LMU LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

91.I

ANNA BODENSTEDT

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner

Monografie und Werkverzeichnis

Band I: Text

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner

Monografie und Werkverzeichnis

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Anna Bodenstedt
aus Augsburg
2026

Referent: Prof. Dr. Ulrich Söding
Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Augustyn
Tag der mündlichen Prüfung: 07.02.2023

Anna Bodenstedt

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner
Monografie und Werkverzeichnis

Band I: Text

Dissertationen der LMU München

Band 91.I

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner

Monografie und Werkverzeichnis

Band I: Text

von
Anna Bodenstedt

Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Anna Bodenstedt 2026
Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2026
Zugleich Dissertation der LMU München 2023

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autorin:
Buchschmiede von Dataform Media GmbH
Julius-Raab-Straße 8, 2203 Großebersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschmiede.at

PRINTED IN AUSTRIA

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-19-357826
https://doi.org/10.5282/edoc.35782

ISBN 978-3-99181-963-9 (Band I: Text), ISBN 978-3-99181-964-9 (Band II: Bildteil)

Inhalt

Danksagung ... 1

I Einführung ... 3

II Vasaris Lebensbeschreibung Falconettos ... 5
1 Genese der 'Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi' ... 5
2 Analyse der 'Vita di Falconetto architetto veronese' ... 20

III Forschungsbericht ... 41

IV Die Vita von Falconetto ... 49
1 Ausbildung und Romaufenthalt ... 49
2 Als Maler in Verona, Trient und Mantua ... 51
3 Als Architekt in Padua ... 58
4 Tod und Nachkommen ... 61

V Das malerische Werk ... 63
1 Das angebliche Frühwerk ... 63
1.1 Cappella Lavagnoli (1486), Sant'Anastasia, Verona ... 63
1.2 Orgel für San Zeno Maggiore (1490), San Procolo, Verona ... 71
1.3 Cappella Manzini-Maffei (1491/92), Sant'Anastasia, Verona ... 77
2 Kapellendekorationen für die 'famiglie storiche' ... 84
2.1 Cappella di San Biagio (1497–1499), Santi Nazaro e Celso, Verona ... 84
2.2 Cappella Maffei (1500), Cappella Calcasoli (1503) und Cappella Emilei (um 1504), Santa Maria Matricolare, Verona ... 111
2.3 Cappella und Pala Nichesola (1504 / um 1504), San Fermo Maggiore, Verona ... 148
3 Grisaille-Dekorationen für die 'homines novi' – Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen ... 160
3.1 Palazzo Stoppa (1501), Via Madonna del Terraglio, Verona ... 160
3.2 Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/1520), Vicoletto cieco Pozzo San Marco, Verona ... 169
4 Grisaille-Dekorationen für die 'homines novi' – Fragliche Zuschreibungen ... 188
4.1 Palazzo Spolverini-Dal Verme (um 1490/1500), Via Francesco Emilei, Verona ... 188
4.2 Palazzo Verità ai Leoni (um 1490/1500), Vicoletto Leoni, Verona ... 194
4.3 Palazzo Geremia (1499/1508), Via Rodolfo Belenzani, Trient ... 199
4.4 Villa Sanguinetti (um 1500/1510), Via Roma, Casaleone ... 213

4.5 Gebäude an der Kirche Santo Stefano (um 1500/1510), Piazzetta Carbonai, Verona ... 220
4.6 Palazzo Todeschi-Fracanzani (um 1510/1520), Via Santa Maria in Organo, Verona ... 224
4.7 Cassone-Front (um 1490/1500), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston ... 227
4.8 Deckentafeln aus der Casa De Stefani (um 1500), Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venedig und Museo di Castelvecchio, Verona ... 231
5 Aufträge der 'caesarei' ... 235
5.1 Chorgewölbe (um 1504), Alte Pfarrkirche Santa Maria Assunta, Avio ... 236
5.2 Orgel der Kathedrale San Vigilio (1507–1508), Santa Maria Maggiore, Trient ... 240
5.3 Einhornjagd im Hortus conclusus (1509/1514), San Pietro Martire, Verona ... 263
5.4 'Sala della Rappresentanza' (1509/1516), Torre del Capitanio, Verona ... 293
5.5 Augustus und die Sibylle von Tibur (1509/1516), Museo di Castelvecchio, Verona ... 298
6 Sala dello Zodiaco (um 1520), Palazzo d'Arco, Mantua ... 307
6.1 Der Palazzo d'Arco ... 307
6.2 „signor Luigi Gonzaga" ... 311
6.3 Forschungsgeschichte ... 315
6.4 Beschreibung der Sala dello Zodiaco ... 320

VI Das zeichnerische Werk ... 383
1 Figürliche Zeichnungen ... 383
1.1 Zeichnungen nach antiken Skulpturen ... 383
1.2 Eigenständige Kompositionen all'antica ... 398
1.3 Fragliche Zuschreibungen ... 409
2 Architekturzeichnungen ... 425
2.1 Zeichnungen nach antiken Bauwerken ... 425
2.2 Entwurfszeichnungen und Modelle für eigene Bauprojekte ... 429

VII Entwicklungsgeschichtliche Einordnung ... 461

Werkverzeichnis ... 481

I Wandmalerei ... 483
1 Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen ... 483
1.1 Cappella di San Biagio: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren ... 483
1.2 Cappella Maffei: Beweinung und Auferstehung Christi ... 489
1.3 Palazzo Stoppa: Fries mit Meereswesen und Tondi mit Wappen ... 489
1.4 Cappella Calcasoli: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren ... 490
1.5 Cappella Emilei: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren, Verkündigung ... 491
1.6 Cappella Nichesola: Scheinarchitektur mit Propheten, Victorien mit Trophäen ... 492

1.7 Chorgewölbe: Tondi mit den vier Evangelisten um Christus Pantokrator 492
1.8 Einhornjagd im Hortus conclusus mit Stifterbildnissen (Lünette), Tondo mit Heiligem Georg (Gewölbekappe) 493
1.9 'Sala della Rappresentanza': Heraldische Dekoration (Lünette), Tondi mit Heiligen (Gewölbe) 494
1.10 Casa Trevisani-Lonardi: Fassadengliederung mit figürlichen Szenen all'antica 495
1.11 'Sala dello Zodiaco': Fingierte Architekturgliederung mit Monatsbilderzyklus 496
2 Fragliche Zuschreibungen 498
2.1 Cappella Lavagnoli: Szenen aus dem Leben von Johannes Evangelist 498
2.2 Cappella Manzini-Maffei: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren 499
2.3 Palazzo Spolverini-Dal Verme: Fries mit figürlichen Szenen all'antica 500
2.4 Palazzo Verità ai Leoni: Fries mit figürlichen Szenen all'antica 500
2.5 Palazzo Geremia: Fassaden- und Innendekorationen 501
2.6 Villa Sanguinetti: Friese all'antica 502
2.7 Gebäude an der Kirche Santo Stefano: Fries mit Mischwesen, Satyrn, Eroten, Rankenwerk und Tondi mit Heiligen, unterhalb davon Festons und Wappen ... 502
2.8 Palazzo Todeschi-Fracanzani: Fries mit Meereswesen und Tondi mit Wappen ... 503

II Tafelmalerei 505
1 Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen 505
1.1 Pala Nichesola: Thronende Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Hiob und Bonaventura 505
1.2 Orgel der Kathedrale San Vigilio in Trient 505
1.3 Augustus und die Sibylle von Tibur 519
2 Fragliche Zuschreibungen 520
2.1 Orgel für San Zeno Maggiore in Verona 520
2.2 Cassone-Front: Wappen und figürliche Szenen all'antica 521
2.3 Deckentafeln aus der Casa De Stefani: Tondi mit teils figürlichen Darstellungen, eingefasst von Blatt- und Fruchtkränzen und umgeben von antikisierenden Ornamenten in Grisaille 522

III Zeichnung 523
1 Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen 523
1.1 Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana (nach einem Relief am Konstantinsbogen in Rom) 523
1.2 Adventus Augusti (nach einem Relief am Konstantinsbogen in Rom) 523
1.3 Relief eines Bacchus-Sarkophags mit der Auffindung der Ariadne 524
1.4 Prozession der Suovetaurilia (nach einem römischen Flachrelief) 524
1.5 Triumph eines römischen Kaisers 524
1.6 Tondi mit Szenen all'antica 525

1.7 Mahl des Ikarios (Umdeutung eines römischen Reliefs in eine erotische Szene) ... 525
1.8 Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal ... 526
2 Fragliche Zuschreibungen ... 526
2.1 Apostel Petrus ... 526
2.2 Himmelfahrt Mariens (nach dem verlorenen Fresko von Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle) ... 527
2.3 Flussgott Nil & Rossebändiger (nach römischen Statuen) ... 527
2.4 Flussgott Tiber (nach einer römischen Statue) ... 528
2.5 Grund- und Aufriss eines monumentalen Wandgrabmals ... 528
2.6 Tempel von Jerusalem mit dem zerrissenen Vorhang ... 529
3 Nicht erhaltene Werke ... 529
3.1 Entwurfszeichnung für die Cappella Miniscalchi in Sant'Anastasia in Verona ... 529
3.2 Entwurfszeichnung und Modell für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Padua ... 531
3.3 Entwurfszeichnung und Modell für die Loggia im Hof der Casa Cornaro in Padua ... 531
3.4 Entwurfszeichnungen für die Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro in San Salvador in Venedig ... 531
3.5 Modell für den Palazzo Savorgnan in der Festung von Osoppo ... 532
3.6 Modell für die Scuola Grande della Misericordia in Venedig ... 532
3.7 Entwurfszeichnung für die Fassade des Palazzo del Monte di Pietà in Padua ... 533

Appendices ... 535

I Stammtafel ... 537

II Vita und Werk tabellarisch ... 539

III Dokumente ... 543

IV Quellentext ... 553

V Verzeichnisse ... 557
1 Abkürzungsverzeichnis ... 557
2 Quellenverzeichnis ... 558
2.1 Archivalische Quellen ... 558
2.2 Ungedruckte Quellen ... 561
2.3 Gedruckte Quellen ... 562
3 Literaturverzeichnis ... 567
4 Verzeichnis wissenschaftlicher Datenbanken ... 639

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation im Fach Kunstgeschichte, die ich im Wintersemester 2022/23 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht und verteidigt habe.

Um meine Verbundenheit zur oberitalienischen Stadt Verona wissend, erhielt ich die Anregung für die Beschäftigung mit dem Malerarchitekten Giovanni Maria Falconetto von meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Ulrich Söding, dem ich für die konstruktive fachliche Betreuung, die praktische Unterstützung bei den Stipendienbewerbungen und die persönliche Anteilnahme insbesondere während meines unter schwierigen Vorzeichen stehenden zweiten Forschungsaufenthalts in Venedig herzlich danke. Mein Dank gilt außerdem Herrn Prof. Dr. Wolfgang Augustyn für das anhaltende wohlwollende Interesse an meinem Forschungsprojekt, die Mitwirkung an den Stipendienbewerbungen und die hilfreichen Anregungen zur Überarbeitung im Zweitgutachten zu meiner Dissertation. Herrn Prof. Dr. Franz Alto Bauer danke ich für seine Bereitschaft, das Amt des Drittprüfers bei der Disputation zu übernehmen und den Anstoß zur Bewerbung um Stipendien.

Von Juli bis Dezember 2016 und von März bis August 2020 wurde meine Promotion durch Forschungsstipendien des Deutschen Studienzentrums in Venedig gefördert: Meine beiden Aufenthalte im Palazzo Barbarigo della Terrazza stellen wertvolle und unvergessliche Erfahrungen für mich dar, für die ich sehr dankbar bin. Dem Team vor Ort danke ich für die engagierte Unterstützung etwa durch die Herstellung von Kontakten oder die Erfüllung ausgefallener Bücherwünsche und für die Ermöglichung der Teilhabe am kulturellen Leben der Stadt. Meinen Mitstipendiatinnen und Mitstipendiaten, allen voran Elisabeth Maria Probst, Lotte Kosthorst und Rostislav Tumanov, danke ich für die motivierende Arbeitsatmosphäre, anregende Terrassengespräche und gemeinsame Exkursionen. Ganz herzlich möchte ich mich bei Roberta Colbertaldo bedanken, die in den beunruhigenden Zeiten zu Beginn der Covid-19-Pandemie durch ihre besonnene Art ganz wesentlich zu meiner Ausgeglichenheit beigetragen hat.

Zu großem Dank bin ich der Gerda Henkel Stiftung verpflichtet, die mir von 2017 bis 2019 ein Promotionsstipendium gewährte. Die großzügige finanzielle Förderung erleichterte die Konzentration auf mein Forschungsvorhaben erheblich und ermöglichte die notwendigen Reisen zum Studium der Objekte im Original, zur Sichtung des Archivmaterials und zur Untersuchung der Lokalliteratur. Als bereichernd empfand ich auch den ungezwungenen Austausch mit Promovierenden verschiedener Disziplinen auf den jährlichen Stipendiatentreffen in der Malkastenstraße.

Ich freue mich über die Aufnahme der Arbeit in die Reihe Dissertationen der LMU und danke den Mitarbeiterinnen des Referats Elektronisches Publizieren der Univer-

sitätsbibliothek der LMU München für die freundliche und kompetente Betreuung auf der letzten Wegstrecke zur gedruckten und elektronischen Veröffentlichung.

Bedanken möchte ich mich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der staatlichen, kirchlichen und privaten Bibliotheken, Fototheken, Archive, Denkmalämter, Museen, Stiftungen und Vereine in Verona, Trient, Mantua, Padua, Venedig, Bologna, Florenz, Rom, München, Dresden, Berlin, Wien, London, Paris, New York und Boston, die mir Arbeitsplätze und Material zur Verfügung stellten, bereitwillig die Systematik der Bestände erklärten und sich teils mit Begeisterung und Spürsinn an den Recherchen beteiligten. Außerdem danke ich jenen, die mit großer Geduld die oft langwierigen Fotokampagnen beaufsichtigten. Den Bewohnerinnen und Bewohnern der Palazzi Stoppa und Verità ai Leoni in Verona, die mir Zutritt zu ihren privaten Räumlichkeiten gewährten, danke ich sehr für das entgegengebrachte Vertrauen. Stellvertretend für viele, die mir aufgeschlossen und mit Engagement zur Seite standen, möchte ich Enrica Claudia De Fanti meinen Dank aussprechen, die mir Zugang zur Villa Sanguinetti in Casaleone verschafft und ein Stück ihrer Heimat gezeigt hat.

Sehr wertvoll waren für mich die Gespräche mit Hans-Joachim Eberhardt, einem profunden Kenner der Veroneser Malerei zur Zeit Falconettos, von dem ich zahlreiche spannende Hinweise erhielt und der mir freigiebig von ihm gesammeltes Material überließ. Mein Dank gilt außerdem Alessandra Zamperini und Ettore Napione, die sich meiner in Verona freundlich annahmen und mich ebenfalls mit Material versorgten.

Ein großes Dankeschön geht an meine lieben Kolleginnen und Freundinnen Cornelia Wichmann, Ieva Peredniene, Jasmin Wiegand, Johanna Pawis, Regine Flechtner, Sabine Rospleszcz, Sarah-Katharina Andres-Acevedo und Teresa Lengl für die konstruktiven Diskussionen im Doktorandenkolloquium und die aufbauenden persönlichen Gespräche. Christa Syrer danke ich für den fachlichen Austausch und die praktischen Ratschläge und Clara Reinecke für ihren spontanen Einsatz, mit dem sie die zu guter Letzt beinahe noch durch eine Coronavirus-Infektion vereitelte fristgerechte Abgabe der Dissertation gerettet hat.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern: Sie haben nicht nur bei den vergnüglichen Teilen wie den Fotokampagnen tatkräftig mitgewirkt, sondern mir mit viel Liebe und Geduld auch in den belastenden Phasen der Promotion jederzeit ermutigend beigestanden. Danke für euer Vertrauen und eure uneingeschränkte Unterstützung!

I Einführung

Der Malerarchitekt und Antikenkenner Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) prägte an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert nicht nur die lokale Kunstszene seiner Heimatstadt Verona, er wirkte darüber hinaus auch im Fürstbistum Trient, in der Markgrafschaft Mantua und schließlich in Padua. Auf mehreren Romreisen setzte er sich intensiv mit der antiken Architektur und Skulptur auseinander und fertigte zahlreiche Zeichnungen an, die ihm als Mustersammlung für seine Bildarchitekturen und Dekorationen *all'antica* dienten. Er entwarf gemalte Scheinarchitekturen, die den Rahmen und die Bühne für seine konventionellen Einzelfiguren nach antiken und zeitgenössischen Vorbildern schaffen, bevor er sich in Padua ganz der gebauten Architektur widmete.

Falconettos Bedeutung lässt sich auch daran ermessen, dass er Aufnahme in die *Vite* des Künstlerbiographen Giorgio Vasari fand. Allerdings zeichnet sich bereits im Titel der Lebensbeschreibung ab, dass Vasari ihn hauptsächlich als Architekten wahrnahm und hochachtete, als Maler hingegen eher geringschätzte. Dieses Urteil mag mitursächlich für die lange Vernachlässigung seiner malerischen Werke in der Forschung gewesen sein. Eine monografische Darstellung seines Gesamtwerks als Maler und Zeichner steht bislang aus, eine Lücke, die durch die vorliegende Arbeit geschlossen werden soll.

Da die von Vasari verfasste Lebensbeschreibung Falconettos einen wichtigen Quellentext darstellt und die Würdigung des Künstlers und seines Werks nachhaltig beeinflusste, werden die Zuverlässigkeit der darin enthaltenen Informationen und die mögliche Absicht hinter ihrer Anordnung und Gewichtung untersucht. Daran anschließend wird der aktuell erreichte Stand der Forschung skizziert, bei der Bearbeitung der einzelnen Werke wird dann noch ausführlicher auf die jeweilige Forschungsgeschichte eingegangen.

Es folgt eine detaillierte Rekonstruktion der Vita anhand der gesicherten Werke und der dokumentarisch belegten Ereignisse und Fakten. Auf Werke bezogene Dokumente werden im Werkverzeichnis, amtliche Dokumente in einem separaten Anhang aufgeführt. Angefügt sind außerdem eine Stammtafel der Künstlerdynastie der Falconetto und eine tabellarische Übersicht zu Leben und Werk Giovanni Marias.

Die Untersuchung des malerischen Werks erfolgt weder nach Gattungen sortiert, da es sich hauptsächlich aus Wandmalereien und nur einigen wenigen Tafelbildern zusammensetzt, noch in chronologischer Ordnung, da dadurch technisch und thematisch verwandte Werke auseinandergerissen würden. Stattdessen wurde eine Gruppierung der Werke nach Aufgabenstellung und Auftraggebern vorgenommen: Auf das umstrittene vorrömische Frühwerk folgen die monumentalen Kapellendekorationen für die sogenannten 'famiglie storiche', alteingesessene Familien aus dem Veroneser Adel, in deren prunkvollen Stiftungen ihr Repräsentationsverlangen gegenüber der Republik Venedig zum Ausdruck kommt. Daran schließen sich die Grisaille-Dekorationen an

den Fassaden und in den Sälen von Palästen und Villen für die sogenannten 'homines novi' an, zu Wohlstand und Ansehen gekommene Familien aus dem Bürgertum, die ihren sozialen Aufstieg durch ihre Teilhabe an dem einem humanistisch-aristokratischen Milieu vorbehaltenen identitätsstiftenden Diskurs über die *antiquitas* der Stadt Verona manifestieren. Als nächstes wird eine Reihe recht unterschiedlicher Werke behandelt, die Falconetto für Gefolgsleute Kaiser Maximilians I. während der habsburgischen Besatzung der Stadt Verona malte, die durch die ausdrückliche oder zeichenhafte Huldigung des Kaisers geeint werden. Das malerische Werk wird abgeschlossen durch die Ausmalung eines Festsaals für ein Mitglied der Familie Gonzaga in Mantua mit einem Monatsbilderzyklus, der sich als eine Art Antikensammlung und Rätselbild darstellt. Die Verortung in der Stadttopographie und die Beleuchtung des soziokulturellen Milieus der Auftraggeber erlauben Rückschlüsse auf konzeptionelle und inhaltliche Vorgaben und mit einem Werk verbundene Intentionen. Betrachtet werden außerdem der architektonische Kontext und bereits vorhandene Ausstattung, die die formalen und technischen Rahmenbedingungen für die Entstehung eines Werks schaffen. Nach einer Darstellung der Forschungsgeschichte wird jedes Werk genauestens im Hinblick auf Ikonografie, Komposition und Stil beschrieben und analysiert, Einflüsse und Vorbilder benannt und Besonderheiten herausgearbeitet.

Das zeichnerische Werk gliedert sich in figürliche Zeichnungen und Architekturzeichnungen, die unterteilt in Antikennachzeichnungen und eigenständige Kompositionen oder Entwürfe behandelt werden. Die Zeichnungen werden durch einen sorgfältigen Stilvergleich auf ihre Zugehörigkeit zum Œuvre Falconettos überprüft. Berücksichtigung finden auch nicht erhaltene, aber dokumentarisch belegte oder von Vasari erwähnte Entwurfszeichnungen oder Modelle.

Das Werkverzeichnis ist nach den Gattungen Wandmalerei, Tafelmalerei und Zeichnung geordnet. Innerhalb einer Gattung werden gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen von fraglichen Zuschreibungen und nicht erhaltenen Werken unterschieden und in diesen Kategorien chronologisch aufgeführt.

Durch die vollständige Erfassung in Wort und Bild und die eingehende kunsthistorische Analyse des malerischen und zeichnerischen Werks wird beabsichtigt, die künstlerische Entwicklung des Malerarchitekten nachzuvollziehen und dem intellektuellen Profil Giovanni Maria Falconettos auf die Spur zu kommen[1].

1 Das architektonische Werk ist Gegenstand der noch nicht abgeschlossenen Dissertation von Marcel Gries an der Universität Münster.

II Vasaris Lebensbeschreibung Falconettos

Die von Giorgio Vasari verfassten Künstlerviten stellen, trotz vieler Fehler und Mängel, den frühesten und grundlegenden Quellentext zur Renaissance-Malerei in Verona dar. Sie basieren zu einem großen Teil auf den Hinweisen und Recherchen lokaler Informanten, die einem engen Beziehungsgeflecht angehörten und durchaus nicht unvoreingenommen waren. Daher werden nachfolgend die Herkunft der Informationen und die möglichen Absichten hinter ihrer Anordnung, Gewichtung oder Weglassung in der Vita Giovanni Maria Falconettos überprüft und analysiert.

1 Genese der 'Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi'

In der 1550 veröffentlichten Erstausgabe der *Vite*[2] erscheinen einzelne Veroneser Maler zunächst lediglich als Randnotiz in den Lebensbeschreibungen anderer Künstler[3]. Erst in der revidierten und erweiterten zweiten Ausgabe der *Vite*[4] von 1568 widmet Vasari den Meistern der norditalienischen Stadt ein ausführliches eigenes Kapitel[5]. Unter der Überschrift *Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi* werden die Biografien von über 15 aus Verona stammenden und vorrangig dort tätigen Malern und Architekten vorgestellt[6]. Das Versäumnis, diese Künstler „veramente eccellentissimi" nicht bereits 18

2 Der vollständige Titel der ersten Ausgabe lautet: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*, 2 Bde., Florenz 1550. Als Referenzedition dient im Folgenden die Ausgabe Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, 11 Bde.

3 In der ersten Ausgabe der *Vite* wird Stefano da Verona in der Vita Agnolo Gaddis (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 2 (1967), S. 247–248), Francesco Bonsignori in der Vita Antonello da Messinas (Bd. 3 (1971), S. 308), Pisanello in der Vita Andrea del Castagnos (Bd. 3 (1971), S. 363), Girolamo Mocetto in der Vita der Bellini (Bd. 3 (1971), S. 434) und Francesco Torbido detto il Moro in der Vita Giulio Romanos (Bd. 5 (1984), S. 75) erwähnt. Im Anschluss an die Vita Vittore Carpaccios werden Stefano da Verona, Altichiero da Zevio, Giovanni Francesco Caroto, Zenone Veronese, Francesco Torbido detto il Moro und Battista d'Agnolo detto del Moro aufgeführt (Bd. 3 (1971), S. 626–627). Pisanello teilt sich ein knappes Kapitel mit Gentile da Fabriano, in dem die Veroneser Arbeiten des Künstlers jedoch komplett ausgespart werden (Bd. 3 (1971), S. 365–369). Zu den Textstellen mit Hinweisen auf Veroneser Maler in der Erstausgabe der *Vite* siehe Plebani 2012, S. 13–16, 18–22 und Molteni 2013, S. 12–14.

4 Der vollständige Titel der zweiten Ausgabe lautet: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*, 3 Bde., Florenz 1568. Als Referenzedition dient im Folgenden die Ausgabe Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, 11 Bde.

5 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 559–599.

6 In loser Abfolge sind die unterschiedlich detaillierten Lebensbeschreibungen von Fra Giocondo, Liberale da Verona, den Brüdern Caroto, Francesco Torbido detto il Moro, Battista d'Agnolo detto del Moro, Orlando Flacco, den Brüdern Bonsignori, Vater und Sohn Morone, Paolo Morando detto Cavazzola, der Familie Falconetto, Bartolomeo Ridolfi und der Familie Dai Libri aneinandergereiht. Zum Aufbau des Kapitels als *Sammelvita* siehe Plebani 2012, S. 36–38, 42 und Molteni 2013, S. 18–19. Dem aus Verona stammenden Architekten Michele Sanmicheli ist eine eigene Vita gewidmet, in der auch einige seiner zeitgenössischen Veroneser Künst-

Jahre zuvor in der ersten Ausgabe der *Vite* angemessen gewürdigt zu haben, begründet Vasari im Prolog des Kapitels mit einem Mangel an Informationen:

> *Se quando io scrissi, già molti anni sono, quelle Vite de' pittori et altri che allora furono publicate, io avesse avuto quella piena notizia di fra' Iocondo veronese, uomo rarissimo et universale in tutte le più lodate facultà, che n'ho avuto poi, io averei senza dubbio fatta di lui quella onorata memoria che m'apparecchio di farne ora a benefizio degl'artefici, anzi del mondo, e non solamente di lui, ma di molti altri veronesi, stati veramente eccellentissimi.*[7]

Tatsächlich fehlt vor Vasari jeder Versuch einer historiographischen Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion in Verona. Die Vernachlässigung der Veroneser Malerei sogar durch lokale Gelehrte lässt sich möglicherweise auf die charakteristische Struktur des örtlichen Kunstmarktes zurückführen: Geprägt von familiengeführten Werkstattbetrieben mit einer stark handwerklichen Konnotation gelang es den beteiligten Akteuren nur mühsam ein künstlerisches Selbstverständnis zu entwickeln[8].

Für die 1568 erschienene zweite Ausgabe der *Vite* stand dem Künstlerbiographen dann aber offenbar ausreichend Material zur Verfügung. Ob Vasaris umfassende Kenntnisse der Werke Veroneser Meister allein auf eigener Anschauung beruhen, ist angesichts der Kürze seiner beiden nachweislichen Besuche in der Skaligerstadt äußerst fraglich. Auf das drängende Bitten Pietro Aretinos hin, machte sich Vasari im Herbst 1541 auf den Weg nach Venedig, „il che feci anco volentieri per vedere l'opere di Tiziano e d'altri pittori in quel viaggio. La qual cosa mi venne fatta, però che in pochi giorni vidi in Modena et in Parma l'opere del Coreggio, quelle di Giulio Romano in Mantoa, e l'antichità di Verona"[9]. Das Augenmerk des Durchreisenden lag bei seinem Zwischenhalt in Verona

lerkollegen behandelt werden, namentlich Domenico und Felice Brusasorci, Paolo Cagliari detto Veronese, Paolo Farinati, Battista d'Agnolo detto del Moro, Bernardino India und Eliodoro Forbicini (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 5 (1984), S. 361–379). In der Vita von Benvenuto Tisi detto il Garofalo und Girolamo da Carpi werden Domenico Brusasorci, Battista d'Agnolo detto del Moro, Paolo Farinati und Paolo Cagliari detto Veronese ein weiteres Mal genannt (Bd. 5 (1984), S. 423). Außerdem erfährt die Vita von Gentile da Fabriano und Vittore Pisano eine umfassende Erweiterung um die Werke Pisanellos in Verona (Bd. 3 (1971), S. 365–369) und die Vita von Vittore Carpaccios wird um einen ausführlichen Abschnitt zu den Arbeiten des Stefano da Verona ergänzt (Bd. 3 (1971), S. 618–620).

7 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 559. Ähnlich lautet Vasaris Rechtfertigung für die lückenhafte Behandlung von Leben und Werk Pisanellos in der Erstausgabe der *Vite* (Bd. 3 (1971), S. 367).

8 Zu diesem Ergebnis kommt Zamperini 2007/2009, S. 197–223 (insb. S. 198–199, 222–223) in ihrer Analyse der Besonderheiten des Veroneser Kunstmarktes; auf ihre These verweist Molteni 2013, S. 17.

9 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 381–382. Die Reise von Florenz über Bologna, Modena, Parma, Mantua und Verona nach Venedig im Herbst 1541 lässt sich nicht lückenlos rekonstruieren. Überliefert ist lediglich, dass Vasari noch am 6. Oktober aus Bologna an Aretino schrieb und schließlich am 1. Dezember in Venedig eintraf, um mit den Arbeiten an dem Bühnenbild für die Komödie *La Talanta* zu beginnen, die die *Compagnia della Calza* 'Sempiterni' für den Karneval des folgenden Jahres bei Pietro Aretino bestellt hatte, siehe Kallab 1908, S. 70–71, 247–271, Schulz 1961, S. 500–511, McTavish 1981 (a), S. 108–111 und (b), S. 112–113, Molteni 2006, S. 105–106 und Dies. 2013, S. 14–16.

nach eigenem Bekunden auf den antiken Baudenkmälern der Stadt und nicht auf der Lokalmalerei. Zwei Jahre vor Veröffentlichung der zweiten Ausgabe der *Vite* besuchte Vasari innerhalb eines engen Zeitrahmens erneut zahlreiche Städte Oberitaliens. Seine Reiseroute führte ihn im Mai 1566 auch nach Verona, doch kann er nicht mehr als ein paar Stunden in der Stadt zugebracht haben[10]. Die wenige ihm zur Verfügung stehende Zeit reichte bestenfalls für einen raschen Rundgang entlang der Hauptsehenswürdigkeiten; detaillierte Nachforschungen zu den örtlichen Künstlern und ihren Werken anzustellen, war Vasari indes gewiss nicht möglich. Für die Lebensbeschreibungen der Veroneser Maler war der Künstlerbiograph auf die Einblicke und Recherchen von Informanten angewiesen, wie er im Epilog des entsprechenden Kapitels offen eingesteht:

> *Io sapeva bene alcune cose dei sopradetti eccellenti e nobili artefici veronesi: ma tutto quello che n'ho raccontato non arei già saputo interamente, se la molta bontà e diligenza del reverendo e dottissimo fra' Marco de' Medici veronese, et uomo pratichissimo in tutte le più nobili arti e scienzie, et insieme il Danese Cataneo da Carrara eccellentissimo scultore, e miei amicissimi, non me n'avessero dato quell'intero e perfetto ragguaglio che di sopra, come ho saputo il meglio, ho scritto a utile e commodo di chi leggerà queste nostre Vite; nelle quali mi sono stati e sono di grande aiuto le cortesie di molti amici, che per compiacermi e giovare al mondo si sono in ricercar questa cosa affaticati.*[11]

Namentlich nennt Vasari als seine Gewährsmänner in Verona den Dominikaner Fra Marco de' Medici und den Bildhauer Danese Cattaneo. Zu den darüber hinaus zwar angesprochenen, aber anonym bleibenden, für die Erstellung der *Vite* so hilfreichen Freunden gehörten die Maler Giovanni Caroto und Francesco Torbido detto il Moro sowie der Architekt Michele Sanmicheli.

In den *Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi* wird einzig und allein bei Giovanni Caroto auf einen direkten Kontakt des Künstlers mit dem Verfasser des Textes hingewiesen[12]. Als Vasari zwischen Juli 1539 und März 1540 an drei Tafeln für das Refektorium des Klosters San Michele in Bosco bei Bologna arbeitete[13], ließ er sich von dem jüngeren der beiden Caroto-Brüder ein Bildnis von Cipriano Cipriani anfertigen,

10 Am 15. Mai hielt Vasari sich noch in San Benedetto Po nahe Mantua auf, von dort aus reiste er über Verona, Vicenza und Padua weiter nach Venedig, wo er bereits am 19. Mai ankam. Zur genauen Rekonstruktion der Reiseroute im Frühjahr 1566 und zur möglichen Aufenthaltsdauer in Verona siehe Kallab 1908, S. 123–125, 375–390, Davis 1981 (B), S. 226–227, Peretti 2008, S. 40–41, Plebani 2012, S. 66–67, Molteni 2006, S. 107 und Dies. 2013, S. 20.

11 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 599. Auf Fra Marco de' Medici als seinen Informanten in Verona verweist Vasari bereits in der umfassend ergänzten Lebensbeschreibung Pisanellos in der zweiten Ausgabe der *Vite* (Bd. 3 (1971), S. 367).

12 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 573–574.

13 Eine ausführliche Beschreibung der drei Tafeln für das Refektorium von San Michele in Bosco bei Bologna liefert der Maler und Künstlerbiograph gleich selbst in der eigenen Lebensbeschreibung (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 378–379).

um es als Vorbild für ein Porträt des Veroneser Olivetaner-Abtes auf dem Gemälde *Gastmahl des hl. Gregorius Magnus*[14] zu benützen[15]. Zusammen mit dem Bildnis, das anschließend in der privaten Sammlung Vasaris in Florenz seinen Platz fand[16], schickte ihm der Veroneser Maler auch ein Exemplar des gerade erst erschienenen Traktats *De origine et amplitudine civitatis Veronae* von Torello Saraina[17]. Darin schildert der Autor in Dialogform einen fiktiven Spaziergang entlang der antiken Monumente Veronas[18]. Als ein Gesprächspartner des Rechtsgelehrten tritt „Ioannes Carottus graphidis peritissimus" auf[19], der zudem die Zeichnungen für die Holzschnitte zur Illustration dieser Stadtgeschichte anfertigte[20], „riviste dal Falconetto architettore veronese"[21].

Der Austausch zwischen Giovanni Caroto und dem Aretiner Künstlerbiographen mag auch ein Beweggrund für Vasaris ausdrückliches Interesse an den „antichità di Verona" während seines ersten kurzen Besuchs der Stadt 1541 gewesen sein[22]. Dass der Veroneser Zeichner und Antikenkenner in der ersten Ausgabe der *Vite* dennoch nicht einmal als Randnotiz Erwähnung findet, entspricht der vom Verfasser in der Erstausgabe mehrmals postulierten programmatischen Absicht, nicht über noch lebende

14 Giorgio Vasari, *Gastmahl des hl. Gregorius Magnus*, 1540, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Inv.-Nr. 534), siehe Mus.-Kat. Bologna 2006, S. 413–416, Kat.-Nr. 281 (Alessandro Cecchi).

15 Zu den Arbeiten Vasaris und Carotos im Auftrag der Olivetaner von San Michele in Bosco bei Bologna bzw. Santa Maria in Organo in Verona siehe Molteni 2006, S. 126, Anm. 11, Plebani 2012, S. 91–92, Molteni 2013, S. 16–17 und Zamperini 2013 (b), S. 82, Anm. 43, jeweils mit weiterführender Bibliografie.

16 Von dem Porträt Cipriano Ciprianis verliert sich bald jede Spur, es erscheint bereits nicht mehr in den nach dem Tod Vasaris im Jahr 1574 erstellten Inventaren seiner beiden Häuser in Arezzo und Florenz, siehe Cecchi 1981 (a), S. 30–32 und (b), S. 42–43, Ders. 2012, S. 32 und Plebani 2012, S. 92.

17 Der vollständige Titel des Traktats lautet: Torello Saraina, *Torelli Saraynae Veronensis Leg. Doct. De origine et amplitudine civitatis Veronae eiusdem De viris illustribus antiquis Veronensibus, De his qui potiti fuerunt dominio civitatis Veronae, De monumentis antiquis urbis & agri Veronensis, De interpretatione litterarum antiquarum. Index praeterea huius operis in calce additus est*, Verona 1540.

18 Zur Bedeutung von Sarainas Traktat als Zeugnis der Wahrnehmung und Aneignung antiker Kultur durch die Veroneser Elite siehe Tosi 1980 (a), S. 33–34, Schweikhart 1980 (d), S. 86–87, Franzoni 1980 (c), S. 124, Serafini 1996, S. 115–116, Schweizer 2002, S. 301–303 und Ders. 2005, S. 349–366.

19 Saraina 1540, fol. 8r.

20 Zu den Architekturzeichnungen Carotos für Sarainas Traktat siehe Franco Fiorio 1975, S. 10–21, Caroto Ed. Schweikhart 1977, Tosi 1980 (a), S. 33–34, Schweikhart 1980 (d), S. 86–87, Franzoni 1980 (c), S. 124, Schweizer 2002, S. 301–305 und Ders. 2005, S. 349–366.

21 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 573–574. Giovanni Maria Falconetto verstarb fünf Jahre vor dem Erscheinen des Traktats *De origine et amplitudine civitatis Veronae* (Verona 1540) von Torello Saraina. Entweder muss Giovanni Caroto bereits in den 1530er Jahren mit den Vorlagen für die Holzschnitte begonnen haben, damit der Malerarchitekt sie wirklich 'durchsehen' konnte, siehe Molteni 2006, S. 126, Anm. 11 und Dies. 2013, S. 16–17. Oder der Passus dient, weniger wörtlich genommen, als Verweis auf eine generelle Abhängigkeit von den Zeichnungen Falconettos, siehe Plebani 2012, S. 90. Die im *post mortem* erstellten Inventar des Künstlers wenig präzise als „pezzi 8 di dissegni delle cose di Verona" (ASPd, AN, b. 4831, fol. 219v (1535, 8. Januar)) vermerkten und bis heute nicht eindeutig bestimmten Zeichnungen nach antiken Monumenten in Verona dienten sicherlich als Grundlage für die Antikennachzeichnungen von Sebastiano Serlio, Giovanni Caroto und Andrea Palladio, wie Vasari auch noch einmal in der Vita Falconettos betont: „e fu questi [Giovanni Maria Falconetto] il primo che disegnasse teatri et anfiteatri, e trovasse le piante loro; e quelli che si veggono, e massimamente quel di Verona, vennero da lui, e furono fatti stampare da altri sopra i suoi disegni" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592).

22 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 382. Siehe hierzu auch Molteni 2006, S. 105–106 und Dies. 2013, S. 15–16.

Künstler schreiben zu wollen[23]. Für das den Künstlern der oberitalienischen Stadt gewidmete Kapitel in der zweiten Ausgabe der *Vite* lieferte Giovanni Caroto sicherlich nicht nur Informationen zu seinem eigenen Schaffen und dem seines älteren Bruders Giovanni Francesco, sondern vermochte durch seine engen Kontakte zu einigen tonangebenden Familien im Umfeld des Veroneser Bischofs Gian Matteo Giberti auch wertvolle Hinweise zu Aufträgen anderer Meister beizutragen[24]. Seine Zugehörigkeit zu den lokalen Humanistenkreisen belegt ein Blick in die Medaillensammlung des Giulio Della Torre: Der Hobbymedailleur porträtierte vor allem Verwandte und Freunde[25]; unter den durch Medaillen Geehrten befindet sich neben dem Bischof Gian Matteo Giberti und dem Geographen Giovanni Battista Ramusio auch „IOHANNES CAROTVS PICTOR"[26].

Vertrauten Umgang mit der veronesischen Aristokratie pflegte auch Francesco Torbido detto il Moro, „fra gl'altri con i conti Sanbonifazii e ' conti Giusti, famiglie illustri di Verona"[27]. Der Ziehsohn Liberale da Veronas[28] wird von Vasari – entgegen des Vorsatzes, keine noch lebenden Künstler zu berücksichtigen – bereits in der Erstausgabe der *Vite* lobend erwähnt[29]. In der zweiten Ausgabe der *Vite* berichtet Vasari von einer Fassa-

23 Damit begründet Vasari im Anschluss an die Lebensbeschreibung Vittore Carpaccios in der Erstausgabe der *Vite* von 1550 auch seine rudimentäre Aufzählung einiger weniger Vertreter der Veroneser Malerschule: „Ma perché una parte di costoro sono ancor vivi, e faranno forse cose molto migliori, altra penna e giudizio più saldo renderà loro quelle lode che non gli ho saputo dare io" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 626–627).

24 Zu den Verbindungen Giovanni Carotos zu dem Humanistenkreis um den Veroneser Bischof Gian Matteo Giberti und speziell zur Familie Della Torre siehe Franzoni 1980 (c), S. 124–127, Burns 1995, S. 71–74, Serafini 1996, S. 112–116, Schweizer 2002, S. 303–306, Plebani 2012, S. 86–89, Molteni 2013, S. 23 und insbesondere die detaillierte Analyse des engmaschigen Beziehungsgeflechts von Zamperini 2013 (a), S. 29–42.

25 Zu den Medaillen naher Familienangehöriger Giulio Della Torres und ihrer ikonografischen Deutung im humanistischen Kontext siehe Gorini 1980, S. 138–139, Zamperini 2016/2017, S. 135–152 und Dies. 2017, S. 71–90.

26 So lautet die Inschrift um das Porträt des Malers auf der Vorderseite der Medaille. Auf der Rückseite ist der Maler nackt auf einem Felsblock sitzend dargestellt, einen an ein antikes Pfeilerfragment lehnenden nackten Jüngling zeichnend, darunter befindet sich die Signatur OP(VS) IV(LII) TVR(RIS). Siehe hierzu Maffei 1731–1732, Bd. 2 (1731), S. 427, Hill 1930, Bd. 1, S. 143, Kat.-Nr. 554 und Bd. 2, Taf. 100, Franzoni 1980 (c), S. 126, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 139, Kat.-Nr. VI.7 (Arturo Sandrini), Serafini 1996, S. 113, Toderi / Vannel 2000, Bd. 1, S. 188, Kat.-Nr. 517 und Schweizer 2002, S. 305.

27 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 574. Zu den freundschaftlichen Beziehungen Francesco Torbidos zu den Söhnen Zenovello Giustis, Ercole, Lelio und Uguccione siehe Gerola 1910 (a), S. 146–148, 155–156, Repetto Contaldo 1982, S. 64–65, 77, Lodi 1996, S. 220–225, 229–230, 237, Plebani 2012, S. 93 und Dalla Costa 2013, S. 86, Anm. 6 und S. 94, Anm. 36.

28 „Liberale adunque, avendo conosciuto il bello spirito di Francesco, gli pose tanto amore, che venendo a morte lo lasciò erede del tutto, e l'amò sempre come figliuolo" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 575 und vergleichbar in der Lebensbeschreibung Liberales ebd., S. 568). Tatsächlich setzte Liberale die beiden Töchter Francesco Torbidos, Margherita und Lucrezia, in seinem Testament vom 5. August 1527 als Universalerbinnen ein (ASVr, UR, T, m. 119, a. 183 (Liberalis q. Ioannis de Bonfantis, 5.8.1527)), siehe Gerola 1909 (a), S. 32–33, Ders. 1910 (a), S. 147, Eberhardt 1971, S. 223–225 und Repetto Contaldo 1982, S. 65–66.

29 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 626–627 und Bd. 5 (1984), S. 75, siehe hierzu Plebani 2012, S. 13–16 und Molteni 2013, S. 13–14, 22–23.

dendekoration für den Autor des „libro dell'Antichità di Verona"[30]. Für Torello Saraina malte Francesco Torbido außerdem das Altarbild mit der *Jungfrau Maria zwischen dem Erzengel Raphael und der Heiligen Justina* in San Fermo Maggiore in Verona, das von einer an die Formensprache des Arco dei Gavi angelehnten Triumphbogenarchitektur eingefasst wird[31]. Besonders hebt der Künstlerbiograph die Fertigkeiten Francesco Torbidos in der Porträtkunst hervor[32]. Zu den hochrangigen veronesischen und venezianischen Persönlichkeiten, die sich von il Moro abbilden ließen[33], zählte der Prokurator von San Marco und *Provveditore generale dell'armata* Alessandro Contarini[34]. Vom Festungsbaumeister der Serenissima Michele Sanmicheli fertigte der Maler gleich zwei Porträts an; eines für einen guten Freund des Architekten in Orvieto und ein weiteres, das in den Besitz Paolo Ramusios gelangte[35]. Der Veroneser Bischof Gian Matteo Giberti beauftragte ihn mit einem Bildnis des Naturwissenschaftlers, Arztes und Philosophen Girolamo Fracastoro für die Porträtsammlung von Paolo Giovio in dessen Villa 'Musaeum' am Comer See[36]. Von Giberti erhielt der Maler zudem den Auftrag,

30 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 575. Zur Fassadendekoration (um 1531) am Haus von Torello Saraina in Verona siehe Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 202–203, Kat.-Nr. VIII.1 (Sergio Marinelli), Repetto Contaldo 1982, S. 80, Anm. 59, Dies. 1984, S. 61 und Dalla Costa 2013, S. 88, Anm. 13.

31 Zu dem von Saraina gestifteten Altar (dat. 1523) und Altarbild (vermutlich etwa zeitgleich entstanden) in San Fermo Maggiore in Verona siehe Perez Pompei 1954, S. 43–44, Burns 1980 (b), S. 107, Repetto Contaldo 1982, S. 66, 68, 74, 78, Dies. 1984, S. 48, 59, Burns 1995, S. 77, Aurenhammer 1985, S. 232–237, Ders. 1995, S. 172–178, Davies / Hemsoll 2004, S. 304, Lodi 2004, S. 263–273 und Dalla Costa 2013, S. 88, Anm. 13.

32 „Fece il Moro molti ritratti: e nel vero le sue teste sono belle a maraviglia e molto somigliano coloro per cui son fatte" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 576).

33 Zur Etablierung Francesco Torbidos als ‚offizieller' Porträtist eines bestimmten humanistisch-aristokratischen Milieus siehe Repetto Contaldo 1982, S. 68, Rossi 1995, S. 71, Davies / Hemsoll 2004, S. 60, Plebani 2012, S. 95–100 und Dalla Costa 2013, S. 94, Anm. 35.

34 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 576. Über den Verbleib des Porträts von Alessandro Contarini ist nichts bekannt, siehe Repetto Contaldo 1984, S. 51, Anm. 49 und S. 70, Plebani 2012, S. 95–96 und Dalla Costa 2013, S. 92, Anm. 29.

35 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 576. Über den Verbleib der beiden Porträts von Michele Sanmicheli ist nichts bekannt, siehe Repetto Contaldo 1984, S. 51, Anm. 49 und S. 70–71, Plebani 2012, S. 96 und Dalla Costa 2013, S. 93, Anm. 30 und 31. Der Vater Paolos, Giovanni Battista Ramusio, war gut mit den Protagonisten des humanistisch-aristokratischen Milieus in Verona bekannt. Insbesondere mit Girolamo Fracastoro und den Brüdern Della Torre verband ihn seit dem gemeinsamen Studium an der Universität in Padua eine enge Freundschaft. Giulio Della Torre ehrte ihn mit einer Medaille, siehe Hill 1930, Bd. 1, S. 147, Kat.-Nr. 582 und Bd. 2, Taf. 106, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 142, Kat.-Nr. VI.22 (Arturo Sandrini) und Toderi / Vannel 2000, Bd. 1, S. 192–193, Kat.-Nr. 537. Raimondo Della Torre bestimmte in seinem ersten Testament vom 28. August 1537 (ASVr, UR, T, m. 129, a. 240 (Raimundus sp. q. Hyeronimi a Turre, 28.8.1537)), dass der Sohn des „intimo et antiquo amico suo" im Falle von dessen Tod wie ein eigener Sohn in seinem Haus aufgenommen werden solle, siehe Franzoni 1980 (c), S. 125, Castellazzi 1980, S. 293, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 297, Dok.-Nr. A-26 und Davies / Hemsoll 2004, S. 37. Girolamo Fracastoro, dem Giovanni Battista Ramusio sein mehrbändiges Werk *Delle Navigationi et Viaggi* (Ramusio 1550–1559) widmete, empfahl dem Freund in einem Brief vom 10. Mai 1549, die wissenschaftliche Ausbildung seines Sohnes Paolo nicht zu vernachlässigen, siehe Braida 2009, S. 158.

36 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 576. Über den Verbleib des originalen Porträts von Girolamo Fracastoro ist nichts bekannt, durch eine Kopie in Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Inv.-Nr. 1262) ist jedoch sein Aussehen überliefert, siehe Gerola 1910 (b), S. 208–214, Repetto Contaldo 1982, S. 79–80, Anm. 45, Dies. 1984, S. 50, Anm. 42 und S. 63, 69, Mus.-Kat. Mailand 2007, S. 371, Kat.-Nr. 916 (Gabriella Orsenigo), Plebani 2012, S. 98–100 und Dalla Costa 2013, S. 93, Anm. 32. Der Arzt, Geschichts-

Chor und Triumphbogen der Kathedrale von Verona mit Fresken nach Zeichnungen von Giulio Romano zu verzieren[37], während im selben Zeitraum Michele Sanmicheli an den halbkreisförmigen Chorschranken arbeitete[38]. Mit dem Architekten sowie mit den beiden von Vasari namentlich genannten Informanten in Verona verband Francesco Torbido detto il Moro eine enge Freundschaft:

> *Ebbe amici particolari messer Michele San Michele architetto, il Danese da Carrara scultore eccellente, et il molto reverendo e dottissimo fra' Marco de' Medici, il quale dopo i suoi studii andava spesso a starsi col Moro per vederlo lavorare e ragionar seco amichevolmente per ricrear l'animo quando era stracco negli studi.*[39]

Die Anekdote, dass Fra Marco de' Medici den Maler regelmäßig in dessen Werkstatt aufsuchte, um sich von den Strapazen seiner Recherchen zu erholen, bestärkt die Annahme, dass einige der Informationen, die der Dominikaner an Vasari weitergeben konnte, von Francesco Torbido stammten[40].

Weitere Hinweise erhielt der Vasari-Informant von dem Architekten Michele Sanmicheli, in dessen gesonderter Vita das freundschaftliche Verhältnis zwischen Künstler und Gelehrtem betont wird: „In Verona fu suo amicissimo fra' Marco de' Medici, uomo di letteratura e bontà infinita"[41]. Die Wertschätzung, die den in der Erstausgabe der *Vite* noch unbeachtet gebliebenen Veroneser Fresken Pisanellos in der zweiten Ausgabe von

schreiber und Bischof von Nocera, Paolo Giovio, stand den Veroneser Humanistenkreisen sehr nahe. Er studierte Medizin bei Marco Antonio Della Torre und verfasste später eine Lobrede auf seinen jung verstorbenen Mentor, siehe Giovio Ed. Minonzio 2006, S. 171–174. Mit dem Veroneser Bischof Gian Matteo Giberti war er seit der gemeinsamen Zeit in Rom befreundet und widmete ihm den *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (3 Bde., 1528–1529, nicht veröffentlicht), für den lat. Originaltext mit ital. Übersetzung siehe Giovio Ed. Minonzio 2011. Die zunächst als Erläuterungen seiner Sammlung von Porträts *de viris illustribus* entstandenen und anschließend in zwei Bänden veröffentlichten *Elogia* (*Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venedig 1546 und *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, Florenz 1551), in der ital. Übersetzung siehe Giovio Ed. Minonzio 2006, können als Anregung und Vorbild für die von Vasari gesammelten und verfassten Künstlerviten gelten, siehe Davis 1981 (a), S. 213–215, Kliemann 1981 (a), S. 118–119, Giovio Ed. Minonzio 2006, S. xvii–lxxxvii, Minonzio 2007, S. 77–146, Agosti 2008, S. 34–96, Giovio Ed. Minonzio 2011, S. cxlv-clxi und Cannata 2012, S. 61–69. Tatsächlich berichtet Vasari, dass es Paolo Giovio war, der den Anstoß zur Anfertigung eines Traktats gab, „nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 389–390).

37 Zur Umgestaltung des Chors (1527–46) der Kathedrale von Verona unter Bischof Gian Matteo Giberti, den Fresken Francesco Torbidos (dat. 1534) und den Zeichnungen Giulio Romanos siehe Repetto Contaldo 1982, S. 72–74, Dies. 1984, S. 50, 58, Serafini 1996, S. 79–93, 119–137 und Dalla Costa 2013, S. 87, Anm. 9 und 10.

38 Zum sogenannten 'tornacoro' von Michele Sanmicheli (um 1532–41) in der Kathedrale von Verona siehe Puppi 1971, S. 71–75, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 162–163, Kat.-Nr. vii.3 (Bruce Boucher), Brugnoli 1980, S. 406, Puppi 1988, S. 168, Serafini 1996, S. 85–86 und Davies / Hemsoll 2004, S. 101–114.

39 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 576–577.

40 Zu dieser Vermutung siehe Eberhardt 1971, S. 222, Plebani 2012, S. 65, 92–93 und Dalla Costa 2013, S. 95, Anm. 37.

41 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 5 (1984), S. 375.

1568 zuteilwird, „per avisi, dunque, del molto reverendo e dottissimo padre fra' Marco de' Medici veronese"[42], ist so möglicherweise sein Verdienst[43]. Diese Vermutung legt eine Episode nahe, die im Anschluss an eine detaillierte Beschreibung von Vittore Pisanos Fresken in Sant'Anastasia geschildert wird: „Michele Sanmichele veronese, architetto della illustrissima Signoria di Vinezia e persona intendentissima di queste belle arti, fu più volte vivendo veduto contemplare queste opere di Vittore con maraviglia, e poi dire che poco meglio si poteva vedere"[44]. Auch mit dem Verfasser der *Vite* selbst verband den Architekten eine enge freundschaftliche Beziehung, die sich sogar auf die jeweiligen Familien ausweitete. So berichtet Vasari etwa, dass Sanmicheli zum Dank für eine Zeichnung des *Erzengels Michael im Kampf mit Luzifer* die Mutter des Künstlers reich beschenkte[45].

Der Festungsbaumeister der Serenissima baute in seiner Heimatstadt Verona neben Stadttoren und Bastionen auch Privatpaläste und Familienkapellen für einen festgefügten Kreis humanistisch orientierter Aristokraten[46]. Ludovico di Canossa, Bischof von Bayeux, beauftragte ihn mit der Planung eines repräsentativen Stadtpalastes am heutigen Corso Cavour, der römischen Via Postumia[47]. An derselben Prachtstraße zwischen Arco dei Gavi und Porta Borsari liegt der Palazzo der Brüder Antonio und Gregorio Bevilacqua, dessen prunkvolle Fassade Sanmicheli konzipierte[48]. Für Margherita Pellegrini entwarf er eine Grabkapelle in San Bernardino[49] und in der Villa der Familie

42 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 367.

43 Zum möglichen Beitrag Sanmichelis bei der Neubewertung der Fresken Pisanellos in Sant'Anastasia in Verona durch Vasari siehe Molteni 2006, S. 127, Anm. 13 und Dies. 2013, S. 21.

44 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 367.

45 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 5 (1984), S. 375. Das freundschaftliche Verhältnis Sanmichelis zu Vasari wird auch an anderer Stelle betont (ebd., S. 292, 370 und 374). Die Zeichnung Vasaris wird heute in München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 2272) aufbewahrt und war vermutlich als allegorisches Porträt des Beschenkten gedacht, siehe Ausst.-Kat. Arezzo 1981, S. 97, Kat.-Nr. 38 (Julian Kliemann), Davies / Hemsoll 2004, S. 61–62, Molteni 2006, S. 128–129, Anm. 18 und Dies. 2013, S. 21.

46 Zu dem komplexen Beziehungsgefüge zwischen den privaten Auftraggebern Sanmichelis in Verona siehe Burns 1995, S. 69–74, 79, Davies / Hemsoll 2004, S. 33–39, Molteni 2006, S. 128–129, Anm. 18, Dies. 2013, S. 21–22, Zamperini 2013 (a), S. 29–42 und Schweizer 2002, S. 304–306.

47 Zum Palazzo Canossa (ab 1527 Ankauf von Grundstücken, um 1529 Baubeginn, nach dem Tod Ludovicos 1532 im Auftrag seiner Neffen Galeazzo und Bartolomeo fortgeführt, fertiggestellt vor 1537) siehe Canossa 1908, S. 63–71, Puppi 1971, S. 44–69, Caselli 1980, S. 308, Puppi 1988, S. 166, Burns 1995, S. 54–60, 74–78, Gaetani di Canossa 2000, S. 382–384, Davies / Hemsoll 2004, S. 170–182 und Frommel 2009, S. 190–191.

48 Zur Fassade (1556–59) des Palazzo Bevilacqua siehe Puppi 1971, S. 44–69, Ders. 1988, S. 166, Davies / Hemsoll 1991, S. 58–69, Burns 1995, S. 60–64, 74–78, Conforti 2000, S. 369–373, Davies / Hemsoll 2004, S. 182–192, Frommel 2009, S. 191–192 und zu ihrer Spätdatierung siehe Marcorin 2013, S. 117–134 (insb. S. 122–123 und 130–131).

49 Zur Cappella Pellegrini (begonnen um 1528, nach Auflösung des Vertrags mit der Werkstatt Sanmichelis 1538 von Antonio und Jacopo Marastoni in reduzierter Form fortgeführt und dennoch erst nach 1557 fertiggestellt) in San Bernardino siehe Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 170–171, Giuliari 1816, Da Re 1914, S. 52–54, Brenzoni 1956/1957, S. 119–131, Puppi 1971, S. 41–44, Brugnoli 1980, S. 406, Puppi 1988, S. 165, King 1998, S. 229–246, Davies / Hemsoll 2004, S. 87–101, Molteni 2008, S. 527–548 und Frommel 2009, S. 189–190.

Della Torre in Fumane errichtete Sanmicheli einen oktogonalen Sakralbau[50]. Sowohl in den öffentlichen Bauten der venezianischen Schutzmacht, als auch in den privaten Bauten des veronesischen Patriziats rezipierte der Architekt nicht nur allgemeine antike Bauformen, sondern zitierte konkret einzelne Elemente antiker Baudenkmäler der Stadt, die er innerhalb eines Bauwerks miteinander kombinierte, „intensificando in tal modo il carattere veronese dell'edificio"[51]. Die nachdrücklichen Zitate lokaler antiker Monumente in der Architektur der Stadttore erlaubten sogar, die Wehranlagen nicht nur als Herrschaftszeichen der Republik Venedig und in ihrer Funktion als Befestigung des venezianischen Territorialstaates wahrzunehmen, sondern sie zugleich als Schmuck der Stadt Verona im Sinne eines kommunalen Repräsentationsgestus umzudeuten[52].

Namentlich nennt Vasari als einen seiner Informanten in Verona „Danese Cataneo da Carrara eccellentissimo scultore"[53]. Leben und Werk des Bildhauers, der auch als Dichter einige Anerkennung erlangte[54], würdigt der Künstlerbiograph im Anschluss an die Vita Jacopo Sansovinos, dessen Schüler Danese Cattaneo war. Nach dem Tod des Kardinals Pietro Bembo fertigte er eine Büste zum Gedenken an den venezianischen Humanisten an[55], die von seinen Zeitgenossen viel bewundert und hoch gelobt wurde[56]. Die Porträtbüste wurde schließlich in das Kenotaph des Kardinals in der Basilica di Sant'Antonio in Padua eingefügt, für das Paolo Giovio die Inschrift verfasste[57]. Auch Alessandro Contarini, „capitan generale dell'armata viniziana"[58], bestimmte in seinem Testament die Errichtung eines Grabmals im Santo in Padua und daran die Anbrin-

50 Zum 'Tempietto sanmicheliano' (um 1558 fertiggestellt) in der Villa Della Torre in Fumane siehe Cinetto / Consolo 1962, S. 630–635, Puppi 1971, S. 122, Franzoni 1980 (c), S. 127, Davies / Hemsoll 2004, S. 125–128 und Castiglioni / Legnaghi 2013, S. 79–86.

51 Zu den Antikenzitaten in den privaten wie öffentlichen Bauwerken Sanmichelis siehe Burns 1980 (b), S. 109–111 (Zitat S. 111), siehe außerdem Schweikhart 1980 (d), S. 86, Ders. 1995, S. 154–159, Schweizer 2002, S. 252–308, Ders. 2003, S. 28–32, Davies / Hemsoll 2004, S. 289–302 (insb. S. 295–302) und Schweizer 2005, S. 362–364.

52 „Ma più di tutti gl'altri fortificò Michele et adornò la sua patria Verona" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 5 (1984), S. 365). Zu Sanmichelis Stadttoren in Verona und ihrem doppelten Repräsentationsanspruch siehe Puppi 1971, S. 23–41, 80–81, 90–102, Ders. 1988, S. 165, Cenni / Coppari 1989–1993, Bd. 2 (1990), S. 35–41, Concina 1995, S. 196–203, Schweizer 2002, S. 252–308, Ders. 2003, S. 28–32, Davies / Hemsoll 2004, S. 236–274 und Frommel 2009, S. 192–194.

53 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 599.

54 Zu Danese Cattaneo als Dichter und zu seinen engen Beziehungen zu Literatenkreisen siehe Rossi 1995, S. 85–131 und Galleni Pellegrini 2013, S. 319–345.

55 Zur Porträtbüste des Pietro Bembo (1547–48) für sein Kenotaph in der Basilica di Sant'Antonio in Padua siehe Rossi 1995, S. 39–66 und Baldissin Molli 2013 (a), S. 44–47 und (b), S. 266–270.

56 Pietro Aretino schrieb im April 1548 an Danese Cattaneo: „Se Tiziano e il Sansovino, questo ne' marmi unico e quello nei colori singulare, non che una volta, ma cento sono venuti a vedere il ritratto de lo immortal Bembo, da lo scarpel vostro redutto vivo ne l'arte, perché non debbo io pregarvi che mi lasciate venire più di mille a contemplarlo?" (Aretino Ed. Camesasca 1957–1960, Bd. 2 (1957), S. 213–214, cdxiii).

57 Zu dem von Paolo Giovio verfassten Epitaph, das Assoziationen mit den *Elogia* zur Erläuterung seiner Sammlung an Porträts berühmter Männer weckt, siehe Rossi 1995, S. 56–58.

58 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 193.

gung der noch zu seinen Lebzeiten von Danese Cattaneo geschaffenen Porträtbüste[59]. Als Hauptwerk des Bildhauers hebt Vasari den von Ercole für seinen Vater Giano Fregoso, „già signor di Genova e poi capitano generale de' Viniziani", gestifteten Grabaltar in Sant'Anastasia in Verona hervor[60]. Darauf folgt eine bemerkenswert detaillierte Beschreibung des Monuments, „la quale tutta opera è veramente degna d'essere lodata, avendola il Danese condotta con molta diligenza, e dato bella proporzione e grazia a quel componimento, e fatto con gran studio ciascuna figura"[61]. Nicht erwähnt wird in Vasaris *Vite* hingegen die Statue von Girolamo Fracastoro[62], die Danese Cattaneo im Auftrag des *Consiglio cittadino* von Verona schuf. In einem Beschluss vom 21. November 1555 wurde neben Kleidung und Habitus des Darzustellenden auch der Aufstellungsort der Statue auf dem Bogen zwischen Loggia del Consiglio und Casa della Pietà an der Piazza dei Signori festgelegt[63]. Damit befindet sich die Statue des Universalgelehrten in einer Reihe, wenngleich auch etwas niedriger, mit den *viri illustres* der Stadt, den das Kranzgesims der Loggia bekrönenden Figuren von Lucius Vitruvius Cerdo, Valerius Catullus, Plinius maior, Aemilius Macer und Cornelius Nepos[64].

Der Bildhauer und Dichter erteilte Vasari sicherlich nicht nur bereitwillig Auskunft zu seinem eigenen Werk und dem Schaffen anderer Schüler Jacopo Sansovinos, er erscheint darüber hinaus auch gut informiert über die Arbeiten zeitgenössischer Veroneser Künstler. So besaß er etwa Kenntnis von einer Zeichnung der *Vision des Heiligen Eustachius* von Battista d'Agnolo detto del Moro[65], von der er sich derart angetan zeigte,

59 Zur Porträtbüste des Alessandro Contarini (vor 1553) für sein Grabmal in der Basilica di Sant'Antonio in Padua siehe Schweikhart 1991, S. 317–319, Davis 1995, S. 180–195, Rossi 1995, S. 62–66 und Baldissin Molli 2013 (a), S. 47–49 und (b), S. 272–274.

60 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 193. Zum Grabaltar für Giano Fregoso († 1529) in Sant'Anastasia in Verona (dat. 1565) siehe Hiesinger 1976, S. 282–293, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 165–166, Kat.-Nr. VII.6 (Howard Burns), Aurenhammer 1995, S. 178–179, Rossi 1995, S. 104–112, 128–129, Lodi 2011 (a), S. 100–103, Baldissin Molli 2013 (a), S. 51–54 und (b), S. 277–282 und Dalla Costa 2013, S. 99–100, Anm. 48.

61 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 194. Möglicherweise wurde Vasari die ausführliche Beschreibung des Monuments von dem literarisch begabten Künstler selbst übermittelt; zu dieser Vermutung siehe Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 165–166, Kat.-Nr. VII. 6 (Howard Burns), Ausst.-Kat. Arezzo 1981, S. 230–231, Kat.-Nr. 53 (Charles Davis) und Rossi 1995, S. 105–107. In seinem dichterischen Hauptwerk *Dell'amor di Marfisa* (Venedig 1562) weist Danese Cattaneo selbst bereits auf das noch im Bau befindliche Grabmal für Giano Fregoso hin (10. Gesang, 79. Stanze, S. 78).

62 Zur Statue von Girolamo Fracastoro (1555–1559) auf dem Arco delle Fogge an der Piazza dei Signori in Verona siehe Rossi 1995, S. 67–73, Baldissin Molli 2013 (a), S. 49–51 und (b), S. 276–277 und Dalla Costa 2013, S. 99–100, Anm. 48.

63 ASVr, AAC, AC, reg. 83, fol. 121–122 (fol. 122v).

64 Zu den kommunalen Repräsentationsgesten und den „Personalisierungen […] historische[r] Identität" siehe Schweizer 2007, S. 389–429 (Zitat S. 424).

65 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 578. Über den Verbleib der Zeichnung ist nichts bekannt, siehe Plebani 2008, S. 78 und Dalla Costa 2013, S. 99, Anm. 47.

dass er Fra Marco de' Medici, „suo antico e singolare amico", zum Kauf der Zeichnung überredete, „per metterla fra l'altre sue cose rare che ha in tutte le professioni"[66].

Die Hinweise, die Vasari von den Malern Giovanni Caroto und Francesco Torbido detto il Moro, dem Architekten Michele Sanmicheli und dem Bildhauer Danese Cattaneo erhielt, bezogen sich sicherlich größtenteils auf das jeweils eigene Tun. Die Einordnung dieser punktuellen und überwiegend selbstreferenziellen Informationen in einen historischen Kontext und die Berichte zu Leben und Werk von Künstlern vorhergehender Generationen erforderten die profunden Kenntnisse und soliden Forschungen eines Gelehrten. Für diese Aufgabe eignete sich der Dominikaner Fra Marco de' Medici, dem ein Großteil des von Vasari verwerteten Materials zu den Veroneser Künstlern zuzuschreiben ist[67].

Die erst seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Verona ansässige Familie Medici war durch den Tuchhandel zu Wohlstand gekommen. Durch den Erwerb von Grundbesitz, den Bau eines repräsentativen Stadtpalastes, das Ausüben öffentlicher Ämter und das Einheiraten in die politische wie kulturelle Elite gelang es der Familie innerhalb nur weniger Generationen, das ökonomische Kapital in soziales Prestige umzuwandeln. Der gesellschaftliche Aufstieg fand seinen Höhepunkt in der Verleihung des Titels eines *Cavaliere* an Nicolò de' Medici durch den Dogen Agostino Barbarigo 1486[68]. In Vasaris *Vite* nimmt der Vorfahr Fra Marcos als reicher Bürger und frommer Stifter verhältnismäßig viel Raum in der Lebensbeschreibung des Malers Domenico Morone ein, den er mit der Ausmalung der Familienkapelle in San Bernardino in Verona beauftragte[69]. Sein Urenkel Bartolomeo nahm mit dem Eintritt in das Dominikanerkloster Sant'Anastasia in Verona den Namen Fra Marco an. Als Konzilstheologe begleitete er

66 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 578. Siehe hierzu Rossi 1995, S. 152–153, Molteni 2006, S. 127–128, Anm. 17, Plebani 2008, S. 78, Molteni 2013, S. 24 und Dalla Costa 2013, S. 100, Anm. 49.

67 Zur Mitwirkung Fra Marco de' Medicis an den *Vite* siehe Kallab 1908, S. 383, 389–390, Ausst.-Kat. Arezzo 1981, S. 230–231, Kat.-Nr. 53 (Charles Davis), Molteni 2006, S. 106–107, Peretti 2008, S. 40–51, Plebani 2008, S. 78, Marini 2011, S. 77–78, Plebani 2012, S. 18–22, 38–42 und Molteni 2013, S. 23–28.

68 Zur Herkunft und zum sozialen Aufstieg der Familie Medici und insbesondere zur Figur Nicolò de' Medicis siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 430–431, Burkart 2000, S. 42–54, 67–72, 162–163, 169–173, Peretti 2006 (b), S. 503–525, Ders. 2008, S. 42–45 und Plebani 2012, S. 120–121.

69 „Al medesimo [Domenico Morone] fece dipignere dentro e fuori la capella che è vicina a questa [cappella del Monte della Pietà], con ricchezza d'oro e molta spesa, messer Niccolò de' Medici cavaliere, il quale era in que' tempi stimato il maggior ricco di Verona, et il quale spese molti danari in altre opere pie sì come quello che era a ciò da natura inclinato. Questo gentiluomo, dopo aver molti monasterii e chiese edificato, né lasciato quasi luogo in quella città ove non facesse qualche segnalata spesa in onore di Dio, si elesse la sopradetta capella per sua sepoltura, negl' ornamenti della quale si servì di Domenico, allora più famoso d'altro pittore in quella città, essendo Liberale a Siena" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 584). Es folgt eine bemerkenswert detaillierte Beschreibung der Wandmalereien, die im Laufe der Zeit durch Feuchtigkeit und andere Faktoren stark gelitten haben. Zur Cappella Medici (hinsichtlich der Datierung der Fresken reichen die Forschungsmeinungen von Anfang der 1490er Jahre bis gegen 1505) in San Bernardino, an deren Ausmalung insbesondere an der Stirnseite Domenico Morones Sohn Francesco beteiligt war, siehe Gerola 1909 (b), S. 107, Brenzoni 1955/1956, S. 105–108, Del Bravo 1962, S. 10, Ausst.-Kat. Verona 1970, S. 112–114,

Michele Della Torre, Bischof von Ceneda, 1562 zur dritten Tagungsperiode des Konzils von Trient. Noch im selben Jahr folgte er einem Ruf an die theologische Fakultät der Universität in Bologna. Im Jahr 1568 setzte ihn Papst Pius V. als Inquisitor in Verona ein, wo er zudem im Biennium 1570–71 als Prior dem Kloster Sant'Anastasia vorstand. Von Papst Gregor VIII. wurde er 1574 für das Amt des Generalinquisitors in Venedig und der Terraferma bestellt und schließlich 1578 zum Bischof von Chioggia ernannt[70]. Fra Marco de' Medici war sowohl mit den aristokratischen Kreisen der Auftraggeber als auch mit den Künstlern vertraut und pflegte einen engen freundschaftlichen Umgang mit Francesco Torbido detto il Moro, Michele Sanmicheli und Danese Catteneo[71]. Als „uomo pratichissimo in tutte le più nobili arti e scienzie" zeigte er ein ausgeprägtes Interesse für die Architektur und betätigte sich als Sammler von Kunst und Naturalia[72].

Über Beginn und Umfang seiner Mitarbeit an der zweiten Ausgabe von Vasaris *Vite* gibt ein an Jacopo Guidi, Bischof von Penne und Atri, adressierter Brief des Dominikaners vom 21. Februar 1563 Aufschluss:

> *Quanto alle cose che Lei mi ricchiede per il nostro messer Giorgio Vasari, io di subito mi son dato a procacciare di haver li libri suoi delli pittori, per poterle anco et più distesamente et con fondamenti più soddi scriverle quanto osservo in quelli, et per diminutioni et per svario. […]*
>
> *Haverei ben caro di saper quanto tempo mi pote dar messer Giorgio in questo negotio, per saper como governarmi, né dubiti sua eccellenza che di molto tempo che sia per darmi non sia per rendergli anco molto usura, perché penso che nel ricorreger questi suoi libri vorà anco accrescerli, per esser dalla prima loro publicatione sino a questa hora morti di molti valent'huomini, li quali con la memoria delle cose loro darano et riceverano di molta riputatione da questa vaghissima et delettevolissima historia.*[73]

Kat.-Nr. 33 (Maria Teresa Cuppini), Eberhardt 1974, S. 96, Cuppini 1981, S. 392–395, Burkart 2000, S. 93–101, Peretti 2006 (A), S. 117–121 und (B), S. 519–520, Zamperini 2010 (A), S. 85, Anm. 100 und S. 99, Anm. 1, Plebani 2012, S. 120–121 und Zamperini 2013 (C), S. 119–120, Anm. 4–7.

70 Zur kirchlichen Laufbahn Fra Marco de' Medicis siehe Kallab 1908, S. 389, Ausst.-Kat. Arezzo 1981, S. 230–231, Kat.-Nr. 53 (Charles Davis), Rossi 1995, S. 153, Anm. 77, Peretti 2008, S. 46–58 und Marini 2011, S. 77–78.

71 Zu den freundschaftlichen Beziehungen des gelehrten Dominikaners zu dem Maler Francesco Torbido, dem Architekten Michele Sanmicheli und dem Bildhauer Danese Cattaneo siehe Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 577–578, Bd. 5 (1984), S. 375 und Bd. 4 (1976), S. 578.

72 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 599. In der Vita Michele Sanmichelis weist Vasari im Zusammenhang mit dem Bau des Campanile der Kathedrale von Verona auf den architektonischen Sachverstand Fra Marcos hin, „che oltre alli altri suoi studii più gravi, si è dilettato sempre, come ancor fa, della architettura" (Ebd., Bd. 5 (1984), S. 369). Im Anschluss an die Lebensbeschreibung Francesco Torbidos berichtet der Künstlerbiograph, dass Fra Marco eine Zeichnung von Battista del Moro zu erwerben versuchte, „per metterla fra l'altre sue cose rare che ha in tutte le professioni", die ihm dann aber der Künstler in Gedenken an die Freundschaft seines Lehrers und Schwiegervaters zu dem Gelehrten schenkte (Ebd., Bd. 4 (1976), S. 578). Zur naturkundlichen Sammlung Fra Marcos siehe De Toni 1907, S. 18–26, Franzoni 1980 (C), S. 130–131, Rossi 1995, S. 69 und Peretti 2008, S. 53–55.

73 Der Brief von Fra Marco de' Medici an Jacopo Guidi vom 21. Februar 1563 ist vollständig publiziert in Palli D'Addario 1985, S. 388–389, siehe außerdem Molteni 2006, S. 106–107, Peretti 2008, S. 47–48, Plebani 2008, S. 78, Marini 2011, S. 78, Plebani 2012, S. 19, Anm. 13 und Molteni 2013, S. 25–26.

Für seine Nachforschungen aktivierte er nun seinerseits Informanten, die er um Auskünfte zu Arbeiten Veroneser Künstler außerhalb ihrer Heimatstadt bat. In einem Brief vom 7. September 1564 ersucht er den aus Verona stammenden und in Rom tätigen Augustinermönch Onofrio Panvinio, ihm „quel tanto che si pote di un nostro honoratissimo citadino che fu un frate Giocundo Veronese" mitzuteilen[74]. Der Gelehrte betrieb seine umfangreichen Recherchen derart gewissenhaft, dass er gar die Drucklegung der zweiten Ausgabe der *Vite* verzögerte, wie aus Vasaris Schlussbemerkung im Kapitel *Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi* hervorgeht: „E questo sia il fine delle Vite dei detti Veronesi, di ciascuno de' quali non ho potuto avere i ritratti, essendomi questa piena notizia non prima venuta alle mani che quando mi sono poco meno che alla fine dell'opera ritrovato"[75].

Vasaris Kenntnisse der Werke Veroneser Künstler beruhen nur zu einem geringen Teil auf Autopsie und gehen überwiegend auf die Berichte seiner Gewährsmänner in Verona zurück. Der knappe Abriss zu den Informanten Vasaris und ihren Kontakten innerhalb des Künstler- und Auftraggebermilieus zeigt bereits deutlich, dass sie jeweils Teil eines engmaschigen Beziehungsgeflechts waren[76]. Einerseits gelangte der Künstlerbiograph mittels dieses Netzwerks an zahlreiche nachweislich richtige Detailinformationen, andererseits waren seine Berichterstatter keineswegs unvoreingenommen. Die Auswahl der Künstler, die Gewichtung und Beurteilung ihrer Werke sowie die Nennung einzelner Auftraggeber spiegeln das kulturelle Milieu der Informanten wider, die einem illustren Zirkel an Künstlern, Literaten und Gelehrten angehörten.

Der humanistische Freundeskreis wird in einer Novelle der 1554 veröffentlichten Novellensammlung von Matteo Bandello anschaulich beschrieben[77]. Gewidmet ist die Novelle Francesco Della Torre, erstgeborener Sohn von Giulio Della Torre und persönlicher Sekretär von Bischof Gian Matteo Giberti. Im Dedikationsbrief schildert Bandello eine vergnügliche Zusammenkunft im gastfreundlichen Hause von Cesare Fregoso[78], bei der Francesco aufgrund geschäftlicher Verpflichtungen in Mantua im

74 Der Brief von Fra Marco de' Medici an Onofrio Panvinio vom 7. September 1564 ist vollständig publiziert in Shearman 2003, Bd. 2, S. 1105–1107, siehe außerdem Davis 1995, S. 307, Anm. 2, Molteni 2006, S. 107, Peretti 2008, S. 49–50, Plebani 2008, S. 78, Marini 2011, S. 78, Plebani 2012, S. 19, Anm. 13 und S. 45 und Molteni 2013, S. 26.

75 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 599. Zu den Künstlerporträts siehe Kliemann 1981 (b), S. 237–242, Davis 1981 (c), S. 254–263, Molteni 2006, S. 107, Peretti 2008, S. 51, Plebani 2012, S. 43 und Molteni 2013, S. 26–27.

76 Zu diesem Beziehungsgeflecht siehe Franzoni 1980 (c), S. 124–127, Burns 1995, S. 69–74, 79, Rossi 1995, S. 69–73, 104–105, Serafini 1996, S. 111–116, Schweizer 2002, S. 304–307, Davies / Hemsoll 2004, S. 33–39, Schweizer 2005, S. 364–365, Plebani 2012, S. 82–83, Molteni 2013, S. 27–28 und insbesondere Zamperini 2013 (a), S. 29–42.

77 Bandello Ed. Brognoligo 1910–1912, Bd. 2 (1910), S. 409–419, Novelle 10.

78 Der *Condottiere* Cesare Fregoso stand bis 1536 in venezianischen, dann in französischen Diensten. Als Gesandter des französischen Königs reiste er 1541 nach Venedig, wurde aber auf dem Weg dorthin ermordet. Die Stiftungsinschrift des erst 1565 fertiggestellten Grabaltars für den gemeinsamen Vater Giano Fregoso (†1529) in Sant'Anastasia in Verona nennt nur seinen Bruder Ercole.

Auftrag des Bischofs nicht anwesend sein konnte. Nach einem lukullischen Mahl unterhalten sich die Gäste über Boccaccios *Decamerone* und die Narreteien der Maler Bruno und Buffalmacco. Daraufhin erzählt Francescos Onkel, Raimondo Della Torre, eine Novelle, die von den Streichen des „maestro Girolamo da Verona" handelt. Dem Maler – vermutlich mit Girolamo Dai Libri zu identifizieren – gelang es, durch Witz und Schläue einer Verurteilung wegen aufrührerischen Verhaltens durch die kaiserliche Statthaltung während der Besatzung Veronas durch die Habsburger zu entgehen. Die andere heitere Begebenheit trug sich bei einer ähnlich geselligen Einladung im Hause des Erzählers Raimondo Della Torre und seiner Brüder Giulio und Giovanni Battista zu. Bei dieser Gelegenheit spielte der Maler den anwesenden Gästen eine Verkleidungskomödie vor und hielt Pietro Bembo und Girolamo Fracastoro zum Narren.

In der Novelle finden sich einige der herausragenden Persönlichkeiten versammelt, die das kulturpolitische Klima in Verona entscheidend prägten. Dazu zählt allen voran Gian Matteo Giberti, mit dessen Ernennung zum Bischof von Verona am 21. Dezember 1524 Papst Clemens VII. weder den Wünschen der veronesischen Bevölkerung noch des venezianischen Senats entsprach, die jeweils gerne einen Mitbürger auf dem Bischofsstuhl gesehen hätten. Der neue Bischof begann die Privilegien der Kanoniker zu beschneiden und führte zur besseren Kontrolle des Domkapitels das Amt des *Praepositus* ein, das er Girolamo Della Torre anvertraute, Sohn seines guten Freundes Giulio und jüngerer Bruder seines langjährigen persönlichen Sekretärs Francesco. Das Konkurrenzverhältnis von Bischof und Domkapitel kommt anschaulich in der Neugestaltung des Chorbereichs der Kathedrale von Verona zum Ausdruck, der deutlich vom Langhaus mit den Kapellenstiftungen der Kanoniker abgesetzt wird[79].

Die Familie Della Torre gehörte, wie auch die Canossa, Bevilacqua oder Pellegrini, zu den sogenannten 'famiglie storiche'[80], einer handverlesenen Gruppe aristokratischer Familien, die trotz wechselnder Herrschaftsverhältnisse ihre politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Stellung innerhalb der Stadt zu behaupten vermochten. Seit der freiwilligen Unterwerfung der Stadt Verona unter die Republik Venedig 1405, während der habsburgischen Besatzung von 1509 bis 1517 und auch nach der Rückkehr unter die Schutzherrschaft der Serenissima waren Mitglieder dieser Familien ständig im *Consiglio cittadino* vertreten[81]. Dem vom venezianischen Senat entsandten *Podestà* und *Capitano* unterstellt, oblag diesem Gremium die kommunale Verwaltung; politisches Gewicht außerhalb der von der Schutzmacht Venedig verstärkten Stadtmauern besaß es kaum. Der politischen Souveränität beraubt, versuchte das städtische Patriziat

79 Zum Episkopat Gian Matteo Gibertis, den schwelenden Konflikten zwischen Bischof und Domkapitel, dem Kreis seiner engsten Vertrauten aus dem humanistisch-aristokratischen Milieu Veronas und zur Neugestaltung des Chors der Kathedrale von Verona siehe Serafini 1996, S. 75–161.

80 Als 'famiglie storiche' definiert Paola Lanaro Sartori in ihrer Studie zur elitären Führungskaste in Verona diejenigen Familien, deren wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Stellung langfristig gefestigt ist, was sich u.a. an ihrer ununterbrochenen Präsenz im *Consiglio cittadino* ablesen lässt, siehe Lanaro Sartori 1992, S. 31–34, 112–115.

81 Siehe hierzu die Auswertungen von Lanaro Sartori 1992, S. 33, 113.

zumindest die Deutungshoheit über den öffentlichen Raum für sich zu beanspruchen. Die Verweise auf die glanzvolle antike Vergangenheit Veronas in Literatur, Kunst und Architektur dienten der kommunalen Selbstrepräsentation. Die Stilisierung der Stadt als *Verona romana* richtete sich dabei aber nicht ausschließlich nach außen und gegen Venedig, sondern wirkte auch innerhalb der Stadt als Distinktionsmerkmal einer eng umschriebenen sozialen Gruppe. Der gelehrte Diskurs über die Antike war dem humanistisch-aristokratischen Milieu vorbehalten, die kommunalen Repräsentationsgesten verwiesen also letztlich auf die Repräsentanten der Kommune selbst, auf die im Stadtrat vorherrschenden 'famiglie storiche'[82].

Das Konzept der auf der eigenen Geschichte begründeten Nobilitierung der Stadt und ihrer Bürger verdichtet sich in Torello Sarainas Traktat *De origine et amplitudine civitatis Veronae* zu einer Strategie der Vereinnahmung der antiken Monumente durch die städtische Elite. Der darin beschriebene Stadtrundgang, bei dem der Autor immer wieder seine umfassenden Kenntnisse antiker Literatur unter Beweis stellen kann, führt ihn und seine Begleiter auch zur Arena. Angesichts des beeindruckenden Bauwerks wird die Frage erörtert, ob das Amphitheater von einem privaten Bürger oder einem römischen Kaiser erbaut worden sei, bis die Diskutanten zu dem Schluss kommen, dass die autonome Veroneser Kommune die Arena errichtet habe[83]. Das Instrumentalisieren der antiken Monumente zur Demonstration der *antiquitas*, *amplitudo* und *nobilitas* der Stadt und ihrer Bürger offenbart die Geschichtswahrnehmung und das Selbstverständnis des städtischen Patriziats[84]. Die hohe Ehrung, die Torello Saraina für seine Verdienste zuteilwurde, erhebt seine dem Veroneser Bischof Gian Matteo Giberti gewidmete Abhandlung in den Rang einer offiziellen Stadthistoriographie[85].

Vor dem hier skizzierten Hintergrund der gesellschaftlichen Beziehungen und kulturpolitischen Interessen der Informanten Vasaris sind die Lebensbeschreibungen der Veroneser Künstler sorgfältig auf die Herkunft der Informationen, ihre historische Belastbarkeit und die hinter ihrer Anordnung und Gewichtung steckende Intention zu untersuchen. Erst in jüngerer Zeit sind in kurzer Abfolge zwei kritische Editionen zu

82 Zu den selbstreferenziellen Repräsentationsgesten des städtischen Patriziats siehe Serafini 1996, S. 115–116, Burkart 2000, S. 173–189, Schweizer 2002, S. 306–307, Ders. 2003, S. 28–31, Ders. 2005, S. 364–365, Ders. 2007, S. 389–429 und Zamperini 2008, S. 352–353.

83 Saraina 1540, fol. 13r-v.

84 Saraina 1540, fol. 34v, siehe hierzu außerdem Tosi 1980 (a), S. 33–34, Schweikhart 1980 (d), S. 86–87, Franzoni 1980 (c), S. 124, Cenni / Coppari 1989–1993, Bd. 2 (1990), S. 69–73, Serafini 1996, S. 115–116, Schweizer 2002, S. 301–303 und Ders. 2005, S. 349–366.

85 Der *Consiglio cittadino* zeichnete Torello Saraina noch zu Lebzeiten mit der *Corona civica* aus, nach seinem Tod stiftete die Veroneser Kommune eine Tafel mit der Inschrift TORELLO SARAINAE / IVR(IS) CON(SVLTO) / QVOD VERONAE PA / TRIAE ANTIQVA MO / NVMENTA PERQVISI / VERIT EAQ(VE) AB EDA / CITATE TEMPORIS / ERIPVERIT SVORVM / QVOQ(VE) CIVIVM GES / TA CONSCRIPSERIT / ET AETERNITATI / CONSACRAVERIT / S(ENATVS) P(OPVLVS) Q(VE) VER(ONENSIS) / B(ENE) M(ERENTI) / CIVICAM D(ONO) D(EDERVNT), die über dem Grabmal des Juristen, Historikers und Antikenkenners in San Fermo Maggiore in Verona angebracht ist, siehe hierzu Perez Pompei 1954, S. 42–43, Franzoni 1980 (c), S. 124 und Marchini 1980, o.S.

Vasaris *Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi* erschienen, die sich jeweils mit der Genese des Kapitels zu den Veroneser Künstlern in der zweiten Ausgabe der *Vite* und dem Netzwerk der Informanten Vasaris in Verona auseinandersetzen, um dann im kritischen Anmerkungsapparat die vom Künstlerbiographen gesammelten Informationen einer faktischen Überprüfung zu unterziehen[86]. In der folgenden Analyse des Textabschnitts zu Giovanni Maria Falconetto soll der Versuch unternommen werden, über die bloße Bestätigung oder Richtigstellung von Informationen hinaus auch mögliche Beweggründe für Weglassungen, Hervorhebungen und Umstellungen zu ermitteln.

2 Analyse der 'Vita di Falconetto architetto veronese'

In dem *Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi* überschriebenen Kapitel reihen sich in loser Abfolge die unterschiedlich detaillierten Lebensbeschreibungen von über 15 Künstlern aneinander, eingefasst von einem kurzen Prolog und Epilog. Die Biografien der einzelnen Künstler oder Künstlerfamilien sind in sich abgeschlossen, ihr eigenständiger Charakter wird zusätzlich durch Untertitel verstärkt.

Bereits der Titel der Vita Giovanni Maria Falconettos ist aufschlussreich hinsichtlich der Rezeption seines künstlerischen Schaffens: *Vita di Falconetto architetto veronese*[87]. Unterscheidet Vasari im Titel der Vita von Francesco und Girolamo Dai Libri zwischen Maler und Buchmaler[88], lässt er Falconetto hier ausschließlich als Architekt, nicht aber als Maler in Erscheinung treten[89]. Diese Fremdwahrnehmung scheint sich mit dem Selbstverständnis des Künstlers zu decken, gab Falconetto in den Signaturen seiner Bauwerke neben Namen und Herkunft auch die Berufsbezeichnung *architectus* an[90], verzichtete aber in den Signaturen seiner Wandmalereien auf eine derartige Benennung als *pictor* oder *depentor*[91]. Die Signaturen Falconettos an seinen Bauwerken sind als Zitate der vielfach rezipierten Inschrift L(VCIVS) VITRVVIVS L(VCI) L(IBERTVS)

86 Paolo Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, Mailand 2012 und *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013.

87 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589, siehe IV Quellentext.

88 *Vita di Francesco e Girolamo Dai Libri pittori e miniatori veronesi* (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 594).

89 Zu der einseitigen Bezeichnung ausschließlich als Architekt im Titel der Vita Giovanni Maria Falconettos siehe Plebani 2012, S. 132.

90 Padua, Loggia Cornaro (1524): IO(ANNES) MAR[IA FALCONETVS ARCHITECT]VS [VERONENSIS M]DXXIIII; Padua, Porta San Giovanni (1528): IOAN(NES) MA(RIA) / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITECTVS / F(ACIEBAT); Padua, Porta Savonarola (1530): IOAN(NES) MA(RIA) / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITETVS [sic!] / F(ACIEBAT); Padua, Portal des Torre dell'Orologio (1532): IOAN(NES) MA(RIA) / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITECTVS / F(ACIEBAT).

91 Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio (1497–99): IO(ANNES) MARIA / FALCONE / TVS / VERON(ENSIS) PINX(IT); Verona, Santa Maria Matricolare, Cappella Calcasoli (1503): IO(ANNES) MARIA / FALCONETVS / DE VERONA PI(NXIT) // M D III / DIE PRIMO / SEPTENBRIS [sic!]; Verona, San Pietro Martire (1509/1514): OPV[S F]ALCONE[TVS].

CERDO ARCHITECTVS am Arco dei Gavi in Verona zu verstehen[92]. Der Baumeister des Gavierbogens wird noch in der Stadtgeschichte von Torello Saraina mit seinem Namensvetter Marcus Vitruvius Pollio identifiziert[93], dem Autor des aus der Antike überlieferten Architekturtraktats *De architectura libri decem*. Seine Statue schmückt die Loggia del Consiglio in Verona ebenso wie die von Plinius maior, der im Vorwort seiner *Naturalis historia* ausführt, weshalb die antiken Künstler Apelles und Polyklet ihre Werke in der Imperfektform *faciebat* signierten[94], womit die von Falconetto bei seinen Bauwerken verwendete Signaturformel *architectus f* im Sinne der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Plinius Werk aufzulösen wäre[95]. Bei zwei der drei signierten Wandmalereien Falconettos handelt es sich um gemalte Scheinarchitekturen. Die Signaturen sind so angebracht, dass sie den Anschein erwecken, es handele sich um in Steintäfelchen eingemeißelte Inschriften. Der fingierte architektonische Träger der Signatur steht dabei in einem Spannungsverhältnis zu der durch den Zusatz *pinxit* betonten künstlerischen Tätigkeit; ein rhetorisches Mittel, das der Künstler sicherlich bewusst einsetzte, um seine illusionistischen Fähigkeiten in der Malerei zu unterstreichen. Das Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in San Pietro Martire in Verona signierte Falconetto hingegen mit *Opus Falconetus*. Mit dem Verb fällt bei dieser Variante auch der Hinweis auf den handwerklichen Schaffensprozess des Werks weg. Die Wahl dieser Signaturformel lässt sich als Hervorhebung der intellektuellen Leistung des Künstlers bei der Umsetzung des ikonografisch komplexen Bildthemas deuten; sie ist aber auch als Antikenzitat lesbar, als Verweis auf die bekannten Inschriften OPVS PRAXITELIS und OPVS FIDIAE an den Sockeln der Rossebändiger auf dem Quirinal in Rom[96].

Die Vita beginnt mit einer Genealogie der Künstlerdynastie der Falconetto. Deren Stammvater Giovan Antonio war laut Vasari der Halbbruder eines Stefano Veronese, „pittore rarissimo de' suoi tempi", von dem er das Malerhandwerk erlernte[97]. Die Identität dieser Figur und die Art ihrer Beziehung zur Familie Falconetto kann nach wie vor nicht zufriedenstellend geklärt werden. Sie erscheint in den *Vite* mehrmals an

92 Andrea Mantegna fügte die Inschrift am Arco dei Gavi gar als Antikenzitat in die Bildkomposition des Freskos *Gang des Heiligen Jakobus zur Richtstätte* (1453–57, im Jahr 1944 bei einem Luftangriff zerstört) in der Cappella Ovetari in der Eremitani-Kirche in Padua ein. Zur Rezeption der antiken Bauinschrift am Arco dei Gavi siehe Burns 1980 (b), S. 103 und Beltramini 2006, S. 139–147.

93 Saraina 1540, fol. 20r.

94 Plinius maior, *Naturalis historia*, Praefatio 26.

95 Zeugnis für die rege Auseinandersetzung mit Plinius *Naturalis historia* legen die zahlreichen kommentierten Ausgaben und Übersetzungen ab, die ab den 1470er Jahren allerorten erschienen. Plinius Deutung der bei antiken Künstlersignaturen verwendeten Imperfektform schenkte Angelo Poliziano im Kapitel 47 seiner 1489 in Florenz publizierten *Miscellaneorum centuria prima* besondere Aufmerksamkeit. Nicht das früheste, aber sicherlich das berühmteste Beispiel für die Verwendung der Imperfektform in einer Künstlersignatur der Neuzeit ist die von Michelangelo an der *Pietà* in Sankt Peter im Vatikan angebrachte Signatur. Zur plinianischen *faciebat*-Formel siehe Burg 2007, S. 184–192, Della Latta 2013, S. 128–141 und Hegener 2013, S. 188–231.

96 Zur Signaturformel „Opus N.N." siehe Burg 2007, S. 176–184.

97 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.

unterschiedlicher Stelle: In der Vita Agnolo Gaddis wird ein in Verona und Mantua als Freskant tätiger *Stefano da Verona* als Schüler des florentinischen Meisters genannt[98]. Einige Wandmalereien eines *Stefano Veronese* in Verona und in Mantua werden in der Vita Vittore Carpaccios lobend erwähnt und eine mögliche Ausbildung des Malers bei Liberale da Verona angedeutet[99]. In dessen Vita kehrt sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis dann aber um und Liberale wird als Schüler eines *Vincenzio di Stefano* bezeichnet, von dem angeblich schon andernorts in den *Vite* die Rede war, der hier jedoch erst- und einmalig erwähnt wird, „et il quale fece l'anno 1463 a Mantoa, nella chiesa d'Ogni Santi de' monaci di S. Benedetto, una Madonna"[100]. Schließlich erscheint *Stefano Veronese* in der Vita Giovanni Maria Falconettos als Halbbruder von dessen Großvater Giovan Antonio[101]. Die schon zeitlich kaum miteinander zu vereinbarenden Informationen hinterlassen einen konfusen Eindruck[102], dessen sich der Künstlerbiograph wohl auch bewusst war, wenn er selbstkritisch anmerkt, dass er „né il cognome, né il nome del padre, né il ritratto suo, né altro particolare" herausfinden konnte[103].

Innerhalb des von den Informationen Vasaris vorgegebenen Zeitrahmens sind in Verona gleich zwei Maler mit dem Namen Stefano, aber unterschiedlichem Patronym, dokumentarisch belegt:

Im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1424 ist ein *magister Stephanus depinctor quondam Iohannis* eingetragen, 50-jährig, verheiratet mit Tarsia, zwei Töchter, wohnhaft in der Contrada dell'Isolo Inferiore und im entsprechenden Steuerregister mit 7 Soldi verzeichnet[104]. Eigenname, Beruf, Name des Vaters sowie Name der Ehefrau stimmen mit den Angaben in einer am 18. September 1399 in Treviso ausgestellten Heiratsurkunde überein, in der die Eheschließung zwischen *Stephanum pictorem quondam ser Iohannis de Herbosio, provintie Frantie* und *honestam dominam Tarsiam* bestätigt wird[105]. Durch den Hinweis auf die Herkunft des Vaters aus Arbois, einer Gemeinde in der Freigrafschaft Burgund, erschließt sich eine Reihe weiterer Dokumente, in denen ein Maler *Stefanus de Arboxio* oder *Stefanus de Francia* genannt wird. Geboren um

98 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 2 (1967), S. 247–248.
99 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 618–620.
100 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 565.
101 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.
102 Agnolo Gaddi verstarb 1396. Sollte Stefano da Verona bei ihm in die Lehre gegangen sein, dann wäre sein Geburtsdatum spätestens um 1380 anzusiedeln. Liberale da Verona wurde um 1445 geboren. Als Lehrer des angenommen etwa 65 Jahre älteren Stefano kommt er nicht in Frage, sollte er hingegen sein Schüler gewesen sein, käme dieser auf eine Lebensdauer von mindestens über 80 Jahren. Das 1463 datierte Fresko in der Kirche Ognissanti in Mantua hätte der Maler als etwa 83-Jähriger ausgeführt.
103 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 620.
104 ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, reg. 480 (1424, Isolo Inferiore), fol. 5r und ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 251 (1425), fol. 186r (Isolo Inferiore), siehe Gerola 1908, S. 150–151, Mazzi 1912, S. 60, Degenhart 1937, S. 526, Fruet 1971, S. 101–102, Brenzoni 1972, S. 274, Moench 1986, S. 221 und Karet 1991/1992, S. 430–434, Dok.-Nrn. XIX-XX.
105 ASTv, AN, Atti notarili, serie II, b. 859, fol. 301r-302r, siehe Sartori 1966, S. 341, Fruet 1971, S. 102, Pesce 1983, S. 206, Moench 1986, S. 222 und Karet 1991/1992, S. 405–411, Dok.-Nr. VI.

1374, möglicherweise in Paris, wo sein Vater zwischen 1373 und 1375 tätig war[106], wuchs Stefano di Giovanni vermutlich in Pavia auf[107], wo er wohl auch seine Ausbildung in der väterlichen Werkstatt erhielt. Als junger Meister war er noch vor 1394 an der Dekoration des Hauses von Filippo della Molza in Mantua beteiligt[108]. In mehreren zwischen 1396 und 1418 datierten Dokumenten wird Stefano di Giovanni als in der Contrada Domi in Padua wohnhaft genannt[109], 1412 stand er als *Gastaldo* der *fraglia* der Maler vor[110]. Nach seiner Heirat im September 1399 ist er erneut 1402, 1404 und 1410 in Treviso dokumentiert[111]. Erst 1424 erscheint er im Einwohnerverzeichnis Veronas und dem

106 Giovanni di Herbosio oder Jean d'Arbois ist erstmals am 10. Mai 1373 in den Rechnungsbüchern des Herzogs von Burgund Philipp dem Kühnen dokumentiert. Vom 21. Juni 1373 bis 5. März 1375 war er im Auftrag des Herzogs in Paris tätig, anschließend folgte er seinem Dienstherrn nach Brügge, wo er letztmals am 19. Oktober 1375 in den Rechnungsbüchern Philipps des Kühnen vermerkt ist. Die Giovanni di Herbosio oder Jean d'Arbois betreffenden Einträge in den Rechnungsbüchern des Herzogs von Burgund sind vollständig publiziert in Karet 1991/1992, S. 450–458, Dok.-Nrn. 2–9, siehe außerdem Fruet 1971, S. 107–108, Moench 1986, S. 223–224, Karet 1992 (a), S. 8–9 und Delmoro 2004, S. 126–137.

107 In einem 1399 datierten *Registro Provisioni* aus Pavia (das Dokument ist nicht im Original erhalten und die Überlieferung gibt keinen Aufschluss über den genauen Herkunftszusammenhang) ist *Giovanni degli Erbosi pittore* als verstorben aufgeführt; als verstorben geht *Iohannis de Herbosio* auch aus der im selben Jahr in Treviso ausgestellten Heiratsurkunde von Stefano und Tarsia hervor. Auf dieser Grundlage wird der 1385 und 1392 im Ausgabenverzeichnis des Klosters San Pietro in Ciel d'Oro in Pavia verzeichnete *magistro Iohanni pinctori* mit Giovanni di Herbosio oder Jean d'Arbois in Verbindung gebracht. Eine Vermutung, die durch die gemeinsame Nennung mit dem eben dort zu etwa jener Zeit tätigen Michelino da Besozzo in Uberto Decembrios *De republica libri quattuor* (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Manoscritti, B 123 sup., c. 103r) gestützt wird, jedoch nicht belegt werden kann, waren doch im selben Zeitraum mehrere Maler mit dem Namen Giovanni in Pavia tätig. Die Einträge im *Liber expensarum* des Klosters San Pietro in Ciel d'Oro in Pavia vom 1.-20. Juni 1385 und November 1392, der Vermerk im 1399 datierten *Registro Provisioni* aus Pavia sowie der Textabschnitt in Uberto Decembrios *De republica libri quattuor* sind vollständig publiziert in Karet 1991/1992, S. 458–462, Dok.-Nrn. 10–13, siehe außerdem Moench 1986, S. 225–226, Karet 1992 (a), S. 8–9 und Delmoro 2004, S. 138–145.

108 Die in Mantua ausgestellten Dokumente vom 14. Dezember 1394 (*magistri Steffani pictoris francigene*), 20. Dezember 1394 (*Stefani de Francia*) und 14. Februar 1397 (*Stephani de Francia pictoris*) sind vollständig publiziert in Karet 1991/1992, S. 395–400, Dok.-Nrn. I-II, S. 402–405, Dok.-Nr. V und Dies. 2002 (a), S. 19–20, siehe außerdem Fruet 1971, S. 105 und Moench 1986, S. 222.

109 Die in Padua ausgestellten Dokumente vom 9. November 1396 (*magistro Stefano pictore de Franzia quondam Iohannis*), 3. Mai 1406 (*magister Stefanus pictor filius quondam Iohannis de Francia*), 18. Juni 1408 (*magister Stephanus pictor de Francia*), 19. März 1409 (*magister Stefanus depinctor de Francia quondam Iohannis*), 19. August 1409 (*magistro Stefano depentore quondam Iohannis de Parixio*), 4. Oktober 1409 (*magistro Stefano pictore quondam Iohannis de Francia*), 19. Oktober 1411 (*magistro Stephano pictore de Francia quondam […]*), 12. Juni 1412 (*maistro Stephano de Franza*), 27. Februar 1414 (*magistro Stefano de Francia pictore quondam Iohannis*) und von 1418 (*Magister Stephanus de Francia depictor*) sind vollständig publiziert in Karet 1991/1992, S. 400–401, Dok.-Nr. III, S. 412–420, Dok.-Nrn. IX-XIII, S. 425–430, Dok.-Nrn. XV-XVIII, siehe außerdem Sartori 1966, S. 341–342, Fruet 1971, S. 103–104 und Moench 1986, S. 222.

110 Zu den statuarisch festgelegten Ämtern und Aufgaben der Malergilde in Padua siehe Odorici 1874, S. 327–351 und Moncada 1988, S. 105–121.

111 Die in Treviso ausgestellten Dokumente vom 9. September 1402 (*Stephani de Arboxio pinctoris*), 13. Januar 1404 (*magister Stephanus de Arboxio pinctor*) und 18. Januar 1410 (*magistro Stephano pictore quondam Iohannis de Francia*) sind vollständig publiziert in Karet 1991/1992, S. 411–412, Dok.-Nrn. VII-VIII, S. 420–424, Dok.-Nr. XIV, siehe außerdem Sartori 1966, S. 342, Fruet 1971, S. 103, Pesce 1983, S. 206 und Moench 1986, S. 222–223.

entsprechenden Steuerregister[112], in dem er auch noch 1433 verzeichnet ist[113]. Mit dem Namenszusatz *de Verona* versehen, ist der Maler 1434 im Castel Bragher im Val di Non und 1438 im Castel Romano im Valle del Chiese im Fürstbistum Trient belegt[114]. Tommaso Salerni erwähnt in seinem am 10. Oktober 1438 in Verona aufgesetzten Testament ein von einem *magistrum Stephanum pictorem de Verona* begonnenes, aber nicht vollendetes Altarbild[115], was den Rückschluss zulässt, dass der Maler zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war. Da in dem Dokument weder ein Patronym angegeben ist, noch auf die burgundische Herkunft verwiesen wird, lässt sich der genannte Maler Stefano aus Verona jedoch nicht zweifelsfrei mit Stefano di Giovanni identifizieren. Darüber hinaus sind keine weiteren Daten zu Leben und Werk des Malers Stefano di Giovanni aus Verona überliefert.

Eine Ausbildung von Stefano di Giovanni bei Agnolo Gaddi in Florenz, auf der Vasari mehrfach insistiert[116], ist dokumentarisch nicht nachweisbar, wäre aber Anfang der 1390er Jahre immerhin möglich gewesen, bevor Stefano 1394, knapp 20-jährig, erstmals als Meister in Mantua genannt wird[117]. Die Assoziation mit dem florentinischen Meister lässt sich aber auch als ein Zeichen der Wertschätzung durch den Künstlerbiographen interpretieren[118]. Außer den abgenommenen Freskenresten vom Seitenportal der Kirche Santa Eufemia und von der Fassade eines Hauses in der Via XX Settembre sind keine der von Vasari beschriebenen Wandmalereien in Verona erhalten[119]. Die

112 ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, reg. 480 (1424, Isolo Inferiore), fol. 5r und ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 251 (1425), fol. 186r (Isolo Inferiore), siehe Gerola 1908, S. 150–151, Mazzi 1912, S. 60, Degenhart 1937, S. 526, Fruet 1971, S. 101–102, Brenzoni 1972, S. 274, Moench 1986, S. 221 und Karet 1991/1992, S. 430–434, Dok.-Nrn. XIX-XX.

113 ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 252 (1433), fol. 178r (Isolo Inferiore), siehe Gerola 1908, S. 151, Mazzi 1912, S. 60, Fruet 1971, S. 101–102, Brenzoni 1972, S. 274, Moench 1986, S. 221 und Karet 1991/1992, S. 434–435, Dok.-Nr. XXI. Name, Beruf und der Wohnsitz in der *Contrada dell'Isolo Inferiore* stimmen mit dem Eintrag im Steuerregister von 1425 überein, daher kann dieses Dokument trotz des fehlenden Patronyms zweifelsfrei Stefano di Giovanni zugeordnet werden.

114 Die im Fürstbistum Trient ausgestellten Dokumente vom 23. April 1434 (*magistro Stephano pictore quondam Iohannis de Verona*) und 14. Juni 1438 (*magister Stefanus pictor de Verona*) sind vollständig publiziert in Karet 1991/1992, S. 435–442, Dok.-Nrn. XXII, XXIV und Karet 1992 (B), S. 19–22, siehe außerdem Gerola 1908, S. 151, Degenhart 1937, S. 527, Fruet 1971, S. 101, Brenzoni 1972, S. 274 und Moench 1986, S. 221–222.

115 ASVr, UR, T, m. 30, a. 261 (Thomasius q. Dulceti de Salerini, 10.10.1438), siehe Gerola 1908, S. 152, Sandberg Vavalà 1926, S. 274–275, Degenhart 1937, S. 527, Fruet 1971, S. 106, Brenzoni 1972, S. 274, Moench 1986, S. 221, Karet 1991/1992, S. 442–445, Dok.-Nr. XXV und L'Occaso 2005, S. 151–153.

116 Stefano da Verona wird nicht nur in der Vita Agnolo Gaddis als dessen Schüler bezeichnet (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 2 (1967), S. 247–248), Vasari betont auch in der Vita Vittore Carpaccios, „che imparò tutto quello che in lui fu di buono in Fiorenza da Agnolo Gaddi" (Bd. 3 (1971), S. 620).

117 Zu dem in Mantua ausgestellten Dokument vom 14. Dezember 1394 (*magistri Steffani pictoris francigene*) siehe Karet 1991/1992, S. 395–396, Dok.-Nr. I.

118 Diese These vertreten Degenhart 1937, S. 527 und Karet 2002 (B), S. 5.

119 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 618–619. Zu den heute kaum mehr lesbaren und nur durch eine Nachzeichnung Pietro Nanins von 1864 rekonstruierbaren Fresken *Heiliger Augustinus thronend mit dem Heiligen Nikolaus von Tolentino und der Heiligen Euphemia*, *Propheten* und *Verkündigung an Maria*, die ursprünglich das Seitenportal der Kirche Santa Eufemia in Verona schmückten, 1958 abgenommen und ins Kircheninnere verbracht wurden, siehe Cenni / Schweikhart 1983, S. 26, Taf. 4 und

beiden Freskenfragmente sind stilistisch und wegen der heute kaum mehr lesbaren Signaturen untrennbar mit dem entsprechend signierten Tafelbild *Anbetung der Heiligen Drei Könige* in der Pinacoteca di Brera in Mailand verbunden[120]. Als Urheber der drei lediglich mit *Stefanus pinxit* signierten Werke wird in der Forschung aufgrund der Vereinbarkeit mit den überlieferten biografischen Daten, der angenommenen Ausbildung in der väterlichen Werkstatt in Pavia und des künstlerischen Einflusses des zeitgleich in der lombardischen Stadt tätigen Michelino da Besozzo allgemein Stefano di Giovanni akzeptiert. Die von Vasari beschriebenen Wandmalereien in Mantua sind nicht mehr erhalten[121], nur die vier *Evangelisten* im Gewölbe des ersten Jochs im südlichen Seitenschiff der Kirche San Francesco, die 1942 freigelegt und 1944 bei einem Bombenangriff zerstört wurden, sind durch Fotografien überliefert[122]. Ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Liberale da Verona und Stefano di Giovanni, wie es Vasari zunächst skeptisch andeutet und später umkehrt[123], ist in beide Richtungen aufgrund der sich nicht einmal überschneidenden Lebensdaten der beiden Maler aus Verona zu verwerfen. Das Fresko der *Thronenden Madonna mit Kind zwischen zwei Heiligen* in der Cappella dei Morti in der Kirche Ognissanti in Mantua, das Vasari einem Vincenzio di Stefano zuschreibt und in das Jahr 1463 datiert, kann ebenfalls aufgrund der Lebensdaten nicht von Stefano di Giovanni gemalt worden sein[124]. Zudem trug die Wandmalerei eine heute nicht mehr erhaltene Inschrift, die in einer Chronik der Stadt Verona von 1749 als *Nicolaus de Verona pinxit 1461* überliefert wird[125], von Giuseppe Gerola 1908 wiederentdeckt und als *Nicolaus de Võna pinxit 1465* gelesen wurde[126]. Sie deutet auf Nicolò Solimani hin, den Onkel und möglicherweise auch Lehrer Liberales[127]. Die Information, dass Stefano

S. 158 und Pietropoli 1996, S. 102–104. Zu dem heute kaum mehr lesbaren und nur durch eine Nachzeichnung Pietro Nanins von 1864 rekonstruierbaren Fresko *Madonna thronend mit Jesusknaben und dem Heiligen Christophorus*, das ursprünglich die Fassade des Hauses in der Via XX Settembre 35 (ehemals Via San Polo) in Verona schmückte, 1906 abgenommen und ins Museo di Castelvecchio in Verona (Inv.-Nr. 4676–1B1203) verbracht wurde, siehe Schweikhart 1973 (A), S. 191–192, Kat.-Nr. 2, Cenni / Schweikhart 1983, S. 68, Taf. 24 und S. 164–165 und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 95–96, Kat.-Nr. 56 (Paola Marini).

120 Stefano di Giovanni da Verona, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 1435, Mailand, Pinacoteca di Brera (Inv.-Nr. 349) siehe Mus.-Kat. Mailand 1990, S. 366–371, Kat.-Nr. 197 (Esther Moench Scherer) und Karet 1995, S. 13–26.

121 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 619–620.

122 ASMn, Studio fotografico Calzolari, IMM-r5020–0000404, IMM-r5020–0000462, und IMM-r5020–0000467. Zu den von Vasari beschriebenen, heute nicht mehr erhaltenen Wandmalereien und dem Stefano di Giovanni zugeschriebenen Freskofragment *Der Heilige Franziskus erhält die Wundmale* in San Francesco in Mantua siehe Karet 2002 (A), S. 10–17, Delmoro 2004, S. 153–158 und L'Occaso 2005, S. 274–275.

123 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 620 und Bd. 4 (1976), S. 565.

124 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 565. Obwohl Stefano di Giovanni als Maler des Freskos in Ognissanti in Mantua eindeutig nicht in Frage kommt, wird er insbesondere in der älteren Literatur vereinzelt als dessen Urheber genannt, siehe Matteucci 1902, S. 357–358.

125 Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.2 (1749), S. 327.

126 Gerola 1908, S. 156.

127 Zu dem Fresko in Ognissanti in Mantua, dem Maler Nicolò Solimani und der verwandtschaftlichen Beziehung zu Liberale da Verona siehe Gerola 1908, S. 156–157, Montagna 1963, S. 209–212, Brenzoni 1972, S. 174, 176, 271 Cuppini 1981, S. 349–352, Rognini 1986, S. 13–20, Piva 1989, S. 218–219, L'Occaso 2005, S. 129–132, Bertelli 2011, S. 64–65, Plebani 2012, S. 56–57 und Artoni 2013, S. 57–58, Anm. 3.

di Giovanni ein „fratello carnale" von Giovanni Maria Falconettos Großvater Antonio di Antonio gewesen sei, leitet Vasari mit „come si è detto" ein[128], einer ähnlich relativierenden Formulierung wie „alcuni affermano", mit der er die sich im Nachhinein als falsch erwiesene Nachricht einer Ausbildung Stefanos bei Liberale wiedergibt[129], allem Anschein nach selbst nicht ganz überzeugt. Zwischen den Lebensdaten der angeblichen Halbbrüder unterschiedlicher Väter liegt ein zeitlicher Abstand von einer Generation: Eine erneute Vermählung der Mutter Stefanos wäre erst nach dem zwischen 1392 und 1396 erfolgten Tod seines Vaters Giovanni möglich gewesen[130], so dass zwischen der Geburt Stefanos um 1374 und der Geburt eines Kindes von einem anderen Vater in jedem Fall mindestens etwa 20 Jahre Abstand lägen. Antonio di Antonio verstarb vor 1474[131], sein Sohn Jacopo wurde um 1448 geboren, so dass sein Geburtsjahr wohl mindestens noch ein weiteres Jahrzehnt später anzusiedeln ist, was eine gemeinsame Mutter mit Stefano di Giovanni unmöglich erscheinen lässt[132].

Etwa zeitgleich mit Stefano di Giovanni ist in Verona ein weiterer Maler mit dem Namen Stefano belegt. Am 18. November 1427 bezeugte ein *Stephano pinctore filio ser Antonii Messeti quondam Guidonis de Sancto Paolo Veronae* das Testament des Malers Jacopo[133]. Wie sein Namensvetter war auch Stefano di Antonio als Maler in Mantua tätig: Am 26. März 1462 erhielt ein *magistro Steffano de Verona pictori* eine Zahlung von Ludovico Nuvoloni, dem Abt des Klosters Sant'Andrea in Mantua, „pro pingendo capellam ipsius domini abbatis, sub titulo Sancti Johannis Batistha, quam noviter fieri fecit in ecclesia predicta Sancti Andree"[134]. Damit waren aber wohl noch nicht alle Forderungen beglichen, denn am 15. März 1467 erhielt Finadona, *filia quondam magistri Antonii et uxor quondam magistri Simonis de contrata Pontis Petre Verone tamque heres et hereditario nomine magistri Stephani pictoris, filii quondam dicti magistri Antonii,*

128 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.

129 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 620.

130 Noch im November 1392 ist ein *Iohanolo pictori* im Ausgabenverzeichnis des Klosters San Pietro in Ciel d'Oro in Pavia verzeichnet, aus einem in Padua ausgestellten Dokument vom 9. November 1396 geht Giovanni als bereits verstorben hervor, siehe Karet 1991/1992, S. 459–560, Dok.-Nr. 11 und S. 400–401, Dok.-Nr. III.

131 In einem Vertrag mit dem Wollweber Martino vom 25. August 1474 wird der Maler Jacopo als Sohn des verstorbenen Malers Antonio genannt (ASVr, UR, Istrumenti, n. 206, fol. 628r-v), siehe Brenzoni 1972, S. 135 und Zavatta 2013, S. 133, Anm. 2 und 3.

132 Möglicherweise irrte sich Vasari auch um eine Generation und es handelte sich vielmehr bei Antonios Vater Antonio, dem Ur-Großvater Giovanni Maria Falconettos, um den Halbbruder Stefanos, der dann aber, anders als von Fruet 1971, S. 113–114, Anm. 28 rekonstruiert, von demselben Vater und dafür einer anderen Mutter abstammte, da ansonsten weiterhin der ungewöhnlich große zeitliche Abstand von 20 Jahren zwischen den Geburtsdaten der Brüder bestehen bliebe.

133 ASVr, UR, T, m. 19, a. 116 (Iacobus q. Silvestri de Sancte Cecilia, 18.11.1427), siehe Brenzoni 1923, S. 6–7, Sandberg Vavalà 1926, S. 275, Degenhart 1937, S. 526–527, Brenzoni 1972, S. 153–155, 274, Karet 1991/1992, S. 445–449, Dok.-Nr. 1 und L'Occaso 2005, S. 151.

134 Zitiert nach L'Occaso 2005, S. 150. Die Ausmalung der Cappella di San Giovanni Battista in Sant'Andrea in Mantua überdauerte jedoch nicht lange. Bereits 1472 wurde mit dem Neubau der Kirche nach den Plänen von Leon Battista Alberti begonnen, die Johannes dem Täufer geweihte Kapelle erhielt später Andrea Mantegna als Grabkapelle, der sie von Grund auf neu gestaltete.

habitatoris Mantue, eine weitere Zahlung[135]. Die verwitwete Schwester und Erbin des zu diesem Zeitpunkt offenbar bereits verstorbenen Malers Stefano di Antonio wird in dem Dokument als wohnhaft in der Contrada di Ponte Pietra in Verona angegeben. In den Steuerregistern der Stadt Verona von 1433, 1443, 1447, 1456, 1465 und 1473 ist ein *Antonius pictor* wohnhaft in der Contrada di Ponte Pietra verzeichnet[136], bei dem es sich aber unmöglich um den gemeinsamen Vater[137], sondern nur um ein weiteres Geschwister von Stefano und Finadona handeln kann. Und tatsächlich bezeugte ein *Antonio pictore quondam magistri Antonii de Ponte Petre Verone* am 10. Oktober 1438 das Testament von Tommaso Salerni[138]. Die Anwesenheit von Antonio di Antonio bei der Testamentserrichtung könnte als Indiz für eine Identifizierung des im selben Testament genannten, nicht näher durch ein Patronym definierten Malers Stefano aus Verona mit Antonios Bruder Stefano di Antonio dienen[139]. Darüber hinaus sind keine weiteren Daten zu Leben und Werk des Malers Stefano di Antonio aus Verona überliefert.

Eine Ausbildung von Stefano di Antonio bei dem 1396 verstorbenen Agnolo Gaddi in Florenz erscheint angesichts des aus seinem ungefähren Sterbedatum zwischen 1462 und 1467 zu folgernden möglichen Zeitraums seiner Geburt eher unwahrscheinlich. Die von Vasari beschriebenen Wandmalereien in Verona und Mantua, von denen nur zwei fragmentarisch erhalten sind und eine weitere zumindest fotografisch überliefert ist, werden allgemein Stefano di Giovanni zugeschrieben. Eine Ausbildung von Stefano di Antonio bei dem etwa eine Generation jüngeren Liberale da Verona ist auszuschließen, umgekehrt wäre ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zeitlich immerhin möglich. Wahrscheinlicher ist aber, dass Liberale bei seinem Onkel Nicolò Solimani in die Lehre ging, der sich auch als der Maler des von Vasari fälschlicherweise einem *Vincenzio di Stefano* zugeschriebenen Freskos in Ognissanti in Mantua herausgestellt hat. Handelt es sich bei Stefano di Antonio tatsächlich, wie oben rekonstruiert, um den Bruder von Antonio di Antonio aus der Contrada di Ponte Pietra, so besteht keine verwandtschaftliche Beziehung zu Giovan Antonio, dem Stammvater der Künstlerdynastie der Falconetto. Möglicherweise ist Vasari oder seinen Informanten an dieser Stelle derselbe Fehler unterlaufen, den einzelne seiner Interpreten wiederholen und er hat *Antonius pictor quondam Antonii* wohnhaft in der *Contrada di Ponte Pietra* mit dem parallel in

135 Zitiert nach L'Occaso 2005, S. 150, siehe außerdem Chambers 1977, S. 102–103.

136 ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 252 (1433), (Ponte Pietra), n. 253 (1443), fol. 74r (Ponte Pietra), n. 254 (1447), fol. 77r (Ponte Pietra), n. 255 (1456), fol. 82v (Ponte Pietra), n. 256 (1465), fol. 76v (Ponte Pietra) und n. 257 (1473) fol. 72r (Ponte Pietra), siehe Mazzi 1912, S. 47 und Chilese 2007, S. 131, 139, 146, 153, 161.

137 Der Vater von Stefano und Finadona geht aus dem Dokument vom 15. März 1467 als bereits verstorben hervor.

138 ASVr, UR, T, m. 30, a. 261 (Thomasius q. Dulceti de Salernis, 10.10.1438), siehe Karet 1991/1992, S. 442–445, Dok.-Nr. XXV und L'Occaso 2005, S. 152–153.

139 Diese These vertritt L'Occaso 2005, S. 151–153, gefolgt von Plebani 2012, S. 136. Der Rückschluss von einem bei einer Testamentserrichtung anwesenden Zeugen auf den Hersteller eines im Testament verhandelten Gegenstands ist allerdings keineswegs zwingend.

den Steuerregistern der Stadt Verona verzeichneten *Antonius pictor quondam Antonii* wohnhaft in der *Contrada di Beverara* verwechselt[140].

In Anbetracht des mehr als eine Lebensdauer überspannenden Zeitraums, den die verschiedenen Informationen Vasaris zu einem Stefano da Verona abdecken, erscheint es denkbar, dass der Künstlerbiograph die beiden gleichnamigen Maler aus Verona mit sich überschneidenden Lebens- und Schaffensphasen zu einer Person vermengte. Eine verwandtschaftliche Beziehung zu den Falconetto ist weder für Stefano di Giovanni noch für Stefano di Antonio belegbar. Gegen ein solches Verwandtschaftsverhältnis spricht zudem der Umstand, dass erstmals 1534 ein Mitglied der Familie Falconetto den Namen Stefano erhielt[141], vier Generationen nach Antonio di Antonio, allerdings noch vor Veröffentlichung der zweiten Ausgabe der *Vite* 1568, so dass es sich bei der Vergabe des bis dahin in der Familie nicht gebräuchlichen Namens doch nicht um eine Reaktion auf die von Vasari in der Vita Giovanni Maria Falconettos postulierte verwandtschaftliche Beziehung zu einem Stefano da Verona handeln kann[142].

Die Zeichnung *Propheten mit Schriftrollen* in der Albertina in Wien[143], die möglicherweise als Vorstudie für die ehemals am Seitenportal von Santa Eufemia in Verona befindlichen Fresken diente und aus diesem Grund Stefano di Giovanni zugeschrieben wird, ist rechts unten mit *Stefano falconeto* beschriftet. Weitere Zeichnungen aus dem

140 Zu den Eintragungen von *Antonius pictor* wohnhaft in der *Contrada di Ponte Pietra* in den Steuerregistern der Stadt Verona von 1433, 1443, 1447, 1456, 1465 und 1473 siehe oben Anm. 136. *Antonius pictor*, wohnhaft in der *Contrada di Beverara*, ist in den Steuerregistern der Stadt Verona von 1443, 1447 und 1456 jeweils mit 8 Soldi erfasst (ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 253 (1443), fol. 114r (Beverara), n. 254 (1447), fol. 120v (Beverara) und n. 255 (1456), fol. 133v (Beverara)), siehe Gerola 1909 (B), S. 116, Mazzi 1912, S. 52, Gerola 1915, S. 222, Brenzoni 1972, S. 135, Guzzo 1994, S. 344, Chilese 2007, S. 133, 141, 147, Zamperini 2007 (B), S. 331 und Zavatta 2013, S. 133, Anm. 2. Geleitet von dem Wunsch, die Aussage Vasaris zu begründen, identifiziert L'Occaso 2005, S. 152–153, gefolgt von Plebani 2012, S. 136–137 den Stammvater der Künstlerdynastie der Falconetto fälschlicherweise mit *Antonio di Antonio* aus der *Contrada di Ponte Pietra*. Die Verwechslung macht jedoch einen etwas forcierten Eindruck, da vorangegangene Forschungsergebnisse teilweise unzutreffend als Beleg herangezogen werden: So identifiziert Mazzi 1912 keineswegs *Antonio di Antonio da Ponte Pietra* (S. 47) mit dem Vater von Jacopo und dem Großvater von Giovanni Maria Falconetto, wie L'Occaso 2005, S. 152 suggeriert; im Gegenteil kennzeichnet er ausdrücklich *Antonio di Antonio da Beverara* als „[Falconetto]" (S. 52). Auch Gerola 1908 identifiziert den Stammvater der Künstlerdynastie der Falconetto nicht mit *Antonio di Antonio da Ponte Pietra*, wie Plebani 2012, S. 136 behauptet, sondern verweist ganz richtig auf *Antonio di Antonio* wohnhaft in der *Contrada di Beverara* (S. 158).

141 Im Taufbuch von Santi Apostoli in Verona ist 1534 *Juane e Stefano*, Sohn von Angelo Falconetto eingetragen, zusammen mit den Taufpaten Girolamo und Marco Verità (ASDVr, Parrocchia dei Santi Apostoli, Registri dei battesimi, 1: Registro dei battesimi (1533–1542), ad annum 1534), siehe Rognini 1980, S. 328 und Guzzo 1994, S. 346.

142 In ihrer Aussage, dass der Name Stefano in der Familie Falconetto erst nach Veröffentlichung von Vasaris *Vite* gebräuchlich wurde, bezieht sich Fruet 1971, S. 114, Anm. 28 vermutlich auf den im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1583 eingetragenen *Stephano*, 1-jährig, Sohn von Giovanni Battista di Angelo Falconetto, 36-jährig, wohnhaft in der *Contrada di Beverara* (ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 108, n. 109 und n. 110 (1583, Beverara).

143 Stefano di Giovanni da Verona, *Propheten mit Schriftrollen*, um 1424, Wien, Albertina (Inv.-Nr. 24014), siehe Karet 2002 (B), S. 81–83, Kat.-Nr. 14.

Werkstattumfeld Stefanos weisen ähnliche Beschriftungen auf[144]. Es handelt sich dabei in keinem Fall um Signaturen, sondern um nachträglich angebrachte Bezeichnungen in unterschiedlichen Handschriften. Da der Name Falconetto erstmals von Giovanni Maria als Zuname gebraucht wurde[145] – sein Vater Jacopo und sein Großvater Antonio wiesen sich noch schlicht durch die Angabe des Patronyms, der Herkunft und des Berufs aus – und ein Verwandtschaftsverhältnis zu einem Stefano da Verona wohl erst durch Vasaris äußerst ungewisse Behauptung in das öffentliche wie familiäre Bewusstsein rückte, stammen die Aufschriften vermutlich auch frühestens aus der Zeit nach dem Erscheinen der zweiten Ausgabe der *Vite* 1568. Die Variante *di mano di falconeto*, die die Zeichnung *Allegorie der Hoffnung* in der Collection Frits Lugt in Paris aufweist, spricht gegen die Annahme, dass es sich dabei um Besitzvermerke der Werkstatt oder der Nachkommen Falconettos handelt[146]. Vielmehr lassen sich darin frühe Zuschreibungen durch einen oder mehrere anonyme Sammler an den durch Vasari mit der Familie Falconetto in Verbindung gebrachten Stefano di Giovanni erkennen[147].

Die Vita Giovanni Maria Falconettos mit dem Hinweis auf eine verwandtschaftliche Beziehung zu Stefano Veronese, „pittore rarissimo de' suoi tempi" beginnen zu lassen[148], dient – unabhängig vom Wahrheitsgehalt dieser Behauptung – der Absicht des Künstlerbiographen, den Maler und Architekten in die Abfolge eines Meisters von Rang und Namen zu stellen, da die unmittelbaren Vorfahren zu unbedeutend waren. So geringschätzig wie Vasari über die Werke des Großvaters Giovan Antonio hinweggeht, „delle quali non accade far menzione"[149], so abfällig urteilt er auch über die künstlerische Begabung des Vaters Jacopo, „dipintore di cose dozzinali"[150]. Diese mäßige Bewertung scheint durch zwei belegte, schiedsgerichtlich geklärte Streitfälle zwischen dem Maler

144 Die Zeichnung *Sitzende weibliche Figur mit Buch*, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection (Inv.-Nr. 1975.1.261) ist auf der Rückseite mit *Stefano falconeto* beschriftet, siehe Karet 2002 (B), S. 126–129, Kat.-Nr. R15. Die Zeichnung *Geburt der Maria*, Wien, Albertina (Inv.-Nr. 24015) ist rechts unten mit *Stefano Falconeto* beschriftet, siehe Karet 2002 (B), S. 150–151, Kat.-Nr. R25. Die Zeichnung *Studie für ein Wandmonument*, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv.-Nr. 4146) ist rechts unten mit *Stefano Falconeto* beschriftet, siehe Ausst.-Kat. Venedig 1981, S. 13, Kat.-Nr. 16 und Mus.-Kat. Paris 1983, Bd. 1, S. 210, Kat.-Nr. 208 und Bd. 3, Taf. 238. Die Zeichnung *Allegorie der Hoffnung*, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv.-Nr. 1343) ist mittig oben mit *di mano di falconeto* beschriftet, siehe Karet 2002 (B), S. 100–103, Kat.-Nr. R4. Die Zeichnung *Samson kämpft mit dem Löwen*, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv.-Nr. 1339) ist links unten mit *[…] Maria Falconeto* beschriftet, siehe Karet 2002 (B), S. 146–147, Kat.-Nr. R23.

145 Der Name Falconetto erscheint erstmals in den Signaturen des Künstlers in der Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso in Verona (1497–99): IO(ANNES) MARIA FALCONETVS VERON(ENSIS) PINX(IT).

146 Zu dieser These siehe Karet 2014, S. 149–152.

147 Villa 2003, S. 362 hingegen sieht in den Aufschriften das von Vasari postulierte Verwandtschaftsverhältnis zu Stefano di Giovanni bestätigt, Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 590, Kat.-Nr. 155 (Stefano Lodi) erkennt darin wiederum ein Indiz für eine mögliche verwandtschaftliche Beziehung zu Stefano di Antonio (?).

148 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.

149 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.

150 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.

und den mit der von ihm erbrachten Leistung offenbar unzufriedenen Auftraggebern bestätigt zu werden[151].

Bevor Vasari sich ausführlich dem Leben und Werk von Giovanni Maria widmet, geht er kurz und allgemein auf die Vita von dessen jüngeren Bruder Giovanni Antonio ein. Von den „molte cose", die der offenbar recht produktive Maler in Verona und später in Rovereto und den umliegenden Ortschaften im Etschtal schuf, wird nur das Tafelbild „San Niccolò con molti animali" für die Kirche San Giovanni Battista in Borgo Sacco konkret genannt[152]. Besonders hebt der Künstlerbiograph die „begli animali e frutti" in den Miniaturen von Giovanni Antonio hervor, die bis nach Frankreich Verbreitung fanden[153].

Auf den Abriss zur Künstlerdynastie der Falconetto und den Passus zum jüngeren Bruder Giovanni Antonio folgt die eigentliche Vita Giovanni Maria Falconettos. Die Grundlagen des Malerhandwerks erlernte er laut Vasari von seinem Vater Jacopo, „e gli aggrandì e migliorò assai"[154]. Auf den im konkreten Fall wahrscheinlich zutreffenden

151 Am 23. September 1491 urteilten die im Streitfall zwischen Jacopo di Antonio und Lionello Sagramoso als Schiedsrichter hinzugezogenen Maler Domenico Morone, Pietro Antonio di Paolo da S. Andrea und Antonio Badile zugunsten ihres Kollegen (ASVr, Notai bruciati, b. 116, notaio Girolamo Caprino, fasc. unico, fol. 12r-v). Das Dokument ist vollständig publiziert in Varanini 1996, S. 20–21, siehe außerdem Vinco 2006 (B), S. 83, Anm. 2, Brugnoli 2010, S. 342, Zamperini 2010 (B), S. 13–14, Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3 und Zamperini 2014, S. 51–54. Am 17. Oktober 1497 schätzten die im Streitfall zwischen Jacopo di Antonio und Becello Becelli als Schiedsrichter hinzugezogenen Maler Pietro Paolo Badile und Michele da Verona den Wert der im Haus des Auftraggebers ausgeführten Malereien geringer ein, als vom Maler gefordert (ASVr, ARV, n. 19 (1497), fol. 178, 189 und 190), siehe Fainelli 1910, S. 221, Avena / Mazzi 1917, S. 136–137, Brenzoni 1972, S. 25, 204, Varanini 1996, S. 13–14, Anm. 4, Brugnoli 2010, S. 378 und Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3.

152 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589. Das Altarbild für den von den Flößern für ihren Schutzpatron gestifteten Altar in der Kirche am ehemaligen Etschhafen von Rovereto wurde im 18. Jahrhundert durch eine Tafel von Gasparantonio Baroni Cavalcabò ersetzt und gilt seitdem als verschollen, siehe Vannetti 1781, S. 33, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 74, Colbacchini 2005, S. 46–48, Cattoi / Sava 2006, S. 49–51 und Sava 2012, S. 21.

153 Vasari berichtet, dass einige „carte miniate" von Giovanni Antonio Falconetto durch den Veroneser Goldschmied und Steinschneider Galeazzo Mondella nach Frankreich gelangten und andere von seinem Sohn Angelo dem venezianischen Adeligen Girolamo Leoni gegeben wurden (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590). Ein Aufenthalt von Galeazzo Mondella in Frankreich ist nicht dokumentiert, sein Schüler Matteo del Nassaro jedoch war am französischen Hof tätig und würde sich als Makler der Miniaturen ebenso eignen, siehe Rognini 1973/1974, S. 95–119, Ders. 1974, S. 336–340 und Sava 2012, S. 20. Ein Kontakt zwischen den Familien Falconetto und Mondella ist zumindest für die nachfolgende Generation belegt: Galeazzos Sohn Giovanni Battista Mondella trat nach dem Tod von Giovanni Antonios Sohn Angelo Falconetto neben Paolo Farinati und anderen Malern als Zeuge bei der Erstellung des Inventars des Verstorbenen am 16. Februar 1567 auf. Angelo vererbte seinen Söhnen Giovanni Battista und Zaccaria Falconetto die ihm von seinem Vater Giovanni Antonio hinterlassenen Schulden bei Girolamo Leoni. Vielleicht dienten die Miniaturen zur Begleichung der Schuld, die erst 1573 vollständig getilgt war (ASVr, ARV, processi (18.1.1577)), siehe Rognini 1980, S. 329, Guzzo 1994, S. 346, Sava 2012, S. 19 und Zavatta 2013, S. 134, Anm. 6 und 7. Von den Miniaturen Giovanni Antonio Falconettos ist bislang keine bekannt, zugeschrieben werden ihm aber die Randdekorationen des Diploms mit der Bestätigung der Privilegien für die Stadt Rovereto durch Kaiser Maximilian I. vom 3. November 1510 (Pergamena n. 351 (R – Bib.Civ.)), siehe Sava 2012, S. 19–27 und Postinger 2019, S. 73–74.

154 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.

Topos des den Meister übertreffenden Schülers folgt jedoch sogleich die Einschränkung „non fusse anch'egli pittore di molta reputazione"[155]. Das geringschätzige Urteil über den Maler Giovanni Maria Falconetto deutete sich bereits im Titel der Vita an, die ausschließlich seine Tätigkeit als Architekt in den Fokus rückt.

Dem Verdikt des Künstlerbiographen schließt sich eine flüchtige Aufzählung einiger der malerischen Werke in Verona an. Genannt werden die Wandmalereien „nel Duomo di Verona alle capelle de' Maffei e degl'Emili, et in San Nazzaro nella parte superiore della cupola" – mit einem unbestimmten „et in altri luoghi" lässt es Vasari dann schon bewenden[156]. Der reine Aufzählungscharakter ist neben Desinteresse auch der Machart des Textes geschuldet, der hauptsächlich auf Notizen von Informanten basiert, die Vasari parataktisch aneinanderreiht. Detaillierte Beschreibungen einzelner Werke sind in den *Vite* die Ausnahme und lassen sich auf persönliche Anliegen der Informanten zurückführen, wie bei der Cappella Medici in San Bernardino[157] oder dem Grabaltar für Giano Fregoso in Sant'Anastasia[158]. Welche Werke aufgeführt und welche Auftraggeber namentlich genannt werden, hängt ebenfalls von den Interessen und Beziehungen der Informanten ab. Die Cappella Maffei in der Kathedrale von Verona wurde von den Kanonikern Francesco und Girolamo Maffei gestiftet und 1500 vollendet. Die Stifterfamilie pflegte seit Generationen geschäftliche wie private Beziehungen zu der Familie von Fra Marco de' Medici[159], enge Kontakte bestanden auch zu weiteren Vertretern des humanistisch-aristokratischen Milieus[160], in dem sich die Informanten Vasaris in Verona bewegten. Die von dem Kanoniker Filippino Emilei gestiftete Kapelle in derselben Kirche findet in den *Vite* bereits bei dem überschwänglichen Lob von Francesco Morones Triptychon für den Altar Erwähnung[161], von dem nur noch die beiden Seitentafeln mit den *Heiligen Jakobus und Johannes Evangelist* erhalten sind, während die Mitteltafel mit einer *Kreuztragung Christi* im 18. Jahrhundert durch eine *Transfiguration* von Giambettino Cignaroli ersetzt wurde und seitdem als verschollen gilt[162].

155 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
156 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
157 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 584. Die Cappella Medici in San Bernardino stiftete Nicolò de' Medici, Urgroßvater des Vasari-Informanten Fra Marco de' Medici.
158 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 193–194. Den Grabaltar für Giano Fregoso in Sant'Anastasia schuf der Vasari-Informant Danese Cattaneo.
159 Zu den geschäftlichen wie privaten Beziehungen der Familien Maffei und Medici siehe Peretti 2006 (b), S. 506 und 510.
160 Giulio Della Torre, der zu den herausragenden Persönlichkeiten des humanistisch-aristokratischen Milieus in Verona zählte, war mit Anna Maffei verheiratet, seinen Schwiegervater Guido Antonio Maffei ehrte er mit einer Medaille, siehe Hill 1930, Bd. 1, S. 147, Kat.-Nr. 579 und Bd. 2, Taf. 105, Franzoni 1980 (c), S. 125–126, Toderi / Vannel 2000, Bd. 1, S. 186, Kat.-Nr. 509 und Zamperini 2016/2017, S. 144–146.
161 „Lavorò Francesco [Morone] alla capella degl'Emilii nel Duomo un San Iacopo e San Giovanni che hanno in mezzo Cristo che porta la croce, e sono queste due figure di tanta bellezza e bontà quanto più non si può disiderare" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 585).
162 Das Triptychon von Francesco Morone (um 1520) für den Altar der Cappella Emilei in der Kathedrale von Verona wurde vermutlich von Filippino Emileis Neffen Giovanni in Auftrag gegeben, siehe Del Bravo 1962, S. 16, Molteni 2006, S. 123 und Zamperini 2013 (c), S. 121–122, Anm. 15.

Möglicherweise war die Wahl desselben Künstlers, den der Vorfahr des Vasari-Informanten Fra Marco de' Medici mit der Ausmalung der Familienkapelle in San Bernardino beauftragt hatte, ausschlaggebend für die Aufnahme der Cappella Emilei in die *Vite*[163]. Ausgerechnet aber die vom Künstler signierten und datierten Fresken der an die Cappella Emilei angrenzenden Cappella Calcasoli berücksichtigt Vasari in seiner Aufzählung der Wandmalereien Falconettos in der Kathedrale von Verona nicht[164]. Die 1503 vollendete Kapelle wurde von dem Kanoniker Bartolomeo da Legnago gestiftet und von seinem Erben Bernardino Calcasoli ausgeführt. Bereits bei der lobenden Beschreibung des Tafelbilds mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von Liberale da Verona, das wohl erst nachträglich Teil des Altarretabels der Kapelle wurde, wird auf eine namentliche Nennung des Auftraggebers verzichtet[165]. Der Grund hierfür liegt vermutlich darin, dass die Familie des Auftraggebers nicht demselben gesellschaftlichen Milieu angehörte, in dem die Informanten Vasaris verkehrten: Bei dem in der Stiftungsinschrift als Neffe des Kanonikers Bartolomeo da Legnago angegebenen Bernardino Calcasoli handelte es sich eigentlich um einen Sohn seiner unehelichen und mit dem Tuchscherer Francesco Calcasoli verheirateten Tochter Inida. Bernardino Calcasoli war als Tuchmacher tätig, sein Bruder Aliprando folgte dem Großvater als Kanoniker nach[166]. Neben den Kapellen in der Kathedrale von Verona wird nur noch die Ausmalung der Kuppel der Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso aufgeführt, ohne dass Vasari jedoch ein Wort des Lobes über die illusionistische Deckenmalerei äußern würde. Auf die Zusammenarbeit mit Domenico und Francesco Morone bei der Ausführung der Wandmalereien wird weder in der Vita von Giovanni Maria Falconetto noch in der Vita des beteiligten Vater-Sohn-Gespanns hingewiesen.

Im Anschluss an diese knappe Aufzählung der gemalten Kapellendekorationen in Verona geht Vasari ausführlich auf das Antikenstudium des Künstlers sowohl in seiner Heimatstadt Verona als auch in Rom und weiteren Städten Mittelitaliens ein: In Einsicht seiner „poca perfezzione" in der Malerei und angesichts seiner Vorliebe für die Architektur wendete sich Falconetto „con molta diligenza" dem Studium der anti-

163 Nicht nur durch private und geschäftliche Beziehungen, sondern auch durch die Wahl derselben Künstler oder Orte entsteht Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, siehe hierzu die Überlegungen von Zamperini 2013 (a), S. 29–42.

164 Die in den Zwickeln oberhalb des Rundbogens angebrachte Signatur und Datierung lautet: IO(ANNES) MARIA FALCONETVS DE VERONA PI(NXIT) / M D III DIE PRIMO SEPTENBRIS [sic!].

165 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 566. Zu dem Tafelbild *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (um 1485) für den Altar der Cappella Calcasoli in der Kathedrale von Verona siehe Ausst.-Kat. Verona 2002, S. 32–45, Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 277–278, Kat.-Nr. 51 (Hans-Joachim Eberhardt), Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 72, Kat.-Nr. 6.9 (Hans-Joachim Eberhardt), Brugnoli 2007, S. 33 und Artoni 2013, S. 62, Anm. 10.

166 Die unterhalb der muschelförmigen Apsiskalotte verlaufende und durch den Altaraufbau heute halb verdeckte Stiftungsinschrift lautet: DEO ET DIVO ANTONIO DE VIENA D. BARTOLOMEI DE LENIACO CANONICI VERONENSIS IUSSU, BERNARDINUS CALCHESOLUS NEPOS ET HAERES DICAVIT MDIIII, siehe Brugnoli 1955, S. 35. Zu den komplizierten Familienverhältnissen des Klerikers siehe Brugnoli 2007, S. 29–38.

ken Bauwerke seiner Heimatstadt Verona zu, bevor er nach Rom aufbrach, wo er sich „dodici anni interi" aufhielt. Neben den antiken Bauwerken, „che sono il vero maestro", zeichnete er auch die antiken Skulpturen ab und kehrte schließlich „ricchissimo di tutti i tesori di quest'arte" in seine Heimat zurück[167].

Die zeitliche Anordnung der Romreise nach den Kapellendekorationen in Verona wie auch die lange Aufenthaltsdauer von zwölf Jahren lassen sich weder mit den gesicherten Werken noch mit den belegbaren Lebensereignissen des Künstlers in Einklang bringen. Durch die Änderung der Abfolge und die Verlängerung des Romaufenthalts gelingt es Vasari jedoch, die Lücke des nach wie vor größtenteils unbekannten vorrömischen Frühwerks von Falconetto zu schließen[168].

Während des mehrjährigen Romaufenthalts verdiente sich der mittellose Künstler laut Vasari seinen Lebensunterhalt dadurch, dass er ein paar Tage in der Woche in den Werkstätten von namentlich nicht genannten „maestri ben pagati" aushalf[169]. Zu diesen gutbezahlten Meistern zählte sicherlich Pinturicchio, der zu dieser Zeit an Großprojekten wie der Dekoration der Borgia-Gemächer im Vatikan arbeitete.

Nach der Rückkehr in seine Heimatstadt Verona, die 1509 von Kaiser Maximilian I. eingenommen wurde, bot sich Falconetto zunächst keine Gelegenheit, seiner Neigung zu folgen und als Architekt tätig zu werden, stattdessen fertigte er weiterhin „molte opere" in der Malerei an[170].

Vasari erwähnt an dieser Stelle eine heraldische Dekoration „sopra la casa di que' della Torre", deren Nennung in den *Vite* vermutlich weniger ihrer künstlerischen Bedeutung zuzumessen ist, als vielmehr mit dem Auftraggeber zusammenhängt. Die Familie Della Torre gehörte zu dem humanistischen Freundeskreis, mit dem die Informanten des Künstlerbiographen in Verona eng verflochten waren.

Für zwei kaiserliche Räte im Gefolge von Kaiser Maximilian I. malte Falconetto an einer Wand der Kirche San Giorgetto „alcune cose della Scrittura, e vi ritrasse que' due signori tedeschi grandi quanto il naturale, una da una, l'altro dall'altra parte ginocchioni"[171]. Es handelt sich hierbei um die längste Beschreibung eines malerischen Werks in der Vita von Giovanni Maria Falconetto, die jedoch bei der Bestimmung des Bildthemas recht ungenau bleibt. Da das Bildthema der *Einhornjagd im Hortus conclusus* hauptsächlich im Kontext des Dominikanerordens Verbreitung fand, ist wohl auszuschließen, dass diese vage inhaltliche Deutung auf Vasaris Gewährsmann Fra Marco de' Medici zurückgeht. Vielleicht sah der Künstlerbiograph das Fresko bei seinem kurzen

167 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
168 Dieser erste Lebensabschnitt des Künstlers fällt in den *Vite* sogar noch länger aus: Laut Vasari verstarb der Künstler 1534 im Alter von 76 Jahren, daraus ergibt sich das Geburtsjahr 1458. Den Romaufenthalt mit einer Dauer von zwölf Jahren ordnet Vasari direkt vor die Zeit der habsburgischen Besatzung der Stadt Verona (1509–17) an, der Künstler wäre demnach erst 1497 im Alter von bereits 39 Jahren nach Rom aufgebrochen.
169 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
170 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
171 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590–591.

Zwischenstopp in Verona auf der Reise durch Oberitalien 1566 auch mit eigenen Augen, liegt die kleine Kirche San Giorgetto doch direkt neben Sant'Anastasia, einer der vier Hauptkirchen der Stadt.

In Mantua malte Falconetto für einen signor Luigi Gonzaga „cose assai"[172]: Mit dieser äußerst dürftigen Angabe, die wohl nur auf den Monatsbilderzyklus im Palazzo d'Arco zu beziehen ist, geht Vasari über eines der Hauptwerke des Malers hinweg. Die ebenfalls nicht näher definierten „alcun'altre [cose]" in Osimo konnten bislang nicht bestimmt werden.

Nach dieser eher beiläufigen Aufzählung einiger malerischer Werke kommt der Künstlerbiograph erneut ausführlich auf die Lebensumstände Falconettos nach der Einnahme der Stadt Verona durch Kaiser Maximilian I. zu sprechen: Der Maler brachte im Auftrag der habsburgischen Besatzer das kaiserliche Wappen an allen öffentlichen Gebäuden der Stadt an und erhielt dafür ein gutes Auskommen und Privilegien. Da er in seiner Nachbarschaft hohes Ansehen genoss, gelang es dem treuen Anhänger der Kaiserlichen, die Bewohner des Borgo di San Zeno hinter sich zu versammeln, weshalb er in der ganzen Stadt als „il Rosso di S. Zeno" bekannt war[173]. Aufgrund seiner kaisertreuen Haltung musste Falconetto nach der Rückeroberung der Stadt Verona durch die Republik Venedig – „per sicurtá della vita" – aus seiner Heimatstadt fliehen und ging daraufhin zunächst nach Trient, wo er „alcune cose" malte[174].

Vasari zeigt sich in diesem Abschnitt gut informiert über biografische Daten wie Herkunft und Ehepartner, ordnet jedoch bestimmte Gegebenheiten und Ereignisse falsch ein: Zum einen entstand der Beiname „il Rosso" nicht erst im Zusammenhang mit der politischen Parteinahme Falconettos für die habsburgischen Besatzer, da er bereits in einem Rechnungsdokument vom August 1501 als „Zuan Maria dito Roso depentore" bezeichnet wird[175]. Zum anderen zog der erneute Machtwechsel offenbar weit weniger dramatische Konsequenzen für den Künstler nach sich, als von Vasari geschildert, da sich Falconetto auch in den unmittelbar darauffolgenden Jahren weiterhin in seiner Heimatstadt aufhielt[176]. Darüber hinaus sind keine belegten Aufenthalte und Werke

172 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590–591.

173 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591. Ein ganz anderes Stimmungsbild zeichnet hingegen der venezianische Chronist Marino Sanuto in einem Eintrag in den *Diarii* im Juli 1509: „Item se intese, che quelli dil borgo di San Zen, che sono veri marcheschi, hessendo stà tirà zoso e roto un San Marco, grande, era im piaza di Verona, sopra le bolete, quelli di ditto borgo asunono ditti pezi et lo tolseno tutto meglio poteno, et portolo in borgo di San Zen, e con 50 dopieri, cridando: Marco! Marco! Lo sepeliteno; et che non desiderano altro che haver qualche sintilla, che la Signoria voi ritornar li, che tajerano li citadini a pezi etc." (Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 8 (1882), Sp. 476).

174 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591.

175 asVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1875, fol. 92v (1501, August).

176 Falconetto ist im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1517 zusammen mit sechs Kindern als in der Contrada di Beverara wohnhaft verzeichnet und wird im entsprechenden Steuerregister mit 6 Soldi aufgeführt (asVr, aac, ce, Anagrafi Comune, b. 3, n. 93, n. 94 und n. 95 (1517, Beverara) und ce, Estimi, n. 262 (1518),

des Künstlers in Trient nach 1515 bekannt[177]; unerwähnt lässt Vasari hingegen die von Falconetto im Jahr der Kaiserproklamation Maximilians I. 1508 im Auftrag des Trienter Fürstbischofs Georg von Neudegg bemalte Orgel für die Kathedrale San Vigilio in Trient. Die verzerrte Darstellung ist entweder auf eine antivenezianische Haltung der Informanten zurückzuführen oder als Versuch des Künstlerbiographen zu werten, das Bild einer politisch und gesellschaftlich bedeutenden Persönlichkeit zu zeichnen.

Als sich die politische Lage beruhigt hatte, ging Falconetto nach Padua. Dort lernte er, vermittelt durch Kardinal Pietro Bembo, den Humanisten und Architekturdilettanten Alvise Cornaro kennen. Aus dem gemeinsamen Interesse für die Baukunst der Antike heraus entwickelte Cornaro eine tiefe Zuneigung zu Falconetto, den er für dessen restliche Lebenszeit von 21 Jahren in sein Haus aufnahm[178]. Die übersteigerte Darstellung des Motivs der Freundschaft zwischen dem Mäzen und seinem Künstler steht teilweise im Widerspruch zu anderen von Vasari in der Vita gemachten Angaben: Wäre Falconetto bis zu seinem Tod 1534 tatsächlich 21 Jahre lang im Haus von Alvise Cornaro in Padua zu Gast gewesen, hätte er seiner Heimatstadt Verona bereits 1513 den Rücken kehren müssen, also noch vor ihrer Rückeroberung durch die Republik Venedig, die den Künstler angeblich zur Flucht zwang.

Sowohl Cornaro, der sich mit den Architekturtraktaten von Vitruv und Leon Battista Alberti auseinandersetzte, als auch Falconetto, der Zeichnungen nach antiken Bauwerken anfertigte, waren bestrebt, ihre theoretischen Kenntnisse in der Baukunst auch praktisch umzusetzen. Bevor sie sich gemeinsamen Bauprojekten zuwandten, reisten sie zusammen nach Rom, um die Antiken detailliert im Original zu studieren[179].

Nach der Rückkehr aus Rom erbaute Cornaro nach der Zeichnung und dem Modell von Falconetto die „bellissima et ornatissima" Loggia und anschließend das Odeon nach einem von ihm selbst angefertigten Modell[180]. Vasari macht zwar in einem Nachsatz auf die Signatur von Giovanni Maria Falconetto an der Loggia aufmerksam, dem er aber nur den Entwurf, nicht jedoch die Ausführung zuzuschreiben scheint und dessen Anteil am Bau des Odeons ganz unklar bleibt. Die beiden Gebäude im Hof der

fol. 175r (Beverara)). Am 9. Juli 1518 tritt Falconetto außerdem als Zeuge bei der Testamentserrichtung des in der Contrada di Beverara in Verona wohnhaften Baptista Mezanelli auf (ASVr, UR, T, m. 110, a. 151 (Baptista q. Dominici de Mezanellis, 1518, 9. Juli)).

177 Am 2. April 1515 erhielt Falconetto seinen Lohn für die Reinigung der 'Pala di San Vigilio' in der Kathedrale von Trient, siehe ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 1, fol. 61r (1515, 2. April).

178 „[…], s'inamorò di lui per sì fatta maniera che, tiratoselo in casa, ve lo tenne onoratamente ventun anno, che tanto fu il rimanente della vita di Giovan Maria;" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591).

179 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591–592.

180 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.

Casa Cornaro in Padua werden von Andrea Palladio[181] und Sebastiano Serlio[182] in ihren jeweiligen Architekturtraktaten gepriesen, in denen Cornaro als Architekt beider Bauwerke genannt, Falconetto hingegen überhaupt nicht erwähnt wird.

Es folgt eine Aufzählung der von Falconetto unabhängig von Cornaro entworfenen und ausgeführten Bauwerke, für die Vasari jeweils lobende Worte findet: In Padua erbaute der Architekt das Portal „grande e magnifica" am Palazzo del Capitanio und die beiden Stadttore „bellissime", die Porta San Giovanni und die Porta Savonarola. Außerdem fertigte er eine Entwurfszeichnung und ein Modell „ben fatta e bella" für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Padua an. Von ihm stammte auch das Modell für den Bau des Palazzo „superbissimo" des Girolamo Savorgnan in Osoppo im Friaul, der wegen des Todes des Bauherrn eingestellt wurde, „ma se questa fabrica si fusse finita, sarebbe stata maravigliosa"[183].

Im Anschluss an die Aufzählung der architektonischen Werke geht der Künstlerbiograph erneut auf die Antikennachzeichnungen Falconettos ein. Vasari betont, dass der Veroneser Malerarchitekt der Erste gewesen sei, „che disegnasse teatri et anfiteatri, e trovasse le piante loro". Seine Zeichnungen nach antiken Bauwerken in Verona, Rom und Pola dienten als Vorlage für die druckgrafischen Werke anderer Künstler[184]. Zu diesen zählte auch Vasaris Informant Giovanni Caroto, der die Zeichnungen für die Holzschnitte zur Illustration der 1540 erschienenen Stadtgeschichte *De origine et amplitudine civitatis Veronae* von Torello Saraina anfertigte, „riviste dal Falconetto architettore veronese"[185].

Vasari untermauert Falconettos profunde Kenntnisse der antiken Bauwerke durch eine mit der Phrase „alcuni che ancor vivono raccontano" eingeleiteten Anekdote, die davon handelt, dass Falconetto sich mit einem auswärtigen Architekten nicht über die genauen Maße eines antiken Gebälks einig werden konnte und kurzerhand beschloss, nach Rom zu reisen, um sich der Sache zu vergewissern[186].

Es folgt ein kurzer Einschub zu den „bellissimi disegni" der Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro in San Salvador in

181 „[…] Magnifico Signor Luigi Cornaro, Gentil'huomo di eccellente giudicio, come si conosce dalla bellissima loggia, & dalla ornatissime stanze fabricate da lui per sua habitatione in Padova." (Palladio 1570 Ed. Carampello 1581, Buch 1, Kap. 28: *Delle Scale, e varie maniere di quelle (…)*, S. 61).

182 „Per la qual cosa ricordandomi d'haver veduto in Padova in Italia nella casa di Messer Luigi Cornaro un'appartamento nell'entrar del cortile di qua dalla bella loggia: il quale il nobile gentilhuomo fece fare per le musiche, come quello che si dilettava di tutte l'arti nobili, & virtù singolari: & massimamente dell'Architettura (come ne fa buon testimonio la bella loggia nella fronte del cortile) non ho voluto mancare di publicarne il disegno." (Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 7 (1575), Kap. 3: *D'un particolare appartamento in una casa in Padova*, S. 218).

183 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.

184 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.

185 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 573–574.

186 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.

Venedig. Für die Ausführung der Entwürfe Falconettos wurden große Mengen Marmor nach Venedig geschafft, wo sie zum Zeitpunkt der Abfassung der *Vite* wohl nach wie vor unbearbeitet im Haus der Cornaro lagerten[187].

Der Künstlerbiograph nimmt Giovanni Maria Falconetto, wie schon aus der Überschrift der Vita hervorgeht, hauptsächlich als Architekten wahr, den er zum Begründer der guten Baukunst im Veneto erklärt. Das Architektenlob[188]: „Fu il primo Giovan Maria che portasse il vero modo di fabricare e la buona architettura in Verona, Vinezia e tutte quelle parti […], la quale cognizione essendo poi molto stata aiutata da fra' Iocondo […], ebbe il suo compimento da messer Michele San Michele" folgt gewissermaßen dem Vasaris *Vite* zugrundeliegenden Drei-Stufen-Modell von Anfang, Fortschritt und Vollendung. Die Stilisierung des Dreigestirns von Falconetto, Fra Giocondo und Michele Sanmicheli, „questi tre eccellentissimi architetti", geht als Konstrukt möglicherweise auf den mit Vasari befreundeten Veroneser Architekten Michele Sanmicheli zurück.

In den zeitgenössischen Architekturtraktaten spielt Falconetto hingegen keine Rolle. Er wird weder von Andrea Palladio noch von Sebastiano Serlio im Zusammenhang mit der Loggia im Hof der Casa Cornaro in Padua genannt[189]. Francesco Marcolini übergeht ihn in der Widmung der dritten Auflage des vierten Buchs von Sebastiano Serlio an Alvise Cornaro ebenfalls, wenn er an den Widmungsträger gerichtet schreibt: „a lei sola si conviene il nome di esecutrice di vera Architettura: e ne fan fede gli stupendi Edificii, ordinati dal sopra humano intelletto suo"[190]. Und auch Cornaro erwähnt seinen 'Hofarchitekten' mit keinem Wort in seinem Architekturtraktat, in dem er allerdings auch die „stantie da Cittadini et non da Principi" behandelt, also ausdrücklich nicht „theatri, amphitheatri, therme", sondern „belle et commode fabriche et edificii"[191]. Falconetto hingegen entwarf nur „cose simili a quelle […] cose grandi antiche" und ließ sich nicht dazu herab, „di far disegni di case private di gentiluomini né per villa né per le città, ancorché molto ne fusse pregato"[192].

Falconetto ließ „alcune cose in Vinezia" in Stuck anfertigen und beaufsichtigte, angeblich in jungen Jahren, die von Tiziano Minio und anderen ausgeführten Stuckarbeiten an der Decke der Grabkapelle des Heiligen Antonius in der Basilica di Sant'Antonio

187 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593.
188 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593.
189 Siehe oben. Palladio 1570 Ed. Carampello 1581, Buch 1, Kap. 28: *Delle Scale, e varie maniere di quelle (…)*, S. 61 und Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 7 (1575), Kap. 3: *D'un particolare appartamento in una casa in Padova*, S. 218.
190 Serlio Ed. Marcolini 1544[3 [1537]], Widmung von Francesco Marcolini an Alvise Cornaro.
191 *Trattato d'Architettura del Magnifico Messer Alvise Cornaro*, unveröffentlichtes Manuskript in zwei Fassungen (1550 und 1556?), Mailand, Biblioteca Ambrosiana. Beide Fassungen des Traktats sind vollständig publiziert in Fiocco 1952, S. 208–215, 215–222 (Zitat S. 208), siehe außerdem Carpeggiani 1980 (a), S. 28–35.
192 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.

und in der Casa Cornaro in Padua[193]. Vasari scheint über die Datierung der Stuckdecke in der Cappella del Santo verunsichert zu sein, da er die Angabe „essendo egli giovane" mit „affermano alcuni" einleitet und das Werk zugleich am Schluss der Vita anordnet[194].

Der Künstler brachte seinen Söhnen Ottaviano und Provolo das Stuckhandwerk bei, Ottaviano war außerdem auch als Maler tätig. Der dritte Sohn, Alessandro, war erst Waffenschmied oder Rüstungsmacher und später Söldner und nahm erfolgreich an Turnieren teil[195].

Vasari beendet die Vita mit einer Beschreibung von Giovanni Maria Falconettos Charakter. Der Künstler war ein geistreicher und unterhaltsamer Redner, von dem Alvise Cornaro sagte, „che de' motti di Giovanmaria si sarebbe fatto un libro intero". Er litt unter der Gicht, bewahrte sich aber dennoch ein heiteres Gemüt. Im hohen Alter von 76 Jahren verstarb er 1534 im Haus von Alvise Cornaro in Padua. Nach dem Willen seines Mäzens, der ihn wie einen Bruder liebte und auch im Tod nicht von ihm getrennt sein mochte, sollte Falconetto wie auch der ebenfalls an Cornaros 'Hof' lebende Dichter Ruzzante zusammen mit ihm in seinem eigenen Grabmal beigesetzt werden[196].

Diese persönlichen Informationen stammen vermutlich von Alvise Cornaro[197], auf den wohl auch die verfälschte Angabe des um ein volles Jahrzehnt erhöhten Lebensalters zurückzuführen ist, das durch die von dem Humanisten in seinen *Discorsi della vita sobria* propagierte maßvolle Lebensweise erreicht werden kann[198].

Neben den drei schon genannten Söhnen Ottaviano, Provolo und Alessandro hinterließ der Künstler sechs Töchter, von denen er fünf selbst vermählte. Die sechste Tochter wurde nach seinem Tod von ihren Brüdern dem Stuckateur Bartolomeo Ridolfi zur Frau gegeben[199].

Vasari fügt der Vita von Giovanni Maria Falconetto einen kurzen Abriss zu Leben und Werk von Bartolomeo Ridolfi hinzu. Der Stuckateur arbeitete mehrfach mit seinen Schwagern Ottaviano und Provolo Falconetto zusammen, „e fu molto migliore maestro che essi non furono"[200]. Er stattete zahlreiche Paläste und Villen in Verona und Umgebung mit Stuckdekorationen aus, „che tutte sono bellissime", von denen Vasari einige

193 Die von Tiziano Minio ausgeführte Stuckdecke der Cappella del Santo in Padua wird auch in der Vita von Jacopo Sansovino erwähnt, siehe Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 6 (1987), S. 189.
194 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593.
195 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593.
196 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593–594.
197 Alvise Cornaro war mit dem Bildhauer Danese Cattaneo bekannt, einem der von Vasari namentlich genannten Informanten, siehe Rossi 1995, S. 41 und Plebani 2012, S. 135.
198 Cornaro Cod. 6251 (W–ÖNB), *Trattato della vita sobria*, fol. 4r-20r. Der Text ist vollständig publiziert in Cornaro Ed. Milani 1983, S. 79–101.
199 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 594.
200 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 594.

konkrete Beispiele lobend hervorhebt[201]. Dabei war er für dieselben Auftraggeber aus dem humanistisch-aristokratischen Milieu in Verona tätig und teilweise sogar an denselben Projekten beteiligt wie die Informanten des Künstlerbiographen. Vasari führt zur Bekräftigung seines Künstlerlobs Andrea Palladio an, der dem Stuckateur große Wertschätzung entgegenbrachte[202]. Vermittelt durch Spytko Jordan gelangte Bartolomeo Ridolfi in die Dienste des polnischen Königs Sigismund II. August, für den er, unterstützt durch seinen ebenso talentierten Sohn Ottaviano, verschiedene Aufträge ausführte[203].

Mit dem anfänglichen Hinweis auf eine verwandtschaftliche Beziehung zu Stefano da Verona und der abschließenden Ergänzung um Leben und Werk von Bartolomeo Ridolfi rahmt Vasari die Vita von Giovanni Maria Falconetto ganz bewusst mit den Figuren von zwei überregional bedeutenden und den direkten Vorfahren und Nachkommen künstlerisch überlegenen Meistern ein.

Die ausführliche Behandlung der Vita von Giovanni Maria Falconetto unter einer eigenen Überschrift kommt einer Nobilitierung des Künstlers durch Vasari gleich, der zahlreiche andere Veroneser Maler wie Francesco Benaglio, Antonio II. Badile, Michele da Verona oder Nicola Giolfino vollkommen übergeht. Die mangelnde Wertschätzung, die der Künstlerbiograph dem malerischen Werk Falconettos entgegenbringt und das besondere Gewicht, das er stattdessen auf die Antikennachzeichnungen und die gebaute Architektur legt, sind zu einem großen Teil den geschmacklichen Präferenzen und Interessen wie auch den Beziehungen seiner Informanten geschuldet und spiegeln deren kulturelles Umfeld wider.

201 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 594. Konkret nennt Vasari die Stuckarbeiten in der Casa Fiorio della Seta, im Palazzo Canossa, im Palazzo Murari, im Palazzo Della Torre und in der Villa Moneta. Zu Bartolomeo Ridolfi und seinen Werken in Stuck siehe Conforti Calcagni 1980, S. 172–176 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 176–185, Kat.-Nrn. VII.14–26 (Annamaria Conforti Calcagni).
202 „Afferma il Palladio, architetto rarissimo, non conoscere persona né di più bella invenzione né che meglio sappia ornare con bellissimi partimenti di stucco le stanze di quello che fa questo Bartolomeo Ridolfi;" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 594).
203 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 594.

III Forschungsbericht

Sein Vorkommen in Vasaris *Vite* sicherte Giovanni Maria Falconetto die Aufnahme in den kunsthistorischen Kanon. Wie maßgeblich und nachhaltig Vasari die Wahrnehmung und Deutung des Künstlers und seines Werks prägte, zeigt ein Blick auf die frühe Kunstgeschichtsschreibung in Verona. In der Viten- und Guidenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts wird die von Vasari verfasste Lebensbeschreibung Falconettos mal im Wortlaut[1], mal ausgeschmückt wiedergegeben[2]. Übernommen wurden dabei nicht nur die größtenteils zuverlässigen Informationen zum Leben des Künstlers, sondern auch das qualitative Urteil sowie die quantitative Ungleichbehandlung seines malerischen und seines architektonischen Werks. Auch die 'kennerschaftlichen' Zu- und Abschreibungen bis Anfang des 20. Jahrhunderts lassen deutlich den von Vasari vermittelten Eindruck der „poca perfezzione del suo lavorare nella pittura" erkennen[3]: Qualitätvolle Arbeiten wie die Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi in Verona wurden einem so bedeutenden Künstler wie Andrea Mantegna zugeschrieben[4], weniger anspruchsvolle Arbeiten wie die Tafelbilder mit der *Grablegung Christi*[5] oder die *Pala Maffei*[6] hingegen mit dem Namen von Giovanni Maria Falconetto belegt. Der Künstler erfüllte damit die von Bernard Berenson 1924/25 überspitzt formulierte Aufgabe eines „comodo cestino per gittarvi le pitture delle quali noi non sapevamo proprio che cosa fare"[7], die mittlerweile an die in Vasaris *Vite* unerwähnt gebliebenen Maler wie Antonio II. Badile und Michele da Verona übergegangen ist.

Gegliedert nach den Kapiteln der vorliegenden Arbeit zu Giovanni Maria Falconetto als Maler und Zeichner wird im Folgenden streiflichtartig der aktuelle Stand der Forschung beleuchtet. Eine detaillierte Darstellung der jeweiligen Forschungsgeschichte folgt bei der Bearbeitung der einzelnen Werke.

1 Dal Pozzo 1718, S. 36–40.
2 Temanza 1778, S. 131–146.
3 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
4 Dal Pozzo 1718, S. 272 und Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 234.
5 Antonio II. Badile, *Grablegung Christi*, Verona, Museo Canonicale (Inv.-Nr. D.7). Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 49, Bennassuti 1825, S. 18, Rossi 1854, S. 28 und Giro 1869, Bd. 2, S. 109 schreiben das Tafelbild Giovanni Maria Falconetto zu, heute gilt Antonio II. Badile als Urheber, siehe Mus.-Kat. Verona 2007, S. 42–45, Kat.-Nr. 1 (Chiara Gervasi).
6 Michele da Verona, *Pala Maffei*, Verona, Museo Canonicale (Inv.-Nr. D.26). Eitelberger von 1857, S. 200, Giro 1869, Bd. 2, S. 103–104 und Simeoni 1913[3 [1909]], S. 72, 80–81 schreiben das Altarbild der Cappella Maffei Giovanni Maria Falconetto zu, heute gilt Michele da Verona als Urheber, siehe Mus.-Kat. Verona 2007, S. 64–67, Kat.-Nr. 4 (Joanna Karczewska).
7 Berenson 1924/1925, S. 754 (bezogen auf Michele da Verona).

Zur Vita von Falconetto

Die von Vasari überlieferten Angaben zur Vita des Künstlers konnten durch die Analyse der erhaltenen archivalischen Quellen bestätigt, ergänzt oder berichtigt werden. Bei der Auffindung und Auswertung amtlicher Dokumente zur Person Giovanni Maria Falconettos haben sich bezogen auf sein Leben in seiner Heimatstadt Verona besonders Giuseppe Gerola 1909 und Raffaello Brenzoni 1953/54 und im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt im Haus seines Mäzens Alvise Cornaro in Padua vor allem Emilio Lovarini 1925 und Emilio Menegazzo zusammen mit Paolo Sambin 1964 verdient gemacht[8]. Dokumente, die seine berufliche Tätigkeit betreffen, werden in einigen Abhandlungen zu den entsprechenden Werken bearbeitet.

Bestimmte Informationen und Darstellungsweisen Vasaris, wie die Abstammung der Familie Falconetto von Stefano da Verona[9] oder das Bild des politisch kompromittierten und ins Exil getriebenen Künstlers[10], obwohl nachweislich falsch, sind so fest tradiert, dass sich auch die jüngste Forschung teilweise noch nicht von ihnen lösen kann. Daneben haben sich aufgrund ungenauer Lesart mancher Dokumente weitere Halbwahrheiten etabliert, wie die Existenz eines Bruders von Giovanni Maria Falconetto namens Tommaso[11].

Die kritischen Kommentare zur Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos in Vasaris *Vite* von Paolo Plebani 2012 und Giulio Zavatta 2013 folgen der Chronologie des zugrundeliegenden Texts[12].

Es stellt sich daher die Aufgabe einer quellenbasierten Rekonstruktion der Vita.

Zum angeblichen Frühwerk

Es sind keine gesicherten Werke Giovanni Maria Falconettos bekannt, die vor seinem mehrjährigen Romaufenthalt entstanden sind. Als mögliche frühe Arbeiten des Künstlers werden in der Forschung zwei Kapellendekorationen in Sant'Anastasia und die erhaltenen Außentafeln der Flügeltüren der Orgel für San Zeno Maggiore diskutiert.

In der anhaltenden Debatte um die Zuschreibung der Cappella Lavagnoli vertritt Mattia Vinco 2006 und erneut 2011 standhaft die Überzeugung, dass die Kapellendekoration von dem jungen Giovanni Maria Falconetto stammt. Die beträchtlichen stilistischen Unterschiede zu dessen gesicherten Werken erklärt der Autor mit dem

8 Gerola 1909 (b), S. 114–121, Ders. 1915, 223–224, Brenzoni 1953/1954, S. 269–279, Ders. 1972, S. 133–137, Lovarini 1925, S. 122–132, Menegazzo / Sambin 1964, S. 227–228 und Dies. 1966, S. 318.

9 L'Occaso 2005, S. 152–153 gefolgt von Plebani 2012, S. 136–137.

10 Burkart 2000, S. 319–325.

11 Zanolini 1899, S. 133–134, Cervellini 1909, S. 138, Gerola 1909 (b), S. 115, Ders. 1915, S. 224, Ders. 1918 (a), S. 105, Fiocco 1930/1931, S. 1211, Lunelli 1933, S. 66, Weber 1933, S. 112–113, Brenzoni 1953/1954, S. 273, Ders. 1972, S. 135, 137, Rognini 1972/1973, S. 227–228, 234, Rasmo 1982, S. 210–212, Guzzo 1994, S. 345, 351, Eberhardt 2007, S. 89, Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 592, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi), Marinelli 2010, S. 43, 54, Zamperini 2010 (a), S. 162, Vinco 2011, S. 152 und Plebani 2012, S. 139.

12 Plebani 2012, S. 132–142 und Zavatta 2013, S. 133–144.

mehrjährigen Romaufenthalt Falconettos, der seiner Ansicht nach „una forte cesura" in dessen künstlerischem Schaffen bewirkte[13].

Giovanni Maria Falconettos Anteil an den Wandmalereien der Cappella Manzini-Maffei wird in der Forschung ganz unterschiedlich hoch eingeschätzt: Einige Autoren schreiben ihm lediglich die Grisaille-Dekorationen zu und vermuten als eigentlichen Hauptmeister einen Maler der älteren Generation[14], andere sind hingegen der Ansicht, dass er als alleiniger Urheber für die gesamte Kapellendekoration verantwortlich zeichnete[15]

Im Jahr 1909 entdeckte Luigi Simeoni ein Dokumentfragment mit einer späteren Abschrift aus dem Rechnungsbuch der Benediktinerabtei von San Zeno, in der eine im Jahr 1490 von einem 'Zuan Maria pitor' bemalte und vergoldete Orgel genannt wird[16]. Die Zuschreibung der Orgelflügel an Giovanni Maria Falconetto ist in der Forschung allerdings umstritten[17], manche Autoren gehen davon aus, dass sich seine Aufgabe auf Vergoldungsarbeiten und die Grisaille-Dekoration an der nicht mehr erhaltenen *Cantoria* beschränkte[18].

Auch unter Vorbehalt eines gewissen Stilwandels durch den mehrjährigen Romaufenthalt des Künstlers bleibt bei dem Versuch, ein Frühwerk Falconettos zu erschließen, ein stilkritischer Vergleich mit seinen gesicherten Werken unerlässlich.

Zu den Kapellendekorationen für die 'famiglie storiche'

Die Zuschreibung der von Vasari genannten Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso an Falconetto stand aufgrund der Signaturen des Malers nie in Frage. Seit der genauen Durchsicht der Rechnungsbücher der Compagnia di San Biagio durch Giuseppe Biadego 1906 sind auch die Entstehungszeit und die weiteren an der Kapellendekoration beteiligten Künstler bekannt[19]. Die in der Forschung recht durchgängig vertretene These einer Beteiligung Falconettos am architektonischen Entwurf der Kapelle

13 Vinco 2006 (b), S. 59–90 (Zitat S. 83), Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 58–59, Kat.-Nr. 5.2 (Mattia Vinco) und Vinco 2011, S. 151–153.

14 Als Hauptmeister der Cappella Manzini-Maffei wurden bereits Francesco Bonsignori (Cuppini 1981, S. 375, 406), Giovanni Maria Falconettos Vater Jacopo (Eberhardt 2007, S. 98–99 und Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt)) und Liberale da Verona (Zamperini 2010 (a), S. 102–104, 110–111, 116) vorgeschlagen.

15 Aurenhammer 1985, S. 207–216, Ders. 1987, S. 30–33, Guzzo 1994, S. 351, Viviani 2002, S. 86, Villa 2003, S. 364, Vinco 2006 (b), S. 78–84, 90, Anm. 2 und Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 65, Kat.-Nr. 5.8 (Mattia Vinco).

16 Simeoni 1909, S. 74–75.

17 Akzeptiert wird die Zuschreibung der Orgelflügel aus San Zeno Maggiore an Giovanni Maria Falconetto von Fiocco 1930/1931, S. 1207, Mus.-Kat. Verona 1937, S. 13–14, Ausst.-Kat. Verona 1947, S. 52, Kat.-Nr. 97 (Gunter Schweikhart), Brenzoni 1953/1954, S. 272, Guzzo 1994, S. 349–350, Viviani 2002, S. 256, Villa 2003, S. 363, 364, Vinco 2006 (b), S. 85–90 und unter gewissem Vorbehalt von Zamperini 2010 (a), S. 160–161.

18 Marinelli 1988, S. 107–109, Rognini 1993, S. 93–102, Mus.-Kat. Verona 2010, S. 159–160, Kat.-Nr. 110 (Fabrizio Pietropoli) und Marinelli 2010, S. 45.

19 Biadego 1906, S. 91–134.

erscheint durch die Unterscheidung von zwei Bauphasen durch Stefano Lodi 1994 für die nachträglich errichtete Kuppel durchaus plausibel[20]. Dank des im Anschluss an die jüngste Restaurierung 2001 herausgegebenen Sammelbands gehört die Cappella di San Biagio zu den am besten erforschten Werken Falconettos[21].

Die Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona, von denen Vasari nur die Cappella Maffei und die Cappella Emilei, nicht aber die signierte und datierte Cappella Calcasoli aufführt, lagen lange unter einem Kalkanstrich verborgen. Doch auch nach ihrer Freilegung Ende des 19. Jahrhunderts blieb das Forschungsinteresse eher verhalten. Hans H. Aurenhammer analysiert in seiner Dissertation zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance 1985 auch Form und Funktion der monumentalen Kapellenstiftungen der Kanoniker in der Kathedrale von Verona[22]. Pierpaolo Brugnoli zeichnet im Rahmen des von ihm herausgegebenen Sammelbands zur Baugeschichte der Kathedrale von Verona 1987 die Entwicklung des Projekts zur Erhöhung des Langhauses und zu Bau und Ausstattung der Kapellen in den Seitenschiffen nach[23].

Die Cappella und Pala Nichesola in San Fermo Maggiore wurden in der Forschung weitgehend vernachlässigt.

Datierung, Auftraggeberschaft und Funktion der Kapellendekorationen sind hinlänglich bekannt, es steht jedoch eine sorgfältige Beschreibung und vertiefte Analyse der Wandmalereien und des Altarbilds aus, um stilistische, kompositorische und motivische Bezüge aufzudecken.

Zu den Grisaille-Dekorationen für die 'homines novi'

Gunter Schweikhart analysiert 1975 in einem Aufsatz zu dem Meereswesen-Fries im Salone des Palazzo Stoppa in Verona den Umgang des Malers mit seinen antiken Vorbildern[24]. Die Zuschreibung an Falconetto wird durch die Aufzeichnungen in den Rechnungsbüchern der Familie Stoppa bestätigt, die Edoardo Demo 2000 durchgesehen hat[25].

Die Dekoration der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi in Verona mit *Scene istoriate* wurde Falconetto erstmals von Giuseppe Maria Rossi 1854 zugeschrieben[26]. Gunter Schweikhart widmet der Fassadendekoration in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 ein ausführliches Kapitel und anschließend mehrere Aufsätze, in denen er wiederum den Umgang des Malers mit seinen antiken Vorbildern

20 Lodi 1994, S. 33–50 und Ders. 1997, S. 188–192.
21 Mit Beiträgen von Marinelli 2001, S. 11–49, Peretti 2001, S. 63–127, Orlandi 2001, S. 133–141, Cristani 2001, S. 143–153, Cova 2001, S. 159–172 und Marchesini 2001, S. 128–131, 154–157.
22 Aurenhammer 1985, S. 201–206
23 Brugnoli 1987, S. 167–245.
24 Schweikhart 1975, S. 127–133.
25 Demo 2000, S. 70–72 und Ders. 2006, S. 66–68.
26 Rossi 1854, S. 184.

analysiert und außerdem auf das römische Vorbild des neuartigen Dekorationstypus hinweist[27].

Im Jahr 1973 erstellte Gunter Schweikhart einen umfassenden Katalog zu Fassadenmalereien in Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert und rückte damit diese bis dahin wenig beachtete und oft verkannte Gattung in den Fokus[28]. Seit diesem Grundlagenwerk sind weitere Kataloge zu den Fassadenmalereien in Verona und im Veneto erschienen[29], deren Bestand einem andauernden Wandel unterworfen ist, da die einen Dekorationen witterungsbedingt verloren gehen, andere hingegen erst wiederentdeckt werden. Auch der Bestand an Innendekorationen ändert sich fortlaufend: Einerseits sind Verluste durch den leichtfertigen Umgang mit den Wandmalereien durch Eigentümer und Behörden zu beklagen, wie der Fries im Salone der Villa Sanguinetti in Casaleone, der nur durch Bruno Bresciani 1938 überliefert ist[30]. Andererseits kommt es im Zuge von Restaurierungen auch immer wieder zu Zufallsfunden, wie dem erstmals 1980 von Licisco Magagnato veröffentlichten Fries mit *Scene istoriate* im Palazzo Verità ai Leoni in Verona[31], oder den von Michelangelo Lupo zwischen 1986 und 1993 freigelegten Meereswesen-Friesen im Palazzo Geremia in Trient[32].

Die gesondert von den gesicherten Werken behandelten fraglichen Zuschreibungen müssen stilkritisch untersucht werden. Außerdem wurde die Anstrengung unternommen, nicht öffentlich zugängliche und schlecht dokumentierte Innendekorationen fotografisch zu erfassen.

Zu den Aufträgen der 'caesarei'

Im Jahr 1920 wurde die Ausmalung des Chorgewölbes der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Avio wiederentdeckt und umgehend Falconetto zugeschrieben[33]. Seitdem finden die Malereien in der Literatur jedoch nur selten Erwähnung.

Von der von Falconetto bemalten und vergoldeten Orgel für die Kathedrale San Vigilio in Trient sind nach ihrer Demontage 1817 nur die vier Tafeln der Flügeltüren erhalten geblieben. Standort, Aufbau und Dekoration der Orgel lassen sich anhand einer frühen Beschreibung, bildlicher Überlieferungen und der Aufzeichnungen im Rechnungsbuch der Dombauhütte recht genau rekonstruieren. Die Rechnungsbucheinträge geben außerdem Aufschluss über die beteiligten Handwerker und Künstler, den zeitlichen Ablauf und die Kosten der Herstellung[34]. Die Provenienz der in die Kirche Santa Maria Maggiore verbrachten Tafeln der Flügeltüren geriet jedoch bald in

27 Schweikhart 1966, S. 18–51, Ders. 1968 (b), S. 325–342 und Ders. 1987, S. 17–44.
28 Schweikhart 1973 (a).
29 Forti / Cova / Marini 1985–1991 und Schweikhart / Cova / Sona 1993.
30 Bresciani 1938, S. 215–216.
31 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99, Kat.-Nr. IV.14 (Licisco Magagnato).
32 Lupo 1990 und Ders. 2004
33 Casagrande 1920 (a), S. 2 und (b), S. 4.
34 Zanolini 1899, S. 97–166 und Rognini 1972/1973, S. 223–240.

Vergessenheit. Erst Ezio Mosna stellte 1924 wieder den Zusammenhang zwischen den vier Tafeln und der ehemaligen Trienter Domorgel her[35]. Zuletzt wurde die Orgel 2010 von Antonella Marinelli umfassend behandelt, die sämtliche die Orgel betreffenden Rechnungsbucheinträge sorgfältig transkribiert hat[36].

Dank Signatur und Stiftungsinschrift sind der Maler, die Auftraggeber und der mögliche Entstehungszeitraum des Freskos mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Kirche San Pietro Martire in Verona bekannt. Die ikonografische Analyse des komplexen Bildthemas, das Vasari nur vage mit „alcune cose della Scrittura" zusammenfasst[37], bereitete indes lange Schwierigkeiten. Die Entstehung und Entwicklung des Bildthemas wurden maßgeblich von Ewald Maria Vetter 1954 und Jürgen Werinhard Einhorn 1976 erforscht[38]. Wiederholt wurden die mit der Bildstiftung verknüpften Intentionen der Auftraggeber beleuchtet[39]. Noch nicht ausreichend untersucht wurde hingegen die Umsetzung dieses beinahe ausschließlich im deutschen Sprachraum verbreiteten Bildthemas durch den Veroneser Maler Falconetto im Vergleich zu den etwa zeitgleich entstandenen Tiroler Beispielen.

Bei einer 2008 abgeschlossenen Restaurierung des Torre del Capitanio in Verona wurde in der sogenannten 'Sala della Rappresentanza' eine heraldische Dekoration freigelegt, die ohne Zweifel Falconetto zuzuschreiben ist[40].

Das Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* im Museo di Castelvecchio in Verona wurde in der älteren Literatur aufgrund des als altertümlich wahrgenommenen Gebrauchs von *Pastiglia* verschiedenen Meistern der älteren Generation zugeschrieben oder dem Frühwerk Falconettos zugeordnet[41]. Auf Grundlage seiner Beobachtungen zu der sich in der Bildkomposition widerspiegelnden theatergeschichtlichen Entwicklung nahm Gunter Schweikhart 1966 eine spätere Datierung der Tafel vor[42]. Alessandra Zamperini hat 2010 einen plausiblen Vorschlag zur Person des Auftraggebers sowie Anlass und Absicht der Stiftung vorgelegt[43].

Zur Sala dello Zodiaco

Die Ausmalung der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in Mantua ist weder signiert noch datiert und auch der Auftraggeber ist nicht dokumentarisch belegt. Der gut erhaltene und ikonografisch komplexe Monatsbilderzyklus blieb in der Forschung aus uner-

35 Mosna 1924, S. 115–119.
36 Marinelli 2010, S. 37–127.
37 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591.
38 Vetter 1954, S. 159–171 und Einhorn 1998[2 [1976]].
39 Hye 1983, 464–470, Burkart 2000, S. 213–226 und Dal Prà 2010, S. 212–235.
40 Lodi 2009, S. 73–80, Kat.-Nr. 2.
41 Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 146 (Jacopo Bellini), Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 232 (Bernardino Parentino), Bennassuti 1825, S. 110 (Turone di Maxio), Burckhardt 1855, S. 812 (Francesco Squarcione), Bernasconi 1864, S. 258 (Giovanni Maria Falconetto, Frühwerk).
42 Schweikhart 1966, S. 1–6, Ders. 1968 (a), S. 17–30 gleich Ders. 2001 (a), S. 3–20, Ders. 1974, S. 128 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.10 (Gunter Schweikhart), gefolgt von Pochat 1990, S. 269–270.
43 Zamperini 2010 (a), S. 163–166.

findlichen Gründen bis Anfang des 20. Jahrhunderts gänzlich unbeachtet. Giuseppe Fiocco nahm 1930/31 die Zuschreibung an Falconetto und die Datierung um 1520 vor[44]. Stilistische, motivische und formale Übereinstimmungen mit seinen gesicherten Werken bestätigen die Urheberschaft Falconettos, eine von Peter Lüdemann 2012 entdeckte urkundliche Erwähnung lässt zumindest auf die Anwesenheit des Malers in Mantua im Jahr 1520 schließen[45]. Seit der Zuschreibung des Monatsbilderzyklus an Falconetto wird Vasaris recht vage Bemerkung „lavorò a Mantoa al signor Luigi Gonzaga cose assai" auf die Ausmalung der Sala dello Zodiaco bezogen[46], dennoch ist die Identität des Auftraggebers weiterhin, trotz mancher Bemühungen, nicht eindeutig geklärt[47]. Einige Autoren untersuchten das ikonografische Programm und seine literarischen Quellen[48], andere widmeten sich der Bestimmung der antiken und zeitgenössischen Vorbilder[49]. Jürgen Schulz machte 1962 auf die formale und inhaltliche Abhängigkeit von Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi im Palazzo della Rovere in Rom aufmerksam[50].

Neben einer übersichtlichen Darstellung der bisherigen Forschungsergebnisse sollen im Vergleich mit dem Monatsbilderzyklus von Pinturicchio in der Sala dei Mesi Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet und außerdem mögliche Vorbilder für den Fries *istoriato* über den Arkaden mit den Monatsbildern ermittelt werden.

Zu den Zeichnungen

Wie bei den Grisaille-Dekorationen kommt Gunter Schweikhart auch im Bereich der Zeichnungen eine Pionierrolle zu: In seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 schreibt er dem Künstler die Zeichnungen *Tondi mit Szenen all'antica* und *Mahl des Ikarios* in Wien und die *Adventus Augusti* Zeichnung in London zu[51], denen in einem gemeinsamen Aufsatz mit Tilmann Buddensieg 1970 zu Falconetto als Zeichner das Dresdner Blatt mit dem *Triumph eines römischen Kaisers* und die *Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal* in Paris hinzugefügt werden[52]. Der Zeichnungskatalog wurde durch Lorenza Melli 2006 um die Zeichnung *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana* in Dresden[53] und durch Hans-Joachim Eberhardt im selben und im

44 Fiocco 1930/1931, S. 1214–1218.
45 Lüdemann 2012, S. 55–84.
46 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591.
47 Schweikhart 1966, S. 53–55, Marani 1980, S. 88–96, Pinotti 1996, Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 141–167 und (b), S. 23–37 und Capodieci 1997, S. 27–30.
48 Moretta 1918, S. 165–181, De Tervarent 1963, S. 244–265, Venier 1983, S. 11–133 und Signorini 1988, S. 83–97.
49 Ricci 1915, S. 858–861, Buddensieg 1963, S. 121–150, Schweikhart 1966, S. 52–97, Signorini 1984, S. 9–11 und Schweikhart 1985, S. 461–488.
50 Schulz 1962, S. 35–55, insb. S. 42, Anm. 21.
51 Schweikhart 1966, S. 98–114.
52 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 21–40 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 21–33.
53 Melli 2006, S. 50–53, Kat.-Nr. 6.

Folgejahr um die Zeichnungen *Relief eines Bacchus-Sarkophags* in Berlin und *Prozession der Suovetaurilia* in Paris sowie um weitere fragliche Zuschreibungen erweitert[54].

Um die Bestimmung der von Vasari überlieferten und im *post mortem* erstellten Inventar der Habseligkeiten des Künstlers aufgeführten Zeichnungen nach antiken Bauwerken bemühte sich insbesondere Giangiorgio Zorzi, der in den 1950er und 60er Jahren einige Zeichnungen aus dem Palladio-Corpus ausschied und sie stattdessen dem Veroneser Malerarchitekten zuwies[55], was in der nachfolgenden Forschung jedoch überwiegend abgelehnt wurde.

Die zugeschriebenen Zeichnungen gilt es zu kategorisieren und stilkritisch zu untersuchen. Berücksichtigung finden darüber hinaus auch die vom Künstlerbiographen erwähnten oder dokumentarisch belegten, aber nicht erhaltenen Entwurfszeichnungen für eigene Bauprojekte des Künstlers.

54 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335–336, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt) und Eberhardt 2007, S. 87–103.

55 Zorzi 1951, S. 1–20, Ders. 1955, S. 29–55, Ders. 1956, S. 54–67, Ders. 1957, S. 63–79, Ders. 1958, Ders. 1963/1964 (a), S. 303–342 und (b), S. 169–191.

IV Die Vita von Falconetto

Neben signierten und datierten Werken sind zahlreiche Dokumente zur Person Giovanni Maria Falconettos aus dem privaten, sozialen und beruflichen Kontext erhalten, wie Ehe- und Mietverträge, Eintragungen in den städtischen Einwohnerverzeichnissen und Steuerregistern sowie Aufzeichnungen in den Rechnungsbüchern der Auftraggeber. Anhand der gesicherten Werke und der dokumentarisch belegten Ereignisse und Fakten, ergänzt durch logische Schlussfolgerungen und unter kritischem Einbezug der kunsthistoriografischen Überlieferung, lässt sich Falconettos Vita recht engmaschig rekonstruieren.

1 Ausbildung und Romaufenthalt

Giovanni Maria Falconetto wurde um 1468 als Sohn des Malers Jacopo in Verona geboren[1]. Er wird erstmals im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1472 urkundlich erwähnt, in dem er als 4-jährig und zusammen mit seinen Eltern Jacopo und Margherita und seinem jüngeren Bruder Giovanni Antonio in der Contrada di Beverara wohnhaft eingetragen ist[2]. Zwei Jahrzehnte später gehörte der inzwischen erwachsene Giovanni Maria weiterhin dem elterlichen Haushalt an und erhielt die Berufsbezeichnung *depentoro*[3]. Da er im zugehörigen Steuerregister von 1492 auch nicht einzeln veranlagt wird[4], scheint er noch in der Werkstatt seines Vaters Jacopo gearbeitet zu haben, von dem er laut Vasari die Grundlagen des Malerhandwerks erlernte, den er aber bald in seinem Können übertraf[5].

Aus dieser Frühzeit sind bislang keine gesicherten Werke bekannt. Als Urheber des 1486 in Auftrag gegebenen Freskenzyklus in der Cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia kommt der zu diesem Zeitpunkt erst 18-jährige Maler wohl nicht in Frage. Durch eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Abschrift des Eintrags in das originale Rech-

1 Das aus den Altersangaben in den Einwohnerverzeichnissen errechenbare Geburtsjahr schwankt zwischen 1464 und 1471.

2 ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 97 (1472, Beverara), siehe Gerola 1909 (B), S. 117, Ders. 1915, S. 224, Lovarini 1925, S. 122–123, Brenzoni 1953/1954, S. 272, 274, Ders. 1972, S. 133, 134, 136, Guzzo 1994, S. 345, Chilese 2007, S. 27, Zamperini 2007 (B), S. 331 und Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3.

3 ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 100 und AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 88bis (1492, Beverara), siehe Gerola 1909 (B), S. 117, Ders. 1915, S. 224, Lovarini 1925, S. 122–123, Brenzoni 1953/1954, S. 272, Ders. 1972, 134, 136, Guzzo 1994, S. 345, Chilese 2007, S. 28, Zamperini 2007 (B), S. 331 und Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3.

4 Der Maler Jacopo, wohnhaft in der Contrada di Beverara, ist im Steuerregister der Stadt Verona von 1473 mit 6 Soldi, in den darauffolgenden von 1482 und 1492 mit 8 Soldi erfasst (ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 257 (1473), fol. 125v (Beverara), n. 258 (1482), fol. 130v (Beverara) und n. 259 (1492), fol. 186v (Beverara)), siehe Gerola 1909 (B), S. 116, Mazzi 1912, S. 52, Gerola 1915, S. 224, Brenzoni 1972, S. 136, Guzzo 1994, S. 345, Chilese 2007, S. 164, 172, 182, Zamperini 2007 (B), S. 331 und Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3.

5 „Giovan Maria […] imparò i principii della pittura dal padre, e gli aggrandì e migliorò assai" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590).

nungsbuch der Abtei von San Zeno ist die Bemalung der *Cantoria* und die Vergoldung des Gehäuses der Orgel für San Zeno Maggiore durch einen 'Zuan Maria' im Jahr 1490 belegt[6], von der jedoch nur noch die beiden Tafeln der Flügeltüren erhalten sind, deren Zuschreibung an den jungen Giovanni Maria fraglich ist. Stilistische Ähnlichkeiten der Scheinarchitektur und der antikisierenden Dekorationen in Grisaille mit gesicherten späteren Werken legen indes seine Mitarbeit an der Ausmalung der Cappella Manzini-Maffei (1491/92) in Sant'Anastasia nahe. Die Rekonstruktion eines Frühwerks von Falconetto ist schwierig, da das früheste gesicherte Werk erst nach seinem mehrjährigen Romaufenthalt entstand und es daher kaum Anhaltspunkte für seinen vorrömischen Stil gibt.

Nach 1492 ist Falconetto erst wieder 1497 in Verona nachweisbar. In den dazwischenliegenden Jahren begab sich der Künstler ein erstes Mal für einen längeren Zeitraum nach Rom und Mittelitalien, wo er sich vorrangig dem Studium antiker Monumente widmete. Während dieses mehrjährigen Romaufenthalts entstand ein Großteil der Zeichnungen nach antiken Bauwerken und Skulpturen, die den Malerarchitekten als Mustersammlung sein ganzes Schaffen hindurch begleiteten.

Laut Vasari verdiente sich der mittellose Maler während dieses mehrjährigen Romaufenthalts seinen Lebensunterhalt durch die Mitarbeit in verschiedenen Werkstätten gutverdienender Meister[7]. Zu diesen „maestri ben pagati" gehörte vermutlich auch Pinturicchio[8], der in diesem Zeitraum mit der Ausmalung der Borgia-Gemächer (1492–94) im Vatikan beschäftigt war[9]. Von diesem Meister übernahm Falconetto neben einzelnen Motiven auch die mehrfach von ihm angewandte Technik, durch die Applikation vergoldeter Wachskügelchen das Schimmern von Mosaik zu imitieren.

Marcantonio Michiel, der Giovanni Maria Falconetto Ende der 1520er Jahre im Hause von Alvise Cornaro in Padua begegnet sein könnte, berichtet in den *Notizia d'opere di disegno*, dass der Veroneser Maler ein Schüler von Melozzo da Forlì gewesen sei[10]. Von diesem Maler, den Vasari in den *Vite* als einen „grandissimo prospettivo" lobt[11], erlernte Falconetto die Anwendung der perspektivischen Verkürzung und die Figurendarstellung in extremer Untersicht. Vielleicht trafen die beiden Maler in der Provinz

6 ASVr, San Zeno Maggiore, Commissioni abbatiali di S. Zenone Maggiore, Priori e Celerari, b. 6, loses Blatt (1490), siehe Simeoni 1909, S. 74–75 und Rognini 1993, S. 93–102.
7 „E perché, essendo povero, non aveva Giovan Maria molto il modo da vivere né da trattenersi in Roma, dicono che due o tre giorni della settimana aiutava a qualcuno lavorare di pittura, e di quel guadagno – essendo allora i maestri ben pagati – e buon vivere, vivea gl'altri giorni della settimana, attendendo ai suoi studii d'architettura" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590).
8 Zu dieser Auslegung der Bemerkung Vasaris siehe Lodi 1994, S. 38, Anm. 2, Peretti 2001, S. 71–78, Eberhardt 2007, S. 92–93 und Plebani 2012, S. 138.
9 Pinturicchio, Appartamento Borgia, 1492–94, Vatikanpalast, siehe La Malfa 2009, S. 111–141.
10 Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10. Zur Person Marcantonio Michiels siehe Fletcher 1981, S. 453–467, 602–609 und zur Datierung seiner Notizen zur Kunst und Architektur in Padua siehe Schmitter 2003, S. 564–571.
11 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 381.

Ancona aufeinander, als Melozzo 1493 die heute verlorenen Deckenfresken im Palazzo Comunale der Stadt Ancona malte und Falconetto einige vom Künstlerbiographen nicht näher definierte und bislang nicht identifizierte Werke im benachbarten Osimo schuf[12]. Bei dieser Gelegenheit wird Falconetto sicherlich auch die von Melozzo ausgemalte Kuppel der Sagrestia di San Marco im Santuario della Santa Casa in Loreto (1477–84) bewundert haben[13], die Sebastiano Serlio in seinem Architekturtraktat als gelungenes Beispiel für die Malerei *sotto in su* hervorhebt[14].

2 Als Maler in Verona, Trient und Mantua

Giovanni Maria Falconetto ist im August 1497 erneut in seiner Heimatstadt Verona belegt, als er zusammen mit Francesco Morone zur Begutachtung und Schätzung der Arbeit ihres Malerkollegen Gian Giacomo Aliprandi in der Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso herangezogen wurde[15].

Nach seiner Rückkehr aus Rom wurde Falconetto von der Compagnia di San Biagio mit der Ausmalung des überkuppelten Zentralbaus der Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso beauftragt. Das umfangreiche Projekt ist durch die Einträge im Rechnungsbuch der Laienbruderschaft lückenhaft dokumentiert, in dem Falconetto mehrmals zwischen dem 7. November 1497 und dem 4. November 1499 erscheint[16]. Möglicherweise wirkte der Malerarchitekt bereits am Entwurf der in Verona vorbildlosen Architektur mit[17], die eine Einheit mit dem von ihm konzipierten Dekorationsprogramm bildet, an dessen Ausführung die Werkstatt von Domenico und Francesco Morone beteiligt war. In diesem ersten gesicherten Werk, das der Künstler gleich zweifach mit der Signatur IO(ANNES) MARIA / FALCONE / TVS / VERON(ENSIS) PINX(IT) versehen hat, zeigen sich in der Gliederung der Kuppel, der Imitation von Mosaik sowie in den Motivübernahmen nach zeitgenössischen wie antiken Vorbildern deutlich die von Falconetto in Rom und Mittelitalien gesammelten Erfahrungen.

12 „Lavorò […], et a Osmo nella marca d'Ancona alcun'altre" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591).

13 Melozzo da Forlì, *Sagrestia di San Marco*, 1477–84, Loreto, Santuario della Santa Casa, siehe Clark 1990, S. 43–60 und Coltrinari 2019, S. 59–60.

14 Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 4 (1537), Kap. 11: *De gli ornamenti de la pittura di fuori e dentro de gli edifici*, S. 192v.

15 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 101r, 104v und 105r (1497, 13./30. August).

16 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 102r (1497, 7. November) und 110v (1499, 4. November), siehe Biadego 1906, S. 91–134 und Lodi 1994, S. 33–50.

17 Zu einer möglichen Beteiligung Falconettos am architektonischen Entwurf der Kuppel der Cappella di San Biagio siehe Rossi 1854, S. 238, Bernasconi 1864, S. 263, Giro 1869, Bd. 2, S. 216–217, Biadego 1906, S. 92, Brenzoni 1953/1954, S. 270, Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 162, Tessari 1958, S. 44, Stefani Mantovanelli 1977/1978, S. 203–204, Newman 1979, S. 301–302, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 159, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni), Brugnoli 1980, S. 395–396, Cuppini 1981, S. 301–303, Schweikhart 1988 (A), S. 80–81, Franzoni 1989, S. 11, Lodi 1994, S. 46–47, Ders. 1997, S. 189–190, Marinelli 2001, S. 11–13, Peretti 2001, S. 66, Lodi 2004, S. 265, Ders. 2006, S. 152, Ders. 2008 (A), S. 452–454 und Zamperini 2010 (A), S. 159.

Direkt im Anschluss an die Fertigstellung der Cappella di San Biagio wurde Falconetto am 9. Dezember 1499 für eine Entwurfszeichnung für die Cappella Miniscalchi in Sant'Anastasia bezahlt, nachdem zuvor bereits mehrere Entwürfe von Artemio und Liberale verworfen worden waren[18]. Da die Zeichnung nicht erhalten ist, lässt sich auch nicht ermitteln, inwieweit die schließlich von dem Bildhauer Agnolo ausgeführte plastische Kapellendekoration auf Falconettos Entwurf beruht.

Mit der Jahreszahl MCCCCC datierte Falconetto die Wandmalereien in der von den Kanonikern Francesco und Girolamo Maffei gestifteten Kapelle am Ostende des nördlichen Seitenschiffs von Santa Maria Matricolare. Es folgten dicht aufeinander zwei weitere Aufträge von Kanonikern für Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona: An der Scheinarchitektur der Cappella Calcasoli im zweiten Joch des südlichen Seitenschiffs brachte der Maler die Signatur und Datierung IO(ANNES) MARIA / FALCONETVS / DE VERONA PI(NXIT) // M D III / DIE PRIMO / SEPTENBRIS [sic!] an, für die im dritten Joch angrenzende Cappella Emilei entwarf er möglicherweise auch die plastische Rahmenarchitektur[19].

Von Azzone Nichesola wurde Falconetto nicht nur mit den Wandmalereien in der 1504 errichteten Kapelle an der Südwand von San Fermo Maggiore beauftragt, sondern auch mit dem Altarbild, einem der wenigen Tafelbilder im Werk des Malers.

In derselben Zeitspanne, in der die Kapellendekorationen entstanden, stattete Falconetto diverse Paläste in der Stadt und Villen im Umland mit antikisierenden Friesen in Grisaille aus. Im August und September 1501 schmückte der Maler, der im Rechnungsbuch mit dem von Vasari in den *Vite* erwähnten Beinamen „il Rosso" erscheint[20], den Salone des Palazzo Stoppa in Verona mit einem Fries mit Wappen und antiken Meereswesen. In der Folge erhielt er eine Reihe weiterer Aufträge für antikisierende Grisaille-Dekorationen in Innenräumen wie an Fassaden, an deren Ausführung jedoch häufig die Werkstatt beteiligt war.

Am 15. November 1498 heirateten Giovanni Maria Falconetto und Helena, die Tochter des in derselben Contrada di Beverara wohnhaften Leinenwebers Provalo di Bonaventura. Als Mitgift wurde die Übertragung der Rechte an einem verpachteten Stück Land vereinbart[21]. Das Paar bekam zwischen 1501 und 1510 neun Kinder im Abstand

18 CUPPINI 1966/1967 gibt den Fundort des Dokuments mit Archivio della Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo, Registro „Moscardo", anni 1511–1585 an. Das Dokument ist nicht mehr auffindbar, freundlicherweise wurden mir aber von Hans-Joachim Eberhardt Fotokopien der relevanten Seiten zur Verfügung gestellt (1499, 9. Dezember), siehe außerdem LODI 2008 (A), S. 449–460, EBERHARDT 2010, S. 322 und PIETROPOLI 2011, S. 176.

19 Zu einer möglichen Beteiligung Falconettos am Entwurf der plastischen Rahmenarchitektur der Cappella Emilei siehe CUPPINI 1981, S. 302–303, GUZZO 1993, S. 34, LODI 1997, S. 192, Ders. 2004, S. 265, Ders. 2006, S. 152, AGOSTINI 2006, S. 111, LODI 2008 (A), S. 454 und MOLTENI 2016, S. 27.

20 VASARI 1550 / 1568 ED. BETTARINI / BAROCCHI 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591. ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1875, fol. 92v und 93v (1501, August / September), siehe DEMO 2000, S. 71 und Ders. 2006, S. 67.

21 ASVr, UR, Istrumenti, n. 234 (1498–1527), I, fol. 176r-v (1498, 15. November), siehe BRENZONI 1953/1954, S. 272, 275, 278, Ders. 1972, S. 133, 134, 135–136, GUZZO 1994, S. 345, 349, ZAMPERINI 2007 (B), S. 331–332 und ZAVATTA 2013, S. 137, Anm. 17.

von jeweils einem Jahr. Im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1514 ist der Maler mit neun Kindern im Alter zwischen 5 und 13 Jahren eingetragen, seine Ehefrau Helena scheint bereits verstorben zu sein[22].

Am 11. Februar 1501 schloss Falconetto einen Mietvertrag über ein Haus in der Contrada di Beverara ab[23]. Im darauffolgenden Jahr richtete er ein Genehmigungsgesuch für den Ausbau seines Hauses in der Contrada di Beverara an den *Consiglio cittadino*, dem am 19. August 1502 stattgegeben wurde. Es ging dabei um den Bau eines Bogens zwischen seinem und dem Nachbarhaus, über dem er die Einrichtung eines „studieto da tener li suoi disegni" beabsichtigte[24].

Im Steuerregister der Stadt Verona von 1502 wird die Steuer von Giovanni Maria Falconetto auf 8 Soldi festgesetzt[25]. Seine Steuerlast liegt damit 1 Soldo über der seines Vaters Jacopo, gleich hoch wie die seines jüngeren Malerkollegen Giovanni Francesco Caroto und 1 Soldo niedriger als die des eine Generation älteren Domenico Morone[26].

Am 14. Juli 1503 trat der Maler im Kloster von Santa Maria in Organo als Zeuge auf[27]. Bei der Angabe des Patronyms unterlief dem Notar Giovanni Donato Novarini jedoch ein Fehler, da Giovanni Marias Vater Jacopo in dem Dokument fälschlicherweise als bereits verstorben angegeben wird[28].

Ein erster Auftrag außerhalb seiner Heimatstadt Verona führte Falconetto um 1504 nach Avio im Etschtal, wo er das Gewölbe im Chor der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta ausmalte und dabei auf bereits bestehende Kartons zurückgriff.

Im August 1507 erhielt Falconetto erste Anzahlungen für die Vergoldung und Bemalung der vom Fürstbischof Georg von Neudegg in Auftrag gegebenen neuen Orgel für

22 ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 101 und AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 90, n. 91 und n. 92 (1514, Beverara), siehe Gerola 1909 (B), S. 117, Ders. 1915, S. 224, Lovarini 1925, S. 122–123, Brenzoni 1953/1954, S. 273, 275, Ders. 1972, S. 133, Guzzo 1994, S. 349, Chilese 2007, S. 28 und Zamperini 2007 (B), S. 331–332.
23 ASVr, UR, Istrumenti, n. 236 (1499–1501), fol. 174v-175v (1501, 11. Februar), siehe Brenzoni 1972, S. 136.
24 ASVr, AAC, AC, reg. 67, fol. 177v (1502, 10. Juli) und 183r (1502, 19. August) (Zitat fol. 183r). Die Dokumente sind vollständig publiziert in Zorzi 1963/1964 (B), S. 191, siehe außerdem Gerola 1915, S. 223, Brenzoni 1953/1954, S. 273, 275, Ders. 1972, S. 134, 135 und Guzzo 1994, S. 349. Zu dem Verfahren der Registrierung und Genehmigung von Suppliken siehe Varanini 1997, S. 58.
25 ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 260 (1502), fol. 188r (Beverara, Ioannes Maria pictor filius m. Iacobi pictoris, 8 Soldi), siehe Gerola 1909 (B), S. 116, Guzzo 1994, S. 349, Chilese 2007, S. 195 und Zamperini 2007 (B), S. 331–332.
26 ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 260 (1502), fol. 198v (San Zeno Superiore, Iacobus q. Antonii pictor, 7 Soldi), 242r (Santa Maria in Organo, Ioannes Franciscus de Carotis pictor, 8 Soldi) und 250v (San Vitale, Dominicus pictor de Moronibus q. Augustini Pellacani, 9 Soldi).
27 ASVr, Mon. S. Maria in Organo, Reg. Istromenti n. 37, fol. 40r-v (1503, 14. Juli), siehe Brenzoni 1953/1954, S. 273, 279, Ders. 1972, S. 134, 136, Guzzo 1994, S. 345, 349, Rognini 2007, S. 10 und Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3.
28 Der Maler Jacopo ist jedoch noch im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1515 als 72-jährig und zusammen mit seiner Ehefrau Margherita in der Contrada di San Zeno Superiore wohnhaft eingetragen und wird im entsprechenden Steuerregister mit 7 Soldi und in dem darauffolgenden von 1518 mit 6 Soldi veranlagt, siehe ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 31, n. 1232 (1515, San Zeno Superiore), CE, Estimi, n. 261 (1515), fol. 180v (San Zeno Superiore) und n. 262 (1518), fol. 183r (San Zeno Superiore), siehe Chilese 2007, S. 98, 205, 214 und Zamperini 2007 (B), S. 331.

die Kathedrale San Vigilio in Trient[29]. Bau und Dekoration der Orgel sind durch die Eintragungen im sorgfältig geführten Rechnungsbuch detailliert dokumentiert[30]. Im Zusammenhang mit der Umquartierung der ausnahmslos aus Verona stammenden Handwerker und Künstler aufgrund des am 19. Februar 1508 erlassenen kaiserlichen Edikts, das die sofortige Ausweisung aller Bürger der Republik Venedig vorsah, wird darin auch erst- und einmalig ein Tommaso Falconetto genannt[31]. Bei diesem Tommaso, der in der Literatur verbreitet als weiterer Bruder Giovanni Marias akzeptiert wird[32], der aber weder in den Einwohnerverzeichnissen der Stadt Verona erscheint[33], noch in Vasaris *Vite* Erwähnung findet, handelte es sich aber wohl eher um einen Lehrling oder Mitarbeiter. Am 21. Juli 1508 erfolgte die Schlusszahlung an Giovanni Maria Falconetto[34], der auf den noch erhaltenen Tafeln der Flügeltüren auf die Kaiserproklamation Maximilians I. am 4. Februar desselben Jahres Bezug genommen hat.

Nach der Einnahme der Stadt Verona durch Kaiser Maximilian I. im Juni 1509, der den Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg als seinen Statthalter einsetzte[35], stellte sich der Maler in den Dienst der Besatzungsmacht, deren Herrschaftszeichen er an allen öffentlichen Gebäuden der Stadt anbrachte[36]. Die Wappen der habsburgischen Besatzer wurden nach der Rückkehr der Stadt Verona unter die Schutzherrschaft der

29 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 24v (1507, 10. August) und 25r (1507, 25. August), siehe MARINELLI 2010, S. 94–96, Dok.-Nr. 1 sowie S. 50.

30 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, *Liber computorum et rationum Fabricae Sancti Vigilii pro annis 1506, 1507, 1508 et 1509*. Die Ausgaben für Bau und Dekoration der Trienter Domorgel sind unter der Überschrift ORGANUM auf den folia 21r-42v übersichtlich notiert; einzelne nur mittelbar mit der Orgel in Zusammenhang stehende Ausgaben finden sich auch auf einigen vorhergehenden Blättern. Das Dokument ist vollständig publiziert in MARINELLI 2010, S. 88–121, Dok.-Nrn. 1 und 2.

31 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 33v (1508, 22. Februar), siehe MARINELLI 2010, S. 107–108, Dok.-Nr. 1 sowie S. 53–54.

32 ZANOLINI 1899, S. 133–134, CERVELLINI 1909, S. 138, GEROLA 1909 (B), S. 115, Ders. 1915, S. 224, Ders. 1918 (A), S. 105, FIOCCO 1930/1931, S. 1211, LUNELLI 1933, S. 66, WEBER 1933, S. 112–113, BRENZONI 1953/1954, S. 273, Ders. 1972, S. 135, 137, ROGNINI 1972/1973, S. 227–228, 234, RASMO 1982, S. 210–212, GUZZO 1994, S. 345, 351, EBERHARDT 2007, S. 89, AUSST.-KAT. TRIENT 2008, S. 592, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi), MARINELLI 2010, S. 43, 54, ZAMPERINI 2010 (A), S. 162, VINCO 2011, S. 152 und PLEBANI 2012, S. 139.

33 In den Einwohnerverzeichnissen der Stadt Verona von 1472, 1482, 1492 und 1502 werden im Haushalt des Malers Jacopo nur die Geschwister Giovanni Maria, Giovanni Antonio und Lucia aufgeführt (ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 97 (1472, Beverara: Iohannes Maria 4, Iohannes Antonius 2), n. 98 (1482, Beverara: Zuan Maria 13, Zuan Antonio 11, Lucia 9), n. 100 und AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 88bis (1492, Beverara: Zuano Maria 24, Zuano Antonio 21, Luzia 18) sowie b. 30, n. 1229 und n. 1230 (1502, S. Zen de Sopra: Zuano Antonio 29, Lucia 27).

34 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 41r (1508, 21. Juli), siehe MARINELLI 2010, S. 116, Dok.-Nr. 1 sowie S. 64.

35 Am 10. Dezember 1508 schlossen sich Kaiser Maximilian I., König Ludwig XII. von Frankreich und Papst Julius II. gegen die Republik Venedig zur Liga von Cambrai zusammen. Nach der Niederlage der Republik Venedig in der Schlacht bei Agnadello am 14. Mai 1509 beschloss der *Consiglio cittadino* die Stadt Verona ohne Widerstand an Kaiser Maximilian I. zu übergeben. Am 17. Juni 1509 trat Georg von Neudegg sein Amt als kaiserlicher Statthalter in Verona an, am 19. Oktober 1509 hielt Kaiser Maximilian I. Einzug in der Stadt. Zu den historischen Ereignissen siehe WIESFLECKER 1913–2009, Bd. 4 (1981), S. 23–47.

36 „E mentre che la città di Verona fu dell'imperatore, dipinse sopra tutti gl'edifizii publici l'armi imperiali, et ebbe per ciò buona provisione et un privilegio dall'imperatore; nel quale si vede che gli concesse molte grazie et essenzioni, sì per lo suo ben servire nelle cose dell'arte e sì perché era uomo di molto cuore, terribile e bravo con l'arme in mano […]." (VASARI 1550 / 1568 ED. BETTARINI / BAROCCHI 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590–591).

Republik Venedig im Januar 1517 umgehend entfernt. In einem Saal des Palazzo del Capitanio konnten jedoch noch Fragmente einer heraldischen Dekoration freigelegt werden, die wohl anlässlich der Eheschließung eines hochrangigen Beamten von Kaiser Maximilian I. entstand.

Die kaiserlichen Räte Johannes von Weineck und Kaspar Künigl von Ehrenburg stifteten in San Pietro Martire in Erinnerung an die Einnahme der Stadt Verona ein Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus*, das der Maler mit OPV[S F]ALCONE[TVS] signiert hat. Das Bildthema eignet sich durch das Motiv des zu einem 'Wappenturm' umgewandelten Davidsturms mit den tausend Schilden zur genealogischen und politischen Repräsentation der Stifter.

Das aus dem Kloster Santissima Trinità in Monte Oliveto stammende Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* im Museo di Castelvecchio in Verona ist ebenfalls als Huldigungsgestus gegenüber Kaiser Maximilian I. zu deuten.

Im Jahr 1517 kehrte die Stadt Verona wieder unter die Schutzherrschaft der Republik Venedig zurück[37]. Vasari berichtet, dass Falconetto als Günstling und Parteigänger der habsburgischen Besatzer seine Heimatstadt nach dem erneuten Machtwechsel „per sicurtà della vita" verlassen musste und zunächst nach Trient flüchtete[38]. Diese dramatische Schilderung steht jedoch im Widerspruch zu den historischen Ereignissen, weiteren Quellenberichten und der dokumentarischen Überlieferung: Nach der Übergabe der Schlüssel der Stadt und dem Einzug der Vertreter der Republik Venedig wurde am 18. Januar 1517 in der Kathedrale von Verona eine heilige Messe gefeiert und anschließend eine von der Serenissima erlassene Generalamnestie verlesen[39]. Wie wenig sich

37 Am 3. Dezember 1516 wurde der Friedensvertrag von Brüssel ratifiziert, in dem sich Kaiser Maximilian I. gegen eine Entschädigungszahlung in Höhe von 550.000 Dukaten zu einer von Frankreich vermittelten Rückgabe der Stadt Verona an die Republik Venedig verpflichtete. Am 15. Januar 1517 übergab der kaiserliche Statthalter in Verona Bernhard von Cles die Schlüssel der Stadt an den venezianischen *Provveditore* Andrea Gritti, am 18. Januar 1517 hielten Vertreter der Republik Venedig Einzug in der Stadt. Zu den historischen Ereignissen siehe Wiesflecker 1913–2009, Bd. 4 (1981), S. 251–258.

38 „Per che mutato lo stato della città e ritornata sotto gl'antichi suoi signori viniziani, Giovan Maria, come colui che avea seguito la parte imperiale, fu forzato per sicurtà della vita partirsi; e così andato a Trento, vi si trattenne dipignendo alcune cose certo tempo" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591). Dieser Topos des politisch kompromittierten und exilierten Künstlers findet trotz der dazu im Widerspruch stehenden dokumentarischen Überlieferung auch in der neueren Forschung nach wie vor Verbreitung, siehe Burkart 2000, S. 319–325.

39 Eine detaillierte, wenngleich sicherlich propagandistische Beschreibung der Ereignisse des 18. Januar 1517 findet sich in den *Diarii* des venezianischen Chronisten Marino Sanuto: „Come in quella matina, in la chiesa catedral, reduto lo illustrissimo Lutrech, il Governador, loro Provedadori e altri capitani francesi e molti citadini et populo, fo cantato una solenne messa, in la qual chiesa era no grandissimo populo. E compita la messa, fo publicà le trieve per mexi 18 con la Cesarea Maestà; poi per il Caroldo, da poi fata lezer una scritura di lo illustrissimo Lutrech zerca far l'anual etc. a di 15, et manda la copia di quella fo leta per il dito Caroldo a l'altar grando, la letera di la Signoria patente che perdonava a tutti li veronesi etc., con grandissimo contento di tutti, cridando: Marco! Marco! fino li citadini ad alta voce era là in chiesa piena; ma ne l'uscir più piene trovono le strade che non si potea passar, dil che molto francesi si meravigliono di tanto amor e fede di questo populo verso la Signoria nostra: […]." (Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 23 (1888), Sp. 500).

die Rückkehr unter venezianische Herrschaft tatsächlich auf das gesellschaftliche Leben und die politischen und administrativen Strukturen auswirkte, zeigt die zunächst gleichbleibende Zusammensetzung des *Consiglio cittadino*. Die darin kontinuierlich vertretenen sogenannten 'famiglie storiche' gehörten offenbar überwiegend der kaiserlichen Partei an, wie aus einer Beschwerde vom 17. Juni 1517 hervorgeht, „per esser questi sono al presente tutti cesarei"[40]. Falconetto, der keine öffentlichen Ämter bekleidete, wurde trotz seiner künstlerischen Tätigkeit und politischen Parteinahme für die habsburgischen Besatzer entgegen der Behauptung Vasaris nicht ins Exil getrieben. In Trient ist er nur noch einmal am 2. April 1515 belegt, als er für die Reinigung der 'Pala di San Vigilio' bezahlt wurde[41]. Im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1517 ist der Maler zusammen mit sechs Kindern im Alter zwischen 5 und 16 Jahren als in der Contrada di Beverara wohnhaft eingetragen[42], im entsprechenden Steuerregister wird er mit 6 Soldi veranlagt[43]. Außerdem trat er am 9. Juli 1518 bei der Testamentserrichtung des ebenfalls in der Contrada di Beverara in Verona wohnhaften Baptista Mezanelli als Zeuge auf[44].

Laut Vasari hielt sich Falconetto abgesehen von seinem frühen mehrjährigen Aufenthalt in der Ewigen Stadt noch viele weitere Male in Rom auf[45]. Eine dieser Romreisen unternahm der Maler wohl gegen Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts, da er bei der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi in Verona den in Rom entwickelten Dekorationstypus der '*Chiaroscuro*-Fassade' aufgegriffen hat, zu dessen frühesten Beispielen die zwischen 1509 und 1511 von Baldassare Peruzzi ausgeführte Fassadendekoration der Villa Farnesina-Chigi zählt.

Um 1520 malte Falconetto für ein Mitglied der Familie Gonzaga einen Saal im Palazzo d'Arco in Mantua mit einem Monatsbilderzyklus aus, der eine genaue Kenntnis der Sala

40 Der venezianische Chronist Marino Sanuto notierte in seinen *Diarii* am 17. Juni 1517: „Item, zercha il suo Consejo, per esser venuti a la Signoria per avanti domino Thomio Pompei dotor conte d'Ilaxi, et Nicolò Schiopo per questa materia, volendo si riformi dito Consejo, per esser questi sono al presente tutti cesarei." (Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 24 (1889), Sp. 370). Die Republik Venedig ordnete daraufhin am 30. Juni 1517 eine Wahlrechtsreform an, die zumindest kurzzeitig eine gewisse gesellschaftliche Öffnung des *Consiglio cittadino* bewirkte, siehe Lanaro Sartori 1992, S. 37–56.

41 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 1, fol. 61r (1515, 2. April). Das Dokument ist vollständig publiziert in Marinelli 2010, S. 122, Dok.-Nr. 3. Siehe außerdem Zanolini 1899, S. 139–140, Cervellini 1909, S. 138, Gerola 1915, S. 223, Ders. 1918 (a), S. 105, Weber 1933, S. 112–113, Brenzoni 1953/1954, S. 273, Ders. 1972, S. 134, Guzzo 1994, S. 349, Villa 2003, S. 363–364 und Marinelli 2010, S. 80–81.

42 ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 93, n. 94 und n. 95 (1517, Beverara), siehe Gerola 1909 (B), S. 118, Ders. 1915, S. 224, Lovarini 1925, S. 122–123, Brenzoni 1953/1954, S. 273, 275, Ders. 1972, S. 134, Guzzo 1994, S. 349, Chilese 2007, S. 28, Zamperini 2007 (B), S. 331–332 und Zavatta 2013, S. 137, Anm. 19.

43 ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 262 (1518), fol. 175r (Beverara), siehe Gerola 1909 (B), S. 116, Ders. 1915, S. 223, Guzzo 1994, S. 349, Chilese 2007, S. 214, Zamperini 2007 (B), S. 331–332 und Zavatta 2013, S. 137, Anm. 19.

44 ASVr, UR, T, m. 110, a. 151 (Baptista q. Dominici de Mezanellis, 1518, 9. Juli), siehe Zavatta 2013, S. 137, Anm. 19.

45 „Fu molte volte Giovan Maria a Roma, oltre le dette di sopra; onde avea tanto familiare quel viaggio, che per ogni leggeri occasione quando era giovane e gagliardo si metteva a farlo; […]." (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592).

dei Mesi von Pinturicchio im Palazzo von Kardinal Domenico della Rovere in Rom voraussetzt. In einem Brief vom 7. November 1520 teilt der als Botschafter nach Mailand entsandte Giovanni Gonzaga seinem Neffen Federico II. mit, „c[h']er[a] venuto il fratello de Falconetto con li saccheri“[46], eine Randbemerkung, die auf einen vertrauten Umgang der Brüder Giovanni Maria und Giovanni Antonio Falconetto mit dem Hof der Gonzaga in Mantua schließen lässt. Motivübernahmen in der Sala dello Zodiaco legen eine weitere Romreise des Malers während der Fertigstellung der von Raffael und Giovanni da Udine zwischen 1516 und 1519 ausgemalten Loggia im Vatikanpalast nahe. Möglicherweise traf er bei dieser Gelegenheit auch auf Giovanni Antonio Bazzi detto Sodoma, von dem er ein Tafelbild besaß und der um 1518/19 das Schlafgemach des Agostino Chigi in der Villa Farnesina-Chigi ausmalte[47].

Ein vorerst letztes Mal ist Falconetto am 18. Mai 1521 in Verona dokumentiert, als er im Hause der Brüder Giambattista und Raimondo Della Torre in der Contrada di San Marco als Zeuge auftrat[48].

Im gleichen Jahr vollendete der Bildhauer Andrea Briosco detto il Riccio das von den Brüdern Giulio, Giambattista und Raimondo Della Torre in Auftrag gegebene Grabmal für ihren Vater Girolamo und ihren Bruder Marcantonio in San Fermo Maggiore, auf das sich Falconetto in der *Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal* in Paris bezogen hat.

Laut Vasari malte Falconetto „sopra la casa di que' della Torre“ ein großes Wappen mit Trophäen[49]. Die heraldische Fassadendekoration ist nicht erhalten[50], die Information ist aber in anderer Hinsicht relevant: Dem humanistischen Freundeskreis der Auftraggeber gehörte auch Kardinal Pietro Bembo an[51], der vermutlich den Kontakt zwischen dem Künstler und seinem Mäzen Alvise Cornaro in Padua vermittelte[52].

46 ASMn, AG, E. XLIX. 3, b. 1646, fol. 279r (1520, 7. November), siehe Lüdemann 2012, S. 63–64.
47 ASPd, AN, b. 4831, fol. 218v-219v (1535, 8. Januar), siehe Kondziella 2023, S. 56–58.
48 ASVr, Archivietti Privati, n. 25 (Dalla Torre), b. 3, rot. 65 (1521, 18. Mai), siehe Gerola 1915, S. 223, Brenzoni 1953/1954, S. 273, Ders. 1972, S. 134 und Guzzo 1994, S. 349.
49 „Sopra la casa di que' della Torre lavorò un'arme grande con certi trofei sopra“ (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590).
50 Die Wandmalereien wurden wohl Anfang des 19. Jahrhunderts übertüncht, siehe Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 315–316 und Schweikhart 1973 (A), S. 217–218, Kat.-Nr. 66.
51 Der humanistische Freundeskreis wird in einer Novelle der im Jahr 1554 veröffentlichten Novellensammlung von Matteo Bandello anschaulich beschrieben, siehe Bandello Ed. Brognoligo 1910–1912, Bd. 2 (1910), S. 409–419, Novelle 10.
52 „Ma finalmente rassettate le cose, se n'andò a Padoa, dove fu prima conosciuto e poi molto favorito da monsignor reverendissimo Bembo, che poco appresso lo fece conoscere al magnifico messer Luigi Cornaro, gentiluomo viniziano d'alto spirito e d'animo veramente regio, come ne dimostrano tante sue onoratissime imprese.“ (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591).

3 Als Architekt in Padua

Anfang der 1520er Jahre gelangte Giovanni Maria Falconetto nach Padua und an den 'Hof' von Alvise Cornaro[53]. In dem Humanisten und Architekturdilettanten fand er einen Freund und Förderer, der sein Interesse für die Antike teilte und ihm die Gelegenheit bot, sich als Architekt zu entwickeln.

Laut Vasari unternahmen Cornaro und Falconetto zusammen eine Reise nach Rom, um die antiken Bauwerke zu studieren[54], bevor sie sich der Verwirklichung ihrer eigenen Bauprojekte zuwandten.

Wohl eines der ersten dieser gemeinsamen Bauprojekte stellt das Gartentor der Villa Cornaro (um 1523) in Este dar[55]. Das Portal greift die Fassadengliederung des sogenannten Janusbogens am Forum Boarium in Rom auf, eines antiken Monuments, mit dem sich Falconetto bereits zuvor mehrfach künstlerisch auseinandergesetzt hat[56].

Im Jahr 1524 wurde nach Entwürfen von Falconetto „la bellissima et ornatissima loggia" im Hof der Casa Cornaro in Padua errichtet[57]. In den Architrav des über dem zentralen Rundbogen vorspringenden Gebälks ist die stark verwitterte und kaum mehr lesbare Signatur IO(ANNES) MAR[IA FALCONETVS ARCHITECT]VS [VERONENSIS M]DXXIIII eingemeißelt. Die fünfachsige Loggia diente als 'Scaenae frons' für Aufführungen der Komödien von Angelo Beolco detto Ruzzante[58].

Über Eck mit der Loggia steht das Odeon, das für musikalische Darbietungen genutzt wurde. Sowohl die genaue Datierung als auch der Anteil Falconettos am Entwurf des erst nach seinem Tod fertiggestellten Bauwerks, das laut Vasari „secondo il

53 Zu Alvise Cornaro und seinem 'Hof' in Padua siehe Fiocco 1965 und Ausst.-Kat. Padua 1980.

54 „[…], il quale [Alvise Cornaro], disideroso di vedere l'anticaglie di Roma in fatto come l'aveva vedute nei disegni di Giovan Maria, menandolo seco se n'andò a Roma, dove avendo costui sempre in sua compagnia, volle vedere minutamente ogni cosa." (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591–592).

55 Zum Gartentor (um 1523) der Villa Cornaro in Este siehe Lovarini 1899, S. 201–208, Menegazzo / Sambin 1964, S. 195–197, Gambarin 2002, S. 149–165 und Ders. 2004, S. 122–129.

56 In der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* in Wien rekonstruierte Falconetto die in die Rundbogennischen eingestellten Statuen, im Hintergrund des Monatsbilds Juli in der Sala dello Zodiaco in Mantua dokumentierte er hingegen den erhaltenen Bestand.

57 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592. Zur Loggia (1524) im Hof der Casa Cornaro in Padua siehe Forssman 1966, S. 54–55, Schweikhart 1966, S. 115–124, Ders. 1968 (a), S. 17–30 gleich Ders. 2001 (a), S. 3–10, Carpeggiani 1977, S. 82–88, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.11 (Gunter Schweikhart), Bresciani Alvarez 1980, S. 43–48, Mariacher 1980, S. 80–85, Petrobelli 1980, S. 8–15, Schweikhart 1980 (a), S. 65, Wolters 1980, S. 72–79, Semenzato 1997, S. 18–23, Spiazzi 1997, S. 211–232, Bresciani Alvarez 1999, S. 480–483, 487–488 und Zaggia 2020, S. 13–14.

58 Der venezianische Chronist Marino Sanuto berichtet in seinen *Diarii* von einer Aufführung der Komödie *La Vaccaria* von Angelo Beolco detto Ruzzante am 25. Februar 1533: „A Padoa in questo zorno fu fatto in la caxa di Alvise Corner al Santo una bellissima comedia nova chiamata *Vacharia, quasi Asinaria*, ben recitata et ben conza la sena" (Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 57 (1902), Sp. 549).

modello fatto da messer Luigi stesso“ errichtet wurde[59], sind in der Forschung nach wie vor umstritten[60].

Marcantonio Michiel berichtet in seinen *Notizia*, dass Falconetto die Treppe und die Kapelle in der Casa Cornaro ausmalte[61]. Demnach war der Veroneser Künstler nicht ausschließlich als Architekt für Cornaro tätig, sondern wurde von ihm auch mit malerischen Werken beauftragt. Das gegenüber der Loggia an der Straße gelegene Wohnhaus von Alvise Cornaro ist nicht mehr erhalten[62].

Im Jahr 1525 erhielt Giorgio Cornaro die Genehmigung zur Errichtung von zwei Grabmälern in den Querhausarmen der Kirche San Salvador in Venedig, eines für seine Schwester, die Königin von Zypern Caterina Cornaro, und eines für seinen Sohn, Kardinal Marco Cornaro. Er beauftragte daraufhin, möglicherweise vermittelt durch Alvise Cornaro, Giovanni Maria Falconetto mit Entwurfszeichnungen, die jedoch nicht erhalten sind und auch nicht zur Ausführung kamen. Nach dem Tod von Giorgio Cornaro 1527 schuldete die ‘fraterna’ Cornaro „maestro Zuanmaria architetto da Verona“ noch zwei Dukaten[63].

Falconetto wurde 1528 und 1530 von den vom venezianischen Senat nach Padua entsandten *Rettori* mit dem Bau von zwei befestigten Stadttoren beauftragt, eine Auftragsvergabe, die angesichts der antivenezianischen Haltung des Architekten erstaunt[64]. Sowohl die Porta San Giovanni (1528) als auch die Porta Savonarola (1530) folgen in ihrem Aufbau dem antiken Triumphbogenmotiv und sind jeweils an der Feldseite am linken Pfeiler des zentralen Rundbogens oben mit der Signatur IOAN(NES) MA(RIA) / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITECTVS / F(ACIEBAT) versehen.

Im Jahr 1532 baute Falconetto das Portal am Torre dell’Orologio des Palazzo del Capitanio an der Piazza dei Signori in Padua, das er am linken Pfeiler des Rundbogens mit IOAN(NES) MA(RIA) / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITECTVS / F(ACIEBAT) signierte[65].

59 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.
60 Zum Odeon (um 1544 fertiggestellt) im Hof der Casa Cornaro siehe Wolters 1963, S. 20–28, 222–230, Forssman 1966, S. 56–58, Schweikhart 1966, S. 125–149, Carpeggiani 1977, S. 88–94, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 96, Kat.-Nr. IV.12 (Gunter Schweikhart), Bresciani Alvarez 1980, S. 48–57, Mariacher 1980, S. 80–85, Petrobelli 1980, S. 22–39, Schweikhart 1980 (A), S. 65–68, Wolters 1980, S. 72–79, Semenzato 1997, S. 18–23, Spiazzi 1997, S. 211–232, Bresciani Alvarez 1999, S. 483–487, 488, Pietrobelli 2017, S. 44–83, Ders. 2020, S. 22–25, Zaggia 2020, S. 14 und Pietrobelli 2021, S. 113–120.
61 Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10.
62 Zum (nicht mehr erhaltenen) Wohnhaus von Alvise Cornaro in Padua siehe Fiocco 1958, S. 69–77, Ders. 1968, S. 7–16, Schweikhart 1980 (A), S. 64 und Bresciani Alvarez 1999, S. 483.
63 Ms. pd 2384 (Ve – Bib.Mus.Correr), fasc. 18, fol. 78r und 83r (1527–1533).
64 Zu den Stadttoren Porta San Giovanni (1528) und Porta Savonarola (1530) in Padua siehe Schweikhart 1966, S. 163–173, Carpeggiani 1977, S. 95 und Schweizer 2002, S. 210–230.
65 Zum Portal am Torre dell’Orologio (1532) des Palazzo del Capitanio in Padua siehe Schweikhart 1966, S. 174–176, Carpeggiani 1977, S. 96 und Zaggia 2014, S. 73–82.

Ein Jahr zuvor reichte Falconetto ein Modell für den Neubau der Scuola Grande della Misericordia in Venedig ein. Das nicht erhaltene Modell des inzwischen über 60-jährigen Malerarchitekten wurde am 9. Juli 1531 abgelehnt, den Auftrag erhielt stattdessen der eine Generation jüngere Architekt Jacopo Sansovino[66].

Zwischen Januar und Oktober 1532 erhielt Falconetto in mehreren Ratenzahlungen insgesamt 100 Lire für den Entwurf der Fassade des über einem Bogengang liegenden Obergeschosses des Palazzo del Monte di Pietà an der Piazza Duomo in Padua[67].

Der venezianische Chronist Marino Sanuto gibt in seinen *Diarii* den am 8. September 1532 in Venedig empfangenen Bericht des venezianischen Gesandten Marcantonio Contarini wieder, der Kaiser Karl V. im August nach Wien begleitet hatte. Darin steht, dass ein *maistro Zuan Maria di Padoa inzegner* von dem kaiserlichen Feldherrn Alfonso d'Avalos Marchese del Vasto nach Wien geschickt wurde, um die dortigen Festungsbauten zu begutachten, von denen er auch bemaßte Zeichnungen anfertigte[68]. Dieser Nachricht lässt sich zum einen eine anhaltende Bindung Giovanni Maria Falconettos an das habsburgische Kaiserhaus entnehmen, zum anderen deutet die Bezeichnung als Ingenieur statt als Architekt darauf hin, dass der Künstler auch etwas von der technischen Seite des Bauhandwerks verstand.

Als „soprastante a la fabricha de la capella" überwachte Falconetto zwischen April 1532 und Januar 1534 den Fortgang der Bauarbeiten an der im Jahr 1500 begonnenen Grabkapelle des Heiligen Antonius in der Basilica di Sant'Antonio in Padua[69]. In einem Vertrag vom 28. Januar 1533 verpflichtet sich der Architekt gegenüber der Veneranda Arca di Sant'Antonio, die Fassade und die Stuckdecke der Kapelle innerhalb von neun

66 ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia o della Valverde, b. 166, fol. 238r (1531, 9. Juli), siehe Howard 1975, S. 101–102 und Dies. 1999, S. 24–26.
67 ASPd, Santo Monte di Pietà di Padova, b. 151, fol. 12, 13, 15, 16, 19, 24, 27 und b. 155, fol. 17v-18r (1532, 6. Januar bis 2. Oktober), siehe Rigoni 1930, S. 485–495, Ders. 1970, S. 279–287 und Lodi / Sambin De Norcen 1996, S. 37–65.
68 „Et uno maistro Zuan Maria di Padoa inzegner, mandato qui per il marchese dil Vasto zà alcuni giorni stato in Viena, referisse haverlo trovato tanto ben munita con bastioni di terra, et il sito è molto forte, praecipue da la banda verso Ungaria e Neustat, ove l'è come un cavalier eminente a tutta la campagna; ma da la banda verso occidente è alquanto debole, maxime il canton verso il fiume, quale vorrebbe esser squadrato, aver tolto dentro una parte de fuori, qual è alta et batte la terra, de modo che non se pol star a le difese, overo sminuir la terra da quella parte, tanto quanto lo è eminente li offende. Et mando il disegno iustissimo con le sue misure. Et ha quella squadrazion da poter acomodar a tutte do le vie. Et dice che no bastion era ruinato per la excrescensia del fiume, ma lo refacevano, et in termine di do giorni sarà finito. Dentro vi è bon numero di fanti ben animati, poco temeno lo exercito turcheso." (Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 56 (1901), Sp. 899–900), siehe Zorzi 1960/1961, S. 529, Brenzoni 1953/1954, S. 134 und Guzzo 1994, S. 352.
69 AVA, s. 13 – Libri mastri, reg. 13.70 (397), fol. 76v-77r (1532, 3. April – 1533, 31. Januar) und reg. 13.71 (398), fol. 52v-53r (1533, 28. Januar – 1534, 3 Januar). Zur Cappella del Santo in Padua siehe Gonzati 1852–1853, Bd. 1 (1852), S. 155–172, Sartori Ed. Luisetto 1983–1989, Bd. 1 (1983), S. 333–378, Blake McHam 1994, S. 71–82 und Cogotti / Silvestri 2004, S. 100–138.

Monaten fertigzustellen[70]. An der Ausführung der Stuckdekorationen waren neben dem Paduaner Tiziano Aspetti detto il Minio auch Giovanni Maria Falconettos Söhne Ottaviano und Provolo beteiligt[71].

Zugeschrieben werden Falconetto außerdem der untere Teil der Fassade der Pfarrkirche San Zaccaria in Codevigo[72], Villen für Alvise Cornaro in Codevigo, Fosson und Campagna Lupia[73], die Bauleitung der Loggia del Consiglio in Padua von 1530 bis 1533[74] und der Entwurf der Villa dei Vescovi in Luvigliano, die unter der Bauleitung des *governatore del vescovado* Alvise Cornaro bis 1542 von Andrea da Valle errichtet wurde[75].

4 Tod und Nachkommen

Giovanni Maria Falconetto scheint sich bis zu seinem Tod im Januar 1535 dauerhaft als Gast im Haus von Alvise Cornaro in Padua aufgehalten zu haben, in dem er zwischen 1524 und 1527 mehrfach als Zeuge auftrat. In den entsprechenden Dokumenten wird er zu Beginn noch zweimal als *pictore*, später dann aber nur mehr als *architecto* bezeichnet[76]. Er behielt dennoch auch weiterhin seinen Wohnsitz in Verona bei: Im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1529 ist Giovanni Maria Falconetto *pictor* zusammen mit drei Kindern als in der Contrada di San Zeno Superiore wohnhaft eingetragen und im Steuerregister von 1531 wird er mit 7 Soldi veranlagt[77]. Ein letztes Mal ist Giovanni Maria Falconetto *architectus* ein halbes Jahr vor seinem Tod in Verona belegt, als ihm am 7. Juni 1534 befristet auf zwei Monate sicheres Geleit gewährt wird[78].

In den ersten Tagen des Jahres 1535 verstarb Giovanni Maria Falconetto im Haus seines Freundes und Förderers Alvise Cornaro in Padua. Am 8. Januar wurde ein Inventar der Habseligkeiten des Verstorbenen erstellt, in dem nach Abzug der Kosten für die Bestattung noch 286 Lire und 15½ Soldi, außerdem einen Goldring, einige Wäschestücke, zwei Ölbilder mit Landschaften, zwei Medaillen, eine Schachtel und eine Tasche mit

70 AVA, s. 11 – Processi, vol. 11.30 (182), fol. 34r-v (1533, 28. Januar).
71 AVA, s. 13 – Libri mastri, reg. 13.71 (398), fol. 62v-63r (Ottaviano) und 63v-64r (Provolo).
72 Semenzato 1961, S. 73, Fiocco 1965, S. 65–66 und Forssman 1966, S. 59–60.
73 Fiocco 1965, S. 65–66, Forssman 1966, S. 59 und Bresciani Alvarez 1980, S. 39–40.
74 Forssman 1966, S. 52.
75 Semenzato 1961, S. 73, Fiocco 1965, S. 65–66, Forssman 1966, S. 60–61, Bresciani Alvarez 1980, S. 40–43 und Schweidler 1992.
76 ASPd, AN, b. 5030, fol. 433r-434r (1524, 13. September) und 456v-457v (1524, 27. November), b. 5031, fol. 211v-212v und 213r-v (1526, 9. Juli), Menegazzo / Sambin 1964, S. 241–242, Dok.-Nr. II (1527, 7. Mai), ASPd, AN, b. 2708, fol. 389r-390r und b. 2724, fol. 339v-341v (1527, 31. August), siehe Menegazzo / Sambin 1964, S. 227, Dies. 1966, S. 318, Guzzo 1994, S. 352 und Zavatta 2013, S. 138, Anm. 21.
77 ASVr, AAC, CE, Anagrafi, b. 31, n. 1234 (1529, San Zenone supra) und Estimi, n. 263 (1531), fol. 266v (San Zeno Superiore), siehe Brenzoni 1953/1954, S. 273, 274, 275, 276, Ders. 1972, S. 135, 136, Guzzo 1994, S. 352, Chilese 2007, S. 98, 221 und Zamperini 2007 (B), S. 331–332.
78 ASVr, ARV, n. 44 (1533–34), Salvacondotti lettera J (1534, 7. Juni), siehe Brenzoni 1953/1954, S. 274, 279, Ders. 1972, S. 135 und Guzzo 1994, S. 353.

Farben, ein Tafelbild von Sodoma, acht Blätter mit Zeichnungen „delle cose di Verona", vier Blätter mit Zeichnungen „delle cose di Puola" und 20 Blätter mit Zeichnungen aus Rom und schließlich eine Mappe mit Eisenbeschlägen mit Zeichnungen „drento de pitura" aufgelistet sind[79]. Am darauffolgenden Tag wurde der inventarisierte Nachlass Giovanni Maria Falconettos seinen Söhnen Ottaviano und Provolo ausgehändigt[80].

Laut Vasari brachte Giovanni Maria Falconetto seinen beiden Söhnen Ottaviano und Provolo das Handwerk bei[81].

Im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1517 wird der 16-jährige Provolo als *scudelarius* bezeichnet[82], also als Hersteller von Keramik. Im Jahr 1533 arbeitete er gemeinsam mit seinem Vater Giovanni Maria und seinem Bruder Ottaviano an der Stuckdecke der Grabkapelle des Heiligen Antonius in der Basilica di Sant'Antonio in Padua[83]. Weitere Werke von ihm sind nicht bekannt.

Wie sein älterer Bruder war auch Ottaviano 1533 an der Stuckdecke der Cappella del Santo in Padua beteiligt[84]. Bei der Errichtung seines Testaments am 2. Oktober 1540 wird der in der Contrada di Beverara in Verona wohnhafte Testator als *pictor* bezeichnet[85]. Weitere Werke von ihm sind nicht bekannt.

Ihre Schwester Bartolomea klagte den ihr zustehenden Anteil am Erbe ein, den sie am 1. Oktober 1538 zugesprochen bekam[86]. Sie war mit Bartolomeo Ridolfi verheiratet, einem von Andrea Palladio geschätzten Stuckateur[87], der zahlreiche Paläste und Villen in Verona und Umgebung mit Stuckdekorationen ausstattete[88].

79 ASPd, AN, b. 4831, fol. 218v-219v (1535, 8. Januar), siehe Lovarini 1925, S. 122–132, Brenzoni 1953/1954, S. 274, 275–276, Menegazzo / Sambin 1964, S. 227–228, Dies. 1966, S. 316–317, Brenzoni 1972, S. 133, 135 und Guzzo 1994, S. 353.

80 ASPd, AN, b. 4831, fol. 220r (1535, 9. Januar).

81 „Insegnò a lavorare a due suoi figliuoli, cioè ad Ottaviano che fu anch'esso pittore, et a Provolo;" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593).

82 ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 93, n. 94 und n. 95 (1517, Beverara), siehe Gerola 1909 (B), S. 118, Ders. 1915, S. 224, Lovarini 1925, S. 122–123, Brenzoni 1953/1954, S. 273, 275, Ders. 1972, S. 134, Guzzo 1994, S. 349, Chilese 2007, S. 28, Zamperini 2007 (B), S. 331–332 und Zavatta 2013, S. 137, Anm. 19, S. 141, Anm. 33.

83 AVA, s. 13 – Libri mastri, reg. 13.71 (398), fol. 63v-64r.

84 AVA, s. 13 – Libri mastri, reg. 13.71 (398), fol. 62v-63r.

85 ASVr, UR, T, m. 132, a. 475 (Octavianus q. Ioannis Marie de Falconetis, 2.10.1540), siehe Gerola 1909 (B), S. 119, Ders. 1915, S. 224, Guzzo 1994, S. 346 und Zavatta 2013, S. 141, Anm. 32.

86 ASVr, ARV, n. 51 (1538–39), siehe Brenzoni 1953/1954, S. 274, 279, Ders. 1972, S. 135 und Zavatta 2013, S. 142, Anm. 38.

87 Zum Palazzo Chiericati in Vicenza: „Sono tutti questi volti ornati di compartimenti di stucco eccellentissimi di mano di Messer Bartolameo Ridolfi Scultore Veronese; […]." (Palladio 1570 Ed. Carampello 1581, Buch 2, Kap. 3: *Dei disegni delle case della città*, S. 6).

88 Conforti Calcagni 1980, S. 172–176 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 176–185, Kat.-Nrn. VII.14–26 (Annamaria Conforti Calcagni).

V Das malerische Werk

Das malerische Werk Giovanni Maria Falconettos setzt sich hauptsächlich aus Wandmalereien im sakralen und profanen Kontext und ein paar wenigen Tafelbildern zusammen. Der Maler sah sich dabei mit ganz verschiedenen Aufgabenstellungen konfrontiert, die er unterschiedlich souverän bewältigte. Sie reichen formal von einfachen Altarbildern und Orgelflügeln bis hin zu illusionistischen Architekturgliederungen von Fassaden und Innenräumen und inhaltlich von gängigen und überschaubaren Bildthemen wie Heiligen in Figurennischen oder der Darstellung einer *Sacra Conversazione* bis hin zu ungewöhnlichen und komplexen ikonografischen Programmen wie der *Einhornjagd im Hortus conclusus* und einem Monatsbilderzyklus.

1 Das angebliche Frühwerk

Aus der Zeit, in der Giovanni Maria Falconetto in den Dokumenten bereits als Maler bezeichnet wird und vermutlich noch in der Werkstatt seines Vaters Jacopo tätig war, sind keine gesicherten Werke bekannt. Das früheste signierte und dokumentarisch belegte Werk entstand nach seinem mehrjährigen Romaufenthalt und lässt neben dem Antikenstudium auch die in römischen Werkstätten zeitgenössischer Meister gesammelten Eindrücke und Erfahrungen des Künstlers erkennen. Es ist mit einem gewissen Stilwandel zwischen den vorrömischen, teilweise noch unter der Anleitung des Vaters angefertigten Werken und den anschließenden, mittelitalienisch beeinflussten eigenständigen Arbeiten zu rechnen, der vor allem in der Gewandbehandlung sichtbar wird, während einige der Figurentypen den regionalen Traditionen verhaftet bleiben.

Da konkrete Anhaltspunkte für eine Beurteilung seines vorrömischen Stils fehlen und auch von seinem Vater Jacopo keine gesicherten Werke bekannt sind, stellt sich die Rekonstruktion eines Frühwerks von Giovanni Maria Falconetto als recht problematisch dar, wie die folgenden nach wie vor umstrittenen Zuschreibungen zeigen.

1.1 Cappella Lavagnoli (1486), Sant'Anastasia, Verona

1.1.1 Auftraggeber

Die früheste Nachricht zu der dem Evangelisten Johannes geweihten Kapelle links neben der Chorhauptkapelle der Dominikanerkirche Sant'Anastasia in Verona stellt das am 19. Januar 1449 errichtete Testament des Kanonikers Filippo Furlani dar, der darin 200 Dukaten für den Schmuck der Kapelle nach einer von ihm eigenhändig abgefassten Beschreibungen verfügt[1]. Die stattliche Summe lässt auf ein ambitioniertes Deko-

1 ASVr, UR, T, m. 41, a. 15 (Philippus egr. q. Iacobi de Furlanis, 19.1.1449), siehe Cipolla 1914–1916, 18 (1915), S. 160.

rationsprogramm schließen, das aber wohl nicht zur Ausführung kam, da die Kapelle bereits wenige Jahre darauf an die Familie Lavagnoli überging.

Girolamo Dalla Corte berichtet in seiner 1596 verfassten *Istoria di Verona* vom Tod des Veroneser *Cavaliere* und *Senator Romano* Giacomo Lavagnoli am 15. September 1453 in Rom, dessen Leichnam im Anschluss an die „magnifiche, e quasi Pontificali esequie" in seine Heimatstadt Verona überführt und in der Kirche Sant'Anastasia beigesetzt wurde[2]. Ihm zu Ehren ließen seine Nachkommen eine Profilbüste des Verstorbenen mit der Inschrift IACOBVS LAVAGNO / LVS SENATOR VRBIS in der Familienkapelle anbringen.

Girolamo, einer der vier Söhne von Giacomo Lavagnoli und Bartolomea Nogarola, verheiratet mit Bianca Pellegrini, verfügte in seinem Testament vom 6. November 1480, dass sein Leichnam „in monumento suo et fratrum sito in Capella sancti Joannis Evangeliste in ecclesia Sancta Anastasie" beigesetzt werden soll[3].

Als Auftraggeber der Kapellendekoration ist jedoch vor allem sein Bruder Gregorio Lavagnoli in Betracht zu ziehen, den eine enge Freundschaft mit dem Dichter und Epigrafiker Felice Feliciano verband[4], die das in den Wandmalereien sichtbare antiquarische Interesse und die stilistische Annäherung an Paduaner und Ferrareser Squarcione-Schüler wie Marco Zoppo oder Francesco del Cossa erklärt[5]. Den konkreten Anlass für die Ausmalung der Familienkapelle stellte möglicherweise die Teilnahme von Gregorio Lavagnoli an der Delegation zum Dogen Marco Barbarigo 1486 und seine anschließende Ernennung zum *Cavaliere* des Ordine dello Sperone d'Oro dar[6]. Die Ausstattung einer der Chornebenkapellen in der 'städtischen' Kirche Sant'Anastasia mit einem Freskenzyklus bot die Gelegenheit, den sozialen Status, das kulturelle Milieu und den politischen Erfolg der Familie Lavagnoli öffentlich zur Schau zu stellen.

Die Kapelle gehörte noch bis in das 18. Jahrhundert hinein der Familie Lavagnoli, wie weitere Grabmonumente belegen: An der rechten Wand wurde 1580 ein Grabmonument für Angelo und Marsilio Lavagnoli errichtet[7] und am linken Pfeiler des Spitzbogens vor der Apsis befindet sich das Grabmonument für Giulio Cesare und Marcantonio Lavagnoli von 1709[8].

2 Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 412–413.

3 ASVr, UR, T, m. 72, a. 116 (Hieronimus nob. q. Iacobi de Lavagnolis, 6.11.1480), siehe Cipolla 1914–1916, 18 (1915), S. 160.

4 Im September 1474 empfing Gregorio Lavagnoli den verarmten Humanisten in seiner Villa in Poiano. Zum Dank für die gewährte Gastfreundschaft widmete Felice Feliciano der Ehefrau seines Gastgebers Francesca de' Medici, der Tochter des *Cavaliere* Nicolò de' Medici, *La gallica historia di 'Drusillo' intitulata Justa Victoria*. Zu Felice Feliciano und seiner freundschaftlichen Beziehung zu Gregorio Lavagnoli siehe Avesani 1984, S. 113, 131.

5 Zamperini 2010 (A), S. 117–118.

6 Zu Gregorio Lavagnoli als möglichen Auftraggeber, seinem kulturellen Umfeld und seinen politischen Erfolgen siehe Vinco 2006 (B), S. 73–78.

7 Die Inschrift unterhalb des von Genien flankierten Sarkophags lautet ANGELO LAVANEOLO AVO, MARSILIOQ(VE) / PATRI EX VTRIVSQ(VE) TESTAMENTO / ANGELVS ET IOANNES FR(ATR)ES LAVAN(EOLI) F(IDEI) C(OMMISSARI) MDLXXX.

8 Die Inschrift lautet D O M / IVLIO CAESARI DE LAVAGNOLIS / DE CAPITE ALPONIS COMITI ET DOMINO / MARCVS ANTONIVS FRATER / HOC AMORIS / MONVMENTVM POSVIT / MDCCIX.

1.1.2 Forschungsgeschichte

Bei einer Restaurierung in den Jahren 1878–83 unter der Leitung des Ingenieurs Giuseppe Manganotti wurden die Fresken an der rechten Kapellenwand freigelegt, die vermutlich seit der Errichtung des Grabmonuments für Angelo und Marsilio Lavagnoli 1580 übertüncht waren. Im Sommer 1883 wurden die Wandmalereien von den Malern Gaetano Pasetti und Giovanni Bagattini restauriert, die auch mit der Dekoration des Gewölbes beauftragt wurden[9].

Eine 1977 von Ottorino Nonfarmale durchgeführte Restaurierung der Wandmalereien beinhaltete hauptsächlich die Festigung und Reinigung der Putz- und Farbschichten[10].

Bei der umfassenden Restaurierung der Basilica di Sant'Anastasia von 2005 bis 2011 unter der Leitung von Christian Campanella wurden weitere Maßnahmen zur Erhaltung der Wandmalereien vorgenommen[11].

Der Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes stellt die Forschung nach wie vor aufgrund fehlender konkreter Hinweise vor einige ungelöste Fragen. Bislang konnten weder der Maler noch die genaue Entstehungszeit der Kapellendekoration bestimmt werden und auch die Deutung einzelner Szenen bereitet gewisse Schwierigkeiten.

In ihrer wechselvollen Zuschreibungsgeschichte wurden die Wandmalereien bereits Andrea Mantegna und seiner Schule[12], einigen Veroneser Malern unterschiedlicher Generationen wie Francesco Benaglio[13], Domenico Morone[14], Giovanni Maria Falconetto[15] und Michele da Verona[16], aber auch auswärtigen Künstlern wie Galeazzo Campi aus Cremona[17], der Ferrareser Schule[18] oder dem lombardischen Maler Giovanni Pietro da Cemmo[19] zugewiesen.

Mattia Vinco stellt 2006 die Vermutung an, dass die Kapellendekoration von Gregorio Lavagnoli nach seiner Ernennung zum *Cavaliere* des Ordine dello Speron d'Oro

9 Campanella / Frigo / Tessoni 2011, S. 220, 224.
10 Campanella / Frigo / Tessoni 2011, S. 232.
11 Campanella 2011, S. 315.
12 Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 21 (del Mantegna o del suo scolaro Giolfino), Bennassuti 1825, S. 122 (della scuola del Mantegna) und Giro 1869, Bd. 2, S. 92 (della maniera di Andrea Mantegna, o del di lui allievo ed amico Giolfino).
13 Bernasconi 1864, S. 242 (Francesco Benaglio [oder] dello stesso Mantegna), Simeoni 1913[3 [1909]], S. 48 (Francesco Benaglio ?) und Scapini 1954, S. 29–30, Taf. 7.
14 Rossi 1854, S. 8 (di Domenico de Moracini [mittleres Register und Lünette]; della prima maniera del Mantegna [unteres Register]) und Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 461–462, 463 (Domenico de Moracini [mittleres Register und Lünette], Francesco Benaglio [unteres Register]).
15 Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 15 (del Falconetto).
16 Marchini 1982, o.S. (Francesco Benaglio o, in alternativa, Michele da Verona).
17 Da Persico 1838, S. 15 (ricordano molto lo stile dei Campi Cremonesi).
18 Del Bravo 1963, S. 41 (tendenza verso l'arte ferrarese).
19 Marinelli 1990, S. 633 (nach H.-J. Eberhardt: bresciano Pietro da Cemmo), Fossaluzza 1996, S. 142, Maoli 2001, S. 42–46 und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 147, Kat.-Nr. 98 (Sergio Marinelli).

1486 in Auftrag gegeben und von dem jungen Giovanni Maria Falconetto ausgeführt wurde, der sich in dem Bildfeld mit der *Apotheose der Familie Lavagnoli* selbst porträtierte. Trotz des nicht unerheblichen Stilwandels attestiert er dieser sehr frühen Kapellendekoration in Sant'Anastasia „una certa 'aria di famiglia'", die sie mit den knapp zwei Jahrzehnte später und nach dem mehrjährigen Romaufenthalt des Künstlers entstandenen Kapellendekorationen Falconettos in der Kathedrale von Verona verbindet[20].

Francesca Rossi macht im selben Jahr die Entdeckung, dass zahlreiche Motive in der Szene der *Kreuzigung Christi* auf die Kupferstiche *Große Kreuztragung* und *Kreuzigung Christi mit Johannes und den Marien* von Martin Schongauer zurückgehen[21].

Dieselbe Autorin weist 2010 auf die Ähnlichkeiten der antikisierenden Dekorationen in Grisaille an den Pfeilern des Eingangsbogens mit den Puttenzeichnungen des Artemio im Antonio II. Badile-Album hin, die als Modellskizzen für die Kapellendekoration gedient haben könnten, die vielleicht sogar von demselben Meister ausgeführt wurde[22].

Diese Zuschreibung der Wandmalereien an Artemio stößt noch im selben Jahr einerseits auf Zustimmung bei Alessandra Zamperini[23] und andererseits auf Ablehnung bei Hans-Joachim Eberhardt, auch wenn letzteren die Bestimmung der Puttenzeichnungen als Entwürfe für antikisierende Kapellen- und Fassadendekorationen in Grisaille durchaus überzeugt[24].

1.1.3 Beschreibung

Die Pfeiler des Eingangsbogens werden jeweils von zwei übereinander angeordneten Figurennischen und antikisierenden Motiven in Grisaille geschmückt (Abb. 95).

Am linken Pfeiler ist unten eine Wandmalerei aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten geblieben, die einen männlichen Heiligen mit Salbgefäß in einem Gehäuse zeigt. Am gegenüberliegenden Pfeiler ist die Heilige Katharina mit dem Rad als ihrem Attribut in einer Rundbogennische mit Muschelkalotte dargestellt. Die Königstochter trägt ein modisches Kleid mit gemusterten Ärmeln, elegant frisiertes Haar und eine Krone auf dem zur Seite gewandten und leicht geneigten Haupt. In der Hand des herabhängenden linken Arms hält sie ein Buch, in der Hand des angewinkelten rechten Arms mit gezierter Geste die Märtyrerpalme, die wie der Körper der Figur einen Schatten auf die Rückwand der Nische wirft. Die Figuren der zwei männlichen Dominikanerheiligen, die mit Buch und Märtyrerpalme vor der jeweiligen oberen Rundbogennische stehen, sind an beiden Pfeilern nur schlecht erhalten.

20 Vinco 2006 (b), S. 59–90 (Zitat S. 81), Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 58–59, Kat.-Nr. 5.2 (Mattia Vinco) und Vinco 2011, S. 151–153.
21 Rossi 2006, S. 112–113.
22 Rossi 2010, S. 453–459.
23 Zamperini 2010 (a), S. 66, 113.
24 Degenhart / Schmitt 2010, S. 67, Kat.-Nr. 781, S. 71, Kat.-Nr. 782 und S. 92–93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt) und Karet 2014, S. 89–90.

Am rechten Pfeiler wird die Wandfläche zwischen der unteren und oberen Figurennische von einer bronzefarbenen und reich verzierten, mit Obst gefüllten und von drei plastisch modellierten Eroten in Grisaille gestützten Vase vor einem marmorierten Grund geschmückt. Am linken Pfeiler ist das entsprechende Motiv der drei eine Vase umtanzenden Eroten nur skizziert. Die Dekoration der Pfeiler schließt oben unterhalb der Kämpfer mit Scheinreliefs ab, von denen das links drei musizierende geflügelte Putti und das rechts zwei eine Vase flankierende Eroten mit Füllhörnern zeigt. Die Figuren der Eroten weisen mit ihren ungelenken Körperhaltungen, den dickwangigen Gesichtern und dem stieren Blick aus verschatteten Augenhöhlen gewisse Ähnlichkeiten mit den 'rustikalen' Putten in den Zeichnungen des Meisters Artemio im Antonio II. Badile-Album auf[25].

Die Seitenwände des von einem Kreuzrippengewölbe überfangenen Kapellenjochs sind vollständig mit Wandmalereien ausgefüllt, die in drei Register unterteilt sind und Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes zeigen (Abb. 96 und Abb. 97).

Die Wände werden jeweils von einem perspektivisch dargestellten Spitzbogen eingefasst, der an der Stirnseite mit Kandelabern aus Rankenwerk, Fratzen und Puttenköpfchen in Grisaille auf überwiegend gelbem, aber auch blauem, grünem und rotem Grund geschmückt ist. In die Spitzbögen sind zusätzlich Säulen eingestellt, auf denen die Gebälke lasten, die die Register voneinander trennen. Die unteren Bildfelder werden von Säulen mit einem im Verhältnis zum eckigen Sockel recht kurzen Schaft aus grünem Marmor eingerahmt. Die Kapitelle, die an der linken Wand aus Stein und an der rechten Wand aus vergoldeter Bronze sind, entsprechen keiner antiken Säulenordnung, sondern weisen einen mit Festons, Adlern mit weit geöffneten Schwingen und einzelnen Akanthusblättern verzierten Kalathos und einen von geflügelten Puttenköpfchen besetzten Abakus auf. Eine vergleichbare Kapitellform findet sich auf einem Gentile Bellini zugeschriebenen Tafelbild mit der *Verkündigung an die Jungfrau Maria* in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid[26]. An der linken Wand tragen die Säulen ein verkröpftes Gebälk, das perspektivisch nicht korrekt dargestellt ist und auch hinsichtlich der Lastenverteilung äußerst problematisch erscheint. Der Fries wird von zwei sich abwechselnden Jagdszenen in Grisaille geschmückt. Das durchgehende Gebälk an der rechten Wand zeigt einen Fries mit Gruppen von antiken Meereswesen auf dunklem Grund. Die die mittleren Bildfelder einrahmenden Säulen bestehen aus einem hohen runden Sockel aus vergoldeter Bronze, die an der linken Wand von Bukranien und Weinreben und an der rechten Wand von stilisiertem Rankenwerk verziert werden, einem im Verhältnis dazu recht kurzen kannelierten Schaft aus weißem Marmor und einem mit Delfinen geschmückten Kapitell aus demselben Material wie

25 Rossi 2010, S. 453–459, Degenhart / Schmitt 2010, S. 67, Kat.-Nr. 781, S. 71, Kat.-Nr. 782 und S. 92–93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt) und Karet 2014, S. 89–90.
26 Gentile Bellini (zugeschrieben), *Verkündigung an die Jungfrau Maria*, um 1475, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (Inv.-Nr. 38 (1930.9)).

der Sockel. Auf den Säulen lagern die durchgehenden und die Spitzbögen überschneidenden Gebälke, deren Friese von Greifen flankierte Vasen auf grünem Grund zeigen. Die Lünetten weisen keine zusätzliche architektonische Gliederung auf.

Der Freskenzyklus beginnt mit der in der Lünette der linken Wand geschilderten Szene der *Berufung der ersten Jünger* (Mt. 4,18–22 und Mk. 1,16–20): Am sandigen und mit Muscheln übersäten Ufer des Sees Genezareth steht Christus, begleitet von den Aposteln Petrus und Andreas, die mit den Schlüsseln und dem Kreuz als ihren Attributen dargestellt sind. Er wendet sich einem Fischerboot auf dem See zu, das von einem älteren Mann gerudert wird, während zwei jüngere Männer die leeren Netze einholen. Es handelt sich dabei um Zebedäus und seine Söhne Johannes und Jakobus. Die Landschaft erstreckt sich weit in die Tiefe bis zu einem hoch gelegenen Horizont und ist äußerst detailliert beschrieben: Der vordere Uferstreifen wird von verschiedenen Enten belebt, auf dem See fahren Segel- und Ruderboote und an den Küsten liegen befestigte Städte und vereinzelte Klöster.

Im mittleren Register ist die vielfigurige Szene der *Kreuzigung Christi* dargestellt: In der Mitte des Bildfelds ist Christus am Kreuz zu sehen, um das Johannes und die Marien mit gramvoll verzerrten Gesichtern versammelt sind. Die Figurengruppe mit der zu Boden gesunkenen und den Kreuzesstamm umfassenden Maria Magdalena, der am Boden knieenden und die Hände ringenden Mutter Christi und des frontal dastehenden Johannes, der mit der einen Hand das Handgelenk des anderen Arms umfasst hält, geht in der Komposition und in einzelnen Motiven auf einen Kupferstich von Martin Schongauer zurück[27]. Auf der linken Bildseite sind mehrere Soldaten und Schergen zu Fuß und zu Pferd in verschiedenen Ansichten angeordnet. Von rechts nähern sich zwei Reiter mit Turbanen, die von Pagen und einem Mohren zu Fuß begleitet werden. Am rechten Bildrand und frontal zum Betrachter ausgerichtet steht eine ärmlich gekleidete Figur, die in der einen Hand einen Kessel und in der anderen einen Stab mit aufgestecktem Schwamm hält und als Stephaton zu identifizieren ist. Hinter der das Bildfeld am rechten Rand begrenzenden Säule lugt ein halbnacktes Kind hervor. Einige der Motive, wie die Figur des in Rückansicht gegebenen berittenen Soldaten links, die Gruppe der Reiter mit Turbanen rechts oder der mittig vor dem Kreuz herumtollende Hund leiten sich wiederum von einem Kupferstich Schongauers ab[28]. Durch das karge, steinige Terrain im Vordergrund fließt ein Bach, der von Enten belebt wird. Die Szene wird von einer Hügellandschaft mit kegelförmigen Bergen, befestigten Städten, vereinzelten Kirchen und Höfen und von Bäumen gesäumten Straßen unter einem dunkel verhangenen Himmel mit Regenbogen hinterfangen.

27 Rossi 2006, S. 113. Martin Schongauer, *Kreuzigung Christi mit Johannes und den Marien*, um 1470/1491, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv.-Nr. MSchongauer AB 3.10).
28 Rossi 2006, S. 113. Martin Schongauer, *Große Kreuztragung*, um 1475/80, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Inv.-Nrn. 7–1885 und 578–1).

Die Szene im unteren Register lässt sich nicht vollkommen eindeutig bestimmen: Am vorderen Bildrand steht relativ mittig und frontal zum Betrachter ausgerichtet die Figur eines Heiligen, der von einer dicht gedrängten Gruppe zeitgenössisch gewandeter Figuren umringt wird. Da der Heilige keinen Kreuznimbus aufweist, handelt es sich wohl nicht um Christus, sondern angesichts des Patroziniums der Kapelle um den Evangelisten Johannes, der die männlichen Mitglieder der Familie Lavagnoli segnet[29]. Die Figuren unterschiedlicher Generationen sind elegant gekleidet und mit individualisierten Gesichtszügen dargestellt. Vinco 2006 vermutet, dass es sich bei der jugendlich bartlosen Figur zur Linken des Heiligen, die zwei Stäbe und ein Döschen in den Händen hält, um ein Selbstporträt des im Jahr 1486 erst 18-jährigen Giovanni Maria Falconetto mit seinen Malutensilien handelt[30]. Am linken Rand des Bildfelds ragen Architekturen empor, deren Darstellung in perspektivischer Verkürzung nur teilweise gelungen ist. Rechts wird die Szene von einer von Vögeln belebten Felsformation begrenzt. Die Figurengruppe steht an dem von Muscheln übersäten Ufer eines Meeres, das sich weit in die Tiefe bis zu einem hohen Horizont erstreckt, an dem auf der rechten Seite kegelförmige Berge aufragen. Vor der Küste liegen besiedelte Inseln, zwischen denen Gondeln hin- und herfahren und auf dem offenen Meer sind große Segel- und Ruderboote zu sehen. Die dargestellte Landschaft ist an die Lagune von Venedig mit Blick auf die Euganeischen Hügel angelehnt.

Der Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes setzt sich in der Lünette der rechten Wand fort. Die heute sichtbare Darstellung der *Vision von den sieben goldenen Leuchtern* (Offb. 1,9–20) stammt aus dem 18. Jahrhundert, zeigt aber vermutlich dasselbe Bildthema wie das übermalte originale Fresko.

Im mittleren Register ist der *Evangelist Johannes auf der Insel Patmos* bei der Niederschrift der Offenbarung dargestellt. Der Heilige sitzt auf einem Felsblock und blickt gebannt hinauf zu der Erscheinung Gottvaters in einer Aureole und umgeben von Putti mit aufgeschlagenen Büchern, die ihm die Worte der Offenbarung: „Beatus qui / legit et / qui audiunt /verba pro // phetiae / […] / […] / […]“ (Offb. 1,3) diktieren, die er in das vor ihm liegende Buch niederschreibt. Seitlich hinter ihm öffnet sich im Felsen eine Höhle, in der ein Kruzifixus aufgestellt ist und ein Kardinalshut hängt. Diese Motive gehören eigentlich zu den typischen Attributen des Heiligen Hieronymus und lassen sich vielleicht als Anspielung auf den wenige Jahre zuvor verstorbenen Girolamo Lavagnoli erklären[31]. Vor dem Eingang der Höhle sitzt ein Adler, das Symbol des Evangelisten Johannes. Die felsige Landschaft der Insel wird im Vordergrund von weiteren Tieren wie einem Bären und einem Löwen, einem Paar äsender Hirsche, verschiedenen Enten

29 Die Szene wurde aber auch als Predigt Christi in Kafarnaum gedeutet, siehe Marchini 1982, o.S. und Maoli 2001, S. 46.
30 Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 58, Kat.-Nr. 5.2 (Mattia Vinco), Vinco 2006 (b), S. 65 und Ders. 2011, S. 151.
31 Vinco 2006 (b), S. 68.

und zwei grünen Papageien belebt, im Hintergrund sind Bauern beim Bestellen ihrer Felder zu sehen und auf dem Meer liegen Segel- und Ruderboote.

Das Bildfeld im unteren Register wurde durch die Errichtung des Grabmonuments für Angelo und Marsilio Lavagnoli 1580 größtenteils zerstört. Das noch erhaltene Fragment am linken Rand zeigt drei trauernde Frauen vor einer Architektur. Vermutlich stellte die Szene die *Auferweckung der Drusiana* durch den Evangelisten Johannes dar[32].

1.1.4 Einordnung

Figuren wie die Heilige Katharina am rechten Pfeiler des Eingangsbogens mit ihren gelängten Proportionen und der gezierten Gestik oder Christus und die Apostel Petrus und Andreas in der Lünette der linken Seitenwand mit ihren ungelenken Standmotiven und den anatomisch nicht korrekten Körperhaltungen haben wenig mit den stabil dastehenden, kräftigen und eher gedrungenen Figuren in Falconettos gesichertem nachrömischem Werk gemein, wie etwa der Heiligen Barbara in der Cappella Calcasoli oder den Aposteln im Tambour der Cappella di San Biagio (Abb. 12, Abb. 13 und Abb. 14). Die wie nass an den Körpern anliegenden Gewänder mit hartkantigem Faltenwurf unterscheiden sich deutlich von der Gewandbehandlung in den späteren Kapellendekorationen von Falconetto, in denen die massige Stofffülle der Gewänder tiefe Faltenmulden und weiche runde Faltenstege ausbildet und die Körper schalenartig umgibt. Die ausdrucksstarken Gesichtszüge der Heiligenfiguren in der Kreuzigungsszene und die porträthaften Gesichtszüge der Mitglieder der Familie Lavagnoli sind differenzierter charakterisiert als bei den meisten Figuren Falconettos mit ihren stereotypen und teilweise karikaturesk überzeichneten Gesichtern, die wie etwa bei der *Beweinung Christi* in der Cappella Maffei (Abb. 23) oft unbewegt und hölzern wirken.

Die Szenen sind in Landschaften mit hohem Horizont eingebettet, die mit großer Liebe zum Detail ausgeschmückt sind. Das Größenverhältnis der Figuren zu den Miniaturlandschaften ist allerdings nicht stimmig und auch die räumlichen Bezüge sind nicht immer eindeutig. Anders verhält es sich bei der Darstellung der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in San Pietro Martire (Abb. 57), bei der Falconetto ein starres Kompositionsschema verfolgt und die Figuren gestaffelt in der in die Tiefe fluchtenden Landschaft mit niedrigem Horizont angeordnet hat.

Trotz der häufigen Verwendung plastischer Metallauflagen durch Falconetto eignen sich die in *Pastiglia* gearbeiteten Details, wie die Nimben der Heiligen, die Rüstungen der Soldaten oder die Zaumzeuge der Pferde nicht als Zuschreibungsmerkmal[33]. Der Maler des Freskenzyklus in der Cappella Lavagnoli knüpfte damit vielmehr – wie auch mit den zahlreichen naturnahen Tierdarstellungen – an die Tradition Pisanellos an, der nur wenige Meter entfernt die Stirnwand der Cappella Pellegrini (1433–38) bemalt hat.

32 Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 59, Kat.-Nr. 5.2 (Mattia Vinco), Vinco 2006 (b), S. 69 und Ders. 2011, S. 152.

33 Vinco 2006 (b), S. 82 hebt den Einsatz dieser Technik als eine Eigenart Falconettos hervor.

Bei der perspektivischen Darstellung sowohl der Bauwerke in den Bildfeldern als auch der rahmenden Scheinarchitektur machen sich beträchtliche Unsicherheiten bemerkbar. Qualitativ recht schwach sind außerdem die die Gebälkfriese schmückenden antikisierenden Szenen in Grisaille[34]. Bei dem einen wie bei dem anderen handelt es sich um Aufgabenstellungen, die Falconetto zumindest in seiner nachrömischen Schaffenszeit besonders gut lagen.

Mit diesem ambitionierten Projekt der Ausschmückung einer der vier Chornebenkapellen in der 'städtischen' Kirche Sant'Anastasia mit einem Freskenzyklus wurde wohl eher nicht der 1486 erst 18-jährige Giovanni Maria Falconetto betraut. Der Auftraggeber Gregorio Lavagnoli, dessen kulturelles Milieu über die Stadt Verona hinausreichte, wird sich stattdessen an einen erfahrenen und angesehenen, möglicherweise von auswärts stammenden Künstler gewandt haben, der zwar kein Malerarchitekt war, dafür aber ein anschaulicher Erzähler.

1.2 Orgel für San Zeno Maggiore (1490), San Procolo, Verona

1.2.1 Rekonstruktion und Provenienz

Im Jahr 1490 wurde ein offenbar bereits bestehendes Instrument in San Zeno Maggiore in Verona von einem Orgelbauer Andreas renoviert und das Gehäuse, die *Cantoria* und der 'Orgelfuß' von einem 'Zuan Maria pitor' bemalt und vergoldet[35].

Aus einer frühen Beschreibung der Orgel geht hervor, dass es sich bei den beiden noch erhaltenen Tafeln *Erzengel Gabriel und Heiliger Zeno* und *Jungfrau Maria und Heiliger Benedikt* um die einst in geschlossenem Zustand sichtbaren Außenseiten der Flügeltüren des Gehäuses handelt und die Brüstung der *Cantoria* mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Zeno in Grisaille geschmückt war[36]. In einem von Luigi Simeoni 1909 wiederentdeckten Dokument ist zudem von der Bemalung des „piede dell'organo" die Rede[37]. Dieser 'Orgelfuß' ist möglicherweise als ein solcher kelchförmiger Unterbau der *Cantoria* zu verstehen, wie bei der noch im originalen Zustand und *in situ* erhaltenen Schwalbennestorgel in der benachbarten Klosterkirche San Bernardino, die 1481 von Domenico Morone bemalt wurde. Es ist außerdem eine vergleichbare Bemalung der Schmalseiten des Gehäuses und Vergoldung der plastischen Dekoration anzunehmen.

34 Der von Vinco 2011, S. 153, Anm. 9 gezogene Vergleich zu der Falconetto zugeschriebenen und um 1490 datierten Cassone-Front im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston erscheint angesichts der wenig gelungenen Figuren in den Gebälkfriesen nicht nachvollziehbar.

35 Rognini 1993, S. 93.

36 Lanceni 1720, S. 182–183.

37 asvr, San Zeno Maggiore, Commissioni abbatiali di S. Zenone Maggiore, Priori e Celerari, b. 6, loses Blatt (1490), siehe Simeoni 1909, S. 74–75.

Im Jahr 1828 begannen Überlegungen, die Orgel durch ein neues Instrument zu ersetzen und dafür auch weitreichende bauliche Veränderungen am Gehäuse und der *Cantoria* vorzunehmen. Einiger Gegenstimmen zum Trotz wurde dieses Vorhaben bis 1834 umgesetzt. Nach der Demontage des Gehäuses und der *Cantoria* fanden die nun isolierten Tafeln der Flügeltüren zunächst einen Platz an der Westwand neben dem Hauptportal der Kirche, die Tafeln der Brüstung gingen hingegen verloren[38].

Vor Beginn der umfassenden Restaurierung der Kirche San Zeno Maggiore von 1869 bis 1871 gelangten die Orgelflügel in die Sammlung der Musei Civici der Stadt Verona[39]. Auf einer Schwarz-Weiß-Aufnahme sind die Tafeln noch in ein Gehäuse eingefügt zu sehen, allerdings ist unklar, wann und wo die Fotografie entstand[40].

Seit ihrer Restaurierung 1987 durch Sergio Stevanato, bei der zunächst ein Keilrahmen und eine Doublierung von vermutlich Anfang des 19. Jahrhunderts entfernt, daraufhin die Gemälde auf eine neue Leinwand aufgezogen und gereinigt und anschließend Fehlstellen retuschiert und ein Firnis aufgebracht wurden[41], befinden sich die Tafeln an der Nordwand der neben San Zeno Maggiore gelegenen kleinen Kirche San Procolo.

1.2.2 Forschungsgeschichte

Giovanni Battista Lanceni beschreibt die Orgel 1720 noch im originalen Zustand und am originalen Standort. Der Maler der in Grisaille gemalten Szenen des Heiligen Zeno an der Brüstung der *Cantoria* ist dem Autor nicht bekannt, die Tafeln der Flügeltüren schreibt er Bernardino da Murano zu[42].

In der nachfolgenden Guidenliteratur wird die Zuschreibung der Orgelflügel an Bernardino da Murano bis Anfang des 20. Jahrhunderts beibehalten, die Grisaillen an der *Cantoria* finden jedoch schon vor der Demontage der Orgel keine Beachtung mehr[43].

Luigi Simeoni zieht 1909 die traditionelle Zuschreibung der Tafeln an Bernardino da Murano erstmals in Zweifel. Der Autor verweist auf ein von ihm im Archiv entdecktes Dokumentfragment, auf dem nach der Jahreszahl 1490 „Zuan Maria pitor dipinse il piede dell'organo" und „dipinse et indorò l'organo" geschrieben steht und er zögert nicht,

38 Zur Geschichte der Orgel siehe Rognini 1993, S. 93–102.

39 Unbekannte Veroneser Maler, *Erzengel Gabriel und Heiliger Zeno* und *Jungfrau Maria und Heiliger Benedikt*, Ende 15. Jh., Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nrn. 1568–1B363 und 1569–1B366), siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 159–160, Kat.-Nr. 110 (Fabrizio Pietropoli).

40 Ein Abzug der Fotografie befindet sich in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Kiste Malerei, Renaissance, Facchetti-Farfusola, Umschlag Falconetto, Verona, Nr. 247466. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme stammt laut Notiz auf dem Trägerkarton von Foto Barsotti, Florenz, also entweder von Ferdinando Barsotti (1871–1939) oder seinem Sohn Gino (1900–1985).

41 Stevanato 1988, S. 110.

42 Lanceni 1720, S. 182–183, wörtlich übernommen von Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 101.

43 Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 151, Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 105, Rossi 1854, S. 74, Sacken von 1865, S. 143, Giro 1869, Bd. 2, S. 59 und Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 76, Anm. 2, S. 463, Anm. 3.

diesen 'Zuan Maria' mit dem in der Contrada di Beverara im Borgo di San Zeno Maggiore wohnhaften und damals 22-jährigen Giovanni Maria Falconetto gleichzusetzen[44].

Giuseppe Gerola widerspricht diesen Thesen 1915 vehement, da seiner Ansicht nach die Orgelflügel aus San Zeno „keinesfalls" der 1490 von einem 'Zuan Maria pitor' bemalten und vergoldeten Orgel zugehörig sind und dieser Maler „ebensowenig" mit dem damals noch sehr jungen Giovanni Maria Falconetto übereinstimmen kann[45].

Giuseppe Fiocco akzeptiert 1930/31 hingegen die Identifizierung sowohl der Orgelflügel aus San Zeno mit der 1490 bemalten und vergoldeten Orgel als auch des Malers 'Zuan Maria' mit Giovanni Maria Falconetto. Der Autor bemerkt zu den Tafeln der Flügeltüren, dass es sich um eine bescheidene Arbeit handelt, die den Einfluss der Veroneser Schule mit ihren retardierenden Tendenzen zu erkennen gibt[46].

Umberto Gaetano Tessari hebt 1954 die zentralperspektivische Raumkonstruktion auf den ansonsten recht konventionellen Tafelbildern hervor[47].

Sergio Marinelli zeigt sich 1988 von der Zuschreibung der Orgelflügel an Falconetto nicht überzeugt. Unter Verweis auf die frühen Beschreibungen der Orgel in ihrem originalen Zustand, in denen die Grisaillen an der *Cantoria* und die Tafeln der Flügeltüren verschiedenen Malern zugeschrieben werden, stellt der Autor die Überlegung an, dass nur die in Grisaille gemalten Szenen an der Brüstung der nicht mehr erhaltenen *Cantoria* von Falconetto stammten, als Maler der Orgelflügel schlägt er hingegen Bernardino da Verona vor, einen Schüler von Andrea Mantegna[48].

Luciano Rognini geht 1993 nochmals etwas ausführlicher auf das von Simeoni 1909 wiederentdeckte und nur in Ausschnitten veröffentlichte Dokument ein: Es handelt sich dabei nicht etwa um den Eintrag in das originale Rechnungsbuch der im Dezember 1770 aufgehobenen Benediktinerabtei von San Zeno, sondern um eine Abschrift aus dem 18. Jahrhundert. Das lose Blatt enthält außer der Notiz zur Bemalung und Vergoldung einer Orgel durch einen Maler 'Zuan Maria' im Jahr 1490 auch Angaben zur Anfertigung eines Retabels durch einen Maler Donato im Jahr 1476[49], dem ein Maler Bernardino behilflich war, der auch die Predella bemalte. Möglicherweise ist dieser Bernardino, der demnach schon einmal in San Zeno Maggiore tätig war, mit jenem Bernardino da Murano identisch[50], dem in der Guidenliteratur bis Anfang des 20. Jahrhunderts die Orgelflügel zugeschrieben wurden, während Giovanni Maria Falconetto

44 Simeoni 1909, S. 74–75.

45 Gerola 1915, S. 223, Ders. 1918 (a), S. 105 und Ders. 1918 (b), S. 14, 34.

46 Fiocco 1930/1931, S. 1207, ebenso Mus.-Kat. Verona 1937, S. 13–14, Ausst.-Kat. Verona 1947, S. 52, Kat.-Nr. 97 (Gunter Schweikhart) und Brenzoni 1953/1954, S. 272.

47 Tessari 1954, S. 51–52 und Ders. 1955 (a), S. 56–57.

48 Marinelli 1988, S. 107–109.

49 Möglicherweise handelt es sich um Donato Benaglio [Donatus Petri a Blado], der im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1472 als 40-jährig und wohnhaft in der Contrada di San Giorgio eingetragen ist, siehe Mazzi 1912, S. 49, Anm. 4.

50 Möglicherweise handelt es sich um jenen Bernardus q. Johannis pictor de Veneciis, der im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona von 1482 als 27-jährig und wohnhaft in der Contrada di San Giovanni in Valle eingetragen ist, siehe Mazzi 1912, S. 50.

nur für die Bemalung der *Cantoria* und Vergoldungsarbeiten zuständig war. Allerdings, so merkt der Autor zum Schluss kritisch an, muss es doch verwundern, dass in dem Dokument zwar die von dem Maler Bernardino 1476 geschaffenen Werke aufgeführt werden, im Zusammenhang mit der Dekoration der Orgel 1490 jedoch ausschließlich ein 'Zuan Maria pitor' genannt wird[51].

In der nachfolgenden Literatur setzt sich erneut die Zuschreibung der Orgelflügel an Falconetto durch[52], die besonders nachdrücklich von Mattia Vinco 2006 vertreten wird, der darum bemüht ist, ein vorrömisches Frühwerk des Veroneser Malers zu erschließen[53].

Fabrizio Pietropoli fasst 2010 den aktuellen Forschungsstand zu den Tafeln *Erzengel Gabriel und Heiliger Zeno* und *Jungfrau Maria und Heiliger Benedikt* zusammen, die er ganz unverfänglich unter „Pittori veronesi" einordnet. Selbst als vorrömisches Frühwerk hält er eine Zuschreibung der Orgelflügel an Falconetto aufgrund der stilistischen Differenzen zu dessen gesichertem Œuvre für problematisch. Zudem erkennt der Autor im Zusammenhang mit den Heiligenfiguren unten und der Verkündigungsszene oben unterschiedliche Stileinflüsse: Die Heiligen Zeno und Benedikt stehen den Figuren von Francesco Benaglio nahe[54], die Verkündigung gleicht den Darstellungen desselben Themas aus dem Umkreis von Jacopo Parisati da Montagnana[55]. Er stellt daher die Überlegung an, ob es sich bei den Orgelflügeln nicht möglicherweise erneut, wie 1476 bereits bei dem Altarretabel erprobt, um eine Zusammenarbeit von Donato Benaglio und Bernardino Butinone handelt[56].

Wie strittig die Zuschreibung der Orgelflügel aus San Zeno Maggiore nach wie vor ist, zeigen die ebenfalls 2010 veröffentlichten konträren Meinungsäußerungen von Antonella Marinelli[57], die sich eindeutig von einer Zuschreibung der Tafeln an Falconetto distanziert und Alessandra Zamperini[58], die eine Aufnahme der Tafeln in das Frühwerk des Malers mit gewissen Vorbehalten akzeptiert.

51 Rognini 1993, S. 93–102.
52 Guzzo 1994, S. 349–350, Viviani 2002, S. 256 und Villa 2003, S. 363, 364.
53 Vinco 2006 (b), S. 85–90.
54 Der Autor zieht als Vergleich ein Francesco Benaglio zugeschriebenes Triptychon mit der *Thronenden Madonna mit Jesusknaben und den Heiligen Petrus Martyr, Bonaventura, Antonius und Katharina*, Rom, Museo Nazionale di Palazzo Venezia heran. Dem wäre die Tafel mit einer *Sacra Conversazione*, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Inv.-Nr. 617) hinzuzufügen.
55 Der Autor zieht als Vergleich die dem Umkreis von Jacopo Parisati da Montagnana zugeschriebenen Orgelflügel mit der *Verkündigung an Maria*, Verona, Museo Canonicale heran. Dem wären die Orgelflügel mit der *Verkündigung an Maria*, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Inv.-Nrn. 606 und 608) hinzuzufügen.
56 Mus.-Kat. Verona 2010, S. 159–160, Kat.-Nr. 110 (Fabrizio Pietropoli). De Marchi 2006, S. 91–96 bestimmt den in dem Dokument genannten Maler Bernardino, der 1476 das mittlerweile verschollene Altarbild für die Kirche San Dionigi in Parona schuf, als Bernardino Butinone.
57 Marinelli 2010, S. 45.
58 Zamperini 2010 (a), S. 160–161.

1.2.3 Beschreibung

Die zwei hochrechteckigen Tafeln (Abb. 153) messen 425 x 176 cm und 425 x 177 cm[59]. Sie befanden sich an den Außenseiten der Orgelflügel und präsentierten sich in geschlossenem Zustand der Flügeltüren als eine Doppeltafel. Darauf ist oben die *Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel* und unten der *Heilige Zeno* als Titelheiliger der ehemaligen Benediktinerabteikirche San Zeno Maggiore und Patron der Stadt Verona sowie der *Heilige Benedikt* als Gründer des Benediktinerordens dargestellt und damit eines der gängigsten Bildprogramme von Orgelflügeln[60].

Die Doppeltafel wird durch drei mächtige Pfeiler gegliedert, auf denen ursprünglich der obere Abschluss des Gehäuses wie ein Gebälk lastete. Durch diese Rahmenarchitektur fällt der Blick in einen Innenraum, der wie ein Kirchenschiff mit zweizonigem Wandaufbau anmutet. Vor den Rundbogenöffnungen des Arkadengeschosses stehen die Figuren der Heiligen Zeno und Benedikt. Hinter der Brüstung der offenbar durchgehenden Empore grüßt der Erzengel Gabriel die lesende Jungfrau Maria. Die architektonische Rahmung und der einheitliche Bildraum der Doppeltafel sind zentralperspektivisch konstruiert und die Komposition ist in Berücksichtigung des niedrig gelegenen Standpunkts des Betrachters in starker Untersicht gegeben.

Die Pfeiler der Rahmenarchitektur werden an den Stirnseiten von Pflanzenkandelabern auf einfarbig grün, rot oder gelb marmoriertem Grund geschmückt. Sie schließen mit eckigen Kapitellen ab, die von Volutenspangen und Akanthusblättern verziert werden. Die Strichführung wirkt teils etwas fahrig und wie freihändig gezeichnet.

Die Arkaden sind recht schlicht und nüchtern gestaltet: Die glatten weißen Pfeiler tragen mit Blattmotiven verzierte Kapitelle aus rötlichem Marmor, auf denen die einfach profilierten Archivolten lasten. In den Zwickeln sind glänzende Kugeln angebracht, die Schatten auf die dahinterliegende Wand werfen. Der flächige Hintergrund der Rundbogenöffnungen ist in einem graubraunen Farbton gehalten und erscheint aufgrund des ungleichmäßigen Farbauftrags mit teils dunklen Verfärbungen und teils durchscheinender Grundierung fleckig und diffus.

Vor der linken Arkade steht der Heilige Zeno, Bischof von Verona (362–371/72). Er ist in Pontifikalkleidung, mit Buch und Stab sowie der Angelrute als seinem Attribut dargestellt. Über der Albe, die in gratigen Falten bis zum Boden herabfällt, trägt er ein Pluviale aus rotem Brokatstoff mit Granatapfelmuster und einem mit Heiligenfiguren in Nischen bestickten Saum, das von einer perlenbesetzten Schließe zusammengehalten wird. In den behandschuhten Händen hält er ein aufgeschlagenes Buch mit eng

59 Die Maßangaben wurden ungeprüft aus dem Katalog des Museo di Castelvecchio übernommen, siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 159–160, Kat.-Nr. 110 (Fabrizio Pietropoli).
60 Zu den bemalten Orgelflügeln in Italien siehe Mischiati / Waadenoijen van 2001, S. 236–587.

beschriebenen Seiten. An seiner linken Schulter lehnt der Stab mit goldener Krümme und in der Armbeuge liegt eine Angelrute, an der ein Fisch hängt, der sich kaum vor dem dunkel verfärbten Hintergrund abhebt. Der Bischof trägt eine mit Edelsteinen besetzte Mitra auf dem Haupt, das von einem Scheibennimbus hinterfangen wird. Sein Kopf wird von vollem hellbraunem Haar und einem langen zweigeteilten Bart eingerahmt, die harte Beleuchtung akzentuiert die markanten Gesichtszüge.

Vor der rechten Arkade steht der Heilige Benedikt. Er trägt den schwarzen Habit der Benediktiner, der in parallelen Röhrenfalten bis zum Boden herabfällt. In den Händen hält er die Regula Benedicti. An seiner linken Schulter lehnt der Abtsstab und in der rechten Armbeuge liegt eine Geißelrute. Sein kahl geschorenes Haupt wird von der Kapuze bedeckt und wirft einen Schatten auf den dinglich dargestellten Scheibennimbus. Das Gesicht mit den vollen Lippen, dem breiten Nasenrücken und den schweren Augenlidern wird von einem kurzen lockigen Bart eingerahmt.

Die Empore erweckt den Eindruck eines privaten Gemachs: In den Raum ist eine kassettierte Holzdecke eingezogen und die Rückwand aus Ziegelmauerwerk weist zwei kleine vergitterte Fenster auf, durch die ein bewölkter Himmel zu sehen ist. Nach vorne wird die Empore durch ein aufwendig gestaltetes schmiedeeisernes Geländer begrenzt, auf dem Majolika-Vasen mit Lilien angeordnet sind.

Auf der linken Seite steht der Erzengel Gabriel mit gebeugten Knien. Er hat die rechte Hand zum Gruß erhoben, in der linken hält er einen großen Lilienzweig. Er trägt ein weißes Gewand mit goldenen Säumen und einem über der Brust gekreuzten roten Band. An den Schultern setzen die mehrfarbigen Flügel an. Der von schulterlangem blondgelocktem Haar eingerahmte Kopf ist im scharf umrissenen Profil gegeben. Das jugendliche Gesicht mit der spitzen Nase, dem leicht geöffneten Mund mit roten Lippen und dem blassen Inkarnat mit geröteten Wangen ist feiner gezeichnet und zarter koloriert als die Gesichter der Heiligenfiguren unten.

Auf der rechten Seite sitzt die Jungfrau Maria ins Halbprofil gedreht auf einer hölzernen Bank mit geschnitzter Seitenwand. Sie trägt ein unter der Brust gegürtetes rotes Gewand und darüber ein blaues Umhangtuch, das stark von Farbabrieb und Verfärbungen betroffen ist, weswegen sich darunter möglicherweise abzeichnende Körperformen nicht mehr erkennen lassen. In der linken Hand hält sie ein geöffnet im Schoß abgelegtes Buch, die rechte hat sie an ihre Brust geführt; etwas problematisch erscheinen dabei die Proportionen der angewinkelten Arme. Das rundliche Gesicht mit dem kleinen Mund mit vollen Lippen, den mandelförmigen Augen und dem mittig gescheitelten blonden Haar zeichnet sich durch eine besonders weiche Malweise aus.

1.2.4 Einordnung

Die Heiligen Zeno und Benedikt erscheinen als blockartige Umrissfiguren, unter deren schweren bodenlangen Gewändern sich die Standmotive und Körperformen kaum abzeichnen. Darin gleichen sie den Figuren der Kirchenväter in der Cappella Emilei

(Abb. 45) im Langhaus der Kathedrale von Verona. Auch die derben und wie geschnitzt wirkenden Gesichtszüge haben sie mit den oft beinahe karikaturesk überzeichneten Heiligenfiguren in Falconettos nachrömischem Werk gemein.

Der Erzengel Gabriel und die Jungfrau Maria weisen hingegen eine gewisse Eleganz und Anmut auf, die den Figuren Falconettos weitgehend fremd ist. Die Verkündigungsszene unterscheidet sich außerdem durch die Interaktion der beteiligten Figuren in einem einheitlichen Raum erheblich von den Darstellungen desselben Themas in den Zwickeln der Cappella Emilei oder auf den Innentafeln der Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio (Abb. 149) in Trient.

Der stilistische Unterschied zwischen den Figuren der beiden Heiligen unten und des Erzengels Gabriel und der Jungfrau Maria oben, der vor allem bei der Zeichnung der Gesichtszüge deutlich wird, spricht für die von Pietropoli 2010 geäußerte These, dass es sich bei den Tafeln der Orgelflügel um eine Zusammenarbeit mehrerer Maler handelt[61]. Die korrekte zentralperspektivische Konstruktion der Rahmenarchitektur und des Bildraums, die Sorgfalt bei der Darstellung des Ornaments und die Gesichter der Heiligen Zeno und Benedikt lassen dabei eine Mitarbeit von Giovanni Maria Falconetto durchaus möglich erscheinen, von dessen Hand aber keinesfalls die Verkündigungsszene stammt.

1.3 Cappella Manzini-Maffei (1491/92), Sant'Anastasia, Verona

1.3.1 Auftraggeber

Gian Nicola Manzini verfügte in einem Kodizill zu seinem Testament am 15. Oktober 1482, dass sein Leichnam „in monumento faciendo in capella quam fabricare fecerit infrascripta domina Magdalena eius uxor in ecclesia Sancte Anastasie" beigesetzt werden soll[62]. Seine Witwe Maddalena Maffei erhielt am 23. Februar 1484 vom *Consiglio cittadino* die Erlaubnis zum Bau der Familienkapelle im zweiten Joch des nördlichen Seitenschiffs der Dominikanerkirche[63]. Am 18. März desselben Jahres schloss sie mit dem Steinmetz Pietro da Porlezza einen Vertrag ab, in dem er sich dazu verpflichtet, die plastische Rahmenarchitektur und den Skulpturenschmuck der Altarnische und das Grabmonument des Stifters bis September 1485 zu vollenden, wofür er 190 Dukaten erhalten soll[64]. Es lässt sich nicht überprüfen, ob die plastische Dekoration der Kapelle tatsächlich fristgerecht fertiggestellt werden konnte, sicher scheint jedoch zu sein, dass mit der Ausmalung erst im Anschluss an die um 1491 entstandenen und von Liberale da Verona signierten Wandmalereien in der angrenzenden Cappella Bonaveri begonnen wurde.

Im 18. Jahrhundert ging die Kapelle an die Bruderschaft des Heiligen Vinzenz Ferrer über, die den neuen Altar und die Pala von Pietro Rotari stiftete.

61 Mus.-Kat. Verona 2010, S. 159–160, Kat.-Nr. 110 (Fabrizio Pietropoli).
62 ASVr, UR, T, m. 74, a. 149 (Ioannes Nicola sp. q. Bartholomei de Manzinis, 15.10.1482).
63 ASVr, AAC, AC, reg. 64, fol. 22v-23r.
64 ASVr, Mon. masch., Sant'Anastasia, reg. 1, fol. 64v-65r, siehe Cipolla 1914–1916, 18 (1915), S. 303–304.

1.3.2 Forschungsgeschichte

In der Guidenliteratur des 19. Jahrhunderts werden die Wandmalereien der Cappella Manzini-Maffei lobend erwähnt und zunächst Andrea Mantegna zugeschrieben[65], später dann von Mantegna beeinflussten Veroneser Malern wie Francesco Benaglio, Giovanni Maria Falconetto oder Liberale da Verona[66].

Im Jahr 1967 wurde eine Restaurierung der Wandmalereien unter der Leitung von Ottorino Nonfarmale durchgeführt. Als besonders problematisch stellte sich dabei ein starker Firnis heraus, durch den sich die Farbschicht wie beim 'strappo'-Verfahren von der Putzschicht gelöst hatte und entweder bereits abgefallen war oder drohte abzufallen. Nach der Festigung wurden die Wandmalereien gründlich gereinigt und von dem Firnis sowie von den Übermalungen und Retuschen vorheriger Restaurierungen befreit. Außerdem wurden die bis dahin übertünchten Randdekorationen in Grisaille freigelegt[67].

Maria Teresa Cuppini schreibt die Wandmalereien 1970 Francesco Bonsignori zu und datiert sie um 1484/85[68]. Ein Jahrzehnt später nimmt dieselbe Autorin eine Zusammenarbeit Bonsignoris mit Giovanni Maria Falconetto an, der für die Darstellungen profaner antiker Themen in Grisaille zuständig war[69].

Hans H. Aurenhammer lehnt 1985 eine Beteiligung von Francesco Bonsignori an den Wandmalereien ab. Er ist der Ansicht, dass die gesamte Kapellendekoration von einem einzigen Maler stammt, bei dem es sich möglicherweise um Giovanni Maria Falconetto handelt. Der Autor analysiert außerdem Form und Funktion des durch die gemalte Scheinarchitektur monumental überhöhten Altars mit Stiftergrab und interpretiert die in einen christlichen Kontext eingefügten heidnischen Darstellungen im Sinne eines neuplatonischen Synkretismus[70].

Mattia Vinco äußert 2006 die Meinung, dass die Wandmalereien der Cappella Manzini-Maffei von demselben Maler stammen wie die der Cappella Lavagnoli und attestiert diesen beiden frühen Kapellendekorationen in Sant'Anastasia „una certa 'aria di famiglia'", die sie, trotz des nicht unerheblichen Stilwandels, mit den knapp zwei Jahrzehnte später und nach einem mehrjährigen Romaufenthalt des Künstlers entstandenen Kapellendekorationen Falconettos in der Kathedrale von Verona verbinden. Auch wenn die Entstehungsabfolge der Wandmalereien der Cappella Manzini-Maffei und der angrenzenden, um 1491 zu datierenden und von Liberale da Verona signierten Cappella Bonaveri noch nicht zweifelsfrei geklärt ist, stellt der Autor die These in den Raum, dass

65 Da Persico 1838, S. 11–12, Giro 1869, Bd. 2, S. 89 und Simeoni 1913[3 [1909]], S. 43.
66 Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 461–462.
67 Ausst.-Kat. Verona 1970, S. 102–104, Kat.-Nr. 30 (Maria Teresa Cuppini) und Campanella / Frigo / Tessoni 2011, S. 231.
68 Ausst.-Kat. Verona 1970, S. 102–104, Kat.-Nr. 30 (Maria Teresa Cuppini). Der Zuschreibung an Francesco Bonsignori folgen Middeldorf 1978, S. 318 und Marchini 1982, o.S.
69 Cuppini 1981, S. 375, 406.
70 Aurenhammer 1985, S. 207–216 und Ders. 1987, S. 30–33. Der Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto folgen Guzzo 1994, S. 351, Viviani 2002, S. 86 und Villa 2003, S. 364.

der Entwurf des jungen Falconetto vorbildgebend für die Kapellendekoration seines älteren und angesehenen Malerkollegen Liberale war[71].

Hans-Joachim Eberhardt zeigt sich 2007 und erneut 2010 davon überzeugt, dass nur die antikisierenden Randdekorationen in Grisaille von Giovanni Maria Falconetto stammen und als „mantegnesker Hauptmeister der Manzini-Fresken" sein Vater Jacopo zu identifizieren ist, dem er auch die „mantegnesken Hauptpersonen der nördlichen Lünette [in der Cappella di San Biagio] ebenso wie die mantegneske Petrus-Zeichnung der Fondazione Miniscalchi-Erizzo" zuschreibt. Der Autor hat außerdem von Mattia Vinco den unveröffentlichten Hinweis erhalten, dass die Wandmalereien nicht vor 1491 zu datieren sind[72].

Stefano Lodi gelingt es 2008, die Entstehungsabfolge der Wandmalereien der aneinander angrenzenden Cappelle Manzini-Maffei und Bonaveri zu bestimmen: Die beiden Kapellendekorationen, die jeweils die gesamte Jochwand umfassen, teilen sich die Wandvorlage eines Gurtbogens. Der gemalte Pilaster unterhalb der Konsole des Gurtbogens zwischen den beiden Kapellen entspricht dem mit Rankenwerk geschmückten Pilaster auf der linken Seite der um 1491 von Liberale ausgemalten Cappella Bonaveri, die somit offenbar den zeitlichen Vorrang hat, da zwar aus Gründen der Symmetrie auch auf der rechten Seite der Cappella Manzini-Maffei ein Pilaster ergänzt wurde, dessen noch erhaltenes Kapitell sich aber von jenen der die Cappella Bonaveri einfassenden Pilaster unterscheidet[73].

Alessandra Zamperini vermutet 2010, dass nicht nur die signierten Wandmalereien der Cappella Bonaveri, sondern auch die der angrenzenden Cappella Manzini-Maffei größtenteils von Liberale da Verona stammen, die Grisaille-Dekorationen mit antikisierenden Motiven jedoch von Giovanni Maria Falconetto ausgeführt wurden. Die Autorin weist außerdem auf eine Zeichnung mit der Studie oder dem Entwurf des oberen Abschlusses einer Kapellendekoration hin[74], in der im Giebelfeld, ähnlich zur Attika der Cappella Manzini-Maffei, knieende Figuren vor einer kassettierten Wandverkleidung angedeutet sind[75].

71 Vinco 2006 (b), S. 78–84, 90, Anm. 2 (Zitat S. 81) und Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 65, Kat.-Nr. 5.8 (Mattia Vinco).

72 Eberhardt 2007, S. 98–99, 103, Anm. 28 und Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt) (Zitate ebd.).

73 Lodi 2008 (a), S. 452, 459, Anm. 18.

74 Veronesisch / Paduanisch, *Studie für ein Wandmonument*, um 1460/70, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv.-Nr. 4146), siehe Ausst.-Kat. Venedig 1981, S. 13, Kat.-Nr. 16 und Mus.-Kat. Paris 1983, Bd. 1, S. 210, Kat.-Nr. 208 und Bd. 3, Taf. 238. Die Zeichnung mit Veroneser Provenienz weist die Aufschrift *Stefano Falconeto* auf, die vermutlich auf dem von Vasari postulierten Verwandtschaftsverhältnis des Stammvaters der Künstlerdynastie der Falconetto zu Stefano da Verona basiert. Die Zeichnung stammt aber weder von Stefano da Verona noch von Giovanni Maria Falconetto. Eberhardt 2010, S. 322, Anm. 4 erwähnt die Zeichnung im Zusammenhang mit den dokumentierten Entwurfszeichnungen für die Cappella Miniscalchi in Sant'Anastasia in Verona.

75 Zamperini 2010 (a), S. 102–104, 110–111, 116.

Zwischen 2005 und 2011 fand unter der Leitung von Christian Campanella eine umfassende Restaurierung der Basilica di Sant'Anastasia statt. Die durchgeführten Materialanalysen ergaben, dass die Reliefs der plastischen Rahmenarchitektur der Cappella Manzini-Maffei vergoldet waren und von den Wandmalereien nur die Randdekorationen in Grisaille sowie die Scheinarchitektur *a fresco* ausgeführt wurden, die Figuren hingegen in Tempera[76].

Im Anschluss an die Restaurierung fasst Stefano Lodi 2011 den aktuellen Forschungsstand zur Cappella Manzini-Maffei zusammen. Er zeigt sich von keiner der bisherigen Zuschreibungen restlos überzeugt und hebt stattdessen hervor, dass bei den Wandmalereien zwei verschiedene Techniken zur Anwendung kamen und die schlecht erhaltenen Figuren der Heiligen erst nachträglich über die *a fresco* ausgeführte Architektur gemalt wurden[77].

1.3.3 Beschreibung

Die flache Altarnische der von Gian Nicola Manzini gestifteten und der Heiligen Dreifaltigkeit geweihten Kapelle (Abb. 98) wird von einem Rundbogen aus grauem Marmor in die Wand eingebunden. Die Archivolte zieren ein Perl- und Perlstabfries, die Stirnseiten der Pfeiler schmücken von Vögeln belebte Pflanzenkandelaber, die Laibung und die Innenseiten der Pfeiler sind glatt. Der Rundbogen wird von Pilastern aus weißem Marmor flankiert, die mit einem von Vögeln und Fabelwesen belebten Rankenwerk dekoriert sind. Auf den korinthischen Kapitellen lastet ein mit einem Lotus-Palmetten-Fries geschmücktes Gebälk. Die Wandfläche zwischen Rundbogen und eckiger Umrahmung ist mit rotem Veroneser Marmor verkleidet. Das Gebälk wird von einem aus zwei Voluten bestehenden Ziergiebel bekrönt. Auf den kleineren Einrollungen außen stehen die farbig gefassten Statuen des Erzengels Gabriel und der Jungfrau Maria und auf einer Konsole über den größeren Einrollungen innen ist die Statue der Heiligen Dreifaltigkeit im Bildtypus des Gnadenstuhls angeordnet.

Die Altarnische und ihre plastische Rahmenarchitektur fügen sich in eine dreigeschossige und mit einem Spitzbogen abschließende Scheinarchitektur ein, die die gesamte Jochwand umfasst.

In die Seitenrisalite sind jeweils drei Rundbogennischen übereinander eingefügt, vor denen auf Sockeln stehende Heiligenfiguren angeordnet sind. Im ersten Geschoss ist die Figurennische auf der linken Seite durch das Grabmonument für Francesco Maria Ornano größtenteils verdeckt und die auf der rechten Seite durch das Monument zu Ehren von Vincenzo Pisani vollständig zerstört. Im zweiten Geschoss ist links die Figur eines Heiligen im weißen Habit und der schwarzen Capa der Dominikanermönche zu erkennen, die durch die in den Sockel eingemeißelte Inschrift als Thomas von Aquin

76 Campanella 2011, S. 308–309.
77 Lodi 2011 (b), S. 105–106.

bezeichnet ist. Von der Figurennische rechts ist nur die obere Hälfte noch teilweise erhalten und die Figur des Heiligen lediglich als Umriss zu erahnen.

Oberhalb des zweiten Geschosses wird das Gebälk der plastischen Rahmenarchitektur seitlich in Grisaille fortgeführt, der Lotus-Palmetten-Fries allerdings durch figürliche Szenen *all'antica* ersetzt. Auf der linken Seite ist das Opfer und auf der rechten Seite der Triumphzug eines römischen Feldherrn dargestellt, Szenen, die auf Opfertod und triumphale Auferstehung Christi verweisen[78].

Die Seitenrisalite mit Figurennischen setzen sich über dem Gebälk in der Attika fort. Links steht der Heilige Andreas mit Kreuz und rechts der Heilige Laurentius als Diakon und mit Märtyrerpalme, beide Figuren sind nur schlecht erhalten. In die Innenseiten der Risalite sind schlichte Rundbogennischen eingefügt, die die farbig gefassten Statuen des Erzengels Gabriel und der Jungfrau Maria auf dem Ziergiebel hinterfangen.

Die zwischen den Seitenrisaliten zurückspringende Wandfläche der Attika weist eine Verkleidung aus mit Rosetten besetzten Kassetten auf. Davor ist eine Versammlung von männlichen und weiblichen Heiligen in Verehrung der Heiligen Dreifaltigkeit dargestellt. Einige tragen Kreuze, Krummstäbe oder Kelche, die wie die Nimben plastisch appliziert sind. Die Farbschicht ist hier teilweise so dünn, dass unter den Figuren die kassettierte Wandverkleidung durchscheint. Sofern noch erhalten, drückt sich in den Gesichtern der dicht gedrängt knieenden Heiligen mit den geöffneten Mündern und aufgerissenen Augen Demut und Ehrfurcht aus. Die recht irdisch wirkenden Heiligen weisen mit ihren derben Gesichtszügen Ähnlichkeiten mit den einfachen Hirten in der New Yorker *Anbetung* (um 1450) von Andrea Mantegna auf[79]. Sie sind auf die zentrale Statue des Gnadenstuhls ausgerichtet, die von einer hoch aufragenden polygonalen Thronarchitektur hinterfangen wird, um deren Sockel Engel gruppiert sind.

Über der Attika lastet auf den Seitenrisaliten ein Spitzbogen, der die Wand illusionistisch öffnet. An den Ansätzen des Spitzbogens war, wie in der angrenzenden Cappella Bonaveri (Abb. 99), jeweils ein Paar goldfarbener Delfine angeordnet, die jedoch nur mehr als Negativabdrücke abgefallener *Pastiglia* zu erkennen sind. Die Archivolte zieren eine Kehlung, ein Zahnschnitt- und ein Perlfries sowie ein mit Lorbeerblättern belegtes Rundstabprofil. In die Laibung sind, getrennt durch Rankenwerk, abwechselnd Tondi mit Reliefbüsten antiker Kaiser in Grisaille und Oculi mit buntfarbigen Figuren alttestamentlicher Propheten eingefügt. Die Porträts der mit goldenen Lorbeerkränzen bekrönten Kaiser im Profil werden jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt. Die durch Schriftbänder bezeichneten Propheten blicken durch die Oculi zu den Figuren in der Lünette hinab, ähnlich wie in der Cappella Bonaveri, in der sich die Figuren aber noch stärker aus den Oculi herauslehnen und aktiver am Geschehen teilhaben.

78 Aurenhammer 1985, S. 213–214 und Ders. 1987, S. 31.
79 Andrea Mantegna, *Anbetung der Hirten*, um 1450, New York, Metropolitan Museum of Art (Inv.-Nr. 32.130.2).

In der Lünette, hinterfangen von einem hellblauen Himmel, ist zentral der Evangelist Johannes in einer Engelsaureole dargestellt, eingerahmt von den Apostelfürsten Petrus und Paulus. Der Evangelist steht erhöht auf einem Aufsatz der Thronarchitektur, vor dem ein nimbierter Adler mit weit geöffneten Schwingen angeordnet ist. Der Heilige ist im Kontrapost gegeben, in seiner linken Hand hält er ein Buch und mit der rechten weist er nach oben, wohin auch sein Blick gerichtet ist. Von den ihn umgebenden Engeln, die die Hände andächtig zum Gebet gefaltet haben, sitzen die untersten in einer recht labilen Position am Rand des Sockels. Die Apostel Petrus und Paulus stehen auf Konsolen am Gebälk der Attika. Die verhältnismäßig gut erhaltene Figur des Apostels Petrus auf der linken Seite stimmt in Standmotiv, Körperhaltung und Gewandgestaltung recht genau mit der Figur des Evangelisten Johannes überein. Der Heilige trägt ein knöchellanges rotes Gewand mit goldverzierten Säumen, an denen das weiße Untergewand hervorspitzt und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes gelbes Umhangtuch, unter dem sich Stand- und Spielbein abzeichnen. In seinem von weißem gelocktem Haupt- und Barthaar eingerahmten Gesicht kommen Würde und Erhabenheit zum Ausdruck. Er hat den Kopf leicht nach außen zur Seite gewandt und blickt aus den Augenwinkeln mit strenger Miene zur Mitte hin. Ihm gegenüber steht auf der rechten Seite der Apostel Paulus, dessen Standmotiv durch die Faltengebung des um Hüfte und Schulter geschlungenen und vor der Körpermitte hochgerafften Umhangtuchs verunklart wird: Der Stoff, der zwischen den Beinen in einer Tütenfalte herabfällt, schmiegt sich wie nass an die Beine an, wobei sich um die Knie herum kreisförmige Falten bilden, die den Eindruck erwecken, als seien beide Beine parallel ausgerichtet, obwohl das eine nach vorne weist und das andere seitwärts gedreht ist. Die Gesichtszüge des Heiligen sind aufgrund des starken Farbabriebs kaum zu erkennen. Beide Apostel halten in der Hand des herabgesenkten linken Arms ein Buch und in der Hand des vor der Brust angewinkelten rechten Arms ihre jeweiligen Attribute Schlüssel und Schwert, die in *Pastiglia* gearbeitet und teilweise abgefallen sind. Ihre Häupter werden von Nimben hinterfangen und sind von Puttenwölkchen umgeben. Zwischen den wie Statuen auf Sockeln und Konsolen stehenden Heiligenfiguren sind auf dem Gesims der Attika paarweise Fackeln tragende und musizierende Engel angeordnet.

Von den Voluten des Ziergiebels sind die größeren inneren Einrollungen wie Tondi geformt, in die von Engeln umgebene Heilige gemalt sind, die aber beinahe vollständig zerstört sind. Gut erhalten sind hingegen die antiken Meereswesen und der Puttenkopf in Grisaille auf rotem Grund in den Zwickeln.

Die Konsolen der das Joch begrenzenden Gurtbögen werden von allegorischen Darstellungen in Grisaille geschmückt. In dem von einem Flechtband eingefassten Bildfeld auf der linken Seite ist eine weibliche Figur zu sehen, deren nach oben gerichteter Zeigegestus sie als eine Sibylle kennzeichnet[80]. Sie lehnt an einer Stele und wird

80 Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 65, Kat.-Nr. 5.8 (Mattia Vinco) bestimmt die Figur ohne weitere Erläuterung als Tiburtinische Sibylle.

von zwei trauernden Genien begleitet. In dem Bildfeld auf der rechten Seite ist wieder eine weibliche Figur zu sehen, die ein Füllhorn im Arm hält. Sie lehnt an einem der Göttin Ceres geweihten Altar und blickt auf zwei zu ihren Füßen sitzende Putti hinab[81].

1.3.4 Einordnung

Die Cappella Manzini-Maffei gleicht in der Einbindung der Altarnische durch eine plastische Rahmenarchitektur in eine gemalte Scheinarchitektur den Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona (Abb. 49, Abb. 50, Abb. 51, Abb. 52 und Abb. 38). Der die Altarnische einfassende Rundbogen wird jedoch nicht von einem gotischen Ziergiebel bekrönt, sondern ädikula-artig umrahmt und nimmt damit die abweichende Rahmenarchitektur der Cappella Emilei (um 1504) (Abb. 45) um über ein Jahrzehnt vorweg[82]. Auch die mehrgeschossige Scheinarchitektur ist ganz ähnlich aufgebaut, umfasst allerdings im Unterschied zu den Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona die gesamte Jochwand einschließlich der Lünette unter dem Schildbogen, statt bereits auf Höhe des Gewölbeansatzes zu enden. Gewisse Schwierigkeiten bei der perspektivischen Verkürzung, etwa bei den Seitenrisaliten in der Attika oder der Bogenlaibung, deuten auf einen noch weniger erfahrenen Maler hin. Das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen durch den Wechsel von Tondi mit Reliefbüsten antiker Kaiser in Grisaille und Oculi mit buntfarbigen alttestamentlichen Prophetenfiguren in der Bogenlaibung ist unmittelbar von der angrenzenden Cappella Bonaveri (Abb. 99) übernommen, unterscheidet sich aber in der Umsetzung: In der Cappella Manzini-Maffei legt der Maler mehr Wert auf die Titulatur der Kaiser und die Schriftbänder der Propheten als auf die emotionale Beteiligung der Figuren an dem von ihnen bezeugten Geschehen. Die allegorischen Frauenfiguren an den Konsolen ähneln den Sibyllen in der Lünette der Cappella Maffei (Abb. 22), allerdings sind die Hell-Dunkel-Kontraste der Grisaillen hier noch sehr viel härter. Die Genien und Putti mit ihren kindlich-rundlichen Körperformen, zugleich aber vergleichsweise dünnen Ärmchen und den von lockigen Strähnen umrahmten pausbackigen Gesichtern erinnern entfernt an die Putti in der Lünette der Nordwand der Cappella di San Biagio (Abb. 8), die aber weicher modelliert und in Form und Ausdruck abgemildert sind.

Die Gliederung, der reiche bauplastische Schmuck, die antikisierenden Dekorationen in Grisaille und die auf die eingemeißelten Inschriften verwandte Sorgfalt lassen als Maler der *a fresco* ausgeführten Scheinarchitektur den etwa 22-jährigen Giovanni Maria Falconetto vermuten. Der hartkantige Faltenwurf und die differenzierte Charakterisierung der fleischlich-irdischen Figuren in der Attika einerseits und der statuarisch-himmlischen Figuren in der Lünette andererseits haben hingegen wenig mit

81 Aurenhammer 1985, S. 213–214 und Ders. 1987, S. 31 setzt die antike Göttin Ceres mit der christlichen Tugend Caritas gleich.

82 Im Gegensatz zu den über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten entstandenen Kapellendekorationen der Kanoniker im Langhaus der Kathedrale von Verona musste hier allerdings auch nicht ein bereits bestehendes Konzept befolgt werden.

dem weichen Faltenwurf und den stereotypen, oft karikaturesk überzeichneten Figuren in Falconettos gesichertem nachrömischem Werk gemein und deuten eher auf einen mantegnesken Maler der älteren Generation hin. Möglicherweise handelt es sich bei der Ausmalung der Cappella Manzini-Maffei um eine Zusammenarbeit des jungen Giovanni Maria Falconetto und seines Vaters Jacopo, von dem aber bislang keine gesicherten Werke bekannt sind, die zum Vergleich herangezogen werden könnten.

2 Kapellendekorationen für die 'famiglie storiche'

Im Anschluss an seinen mehrjährigen Romaufenthalt wurde Giovanni Maria Falconetto von der Compagnia di San Biagio mit der Ausmalung der gleichnamigen Kapelle in Santi Nazaro e Celso beauftragt. Mit diesem umfangreichen Werk, das der Maler gleich zweimal signierte, stellte er seine Vorliebe für die Antike und seine Begabung für die illusionistische Architektur- und Dekorationsmalerei unter Beweis und entwickelte einen ihn sein ganzes Schaffen hindurch begleitenden Figurentypus.

In der Folge erhielt er mehrere Aufträge für monumentale Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona. Die Kanoniker, die den sogenannten 'famiglie storiche' angehörten, behaupteten mit ihren durch Scheinarchitekturen überhöhten Altarstiftungen ihre Souveränität gegenüber den von der Republik Venedig eingesetzten Bischöfen.

Für die von dem Patrizier Azzone Nichesola gestiftete Kapelle in San Fermo Maggiore schuf Falconetto nicht nur die Wandmalereien, sondern auch das Altarbild im Typus einer *Sacra Conversazione*.

2.1 Cappella di San Biagio (1497–1499), Santi Nazaro e Celso, Verona

2.1.1 Die Kirche Santi Nazaro e Celso

An der römischen Via Postumia in Richtung Vicenza liegt zwischen der Ponte Pietra und der Porta Vescovo die Kirche Santi Nazaro e Celso. Die Verehrung der beiden Märtyrer hat in Verona eine lange Tradition: Bereits im sogenannten 'Ritmo Pipiniano', einem Ende des 8. Jahrhunderts entstandenen Lobgedicht auf die Stadt Verona, wird eine den Heiligen Nazarius und Celsus geweihte Kirche im Osten der Stadt erwähnt[83]. Von der frühmittelalterlichen Kirche ist heute nur noch die in den Felsen des Monte Costiglione gehauene Cappella di San Michele Arcangelo erhalten, in der vermutlich die Reliquien der beiden Märtyrerheiligen aufbewahrt wurden. Die außerhalb der Stadtmauern gelegene Kirche wurde während der Ungarneinfälle in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts zerstört. Beim anschließenden Wiederaufbau wurde die in den

83 Anonimo, 'De laudibus Veronae', 20.-21. Terzine. Zu dem Lobgedicht auf die Stadt Verona aus der Zeit der Regentschaft Pippins in Italien (781–810) siehe Rossini 1956.

Stein geschlagene Kapelle ausgemalt, erhaltene Freskenfragmente von 996 zeigen *imagines clipeatae* der Heiligen Nazarius und Celsus[84]. Zu dieser Zeit wurde wohl auch das angrenzende Benediktinerkloster gegründet, das erstmals in einer Schenkungsurkunde von 1034 dokumentarisch erwähnt wird[85]. Im Jahr 1174 überließ ein deutscher Ritter, der auf der Heimkehr vom Kreuzzug erkrankte und in Verona verstarb, dem Kloster zum Dank für die ihm angediehene Fürsorge die Gebeine des Heiligen Blasius, zwei seiner Schüler und der Heiligen Juliana, die nach einer feierlichen Prozession durch die Stadt provisorisch hinter dem Hauptaltar der Kirche beigesetzt wurden[86]. Nach einer wechselvollen Geschichte wurde der stark geschrumpfte Konvent 1444 an die florierende Kongregation von Santa Giustina in Padua angeschlossen. Um diese Erneuerung auch äußerlich sichtbar zu machen, wurde 1464 die romanische Kirche abgerissen und durch den heute bestehenden Neubau ersetzt, der am 19. Januar 1483 konsekriert wurde[87].

2.1.2 Die Compagnia di San Biagio

Nur wenige Jahre nach der Weihe der Kirche Santi Nazaro e Celso wurde in der Absicht, einen angemessenen Ort für die Beisetzung der Reliquien des Heiligen Blasius, seiner zwei Schüler und der Heiligen Juliana zu schaffen, die Compagnia di San Biagio gegründet[88]. Mit Bulle vom 6. Februar 1489 bestätigte Papst Innozenz VIII. die Laienbruderschaft und gewährte all jenen, die zu diesem Zeitpunkt bereits eingetreten waren oder innerhalb eines Jahres eintreten würden, „plenam remissionem"[89]. Durch Breve

84 Bei der Abnahme von Fresken aus dem 12. Jahrhundert wurden 1885 die darunterliegenden und 1963 ebenfalls abgenommenen Fresken und im Gewölbe die Inschrift mit der Jahreszahl DCCCCXCVI entdeckt. Zur Cappella di San Michele Arcangelo und den Freskendekorationen aus dem 10. und 12. Jahrhundert (Museo degli Affreschi 'G. B. Cavalcaselle' in Verona) siehe Moscardo 1668, S. 95, Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 100–103, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 261–262, Orti Manara 1841, Cipolla 1889, S. 413–422, Tessari 1958, S. 5–6, Tacchella 1970/1971, S. 5–13, Zuliani 1974, S. 9–16, Flores D'Arcais 1980 (B), S. 443–444, Dal Forno 1982, S. 19–20, Ders. 1989, S. 17, Varanini 2004, Franco 2008, S. 495–504, Dies. 2009, S. 67–75 und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 20–29, Kat.-Nrn. 1.1–1.36 und S. 29–37, Kat.-Nrn. 2.1–2.33 (Tiziana Franco).

85 Das Dokument ist vollständig publiziert in Tacchella 1970/1971, S. 70–71, Dok.-Nr. I, siehe außerdem Tessari 1958, S. 6–7.

86 Francesco Corna da Soncino beschreibt in den Stanzen 203–205 seiner 'Fioretto' betitelten *laus civitatis* (1477), wie die Gebeine des Heiligen Blasius und der Heiligen Juliana in das Kloster Santi Nazaro e Celso gelangten, siehe Corna Da Soncino Ed. Marchi / Brugnoli 1973, S. 74. Zu den Reliquien der Heiligen und zu ihrer Verehrung in Verona siehe Dalla Corte 1596, Bd. 1, S. 288–290, Moscardo 1668, S. 135, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 273, Brusco 1834, S. 37–55, Tessari 1958, S. 10, Tacchella 1970/1971, S. 31–32, S. 88–89, Dok.-Nr. XV, Dal Forno 1982, S. 22 und Ders. 1989, S. 18.

87 Zur Geschichte des Klosters und zum Neubau der Kirche Santi Nazaro e Celso (1464–83) siehe Moscardo 1668, S. 95–96, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 261–284, Biadego 1906, S. 95–96, Tessari 1958, S. 11–15, Tacchella 1970/1971, S. 65–69, Newman 1979, S. 79–81, Brugnoli 1980, S. 390–392, Dal Forno 1982, S. 23–24, Schweikhart 1988 (A), S. 69–72, Dal Forno 1989, S. 17–18 und Lodi 1994, S. 33.

88 Zur Gründung und Anfangszeit der Compagnia di San Biagio siehe Brusco 1834, S. 56–62, Lodi 1994, S. 33–39 und Peretti 2001, S. 64.

89 Von der Bulle vom 6. Februar 1489 ist ein Einblattdruck versehen mit dem Wachssiegel der Compagnia di San Biagio erhalten, siehe Innocentius VIII 1489 Inc. 1200 (Vr – Bib.Civ.) und Contò 1998/1999, S. 12–21.

vom 23. Dezember 1489 wurde der Ablass verlängert und die Anzahl der Laienbrüder auf dauerhaft 25 Personen festgelegt[90].

Zum Zweck der Mitglieder- und Spendenwerbung wurden nicht nur die Ablassbriefe[91], sondern auch die Statuten der Laienbruderschaft und Heiligenbildchen als Einblattdrucke in hohen Auflagen veröffentlicht[92]. Einen Beitrag zur Baufinanzierung der Cappella di San Biagio leisteten auch die beiden aus dem Stadtviertel stammenden Laienbrüder Pietro Antonio del Gaio und Giovanni Antonio Britti, denen gegen großzügige Spenden die zwei einzigen Seitenaltäre mit Grablegen zugesprochen wurden[93].

Aus dem Kreis der Laienbrüder wurden jedes Jahr ein *Priore*, drei *Rasonieri* und sechs *Consiliari* gewählt. Als Inhaber herausgehobener politischer und administrativer Posten oder aufgrund anerkannter literarischer Ambitionen zählten Cristoforo Sagramoso[94], Virgilio Zavarise[95] und Pietro Donato Avogaro[96] zu den prominentesten Amts-

90 Von dem Breve vom 23. Dezember 1489 ist keine Kopie erhalten, jedoch ist eine Zusammenfassung des Inhalts durch Pietro Donato Avogaro überliefert (ASVr, SNC, b. 80, proc. 1031, fol. 2) und in den Rechnungsbüchern der Compagnia di San Biagio sind die Kosten für die Reise der Antragsteller nach Rom verzeichnet (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 8r), siehe Contò 1998/1999, S. 16.

91 In den Rechnungsbüchern der Compagnia di San Biagio sind sowohl die Kosten für den Druck der beiden päpstlichen Schreiben in Auflagen von je 600 Stück (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 5r-6r und 17r) als auch die durch ihre Veröffentlichung hervorgerufenen Mitgliedsanträge und Spendeneingänge verzeichnet (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 32r-34v), siehe Contò 1998/1999, S. 17–19.

92 Weder von den Statuten noch von den Heiligenbildchen sind Kopien erhalten, jedoch sind in den Rechnungsbüchern der Compagnia di San Biagio die Kosten für Herstellung und Druck verzeichnet (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 7r, 12r und 17r), siehe Contò 1998/1999, S. 18–19.

93 ASVr, SNC, b. 80, proc. 1031, fol. 2–3 und b. 14, reg. 37, fol. 9, außerdem ASVr, UR, T, m. 95, a. 85 (Petrus Antonius egr. q. Ioannis del Gaio, 25.4.1503) und m. 100, a. 178 (Ioannes Antonius egr. not. q. Petri de Brittis, 8.10.1508), siehe Brusco 1834, S. 59–60, Biadego 1906, S. 96–97, Tessari 1958, S. 44, Newman 1979, S. 301, Dal Forno 1982, S. 89, Ders. 1989, S. 19, Lodi 1994, S. 34, Peretti 2001, S. 66–68 und Zamperini 2010 (A), S. 133.

94 Cristoforo Sagramoso, *Rasoniere* 1492, *Priore* 1497 und *Consiliare* 1501 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 26r, 53r und 67r), war außerdem *Provveditore di Comun* 1489, 1492, 1494 und 1497, *Vicario della Casa dei Mercanti* 1496 und *Podestà di Legnago* 1504, siehe Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.2 (1749), S. 257–259, Lodi 1994, S. 36 und Zamperini 2010 (A), S. 121.

95 Virgilio Zavarise, *Consiliare* 1490 und 1498 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 16r und 56r), war außerdem 1472 *Notaio stabile della Casa dei Mercanti*, wurde 1485 in den *Consiglio cittadino* gewählt und am 19. April 1498 zum *Cancelliere del Comune* ernannt. Bekanntheit erlangte er aber vor allem durch sein Festgedicht *Vergilii Zavarisii carmen cum enumeratione poetarum oratorumque veronensium*, das während des 'Actio Pantea' genannten Festes zu Ehren des Dichters Giovanni Antonio Panteo im März 1484 öffentlich rezitiert wurde. Zur Person Virgilio Zavarises siehe Sancassani 1958/1959, S. 293–295, Banterle 1974/1975, S. 121–170, Avesani 1984, S. 214–262, insb. 234–235, Lodi 1994, S. 36, Bottari 2006[2 [2003]], S. 9–48 und Zamperini 2010 (A), S. 130–131.

96 Pietro Donato Avogaro, *Priore* 1491 und *Consiliare* 1493, 1498 und 1500 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 20r, 30r, 56r und 63r), war außerdem *Cancelliere* des im August 1490 gegründeten Monte di Pietà und versuchte anlässlich der Debatte um das Statuenprogramm auf der Loggia del Consiglio in einer Abhandlung *De viris illustribus antiquissimis qui ex Verona claruere* (um 1493) die Herkunft von Plinius maior aus Verona nachzuweisen. In erster Ehe war er mit Caterina di Martino Rizzoni verheiratet, einer der gemeinsamen Söhne, Ambrogio, trat 1492 in das Benediktinerkloster Santi Nazaro e Celso ein. Zur Person Pietro Donato Avogaros siehe Avesani / Peebles 1962, S. 1–84, Newman 1979, S. 250–251, Avesani 1984, S. 51–59, 202–206, 256–259, Lodi 1994, S. 34–39 und Zamperini 2010 (A), S. 130.

trägern. Zur Veroneser Führungselite gehörende Familien[97] wie die Da Lisca[98], Giusti[99] und Maffei[100] waren in der Laienbruderschaft ebenso vertreten wie gesellschaftlich weniger relevante Personen wie Sigismondo Guadagnini[101] und Cristoforo Peccana[102], die nur selten oder nie kommunale Ämter bekleideten.

Auffällig ist die heterogene Zusammensetzung der Compagnia di San Biagio im Vergleich zu den an den Ausstattungskampagnen der im Stadtzentrum gelegenen Kirchen beteiligten Familien. Das Engagement ihrer Mitglieder lässt sich zum einen darauf zurückführen, dass viele von ihnen in der direkten Nachbarschaft der Kirche Santi Nazaro e Celso angesiedelt waren, zum anderen aber auch auf ihre Suche nach alternativen Orten der Partizipation und Repräsentation[103].

2.1.3 Bau- und Ausstattungsphasen der Cappella di San Biagio

Als Ort für den Bau der Cappella di San Biagio wurde der Compagnia von Abt Germano da Piacenza „il luoco della crosara della chiesa verso mezodì appresso la capella de San Benedetto" zugewiesen[104]. Um die Nutzung der Kirche Santi Nazaro e Celso möglichst wenig einzuschränken, wurde zunächst um die im westlichen Querhausarm liegende Cappella di San Benedetto herumgebaut, die erst kurz vor der Fertigstellung des Neubaus abgerissen wurde[105].

Am 7. März 1489 fand die feierliche Grundsteinlegung statt[106], der eigentliche Baubeginn verzögerte sich aber noch um einige Monate: Am 8. Juni 1489 wurden Pietro Donato Avogaro, Provolo Giusti, Sigismondo Guadagnini, Pietro Antonio del Gaio,

97 Die nachfolgend genannten Familien gehören zu den sog. 'famiglie storiche', die unabhängig von wechselnden Herrschaftsverhältnissen durchgängig im *Consiglio cittadino* vertreten waren, siehe Lanaro Sartori 1991, S. 44–49 und Dies. 1992, S. 31–34, 112–115.

98 Die Familie Da Lisca war in der Compagnia di San Biagio vertreten durch Girolamo, *Consiliare* 1494 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 42r), Bandino, *Consiliare* 1496 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 50r) und Leonardo, *Consiliare* 1492 und 1505 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 26r und 121v), siehe Zamperini 2010 (A), S. 131.

99 Die Familie Giusti war in der Compagnia di San Biagio vertreten durch Provolo, *Priore* 1492 und *Consiliare* 1494 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 26r und 42r) und Agostino, *Consiliare* 1499 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 60r), siehe Lodi 1994, S. 36 und Zamperini 2010 (A), S. 131.

100 Die Familie Maffei war in der Compagnia di San Biagio vertreten durch Enrico, *Massaro* 1489 und 1490 sowie *Consiliare* 1499 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 16r und 60r), Andrea, *Consiliare* 1495 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 46) und Rigo, *Priore* 1494 und 1496 sowie *Rasoniere* 1498 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 42r, 50r und 56r), siehe Contò 1998/1999, S. 14–15 und Zamperini 2010 (A), S. 145.

101 Sigismondo Guadagnini, *Consiliare* 1492, 1495 und 1509 sowie *Priore* 1499 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 26r, 46, 142 und 60r), siehe Zamperini 2010 (A), S. 131–132.

102 Cristoforo Peccana, *Consiliare* 1494, 1497 und 1500 (ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 42r, 53r und 63r), siehe Zamperini 2010 (A), S. 132.

103 Zu den Beweggründen der Mitglieder der Compagnia di San Biagio siehe Zamperini 2010 (A), S. 131–133 und allgemein zu Stiftungen im peripheren Raum siehe Dies. 2008, S. 349–458.

104 ASVr, SNC, b. 80, proc. 1031, fol. 2–3, siehe Lodi 1994, S. 34 und Peretti 2001, S. 64.

105 ASVr, SNC, b. 14, reg. 37, fol. 20r, 26r und 27r, siehe Lodi 1994, S. 39–40, 42.

106 Obwohl bereits Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 328 und Ders. 1795, Bd. 2, S. 79 den Baubeginn in das Jahr 1489 legt und Brusco 1834, S. 59–60 als Datum der Grundsteinlegung den 7. Mai 1489 angibt, findet sich in der Literatur immer wieder der 7. März 1488 als Datum der Grundsteinlegung, die damit der Gründung der Compagnia di San Biagio um fast ein Jahr vorausginge, siehe Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 279, Biadego 1906, S. 96, Simeoni 1913[3 [1909]], S. 260, Tessari 1958, S. 43, Newman 1979, S. 300, Ausst.-Kat. Verona

Dionigi Alcenago und Benedetto dell'Antonino von der Laienbruderschaft als *fabbricieri* bestimmt und Beltrame Giarola *muraro* damit beauftragt, „a fabricar, compir e ultimar dicta Capella“[107]. Der Baumeister entwarf einen kubischen Raum mit Kreuzgewölbe, der durch den erhaltenen Eingangsbogen der Cappella di San Benedetto in der Ostwand mit dem Querhaus der nach Norden ausgerichteten Kirche Santi Nazaro e Celso verbunden ist, sich durch einen die gesamte Westwand einnehmenden Rundbogen zur polygonalen Apsis öffnet und in den beiden Seitenwänden jeweils eine kleine Apsidiole aufweist. Aus den Rechnungsbüchern geht hervor, dass die Bauarbeiten im Oktober 1489 begannen und noch im Oktober 1491 andauerten[108]. Anfang des Jahres 1491 führte Beltrame di Valsolda *spezapreda* den bauplastischen Schmuck wie die Kämpfer des großen Rundbogens in der Westwand, die Gewölberippen und den mit der Halbfigur des Heiligen Blasius geschmückten Schlussstein in der Apsis sowie die Umrahmungen der beiden spitzbogigen Fenster in der Apsis und der beiden Rundfenster im Scheitel der Lünetten der Nord- und Südwand aus[109]. Im April wurde dann die von dem Neubau eingeschlossene Cappella di San Benedetto abgerissen und im Juli das Gewölbe verputzt[110]. Am 31. Juli 1491 konnte die erste Messe in der neu errichteten Cappella di San Biagio gelesen werden[111].

Noch während die Bauarbeiten in vollem Gange waren, empfing der in der Nachbarschaft der Kirche Santi Nazaro e Celso wohnhafte Gian Giacomo Aliprandi *pictore* drei Lire „per sua mercede de depenzere la capeleta de la compagnia adì 2 e 3 aprile 1490 cum tuti soi colori e d'oro“[112]. Die Malereien in der „capeleta de san Sebastian“[113] sind allerdings nicht erhalten, da die von Pietro Antonio del Gaio gestiftete Kapelle in der Nordwand Ende des 16. Jahrhunderts dem Anbau der Cappella della Madonna weichen musste. Auf dem Altar stand außerdem eine Holzfigur des Heiligen Sebastian, geschnitzt von Antonio Giolfino und gefasst von Bartolomeo Badile, die jedoch nur durch Einträge in den Rechnungsbüchern der Compagnia di San Biagio überliefert ist[114].

1980, S. 159, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni), Brugnoli 1980, S. 395, Cuppini 1981, S. 299, Dal Forno 1982, S. 24, Franzoni 1989, S. 11 und Dal Forno 1989, S. 18. Erst Lodi 1994, S. 34 und Peretti 2001, S. 64–66 geben als Datum der Grundsteinlegung wieder den 7. März 1489 an.

107 ASVr, SNC, b. 80, proc. 1031, fol. 5, siehe Brusco 1834, S. 60, Biadego 1906, S. 96–97, Tessari 1958, S. 43–44, Newman 1979, S. 300–301, Dal Forno 1982, S. 24, 89–90, Schweikhart 1988 (A), S. 80, Dal Forno 1989, S. 18, Lodi 1994, S. 35 und Peretti 2001, S. 66.

108 ASVr, SNC, b. 14, reg. 37, fol. 27r, siehe Biadego 1906, S. 99, Lodi 1994, S. 39–42 und Peretti 2001, S. 64–66.

109 ASVr, SNC, b. 14, reg. 37, fol. 24r, siehe Biadego 1906, S. 99, Lodi 1994, S. 40–42 und Peretti 2001, S. 66.

110 ASVr, SNC, b. 14, reg. 37, fol. 20r, 26r und 27r, siehe Brusco 1834, S. 61 und Lodi 1994, S. 39–40, 42.

111 Siehe Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 328, Ders. 1795, Bd. 2, S. 79, Brusco 1834, S. 61, Tessari 1958, S. 15, Schweikhart 1988 (A), S. 81 und Lodi 1994, S. 35, 42.

112 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 21v-22r, siehe Biadego 1906, S. 127–129, Repetto 1966/1967, S. 100–101, 109, Newman 1979, S. 301–302, Dal Forno 1982, S. 93, Ders. 1989, S. 23, Lodi 1994, S. 40 und Peretti 2001, S. 66–68.

113 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 17r, siehe Newman 1979, S. 301–302, Lodi 1994, S. 40 und Peretti 2001, S. 66–68.

114 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 17r und 21v-22r, siehe Biadego 1906, S. 130–131 und Peretti 2001, S. 68. Pietro Antonio del Gaio verfügte in seinem Testament vom 25. April 1503 (ASVr, UR, T, m. 95, a. 85) außerdem, dass seine Erben eine Pala mit dem „imago Beatissima Virginis et ab uno latere imago San Sebastiano, et ab alio imago S. Rochi“ für den Betrag von 25 Dukaten in Auftrag geben sollen. Eine solche Pala mit der *Madonna*

Am 13. November 1492 wurde Gian Giacomo Aliprandi erneut für Malereien in der Cappella di San Biagio bezahlt, die aber ebenfalls nicht mehr erhalten sind[115].

Die von Giovanni Antonio Britti gestiftete Kapelle in der Südwand zeigt in der Apsiskalotte ein Fresko mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige*. In dem darunter verlaufenden Gebälk ist die Weihinschrift VNICAE ET INDIVIDVAE TRINITATI IO(ANNES) ANTONIVS BRITI VIVENS DICAVIT M CCCC LXXXXIII eingemeißelt. Die Jahreszahl 1493 bezieht sich auf die Weihe des Altars unabhängig von der Fertigstellung des Freskos, das aufgrund seiner stilistischen Nähe zur Malerei Giovanni Maria Falconettos in die zweite Ausstattungsphase der Cappella di San Biagio von 1497 bis 1499 zu datieren ist[116].

Nur sechs Jahre nach Fertigstellung des Baus beschloss die Compagnia di San Biagio das konventionelle Kreuzgewölbe über dem quadratischen Grundriss der Kapelle durch eine zeitgemäße Tambourkuppel zu ersetzen. Da diese Bauform bis dahin in Verona vorbildlos war und zudem eine stimmige Einheit mit der Ausmalung des Innenraums bildet, ist denkbar, dass der gerade erst aus Rom zurückgekehrte Giovanni Maria Falconetto an dem architektonischen Entwurf der Kuppel beteiligt war[117]. Mit deren Errichtung wurde ein Bartolomeo *muraro* beauftragt, an den mehrere Zahlungsausgänge zwischen Juni und September 1497 in den Rechnungsbüchern der Laienbruderschaft verzeichnet sind[118]. Im gleichen Zeitraum fertigte ein Bernardino *tagiapreda* die den Tambour einfassenden Gesimse und die Umrahmungen der vier über den Pendentifs angeordneten Rundfenster an, etwas später wurden dann noch die Umrahmungen der beiden Rundfenster in den Lünetten der Nord- und Südwand ausgetauscht[119].

Im August 1497 war Gian Giacomo Aliprandi abermals für die Compagnia di San Biagio tätig und bekam nach Begutachtung und Schätzung durch Giovanni Maria Falconetto und Francesco Morone seinen Lohn „per aver depento e fato lo adornamento

zwischen den Heiligen Sebastian und Rochus schmückt den ersten Altar im linken Seitenschiff der Kirche Santi Nazaro e Celso, gemalt um 1580 von Michelangelo Aliprandi, Enkel von Gian Giacomo Aliprandi, dem Maler, der 1490 für die Ausmalung der von Pietro Antonio del Gaio gestifteten Cappella di San Sebastiano in der Cappella di San Biagio bezahlt wurde.

115 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 28r und 29r, siehe Biadego 1906, S. 127–129, Repetto 1966/1967, S. 100–101, 110, Newman 1979, S. 301–302, Lodi 1994, S. 43 und Peretti 2001, S. 68.

116 Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 42, Rossi 1854, S. 238 und Giro 1869, Bd. 2, S. 216 schreiben das Fresko mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* Giovanni Maria Falconetto zu, Dal Forno 1982, S. 93 und Ders. 1989, S. 23 hingegen Gian Giacomo Aliprandi und Peretti 2001, S. 68, 99–100 schließlich einem Mitarbeiter Falconettos, möglicherweise Gian Giacomo Aliprandi.

117 Zu einer möglichen Beteiligung Falconettos am architektonischen Entwurf der Kuppel der Cappella di San Biagio siehe Rossi 1854, S. 238, Bernasconi 1864, S. 263, Giro 1869, Bd. 2, S. 216–217, Biadego 1906, S. 92, Brenzoni 1953/1954, S. 270, Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 162, Tessari 1958, S. 44, Stefani Mantovanelli 1977/1978, S. 203–204, Newman 1979, S. 301–302, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 159, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni), Brugnoli 1980, S. 395–396, Cuppini 1981, S. 301–303, Schweikhart 1988 (A), S. 80–81, Franzoni 1989, S. 11, Lodi 1994, S. 46–47, Ders. 1997, S. 189–190, Marinelli 2001, S. 11–13, Peretti 2001, S. 66, Lodi 2004, S. 265, Ders. 2006, S. 152, Ders. 2008 (A), S. 452–454 und Zamperini 2010 (A), S. 159.

118 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 54r-v, 100r und 104v-105r, siehe Lodi 1994, S. 44 und Peretti 2001, S. 66.

119 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 54r, 57r, 58r, 100r, 101r, 102v-103r, 108v-109r und 112r, siehe Lodi 1994, S. 45.

de foravia da la capela de san Biaxio“ ausgezahlt[120]. Vermutlich handelte es sich dabei um Malereien im Querhausjoch vor dem Eingang der Kapelle, die allerdings nicht mehr erhalten sind[121].

Kaum waren die Bauarbeiten beendet, wurde ohne Verzögerung mit der Ausmalung des überkuppelten Zentralbaus begonnen. Am 5. November 1497 vereinbarte die Laienbruderschaft mit Nicolo Capon *muraro*, „che debia far smaltar tuta la capela de san Biaxio ali depentori“[122]. Nur zwei Tage später erhielt Giovanni Maria Falconetto erste Zahlungen, bevor im Januar 1498 zunächst Francesco Morone und im März 1498 schließlich auch Domenico Morone in den Rechnungsbüchern der Compagnia di San Biagio erscheinen[123]. Der zeitliche Vorsprung, mit dem Falconetto gegenüber seinen Malerkollegen an dem Projekt beteiligt war, wie auch seine selbstbewussten Signaturen, die er gut sichtbar an den beiden nördlichen Pendentifs anbrachte, bestätigen die Annahme, dass die Konzeption des Dekorationsprogramms allein auf ihn zurückzuführen ist[124].

Bei der Vergabe des Auftrags an den bis dahin noch wenig bekannten, gerade von einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom und Mittelitalien heimgekehrten Maler könnte Pietro Donato Avogaro eine wesentliche Rolle gespielt haben: Sein Schwager Benedetto Rizzoni war 1485 zum *Scriptor apostolicus* ernannt worden und lebte über mehrere Jahre hinweg im Haus des Kardinals Domenico della Rovere[125]. Hier war er möglicherweise auf den jungen Veroneser Maler getroffen, dessen später entstandene Ausmalung der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in Mantua (um 1520) die Kenntnis von Pinturicchios Monatsbilderzyklus im Palazzo della Rovere in Rom (vor 1490) voraussetzt[126].

Ende des Jahres 1499 scheint die Ausmalung des überkuppelten Zentralbaus abgeschlossen zu sein: Am 13. August 1499 bestätigte Francesco Morone den Empfang seines Lohns[127], noch im November desselben Jahres erhielt Giovanni Maria Falconetto in Anwesenheit von Giovanni Antonio Britti und Gian Giacomo Aliprandi Geld „per comprar oro“[128], anschließend ist auch er nicht mehr in den Rechnungsbüchern der Compagnia di San Biagio verzeichnet.

120 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 101r, 104v und 105r (1497, 13./30. August), siehe Biadego 1906, S. 127–129, Repetto 1966/1967, S. 100–101, 110, Newman 1979, S. 301–302, Dal Forno 1982, S. 93, Ders. 1989, S. 23, Lodi 1994, S. 46 und Peretti 2001, S. 68.
121 Siehe Peretti 2001, S. 68.
122 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 102r, 105v und 106r, siehe Lodi 1994, S. 46 und Peretti 2001, S. 68.
123 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 102r und 105v (1497, 7. November), 54v und 106v (1498, 15. Januar) und 106v (1498, 8. März), siehe Biadego 1906, S. 110–111, Lodi 1994, S. 46–47 und Peretti 2001, S. 68–69.
124 Siehe Brusco 1834, S. 64–65, Lodi 1994, S. 46–47 und Peretti 2001, S. 68–69.
125 Zur Person Benedetto Rizzonis und zu seinem engen freundschaftlichen Verhältnis zu seinem Schwager Pietro Donato Avogaro siehe Avesani / Peebles 1962, S. 10–12, Marchi 1966, S. 365–373, Avesani 1984, S. 51–59, 202–206, 256–259, Marinelli 1989, S. 54–55, Lodi 1994, S. 36–37, Ders. 1997, S. 189 und Peretti 2001, S. 74–76.
126 Siehe Marinelli 1989, S. 54, Lodi 1994, S. 38–39, Ders. 1997, S. 189 und Peretti 2001, S. 74–76.
127 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 107r (1499, (13. August)), siehe Biadego 1906, S. 111 und Peretti 2001, S. 71.
128 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 62r und 110v (1499, 4. November), siehe Peretti 2001, S. 71. Die Anwesenheit von Giovanni Antonio Britti und Gian Giacomo Aliprandi ist möglicherweise ein Indiz für eine Datierung des Freskos mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* in der Apsiskalotte der Cappella Britti in das Jahr 1499 und

Erst fünf Jahre später wurde die Ausstattung der Cappella di San Biagio fortgesetzt. Als Gründe für die Unterbrechung, die angesichts der noch ausstehenden Dekoration der Apsis mit Szenen aus dem Leben des Titelheiligen besonders lang erscheint, lassen sich finanzielle Probleme oder konzeptionelle Uneinigkeiten innerhalb der Laienbruderschaft vermuten. Am 24. März 1504 schloss die Compagnia di San Biagio einen Vertrag mit Bartolomeo Montagna ab, der die beträchtliche Summe von 150 Dukaten für die Ausmalung der Apsis erhalten soll[129]. Der aus Vicenza stammende Maler hatte kurz zuvor ein monumentales Polyptychon für den Hochaltar der Kirche Santi Nazaro e Celso geschaffen und sich damit auch der Laienbruderschaft empfehlen können[130]. Die Vergabe des Auftrags an einen auswärtigen Maler könnte auf Unzufriedenheit mit dem Ergebnis der Ausmalung des überkuppelten Zentralbaus durch Giovanni Maria Falconetto und Domenico und Francesco Morone hindeuten[131], jedoch auch schlicht mit der Verfügbarkeit der Künstler zusammenhängen, die auch weiterhin bedeutende Aufträge für umfangreiche Freskendekorationen erhielten, teilweise von denselben Familien, die auch in der Compagnia di San Biagio vertreten waren und sogar von der Laienbruderschaft selbst[132].

Am 21. Juni 1508 empfing Bernardino Mazzola *tagiapreda* 70 Dukaten „de far uno adornamento a l'archa de san Biasio in san Nazar con molti gradi de schalini e una

für eine Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto unter Mitwirkung von Gian Giacomo Aliprandi, siehe Peretti 2001, S. 99–100.

129 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 119r, siehe Biadego 1906, S. 116–119 und Peretti 2001, S. 100–115.

130 Das ursprünglich aus sechs Tafeln bestehende Polyptychon wird in die Jahre 1500 bis 1502 datiert. Die Mitteltafel zeigte die *Madonna mit Kind* (verloren) und wurde seitlich von zwei Tafeln mit ganzfigurigen Heiligen eingefasst, links *Johannes d. T. und Benedikt*, rechts *Nazarius und Celsus* (Kirche Santi Nazaro e Celso). Die Mitteltafel des oberen Registers zeigt eine *Engelpietà* (Kirche Santi Nazaro e Celso) und wurde seitlich von zwei Tafeln mit halbfigurigen Heiligen eingefasst, links *Blasius und einer seiner Schüler* (Museo di Castelvecchio in Verona), rechts *Juliana und ein weiterer Schüler des Heiligen Blasius* (Kirche Santi Nazaro e Celso), siehe Brenzoni 1935, S. 3–8, Marinelli 2001, S. 25, Peretti 2001, S. 102–106, 112, Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 393–398, Kat.-Nr. 135a-e (Chiara Rigoni), Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 102–103, Kat.-Nr. 11.4 (Chiara Rigoni) und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 252–254, Kat.-Nr. 194 (Chiara Rigoni).

131 Die Vermutung, dass die von Falconetto konzipierte Freskendekoration nicht vollkommen den Erwartungen der Compagnia di San Biagio entsprach, äußert Marinelli 2001, S. 25. Als möglichen Grund für die Unzufriedenheit mit dem Dekorationsprogramm von Falconetto führt Zamperini 2010 (a), S. 136–139 eine Beobachtung von Peretti 2001, S. 92 aus, der feststellt, dass der Maler trotz seines mehrjährigen Aufenthalts in Rom die als 'Groteske' bezeichnete Ornamentform aus der wiederentdeckten *Domus Aurea* nur sehr sparsam verwendete und sich stattdessen meist an das klassische Kandelabermotiv hielt. Zur Wiederentdeckung und Verbreitung der 'Groteske' siehe Dacos 1966, S. 43–49, Dies. 1969 und Zamperini 2007 (a).

132 Im Anschluss an die Ausmalung des überkuppelten Zentralbaus der Cappella di San Biagio (1497–99) erhielt Falconetto von den Brüdern Francesco und Girolamo Maffei den Auftrag für eine monumentale Kapellendekoration (1500) im Langhaus der Kathedrale von Verona, siehe Cova 1988, S. 241. Domenico Morone malte die von Lionello Sagramoso gestiftete Bibliothek (1503) im Kloster San Bernardino aus, siehe Zamperini 2002–2003 und Dies. 2010 (b), S. 11–33. Francesco Morone wurde von der Compagnia di San Biagio mit Fresken mit der *Taufe Christi* und den *vier Evangelisten* (um 1517) in der Aula del Capitolo della Dottrina Cristiana in Santi Nazaro e Celso beauftragt, die 1881 abgenommen wurden (Museo degli Affreschi 'G. B. Cavalcaselle' in Verona), siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 277–280, Kat.-Nr. 214.1–5 (Gianni Peretti) (früher Giovanni Maria Falconetto zugeschrieben, siehe Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 211 und Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 43).

certa muda de colonete e molte altre cose“[133]. Für die Vergoldung des Reliefschmucks am Grabaltar des Heiligen Blasius wurde zwischen Dezember 1508 und Februar 1509 der in der Contrada di San Nazaro wohnhafte Zeno Martino *depentor* bezahlt[134].

Derselbe Maler wurde im Februar 1510 mit der Ausmalung der von Giovanni Maria Falconetto und Domenico und Francesco Morone ausgesparten Lünette der Ostwand über dem Eingang der Cappella di San Biagio beauftragt, für die er zehn Dukaten erhalten soll[135]. Bis zum 1. Mai desselben Jahres sind in den Rechnungsbüchern der Compagnia di San Biagio mehrere Zahlungsausgänge an Zeno Martino verzeichnet, der dann jedoch verstarb „e non puto far el tuto“[136]. Er wurde durch Paolo Morando detto Cavazzola ersetzt, der die *Verkündigung an Maria mit den Heiligen Blasius und Benedikt* vollendete[137].

Den Auftrag für das Altarbild der Cappella di San Biagio erteilte die Laienbruderschaft 1514 dem in Mantua lebenden Veroneser Maler Francesco Bonsignori, der die Tafel mit der *Madonna mit Kind in der Glorie und den Heiligen Blasius, Sebastian und Juliana* kurz vor seinem Tod 1519 fertigstellte[138]. Im Jahr 1526 erhielt Girolamo Dai Libri 22 Dukaten für eine Predella mit Szenen aus den Leben der drei Heiligen[139]. Mit der Pala war die Ausstattung der Cappella di San Biagio vorläufig abgeschlossen und am 31. Januar 1529 fand schließlich die Weihe des Altars statt[140].

Eine letzte künstlerische Veränderung erfuhr die Cappella di San Biagio Ende des 16. Jahrhunderts, als die Apsidiole in der Nordwand mit dem von Pietro Antonio del Gaio gestifteten Altar durch den Anbau der rechteckigen tonnengewölbten Cappella della Madonna ersetzt wurde, für die Jacopo Palma il Giovane 1601 vier Tafeln mit der *Anbetung der Hirten*, der *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, der *Beschneidung* und der *Präsentation im Tempel* malte[141].

133 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 142r, siehe Biadego 1906, S. 102, Cuppini 1981, S. 296, Dal Forno 1982, S. 90, Rognini 1988, S. 138, Dal Forno 1989, S. 19–21 und Lodi 1994, S. 48–49. Der Steinmetz Bernardino Mazzola ist ein Bruder des Dichters Giovanni Antonio Panteo, siehe Bottari 2006² [2003], S. 56–57.
134 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 137r, 138r, 139r und 140r, siehe Lodi 1994, S. 48 und Peretti 2001, S. 115.
135 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 145r, siehe Biadego 1906, S. 120–122 und Peretti 2001, S. 115–116.
136 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 144v, siehe Peretti 2001, S. 116.
137 ASVr, SNC, b. 14, reg. 37, fol. 87r, siehe Brusco 1834, S. 65, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 96, Aleardi [1853], S. 419, Rossi 1854, S. 237, Bernasconi 1864, S. 258–259, Giro 1869, Bd. 2, S. 216, Biadego 1906, S. 119–122, Dal Forno 1982, S. 93, Ders. 1989, S. 23, Marinelli 2001, S. 27–30 und Peretti 2001, S. 116–118.
138 ASVr, SNC, b. 14, reg. 37, fol. 53r, siehe Dal Pozzo 1718, S. 255, Lanceni 1720, S. 243, Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 328, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 285, Maffei 1795, Bd. 2, S. 79, Bennassuti 1825, S. 148–149, Brusco 1834, S. 63, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 61, Giro 1869, Bd. 2, S. 215, Biadego 1906, S. 123–124, Schmitt 1961, S. 104–105, Dal Forno 1982, S. 91–92, Ders. 1989, S. 21, Marinelli 2001, S. 30–36, Peretti 2001, S. 118 und Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 329–331, Kat.-Nr. 89 (Cristiana Beghini).
139 Siehe Brusco 1834, S. 63, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 89–90, Biadego 1906, S. 124–125, Dal Forno 1982, S. 92, Ders. 1989, S. 22, Marinelli 2001, S. 36 und Ausst.-Kat. Verona 2008, S. 102, Kat.-Nr. 25.
140 Siehe Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 280, Brusco 1834, S. 66, Biadego 1906, S. 96, Dal Forno 1982, S. 90 und Ders. 1989, S. 19–20.
141 ASVr, SNC, b. 80, proc. 1031, fol. 80, siehe Marinelli 2001, S. 41–44. Die Tafel mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* ist verschollen, die anderen drei Tafeln befinden sich nach wie vor in der Cappella della Madonna.

2.1.4 Forschungsgeschichte

Die Ausmalung der Cappella di San Biagio wird zwar von Vasari in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos genannt, aber nur als Beispiel für dessen mangelndes Talent in der Malerei[142]. Im Gegensatz dazu hält der Veroneser Gelehrte Scipione Maffei insbesondere die perspektivisch verkürzte Scheinarchitektur in der Kuppel für bemerkenswert und betont, dass diese sowohl der von Vasari hochgelobten illusionistischen Kuppeldekoration von Antonio da Correggio im Dom von Parma[143] als auch den von Carlo Ridolfi gepriesenen Deckenbildern von Paolo Caliari detto Veronese in San Sebastiano in Venedig[144] zeitlich vorausgeht „e si può veramente creder la prima"[145]. Cesare Bernasconi kann sich die Geringschätzung durch den Künstlerbiographen nur damit erklären, dass Vasari und seine Kopisten die Cappella di San Biagio gar nicht selber gesehen haben, denn die Fresken verdienten es, „d'essere posta tra le più celebri d'Italia"[146].

Der Instandhaltung der Cappella di San Biagio wurde schon bald nach ihrer Vollendung und über einen langen Zeitraum hinweg zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Wandmalereien litten unter eindringender Feuchtigkeit, insbesondere in der Kuppel und in Bodennähe. Bereits 1732 weist Scipione Maffei auf Schäden hin[147], ein Jahrhundert später mahnt Luigi Brusco dringenden Handlungsbedarf an, „per ristorare quanto è possibile, e conservare il prezioso monumento"[148]. Ähnlich lautende Einschätzungen zum kritischen Zustand der Wandmalereien verhallten in den folgenden Jahrzehnten aber offenbar ungehört[149], wenn sich Giuseppe Biadego 1906 genötigt sieht, die noch immer andauernde Vernachlässigung der Kapellendekoration anzuprangern:

> *Chi visita in Verona la Cappella di S. Biagio non può non rimanere profondamente sorpreso e addolorato. È una visione triste, come quella derivante da un sogno penoso. Sotto la cupola, sulle pareti mirabilmente affrescate è passato il tempo devastatore; ma col tempo è passato (ciò che produce maggior senso di rammarico) l'incuria, la negligenza, l'indifferenza degli uomini. […]*

142 „[…] non fusse anch'egli pittore di molta reputazione, come si vede nel Duomo di Verona alle capelle de' Maffei e degl'Emili, et in San Nazzaro nella parte superiore della cupola, et in altri luoghi" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590).
143 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 50.
144 Ridolfi 1648, S. 287–288.
145 Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 328–329 und Ders. 1795, Bd. 2, S. 79–80.
146 Bernasconi 1864, S. 258–259.
147 Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 329 und Ders. 1795, Bd. 2, S. 80.
148 Brusco 1834, S. 63.
149 Siehe u.a. Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70, Rossi 1854, S. 238, Burckhardt 1855, S. 280 und Giro 1869, Bd. 2, S. 216.

> *Per anni (per quanti?) si trascurò di riparare il tetto; cosicchè le acque, filtrando dalla cupola e dai muri, produssero una tale umidità da guastare, da ammuffire, da fare in molti punti perfino scomparire gli affreschi delle volte e delle pareti. […]*
> *Spettacolo malinconico che suggerirebbe molte riflessioni intorno ai doveri delle fabbricerie, dei Comuni, del Governo; […].*[150]

Erste Erhaltungsmaßnahmen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts konzentrierten sich auf die Abdichtung des Daches, die Ableitung des Regenwassers und die Entfeuchtung des Gemäuers, um zumindest ein Fortschreiten feuchtigkeitsbedingter Schäden zu verhindern. In den 1930er Jahren führte Attilio Motta eine Restaurierung der Wandmalereien durch, ohne jedoch Art und Umfang der von ihm vorgenommenen Eingriffe zu dokumentieren, die wohl auch Ergänzungen und Übermalungen beinhalteten[151]. Dieser „schöpferischen" Restaurierung folgte in den 1970er Jahren eine purifizierende „Entrestaurierung" durch Ottorino Nonfarmale, bei der die späteren Hinzufügungen beseitigt und auf jegliche Art der Retusche verzichtet wurde[152]. Im Jahr 2001 wurde die jüngste Restaurierung der Wandmalereien unter der Leitung von Pierpaolo Cristani abgeschlossen[153]. Angesichts des schlechten Erhaltungszustands wurde nach Durchführung der Standardmaßnahmen, wie der Festigung und Reinigung der Putz- und Farbschichten, der Entschluss gefasst, zugunsten einer besseren Lesbarkeit Fehlstellen in der Architekturmalerei zu rekonstruieren und zugunsten eines einheitlicheren Gesamteindrucks Fehlstellen in der Figurenmalerei zu retuschieren. Die drei Restaurierungskampagnen zeigen anschaulich, dass auch die Denkmalpflege einem Zeitgeist unterworfen ist[154]. Als zeitlos gültig hat hingegen der Appell des Restaurators Pierpaolo Cristani zu gelten, der Instandhaltung mehr Aufmerksamkeit zu widmen, um dem Verfall vorzubeugen[155].

Die beiden gut sichtbar angebrachten Signaturen Giovanni Maria Falconettos ließen nie Zweifel an seiner Urheberschaft aufkommen. Eine Beteiligung weiterer Künstler an der Ausmalung der Kapelle wurde dabei kaum in Betracht gezogen, vielmehr wurden ihm teilweise sogar die *Szenen aus dem Leben des Heiligen Blasius* in der Apsis

150 Biadego 1906, S. 91–92. Wenig später warnt auch Simeoni 1913[3] [1909], S. 260 davor, dass die Wandmalereien ganz verloren gehen könnten, „per il ritardo e l'incuria adoperata nel riparare alla infiltrazione delle acque".
151 Zu den Restaurierungen der Cappella di San Biagio im 19. und 20. Jahrhundert siehe Cova 2001, S. 159–172.
152 Zur Restaurierung der Cappella di San Biagio von 1973 bis 1978 siehe Ausst.-Kat. Verona 1978, S. 51–54, Kat.-Nr. 21 (Maria Teresa Cuppini).
153 Zur Restaurierung der Cappella di San Biagio von 1995 bis 2001 siehe Cristani 2001, S. 143–153.
154 Zu den sich im Laufe der Zeit verändernden Ansätzen und Leitbildern der Denkmalpflege in Italien siehe Autenrieth 2002, S. 13–33.
155 „Diventa infatti quasi inevitabile riflettere sul fatto che molte opere d'arte si potrebbero salvaguardare ben più a lungo di quanto non si faccia ora, se la manutenzione diventasse una necessità da tutti riconosciuta" (Cristani 2001, S. 153).

zugeschrieben[156]. Die Inschrift in der Cappella Britti mit der Jahreszahl 1493 veranlasste einige Autoren dazu, die Wandmalereien in dieses Jahr und damit noch vor Falconettos mehrjährigen Romaufenthalt zu datieren[157]. Letztlich zeugt die Mehrzahl der Kommentare in der Literatur des 19. Jahrhunderts mehr von Lokalpatriotismus als von wissenschaftlichem Interesse, einer kritischen Auseinandersetzung mit den Wandmalereien mag aber auch ihr durchweg bedauerter schlechter Erhaltungszustand im Weg gestanden sein.

Gewissheit bezüglich der Fragen nach weiteren an der Ausmalung der Kapelle beteiligten Künstlern und der Datierung der Wandmalereien lieferte erst die genaue Durchsicht der Rechnungsbücher der Compagnia di San Biagio durch Giuseppe Biadego 1906: Ende des Jahres 1497 beginnen die Einträge von Zahlungsausgängen an Giovanni Maria Falconetto, wenig später sind dann auch Zahlungsausgänge an Domenico und Francesco Morone verzeichnet und im Laufe des Jahres 1499 enden dann nach und nach die verbuchten Zahlungsausgänge an alle drei Maler. Wer von ihnen jedoch was für einen Anteil an der Kapellendekoration hatte, das ist für den Autor aufgrund des von ihm beklagten schlechten Erhaltungszustands der Wandmalereien nicht zu klären[158]. Eine Unterscheidung der Hände ist wenige Jahre später auch Giuseppe Gerola nicht möglich, der zu den dokumentierten Zahlungen an Domenico Morone bemerkt: „non si riesce in alcun modo a precisare le opere cui si riferiscono quelle note"[159].

Gunther Schweikhart widmet der Cappella di San Biagio in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 ein kurzes Kapitel, in dem er die Antikenübernahmen des Künstlers analysiert. Er stellt fest, dass es Falconetto, der Einzelfiguren und Figurengruppen aus ihrem jeweiligen szenischen und inhaltlichen Kontext herausgelöst und neu zusammengefügt hat, nicht um eine antiquarische Wiedergabe von Antiken ging, sondern um die Imitation antiker Reliefs als formaler Bestandteil der Architektur ohne Bezug zum ikonografischen Programm[160].

Noch im Jahr 1974 muss Hans-Joachim Eberhardt bezüglich der belegten Beteiligung von Domenico Morone an der Ausmalung der Kapelle konstatieren: „quali lavori vi eseguisse il Morone, non è noto"[161]. Erst die 1978 abgeschlossene Restaurierung der Wandmalereien ermöglicht es Maria Teresa Cuppini, die jeweiligen Anteile der drei an der Kapellendekoration beteiligten Maler zu unterscheiden: Domenico Morone

156 Lanceni 1720, S. 243, Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 328–329, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 285–286, Maffei 1795, Bd. 2. S. 79, Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 209, Dalla Rosa 1806 Ed. Marini / Peretti / Turri 2011, S. 165–167, Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 42–43 und Giro 1869, Bd. 2, S. 216.

157 Dalla Rosa 1806 Ed. Marini / Peretti / Turri 2011, S. 167, Brusco 1834, S. 64–65, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 69–70, Bernasconi 1864, S. 258, Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 470 und Biermann 1904, S. 125.

158 Biadego 1906, S. 91–134, ohne genaue Angabe der Fundstellen.

159 Gerola 1909 (b), S. 106.

160 Schweikhart 1966, S. 7–17.

161 Eberhardt 1974, S. 96.

schreibt sie die Engel, Propheten und Apostel in der südlichen Hälfte von Kuppel und Tambour zu, Giovanni Maria Falconetto die in der jeweils nördlichen Hälfte, außerdem die Heiligen in den Lünetten der Nord- und Südwand sowie die Evangelisten Lukas und Matthäus in den beiden mit seinen Signaturen versehenen Pendentifs und Francesco Morone schließlich die Evangelisten Johannes und Markus in den gegenüberliegenden Pendentifs[162].

Lanfranco Franzoni macht 1980 die Beobachtung, dass dem Grund- und Aufriss des Zentralbaus in der Maßeinheit Veroneser Fuß das Duodezimalsystem zugrunde liegt[163]. Das ikonografische Programm mit den vier Evangelisten in den Pendentifs, den zwölf Aposteln im Tambour sowie den zwölf Propheten und den zwölf Engeln in der Kuppel führt er auf die Thronsaalvision in der Offenbarung des Johannes (Offb. 4,1–7) zurück[164].

Nach einer neuerlichen Durchsicht der Rechnungsbücher der Compagnia di San Biagio unterscheidet Stefano Lodi 1994 zwei Bauphasen: Die Errichtung der Kapelle auf quadratischem Grundriss 1489 bis 1491 und die Ersetzung des Kreuzgewölbes durch eine Tambourkuppel 1497[165]. Durch diese Chronologie der Baugeschichte gewinnen die früher geäußerten Vermutungen, dass Falconetto an dem architektonischen Entwurf der Kapelle beteiligt gewesen sein könnte, zumindest für die zweite Bauphase an Plausibilität.

Im Anschluss an die jüngste Restaurierung der Cappella di San Biagio erschien 2001 ein Sammelband mit Beiträgen von Sergio Marinelli zur malerischen Ausstattung der Kapelle[166], Gianni Peretti zu den Wandmalereien[167], Angelo Orlandi zu den Inschriften[168], Pierpaolo Cristani zur gerade abgeschlossenen Restaurierung[169] und Mauro Cova zu den Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert[170], ergänzt durch Grundriss, Längs- und Querschnitt sowie Wandaufrisse mit eingezeichneten Tagwerken[171]. Dank dieser umfassenden monografischen Bearbeitung gehört die Ausmalung der Cappella di San Biagio zu den am besten erforschten Werken Falconettos.

Entgegen der Annahme Schweikharts 1966, dass die antikisierenden Szenen einen rein formalen Charakter haben, misst Alessandra Zamperini ihnen 2010 symbolische Bedeutung als Exempla und Präfigurationen zu. Außerdem schätzt sie den Einfluss der von persönlichen und kommunalen Interessen geleiteten Mitglieder der Compagnia di San Biagio auf die Auswahl der Künstler und die Festlegung des ikonografischen

162 Ausst.-Kat. Verona 1978, S. 51–54, Kat.-Nr. 21 (Maria Teresa Cuppini) und Cuppini 1981, S. 388–392, 401–406, 421.
163 1 Meter entspricht 0,342915 Veroneser Fuß. Demzufolge entsprechen Länge und Breite des quadratischen Grundrisses mit 8,2 Metern ziemlich exakt 24 Veroneser Fuß und die Höhe bis zum Kuppelansatz mit 16,4 Metern circa 48 Veroneser Fuß.
164 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 159–160, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni) und Franzoni 1989, S. 11–15.
165 Lodi 1994, S. 33–50 und Ders. 1997, S. 189–190.
166 Marinelli 2001, S. 11–49.
167 Peretti 2001, S. 63–127.
168 Orlandi 2001, S. 133–141.
169 Cristani 2001, S. 143–153.
170 Cova 2001, S. 159–172.
171 Marchesini 2001, S. 128–131 und S. 154–157.

Programms als eher gering ein und hebt stattdessen die Rolle der Benediktinermönche von Santi Nazaro e Celso hervor, die darin auch in Konkurrenz zu anderen religiösen Zentren wie dem benachbarten Olivetanerkloster Santa Maria in Organo ihre humanistische Kultur und Gelehrsamkeit demonstrieren konnten[172].

2.1.5 Beschreibung

Die Cappella di San Biagio besteht aus einem kubischen Raum (Abb. 1 und Abb. 2), der 8,2 m in der Länge, Breite und Höhe misst. In den Ecken leiten Pendentifs vom quadratischen Grundriss zum innen kreisrunden und außen oktogonalen Tambour über. Auf einer Höhe von 16,4 m setzt die halbkugelförmige Kuppel an. Der Raum öffnet sich durch einen die gesamte Westwand einnehmenden Rundbogen zur polygonalen Apsis. Der Zugang vom Querhaus der Kirche Santi Nazaro e Celso erfolgt durch einen Rundbogen in der Ostwand der Kapelle, dessen Scheitel etwa auf Kämpferhöhe des gegenüberliegenden Rundbogens zur Apsis liegt. Die Nord- und Südwand werden von den wiederum etwas kleineren Rundbogenöffnungen zu den ursprünglich identischen Apsidiolen der beiden Seitenkapellen durchbrochen. Der Raum wird durch vier über den Pendentifs angeordnete Rundfenster im Tambour und jeweils ein Rundfenster im Scheitel der Lünetten der Nord- und Südwand belichtet. Der sparsam eingesetzte bauplastische Schmuck beschränkt sich auf die Kämpfer des Rundbogens in der Westwand, die Umrahmungen der Rundfenster in den Lünetten und im Tambour und die den Tambour einfassenden Gesimse.

Der Raum wird durch eine gemalte Scheinarchitektur gegliedert und vereinheitlicht[173]. Der Nord-, Süd- und Ostwand (Abb. 4, Abb. 6 und Abb. 5) sind Rundbögen vorgeblendet, die dem die gesamte Westwand (Abb. 3) einnehmenden Rundbogen zur Apsis entsprechen. An der Nord- und Südwand bestimmt ein abgewandeltes Triumphbogenmotiv jeweils die untere Wandzone, indem die zentralen Rundbögen zu den Seitenkapellen von schmaleren und niedrigeren Rechtecköffnungen flankiert werden[174]. Die Rundfenster im Scheitel der darüberliegenden Lünetten werden von Rundbogennischen eingerahmt. Über den großen Rundbögen verläuft ringsherum ein Gebälk, das mit dem plastischen Gesims unterhalb des Tambours abschließt. Die Wandflächen zwischen den vier Rundfenstern im Tambour werden durch das antike Tabulariummotiv unterteilt, mit Dreierarkaden, denen Säulen vorgestellt sind, die das den Tambour oben

172 Zamperini 2010 (a), S. 127–139.

173 Zur illusionistischen Architekturgliederung Falconettos in der Cappella di San Biagio siehe Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 159–160, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni) und Lodi 1997, S. 188–192.

174 Beim klassischen Triumphbogenschema wird der zentrale Rundbogen von schmaleren und niedrigeren Rundbögen flankiert, die hier durch Rechtecköffnungen ersetzt sind. Es handelt sich dabei allerdings noch nicht um das von Sebastiano Serlio entwickelte und durch Andrea Palladio etablierte Motiv der 'Serliana', auch als 'Palladio-Motiv' bezeichnet, da die Architrave über den seitlichen Öffnungen innen wie außen auf Pfeilern statt auf Säulen lasten. Das hier gezeigte Motiv gleicht der Rahmenarchitektur des Triptychons von Giovanni Bellini (1488) in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig.

begrenzende plastische Gesims zu tragen scheinen. In die Kuppel (Abb. 7) sind Rippen und Ringe eingezogen, die um ein Opaion im Scheitel zwei konzentrische Kreise mit jeweils zwölf Kassetten bilden.

Der Maler betätigte sich hier gleichsam als Architekt, signierte die Scheinarchitektur jedoch mit der Formel IO(ANNES) MARIA / FALCONE / TVS / VERON(ENSIS) PINX(IT), wie um durch die ausdrückliche Betonung der künstlerischen Tätigkeit die illusionistische Wirkung der Architekturmalerei hervorzuheben. An der Ausführung der Dekorations- und Figurenmalerei waren neben Giovanni Maria Falconetto dann auch Domenico und Francesco Morone beteiligt[175]. Die Aufteilung der Ausmalung auf die zwei Werkstätten betraf den oberen Raumbereich mit Kuppel, Tambour und Pendentifs und erfolgte recht genau entlang der Längsachse der Kapelle.

Die Eckpfeiler der großen Rundbögen stehen auf einer umlaufenden Sockelbank. Sie werden an den Stirnseiten von steinfarbenen Reliefs auf goldgelbem Grund geschmückt, die in der Nord- und Südhälfte der Kapelle jeweils unterschiedliche Abfolgen von Vasen, Ranken, Fratzen, Trophäen, Altären, Opfertieren, Putti, Eroten, Satyrn, Sphingen und anderen Mischwesen zeigen. In den Kapitellen werden verschiedene antike Figuralkapitelle miteinander vermengt[176]: In der nördlichen Kapellenhälfte sind die Kapitelle mit Pegasusprotomen über Akanthusblättern an den Kanten und Trophäen über aus Akanthusranken herauswachsenden Eroten an den Flächen besetzt[177], in der südlichen Kapellenhälfte mit Akanthusblättern an den Kanten und geflügelten weiblichen Mischwesen über Bukranien an den Flächen. Die auf den Kapitellen lagernden Gebälkblöcke wiesen im Fries figürliche Reliefs auf, von denen jedoch nur die kämpfenden Kentauren über dem linken Pfeiler an der Nordwand und die kämpfenden Tritonen über dem rechten Pfeiler an der Südwand erhalten sind. Über den Gebälkblöcken, die mit einem vorkragenden Gesims auf Kämpferhöhe der Bogenöffnung in der Westwand abschließen, setzen die Bögen an. Die Archivolten werden von Akanthus-, Eierstab- und Perlstabfriesen dekoriert, die Laibungen schmücken mit Rosetten besetzte Kassetten. Den Schlussstein des Rundbogens an der Nordwand ziert das gehörnte Haupt des Jupiter Ammon, das mit den oben auf dem Haupt aufgesetzten und nach außen wegstehenden Hörnern wohl von dem noch erhaltenen Schlussstein des Arco di Giove Ammone in Verona angeregt ist[178]. Der Rundbogen an der Südwand weist keinen verzierten Schlussstein auf, der Schlussstein des Rundbogens an der Ost-

175 Die parallele Beschäftigung mehrerer Meister und ihrer Werkstätten an ein- und demselben Projekt ist durchaus nicht ungewöhnlich, siehe etwa die Ausmalung der Cappella Ovetari in der Eremitani-Kirche in Padua (1448–57) durch Antonio Vivarini, Giovanni d'Alemagna, Andrea Mantegna und Nicolò Pizzolo.
176 Zu antiken Figuralkapitellen siehe MERCKLIN VON 1962.
177 Als Anregung für diese Kapitellform diente sicherlich das berühmte Kapitell mit Pegasusprotomen vom Tempel des Mars Ultor in Rom (Rom, Mercati di Traiano – Musei dei Fori Imperiali (Inv.-Nr. FA 2514), siehe CensusID 251237), von dem Baldassare Peruzzi eine Zeichnung anfertigte (Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 633 A r), siehe CensusID 64065).
178 *Schlussstein des Arco di Giove Ammone*, Verona, Museo Lapidario Maffeiano.

wand zeigt einen Adler und im Scheitel der Rundbogenöffnung in der Westwand ist ein gehörnter Fratzenkopf eingefügt.

Die Pfeiler der die Rundbögen zu den Seitenkapellen flankierenden Rechtecknischen weisen an der Nordwand tatsächlich einmal die als 'Groteske' bezeichnete Ornamentform auf, an der Südwand sind die Stirnseiten der Pfeiler hingegen wieder mit einem ganz herkömmlichen Kandelabermotiv gefüllt. An der Nordwand werden die Zwickel über der ornamentierten Archivolte von steinfarbenen Reliefs geschmückt, die Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi in der Art von Victorien mit den Feldzeichen zeigen. An der Südwand sind über den niedrigeren Seitenöffnungen Tondi angebracht und in den darunterliegenden Feldern sind antikisierende Jagd- und Opferszenen in Grisaille vor goldfarbenem Mosaikgrund zu sehen. Die Triumphbögen der unteren Wandzone schließen jeweils mit einem Gebälk ab, dessen Fries auf der Nordseite Vasen und aus Rankenwerk herauswachsende Eroten und auf der Südseite Bukranien, Vasen und stiertötende Victorien zeigt. Durch die akkurate Zeichnung und die differenzierte Schattierung erhalten die Scheinreliefs im Gebälkfries an der Nordwand einen hohen Grad an Plastizität.

In der Lünette der Nordwand (Abb. 8) sind den das Rundfenster flankierenden Nischen prächtige Rundbögen vorgeblendet: Auf runden und mit Girlanden verzierten Sockeln stehen rot- und blaugeäderte Marmorsäulen mit unterschiedlichen Volutenkapitellen, auf denen die verkröpften Gebälke lasten. Die Archivolten sind einfach profiliert, die Laibungen kassettiert. Die übrige Wandfläche ist mit verschiedenfarbigen und unterschiedlich gemaserten Marmorplatten verkleidet. In die Marmorplatten sind steinfarbene Reliefs mit Szenen aus dem Alten Testament eingefügt: Auf der linken Seite ist die Erschaffung des Menschen durch Gott dargestellt, in der Mitte sind Adam und Eva zu sehen, die die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis kosten und auf der rechten Seite wird ihre Vertreibung aus dem Paradies gezeigt. Über der Darstellung des Sündenfalls in der Mitte ist außerdem links die Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham und rechts die Ermordung Abels durch seinen Bruder Kain zu sehen. Vorbild für die Imitation ungefasster Steinreliefs vor einer glatten Marmorfläche sind die Grisaillen Andrea Mantegnas, der sie nicht nur als dekoratives Beiwerk auffasste, sondern auch als eigene Gattung behandelte[179]. Die eigenständigen Grisaillen Mantegnas zeigen neben antiken auch alttestamentliche Themen, wie etwa die *Opferung Isaaks* (um 1490/95) im Kunsthistorischen Museum in Wien[180], eine Szene, die als vergoldetes Bronzerelief in der linken angeschnittenen Lünette auf der Tafel mit der *Beschneidung Christi* (um 1460/70) in den Uffizien in Florenz wiederkehrt[181]. Unter

179 Zu den Grisaillen Andrea Mantegnas siehe Blumenröder 2008.

180 Andrea Mantegna, *Opferung Isaaks*, um 1490/95, Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums (Inv.-Nr. 1842), siehe Mus.-Kat. Wien 1991, S. 80, Taf. 8 und Blumenröder 2008, S. 91–93 (mit Datierung in die 1460er Jahre).

181 Andrea Mantegna, *Beschneidung Christi*, um 1460/65, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi (Inv.-Nr. 910), siehe Mus.-Kat. Florenz 1979, Bd. 1, S. 364, Kat.-Nr. P993 (Antonio Paolucci).

dem Rundfester ist auf dem Gebälk ein Sockel mit einer großen Vase angeordnet, vor der drei musizierende Eroten stehen. Die Steinfarbe der Figuren steht im Kontrast zu ihrer bewegten Haltung und ihrer teils labilen Positionierung auf dem Sockel. Die Standmotive mit den überkreuzten Beinen oder der sichtbaren Fußsohle, die kindlich-rundlichen Körperformen mit den zugleich vergleichsweise dünnen Armen, die pausbackigen Gesichter und die strähnig gelockten Haare erinnern an die Putti in der von Mantegna ausgemalten 'Camera degli Sposi' im Palazzo Ducale in Mantua (1465–74)[182]. In der Lünette der Südwand (Abb. 9) heben sich die Nischen mit muschelförmigen Kalotten nur durch Umrisszeichnung und Vorritzungen von der einfarbig grünen Wandfläche ab und machen einen unvollendeten Eindruck. Zu beiden Seiten der Rundbogennischen stehen auf dem Gebälk aufwendig gestaltete steinfarbene *Thymiateria*, die Schatten auf die dahinterliegende schmucklose Wandfläche werfen. Die ungefasste Skulptur eines geflügelten Putto scheint wie ein Atlant das Rundfenster zu tragen. Die Figur geht in Standmotiv, Körperformen, Gesicht, Frisur und Flügeln auf die Putti zurück, die die Kränze um die Tondi mit den Kaiserbildnissen im Gewölbe der 'Camera degli Sposi' halten.

Der breite Fries (Abb. 12, Abb. 13, Abb. 14 und Abb. 15) des ringsherum über den großen Rundbögen verlaufenden Gebälks wird durch acht Schrifttafeln unterteilt, die einzelnen Abschnitte schmücken steinfarbene Reliefs auf rotem Grund. Die vier von Falconetto gestalteten Abschnitte in der Nordhälfte zeigen einen lebendigen Reigen mal miteinander musizierender, mal gegeneinander kämpfender Ichthyokentauren, Tritonen und Nereiden, inspiriert von antiken Sarkophagreliefs und Andrea Mantegnas Kupferstich *Kampf der Meeresgötter* (Abb. 124)[183]. Fraglich ist, ob dem heidnischen Treiben im sakralen Kontext der Kapellendekoration ein symbolischer Gehalt zuzumessen ist oder ob es sich nicht einfach nur um ein formales Dekorationsmotiv *all'antica* handelt[184], so wie bei dem teilweise auf denselben Vorlagen beruhenden Meereswesen-Fries im Palazzo Stoppa. Die vier von Domenico Morone gestalteten Abschnitte in der Südhälfte ziert ein konventionelles Ornament aus Vasen, Füllhörnern, Rankenwerk, Girlanden und posaunenden Putti.

Im Tambour (Abb. 12, Abb. 13, Abb. 14 und Abb. 15) wird das nur wenig vorkragende untere Gesims mit Zahnschnittfries und Karnies durch eine verkröpfte Sockelbank erweitert. Auf der Sockelbank stehen Pfeiler und Säulen, auf denen das breitere und weiter vorkragende, mehrfach gekehlte und profilierte obere Gesims wie ein Gebälk zu lasten scheint. Die vier einfach gerahmten Rundfenster werden von breiten Pfeilern ein-

182 Andrea Mantegna, '*Camera degli Sposi*', 1465–74, Mantua, Palazzo Ducale, siehe Cordaro 1992.

183 Zu Meereswesen auf antiken Sarkophagreliefs siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), Bober 1964, S. 43–50 und Bialostocki 1967, S. 69–74. Andrea Mantegna, *Kampf der Meeresgötter*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nrn. A 87051, A 87052 und A 87053), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 122–124, Kat.-Nrn. 69–70.

184 Während Schweikhart 1966, S. 13 „jeglichen Bezug zum ikonographischen Programm" bestreitet, meint Zamperini 2010 (a), S. 128, dass „gli elementi mostruosi e pagani divenivano prolegomeni del mondo *sub gratia*".

gefasst, die an den Stirnseiten mit Bronzereliefs geschmückt sind, die in der Nord- und Südhälfte unterschiedliche Abfolgen von Vasen, Altären, Fratzenköpfen, Rankenwerk, Füllhörnern und Eroten zeigen. Die Wandabschnitte zwischen den Pfeilern werden jeweils durch zwei buntgeäderte Marmorsäulen mit Kompositkapitellen aus Bronze unterteilt. Die Stirnseiten der Pfeiler der hinter der Kolonnade stehenden Arkaden sind in der Nord- und Südhälfte mit unterschiedlich kompakten Kandelabermotiven gefüllt. In der von ihm ausgemalten nördlichen Hälfte des Tambours fügte Falconetto kleine Drachen in die Zwickel der Arkaden ein, die sich zu einer Art Erkennungszeichen seiner weiteren Scheinarchitekturen entwickeln.

Um das Opaion im Scheitel der Kuppel (Abb. 7) sind zwei konzentrische Kreise mit jeweils zwölf Kassetten angeordnet, die mit goldfarbenem Mosaik ausgefüllt sind. Um die schimmernde Wirkung von Mosaik durch die das Licht reflektierenden *tesserae* zu imitieren, wurden Wachskügelchen appliziert, die mit Blattgold überzogen waren, das insbesondere in den ersten Arbeitsmonaten in Stückzahlen von 100 bis 500 Blatt gekauft wurde[185]. Der Einsatz plastischer Metallauflagen in der Malerei erfreute sich in Verona einer gewissen Tradition: Prominenter Vertreter dieser Technik war Pisanello, der in seinen Fresken zahlreiche Details wie die Flügel des Engels in der *Verkündigung an Maria* in San Fermo Maggiore (1426) oder die prunkvollen Rüstungen der Ritter und die Zaumzeuge ihrer Pferde beim *Aufbruch des Heiligen Georg zum Kampf mit dem Drachen* in Sant'Anastasia (1435–38) in *Pastiglia* arbeitete[186]. Kunsttheoretiker wie Leon Battista Alberti standen der Verwendung plastischer Metallauflagen in der Malerei jedoch kritisch gegenüber, da sich ihrer Meinung nach in der überzeugenden Nachahmung verschiedener Materialien und ihrer Eigenschaften die Kunstfertigkeit des Malers und die Überlegenheit der Malerei gegenüber den anderen Kunstgattungen äußert[187]. In der Vita Pinturicchios übt Vasari heftige Kritik an dessen übermäßigen Gebrauch von *Pastiglia* in den Borgia-Gemächern im Vatikan (1492–94)[188], „il che è cosa goffissima nella pittura"[189]. Falconetto, der während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 vermutlich in der Werkstatt Pinturicchios mitarbeitete, erlernte wohl genau von diesem Meister die Technik, durch die Applikation vergoldeter Wachskügelchen das Schimmern von Mosaik zu imitieren.

In den seitlichen Rechtecknischen des Triumphbogens an der Nordwand (Abb. 4) stehen auf hohen Piedestalen links der Heilige Rochus mit Pilgerstab, der auf die Pestwunde an seinem Oberschenkel hinweist und rechts der Heilige Sebastian, gefesselt und von Pfeilen durchbohrt. Auf den am Gebälk über den niedrigeren Seitenöffnungen angebrachten Konsolen mit Inschriftentäfelchen ist links der Heilige Hieronymus im

185 ASVr, SNC, b. 14, reg. 36, fol. 57r, 58r, 61r, 62r, 102r, 105v, 106v, 107r, 110v, 111r, siehe Peretti 2001, S. 70–71.
186 Zur Maltechnik Pisanellos siehe Avagnina 1996, S. 465–476.
187 Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), 2. Buch.
188 Pinturicchio, Appartamento Borgia, 1492–94, Vatikanpalast, siehe La Malfa 2009, S. 111–141.
189 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 574–575.

roten Kardinalsgewand dargestellt, der in Statur, Haltung und Ausdruck, vor allem aber im Gewandmotiv an die Figur des Heiligen Hieronymus auf der von Andrea Mantegna im August 1497 fertiggestellten Pala für den Hauptaltar der benachbarten Kirche Santa Maria in Organo erinnert[190]. Auf der rechten Seite ist der Heilige Benedikt als infulierter Abt mit Mitra, Krummstab und einem goldenen Pluviale über dem schwarzen Habit zu sehen, der wie der Heilige Hieronymus auf dem Altarbild Mantegnas ein Kirchenmodell emporhält, das einen überkuppelten Zentralbau zeigt.

An der Südwand (Abb. 6) stehen in den die Apsidiole der Seitenkapelle flankierenden Rechtecknischen links der Heilige Zeno mit Mitra, Krummstab und Angelrute und rechts der Heilige Petrus Martyr im weißen Habit und der schwarzen Capa der Dominikanermönche und mit einem Hackmesser im Schädel. In den in den Zwickeln angeordneten Tondi sind auf goldfarbenem Mosaikgrund die Halbfiguren eines Papstes und eines Bischofs ohne weitere persönliche Attribute dargestellt, bei denen es sich möglicherweise um die Heiligen Gregor der Große und Blasius handelt.

Die Wandmalereien sind in der ganzen unteren Wandzone nur schlecht erhalten und teilweise retuschiert, weshalb sich eine weitere Beschreibung und Analyse erübrigt.

In den Rundbogennischen in der Lünette der Nordwand (Abb. 8) stehen auf niedrigen Podesten links der Heilige Petrus und rechts der Heilige Antonius Eremita. Der Apostel Petrus ist in aufrechter Haltung frontal im Kontrapost gegeben. In der Hand des herabhängenden linken Arms hält er ein Buch, in der Hand des erhobenen rechten Arms die Himmelsschlüssel. Er trägt ein wadenlanges rotes Gewand mit goldfarben gesäumtem Ausschnitt. Die enge Fältelung vor dem Oberkörper deutet auf eine Gürtung in Taillenhöhe hin, darunter fällt der Stoff in zwei parallelen Röhrenfalten zwischen den Beinen herab und schmiegt sich eng an das Spielbein an. Um Hüfte und Schulter ist ein gelbes Umhangtuch drapiert, unter dem sich die Umrisse des Standbeins abzeichnen und das in hartkantig gebrochenen Falten von der Schulter über den Rücken bis zu den Füßen herabfällt. Der Heilige hat den Kopf nach links oben gewandt. Der leicht geöffnete Mund, die zusammengezogenen Augenbrauen und die in Falten gelegte Stirn drücken Ergriffenheit aus. Das weiße Haupt- und Barthaar ist sorgfältig gelockt. Das Haupt wird von einem Nimbus hinterfangen, der nur durch zwei feine Linien angegeben ist. Die Halspartie sowie Fußrücken und Unterschenkel des Spielbeins sind durch eine differenzierte Schattierung besonders plastisch modelliert. Die statuarische Körper- und Gewandauffassung wird durch das kontrapostische Standmotiv und die Platzierung der Figur auf einem Podest betont. Mit ihren gelungenen Proportionen, der offenen Körperhaltung, der knittrigen Faltengebung und der feinen Mimik hebt sich die Figur des Petrus vom üblichen Figurenstil Falconettos ab. Angesichts der Qualitätsunterschiede

190 Andrea Mantegna, sog. *Pala Trivulzio*, 1497, Mailand, Pinacoteca del Castello Sforzesco (Inv.-Nr. 554), siehe Mus.-Kat. Mailand 2005, S. 101–103, Kat.-Nr. 65 (Marco Albertario).

stellt Peretti 2001 die Frage, „quale sia il 'vero' Falconetto"[191]. Ähnlichkeiten zeigt die Figur mit der *Petrus*-Zeichnung (Abb. 168) in Verona, die unten rechts die Aufschrift *Zanmaria falconetto* trägt und aus diesem Grund lange unkritisch als Arbeit Giovanni Maria Falconettos akzeptiert wurde. Das Blatt sticht jedoch technisch, motivisch und stilistisch aus dem zeichnerischen Œuvre des Künstlers heraus. Peretti 2001 lehnt eine Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto ab[192], Marini 2006 vermutet als Urheber einen engen Mitarbeiter des Künstlers[193] und Eberhardt bekräftigt 2010 seine bereits 2007 geäußerte These, dass die „mantegnesken Hauptpersonen der nördlichen Lünette [in der Cappella di San Biagio] ebenso wie die mantegneske Petrus-Zeichnung" dem Vater Giovanni Marias, dem noch stärker traditionsbehafteten Jacopo Falconetto zuzuschreiben seien[194], von dem allerdings bislang keine gesicherten Werke bekannt sind und den Vasari nur abfällig als „dipintore di cose dozzinali" bezeichnet[195].

Der Einsiedler Antonius ist als Greis dargestellt, der sich mit beiden Händen auf einen T-förmigen Stab stützt, an dem ein Schweineglöckchen hängt. Auch er ist frontal im Kontrapost, aber in leicht gebeugter Haltung gegeben. Über dem dunklen Mönchskleid trägt er einen langen dunklen Mantelumhang, der vor der Körpermitte hochgerafft ist. Die Körperumrisse bleiben unter der spannungsreichen Abfolge von Vertikal-, Horizontal- und Diagonalfalten ablesbar. Der Heilige hat den Kopf würdevoll erhoben, sein Blick scheint nach innen gerichtet. Das Haupt ist kahl, der weiße, zweigeteilte Bart reicht leicht gewellt bis auf die Brust. Auf der Stirn und in den Augenwinkeln zeichnen sich tiefe Falten ab und an den Händen treten die Adern hervor. In der sensiblen Charakterisierung unterscheidet sich die Figur des Antonius von den oftmals überzeichneten Figuren Falconettos.

Neben den Rundbogennischen stehen links und rechts außen auf dem Gebälk zwei Engel. Sie halten Schrifttafeln in den Händen, die die in den von ihnen halb verdeckten Reliefs der Wandverkleidung dargestellten Szenen der Erschaffung des Menschen und der Vertreibung aus dem Paradies benennen. Die beinahe identischen Figuren stammen sicherlich von ein- und derselben Vorlage ab, nur dass der eine Engel frontal ausgerichtet und der andere leicht nach innen gedreht ist. Sie unterscheiden sich hauptsächlich durch Farbe und Details der Gewänder, die sich eng um ihre Beine schlingen und heftig bewegt nach hinten flattern. Der ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontrast beleuchteter und verschatteter Partien verleiht dem gut erhaltenen roten Gewand des Engels auf der rechten Seite einen hohen Grad an Plastizität.

191 Peretti 2001, S. 95–96.
192 Peretti 2001, S. 125, Anm. 84.
193 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331, Kat.-Nr. 90 (Giorgio Marini).
194 Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt) und Eberhardt 2007, S. 98–99. Giro 1869, Bd. 2, S. 216 schreibt die Fresken in der Lünette der Nordwand gar Andrea Mantegna zu.
195 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.

In den Rundbogennischen in der Lünette der Südwand (Abb. 9) stehen auf hohen, mit Marmorinkrustationen verzierten Sockeln die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Der Apostel Petrus ist leicht zur Mitte gedreht im Kontrapost mit weit nach außen gesetztem Spielbein gegeben. In der rechten Hand hält er die Himmelsschlüssel, die nur mehr durch den Negativabdruck abgefallener *Pastiglia* zu erkennen sind. Über einem knöchellangen, über der Hüfte gegürteten blauen Gewand, das in Röhrenfalten das Standbein umspielt, trägt er ein um Hüfte und Schulter geschlungenes gelbes Umhangtuch, das in Schüsselfalten über das Spielbein herabfällt. Die Plastizität des Gewandes wird durch die Weißhöhung der runden Faltenstege und die breiten Linien und grob gestrichelten Schraffuren der tiefen dunklen Faltenmulden betont. Der Heilige hat den Kopf geneigt und blickt in das aufgeschlagene Buch in seiner linken Hand. Das Gesicht mit der vollen Unterlippe, dem breiten Nasenrücken und den schweren Augenlidern unter buschigen Augenbrauen wird von strähnigem weißem Haar und einem struppigen Bart umrahmt. Das Haupt wird von einem Nimbus mit plastischen Verzierungen hinterfangen.

Der Apostel Paulus ist leicht zur Mitte gedreht im Kontrapost mit stark angewinkeltem Spielbein gegeben. In der rechten Hand hält er ein nach oben gerichtetes Schwert und in der linken ein Buch. Er trägt ein knöchellanges, über der Hüfte gegürtetes grünes Gewand, das sich an das Spielbein anschmiegt und in Röhrenfalten das Standbein umspielt. Um Hüfte und Schulter ist ein rotes Umhangtuch geschlungen, das über dem Standbein tiefe Schüsselfalten ausbildet und steif über den Rücken herabfällt. Der Kopf des Heiligen ist ins Viertelprofil gedreht, sein Blick auf den Betrachter gerichtet. Das Gesicht mit den fleischigen Lippen und der von Falten zerfurchten Stirn wird von grauen strähnigen Locken und einem langen zweigeteilten Bart umrahmt.

In ihren etwas unbeholfenen Standmotiven, gedrungenen Proportionen und derben Gesichtszügen sowie in der weichen Faltengebung ihrer Gewänder unterscheiden sich die Heiligenfiguren in der Lünette der Südwand deutlich von denen in der gegenüberliegenden Lünette, weisen aber zugleich typische Merkmale von Falconettos Figurenstil auf.

Die Wandflächen der Pendentifs öffnen sich zwischen Pfeilern in die Schreibstuben der vier Evangelisten. In den beiden nördlichen Pendentifs (Abb. 10 und Abb. 11) werden die Wände der Schreibstuben durch Pfeiler, Gesimse und kassettierte Decken gegliedert, die durch die fluchtenden Linien die Tiefenwirkung der Räume verstärken. Die Heiligen sind an der vordersten Kante des Bildraums angeordnet. Im linken Pendentif ist der Evangelist Matthäus dargestellt, der frontal dem Betrachter zugewandt dasitzt und in dem aufgeschlagenen Buch in seinen Händen liest. Vor dem Schreibpult sitzt der Engel mit einer Schriftrolle, im Hintergrund ragt ein Chorpult empor[196]. Im rechten

196 Das aufwendig geschnitzte und mit Intarsien versehene Chorpult von Fra Giovanni da Verona für Santa Maria in Organo in Verona entstand erst 1501, kann also nicht als Inspiration gedient haben.

Pendentif ist der Evangelist Lukas zu sehen, der ins Dreiviertelprofil gedreht auf einem eleganten, aus Tier- und Pflanzenformen gebildeten Stuhl sitzt und ein Madonnenbild malt. Unter dem von einem gemusterten Tuch bedeckten Tisch, auf dem neben der Altartafel auch Bücher und allerlei Gefäße arrangiert sind, liegt der Stier. Die beiden Evangelisten gleichen in der Gewandgestaltung und der Faltengebung, der Haar- und Barttracht sowie den plumpen und wie geschnitzt wirkenden Gesichtszügen den Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus in der Lünette der Südwand. In den Zwickeln unterhalb der Schreibstuben hat der Maler jeweils eine Schrifttafel mit seiner Signatur angebracht. Die Zwickel zu beiden Seiten der Schreibstuben werden von steinfarbenen Reliefs auf goldenem Mosaikgrund geschmückt: Links des Evangelisten Matthäus ist eine pagane Opferszene dargestellt, in der einzelne Motive verschiedener Reliefs am Konstantinsbogen in Rom zu einer neuen Komposition zusammenmontiert sind[197]. Die Szene auf der rechten Seite ist eine Kopie des von einem Triumphbogen des Marcus Aurelius in Rom stammenden *Clementia*-Reliefs[198]. In der *Clementia*-Szene links des Evangelisten Lukas sind abermals einzelne Motive verschiedener Reliefs am Konstantinsbogen miteinander kombiniert[199]. Die pagane Opferszene auf der rechten Seite setzt sich aus dem Motiv eines antiken Sarkophagreliefs[200] und der Hirtenfigur in einer zeitgenössischen Zeichnung von Pinturicchio (Abb. 91) zusammen[201]. Die Szenen *all'antica* sind zum einen formaler Bestandteil der Architektur[202], zum anderen können sie im christlichen Kontext als Tugendexempla und Präfigurationen der Eucharistie gelesen werden[203].

Die beiden südlichen Pendentifs malte Francesco Morone aus. Im linken Pendentif ist der Evangelist Markus dargestellt, der ins Dreiviertelprofil gedreht konzentriert schreibend an einem Schreibpult sitzt, unter dem der Löwe liegt. Im rechten Pendentif ist der Evangelist Johannes zu sehen, der frontal dem Betrachter zugewandt an einem Schreibpult sitzt und beim Schärfen der Feder gezeigt wird. Die Heiligen tragen schlichte weiße Gewänder, in denen sie sich von den dunklen schmucklosen Wandflächen der Schreibstuben abheben. Die Zwickel unterhalb der Schreibstuben sind steinfarben belassen und weisen weder Signaturen noch Dekoration auf. Im linken Pendentif wird die Schreibstube in den seitlichen Zwickeln als Innen- und Außenraum fortgeführt, im rechten sind die Zwickel zu beiden Seiten der Schreibstube mit Marmorplatten verkleidet.

197 Tondo mit *Opfer an Silvanus* und Attikarelief mit *Lustratio*, Rom, Konstantinsbogen.
198 *Clementia des Marcus Aurelius*, Rom, Musei Capitolini (Inv.-Nr. MC0809).
199 Attikarelief mit *Clementia* und Tondo mit *Opfer an Apollo*, Rom, Konstantinsbogen.
200 *Dionysischer Wannensarkophag*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti (Inv.-Nr. 1926). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1 (1968), S. 135–138, Kat.-Nr. 37, Mus.-Kat. Vatikan 1989, S. 97, Mus.-Kat. Vatikan 1995, Bd. 1.3, S. 870–875 (nur Abbildungen) und CensusID 158569.
201 Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Hirte/Pan*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 1131 E oder 93 S).
202 Schweikhart 1966, S. 7–17.
203 Zamperini 2010 (a), S. 128.

Vor den Arkaden im Tambour (Abb. 12, Abb. 13, Abb. 14 und Abb. 15) sind die zwölf Apostel angeordnet. Sie stehen auf der Sockelbank, an der *Tabulae ansatae* mit ihren Namen und Textabschnitten aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis angebracht sind. Die Apostelreihe beginnt mit der mittleren Figur im westlichen Abschnitt und setzt sich im Uhrzeigersinn fort. An erster Stelle steht mittig oberhalb des großen Rundbogens zur Apsis der Apostelfürst Petrus mit den Himmelsschlüsseln, gefolgt von Andreas mit Kreuz. Im nördlichen Abschnitt schließen sich Jacobus maior mit Pilgerstab, Johannes mit jugendlich bartlosem Antlitz und Thomas an. Von Falconettos Hand stammt außerdem noch Jacobus minor vor der ersten Arkade des östlichen Abschnitts. Die Figuren nehmen die gesamte Höhe der Kolonnade von der gemalten Sockelbank bis zum plastischen Gesims ein. Trotz ihrer relativen Größe wirken die Figuren gedrungen, da sie im Gegensatz zur Architektur nicht in Unter- sondern in Normalsicht gegeben sind. Die Architekturgliederung hinterfängt die Figuren und weist ihnen einen Standort zu, durch den Perspektivwechsel wird der räumliche Bezug jedoch aufgehoben. Die kontrapostischen Standmotive der Figuren weisen geringfügige Variationen auf, indem mal das linke, mal das rechte Bein vorgestellt ist und sie mal frontal, mal seitwärts nach links oder rechts gedreht dastehen. Die Heiligen tragen jeweils ein knöchellanges, über der Hüfte gegürtetes Gewand, das in Röhrenfalten das Standbein umspielt und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes Umhangtuch, das in tiefen Schüsselfalten über das Spielbein herabfällt. Die Gewänder umgeben die Figuren wie eine Schale, die Körperformen zeichnen sich unter der massigen Stofffülle kaum ab. Insbesondere die Gesichtszüge der drei weißhaarig und bärtig dargestellten älteren Apostel zeigen große Ähnlichkeiten mit den Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus in der Lünette der Südwand und der Evangelisten Matthäus und Lukas in den beiden nördlichen Pendentifs. Eberhardt 2007 weist darauf hin, dass die Figur des Andreas (Abb. 12), ausgehend von ihrer selbstbewussten Pose mit dem in die Hüfte gestemmten Arm bis hin zu Details wie der vom Umhangtuch halb verdecken Hand, dem Faltenwurf und dem abgespreizten Zeh, auf die Figur des Paulus in der Zeichnung *Himmelfahrt Mariens* in Wien (Abb. 169) zurückgeht[204]. Die Zeichnung überliefert das verlorene Fresko von Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle, das Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 gewiss gesehen hat, bevor es um 1535 dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos weichen musste.

Auf Jacobus minor folgen im östlichen Abschnitt Philippus mit Kreuz und Bartholomäus mit Messer. Im südlichen Abschnitt sind Matthäus, Simon und Thaddäus zu sehen, im westlichen Abschnitt schließt als zwölfter Apostel Matthias den Kreis. Anders als Falconetto stellte Domenico Morone die Figuren perspektivisch verkürzt in Untersicht dar, so dass sie sich räumlich innerhalb der Architektur verorten lassen.

204 Eberhardt 2007, S. 89. Kopie nach Perugino, Umkreis des Pinturicchio, *Himmelfahrt Mariens*, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 4861), siehe Mus.-Kat Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1677–1678.

Im äußeren Kassettenring der Kuppel (Abb. 16, Abb. 17, Abb. 18 und Abb. 19) sind zwölf Propheten dargestellt, die auf der umlaufenden Sockelbank am Kuppelansatz sitzen. Über ihnen sind Tafeln mit ihren Namen angebracht und sie halten *Tabulae ansatae* mit Textstellen aus ihren jeweiligen Büchern. In der Nordhälfte sind entgegen des Uhrzeigersinns die Propheten Mose, David, Jesaja, Jeremia, Ezechiel und Daniel angeordnet, bei deren Darstellung Falconetto wenig Einfallsreichtum zeigte: Die Figuren sitzen breitbeinig und mit fest auf den Boden gestellten Füßen mal frontal, mal leicht zur Seite gewandt auf der Sockelbank. Mit einer Hand halten sie die links oder rechts von sich auf die Sockelbank gestützte Schrifttafel, die Gestik mit der freien Hand ist zurückhaltend und körpernah. Sie tragen jeweils ein schlichtes, über der Hüfte gegürtetes Gewand und darüber ein einfarbiges Umhangtuch, das um Hüfte und Schulter geschlungen ist und in tiefen Schüsselfalten zwischen den Beinen herabfällt und sich am Boden staucht. Die voluminöse Stofffülle ist durch starke Hell-Dunkel-Kontraste plastisch modelliert und verleiht den Figuren eine gewisse Schwere. Nur von zwei der Propheten sind noch die Köpfe erhalten, die greise Männer mit struppigem Haupthaar, langem lockigem Bart und buschigen Augenbrauen zeigen, deren derbe Gesichtszüge beinahe schon karikaturesk überzeichnet sind. In seinem Bemühen, die Figuren charaktervoll und lebensecht darzustellen, entwickelte Falconetto schon zu Beginn seiner malerischen Tätigkeit bestimmte Typen, die sich durch sein gesamtes Werk ziehen. Von manchen Figuren fertigte der Maler auch Vorlagen zur mehrfachen Verwendung an, wie etwa vom Kopf des Propheten Ezechiel, der als Kopf des Evangelisten Matthäus im Gewölbe der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Avio (Abb. 56) ein weiteres Mal erscheint.

Domenico Morone ergänzte das Sitzmotiv der Propheten Esra, Hosea, Amos, Nahum, Habakuk und Sacharjas in der südlichen Kuppelhälfte durch elegante Fußbänkchen. Vier der Propheten sitzen breitbeinig und mit fest auf die Fußbänkchen gestellten Füßen frontal auf der Sockelbank und weisen jeweils mit der freien rechten Hand nach oben. Interessant sind die Variationen des Sitzmotivs bei dem Propheten Habakuk, der die Beine ungezwungen übereinandergeschlagen und den rechten Arm auf dem rechten Knie abgestützt hat und bei dem Propheten Sacharjas, der zur Seite gedreht dasitzt und den rechten Arm emphatisch in die Höhe reckt. Die Gewänder sind weniger massig als die der von Falconetto gemalten Propheten, die zusätzlichen Fußbänkchen ersetzen die ausladende Draperie am Boden. Auch in der südlichen Kuppelhälfte sind nur von zwei der Propheten noch die Köpfe erhalten, die alte Männer mit Turban-ähnlicher Kopfbedeckung und grauem Vollbart, ohne ausgeprägt individualisierte Gesichtszüge zeigen.

Im inneren Kassettenring der Kuppel (Abb. 20) sind von einem goldenen Mosaikgrund hinterfangen zwölf Engel mit den *Arma Christi* zu sehen. Die Engel sind mal in Unter- und mal in Normalsicht gegeben. Die perspektivische Verkürzung der in Untersicht dargestellten Engel bereitete Falconetto dabei sichtbar Schwierigkeiten: Die Proportionen wirken gestaucht, die Körperhaltungen starr und die Verortung der Figuren innerhalb der Architektur bleibt unklar. Die nach hinten wehenden Gewänder schmie-

gen sich eng um die Beine an und enden jeweils in einem merkwürdig großen Stoffbausch, durch den die Größenverhältnisse an die unverkürzt dargestellten Engel optisch angeglichen werden. Die Proportionen und Körperhaltungen der in Normalsicht dargestellten Engel sind besser gelungen und die Figuren werden durch ihre gleichförmigen Standmotive auf den Umrahmungen der Kassettenfelder innerhalb der Architektur verankert. Die Gesichter der Engel sind weitgehend zerstört und nur bei zweien sind noch schwach die Leidenswerkzeuge Geißelsäule und Rute zu erkennen.

Im Gegensatz zu seinem Kollegen zeigte sich Francesco Morone weniger zaghaft bei der konsequenten Durchführung der Untersicht einschließlich des Blicks unter die Gewänder. Stattdessen verschleierte er das Standmotiv der in Normalsicht dargestellten Engel, die so auch vor den Kassettenfeldern zu schweben scheinen, weshalb der Perspektivwechsel etwas unmotiviert wirkt.

Die architektonische Gliederung, die Anwendung der perspektivischen Verkürzung, das ikonografische Programm und einige Figurenmotive hängen eng von der Ausmalung der Kuppel der Sagrestia di San Marco im Santuario della Santa Casa in Loreto (1477–84) durch Melozzo da Forlì ab[205], dessen Schüler Giovanni Maria Falconetto laut Marcantonio Michiel war[206].

In dem Opaion im Scheitel der Kuppel (Abb. 20) ist frontal und bildparallel eine männliche Halbfigur mit erhobenen Händen und umgeben von geflügelten Puttenköpfchen dargestellt. Weder Ikonografie noch Künstlerhand sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustands zweifelsfrei zu bestimmen. In der Literatur wird die Figur, deren Kopf ganz fehlt, ausnahmslos als Gottvater gedeutet. Die erhobenen Hände mit den nach außen gekehrten Innenflächen lassen jedoch in Verbindung mit den Leidenswerkzeugen, die die Engel vor dem angrenzenden Kassettenring präsentieren, auch eine Interpretation als Christus seine Wundmale zeigend zu. Anhaltspunkte für eine stilkritische Zuschreibung gibt es kaum, dennoch benennt Cuppini 1978 als Urheber Domenico Morone[207], Peretti 2001 hingegen dessen Sohn Francesco[208]. Bei der Ausmalung der Sakristei in der benachbarten Kirche Santa Maria in Organo (1505–07) griff Francesco Morone das Motiv des sich in einem Opaion öffnenden Gewölbes wieder auf und auch dort ist eine frontal und bildparallel dargestellte männliche Halbfigur mit erhobenen Händen zu sehen, die durch ihr jugendliches Antlitz und die noch schwach erkennbaren Wundmale an den Händen und der Seite eindeutig als Christus zu identifizieren ist[209]. Die ihn umgebenden Engel und Putti mit den Leidenswerkzeugen, die

205 Bernasconi 1864, S. 261, Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 469–471, Fiocco 1930/1931, S. 1207–1208, Clark 1990, S. 59, Guzzo 1994, S. 350 und Lodi 1997, S. 191. Melozzo da Forlì, *Sagrestia di San Marco*, 1477–84, Loreto, Santuario della Santa Casa, siehe Clark 1990, S. 43–60 und Coltrinari 2019, S. 59–60.

206 Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10.

207 Ausst.-Kat. Verona 1978, S. 51–54, Kat.-Nr. 21 (Maria Teresa Cuppini).

208 Peretti 2001, S. 82.

209 Zur Ausmalung der Sakristei von Santa Maria in Organo (1505–07) durch Francesco Morone siehe Ausst.-Kat. Verona 1970, S. 115–117, Kat.-Nr. 34 (Maria Teresa Cuppini) und Rognini 2007, S. 43–61. Francesco Morone griff bei der Ausmalung der Kapelle *a cornu evangelii* in Santa Chiara in Verona (1508–09) ein weiteres Mal

sich über die perspektivisch stark verkürzt dargestellte Brüstung beugen oder darüber schweben, sind in extremer Untersicht gegeben[210] – eine deutliche Referenz auf die illusionistische Öffnung des Gewölbes in der von Andrea Mantegna ausgemalten 'Camera degli Sposi' im Palazzo Ducale in Mantua (1465–74)[211].

Die Scheinarchitektur zeichnet sich durch eine Vielfalt an Motiven und die gelungene Imitation unterschiedlicher Werkstoffe wie Marmor, Bronze und Mosaik aus. Form und Maße des Raums sowie die edlen Materialien der fingierten Architekturgliederung sind von der Beschreibung des Himmlischen Jerusalem in der Offenbarung des Johannes (Offb. 21,12–21) angeregt. Dem Figurenprogramm mit den vier Evangelisten in den Pendentifs, den zwölf Aposteln im Tambour sowie den zwölf Propheten und den zwölf Engeln in der Kuppel liegt die Thronsaalvision in der Offenbarung des Johannes (Offb. 4,1–7) zugrunde[212]. Die Zusammenstellung der Heiligenfiguren an der Nord- und Südwand lässt kein übergeordnetes Programm erkennen, sondern scheint vielmehr von lokalen und persönlichen Bezügen bestimmt zu sein: An der Nordwand mit der von Pietro Antonio del Gaio gestifteten und dem Heiligen Sebastian geweihten Seitenkapelle sind in der Lünette die Heiligen Petrus und Antonius als Namenspatrone des Stifters dargestellt und in der unteren Wandzone mit dem Heiligen Sebastian der Titelheilige der Kapelle. Der Heilige Benedikt, der ein Modell der Cappella di San Biagio präsentiert, ist als Verweis auf die wohlwollende Unterstützung des Kapellenbaus durch die Benediktinermönche von Santi Nazaro e Celso zu verstehen. In der Lünette der Südwand sind die Apostelfürsten Petrus und Paulus dargestellt, der Heilige Petrus erscheint damit insgesamt dreimal innerhalb der Kapellendekoration. Die Heiligen Zeno und Petrus Martyr in der unteren Wandzone stehen durch ihr Wirken oder ihre Herkunft in engem Bezug zur Stadt Verona.

Die von Giovanni Antonio Britti gestiftete Kapelle in der Südwand ist noch in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Die Kalotte der Apsidiole wird von einem Fresko mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 21) geschmückt. Vor einer Ruine in einer felsigen und hügeligen Landschaft sitzt zentral und leicht nach links gewandt die Jungfrau Maria mit dem Jesusknaben auf dem Schoß. Über einem roten Gewand trägt sie ein blaues Umhangtuch, das in tiefen Schüsselfalten zwischen ihren Beinen herabfällt. Die blonden Haare unter dem roten Schleier sind mittig gescheitelt und fallen über den Ohren in spiralförmig gedrehten Locken herab. Der Jesusknabe sitzt nur mit

auf dieses Motiv zurück, siehe Ausst.-Kat. Verona 1970, S. 118–121, Kat.-Nr. 35 (Maria Teresa Cuppini) und Cuppini 1981, S. 431–433.

210 Die extreme perspektivische Verkürzung wird von Vasari ausdrücklich gelobt: „Ma sopra tutte è bellissima la sagrestia in volta, tutta dipinta dal medesimo […]. In questa sagrestia dunque, oltre il Cristo che è nella volta et alcuni angioletti che scortano all'insù, […]" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 586).

211 Andrea Mantegna, '*Camera degli Sposi*', 1465–74, Mantua, Palazzo Ducale, siehe Cordaro 1992.

212 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 160, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni) und Franzoni 1989, S. 14–15.

einem Hemdchen bekleidet lebhaft auf dem Schoß seiner Mutter und hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Das pausbäckige Gesicht mit der hohen Stirn wird von blonden Locken umrahmt. Vor der Madonna und dem Jesusknaben kniet der älteste König mit zum Gebet gefalteten Händen. Das um seine Hüften geschlungene Umhangtuch staucht sich in tiefen weichen Falten am Boden und er trägt das gleiche zipfelige Halstuch wie der Evangelist Lukas im Pendentif. Neben ihm steht ein König mittleren Alters mit Turban-ähnlicher Kopfbedeckung und in einen langen Umhang gehüllt, der in Röhrenfalten von den Schultern bis zum Boden herabfällt. Hinter den beiden Königen steht eine Gruppe von Höflingen versammelt, von denen einer den Kopf in die Hand seines auf einem Vorsprung der Ruine aufgestützten Arms gelegt hat. Die Gesichter lassen in ihrer Gleichförmigkeit keine Porträts des Stifters Giovanni Antonio Britti und seiner Familie vermuten. Die beiden Soldaten neben dem Pferd am linken Bildrand weisen mit ihren schlanken gezierten Formen und den selbstbewusst in die Hüfte gestemmten Armen große Ähnlichkeiten mit den Soldaten in einer Zeichnung Pinturicchios (Abb. 44) auf[213]. Zur Linken der Madonna steht der Heilige Josef, der sich mit der einen Hand auf einen Stock stützt und in der anderen Hand ein Gefäß mit der Gabe des knieenden Königs hält. Er trägt ein schlichtes, über der Hüfte gegürtetes Gewand, das in Röhrenfalten das Standbein umspielt und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes Umhangtuch, das in schweren Schüsselfalten über das Spielbein herabfällt. Hinter ihm steht der jüngste König, der in der einen Hand ein Gefäß mit seiner Gabe für das göttliche Kind hält und in der anderen seine abgenommene Kopfbedeckung. Er trägt ein knielanges, aufgeschürztes Gewand über engen Beinkleidern. Ein Soldat kniet hinter ihm am Boden und nimmt ihm die Sporen ab. Am rechten Bildrand wird die Szene von einem zwergwüchsigen Mann, der ein Pferd am Zaumzeug führt und der Rückenfigur eines Soldaten abgeschlossen.

Die Aneinanderreihung der Hauptfiguren an der vorderen Bildkante kehrt in den wenigen weiteren mehrfigurigen szenischen Darstellungen im Werk Giovanni Maria Falconettos wieder, wie der *Beweinung* und *Auferstehung Christi* (Abb. 22) in der Cappella Maffei oder der *Einhornjagd im Hortus conclusus* (Abb. 57) in San Pietro Martire. Die schwere Stofflichkeit der Gewänder mit den weichen runden Faltenstegen und tiefen Faltenmulden entspricht der schematischen Gewandbehandlung Falconettos. Die Soldaten am linken Bildrand, die wie die Hirtenfigur in dem Scheinrelief rechts des Evangelisten Lukas im Pendentif auf eine Zeichnung Pinturicchios zurückzuführen sind, stützen die Vermutung, dass Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 eng mit dem Werk des umbrischen Meisters in Berührung kam. Motivische Details, wie das zipfelnde Halstuch des ältesten Königs oder die Art, wie das Kopftuch der Jungfrau Maria gebunden ist, erscheinen wiederholt in Falconettos Werken. Ungewöhnlich für den Maler ist die größere Figurengruppe hinter

213 Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Gruppe junger Soldaten*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 280 E).

den beiden Königen auf der linken Seite, mit sich überschneidenden und in die Tiefe gestaffelten Figuren. Auffällig sind außerdem nebensächliche erzählerische Details, wie die mit Ziegelstein und Strohdach geflickte antikische Ruine, die Figur mit dem auf den Arm aufgestützten Kopf, der Soldat, der seinem König die Sporen abnimmt oder die zwergwüchsige Person am rechten Bildrand, die den Beitrag eines Mitarbeiters der älteren Generation vermuten lassen. Möglicherweise handelte es sich dabei um Gian Giacomo Aliprandi, einem aus der Nachbarschaft der Kirche Santi Nazaro e Celso stammenden Maler, der sowohl während der ersten als auch während der zweiten Ausstattungskampagne der Cappella di San Biagio mehrmals für die Laienbruderschaft tätig war und auch die von Pietro Antonio del Gaio gestiftete und heute nicht mehr erhaltene Kapelle in der gegenüberliegenden Wand ausmalte.

Erst 1510 wurde schließlich auch die Ausmalung der Ostwand unter dem von Falconetto konzipierten Rundbogen vollendet. Paolo Morando detto Cavazzola griff in der Lünette das Gliederungsmotiv der unteren Wandzone von Nord- und Südwand mit einer zentralen Rundbogenöffnung flankiert von niedrigeren Rechtecknischen wieder auf. Unter dem Rundbogen, der sich in eine Landschaft öffnet, kniet der Erzengel Gabriel vor der sitzenden Jungfrau Maria. Vor den seitlichen Nischen stehen links der Heilige Blasius und rechts der Heilige Benedikt. Die Zwickel über dem Eingangsbogen werden von Tondi mit Brustbildern der beiden Schüler des Heiligen Blasius geschmückt, die restliche Wandfläche wie auch die Pfeiler sind mit Marmor inkrustiert. Der Maler passte die Dekoration allerdings nicht in den von Falconetto vorgegebenen architektonischen Rahmen des großen Rundbogens ein, von dem sie überschnitten wird, als sei der Rundbogen erst nachträglich vor die Wand gestellt worden.

2.2 Cappella Maffei (1500), Cappella Calcasoli (1503) und Cappella Emilei (um 1504), Santa Maria Matricolare, Verona

2.2.1 Die Kathedrale Santa Maria Matricolare

In geschützter und zugleich zugänglicher Lage innerhalb der Flussschleife der Etsch und nahe der römischen Ponte Pietra entwickelte sich ab Anfang des 4. Jahrhunderts der Domkomplex und Sitz der Veroneser Bischöfe.

Archäologische Funde ermöglichen eine genaue Rekonstruktion der beiden rasch aufeinander folgenden frühchristlichen Kirchenbauten[214], die dem römischen Straßenraster folgend nach Nordosten ausgerichtet waren. Der erste Kirchenbau[215], eine dreischiffige Säulenbasilika mit halbrundem Chorschluss, maß 37,5 m in der Länge und

214 Zu den beiden frühchristlichen Basiliken siehe Brugnoli 1955, S. 10–11, Filippini 1965, S. 5–57, Fiorio Tedone / Lusuardi Siena / Piva 1987, S. 26–78 und Guzzo 1993, S. 5–7.
215 Fiorio Tedone / Lusuardi Siena / Piva 1987, S. 83–87 vermuten, dass sich bereits im 4. Jahrhundert parallel zu dieser Kirche eine weitere Kirche an der Stelle der heute bestehenden Kathedrale befand, zu ihrer These einer 'Doppelkathedrale' siehe außerdem Piva 1990, S. 46–47 und Ders. 2003, S. 71.

16,9 m in der Breite. Der noch teilweise erhaltene Mosaikfußboden trägt Inschriften mit den Namen der Stifter. Das neue Gotteshaus wurde jedoch schon bald zu eng für die rasch anwachsende Gemeinde, wie aus einem Traktat des Heiligen Zeno, Bischof von Verona (362–371/72), hervorgeht: „[…] codesto nuovo tempio del quale avete resa angusta la capacità col vostro numero davvero consolante. Dallo stesso fatto che il luogo non vi contiene, si comprende che la vostra fede contiene Dio“[216]. Also wurde Anfang des 5. Jahrhunderts eine größere Kirche errichtet, die den Vorgängerbau nur an dessen westlichen Ende überlagerte, so dass die alte Kirche in verkürzter Form weiter genutzt werden konnte, möglicherweise als Baptisterium. Der Neubau, eine dreischiffige Säulenbasilika mit halbrundem Chorschluss und Narthex, erstreckte sich über eine Länge von insgesamt 72,8 m und eine Breite von 29,2 m und war mit einem noch teilweise erhaltenen Mosaikfußboden ausgestattet. Aus bislang nicht eindeutig geklärten Gründen wurde die Kirche aber wohl bereits im 8. Jahrhundert wieder aufgegeben, wie Grabstätten aus jener Zeit im Bereich des Presbyteriums nahelegen.

Anfang des 9. Jahrhunderts erfolgte eine grundlegende Umstrukturierung des Dombezirks[217]. Das Fehlen von Grabungsbefunden und die zweifelhafte Authentizität der schriftlichen Quellen erlauben jedoch nicht, belegbare Aussagen zu Lage, Form und Größe der einzelnen Bauwerke oder zu ihrer Datierung und ihren jeweiligen Auftraggebern zu treffen. Es kann letztlich nur vermutet werden, dass Kathedrale, Kapitelkirche und Baptisterium der romanischen Anlage annähernd den karolingischen Vorgängerbauten entsprechen.

Nach dem Erdbeben 1117 wurden die beschädigten oder zerstörten Bauwerke renoviert oder ersetzt[218]. Das Baptisterium San Giovanni in Fonte, das östlich vorgelagert zwischen Kathedrale und Kapitelkirche liegt, wurde 1123 fertiggestellt. Die auf dem Areal der beiden frühchristlichen Basiliken errichtete, ursprünglich dem Heiligen Georg und heute der Heiligen Helena geweihte Kirche des Domkapitels wurde 1140 von Pellegrino, Patriarch von Aquileia, rekonsekriert. Der Neubau der Kathedrale Santa Maria Matricolare südlich neben der Kapitelkirche wurde am 13. September 1187 von Papst Urban III. geweiht. Trotz weitreichender Veränderungen im Quattrocento ist der romanische Bau anhand des noch teilweise erhaltenen Mauerwerks und Bauschmucks an der bestehenden Kirche ablesbar. Die dreischiffige Basilika wies ein im Grundriss nicht ersichtliches Pseudo-Querhaus und einen Pseudo-Vierungsturm auf: Die Seitenschiffe waren im östlichsten Joch bis auf die Höhe des Mittelschiffs hochgezogen, über der Pseudo-Vierung erhob sich die sogenannte ‘cuba magna’. Hinter dem Pseudo-Vierungsturm mündet das Mittelschiff in den unverändert erhaltenen rechteckigen Chor mit halbrundem Chorschluss, die Seitenschiffe schließen mit in die Mauertiefe ein-

216 Zenone di Verona Ed. Banterle 2008, S. 229.
217 Zum karolingischen Domkomplex siehe Brugnoli 1955, S. 11–14, Fiorio Tedone / Lusuardi Siena / Piva 1987, S. 79–87 und Guzzo 1993, S. 7–11.
218 Zum romanischen Domkomplex siehe Brugnoli 1955, S. 14–16, Flores D’Arcais 1980 (a), S. 364–368, Bartoli 1987, S. 99–162 und Guzzo 1993, S. 12–15.

genischten Apsidiolen ab. An der Westfassade entstand um 1139 der Protiro mit der selbstbewussten Inschrift des Nicolaus: ARTIFICEM GNARVM QVI SCVLPSERIT HEC NICOLAVM HVNC CONCVRRENTES LAVDANT PER SECVLA GENTES.

In der zweiten Hälfte des Quattrocento wurde das Langhaus der Kathedrale umfassend erneuert[219]. Die sieben Stützenpaare zwischen den Seitenschiffen und dem Mittelschiff wurden durch vier Stützenpaare ersetzt, die Seitenschiffe auf die Höhe des Pseudo-Querhauses und das Mittelschiff auf die Höhe des Pseudo-Vierungsturms erhöht und in allen drei Schiffen ein Kreuzrippengewölbe eingezogen. In den ersten drei Jochen wurden in die Außenwände Apsidiolen für zusätzliche Altäre eingefügt, im vierten Joch öffnen sich die Seitenschiffe zu bereits in der ersten Hälfte des Quattrocento errichteten Kapellenanbauten auf quadratischem Grundriss, die zusammen eine Art Querhaus bilden.

Während des Episkopats von Gian Matteo Giberti (1524–43) wurde schließlich auch der romanische Chor neugestaltet[220]. Im Jahr 1534 signierte und datierte Francesco Torbido detto il Moro die Fresken nach Zeichnungen von Giulio Romano mit der *Verkündigung an Maria* am Triumphbogen, der *Geburt Mariens* und der *Präsentation Mariens im Tempel* im Tonnengewölbe des Chors und der *Himmelfahrt Mariens* in der Apsiskalotte; die Arbeiten an dem von Michele Sanmicheli entworfenen sogenannten 'tornacoro' dauerten bis 1541 an.

2.2.2 Das Domkapitel

Die Erneuerung des Langhauses der Kathedrale in der zweiten Hälfte des Quattrocento ging weitgehend auf das Domkapitel und einzelne Kanoniker zurück, die während der Bauphase amtierenden Bischöfe scheinen hingegen kaum aktiv an dem Projekt beteiligt gewesen zu sein.

Das Domkapitel setzte sich aus 22 Kanonikern, einem Probst, einem Erzdiakon und einem Schatzmeister zusammen[221]. Die mit hohem Ansehen und einträglichen Pfründen verbundenen Kanonikate trugen zum sozioökonomischen Kapital einer Familie bei und wurden immer unter denselben sogenannten 'famiglie storiche' vergeben. Zu den 'Canonici nobiles & docti', die die Kapellen im Langhaus der Kathedrale stifteten, zählten die Brüder Francesco und Girolamo Maffei. Sie entstammten einer der einflussreichsten Familien Veronas, die nicht nur ständig im *Consiglio cittadino* vertreten

219 Zur Erneuerung des Langhauses im Quattrocento siehe Brugnoli 1955, S. 16–18, Ders. 1980, S. 388–390, 394–395, Ders. 1987, S. 167–233 und Guzzo 1993, S. 15–16.

220 Zur Neugestaltung des Chors (1527–41) siehe Brugnoli 1955, S. 50–54, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 162–163, Kat.-Nr. VII.3 (Bruce Boucher), Brugnoli 1987, S. 226–230, Guzzo 1993, S. 26–28, Serafini 1996, S. 79–93, 119–134, Ders. 1998, S. 21–142 und Conforti 2002, S. 85–100.

221 „In primis sunt Canonici nobiles & docti viginti duo, […] secundus praepositus, […] tertius Archidiaconus, […] quartus dignitate pollens est Thesaurarius" (Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 532). In den Statuten, die sich das Veroneser Domkapitel aufgrund des 1983 von Papst Johannes Paul II. promulgierten Codex Iuris Canonici gab, ist die Anzahl der Kanonikate auf 30 festgelegt, siehe Piazzi 1991, S. 69 und 82.

war[222], sondern auch durchgängig einen oder mehr Sitze im Domkapitel innehatte[223]. Von nobler Abstammung und Gelehrsamkeit war auch der Kanoniker Filippino Emilei *legum & decretorum doctor*[224], den Virgilio Zavarise gleich zu Beginn seines Festgedichts *cum enumeratione poetarum oratorumque Veronensium* anlässlich der Ehrung des Dichters Giovanni Antonio Panteo im März 1484 nennt[225]. Die soziale und kulturelle Homogenität der Stifter spiegelt sich in der einheitlichen Gestaltung der Kapellen trotz des zeitlichen Abstands ihrer Vollendung wider.

Um seine rechtliche und wirtschaftliche Autonomie gegenüber dem Bischof zu legitimieren, berief sich das Domkapitel auf ein Privileg, das Bischof Ratoldo im Jahr 813 Erzdiakon Pacifico erteilt haben soll und das besagt: „Canonici sanctae Veronensis Ecclesiae sint liberi in supradicta Ecclesia sub iure e dominio Domini Patriarchae, praecavens ne in futurum per decessum meum successores mei, qui Episcopalem cathedram adepti fuerint, aliquam molestiam tam in officijs, quam in beneficijs, illis inferre possent“[226]. Die zweifelhafte Authentizität des Dokuments schmälerte in keiner Weise seine historische Wirkkraft[227]: Anlässlich der Rekonsekration der Kapitelkirche im Jahr 1140 bestätigte Pellegrino, Patriarch von Aquileia, unter Berufung auf das von Bischof Ratoldo erteilte Privileg, die dauerhafte Befreiung des Domkapitels von der Gerichtsbarkeit des Bischofs[228]. In der Folge sorgte das vieldiskutierte und hartumkämpfte Pri-

222 Zur ununterbrochenen und zahlreichen Präsenz der Familie Maffei im *Consiglio cittadino* siehe Ventura 1964, S. 98, Lanaro Sartori 1990, S. 31–42, Dies. 1991, S. 44–49 und Dies. 1992, S. 31–34, 112–115.

223 Kanonikate der Familie Maffei: Giovanni di Daniele (1430–1474), Girolamo di Rolandino (1475–1494), Francesco di Rolandino (1495-†), etc., siehe Libardi 1689 Cod. 776 (Vr – Bib.Cap.), fol. 195v-226r, 226r-244v, 235v-249r.

224 Filippino Emilei wird in seinem ersten Testament vom 27.9.1484 als *decretorum doctor*, in seinem zweiten Testament vom 27.7.1504 als *legum doctor* bezeichnet, sein Vater Alvise und sein Bruder Tommaso tragen die Titel *comes* und *eques* (asVr, ur, t, m. 76, a. 247 und m. 96, a. 183). Filippino, der seit 1462 ein Kanonikat innehatte, wurde jeweils nach dem Tod der Bischöfe Ermolao Barbaro 1471 und Francesco Kardinal Michiel 1503 zum *Vicario capitolare* bestellt. Nach seinem Tod 1504 ging der Sitz im Domkapitel an seinen Neffen Giovanni di Tommaso Emilei über, siehe Libardi 1689 Cod. 776 (Vr – Bib.Cap.), fol. 221r-240v, 292v.

225 Virgilio Zavarise, *Vergilii Zavarisii carmen cum enumeratione poetarum oratorumque Veronensium*, Verona 1484, Vers. 6–9, siehe Banterle 1974/1975, S. 128–129. Der Notar Virgilio Zavarise beurkundete das erste Testament von Filippino Emilei vom 27.9.1484, im zweiten Testament vom 27.7.1504 setzte ihn der Kanoniker als Vollstrecker seines letzten Willens ein (asVr, ur, t, m. 76, a. 247 und m. 96, a. 183). Er war mit Giacoma, einer Nichte Filippinos und Tochter von Lucia Emilei und Dionisio Maffei, verheiratet. Er und der Kanoniker Giovanni di Tommaso Emilei, ein Neffe Filippinos, setzten sich gegenseitig als Testamentsvollstrecker ein (asVr, ur, t, m. 100, a. 202 und m. 101, a. 225), siehe Banterle 1974/1975, S. 148–149 und Zamperini 2010 (a), S. 88–89.

226 Das Dokument ist publiziert in Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 606–609, Fainelli 1940–1963, Bd. 1 (1940), S. 133–138, Nr. 104 und Fiorio Tedone / Lusuardi Siena / Piva 1987, S. 93, siehe außerdem Moscardo 1668, S. 85 und Thomassin 1725, Bd. 1.3, Sp. 1661–1662.

227 Bei diesem und weiteren in die Amtszeit des Erzdiakons Pacifico datierten und die Privilegien des Domkapitels betreffenden Dokumenten handelt es sich um Fälschungen aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Zur Stilisierung Pacificos zum Gründungsvater des Domkapitels und zu dem gefälschten Privileg siehe La Rocca 1995, insb. S. 84–93.

228 Das Dokument ist publiziert in Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 712–715, siehe außerdem Moscardo 1668, S. 85 und Thomassin 1725, Bd. 1.3, Sp. 1661–1662. Zum Verhältnis von Domkapitel, Bischof und Patriarchen siehe Vesentini 1953/1954, Sp. 129–140 und Rossi 2003, S. 133–210.

vileg immer wieder für Spannungen zwischen Domkapitel und Bischöfen, deren Versuche, die Machtfülle des Domkapitels zu beschneiden, weitgehend ohne Erfolg blieben[229]. Die tradierte Souveränität des Domkapitels manifestiert sich in den monumentalen Kapellenstiftungen der Kanoniker in der Bischofskirche.

Nach der Unterwerfung der Stadt Verona unter die Schutzherrschaft der Republik Venedig 1405 wurde der Veroneser Bischofsstuhl über ein Jahrhundert hinweg mit venezianischen Adeligen besetzt. Die daraus resultierenden Konflikte zwischen Kommune, Klerus und Bischof waren teils ambivalent: Einerseits verlangte die Stadt nach einem residierenden Bischof, andererseits verbat man sich eine zu autoritäre Einmischung in die Verwaltung des Bistums, etwa bei der Vergabe von Pfründen oder der Einforderung von Zehnten. Angelo Barbarigo (1406–09)[230] wurde nach nur zwei Jahren im Amt von seinem Onkel Papst Gregor XII. zum Kardinal ernannt und verzichtete ein Jahr später auf den Veroneser Bischofsstuhl. Auf ihn folgte Guido Memo (1409–38)[231], der der Kirche von Verona bis zu seinem Tod vorstand und in der Kathedrale im vierten Joch des südlichen Seitenschiffs eine Kapelle stiftete. Den vakanten Bischofsstuhl besetzte Papst Eugen IV. anschließend mit seinem Neffen Francesco Kardinal Condulmer (1438–53)[232], der sich als ranghoher Kurienkardinal selten in seinem Bistum aufhielt. Die Stadt reagierte verstimmt auf die Vernachlässigung der Residenzpflicht durch ihren Oberhirten; das angespannte Verhältnis wird in der Kontroverse um die Anbringung seines Wappens an den neu errichteten Pfeilern der Kathedrale ersichtlich, die ihm der *Consiglio cittadino* verwehrte. Sein Nachfolger Ermolao Barbaro (1453–71)[233] hatte von Beginn an gegen Widerstand seitens der Stadt zu kämpfen, da man sich eigentlich die Ernennung von Gregorio Correr, Abt von San Zeno Mag-

229 Nach Aufhebung des Patriarchats von Aquileia 1751 flammte die Kontroverse um die Befreiung des Domkapitels von der Gerichtsbarkeit des Bischofs erneut auf und es entbrannte eine hitzige Debatte um die Echtheit einiger in die Amtszeit des Erzdiakons Pacifico datierter und die Privilegien des Domkapitels betreffender Dokumente (Lombardi 1752, Ballerini 1753, Florio 1754, Ballerini 1754), bis das Domkapitel 1756 endlich der Gerichtsbarkeit des Bischofs unterstellt wurde, siehe Viviani 1953/1954, S. 239–309.

230 Zum Episkopat Angelo Barbarigos (1406–09) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 231, 298, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 912–913, Moscardo 1668, S. 268–269, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 221 und Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 215.

231 Zum Episkopat Guido Memos (1409–38) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 298, 362–363, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 913–939, Moscardo 1668, S. 269, 296, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 61, 222–223 und Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 216. Zu den Konflikten zwischen Kommune, Klerus und Bischof Guido Memo siehe Pighi 1980–1988, Bd. 2 (1988), S. 157.

232 Zum Episkopat Francesco Kardinal Condulmers (1438–53) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 363, 396–397, 413, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 940–962, Moscardo 1668, S. 296, 308, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 81 und Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 217–218. Zu den Konflikten zwischen Kommune, Klerus und Bischof Francesco Kardinal Condulmer siehe Brugnoli 1965 (a), S. 360–362, Ders. 1987, S. 188–195, De Sandre Gasparini 1991, S. 75–76 und Zamperini 2010 (a), S. 91.

233 Zum Episkopat Ermolao Barbaros (1453–71) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 413–414, 422, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 963–972, Moscardo 1668, S. 308, 310–311, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 83, 224–225 und Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 218–219. Zu den Konflikten zwischen Kommune, Klerus und Bischof Ermolao Barbaro siehe Brugnoli 1965 (a), S. 362, Marchi 1973, S. 311–

giore, zum Bischof gewünscht hatte[234]. Der überwiegend in Verona residierende Bischof kam seinen pastoralen Aufgaben zwar nach, seine Vorstöße, in die Administration der Kirche einzugreifen, lösten jedoch einen Aufruhr aus. Seine *familiares* stammten zum größten Teil nicht aus Verona, eine der wenigen Ausnahmen stellte der Kanoniker Giovanni Maffei dar[235]. Auf Ablehnung stieß die Vergabe des Bistums Verona durch Papst Paul II. an seinen Neffen Giovanni Kardinal Michiel (1471–1503)[236], da man zu Recht befürchtete, dass der ranghohe Kurienkardinal seiner Residenzpflicht nicht nachkommen würde. Negativ fiel auch die Reaktion auf die Ernennung seines Nachfolgers Marco Kardinal Cornaro (1503–24)[237] aus, „perchè i Veronesi non potevano contentarsi che questo Vescovato in guisa di Commenda venisse conferito a un Cardinale, che per usanza risiedea in Roma“[238]. Angesichts des von der Schutzmacht Venedig besetzten Bischofsstuhls dienten die Kapellenstiftungen im öffentlichen Raum des Langhauses der Kathedrale nicht nur der persönlichen *memoria* der einzelnen Kanoniker, sondern auch der kommunalen Repräsentation durch die politische und kulturelle Elite Veronas.

2.2.3 Bau- und Ausstattungskampagne der Kapellen im Langhaus

Da das Archiv der *Fabbrica*, der Bau- und Verwaltungsaufsicht der Kathedrale, die aus einem Vertreter des Bischofs, dem Domkapitel und Abgesandten der Stadt bestand, durch einen Brand Ende des 19. Jahrhunderts fast vollständig verloren ging[239], lässt sich der zeitliche Verlauf des Projekts zur Erhöhung und Einwölbung des Langhauses zu einem großen Teil nur anhand der erhaltenen Quellen zu den Kapellenstiftungen der Kanoniker – testamentarische Verfügungen, Weih- und Grabinschriften sowie Zeugnisse von Chronisten – rekonstruieren.

318, Castagnetti 1980, S. 84–93, Sancassani 1980, S. 229–237, De Sandre Gasparini 1991, S. 73–92, Bottari 2006² [2003], S. 61–63, De Sandre Gasparini / Rossi 2006, S. 179–180, Zamperini 2010 (a), S. 48, 91 und Cipriani 2012, S. 389–429.

234 asVr, aac, ac, reg. 60, fol. 155v-156r.

235 Der Kanoniker Giovanni di Daniele Maffei gehörte zum engeren Kreis um Bischof Ermolao Barbaro und Weihbischof Matteo Canato; eine Position, die er für die Vergabe von Benefizien an Familienmitglieder nutzte, wie etwa bei der Übertragung der Pfarrei von Caprino an seinen Neffen Girolamo di Rolandino Maffei im Juni 1462, als dieser noch gar nicht die Priesterweihe empfangen hatte (asdVr, Curia Vescovile, Atti della Cancelleria, reg. 2: Collationes annorum 1454 usque 1463, fol. 84r), siehe De Sandre Gasparini 1991, S. 79–80 und Cipriani 2012, S. 400–401.

236 Zum Episkopat Giovanni Kardinal Michiels (1471–1503) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 422, 455, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 972–978, Moscardo 1668, S. 311, 331, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 110 und Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 220–221. Zu den Konflikten zwischen Kommune, Klerus und Bischof Giovanni Kardinal Michiel siehe Brugnoli 1965 (a), S. 363–364, De Sandre Gasparini / Rossi 2006, S. 179–180 und Zamperini 2010 (a), S. 91–92.

237 Zum Episkopat Marco Kardinal Cornaros (1503–24) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 456–459, 637, 641–642, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 978–992, Moscardo 1668, S. 331–332, 392, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 110–111 und Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 221–223.

238 Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 221–222.

239 Zur *Fabbrica* der Kathedrale von Verona siehe Brugnoli 1987, S. 169, S. 234, Anm. 5.

Wohl als noch unabhängig von diesem Projekt ist die Stiftung der 1435 dem Heiligen Nikolaus geweihten Kapelle im vierten Joch des südlichen Seitenschiffs durch Bischof Guido Memo zu sehen[240]. Der Bischof beauftragte seinen Landsmann Jacopo Bellini mit dem Fresko der *Kreuzigung Christi*, das bei der radikalen Umgestaltung der Kapelle zwischen 1759 und 1762 verloren ging[241].

Kurz darauf stiftete der Kanoniker Antonio Malaspina eine dem Heiligen Hieronymus geweihte Kapelle im vierten Joch des nördlichen Seitenschiffs[242]. Die Bauarbeiten an der Kapelle müssen 1440 bereits abgeschlossen gewesen sein, da der Stifter in seinem Testament bestimmte, „iubeo corpus meum sepelire debere in ecclesia maiori Veronae in monumento meo iuxta meam cappellam"[243]. Auch diese Kapelle wurde vollständig barock überformt.

Derselbe Kanoniker verfügte in seinem Testament außerdem, „quod totus chorus maioris ecclesiae Veronae ponatur in volta"[244]. Die Einwölbung des Chors und des davorliegenden Vierungsjochs mit der 'cuba magna' über dem Mittelschiff und den bis auf die Höhe des Mittelschiffs hochgezogenen Seitenschiffen, die laut den Chronisten 1445 abgeschlossen wurde[245], markiert den Beginn des Projekts zur Erhöhung und Einwölbung des Langhauses.

Die Umsetzung erfolgte schrittweise, begonnen wurde mit dem nördlichen Seitenschiff: In den zwei Jahrzehnten zwischen 1445 und 1465 wurden die vorderen drei Pfeiler errichtet, darüber die Bögen in das romanische Mauerwerk des Mittelschiffs hineingebaut, die Außenwände und der entsprechende Teil der Fassade erhöht und

240 Die Inschrift am Sockel des linken Pfeilers am Eingang der Kapelle lautet: GVIDO MEMVS EPISC(OPVS) / SACELLVM HOC / DIVIS / ZENONI ET NICOLAO / EXTRVXIT ATQ(VE) DICAV(IT) / ET AD SACRA / QVOTIDIE FACIENDA / STIPEM DEDIT / AN(NO) MCCCCXXXV und die Inschrift am Sockel des rechten Pfeilers: PETRVS PAVLLVS / FRANCHINVS CANON(ICVS) / THEOL QVOD INCEPER / MORIENS EROGATA PEC(VNIA) / ANNVENTE NIC ANT / IVSTINIANO EPISC / IN MELIOREM FORMAM / REDEGIT / AN(NO) MDCCLXII. Zur Cappella Memo (1435) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 363, Moscardo 1668, S. 296, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 61, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 216, Brugnoli 1955, S. 41–43, Ders. 1965, S. 193, Ders. 1987, S. 183–184, Guzzo 1993, S. 31–32 und Ders. 1997, S. 248.

241 Zu dem verlorenen Fresko der *Kreuzigung Christi* von Jacopo Bellini (1436) in der Cappella Memo siehe Dal Pozzo 1718, S. 231, Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 332, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 157 und Simeoni 1904.

242 Die Inschrift am Sockel des linken Pfeilers am Eingang der Kapelle lautet: ANTONIVS / MALASPINA / I V DOCTOR / CANONICVS / VERONENSIS / AC CAMERÆ / APOSTOLICÆ / CLERICVS / DIVO / HIERONYMO / SACELLVM HOC / FVNDAVIT / ET DOTAVIT / M CCCC / XXXX und die Inschrift am Sockel des rechten Pfeilers: QVOD VERO / MALASPINARVM / CONSENSV / SOCIETAS / DEIPARAE VIR / GINI DEDITA / AVXIT ET / ELEGANTIVS / FABREFECIT / M D C. Zur Cappella Malaspina (1440) siehe Brugnoli 1955, S. 59–64, Ders. 1961, S. 483–485, Ders. 1965, S. 193–196, Ders. 1987, S. 184–186, Guzzo 1993, S. 23–25 und Ders. 1997, S. 248.

243 ASVr, UR, T, m. 32, a. 125 (Antonius egr. doc. q. Leonardi march. de Malaspinis, 27.5.1440). Der Testator gab außerdem detaillierte Anweisungen zur weiteren Ausstattung der Kapelle mit Malereien, Mobiliar und liturgischem Gerät.

244 ASVr, UR, T, m. 32, a. 125 (Antonius egr. doc. q. Leonardi march. de Malaspinis, 27.5.1440).

245 Zur Einwölbung des Chors und des davorliegenden Vierungsjochs (1440–45) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 400, Moscardo 1668, S. 304, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 81, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 143, Brugnoli 1965 (B), S. 193–198 und Ders. 1987, S. 184–194.

das Kreuzrippengewölbe eingezogen. In die vorderen drei Joche wurden Apsidiolen für zusätzliche Altäre eingefügt, die zwischen 1465 und 1470 geweiht wurden. Die Weihedaten stimmen jedoch nicht mit der Entstehungszeit der monumentalen Scheinarchitekturen auf den Wandflächen um die Kapellennischen überein, die in die 1480er und Anfang der 1490er Jahre zu datieren sind. Auf gleiche Weise wurde etwa in der Zeitspanne zwischen 1465 und 1485 das südliche Seitenschiff erhöht und eingewölbt. Die Kapellennischen in den vorderen drei Jochen wurden Mitte der 1480er Jahre errichtet, die monumentalen Scheinarchitekturen auf den umgebenden Wandflächen entstanden zum Teil erst Anfang des Cinquecento. Im Jahr 1503 wurde das letzte Stützenpaar vor dem bereits 1445 eingewölbten Vierungsjoch ersetzt und anschließend auch das Mittelschiff erhöht und eingewölbt[246].

Ungeachtet der sich über mehrere Jahrzehnte hinziehenden Ausführungsdauer folgen die sechs Kapellen in den ersten drei Jochen der beiden Seitenschiffe in ihrem Aufbau größtenteils einem einheitlichen Schema: Die Wand öffnet sich in eine halbrunde Nische mit Muschelkalotte, die von einem flachen Spitzbogen aus rotem Marmor eingefasst wird. Die Pfeiler werden von Pilastern aus grauem Marmor flankiert, auf denen Statuen stehen, die die Titelheiligen der Kapelle, die Namenspatrone der Stifter, eine Verkündigungsgruppe oder Engel darstellen. Der flache Spitzbogen wird von einem kielbogenförmigen Ziergiebel bekrönt. An den Bogenansätzen liegen Füllhörner auf, aus denen Rankenwerk über den Bogenlauf emporwächst. Über dem Giebelscheitel erhebt sich eine dritte Statue, die Gottvater oder den Auferstandenen Christus darstellt. Im Giebelfeld ist eine halbfigurige Madonna mit Kind oder die *Almutia* als Standeszeichen der Kanoniker zu sehen und an den Sockeln der Statuen sind die Wappen der Stifter abgebildet. Umgeben wird die Apsidiole von einer mehrgeschossigen Scheinarchitektur mit Figurennischen, in die Heiligenfiguren eingestellt sind. Die gebaute Architektur, der plastische Schmuck und die illusionistische Malerei verschmelzen zu einer monumentalen Fassadendekoration. Die daran beteiligten Bildhauer und Maler sind nur in Einzelfällen dokumentiert.

Die im Boden vor den Altären eingelassenen Grabplatten der Kanoniker wurden bei der Verlegung des Fußbodens 1534 oder bei der Erneuerung des Fußbodens 1880 entfernt[247]. Anfang des 18. Jahrhunderts wurden alle Altäre bis auf einen ersetzt, einzelne Tafeln der originalen Retabel fanden danach erneut einen Platz in den Kapellennischen, andere werden im Museo Canonicale in Verona aufbewahrt oder sind verloren gegangen.

246 Zur Errichtung des letzten Stützenpaars und zur Erhöhung und Einwölbung des Mittelschiffs (während des Episkopats von Marco Kardinal Cornaro 1503–24) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 455, 641, Moscardo 1668, S. 311, 392, Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 110, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 143, 221–222, Brugnoli 1965 (b), S. 201–202 und Ders. 1987, S. 215–223.

247 Die Grabplatten sind im Hof zwischen der Kathedrale Santa Maria Matricolare, der Kapitelkirche Sant'Elena und dem Baptisterium San Giovanni in Fonte aufgestellt.

Die chronologisch erste Kapellendekoration ist die der von dem Kanoniker Bartolomeo Cartolari gestifteten und 1465 dem Erzengel Michael geweihten Kapelle im dritten Joch des nördlichen Seitenschiffs (Abb. 49)[248]. Die Architektur- und Dekorationsmalerei *all'antica*, einzelne Motive wie die musizierenden Putti oder die Fruchtgirlanden sowie die hartkantige Faltengebung bei den Gewändern der Heiligenfiguren deuten auf einen von den Squarcione-Schülern Andrea Mantegna und Marco Zoppo beeinflussten Veroneser Maler als Urheber hin.

Derselbe Kanoniker stiftete wenig später auch die den Heiligen Stephanus und Laurentius geweihte Kapelle im ersten Joch des nördlichen Seitenschiffs (Abb. 50), die Dotation erfolgte am 7. Februar 1468[249]. Die Wandmalereien werden Francesco Benaglio und Mitarbeitern zugeschrieben, wie auch die zwei Tafeln mit dem *Heiligen Stephanus* und dem *Heiligen Laurentius* im Museo Canonicale in Verona, die die Seitentafeln eines Triptychons bildeten, das sich ursprünglich auf dem Altar der Kapelle befand[250]. Später ging die Kapelle in das Patronat des Kanonikers Galesio Nichesola, Bischof von Belluno, über, der in seinem Testament vom Januar 1527 die Errichtung einer Kapelle „sub vocabulo Asumptionis Beatissimae Virginis Mariae" in der Kathedrale von Verona verfügte[251]. Der Jacopo Sansovino zugeschriebene Altar, für den Tiziano Vecellio das Altarbild der *Assunta* schuf, wurde zwischen 1530 und 1532 errichtet[252]. In diesem Zusammenhang erfolgte wohl auch der Umbau der Apsidiole in eine Nische auf rechteckigem Grundriss mit gerader Rückwand.

Etwa zeitgleich mit der Cappella Cartolari-Nichesola entstand die von dem Kanoniker Giacomo Abbazia gestiftete und dem Corpus Christi geweihte Kapelle im zwei-

248 Die auf dem Gebälk unterhalb der Kalotte verlaufende und vom barocken Altaraufsatz fast vollständig verdeckte Weihinschrift wird auf einer anlässlich der Stiftung des Altaraufsatzes durch Antonio Cartolari 1880 an der linken Wand der Kapellennische angebrachten Inschriftentafel wiedergegeben und lautet: BARTHOLOMAEVS CARTVLARIVS VERONENSIS IVRIS PONTIFICII DOCTOR CANONICVS HVIVS ECCLESIAE PRO SALVTE SVA HANC MICHAELI ARC/HANGELO AEDICVLAM EREXIT DOTAVITQVE DVCENTIS ANNVIS LIBRIS ARGENTI HERMOLAO BARBARO PONTIFICE M CCCCLXV DIE XIII IVLLII. Zur Cappella Cartolari (1465) siehe Brugnoli 1955, S. 64–69, Aurenhammer 1985, S. 201–206, 223–225, Brugnoli 1987, S. 197–198, Guzzo 1993, S. 22–23, Ders. 1997, S. 248, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 68–69, Kat.-Nrn. 6.1–6.2 (Marco Agostini), Zamperini 2010 (A), S. 52–53, 60–62, 65–66, Dies. 2014, S. 37 und Molteni 2016, S. 14–18.

249 ASVr, Archivio Cartolari, b. 666, 44 (Kopie des 18. Jhs.). Zur Cappella Cartolari-Nichesola (1468) siehe Brugnoli 1955, S. 70–73, Aurenhammer 1985, S. 201–206, 223–225, Brugnoli 1987, S. 197–199, Guzzo 1993, S. 19–21, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 68–69, Kat.-Nrn. 6.1–6.2 (Marco Agostini), Rossi 2006, S. 110, Zamperini 2010 (A), S. 53, 60–62, 65, Dies. 2014, S. 37 und Molteni 2016, S. 14–18.

250 Francesco Benaglio, *Heiliger Stephanus* und *Heiliger Laurentius*, Verona, Museo Canonicale (Inv.-Nrn. D.1 und D.2), siehe Cuppini 1981, S. 345–346, Marinelli 1990, S. 632, Maoli 2001, S. 35–38, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 78–81, Kat.-Nr. 8.2 (Enrico Maria Guzzo) und Mus.-Kat. Verona 2007, S. 46–49, Kat.-Nr. 2 (Chiara Accornero).

251 Bianchini 1725 Ms. 778 (Vr – Bib.Cap.), I, S. 164–168, "Capellania dell'Assunta": Transkription des Testaments von Galesio Nichesola vom 12. Januar 1527.

252 Zur Datierung und Zuschreibung von Altar und Altarbild der Cappella Cartolari-Nichesola siehe Brenzoni 1957, S. 338–341, Eberhardt 1971, S. 222–223, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 160–162, Kat.-Nr. VII.2 (Bruce Boucher), Aurenhammer 1985, S. 184–185 und Serafini 1998, S. 56–60.

ten Joch des nördlichen Seitenschiffs (Abb. 51)[253]. In seinem Testament vom März 1467 formulierte der Kanoniker seine Absicht, eine „capellam constructam et perfectam" auszustatten und übertrug das *ius patronatus* seinem Neffen, dem Kanoniker Giovanni di Cristoforo Abbazia[254]. Als Universalerben setzte er seinen Bruder Giovanni di Giacomo Abbazia ein, der die Kapelle in seinem Testament vom Februar 1492 mit weiteren Legaten bedachte[255]. Die Wandmalereien werden Antonio II. Badile zugeschrieben, von dem auch die zwei im Museo Canonicale in Verona aufbewahrten Tafeln mit dem *Evangelisten Johannes* und dem *Apostel Jakobus*, den Namenspatronen der Stifter, stammen, die die Seitentafeln des ursprünglich für den Altar bestimmten Triptychons bildeten[256]. Die stilistischen Ähnlichkeiten mit dem 1490 datierten und demselben Maler zugeschriebenen Triptychon mit der *Pietà und den Heiligen Helena und Katharina* für die Kapitelkirche Sant'Elena[257], die an die 1492 vollendeten Statuen auf der Loggia del Consiglio erinnernden Figuren auf dem Kranzgesims der Scheinarchitektur und die finanziellen Zuwendungen in dem 1492 errichteten Testament von Giovanni di Giacomo Abbazia legen eine Datierung der Wandmalereien Anfang der 1490er Jahre nahe. Im Jahr 1570 wurde die Kapelle von Domenico Lazzari renoviert[258].

Im ersten Joch des gegenüberliegenden südlichen Seitenschiffs stiftete der Kanoniker Paolo Dionisio eine den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweihte Kapelle (Abb. 52)[259].

253 Die Inschrift lautet: IACOBVS CANONICVS VERON(ENSIS) ET IOAN(N)ES FRATRES DE ABATIA PRO SALVTE SVA ET SVORVM PRIMVS SACRATISSIMO CORPORE CHRISTI ALTER DOMINI IO(HANNIS) BAP(TIS)TE HANC EDICVLAM EREXERVNT ET DOTA(VE)RVNT HERMOLAO BARBARO VERONE PONTIFICE MCCCCLXX DIE XV NOVEMBRIS. Zur Cappella Abbazia-Lazzari (1470) siehe Brugnoli 1955, S. 69–70, Aurenhammer 1985, S. 201–206, 223–225, Brugnoli 1987, S. 199–203, Guzzo 1993, S. 21, Ders. 1997, S. 247–248, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 69–70, Kat.-Nrn. 6.3–6.4 (Marco Agostini), Zamperini 2010 (A), S. 53–54, 62–65, Dies. 2014, S. 37, 58 und Molteni 2016, S. 18–22.

254 ASVr, UR, T, m. 59, a. 26 (Iacobus ven. q. … de Abbatia, 11.3.1467).

255 ASVr, UR, T, m. 84, a. 32 und a. 33 (Ioannes egr. q. Iacobi de Abbatia, 20. und 22.2.1492).

256 Antonio II. Badile, *Heiliger Johannes Evangelist* und *Heiliger Jakobus*, Verona, Museo Canonicale (Inv.-Nrn. D.5 und D.6), siehe Guzzo 1990, S. 180–182, Marinelli 1990, S. 634, Mus.-Kat. Verona 2007, S. 42–45, Kat.-Nr. 1 (Chiara Gervasi) und Guzzo 2015/2016, S. 193.

257 Antonio II. Badile, *Pietà und die Heiligen Helena und Katharina*, Verona, Museo Canonicale (Inv.-Nrn. D.16, D.17. und D.18), siehe Guzzo 1990, S. 180–182, Marinelli 1990, S. 634, Maoli 2001, S. 38–41, Zamperini 2014, S. 51, 58 und Guzzo 2015/2016, S. 190.

258 DOMINICVS LAZARVS HÆRES INSTAVRABAT MDLXX lautet die Inschrift auf den Sockeln der Pfeiler und Pilaster am Eingang der Kapelle.

259 Die vermutlich vor dem Umbau der Kapelle auf einem Gebälk unterhalb der Kalotte verlaufende Weihinschrift wird auf einer an der linken Wand der Kapellennische angebrachten Inschriftentafel wiedergegeben und lautet: PAVLVS DIONYSIVS DEC(RETORVM) DOC(TOR) CAN(ONI)CVS VERONÆ / SACELLVM HOCCE QVOD OLIM PRINCIPIBVS APOSTOLORVM / PETRO ET PAVLO EREXIT AC DOTAVIT PRO ANIMA SVA ET / PARENTVM SVORVM ANNO MCCCCLXXXIII / IO(ANN)ES FRAN(CIS)CVS DIONYSIVS CAN(ONI)CVS MARCHIO IAM VETVSTATE / DELAPSVM DEI GLORIÆ MAIORISQ(VE) ECCLESIÆ DECORI / SANCTOR(V)M PRINCIPVM HONORI BENEMERITI PARENTIS AMORI / ADAVXIT ET IN HANC ELEGANTIOREM FORMAM ÆRE / PROPRIO REDEGIT / ANNO D(OMI)NI MDCCXII. Zur Cappella Dionisi (1483) siehe Brugnoli 1955, S. 33–35, Aurenhammer 1985, S. 201–206, 223–225, Brugnoli 1987, S. 205, Marinelli 1990, S. 634, Guzzo 1993, S. 34, Ders. 1997, S. 247, Brugnoli 1998, S. 45–54, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 69–70, Kat.-Nrn. 6.3–6.4 (Marco Agostini), Zamperini 2010 (A), S. 54, 60–65, Dies. 2014, S. 37, 58 und Molteni 2016, S. 21–24.

Im Jahr 1481 erhielt der Kanoniker die Erlaubnis zum Bau der Kapelle[260], deren Weihe zwei Jahre später standfand. Die Wandmalereien werden Antonio II. Badile zugeschrieben und vor die Ausmalung der Cappella Abbazia-Lazzari datiert. Im Jahr 1712 ließ der Kanoniker Giovanni Francesco Dionisio die ursprünglich halbrunde Nische nach dem Vorbild der gegenüberliegenden Cappella Cartolari-Nichesola umbauen.

Der Kanoniker Bartolomeo da Legnago stiftete eine dem Heiligen Antonius Eremita geweihte Kapelle im zweiten Joch des südlichen Seitenschiffs (Abb. 38)[261]. In seinem Testament vom 2. April 1471 bestimmte er den Bau einer Kapelle, „ad simillitudinem capellarum institutarum per quondam venerabilem virum dominum Bartholomeum de Cartulariis olim canonicum veronensem"[262]. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Bauarbeiten zur Erhöhung und Einwölbung des südlichen Seitenschiffs erst begonnen, die Errichtung der Kapelle erfolgte vermutlich etwa zeitgleich wie die der benachbarten Cappella Dionisi Anfang der 1480er Jahre. Für die weitere Ausstattung der Kapelle zeigte sich nach dem Tod des Kanonikers sein angeblicher Neffe Bernardino Calcasoli verantwortlich[263]. Die Wandmalereien sind signiert und datiert, auf Schrifttäfelchen in den Zwickeln über der Archivolte steht links IO(ANNES) MARIA / FALCONETVS / DE VERONA PI(NXIT) und rechts M D III / DIE PRIMO / SEPTENBRIS [sic!]. Im Jahr 1529 wurde die Kapelle der Bruderschaft des Heiligen Grabs und des Heiligen Rochus übertragen, die Nicola Giolfino mit zwei Tafeln mit den *Heiligen Rochus und Antonius Eremita* und den *Heiligen Bartholomäus und Sebastian* sowie mit der *Beweinung Christi* auf einer bogenförmigen Leinwand beauftragte, die mit der Tafel mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von Liberale da Verona zu einem Retabel zusammengesetzt wurden[264].

Der Kanoniker Filippino Emilei stiftete eine den Heiligen Jakobus maior und Bartholomäus sowie der Transfiguration Christi geweihte Kapelle im dritten Joch des süd-

260 ASVr, Archivio Dionisi-Piomarta, n. 470 und ASVr, UR, T, m. 93, a. 219 (Paulus egr. rev. q. Dionisii de Dionisiis, 26.6.1501).

261 Die auf dem Gebälk unterhalb der Kalotte verlaufende und vom barocken Altaraufsatz fast vollständig verdeckte Weihinschrift lautet: DEO ET DIVO ANTONIO DE VIENA D(OMINI) BARTOLOMEI DE LENIACO CANONICI VERONENSIS / IVSSV BERNARDINVS CALCHESOLVS NEPOS ET HAERES DICAVIT MDIIII. Zur Cappella Calcasoli (1504) siehe Brugnoli 1955, S. 35–39, Aurenhammer 1985, S. 201–206, 223–225, Brugnoli 1987, S. 208–209, Guzzo 1993, S. 34, Ders. 1997, S. 248, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 70–71, Kat.-Nrn. 6.5–6.6 (Marco Agostini), Brugnoli 2007, S. 29–38, Zamperini 2010 (A), S. 52, 56, 65, Dies. 2014, S. 39 und Molteni 2016, S. 24–28.

262 ASVr, UR, T, m. 63, a. 29 (Bartholomeus de Leniaco, 2.4.1471). Bartolomeo da Legnago hatte seit 1436 ein Kanonikat inne, das nach seinem Tod 1474 an seinen angeblichen Neffen Aliprando Calcasoli überging, eigentlich Sohn seiner unehelichen Tochter Inida, siehe Libardi 1689 Cod. 776 (Vr – Bib.Cap.), fol. 200v-225v, 226r.

263 Bernardino Calcasoli war einer der vier Söhne von Inida, der unehelichen Tochter des Kanonikers Bartolomeo da Legnago, die mit dem Tuchscherer Francesco Calcasoli verheiratet war. Zu den komplizierten Familienverhältnissen des Klerikers siehe Brugnoli 2007, S. 29–38.

264 Zur Tafel mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (um 1485) von Liberale da Verona siehe Brugnoli 1955, S. 36–39, Ausst.-Kat. Verona 2002, S. 32–45, Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 277–278, Kat.-Nr. 51 (Hans-Joachim Eberhardt), Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 72, Kat.-Nr. 6.9 (Hans-Joachim Eberhardt), Brugnoli 2007, S. 33, 37–38 und Artoni 2013, S. 62, Anm. 10.

lichen Seitenschiffs (Abb. 45)[265]. In seinem ersten Testament vom 27. September 1484 verfügte der Kanoniker den Bau einer Kapelle, „pro cuius fabrica & ornata iam excidi fecit lapides vivos“[266]. In seinem zweiten Testament vom 27. Juli 1504 bestimmte er seine Grabstätte „in monumento construendo in capellam et altare per ipsius dominum Philippinum constructa in ecclesia cathedrali“, mit dessen Vollendung er seinen als Erben eingesetzten Neffen Giovanni di Tommaso beauftragte[267]. Die Wandmalereien stammen eindeutig von derselben Hand und aus derselben Zeit wie die der benachbarten Cappella Calcasoli, auch wenn Giovanni Maria Falconetto an dieser Kapellendekoration keine Signatur hinterlassen hat. Vasari berichtet, dass den Altar ursprünglich ein Triptychon von Francesco Morone zierte, mit „San Iacopo e San Giovanni che hanno in mezzo Cristo che porta la croce, e sono queste due figure di tanta bellezze e bontà quanto più non si può desiderare“[268]. Die beiden Seitentafeln des Triptychons sind an den Wänden der Kapellennische angebracht, von der Mitteltafel fehlt hingegen jede Spur. Der barocke Altaraufbau rahmt eine Tafel mit der *Transfiguration Christi* von Giambettino Cignaroli von 1741.

Auf die Errichtung und Ausschmückung der Kapellen an den Seitenwänden des Langhauses folgte die Erneuerung der bereits bestehenden Kapellen am Ostende der beiden Seitenschiffe.

Die Kanoniker Francesco und Girolamo Maffei stifteten die den Heiligen Andreas und Anno von Verona geweihte Kapelle am Ostende des nördlichen Seitenschiffs (Abb. 22)[269]. Aus dem Testament von Francesco vom 22. Oktober 1496 geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt noch kein bestimmter Ort für eine Grablege oder eine Kapellenstiftung festgelegt war[270]. Der Umbau und die Dekoration der Kapelle müssen dann aber in den direkt darauffolgenden Jahren erfolgt sein, da die Wandmalereien von Gio-

265 Die auf dem Gebälk unterhalb der Kalotte verlaufende und vom barocken Altaraufsatz fast vollständig verdeckte Weihinschrift lautet: SACELLVM DIVO IACOBO MAIORI DEDICATVM ET IN COMMENDATIONEM ADMIRABILIS AC / GLORIOSI TRANSFIGVRATIONIS IESV CHRISTI SALVTIS ANNO MCCCCCIII. Zur Cappella Emilei (1503) siehe Brugnoli 1955, S. 39–41, Aurenhammer 1985, S. 201–206, 223–225, Brugnoli 1987, S. 205–208, Guzzo 1993, S. 34, Ders. 1997, S. 248, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 70–71, Kat.-Nr. 6.6 (Marco Agostini), Zamperini 2010 (A), S. 56–57, 65, Dies. 2014, S. 39 und Molteni 2016, S. 24–28.
266 ASVr, UR, T, m. 76, a. 247 (Philippinus rev. can. q. Aloisii com. de Miliis de S. Cecilia, 27.9.1484).
267 ASVr, UR, T, m. 96, a. 183 und a. 186 (Philippinus rev. can. q. Aloisii com. de Miliis de S. Cecilia, 27.7. und 1.8.1504).
268 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 585. Zu dem Triptychon von Francesco Morone für den Altar der Cappella Emilei siehe Del Bravo 1962, S. 16, Marinelli 1996, S. 368–370, Molteni 2006, S. 123, Mus.-Kat. Verona 2010, S. 283–284, Kat.-Nr. 218 (Gianni Peretti) und Zamperini 2013 (C), S. 121–122, Anm. 15.
269 Zur Cappella Maffei (1500) siehe Brugnoli 1955, S. 54–55, Ders. 1987, S. 225–226, Cova 1988, S. 241, Guzzo 1993, S. 25–26, Ders. 1997, S. 248–250, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 71–72, Kat.-Nrn. 6.7–6.8 (Marco Agostini), Zamperini 2010 (A), S. 57–58 und Molteni 2016, S. 13. Die Kanoniker Francesco und Girolamo Maffei waren Neffen von Maddalena Maffei, die 1484 Bau und Ausstattung der von ihrem verstorbenen Ehemann Gian Nicola Manzini gestifteten Kapelle in Sant'Anastasia in Verona vorantrieb, an deren Ausmalung möglicherweise ebenfalls Giovanni Maria Falconetto beteiligt war.
270 ASVr, UR, T, m. 88, a. 183 (Franciscus rev. can. q. Orlandini de Mapheis, 22.10.1496).

vanni Maria Falconetto eine Inschrift mit der Jahreszahl 1500 aufweisen[271]. Die Dotation der mit „ornamentis" und „structuris" dekorierten Kapelle wurde allerdings erst 1510 vollzogen[272]. Auf dem Altar stand über der Predella mit *Szenen aus dem Leben der Heiligen Anna und Joachim* von Michele da Verona ursprünglich eine heute demselben Maler zugeschriebene Pala mit der *Thronenden Madonna mit den Heiligen Andreas, Anno von Verona, Hieronymus und Johannes d. T.*, die durch das 1794 datierte Altarbild von Agostino Ugolini ersetzt wurde und heute im Museo Canonicale in Verona aufbewahrt wird[273].

Der Kanoniker Francesco Mazzanti stiftete die den Heiligen Agatha und Franziskus geweihte Kapelle am Ostende des südlichen Seitenschiffs[274]. In der Kapellennische auf rechteckigem Grundriss steht das Grabmal der Heiligen Agatha, das Bischof Pietro della Scala 1353 errichten ließ[275]. Die Kapelle befand sich spätestens seit 1496 im Besitz der Familie Mazzanti, wie die Grabplatte für Ludovico Mazzanti, den Vater des Kanonikers, belegt[276]. Im Jahr 1503 wurde der Steinmetz Domenico da Lugo mit der plastischen Dekoration der Kapelle beauftragt[277], die 1508 geweiht wurde.

Bis in die Mitte des Quattrocento befanden sich die Grablegen der Kanoniker üblicherweise in der Kapitelkirche Sant'Elena und nahmen sich eher bescheiden aus: Die

271 Auf einer *Tabula ansata* im linken Zwickel über dem Segmentgiebel ist die Jahreszahl MCCCCC angebracht, siehe Cova 1988, S. 241.

272 BCAVr, ACAVr, m. 144, fol. 190r-193r, siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 387, Kat.-Nr. 130 (Enrico Maria Guzzo).

273 Michele da Verona, '*Pala Maffei*', um 1500/1510, Verona, Museo Canonicale (Inv.-Nr. D.26). Die Pala wurde in der Literatur lange Zeit Giovanni Maria Falconetto zugeschrieben, siehe Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70, Eitelberger von 1857, S. 200, Giro 1869, Bd. 2, S. 103–104, Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472–473, Eitelberger von 1873, S. 211, Simeoni 1913[3 [1909]], S. 72, 81, Gerola 1915, S. 223, Fiocco 1930/1931, S. 1212 und Brugnoli 1955, S. 54–55, aber auch Cova 1988, S. 241 hält noch an dieser Zuschreibung fest. Mit einem deutlichen Fragezeichen versehen gibt Brenzoni 1972, S. 135 die Zuschreibung der Altartafel an Falconetto wieder. Erstmals hat Brugnoli 1976 (A), S. 30 und Ders. 1976 (B), S. 185 die Altartafel „vicina ai modi di Michele da Verona" gerückt, dieser Zuschreibung folgt die neuere Forschung ausnahmslos, siehe Guzzo 1990, S. 188–189, Marinelli 1990, S. 638–639, 644–645, Guzzo 1993, S. 26, Marinelli 1996, S. 411, Anm. 7, Viviani 2002, S. 62, Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 387, Kat.-Nr. 130 (Enrico Maria Guzzo), Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 84, Kat.-Nr. 8.6 (Enrico Maria Guzzo), Mus.-Kat. Verona 2007, S. 64–67, Kat.-Nr. 4 (Joanna Karczewska) und Guzzo 2008, S. 354.

274 Die Weihinschrift auf einer an der Attika der Rahmenarchitektur angebrachten Tafel lautet: DEO OP(TIMO) MAX(IMO) / ET DIVIS AGATHAE / ET FRANCISCO / AEDEM HANC / M D VIII und die Stiftungsinschrift im Fries des Gebälks der Rahmenarchitektur lautet: FRANCISCVS MAZANTHVS ARCHIPRESBY(TERO) VERONEN(SIS) / AERE SVO DOTAVIT ET VT CERNITIS ADORNAVIT. Zur Cappella Mazzanti (1508) siehe Brugnoli 1955, S. 47–49, Ders. 1987, S. 223–225, Guzzo 1993, S. 29, Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 71–72, Kat.-Nrn. 6.7–6.8 (Marco Agostini) und Zamperini 2010 (A), S. 58–60.

275 Die an den Stirnseiten der Bodenplatte der Baldachinarchitektur umlaufende Inschrift lautet: VIRGINIS HIC AGATHAE OSSA REPOSTA BEATAE PRESVLE SCALIGERA SVB PETRO STIRPE REPERTA PER QVEM STRVCTA SACRAE SVRGVNT HIC SAXA FAVILLAE MILLE TRECENTIS SVB QUINQVAGINTA TRIBVSQVE.

276 Die Inschrift auf der Grabplatte lautet: DEO O(PTIMO) MAX(IMO) LVDOVICO MAZANTO CIVI OPTIMO FRANCISCVS MAZANTVS CANONICVS VERONEN(SIS) ET FRATRES PATRI B(ENE) M(ERENTI) ET SIBI POSVERE AN(N)O MCCCCXCVI.

277 Zum Steinmetz Domenico da Lugo siehe Simeoni 1907, Franzoni 1971, S. 179–181, Cuppini 1981, S. 291 und Franzoni 1991, S. 207–211.

in den Fußboden eingelassenen Grabplatten zeigen im Flachrelief den liegenden Verstorbenen im Chorgewand, das Haupt auf ein Kissen gebettet, ganzfigurig oder als Brustbild in einem Clipeus[278].

Vorbildgebend für die monumentalen Kapellendekorationen der Kanoniker in der Kathedrale war das Monument zum Gedächtnis an Niccolò Brenzoni in San Fermo Maggiore in Verona. Der Kanoniker Antonio Malaspina erteilte in seinem 1440 errichteten Testament detaillierte Anweisungen zur plastischen und malerischen Dekoration der von ihm gestifteten Kapelle und verwies dabei explizit auf das Brenzoni-Monument[279]. Das Monument für den wohlhabenden Patrizier an der Nordwand neben dem Hauptportal von San Fermo Maggiore wurde 1426 von dem Bildhauer Nanni di Bartolo detto il Rosso und dem Maler Pisanello vollendet[280]. Der Bildhauer schuf eine *Auferstehung Christi* unter einem von Putti aufgehaltenen Baldachin, in den Zwickeln darüber malte Pisanello eine *Verkündigung an Maria*. Vor der Hintergrundfolie eines gemusterten Vorhangs wird das plastische Mittelstück von einem Rosenspalier umrahmt, das oben in Tabernakel mündet, in denen links und rechts die Erzengel Raphael und Michael dargestellt sind, während das mittlere die auf der Spitze des Baldachins stehende Statue eines Propheten hinterfängt. Das Monument greift zum einen Gestaltungselemente venezianischer Dogengrabmäler auf[281], folgt zum anderen aber auch einer lokalen Tradition: Die Verbindung eines plastischen Wandgrabes mit einer gemalten Komposition wird durch die Bogengräber des Veroneser Patriziats Ende des 14. Jahrhunderts vorbereitet[282]. Bei dieser Form des Grabmals erhebt sich über dem Sarkophag oder der Tumba eine Säulen-Bogen-Stellung, die von einem Dreiecksgiebel bekrönt wird, an dem das Familienwappen prangt, während das Bogenfeld von einem Fresko geschmückt wird, das die thronende Madonna und für den Verstorbenen bittende Heilige zeigt. Die Bogengräber werden häufig von einer gemalten Rahmung eingefasst und in einigen Fällen sogar durch fingierte Bauplastik ergänzt[283].

Die Scheinarchitekturen der Kapellendekorationen mit ihrem mehrgeschossigen Aufbau und den in Nischen eingestellten Figuren zitieren die Grabmäler venezianischer

278 Zu den Grablegen des Klerus in Verona bis in die erste Hälfte des Quattrocento siehe Franco 2004 (a), S. 175–185.

279 asVr, ur, t, m. 32, a. 125 (Antonius egr. doc. q. Leonardi march. de Malaspinis, 27.5.1440). Siehe Franco 1996, S. 146–149. Inwieweit in der Dekoration der Cappella Malaspina Elemente des Brenzoni-Monuments übernommen wurden, ist aufgrund der radikalen barocken Überformung der Kapelle nicht mehr nachzuvollziehen.

280 Zum Grabmonument für Niccolò Brenzoni (1426) siehe Aurenhammer 1985, S. 193, Franco 1996, S. 141, Dies. 1998, Bd. 1, S. 121–160, Degenhart / Schmitt 2004, Bd. 1, S. 67–85 und Franco 2004 (b), S. 257–258.

281 Siehe u.a. der gemalte Wandbehang als Hintergrundfolie für das Grabmal des Dogen Marco Corner (†1368), die nur als Sinopien erhaltene monumentale Scheinarchitektur um das Grabmal des Dogen Michele Morosini (†1382) oder die von Engeln aufgehaltene Baldachinbekrönung über dem Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo (†1423), alle drei in der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig.

282 Zu den Grablegen des Patriziats in Verona bis in die erste Hälfte des Quattrocento siehe Franco 1996, S. 139–150, Dies. 2004 (b), S. 247–261 und Dies. 2011, S. 42–47.

283 Siehe u.a. der scheinplastische Rahmen um das Grabmal des Tommaso Pellegrini (†1392) oder die mit gemalten Krabben besetzten Giebelschrägen über dem Grabmal des Giovanni Salerni (†1387), beide in der Kirche Sant'Anastasia in Verona.

Dogen[284]. Die Übernahme einer dem Repräsentanten der Serenissima vorbehaltenen Würdeform in den privaten Kapellenstiftungen der Kanoniker bringt den Repräsentationsanspruch der politischen und kulturellen Elite der unterworfenen Stadt anschaulich zum Ausdruck.

Nach einer langen Reihe von der Territorialmacht Venedig vorgeschlagener Kandidaten auf dem Bischofsthron in Verona ernannte Papst Clemens VII. 1524 unerwartet den aus Palermo stammenden Gian Matteo Giberti zum Bischof von Verona[285]. Nach dem Sacco di Roma 1527 zog sich der *Datarius* des Papstes in seine Diözese zurück, in der er unabhängig von den politischen und wirtschaftlichen Interessen der Republik Venedig und der Stadt Verona rigoros liturgische und institutionelle Reformen durchsetzte. Seine Bestrebungen, die Privilegien des Klerus einzuschränken, lösten eine Eskalation des Konflikts mit dem Domkapitel aus, dessen Unabhängigkeit von der Gerichtsbarkeit des Bischofs er gezwungen war anzuerkennen, zu dessen Kontrolle er aber das Amt des *Praepositus* einführte. Seit Guido Memo etwa ein Jahrhundert zuvor war Gian Matteo Giberti der erste Bischof, der wieder aktiv als Bauherr in der Kathedrale in Erscheinung trat. Im Jahr 1527 wurde der neue Fußboden verlegt, 1534 signierte und datierte Francesco Torbido detto il Moro die Wandmalereien im Chor, die Arbeiten an dem von Michele Sanmicheli entworfenen sogenannten 'tornacoro' dauerten bis 1541 an. Der Bischof nutzte die Neugestaltung des romanischen Chors, um seine theologischen Auffassungen und kirchenpolitischen Absichten zu propagieren[286].

2.2.4 Forschungsgeschichte

Die einem einheitlichen Schema folgenden Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale, die über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten entstanden, entsprachen schon bald nach ihrer Fertigstellung nicht mehr dem aktuellen Zeitgeschmack. Frühes Zeugnis der mangelnden Wertschätzung für die Wandmalereien aus dem Quattrocento legt das zwischen 1530 und 1532 von Jacopo Sansovino an der Wand links neben der Cappella Cartolari-Nichesola errichtete Grabmal für Galesio Nichesola ab, durch das der untere Teil der Scheinarchitektur verdeckt wird. Vasari erwähnt in den *Vite* nur zwei der acht Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale: In der Lebensbeschreibung Falconettos führt er die Cappella Maffei und die Cappella Emi-

284 Siehe das Grabmal des Dogen Niccolò Tron (†1473) in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari und das Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo (†1476) in der Kirche Santi Giovanni e Paolo, Venedig. Zur Monumentalisierung der Kapellendekorationen in Verona und der „Usurpation" einer dem Dogen vorbehaltenen Grabform siehe Aurenhammer 1985, S. 193, 217 und Ders. 1987, S. 30–35.

285 Zum Episkopat Gian Matteo Gibertis (1524–44) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 2, S. 642, 720–726, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 993–1040, Moscardo 1668, S. 392, 407–408, 412–413, Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 223–230 und Serafini 1996, S. 75–79, 94–119.

286 Zur Neugestaltung des Chors (1527–41) siehe Brugnoli 1955, S. 50–54, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 162–163, Kat.-Nr. VII.3 (Bruce Boucher), Brugnoli 1987, S. 226–230, Guzzo 1993, S. 26–28, Serafini 1996, S. 79–93, 119–134, Ders. 1998, S. 21–142 und Conforti 2002, S. 85–100.

lei als Beispiele für das mangelnde Talent des Künstlers in der Malerei an[287]. Die vom Maler signierte und datierte Cappella Calcasoli übergeht der Künstlerbiograph hingegen gänzlich, obgleich er sich an anderer Stelle ausführlich und voll des Lobes zu dem Altarbild der Kapelle von Liberale da Verona äußert[288].

Zu einem unbestimmten Zeitpunkt wurden die Wände im Langhaus der Kathedrale weiß getüncht. Möglicherweise gab die Pestepidemie 1630 den Anlass für die Kalkung, hinter den vorgeschobenen hygienischen Gründen verbarg sich aber wohl auch die Absicht, an Stelle der als veraltet empfundenen Wandmalereien aus dem Quattrocento Platz für zeitgemäße Dekorationen zu schaffen. Im Jahr 1639 wurde an der Wand links neben der Cappella Emilei ein Monument zum Gedächtnis an Bischof Agostino Kardinal Valier errichtet, das von einer ausladenden gemalten Draperie hinterfangen wird, die weit in die Scheinarchitektur hineinreicht. Die Überschneidungen beeinträchtigen die Wirkung des Monuments erheblich, was vermuten lässt, dass es vor einem neutralen Hintergrund konzipiert wurde, die Wandmalereien zum Zeitpunkt seiner Entstehung also bereits übertüncht waren. Einen sicheren *terminus ante quem* für die Weißelung der Wände stellt die Veröffentlichung der *Vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi* von Bartolomeo Dal Pozzo im Jahr 1718 dar, in denen der Autor getreulich Vasaris Lebensbeschreibungen der Veroneser Künstler wiedergibt, die Aufzählung von Falconettos Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale jedoch weglässt, die dann auch bei der Beschreibung der Kirchenausstattung unerwähnt bleiben[289]. In der nachfolgenden Viten- und Guidenliteratur werden daher nur die Altarbilder der Kapellen genannt, mit Ausnahme der Wandmalereien in den von plastischer Rahmenarchitektur eingeschlossenen Bildfeldern, die von der Übertünchung und den entsprechenden Folgeschäden verschont blieben. Dazu zählen die *Beweinung Christi* im Bogenfeld des Segmentgiebels über der Cappella Maffei, als deren Urheber mal Francesco Morone, mal Giovanni Maria Falconetto und sogar Liberale da Verona genannt werden[290], und die *Verkündigung an Maria* in den Zwickeln über der rechtwinklig umrahmten Cappella Emilei, die übereinstimmend Falconetto zugeschrieben wird[291].

287 „[…] non fusse anch'egli pittore di molta reputazione, come si vede nel Duomo di Verona alle capelle de' Maffei e degl'Emili, et in San Nazzaro nella parte superiore della cupola, et in altri luoghi" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590).

288 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 566.

289 Dal Pozzo 1718, S. 36–40 und S. 230–231.

290 Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 39 und Giro 1869, Bd. 2, S. 107 schwanken in ihrer Zuschreibung zwischen Francesco Morone und Giovanni Maria Falconetto, Bennassuti 1825, S. 13–14 legt sich auf Francesco Morone fest, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70 und Bernasconi 1864, S. 259 hingegen auf Giovanni Maria Falconetto, während Rossi 1854, S. 23 Liberale als möglichen Urheber vorschlägt.

291 Siehe Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70, Rossi 1854, S. 21, Giro 1869, Bd. 2, S. 104 und Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erfuhr das Langhaus der Kathedrale – wiederum auf Initiative einzelner Kanoniker – eine gestalterische Erneuerung: Die Cappella Memo und die Cappella Malaspina wurden komplett barock überformt und die Altäre und Altarbilder der übrigen Kapellen ersetzt[292]. In der Zwischenzeit müssen die Kapellendekorationen aus dem Quattrocento in Vergessenheit geraten sein, von denen, bis auf Vasaris lückenhafte Aufzählung, keine zeitgenössischen Beschreibungen überliefert sind.

Als 1868 der Wandanstrich im Langhaus der Kathedrale erneuert werden sollte, wurden beim Aufbauen der Gerüste neben der Cappella Emilei zufällig die unter mehreren Kalkschichten verborgenen Wandmalereien wiederentdeckt. Die *Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti e Antichità* beauftragte daraufhin Pietro Nanin mit der Freilegung und Restaurierung der Kapellendekorationen[293]. Der Veroneser Maler hatte sich zuvor durch die Freilegung und Restaurierung verschiedener Freskendekorationen hervorgetan[294] und leistete durch die von ihm angefertigten und 1864 veröffentlichten *Disegni di varie dipinture a fresco che sono a Verona*[295] einen maßgeblichen Beitrag zur Dokumentation gefährdeter Wandmalereien, von denen er in den darauffolgenden Jahren auch einige aus konservatorischen Gründen abnehmen sollte.

Im April 1870 konnte die Freilegung und Restaurierung der Cappella Emilei abgeschlossen werden, im Dezember desselben Jahres wurden auch die Arbeiten an der Cappella Calcasoli beendet. Das Resultat rief jedoch Kritik hervor: Das grobe Abschlagen der Kalkschichten hatte die darunterliegenden Putz- und Farbschichten der Fresken stark in Mitleidenschaft gezogen, die verursachten Fehlstellen wurden daraufhin großzügig retuschiert und rekonstruiert, bis hin zur Anbringung schöpferisch-interpretativer Ergänzungen, die sich nicht allein auf das Dekor beschränkten, sondern auch Gesichter, Extremitäten und Gewänder betrafen, bevor dann abschließend ein Wachsfirnis aufgebracht wurde, der zu unschönen Verfärbungen führte.

Allen Beanstandungen zum Trotz hielten die Verantwortlichen der *Commissione consultiva* an dem Maler Pietro Nanin als Restaurator fest. Am 20. Dezember 1870 wurde mit ihm ein Vertrag über die Freilegung, Reinigung und Restaurierung der Kapellendekorationen und die Bemalung der Gewölbe in den Seitenschiffen mit einem Sternenhimmel und der Wandflächen zwischen den Kapellen mit einem Quadermauerwerk abgeschlossen.

292 Siehe Guzzo 1997, S. 245–261.
293 Zur Restaurierung der Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona im Ottocento durch den Maler Pietro Nanin siehe Molteni 2016 mit umfassendem Appendix, bestehend aus den behördlichen Schriftwechseln und den Artikeln in der Lokalpresse. Auch in deutschsprachigen Fachzeitschriften wurde die Restaurierung verfolgt, siehe Eitelberger von 1873, S. 210–215, Isidor 1873, Sp. 345–350 und Meyer 1875, Sp. 81–85, Sp. 99–104.
294 Zwischen 1854 und 1857 wurde Pietro Nanin u.a. mit der Freilegung und Restaurierung der Cappella Guantieri in Santa Maria della Scala und der Cappella Medici in San Bernardino in Verona betraut.
295 Nanin 1864 und Cenni / Schweikhart 1983.

In der Lokalpresse entbrannte indessen eine emotionale Diskussion über Methode, Technik und Ergebnis der Restaurierung. Die Vorwürfe richteten sich dabei nicht allein gegen den Restaurator, sondern auch gegen die beratende Kommission, deren Sachkenntnis und Urteilsfähigkeit in Zweifel gezogen wurden. Die öffentliche Debatte hatte jedoch keinen Einfluss auf die Position Pietro Nanins, der sich auf die Fürsprache der *Commissione consultiva* verlassen konnte und zudem schlicht alternativlos war. Hinweise auswärtiger Sachverständiger wurden ebenso wenig beachtet wie die Anweisungen des *Ministero dell'Istruzione Pubblica*. Am 27. April 1875 wurde Giovanni Battista Cavalcaselle von der Regierung zum *Ispettore generale per la pittura e la scultura* ernannt. Er war Verfechter einer rein konservierenden Denkmalpflege und formulierte Restaurierungsgrundsätze, die kompromisslos jede Art von Retuschen und Firnissen untersagen – eine Auffassung, die sich nur sehr zögerlich gegen die Tradition der integrierenden Restaurierung durchsetzte[296].

Der Vertrauensverlust des Restaurators und der Kommission machten sich in einer Abnahme des öffentlichen Interesses und einem Rückgang der finanziellen Förderung bemerkbar. Die Restaurierung ging nur mehr stockend voran und zog sich bis zum Frühjahr 1876 hin.

Unmittelbar vor dem Abschluss der Restaurierung beschreibt Bruno Meyer im November 1875 ausführlich, wenngleich auch mit der ein oder anderen ikonografischen Ungenauigkeit, die Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona und schließt enthusiastisch: „Es gehören diese Wandmalereien zu dem Schönsten, was die dekorative Kunst in dem zu Verona hochgepflegten Genre der Fassadenmalerei hervorgebracht hat"[297].

Der erstmals 1909 erschienene kunsthistorische Stadtführer von Luigi Simeoni enthält die grundlegenden Informationen zu Stiftern, Künstlern und Ausstattung der einzelnen Kapellen. Die *Beweinung Christi* im Bogenfeld des Segmentgiebels über der Cappella Maffei schreibt er Francesco Morone und die Pala mit der *Thronenden Madonna mit den Heiligen Andreas, Anno von Verona, Hieronymus und Johannes d. T.* Giovanni Maria Falconetto zu[298].

Nur geringfügig ausführlicher stellt sich der Kirchenführer von Pierpaolo Brugnoli aus dem Jahr 1955 dar. Darin wiederholt er die oben genannten jeweiligen Zuschreibungen des Freskos im Segmentgiebel und des ehemaligen Altarbilds der Cappella Maffei, als mögliche Urheber der *Verkündigung an Maria* in den Zwickeln über der

296 Siehe Marini 1998, S. 165–173 und Autenrieth 2002, S. 22.
297 Meyer 1875, Sp. 81–85, Sp. 99–104 (Zitat Sp. 103).
298 Simeoni 1913³ [1909], S. 68–75, 81. Die Pala wurde durch das 1794 datierte Altarbild von Agostino Ugolini ersetzt und wird heute im Museo Canonicale in Verona (Inv.-Nr. D.26) aufbewahrt. Die Zuschreibung an Falconetto findet sich außerdem bei Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70, Eitelberger von 1857, S. 200, Giro 1869, Bd. 2, S. 103–104, Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472–473, Gerola 1915, S. 223, Brugnoli 1955, S. 54–55 und sogar noch bei Cova 1988, S. 241.

rechtwinklig umrahmten Cappella Emilei nennt er sowohl Nicola Giolfino als auch Giovanni Maria Falconetto und letzteren zieht er zudem als Maler der Scheinarchitektur um die Cappella Dionisi in Betracht[299].

Zweifel an den jeweiligen Zuschreibungen des Freskos im Segmentgiebel und des ehemaligen Altarbilds der Cappella Maffei bringt Raffaello Brenzoni 1972 zum Ausdruck[300]. Im Jahr 1976 rückt Pierpaolo Brugnoli die Pala „vicina ai modi di Michele da Verona"[301].

Zwischen 1975 und 1980 wurden die Kapellen Dionisi, Calcasoli und Emilei im rechten Seitenschiff der Kathedrale von Verona von Pinin Brambilla restauriert, wobei das Ausmaß der Schäden an den Wandmalereien durch die unsachgemäße Freilegung und Restaurierung im Ottocento ersichtlich wurde[302]. Durch die Verfärbung des Wachsfirnis waren die Wandmalereien beinahe unlesbar geworden, ihre Reinigung brachte die entstellenden Übermalungen durch Pietro Nanin zum Vorschein, die den kläglichen Zustand der durch die grobe Freilegung stark beschädigten Farbschichten kaschierten. Man entschied sich, die Rekonstruktionen Pietro Nanins partiell zu erhalten, aber durch eine feine Linie von der originalen Malerei zu unterscheiden. Der Sternenhimmel im Gewölbe und das fingierte Quadermauerwerk an den Wandflächen zwischen den Kapellen wurden hingegen vollständig entfernt.

In ihrem Bericht zu den laufenden Restaurierungen lehnt Maria Teresa Cuppini 1978 die von Brugnoli 1955 vorgeschlagene Zuschreibung der Wandmalereien der Cappella Dionisi an Falconetto ab[303]. Im Jahr 1981 vergleicht dieselbe Autorin den Aufbau der monumentalen Scheinarchitekturen mit einem „polittico grandioso"[304].

Hans H. Aurenhammer wirft 1985 in seiner Dissertation zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance auch einen Blick nach Verona und analysiert vor dem Hintergrund des Verhältnisses der Stadt Verona zur Republik Venedig die monumentale Form und repräsentative Funktion der privaten Altarstiftungen der Veroneser Aristokratie. Durch die Einbindung der Kapellennische in eine triumphbogenartige Scheinarchitektur werden der Altar wie auch die Grablege des Stifters im Boden davor überhöht. Die „Usurpation" der Form venezianischer Dogengrabmäler und die Evokation der antiken Vergangenheit Veronas dienen der Selbstdarstellung der Stadt und ihrer herrschenden Klasse[305].

299 Brugnoli 1955, S. 33–73.
300 Brenzoni 1972, S. 135, 215.
301 Brugnoli 1976 (a), S. 30 und Ders. 1976 (b), S. 185.
302 Zur Restaurierung der drei Kapellen im rechten Seitenschiff der Kathedrale von Verona zwischen 1975 und 1980 durch Pinin Brambilla siehe Ausst.-Kat. Verona 1978, S. 45–46, Kat.-Nr. 17 (Maria Teresa Cuppini).
303 Ausst.-Kat. Verona 1978, S. 45–46, Kat.-Nr. 17 (Maria Teresa Cuppini) mit Verweis auf Brugnoli 1955, S. 34.
304 Cuppini 1981, S. 408–409.
305 Aurenhammer 1985, S. 184–241 und Ders. 1987, S. 30–35.

Zwischen 1986 und 2002 führte Pierpaolo Cristani umfassende Restaurierungsmaßnahmen in der Kathedrale von Verona durch, die nun auch die Kapellendekorationen im linken und die Kapellen am Ostende beider Seitenschiffe betrafen. Nach der Festigung von Putz- und Farbschichten wurden die Wandmalereien, die plastischen Rahmenarchitekturen und die Skulpturen auf den Ziergiebeln der Kapellen sorgfältig gereinigt. Neben dem nachgedunkelten Wachsfirnis mussten auch noch unzählige Kalkfragmente der ehemaligen Übertünchung entfernt werden. Zugunsten einer besseren Lesbarkeit und eines einheitlicheren Gesamteindrucks wurden Fehlstellen in der originalen Farbschicht in einem zurückgenommenen Farbton retuschiert und eine farbliche Angleichung der Rekonstruktionen Pietro Nanins vorgenommen.

Mauro Cova berichtet 1988 über die Restaurierung der Cappella Maffei, bei deren Reinigung auf einer gemalten *Tabula ansata* im linken Zwickel über dem Segmentgiebel die Jahreszahl MCCCCC sichtbar wurde. Er schreibt sowohl die *Beweinung Christi* im Bogenfeld des Segmentgiebels als auch die *Auferstehung Christi* in der Lünette darüber Giovanni Maria Falconetto zu und hält auch an der Zuschreibung der Pala mit der *Thronenden Madonna mit den Heiligen Andreas, Anno von Verona, Hieronymus und Johannes d. T.* an denselben Maler fest[306].

Sergio Marinelli folgt 1990 hingegen der von Brugnoli 1976 vorgeschlagenen Zuschreibung des ehemaligen Altarbilds der Cappella Maffei an Michele da Verona, die sich in der Folge allgemein durchsetzt[307]. Die Fresken der Cappella Maffei, sowohl die *Beweinung* als auch die *Auferstehung Christi*, akzeptiert er als Werke Falconettos und verweist im Hinblick auf die Figur des jungen Soldaten in antikischer Rüstung auf die etwa zeitgleich entstandenen Fresken Pietro Peruginos in der Sala delle Udienze im Collegio del Cambio in Perugia (1496–1500)[308]. Die Scheinarchitekturen um die Cappella Dionisi schreibt er Antonio II. Badile zu[309].

Anlässlich der 800-Jahrfeier der Weihe der Kathedrale von Verona 1987 gibt Pierpaolo Brugnoli eine umfassende Monografie zur Baugeschichte der Kathedrale heraus. In seinem Beitrag rekonstruiert er die Entstehung und Umsetzung des Projekts zur Erneuerung des Langhauses im Quattrocento und die Abfolge der Kapellenstiftungen der Kanoniker in den Seitenschiffen[310].

306 Cova 1988.
307 Marinelli 1990, S. 638–639, 644–645, siehe Brugnoli 1976 (a), S. 30, Ders. 1976 (b), S. 185 und nachfolgend Guzzo 1990, S. 188–189, Ders. 1993, S. 26, Marinelli 1996, S. 411, Anm. 7, Viviani 2002, S. 62, Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 387, Kat.-Nr. 130 (Enrico Maria Guzzo), Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 84, Kat.-Nr. 8.6 (Enrico Maria Guzzo), Mus.-Kat. Verona 2007, S. 64–67, Kat.-Nr. 4 (Joanna Karczewska) und Guzzo 2008, S. 354.
308 Marinelli 1990, S. 638–639.
309 Marinelli 1990, S. 634, 644–645, diese Zuschreibung wird akzeptiert von Guzzo 1993, S. 34, Brugnoli 1998, S. 45–54 und Agostini 2006, S. 110–111.
310 Brugnoli 1987, S. 167–245.

Zum Kirchenjubiläum 1987 erscheint außerdem ein neuer Kirchenführer von Danilo Ferrarini, der aber lediglich die Standardinformationen enthält und veraltete Zuschreibungen wiederholt, wie die der *Beweinung Christi* im Bogenfeld des Segmentgiebels über der Cappella Maffei an den Umkreis von Francesco Morone, der *Verkündigung an Maria* in den Zwickeln über der rechtwinklig umrahmten Cappella Emilei an Nicola Giolfino und der Scheinarchitekturen um die Cappella Dionisi an Giovanni Maria Falconetto[311].

In der Literatur wird die Cappella Emilei meist nach die 1503 von Falconetto signierte Cappella Calcasoli datiert. Begründet wird diese Datierung mit der plastischen Rahmenarchitektur, denn anders als bei den vorhergehenden Kapellen im Langhaus der Kathedrale wird die Archivolte der Kapellennische nicht von einem Ziergiebel bekrönt, sondern von ein Gebälk tragenden Pilastern rechtwinklig eingefasst. Die modernere Formensprache und die gelungene Integration in die Scheinarchitektur lassen vermuten, dass Falconetto am Entwurf der plastischen Rahmenarchitektur der Cappella Emilei beteiligt gewesen ist[312]. Stefano Lodi meint 1997 allerdings, dass die plastische Rahmenarchitektur der Cappella Emilei auch den Aufbau und insbesondere die Geschosshöhen der Scheinarchitektur der benachbarten Cappella Calcasoli bestimmte und somit zuerst entstanden sein muss. Außerdem weist der Autor auf die engen Bezüge der beiden Fassadengliederungen zu den antiken Veroneser Stadttoren hin[313].

Giuseppe Franco Viviani sieht 2002 besonders in den Fresken der *Beweinung* und *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei Falconettos Kenntnis der mittelitalienischen Malerei und der Werkstätten von Melozzo da Forlì und Pinturicchio bestätigt[314].

Marco Agostini stellt 2006 Bezüge zwischen den monumentalen Scheinarchitekturen der Kapellendekorationen und den mit Architekturen *all'antica* gestalteten Frontispizseiten der zeitgenössischen paduanischen und venezianischen Miniaturmalerei her[315].

Alessandra Zamperini untersucht 2010 aus welchen Traditionen, nach welchen Vorbildern und in was für einem geistigen Umfeld die Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale entstanden[316]. Die Verbindung von Skulptur und Wandmalerei ist bereits in den Grabmälern des Veroneser Patriziats aus der ersten Hälfte des Quattrocento angelegt, wie dem Monument zum Gedächtnis an Niccolò Brenzoni in San Fermo Maggiore (1426). Die Scheinarchitekturen mit Figurennischen gleichen in ihrem Aufbau Altarretabeln, deren Rahmen in der zweiten Hälfte des Quattrocento zu einem integralen Bestandteil des perspektivisch konstruierten Bildraums wurden, wie bei

311 Ferrarini 1987.
312 Zu einer möglichen Beteiligung Falconettos am Entwurf der plastischen Rahmenarchitektur der Cappella Emilei siehe Cuppini 1981, S. 302–303, Guzzo 1993, S. 34, Lodi 1997, S. 192, Ders. 2004, S. 265, Ders. 2006, S. 152, Agostini 2006, S. 111, Lodi 2008 (a), S. 454 und Molteni 2016, S. 27.
313 Lodi 1997, S. 192–194 und Ders. 2006, S. 152.
314 Viviani 2002, S. 62.
315 Agostini 2006, S. 101–111.
316 Zamperini 2010 (a), S. 51–97.

Andrea Mantegnas Triptychon für San Zeno Maggiore (1459). Die Dekoration *all'antica* speist sich zum einen aus antiken Vorbildern wie den Veroneser Stadttoren und weist zum anderen Bezüge zu den architektonisch gestalteten Frontispizseiten der zeitgenössischen Buchmalerei auf[317]. Einzelne Elemente verschiedener Vorbilder sind zu einer wie von Vitruv beschriebenen tragischen Bühnenfassade zusammengesetzt[318], die die humanistisch gebildeten Kanoniker für ihre identitätsstiftende Selbstdarstellung nutzten.

Im Jahr 2016 stellt Monica Molteni ihrer Untersuchung der problematischen Freilegung und Restaurierung der Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona durch Pietro Nanin im Ottocento eine Zusammenfassung des bisherigen Kenntnisstands zu Auftraggebern, Künstlern, Datierungen, Referenzen und Intentionen der Kapellenstiftungen voran[319].

2.2.5 Beschreibung der Cappella Maffei

Die Rundbogennische auf rechteckigem Grundriss der von den Kanonikern Francesco und Girolamo Maffei gestifteten und den Heiligen Andreas und Anno von Verona geweihten Kapelle (Abb. 22) nimmt beinahe die gesamte Breite der schmalen Stirnseite des nördlichen Seitenschiffs ein. Die Platzverhältnisse erlauben keine dreiteilige Bühnenfassade wie bei den Kapellendekorationen an der Nord- und Südwand des Langhauses.

Die flache Nische wird von einem Rundbogen aus grauem Marmor in die Wandfläche eingebunden. Die Archivolte ist reich ornamentiert, die Laibung glatt, die Stirn- und Innenseiten der Pfeiler zieren von Vögeln belebte Pflanzenkandelaber. Der Rundbogen wird von einer Ädikula mit Segmentgiebel auf Pilastern aus weißem Marmor eingefasst. Die Pilasterspiegel sind mit einem von Vögeln, Satyrn, Tritonen und anderen Mischwesen belebten Rankenwerk gefüllt, den Gebälkfries schmücken Blattmasken, geflügelte Puttenköpfe, Füllhörner, Delfine, Adler und Mischwesen. Der mit Zahnschnitt-, Eierstab- und Konsolfries dekorierte Segmentgiebel wird in der Manier der vorhergehenden Kapellen im Langhaus von einem Ziergiebel mit aus Füllhörnern emporwachsendem Rankenwerk bekrönt. Links und rechts am Ansatz des Ziergiebels stehen die Statuen des Erzengels Gabriel und der Jungfrau Maria und zentral über dem Bogenscheitel ragt die Figur des Auferstandenen Christus empor. Die Zwickel über der Rundbogennische werden von Tondi mit Brustbildern von Heiligen geschmückt: Links ist einer der beiden Titelheiligen der Kapelle, der Apostel Andreas mit Kreuz

317 Vgl. z.B. Ravenna, Biblioteca Classense (Inc. 670), Plinius maior, *Naturalis Historia*, hrsg. von Giovanni da Spira, Venedig 1469, Maestro del Plinio di Ravenna oder New York, The Pierpont Morgan Library (PML 26983, 26984), *Biblia Italica*, hrsg. von Vindelino da Spira, Venedig 1471, Maestro dei Putti, siehe Mariani Canova 1969, S. 146–147, Kat.-Nr. 33, S. 149, Kat.-Nr. 46, Ausst.-Kat. Padua 1999, S. 267–269, Kat.-Nr. 104 (Alberta De Nicolò Salmazo) und Ebd., S. 295–297, Kat.-Nr. 117 (Maria Francesca P. Saffiotti und Giordana Canova Mariani).
318 Zu Theaterbau und Bühne bei Vitruv siehe Vitruv Ed. Fensterbusch 1964, Buch 5, Kap. 7, S. 232–235.
319 Molteni 2016, S. 11–31.

und Buch dargestellt und rechts der Namenspatron einer der beiden Stifter, der Kirchenvater Hieronymus im Kardinalsgewand mit einem Buch in der einen und einem Kirchenmodell in der anderen Hand. Unter den Tondi ist außerdem jeweils ein Schild mit dem Wappen der Familie Maffei angebracht[320].

Die Ädikula als Rahmung eines Rundbogens ist ein von antiken Stadttoren und Ehrenbögen bekanntes Architekturmotiv, das auch an der Porta Leoni, der Porta Borsari und dem Arco dei Gavi in Verona erscheint. Allerdings setzen sich die Ädikulä bei all diesen Beispielen aus einem Dreiecksgiebel auf Säulen zusammen, nur die beiden äußeren Fensteröffnungen im ersten Obergeschoss der Porta Borsari werden von Ädikulä bestehend aus einem Segmentgiebel auf Pilastern gerahmt. *Imagines clipeatae* antiker Götter schmücken die Zwickel über dem Rundbogen des Arco di Augusto in Rimini.

Der Segmentgiebel (Abb. 23) wird durch eine perspektivisch konstruierte Scheinarchitektur im Bogenfeld illusionistisch erweitert. Das Gebälk wird um eine Stufe und der Segmentbogen um eine kassettierte Laibung ergänzt. Der Raum ist, dem Standpunkt des Betrachters entsprechend, in starker Untersicht gegeben. Die Szenerie wird schlaglichtartig von links erhellt, der Hintergrund bleibt vollkommen im Dunkeln.

Auf der linken Seite des Bogenfelds liegt an der vordersten Kante der Stufe der Leichnam Christi in halbsitzender Position auf dem Grabtuch. Die zur Mitte hin ausgestreckten Beine sind starr, die Arme hängen schlaff an den Seiten des aufgerichteten Oberkörpers nach unten, Weißhöhungen betonen die Muskelpartien. Der bis auf ein Schamtuch nackte Körper ist unversehrt und weist keine Wundmale auf, auch das helle Inkarnat unterscheidet sich nicht von dem der Lebenden. Nur die Gesichtszüge mit dem geöffneten Mund, den geschlossenen Augen und den zusammengezogenen Augenbrauen lassen den erlittenen Schmerz erahnen. Im Rücken Christi kniet eine Frau, die mit der einen Hand seinen Kopf stützt und mit der anderen zart seine Wange berührt. In ihrer knieenden Haltung spiegelt sie die Position des halbaufgerichteten Leichnams, das um ihre Hüften geschlungene und sich am Boden stauchende Umhangtuch fällt wie das Grabtuch über die Stufe herab. Das durch die Hell-Dunkel-Zeichnung plastisch modellierte Umhangtuch wirkt geradezu wie eine eigenständige Gewandstudie. Der Frau gegenüber, wie sie im Profil gegeben und dieselben Farben tragend – die Farben des Wappens der Familie Maffei, Blau und Gold –, kniet am Fußende Christi ein greiser Mann mit weißem Bart, Nikodemus, der eben die Beine des Leichnams abgelegt hat. Ein weiterer weißhaariger, bärtiger Mann, Josef aus Arimathäa, beugt sich stehend von hinten über den Leichnam und hebt mit beiden Händen zart den schlaff herabhängenden linken Arm Christi an. Auf der rechten Seite des Bogenfelds liegt an

320 Das Wappen der Maffei zeigt einen einmal geteilten Schild mit einem wachsenden goldenen Hirsch auf blauem Grund im oberen und drei goldenen Schrägrechtsbalken auf blauem Grund im unteren Feld. Im rechten Zwickel ist das Wappen richtig herum, im linken spiegelverkehrt dargestellt, beide sind nicht farbig gefasst. Zum Wappen der Familie Maffei siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 2 (1888), S. 45 und Morando Di Custoza 1976, Taf. CLXV, Nr. 1481.

der vordersten Kante der Stufe und in einer ganz ähnlichen Position wie der Leichnam Christi die ohnmächtig zu Boden gesunkene Maria. Ihr Oberkörper ist in den Schoß der hinter ihr sitzenden Maria Magdalena gebettet, die ihr mitfühlend über die Haare streicht und sich bewegt ans Herz fasst. Fürsorglich unterstützt wird sie außerdem von einer hinter ihr knieenden älteren Frau mit eingefallenen Gesichtszügen und dunklem Haar. In der Mitte des Bogenfelds, etwas nach hinten gerückt, aber dennoch kaum überschnitten, ist frontal ausgerichtet und in aufrecht stehender Haltung der Apostel Johannes zu sehen, der in stummer Trauer seine Hände ringt. Neben ihm steht, zur Seite gewandt und mit geneigtem Kopf, ein weiterer jugendlich bartloser Jünger, der sein Gesicht voller Kummer in den vom Gewand verhüllten Händen verbirgt. Am linken Rand, vom Bogen überschnitten, steht der Sarkophag, auf dem Hammer und Nägel der Kreuzigung liegen, das Kreuz selbst ist aber nicht abgebildet. Hinter dem Sarkophag kniet eine weitere weibliche Heilige, die Hände zum Gebet aneinandergelegt, den Blick emporgewandt.

In der Literatur wird die Szene mehrheitlich als *Deposizione* betitelt, richtiger ist jedoch die erstmals von Zamperini 2010 eingeführte und dann von Molteni 2016 wieder aufgegriffene Bezeichnung als *Compianto*[321]. Der Bildtypus der Beweinung Christi beschreibt eine in der Bibel nicht überlieferte Szene, die sich nach der Abnahme des Leichnams vom Kreuz und vor der Grablegung zuträgt. Beweinungsgruppen setzen sich üblicherweise aus maximal den sieben Personen zusammen, die in den Evangelien im Neuen Testament bei der Kreuzabnahme und Grablegung Christi namentlich genannt werden[322]. Das sind die Mutter Christi und sein Lieblingsjünger Johannes, die drei Marien Maria Magdalena, Maria Kleophas und Maria Salome sowie Josef von Arimathäa und Nikodemus. Der trauernde Jünger neben Johannes, dem Sohn der Maria Salome, ist vielleicht als Jakobus minor zu identifizieren, dem Sohn der Maria Kleophas. Da alle anderen Mitglieder der Heiligen Sippe mit blondem Haar dargestellt sind, handelt es sich bei der dunkelhaarigen Frau mit den verhärmten Gesichtszügen vermutlich um eine Magd.

Das Vorbild für die Komposition und einzelne Motive ist in dem querformatigen Kupferstich der *Grablegung Christi* von Andrea Mantegna (Abb. 24) zu suchen[323]. Von diesem rührt nicht nur der breit gelagerte Bildaufbau mit der parallelen Aneinanderreihung zweier voneinander abgesonderter Figurengruppen her, übernommen wurde auch die gesamte Figurengruppe um die ohnmächtig zu Boden gesunkene Muttergottes mit ihrer frontal sitzenden Begleiterin und der hageren Alten sowie die Figur des sein Gesicht verbergenden Jüngers im Hintergrund.

321 Zamperini 2010 (a), S. 57–58 und Molteni 2016, S. 13, Anm. 8.
322 Mt. 27,55–61, Mk. 15,40–47, Lk. 23,49–56 und Joh. 19,25–27, 38–42.
323 Andrea Mantegna, *Grablegung Christi*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 87037), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 118–119, Kat.-Nr. 66 und Andrea Mantegna, *Grablegung Christi*, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. DG1951/353), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 229, Kat.-Nr. 19 (Giorgio Marini).

Trotz der Vielzahl unterschiedlicher Körperhaltungen – aufrecht und vornübergebeugt stehend, ein- und zweibeinig knieend, sitzend und liegend – wirken die Figuren statisch. Im Vergleich zu den dynamisch bewegten Figuren mit affekterfüllten Gesichtszügen auf Mantegnas Kupferstich zeigen sie zurückgenommene Gebärden und beinahe regungslose Mienen. Eine rundliche Kopfform, ein hervorstehendes Kinn, ein kleiner Mund mit vollen Lippen, eine große Nase mit breitem Nasenrücken und schwere Augenlider kennzeichnen die gleichförmigen Gesichter, die von strähnig gewelltem oder gelocktem Haar eingerahmt werden. Austauschbar sind insbesondere die Gesichter von Christus und seiner Mutter sowie von Johannes und Maria Magdalena. Die beiden alten Männer mit dem struppigen Haupt- und Barthaar und den buschigen Augenbrauen sind ähnlich überzeichnet dargestellt wie die Propheten und Evangelisten Falconettos in der Cappella di San Biagio.

Die Figuren heben sich mit ihrem hellen Inkarnat und den bunten Gewändern kontrastreich vom dunklen Hintergrund ab. Die strahlende Farbigkeit wird durch Weißhöhungen verstärkt, allerdings haben einige Farben im Laufe der Zeit an Intensität eingebüßt. Zusätzliche Lichtreflexe erzeugten die in *Pastiglia* gearbeiteten Nimben und Verzierungen der Gewänder, die jedoch größtenteils abgefallen sind.

Der plastische Segmentgiebel ist einer gemalten Attika (Abb. 22) vorgeblendet. Die Attika schließt mit einem Gesims ab, das von denselben Friesformen geschmückt wird wie der Segmentbogen. Links und rechts außen an der Attika sind von Pfeilern flankierte Rundbogennischen mit Muschelkalotten angeordnet, die die Statuen des Erzengels Gabriel und der Jungfrau Maria zu beiden Seiten des Segmentgiebels hinterfangen. In den Zwickeln über dem Segmentbogen sind *Tabulae ansatae* angebracht. Die Restaurierung 1988 brachte auf der linken Tafel wieder die Jahreszahl MCCCCC zum Vorschein[324], die Inschrift auf der rechten Tafel ist verloren. Der Ziergiebel, ein Zugeständnis an die Tradition der vorhergehenden Kapellendekorationen im Langhaus, lässt sich schwerlich in das architektonische Konzept integrieren und verdeckt teilweise Gliederungs- und Zierelemente der Attika.

Auf der Attika steht ein in die Lünette eingepasster Spitzbogen auf hohen Sockeln. Die Stirnseiten der Sockel weisen einfigurige Reliefs mit Darstellungen von Sibyllen auf, die durch die in die Plinthen eingemeißelten Inschriften bezeichnet werden und mit Zeigegestus auf die am Sockelgebälk umlaufenden Inschriften mit ihren jeweiligen Weissagungen hindeuten[325]. Die Archivolte des Spitzbogens zieren Perl-, Perlstab- und Eierstabfriese, die Laibung schmücken mit Rosetten besetzte Kassetten. Der Kopf, der den Schlussstein ziert, ist aufgrund abgeplatzter Putz- und Farbschichten kaum mehr zu erkennen.

324 Cova 1988, S. 241.
325 Zu den Sibyllen als Thema in der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit siehe Augustyn 2005, S. 365–435 und Ders. 2019.

Der Spitzbogen öffnet die Wandfläche in einen Landschaftsausblick, der bis auf die bizarren Felsformationen, die den Ausschnitt seitlich begrenzen, nicht detaillierter ausgeführt ist. Der Handlungsraum der irdischen Personen bleibt wie bei der *Beweinung Christi* auf die Tiefe der architektonischen Rahmung beschränkt. Die Szenerie ist in starker Untersicht gegeben und wird schlaglichtartig von links unten beleuchtet.

Die zentral über dem Scheitel des Segmentbogens stehende Statue des Auferstandenen Christus wird von einer Mandorla aus neun sechsflügeligen, feuerrot leuchtenden Seraphim hinterfangen. Die Soldaten, die das Grab bewachen sollten, fliehen angsterfüllt vor der strahlenden Lichterscheinung. An der Vorderkante der Rahmenarchitektur liegen achsensymmetrisch gespiegelt zu beiden Seiten des Auferstandenen Christus zwei Soldaten, die entweder bei der Bewachung des Grabes eingeschlafen waren oder bei ihrer hastigen Flucht zu Boden gestürzt sind. Hinter ihnen stehen punktsymmetrisch gespiegelt zwei weitere Soldaten, die auf ihre Standarten gestützt einen dynamischen Ausfallschritt vom Auferstanden Christus weg machen. Beide wenden den Kopf über die Schulter zurück und haben zum Schutz vor dem gleißenden Licht, das den Auferstandenen Christus umgibt, den Schild erhoben. Auf der rechten Seite ist im Hintergrund ein weiterer davoneilender Soldat zu sehen, der geblendet von dem hellen Schein rings um den Auferstandenen Christus schützend den Arm vor das Gesicht hebt. Am rechten Rand steht an der Vorderkante der Rahmenarchitektur frontal im Kontrapost ein junger Soldat in antikischer Rüstung (Abb. 26), der ehrfürchtig auf Gottvater im Himmel deutet[326]. Ihm gegenüber steht am linken Rand ein Ritter in zeitgenössischem Harnisch in breiter Beinstellung und zusätzlich durch den am Boden abgestellten Schild stabilisiert, den Blick unerschrocken auf den Auferstandenen Christus gerichtet (Abb. 25). Im Scheitel der spitzbogigen Lünette ist Gottvater als Brustbild dargestellt, umgeben von einer Aureole nur mehr ganz schwach sichtbarer blaugeflügelter Cherubim. Er wird umringt von vier Zweiergruppen musizierender und tanzender Engel auf weißen Wolken, in denen jeweils zwei Puttenköpfchen zu entdecken sind.

In den Evangelien des Neuen Testaments werden Grablegung, Bewachung des Grabs und die Entdeckung des leeren Grabs beschrieben[327], Augenzeugen der Auferstehung Christi gibt es nach ihnen nicht. Das apokryphe Petrusevangelium hingegen berichtet, dass die Soldaten das Wunder der Auferstehung schauten[328]. Die Anzahl der Soldaten ist beim Bildtypus der Auferstehung Christi nicht festgelegt.

Wie bei den Bildtypen der Geißelung Christi und des Martyriums des Heiligen Sebastian dienen die achsen- und punktsymmetrisch gespiegelten Figurenpaare der

326 Der Weisegestus des Soldaten wird durch die fälschlicherweise vor seiner Hand verlaufende Stange der Lanze des Soldaten in Rückansicht gestört, möglicherweise ein Irrtum der Restauratoren im 19. und 20. Jahrhundert.
327 Mt 27,57–66 und 28,1–8, Mk 15,42–47 und 16,1–8, Lk 23,50–56 und 24,1–12, Joh 19,38–42 und 20,1–10.
328 EvPetr 21–45. Zu Petrus-Evangelium und sibyllinischen Orakeln im Vergleich siehe Nicklas 2007, S. 263–279.

liegenden, davoneilenden und stehenden Soldaten zu Bewegungsstudien[329]. Ihre verschiedenen Körperhaltungen lassen sich auf antike Vorbilder zurückführen: Die halbaufgerichtete Liegeposition ist von Statuen lagernder Flussgötter und von Sarkophagreliefs mit Darstellungen der schlafenden Ariadne oder des Endymion bekannt[330], der dynamische Ausfallschritt wird exemplarisch von den Statuen der Dioskuren auf dem Quirinal in Rom demonstriert und von in Vorder- und Rückansicht gezeigten Figuren auf Sarkophagreliefs mit Darstellungen von Kampf- und Jagdszenen imitiert[331] und der nach oben weisende Soldat am rechten Rand erinnert schließlich in Gewandung und Pose an den weit verbreiteten Typus der *Statua loricata* im *Adlocutio*-Gestus[332].

Der *Miles christianus* am linken Rand (Abb. 25)[333], der standfest und furchtlos die Auferstehung Christi bezeugt, gleicht nicht nur in seiner selbstbewussten Pose mit der breiten Beinstellung, der auf dem Prunkschild aufgestützten linken Hand und dem locker in der rechten Hand gehaltenen Kommandostab, sondern auch in den dekorativen Details des zeitgenössischen Harnisch dem Erzengel Michael auf einer Tafel des Polyptychons für die Certosa in Pavia von Pietro Perugino (1496–1500)[334], der wiederum in seiner Pose auf die Statue des Heiligen Georg von Donatello für Orsanmichele in Florenz (1416–17)[335] und in seiner Rüstung auf die Tafel mit dem Heiligen Georg von

329 Vgl. z.B. Antonio und Piero Pollaiuolo, *Martyrium des Heiligen Sebastian*, 1475, London, National Gallery (Inv.-Nr. NG292) und Luca Signorelli, *Geißelung Christi*, um 1475, Mailand, Pinacoteca di Brera (Inv.-Nr. 327–347) sowie Umkreis Andrea Mantegna, *Geißelung Christi*, um 1475, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 87035).

330 Vgl. z.B. *Allegorien von Nil und Tigris (Tiber)*, Rom, bis 1517 auf dem Quirinal, dann auf dem Kapitol, siehe CensusID 151737 und 151738 und *Bacchus-Sarkophag*, Oxfordshire, Blenheim Palace, siehe CensusID 151530 sowie *Selene-Endymion-Sarkophag*, Rom, Villa Doria Pamphilj, siehe CensusID 10192617.

331 Vgl. z.B. *Sarkophag mit Amazonomachie*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.896.0.0) – auf dessen Deckel außerdem ein Flussgott lagert – und *Sarkophag mit Szenen der Jagd auf den kalydonischen Eber*, Rom, Villa Doria Pamphilj, siehe CensusID 10193445.

332 Vgl. z.B. *Augustus von Prima Porta*, Vatikan, Musei Vaticani, Braccio Nuovo (Inv.-Nr. MV.2290.0.0).

333 In der zweiten Hälfte des Quattrocento forderten die Päpste vehement, aber erfolglos Kreuzzüge gegen das Osmanische Reich, dessen Expansionspolitik – 1453 Eroberung von Konstantinopel, 1461 von Trapezunt, 1470 von Negroponte (Euböa) und 1480 sogar kurzzeitige Einnahme von Otranto in Süditalien – eine ernstzunehmende politische und wirtschaftliche Bedrohung darstellte. Zur Entstehungszeit der Kapellendekoration führte die Republik Venedig gerade Krieg gegen das Osmanische Reich auf / um Morea (Peloponnes). Auch in Verona wurden die Kreuzzugs-Pläne diskutiert, so wandte sich Isotta Nogarola während des Konzils von Mantua (1459–60) in einem Brief mit ermutigenden Worten an Papst Pius II. (siehe Nogarola Ed. Abel 1886, Bd. 2, S. 143–156 und Avesani 1984, S. 72) und Donato Belloria widmete dem Veroneser Bischof Ermolao Barbaro, der sich zu diesem Zeitpunkt gerade als päpstlicher Legat am französischen Hof aufhielt, um Mitstreiter für einen Kreuzzug zu werben, seine Schrift *De bello turcorum consulti responsio* (1460). Nach der Rückkehr des Bischofs wurde Donato Belloria zu seinem Vikar ernannt und traf sicherlich auch auf den zu den *familiares* des Bischofs gehörenden Kanoniker Giovanni Maffei, dem Onkel der Kapellenstifter (siehe Cipriani 2012, S. 400–401 und 408–409).

334 Pietro Perugino, *Erzengel Michael*, 1496–1500, London, National Gallery (Inv.-Nr. NG288.2). Zu den Anleihen Falconettos bei dem umbrischen Meister siehe Marinelli 1990, S. 638, Peretti 2001, S. 123, Anm. 49, Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334–335, Kat.-Nr. 93 (Stefano Lodi) und Zamperini 2010 (a), S. 89.

335 Donatello, *Heiliger Georg*, 1416–17, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Inv.-Nr. 361), siehe Ausst.-Kat. Florenz 2022, S. 348–351, Kat.-Nr. 12.1 (Aldo Galli).

Andrea Mantegna in den Gallerie dell'Accademia in Venedig (um 1470–75)[336] zurückgeht. Die Figur zeigt jedoch nicht das jugendliche Antlitz des Erzengels Michael auf der Altartafel, sondern trägt die strengen Gesichtszüge des älteren Mannes in Rüstung auf einem Studienblatt Peruginos (Abb. 27) in der Royal Collection in Windsor Castle[337].

Besonderes Augenmerk legte der Maler auf Details bei den Rüstungen und Waffen, wie den körpernachformenden Muskelpanzern, der Halterung der Schwerter und der Handhabung der Schilde. Vier der römischen Soldaten werden durch das strähnige weiße Haupt- und Barthaar, die buschigen Augenbrauen und die tiefen Faltenfurchen als ältere Männer charakterisiert und sind ähnlich überzeichnet dargestellt wie die Propheten in der Kuppel und die Evangelisten in den Pendentifs der Cappella di San Biagio. Die Rückenfigur entspricht in ihrer dynamischen Bewegung, der betonten Körperlichkeit und der hässlichen Fratze im Profil der typischen Figur eines Schergen bei der Geißelung Christi, der sich hier, statt mit einer Rute auszuholen, auf die Lanze stützt. Die Muskelpartien werden durch die Weißhöhungen und starken Hell-Dunkel-Kontraste akzentuiert.

In dem Reigen musizierender und tanzender Engel auf Puttenwölkchen griff der Maler Ideen und Motive zweier kurz zuvor entstandener Werke Andrea Mantegnas auf: Auf der Pala für den Hochaltar von Santa Maria in Organo in Verona (1497) wird die Madonna in der Mandorla von Wölkchen umgeben, aus denen Puttenköpfe geformt sind[338]. Die paarweise gruppierten Engel in ihren flatternden Gewändern erinnern an den *Musenreigen auf dem Parnass* für das *Studiolo* der Isabella d'Este im Palazzo Ducale in Mantua (1496–97)[339], von dem das vereinzelte Motiv von vier Tänzerinnen als Kupferstich Verbreitung fand[340].

Je näher an den Gewölbekappen, desto schlechter ist die Malerei in der Lünette erhalten. Bei den beiden äußeren Engelspaaren sind im Bereich der Köpfe die Putz- und Farbschichten abgeplatzt, aber auch die Köpfe der beiden inneren Engelspaare wie auch der von Gottvater im Scheitel sind stark übermalt. Goldauflagen, etwa beim Strahlenkranz um den Auferstanden Christus, beim Nimbus von Gottvater, bei den Rüstungen und Waffen der Soldaten oder den Instrumenten der Engel, sind größtenteils nicht mehr vorhanden.

336 Andrea Mantegna, *Heiliger Georg*, um 1470–75, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Inv.-Nr. 588), siehe Ausst.-Kat. London 1992, S. 206–207, Kat.-Nr. 42 (Keith Christiansen).
337 Pietro Perugino, *Mann in Rüstung*, um 1490–93, Royal Collection Trust (Inv.-Nr. RCIN 912801).
338 Andrea Mantegna, sog. *Pala Trivulzio*, 1497, Mailand, Pinacoteca del Castello Sforzesco (Inv.-Nr. 554), siehe Mus.-Kat. Mailand 2005, S. 101–103, Kat.-Nr. 65 (Marco Albertario). Wolkengesichter erscheinen noch häufiger in den Werken Mantegnas, wie auf dem Tafelbild *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* für das *Studiolo* der Isabella d'Este im Palazzo Ducale in Mantua (1500–02), heute in Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 371).
339 Andrea Mantegna, *Der Parnass*, 1496–97, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 370).
340 Nach Andrea Mantegna, *Die vier Tänzerinnen*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 87058), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 145–146, Kat.-Nr. 86.

2.2.6 Beschreibung der Cappella Calcasoli

Im zweiten Joch des südlichen Seitenschiffs liegt die halbrunde Nische mit Muschelkalotte der von dem Kanoniker Bartolomeo da Legnago und seinem Enkel Bernardino Calcasoli gestifteten und dem Heiligen Antonius Eremita geweihten Kapelle (Abb. 38).

Die Apsidiole wird von einem flachen Spitzbogen aus rotem Marmor in die Wand eingebunden. Die Archivolte zieren Kanneluren und ein Perlstabfries, die Stirnseiten der Pfeiler schmücken Vasen- und Pflanzenkandelaber, die Laibung und die Innenseiten der Pfeiler sind glatt. Die Pfeiler werden von kannelierten Pilastern aus grauem Marmor flankiert. Die Sockel aus weißem Marmor und die Kapitelle aus rotem Marmor von Pfeilern und Pilastern sind miteinander verkröpft. Die Pilaster tragen Gebälkblöcke mit figürlichen Reliefs, die jeweils zwei Eroten mit Füllhörnern im Arm zeigen, die einen farbig gefassten Schild mit den Wappen der Stifter halten[341]. Auf den Gebälkblöcken stehen Statuen auf polygonalen Plinthen: Links ist, trotz des abgebrochenen Stabs weiterhin an dem greisenhaften Aussehen und dem Kapuzenmantel erkennbar, der Titelheilige der Kapelle, der Heilige Antonius Eremita dargestellt. Bei der Figur rechts, die weder durch ein spezifisches Attribut noch durch ihre Physiognomie und Kleidung gekennzeichnet ist, handelt es sich vermutlich um den Namenspatron des Stifters, den Heiligen Bartholomäus. Auf dem flachen Spitzbogen liegt ein kielbogenförmiger Ziergiebel auf, mit aus Füllhörnern an den Bogenansätzen emporwachsendem Rankenwerk. Das Giebelfeld schmückt ein Relief mit dem Brustbild der gekrönten Madonna mit dem Jesusknaben auf dem Arm. Über der Spitze des Ziergiebels ist eine Konsole angebracht, auf der ein hoher Sockel lastet, dessen Stirnseite von einer *Almutia* dekoriert wird. Auf dem Sockel steht die Statue Gottvaters mit dreieckigem Nimbus, der in der linken Hand eine Kreuzkugel hält und die rechte zum Segensgestus erhoben hat.

Die plastische Rahmenarchitektur der Kapelle grenzt auf der linken Seite an das südliche Seitenportal an, an der Außenwand des Seitenschiffs stößt die Apsidiole an den Protiro minore[342]. Das rechteckige Portal wird innen von einem schlichten breiten Rahmen aus weißem Marmor eingefasst und durch ein konsolgetragenes Gesims verdacht.

Die Kapellennische ist in eine Scheinarchitektur eingefügt, die beinahe die gesamte Breite der Jochwand einnimmt und anders als die vorhergehenden Kapellendekorationen im Langhaus, die alle etwa auf Höhe des Gewölbeansatzes enden, weit in die Lünette hineinragt.

341 Das Wappen auf dem linken Gebälkblock zeigt einen einmal geteilten Schild mit einem roten schreitenden Löwen auf goldenem Grund im oberen und drei goldenen Sonnen auf blauem Grund im unteren Feld. Das Wappen auf dem rechten Gebälkblock zeigt einen blauen Schild mit einem erniedrigten goldenen Sparren begleitet von oben zwei und unten einer goldenen Sonne. Bei beiden handelt es sich um Wappen der Familie Calcasoli, siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 1 (1886), S. 197 und Morando Di Custoza 1976, Taf. LXV, Nr. 583 und 584.

342 Zum Protiro minore am südlichen Seitenschiff der Kathedrale von Verona siehe Bartoli 1987, S. 132–138.

Über einer Sockelzone erhebt sich eine dreigeschossige Fassade, die durch Arkaden gegliedert und von einem Segmentgiebel bekrönt wird. Die hohe Sockelzone, die auf der linken Seite vollständig vom Seitenportal eingenommen wird, ist auf der rechten Seite unten durch die Holzvertäfelung eines Beichtstuhls und seitlich durch das Grabmonument für den 1828 verstorbenen Antonio Cesari weitgehend zerstört. Den Arkaden im ersten Geschoss sind Ädikulä vorgeblendet, deren verkröpfte Gebälke den Gebälkblöcken auf den die Kapellennische einfassenden Pilastern entsprechen. Die Arkaden im zweiten und dritten Geschoss werden von Pfeilern flankiert, auf denen die jeweiligen Gebälke lasten. Im zweiten Geschoss schließen sich den beiden äußeren Arkaden nach innen je eine weitere an, die von der mit einem Ziergiebel bekrönten Archivolte der Kapellennische leicht überschnitten werden. Die beiden Rundbogennischen mit Muschelkalotten sollten eigentlich die auf den die Kapellennische einfassenden Pilastern angeordneten Statuen des Heiligen Antonius Eremita und des Heiligen Bartholomäus hinterfangen, die dafür jedoch einiges zu tief stehen, da die Plinthen der Statuen niedriger als die Sockelzone des zweiten Geschosses sind. In den Zwickeln über der von einem Ziergiebel bekrönten Archivolte der Kapellennische hat der Maler Schrifttäfelchen angebracht, in das auf der linken Seite ist die Signatur IO(ANNES) MARIA / FALCONETVS / DE VERONA PI(NXIT) eingemeißelt, in das rechts die Datierung M D III / DIE PRIMO / SEPTENBRIS [sic!]. Im dritten Geschoss springt die Fassade zwischen den beiden seitlichen Arkaden risalitartig vor und öffnet sich durch zwei quadratische Öffnungen zwischen vier breiten Pfeilern in einen loggienähnlichen Raum. Der schmale Wandabschnitt zwischen den beiden inneren Pfeilern sollte eigentlich den neutralen Hintergrund für die zentral über der mit einem Ziergiebel bekrönten Archivolte der Kapellennische angeordnete Statue Gottvaters bilden, die jedoch einiges darüber hinausragt, da zwar die Konsole genau dem Gesims des Gebälks des zweiten Geschosses entspricht, der darauf lastende Sockel aber höher als die Sockelzone des vorspringenden mittleren Fassadenteils im dritten Geschoss ist. Angesichts der etwas unglücklichen Positionierung der Statuen vor der Scheinarchitektur stellt sich die Frage, ob der Steinmetz bei der Anfertigung der Statuen und der zugehörigen Plinthen und Sockel von einem anderen architektonischen Entwurf ausging.

Sämtliche Architekturteile, vom Pilasterspiegel über den Gebälkfries bis hin zum Säulenschaft, sind überreich mit unterschiedlichen Kandelabermotiven und der als 'Groteske' bezeichneten Ornamentform verziert.

Im ersten Geschoss steht vor der Arkade auf der linken Seite der Kapellennische eine Heilige, die den rechten Arm in die Hüfte gestemmt hat und in der linken Hand einen stabförmigen Gegenstand hält, der sich nicht eindeutig bestimmen lässt. Meyer 1875 mutmaßt, dass es sich bei der Figur um die Heilige Ursula handelt[343], Zamperini 2010

343 MEYER 1875, Sp. 101. In diesem Fall würde es sich bei dem stabförmigen Gegenstand um einen Pfeil handeln.

zieht stattdessen die Heilige Lucia in Betracht[344]. Eine stilistische Beurteilung der Figur erübrigt sich, da sie durch die Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts stark verfälscht wurde. Eine Schwarz-Weiß-Aufnahme, die den Zustand nach der zwischen 1975 und 1980 erfolgten Restaurierung dokumentiert[345], zeigt im Bereich des Körpers bis zum Halsansatz die durch die Freilegung im 19. Jahrhundert verursachten Fehlstellen in den Putz- und Farbschichten und im Bereich des Kopfes und der Architektur die von Pietro Nanin vorgenommenen Rekonstruktionen, die beibehalten, aber durch eine weiße Linie abgetrennt wurden. Die jüngste, im Jahr 2002 abgeschlossene Restaurierung beinhaltete dann einerseits die „eliminazione delle ridipinture, delle brutte ricostruzioni pittoriche"[346], andererseits die Anbringung integrierender Retuschen. Frisur und Gesichtszüge der Figur sowie das Dekor der Architektur erscheinen im heutigen Zustand im Vergleich zur Fotografie von damals stark verändert, eine Analyse des Originalbestands ist daher unmöglich.

Vor der gegenüberliegenden Arkade steht eine weitere Heilige, die in der linken Hand einen Kelch mit Hostie und in der rechten die Märtyrerpalme hält, hinter ihr ist zudem ein Turm zu erkennen, so dass sie eindeutig als Heilige Barbara zu identifizieren ist. Die Figur und die Arkade, in die sie eingestellt ist, wurden auf der rechten Seite durch das Grabmonument für den 1828 verstorbenen Antonio Cesari teilweise zerstört.

Vor den seitlichen Arkaden im zweiten und dritten Geschoss stehen die vier Evangelisten mit ihren Symbolfiguren.

Im zweiten Geschoss ist vor der linken Arkade der Evangelist Markus mit dem Löwen zu seinen Füßen zu sehen. Der Heilige steht ins Halbprofil nach rechts gedreht da und liest konzentriert in dem aufgeschlagenen Buch in seiner linken Hand. Standmotiv und Körperformen der Figur sind unter dem Gewand nicht zu erkennen, was teilweise auch den Beschädigungen durch die grobe Freilegung im 19. Jahrhundert und den Rekonstruktionen und Retuschen darauffolgender Restaurierungen geschuldet sein mag[347]. Der Evangelist ist als alter Mann mit weißem Haarkranz, Stirnlocke und Bart dargestellt, gekleidet in ein knöchellanges bläuliches Gewand, über dem er ein gelbes Umhangtuch trägt, das um Hüfte und Schulter geschlungen ist. In der Haar- und Barttracht sowie den Gewandfarben entspricht die Figur der gängigen Darstellungsweise des Apostels Petrus. Kopfform und Gesichtszüge, vor allem aber auch das Detail der das Buch haltenden Hand mit dem abgespreizten kleinen Finger und dem gekrümmten Zeigefinger weisen dann auch enge Parallelen zur Figur des Apostelfürsten in der Lünette der Südwand der Cappella di San Biagio auf.

344 Zamperini 2010 (a), S. 56, gefolgt von Molteni 2016, S. 27. In diesem Fall würde es sich bei dem stabförmigen Gegenstand um eine Kerze handeln.
345 Soprintendenza di Verona, Foto 61060050.
346 Molteni 2016, S. 310, App. 3, Dok.-Nr. 21.
347 Vgl. mit der Schwarz-Weiß-Aufnahme nach der Restaurierung in den Jahren 1975 bis 1980, siehe Soprintendenza di Verona, Foto 61060049.

Vor der gegenüberliegenden Arkade steht im Kontrapost der Evangelist Lukas, zu dessen Füßen der Stier liegt. Der Heilige ist ins Halbprofil nach links gedreht gegeben und hält in beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch. Über einem knöchellangen roten Gewand, das in Röhrenfalten über das Standbein herabfällt, trägt er ein um Hüfte und Schulter geschlungenes grünes Umhangtuch, das sich an das Spielbein anschmiegt. Die Faltengebung erscheint im Vergleich zu Falconettos üblichem Gewandstil eher hartkantig und die Gesichtszüge wirken etwas feiner gezeichnet als bei den austauschbaren, nur durch ihre Haar- und Barttracht unterscheidbaren Köpfen der anderen drei Evangelisten, wobei auch hier aufgrund der Retuschen eine Beurteilung schwierig ist. Sicherlich wurde der Maler bei der umfangreichen Kapellendekoration von Mitarbeitern unterstützt, möglicherweise ist die Figur des Evangelisten Lukas seinem Vater Jacopo zuzuschreiben, in dem Eberhardt 2010 den Urheber der „mantegnesken Hauptpersonen der nördlichen Lünette“ in der Cappella di San Biagio vermutet[348].

Im dritten Geschoss ist vor der linken Arkade der Evangelist Johannes mit dem Adler zu seinen Füßen dargestellt (Abb. 40). Der Heilige steht mit vorgestelltem linkem Bein ins Dreiviertelprofil nach rechts gedreht da und schlägt das Buch in seinen Händen auf. Er trägt ein wadenlanges hellgrünes Gewand und darüber ein rotes Umhangtuch, das in vertikalen Zugfalten von der Schulter über den Rücken bis zum Boden herabfällt und dort, wo es über den angewinkelten Arm hochgerafft ist, tiefe Schüsselfalten ausbildet. Der Evangelist geht in Standmotiv und Gewandbehandlung auf die Figur des Apostels Petrus links außen auf Mantegnas ‘Pala di San Zeno’ (1459) zurück. Mit ihren plumpen Gesichtszügen mit den wulstigen Lippen, der hängenden Nasenspitze, den verschatteten Augenhöhlen, dem zerzausten Haar und dem langen zweigeteilten Bart gleicht die Figur den Propheten in der Kuppel und den Evangelisten in den Pendentifs der Cappella di San Biagio.

Vor der gegenüberliegenden Arkade steht im Kontrapost der Evangelist Matthäus, zu dessen Füßen der Engel kniet. Der Heilige ist ins Viertelprofil nach links gedreht gegeben und liest aufmerksam in dem aufgeschlagenen Buch in seiner rechten Hand. Über einem roten Gewand trägt er ein gelbes Umhangtuch, das um Hüfte und Schulter geschlungen ist und in parallelen Schüsselfalten mit tiefen Faltenmulden und weichen runden Faltenstegen über das Spielbein herabfällt und sich am Boden staucht. Der Evangelist zeigt sich in Haltung und Statur, in der Faltengebung des Gewandes und in den Gesichtszügen wiederum eng mit Falconettos Figuren in der Cappella di San Biagio verwandt. Das Motiv des in der Armbeuge aufgestützten Buchs, das von oben mit der Hand mit abgespreiztem Daumen festgehalten wird, während die andere Hand umblättert, ist von der Figur Johannes des Täufers ganz rechts auf Mantegnas ‘Pala di San Zeno’ (1459) übernommen.

348 Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt) und Eberhardt 2007, S. 98–99.

In den beiden quadratischen Öffnungen des im dritten Geschoss risalitartig vorspringenden mittleren Fassadenteils stehen links der Erzengel Michael als Seelenwäger (Abb. 42) und rechts der Heilige Georg als Drachentöter (Abb. 43). Beide Figuren sind frontal im Kontrapost gegeben und tragen antikische Rüstungen. Der Erzengel Michael hält in der Hand des herabgesenkten rechten Arms ein gebogenes Schwert und in der Hand des erhobenen linken Arms die Seelenwaage. Er gleicht in Standmotiv, Armhaltung und Rüstung der Figur des jugendlich bartlosen Soldaten rechts außen in der *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei (Abb. 26). Die gute Seele wiegt hier leichter, pikanterweise sitzt in der Schale des Schlechten, nach der die am Boden sitzende bocksbeinige und gehörnte Gestalt des Teufels greift, ein Mönch mit Tonsur und Kutte. Der Heilige Georg hat den rechten Arm in seine Hüfte gestützt und hält in der linken Hand die Lanze, mit der er den Drachen zu seinen Füßen besiegt hat. Die selbstbewusste Pose, das jugendliche Antlitz und die Kopfbedeckung mit angesteckter Feder gehen auf eine Pinturicchio zugeschriebene Zeichnung einer Gruppe junger Soldaten (Abb. 44) zurück[349].

Im Giebelfeld des den im dritten Geschoss risalitartig vorspringenden mittleren Fassadenteil bekrönenden Segmentgiebels ist vor einem goldfarbenen Hintergrund eine Engelpietà dargestellt (Abb. 39). Vier Engel richten den toten Christus auf, der frontal und als Dreiviertelfigur gegeben, nur mit einem Lendentuch bekleidet und mit den Wundmalen an den Händen und der Seite aus dem Sarkophag emporragt. Links und rechts des Sarkophags, an dem mit Nägeln, Geißelruten, Hammer, Zange, einem Gefäß für Galle und Essig und dem Stab mit aufgestecktem Essigschwamm die *Arma Christi* präsentiert werden, knien zwei weitere Engel, die Kreuz, Lanze und Geißelsäule halten. Die beiden kindlich pausbackigen Engel, die den fahlen Leichnam von hinten stützen und die beiden Engel vorne, die jeweils mit einem Fuß auf den Sarkophag hochtreten, um die schlaff herabhängenden Arme des toten Christus zu halten, sind Mantegnas 'Pala di San Zeno' (1459) entlehnt, auf der die Engel singend um den Thron der Madonna gruppiert sind.

Auf dem Kranzgesims vor der Attika sitzen links und rechts des Segmentgiebels die Propheten Sacharjas und Jesaja (Abb. 41), die Schrifttafeln mit Textabschnitten aus ihren jeweiligen Büchern halten. In der Ausrichtung, dem Sitzmotiv, der Körperhaltung und der Gewandung einschließlich des mehrfach um Hals und Schultern geschlungenen Tuchs entspricht die Figur des Propheten Jesaja recht genau der Figur des Evangelisten Lukas in einem Pendentif der Cappella di San Biagio (Abb. 11), von der auch das aufwendig geschnitzte Sitzmöbel übernommen wurde.

349 Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Gruppe junger Soldaten*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 280 E).

Auf der Attika, gehalten von auf dem Segmentgiebel lagernden Drachengreifen, erscheinen abermals die Wappen der Familie Calcasoli und darüber im Scheitel der Lünette das Wappen von Bischof Giovanni Kardinal Michiel[350].

2.2.7 Beschreibung der Cappella Emilei

Im dritten Joch des südlichen Seitenschiffs liegt die halbrunde Nische mit Muschelkalotte der von dem Kanoniker Filippino Emilei gestifteten und den Heiligen Jakobus maior und Bartholomäus sowie der Transfiguration Christi geweihten Kapelle (Abb. 45).

Die Apsidiole wird von einem flachen Spitzbogen aus rotem Marmor in die Wand eingebunden. Die Archivolte zieren Kanneluren, ein Eierstab- und ein Palmettenfries, die Stirnseiten der Pfeiler schmücken mit verschiedenen Blüten besetzte Kassetten, die Laibung und die Innenseiten der Pfeiler sind glatt. Im Unterschied zu allen anderen Kapellen im Langhaus der Kathedrale werden die Pfeiler von Pilastern aus sandfarbenem statt aus grauem Marmor flankiert, die auch nicht kanneliert, sondern mit filigranen Pflanzenkandelabern dekoriert sind. Die Sockel und Kapitelle aus sandfarbenem Marmor von Pfeilern und Pilastern sind miteinander verkröpft. Eine weitere Neuerung im Vergleich zu den vorhergehenden Kapellen im Langhaus der Kathedrale stellt der Verzicht auf den Ziergiebel dar, stattdessen wird die Archivolte von einer über der anderen angeordneten zweiten Pilasterstellung eingerahmt, auf der ein Gebälk lastet[351]. Die Pilasterspiegel sind mit Pflanzenkandelabern auf blauem Grund gefüllt, den von reich ornamentierten Gesimsen eingefassten Gebälkfries schmückt ein Anthemion auf blauem Grund. Auf dem Gebälk sind links und rechts außen Statuen knieender Engel auf Sockeln angeordnet, die Schilde mit dem Wappen des Stifters halten[352], in der Mitte steht auf einem hohen Sockel die Statue des Heiligen Jakobus maior.

Die Kapellennische ist in eine Scheinarchitektur eingefügt, die beinahe die gesamte Jochwand einnimmt.

Über einer hohen Sockelzone erhebt sich eine dreigeschossige, durch Seitenrisalite mit Figurennischen gegliederte und von einem Dreiecksgiebel bekrönte Fassade. Die Sockelzone wird auf beiden Seiten größtenteils von den Holzvertäfelungen der Beichtstühle verdeckt. Im ersten Geschoss, das auf der linken Seite fast vollständig von der das 1639 errichtete Monument zum Gedächtnis an Bischof Agostino Kardinal Valier hinterfangenden Draperie verdeckt wird, sind den Rundbogennischen in den Seitenrisaliten

350 Das Wappen von Bischof Giovanni Kardinal Michiel zeigt einen silbernen Schild mit drei blauen Querbalken, sämtliche Balken sind von oben nach unten absteigend mit 6, 5, 4, 3, 2 und 1 goldenen Scheiben belegt, über dem Schild ist der Kardinalshut dargestellt.

351 Die Einrahmung der Kapellennische durch ein Gebälk tragende Pilaster wird in der Cappella Manzini-Maffei in Sant'Anastasia (1491/92) um über ein Jahrzehnt vorweggenommen.

352 Das Wappen der Familie Emilei zeigt einen gespaltenen Schild mit einem halben gekrönten schwarzen Adler am Spalt auf goldenem Grund vorne und einem silbernen Schrägbalken durch Gold und Rot hinten. Zum Wappen der Familie Emilei siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 1 (1886), S. 376 und Morando Di Custoza 1976, Taf. CVII, Nr. 962.

Säulen vorgeblendet. Das Gebälk ist auf der rechten Seite außen nicht verkröpft, was aber möglicherweise auf einer fehlerhaften Rekonstruktion bei einer der vergangenen Restaurierungen beruht[353]. Im zweiten Geschoss werden die Rundbogennischen in den Seitenrisaliten von Pfeilern flankiert, die ein Gebälk tragen, das das Gebälk der plastischen Umrahmung der Kapellennische einschließlich der Ornamentformen fortführt. Im dritten Geschoss öffnen sich die Seitenrisalite zwischen Pfeilern in hochrechteckige Räume auf quadratischem Grundriss. Der zurückspringende Mittelteil der Fassade wird durch sechs Pfeiler in fünf Abschnitte gegliedert. In die beiden äußeren Wandabschnitte sind ädikula-artig umrahmte Rundbogennischen mit Muschelkalotten eingefügt, die die seitlich auf dem Gebälk über der Kapellennische angeordneten Statuen der Wappenschilde haltenden Engel hinterfangen. Die beiden sich nach innen anschließenden Wandabschnitte öffnen sich zwischen den Pfeilern in einen loggienähnlichen Raum. Der schmale mittlere Wandabschnitt bildet den neutralen Hintergrund für die zentral auf dem Gebälk über der Kapellennische angeordnete Statue des Heiligen Jakobus maior, die jedoch aufgrund des hohen Sockels einiges darüber hinausragt. Die Scheinarchitektur schließt mit einem verkröpften Dreiecksgiebel vor einer Attika ab.

Die gelungene Einbindung der plastischen Umrahmung der Kapellennische in die Scheinarchitektur lässt vermuten, dass der Verzicht auf den antiquierten Ziergiebel der vorhergehenden Kapellen im Langhaus der Kathedrale zugunsten einer zeitgemäßeren rechtwinkligen Einfassung der Archivolte von Falconetto selbst angeregt wurde[354].

Die Architekturteile sind mit Kandelabermotiven, *Thymiateria* und Trophäen geschmückt.

In den von Lorbeergirlanden eingefassten Zwickeln über der Archivolte der Kapellennische ist eine Verkündigungsszene dargestellt[355]. Auf der linken Seite steht der Erzengel Gabriel vor einer nicht sehr detailliert ausgeführten Landschaft mit grünen Hügeln, schroffen Felsformationen und einer Stadt im Hintergrund. Der Engel mit den mehrfarbigen Flügeln trägt ein flatterndes rotes Gewand und wendet sich mit vor der Brust gekreuzten Armen nach rechts zur Jungfrau Maria. Auf der rechten Seite sitzt die Jungfrau Maria lesend in einer Schreibstube, deren Einrichtung aber nur grob angedeutet ist. Im Himmelsausschnitt über der an den Raum angrenzenden Zinnenmauer erscheinen Gottvater als Brustbild und der Heilige Geist in Form der Taube.

Die Verbindung aus einer Verkündigungsszene in den Zwickeln einer plastischen Rahmenarchitektur und den darauf angeordneten Statuen, die von einer Scheinarchitektur hinterfangen werden, erinnert einmal mehr an das 1426 von dem Bildhauer

353 Korrekt verkröpft erscheint das Gebälk auf einer Schwarz-Weiß-Aufnahme nach der Restaurierung zwischen 1975 und 1980, siehe Soprintendenza di Verona, Foto 61060107.
354 Zu einer möglichen Beteiligung Falconettos am Entwurf der plastischen Rahmenarchitektur der Cappella Emilei siehe Cuppini 1981, S. 302–303, Guzzo 1993, S. 34, Lodi 1997, S. 192, Ders. 2004, S. 265, Ders. 2006, S. 152, Agostini 2006, S. 111, Lodi 2008 (a), S. 454 und Molteni 2016, S. 27.
355 Zur Verkündigungsszene in der Cappella Emilei siehe Tessari 1954, S. 44–48.

Nanni di Bartolo detto il Rosso und dem Maler Pisanello vollendete Monument zum Gedächtnis an Niccolò Brenzoni in San Fermo Maggiore.

Das erste Geschoss ist auf der linken Seite fast vollständig verdeckt. In der Rundbogennische auf der rechten Seite steht ein wie ein jüdischer Hohepriester gekleideter Mann mit Buch, der wohl als alttestamentlicher Prophet zu deuten ist. Eine stilistische Beurteilung der Figur erübrigt sich, da sie durch die Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts stark verfälscht wurde. Der Vergleich des heutigen Zustands mit dem nach der zwischen 1975 und 1980 erfolgten Restaurierung zeigt gravierende Veränderungen des Standmotivs, der Armhaltung, der Kleidung und der Gesichtszüge[356], eine Analyse des Originalbestands ist daher unmöglich.

In den beiden oberen Geschossen stehen vor den Figurennischen in den Seitenrisaliten die vier Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor der Große.

Im zweiten Geschoss ist vor der linken Arkade ein Bischof zu sehen, der ein weißes Pluviale mit goldenen Borten und rotem Innenfutter trägt und mit einer Mitra bekrönt ist. Unter dem schweren, steifen Gewand zeichnen sich die Körperformen der Figur kaum ab, sie erscheint vielmehr als eine blockartige Umrissfigur. Der Heilige hält mit der rechten Hand ein Buch vor der Brust, die linke Hand ist zu einer Faust geballt, als hielte sie einen Stab umfasst, der allerdings nicht vorhanden ist. Das Gesicht mit den fleischigen Lippen, der großen Nase und den verschatteten Augenhöhlen, das von strähnigem grauem Haupthaar und einem langen zweigeteilten Bart umrahmt wird, ist ähnlich karikaturesk überzeichnet wie die Köpfe der Propheten in der Kuppel der Cappella di San Biagio.

Vor der gegenüberliegenden Arkade steht der Heilige Hieronymus im roten Kardinalsgewand mit kahlem Haupt, grauem Haarkranz und einem langen Bart (Abb. 47). Er ist im Kontrapost gegeben und hat den linken Arm in die Hüfte gestemmt, in der rechten Hand trägt er ein Kirchenmodell. Die Körperhaltung entspricht der Pose des Apostels Andreas im Tambour der Cappella di San Biagio (Abb. 12), die Eberhardt 2007 auf die Figur des Apostels Paulus in der Zeichnung *Himmelfahrt Mariens* nach dem zerstörten Fresko von Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 169) zurückführt[357].

Im dritten Geschoss ist auf der linken Seite Papst Gregor der Große dargestellt, der ein goldfarbenes Pluviale mit besticktem Saum trägt und mit der Tiara bekrönt ist. Unter dem schweren Stoff des Prunkgewands sind Standmotiv und Körperformen der Figur kaum zu erkennen. In der behandschuhten linken Hand hält der Heilige ein aufgeschlagenes Buch und in der rechten einen Stab, dessen Aufsatz nur mehr anhand des

356 Siehe Soprintendenza di Verona, Foto 61060107.
357 Eberhardt 2007, S. 89. Kopie nach Perugino, Umkreis des Pinturicchio, *Himmelfahrt Mariens*, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 4861), siehe Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1677–1678.

Negativabdrucks abgefallener *Pastiglia* zu erahnen ist. Der von grauem Haupthaar und einem lockigen Vollbart umrahmte Kopf sitzt auf einem sehnigen Hals und weist die für Falconettos Figuren typischen etwas derben Gesichtszüge auf.

In der gegenüberliegenden Figurennische steht ein Bischof, der Albe, Dalmatik, Kasel und Manipel trägt und mit einer Mitra bekrönt ist. Der Heilige hat ein goldenes Buch unter seinen linken Arm geklemmt und hält mit der behandschuhten rechten Hand den Krummstab umfasst. Zwar ist auch er bereits ergraut, aber sein Gesicht ist voller und glatter und wird von einer großen Knollennase und leicht versetzten Augen individuell charakterisiert. Die Figur weist in ihrer Körperhaltung, der liturgischen Kleidung und der Haar- und Barttracht enge Bezüge zur Figur Gregor des Großen auf Mantegnas 'Pala di San Zeno' (1459) auf. Da weder diesem Bischof noch dem Bischof vor der linken Arkade im darunterliegenden Geschoss über ihr Amt hinausweisende Attribute beigegeben sind, ist eine eindeutige Unterscheidung des Ambrosius von Mailand und des Augustinus von Hippo nicht möglich.

In den beiden quadratischen Öffnungen im Mittelteil der Fassade hängt jeweils von an der Decke befestigten Festons eine *Almutia* herab, die von einem Paar achsensymmetrisch gespiegelt dargestellter Engel auseinandergebreitet wird (Abb. 48), vergleichbar mit den *Imago clipeata* oder *Tabula inscriptionis* haltenden Genien auf antiken Sarkophagreliefs[358]. Die nur mit über der Hüfte verknoteten Hemdchen bekleideten Engel mit ihren kindlich-rundlichen Körperformen und den zugleich eher dünnen Armen erinnern an die von Fruchtgirlanden halb verdecken Putti im Gebälkfries der gemalten Architektur auf Mantegnas 'Pala di San Zeno' (1459) oder auch an die Engel an den Pfeilersockeln der fingierten Architekturgliederung der von Pinturicchio und seinen Gehilfen ausgemalten Libreria Piccolomini in Siena (1502–07)[359].

Im Giebelfeld des die Fassade bekrönenden Dreiecksgiebels (Abb. 46) ist vor einem goldfarbenen Hintergrund mittig ein von einem Lorbeer- und Fruchtkranz eingerahmter Tondo angeordnet. In dem Tondo ist der Auferstandene Christus als Brustbild dargestellt, der in der linken Hand die Siegesfahne trägt und die rechte zum Segensgestus erhoben hat. Der Tondo wird flankiert von geflügelten Mischwesen mit bekleidetem fraulichem Oberkörper und vogelartigem Unterleib, der sich in stilisierten Blattranken fortsetzt. Das Rankenwerk mit Blüten, aus denen Fabelwesen herauswachsen, weist

358 Vgl. z.B. *Clipeus-Sarkophag mit Amor und Psyche*, Pisa, Camposanto, siehe CensusID 161252.
359 Der Vertrag zwischen dem Auftraggeber Francesco Todeschini Piccolomini und dem Maler Pinturicchio über die Dekoration der Libreria Piccolomini wurde am 29. Juni 1502 aufgesetzt. Die Ausmalung des Saals begann sicherlich mit der fingierten Architekturgliederung. Die Kapitelle der Pfeiler werden noch vom Kardinalswappen, die Sockel hingegen bereits vom Papstwappen des Auftraggebers geschmückt, der am 22. September 1503 zum Papst gewählt wurde und den Namen Pius III. annahm, aber bereits wenige Wochen darauf am 18. Oktober 1503 verstarb.

Ähnlichkeiten mit dem Reliefschmuck an den Pilastern der plastischen Rahmenarchitektur der Cappella Maffei auf.

Die Attika wird von einer achsensymmetrisch gespiegelt zu beiden Seiten des Dreiecksgiebels angeordneten Gruppe musizierender Meereswesen geschmückt, inspiriert von antiken Sarkophagreliefs[360]. Ein solcher Reigen von Hippokampen, Ichthyokentauren, Tritonen, Nereiden und Eroten erscheint bereits im Gebälkfries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio. Das Motiv miteinander musizierender oder auch gegeneinander kämpfender Meereswesen bleibt in Falconettos Werk durchgängig präsent.

Über der Kapellendekoration ist im Scheitel der Lünette, wie auch schon im zweiten Joch, das Wappen von Bischof Giovanni Kardinal Michiel angebracht.

Die Scheinarchitektur der Cappella Emilei ist zwar weder signiert noch datiert, es bestehen aber keine Zweifel daran, dass sie von derselben Hand und aus derselben Zeit wie die der Cappella Calcasoli im angrenzenden Joch stammt. Fraglich ist jedoch, welche der beiden Kapellendekorationen zuerst entstand: Lodi 1997 meint, dass das Gebälk der plastischen Rahmenarchitektur der Cappella Emilei auch den Aufbau und insbesondere die Geschosshöhen der Fassade der Cappella Calcasoli vorgab und daher zuerst entstanden sein muss[361]. Tatsächlich aber wird die Fassadengliederung der Cappella Calcasoli durch eigene Gegebenheiten bestimmt, wie das Seitenportal, die Gebälkblöcke auf den die Kapellennische flankierenden Pilastern und die Konsole der zentral über dem Ziergiebel angeordneten Statue. Für eine Datierung nach der Cappella Calcasoli spricht, dass durch die Ablösung des Ziergiebels durch eine rechtwinklige Einfassung der Archivolte und die entsprechend andere Anordnung der Statuen gewisse Schwierigkeiten, wie die Überschneidung des Gliederungssystems und der Figurennischen, vermieden werden konnten.

2.3 Cappella und Pala Nichesola (1504 / um 1504), San Fermo Maggiore, Verona

2.3.1 Die Kirche San Fermo Maggiore

Direkt vor der Porta Leoni liegt außerhalb der römischen Stadtmauer zwischen dem Ufer der Etsch und der römischen Via Claudia Augusta die Kirche San Fermo Maggiore.

Der Legende nach erlitten die Heiligen Firmus und Rusticus hier zu der Zeit des Kaisers Maximian (286–305) den Märtyrertod. Ihre Reliquien wurden während des

360 Zu Meereswesen auf antiken Sarkophagreliefs siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), Bober 1964, S. 43–50 und Bialostocki 1967, S. 69–74.
361 Lodi 1997, S. 192.

Episkopats des Heiligen Anno von Verona (751–780)[362] von Triest nach Verona überführt und feierlich in der ihnen zu Ehren errichteten Kirche beigesetzt[363], deren Altar der Bischof mit dem sogenannten 'Velo di Classe' schmücken ließ[364].

Von der frühchristlichen Kirche aus dem 5. Jahrhundert wurden bei Grabungen von 1908 bis 1909 und 2004 Reste des Fundaments unter den beiden äußeren Schiffen der sogenannten 'Unterkirche' freigelegt, was vermuten lässt, dass sie in etwa denselben Grundriss wie die romanische Krypta aufwies[365]. Durch die Anschwemmungen der Etsch lag die Kirche bald unter Bodenniveau, sie wurde dennoch bis ins 11. Jahrhundert weitergenutzt.

Anfang des 11. Jahrhunderts ließen sich in San Fermo Maggiore Benediktinermönche nieder[366], die die frühchristliche Kirche bis auf das Fundament abrissen und durch einen romanischen Neubau ersetzten[367]. Laut der Inschrift auf einem Pfeiler der sogenannten 'Unterkirche' wurde 1065 der Grundstein gelegt: MILLESIMVS SEXAGESIMVS QVINTVS FVIT ANNVS / QVO MANSIT LATVM PRINCIPIVMQVE SACRVM[368]. Bei der dreischiffigen Halle mit Querhaus und Staffelchor, deren Seitenschiffe durch abwechselnd Kreuzpfeiler und einfache Pfeiler von dem durch eine Reihe schlanker Pfeiler unterteilten Mittelschiff abgetrennt sind, handelt es sich nicht um eine funktional eigenständige Kirche, sondern um eine Krypta zur Aufbewahrung der Heiligenreliquien. Darüber wurde die eigentliche Kirche als dreischiffige Basilika errichtet, der zusätzlich eine Vorhalle auf Substruktionen vorgelagert war.

Im Jahr 1261 gingen Kirche und Kloster nach zähem Ringen an den Franziskanerorden über[369]. Im Auftrag von Fra' Daniele Gusmerio und finanziert von Guglielmo di Castelbarco wurde die romanische Basilika einschließlich der Vorhalle in eine gotische Saalkirche umgewandelt und mit einer Holzdecke in Form eines umgekehrten Schiffs-

362 Zum Episkopat des Heiligen Anno von Verona (751–780) siehe Dalla Corte 1596, Bd. 1, S. 159–164, Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 595–598, Moscardo 1668, S. 71–73 und Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 174.
363 Über Martyrium und Translation der Heiligen Firmus und Rusticus berichten die Heiligenlegenden (siehe Da Lisca 1909, S. 5–6 und Golinelli 2004, S. 13–23) und der sog. 'Ritmo Pipiniano' (Anonimo, 'De laudibus Veronae', 23.-28. Terzine). Zu dem Lobgedicht auf die Stadt Verona aus der Zeit der Regentschaft Pippins in Italien (781–810) siehe Rossini 1956 und außerdem Da Lisca 1909, S. 6–7 und Avesani 2004, S. 57–65.
364 Zum sog. 'Velo di Classe', von dem noch drei Seidenstreifen mit Darstellungen der Heiligen Firmus und Rusticus und der ersten Bischöfe Veronas erhalten sind, die im Museo Nazionale di Ravenna aufbewahrt werden, siehe Da Lisca 1909, S. 7–8 und Frattaroli 2004, S. 45–55.
365 Zur frühchristlichen Kirche siehe Da Lisca 1909, S. 8, 11–12, 98, Zucchetto 2004, S. 301–303 und Hudson 2004, S. 305–307.
366 Zu den Benediktinern in San Fermo Maggiore siehe Perez Pompei 1954, S. 8–9 und Vedovato 2004, S. 95–107.
367 Zur romanischen Kirche (1065–1143) siehe Da Lisca 1909, S. 8–11, 12–14, 21–30, Perez Pompei 1954, S. 19, 24–27, Flores D'Arcais 1980 (a), S. 355–356 und Trevisan 2004, S. 169–175.
368 Zu den Inschriften siehe Sartori 2004, S. 153–161.
369 Zu den Franziskanern in San Fermo Maggiore siehe Da Lisca 1909, S. 14–15, Perez Pompei 1954, S. 9–18, De Sandre Gasparini 2004, S. 109–121 und Rossi 2004, S. 123–129.

kiels versehen[370]. Am Triumphbogen sind Bildnisse der beiden Stifter mit Inschriften und der Jahreszahl 1314 angebracht[371]. In seinem Testament vom 28. Juni 1316 vermachte Guglielmo di Castelbarco dem Franziskanerkloster von San Fermo Maggiore 1000 Lire, „que debeant expendi in adaptatione et melioramento ecclesie“[372]. In seinem Testament vom 13. August 1319 sind hingegen keine finanziellen Zuwendungen mehr an das Kloster vermerkt[373], was dafür spricht, dass die Umbaumaßnahmen zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen waren.

Im 15. und 16. Jahrhundert wurden in der Kirche von Mitgliedern der sogenannten ‘famiglie storiche’ Kapellen, Altäre und Grabmonumente errichtet, wie das Monument zum Gedächtnis an Niccolò Brenzoni (1426)[374], die heute nicht mehr erhaltene Kapelle der Familie Dal Bovo mit einem Altarbild von Francesco Bonsignori (1484)[375], die Cappella Nichesola (1504) und das Grabmal für Girolamo und Marcantonio Della Torre (1516–21)[376], die als Einzelprojekte weder Teil einer zusammenhängenden Ausstattungskampagne waren, noch einem gemeinsamen formalen Konzept folgten.

2.3.2 Die Familie Nichesola

Anders als in der ‘städtischen’ Kirche Sant’Anastasia interessierten sich für die Ausstattung der außerhalb der römischen Stadtmauer liegenden Kirche San Fermo Maggiore größtenteils nur die in der unmittelbaren Nachbarschaft angesiedelten Familien, wie die in der gleichnamigen Contrada wohnhaften Nichesola und Della Torre oder die in der Contrada di San Pietro Incarnario wohnhaften Brenzoni und Dal Bovo[377].

370 Zur gotischen Kirche (1261–1319) siehe Da Lisca 1909, S. 15–16, 34–43, Perez Pompei 1954, S. 19–24, Flores D’Arcais 1980 (a), S. 375–376 und Trevisan 2004, S. 175–182. Zur Holzdecke und der Freskendekoration siehe Da Lisca 1909, S. 44–60 und De Marchi 2004, S. 199–219.

371 Die Inschrift über dem Bildnis von Fra’ Daniele Gusmerio auf der linken Seite lautet: VITRAS PICTVRAM N / AVEM CORVM ET ALIA PLVRA / OFFERT TIBI CHRISTE DANI / EL PAVPERCVLVS / ISTE und die Inschrift über dem Bildnis von Guglielmo di Castelbarco auf der rechten Seite: SVSCIPE SANCTE DEVS / MVNVSCVLA QVE PATER / MEVS DE MEI FISCO GV / LIELMI DAT TIBI CHRISTO. Die kaum mehr lesbare Inschrift im Rücken des Fraters entzifferte Gerola 1907, S. 90–91 als MILLE TRECENTE / QVATVORDA, die er als Jahreszahl 1314 auflöst. Zu den Stifterbildnissen am Triumphbogen siehe Dalla Corte 1596, Bd. 1, S. 625–626, Gerola 1907, S. 86–93, Da Lisca 1909, S. 15–16, 46–54, Cozzi 1992, S. 316–317, Trevisan 2004, S. 181 und De Marchi 2004, S. 200–201.

372 Transkription des Testaments vom 28. Juni 1316 von Vedovello 2005, S. 142–165 (Zitat S. 148), siehe außerdem De Marchi 2004, S. 201 und Varanini 2005, S. 130–141.

373 Transkription des Testaments vom 13. August 1319 von Vedovello 2005, S. 166–181, siehe außerdem De Marchi 2004, S. 201 und Varanini 2005, S. 130–141.

374 Zum Grabmonument für Niccolò Brenzoni (1426) von Nanni di Bartolo detto il Rosso und Pisanello siehe Aurenhammer 1985, S. 193, Franco 1996, S. 141, Dies. 1998, Bd. 1, S. 121–160, Degenhart / Schmitt 2004, Bd. 1, S. 67–85 und Franco 2004 (b), S. 257–258.

375 Francesco Bonsignori, sog. *Pala Dal Bovo*, 1484, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nr. 893–1B271), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 317–319, Kat.-Nr. 80 (Cristiana Beghini) und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 247–248, Kat.-Nr. 187 (Gianni Peretti).

376 Zum Della-Torre-Grabmal (1516–21) von Andrea Briosco detto il Riccio siehe Gemma Brenzoni 2004 (b), S. 281–287 und Gasparotto / Giacomelli 2009, S. 115–127.

377 Zu den jeweiligen Wohnsitzen der genannten Familien nach den in *Contrade* unterteilten Steuerregistern der Stadt Verona siehe Cartolari 1854, I, S. 184–189, 264–267, 37–41, 33–35.

Die den Heiligen Bonaventura und Hiob geweihte Kapelle an der Südwand rechts neben dem Hauptportal wurde von Azzone di Gulielmo Nichesola gestiftet. Die wohlhabenden Nichesola gehörten wie die anderen durch Stiftungen in Erscheinung tretenden Familien zu den sogenannten 'famiglie storiche', die unabhängig von wechselnden Herrschaftsverhältnissen durchgängig im *Consiglio cittadino* vertreten waren[378].

2.3.3 Bau und Ausstattung der Cappella Nichesola

Zu einem unbekannten Zeitpunkt, möglicherweise veranlasst durch das Bauvorhaben der Cappella Nichesola, wurde das zweite Fenster an der Südwand zugemauert. Am linken Rand der Kapellendekoration und an den Fehlstellen der Wandmalereien kommt teilweise die gemalte Umrahmung des Fensters mit Säulen und einem von einem Diamantfries geschmückten Bogen auf Kapitellen zum Vorschein.

Die den Heiligen Bonaventura und Hiob geweihte Kapelle wurde im Zeitraum zwischen 1501 und 1504 errichtet. Azzone di Gulielmo Nichesola verfügte noch in seinem Testament vom 4. Mai und einem Kodizill vom 14. Oktober 1501, auf dem Friedhof von San Fermo Maggiore bestattet zu werden[379]. In seinem Testament vom 8. November 1504 bestimmte er seine Grabstätte hingegen „in monumento [...] ante capellam noviter constructam per ipsum dominum testatorem constructam sub titulo et nomine sanctorum Bonaventura et Iob"[380]. Die Kapelle folgt in ihrem Aufbau dem Vorbild der Kapellen im Langhaus der Kathedrale von Verona: Die Wand öffnet sich in eine ursprünglich halbrunde Nische, die von einem Rundbogen eingefasst wird. Die Pfeiler werden von Pilastern flankiert und über der Archivolte sind Statuen angeordnet. Im 16. Jahrhundert wurde die Apsidiole in eine Nische auf rechteckigem Grundriss mit gerader Rückwand umgewandelt. Der Annahme, dass der Umbau der Kapelle mit den Bauarbeiten am Kreuzgang 1592 zusammenhing[381], steht die Zuschreibung des schlecht erhaltenen Freskos in der Lünette der Rückwand mit der Darstellung des Martyriums eines Bischofs an den 1567 verstorbenen Domenico Brusasorci entgegen[382].

Etwa zeitgleich mit dem Bau der 1504 fertiggestellten Kapelle dürfte auch die Pala für den Altar entstanden sein. Der Altar und die Pala wurden 1816 durch den Altar der Familie Murari della Corte Bra' und das Retabel von Santo Creara aus der säkularisierten Kirche San Fermo al Ponte ersetzt[383]. Die aus ihrem Kontext gerissene und aus ihrem Rahmen gelöste 'Pala Nichesola' hängt aktuell in der angrenzenden Cappella di San Bernardo.

378 Zu den sog. 'famiglie storiche' siehe Lanaro Sartori 1991, S. 44–49 und Dies. 1992, S. 31–34, 112–115.
379 ASVr, UR, T, m. 93, a. 16 und a. 30 (Azzon nob. q. Gulielmi de Nichesola, 4.5. und 14.10.1501).
380 ASVr, UR, T, m. 96, a. 267 (Azzon nob. q. Gulielmi de Nichesola, 8.11.1504), siehe Perez Pompei 1954, S. 32 und Lodi 2004, S. 265.
381 Da Lisca 1909, S. 30 und Perez Pompei 1954, S. 32.
382 Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 197, Bennassuti 1825, S. 82–83, Giro 1869, Bd. 2, S. 150, Simeoni 1913³ [1909], S. 198, Perez Pompei 1954, S. 33 und Lodi 2004, S. 264.
383 Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 197, Bennassuti 1825, S. 82–83, Giro 1869, Bd. 2, S. 150, Simeoni 1913³ [1909], S. 198, Perez Pompei 1954, S. 33 und Lodi 2004, S. 264.

2.3.4 Forschungsgeschichte

Die Wandmalereien der Cappella Nichesola finden in der Literatur nur wenig Beachtung. Die Zuschreibung der Kapellendekoration an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Giuseppe Maria Rossi 1854 und wurde nachfolgend unangefochten akzeptiert[384]. Carla Perez Pompei macht 1954 darauf aufmerksam, dass aus dem 1504 errichteten Testament des Stifters hervorgeht, dass die Kapelle kurz zuvor fertiggestellt worden war[385]. Stefano Lodi hält es 2004 für möglich, dass Falconetto am Entwurf der Rahmenarchitektur der Cappella Nichesola beteiligt gewesen sein könnte[386].

Das 1816 aus der Kapelle entfernte Altarbild wird in der Guidenliteratur des 19. Jahrhunderts gar nicht erwähnt. Erst 1915 schreiben sowohl Adolfo Venturi als auch Giuseppe Gerola die 'Pala Nichesola' Giovanni Maria Falconetto zu[387]. Diese Zuschreibung setzte sich, abgesehen von einer Verwechslung mit der von Francesco Bonsignori signierten und 1484 datierten sogenannten 'Pala Dal Bovo'[388], allgemein durch[389]. Einige Autoren erkennen in der Tafel stilistische Bezüge zu dem 'Maestro del cespo di garofano', Andrea Mantegna und der zeitgenössischen mittelitalienischen Malerei[390].

2.3.5 Beschreibung der Cappella Nichesola

An der Südwand rechts neben dem Hauptportal liegt die Rundbogennische auf heute rechteckigem Grundriss der von Azzone di Gulielmo Nichesola gestifteten und den Heiligen Hiob und Bonaventura geweihten Kapelle (Abb. 53). Die plastische Rahmenarchitektur mit Skulpturenschmuck reicht bis unter die Holzdecke der Kirche.

Die flache Nische wird von einem Rundbogen aus rotem Marmor in die Wandfläche eingebunden. Die Archivolte zieren Kanneluren, ein Eier- und ein Perlstabfries, die Stirnseiten der Pfeiler schmücken mit verschiedenen Blüten besetzte Kassetten, die Laibung und die Innenseiten der Pfeiler sind glatt. Die Pfeiler werden von Pilastern aus grauem Marmor flankiert, die mit filigranen Pflanzenkandelabern dekoriert sind. Die Sockel aus weißem Marmor und die Kapitelle aus rotem Marmor von Pfeilern und Pilastern sind miteinander verkröpft. Auf den Pilastern steht eine zweite Pilasterstellung aus grauem Marmor, auf der ein Gebälk aus weißem Marmor lastet. Die Pilasterspiegel sind mit den gleichen Pflanzenkandelabern wie die der unteren Pilasterstellung gefüllt, den von reich ornamentierten Gesimsen eingefassten Gebälkfries schmückt

384 Rossi 1854, S. 147 gefolgt von Bernasconi 1864, S. 259–260, Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 471–472, Gerola 1915, S. 223, Guzzo 1994, S. 352, Villa 2003, S. 365, Lodi 2004, S. 265 und Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 88, Kat.-Nr. 9 (Caterina Gemma Brenzoni).
385 Perez Pompei 1954, S. 32–33 gefolgt von Marchini 1980, o.S., Lodi 2004, S. 265 und Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 88, Kat.-Nr. 9 (Caterina Gemma Brenzoni).
386 Lodi 2004, S. 265 und Ders. 2008 (a), S. 454.
387 Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 808 und Gerola 1915, S. 223.
388 Perez Pompei 1954, S. 42.
389 Mosna 1924, S. 118, Fiocco 1930/1931, S. 1212, Marinelli 1990, S. 638, Guzzo 1994, S. 352, Maoli 2001, S. 53–55, Viviani 2002, S. 140, Villa 2003, S. 365, Gemma Brenzoni 2004 (a), S. 244, Lodi 2004, S. 265 und Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 88, Kat.-Nr. 9 (Caterina Gemma Brenzoni).
390 Marinelli 1990, S. 638, Ders. 1996, S. 349, Maoli 2001, S. 53–55 und Gemma Brenzoni 2004 (a), S. 244.

ein Anthemion auf verblasstem blauem Grund. Auf dem Gebälk sind links und rechts außen Statuen der Titelheiligen Hiob und Bonaventura angeordnet[391], in der Mitte steht die Statue des segnenden Gottvaters mit Kreuzkugel. In den Zwickeln über der Rundbogennische ist jeweils ein Schild mit dem Wappen der Familie Nichesola angebracht[392].

Form und Dekoration der plastischen Rahmenarchitektur der Kapellennische stimmen eng mit der der Cappella Emilei im Langhaus der Kathedrale von Verona überein, so dass auch hier eine Beteiligung Falconettos am Entwurf in Erwägung zu ziehen ist[393].

In den Zwickeln über der Archivolte (Abb. 54) hängen außen von scheinbar am Gebälk der Rahmenarchitektur befestigten Haken Trophäen herab, in die die plastischen Wappenschilde eingebunden sind. Daneben sind innen geflügelte Victorien mit Feldzeichen dargestellt, ein von antiken Triumphbögen bekanntes Motiv, das umgewandelt in Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi bereits an der Nordwand der Cappella di San Biagio erscheint. Die Siegesgöttinnen gleichen mit ihren schlanken Gliedmaßen, die sich unter den flatternden Gewändern abzeichnen und ihren rundlichen, von gewelltem schulterlangem Haar umrahmten Gesichtern mit knubbeligem Kinn, kleinem Mund, großer Nase und schweren Augenlidern den Engeln in der Lünette der Cappella Maffei und in der Kuppel der Cappella di San Biagio. Die Figuren und Gegenstände werfen gestrichelt angegebene Schatten auf den ockerfarbenen Hintergrund.

Der niedrige Wandstreifen zwischen dem Gebälk der Rahmenarchitektur und der Holzdecke der Kirche wird durch alternierend in schmalen und breiten Abständen angeordnete Pilaster rhythmisiert. Die Pilasterspiegel sind mit 'Grotesken' auf ockerfarbenem Grund gefüllt, die Kapitelle aus vergoldeter Bronze sind an den Kanten von Widderköpfen über Akanthusblättern besetzt. Die dunklen Wandflächen der drei schmalen Travéen an den Seiten und in der Mitte dienen als neutrale Hintergrundfolie für die ungefassten Statuen der beiden Titelheiligen und Gottvaters. In die beiden breiten Travéen dazwischen ist jeweils eine querrechteckige Öffnung eingefügt, die oben von einem Fries abgeschlossen wird. Die mit Fabelwesen und Rankenwerk auf ockerfarbenem Grund geschmückten Friese schließen die Konsolen der Holzdecke geschickt mit ein. In den profilierten und mit einem Perlstabfries verzierten Steinrahmen der Rechtecköffnungen sitzen vor dunklem Hintergrund zwei Propheten, die auf

391 Bei den Figuren handelt es sich wohl um die Titelheiligen der Kapelle Hiob und Bonaventura, siehe Lodi 2004, S. 265 und nicht etwa um die Heiligen Onophrius und Augustinus, wie von Simeoni 1913[3] [1909], S. 198, Perez Pompei 1954, S. 33 und Viviani 2002, S. 140 behauptet.

392 Das Wappen der Familie Nichesola zeigt einen grünen Schild mit fünf schrägrechts verlaufenden goldenen Wellenbändern. Zum Wappen der Familie Nichesola siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 2 (1888), S. 207 und Morando Di Custoza 1976, Taf. CCII, Nr. 1817.

393 Lodi 2004, S. 265 und Ders. 2008 (a), S. 454.

antiken Altären aufgestellte *Tabulae ansatae* mit einem zusammenhängenden Textabschnitt aus dem Hohelied halten[394].

Der Prophet auf der linken Seite thront nach rechts ins Profil gedreht auf einem Sitzmöbel mit hoher Rückenlehne. Er hat die Arme nach vorne ausgestreckt und hält mit beiden Händen die auf dem Altar aufgestellte und im Verhältnis zur Figur überdimensionierte Schrifttafel an ihrer Oberkante fest. Über einem über der Hüfte gegürteten und vor der Brust geknöpften grünen Gewand trägt er ein um die Hüfte geschlungenes rotes Umhangtuch, das in tiefen Schüsselfalten zwischen den Beinen herabfällt und sich am Boden staucht. Auf einem sehnigen Hals sitzt der im Profil gegebene Kopf, der zur Hälfte zerstört ist. Das Gesicht mit wulstiger Unterlippe, vollen geröteten Wangen und schweren unteren Augenlidern wird von einem kurzen gepflegten Bart umrahmt, das kahle Haupt ist mit einer einfachen Kappe in der Gewandfarbe bedeckt.

Der Prophet auf der rechten Seite (Abb. 55) thront nach links gewandt mit in Frontalansicht gedrehtem Oberkörper auf einem kunstvoll geschnitzten Sitzmöbel. Auf ähnlichen, allerdings viel detaillierter ausgeführten Sitzmöbeln thronen der Evangelist Lukas in einem Pendentif der Cappella di San Biagio (Abb. 11) und der Prophet Jesaja in der Attika der Cappella Calcasoli (Abb. 41). Der Prophet hält mit der rechten Hand die auf dem Altar aufgestellte Schrifttafel fest, den linken Arm hat er auf den Oberschenkel gestemmt. Er trägt ein über der Hüfte gegürtetes und vor der Brust geknöpftes rotes Gewand und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes gelbes Umhangtuch, das in tiefen Schüsselfalten zwischen den Beinen herabfällt und sich am Boden staucht. In der Körperhaltung und der Gewandgestaltung gleicht die Figur besonders dem Propheten Jeremia in der Kuppel der Cappella di San Biagio. Das Gesicht mit dem kleinen Mund mit voller Unterlippe, der großen Nase mit breitem Nasenrücken und dem müden Blick unter schweren Augenlidern wird von einem weißen Haarkranz und einem langen zweigeteilten Bart umrahmt, das Haupt ist mit einem runden Hut mit Krempe bedeckt.

2.3.6 Beschreibung der Pala Nichesola

Die hochformatige Tafel (Abb. 147) misst 298 x 147 cm und schloss ursprünglich oben rundbogig ab[395]. Fehlstellen an den Seitenkanten auf Höhe und in Form der Kapitelle und der Gebälkblöcke der Arkaden im Bild lassen Rückschlüsse auf die Art des verlorenen Rahmens der Tafel zu, der offenbar in einem engen Bezug zur gemalten Architektur stand. Vermutlich wurde die Tafel 1816, als sie durch das Retabel von Santo Creara

394 Bei den Figuren, die ohne Nimbus, dafür aber mit eigenartigen Kopfbedeckungen dargestellt sind und Schrifttafeln mit einem Textabschnitt aus dem Hohelied (Hld. 4,8) halten, handelt es sich wohl um Propheten oder Kirchenväter und nicht etwa um zwei der vier Evangelisten, wie von Simeoni 1913[3 [1909]], S. 198, Perez Pompei 1954, S. 33, Marchini 1980, o.S. und Lodi 2004, S. 265 behauptet.

395 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem im Jahr 1997 von der Sopraintendenza angelegten Datenblatt übernommen.

ersetzt und an einen neuen Standort verbracht wurde, aus ihrem originalen Rahmen gelöst, oben eckig ergänzt und neu gerahmt.

Am unteren Rand der Tafel sind zwei Restaurierungen vermerkt: Auf einem Schriftband steht PILIVS NICHESOLLA RESTAVRANDO CVRAVIT ANNO D 1628 geschrieben und darunter ist direkt auf den Bildgrund die Inschrift CURIO DENUO RESTAURANDUM CURAVIT MDCCCLXXIV angebracht. Im Jahr 1997 wurde die Tafel unter Aufsicht der Sopraintendenza di Verona erneut restauriert.

Die Tafel zeigt eine thronende Madonna mit Kind flankiert von Heiligen in einer Architektur. Die Darstellung folgt der Ende des Quattrocento in Venedig ausgebildeten Sonderform des Bildtypus der *Sacra Conversazione* in einem einheitlichen und eng mit der Rahmenarchitektur verknüpften Bildraum[396]. Bereits in Andrea Mantegnas Triptychon für San Zeno Maggiore in Verona (1459) wird die trennende Wirkung des Holzrahmens durch seine Einbindung in die Architekturgliederung des Bildraums abgemildert. An Stelle des querformatigen Polyptychons tritt bei den *Sacra Conversazione* Darstellungen Giovanni Bellinis die hochformatige und oben rundbogig abschließende Einzeltafel, deren Bildraum durch den der Wand vorgelegten steinernen Ädikularahmen vervollständigt wird[397]. Da die Cappella Nichesola aber ursprünglich die Form einer Apsidiole hatte, kann die Pala nicht in einen solchen steinernen Wandaltar eingebunden gewesen sein. Stattdessen wurde sie von einem nicht wandgebundenen, freistehenden Rahmen eingefasst, vermutlich aus Holz, vergleichbar mit dem der 'Pala Centrego' von Girolamo Dai Libri in Sant'Anastasia in Verona (nach 1505)[398].

Die Bildarchitektur wurde durch den verlorenen Rahmen zu einem baldachinartigen Gehäuse vervollständigt. Leicht vom Bildrand abgerückt, so dass die seitlichen Öffnungen teilweise sichtbar bleiben, stehen zwei an den Stirnseiten mit Pflanzenkandelabern geschmückte Pfeiler mit korinthischen Kapitellen, die Gebälkblöcke tragen, auf denen die marmorierten Bögen ansetzen, die die Pfeiler auf der Tafel miteinander und mit denen des Rahmens verbinden. Das auf den Stützen lagernde Kreuzgratgewölbe wie auch die seitlichen Öffnungen wurden von der Rahmenarchitektur überschnitten. In die rückseitige Arkade ist eine halbhohe Brüstung eingezogen, die sich

396 Zu den „*Sacra Conversazione* in der Architektur" als venezianischer Sonderform dieses Bildtypus siehe AURENHAMMER 1985, S. 58–72 und BRUCHER 2010, S. 88–101, 148–155.

397 Giovanni Bellini hat sich dreimal mit dem Bildtypus der „*Sacra Conversazione* in der Architektur" beschäftigt: Die *Pala di San Zanipolo* (um 1470) wurde durch einen Brand 1867 zerstört, die Bildkomposition ist nur durch einen Stich von Francesco Zanotto überliefert (siehe ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1 (1858), S. 42), der Steinrahmen ist jedoch *in situ* in der gleichnamigen Kirche erhalten geblieben. Die *Pala di San Giobbe* (um 1478–85) wurde oben beschnitten und wird heute in den Gallerie dell'Accademia in Venedig aufbewahrt (Inv.-Nr. 38), der Steinrahmen ist *in situ* in der gleichnamigen Kirche erhalten geblieben. Die *Pala di San Zaccaria* (1505) wurde oben und unten beschnitten und befindet sich heute wieder in ihrem originalen Steinrahmen in der gleichnamigen Kirche, siehe BRUCHER 2010, S. 88–101, 148–155 und GRAVE 2018, S. 128–139, 150–155.

398 Girolamo Dai Libri, sog. *Pala Centrego*, nach 1505, Verona, Sant'Anastasia, siehe AUSST.-KAT. VERONA 2006 (A), S. 372, Kat.-Nr. 120 (Gino Castiglioni) und LODI 2011 (C), S. 127–130.

zu beiden Seiten des Jochs fortsetzt. Darüber öffnet sich der Raum ins Freie, wie trotz der grünlichen Verfärbung des Hintergrunds an den Cumulus-Wölkchen erkennbar ist. Der schachbrettartig gemusterte Fußboden verstärkt durch die fluchtenden Linien die Tiefenwirkung des Raums. Der Fluchtpunkt der zentralperspektivisch angelegten Bildkomposition liegt auf Augenhöhe der Madonna.

Die verlorene 'Pala di San Zanipolo' von Giovanni Bellini (um 1470) zeigte ebenfalls ein Baldachingehäuse mit geöffneter Rückwand, allerdings lag die Augenlinie des Betrachters an der Unterkante der Tafel, so dass bei der in Untersicht gegebenen Architektur ganz auf die Darstellung einer Bodenfläche verzichtet werden konnte. Auf der Pala für die Kirche San Bartolomeo in Vicenza von Bartolomeo Montagna (um 1485) liegt die Horizontlinie auf Hüfthöhe der Heiligen, die in einem luftigen und stark in die Tiefe fluchtenden Gehäuse angeordnet sind[399]. In Bezug auf die Darstellungsansicht, das Größenverhältnis der Figuren zur Architektur, den Pavimento und die Dekoration der Architekturglieder ist die 'Pala Nichesola' vergleichbar mit der sogenannten 'Pala del Fiore' von Girolamo da Treviso (1487)[400]. Der Pavimento einschließlich gewisser Ungenauigkeiten bei der perspektivischen Konstruktion und der über einer Brüstung sichtbare hohe Himmelsausschnitt mit dahinziehenden Wölkchen erinnern an das Triptychon mit den Heiligen Cecilia, Tiburtius und Valerian von Antonio II. Badile (um 1480)[401].

Zentral unter der rückseitigen Arkade ragt eine Thronarchitektur auf. Zwei Stufenblöcke, die durch den darauf sitzenden Engel größtenteils verdeckt werden, führen auf das an der Stirnseite mit einer bunt gemaserten Marmorplatte verkleidete Thronpodest. Über dem Sitzblock, der von der thronenden Madonna beinahe vollständig verdeckt wird, erhebt sich die konchenförmige Thronlehne. Die halbrunde Nische wird von Pfeilern auf hohen Sockeln eingefasst, die ein unterhalb der Kalotte umlaufendes verkröpftes Gebälk tragen, auf dem ein Rundbogen lastet. Die Stirnseiten der Pfeiler schmücken mit Blattreliefs belegte Volutenspangen, die Archivolte ziert ein Flechtbandfries und der Rundbogen wird von einem Ziergiebel aus vergoldeter Bronze bekrönt. Wand und Kalotte der Konche sind mit der als 'Groteske' bezeichneten Ornamentform auf goldfarbenem Grund mosaiziert.

Die Thronarchitektur gleicht in Aufbau und Dekoration den Thronarchitekturen in der von Pinturicchio ausgemalten Sala delle Arti Liberali in den Borgia-Gemächern im Vatikan (1492–94)[402] oder auf der sogenannten 'Pala dei Decemviri' von Pietro Peru-

399 Bartolomeo Montagna, *Pala di San Bartolomeo*, 1485, Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (Inv.-Nr. A 1).
400 Girolamo da Treviso, sog. *Pala del Fiore*, 1487, Treviso, Dom, siehe Lucco 1987, S. 157–158.
401 Antonio II. Badile, *Die Heiligen Cecilia, Tiburtius und Valerian*, um 1480, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nr. 279–1B368), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 259–261, Kat.-Nr. 39 (Sergio Marinelli) und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 149–150, Kat.-Nr. 101 (Fabrizio Pietropoli).
402 Pinturicchio, Appartamento Borgia, 1492–94, Vatikanpalast, siehe La Malfa 2009, S. 111–141.

gino (1495–96)[403]. Die antiquiert wirkenden Dekorationsformen der Volutenspange und des Ziergiebels treten in der Veroneser Malerei Ende des Quattrocento vermehrt auf, insbesondere im Umfeld der Werkstatt des sogenannten 'Maestro del cespo di garofano'. So schmücken sie etwa die Thronarchitekturen auf mehreren Antonio II. Badile zugeschriebenen und in die 1480er Jahre datierten Madonnenbildern[404]. In der Art der die Thronlehnen bekrönenden Ziergiebel ist auch der Rundbogen der Pergola auf der von Andrea Mantegna 1496 für den mantuanischen Markgrafen Francesco II. Gonzaga gemalten sogenannten 'Madonna della Vittoria' verziert[405]. Die Thronlehne in Form einer Konche und geschmückt mit Mosaik erscheint wie der Versuch, die rückseitige Arkade des Baldachingehäuses mit einer Apsis mit mosaizierter Kalotte wie auf Giovanni Bellinis 'Pala di San Zaccaria' (1505) zu schließen. Das sich in Thron-, Bild- und Rahmenarchitektur wiederholende Rundbogenmotiv trägt wie die Verteilung der Bildfläche, die zu einem Drittel ausschließlich von Architektur eingenommen wird, zur monumentalen Überhöhung der *Sacra Conversazione* bei.

Auf dem Thron sitzt frontal ausgerichtet die Heilige Jungfrau Maria. Mit der rechten Hand stützt sie den auf ihrem rechten Oberschenkel stehenden Jesusknaben, mit der linken Hand blättert sie in dem auf ihrem linken Oberschenkel abgelegten Buch. Sie trägt ein goldenes Gewand und darüber ein dunkelblaues Umhangtuch, das in tiefen Schüsselfalten zwischen ihren Knien herabfällt und sich am Thronpodest staucht, wobei die Zehen ihres rechten Fußes unter dem Stoff hervorspitzen. Aufgrund der dunklen Verfärbungen und der retuschierten Farbabriebspuren im Bereich des Umhangtuchs sind Haltung und Körperformen der Figur schwer zu erkennen. Sie hat den Kopf leicht nach links unten geneigt und blickt in das aufgeschlagene Buch in ihrem Schoß. Mit dem rund hervorstehenden Kinn, dem kleinen Mund mit vollen Lippen, der großen Nase mit breitem Nasenrücken, den unter schweren Lidern kugelförmig hervortretenden Augäpfeln und der hohen Stirn weist sie die für Falconettos Figuren typischen etwas plump wirkenden Gesichtszüge auf. Das gescheitelte Haar fällt in welligen Strähnen über ihre Ohren herab, darüber trägt sie ein um den Kopf geschlungenes goldgelbes Tuch. Ihr Nimbus ist als ein dünner Reif angegeben.

Auf dem Schoß der Heiligen Jungfrau Maria steht der nur mit einem Hemdchen bekleidete Jesusknabe. Er hat den linken Arm um den Hals seiner Mutter geschlungen und die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Der sichtbare Arm ist proportional zum Körper etwas dünn und kurz geraten. Er wendet den Kopf über die rechte

403 Pietro Perugino, sog. *Pala dei Decemviri*, 1495–96, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana (Inv.-Nr. MV.40317.0.0).

404 Vgl. z.B. Antonio II. Badile, sog. *Madonna Mazzanti*, Ders., *Madonna dei cherubini*, 1487 und Ders., *Madonna con il bambino in trono e le sante Maria Consolatrice e Caterina*, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nrn. 269–1B152, 252–1B360 und 261–1B372), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 261–264, Kat.-Nrn. 40–41 (Sergio Marinelli) und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 150–154, Kat.-Nrn. 102–104 (Fabrizio Pietropoli).

405 Andrea Mantegna, sog. *Madonna della Vittoria*, 1496, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 369).

Schulter zurück und blickt auf den Heiligen am linken Bildrand. Mit den kindlich-rundlichen Körperformen und dem von lockigen Strähnen umrahmten pausbackigen Gesicht gleicht der Jesusknabe den musizierenden Putti in der Lünette der Nordwand der Cappella di San Biagio (Abb. 8) und den die *Almutia* zwischen sich auseinanderbreitenden Engelspaaren in der Cappella Emilei (Abb. 48).

Das Motiv des auf dem Oberschenkel der Heiligen Jungfrau Maria stehenden Jesusknaben, der den linken Arm um den Hals seiner Mutter geschlungen hat, geht auf Mantegnas 'Pala di San Zeno' (1459) zurück, Details wie die Fußstellung des Jesusknaben und die Fingerhaltung der das Kind stützenden Hand Mariens stimmen eng mit der sogenannten 'Pala dei Decemviri' von Perugino (1495–96) überein. Abweichungen gegenüber den genannten Vorbildern stellen der Segensgestus des Jesusknaben und das Lesemotiv der Heiligen Jungfrau Maria dar. Die 'Pala Centrego' von Girolamo Dai Libri (nach 1505) lässt eine deutliche Abhängigkeit von der 'Pala Nichesola' erkennen, auch wenn nur der Segensgestus des Jesusknaben übernommen wurde, das Lesemotiv der Heiligen Jungfrau Maria hingegen wieder, trotz der beibehaltenen Kopfneigung und Blickrichtung, durch das Umfassen des linken Fußes des Jesusknaben wie auf Mantegnas 'Pala di San Zeno' ersetzt wurde.

Auf der unteren Thronstufe sitzt nach rechts gewandt ein Laute spielender Engel, den Blick andächtig himmelwärts gerichtet. Über einem langärmeligen roten Unterkleid trägt er ein dunkelblaues Gewand, unter dem, trotz der beinahe schwarzen Verfärbung, die Sitzhaltung und die Körperformen noch erkennbar sind. Dadurch wird allerdings auch ersichtlich, dass seine Positionierung auf der Stufe nicht gänzlich geglückt ist, da sich die Gesäßwölbung unterhalb der Stufenoberkante abzeichnet, deren Verlauf jedoch durch den Engel und den neben ihm auf der Stufe liegenden Kardinalshut verschleiert wird. Mit dem von goldenen Locken umrahmten Gesicht, den hochgerollten Ärmeln und der Fingerhaltung der Schlaghand weist er gewisse Ähnlichkeiten mit einzelnen Engelsfiguren in der Kuppel der Cappella di San Biagio oder in der Lünette der Cappella Maffei auf.

Der Lautenengel verweist auf Giovanni Bellinis 'Pala di San Giobbe' (um 1478–85)[406].

Am linken Bildrand steht Hiob, eine Figur aus dem Alten Testament, die verbreitet als Heiliger verehrt wird. Er ist frontal im Kontrapost gegeben und hat die Hände im Betgestus vor der Brust zusammengelegt. Sein Körper ist bis auf ein Lendentuch nackt und weist vereinzelt Geschwüre auf. Er hat den Kopf nach rechts oben gewandt und blickt mit geöffnetem Mund und zusammengezogenen Augenbrauen ergeben zum segnenden Jesusknaben auf. Das ausgemergelte und von struppigem grauem Haupt- und Barthaar umrahmte Gesicht lassen ihn greisenhaft erscheinen, sein Körper ist hingegen muskulös und beinahe unversehrt dargestellt.

406 Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, um 1478–85, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Inv.-Nr. 38).

Die Figur geht in Standmotiv und Körperhaltung, besonders aber in der kontrastreichen Hell-Dunkel-Modellierung der Beine auf die Figur Johannes des Täufers rechts außen auf Mantegnas 'Pala di San Zeno' (1459) zurück. Der Betgestus im Zusammenhang mit der Nacktheit der Figur erinnert an die von Pietro Perugino für ein Fresko in der Sixtinischen Kapelle entworfene und anschließend mehrfach wiederverwendete Figurenkomposition der *Taufe Christi* (1481–83)[407].

Am rechten Bildrand steht frontal im Kontrapost der Heilige Bonaventura, Kardinalbischof von Albano. Er trägt über dem dunklen Habit der Franziskaner ein hellrotes Pluviale mit besticktem Saum und ist mit einer Mitra bekrönt, sein Kardinalshut liegt neben ihm auf der unteren Thronstufe. In der behandschuhten rechten Hand hält er einen Krummstab und in der linken ein aufgeschlagenes Buch. Auf einem sehnigen Hals sitzt der runde Kopf, das bartlose Gesicht mit dem hervorstehenden Kinn, dem kleinen Mund mit voller Unterlippe, der hängenden Nasenspitze und den verschatteten Augenhöhlen unter buschigen Brauen wirkt hölzern. Gerade im Vergleich zur Aktfigur des Hiob ist die Körperhaltung des Heiligen unter den steifen Gewändern weniger klar auszumachen, auch wenn die Figur nicht gar so blockhaft umrissen ist wie die Kirchenväter in der Cappella Emilei.

Alle Figuren weisen ein wächsern glänzendes, leicht grünstichiges Inkarnat mit rosig gefärbten Wangen auf, das einen stark überarbeiteten Eindruck macht. Durch die Verfärbungen ist das Kolorit schwer zu beurteilen, heute wirkt die Farbgebung der Tafel sehr zurückgenommen und beschränkt sich weitgehend auf den Dreiklang aus Dunkelblau, Hellrot und Gold.

Die Rezeption der in Venedig entwickelten Sonderform der „*Sacra Conversazione* in der Architektur" in dem Altarbild für die den Heiligen Hiob und Bonaventura geweihten Kapelle der Familie Nichesola in der Franziskanerkirche San Fermo Maggiore in Verona mag möglicherweise auch durch die von der Hiobsbruderschaft und dem Veroneser Adeligen Marco Cavalli gestiftete und von Giovanni Bellini gemalte 'Pala di San Giobbe' (um 1478–85) für die gleichnamige Franziskanerkirche in Venedig angeregt worden sein[408]. Eine künstlerische Hinwendung der Familie Nichesola nach Venedig

407 Pietro Perugino und Werkstatt, *Taufe Christi*, 1481–83, Vatikan, Sixtinische Kapelle. Perugino und seine Werkstatt verwendeten diese erfolgreiche Figurenkomposition mehrfach wieder, so gehen die Tafelbilder in Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. 139) und in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv.-Nr. WAF 765) auf diese Komposition zurück, die auch durch Zeichnungen wie die in Frankfurt, Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 378) Verbreitung fand.

408 Zu Giovanni Bellinis *'Pala di San Giobbe'* (um 1478–85) und der Frage der Auftraggeberschaft siehe Schmidt Arcangeli 1998, S. 22–30. An den Sockeln der Pilaster des ädikula-artigen Steinrahmens der *'Pala di San Giobbe'* in der gleichnamigen Kirche in Venedig ist jeweils ein ungefasster Wappenschild angebracht, auf dem ein aufsteigendes Pferd dargestellt ist. Das Wappen der Familie Cavalli, das mehrfach in der Ende des Quattrocento gestifteten Cappella Cavalli in der Kirche Sant'Anastasia in Verona erscheint, zeigt einen roten

zeigte sich erneut in der 1527 von Galesio Nichesola, Bischof von Belluno, gestifteten Cappella Cartolari-Nichesola im Langhaus der Kathedrale von Verona mit einem Altarbild der *Assunta* von Tiziano Vecellio in einem Jacopo Sansovino zugeschriebenen Ädikularahmen[409]. In der Umsetzung blieb Giovanni Maria Falconetto jedoch den lokalen Traditionen verhaftet, bediente sich aber auch der während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 in den Werkstätten umbrischer Meister gesammelten Motive.

3 Grisaille-Dekorationen für die 'homines novi' – Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen

In den Jahren, in denen Giovanni Maria Falconetto für die aus den 'famiglie storiche' stammenden Kanoniker die Kapellendekorationen in der Kathedrale von Verona malte, erhielt er von zwei Brüdern aus einer zu Wohlstand gekommenen Kaufmannsfamilie den Auftrag, einen Saal ihres Stadthauses mit einem Meereswesen-Fries in Grisaille und mit Wappen zu schmücken. Die antikisierende Dekoration veranschaulicht das Bestreben der 'homines novi' ihren sozialen Aufstieg auch kulturell zu verankern.

An den Fassaden eines am ehemaligen *Forum* gelegenen Palazzo entwarf der Maler eine fingierte Architekturgliederung und verkleidete die Wand mit Scheinreliefs, auf denen *Scene istoriate* dargestellt sind. Die Beschwörung der antiken Vergangenheit lässt sich zum einen als Zeichen der Zugehörigkeit zu dem humanistisch-aristokratischen Milieu in Verona und zum anderen als kommunaler Repräsentationsgestus gegenüber der Republik Venedig deuten.

3.1 Palazzo Stoppa (1501), Via Madonna del Terraglio, Verona

3.1.1 Der Palazzo Stoppa

Der Palazzo Stoppa liegt außerhalb des Stadtzentrums an der orografisch linken Uferseite der Etsch, nahe des Teatro Romano und der Ponte Pietra, in der Contrada di Santo Stefano, an der Via Madonna del Terraglio.

In dem Palazzo mit zwei Innenhöfen, einem Garten und Nebengebäuden residierte seit Mitte des 14. Jahrhunderts die Familie Banda, eine der sogenannten 'famiglie sto-

Schild mit einem aufsteigenden silbernen Pferd und einem darüber verlaufenden blauen und mit drei goldenen Sternen belegten Querbalken. Zum Wappen der Familie Cavalli siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 1 (1886), S. 268 und Morando Di Custoza 1976, Taf. LXXXI, Nr. 723. Die Familie Cavalli gehörte zu den sog. 'famiglie storiche', siehe Lanaro Sartori 1991, S. 44–49 und Dies. 1992, S. 31–34, 112–115.

409 Zur Cappella Cartolari-Nichesola in der Kathedrale von Verona und dem Altarbild von Tiziano Vecellio in dem Jacopo Sansovino zugeschriebenen Ädikularahmen siehe Brenzoni 1957, S. 338–341, Eberhardt 1971, S. 222–223, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 160–162, Kat.-Nr. VII.2 (Bruce Boucher), Aurenhammer 1985, S. 184–185 und Serafini 1998, S. 56–60.

riche'[410], die noch 1447 im Steuerregister der Stadt Verona als in der Contrada di Santo Stefano wohnhaft verzeichnet ist, 1456 hingegen bereits in der Contrada di Santa Eufemia im Stadtzentrum[411].

Am 1. September 1467 schloss Cristoforo Banda mit Alvise Stoppa einen auf vier Jahre befristeten Mietvertrag für die „casa posta in la contra' di San Stevano con la stala e lo orto" gegen einen jährlichen Mietzins von 12 Golddukaten ab[412]. Das Mietverhältnis wurde alle vier Jahre verlängert und der Mietzins 1482 auf 13 Golddukaten erhöht[413]. Am 27. September 1498 verkaufte Nicola di Cristoforo Banda schließlich die „casa grande da San Stevano […] cum due curte, item la casa contigua a quella […], item una altra casa usa' per nui per fondego e stala […], item uno orto fora de casa" für die Summe von 900 Golddukaten an Alvise Stoppa[414].

Nach dem kinderlosen Ableben aller männlichen Nachkommen der Familie Stoppa ging der Palazzo durch die 1717 geschlossene Ehe zwischen Origa Stoppa und Gian Giacomo Dionisio 1805 in das Eigentum der Familie Dionisio über, die ihn 1827 an Giovanni Battista Vignola verkaufte[415]. Heute befindet sich der Palazzo im Besitz von Paolo Tosadori.

3.1.2 Die Familie Stoppa

Der Kaufmann Alvise di Bartolomeo Stoppa aus Bellano am Comer See siedelte sich Mitte des 15. Jahrhunderts in Verona an. Seine Söhne heirateten in die sogenannten 'famiglie storiche' der Stadt ein: Girolamo ehelichte 1494 Pantasilea di Alessandro Fracastoro und Donato schloss 1504 mit Susanna di Cosimo Morando den Ehebund[416]. Nach dem Tod ihres Vaters im Juli 1501[417] führten Girolamo und Donato die Handelsgeschäfte fort, investierten aber auch verstärkt in den Erwerb von Grundbesitz[418]. Durch gezielte Heiratspolitik gelang es ihnen, die Familie im Veroneser Patriziat zu verankern[419]. Ausgestattet mit beträchtlichen Mitgiften in Höhe von 1900 und 2150 Golddukaten verheiratete Girolamo 1514 seine Tochter Francesca mit Uberto di Pietro

410 Siehe Lanaro Sartori 1991, S. 47 und Dies. 1992, S. 32–33.
411 ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 254 (1447), fol. 148r (Santo Stefano) und n. 255 (1456), fol. 58r (Santa Eufemia). Zur Familie Banda in Verona siehe Brugnoli 1996/1997, S. 153–159.
412 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 2047, siehe Brugnoli 1996/1997, S. 156, Anm. 14, Demo 2000, S. 71 und Ders. 2006, S. 52, 66–67.
413 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 2947, siehe Brugnoli 1996/1997, S. 156, Anm. 14, Demo 2000, S. 71 und Ders. 2006, S. 52, 66–67.
414 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1852, fol. 12v-13r, n. 2148 und 2149, siehe Brugnoli 1996/1997, S. 156, Anm. 14, Demo 2000, S. 71, Ders. 2006, S. 57, 66–67 und Ders. 2007, S. 442–443.
415 Zu den Besitz- und Eigentumsverhältnissen siehe Brugnoli 1993, S. 38, Luciolli 2003, S. 49 und Demo 2006, S. 83, Anm. 67.
416 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1852, ediert von Grubb 2002, S. 137–138. Zu den Eheschließungen der beiden Söhne von Alvise Stoppa siehe Demo 2006, S. 58 und Ders. 2007, S. 443.
417 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1852, ediert von Grubb 2002, S. 138 und ASVr, UR, T, m. 93, a. 23 (Aloisius egr. q. Bartholomei Stuppe, 27.7.1501).
418 Zu den wirtschaftlichen Interessen der Familie Stoppa siehe Demo 2007, S. 443.
419 Zur Heiratspolitik der Familie Stoppa siehe Demo 2006, S. 60–61 und Ders. 2007, S. 443.

Francesco Bevilacqua und 1516 seine Tochter Laura mit Camillo di Antonio Pellegrini[420]. Die Söhne Donatos gingen ebenfalls vorteilshafte Verbindungen ein: Im Jahr 1558 schloss Contino den Ehebund mit Valeria Bevilacqua-Lazise, „le nozze poi con magnifico apparato forono celebrate per quatro giorni continui" und Girolamo heiratete 1565 Claudia di Benedetto Boldieri, die eine Mitgift in Höhe von 3200 Golddukaten in die Ehe einbrachte[421].

Der soziale Aufstieg wurde 1517 durch die Wahl von Girolamo Stoppa in den *Consiglio cittadino* der Stadt Verona bekrönt[422], allerdings wurde er nur wenige Monate später bei einem Raubüberfall ermordet[423]. Sein Bruder Donato erhielt erstmals 1519 und dann noch drei weitere Male einen Sitz im *Consiglio cittadino*[424].

3.1.3 Die künstlerische Ausstattung des Palazzo Stoppa

Nach dem Tod von Alvise Stoppa im Juli 1501 begannen seine als Universalerben eingesetzten Söhne Girolamo und Donato die künstlerische Ausstattung des repräsentativen Familiensitzes in der Contrada di San Stefano voranzutreiben. Die Wahl der Künstler wie auch der Inhalte bringen die gesellschaftlichen Ambitionen der 'homines novi' und ihre kulturelle Integration in den Kreis der sogenannten 'famiglie storiche' zum Ausdruck.

Die Brüder beauftragten den Maler Giovanni Maria Falconetto mit einem Fries im Salone im Piano Nobile über dem von einer hohen Zinnenmauer umschlossenen Innenhof. Im August 1501 erhielt „Maestro Zuan Maria dito Roso depentore" 20 Lire, „per fare lo friso de la sala" und einen Monat später weitere 30 Soldi „per depentura del cornison de la sala"[425]. Der Fries zeigt antike Meereswesen in Grisaille und Tondi mit den Wappen der Familie Stoppa und mit ihr verbundener Familien.

Auch im Erdgeschoss wird ein Saal von einem Fries mit antiken Meereswesen geschmückt, unterbrochen von einer *Sacra Conversazione* Darstellung. Die Wandmalereien sind ein paar Jahre später als der Fries von Falconetto im Salone des Piano Nobile zu datieren und werden Nicola Giolfino zugeschrieben[426].

Von den nachfolgenden Generationen wurde die künstlerische Ausstattung des Palazzo ständig erweitert. Alvise und Girolamo, die Söhne von Donato Stoppa, sam-

420 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1852, ediert von Grubb 2002, S. 139.
421 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1852, ediert von Grubb 2002, S. 141–142.
422 Zur Wahl von Girolamo Stoppa in den *Consiglio cittadino* von Verona siehe Cartolari 1854, II, S. 109, Lanaro Sartori 1992, S. 45, Demo 2006, S. 61 und Ders. 2007, S. 443. Durch die Wahlrechtsreform nach der Rückkehr der Stadt Verona unter die Herrschaft der Republik Venedig 1517 wurde 'homines novi' wie dem Kaufmann Girolamo Stoppa der Zugang zu politischen Ämtern erleichtert, siehe Lanaro Sartori 1992, S. 37–56.
423 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1852, ediert von Grubb 2002, S. 139, siehe außerdem Demo 2006, S. 60–61 und Ders. 2007, S. 443.
424 Zur Wahl von Donato Stoppa in den *Consiglio cittadino* siehe Demo 2006, S. 62–63 und Ders. 2007, S. 444.
425 ASVr, Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1875, fol. 92v (1501, August) und 93v (1501, September). Zu den Aufträgen der Stoppa an Falconetto siehe Demo 2000, S. 71 und Ders. 2006, S. 67.
426 Zu dem Meereswesen-Fries und der *Sacra Conversazione* Darstellung in einem Saal im Erdgeschoss siehe Rossi 1854, S. 278, Giro 1869, Bd. 2, S. 250 und Zamperini 2005, S. 127.

melten Gemälde flämischer Meister: Vasari berichtet in den *Vite*, dass der am Hof des französischen Königs Franz I. tätige Goldschmied und Gemmenschneider Matteo del Nassaro bei seiner Rückkehr nach Verona „alcune tele di paesi fatte in Fiandra a olio et a guazzo, e lavorati da bonissime mani" mitbrachte, „le quali sono ancora per memoria di lui tenute in Verona molto care dal signor Luigi e signor Girolamo Stoppi"[427]. Der Export von Woll- und Seidenstoffen und der Import von Tapisserien führten den Kaufmann Alvise di Donato Stoppa aber auch selbst mehrmals nach Antwerpen[428].

Mitte des 16. Jahrhunderts malte Paolo Farinati zwei kleinere Säle im Piano Nobile mit Freskenzyklen aus, die alttestamentliche Szenen aus der Josefsgeschichte und aus dem Leben König Davids in illusionistischen Landschaftsausblicken zeigen[429].

Das Gewölbe in der Halle, die vom Eingang in den zweiten Innenhof führt, wird von 'Grotesken' und im Zentrum von einem doppelköpfigen Janus geschmückt, ein Bogenfeld darunter zeigt eine Zusammenstellung von Musikinstrumenten[430].

Ein enges freundschaftliches Verhältnis pflegte Girolamo di Donato Stoppa zu dem Maler Domenico Brusasorci. Beide waren Mitglieder der 1543 gegründeten Accademia Filarmonica und außerdem Nachbarn. Domenico Brusasorci und sein Sohn Felice wohnten in einem dem Palazzo gegenüberliegenden Haus, das sich ebenfalls im Eigentum der Familie Stoppa befand, die die Zahlung der Miete in Form von Gemälden und Zeichnungen für die eigene Sammlung akzeptierte[431].

3.1.4 Forschungsgeschichte

In der Guidenliteratur des 19. Jahrhunderts wird der Fries im Salone des Palazzo Stoppa nur beiläufig erwähnt und keine Zuschreibung oder Datierung vorgenommen[432].

Die Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Gunter Schweikhart 1975, der den Fries mit der Darstellung antiker Meereswesen in Grisaille angesichts der ausgeprägten Analogien zu dem Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio (1497–99) um 1500 datiert. Der Autor analysiert das Verhältnis des Malers zu seinen antiken Vorbildern, deren rein „formale Adaption […] zur Steigerung des erstrebten antikischen Gesamteindrucks" diente[433].

427 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 624, siehe außerdem Giro 1869, Bd. 2, S. 250, Brugnoli 1993, S. 39 und Zamperini 2005, S. 143–144.
428 Zu den Handelsbeziehungen von Alvise di Donato Stoppa nach Flandern siehe Bellamoli 2018, S. 37–49.
429 Die beiden Freskenzyklen zu Josef und David wurden zunächst Domenico Brusasorci zugeschrieben, siehe Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 102 und Bennassuti 1825, S. 177, später dann die figürlichen Szenen Paolo Farinati und die illusionistischen Landschaftsausblicke Battista d'Agnolo detto del Moro, siehe Rossi 1854, S. 278 und Giro 1869, Bd. 2, S. 250, in der neueren Forschung schließlich wird Paolo Farinati als alleiniger Urheber genannt, siehe Marinelli 1993, S. 67–72 und Zamperini 2005, S. 143, 150–158.
430 Zur Dekoration mit 'Grotesken' und Musikinstrumenten siehe Zamperini 2005, S. 184, 193–194.
431 Zu dem Freundschafts- und Mietverhältnis siehe Brugnoli 1993, S. 35–46, Luciolli 2003, S. 49, Lugoboni 2017, S. 128 und Peretti 2018, S. 51–60.
432 Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 102, Bennassuti 1825, S. 177 und Giro 1869, Bd. 2, S. 250.
433 Schweikhart 1975, S. 127–133 (Zitat S. 128).

Bestätigt werden die Zuschreibung und Datierung durch die überlieferten Aufzeichnungen zu Zahlungseingängen und -ausgängen der Familie Stoppa von 1481 bis 1512[434], die Edoardo Demo 2000 untersucht[435].

Alessandra Zamperini stellt 2005 fest, dass die Ausschmückung der Familienresidenz 'homines novi' wie den Stoppa eine Möglichkeit bot, den erlangten Status zur Schau zu stellen: Die Anbringung von Wappen sogenannter 'famiglie storiche' neben dem Wappen der eigenen Familie bringt die Absicht der Auftraggeber besonders deutlich zum Ausdruck, sich in das Veroneser Patriziat zu integrieren. Außerdem teilt die Autorin die Beobachtung Schweikharts 1975, dass Falconetto das von antiken Sarkophagreliefs herrührende Motiv der Meereswesen aus dem originalen Begräbniskontext herauslöste und rein formal rezipierte, um eine Dekoration *all'antica* zu gestalten[436].

Stefano Lodi hält es 2006 für möglich, dass der Torbogen, der in den von einer hohen Zinnenmauer umschlossenen Innenhof vor dem Salone führt und mit einem Schlussstein in Form des gehörnten Hauptes des Jupiter Ammon geschmückt ist, von Falconetto entworfen worden ist[437].

3.1.5 Beschreibung des Meereswesen-Frieses

Der Salone im Piano Nobile ist mit der einen Längsseite zum Innenhof im Süden hin ausgerichtet, die eine Schmalseite weist zur Straße im Osten. In den Saal führen sechs rechteckige und von profilierten Steinrahmen eingefasste Türen, davon sind vier an den äußersten Rändern der Längsseiten und weitere zwei an den Rändern der straßenabgewandten Schmalseite angeordnet. Der Raum wird durch drei rundbogige Fenster erhellt, von denen eines in der Mitte der Längsseite zum Innenhof im Süden und zwei an den Rändern der Schmalseite zur Straße im Osten platziert sind. An der Innenwand schneiden die Fenster in einen unterhalb der Decke verlaufenden gemalten Fries ein, an der Außenwand werden sie von profilierten Bögen auf kannelierten Pilastern eingerahmt. Zwischen den beiden Fenstern an der Ostwand befindet sich ein wohl erst nachträglich eingefügter Kamin. In den Saal ist eine Holzbalkendecke eingezogen, die durch aufwendig geschnitzte Querbalken auf Konsolen in drei Kompartimente unterteilt wird. Unterhalb der Decke verläuft ringsherum ein gemalter Fries, die Wandflächen darunter blieben ungeschmückt und boten Platz für Gemälde und Tapisserien.

Der von Zierleisten eingefasste Fries ist an den Längsseiten in drei und an den Schmalseiten in zwei Abschnitte unterteilt, in denen vor verschiedenfarbigen Hintergrün-

434 ASVr, Archivio Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1875 (Libro entrate uscite anni 1481–1512).
435 Demo 2000, S. 70–72 und Ders. 2006, S. 66–68.
436 Zamperini 2005, S. 118, 123–127 und Dies. 2010 (a), S. 161–162.
437 Lodi 2006, S. 152.

den Gruppen antiker Meereswesen in Grisaille dargestellt sind[438]. In den Abschnitten an den Längsseiten fassen die Figurengruppen jeweils ein mittig angeordnetes und von einem Blatt- und Fruchtkranz eingerahmtes Wappen ein. Die in den einzelnen Abschnitten dargestellten Szenen geben keine bestimmte Abfolge und Richtung vor. Die folgende Beschreibung beginnt mit dem linken Abschnitt an der Nordwand und wird im Uhrzeigersinn fortgesetzt.

Im ersten Abschnitt (Abb. 28) wird das Scheinrelief von einem goldgelben Grund hinterfangen. Eine Gruppe von Meereswesen ist achsensymmetrisch gespiegelt zu beiden Seiten des Mitteltondos angeordnet. Sie setzt sich zusammen aus einem Meeresgott in einem von zwei Hippokampen gezogenen Wagen, der von einem Triton geführt wird und dem ein Ichthyokentaur mit einer Nereide auf dem Hinterleib nachfolgt. Das antike Vorbild für die Szene ist ein wohl bereits im 16. Jahrhundert nur mehr fragmentarisch erhaltenes Sarkophagrelief mit der Darstellung des Triumphzugs des Neptun, das unter anderem im Codex Coburgensis wiedergegeben wird[439]. Von diesem Relief übernahm der Maler eine Figurengruppe, deren Anordnung er unverändert beibehielt. Durch die achsensymmetrische Spiegelung verliert die Szene jedoch ihre inhaltliche Bedeutung und wird in ein Dekorationsmotiv antiken Charakters umgewandelt.

Das von einem Blatt- und Fruchtkranz in Grisaille eingerahmte Wappen zeigt einen blauen Schild mit einem aus roten Flammen aufsteigenden schwarzen Phönix, das Profil zu einer roten Sonne oben heraldisch rechts gewandt.

Im zweiten Abschnitt (Abb. 29) wird das Scheinrelief von einem blauen Grund hinterfangen. Die zu beiden Seiten des Mitteltondos achsensymmetrisch gespiegelt angeordnete Gruppe von Meereswesen stammt von demselben antiken Vorbild wie die des vorhergehenden Abschnitts ab[440]. Das Paar des Ichthyokentauren mit einer Nereide auf dem Hinterleib kehrt hier wieder, rückt aber an die innere Position vor. Ihm schließt sich wie auf dem antiken Sarkophagrelief ein zweites eng umschlungenes Paar an.

Das von einem Blatt- und Fruchtkranz in Grisaille eingerahmte Wappen zeigt einen geteilten Schild von Gold und Silber mit einem roten doppelt bekrönten Löwen im unteren Feld. Das Wappen der Familie Stoppa weist im oberen Feld eigentlich noch

438 Ein vergleichbarer Fries zierte wohl einen Salone im Palazzo Lebrecht in der Stradone Scipione Maffei Nr. 2 in Verona. Thema und Technik des Frieses, der 1970 über einer nachträglich abgesenkten Decke wiederentdeckt und abgenommen wurde (aktueller Standort unbekannt), wird in der Literatur zwar nicht genauer beschrieben, die Dekoration aber mit dem Fries im Salone der Casa Vignola [Palazzo Stoppa] in Verona in Verbindung gebracht, siehe Cuppini 1981, S. 408 und Schweikhart 1988 (b), S. 149.

439 Schweikhart 1975, S. 127–128. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), S. 46–48, Kat.-Nr. 117 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 144–145, Kat.-Nr. 100.

440 Schweikhart 1975, S. 128–129.

einen schwarzen bekrönten Adler auf, der hier aber möglicherweise aus Platzgründen nicht ausgeführt wurde[441].

Im dritten Abschnitt (Abb. 30) wird das Scheinrelief von einem roten Grund hinterfangen. Der Mitteltondo wird innen von einer achsensymmetrisch gespiegelt angeordneten Gruppe eines Ichthyokentauren mit einer in Rückansicht gegebenen Nereide auf dem Hinterleib eingefasst. Dieser Gruppe schließen sich auf beiden Seiten außen Nereiden mit Seestieren an, die aber in unterschiedlichen Posen dargestellt sind. Begleitet wird der Zug der Meereswesen von fliegenden, schwimmenden und auf Delfinen reitenden Eroten. Die Figurengruppen gehen auf ein antikes Sarkophagrelief mit der Darstellung des Triumphzugs des Neptun zurück, das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[442]. Von diesem Relief übernahm der Maler jedoch nur die Begleitfiguren, nicht aber die zentrale Hauptfigur des Meeresgottes mit Quadriga, wodurch die Szene ihre inhaltliche Bedeutung verliert und in ein Dekorationsmotiv antiken Charakters umgewandelt wird.

Das von einem Blatt- und Fruchtkranz in Grisaille eingerahmte Wappen zeigt einen blauen Schild mit silbernem Balken und oben einem halben schwarzen Einhorn. Es handelt sich um das Wappen der Familie Fracastoro, aus der die Ehefrau von Girolamo Stoppa stammte[443].

Im vierten Abschnitt (Abb. 31) wird das Scheinrelief von einem grünen, im fünften (Abb. 32) von einem goldgelben Grund hinterfangen. Der Fries wird in den beiden Abschnitten an der Schmalseite zur Straße im Osten jeweils außen von den Fensteröffnungen überschnitten und innen durch eine spätere Übermalung ergänzt. Zwischen der von einem Ziergiebel eingerahmten Fensteröffnung und der Übermalung ist jeweils ein Ichthyokentaur zu sehen, der im vierten Abschnitt einen Seestier und im fünften Abschnitt ein Seeross führt. Beide lassen sich auf einen antiken Sarkophag mit der Darstellung eines Meereswesen *Thiasos* zurückführen, der sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet[444].

441 Zum Wappen der Familie Stoppa siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 2 (1888), S. 564 und Morando Di Custoza 1976, Taf. cclxxxvii, Nr. 2576.

442 Schweikhart 1975, S. 129–130. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), S. 45–46, Kat.-Nr. 116 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 143–144, Kat.-Nr. 99 und Arachne-ID 1135833.

443 Zum Wappen der Familie Fracastoro siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 1 (1886), S. 428–429 und Morando Di Custoza 1976, Taf. cxxv, Nr. 1120.

444 Schweikhart 1975, S. 133, Anm. 20. *Sarkophag mit Thiasos marino*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 342). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), S. 56–58, Kat.-Nr. 132 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 146, Kat.-Nr. 103.

Im sechsten Abschnitt (Abb. 33) wird das Scheinrelief von einem dunkelblauen Grund hinterfangen, der zahlreiche Farbabplatzungen und starke Farbabriebspuren aufweist. Eine Gruppe kämpfender Meereswesen ist achsensymmetrisch gespiegelt zu beiden Seiten des Mitteltondos angeordnet. Dargestellt sind zwei miteinander ringende Ichthyokentauren, unterstützt von Nereiden mit Dolchen und Eroten mit Pfeil und Bogen. Kämpfende Meereswesen kommen auf antiken Sarkophagreliefs nicht vor, als Anregung für das Thema diente stattdessen Andrea Mantegnas Kupferstich *Kampf der Meeresgötter* (Abb. 124)[445]. Die eigentliche Kampfhandlung leitet sich jedoch von einem antiken Sarkophagrelief mit der Darstellung einer Kentauromachie ab, das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[446]. Dieselbe Szene erscheint auch im Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio.

Das von einem Blatt- und Fruchtkranz in Grisaille eingerahmte Wappen ist sehr schlecht erhalten. Auf dem ehemals goldenen Schild lässt sich der schwarze Kopf eines Fabelwesens mit roter Mähne oder Kamm nur mehr erahnen.

Im siebten Abschnitt (Abb. 34) wird das Scheinrelief von einem roten Grund hinterfangen. Der Fries wird mittig von einer Fensteröffnung überschnitten, die von einem Ziergiebel eingerahmt wird. Zu beiden Seiten der Fensteröffnung ist achsensymmetrisch gespiegelt und nur geringfügig variiert eine Gruppe von Meereswesen angeordnet. Eine Nereide, die einen tanzenden Eroten stützt, sitzt links auf dem Hinterleib eines Seepanthers, der von einem Triton geführt wird und rechts auf dem Hinterleib eines Seehirschen, dem ein kleiner Satyr voranschreitet. Die Gruppe geht auf einen antiken Sarkophag mit der Darstellung eines Meereswesen *Thiasos* zurück, der sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet[447]. Der nackte Mann mit Saiteninstrument, der links und rechts auf der Umrahmung der Fensteröffnung sitzt, kommt darin allerdings nicht vor, erscheint aber im gleichen Zusammenhang auch im Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio.

Im achten Abschnitt (Abb. 35) wird das Scheinrelief von einem grünen Grund hinterfangen. Auf der linken Seite des Mitteltondos ist außen eine Nereide zu sehen, die einen tanzenden Eroten stützt und auf einer Seeziege sitzt, die von einem Triton geführt

445 Andrea Mantegna, *Kampf der Meeresgötter*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nrn. A 87051, A 87052 und A 87053), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 122–124, Kat.-Nrn. 69–70. Zur Invention und Bedeutung des Bildthemas siehe Jacobsen 1982, S. 623–629.

446 Schweikhart 1975, S. 133, Anm. 20. *Vorderseite eines Sarkophags mit Kentauromachie*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.307.0.0). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.1 (1897), S. 151–155, Kat.-Nr. 132 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 196, Kat.-Nr. 145 und CensusID 161347.

447 Schweikhart 1975, S. 133, Anm. 20. *Sarkophag mit Thiasos marino*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 342). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), S. 56–58, Kat.-Nr. 132 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 146, Kat.-Nr. 103.

wird. Diese dritte Variation der Gruppe, die gespiegelt bereits zweimal im vorhergehenden Abschnitt erscheint, folgt dem antiken Vorbild am getreuesten. Der Gruppe geht innen ein Lyra spielender Triton voraus, auf dessen Hinterleib eine Nereide sitzt. Das Paar ist einem antiken Sarkophagrelief mit der Darstellung eines Meereswesen *Thiasos* entnommen, das in eine Wand des Palazzo Mattei in Rom eingemauert ist[448]. Auf der rechten Seite des Mitteltondos ist innen ein Ichthyokentaur dargestellt, der einen Seestier führt und auf dessen Hinterleib eine bekleidete Nereide mit einer Schlange in der Hand sitzt. Ohne die Nereide erscheint der Ichthyokentaur mit Seestier bereits im vierten Abschnitt. Rechts außen schließt sich ein weiterer Ichthyokentaur an, der einen Eroten auf der Schulter trägt. Im antiken Vorbild geht diese Gruppe der inneren voran, statt ihr nachzufolgen. Am rechten Rand wird das Motiv des tanzenden Eroten wiederholt, der die Komposition auch links außen abschließt, so dass der Eindruck von Symmetrie entsteht. Die Gruppen links und rechts des Mitteltondos erscheinen auch im Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio.

Das von einem Blatt- und Fruchtkranz in Grisaille eingerahmte Wappen ist sehr schlecht erhalten, die ursprüngliche Tingierung ist nur zu erahnen. Der Schild ist geteilt und zeigt oben einen halben schwarzen Bären mit rotem Halsband auf goldenem Grund und unten goldene Wellenbänder auf blauem Grund. Sofern diese Rekonstruktion korrekt ist, handelt es sich hierbei um das Wappen der Familie Avanzi[449].

Im neunten Abschnitt (Abb. 36) wird das Scheinrelief von einem blauen, im zehnten (Abb. 37) von einem roten Grund hinterfangen. Der Fries wird in den beiden Abschnitten an der straßenabgewandten Schmalseite im Westen weder von Fensteröffnungen noch von Mitteltondi unterbrochen. In beiden Abschnitten sind achsensymmetrisch gespiegelt dieselben Gruppen kämpfender Meereswesen dargestellt. Außen kehrt leicht abgewandelt die bereits im sechsten Abschnitt gespiegelt erscheinende Gruppe zweier miteinander ringender Ichthyokentauren wieder, die von Nereiden und Eroten unterstützt werden. Ihr schließt sich innen eine zweite Gruppe gegeneinander kämpfender Meereswesen an: Ein Ichthyokentaur mit einer in Rückansicht gegebenen Nereide auf dem Hinterleib holt mit dem Schwert zum Angriff aus, der von einer mit einem Tierschädel und einem Knüppel bewaffneten Nereide abgewehrt wird, die auf einem mit gesenktem Kopf heranstürmenden Hippokampen sitzt. Die Kampfszene ist angeregt von Andrea Mantegnas Kupferstich *Kampf der Meeresgötter* (Abb. 124)[450], von dessen rechter Hälfte der Fischleib des Ichthyokentauren, die in Rückansicht gegebene Nereide

448 Schweikhart 1975, S. 133, Anm. 20. *Sarkophag mit Meereswesen Thiasos*, Rom, Palazzo Mattei. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), S. 54–55, Kat.-Nr. 129, Arachne-ID 2295766 und CensusID 161345.

449 Zum Wappen der Familie Avanzi siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 1 (1886), S. 71 und Morando Di Custoza 1976, Taf. XVII, Nr. 145.

450 Andrea Mantegna, *Kampf der Meeresgötter*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nrn. A 87051, A 87052 und A 87053), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 122–124, Kat.-Nrn. 69–70. Zur Invention und Bedeutung des Bildthemas siehe Jacobsen 1982, S. 623–629.

und der als Schild genutzte Tierschädel übernommen wurden. Die Nereide auf dem mit gesenktem Kopf heranstürmenden Hippokampen geht hingegen auf ein antikes Sarkophagrelief mit der Darstellung der Tötung der Niobiden zurück, das sich heute im Museo Archeologico in Venedig befindet[451]. Innen wird die Komposition von einem Paar miteinander ringender Tritonen abgeschlossen, für die vermutlich die Darstellung einer Gigantomachie vorbildgebend war. Die gesamte Szene erscheint auch im Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio.

Die einzelnen Figuren und Figurengruppen leiten sich von einer überschaubaren Anzahl antiker Sarkophagreliefs ab, von denen Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 sicherlich Zeichnungen für eine Mustersammlung angefertigt hat. Der Maler fügte die aus den antiken Vorbildern herausgelösten figürlichen Motive ohne Berücksichtigung inhaltlicher Zusammenhänge zu neuen Kompositionen *all'antica* zusammen. Dabei erscheinen einige Motive mehrmals in unterschiedlichen Kombinationen, es werden aber auch ganze Arrangements wiederholt, jedoch immer leicht variiert. Zum Teil stimmen die zusammenmontierten Szenen mit Abschnitten des Frieses unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio (1497–99) überein, was darauf hindeutet, dass der Maler und seine Werkstatt auf bereits bestehende Entwürfe ganzer Kompositionen zurückgreifen konnten.

Die Figuren sind alle nebeneinander auf einer Bildebene angeordnet, der Raum wird lediglich durch angedeutete Wellen beschrieben. Durch die plastische Hell-Dunkel-Modellierung der steinfarbenen Figuren und die Schlagschatten der Körper auf den einfarbigen Hintergründen wird die Illusion eines ungefassten Hochreliefs erweckt. Die Körper der Figuren sind muskulös, ihre Haltungen und Bewegungen wirken teilweise etwas ungelenk oder unmotiviert, meist dann, wenn der Maler Fehlstellen der antiken Vorbilder eigenständig zu ergänzen versuchte. Die gleichförmigen Gesichter weisen mit dem hervorstehenden Kinn, dem kleinen Mund mit vollen Lippen, der großen Nase und den schweren Augenlidern die für Falconettos Figuren typischen Gesichtszüge auf.

3.2 Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/1520), Vicoletto cieco Pozzo San Marco, Verona

3.2.1 Die Casa Trevisani-Lonardi

Die Casa Trevisani-Lonardi ist ein viergeschossiges Eckhaus, dessen eine Fassade zur engen Gasse Vicolo San Marco in Foro und dessen andere Fassade zu dem kleinen Platz Vicoletto cieco Pozzo San Marco weist. Der Zusatz „in Foro" bei der Ortsbezeichnung deutet bereits an, dass sich der Palazzo mitten im antiken Stadtzentrum befindet: Er

451 Schweikhart 1975, S. 133, Anm. 20. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.3 (1919), S. 383, Kat.-Nr. 316 und CensusID 10078002.

liegt am Corso Porta Borsari, dem *Decumanus Maximus*, unweit der Piazza delle Erbe, dem *Forum* der römischen Stadt.

Dalla Rosa 1803–1804 bezeichnet den Palazzo als 'Casa de' Trevisani'[452], Dal Pozzo 1718 als 'Casa de' Lonardi'[453]. Weiter zurück lassen sich die Besitz- und Eigentumsverhältnisse nicht verfolgen. Mellini 1962 vermutet zwar, dass der Palazzo im 16. Jahrhundert der Familie Lanfranchini gehörte[454], was von Burkart 2000 jedoch widerlegt wird[455]. Somit bleibt der Auftraggeber des Palazzo und der Fassadendekoration weiterhin unbekannt.

3.2.2 Forschungsgeschichte

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos erwähnt Vasari zwar Fassadenmalereien in Verona, bezieht sich dabei aber lediglich auf heraldische Dekorationen[456].

Bartolomeo Dal Pozzo schreibt 1718 in einer den *Vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi* angefügten Auflistung von Fassaden- und Innendekorationen in Verona die „historie Romane" an der 'Casa de' Lonardi' Andrea Mantegna zu[457].

Die Zuschreibung an Mantegna wird von Saverio Dalla Rosa im *Catastico delle pitture e scolture* von 1803–1804 noch übernommen[458], in einem Brief von 1811, den Gunter Schweikhart 1973 veröffentlichte, spricht er dann jedoch schon nur mehr von „scola Mantegnesca"[459].

In der nachfolgenden Guidenliteratur wird diese eher zurückhaltende Zuschreibung an die Schule von Andrea Mantegna zunächst beibehalten[460].

Die Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Giuseppe Maria Rossi 1854[461].

Jacob Burckhardt schreibt die Fassadendekoration in seinem *Cicerone* 1855 hingegen wieder Mantegna zu, hat aber den Palazzo nicht finden und somit die Wandmalereien nicht selber in Augenschein nehmen können[462].

452 Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 234.
453 Dal Pozzo 1718, S. 272.
454 Mellini 1962, S. 457.
455 Burkart 2000, S. 53, Anm. 39.
456 „Sopra la casa di que' della Torre lavorò un'arme grande con certi trofei sopra, […]" und „E mentre che la città di Verona fu dell'imperatore, dipinse sopra tutti gl'edifizii publici l'armi imperiali, […]" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590 und 591).
457 Dal Pozzo 1718, S. 272.
458 Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 234.
459 Schweikhart 1973 (b), S. 793–794.
460 Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 219 und Bennassuti 1825, S. 104.
461 Rossi 1854, S. 184.
462 Burckhardt 1855, S. 297.

Cesare Bernasconi schreibt 1864 nicht nur die malerische Dekoration der Fassaden Falconetto zu, sondern zieht ihn sogar für den architektonischen Entwurf des Bauwerks in Betracht[463].

Besonders wertvoll angesichts des schlechten Erhaltungszustands der Fassadendekoration ist deren bildliche Überlieferung durch die kolorierten Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864, der die Wandmalereien Falconetto zuschreibt und in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts datiert[464].

Bereits 1869 beklagt Luigi Giro die durch Witterungseinflüsse bedingten Schäden an der Fassadendekoration von Falconetto[465].

Albrecht Haupt kehrt in seinem erstmals 1908 erschienenen Band zur Palastarchitektur in Verona wieder zu der ursprünglichen Zuschreibung an Andrea Mantegna zurück[466].

Luigi Simeoni merkt in seinem erstmals 1909 erschienenen kunsthistorischen Stadtführer an, dass die antiken Szenen an der Hausfassade zwar in der „maniera" von Giovanni Maria Falconetto ausgeführt seien, aber nicht mit der „finezza" des Malers[467].

Giuseppe Fiocco akzeptiert die Fassadendekoration 1930/31 hingegen wieder vorbehaltlos als Werk Falconettos[468].

Cesare Jacini schlägt 1958 ohne weitere Begründung Giovanni Maria Falconettos ebenfalls als Maler tätigen Bruder Antonio als Urheber der Fassadendekoration vor[469].

Im Jahr 1962 befasst sich Gian Lorenzo Mellini anlässlich einer zeitgleich begonnenen, dann aber aus finanziellen Gründen nicht abgeschlossenen Restaurierung mit dem Eckhaus[470]. Er nimmt an, dass sich der Palazzo im 16. Jahrhundert im Besitz der Familie Lanfranchini befand, deren Wappen offenbar über zwei Portalen und über einem Fenster im ersten Obergeschoss sichtbar war, was jedoch in den Nachzeichnungen Nanins von 1864 nicht überliefert wird. Weiter vermutet er, dass die dargestellten Szenen der Fassadendekoration auf einem nicht identifizierten literarischen Text beruhen, der aber sicherlich einen Bezug zur Familiengeschichte des Auftraggebers aufweist. Die Wandmalereien hält er für ein Werk von Girolamo Mocetto – eine Zuschreibung, die in der nachfolgenden Forschung jedoch keine Zustimmung findet.

Gunter Schweikhart widmet der Fassadendekoration in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 ein ausführliches Kapitel, in dem er die Ikonografie der noch erhaltenen oder durch die Nachzeichnungen Nanins von 1864 überlieferten Wandmalereien an den beiden Fassaden des Eckhauses zu entschlüsseln versucht, die Vorbilder für die einzelnen Motive und Figuren identifiziert und die Art

463 Bernasconi 1864, S. 260, 263.
464 Nanin 1864, S. 46–52, Taf. 45–52 und Cenni / Schweikhart 1983, S. 33–36, Taf. 7–10.
465 Giro 1869, Bd. 2, S. 79.
466 Haupt 1930² [1908], S. 13.
467 Simeoni 1913³ [1909], S. 100.
468 Fiocco 1930/1931, S. 1212–1213.
469 Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 77–78.
470 Mellini 1962, S. 457–458.

und Weise der Antikenübernahmen des Malers analysiert[471]. Er stellt fest, dass kein der gesamten Fassadendekoration zugrundeliegendes ikonografisches Programm zu erkennen ist und sich viele der in den Bildfeldern dargestellten Szenen thematisch nicht eindeutig benennen lassen. Die einzelnen von antiken Vorbildern übernommenen Motive und Figuren wurden aus ihren inhaltlichen Zusammenhängen herausgelöst, gespiegelt, wiederholt, abgewandelt und ohne sinngemäße Verbindung neu gruppiert. Es ging dem Maler weder um eine antiquarische Wiedergabe noch um eine künstlerische Um- oder Neuschöpfung, sondern ausschließlich um eine formelhafte Aneinanderreihung antiker Motive und Figuren, um der Fassadendekoration selbst den Charakter einer Antiken zu geben. Der Autor bemerkt außerdem, dass das Vorbild für die Fassadendekoration nicht in Verona in der Nachfolge Andrea Mantegnas zu suchen ist, da sie vielmehr einem von Baldassare Peruzzi in Rom entwickelten Typus folgt. Die Zuschreibung an Falconetto sieht er aufgrund zahlreicher Analogien zu anderen Werken des Malers als gesichert an und datiert die Fassadendekoration noch in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

In einem Aufsatz von 1968, der weitgehend dem Kapitel in der Dissertation entspricht, vermutet Schweikhart die Entstehung der Fassadendekoration zwischen 1507 und 1517: Den *terminus post quem* stellt dabei die Ankunft von Baldassare Peruzzi in Rom dar, den *terminus ante quem* die Rückeroberung der Stadt Verona durch die Republik Venedig[472].

Derselbe Autor nennt in dem von ihm 1973 erstellten Katalog zu Fassadenmalereien in Verona als möglichen Grund für die Dekoration der Fassade *all'antica* die Lage des Hauses im antiken Stadtzentrum[473]. Er verweist erneut auf einen Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom entwickelten Typus als Voraussetzung für die Fassadendekoration Falconettos, die er entsprechend spät in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert.

In dem 1987 erschienenen zweiten Band des von Giorgio Forti, Mauro Cova und Cristina Marini herausgegebenen mehrbändigen Katalogs zu Fassadenmalereien in Verona wird hingegen für eine frühere Datierung in die Anfangsjahre des 16. Jahrhunderts plädiert[474].

Im Jahr 1987 gibt Pierpaolo Brugnoli einen Sammelband zu unlängst durchgeführten Restaurierungen von Wandmalereien der Renaissance in Verona heraus. Der Beitrag von Gunter Schweikhart zur Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi enthält zwar keine neuen Erkenntnisse, da er größtenteils auf den vorherigen Veröffentlichungen des Autors zu dem Werk basiert, ist aber mit zahlreichen Abbildungen der antiken Vorbilder angereichert, aus denen Falconetto seine Darstellungen kompi-

471 Schweikhart 1966, S. 18–51.
472 Schweikhart 1968 (b), S. 325–342 gleich Schweikhart 2001 (c), S. 34–42.
473 Schweikhart 1973 (a), S. 9–36, S. 215–216, Kat.-Nr. 64, Ders. [1977], o.S., Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 94, Kat.-Nr. IV.9 (Gunter Schweikhart) und Cenni / Schweikhart 1983, S. 33–36, Taf. 7–10, S. 145–156, 159.
474 Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 2 (1987), S. 40–43, Kat.-Nr. 8.

lierte[475]. Daran anschließend finden sich die jeweiligen Berichte zu den 1982 durchgeführten Restaurierungen der Fassade zum Vicolo San Marco in Foro durch Pierpaolo Cristani und der Fassade zum Vicoletto cieco pozzo San Marco durch Ba. Ros.[476].

Lucas Burkart widerlegt 2000 die von Mellini 1962 geäußerte Vermutung, dass es sich bei dem von Falconetto freskierten Eckhaus um den Palazzo der Familie Lanfranchini handelt[477].

Alessandra Zamperini referiert 2006 in einem Katalogeintrag zu den Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864 den aktuellen Forschungsstand zur Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi und grenzt die Datierung der Wandmalereien auf um 1510 ein[478].

3.2.3 Beschreibung

Die Fassade zum Vicolo San Marco in Foro erfuhr im Laufe der Zeit einige bauliche Veränderungen: Bereits auf der Nachzeichnung Pietro Nanins von 1864 (Abb. 69) sind im ersten Obergeschoss des linken Fassadenabschnitts eine zugemauerte rundbogige Fensteröffnung und Fehlstellen in den daran angrenzenden Wandmalereien zu sehen. Heute befindet sich an dieser Stelle eine hochrechteckige Fensteröffnung, zu deren Seiten insgesamt drei zusätzliche quadratische Fensteröffnungen eingefügt wurden. Im zweiten Obergeschoss sind nach wie vor die beiden überlieferten rundbogigen Fensteröffnungen erkennbar, auch wenn die rechte verschlossen wurde. Zwischen den beiden ursprünglichen Fensteröffnungen ist eine nachträglich eingefügte und später wieder verschlossene quadratische Fensteröffnung sichtbar. Die drei kleinen rundbogigen Fensteröffnungen im Mezzanin entsprechen dem Originalzustand.

Die Fassade zum Vicoletto cieco Pozzo San Marco (Abb. 68) ist hingegen weitgehend unverändert erhalten geblieben. Sie wird durch vier symmetrisch angeordnete Fensterachsen gegliedert, mit quadratischen Fensteröffnungen im Erdgeschoss, großen rundbogigen Fensteröffnungen in den beiden Obergeschossen und kleinen rundbogigen Fensteröffnungen im Mezzanin. Zwischen der dritten und vierten Fensterachse befindet sich ein Portal, das von einem Rundbogen aus rotem Veroneser Marmor eingerahmt wird. Steinerne Einrahmungen weisen auch die Fenster im ersten Obergeschoss auf, die von profilierten Bögen auf kannelierten Pilastern eingefasst werden. Im zweiten Obergeschoss sind nur mehr die Kapitelle aus Stein, die weiteren Architekturglieder der Fenstereinrahmungen sind hingegen gemalt. Offenbar war von vornherein eine malerische Ergänzung architektonischer Teile vorgesehen. Die Anordnung der Fensterachsen, zwischen denen ausreichend Wandfläche für Bildfelder ausgespart ist, lässt sogar vermuten, dass schon beim Entwurf des Bauwerks die Anbringung von Wandmalereien mitberücksichtigt wurde.

475 Schweikhart 1987, S. 17–44.
476 Cristani 1987, S. 45–50 und Ba. Ros. 1987, S. 51–53.
477 Burkart 2000, S. 53, Anm. 39.
478 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 403, Kat.-Nr. 138 (Alessandra Zamperini).

Die beiden Fassaden werden zusätzlich durch eine gemalte Scheinarchitektur gegliedert: Im Erdgeschoss ist zwar keine Bemalung erhalten und auch durch die Nachzeichnungen Nanins von 1864 nicht überliefert, denkbar wäre aber dennoch eine Dekoration mit Quadermauerwerk. Die darüberliegenden Geschosse werden von an den Gebäudekanten und in der Fassadenmitte angeordneten Pilastern in jeweils zwei Abschnitte unterteilt. Im ersten Obergeschoss waren die Pilasterspiegel der zeichnerischen Überlieferung Nanins zufolge mit Pflanzenkandelabern gefüllt, im zweiten Obergeschoss sind noch schwach Trophäen zu erkennen. Die Geschosse werden durch breite Gebälke voneinander getrennt, deren Friese durch ihren rötlich-goldenen Farbton den Eindruck von Bronzereliefs erwecken. Der Fries des Gebälks zwischen den beiden Obergeschossen ist kaum mehr erhalten, Nanin gibt in seinen Nachzeichnungen männliche Profilköpfe zwischen Rankenwerk und Sphingen wieder. Der Fries des Gebälks zwischen dem zweiten Obergeschoss und dem Mezzanin ist teils noch schwach erhalten und zeigt Kaiserbüsten im Profil, die von Füllhörnern und Blattkränzen eingerahmt werden, flankiert von Greifen, die in Rankenwerk übergehen. Die Zwickel über den großen Rundbogenfenstern in den beiden Obergeschossen werden von Drachen verziert, die wiederholt an vergleichbaren Anbringungsorten in den Scheinarchitekturen Falconettos auftreten.

Die Bildfelder zwischen den Fensteröffnungen werden von figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille geschmückt, die an der Fassade zum Vicolo San Marco in Foro jeweils von einem blaugrauen, an der Fassade zum Vicoletto cieco Pozzo San Marco jeweils von einem rotbraunen oder dunkelgrauen Grund hinterfangen und von steinfarbenen Rahmen eingefasst werden. Die Figuren sind nebeneinander auf einer Bildebene direkt an der vordersten Rahmenkante platziert, der Raum wird durch Vegetation und Architektur im Hintergrund angegeben. Durch die plastische Hell-Dunkel-Modellierung der Figuren und die Schlagschatten der Körper auf den einfarbigen Hintergründen wirken die Szenen wie ungefasste Hochreliefs, die in die gemalte Architekturgliederung eingefügt sind[479].

Den in den einzelnen Bildfeldern dargestellten Szenen liegt kein erkennbares übergeordnetes inhaltliches Konzept zugrunde, durch das eine bestimmte Abfolge und Richtung vorgegeben würde. Die Beschreibung der Fassadendekoration unter Einbezug der Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864 (Abb. 69) erfolgt daher abschnittsweise,

479 Den Palazzo Tedeschi-Sambonifacio in der Via Scala Nr. 10 in Verona zierte wohl ursprünglich eine ganz ähnliche Fassadendekoration, die bereits Mitte des 18. Jahrhunderts durch Umbaumaßnahmen teilweise zerstört wurde und seit Anfang des 20. Jahrhunderts gar nicht mehr erhalten ist. In der Literatur wurde die Fassadendekoration stets mit derjenigen der Casa Trevisani-Lonardi verglichen und wie diese zunächst Andrea Mantegna zugeschrieben, siehe Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S 234, Burckhardt 1855, S. 297 und Giro 1869, Bd. 2, S. 168, dann seiner Schule, siehe Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 211, Bennassuti 1825, S. 98 und Rossi 1854, S. 173, und schließlich Giovanni Maria Falconetto, siehe Bernasconi 1864, S. 260, Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 471–472, Schweikhart 1973 (a), S. 216–217, Kat.-Nr. 65 und Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 50, Kat.-Nr. 208.

beginnend mit dem linken Abschnitt an der Fassade zum Vicolo San Marco in Foro, und innerhalb der Abschnitte geschossweise von unten nach oben.

Der linke Abschnitt der Fassade zum Vicolo San Marco in Foro wird durch eine Fensterachse mittig geteilt, so dass die beiden Obergeschosse und das Mezzanin insgesamt sechs Bildfelder enthalten. Die Wandmalereien sind einschließlich der Putzschichten beinahe restlos zerstört. Nur im rechten Bildfeld im Mezzanin und am rechten Rand des rechten Bildfelds im zweiten Obergeschoss sind noch wenige Fragmente erhalten.

Im ersten Obergeschoss ist das linke Bildfeld bereits in der Nachzeichnung Nanins von 1864 als vollkommen zerstört wiedergegeben.

Das rechte Bildfeld weist im unteren linken Viertel eine große Fehlstelle auf. Darüber ist allerdings noch eine erhöht sitzende männliche Figur zu erkennen, hinter der ein Soldat steht. Von rechts nähern sich ein Mann und eine Frau, die Gefäße in den Händen halten und dem Thronenden darreichen. Die unterhalb des Bildfelds angebrachte Inschrift ist auf der linken Seite ebenfalls zerstört, das letzte Wort ganz rechts überliefert Pietro Nanin als FEREVR. Eine sichere Deutung der Szene und Benennung ihrer antiken Vorbilder ist nicht möglich, sie scheint sich zum einen aus der *Clementia* eines Imperators und zum anderen aus der Darbringung von Opfergaben zusammenzusetzen[480].

Im zweiten Obergeschoss ist im linken Bildfeld auf der linken Seite die Rückenfigur einer Frau in einem wehenden Gewand zu sehen, die in der erhobenen linken Hand eine Fahne hält, den rechten Arm in die Hüfte gestützt hat und über die Schulter zu der Dreiergruppe rechts blickt. Dort stehen einander zugewandt ein Paar und zwischen ihnen Amor mit dem Bogen in der Hand. Der Mann und die Frau halten beide jeweils einen Zirkel, mit dem sie einen mit einem Kreuz versehenen Globus zu vermessen scheinen. Das Motiv der zwei Figuren, die sich mit einem Globus beschäftigen, leitet sich von einem antiken Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag mit Darstellungen der militärischen Virtus, der religiösen Pietas und der familiären Concordia ab, der sich heute in den Uffizien in Florenz befindet[481]. Das Relief an einer der Schmalseiten des Sarkophags zeigt die Schicksalsgöttinnen, die einen Himmelsglobus lesen, um das Horoskop eines neugeborenen Kindes zu erstellen. In dem Bildfeld der Fassadendekoration wurde das Thema des antiken Vorbilds bis zur Unkenntlichkeit abgewandelt und mit Figuren aus anderen Kontexten zu einer inhaltlich kaum zu deutenden Szene verknüpft. Bei der isoliert dastehenden Rückenfigur links handelt es sich vermutlich auch um die Übernahme eines Motivs, wie das wehende Gewand nahelegt, das ohne Entsprechung bleibt[482].

480 SCHWEIKHART 1966, S. 25, Ders. 1968 (B), S. 339 und Ders. 1987, S. 26–28.
481 *Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 1914 n. 82). Zum antiken Vorbild siehe DIE ANTIKEN SARKOPHAGRELIEFS, Bd. 1.3 (2006), S. 194–195, Kat.-Nr. 12.
482 SCHWEIKHART 1966, S. 23–24, Ders. 1968 (B), S. 338–339 und Ders. 1987, S. 25.

Im rechten Bildfeld ist eine Eberjagd dargestellt: Zwei männliche Figuren folgen zu Fuß zwei Reitern, von denen der eine zum tödlichen Stoß mit der Lanze ausholt. Die beiden Figuren zu Fuß sind das Resultat einer Vermengung von drei Figuren, die in einem Tondo am Konstantinsbogen in Rom um den Altar des Apollo versammelt sind. Die Reiter und der Eber gehen ebenfalls auf Tondi am Konstantinsbogen zurück, von denen das eine eine Eber- und das andere eine Bärenjagd zeigt[483]. Der Eber erscheint hier allerdings durch ein *Dorsuale* in ein Opfertier umgewandelt[484].

Im Mezzanin zeigt das linke Bildfeld den Raub der Proserpina: Zu sehen sind Pluto mit der geraubten Proserpina auf einem von zwei Pferden gezogenen Wagen, gefolgt von Minerva, die von Venus festgehalten wird und schließlich Ceres auf einem von Schlangen gezogenen Wagen. Die Szene geht auf einen antiken Sarkophag mit der Darstellung desselben Themas zurück, der sich heute in den Uffizien in Florenz befindet[485]. Von dem antiken Vorbild wurden nicht nur einzelne Figuren, sondern die gesamte Komposition übernommen, allerdings seitenverkehrt und auf die wichtigsten Personen reduziert[486]. Aufgeteilt in die Einzelszenen der Entführung der Proserpina und der Suche der Ceres erscheint dasselbe Thema erneut in den Bildfeldern im Fries über den Monatsbildern November und Dezember (Abb. 80 und Abb. 81) in der Sala dello Zodiaco (um 1520).

Im rechten Bildfeld steht auf einem geschmückten Podest am linken Rand eine männliche Figur, bei der es sich möglicherweise um ein Götterstandbild handelt, auf das von rechts mehrere Figuren zuschreiten. An erster Position ist eine männliche Figur zu sehen, die einen nicht identifizierbaren Gegenstand auf den Schultern trägt, den sie mit vor der Brust gekreuzten Armen festhält und unter dessen Last sie leicht in die Knie geht. Es folgt eine weitere männliche Figur, die in der einen Hand eine Fahne hält und in der anderen einen Helm trägt. Ihr schließt sich eine weibliche Figur an, die in den erhobenen Händen eine Schale trägt und über die Schulter zu einer weiteren weiblichen Figur zurückblickt. An nächster Stelle steht eine weibliche Figur, die bis auf ein Schamtuch unbekleidet ist und einen Stab in der rechten Hand hält. Sie ist als einzige der Figuren frontal dargestellt, von denen sie sich außerdem durch ihre Nacktheit unterscheidet. Die Figur leitet sich wohl nicht von einem antiken, sondern vielmehr von einem zeitgenössischen Vorbild ab: Eine nackte weibliche Figur mit Schamtuch und Stab, ergänzt durch eine halbhohe Säule, ist als Personifikation der *Constantia* auf der Rückseite einer Medaille von Papst Sixtus IV. von 1481 dargestellt[487]. Auf dem Tafelbild *Traum der Heiligen Ursula*, das Vittore Carpaccio um 1495 für einen Gemäldezy-

483 Tondi mit *Opfer an Apollo*, *Eber-* und *Bärenjagd*, Rom, Konstantinsbogen.
484 Schweikhart 1966, S. 24–25, Ders. 1968 (B), S. 338, 339 und Ders. 1987, S. 25–26.
485 *Proserpina-Sarkophag*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 1914 n. 86). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.3 (1919), S. 464–465, Kat.-Nr. 372 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 61, Kat.-Nr. 9 und CensusID 159071.
486 Schweikhart 1966, S. 20–21, Ders. 1968 (B), S. 338 und Ders. 1987, S. 23.
487 Andrea Guazzalotti, Münze, Vorderseite *Sixtus IV.* und Rückseite *Constantia*, 1481, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Münzkabinett (Inv.-Nr. 18259037).

klus für die Scuola di Sant'Orsola in Venedig schuf, erscheint eine ähnliche Figur als Statuette über der Tür, durch die der Engel in das Schlafgemach der Königstochter eintritt[488]. Abgeschlossen wird die Prozession durch eine weibliche Figur, die einen nicht identifizierbaren Gegenstand in den erhobenen Armen hält. Im Gegensatz zu der im vorhergehenden Bildfeld dargestellten Szene, deren gesamte Komposition auf einem antiken Vorbild beruht, sind in diesem Bildfeld einzelne Figuren lose aneinandergereiht, die sowohl antiken als auch zeitgenössischen Vorbildern entnommen wurden[489]. Ähnlich ging Falconetto auch schon in der Cappella di San Biagio (1497–99) vor, als er bei einem Scheinrelief in einem der Pendentifs mit der Hirtenfigur nach einer Zeichnung von Pinturicchio ein zeitgenössisches Vorbild in eine Szene *all'antica* einfügte.

Der rechte Abschnitt der Fassade zum Vicolo San Marco in Foro wird auf der linken Seite durch eine Fensterachse begrenzt. Das Fenster im ersten Obergeschoss, durch das eine Person nach draußen blickt, ist jedoch gemalt. Die beiden Obergeschosse enthalten jeweils ein breites Bildfeld, das Mezzanin wird durch ein weiteres Fenster rechts in ein breites und ein schmales Bildfeld unterteilt. Im Mezzanin sind die Wandmalereien noch recht gut erhalten, im zweiten Obergeschoss schon stark verblasst und im ersten Obergeschoss nur mehr schemenhaft auf der Putzschicht zu erahnen.

In dem Bildfeld im ersten Obergeschoss ist eine Schlachtenszene dargestellt: Auf beiden Seiten des Bildfelds ist jeweils ein Figurenpaar vor einem Tropaion angeordnet, die das Kampfgeschehen zwischen sich zu kommentieren scheinen. Die Mitte des Bildfelds wird durch einen Baum im Hintergrund markiert. Davor ist links die Rückenfigur eines Kriegers zu sehen, der auf den Körper eines zu Boden gestürzten Reiters tritt und über den Pferdeleib hinweg gegen einen von links heranstürmenden Reiter kämpft. Rechts der Bildmitte kniet ein Soldat mit erhobenem Schwert am Boden, hinter dem von rechts ein Reiter heransprengt, unter dessen Pferd der Körper eines gefallenen Kriegers angedeutet ist. Die unterhalb des Bildfelds angebrachte Inschrift lautet gemäß der Überlieferung durch Pietro Nanin ROMANORVM VICTORIA. Die Komposition mit der Einrahmung der Kampfhandlungen durch zwei Figurenpaare vor Tropaia wie auch die Figuren der Kämpfenden leiten sich von einem antiken Sarkophagrelief mit der Darstellung einer Schlacht zwischen Römern und Barbaren ab, das sich heute in der Galleria Borghese in Rom befindet[490]. Aus dem chaotischen Schlachtgetümmel des Sarkophagreliefs wurden einzelne Figuren und Figurengruppen herausgegriffen und in dem Bildfeld der Fassadendekoration ohne Beachtung räumlicher und funktionaler

488 Vittore Carpaccio, *Traum der Heiligen Ursula*, um 1495, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Inv.-Nr. 578).
489 SCHWEIKHART 1966, S. 22–23, Ders. 1968 (B), S. 338 und Ders. 1987, S. 23–25.
490 *Schlacht-Sarkophag*, Rom, Galleria Borghese, Portico (Inv.-Nr. XIX). Zum antiken Vorbild siehe DIE ANTIKEN SARKOPHAGRELIEFS, Bd. 1.3 (2006), S. 221, Kat.-Nr. 96 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe BOBER / RUBINSTEIN 2010² [1986], S. 202–203, Kat.-Nr. 156 und CensusID 159205.

Zusammenhänge neu zusammengestellt, so dass die Handlungen der Figuren teilweise etwas unmotiviert wirken[491].

In dem Bildfeld im zweiten Obergeschoss ist links ein Stier zu sehen, der von einer männlichen Figur in Richtung Bildmitte geführt wird. Eine weitere männliche Figur öffnet eine Klappe am Rücken des Tieres, aus der ein Erot heraussteigt. Von rechts nähert sich eine Gruppe von drei weiblichen Figuren, der ein Erot vorangeht. Die Szene geht auf ein antikes Sarkophagrelief mit der Darstellung der Übergabe der von Daedalus gefertigten hölzernen Kuh an Pasiphae zurück, das sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet[492]. Die im antiken Vorbild dicht gedrängt stehenden Figuren wurden in dem breiten Bildfeld der Fassadendekoration entzerrt angeordnet, in ihrer Haltung und Gestik teilweise leicht verändert und durch zusätzliche Figuren ergänzt. Eine inhaltlich korrekte Wiedergabe der Szene war offensichtlich nicht angestrebt, da der Maler die hölzerne Kuh in einen geschmückten Opferstier umwandelte, indem er das Fahrgestell und die Stufen wegließ, die die Kuh auf dem Sarkophagrelief als ein künstliches Erzeugnis kennzeichnen und das Tier stattdessen mit einem Kopfschmuck ausstattete[493].

Im Mezzanin ist in dem schmalen Streifen zwischen dem die beiden Fassadenabschnitte trennenden Mittelpilaster und dem linken der beiden kleinen Rundbogenfenster eine einzelne männliche Figur zu erkennen, die sich aber nicht eindeutig identifizieren lässt.

In dem breiten Bildfeld zwischen den beiden Fensteröffnungen thront links ein Imperator, hinter dem eine kranzhaltende Victoria steht. Die Figurengruppe leitet sich von einem antiken Sarkophagrelief mit der Darstellung einer Begnadigung gefesselter Barbaren durch einen römischen Feldherrn ab, das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[494]. Allerdings folgt die Darstellung in der Beinhaltung des Herrschers und in dem Gewand der Victoria einer Umarbeitung des antiken Motivs durch Andrea Mantegna auf einer Tafel des für den Markgrafen von Mantua Francesco II. Gonzaga zwischen 1484 und 1492 geschaffenen Gemäldezyklus *Triumphzug Caesars*[495]. Vor dem Thronenden ist erneut die bereits im vorhergehenden Bildfeld im Mezzanin erscheinende nackte weibliche Figur mit Schamtuch und Stab zu sehen, die in diesem Zusammenhang wohl als Personifikation der *Constantia* zu deuten ist. Sie weist mit ausge-

491 Schweikhart 1966, S. 30–33, Ders. 1968 (B), S. 336–337, 340 und Ders. 1987, S. 31–33.

492 *Pasiphae-Sarkophag*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 1033). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.1 (1897), S. 48–51, Kat.-Nr. 35 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 90–91, Kat.-Nr. 44 und CensusID 157996.

493 Schweikhart 1966, S. 28–30, Ders. 1968 (B), S. 335–336, 340 und Ders. 1987, S. 28–31.

494 *Sarkophag mit Szene der Unterwerfung von Barbaren*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.942.0.0). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 1.3 (2006), S. 236–237, Kat.-Nr. 152 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 210–211, Kat.-Nr. 160.

495 Andrea Mantegna, *Triumphzug Caesars*, 1484–92, London, Hampton Court Palace, Royal Collection, Taf. 9 (Inv.-Nr. 403966).

strecktem Arm auf einen Rundaltar, hinter dem auf der rechten Seite zwei musizierende und tanzende Mänaden dargestellt sind, die vermutlich von einem antiken Sarkophag mit der Darstellung eines dionysischen *Thiasos* abstammen[496]. Ohne Berücksichtigung inhaltlicher Zusammenhänge wurden in diesem Bildfeld einzelne Figuren und Figurengruppen, die sowohl antiken als auch zeitgenössischen Vorbildern entnommen sind, zu einer neuen Komposition *all'antica* zusammengefügt[497].

In dem schmalen Bildfeld zwischen dem rechten der beiden kleinen Rundbogenfenster und dem Pilaster an der Gebäudekante ist auf einer felsigen Erhebung links eine auf einem Podest sitzende Sphinx dargestellt, der sich von rechts ein Soldat nähert, der ein Pferd am Zügel führt. Die Szene geht auf ein antikes Sarkophagrelief mit der Darstellung des Ödipus vor der Sphinx zurück, das in eine Wand des Palazzo Mattei in Rom eingemauert ist[498]. Die Hauptfigur des antiken Vorbilds wurde allerdings nicht übernommen und stattdessen der den Ödipus begleitende Diener in einen Soldaten umgewandelt[499].

Der linke Abschnitt der Fassade zum Vicoletto cieco Pozzo San Marco wird links und rechts jeweils durch eine Fensterachse begrenzt und enthält in den beiden Obergeschossen und im Mezzanin insgesamt drei Bildfelder. Die Wandmalereien sind über alle Geschosse hinweg größtenteils erhalten, wenn auch in einem schlechten Zustand.

Das Bildfeld im ersten Obergeschoss zeigt eine Schlachtenszene (Abb. 70): Zentral ist die Figur eines bildparallel dargestellten und von keiner anderen Figur überschnittenen Reiters, der mit der Lanze in der hoch erhobenen rechten Hand zum Stoß ausholt. Vor dem sich aufbäumenden Pferd kniet rechts ein zu Boden gestürzter Krieger, der als Rückenfigur gegeben ist. Hinter ihm steht am rechten Bildrand ein Soldat, der zwei abgeschlagene Köpfe emporhält. Auf der linken Seite ist hinter dem Reiter ein zu Boden gegangenes Pferd zu sehen, dessen Reiter sich mit hoch erhobenem Schild gegen den Angriff eines von hinten heranstürmenden Reiters zur Wehr setzt. Am Boden liegen gefallene Krieger. Von links schreiten zwei Tubabläser und ein Soldat mit den Feldzeichen heran. Die unterhalb des Bildfelds angebrachte Inschrift lautet gemäß der Überlieferung durch Pietro Nanin [S]IC FATA TRA(H)VNT. Die Szene geht auf den Relieffries am Konstantinsbogen mit der Darstellung des Feldzugs Kaiser Trajans gegen die Daker zurück[500]. Statt die Komposition als Ganzes aufzugreifen, wurden nur einzelne Figuren und Figurengruppen aus dem antiken Vorbild herausgelöst und neu angeordnet[501]. Die dominierende Figur des in den Vordergrund gerückten Reiters weist große

496 Zu den dionysischen Sarkophagen siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1–4.4 (1968–1975).
497 Schweikhart 1966, S. 26–27, Ders. 1968 (B), S. 339 und Ders. 1987, S. 28.
498 *Girlanden-Sarkophag*, Rom, Palazzo Mattei. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 2 (1890), S. 190–191, Kat.-Nr. 182, Arachne-ID 1108165 und CensusID 10204582.
499 Schweikhart 1966, S. 27–28, Ders. 1968 (B), S. 339–340 und Ders. 1987, S. 28.
500 Trajansfries mit *Feldzug Trajans gegen die Daker*, Rom, Konstantinsbogen. Zur künstlerischen Rezeption des antiken Vorbilds in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 207–208, Kat.-Nr. 158.
501 Schweikhart 1966, S. 36–37, Ders. 1968 (B), S. 340–341 und Ders. 1987, S. 35–37.

Übereinstimmungen mit einer entsprechenden Figur im linken Tondo auf der Falconetto zugeschriebenen Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* (Abb. 165) auf.

In dem Bildfeld im zweiten Obergeschoss ist eine Opferszene dargestellt (Abb. 71): Auf der linken Seite ist vor zwei Bäumen im Hintergrund ein Altar mit einem Götterstandbild zu sehen. Das Motiv leitet sich von einem Tondo am Konstantinsbogen mit der Darstellung eines Opfers an Apollo ab[502]. Vor dem Altar steht auf einer Stufe mit der Inschrift D V D ein mit dem *Dorsuale* geschmücktes Opferschwein, das von einem bärtigen Mann in gebückter Stellung festgehalten wird[503]. Hinter dem Mann steht am linken Bildrand ein Jüngling, der ein Kästchen vor der Brust trägt. Diese Figurengruppe geht auf ein Relief am Konstantinsbogen mit der Darstellung einer *Lustratio* zurück[504]. Von rechts tritt ein junger Mann mit verhülltem Haupt an den Altar heran, der mit der rechten Hand auf das Götterstandbild weist. Eine ähnliche Figur findet sich auf einem Tondo mit der Darstellung eines Opfers an Diana am Konstantinsbogen[505], das Falconetto offensichtlich eingehend im Original studiert hat, wie die ihm zugeschriebene Zeichnung *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana* (Abb. 159) belegt. Dem Opfernden folgt ein Mann, der eine Hellebarde auf der Schulter trägt und einen geschmückten Opferstier führt. Er wendet sich zu einem Soldaten mit den Feldzeichen um, der das Bildfeld als Rückenfigur am rechten Rand abschließt. Diese Figurengruppe lässt sich wiederum auf das Relief am Konstantinsbogen mit der Darstellung einer *Lustratio* zurückführen. Die einzelnen Motive, Figuren und Figurengruppen stammen von verschiedenen Reliefs am Konstantinsbogen mit dem gemeinsamen Thema Opfer ab und wurden zu einer inhaltlich durchaus stimmigen, aber doch eigenständigen Komposition miteinander verknüpft[506]. Neben den Reliefs am Konstantinsbogen waren vermutlich auch die Reliefs mit Darstellungen von Opferszenen an antiken Hochzeits-Sarkophagen vorbildgebend, wie dem, der sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[507]. Eine vergleichbare Opferszene ziert als Scheinrelief einen der Pendentifs der Cappella di San Biagio.

Im Mezzanin ist in den schmalen Streifen zwischen den beiden kleinen Rundbogenfenstern und dem Pilaster an der Gebäudekante einerseits und dem die beiden Fassadenabschnitte trennenden Mittelpilaster andererseits achsensymmetrisch gespiegelt eine weibliche Figur mit einem Füllhorn in den Armen dargestellt[508].

502 Tondo mit *Opfer an Apollo*, Rom, Konstantinsbogen.
503 Die Inschrift D V D auf der Altarstufe lässt sich möglicherweise folgendermaßen auflösen: DIS VOTVM DEDIT, siehe SCHWEIKHART 1966, S. 42 und Ders. 1987, S. 35.
504 Attikarelief mit *Lustratio*, Rom, Konstantinsbogen.
505 Tondo mit *Opfer an Diana*, Rom, Konstantinsbogen.
506 SCHWEIKHART 1966, S. 34–36, Ders. 1968 (B), S. 340 und Ders. 1987, S. 33–35.
507 *Hochzeits-Sarkophag*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.1089.0.0). Zum antiken Vorbild siehe DIE ANTIKEN SARKOPHAGRELIEFS, Bd. 1.3 (2006), S. 237, Kat.-Nr. 153.
508 Die Nachzeichnung Pietro Nanins von 1864 stellt sich hier als unzuverlässig heraus, statt der weiblichen Figuren mit Füllhörnern gibt er männliche Figuren mit Pfeil und Bogen wieder.

In dem breiten Bildfeld zwischen den beiden Fensteröffnungen wurden verbreitete Motive der antiken Sarkophagplastik in einer symmetrisch aufgebauten Komposition zu einer inhaltlich nicht deutbaren Szene *all'antica* verbunden[509]. Auf beiden Seiten des Bildfelds ist jeweils ein Soldat beim Aufhängen von Trophäen an einem Baum dargestellt. Nach innen schließen sich nackte Knaben mit Waffen an, die vor Tropaia auf am Boden liegenden Rüstungen sitzen. Es handelt sich hierbei um eine Umformung des Motivs der vor Tropaia kauernden Gefangenen, das als Einrahmung der Kampfszene auf antiken Schlacht-Sarkophagen erscheint, wie dem sogenannten 'Ammendola-Sarkophag', der sich heute in den Kapitolinischen Museen in Rom befindet[510]. In der Mitte steht frontal und mit ausgebreiteten Armen eine weibliche Figur, die von zwei nur mit *Chlamys* bekleideten Knaben begleitet wird. Die Gruppe erinnert an die zentrale Figur des Dionysos mit zwei Eroten auf einem antiken Sarkophagrelief mit der Darstellung der vier Jahreszeiten, das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[511]. Die Knaben sind eng mit den paarweise die *Almutia* zwischen sich auseinanderbreitenden Engeln in der Cappella Emilei verwandt.

Der rechte Abschnitt der Fassade zum Vicoletto cieco Pozzo San Marco wird wie der vorherige Abschnitt links und rechts jeweils durch eine Fensterachse begrenzt und enthält in den beiden Obergeschossen und im Mezzanin insgesamt drei Bildfelder. Die Wandmalereien sind nur mehr schwach erhalten und weisen insbesondere auf der rechten Seite im Bereich der Regenwasserfallrohre einige Fehlstellen auf.

In dem Bildfeld im ersten Obergeschoss ist auf der linken Seite, hinterfangen von einer Architektur mit der Inschrift O C S P P[512], eine Gruppe von Gefangenen dargestellt: Vorne am Rand des Bildfelds steht leicht gebeugt ein bärtiger Mann mit phrygischer Mütze und auf dem Rücken gefesselten Händen. Ihm folgt eine frontal dastehende, halbnackte weibliche Figur, die den linken Arm in die Hüfte gestützt hat und mit der rechten Hand auf den gefesselten Gefangenen weist. Sie wird von einem ebenfalls beinahe gänzlich unbekleideten Knaben begleitet. Hinter der Dreiergruppe steht halb verdeckt ein Krieger mit einer Keule in der hoch erhobenen Hand. In der Bildmitte ist ein weiterer mit Schwert und Schild ausgestatteter Krieger angeordnet. Er wendet sich zu den drei bewaffneten Reitern um, die von rechts heransprengen. Unter den Pferden liegt der Körper eines gefallenen Kriegers am Boden. Die unterhalb des Bildfelds angebrachte Inschrift lautet gemäß der Überlieferung durch Pietro Nanin CAPTIVOS ADDVCV(N)T ROMANI. Der gefesselte Gefangene entspricht in Haltung und Kleidung

509 SCHWEIKHART 1966, S. 34, Ders. 1968 (B), S. 340 und Ders. 1987, S. 33.
510 Sog. *Ammendola-Sarkophag*, Rom, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo (Inv.-Nr. S 213). Zum antiken Vorbild siehe ANDREAE 1956, S. 14, Kat.-Nr. 3 und Arachne-ID 1076227.
511 *Jahreszeiten-Sarkophag mit Dionysos*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. 1082). Zum antiken Vorbild siehe DIE ANTIKEN SARKOPHAGRELIEFS, Bd. 4.4 (1975), S. 447–448, Kat.-Nr. 255 und Bd. 5.4 (1984), S. 222–223, Kat.-Nr. 140 und Arachne-ID 1130563.
512 Die Inschrift O C S P P auf der Architektur lässt sich möglicherweise folgendermaßen auflösen: OB CIVES SERVATOS POPVLI ROMANI, siehe SCHWEIKHART 1966, S. 42 und Ders. 1987, S. 40.

einem gängigen antiken Typus, der etwa auf einem Relief mit der Darstellung der Abführung von zwei gefesselten Barbaren durch zwei römische Soldaten am sogenannten 'Argentarierbogen' in Rom zu finden ist[513]. Die weibliche Figur, deren stolze Pose in Kontrast zu ihrer in diesem Zusammenhang wohl als demütigend zu deutenden Blöße steht, entstammt offensichtlich einem ganz anderen Kontext. Die Figuren der Krieger zu Fuß und zu Pferd gehen auf Reliefs am Konstantinsbogen mit der Darstellung des Feldzugs Trajans gegen die Daker zurück[514]. Dem Maler der Fassadendekoration ging es auch bei dieser Szene weder um die Wiedergabe eines bestimmten antiken Vorbilds noch um die Darstellung eines bestimmten historischen Ereignisses, sondern ausschließlich um den antiken Charakter der Komposition, der durch die Aneinanderreihung von geläufigen Motiven einschließlich der generischen Inschriften erzeugt wird[515].

Die Szene in dem Bildfeld im zweiten Obergeschoss wird auf der linken Seite von einem mit Trophäen behängten Baum und auf der rechten Seite von einer Architektur hinterfangen. Links außen steht eine weibliche Figur mit halb entblößtem Oberkörper, die den rechten Arm in die Hüfte gestützt hat und mit der Hand des erhobenen linken Arms weitere Trophäen emporhält. Der Frau zugewandt steht mittig ein Feldherr mit jugendlich bartlosem Antlitz, der in der Hand des gesenkten linken Arms eine Lanze mit Banner hält, auf dem die Buchstaben A B ES zu lesen sind. Mit der Hand des angewinkelten und erhobenen rechten Arms weist er auf den Lorbeerkranz, den eine fliegende Victoria über sein Haupt hält. Zwei Knaben, der eine zwischen dem Figurenpaar und der andere vor dem Torbogen rechts, tragen einen Schild und eine Rüstung davon. Das Figurenpaar leitet sich von einem Relief am Konstantinsbogen mit der Darstellung des triumphalen Einzugs von Kaiser Trajan in Rom ab[516]: In der weiblichen Figur wurden das Standmotiv und die Gewandgestaltung im Bereich des Oberkörpers von der den Kaiser in der Stadt empfangenden Roma und die Armhaltung von der den Kaiser bekrönenden stehenden Victoria miteinander vermengt. Die männliche Figur geht auf den siegreichen Kaiser zurück, die Fehlstellen des antiken Vorbilds wurden ergänzt. Die Armhaltung entspricht der Statue des Mars Ultor in den Kapitolinischen Museen in Rom[517]. Der junge Feldherr weist aber auch enge Übereinstimmungen in Pose und Rüstung mit der Figur des Mars und im Umriss des Mantels mit der Figur des siegreichen Kaisers auf einem Relief am Konstantinsbogen mit der Darstellung des triumphalen Einzugs von Kaiser Marcus Aurelius in Rom auf, von dem auch die fliegende Victoria übernommen wurde[518]. Diese *Adventus*-Darstellung hat Falconetto

513 *Abführung von zwei gefesselten Barbaren durch zwei römische Soldaten*, Rom, sog. 'Argentarierbogen'. Zur künstlerischen Rezeption des antiken Vorbilds in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 230–231, Kat.-Nr. 180.

514 Trajansfries mit *Feldzug Trajans gegen die Daker*, Rom, Konstantinsbogen. Zur künstlerischen Rezeption des antiken Vorbilds in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 207–208, Kat.-Nr. 158.

515 Schweikhart 1966, S. 39–41, Ders. 1968 (b), S. 41 und Ders. 1987, S. 40.

516 Trajansfries mit *Adventus des Trajan*, Rom, Konstantinsbogen.

517 *Mars Ultor* oder *Pyrrhos*, Rom, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo (Inv.-Nr. S 58).

518 Attikarelief mit *Adventus des Marcus Aurelius* (Konstantin), Rom, Konstantinsbogen.

offensichtlich eingehend im Original studiert, wie die ihm zugeschriebene Zeichnung *Adventus Augusti* (Abb. 160) belegt. Die Zeichnung diente auch bei der Architektur im Hintergrund als Vermittler zwischen dem antiken Vorbild und seiner Abwandlung in dem Bildfeld der Fassadendekoration. Der junge Feldherr ist eng mit dem jugendlich bartlosen Soldaten rechts außen in der *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei (Abb. 26) verwandt. Das Figurenpaar gleicht außerdem der Darstellung des *Augustus und der Sibylle von Tibur* auf dem Tafelbild Falconettos im Museo di Castelvecchio in Verona (Abb. 152). Dieses Beispiel zeigt anschaulich, dass der Maler über ein bestimmtes Repertoire an Figuren und Motiven nach antiken Vorbildern verfügte, auf das er in unterschiedlichen Kontexten zurückgreifen konnte und dabei auch eigene Kompositionen umgedeutet wiederverwendete[519].

Im Mezzanin sind die Wandmalereien nur mehr fragmentarisch erhalten, zudem stellt sich die Nachzeichnung Nanins von 1864, auf der bereits größere Fehlstellen dokumentiert sind, im Abgleich mit dem Bestand als nicht vollkommen zuverlässig heraus[520].

In dem schmalen Streifen zwischen dem linken der beiden kleinen Rundbogenfenster und dem die beiden Fassadenabschnitte trennenden Mittelpilaster ist auf der Nachzeichnung von Pietro Nanin ein Priester vor einem Altar wiedergegeben, davon ist heute nur noch der Altar teilweise erhalten. Die Darstellung in dem schmalen Streifen zwischen dem rechten der beiden kleinen Rundbogenfenster und dem Pilaster an der Gebäudekante ist bereits auf der Nachzeichnung von Pietro Nanin als vollständig zerstört überliefert. Möglicherweise war hier, analog zum vorhergehenden Fassadenabschnitt, achsensymmetrisch gespiegelt dasselbe Motiv wie auf der gegenüberliegenden Seite dargestellt.

In dem breiten Bildfeld zwischen den beiden Fensteröffnungen sind auf der Nachzeichnung von Pietro Nanin auf der linken Seite einander zugewandt zwei weibliche Figuren im Profil wiedergegeben, die ein mittig zwischen ihnen angeordnetes Tropaion schmücken. Es folgt eine größere Fehlstelle, bevor rechts außen eine weitere weibliche Figur in derselben Haltung wie die beiden vorherigen dargestellt ist, die scheinbar Teil eines ebensolchen ein Tropaion schmückenden Figurenpaars war. Die Positionen und Haltungen der Figuren auf der Nachzeichnung von Pietro Nanin stimmen allerdings nicht mit den noch erhaltenen Fragmenten der Wandmalereien überein: In der linken Hälfte des Bildfelds ist mittig, an der Position des Tropaions auf der Zeichnung, der Rumpf einer frontal ausgerichteten weiblichen Figur zu erkennen und in der rechten Hälfte des Bildfelds ist mittig, an der Position, an der auf der Zeichnung ein weiteres Tropaion zu ergänzen wäre, der Unterkörper einer im Profil nach links ausgerichteten weiblichen Figur auszumachen.

519 Schweikhart 1966, S. 38–39, Ders. 1968 (b), S. 341 und Ders. 1987, S. 37–40.
520 Schweikhart 1966, S. 38, Ders. 1968 (b), S. 341 und Ders. 1987, S. 37.

3.2.4 Einordnung

Die technischen, motivischen und stilistischen Übereinstimmungen mit gesicherten Werken des Malers und vor allen Dingen der für den Maler charakteristische Umgang mit den antiken Vorbildern lassen keine Zweifel an der Zuschreibung der Fassadendekoration an Giovanni Maria Falconetto bestehen. Die genaue Entstehungszeit der Wandmalereien ist hingegen bislang nicht eindeutig geklärt. Der Versuch einer stilistischen Einordnung und Datierung erübrigt sich zum einen aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der Wandmalereien und zum anderen aufgrund der kaum vorhandenen Stilentwicklung innerhalb des Gesamtwerks des Malers. Aufschluss geben stattdessen aber möglicherweise Form und Inhalt der Fassadendekoration.

Das Stadtbild von Verona wurde über Jahrhunderte hinweg von Fassadenmalereien geprägt, die jedoch größtenteils zerstört sind[521]. Ein Ausgangspunkt für die Entwicklung umfassender Fassadendekorationen ist das einzelne, oftmals auch architektonisch gerahmte Andachtsbild, wie die *Thronende Madonna mit dem Jesusknaben zwischen den Heiligen Rochus und Joseph* über dem Portal eines Hauses im Vicolo Corticella San Marco[522]. An einer Fassadendekoration von Liberale da Verona an der Piazza delle Erbe ist die Herkunft vom einzelnen Andachtsbild noch deutlich ablesbar: Die hervorgehobenen buntfarbigen Hauptbilder zeigen mit dem *Sündenfall* und der *Marienkrönung* biblische Themen und werden von einem dekorativen Architekturapparat eingerahmt[523]. Die Dekoration der gesamten Fassade durch eine der Mauerebene vorgeblendete mehrschichtige Scheinarchitektur und die Einführung antiker Themen in den Bildfeldern gehen auf eine Fassadendekoration von Andrea Mantegna an der Pescheria vecchia zurück[524]. In dessen Nachfolge überzog Giovanni Francesco Caroto die Fassade eines Hauses in der Via Stella mit einer fingierten buntfarbigen Architektur-

521 Zur Entwicklung von Typen und Themen in der Fassadenmalerei in Verona siehe Cristani 1962, S. 49–57, Schweikhart 1973 (a), S. 9–36 und Cenni / Schweikhart 1983, S. 145–156.

522 Das Andachtsbild über dem Portal eines Hauses im Vicolo Corticella San Marco Nr. 15 ist weitgehend zerstört. Eine frühe Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto, siehe Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 236, wurde in der neueren Forschung durch die Zuschreibung an Francesco Morone abgelöst, siehe Schweikhart 1973 (a), S. 213, Kat.-Nr. 56.

523 Die Fassadendekoration des Hauses an der Piazza delle Erbe Nr. 27 ist nur mehr schlecht erhalten, aber durch eine Nachzeichnung Pietro Nanins von 1864 überliefert, siehe Nanin 1864, Taf. 9–10. In der Literatur wurde die Fassadendekoration verschiedenen Malern zugeschrieben: Als mögliche Urheber wurden Giovanni Maria Falconetto, siehe Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 236, Francesco Bonsignori, siehe Rossi 1854, S. 181 und Giro 1869, Bd. 2, S. 83, sowie Nicola Giolfino, siehe Simeoni 1913[3 [1909]], S. 6–7, genannt. Die Zuschreibung an Liberale da Verona erfolgte erstmals durch Bernasconi 1864, S. 249 und konnte sich in der neueren Forschung durchsetzen, siehe Brenzoni 1930, S. 51, 66, Del Bravo 1963, S. 41, Ders. 1967, S. cxx-cxxi, Schweikhart 1973 (a), S. 9–36, S. 200–201, Kat.-Nr. 16 und Cenni / Schweikhart 1983, S. 129, Taf. 46, S. 145–156, 175–176.

524 Die Fassadendekoration des Hauses an der Pescheria vecchia Nr. 2, 4, 6 wurde 1866 übertüncht, ist aber durch eine Nachzeichnung Pietro Nanins von 1864 überliefert, siehe Nanin 1864, Taf. 55. Die Zuschreibung der Fassadendekoration an Andrea Mantegna stand nie in Zweifel, siehe Dal Pozzo 1718, S. 272, Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 339, Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 235, Bennassuti 1825, S. 112–113, Rossi 1854, S. 193, Bernasconi 1864, S. 237, Schweikhart 1973 (a), S. 9–36, S. 192–197, Kat.-Nr. 5 und Cenni / Schweikhart 1983, S. 93, Taf. 34, S. 145–156, 169–170.

gliederung, in die sich die figürlichen Szenen einfügen[525]. Auch Nicola Giolfino blendete der Fassade der sogenannten 'Casa Giolfino' nahe der Porta Borsari eine fingierte Architekturgliederung vor und öffnete die dazwischenliegenden Wandflächen illusionistisch in perspektivisch konstruierte Räume mit figürlichen Szenen. Die buntfarbigen Darstellungen bewahren jedoch eine bildhafte Wirkung, da die Figuren innerhalb der architektonischen Rahmung angeordnet sind[526].

Bei der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi wird der Mauerebene ebenfalls eine fingierte Architekturgliederung vorgeblendet. Die dazwischenliegenden Bildfelder werden von figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille geschmückt, die den Eindruck von ungefassten Hochreliefs erwecken. Die Wandflächen werden also nicht negiert und illusionistisch geöffnet, sondern vielmehr durch die Scheinreliefs verkleidet und betont. Falconetto führte damit einen sowohl formal als auch inhaltlich neuen Dekorationstypus in Verona ein, der Anfang des 16. Jahrhunderts von Baldassare Peruzzi in Rom entwickelt wurde[527].

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden in Rom zahlreiche Fassadendekorationen mit Darstellungen antiker historischer und mythologischer Themen in Grisaille, von denen jedoch nur mehr ein Bruchteil erhalten ist[528]. Einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung und Verbreitung der sogenannten '*Chiaroscuro*-Fassade' hatten Baldassare Peruzzi und in dessen Nachfolge Polidoro da Caravaggio und Maturino da Firenze[529]. Vasari erwähnt in der Vita des Sieneser Malers und Architekten

525 Die Fassadendekoration des Hauses in der Via Stella Nr. 22 in Verona ist nicht mehr erhalten, aber durch Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864 überliefert, siehe Nanin 1864, Taf. 11–12. Die Fassadendekoration wurde schon früh Giovanni Francesco Caroto zugeschrieben, siehe Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, alternativ wurden aber auch Andrea Mantegna, siehe Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 209 und Burckhardt 1855, S. 297, Giovanni Maria Falconetto, siehe Rossi 1854, S. 167, Bernasconi 1864, S. 260 und Giro 1869, Bd. 2, S. 168, und sogar mit Einschränkungen Battista d'Agnolo detto del Moro, siehe Simeoni 1913[3 [1909]], S. 211, als mögliche Urheber genannt. In der neueren Forschung setzte sich jedoch wieder die frühe Zuschreibung an Giovanni Francesco Caroto durch, siehe Schweikhart 1973 (a), S. 9–36, S. 209–211, Kat.-Nr. 43, Cenni / Schweikhart 1983, S. 77–78, Taf. 27–28, S. 145–156, 166 und Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 33, Kat.-Nr. 74.

526 Die Fassadendekoration der sog. 'Casa Giolfino' am Largo Guido Gonella Nr. 1 in Verona ist heute kaum mehr erhalten, die beiden antikisierenden Reiterszenen in den Bildfeldern zwischen den Fensteröffnungen im zweiten Obergeschoss sind aber durch Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864 überliefert, siehe Nanin 1864, Taf. 53–54. In der Literatur wurde zunächst der obere Teil der Fassadendekoration Andrea Mantegna und der untere Teil Nicola Giolfino zugeschrieben, siehe Dal Pozzo 1718, S. 59, 272, 273, Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, Dalla Rosa 1806 Ed. Marini / Peretti / Turri 2011, S. 119, Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 68, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S 118, in der neueren Forschung hingegen wird Nicola Giolfino als alleiniger Urheber genannt, siehe Schweikhart 1973 (a), S. 9–36, S. 222–223, Kat.-Nr. 73 und Cenni / Schweikhart 1983, S. 27–28, Taf. 5–6, S. 145–156, 158–159.

527 Schweikhart 1966, S. 44–47, Ders. 1968 (b), S. 330–333, 342, Ders. 1973 (a), S. 31, S. 215–216, Kat.-Nr. 64 und Cenni / Schweikhart 1983, S. 33–36, Taf. 7–10, S. 159.

528 Einige Fassadendekorationen sind durch Stiche überliefert, siehe Maccari 1876. Zu Fassadendekorationen *a fresco* und *a sgraffito* in Rom siehe Ausst.-Kat. Rom 1960, S. 13–126, Marconi 1984, S. 127–131, Errico / Finozzi / Giglio 1985, S. 53–134 und Caputo 2004, S. 147–182.

529 Zu Baldassare Peruzzi siehe Frommel 1967/1968. Zu Polidoro da Caravaggio und Maturino da Firenze und den ihnen zugeschriebenen Fassadendekorationen in Rom siehe Reilly 2020, S. 125–164.

Baldassare Peruzzi mehrere solcher Fassadendekorationen in Rom[530]: Unter anderem beauftragte der aus Siena stammende Bankier Agostino Chigi seinen Landsmann 1506 mit dem Bau einer am Tiber gelegenen Villa und 1509 mit der Dekoration von deren Fassaden, die Baldassare Peruzzi „di terretta con istorie" schmückte[531]. Dieser Dekorationstypus erfüllt ganz die kurz nach Baldassare Peruzzis Tod von dem Architekten und Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio formulierten Anforderungen an den malerischen Schmuck von Fassaden, die Festigkeit und Körperhaftigkeit des Bauwerks zu bewahren und zu seiner architektonischen Wirklichkeit beizutragen[532]:

> *E perciò havendosi ad ornare alcuna facciata di edificio col pennello: certo è, che non se le conviene apertura alcuna che finga aria, o paesi: le quai cose vengono a rompere l'edificio, & d'una forma corporea, & soda, la trasformano in una trasparente, senza fermezza, come edificio imperfetto, o rovinato: […]. Ma se con giudicio saldo si vorrà ornar co i pennelli una facciata; si potrà finger di marmo, o d'altra pietra, scolpendo in essa ciò che si vorrà: di bronzo ancora in alcuni nicchi si potrà fingere delle figure di tutto rilievo, & ancora qualche historietta finta pur di bronzo, perche così facendo mantenerà l'opera soda, & degna di lode appresso di tutti quelli, che conoscono il vero dal falso. Et in ciò bellissimo giudicio hebbe (come sempre in tutte le sue opere) Baldassar Petrucci Senese: ilqual volendo ornare col pennello alcune facciate di palazzi in Roma, al tempo di Giulio II. fece di sua mano in quelle alcune cose finte di marmo, cioè sacrifici, battaglie, historie, & architetture: le quai non solamente mantegono gli edifici sodi, & ordinati: ma gli arricchiscono grandemente di presentia.*[533]

Das direkte Vorbild für die Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi lässt sich aufgrund des nur mehr lückenhaften Bestands der römischen '*Chiaroscuro*-Fassaden' nicht ermitteln. Zu den frühesten Beispielen zählt sicherlich die von 1509 bis 1511 von

530 „[…]; e fece una facciata dirimpetto a messer Ulisse da Fano, e similmente quella di esso messer Ulisse, nella quale le storie che egli vi fece d'Ulisse gli diedero nome e fama grandissima. Ma molto più gliene diede il modello del palazzo d'Agostino Ghigi, condotto con quella bella grazia che si vede, non murato ma veramente nato, e l'adornò fuori di terretta con istorie di sua mano molto belle.", „Fece anco Baldassare, passato Campo di Fiore per andare a piazza Giudea, una facciata bellissima di terretta con prospettive mirabili, la quale fu fatta finire da un cubiculario del Papa, et oggi è posseduta da Iacopo Strozzi fiorentino." und „[…]; et a messer Francesco Buzio, vicino alla piazza degl'Altieri, una molto bella facciata, e nel fregio di quella mise tutti i cardinali romani che allora vivevano, ritratti di naturale; e nella facciata figurò le storie di Cesare quando gli sono presentati i tributi da tutto il mondo, e sopra vi dipinse i dodici imperatori, i quali posano sopra certe mensole e scortano le vedute al disotto in su, e sono con grandissima arte lavorati: per la quale tutta opera meritò commendazzione infinita." (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 318, 319 und 320).

531 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 318. Zur Fassadendekoration der Villa Farnesina-Chigi von Baldassare Peruzzi (1509–11), von der nur mehr wenige Fragmente erhalten sind, siehe Ausst.-Kat. Rom 1960, S. 82, Frommel 1967/1968, S. 64–65, Kat.-Nr. 18 b, Errico / Finozzi / Giglio 1985, S. 114–116, Kat.-Nr. 27 und Marconi 1987, S. 699–718.

532 Zu dem Konzept der Architektur-Präsenz siehe Büchel 2001 und zur Technik des *Chiaroscuro* zur Betonung architektonischer Wirklichkeit am Beispiel Baldassare Peruzzis siehe Hara 2018, S. 351–366.

533 Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 4 (1537), Kap. 11: *De gli ornamenti de la pittura di fuori e dentro de gli edifici*, S. 191v.

Baldassare Peruzzi ausgeführte Fassadendekoration der Villa Farnesina-Chigi. Einen Eindruck dieses Dekorationstypus vermag die zwar bereits stark verwitterte, aber dennoch in ihrer Gesamtheit noch erkennbare und zudem durch einen Stich von Enrico Maccari von 1876 überlieferte Fassadendekoration eines Hauses im Vicolo del Campanile im Stadtteil Borgo zu vermitteln[534], die Vasari einem gewissen Virgilio Romano zuschreibt, einem bislang nicht recht zu fassenden Schüler Baldassare Peruzzis[535].

Falconetto wird diesen neuartigen Dekorationstypus auf einer seiner zahlreichen Romreisen kennengelernt haben, von denen Vasari in den *Vite* berichtet[536]. Entgegen der in der Forschung verbreiteten Annahme stellt die Rückkehr der Stadt Verona unter die Schutzherrschaft der Republik Venedig 1517 nicht zwangsläufig den *terminus ante quem* für die Entstehung der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi dar[537], da sich der erneute Machtwechsel weit weniger dramatisch auf das Leben und Arbeiten des Veroneser Malers und Architekten auswirkte, als die Schilderungen des Künstlerbiographen vermuten lassen[538].

Der Auftraggeber der Fassadendekoration ist unbekannt, stammte aber wahrscheinlich aus einer der sogenannten 'famiglie storiche', die überwiegend der kaiserlichen Partei zugetan waren. Möglicherweise spielte bei der Wahl des Dekorationsprogramms neben der Lage am antiken Forum auch die politische Situation eine Rolle: Zwar nehmen die inhaltlich teilweise kaum zu deutenden Szenen *all'antica* wie auch die generischen Inschriften keinen Bezug auf konkrete historische Ereignisse, doch scheint die Beschwörung der glorreichen antiken Vergangenheit der Stadt dem dringenden

534 Maccari 1876, Taf. 9, 10 und 27, siehe außerdem Ausst.-Kat. Rom 1960, S. 88–89 und Errico / Finozzi / Giglio 1985, S. 123–125, Kat.-Nr. 32. Für einen Vergleich der Fassadendekoration des Hauses im Vicolo del Campanile Nr. 4 in Rom mit der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi in Verona siehe Schweikhart 1966, S. 45–47 und Ders. 1968 (b), S. 330–333.

535 „Fu anco discepolo di Baldassare Virgilio Romano, che nella sua patria fece a mezzo Borgo Nuovo una facciata di grafito con alcuni prigioni e molte altre opere belle." (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 327). Aufgrund der ungenauen Ortsangabe und der fehlenden Angaben zum Besitzer des Palazzo oder zum Auftraggeber der Fassadendekoration steht allerdings nicht mit endgültiger Sicherheit fest, dass sich der Passus tatsächlich auf die Fassadendekoration des Hauses im Vicolo del Campanile Nr. 4 bezieht. Die Zuschreibung der Fassadendekoration wird nach wie vor kontrovers diskutiert: Neben dem von Vasari genannten, bislang jedoch nicht eindeutig identifizierbaren Virgilio Romano wird als möglicher Urheber auch Polidoro da Caravaggio genannt, siehe Maccari 1876, Taf. 27 und Pacchiotti 1927, S. 196–198, eine Zuschreibung die allerdings nicht ohne Widerspruch bleibt, siehe Kultzen 1961, S. 67.

536 „Fu molte volte Giovan Maria a Roma, oltre le dette di sopra; onde avea tanto familiare quel viaggio, che per ogni leggeri occasione quando era giovane e gagliardo si metteva a farlo; […]." (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592).

537 Schweikhart 1968 (b), S. 333 und Ders. 1987, S. 22.

538 „Per che mutato lo stato della città e ritornata sotto gl'antichi suoi signori viniziani, Giovan Maria, come colui che avea seguito la parte imperiale, fu forzato per sicurtà della vita partirsi; […]" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591). Dieser Topos des politisch kompromittierten und exilierten Künstlers findet trotz der dazu im Widerspruch stehenden dokumentarischen Überlieferung – der Maler ist durch Einträge im Einwohnerverzeichnis und im Steuerregister sowie durch eine Zeugenschaft auch direkt nach dem Machtwechsel in den Jahren 1517 und 1518 in Verona belegt – auch in der neueren Forschung nach wie vor Verbreitung, siehe Burkart 2000, S. 319–325.

Repräsentationsverlangen des Veroneser Patriziats gegenüber der Republik Venedig Ausdruck zu verleihen.

4 Grisaille-Dekorationen für die 'homines novi' – Fragliche Zuschreibungen

Giovanni Maria Falconetto führte das aus dem Kontext der antiken Sepulkralplastik herausgelöste Thema der Meereswesen als Dekorationsmotiv von Friesen *all'antica* in Verona ein, die sich daraufhin zu einer regelrechten Mode entwickelten, die bis nach Trient ausstrahlte. Ein weiteres beliebtes Dekorationsmotiv stellten *Scene istoriate* dar, die als Zeichen der *virtus* und *nobilitas* der Auftraggeber dienten. Weite Verbreitung fanden außerdem die durch Wiederholung eines Dekorationsmotivs kompositionell eher einfachen Friese mit Tondi oder Vasen, die zu beiden Seiten von Mischwesen und Rankenwerk eingefasst werden.

Die in der Forschung als mögliche Werke Falconettos diskutierten Grisaille-Dekorationen in Innenräumen und an Fassaden von Palästen in der Stadt und Villen im Umland wurden sicherlich teilweise von Werkstattmitarbeitern ausgeführt oder stammen vielleicht sogar von einem der vielen zeitgleich tätigen anonymen Dekorationsmaler, die sich desselben antikisierenden Formenrepertoires bedienten. Die stilkritische Analyse wird jedoch oftmals durch den prekären Erhaltungszustand der Wandmalereien erschwert.

Die Front eines Cassone und die Tafeln einer Kassettendecke werden als Sonderfälle im Anschluss an die Wandmalereien behandelt.

4.1 Palazzo Spolverini-Dal Verme (um 1490/1500), Via Francesco Emilei, Verona

4.1.1 Der Palazzo Spolverini-Dal Verme

Der Palazzo Spolverini-Dal Verme besteht aus einem langgestreckten viergeschossigen Baukörper an der Via Francesco Emilei, der über Eck mit einem schmalen dreigeschossigen Baukörper an der Via Sant'Egidio zusammenstößt, die mit weiteren angrenzenden Gebäuden einen Innenhof umschließen. Er liegt unweit der Piazza delle Erbe, mittig zwischen der Augustinerkirche Sant'Eufemia und der Dominikanerkirche Sant'Anastasia, in der Contrada di San Benedetto, an der ehemaligen Via Sant'Eufemia.

Die Besitz- und Eigentumsverhältnisse des Palazzo sind nicht eindeutig nachzuvollziehen[539]. Ursprünglich gehörte der Palazzo wohl der Familie Dal Verme, deren Grund-

539 Zu den Besitz- und Eigentumsverhältnissen siehe Simeoni 1913[3 [1909]], S. 91, Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 102, Lenotti 1964, S. 50, Dal Forno 1973, S. 190, Luciolli 2003, S. 34, Zumiani 2008, S. 559–560 und Lugoboni 2017, S. 141.

vermögen in Verona und Umgebung jedoch von der Republik Venedig konfisziert wurde, nachdem Luigi Dal Verme, der wie schon sein Vater Jacopo als *Condottiere* tätig war, 1436 in den Dienst des Herzogs von Mailand Filippo Maria Visconti getreten war[540]. Der Palazzo gelangte daraufhin in das Eigentum der Familie Malaspina, deren Familienresidenz auf der gegenüberliegenden Straßenseite lag[541]. Im Steuerregister der Stadt Verona von 1473 ist die Familie Malaspina nicht mehr als in der Contrada di San Benedetto wohnhaft verzeichnet und 1498 verkaufte Spinetta Malaspina schließlich die Familienresidenz[542]. Vermutlich befand sich der Palazzo bereits zu diesem Zeitpunkt, zunächst zur Miete und später als Eigentum, im Besitz der Familie Spolverini, die seit 1486 ununterbrochen in der Contrada di San Benedetto wohnhaft und bis Anfang des 19. Jahrhunderts Eigentümer des Palazzo war[543].

Die alteingesessene Familie Spolverini kam zunächst durch den Woll- und Tuchhandel und später durch Investitionen in Grundbesitz zu beträchtlichem Reichtum[544]. Sie gehörte zu den sogenannten 'famiglie storiche', die trotz wechselnder Herrschaftsverhältnisse kontinuierlich im *Consiglio Cittadino* vertreten waren[545]. Zur Nobilitierung der Familie trug die fiktive Abstammung von der Familie Dal Verme bei, deren Wappen dem eigenen weitgehend gleicht[546]. Anfang des Cinquecento kaufte die Familie Spolverini die von Taddeo Dal Verme 1390 gestiftete Kapelle im rechten Seitenchor der nahegelegenen Kirche Sant'Eufemia, mit deren Ausmalung und Altarbild Giovanni Francesco Caroto beauftragt wurde[547].

Der Palazzo wurde 1931 von der Familie Franchini an die Cassa di Risparmio di Verona verkauft[548].

540 Zur Familie Dal Verme und dem Verlust ihres Grundvermögens siehe Grubb 1996, S. 135 und Chiappa / Varanini 2010, S. 47–76. Mitglieder der Familie Dal Verme traten als Stifter in der nahegelegenen Kirche Sant'Eufemia hervor: Im Jahr 1361 vermachte Diamante Dal Verme dem Augustinerkloster 1000 Lire für den Bau der *Cappella maggiore*, in deren Apsis sich das Grabmonument für den *Condottiere* Jacopo Dal Verme (†1409) befindet. Im Jahr 1390 stiftete Taddeo Dal Verme die Kapelle im rechten Seitenchor, die 1396 geweiht wurde. Zu Bau und Ausstattung der Kirche Sant'Eufemia in Verona siehe Tessari 1955 (b).

541 Zum Palazzo Malaspina in der Via Francesco Emilei Nr. 11 und weiteren Immobilien im Eigentum der Familie Malaspina in der Contrada di San Benedetto siehe Sandri 1940, S. 490–497, Bertelé 1961, S. 7–10, Sancassani 1961, S. 11–12 und Dal Forno 1973, S. 225.

542 Sancassani 1961, S. 11–12. Der Verkauf betraf aber zunächst nur den Palazzo Malaspina in der Via Francesco Emilei Nr. 11, nicht jedoch die weiteren Immobilien im Eigentum der Familie Malaspina in der Contrada di San Benedetto.

543 Zumiani 2008, S. 560.

544 Zur Familie Spolverini siehe Lenotti 1963, S. 192–195 und Zumiani 2008, S. 560–567.

545 Zu den sog. 'famiglie storiche' siehe Lanaro Sartori 1991, S. 44–49 und Dies. 1992, S. 31–34, 112–115.

546 Sowohl das Wappen der Familie Spolverini als auch das Wappen der Familie Dal Verme zeigen einen dreimal geteilten Schild von Blau und Silber, siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 2 (1888), S. 557 und Bd. 3 (1890), S. 82–83 und Morando Di Custoza 1976, Nr. 2557.

547 Zur Cappella Spolverini-Dal Verme in der Kirche Sant'Eufemia und den Wandmalereien und dem Altarbild von Giovanni Francesco Caroto (1518–20) siehe Serafini 2009, S. 27–66.

548 Zumiani 2008, S. 571–572, Anm. 33.

4.1.2 Forschungsgeschichte

In der Guidenliteratur wird der Palazzo zwar als ein herausragendes Beispiel für Architektur im Stil der venezianischen Gotik angeführt und auch auf die Fassadengliederung und den plastischen Bauschmuck eingegangen, der unterhalb des vorkragenden Daches verlaufende Fries bleibt jedoch unbeachtet[549].

In dem von ihm 1973 erstellten Katalog zu Fassadenmalereien in Verona datiert Gunter Schweikhart den Fries an der Fassade, auf dessen desaströsen Erhaltungszustand er dringend aufmerksam macht, in das späte 15. oder beginnende 16. Jahrhundert, eine konkrete Zuschreibung nimmt er allerdings nicht vor[550].

Im selben Jahr befasst sich Federico Dal Forno mit zahlreichen Case und Palazzi in Verona. Er datiert den Fries an der Fassade des Palazzo an der Via Francesco Emilei in das späte 15. Jahrhundert und weist auf die Analogien zu der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi von Giovanni Maria Falconetto hin[551].

Maria Teresa Cuppini vermutet 1981 ebenfalls, dass der Fries von derselben Hand wie die Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi stammt[552].

In dem 1985 erschienenen ersten Band des von Giorgio Forti, Mauro Cova und Cristina Marini herausgegebenen mehrbändigen Katalogs zu Fassadenmalereien in Verona wird der Fries einem um 1500 tätigen und von Andrea Mantegna beeinflussten Veroneser Meister zugeschrieben, bei dem es sich um Giovanni Maria Falconetto handeln könnte[553].

Diese vorsichtige Zuschreibung des Frieses an Giovanni Maria Falconetto findet in der nachfolgenden Literatur allgemein Zustimmung, bei der Datierung der Wandmalereien schwanken die Angaben zwischen dem späten 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert[554].

Daniela Zumiani bekräftigt 2008 in einem Aufsatz zu der Entwicklung des Häuserblocks in der Contrada di San Benedetto und den Besitz- und Eigentumsverhältnissen des Palazzo an der Via Francesco Emilei die Zuschreibung der Wandmalereien an der Fassade an Giovanni Maria Falconetto und ihre Datierung in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Sie stellt außerdem fest, dass der Fries von dem von Andrea Mantegna für den Markgrafen von Mantua Francesco II. Gonzaga zwischen 1484 und 1492 geschaffenen Gemäldezyklus *Triumphzug Caesars* angeregt wurde, ein Thema, das die Selbstdarstellungsabsichten der Auftraggeber unterstützte, die sich als Nachkommen einer Familie berühmter *Condottieri* inszenierten[555].

549 Giro 1869, Bd. 2, S. 118, Simeoni 1913[3 [1909]], S. 91, Tommasoli 1954–1955, 18 (1954), S. 72, Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 102 und Lenotti 1964, S. 50.
550 Schweikhart 1973 (a), S. 9–36, S. 207, Kat.-Nr. 32.
551 Dal Forno 1973, S. 190.
552 Cuppini 1981, S. 409.
553 Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 174–177, Kat.-Nr. 59.
554 Schweikhart 1988 (a), S. 44–45, Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 34, Kat.-Nr. 82, Guzzo 1994, S. 351, Luciolli 2003, S. 34–35 und Lugoboni 2017, S. 140–141.
555 Zumiani 2008, S. 549–576.

4.1.3 Beschreibung

Die Fassade des langgestreckten viergeschossigen Baukörpers an der Via Francesco Emilei ist seit dem Umbau im Stil der venezianischen Gotik im Wesentlichen unverändert erhalten geblieben. Sie wird durch neun ungleichmäßig angeordnete Fensterachsen gegliedert, mit rechteckigen Fensteröffnungen im Erdgeschoss, großen Dreipassbögen in den beiden Obergeschossen und kleinen Dreipassbögen im Mezzanin. Schmale Gesimse trennen das Erdgeschoss und die beiden Obergeschosse voneinander ab. Im Erdgeschoss ist zwischen der dritten und vierten Fensterachse eine zusätzliche Fensteröffnung eingefügt, im ersten Obergeschoss ist vor der ersten Fensteröffnung an der Gebäudekante ein Eckbalkon mit einer Brüstung aus filigran durchbrochenen Marmorplatten angebracht und im zweiten Obergeschoss werden die fünfte und siebte Fensteröffnung zu Biforien ergänzt. Etwas rechts der Mitte liegt zwischen der fünften und sechsten Fensterachse das rechtwinklig eingefasste Rundbogenportal mit Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser in den Zwickeln. Die Schmalseite des Baukörpers wird durch zwei entsprechende Fensterachsen gegliedert, es fehlen jedoch die geschosstrennenden Gesimse. An den Wandflächen beider Seiten sind teilweise noch die zugemauerten romanischen Rundbogenfenster zu erkennen.

Die Fassade des schmalen dreigeschossigen Baukörpers an der Via Sant'Egidio weist im Erdgeschoss auf der linken Seite ein hochrechteckiges Doppelfenster und auf der rechten Seite ein rechtwinklig eingefasstes Rundbogenportal mit Tondi mit Profilbüsten von Heerführern in den Zwickeln auf. Zwei Engel am Architrav halten eine Schriftrolle, auf der PECVNIA SI VTI SCIS ANCILLA EST / SI NESCIS DOMINA steht. Das Wappen auf dem von zwei Engeln gehaltenen Schild am Schlussstein ist nicht mehr lesbar. Im Obergeschoss wird die Wandfläche von zwei Biforien mit großen Dreipassbögen und im Mezzanin von drei einfachen kleinen Dreipassbögen durchbrochen.

Der plastische Bauschmuck aus rotem Veroneser Marmor wird dem Steinmetz Bernardino Mazzola zugeschrieben[556].

An der Fassade des langgestreckten viergeschossigen Baukörpers an der Via Francesco Emilei verläuft im Mezzanin, unterbrochen von den kleinen Dreipassbögen, ein gemalter Fries mit figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille auf blauem Grund. Vermutlich setzte sich der Fries ursprünglich an der Schmalseite des Baukörpers fort, allerdings sind davon keine Spuren mehr vorhanden. An der zum Innenhof weisenden Rückseite des Baukörpers sind hingegen noch einzelne Fragmente eines gemalten Frieses erhal-

556 Zu der Zuschreibung an Bernardino Mazzola siehe SIMEONI 1913[3 [1909]], S. 91, SCHWEIKHART 1988 (A), S. 44–45, LUCIOLLI 2003, S. 34 und LUGOBONI 2017, S. 141. Der Steinmetz Bernardino Mazzola war ein Bruder des Dichters Giovanni Antonio Panteo. Im Jahr 1508 wurde er von der Compagnia di San Biagio mit dem Grabaltar des Heiligen Blasius in der Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso beauftragt. Die beiden Portale sind aber auch eng vergleichbar mit dem Portal des Palazzo Confalonieri-Da Lisca in der Via Quattro Spade Nr. 2, das Angelo di Giovanni zugeschrieben wird, siehe DAL FORNO 1973, S. 182, Ders. 1977, S. 138–143 und CUPPINI 1981, S. 327. Zu den Portalen siehe DAVIES / HEMSOLL 2000, S. 252–266.

ten[557]. Möglicherweise wiesen auch die unteren Geschosse einmal Wandmalereien auf, die jedoch nicht überliefert sind.

Der schmale dreigeschossige Baukörper an der Via Sant'Egidio weist weder an der Fassade noch an der zum Innenhof weisenden Rückseite Spuren von Wandmalereien auf.

Der von Zierleisten eingefasste Fries nimmt die gesamte Höhe des Mezzaningeschosses ein und wird durch die kleinen Dreipassbögen in zehn unterschiedlich breite Abschnitte unterteilt. Die Abfolge der dargestellten Szenen ist inhaltlich nicht vollkommen stringent, die Ausrichtung des sich über mehrere Abschnitte erstreckenden Triumphzugs nach links gibt dennoch eindeutig eine bestimmte Richtung vor. Die Beschreibung erfolgt dementsprechend von links nach rechts, beginnend an der Gebäudekante.

Im schmalen ersten Abschnitt (Abb. 100) ist im Vordergrund ein Reiter zu sehen, der von zwei Fußsoldaten mit Banner und Zepter begleitet wird. Er weist mit der linken Hand im Zeigegestus nach rechts in Richtung des entgegenkommenden Triumphzugs. Am linken Rand des breiten zweiten Abschnitts (Abb. 101) sind zwei weitere Reiter dargestellt, die den sich von der rechten Seite nähernden Triumphzug in Empfang nehmen. Angeführt wird der Triumphzug von dem von zwei Pferden gezogenen Triumphwagen des siegreichen Imperators, der von einer Victoria bekrönt wird. Neben dem Triumphwagen laufen zwei Tubabläser und mehrere Fußsoldaten her, die Lanzen mit Bannern halten, auf denen VENI, VIDI, VICI und S P Q R geschrieben steht[558]. Auf den Triumphwagen folgen im schmalen dritten Abschnitt (Abb. 102) zwei Reiter mit Trophäen. Ein Fußsoldat am linken und ein Reiter am rechten Rand werden von den Fensteröffnungen überschnitten. Im breiten vierten Abschnitt (Abb. 103) schließen sich zwei weitere Reiter und mehrere Fußsoldaten an. Ein bärtiger Mann ohne Helm hält ein Feldzeichen, auf dem DIVICIA geschrieben steht[559]. Von den Figuren sind nur die Köpfe und Oberkörper und auch diese teilweise nur mehr schemenhaft zu erkennen, der untere Teil des Frieses ist beinahe vollständig zerstört. Möglicherweise wurden die Fußsoldaten von einem im Vordergrund angeordneten und mit Trophäen und Kriegsbeute beladenen Wagen überschnitten. Bis auf ein Fragment, auf dem Kopf und Oberkörper eines Soldaten zu erkennen sind, ist der breite fünfte Abschnitt (Abb. 104) vollständig zerstört.

557 Die Autorin konnte die Wandmalereien an der zum Innenhof weisenden Rückseite des Baukörpers nicht selber in Augenschein nehmen. SCHWEIKHART 1973 (A), S. 207, Kat.-Nr. 32 meint, dass in dem heute nicht mehr lesbaren Fries Meereswesen dargestellt gewesen seien, ZUMIANI 2008, S. 554 vermutet hingegen, dass der Fries an der Gebäuderückseite eine vergleichbare Thematik wie der Fries an der Gebäudevorderseite aufwies, ZAMPERINI 2010 (A), S. 161 wiederum behauptet, dass in einem der Fragmente ein Triton mit einer Schildkröte erscheint.

558 VENI, VIDI, VICI ist ein bekanntes Zitat von Julius Caesar als Kommentar zu dem mühelosen Sieg in der Schlacht bei Zela im Jahr 47 v. Chr. S P Q R ist als SENATUS POPULUSQUE ROMANUS aufzulösen. Die breiten runden Majuskeln sind nur als Konturen ohne Füllung angegeben und weisen keine Serifen auf.

559 Die Inschrift DIVICIA lässt sich möglicherweise als Abkürzung des Namens Diviciacus auflösen, Fürst der Haeduer und Verbündeter Caesars während des Gallischen Krieges von 57 bis 50 v. Chr.

Links und rechts von Architekturen eingerahmt sind im breiten sechsten Abschnitt (Abb. 105) mehrere Jünglinge zu sehen, die ein Tragegestell (*Ferculum*) mit der Kriegsbeute tragen. Im breiten siebten Abschnitt (Abb. 106) ist eine Opferszene dargestellt: Links außen steht ein Opferdiener (*Camillus*), der ein Weihrauchkästchen (*Acerra*) in beiden Händen hält. Auf ihn folgt eine weibliche Figur, die nur mit einem Schamtuch bekleidet ist. Eine Fehlstelle erschwert die Bestimmung der nächsten Figur, bei der es sich aber wohl entweder um den Priester oder um den Feldherrn handelt. In der Mitte des Abschnitts ist der Altar angeordnet, hinter dem ein Flötenspieler (*Spondaules*) steht. Rechts des Altars führt ein Opferschlächter (*Victimarius*) einen Stier heran. Auf ihn folgt ein weiterer Opferdiener, der einen Krug (*Urceus*) trägt. Am rechten Rand steht eine weibliche Figur mit halbnacktem Oberkörper, die ein Feldzeichen hält. Im schmalen achten Abschnitt (Abb. 107) ist eine Schlachtenszene dargestellt: Links außen steht ein Fußsoldat mit Lanze und Schild. Auf ihn folgt ein Reiter, der mit gesenkter Lanze auf zwei Fußsoldaten zustürmt, die den Angriff mit ihren erhobenen Schilden abzuwehren versuchen. Am rechten Rand wird der Abschnitt von einem Tubabläser abgeschlossen. Der schmale neunte Abschnitt (Abb. 108) ist bis auf wenige Fragmente vollständig zerstört. Am linken Rand sind der Kopf und Oberkörper eines Soldaten zu erkennen und die Köpfe von drei bärtigen Männern, bei denen es sich vermutlich um Gefangene handelt. Möglicherweise zeigte der Abschnitt die Begnadigung gefesselter Barbaren durch den Feldherrn. Der schmale zehnte Abschnitt ist vollständig zerstört.

4.1.4 Einordnung

Thema und Technik des Frieses mit Darstellungen figürlicher Szenen *all'antica* in Grisaille auf einfarbigem Grund stimmen mit der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi überein, die aufgrund des neuartigen Dekorationstypus, bei dem die Wandflächen durch Scheinreliefs verkleidet und betont werden, in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datieren ist. Eine damit vergleichbare Bemalung der unteren Geschosse ist allerdings weder erhalten noch überliefert, so dass es sich hierbei wohl nicht um ein weiteres entsprechend spät zu datierendes Beispiel dieses Dekorationstypus handelt. In Komposition und Stil unterscheidet sich der Fries zudem erheblich von der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi. Die dargestellten Szenen gehen zwar inhaltlich grundsätzlich auf antike Vorbilder wie die Reliefs am Konstantins- oder Titusbogen in Rom zurück, es lassen sich aber keine konkreten motivischen Übernahmen feststellen. Als Anregung für den sich über mehrere Abschnitte erstreckenden Triumphzug diente möglicherweise der mehrteilige Gemäldezyklus *Triumphzug Caesars* von Andrea Mantegna (1484–92)[560]. Die Flächenverteilung und die räumliche Anordnung der Figuren bereiteten dem Maler teilweise beträchtliche Schwierigkeiten: Die Figuren werden mehrmals von den Fensteröffnungen und Zierleisten überschnit-

560 Andrea Mantegna, *Triumphzug Caesars*, 1484–92, London, Hampton Court Palace, Royal Collection, 9 Tafeln (Inv.-Nrn. 403958, 403959, 403960, 403961, 403962, 403963, 403964, 403965 und 403966).

ten, außerdem kommt es wiederholt zu ungünstigen gegenseitigen Überschneidungen, die die Verständlichkeit von Handlungen und die Wirkung von Gesten beeinträchtigen. Die Proportionen, Haltungsmotive und Bewegungsabläufe von Menschen und Tieren sind oftmals nicht besonders gelungen und Einzelmotive wenig detailliert ausgeführt. Exemplarisch können die oben genannten Probleme gleich an der Figur des Reiters im ersten Abschnitt aufgezeigt werden: Das Pferd weist einen zu langen Leib auf und ist weder gesattelt noch aufgezäumt, was zu der unnatürlichen Sitzhaltung des Reiters führt, der in der rechten Hand einen von der oberen Zierleiste überschnittenen Kommandostab hält, während die im Zeigegestus erhobene linke Hand von dem Pferdekopf halb verdeckt wird. Neben dem mangelnden Antikenbezug und den kompositionellen und stilistischen Schwächen deutet auch die grafische Malweise darauf hin, dass an der Ausführung des Frieses wohl überwiegend die Werkstatt beteiligt war. Als möglicher Mitarbeiter Giovanni Maria Falconettos käme sein Vater Jacopo in Frage, der nachgewiesenermaßen als Maler von Fassadendekorationen in Verona tätig war: Es ist zwar keine gesicherte Fassadendekoration von Jacopo Falconetto erhalten, dokumentarisch überliefert ist jedoch der Streitfall zwischen dem Maler und seinem Auftraggeber Lionello Sagramoso, der sich mit der Qualität der ausgeführten Bemalung „ad modum quadrorum" seines Palastes in der Via Pigna unzufrieden zeigte[561]. Das Fehlen konkreter motivischer Übernahmen nach antiken Vorbildern könnte möglicherweise sogar für eine Datierung vor dem mehrjährigen Romaufenthalt Giovanni Maria Falconettos zwischen 1492 und 1497 sprechen, was dann auch in enger zeitlicher Nähe sowohl zur Entstehung von Mantegnas mehrteiligem Gemäldezyklus *Triumphzug Caesars* (1484–92) als auch zu der belegbaren Tätigkeit von Jacopo Falconetto als Fassadenmaler stünde.

4.2 Palazzo Verità ai Leoni (um 1490/1500), Vicoletto Leoni, Verona

4.2.1 Der Palazzo Verità ai Leoni

Der Palazzo Verità ai Leoni liegt unweit der Porta Leoni direkt am orografisch rechten Ufer der Etsch und ist sowohl über den Vicoletto Leoni als auch über die Via Lungadige Bartolomeo Rubele zugänglich.

Ein aufwendig gestaltetes Rundbogenportal aus der Mitte des 16. Jahrhunderts führt in den stadtseitig gelegenen Innenhof. Die zum Innenhof weisende Fassade des viergeschossigen Gebäudes wird durch vier gleichmäßig angeordnete Fensterachsen geglie-

561 Nach einer Begutachtung der Fassadendekoration durch die Maler Domenico Morone, Pietro Antonio di Paolo da Sant'Andrea und Antonio Badile erging am 23. September 1491 der Schiedsspruch zugunsten des Malers Jacopo Falconetto (ASVr, Notai bruciati, b. 116, notaio Girolamo Caprino, fasc. unico, fol. 12r-v). Das Dokument ist vollständig publiziert in Varanini 1996, S. 20–21, siehe außerdem Vinco 2006 (b), S. 83, Anm. 2, Brugnoli 2010, S. 342, Zamperini 2010 (b), S. 13–14, Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3 und Zamperini 2014, S. 51–54.

dert. Die rundbogigen Fensteröffnungen im ersten und zweiten und die hochrechteckigen Fensteröffnungen im dritten Obergeschoss weisen Einrahmungen aus rotem Veroneser Marmor auf. Zwischen der ersten und zweiten Fensterachse befindet sich auf der linken Seite ein Rundbogenportal. Die alle Geschosse umfassende gemalte Fassadendekoration ist so gut wie nicht mehr erhalten.

Die zum Fluss weisende Fassade hat stärkere bauliche Veränderungen erfahren. Im ersten und zweiten Obergeschoss sind ganz rechts noch jeweils zwei Dreipassbögen im Stil der venezianischen Gotik erhalten.

Mehrere Säle des Palazzo wurden nach und nach von verschiedenen Künstlern mit gemalten Friesen ausgestattet: Ein unbekannter Maler schuf Anfang des 16. Jahrhunderts einen Fries mit figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille auf dunkelblauem Grund, von anderer Hand stammt ein etwas später entstandener Fries mit Vasen und *Thymiateria*, musizierenden Eroten auf Delfinen und stilisierten Blattranken in Grisaille auf rotem, gelbem und blauem Grund. Mitte des 16. Jahrhunderts malte der junge Paolo Farinati einen buntfarbigen Fries mit den Szenen *Raub der Sabinerinnen* und *Tomyris mit dem Kopf des Kyros*.

4.2.2 Forschungsgeschichte

In der Guidenliteratur werden das Portal zum Innenhof und der Fries von Paolo Farinati erwähnt[562] und in den entsprechenden Katalogen die Fassadendekoration behandelt[563].

Der Fries mit figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille wurde erst kurz vor 1980 freigelegt.

Nach seiner Wiederentdeckung wird der Fries erstmals 1980 von Licisco Magagnato veröffentlicht und sogleich Giovanni Maria Falconetto zugeschrieben[564]. Der Autor begründet diese Zuschreibung mit stilistischen Ähnlichkeiten zu den drei Falconetto zugeschriebenen Zeichnungen mit eigenständigen Kompositionen *all'antica* in Dresden und Wien. Als Anhaltspunkt für die Datierung Anfang des 16. Jahrhunderts führt er den Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio (1497–99) an.

Der wiederentdeckte Fries erfährt in der Forschung jedoch kaum einen Widerhall: Einige Autoren übernehmen einfach ohne weitere Erklärung die Zuschreibung an Falconetto[565], von anderen bleibt der Fries gänzlich unbeachtet[566].

562 Dal Pozzo 1718, S. 279, Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 201, Bennassuti 1825, S. 90–91, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 155, Rossi 1854, S. 158, Giro 1869, Bd. 2, S. 139, Simeoni 1913[3] [1909], S. 206, Tommasoli 1954–1955, 18 (1954), S. 7, Lenotti 1964, S. 88–89 und Dal Forno 1973, S. 274.
563 Schweikhart 1973 (a), S. 204, Kat.-Nr. 26 und Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 82–85, Kat.-Nr. 21
564 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99, Kat.-Nr. IV.14 (Licisco Magagnato).
565 Schweikhart 1988 (b), S. 149, Guzzo 1994, S. 351, Villa 2003, S. 364 und Vinco 2006 (a), S. 118.
566 Smith 2000, S. 378–381, Luciolli 2003, S. 47 und Lugoboni 2017, S. 156.

Paola Marini äußert 2002 in einer Randbemerkung Zweifel an der Zuschreibung an Falconetto und verweist stattdessen auf den Maler eines vergleichbaren Frieses im Palazzo Marogna in Verona[567].

Alessandra Zamperini stellt 2005 fest, dass antikisierende Friese mit militärischen Themen als Innendekoration von Privathäusern des Veroneser Adels keine Seltenheit darstellen und dabei weniger mit der tatsächlichen beruflichen Tätigkeit des jeweiligen Auftraggebers in Zusammenhang stehen, sondern vielmehr als Zeichen der *virtus* und *nobilitas* dienen[568].

4.2.3 Beschreibung

Der von Zierleisten eingefasste Fries verläuft ringsherum unterhalb der Holzbalkendecke eines kleinen Saals mit trapezförmigem Grundriss, der an der zur Etsch weisenden Rückseite des Gebäudes liegt. Der Fries wird von figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille auf dunkelblauem Grund geschmückt.

Der Fries wird durch breite buntfarbige Pfeiler in Abschnitte unterteilt und ist in Untersicht gegeben. Die architektonische Gliederung und die perspektivische Ansicht verleihen dem Fries räumliche Tiefe.

In dem Fries sind Szenen eines Feldzugs dargestellt: Der bildliche Kriegsbericht beginnt mit einer Schlachtenszene im linken Abschnitt an der Nordwand (Abb. 109), die gegeneinander kämpfende antikisch gerüstete Soldaten zu Fuß und zu Pferd zeigt. Im darauffolgenden Abschnitt (Abb. 110) ist die Abführung gefesselter Barbaren durch römische Soldaten zu sehen. Der Abschnitt oberhalb des Fensters an der Ostwand (Abb. 111) beinhaltet die Ansprache des Feldherrn an seine Truppen. An der Südwand ist im linken Abschnitt (Abb. 112) ein Heerzug dargestellt, der von einem berittenen Feldherrn mit Kommandostab angeführt wird, dem Soldaten zu Fuß und zu Pferd nachfolgen. Von dem Triumphzug im nächsten Abschnitt (Abb. 113) ist nur ein Fragment erhalten, auf dem Soldaten und Frauen mit Lorbeerzweigen zu sehen sind, die den kaum mehr erkennbaren Triumphwagen des siegreichen Imperators begleiten. Die letzte Szene in dem Abschnitt an der Westwand (Abb. 114) zeigt die Unterwerfung der gefesselten Barbaren, die vor dem thronenden Imperator knien, der ihnen Gnade erweist.

4.2.4 Einordnung

Der Fries propagiert die militärische *virtus* und geht inhaltlich und in der Anordnung der dargestellten Szenen auf antike Vorbilder wie den Relieffries an der Trajanssäule zurück, konkrete motivische Übernahmen sind jedoch nicht festzustellen. Durch die Abfolge von mehreren Szenen eines zusammenhängenden Handlungsgeschehens und den mangelnden Antikenbezug unterscheidet sich der Fries von der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi, bei der Falconetto von antiken und zeitgenössischen

567 Marini 2002, S. 158, Anm 13.
568 Zamperini 2005, S. 127–128 und Dies. 2010 (a), S. 196–197.

Vorbildern übernommene Einzelmotive zu neuen Kompositionen *all'antica* zusammenfügte, die inhaltlich in keinem Bezug zueinander stehen und denen ein überwiegend dekorativer Charakter zukommt.

Die Menschen und Tiere sind in unterschiedlichen Ansichten innerhalb der Rahmenarchitektur angeordnet. Im Gegensatz zu einigen von Falconettos Kompositionen, bei denen aufgrund der Zusammenstellung von Einzelmotiven manche Handlungszusammenhänge nicht klar ersichtlich sind und die gegenüber dem antiken Vorbild vom Maler eigenständig ergänzten Gliedmaße etwas ungelenk wirken, sind die Handlungen der Figuren hier überzeugend aufeinander bezogen und die verschiedenen Haltungsmotive und Bewegungsabläufe gut gelungen. Die Figuren weisen im Vergleich zu den üblicherweise kräftigen und gedrungenen Figuren Falconettos eher schmale und gelängte Proportionen auf, die Köpfe sind dabei manches Mal zu klein geraten. Sie zeigen eine differenzierte Mimik und unterscheiden sich von Falconettos Figuren außerdem in den Frisuren und Helmen. Die Körper sind durch eine weich abgestufte Schattierung plastisch modelliert, Einzelheiten wie die Dekoration der Schilde sind fein gezeichnet.

Die qualitätvolle Malerei deutet auf einen erfahrenen Meister hin, weist aber keine mittelitalienischen Einflüsse auf, was gegen eine Urheberschaft von Giovanni Maria Falconetto sowohl vor als auch nach seinem mehrjährigen Romaufenthalt zwischen 1492 und 1497 spricht.

4.2.5 Vergleich mit dem Palazzo Marogna in Verona

Über eine ähnlich reiche Ausstattung, an der teilweise auch dieselben Künstler beteiligt waren, verfügt der Palazzo Marogna, der am orografisch linken Etschufer an der Via San Paolo liegt, die von der Kirche San Fermo Maggiore in Richtung Vicenza führt.

Die Fassade des langgestreckten dreigeschossigen Gebäudes wird durch elf gleichmäßig angeordnete Fensterachsen gegliedert, mit quadratischen Fensteröffnungen im Erdgeschoss, Dreipassbögen im Stil der venezianischen Gotik im Obergeschoss und kleinen quadratischen Fensteröffnungen im Mezzanin. In der siebten Fensterachse von links befindet sich ein Rundbogenportal. Das Erdgeschoss wurde durch den Einbau großer Fenster einer Ladenfront baulich stark verändert. Die alle Geschosse umfassende Fassadendekoration von Paolo Farinati und anderen Malern ist nur noch schlecht bis mäßig erhalten, aber durch Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864 überliefert[569].

569 Nanin 1864, Taf. 37–42. Zur Fassadendekoration des Palazzo Marogna von Paolo Farinati und anderen Malern (Battista d'Agnolo detto del Moro und Francesco Caroto oder Nicola Giolfino) siehe Ridolfi 1648, S. 127–128, Dal Pozzo 1718, S. 278, Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 28, Bennassuti 1825, S. 139–140, Rossi 1854, S. 225, Giro 1869, Bd. 2, S. 209–210, Lenotti 1964, S. 62, Dal Forno 1973, S. 228, Schweikhart 1973 (a), S. 248–250, Kat.-Nr. 150, Cenni / Schweikhart 1983, S. 66–67, Taf. 23, S. 163–164 und Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 2 (1987), S. 78–81, Kat.-Nr. 22.

Bei einer umfassenden Sanierung und Restaurierung des Gebäudes Ende der 1980er Jahre wurde im Erdgeschoss eine reiche Innenausstattung freigelegt[570]: Verzierte Holzbalkendecken und Wandmalereien schmücken die Eingangshalle hinter dem Rundbogenportal und drei Säle in der rechten Gebäudehälfte. In der Eingangshalle verläuft ringsherum unterhalb der Decke ein Fries mit Wappen, die von Mischwesen und Rankenwerk in Grisaille eingefasst werden. Die darunterliegenden Wandflächen wurden durch eine nur noch in wenigen Fragmenten erhaltene Scheinarchitektur in Landschaftsausblicke geöffnet. Die 'Stanza delle Stagioni' wird durch eine Scheinarchitektur gegliedert, mit Nischen, in die Statuen der Jahreszeiten eingestellt sind. In der 'Stanza dei Paesaggi' werden die Wandflächen durch eine Scheinarchitektur in Landschaftsausblicke geöffnet. Die Dekoration dieser drei Räume wird Battista d'Agnolo detto del Moro zugeschrieben und gegen Mitte des 16. Jahrhunderts datiert[571].

In der 'Stanza delle Storie romane' verläuft unterhalb der Holzbalkendecke ein gemalter Fries mit figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille auf dunklem Grund. Die darunterliegenden Wandflächen wurden durch eine bis auf wenige Fragmente gänzlich zerstörte Scheinarchitektur in Landschaftsausblicke geöffnet. Auch der von Zierleisten eingefasste Fries ist nur noch an zwei Wänden fragmentarisch erhalten und zeigt Szenen eines Feldzugs. An der Schmalseite (Abb. 115 und Abb. 116) ist, unterbrochen durch große Fehlstellen, ein langer Heerzug mit Reitern und Fußsoldaten dargestellt, der sich im ersten Abschnitt an der Längsseite (Abb. 117) fortsetzt. Darauf folgt ein kurzer noch erhaltener Abschnitt (Abb. 118) mit einer Schlachtenszene, bevor der Fries in der Mitte der Längsseite abbricht.

Der Fries ist formal und inhaltlich mit dem Fries im Palazzo Verità ai Leoni vergleichbar. Allerdings wurde hier auf eine architektonische Gliederung verzichtet, was den Eindruck räumlicher Tiefe mindert. Die Komposition wirkt insgesamt weniger dramatisch, fast schon monoton und die Figuren erscheinen nicht besonders ausdrucksstark. Die spröde, kaum plastisch modellierende Malweise ist vermutlich teilweise dem schlechten Erhaltungszustand geschuldet.

Donata Samadelli schreibt den Fries 1990 mit Verweis auf stilistische und motivische Ähnlichkeiten zu dem Tafelbild *Vertreibung der Bonacolsi aus Mantua* (1494) dem Veroneser Maler Domenico Morone zu[572], der auch Wandmalereien in Grisaille schuf, wie Vasari bestätigt[573].

570 Zur Geschichte und künstlerischen Ausstattung des Palazzo Marogna siehe Samadelli 1990.
571 Samadelli 1990, S. 59–87.
572 Samadelli 1990, S. 89–116 gefolgt von Zamperini 2005, S. 128 und Dies. 2010 (a), S. 196.
573 Vasari berichtet in der Lebensbeschreibung von Domenico Morone, „ch'egli [Domenico Morone] dipinse a chiaro scuro di terretta verde la facciata d'una casa della comunità di Verona sopra la piazza detta de' Signori, dove si veggiono molte fregiature et istorie antiche con figure et abiti de' tempi adietro molto bene accomodati" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 584).

4.3 Palazzo Geremia (1499/1508), Via Rodolfo Belenzani, Trient

4.3.1 Der Palazzo Geremia

Der Palazzo Geremia liegt am nördlichen Ende der Contrada Larga, der heutigen Via Rodolfo Belenzani, die von Norden nach Süden zur Kathedrale San Vigilio hinführt.

Der Palazzo besteht aus drei Baukörpern: Dem mit der Fassade zur Contrada Larga weisenden Vorderhaus, dem durch einen Innenhof vom vorderen Gebäude getrennten Hinterhaus und einem bescheideneren Dienstgebäude im rückseitig anschließenden Garten. An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ließ Giovanni Antonio Pona genannt Geremia die bereits bestehenden Baukörper modernisieren und dekorieren.

4.3.2 Die Familie Pona

Giovanni Antonio Pona, einer der Söhne des aus Como stammenden Kaufmanns Geremia Pona, erwarb Ende des 15. Jahrhunderts den Gebäudekomplex an der Contrada Larga in Trient[574]. Zum Dank für seine finanzielle Unterstützung wurde ihm von Maximilian I. 1499 eine Aufwertung des Familienwappens gewährt[575] und 1501 der mit Privilegien verbundene Titel eines Hofpfalzgrafen verliehen. Nach der Besatzung der Stadt Verona durch die habsburgischen Truppen 1509 wurde er zum kaiserlichen Kämmerer in Verona bestellt. Er bekleidete mehrmals hochrangige öffentliche Ämter der Stadt Trient und beaufsichtigte 1527 im Auftrag des Trienter Fürstbischofs Bernhard von Cles (1514–39) den Bau des Magno Palazzo im Castello del Buonconsiglio.

Der Umbau und die künstlerische Ausstattung der repräsentativen Familienresidenz in der Contrada Larga erfolgten im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Die Wandmalereien an der Fassade, die gemalten Friese in den Innenräumen und die bemalten Tafeln der Balkendecken bringen Kultur, Wohlstand und Status der Familie Pona zum Ausdruck und demonstrieren ihre Loyalität gegenüber dem 1508 in Trient zum Kaiser proklamierten Maximilian I.

4.3.3 Forschungsgeschichte

Anfang des 19. Jahrhunderts gehörte der Palazzo zunächst der Familie Tevini, ein paar Jahrzehnte später ging er dann in das Eigentum der Familie Podetti über, die ihn 1912 der Gemeinde Trient zum Kauf anbot[576]. Die wechselnden Besitz- und Eigentumsverhältnisse und die damit verbundene unterschiedliche Nutzung der Gebäude hatten

574 Zu Giovanni Antonio Pona genannt Geremia, seinen familiären und geschäftlichen Beziehungen und seinem sozialen Aufstieg siehe Weber 1925, S. 349–351, Rasmo 1982, S. 212, Bellabarba 1988, S. 51–54, Marsilli 1988, S. 80–83, Chini 1988 (b), S. 144–149, Lupo 1990, S. 32, Ders. 2004, S. 33–35, Prezzi 2013, S. 154, Cattoi 2017, S. 49–50 und Trübenbach 2023, S. 56–61, 106.

575 Das Wappen der Familie Pona zeigt einen blauen Schild mit einem wachsenden geharnischten Linkarm mit Dolch, der seit 1499 von einem Halbmond und zwei Sternen begleitet wird.

576 Zu den Besitz- und Eigentumsverhältnissen, dem Erhaltungszustand und der Restaurierungsgeschichte des Palazzo Geremia siehe Marsilli 1988, S. 80–83, Lupo 1990, S. 13–32 und Ders. 2004, S. 9–33.

zum Teil Eingriffe in die originale Bausubstanz, die Entfernung mobilen Inventars wie Glasfenstern, Holzvertäfelungen, Kaminverkleidungen und Brunneneinfassungen und die Übertünchung von Wandmalereien in den Innenräumen zur Folge. Seitdem sich der Palazzo im Eigentum der Gemeinde Trient befindet, wurden mehrmals Restaurierungen an der durch Witterungs- und Umwelteinflüsse stark beschädigten Fassadendekoration vorgenommen.

Albert Ilg beschreibt 1891 die Fassadendekoration, deren Entstehung er direkt im Anschluss an die Kaiserproklamation von Maximilian I. in Trient 1508 vermutet, deren Auftraggeber und Maler jedoch noch zu ermitteln seien[577].

Simone Weber untersucht 1925 die an Bau und Ausstattung des Magno Palazzo im Castello del Buonconsiglio beteiligten Personen, wie den als Bauaufseher eingesetzten Giovanni Antonio Pona, der im Palazzo Geremia in der Via Belenzani wohnhaft war[578].

Im Jahr 1953 muss Giulio Benedetto Emert konstatieren, dass es nach wie vor keine sicheren Erkenntnisse zu dem Maler der Fassadendekoration gibt[579].

Nicolò Rasmo bezieht 1982 die kaum mehr lesbare Inschrift am Gesims des gemalten Gebälks links neben dem zentral unterhalb des Quadriforiums im zweiten Obergeschoss angebrachten Wappens der Familie Pona, von der bereits Ilg 1891 nur mehr einige Buchstaben als den Namen VINCENZO zu entziffern vermochte, auf den Maler der Fassadendekoration, die er dementsprechend Vincenzo Foppa zuschreibt und in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert[580].

Im Jahr 1988 gibt Enrico Castelnuovo einen Sammelband zu den Fassadendekorationen in Trient heraus, mit Beiträgen von Marco Bellabarba[581], der sich mit dem gesellschaftlichen Kontext der Auftraggeber auseinandersetzt, Pietro Marsilli[582], der katalogartig den aktuellen Kenntnisstand zu den jeweiligen Fassadendekorationen präsentiert und Ezio Chini[583], der zu ausgewählten Beispielen weiterführende stilistische Überlegungen anstellt. Chini lehnt die Frühdatierung der Fassadendekoration des Palazzo Geremia in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und die Zuschreibung an Vincenzo Foppa durch Rasmo 1982 ab. Stattdessen schlägt er eine Datierung in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vor, die er damit begründet, dass das mehrfach an der Fassade erscheinende Wappen der Familie Pona bereits die 1499 aufgewertete Version zeigt, die Darstellungen Maximilians I. im zweiten Obergeschoss jedoch noch keine Andeutungen auf die 1508 in Trient stattgefundene Kaiserproklamation enthalten. Die Darstellung der Figuren, ihre Anordnung im Raum und die Gestaltung des Hintergrunds

577 Ilg 1891, S. 74–77.
578 Weber 1925, S. 349–351.
579 Emert 1953, S. 14–16 und Ders. 1956² [1954], S. 162–164.
580 Rasmo 1982, S. 212–214.
581 Bellabarba 1988, S. 47–61.
582 Marsilli 1988, S. 63–117.
583 Chini 1988 (b), S. 119–235, zum Palazzo Geremia S. 144–167.

vergleicht der Autor mit den Fresken mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Blasius in der Apsis der Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso in Verona von Bartolomeo Montagna (1504), die architektonische Gliederung und antikisierende Dekorationsmalerei hingegen mit der von Giovanni Maria Falconetto konzipierten Scheinarchitektur in derselben Kapelle (1497–99). Eine Beteiligung Falconettos an der Ausführung der Fassadendekoration hält Ezio Chini 1993 nach wie vor für wahrscheinlich[584].

Erst mit der umfassenden Restaurierung des gesamten Palazzo von 1986 bis 1993 unter der Leitung des Architekten Michelangelo Lupo wurden die übertünchten Innendekorationen wieder aufgedeckt. Noch während der Restaurierungsarbeiten veröffentlicht Michelangelo Lupo 1990 erste Untersuchungsergebnisse, die er in einer weiteren Publikation 2004 ergänzt[585]. Er unterstützt die von Chini 1988 und 1993 vertretene These, dass an der Fassadendekoration zwei Maler beteiligt gewesen seien, darunter möglicherweise Giovanni Maria Falconetto, dem und dessen Umfeld er auch die gesamte malerische Innenausstattung des Palazzo Geremia zuschreibt.

Francesco Prezzi deutet 2013 eine der im zweiten Obergeschoss an der Fassade dargestellten Szenen als Treffen des römisch-deutschen Königs Maximilian I. und des Botschafters des französischen Königs Ludwig XII. Georges Kardinal d'Amboise zu Friedensverhandlungen am 13. Oktober 1501 und vermutet, dass der obere Teil der Fassadendekoration kurz darauf im Frühjahr 1502 entstand[586].

Domizio Cattoi löst 2017 die kaum mehr lesbare Inschrift am Gesims des gemalten Gebälks links neben dem zentral unterhalb des Quadriforiums im zweiten Obergeschoss angebrachten Wappens der Familie Pona anders als Ilg 1891 nicht als den Namen VINCENZO, sondern als Herkunftsbezeichnung [DE] VIN[C]ENT[IA] auf und schlägt als Maler der Fassadendekoration den aus Vicenza und dem Umfeld von Bartolomeo Montagna stammenden Giovanni Buonconsiglio detto Marescalco vor[587].

Svenja Trübenbach analysiert in ihrer Studie zum Herrscherbesuch als Anlass und Thema profaner Wandmalerei 2023 genauestens die Bildprogramme der im Anschluss an den Aufenthalt des römisch-deutschen Königs Maximilian I. im Oktober 1501 in Trient entstandenen Fassaden- und Innendekorationen des Palazzo Geremia[588].

4.3.4 Fassade

Die Fassade (Abb. 119) des dreigeschossigen Vorderhauses wird durch fünf nicht ganz gleichmäßig angeordnete Fensterachsen gegliedert, mit kleinen rechteckigen Fensteröffnungen im Erdgeschoss und großen rundbogigen Fensteröffnungen in den beiden Obergeschossen, die Einrahmungen aus rotem und weißem Veroneser Marmor auf-

584 Chini 1993, S. 154–155.
585 Lupo 1990 und Ders. 2004.
586 Prezzi 2013, S. 153–160.
587 Cattoi 2017, S. 49–50.
588 Trübenbach 2023, S. 56–137.

weisen. Die Mittelachse wird durch das rechtwinklig eingefasste und von zwei weiteren Fensteröffnungen flankierte Rundbogenportal im Erdgeschoss und Quadriforien in den beiden Obergeschossen betont.

Die Fassade wird zusätzlich durch eine gemalte Scheinarchitektur gegliedert, in die figürliche Szenen eingefügt sind. Die Geschosse werden durch breite Gebälke voneinander getrennt: Der Fries des unteren Gebälks wird von Vasen, Rankenwerk und Blattmasken, der Fries des oberen Gebälks von geflügelten Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper und fischartigem Unterleib, Rankenwerk und Bukranien in Grisaille auf blauem Grund geschmückt. Im Fries des oberen Gebälks sind unterhalb der vier Wandabschnitte zwischen den Fensteröffnungen Plaketten und Schrifttafeln angebracht und mittig unterhalb des Quadriforiums eine Kartusche mit dem Wappen der Familie Pona.

Im Erdgeschoss werden das Portal und die Fensteröffnungen von mit Flechtband ornamentierten Lisenen eingerahmt. Links des Hauptportals steht die überlebensgroße Figur eines Soldaten in den Farben des Wappens der Familie Pona – Rot, Weiß und Schwarz –, der den rechten Arm in die Hüfte gestemmt hat und in der linken Hand eine Lanze hält. Solche riesenhaften Portalwächter begegnen zeitgleich an einigen Bauwerken in Tirol, wie am einstigen Innsbrucker Wappenturm, mit dessen heraldischer Fassadendekoration Maximilian I. 1499 Jörg Kölderer beauftragte, dem auch die beiden Bannerträger an dem 1500 vollendeten Prunkerker, dem sogenannten 'Goldenen Dachl' in Innsbruck, zugeschrieben werden[589]. In dem breiten Wandabschnitt ganz links ist noch schwach das Rad der Fortuna zu erkennen, ein Symbol, das in der Selbstdarstellung Maximilians I. eine herausragende Rolle einnahm, so trägt Ehrenhold, der treue Begleiter des Ritters Theuerdank in dem 1517 erschienenen autobiografischen Heldenepos, ein Glücksrad auf der Brust[590]. Die Fresken in den weiteren Wandabschnitten im Erdgeschoss sind gänzlich zerstört.

Im ersten Obergeschoss werden das Quadriforium und die einfachen Rundbogenfenster von Pilastern flankiert, die Wandflächen über den Arkaden sind mit Marmorinkrustationen verkleidet. In den Wandabschnitten zwischen den Fensteröffnungen sind wohl *Exempla virtutis* dargestellt, aufgrund des schlechten Erhaltungszustands lassen sich jedoch nicht alle Szenen eindeutig benennen: Beginnend auf der linken Seite ist im ersten Abschnitt eine Versammlung von sechs Figuren zu sehen, die an einem Tisch in einem Innenraum sitzen, an dessen Rückwand weit geöffnete Fenster den Blick in eine Landschaft freigeben. Am Fußboden im Vordergrund, kaum mehr zu erkennen, ringt eine Figur in der zeitgenössischen Tracht der Landsknechte mit einem Löwen. Die Figur wird als Georg von Ebenstein gedeutet[591], der einen Teil des Tiroler Söldnerheers im siegreichen Kampf gegen die Truppen der Republik Venedig, im Bild symbolisiert

589 Ilg 1891, S. 75.
590 Ilg 1891, S. 77, Lupo 2004, S. 119–120 und Trübenbach 2023, S. 99–102. Vgl. Theuerdank 1517.
591 Rasmo 1982, S. 212, Marsilli 1988, S. 81, Chini 1988 (b), S. 145, Lupo 1990, S. 70–71, Taf. XV, Passamani 2000, S. 431, Lupo 2004, S. 100–101, Taf. XI, Cattoi 2017, S. 49 und Trübenbach 2023, S. 90–94.

durch den Löwen, bei der Schlacht von Calliano 1487 anführte. Im zweiten Abschnitt ist vor einer sich in die Tiefe erstreckenden Hügellandschaft unter einem Himmel mit rötlich leuchtenden Wolkenbändern ein Soldat in antikischer Rüstung auf einem sich aufbäumenden weißen Pferd zu sehen, der wohl als der antike Held Marcus Curtius zu identifizieren ist[592]. Die perspektivische Darstellung von Ross und Reiter erinnert an die nur mehr schlecht erhaltenen, aber durch Nachzeichnungen Pietro Nanins von 1864 überlieferten antikisierenden Reiterszenen von Nicola Giolfino in den Bildfeldern zwischen den Fensteröffnungen im zweiten Obergeschoss der sogenannten 'Casa Giolfino' nahe der Porta Borsari in Verona[593]. Im dritten Abschnitt sind vor einer ähnlich stimmungsvollen Landschaft, vergleichbar mit den atmosphärisch dichten Hintergrundlandschaften venezianischer Maler wie Giovanni Bellini, drei Soldaten in antiker Rüstung um einen Altar herum gruppiert zu sehen. Der Soldat auf der rechten Seite streckt seine rechte Hand in die Flammen des Opferfeuers, es handelt sich hierbei zweifelsfrei um den antiken Helden Mucius Scaevola, der gefangen im Lager des feindlichen Königs seine Standhaftigkeit unter Beweis stellt. Im vierten und schmalsten Wandabschnitt ist vor einer Straßenflucht mit hoch aufragenden Häuserfassaden eine Figur in einem bodenlangen weißen Gewand zu sehen, an die von links ein ganz in Rot gekleideter Mann herantritt. Der schlechte Erhaltungszustand macht eine Deutung der Szene beinahe unmöglich: Ilg 1891 beschreibt die rechte Figur als priesterlich gekleideten Alten und deutet die Szene als *devotio* des Publius Decius Mus[594], Emert 1956 interpretiert sie als Zurückweisung der Geschenke der Samniter durch Marcus Curius Dentatus[595]. Rasmo 1982 identifiziert die Figuren hingegen als Lucretia, die von Tarquinius bedrängt wird[596], eine Interpretation, die von den nachfolgenden Autoren übernommen wird[597].

Im zweiten Obergeschoss öffnet sich die Wand zwischen dem Quadriforium und den einfachen Rundbogenfenstern in eine Loggia. Die auf schmalen Säulen ruhenden Rundbögen der vorderen Arkade schließen mit den auf Konsolen lagernden Gewölbekappen des vorkragenden Daches ab. Die rückwärtige Arkade gibt den Blick auf einen hellblauen Himmel mit weißen Wölkchen frei. In jedem der vier Wandabschnitte erscheint hinter der mit Orientteppichen geschmückten Balustrade Maximilian I. im Kreis hochrangiger Persönlichkeiten, die in zeitgenössischen Gewändern und mit por-

592 Die Deutung des Reiters als Marcus Curtius findet sich bereits bei Ambrosi 1881, S. 53–54 und wird von den nachfolgenden Autoren meist übernommen. Nur Ilg 1891, S. 76 zweifelt aufgrund des fehlenden Erdspalts an dieser Interpretation und schlägt stattdessen in Anbetracht des Kommandostabs eine Deutung als Julius Caesar vor.

593 Chini 1988 (b), S. 147. Zur Fassadendekoration der sog. 'Casa Giolfino' am Largo Guido Gonella Nr. 1 in Verona und den durch die Nachzeichnungen von Pietro Nanin überlieferten Reiterszenen siehe Nanin 1864, Taf. 53–54, Schweikhart 1973 (a), S. 222–223, Kat.-Nr. 73 und Cenni / Schweikhart 1983, S. 27–28, Taf. 5–6, S. 158–159.

594 Ilg 1891, S. 76.

595 Emert 1956² [1954], S. 286.

596 Rasmo 1982, S. 212.

597 Marsilli 1988, S. 81, Chini 1988 (b), S. 147, Lupo 1990, S. 70–71, Taf. XV, Ders. 2004, S. 100–101, Taf. XI, Cattoi 2017, S. 49 und Trübenbach 2023, S. 95.

träthaften Gesichtszügen dargestellt sind. Beginnend auf der linken Seite umfasst der erste Abschnitt drei Arkaden. Unter der mittleren Arkade und hinterfangen von einem roten Wandbehang thront frontal und leicht erhöht Maximilian I., umgeben von geistlichen und weltlichen Würdenträgern. Die Szene zeigt möglicherweise den Empfang des Botschafters des französischen Königs Ludwig XII. Georges Kardinal d'Amboise zu Friedensverhandlungen am 13. Oktober 1501[598]. Die ovale Plakette im Fries des darunterliegenden Gebälks enthält eine kaum mehr lesbare Inschrift, die Trübenbach 2023 als M[AXI]M[ILIA]N[VS] / [---] / [REX ROMA]NORVM / [--]IN ARCE / TRID[--] entschlüsselt[599]. Im zweiten Abschnitt, der zwei Arkaden umfasst, sitzt auf der linken Seite leicht erhöht am Kopfende eines Tisches Maximilian I. im Profil. Ihm gegenüber hat sich auf der anderen Seite des Tisches eine Gruppe von vier Männern unterschiedlichen Alters in modischer Kleidung und mit porträthaften Gesichtszügen versammelt, die in Vorder-, Rück- und Profilansicht gegeben sind. Einer von ihnen hält ein Papier in der Hand, vielleicht mit einem Bittgesuch. Auf der Schrifttafel im Fries des darunterliegenden Gebälks steht MAX(IMILIANVS) OMNIB(VS) / AVRES BENI / GNE PR(A)E-S(T)A(T). Im dritten Abschnitt, der ebenfalls zwei Arkaden umfasst, steht auf der linken Seite leicht erhöht Maximilian I. im Profil, die rechte Hand im Redegestus erhoben. Er wird von einer kostbar gekleideten Person begleitet und wendet sich einem Mann zu, der ehrerbietig seine Kopfbedeckung abgenommen hat und ihm zwei Kinder präsentiert. Es handelt sich hierbei möglicherweise um Giovanni Antonio Pona mit seinen Söhnen Giovanni Francesco und Geremia und die Darstellung seiner Erhebung in den erblichen Hofpfalzgrafenstand[600]. Die Schrifttafel im Fries des darunterliegenden Gebälks zeigt ein Monogramm Maximilians I. Der vierte Abschnitt umfasst nur eine Arkade, wieder steht auf der linken Seite leicht erhöht Maximilian I. im Profil, die rechte Hand im Redegestus erhoben. Er scheint in das Gespräch mit geistlichen und weltlichen Würdenträgern vertieft zu sein, die alle drei Ähnlichkeiten mit Figuren bei der im ersten Wandabschnitt dargestellten Audienz aufweisen. Die Plakette im Fries des darunterliegenden Gebälks enthielt wohl einst eine erläuternde Inschrift, die aber nicht mehr erhalten ist.

Das Bildprogramm der Fassadendekoration greift mit dem Rad der Fortuna im Erdgeschoss und den *Exempla virtutis* im ersten Obergeschoss auf tradierte Topoi der Herrscherikonografie zurück. Die mehrfache Darstellung von Maximilian I. im zweiten Obergeschoss dient jedoch nicht nur der Überhöhung des Fürsten, sondern primär auch der Repräsentation der Stadt Trient, ihrer Bürger und der Familie Pona.

598 Prezzi 2013, S. 153–160, Cattoi 2017, S. 49 und Trübenbach 2023, S. 63–66. Siehe Regesta Imperii XIV, Bd. 3.1 (1996), S. 536–537, Reg.-Nr. 12566, S. 537, Reg.-Nrn. 12567 und 12568, S. 538, Reg.-Nrn. 12569 und 12570 und S. 539, Reg.-Nrn. 12571 und 12572 und Bd. 3.2 (1998), S. 1125, Reg.-Nr. 15682.
599 Trübenbach 2023, S. 65–66.
600 Trübenbach 2023, S. 66–75. Alternativ deutet Lupo 2004, S. 119 die dargestellten Personen als Giovanni Antonio Pona und Giacomo a Prato, die gemeinsamen Vormünder von Giovanni Battista und Antonio, der Söhne von Margherita Pona und des verstorbenen Giroldo a Prato.

Die Scheinarchitektur und die darin eingefügten figürlichen Szenen weisen deutliche Bezüge zur veronesischen und venezianischen Malerei auf. In der Forschung wurde die These vertreten, dass an der Fassadendekoration zwei Maler beteiligt gewesen seien: Für die Figurenmalerei wurde Bartolomeo Montagna in Erwägung gezogen, für die Architektur- und Dekorationsmalerei hingegen Giovanni Maria Falconetto[601]. Der schlechte Erhaltungszustand der Wandmalereien erschwert jedoch eine konkrete Zuschreibung.

Falconetto hatte bereits zuvor bei der Ausmalung der Cappella di San Biagio (1497–99) mit anderen Malern zusammengearbeitet. Die Arbeitsteilung zwischen den Werkstätten erfolgte dabei allerdings nicht nach spezialisierten Aufgabenbereichen, sondern schlicht räumlich.

Die fingierte Architekturgliederung der Fassade beschränkt sich wie bei der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi auf eine Ebene, mit Pilastern als vertikalen und Gebälken als horizontalen Gliederungselementen. Die Wandflächen werden jedoch im Gegensatz zu der Fassadendekoration in Verona, bei der sie durch Scheinreliefs verkleidet und betont werden, illusionistisch geöffnet. Die Pilaster im ersten Obergeschoss wirken insbesondere im Verhältnis zu dem massiven Gebälk auffallend lang und schmal, da sie anders als die Gebälke tragenden Stützen sowohl in den gemalten als auch in den gebauten Architekturen Falconettos nicht auf hohen Sockeln angeordnet sind. Die antikisierenden Friese in Grisaille auf einfarbigem Grund gleichen technisch und motivisch der Dekorationsmalerei Falconettos in der Cappella di San Biagio oder in den Kapellen im Langhaus der Kathedrale von Verona. Eher untypisch für den Romreisenden und Antikenkenner Falconetto, der die Zwickel neben den Schreibstuben der Evangelisten in den Pendentifs der Cappella di San Biagio mit Scheinreliefs mit figürlichen Szenen *all'antica* schmückte, erscheint die venezianisch anmutende Marmorinkrustation der Wandflächen über dem Quadriforium und den einfachen Rundbogenfenstern im ersten Obergeschoss: Die in die sandfarbenen Platten eingelassenen und graugrün umrandeten roten Scheiben erinnern etwa an die 1495 von Mauro Codussi vollendete Fassade der Scuola Grande di San Marco in Venedig.

Die Balustrade der Loggia im zweiten Obergeschoss ist mit Orientteppichen geschmückt[602], die als Zierde bei offiziellen Anlässen im öffentlichen Raum etwa auf den Tafelbildern *Das Wunder der Kreuzesreliquie auf dem Campo San Lio* von Giovanni Mansueti (um 1494)[603] oder *Die Begegnung der Verlobten und ihr Aufbruch zur Pilgerfahrt* von Vittore Carpaccio (1495)[604] zu sehen sind.

601 Chini 1988 (b), S. 147–148, Lupo 1990, S. 94, Chini 1993, S. 154–155 und Lupo 2004, S. 99.
602 Zu den Orientteppichen in der Fassadendekoration des Palazzo Geremia siehe Lupo 2004, S. 103–114. Zu Orientteppichen und ihrer Wiedergabe in der Kunst siehe Ausst.-Kat. Venedig 2017.
603 Giovanni Mansueti, *Das Wunder der Kreuzesreliquie auf dem Campo San Lio*, um 1494, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Inv.-Nr. 564).
604 Vittore Carpaccio, *Die Begegnung der Verlobten und ihr Aufbruch zur Pilgerfahrt*, 1495, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Inv.-Nr. 575).

4.3.5 Fries in der Durchgangshalle

In der Durchgangshalle sind an den einander gegenüberliegenden Wänden zur Eingangshalle und zum Innenhof Fragmente eines wohl ursprünglich ringsherum unterhalb der Decke verlaufenden gemalten Frieses erhalten (Abb. 120)[605].

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von schwach farbigen Ornamenten auf rotem Grund geschmückt: Verbunden durch Rankenwerk wechseln sich Gorgonenhäupter mit Vögeln ab, die mit weit geöffneten Schwingen auf Beerenketten sitzen, die zwischen Füllhörnern gespannt sind. Qualitativ und stilistisch ist der Fries mit der Dekorationsmalerei Falconettos in der Cappella di San Biagio und in den Kapellen im Langhaus der Kathedrale von Verona vergleichbar.

Auf der linken Seite des Torbogens zur Eingangshalle ist noch fragmentarisch das Wappen der Familie Firmian zu erkennen. In den Zwickeln über der Dreierarkade zum Innenhof ist links das Wappen des römisch-deutschen Königs Maximilian I. und rechts das Wappen des Trienter Fürstbischofs Ulrich von Liechtenstein (1493–1505) zu sehen, dessen Todesjahr 1505 den *terminus ante quem* zumindest für die Ausführung der gemalten Wappen bestimmt, die jedoch auch unabhängig von dem Fries angebracht worden sein könnten.

4.3.6 Kamin

In einem links an die Eingangshalle angrenzenden Nebenraum befindet sich zwischen zwei Fensteröffnungen an der Wand zur Via Belenzani ein offener Kamin[606]. Der Aufsatz über dem reich skulptierten Architrav ist auf allen drei Seiten bemalt (Abb. 121):

Die trapezförmige Front wird von einem profilierten Steinrahmen eingefasst. Auf der rechten Seite sitzt leicht zur Mitte gewandt ein Soldat in antikischer Rüstung auf einem Brustpanzer, den Blick frontal auf den Betrachter gerichtet. In der linken Hand hält er ein nach oben gerichtetes Schwert und mit der rechten einen auf dem Boden abgestellten Schild mit dem Wappen der Familie Pona in der 1499 aufgewerteten Version. Von links tritt eine nach zeitgenössischer Mode gekleidete Frau an ihn heran, die einen Helm mit der Wappenfigur als Helmzier über den mittig platzierten Schild hält. Die Figurenmalerei lässt Ähnlichkeiten mit der Fassadendekoration erahnen, sofern deren schlechter Erhaltungszustand einen Vergleich überhaupt erlaubt.

Profilierte Steinrahmen fassen auch die nach oben spitz zulaufenden dreieckigen Flanken ein. In die Felder ist jeweils ein Tondo mit der Reliefbüste eines lorbeerbekränzten antiken Kaisers im Profil eingefügt, die übrigen Flächen sind mit buntgemasertem Marmor verkleidet. Auf ähnliche Weise schmückte Falconetto später die Zwickel der Arkaden in der Sala dello Zodiaco (um 1520). Übereinstimmungen in Ausschnitt und Ansicht der Porträts wie auch in der Physiognomie der Porträtierten bieten jedoch keine ausreichenden Anhaltspunkte für eine Zuschreibung, da römische

605 Zu dem Fries in der Durchgangshalle siehe Lupo 1990, S. 80–82 und Ders. 2004, S. 47–50.
606 Zu dem Kamin siehe Lupo 1990, S. 79–80, Ders. 2004, S. 43–47 und Trübenbach 2023, S. 116–123.

Kaiserporträts ein verbreitetes Dekorationsmotiv in der Wandmalerei der Renaissance darstellten und in den meisten Fällen den offiziell in Münzbildern verbreiteten Bildnistypen folgten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Darstellungen Maximilians I. im zweiten Obergeschoss der Fassadendekoration, die ihn im Profil mit der markanten Nase, mit schulterlangem Haar und mit einem Barett als Kopfbedeckung zeigen, ebenfalls den offiziellen Porträts einiger Münzbilder bis zur Kaiserproklamation 1508 entsprechen[607].

4.3.7 Fries im Salone im ersten Obergeschoss des Vorderhauses

Im Salone im ersten Obergeschoss des Vorderhauses verlief ringsherum unterhalb der Decke ein gemalter Fries (Abb. 122), der durch spätere bauliche Veränderungen größtenteils zerstört wurde[608].

An der Schmalseite zur Via Belenzani ist mittig über dem Quadriforium das bekrönte Wappen des römisch-deutschen Königs Maximilian I. angebracht, das aber erst nachträglich *a secco* über den Fries gemalt zu sein scheint. Der Fries ist auf der linken Wandhälfte beinahe vollständig zerstört, auf der rechten hingegen gut erhalten. Der rechte Abschnitt wird mittig durch ein Tondo mit einer Reliefbüste im Profil unterteilt, vergleichbar mit den römischen Kaiserporträts an den Flanken des Kaminaufsatzes. Zu beiden Seiten des Mitteltondos sind antike Meereswesen in Grisaille auf blauem Grund angeordnet: Von Wellen umspült kämpfen Tritonen mit diversen fantastischen Seeungeheuern. Der Aufbau des von Zierleisten eingefassten Frieses mit Mitteltondo, das Thema der gegeneinander kämpfenden Meereswesen und die Technik der Grisaille auf einfarbigem Grund stimmen mit dem Fries im Salone des Palazzo Stoppa überein. In Komposition und Stil unterscheiden sich die Friese jedoch erheblich: Im Gegensatz zu dem Fries im Palazzo Stoppa, bei dem Falconetto einzelne Figuren und Figurengruppen eines oder mehrerer antiker Vorbilder ohne Berücksichtigung inhaltlicher Zusammenhänge miteinander kombinierte, sind hier Figuren ohne nachweisbaren Antikenbezug in ein geschlossenes Handlungsgeschehen eingebunden. Durch die eigenständige Komposition wirken die Haltungsmotive und Bewegungsabläufe der Figuren natürlicher und dynamischer, eine Wirkung, die durch die eher flüchtige Malweise verstärkt wird.

Vermutlich wies auch die gegenüberliegende Schmalseite zum Innenhof einen entsprechenden Fries auf, möglicherweise mit einem analog zum Wappen Maximilians I. mittig über dem Triforium angebrachten Wappen der Familie Pona.

An den Längsseiten wurde der Fries durch die fünf auf Steinkonsolen lagernden Querbalken der Decke in jeweils sechs Abschnitte unterteilt. Davon sind allerdings nur noch die ersten beiden Abschnitte an der Südwand gut und der sechste in wenigen

607 Zu den offiziellen Porträts Maximilians I. auf Münzen und Medaillen siehe Ausst.-Kat. Innsbruck 1992.
608 Zu dem Fries im Salone im ersten Obergeschoss des Vorderhauses siehe Lupo 1990, S. 82–84, Ders. 2004, S. 50–53 und Trübenbach 2023, S. 123–127.

Fragmenten erhalten. Die ersten beiden Abschnitte werden jeweils durch einen mittig angeordneten Tondo mit der vollplastischen Büste eines lorbeerbekränzten antiken Kaisers im Viertelprofil unterteilt. Der hohe Grad an Plastizität, das lebendige Viertelprofil und die fein gezeichneten, individualisierten Gesichtszüge erinnern an die um das Opaion herum angeordneten Tondi mit Bildnissen antiker Kaiser im Gewölbe der von Andrea Mantegna ausgemalten 'Camera degli Sposi' im Palazzo Ducale in Mantua (1465–74)[609]. Im ersten Abschnitt wird der Mitteltondo von geflügelten Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper und fischartigem Unterleib eingerahmt, die Delfine in den Armen halten, die in stilisiertes Rankenwerk übergehen, in dem Vögel sitzen und das mit lässig posierenden Eroten abschließt. Im zweiten Abschnitt wird der Mitteltondo von Kentauren mit Nymphen eingerahmt, die Amphoren in den Armen halten, aus denen stilisierte Blattranken herauswachsen, in denen außen musizierende Satyrn sitzen. Die ausgewogene Komposition, die präzise Malweise und die gelungene Imitation von Steinrelief durch eine plastische Hell-Dunkel-Modellierung verbinden die beiden Friesabschnitte mit dem Fries des Gebälks der Nordwand der Cappella di San Biagio. Das von Vögeln und fantastischen Mischwesen belebte Rankenwerk ist ein von der antiken Bauplastik herrührendes Ornament, das im letzten Viertel des Quattrocento wiederentdeckt und durch die Druckgrafik verbreitet wurde. In Verona finden sich einige besonders qualitätvolle Beispiele für moderne Adaptionen der antiken Ornamentform, für die die Künstler hier freilich auch auf lokale antike Vorbilder zurückgreifen konnten[610]: Hervorzuheben sind der verspielte Reliefschmuck an den Pilastern der plastischen Rahmenarchitekturen sowohl der Cappella Manzini-Maffei in Sant'Anastasia, mit der 1484 der Steinmetz Pietro da Porlezza beauftragt wurde, als auch der Cappella Maffei in der Kathedrale von Verona, die Domenico da Lugo zugeschrieben wird und die vor 1500 entstanden sein muss.

Der nur noch in wenigen Fragmenten erhaltene sechste Abschnitt an der Südwand wird wie schon die ersten beiden Abschnitte durch einen mittig angeordneten Tondo mit der vollplastischen Büste eines lorbeerbekränzten antiken Kaisers im Viertelprofil unterteilt. Statt von Rankenwerk wird der Mitteltondo jedoch von antiken Meereswesen wie in dem Fries an der Schmalseite zur Via Belenzani eingefasst, von dem sich aber wiederum die Malweise unterscheidet, sofern der Erhaltungszustand eine Aussage darüber zulässt.

Vermutlich wies auch die Nordwand einen entsprechenden Fries auf, so dass an den Längsseiten insgesamt zwölf vollplastische Büsten lorbeerbekränzter antiker Kaiser im Viertelprofil angeordnet gewesen sein müssten, ergänzt durch die wohl ursprünglich insgesamt vier Reliefbüsten im Profil an den Schmalseiten. Serien von Kaiserporträts, die im Kern meist auf die zwölf Caesaren, deren Leben Sueton beschrieben hat, zurück-

609 Andrea Mantegna, '*Camera degli Sposi*', 1465–74, Mantua, Palazzo Ducale, siehe Cordaro 1992.
610 *Pfeiler mit Rankenwerk*, Verona, Museo Lapidario Maffeiano (Inv.-Nr. 28146), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 434, Kat.-Nr. 168 (Margherita Bolla). Zu den modernen Adaptionen der antiken Ornamentform in Verona siehe Franzoni 1991, S. 203–225.

gehen und beliebig erweiterbar sind, stellten ein beliebtes Bildprogramm fürstlicher Herrschaftsrepräsentation dar[611]: So beauftragte Kaiser Maximilian I. den Augsburger Humanisten Conrad Peutinger mit der Planung eines prunkvollen Grabmonuments, für das eine der umfangreichsten Serien von Kaiserporträts mit einer Anzahl von 34 Bronzebüsten entstand[612].

In den erhaltenen Abschnitten des Frieses lassen sich zwei Themen und mindestens zwei Malstile feststellen, die sogar innerhalb eines Abschnitts aufeinandertreffen, so dass von der Beteiligung mehrerer Maler einer Werkstatt ausgegangen werden muss. Das verbindende Element der Kaiserporträts bringt erneut die Loyalität der Auftraggeber gegenüber dem 1508 in Trient zum Kaiser proklamierten Maximilian I. zum Ausdruck.

4.3.8 Fries im Salone im zweiten Obergeschoss des Vorderhauses

Im Salone im zweiten Obergeschoss des Vorderhauses verlief ringsherum unterhalb der Decke ein gemalter Fries[613]. An der Schmalseite zur Via Belenzani ist der Fries recht gut erhalten, nur der unterste Bereich, der sich aber hauptsächlich auf die den Fries einfassenden Zierleisten beschränkt, ist zerstört. An den Längsseiten wird der Fries durch die vier auf Steinkonsolen lagernden Querbalken der Decke in jeweils fünf Abschnitte unterteilt. An der Nord- wie an der Südwand sind jeweils die ersten beiden an die Schmalseite zur Via Belenzani angrenzenden Abschnitte in Fragmenten erhalten.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von antiken Meereswesen in Grisaille auf rotem Grund geschmückt (Abb. 123). Die einzelnen Figuren und Figurengruppen lassen sich beinahe ausnahmslos auf die Kupferstiche *Kampf der Meeresgötter* und *Bacchanal mit Weinfass* von Andrea Mantegna (Abb. 124 und Abb. 125)[614] sowie die *Triumphzüge von Meereswesen* von Girolamo Mocetto (Abb. 126)[615] zurückführen. Die von den verschiedenen Vorbildern übernommenen Einzelmotive sind zusammenhanglos aneinandergereiht und werden nach Ablauf einer Sequenz mehrheitlich gespiegelt und nicht immer unter Einhaltung derselben Reihenfolge wiederholt.

Das Thema der antiken Meereswesen und die Technik der Grisaille auf einfarbigem Grund stimmen mit den Friesen unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio (1497–99) und im Salone des Palazzo Stoppa (1501) überein. Die wesentliche

611 Zu Serien von Kaiserporträts und ihrer Funktion siehe Stupperich 1995, S. 39–58.
612 Zu dem Kenotaph Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche siehe Diemer 2004, S. 32–64. Eine der 34 Kaiserbüsten befindet sich heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, alle anderen auf Schloss Ambras in Innsbruck.
613 Zu dem Fries im Salone im zweiten Obergeschoss des Vorderhauses siehe Lupo 1990, S. 84–88 und Ders. 2004, S. 53–66.
614 Andrea Mantegna, *Kampf der Meeresgötter* und *Bacchanal mit Weinfass*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nrn. A 87051, A 87052, A 87053 und A 87054), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 122–124, Kat.-Nrn. 69–70 sowie S. 120–121, Kat.-Nr. 67.
615 Girolamo Mocetto, *Triumphzüge von Meereswesen*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nrn. 1859,0806.304, 1845,0825.259, 1845,0825.260 und 1895,0915.72).

Gemeinsamkeit stellt der Umgang mit den Vorbildern dar, deren Auswahl zugleich den fundamentalen Unterschied ausmacht: Als Vorbilder dienen statt antiker Sarkophagreliefs ausschließlich zeitgenössische Kupferstiche. Der fehlende Antikenbezug ist Anlass genug, um Zweifel an einer Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto zu hegen. Zudem lässt sich, entgegen der Behauptung von Lupo 2004[616], keine einzige motivische Kongruenz feststellen, obwohl der Maler zuvor im sakralen wie profanen Kontext teilweise dieselben Entwürfe verwendete.

Im Vergleich mit den Friesen unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio und im Salone des Palazzo Stoppa ist auffallend, wie getreu die einzelnen Figuren und Figurengruppen von den jeweiligen Vorbildern kopiert und, abgesehen von Spiegelungen, ohne jede Variation wiederholt wurden. Sogar die Vegetation von Mantegnas Kupferstich *Kampf der Meeresgötter* wurde übernommen, jedoch nicht die durch die Landschaft und die Staffelung der Figuren erzeugte Tiefenwirkung. Trotz des durch die Vegetation im Hintergrund angedeuteten Raums sind die einzelnen Figuren und Figurengruppen flächig nebeneinander angeordnet und auch Figuren, die sich auf dem Kupferstich von anderen Figuren überschnitten weiter im Hintergrund befinden, wurden nach vorne gerückt und auf einer Bildebene neben den anderen platziert.

Bemerkenswert ist zudem, dass der Maler bei der Komposition des Frieses keinerlei Rücksicht auf die architektonischen Gegebenheiten nahm: An der Schmalseite zur Via Belenzani ragt der das Quadriforium einfassende Bogen in den Fries hinein und überschneidet die Figuren. Auch in der Cappella di San Biagio reichen die Rundbögen der Wände bis in den Fries unterhalb des Tambours hinauf und im Salone des Palazzo Stoppa schneiden Fenster in den Fries ein, überschnittene Figuren gibt es dort dennoch nicht, da entweder die Figuren den Flächenverhältnissen angepasst oder die architektonischen Gegebenheiten in die Gestaltung des Frieses mit einbezogen wurden.

Eine stilistische Beurteilung wird durch den mäßigen Erhaltungszustand erschwert. Die Körper der Figuren, ihre Haltungen und Bewegungen sind entsprechend der genannten Vorbilder ausgeführt. Unsicherheiten sind vor allem dort zu erkennen, wo der Maler Figuren eigenständig zu ergänzen versuchte, die auf den Vorbildern entweder von anderen Figuren überschnitten werden oder aus einem thematisch anderen Kontext stammen, wie die Bacchanten, die hier in Tritonen verwandelt wurden. Qualitativ eher schwach fällt die Figur des Tritons aus, der einen Korb auf der Schulter trägt und auf dessen fischartigem Hinterleib ein Erot sitzt (Abb. 127). Diese Figur erscheint auf einem der beiden Kupferstiche *Triumphzüge von Meereswesen* von Girolamo Mocetto (Abb. 126), weshalb Lupo 1990 annimmt, dass Mocetto das Motiv von Falconetto vermittelt bekam[617]. Das gleiche Motiv verwendete Falconetto auch in dem Relief an der Brüstung unterhalb des Monatsbilds August in der Sala dello Zodiaco (um 1520), wo

616 Lupo 2004, S. 63 behauptet: „Composizioni analoghe, che talvolta riprendono fedelmente alcune parti del fregio di palazzo Geremia, furono realizzate dal pittore all'interno di casa Vignola in Via Madonna del Terraglio a Verona [Palazzo Stoppa]".
617 Lupo 1990, S. 85, Ders. 2004, S. 54, derselben Ansicht ist auch Marini 2002, S. 147.

ihm der Körper der Figur aber wesentlich besser gelang (Abb. 146). In einem Meereswesen-Fries an der Fassade des Palazzo Todeschi-Fracanzani in Verona (Abb. 144 und Abb. 145) lassen sich zwei weitere Figurengruppen entdecken, die auch auf den beiden Kupferstichen Mocettos erscheinen. Es ist daher wohl anzunehmen, dass die Motive in beiden Friesen und an der Brüstung von derselben druckgrafischen Vorlage übernommen wurden, sich das Abhängigkeitsverhältnis also umgekehrt darstellte. Die noch teilweise sichtbaren Weißhöhungen zur Hervorhebung hell beleuchteter Partien und die nur schwach zu erahnenden Schlagschatten der Körper auf dem einfarbigen Hintergrund deuten darauf hin, dass die Figuren einst ähnlich plastisch modelliert waren wie die in den Friesen unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio und im Salone des Palazzo Stoppa.

An der Schmalseite zum Innenhof und im ersten daran angrenzenden Abschnitt an der Südwand sind Fragmente eines Frieses erhalten, der zwar in Format und Aufbau sowie Thema und Technik den eben beschriebenen Fries fortzuführen scheint, sich aber in Vorbildern, Komposition und Stil von diesem unterscheidet. Eine Erklärung für diesen Umstand könnte sein, dass der heute durch die ganze Haustiefe durchgehende Raum früher unterteilt war.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von antiken Meereswesen in Grisaille auf blauem Grund geschmückt (Abb. 128). Soweit zu erkennen, lassen sich die erhaltenen Figuren weder auf antike noch auf zeitgenössische Vorbilder eindeutig zurückführen. Eine Abfolge von Meereswesen und einzelne daraus entnommene Figuren und Figurengruppen sind gespiegelt und unregelmäßig wiederholt nebeneinander auf einer Bildebene angeordnet. An den Rändern erscheinen die Figuren dicht gedrängt, zur Mitte hin etwas aufgelockert und dort, wo sich zwischen den Figuren Lücken auftun, wird der Raum durch eine vergleichsweise hoch liegende Horizontlinie und Vegetation im Hintergrund angegeben.

Der Fries erweckt einen unvollendeten Eindruck, obwohl teilweise sogar noch schwach die Weißhöhungen zur Hervorhebung hell beleuchteter Partien erkennbar und die Schlagschatten der Körper auf dem einfarbigen Hintergrund fertig ausgeführt sind. Der skizzenhafte Charakter wird durch die lineare Malweise hervorgerufen, da die Figuren durch die ausgeprägte Kontur- und Binnenzeichnung an Plastizität einbüßen. Vielleicht handelt es sich um einen spontaneren Entwurf oder die Arbeit eines Gehilfen, wofür auch die unausgewogene Flächenverteilung sprechen würde.

4.3.9 Fries im Salone im ersten Obergeschoss des Hinterhauses

Im Salone im ersten Obergeschoss des Hinterhauses verlief ringsherum unterhalb der Decke ein gemalter Fries[618]. An der Nordwand ist der Fries fast vollständig, an der

618 Zu dem Fries im Salone im ersten Obergeschoss des Hinterhauses siehe Lupo 1990, S. 88–89 und Ders. 2004, S. 66–68.

gegenüberliegenden Längsseite hingegen gar nicht mehr erhalten und an den Schmalseiten jeweils nur in einem kurzen, an die Nordwand angrenzenden Abschnitt.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von antiken Meereswesen in Grisaille auf blauem Grund geschmückt (Abb. 129). Der Fries wird durch Vasen in Abschnitte unterteilt, in denen jeweils dieselbe Gruppe von Meereswesen achsensymmetrisch gespiegelt wiederholt angeordnet ist. Es handelt sich dabei um die gleiche dicht gedrängte Abfolge von Meereswesen wie an den Rändern des eben beschriebenen Frieses im Salone im zweiten Obergeschoss des Vorderhauses an der Schmalseite zum Innenhof. Durch die Anordnung im Rapport wird die Figurengruppe hier jedoch als ein rein dekoratives Element verstanden, was auch durch den Verzicht auf Vegetation als Raumangabe deutlich wird.

Im Vergleich zu dem Fries im Vorderhaus sind einige Details präziser ausgeführt, vor allem aber sind die Figuren plastischer modelliert. Diese Unterschiede bedeuten allerdings nicht zwingend, dass hier ein fähigerer Maler tätig war, sie könnten auch dem Ausführungsgrad oder schlicht dem Erhaltungszustand geschuldet sein.

Eine Tür an der Nordwand des Salone, die in die nördliche Saletta führt, wird von gespiegelt angeordneten Delfinen überfangen, die jeweils mit der Schnauze nach außen weisen und zwischen deren hoch zusammengebundenen Schwanzflossen mittig ein geflügelter Puttenkopf herabhängt.

4.3.10 Fries in der nördlichen Saletta

In der nördlichen Saletta im ersten Obergeschoss des Hinterhauses verlief ringsherum unterhalb der Decke ein gemalter Fries[619]. In der vorderen Raumhälfte zum Innenhof ist der Fries schlecht bis mäßig erhalten, in der hinteren Raumhälfte zum Garten nur mehr in ganz vereinzelten Fragmenten.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von verschiedenen geflügelten Masken, von Vögeln belebtem Rankenwerk und geflügelten Puttenköpfen in Grisaille auf abwechselnd rotem, gelbem und blauem Grund geschmückt (Abb. 130). An Stelle einer geflügelten Maske ist an der Südwand einmal ein Wappen abgebildet, das einen dreimal geteilten Schild von Gold und Schwarz mit einem schwarzen Adler im obersten Feld zeigt.

Die plastisch modellierten Ornamente weisen sowohl motivisch als auch stilistisch Ähnlichkeiten mit dem fragmentarisch erhaltenen Fries in der Durchgangshalle und den beiden gut erhaltenen Abschnitten des Frieses an der Südwand des Salone im ersten Obergeschoss des Vorderhauses auf. Ein Hintergrund mit drei alternierenden Farben lässt sich in der Dekorationsmalerei Falconettos mehrmals beobachten, etwa an der Südwand der Cappella di San Biagio oder in der Cappella Emilei.

619 Zu dem Fries in der nördlichen Saletta im ersten Obergeschoss des Hinterhauses siehe Lupo 1990, S. 89 und Ders. 2004, S. 68.

4.3.11 Fries in der südlichen Saletta

In der südlichen Saletta im ersten Obergeschoss des Hinterhauses wurde im 17. Jahrhundert ein Gewölbe eingezogen. Bei der umfassenden Restaurierung des Palazzo Geremia wurden über dem Gewölbe Fragmente eines gemalten Frieses entdeckt, der ringsherum unterhalb der originalen Holzdecke verlief[620].

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von den Wappen der Familie Pona und der mit ihr verbundenen Familien a Prato, dei Calepini und dei Mirana geschmückt. Die Wappen werden von Füllhörnern und Blattkränzen eingerahmt, flankiert von Mischwesen in Grisaille auf abwechselnd blauem, rotem und gelbem Grund (Abb. 131).

Die geflügelten Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper und vogelartigem Unterleib, der sich in stilisierten Blattranken fortsetzt, sind eng verwandt mit den Mischwesen, die zu beiden Seiten des Tondos mit dem Brustbild des Auferstandenen Christus im Giebel der Cappella Emilei (Abb. 46) angeordnet sind. Das Schema des von geflügelten Figuren eingefassten Tondos leitet sich von den *Imago clipeata* oder *Tabula inscriptionis* haltenden Genien auf antiken Sarkophagreliefs ab. Der Hintergrund mit drei alternierenden Farben ist vergleichbar mit dem Fries in der nördlichen Saletta.

4.3.12 Vergleich mit der Villa Cazuffi in Cadine

Die Villa Cazuffi in Cadine, einer Ortschaft oberhalb von Trient, weist eine ganz ähnliche Ausstattung auf, die vermutlich von Lorenzo, einem Neffen von Giovanni Antonio Pona in Auftrag gegeben wurde[621]. In zwei Sälen im Obergeschoss der Villa verlaufen ringsherum unterhalb der Decken gemalte Friese (Abb. 132).

Der eine von Zierleisten eingefasste Fries wird von Vasen, Delfinen und Rankenwerk in Grisaille auf abwechselnd blauem, rotem, grünem und gelbem Grund geschmückt, der andere von Tondi mit Wappen, flankiert von geflügelten Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper und vogelartigem Unterleib, der sich in stilisierten Blattranken fortsetzt. Einer der Tondi enthält das Wappen des Trienter Fürstbischofs Ulrich von Liechtenstein (1493–1505), dessen Todesjahr 1505 den *terminus ante quem* für die Entstehung der Dekoration vorgibt.

Die enge Übereinstimmung der Mischwesen mit denen in dem Fries in der südlichen Saletta des Palazzo Geremia lässt eine gemeinsame Motivvorlage vermuten, einen stilistischen Vergleich erlaubt der stark verblasste Fries in der Villa Cazuffi jedoch nicht.

4.4 Villa Sanguinetti (um 1500/1510), Via Roma, Casaleone

4.4.1 Die Villa Sanguinetti

An der Hauptstraße von Casaleone, einer Gemeinde in der Bassa Veronese südlich von Verona, liegt die Villa Sanguinetti, die aus einem einfachen quaderförmigen Bau-

620 Zu dem Fries in der südlichen Saletta im ersten Obergeschoss des Hinterhauses siehe Lupo 2004, S. 69.
621 Lupo 2004, S. 42 und 50.

körper mit drei Geschossen besteht. Die nach Süden ausgerichtete, im rechten Winkel zur Straße gelegene Fassade wird durch fünf gleichmäßig angeordnete Fensterachsen gegliedert und die Mittelachse durch das von Oculi flankierte Rundbogenportal betont. Das Piano Terra und das Piano Nobile sind identisch aufgebaut, mit einem zentralen Salone, an den sich zu beiden Seiten je zwei gleich große Räume anschließen.

Die aus Verona stammende Familie Sanguinetti besaß in der nahen Umgebung von Casaleone umfangreiche landwirtschaftliche Nutzflächen mit Wohn- und Wirtschaftsgebäuden[622]. Im Jahr 1653 befand sich das Landgut mit der „casa da Paron" im Eigentum von Alberto Sanguinetti, wohnhaft in der Contrada di San Pietro Incarnario in Verona. Seine Einkünfte nach Abzug aller Kosten beliefen sich auf 567 Dukaten und erlaubten ihm und seiner Ehefrau Margherita Maffei einen Haushalt mit fünf Angestellten zu führen[623]. Da aus der Ehe keine männlichen Erben hervorgingen, fiel der Besitz an die angeheirateten Familien der Töchter Isola und Vittoria, die mit Vincenzo Albertini beziehungsweise Francesco Nichesola verheiratet waren. Im Jahr 1712 teilten die beiden Familien das Grundvermögen auf und die Albertini wurden alleinige Eigentümer der Villa in Casaleone. Noch 1813 befand sich die Villa im Eigentum von Lorenzo Albertini, der aber später an Alessandro Bertoli verkaufte.

Heute befindet sich die Villa in einem desolaten Zustand. Vermutlich in den 1960er oder 70er Jahren wurden dem Bauwerk und seiner bemerkenswert reichen künstlerischen Ausstattung massive und teilweise irreversible Schäden zugefügt. Form und Format der Fensteröffnungen wurden verändert und die Wandmalereien an der Fassade überstrichen[624]. Das Gebäude wurde entlang der Mittelachse geteilt, indem Wände in die beiden zentralen Salone im Erd- und Obergeschoss eingezogen wurden, so dass jeweils zwei parallel liegende Flure mit Treppenaufgängen entstanden. Im Erdgeschoss der bewohnten linken Gebäudehälfte ist im nördlichen Nebenzimmer ein gemalter Fries erhalten, der ringsherum unterhalb der auf Steinkonsolen lagernden Holzbalkendecke verläuft. Die Wandmalereien wurden mit einem nachgedunkelten und ölig glänzenden Firnis überzogen und die vermutlich einst bemalten Zwischenräume der Holzbalkendecke weiß getüncht. Die rechte Gebäudehälfte ist unbewohnt und verwahrlost. Die rechte Wand des einstigen Salone im Erdgeschoss wird durch gemalte Arkaden aus Quaderwerk gegliedert, die den Blick in illusionistische Landschaftsausblicke mit figürlichen Szenen freigeben. Im südlichen wie im nördlichen Nebenzimmer

622 Zur Familie Sanguinetti und ihrem Grundvermögen in Casaleone siehe Scola Gagliardi 1992, S. 97, S. 266–267, Kat.-Nr. 70, Ders. 2000, S. 149–151 und Ferrari 2003, S. 709, Kat.-Nr. VR 568.
623 ASVr, AEP, reg. 28 (1653, San Pietro Incarnario), fol. 291.
624 Von den originalen Fensteröffnungen sind nur noch die steinernen Sohlbänke erhalten. Im Obergeschoss befanden sich an Stelle der heutigen rechteckigen Fensteröffnungen einst Rundbogenfenster und die mittlere Fensterachse wurde durch ein Biforium akzentuiert. Laut Bresciani 1938, S. 215–216 und Ders. 1957, S. 63 waren an der Fassade ein Fresko der Madonna mit dem Jesusknaben zwischen zwei Heiligenfiguren und außerdem das Wappen der Familie Sanguinetti angebracht.

sind gemalte Friese erhalten, die ringsherum unterhalb der Holzbalkendecken verlaufen. Die Räume sind verdreckt und die Wandmalereien weisen Putzabplatzungen und Farbabriebspuren auf, im nördlichen Nebenzimmer außerdem größere Fehlstellen. Im südlichen Nebenzimmer ist die Bemalung der Zwischenräume der Holzbalkendecke erhalten geblieben, im nördlichen Nebenzimmer hingegen machen sich an den Holzbalken der Decke Feuchtigkeitsschäden bemerkbar und in den Zwischenräumen kommt die nur notdürftig überstrichene Ziegelfüllung zum Vorschein. Im Obergeschoss sind beide Nebenzimmer stark verschmutzt und die Wände und Decken farbig überstrichen. Bresciani erwähnt 1938 und 1957 einen Fries mit der Darstellung einer Kentauromachie[625], der heute nicht mehr erhalten ist. Da es sich dabei um den einzigen Fries mit figürlichen Szenen *all'antica* handelte, ist anzunehmen, dass er den einstigen Salone im Piano Nobile schmückte.

4.4.2 Forschungsgeschichte

Bruno Bresciani beschreibt 1938 knapp Bau und Ausstattung der Villa Sanguinetti, ohne auf Fragen der Zuschreibung und Datierung einzugehen[626]. Der summarischen Beschreibung und den beigefügten Abbildungen kommt im Nachhinein eine hohe Bedeutung zu, da sie Einblicke in den Zustand der Villa gewähren, bevor das Gebäude geteilt und die Wände und Decken überstrichen wurden.

Antonio Tonetti prangert 1976 die Vernachlässigung von zahlreichen Villen in der Bassa Veronese und den leichtfertigen Umgang mit deren künstlerischer Ausstattung durch Eigentümer und Behörden an[627]. Er datiert die Friese in der Villa Sanguinetti gegen Ende des Quattrocento und schreibt sie – unter Vorbehalt – Giovanni Maria Falconetto zu.

In seiner Untersuchung der Landgüter in der Bassa Veronese geht Remo Scola Gagliardi 1992 unter anderem auf die Villa der Familie Sanguinetti in Casaleone ein[628]. Sein Fokus liegt dabei jedoch hauptsächlich auf den Besitz- und Eigentumsverhältnissen, im Hinblick auf die künstlerische Ausstattung der Villa zitiert er lediglich die Beschreibung von Bresciani 1957.

In dem von Stefania Ferrari 2003 herausgegebenen Katalog der Villen des Veneto wird in dem Eintrag zur Villa Sanguinetti ohne weiteren Erkenntnisgewinn nur die bisherige Literatur referiert[629].

Hans-Joachim Eberhardt verweist 2007 in einem Aufsatz zu Giovanni Maria Falconetto auf die „antikischen Wandfriese" in der Villa Sanguinetti, die in der Forschung zum Werk des Veroneser Malers bis dahin keine Beachtung fanden[630].

625 Bresciani 1938, S. 216–217 und Ders. 1957, S. 64.
626 Bresciani 1938, S. 215–217 und Ders. 1957, S. 63–64.
627 Tonetti 1976, S. 45–62.
628 Scola Gagliardi 1992, S. 97, S. 266–267, Kat.-Nr. 70 und Ders. 2000, S. 149–151.
629 Ferrari 2003, S. 709, Kat.-Nr. VR 568.
630 Eberhardt 2007, S. 102, Anm. 19.

Maddalena Basso gibt in dem von Giuseppe Pavanello und Vincenzo Mancini 2008 herausgegebenen Katalog der Wandmalereien des Cinquecento in den Villen des Veneto nicht nur den aktuellen Forschungsstand zur Villa Sanguinetti wieder, sondern stellt auch weiterführende stilistische Überlegungen an[631]: Sie datiert die Wandmalereien statt gegen Ende des Quattrocento in das erste Jahrzehnt des Cinquecento und schreibt den nicht mehr erhaltenen Fries mit figürlichen Szenen *all'antica*, der vermutlich den Salone im Piano Nobile schmückte, Giovanni Maria Falconetto zu, die dekorativen Friese in den Nebenräumen hingegen seinen Werkstattmitarbeitern.

In einer 2010 erschienenen populärwissenschaftlichen Publikation wiederholen die Autoren Francesco Occhi und Augusto Garau ohne Literaturverweise die bisherigen Erkenntnisse zur Villa Sanguinetti und verweisen auf ähnliche Dekorationen im Palazzo dei Merlì in Gazzo Veronese[632].

4.4.3 Fries im nördlichen Nebenzimmer der linken Haushälfte

Der von Zierleisten eingefasste Fries im nördlichen Nebenzimmer der linken Haushälfte wird von Vasen und Wappen geschmückt[633], die von Füllhörnern eingerahmt werden, flankiert von Mischwesen und nackten Knaben mit Hunden in Grisaille auf überwiegend gelbem, aber auch rotem und blauem Grund (Abb. 133). Die geflügelten Mischwesen mit männlichem Oberkörper, der unvermittelt in Rankenwerk übergeht, tragen enganliegende Leibchen, unter denen sich die massigen und muskulösen Körper abzeichnen. Die jugendlich bartlosen Gesichter werden von schulterlangen gedrehten Locken umrahmt und die Köpfe sind mit Reifen bekrönt. Von den Flügeln ist jeweils nur einer sichtbar, der zudem vom Rankenwerk überschnitten wird. Die Körper werfen zwar Schlagschatten auf den verschiedenfarbigen Hintergrund, die Figuren sind jedoch nicht besonders plastisch modelliert. Aufgrund der teilweise etwas ungünstigen Flächenverteilung und der grafischen Malweise ist wohl, trotz der Einschränkung, dass der Fries einen überrestaurierten Eindruck macht, von einer Werkstattarbeit auszugehen.

4.4.4 Fries im südlichen Nebenzimmer der rechten Haushälfte

Der von Zierleisten eingefasste Fries im südlichen Nebenzimmer der rechten Haushälfte wird von Vasen geschmückt, flankiert von Mischwesen und Rankenwerk in Grisaille auf überwiegend blauem, aber auch rotem und gelbem Grund (Abb. 134). Die geflügelten Mischwesen mit männlichem Oberkörper, der unvermittelt in Rankenwerk übergeht, tragen Muskelpanzer und Helme und sind mit Schwertern und Schilden

631 Pavanello / Mancini 2008, S. 200–201, Kat.-Nr. 38 (Maddalena Basso).
632 Occhi / Garau 2010, S. 66–67.
633 Es sind vier verschiedene Wappen dargestellt, darunter das Wappen der Familie Sanguinetti: Der Schild wird durch einen roten und mit drei Rosen in Silber belegten Stabbalken geteilt und zeigt im oberen Feld einen Löwen in Gold auf Blau und im unteren Feld drei blaue Wellenbänder auf Silber. Zum Wappen der Familie Sanguinetti siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 2 (1888), S. 481 und Morando Di Custoza 1976, Taf. cclxvi, Nr. 2389.

bewaffnet. Die bartlosen Gesichter mit offenstehenden Mündern und aufgerissenen Augen sind von Falten zerfurcht. Wie schon bei dem zuvor beschriebenen Fries zeigen sich auch bei diesem wieder gewisse kompositionelle Schwächen, indem etwa die Figuren mit ihren behelmten Köpfen und kurzen Stummelflügeln an die oberen Zierleisten stoßen oder gar von ihnen überschnitten werden. Zu der kaum modellierenden, eher grafischen Malweise kommt erschwerend der starke Farbabrieb hinzu, der besonders die möglicherweise erst nachträglich *a secco* gemalten Schlagschatten der Körper auf dem verschiedenfarbigen Hintergrund betrifft.

Die Zwischenräume der Holzbalkendecke sind mit Kandelabern in Grisaille auf blauem, gelbem, grünem und rotem Grund ausgemalt.

4.4.5 Fries im nördlichen Nebenzimmer der rechten Haushälfte

Der von Zierleisten eingefasste Fries im nördlichen Nebenzimmer der rechten Haushälfte wird von Vasen und Wappen geschmückt, die jeweils von zwei Eroten gehalten und von stilisierten Delfinen kreisförmig eingerahmt werden, flankiert von musizierenden Mischwesen und Eroten in Grisaille auf blauem Grund (Abb. 135). Die geflügelten Mischwesen mit fraulichem Oberkörper, der unvermittelt in ein von Vögeln belebtes Rankenwerk übergeht, spielen Viola da braccio und die hinter ihnen stehenden Eroten Laute. Die nackten Oberkörper der Mischwesen sind zwar weniger muskulös dargestellt als die der Nereiden im Salone des Palazzo Stoppa, sie weisen jedoch die gleichen aufgesetzten, kreisrunden Brüste auf. Die paarweise die Vasen und Wappen haltenden Eroten sind mit den paarweise die *Almutia* zwischen sich auseinanderbreitenden Engeln in der Cappella Emilei (Abb. 48) verwandt. Die Komposition ist recht dicht gedrängt und es kommt zu zahlreichen Überschneidungen. Wie bei dem zuvor beschriebenen Fries scheinen die Schlagschatten der Körper auf dem einfarbigen Hintergrund besonders stark vom Farbabrieb betroffen zu sein, was den Eindruck einer eher grafischen Malweise verstärkt.

4.4.6 Fries im Salone im Piano Nobile

Ein weiterer Fries ist nur durch eine unscharfe Schwarz-Weiß-Aufnahme in Bresciani 1938 überliefert[634]. Der darin abgebildete Ausschnitt (Abb. 136) zeigt einen von Zierleisten eingefassten Fries, der von einer Szene *all'antica* in Grisaille auf einfarbigem Grund geschmückt wird. Zu beiden Seiten eines Altars, über dem Festons hängen, sind gegeneinander kämpfende Lapithen und Kentauren dargestellt. Trotz der schwachen Abbildung ist zu erkennen, dass die muskulösen Körper der Figuren ausgesprochen plastisch modelliert sind und Schlagschatten auf die Bodenfläche und den einfarbigen Hintergrund werfen. Für die Darstellung der dynamischen Kampfhandlungen mit den sich aufbäumenden und zu Boden gesunkenen Mensch- und Tierleibern griff der Maler mit Sicherheit auf antike Vorbilder zurück. Die szenische Handlung, die Plastizität der

634 Bresciani 1938, S. 217.

Figuren, die Angabe von Raum und besonders der Antikenbezug zeichnen diesen Fries aus, der vermutlich den Salone im Piano Nobile schmückte und bei dem es sich wohl kaum um eine Werkstattarbeit handeln dürfte.

4.4.7 Vergleich mit der Villa Montanari detto Palazzo dei Merlì in Gazzo Veronese

Die Villa Montanari detto Palazzo dei Merlì liegt in Gazzo Veronese, einer kleinen Gemeinde südwestlich von Casaleone. Die Villa mit dem auffälligen Zinnenkranz wurde Ende des 15. Jahrhunderts von Zenone Andrea Montanari errichtet und blieb bis Ende des 19. Jahrhunderts in Familienbesitz. Bei einer Restaurierung Mitte der 1960er Jahre wurde im Salone im Piano Nobile ein gemalter Fries freigelegt, der ringsherum unterhalb der Holzbalkendecke verläuft.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von Wappen geschmückt, die von Blattkränzen eingerahmt werden, flankiert von Mischwesen in Grisaille auf gelbem Grund (Abb. 137). Die geflügelten Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper und einem schuppigen Fischleib, der in stilisiertes Rankenwerk übergeht, sind in einer wenig dynamischen Haltung dargestellt und die mit flatternden Bändern geschmückten Köpfe streng im Profil gegeben. Unterhalb des Frieses hängen Festons und Wappen, darunter auch das der Familie Sanguinetti.

Bruno Bresciani nimmt 1967/68 eine Datierung des Frieses um 1480 vor[635], die von der nachfolgenden Literatur übernommen wird[636]. Alice Pietropoli verweist 2008 auf die Verwandtschaft mit ähnlichen Dekorationen Falconettos und datiert den Fries daher Anfang des 16. Jahrhunderts[637].

Die Dekoration gleicht formal und inhaltlich, aber auch in der Qualität der Ausführung den Friesen in den Nebenzimmern der Villa Sanguinetti und lässt eine Werkstattarbeit vermuten.

4.4.8 Vergleich mit dem Corte Montanari in San Pietro in Cariano

Das Landgut Montanari-Nicolis liegt in den Hügeln des Valpolicella im Norden von Verona. Die aus dem 14. Jahrhundert stammende *Casa torre* diente ursprünglich der Verteidigung Veronas. Nach der Unterwerfung der Stadt unter die Schutzherrschaft der Republik Venedig 1405 verlor der Ansitz seine militärische Funktion, stattdessen wurde der Hof mit Gärten, Weinbergen, einer Kapelle und der *Villa padronale* landwirtschaftlich und als Rückzugs- und Erholungsort genutzt.

Die Räume des gewachsenen Gebäudekomplexes weisen teilweise mehrere übereinanderliegende Freskendekorationen aus verschiedenen Epochen auf. Die sogenannte ‘Stanza dell’Orlando Furioso’ im Erdgeschoss wird durch gemalte Arkaden aus Quadermauerwerk gegliedert, die den Blick in illusionistische Landschaftsausblicke mit Szenen

635 Bresciani 1967/1968, S. 199–207.
636 Viviani 1975, S. 666–668, Kat.-Nr. 230, Ferrari 2003, S. 174–175, Kat.-Nr. VR 147 und Occhi / Garau 2010, S. 67, 77.
637 Pavanello / Mancini 2008, S. 264–265, Kat.-Nr. 63 (Alice Pietropoli).

aus Ariosts Versepos (1516) freigeben, vergleichbar mit der noch erhaltenen Dekoration an der rechten Wand des einstigen Salone im Erdgeschoss der Villa Sanguinetti. Über den Arkaden verläuft ringsherum unterhalb der Holzbalkendecke ein gemalter Fries.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von Vasen unterteilt und von Wappen geschmückt, die von Blattkränzen eingerahmt werden, flankiert von Mischwesen in Grisaille auf überwiegend gelbem, aber auch rotem Grund (Abb. 138). Die Mischwesen mit nacktem Oberkörper, der unvermittelt in stilisiertes Rankenwerk übergeht, halten jeweils mit beiden Händen die Blattkränze fest und wenden sich über die Schulter zu den auf ihrem Hinterleib sitzenden Eroten um. Das Größenverhältnis der Mischwesen zu den Eroten ist unstimmig, die Flächenverteilung des Rankenwerks dagegen gut gelungen.

Davide Simonetto schreibt 2006/07 die Ausmalung der 'Stanza dell'Orlando Furioso' Paolo Ligozzi zu und datiert sie um 1575 – auf den ganz offenbar nicht aus derselben Zeit stammenden Fries geht er nicht ein[638]. Mattia Vinco 2010 datiert die Szenen aus Ariosts Versepos gegen Mitte des Seicento und erwähnt außerdem den Fries aus dem Quattrocento[639].

Die Dekoration gleicht formal und inhaltlich, aber auch in der Qualität der Ausführung den Friesen in den Nebenzimmern der Villa Sanguinetti und im Salone im Piano Nobile der Villa Montanari detto Palazzo dei Merlì.

4.4.9 Vergleich mit der Villa Gobetti in San Pietro di Morubio

Die Villa Gobetti liegt in San Pietro di Morubio, einer kleinen Gemeinde nordöstlich von Casaleone. Die großzügige Villa mit Parkanlage wurde von der Familie Dionisi errichtet, nach dem Erwerb durch Luigi Gobetti 1859 radikal umgebaut und beherbergt heute das Rathaus[640]. In einem der Säle verläuft ringsherum unterhalb der Decke ein gemalter Fries.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von Vasen geschmückt, flankiert von Mischwesen in Grisaille auf überwiegend gelbem, aber auch rotem und blauem Grund (Abb. 139). Die Flöte spielenden Mischwesen mit nacktem männlichem Oberkörper, löwenartigen Hinterläufen und einem fischartigen Unterleib, der in ein von Vögeln belebtes Rankenwerk übergeht, sind in Proportion und Haltung wenig gelungen, die Zeichnung wirkt etwas unbeholfen.

Die Dekoration ist formal und inhaltlich mit den Friesen in den Nebenzimmern der Villa Sanguinetti vergleichbar, fällt aber in der malerischen Ausführung qualitativ ab. Die Vasen, das Rankenwerk und die alternierenden Farben des Hintergrunds zeigen Ähnlichkeiten zu dem Fries im Corte Montanari.

638 Simonetto 2006/2007, S. 112–114.
639 Pavanello 2010, S. 137–138, Kat.-Nr. 25 (Mattia Vinco).
640 Ferrari 2003, S. 448, Kat.-Nr. VR 351 und Occhi / Garau 2010, S. 142–143.

4.5 Gebäude an der Kirche Santo Stefano (um 1500/1510), Piazzetta Carbonai, Verona

4.5.1 Das Gebäude an der Kirche Santo Stefano

Am orografisch linken Etschufer direkt an der Ponte Pietra liegt die Kirche Santo Stefano, an die im Norden ein niedriges langgestrecktes Gebäude angrenzt, bei dem es sich möglicherweise einst um eine Pilgerherberge oder um ein Kanonikergebäude handelte.

Die Fassade des zweigeschossigen Gebäudes wird durch acht ungleichmäßig angeordnete und teilweise später veränderte Fensterachsen gegliedert, mit quadratischen Fensteröffnungen im Erd- und hochrechteckigen Fensteröffnungen im Obergeschoss. In der ersten Fensterachse von links befindet sich ein einfaches rechteckiges Portal und zwischen der fünften und sechsten Fensterachse ein großes Rundbogenportal.

An der Fassade verläuft unterhalb des vorkragenden Daches ein gemalter Fries und auch die darunterliegenden Wandflächen weisen Dekoration auf.

4.5.2 Forschungsgeschichte

Gunter Schweikhart bemerkt in dem von ihm 1973 erstellten Katalog zu Fassadenmalereien in Verona angesichts der eigenartigen Vermischung von Heiligenfiguren und antikisierenden Motiven in dem Fries an der Fassade des an die Kirche Santo Stefano angrenzenden Gebäudes, „dass auch bei einer christlichen Thematik die Antike zum Formvorbild geworden ist“[641].

In dem 1985 erschienenen ersten Band des von Giorgio Forti, Mauro Cova und Cristina Marini herausgegebenen mehrbändigen Katalogs zu Fassadenmalereien in Verona wird auf die formalen Ähnlichkeiten mit der 1505 datierten Dekoration an der Fassade eines Gebäudes in der Salita Fontana del Ferro in Verona hingewiesen[642].

4.5.3 Beschreibung

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von neun Tondi mit buntfarbigen Heiligenköpfen geschmückt, die von Blattkränzen eingerahmt werden, flankiert von Mischwesen, Eroten und Rankenwerk in Grisaille auf blauem, rotem, gelbem und grünem Grund (Abb. 140).

Die von grünen Blattkränzen eingerahmten Tondi sind als perspektivisch konstruierte Oculi in Untersicht gegeben. Die Figuren sind als Schulterstücke im abwechselnd nach links und rechts gerichteten Viertelprofil dargestellt. Sie sind durch Nimben als

641 Schweikhart 1973 (a), S. 9–36 (Zitat S. 26), S. 205–206, Kat.-Nr. 29.
642 Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 168–171, Kat.-Nr. 57 und S. 164–165, Kat.-Nr. 55 (Salita Fontana del Ferro) und ebenso Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 34, Kat.-Nr. 81 und S. 33, Kat.-Nr. 73 (Salita Fontana del Ferro).

Heilige gekennzeichnet, es lässt sich aber nur mehr die zweite Figur von links durch das rote Kardinalsgewand eindeutig als Hieronymus bestimmen[643].

Zu beiden Seiten der Tondi sind achsensymmetrisch gespiegelt geflügelte Mischwesen angeordnet. Die Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper, ziegenartigen Hinterläufen und einem fischartigen Unterleib, der in ein von Fabelwesen belebtes Rankenwerk übergeht, säugen kleine Satyrn. Es handelt sich dabei um eine Abwandlung des auf antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen dionysischer *Thiasoi* verbreitet vorkommenden Motivs der ihre Jungen säugenden Kentaurin[644], das Falconetto in dem Relief an der Brüstung unterhalb des Monatsbilds Juli in der Sala dello Zodiaco (Abb. 76) unverändert übernahm. Das Rankenwerk mit Blüten, aus denen Fabelwesen herauswachsen, gleicht dem Fortsatz der Mischwesen, die zu beiden Seiten des Tondos mit dem Brustbild des Auferstandenen Christus im Giebel der Cappella Emilei (Abb. 46) angeordnet sind. Auf der letzten eingerollten Blattranke sitzt ein Erot, der einen Vogel in der erhobenen Hand hält. Die gleichförmigen Abschnitte werden durch Vasen voneinander getrennt. Ein Hintergrund mit mehreren alternierenden Farben lässt sich in der Dekorationsmalerei Falconettos mehrmals beobachten, etwa an der Südwand der Cappella di San Biagio oder in der Cappella Emilei.

Der ausgewogenen Komposition des Frieses und der gelungenen perspektivischen Darstellung der Tondi steht die kaum plastisch modellierende, eher grafische Malweise der Grisaille-Dekoration entgegen, die einen beinahe schon skizzenhaften Eindruck erweckt, der aber auch dem schlechten Erhaltungszustand geschuldet sein könnte.

Unterhalb des Frieses sind mit flatternden roten Bändern buntfarbige Festons und die Wappen kirchlicher Würdenträger angebracht. Das Wappen über dem Rundbogenportal ist noch teilweise erhalten und zeigt einen einmal geteilten Schild von Silber und Gold mit drei silbernen Schrägbalken im unteren Feld und über dem Schild einen blauschwarzen Prälatenhut mit seitlich herabhängenden Quasten, deren genaue Anzahl jedoch aufgrund der Fehlstellen nicht ersichtlich ist[645].

643 Die neun Tondi mit Heiligenköpfen sind entweder nur schwach erhalten oder gänzlich zerstört. Von links nach rechts sind noch zu erkennen: 1) Figur mit Tiara – Papst Gregor der Große (?); 2) Figur im roten Kardinalsgewand – Hieronymus; 3) Figur mit weißem Bart und Krummstab – Petrus (?); 4) Tondo größtenteils zerstört; 5) und 6) Figuren nur mehr schemenhaft zu erahnen; 7) weibliche (?) Figur im schwarzen Habit; 8) Figur nur mehr schemenhaft zu erahnen; 9) Figur zerstört, aber ein Rost (?) zu erkennen – Laurentius (?).
644 Vgl. z.B. *Dionysischer Sarkophag*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 1346.1 oder N 540).
645 Die Tingierung ist allerdings keineswegs gesichert, da es sich bei dem Silber auch um ein verblasstes Blau handeln könnte und eine Fehlstelle im oberen Feld möglicherweise durch eine Gemeine Figur zu ergänzen wäre.

4.5.4 Vergleich mit dem Gebäude in der Salita Fontana del Ferro (1505) in Verona

Eine vergleichbare, aber etwas besser erhaltene und sogar datierte Dekoration ziert die Fassaden eines an der steil ansteigenden Salita Fontana del Ferro nahe der Kirche San Giovanni in Valle gelegenen Gebäudes.

Die Fassade an der zur Straße weisenden Längsseite des viergeschossigen Gebäudes wird durch vier gleichmäßig angeordnete Fensterachsen gegliedert, mit hochrechteckigen Fensteröffnungen in den beiden Obergeschossen und quadratischen Fensteröffnungen im Mezzanin. Zwischen der ersten und zweiten Fensterachse befindet sich ein Rundbogenportal aus rotem Veroneser Marmor. Die Fassade an der linken Schmalseite weist nur ein zentral angeordnetes Rundbogenfenster im Mezzanin auf. An den Fassaden verläuft unterhalb des vorkragenden Daches und unterteilt durch die Fensteröffnungen im Mezzanin ein gemalter Fries und auch die darunterliegenden Wandflächen weisen Dekoration auf.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von Tondi mit Büsten und Wappen geschmückt, flankiert von Mischwesen und Rankenwerk in Grisaille auf gelbem, rotem und grünem Grund (Abb. 141).

Die Tondi sind als perspektivisch konstruierte Oculi in Untersicht gegeben. An der Längsseite ist in dem mittig in dem Abschnitt zwischen der ersten und zweiten Fensterachse angeordneten Tondo eine weibliche Figur als Schulterstück im Viertelprofil dargestellt, die sich nicht näher bestimmen lässt. In den Tondi links und rechts außen an der Schmalseite sowie in dem schmalen Abschnitt zwischen der Gebäudekante und der ersten Fensterachse an der Längsseite sind verschiedene Wappen abgebildet.

Zu beiden Seiten der Tondi sind achsensymmetrisch gespiegelt Mischwesen angeordnet. Die Mischwesen mit nacktem männlichem Oberkörper und pferdeartigem Unterleib, der in stilisiertes Rankenwerk übergeht, halten jeweils mit einer Hand den Tondo und in der anderen Hand ein Gefäß. Auf ihrem Unterleib sitzt jeweils eine in Rückansicht gegebene nackte männliche Figur, die in der einen Hand eine Fahne und in der anderen Hand ein Gefäß hält. Es handelt sich bei der Figurengruppe um eine Abwandlung des von antiken Sarkophagreliefs her bekannten Motivs der auf einem Ichthyokentauren sitzenden Nereide, das Falconetto im dritten Abschnitt des Frieses im Salone des Palazzo Stoppa (Abb. 30) unverändert übernahm.

Komposition und Stil, vor allem aber die Umwandlung antiker Vorbilder zeugen von einer gewissen Abhängigkeit von den Grisaille-Dekorationen Falconettos.

Unterhalb des Frieses sind mit flatternden roten Bändern buntfarbige Festons und an der Schmalseite mittig eine noch schwach erkennbare Schrifttafel mit dem Datum MCCCCCIIIII / AVOSTO angebracht.

Die Verbindung des Grisaille-Frieses mit den buntfarbigen Festons macht die Beziehung der Fassaden- zur Festdekoration ersichtlich[646].

4.5.5 Vergleich mit der Casa Guidotto in der Via Santa Maria in Chiavica in Verona

Die Casa Guidotto in der Via Santa Maria in Chiavica liegt unweit der Piazza dei Signori. In dem Gebäude befand sich schon seit Ende des 15. Jahrhunderts ein Albergo.

Die Fassaden des viergeschossigen Eckhauses werden an der Längsseite durch fünf und an der Schmalseite durch eine Fensterachse gegliedert, mit hochrechteckigen Fensteröffnungen in den Obergeschossen und quadratischen Fensteröffnungen im Mezzanin. Allerdings scheinen weder die Anordnung noch die Form der Fenster dem ursprünglichen Zustand zu entsprechen und auch das Erdgeschoss ist baulich stark verändert.

Bei einer Restaurierung 2003 wurden Reste einer mehrere Geschosse umfassenden gemalten Fassadendekoration freigelegt[647]. Das Mezzanin wird durch rote und blaue Säulen mit steinernen Kapitellen gegliedert, auf denen wohl ursprünglich Bögen lasteten. Die Bogenfelder sind mit einem Muschelornament gefüllt und zwischen den Säulen hängen Festons. Ein Gebälk mit Grisaille-Fries trennt das Mezzanin von den beiden Obergeschossen, die ein Diamantquadermauerwerk aufweisen. Der Fries erscheint hier also nicht als eigenständiges Dekorationselement unterhalb des Daches, sondern nach unten gerückt als Teil der fingierten Architekturgliederung der gesamten Fassade.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von Vasen mit kleinen Wappenschilden am Hals geschmückt, flankiert von Mischwesen, Rankenwerk und Eroten in Grisaille auf blauem, rotem, gelbem und grünem Grund (Abb. 142).

Die geflügelten Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper, löwenartigen Hinterläufen und einem fischartigen Unterleib, der in ein von Vögeln und Fabelwesen belebtes Rankenwerk übergeht, halten jeweils mit einer Hand die Vase fest und mit der anderen greifen sie einen Vogel. In das Rankenwerk sind tanzende Eroten eingefügt.

Das von Vögeln belebte Rankenwerk ist ganz ähnlich zu dem in dem Fries an der Fassade des an die Kirche Santo Stefano angrenzenden Gebäudes, die Mischwesen und die Vasen erinnern an den Fries in der Villa Gobetti.

4.5.6 Vergleich mit dem Capitolo Canonicale in Verona

Neben der Kathedrale Santa Maria Matricolare und der Kapitelkirche Sant'Elena liegen direkt am Ufer der Etsch die um einen Innenhof herum angeordneten Konventgebäude mit Kreuzgang. Im Zuge eines umfassenden Sanierungsprojekts Anfang der 1990er

646 Schweikhart 1973 (a), S. 207–208, Kat.-Nr. 34.
647 Zur Restaurierung durch das Architekturbüro Ferdinando Forlati siehe Vincolo Palazzo Trecentesco centro storico Verona (forlati.it).

Jahre wurden in den Innenräumen Wandmalereien aus verschiedenen Jahrhunderten aufgedeckt und restauriert[648].

In einem kleinen Raum im Erdgeschoss des Nordflügels verläuft an einer der Längsseiten unterhalb der Holzbalkendecke ein gemalter Fries, der eine ältere heraldische Dekoration überdeckt.

Der von Zierleisten eingefasste Fries wird von Kartuschen geschmückt, flankiert von Mischwesen in Grisaille auf gelbem Grund (Abb. 143)[649].

Es ist nicht genau zu erkennen, was in der dunkelblau gefüllten Kartusche dargestellt ist, möglicherweise handelt es sich um ein Tier in der Art einer Gemeinen Figur.

Die Kartusche wird von Mischwesen mit nacktem männlichem Oberkörper, der unvermittelt in ein von Vögeln belebtes Rankenwerk übergeht, eingefasst. Die Mischwesen halten jeweils mit beiden Händen die Kartusche fest und wenden den Kopf über die Schulter zu der auf ihrem Hinterleib sitzenden nackten weiblichen Figur um. Die Figurengruppe leitet sich von dem auf antiken Sarkophagreliefs verbreitet dargestellten Motiv der auf einem Ichthyokentauren sitzenden Nereide ab, das mehrfach in verschiedenen Variationen in den Friesen unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio und im Salone des Palazzo Stoppa erscheint.

Vor allem in der Umwandlung antiker Vorbilder zeigt sich eine gewisse Nähe zu den Grisaille-Dekorationen Falconettos.

4.6 Palazzo Todeschi-Fracanzani (um 1510/1520), Via Santa Maria in Organo, Verona

4.6.1 Der Palazzo Todeschi-Fracanzani

Der Palazzo Todeschi-Fracanzani liegt außerhalb des Stadtzentrums am orografisch linken Etschufer, an der Via Santa Maria in Organo, der römischen Via Postumia in Richtung Vicenza, zwischen der Ponte Pietra und der Porta Vescovo.

Im 15. Jahrhundert befand sich der Palazzo im Besitz der Familie Todeschi, deren Wappen mittig im Fries an der Fassade erscheint[650]. Im 18. Jahrhundert ließ die Familie Fracanzani einige Säle im Piano Nobile barock umgestalten. Im Jahr 1821 kaufte Teodora Campostrini den Palazzo von der Familie Dal Pozzo für die Gründung einer Klosterschule. Heute ist der Palazzo zusammen mit dem angrenzenden Palazzo Sitz der Fondazione Centro Studi Campostrini.

648 Zur Sanierung der Konventgebäude des Veroneser Domkapitels siehe Floder Reitter 1997, S. 56–63.
649 Der Fries wurde in der Forschung bislang nicht behandelt. Da das in diesen Räumlichkeiten untergebrachte Museo Canonicale während der gesamten Bearbeitungsdauer der vorliegenden Dissertation nicht zugänglich war, basieren die hier gemachten Beobachtungen lediglich auf der in Floder Reitter 1997, S. 63 veröffentlichten Abbildung eines kurzen Abschnitts des Frieses.
650 Das Wappen der Familie Todeschi zeigt einen einmal geteilten Schild von Silber und Blau mit einem rot bekleideten Arm mit blauer Sichel im oberen Feld, siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 3 (1890). S. 23.

4.6.2 Forschungsgeschichte

In der Guidenliteratur des 19. Jahrhunderts findet der die Fassade des Palazzo schmückende Fries keine Erwähnung.

In dem erstmals 1909 erschienenen kunsthistorischen Stadtführer von Luigi Simeoni wie auch in der nachfolgenden Literatur wird der Fries zwar genannt, aber nicht näher auf ihn eingegangen[651].

Auch in dem von Gunter Schweikhart 1973 erstellten Katalog zu Fassadenmalereien in Verona wird keine Zuschreibung und genaue Datierung des Frieses vorgenommen[652].

In dem 1985 erschienenen ersten Band des von Giorgio Forti, Mauro Cova und Cristina Marini herausgegebenen mehrbändigen Katalogs zu Fassadenmalereien in Verona wird der Fries um 1500 datiert und auf die Plastizität der Scheinreliefs, die fingierten Fenstereinrahmungen und die gemalte Wandverkleidung zwischen den Dachbalken hingewiesen[653].

In dem kurzen Katalogeintrag zu dem Fries an der Fassade des Palazzo an der Via Santa Maria in Organo in dem von Gunter Schweikhart, Mauro Cova und Giuliana Sona 1993 herausgegebenen Katalog zu Fassadenmalereien im Veneto wird die hohe Qualität der Malerei hervorgehoben, die trotz des schlechten Erhaltungszustands noch erkennbar ist und auf einen Meister ersten Ranges hindeutet[654].

Konkreter in der Zuschreibung und Datierung des Frieses wird nur Enrico Maria Guzzo 1994 im Lexikonartikel zu Giovanni Maria Falconetto im *Dizionario Biografico degli Italiani*, in dem er die antiken Meereswesen in Grisaille als „chiaramente falconettiane" bezeichnet, auch wenn der Figurenstil weicher als in den frühen Friesen des Künstlers erscheint[655].

Paola Marini stellt 2002 eine gewisse ikonografische und stilistische Nähe zu dem von ihr behandelten Meereswesen-Fries in einem Saal im Palazzo Da Lisca in Verona fest[656].

4.6.3 Beschreibung

Die Fassade des dreigeschossigen Baukörpers wird durch vier symmetrisch angeordnete Fensterachsen gegliedert, mit quadratischen Fensteröffnungen im Erdgeschoss, großen rundbogigen Fensteröffnungen im Obergeschoss und kleinen rundbogigen Fensteröffnungen im Mezzanin. Im Erd- und im Obergeschoss sind die Fenstereinrahmungen aus rotem Veroneser Marmor, im Mezzanin hingegen sind nur die Sohlbänke aus Stein und der Rest malerisch ergänzt.

651 Simeoni 1913[3] [1909], S. 252, Tommasoli 1954–1955, 28 (1955), S. 79, Dal Forno 1973, S. 170, Luciolli 2003, S. 53 und Lugoboni 2017, S. 140.
652 Schweikhart 1973 (a), S. 207, Kat.-Nr. 31 und Ders. 1988 (a), S. 49.
653 Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 180–183, Kat.-Nr. 61.
654 Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 35, Kat.-Nr. 91.
655 Guzzo 1994, S. 352.
656 Marini 2002, S. 145–159, insb. S. 147 und S. 157, Anm. 8.

An der Fassade verläuft im Mezzanin ein gemalter Fries mit antiken Meereswesen in Grisaille auf blauem Grund (Abb. 144 und Abb. 145), der sich an der Schmalseite zum Vicolo cieco Campostrini fortsetzt. Möglicherweise wiesen auch die unteren Geschosse einmal Wandmalereien auf, die jedoch nicht überliefert sind.

Der von Zierleisten eingefasste Fries nimmt die gesamte Höhe des Mezzaningeschosses ein und wird durch die kleinen Rundbogenfenster in fünf unterschiedlich breite Abschnitte unterteilt. Die dargestellten Szenen und Motive geben keine bestimmte Abfolge und Richtung vor.

In dem schmalen Abschnitt in der Mitte ist in einem Tondo noch schemenhaft das Wappen der Familie Todeschi auszumachen. Der Tondo wird von Eroten eingefasst, die sich von den *Imago clipeata* oder *Tabula inscriptionis* haltenden Genien auf antiken Sarkophagreliefs ableiten und Ähnlichkeiten mit den paarweise die *Almutia* zwischen sich auseinanderbreitenden Engeln in der Cappella Emilei aufweisen. In den schmalen Abschnitten an den Seiten sind ebenfalls Tondi mit Wappen angeordnet, die jedoch kaum oder gar nicht mehr erhalten sind.

In den beiden breiten Abschnitten wie auch an der Schmalseite zum Vicolo cieco Campostrini sind antike Meereswesen in Grisaille auf blauem Grund zu sehen. Thema und Technik entsprechen den Friesen unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio und im Salone des Palazzo Stoppa, für die Falconetto im sakralen wie profanen Kontext dieselben Entwürfe verwendete. Trotz der inhaltlich und formal gleichen Aufgabenstellung sind hier jedoch keine motivischen Übereinstimmungen festzustellen. Einige der Figurengruppen lassen sich statt auf antike Sarkophagreliefs auf zeitgenössische Druckgrafik zurückführen: Im linken Abschnitt ist ganz links eine Nereide zu sehen, die auf einem Hippokampen sitzt, der von einem in Rückansicht gegebenen Triton geführt wird, am linken Rand des rechten Abschnitts ein Ichthyokentaur, der eine Amphore auf der Schulter trägt und auf dessen Hinterleib eine in Rückansicht gegebene Nereide sitzt und weiter rechts im selben Abschnitt Neptun in einem von Hippokampen gezogenen Boot – alle drei Figurengruppen wurden von den beiden Kupferstichen *Triumphzüge von Meereswesen* von Girolamo Mocetto (Abb. 126) übernommen[657]. Der fehlende Antikenbezug und die zeitgenössischen Vorbilder verbinden den Fries mit dem im Salone im zweiten Obergeschoss des Vorderhauses des Palazzo Geremia in Trient, von dem er sich allerdings durch die geschlossene Komposition und die plastische Modellierung der Figuren deutlich unterscheidet. Mit ihren kräftigen, muskulösen Körpern stehen die Figuren den Meereswesen in den Friesen unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio (1497–99) und im Salone des Palazzo Stoppa (1501) näher, die Haltungsmotive wirken jedoch dynamischer und die Anordnung harmonischer als in diesen frühen Friesen Falconettos und verweisen genauso wie der

657 Girolamo Mocetto, *Triumphzüge von Meereswesen*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nrn. 1859,0806.304, 1845,0825.259, 1845,0825.260 und 1895,0915.72).

weichere Malstil auf die Reliefs an den in die Arkaden eingezogenen Brüstungen in der Sala dello Zodiaco (um 1520), von denen sich das an der Brüstung unterhalb des Monatsbilds August ebenfalls von einem der Kupferstiche Mocettos ableitet (Abb. 146).

Die inhaltliche und formale Abhängigkeit von Falconettos Meereswesen-Friesen ist unbestreitbar, aber auch der Figurenstil zeigt eine gewisse Verwandtschaft. Die Loslösung von bestehenden Entwürfen und die Wahl zeitgenössischer statt antiker Vorbilder legen aber dennoch entweder die Zuschreibung an einen Nachfolger oder aber zumindest eine recht späte Datierung nahe.

4.7 Cassone-Front (um 1490/1500), Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

4.7.1 Provenienz

Die Cassone-Front befindet sich heute im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston[658]. Die US-amerikanische Kunstsammlerin und Begründerin des Museums in Boston Isabella Stewart Gardner erwarb die Cassone-Front am 28. September 1897 für 1.200 Lire von dem venezianischen Antiquitätenhändler Michelangelo Guggenheim. Die Cassone-Front ist in die Wandvertäfelung des sogenannten 'Raphael Room' eingefügt.

4.7.2 Auftraggeber

Funktion und Auftraggeber des Cassone konnten bislang nicht bestimmt werden.

Die auf der Front des Cassone dargestellten Szenen eines Feldzugs scheinen auf den ersten Blick thematisch wenig geeignet für eine Hochzeitstruhe zu sein. Lodi 2006 schlägt daher vor, dass die Truhe für die Inhaber gemeinsam ausgeübter öffentlicher Ämter gedacht war[659].

Das in der Mitte der Cassone-Front angeordnete Wappen zeigt einen gevierten Schild mit Balken. Im ersten Feld ist eine Büste im Profil nach links auf Silber zu sehen[660], im zweiten Feld ein gemauerter Turm auf Rot[661], im dritten Feld ein Flechtkorb auf Rot und im vierten Feld ein schwarzer Stern auf Gold. Auf dem schwarzen Bal-

658 Giovanni Maria Falconetto, *Cassone-Front mit Wappen und figürlichen Szenen all'antica in Grisaille*, um 1500, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (Inv.-Nr. F16W2).

659 Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 334, Kat.-Nr. 92 (Stefano Lodi).

660 Es handelt sich dabei aber wohl nicht um das Wappen der Veroneser Familie Giusti, wie von Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 334, Kat.-Nr. 92 (Stefano Lodi) vorgeschlagen, da deren Wappen eine Büste im Profil nach links auf Blau statt auf Silber zeigt, siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 1 (1886), S. 487 und Morando Di Custoza 1976, Nrn. 406, 1279 und 2808.

661 Es handelt sich dabei aber wohl nicht um das Wappen der Familie Da Vico, wie von Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 334, Kat.-Nr. 92 (Stefano Lodi) vorgeschlagen, da deren Wappen einen Festungsturm auf Blau (Silber) statt auf Rot zeigt, sondern um das Wappen der Familie Bonaveri, wie von Vinco 2012, S. 182–183, Kat.-Nr. 98 und Ders. 2018, S. 297–298, Kat.-Nr. 95 vorgeschlagen. In Frage käme aber auch das Wappen der Familie Da Portello. Zu den Wappen der Familien Da Vico, Bonaveri und Da Portello siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 3 (1890), S. 90 (Vico), Bd. 1 (1886), S. 149 (Bonaveri), Bd. 2 (1888), S. 368 (Portello) und Morando Di Custoza 1976, Nrn. 406, 1279, 2808 und 2133.

ken ist mittig ein Monogramm in Gold angebracht, das sich aus den Buchstaben X und I zusammensetzt. Auf dem oberen Schildrand ruht ein Helm mit flatternden Decken in Rot und Silber sowie Blau und Gold. Die Helmzier besteht aus einem Bären, der im Profil nach links gegeben ist und einen Zirkel in der erhobenen rechten Tatze hält.

4.7.3 Forschungsgeschichte

In einer Auflistung von Cassone in amerikanischen Sammlungen führt William Rankin 1906 die Cassone-Front in der Sammlung von Isabella Stewart Gardner in Boston unter Falconetto auf[662].

In dem von Gilbert Wendel und Morris Carter 1935 herausgegebenen Bestandskatalog des Isabella Stewart Gardner Museums in Boston wird die Cassone-Front als Paduanisch oder Veronesisch eingeordnet und in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert[663].

Tilmann Buddensieg und Gunter Schweikhart nehmen die Cassone-Front mit figürlichen Szenen *all'antica* in Grisaille 1970 in einen Aufsatz zu Giovanni Maria Falconetto als Zeichner auf. Die Autoren stellen fest, dass der Stil „unverkennbar auf die Frühzeit Falconettos" hinweist und den Zeichnungen mit eigenständigen Kompositionen *all'antica* in Wien ähnlich ist[664].

Philip Hendy übernimmt in dem von ihm 1974 herausgegebenen Katalog zu den europäischen und amerikanischen Gemälden im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston die Zuschreibung der Cassone-Front an Falconetto und verweist auf die Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi[665].

Stefano Lodi akzeptiert 2006 in einem Katalogeintrag zu der Cassone-Front die Zuschreibung an Falconetto und datiert die Grisaille-Dekoration an den Anfang des 16. Jahrhunderts. Angesichts der Darstellung militärischer Themen schließt der Autor eine Bestimmung als Hochzeitstruhe aus und versucht, die Träger der durch Vierung des Schildes vereinigten Wappen zu identifizieren[666].

Da römisch-umbrische Einflüsse fehlen, datiert Hans-Joachim Eberhardt 2007 die Cassone-Front vor den mehrjährigen Romaufenthalt Falconettos zwischen 1492 und 1497[667].

Mattia Vinco erstellt in seiner Dissertation 2012 einen Katalog zu Cassoni und der Profanmalerei in Verona von der Spätgotik bis zur Renaissance. Auch er bestätigt die Zuschreibung der Cassone-Front an Giovanni Maria Falconetto und die frühe Datierung um 1490, „tra le opere giovanili 'moroniane'"[668].

662 Rankin 1906, S. 288.
663 Mus.-Kat. Boston 1935, S. 107.
664 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 35–36 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 32–33.
665 Hendy 1974, S. 86–87.
666 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334, Kat.-Nr. 92 (Stefano Lodi).
667 Eberhardt 2007, S. 94.
668 Vinco 2012, S. 182–183, Kat.-Nr. 98 und Ders. 2018, S. 297–298, Kat.-Nr. 95 (Zitat S. 298).

4.7.4 Beschreibung

Bei der längsrechteckigen Tafel (Abb. 154), die 51,4 x 184,2 cm misst[669], handelt es sich um die Front eines Cassone. An der Oberkante ist ein Teil des Rahmens und an den beiden Seitenkanten sind die schwalbenschwanzförmigen Zapfen zur Verbindung mit den Tafeln der Seitenwände erhalten. Am oberen Rand befindet sich mittig ein Schlüsselloch. Auf der Rückseite der Tafel ist in der rechten oberen Ecke ein Zettel angebracht, auf dem in schwarzer Tinte *Falconeto Giovanni Maria / Veronese nato nel 1458* geschrieben steht.

In der Mitte der Tafel ist ein Wappen angeordnet, das von einem Blatt- und Fruchtkranz eingerahmt wird. Links und rechts davon sind figürliche Szenen *all'antica* in Grisaille auf blauem Grund dargestellt.

Die Szene auf der linken Seite zeigt eine Audienz beim König, der entweder seine eigenen Soldaten oder die Botschafter eines fremden Herrschers empfängt. Am linken Bildrand ragt eine verzierte Thronarchitektur empor, deren Darstellung in perspektivischer Verkürzung dem Maler gewisse Schwierigkeiten bereitete. Darauf thront in eleganter Pose der bekrönte König, der in der einen Hand ein Szepter hält und die andere in einer Geste der Milde erhoben hat. Er wendet sich einem Feldherrn in antiker Rüstung und Paludamentum zu, der mit einem Fuß auf einer Thronstufe steht. Neben der Thronlehne steht ein Geistlicher in einem langen Gewand mit Kapuze, der eine Schriftrolle in der Hand hält, die er entweder gerade von dem Feldherrn erhalten hat oder ihm überreicht. Hinter dem Feldherrn steht eine Gruppe von Fußsoldaten in unterschiedlichen Ansichten und Körperhaltungen. Von rechts nähert sich ein Reiter, der eine Flagge emporhält. Es handelt sich um einen jungen Mann, der zwar einen Dolch umgebunden hat, aber weder Helm noch Rüstung trägt. Er wird von einem Fußsoldaten begleitet, der bis auf die Beine vollständig durch das Pferd verdeckt wird. Es folgt dann noch ein weiterer von einem Fußsoldaten begleiteter Reiter nach, der aber größtenteils von dem Mitteltondo überschnitten wird.

Auf der rechten Seite sind Kampfhandlungen dargestellt: Vor den Zelten eines Feldlagers steht links eine Gruppe von Fußsoldaten, denen ein noch kindlicher Trommler vorwegmarschiert. Hinter den in die Tiefe gestaffelt angeordneten Zelten bricht ein im Verhältnis zu seiner Position im Raum viel zu groß dargestellter Reiter hervor, der in eine Trompete stößt, an der eine Flagge mit Doppeladler befestigt ist. Rechts stürmen gerüstete Reiter aufeinander ein, unter denen im Vordergrund ein Soldat in halb aufgerichteter Haltung am Boden liegt.

Beide Szenen werden von vereinzelt dastehenden Bäumen hinterfangen, an denen Trophäen und eine *Tabula ansata* befestigt sind und auf deren spärlich belaubten Zweigen ein Vogel und eine Eule sitzen.

669 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der ISGM Online Collection angelegten Datenblatt übernommen.

Eine eindeutige Benennung der beiden Szenen erweist sich als schwierig. Der Vorschlag von Hendy 1974, dass es sich um eine Bekehrung zum Christentum handelt[670], kann nicht überzeugen, da eine himmlische Vision weder konkret gezeigt noch durch das Handeln der Figuren angedeutet wird und auch keine christlichen Symbole dargestellt sind.

Die Tafel weist in der Aufteilung in zwei Szenen, mit einer königlichen Audienz in der linken und Kampfhandlungen in der rechten Bildhälfte, in der Anordnung der Thronarchitektur und der Gruppen von Fußsoldaten und Reitern, wie auch in einigen Details, wie dem hinter einer Geländekante hervorbrechenden Reiter und dem zu Boden gestürzten Soldaten, Ähnlichkeiten mit der Dekoration eines anderen Cassone auf: Im Jahr 1496 beauftragte Lodovico da Sala anlässlich der Heirat seiner Tochter Angelica mit Giovan Battista Bolognetti den Bologneser Maler Guido Aspertini mit der Bemalung einer Hochzeitstruhe, deren Front eine Darstellung des *Großmuts des Scipio* schmückt (Abb. 155)[671]. Titus Livius erzählt in der Geschichte Roms „ab urbe condita" von einem Feldzug der Römer gegen die Karthager in Spanien und dem Großmut des Feldherrn Publius Cornelius Scipio, der einer schönen Jungfrau in seiner Gefangenschaft die Freiheit schenkte und sie ihren Eltern und ihrem Bräutigam Allucius unversehrt und reich beschenkt zurückgab. In dem darauffolgenden Kapitel berichtet der römische Historiker weiter, dass der Feldherr im Anschluss an die siegreiche Eroberung von Neukarthago mehrtägige Truppenübungen abhielt[672]. Im Unterschied zu der Cassone-Front in Madrid fehlt jedoch auf der Tafel in Boston die Figur der vor dem Thron knieenden schönen Jungfrau. Die Übergabe der Schriftrolle könnte als Hinweis darauf dienen, dass hier die von Scipio veranlasste Erfassung der Gefangenen zur Sendung von Botschaften an ihre Familien in der Heimat dargestellt ist[673], die der großmütigen Freigabe der Braut des Allucius vorausging. Bei dieser Deutung handelt es sich bei den Kampfhandlungen auf der rechten Seite entsprechend der Cassone-Front in Madrid nicht um eine reale Schlachtenszene, sondern um eine Truppenübung.

4.7.5 Einordnung

Die figürlichen Szenen sind in Aufsicht gegeben und durch die Angabe des Geländes, das mit einer Baumreihe im Hintergrund abschließt, wird eine gewisse räumliche Tiefe erzeugt. Die vereinzelt dastehenden Bäume sind ein Gestaltungselement, das die Cassone-Front mit der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi verbindet[674]. Etwas problematisch stellen sich die perspektivische Verkürzung der Architektur und die Größenverhältnisse der im Raum angeordneten Figuren dar. Die plastisch modellierten

670 Hendy 1974, S. 87 gefolgt von Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334, Kat.-Nr. 92 (Stefano Lodi).
671 Guido (und Amico) Aspertini, *Der Großmut des Scipio*, 1496, Madrid, Museo del Prado (Inv.-Nr. P000525).
672 Titus Livius, *Ab urbe condita*, Buch 26, Kap. 50 und 51.
673 Titus Livius, *Ab urbe condita*, Buch 26, Kap. 49.
674 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334, Kat.-Nr. 92 (Stefano Lodi), gefolgt von Vinco 2012, S. 182–183, Kat.-Nr. 98 und Ders. 2018, S. 297–298, Kat.-Nr. 95.

Figuren weisen schmale und gelängte Proportionen auf, die Köpfe sind das eine oder andere Mal zu klein geraten. Die verschiedenen Körperhaltungen der Figuren sind gut gelungen und wirken elegant, manchmal fast schon tänzerisch. Sie unterscheiden sich dadurch von den stabil dastehenden, kräftigen und muskulös durchgebildeten Figuren Falconettos, wie etwa auf der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* (Abb. 165). Näher stehen sie stattdessen den Figuren in dem Fries im Palazzo Verità ai Leoni (Abb. 109 bis Abb. 114), bei dem sich auch eine ähnliche Vermischung antiker und zeitgenössischer Formen bei den Rüstungen und Helmen beobachten lässt. Die dargestellten Szenen gehen zwar inhaltlich auf eine antike Legende zurück, es sind aber keine konkreten Motivübernahmen nach antiken Vorbildern festzustellen.

Der mangelnde Antikenbezug, die fehlerhafte perspektivische Verkürzung der Architektur und im Gegensatz dazu die gut gelungenen Körperhaltungen der beinahe noch höfisch anmutenden Figuren weisen auf einen erfahrenen Meister hin, dessen Malweise von römisch-umbrischen Einflüssen unberührt ist. Es muss angezweifelt werden, ob es sich dabei tatsächlich um den jungen Giovanni Maria Falconetto handeln kann, dessen Stärken zumindest im Anschluss an seinen mehrjährigen Romaufenthalt zwischen 1492 und 1497 in der Architektur- statt in der Figurenmalerei lagen.

4.8 Deckentafeln aus der Casa De Stefani (um 1500), Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venedig und Museo di Castelvecchio, Verona

4.8.1 Provenienz

Die Tafeln schmückten die Kassettendecke eines Saals im Erdgeschoss der sogenannten Casa De Stefani in der Via Leoncino nahe der Kirche San Fermo Maggiore. Die Decke wurde durch einen bemalten Holzbalken in zwei Abschnitte unterteilt und setzte sich aus insgesamt 28 Tafeln zusammen, die in vier Reihen mit je sieben Tafeln angeordnet waren.

Im Jahr 1923 verkaufte Pietro De Stefani die bemalten Deckentafeln an den venezianischen Antiquitätenhändler Dino Barozzi. 24 der Tafeln wurden auf Anregung von Gino Fogolari vom Italienischen Staat für die Galleria Giorgio Franchetti in der Ca' d'Oro in Venedig erworben[675]. Die übrigen vier Tafeln gelangten in die Sammlungen der Musei Civici der Stadt Verona, allerdings befinden sich heute nur noch zwei davon im Museo di Castelvecchio[676], die anderen zwei sind verschollen.

675 Veroneser Maler, *24 Deckentafeln*, Ende 15. Jh., Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (Inv.-Nr. M. 60), siehe Mus.-Kat. Venedig 1929, S. 127–128.
676 Veroneser Maler, *Zwei Deckentafeln*, Ende 15. Jh., Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nrn. 115–1B2158 und 2–1B2159), siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 160–162, Kat.-Nr. 111 (Stefano Lodi).

4.8.2 Auftraggeber

Die Familie Turchi war zunächst durch den Tuchhandel und später durch den Erwerb von Grundbesitz zu Wohlstand und Ansehen gekommen. Der wirtschaftliche und soziale Aufstieg wurde durch die Verlagerung des Wohnsitzes vom etwas abseits gelegenen Borgo di San Zeno in die zentrale Contrada di San Fermo sichtbar gemacht, in der Bartolomeo Turchi seit 1433 dokumentiert ist. Seine Söhne Tommaso und Zeno kauften von dem Arzt Daniele Pasini ein an den väterlichen Wohnsitz angrenzendes Gebäude hinzu, das bei der Aufteilung des Vermögens zwischen den Brüdern 1457 Zeno Turchi zufiel. Die Zugehörigkeit zur politischen und kulturellen Elite der Stadt Verona zeigte sich zum einen in der Errichtung einer repräsentativen Familienresidenz, zum anderen in der Ausübung öffentlicher Ämter: Zeno Turchi erhielt 1460 ein erstes Mal einen Sitz im *Consiglio cittadino* und gehörte von 1482 bis 1492 neben Alvise Cendrata und Daniele Banda zu den drei *fabricatores* der Loggia del Consiglio[677].

Der Gebäudekomplex auf dem großzügigen Grundstück zwischen den Contrade di San Fermo und di Sant'Andrea, der ab der Mitte des 17. Jahrhunderts der Familie Sagramoso gehörte und von dem ein Teil im 19. Jahrhundert in das Eigentum der Familie De Stefani überging, erfuhr über die Jahrhunderte zahlreiche Umbauten und Erweiterungen.

4.8.3 Forschungsgeschichte

Giuseppe Gerola schreibt die bemalten Deckentafeln 1915 Giovanni Maria Falconetto zu[678].

Diese Zuschreibung wird von Giuseppe Fiocco 1930/31 und in dem von Antonio Avena 1937 herausgegebenen Museumsführer des Museo di Castelvecchio aufgegriffen[679].

Im Museumsführer der Galleria Franchetti von 1929 werden die Tafeln „d'impronta mantegnesca" der „scuola veronese" des späten 15. oder beginnenden 16. Jahrhunderts zugeordnet[680].

Stefano Lodi meint 2000, dass die Bezüge zur Malerei Falconettos für eine Zuschreibung der Tafeln nicht ausreichen, auch weil es keine passenden Vergleichsbeispiele gibt. Angesichts der großen Anzahl der zeitgleich tätigen, von Mantegna beeinflussten und häufig anonymen Dekorationsmaler hält er die Suche nach dem Urheber der Deckentafeln für müßig, die er um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert datiert[681].

677 Zur Familie Turchi, ihrem sozialen Aufstieg und den Palazzi auf dem Grundstück zwischen den Contrade di San Fermo und di Sant'Andrea siehe Bertin 1992, S. 25–40, Varanini 1995, S. 87–120 und Lodi 2000, S. 395–402.
678 Gerola 1915, S. 223.
679 Fiocco 1930/1931, S. 1211–1212 und Mus.-Kat. Verona 1937, S. 23.
680 Mus.-Kat. Venedig 1929, S. 127–128 (Zitat S. 127) und Mus.-Kat. Venedig 1992, S. 91.
681 Lodi 2000, S. 398–399, Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 336, Kat.-Nr. 95 (Stefano Lodi) und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 160–162, Kat.-Nr. 111 (Stefano Lodi).

Alessandra Zamperini weist 2005 auf den „gusto antiquariale" der Tafeln hin, der in Verona Ende des Quattrocento in Giovanni Maria Falconetto einen nachgefragten Vertreter fand[682].

Im Jahr 2006 führt Mattia Vinco die Tafeln noch als Beleg für die Zuschreibung der Cappella Lavagnoli (1486) an Falconetto an, in seiner Dissertation 2012 reiht er sie hingegen in eine Gruppe von Werken eines spätmantegnesken Malers ein, der gewisse Stileigenheiten sowohl von Giovanni Maria Falconetto als auch von Michele da Verona aufweist und dem er den Notnamen 'Maestro della Clelia Bath' gibt[683]. Er betont die „caratteri mantegneschi" der Tafeln, insbesondere die Referenzen auf das Gewölbe der von Andrea Mantegna ausgemalten 'Camera degli Sposi' im Palazzo Ducale in Mantua (1465–74), die in Verona ähnlich deutlich nur in dem von Francesco Morone ausgemalten Gewölbe der Sakristei von Santa Maria in Organo (1505–07) auftreten, was für eine Datierung der Tafeln in die ersten Jahre des Cinquecento spricht[684].

4.8.4 Beschreibung

Die Tafeln (Abb. 156, Abb. 157 und Abb. 158), die ursprünglich in eine Kassettendecke eingefügt waren, sind ungleich groß und weisen teils recht ungerade Kanten auf. Von den zwei Tafeln im Museo di Castelvecchio misst die eine 92 x 90 cm und die andere 95 x 122 cm[685].

Die Tafeln werden jeweils von einem mittig angeordneten Tondo geschmückt, der von einem buntfarbigen Blatt- und Fruchtkranz eingerahmt wird, umgeben von antikisierenden Ornamenten in Grisaille auf blauem Grund.

Die Tondi sind als perspektivisch konstruierte Oculi in Untersicht gegeben, die den Blick in Himmelsausschnitte freigeben. In den Oculi sind Schulterstücke von Damen, Rittern und Kaisern im Profil und Halbprofil, Gruppen musizierender und herumtobender Putti, mythologische Figuren, Tierdarstellungen, Vasen und ein Emblem zu sehen. Die Darstellungen sind in Grisaille mit einzelnen Farbakzenten oder in wenigen, gedämpften Farben gehalten und werden schlaglichtartig beleuchtet.

Die Flächen um die von Blatt- und Fruchtkränzen eingerahmten Tondi sind mit Eroten, verschiedenen Mischwesen, Löwenköpfen, Gorgonenhäuptern, Blattmasken, Trophäen, geflügelten Puttenköpfchen und Rankenwerk gefüllt. Die Ornamente sind durch eine differenzierte Schattierung plastisch modelliert.

682 Zamperini 2005, S. 123.
683 Namensgebend für die Werkgruppe und den anonymen Meister war folgende Tafel: *Cloelia überquert den Tiber*, Warminster (Wiltshire), Longleat House, Sammlung der Marquess of Bath (Inv.-Nr. 9022).
684 Vinco 2006 (b), S. 82–83, Ders. 2012, S. 143–145, Kat.-Nr. 76 und Ders. 2018, S. 336–337, Kat.-Nr. 111.
685 Die Maßangaben wurden ungeprüft aus dem Katalog des Museo di Castelvecchio übernommen, siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 160–163, Kat.-Nr. 111 (Stefano Lodi).

4.8.5 Einordnung

Augenfällig sind die zahlreichen engen Bezüge zum Gewölbe der von Andrea Mantegna ausgemalten 'Camera degli Sposi' im Palazzo Ducale in Mantua (1465–74)[686]: Die von Blatt- und Fruchtkränzen eingerahmten Oculi, insbesondere die mit den darin herumtobenden Putti, leiten sich von dem zentralen Opaion ab, die Schulterstücke der Damen, Ritter und Kaiser im Halbprofil erinnern in Ausschnitt und Ansicht an die Kaiserporträts in den um das Opaion herum angeordneten Tondi, die im Rankenwerk stehenden Eroten ähneln den Putti, die Atlanten gleich die Blattkränze um die Tondi mit den Kaiserporträts tragen und die Szene der Entführung der Deianeira durch den Kentauren Nessos ist auch in einer der Gewölbekappen dargestellt.

In der von Falconetto konzipierten illusionistischen Architekturgliederung der Cappella di San Biagio (1497–99) befindet sich im Scheitel der Kuppel ein Opaion, das in diesem Fall jedoch eher auf das antike Vorbild des Pantheons in Rom zurückzuführen ist. Francesco Morone griff das Motiv des sich in einem Opaion öffnenden Gewölbes bei der Ausmalung der Sakristei von Santa Maria in Organo (1505–07) erneut auf und bezog sich dabei unverkennbar auf das Vorbild Mantegnas. Perspektivisch konstruierte Oculi mit Bildnissen im Halbprofil schmücken neben Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser aber auch schon die Laibung des Spitzbogens in der Lünette der Cappella Manzini-Maffei (1491/92), deren Architektur- und Dekorationsmalerei möglicherweise dem jungen Giovanni Maria Falconetto zuzuschreiben ist.

Die mit Bändern umwickelten Blattkränze sind reich mit Granatäpfeln, Birnen, Kirschen, Trauben und Gurken geschmückt. Ein ähnlicher, wenngleich längst nicht so üppiger Blattkranz rahmt den Tondo mit dem Brustbild des Auferstandenen Christus im Giebel der Cappella Emilei ein.

Die Schulterstücke der Damen, Ritter und Kaiser in den Tondi unterscheiden sich in den Gesichtszügen, den Frisuren und der Kleidung, den Rüstungen und den Helmen erheblich von vergleichbaren Figuren Falconettos. Die musizierenden und herumtobenden Putti in den Oculi finden mit ihren teils ausgefallenen Haltungsmotiven und der ungewöhnlichen Perspektive keine Entsprechung in Falconettos Werk. Von den Darstellungen in den Tondi erinnern einzig die zwei kleinen figürlichen Szenen mit der Entführung der Deianeira durch Nessos und dem Soldaten auf dem sprengenden Pferd an ähnliche Motive bei Falconetto. Bei genauerer Betrachtung fallen dann jedoch qualitative Unterschiede auf, etwa bei der Darstellung des Pferdekörpers, der in Proportionen und Haltung im Vergleich zu dem Pferd in einem Bildfeld an einer der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi (Abb. 70) oder auf der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* (Abb. 165) weniger gut gelungen ist.

Bei den Grisaille-Dekorationen der die Tondi umgebenden Flächen lassen sich mindestens zwei verschiedene Stile erkennen: Auf den einen Tafeln sind die Ornamente eher einförmig und kompakt und die Schattierung erfolgt flächig in geringen Abstu-

686 Andrea Mantegna, '*Camera degli Sposi*', 1465–74, Mantua, Palazzo Ducale, siehe Cordaro 1992.

fungen, auf den anderen Tafeln sind die Ornamente vielfältig und kleinteilig und die Schattierung wirkt durch helle Lichtakzente besonders kontrastreich. Die plastisch modellierten Figuren der geflügelten Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper, deren Muskelpartien durch Weißhöhungen betont werden, sind mit den Nereiden im Meereswesen-Fries im Salone des Palazzo Stoppa verwandt. Die Eroten im Rankenwerk gleichen den Putti in den Lünetten der Nord- und Südwand der Cappella di San Biagio, was aber dem gemeinsamen Vorbild geschuldet sein kann. Mischwesen mit den Oberkörpern von Pferden oder Greifen erscheinen auch in den Gebälkfriesen der Cappelle Calcasoli und Emilei.

An der Bemalung der Tafeln waren wohl mehrere Maler beteiligt, die sich nach deutlich von Mantegna beeinflussten Entwürfen zu richten hatten. Es sind zwar gewisse motivische und stilistische Anklänge an die Dekorationsmalerei Falconettos erkennbar, dennoch lässt sich kaum von einer Abhängigkeit sprechen.

5 Aufträge der 'caesarei'

Im Jahr 1508 ließ sich Maximilian I. in Trient zum 'Erwählten Römischen Kaiser' proklamieren. Im selben Jahr wurde die vom Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg in Auftrag gegebene Orgel für die Kathedrale San Vigilio fertiggestellt. Giovanni Maria Falconetto, der für die Bemalung und Vergoldung der Trienter Domorgel zuständig war, nahm bei der Dekoration der Flügeltüren auf das historische Ereignis Bezug.

Nach der Einnahme der Stadt Verona durch die habsburgischen Truppen 1509 wurde Georg von Neudegg als kaiserlicher Statthalter in Verona eingesetzt. Während der habsburgischen Besatzung Veronas erhielt der als kaisertreu bekannte Falconetto mehrere Aufträge von den 'caesarei', die die Stadt mit ihren Herrschaftszeichen besetzten. Für zwei kaiserliche Räte malte er in der Kirche San Giorgetto ein Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus*, anlässlich einer Eheschließung entwarf er eine heraldische Dekoration in der 'Sala della Rappresentanza' im Torre del Capitanio und außerdem stammt von ihm das Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* aus dem Kloster Santissima Trinità. So unterschiedlich diese Aufträge formal und inhaltlich auch sind, so ist ihnen doch allen die Intention der Huldigung Kaiser Maximilians I. gemein.

Vorweg wird die Ausmalung des Chorgewölbes der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Avio behandelt, die zwar in keinem Bezug zu Kaiser Maximilian I. steht, aber zumindest geografisch das Bindeglied zwischen den Veroneser und den Trienter Aufträgen des Malers darstellt.

5.1 Chorgewölbe (um 1504), Alte Pfarrkirche Santa Maria Assunta, Avio

5.1.1 Die Alte Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Avio

Die Gemeinde Avio in der Provinz Trient befindet sich an der orografisch rechten Uferseite der Etsch zwischen den Städten Trient und Verona. Vom Ortskern durch den Bachlauf der Aviana getrennt liegt am Eingang des Valle dei Molini die Alte Pfarrkirche Santa Maria Assunta.

Die Pfarrei wird erstmals in einer Bulle Papst Eugens III. an den Veroneser Bischof Teobaldo vom 17. Juni 1145 dokumentarisch erwähnt, in der alle zur Diözese Verona gehörigen Kirchen, Klöster und Pfarreien aufgeführt werden, darunter eben auch die „plebem de Avi cum capellis et decimis“[687].

Unter der heute bestehenden Kirche wurden in den vergangenen Jahrhunderten bei zufälligen wie zielgerichteten Grabungen im Zuge von Bauarbeiten und Restaurierungen Überreste von Vorgängerbauten entdeckt. Aufgrund der stets beschränkten Dimensionen der Grabungen und der unterschiedlich sorgfältigen Dokumentation und teils voneinander abweichenden Interpretation der Grabungsbefunde muss die Rekonstruktion der frühen Bauphasen jedoch hypothetisch bleiben[688]: Das erste frühmittelalterliche Bauwerk bestand aus einem in das heutige Mittelschiff eingeschriebenen quadratischen Raum, der durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe unterteilt wurde. Ende des 13. Jahrhunderts wurde der Bau im Osten in etwa um das Doppelte verlängert, die Ostwand mit drei Apsiden versehen und anschließend der Campanile errichtet.

In der Mitte des 15. Jahrhunderts wurde die Kirche umfassend erweitert und grundlegend umstrukturiert[689]: Die Außenwände der Hallenkirche wurden von Arkaden durchbrochen und niedrigere Seitenschiffe angefügt, so dass eine dreischiffige Basilika entstand. Außerdem wurden die Apsiden an der Ostwand durch ein eingezogenes Chorquadrat ersetzt. Am 15. September 1463 wurde die Kirche nach dem Umbau rekonsekriert.

Vermutlich Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die Seitenschiffwände erhöht und gemeinsam mit dem Mittelschiff unter einem Dach zusammengefasst[690].

687 ASVr, Mensa vescovile, b. 4, n. 1. Das Dokument ist publiziert in Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 732–735, allerdings nur lückenhaft, u.a. fehlt die Pfarrei von Avio, außerdem in Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 193–196. Siehe außerdem Forchielli 1931, S. 105–106, Libera 1932, S. 22, Gorfer 1975–1977, Bd. 2 (1977) S. 271, Rossini 1981, S. 79–84, Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 149, Coltri 1997, S. 14, 16–17 und Napione 2005, S. 23, 29–31.

688 Zu den hypothetischen Rekonstruktionen der frühen Bauphasen siehe Da Lisca 1899, S. 8, Libera 1932, S. 15–16, 25–26, 77, 80, Gorfer 1975–1977, Bd. 2 (1977) S. 271–272, Ausst.-Kat. Trient 1978, S. 89–90, Kat.-Nr. 46 (Michelangelo Lupo), Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 148, Postinger 1997, S. 35–44 und Napione 2005, S. 23, 38–39.

689 Zu dem Umbau der Kirche Mitte des 15. Jahrhunderts siehe Da Lisca 1899, S. 5, Libera 1932, S. 31–32, Gorfer 1975–1977, Bd. 2 (1977) S. 271, Ausst.-Kat. Trient 1978, S. 89–90, Kat.-Nr. 46 (Michelangelo Lupo), Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 150, Coltri 1997, S. 23–24, Postinger 1997, S. 44–45 und Napione 2005, S. 48–49.

690 Zu den Baumaßnahmen Mitte des 16. Jahrhunderts siehe Libera 1932, S. 45 und Postinger 1997, S. 46.

Im Jahr 1651 wurde mit dem Bau einer neuen Pfarrkirche im Ortszentrum begonnen, die am 18. September 1695 geweiht wurde[691]. Die etwas abseits gelegene alte Pfarrkirche wurde jedoch weiterhin als Friedhofskirche genutzt und auch modernisiert. In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden alle drei Kirchenschiffe im Westen verlängert und im Chor und am Ostende der beiden Seitenschiffe drei Marmoraltäre aufgestellt[692]. Der kleine Portikus vor der Westfassade wurde Ende des 19. Jahrhunderts errichtet[693].

Heute präsentiert sich der Kirchenbau im Inneren als Pseudobasilika. Das Mittelschiff ist gegenüber den beiden Seitenschiffen erhöht, die Wände über den stämmigen Pfeilerarkaden sind jedoch nicht durchfenstert. Über dem Mittelschiff erhebt sich ein offener Dachstuhl, in die Seitenschiffe und in das Chorquadrat wurden Kreuzgratgewölbe eingezogen.

5.1.2 Forschungsgeschichte

Während des Ersten Weltkriegs wurde die Kirche als Militärkrankenhaus genutzt. Im Jahr 1920 wurden die dadurch verursachten Schäden am Bauwerk repariert und die Wand- und Gewölbemalereien nach den damals gängigen Methoden der Denkmalpflege freigelegt und restauriert[694].

Bereits unmittelbar nach ihrer Wiederentdeckung 1920 schreibt Vincenzo Casagrande die Gewölbemalereien im Chor Giovanni Maria Falconetto zu[695]. In der nachfolgenden Literatur zur Alten Pfarrkirche von Avio wird diese Zuschreibung allgemein akzeptiert[696], in der Literatur zum Künstler findet das Werk jedoch keine Erwähnung.

Paola Piffer Zeni geht in ihrem Beitrag in dem 1997 von Mario Peghini herausgegebenen Sammelband zur Alten Pfarrkirche von Avio ausführlicher auf die Gewölbemalereien im Chor ein[697]: Obwohl keine Dokumente bekannt sind, die einen Aufenthalt Falconettos in Avio belegen, erlauben kompositionelle und stilistische Ähnlichkeiten mit der Cappella di San Biagio (1497–99) oder der Cappella Calcasoli (1503) eine Zuschreibung an den Maler und eine Datierung in die Nähe dieser frühen gesicherten Werke. Umgekehrt verweist Sergio Marinelli in dem von ihm 2001 herausgegebenen Sammelband zur Cappella di San Biagio auf die Gewölbemalereien im Chor der Alten Pfarrkirche von Avio[698].

691 Zur Errichtung der neuen Pfarrkirche im Ortszentrum siehe Libera 1932, S. 52–53, 58, Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 150, Coltri 1997, S. 28 und Postinger 1997, S. 46.
692 Zur Verlängerung der drei Kirchenschiffe im Westen siehe Libera 1932, S. 66–67, Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 154 und Postinger 1997, S. 36, 47 und zur Errichtung der barocken Marmoraltäre siehe Libera 1932, S. 64, Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 150 und Piffer Zeni 1997, S. 98.
693 Zu Errichtung des Portikus siehe Libera 1932, S. 81 und Postinger 1997, S. 47–49.
694 Zur Restaurierung 1920 siehe Casagrande 1920 (a), S. 2 und (b), S. 4, Libera 1932, S. 84–90, Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 154, Postinger 1997, S. 49 und Piffer Zeni 1997, S. 106–113.
695 Casagrande 1920 (b), S.4.
696 Libera 1932, S. 42–43, 86–87, Ders. 1954, S. 179, Gorfer 1975–1977, Bd. 2 (1977) S. 272 und Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 148–149.
697 Piffer Zeni 1997, S. 66–71.
698 Marinelli 2001, S. 18–19.

Stefano Lodi beleuchtet in dem 2008 von Andrea Bacchi und Luciana Giacomelli herausgegebenen Ausstellungskatalog zu Andrea Briosco detto il Riccio die künstlerischen Beziehungen zwischen Verona und Trient[699]. Er hält es für denkbar, dass Falconetto den Auftrag für die Gewölbemalereien im Chor der Alten Pfarrkirche von Avio von aus der Gegend stammenden, aber in Verona ansässigen Familien vermittelt bekam und so die Gelegenheit erhielt, eine Kostprobe seiner Malerei abzugeben, die zu den wenig später folgenden Aufträgen in Trient geführt haben mag.

Zuletzt werden die Gewölbemalereien im Chor der Alten Pfarrkirche von Avio von Alessandra Zamperini 2010, Paolo Plebani 2012 und Giulio Zavatta 2013 in Randbemerkungen erwähnt[700].

5.1.3 Beschreibung

Im Kreuzgratgewölbe über dem Chorquadrat sind Tondi mit den vier Evangelisten um einen zentralen Tondo mit Christus als Pantokrator angeordnet (Abb. 56).

Die Literatur ist sich über die Identifizierung der Figur im zentralen Tondo uneins, die von den einen als Christus und von den anderen als Gottvater gedeutet wird[701]. Sie ist frontal als Halbfigur gegeben und hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in der linken Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch, in dem die Worte EGO SVN LVX MONDI [sic!] (Joh. 8,12) geschrieben stehen. Sie trägt die Gewandfarben Rot und Blau, das Gesicht wird von schulterlangen blonden Haaren und einem langen Bart eingerahmt und der Kopf von einem nur mehr schwach erkennbaren runden Nimbus hinterfangen. Es handelt sich bei der von Cherubköpfen umgebenen Figur eindeutig um Christus, der gottgleich als Pantokrator dargestellt ist. Das bärtige Haupt, dass durch den Farbabrieb wie ergraut erscheint, mag zu der Verwechslung mit Gottvater geführt haben. Eine stilistische Beurteilung ist wegen des schlechten Erhaltungszustands nicht möglich, kompositionell und motivisch drängt sich ein Vergleich mit dem von geflügelten Puttenköpfchen umgebenen Brustbild Christi im Opaion in der Kuppel der Cappella di San Biagio auf (Abb. 20) und die Cherubköpfe zeigen Ähnlichkeiten mit den Seraphim, Cherubim und Wolkengesichtern in der Lünette der Cappella Maffei.

Die vier Evangelisten in den Kappen des Kreuzgratgewölbes lassen sich durch ihre meist nur mehr schemenhaft erkennbaren Symbolfiguren benennen: Im Osten ist Markus mit dem Löwen, im Süden Johannes mit dem Adler, im Westen Lukas mit dem Stier und im Norden Matthäus mit dem Engel zu sehen. Sie sind als Halbfiguren leicht zur Seite gewandt im Viertel- oder Halbprofil gegeben und recht einheitlich als greise Männer mit ergrautem Haupt- und Barthaar dargestellt. Sie halten geschlossene oder aufgeschlagene Bücher in den Händen und tragen bis auf Matthäus, bei dem Gelb das Rot ersetzt, dieselben Gewandfarben wie Christus im Zentrum. Aufgrund des Farb-

699 Lodi 2008 (b), S. 206–208.
700 Zamperini 2010 (a), S. 162–163, Plebani 2012, S. 139 und Zavatta 2013, S. 134, Anm. 5.
701 Casagrande 1920 (b), S. 4 (Cristo benedicente), Libera 1932, S. 43, 86 (Redentore o Padre Eterno), Pifer Zeni 1997, S. 68 (Dio Padre) und Lodi 2008 (b), S. 207 (Padreterno).

abriebs sind die Gewänder beinahe nur mehr als Farbflächen und die Köpfe der Evangelisten Markus und Lukas als Umrisse erkennbar. Besser erhalten sind die Köpfe der Evangelisten Johannes und Matthäus, die mit ihren struppigen Haaren, den langen lockigen Bärten und den buschigen Augenbrauen mit den Evangelisten in der Cappella Calcasoli und ganz besonders eng mit den Evangelisten in den Pendentifs und den Propheten in der Kuppel der Cappella di San Biagio verwandt sind[702]. Der Kopf des Evangelisten Matthäus scheint sogar von demselben Karton abzustammen wie der Kopf des Propheten Ezechiel (Abb. 17)[703] und der im Profil gegebene Engel mit den vor der Brust gekreuzten Armen gleicht dem Verkündigungsengel in der Cappella Emilei.

Die Tondi sind mit goldfarbenem Mosaik ausgefüllt, dessen schimmernde Wirkung durch die Applikation vergoldeter Wachskügelchen erzielt wurde, die heute aber größtenteils abgefallen und nur mehr als Negativabdrücke erkennbar sind. Die Zwickel zu beiden Seiten der Tondi werden von Hermen, Sphingen, Fratzen, Vasen, Armillarsphären, Vögeln und Rankenwerk in Grisaille auf abwechselnd blauem, rotem und gelbem Grund geschmückt.

5.1.4 Einordnung

Es sind keine Dokumente zu dem Auftrag überliefert, jedoch erlauben formale, motivische und stilistische Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen der Gewölbemalereien mit den frühen gesicherten Werken des Malers eine Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto und eine Datierung in die ersten Jahre des Cinquecento.

Möglicherweise ist die Ausmalung des Chorgewölbes im Zusammenhang mit weiteren in diesem Zeitraum entstandenen Werken und als Teil eines von der Confraternita della Pietà angestoßenen Erneuerungs- und Ausstattungsprojekts der Kirche zu sehen[704]. Im Jahr 1502 beauftragte die Laienbruderschaft den aus Avio stammenden Bildhauer Guglielmo Emanuelli mit einem Steinretabel[705]. Überliefert sind außerdem die mit den Namen der Auftraggeber und der Jahreszahl 1504 versehenen Freskenfragmente der Heiligen Franziskus und Bernhard an einem der Arkadenpfeiler, die bei der Restaurierung 1920 abgenommen wurden und später abhandengekommen sind[706]. Es ist denkbar, dass in der Laienbruderschaft auch aus Avio abgewanderte und in Verona

702 Piffer Zeni 1997, S. 68–70.

703 Marinelli 2001, S. 19.

704 Vermutlich bereits 1419 gegründet, wurde die Confraternita della Pietà 1504 offiziell vom Bischof von Verona, Marco Kardinal Cornaro, anerkannt und bestätigt, siehe Libera 1932, S. 34–35, Coltri 1997, S. 26 und Piffer Zeni 1997, S. 92

705 Das farbig gefasste Relief zeigt den toten Christus zwischen Maria und Johannes umgeben von den Leidenswerkzeugen. Auf dem Sockel des Ädikula-Retabels steht die Inschrift: FRATERNITAS S(AN)CTE PIETATIS F F HOC OPVS AD HONORE(M) PASSIONIS D / IHV NPI DIE III IVNII M CCCCC II ET GVLIELMO D MANVLI D AVIO SCVLPSIT. Siehe Libera 1932, S. 35, Coltri 1997, S. 26 und Piffer Zeni 1997, S. 92–96.

706 Die Inschrift oberhalb des Heiligen Franziskus lautet: SIMON DEL SARBA F F 1504 / S FRANCISCVS und die oberhalb des Heiligen Bernhard: MAISTRO NARDO SCVDELARO F F / S BERNARDVS. Zu den heute verschollenen Fresken siehe Casagrande 1920 (B), S. 4, Libera 1932, S. 33, 89, Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 149, Postinger 1997, S. 45 und Piffer Zeni 1997, S. 62.

ansässige Familien vertreten waren, die bei der Vergabe des Auftrags an Falconetto vermittelten, der sich in Verona gerade durch mehrere Kapellendekorationen einen Namen gemacht hatte.

5.2 Orgel der Kathedrale San Vigilio (1507–1508), Santa Maria Maggiore, Trient

5.2.1 Provenienz und Rekonstruktion

Das römische *Tridentum* besaß zwei Kirchenbauten unterschiedlicher Funktion[707]: Innerhalb der römischen Stadtmauern, an der Stelle, an der sich heute die Pfarrkirche Santa Maria Maggiore erhebt, lag eine *Ecclesia*, neben der sich auch die Residenz des Bischofs befand; außerhalb der römischen Stadtmauern, an der nach Verona führenden Via Claudia Augusta, wurde Ende des 4. Jahrhunderts als Grabstätte für die drei Missionare Sisinnius, Martyrius und Alexander, die 397 den Märtyrertod fanden, eine *Basilica* errichtet, in der wenige Jahre später auch der Heilige Vigilius, Bischof von Trient[708], beigesetzt wurde.

Die frühchristliche Basilika mit der Grablege des Heiligen Vigilius wurde in den folgenden Jahrhunderten mehrmals umgebaut, bis sie am 18. November 1145 von Pellegrino, Patriarch von Aquileia und Altemanno, Fürstbischof von Trient[709], konsekriert wurde. Mit der Verlegung der bischöflichen Residenz in den 1071 erstmals urkundlich erwähnten und direkt an den Chor der Basilika des Heiligen Vigilius angrenzenden *Palatium episcopatus* war die Kirche mittlerweile zur Kathedrale erhoben worden[710].

Im Jahr 1212 beauftragte Federico Vanga, Fürstbischof von Trient[711], den Baumeister Adamo d'Arogno mit dem Neubau der Kathedrale. Die Bauarbeiten zogen sich bis in das 14. Jahrhundert, der Zeitpunkt der Vollendung oder das Weihedatum sind nicht bekannt. Im Jahr 1255 wurde die bischöfliche Residenz in das Castello del Buonconsiglio verlegt und der ehemalige Bischofspalast als Gerichts- und Verwaltungsgebäude genutzt; heute beherbergt der Palazzo Pretorio das Museo Diocesano Tridentino.

Die Kathedrale San Vigilio in Trient war Schauplatz bedeutender historischer Ereignisse, wie der Kaiserproklamation Maximilians I. am 4. Februar 1508 und des Trienter Konzils zwischen 1545 und 1563.

Standort, Aufbau und Dekoration der 1508 fertiggestellten Orgel der Kathedrale San Vigilio lassen sich anhand der Einträge im *Liber computorum et rationum Fabricae*

707 Zur Geschichte der Bischöfe und ihrer Kirche in Trient siehe Rogger 1992, S. 21–33. Zur *Passio Sancti Vigilii* und der Hagiografie des Heiligen Vigilius siehe Zangara 2019, S. 65–96.
708 Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 511.
709 Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 513.
710 Zum ehemaligen *Palatium episcopatus* in Trient siehe Landi 2013, S. 216–221, Kat.-Nr. 195.
711 Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 514–515.

Sancti Vigilii[712], einer frühen Beschreibung der noch vollständig erhaltenen Orgel von Michelangelo Mariani 1673[713] und der bildlichen Überlieferung durch zwei Tafelbilder von Nicolò Dorigati mit der *Eröffnungs- und Abschlusssitzung des Trienter Konzils (1545–1563) in der Kathedrale San Vigilio* (1711)[714] recht gut rekonstruieren.

Im Rechnungsbuch ist der Standort der Orgel lediglich mit „intra duas columnas" angegeben[715]. Auf den beiden Tafelbildern von Dorigati (Abb. 150 und Abb. 151) befindet sich die Orgel auf Höhe des nördlichen Seiteneingangs zwischen dem fünften und sechsten Pfeiler der nördlichen Arkade des Mittelschiffs. Die freistehende Orgel wurde hoch oben auf zwei mit Eisen verstärkten Holzplanken angebracht, die in den beiden seitlichen Pfeilern verankert waren[716].

Die Brüstung der *Cantoria* wurde rundherum durch vergoldete Pilaster gegliedert, so dass an den Schmalseiten jeweils ein und an den Längsseiten jeweils drei quadratische Bildfelder entstanden, in die in Grisaille bemalte Tafeln eingefügt waren. Auf der mittig an der Vorderseite angeordneten Tafel prangte das Wappen des Trienter Fürstbischofs Georg von Neudegg, die sieben weiteren Tafeln zeigten Personifikationen der Septem Artes Liberales. Auf der Brüstung waren zwölf vergoldete Vasen angebracht. Die vom Fußboden der Kirche sichtbare Unterseite der *Cantoria* wies 24 mit vergoldeten Rosetten besetzte Kassetten auf. Der Zugang zur *Cantoria* erfolgte über eine Treppe, die mit drei großen vergoldeten Rosetten geschmückt war und von einer Tür verschlossen wurde.

Über einem Sockel mit dem Spieltisch erhob sich das kastenförmige Gehäuse der Orgel. Der Orgelprospekt wurde durch eine vergoldete Mittelsäule unterteilt und von einem Rundbogen überfangen. Die kassettierte Bogenlaibung war mit 45 vergoldeten Rosetten besetzt und vor dem Bogenfeld hingen vergoldete Festons. Der Rundbogen wurde von vergoldeten Säulen flankiert, die ein Gebälk trugen, auf dem drei vergoldete Kandelaber standen.

Das Gehäuse der Orgel wurde sowohl auf der Vorder- wie auf der Rückseite von Flügeltüren verschlossen. Die rückseitigen Flügeltüren wiesen eine Dekoration in „colore

712 Archivio Diocesano Tridentino, Archivio del Capitolo della Cattedrale, Capsa Fabricae n. 3, *Liber computorum et rationum Fabricae Sancti Vigilii pro annis 1506, 1507, 1508 et 1509*. Die Ausgaben für Bau und Dekoration der Trienter Domorgel sind unter der Überschrift ORGANUM auf den folia 21r-42v übersichtlich notiert; einzelne nur mittelbar mit der Orgel in Zusammenhang stehende Ausgaben finden sich auch auf einigen vorhergehenden Blättern. Das Dokument ist vollständig publiziert in MARINELLI 2010, S. 88–121, Dok.-Nrn. 1 und 2.
713 MARIANI 1673, S. 62.
714 Nicolò Dorigati, *Eröffnungs- und Abschlusssitzung des Trienter Konzils (1545–1563) in der Kathedrale San Vigilio*, 1711, Trient, Museo Diocesano Tridentino (Inv.-Nrn. 4103 und 4104). Die Orgel ist auch auf einem weiteren Tafelbild zu erkennen, auf dem sie allerdings wenig detailliert dargestellt ist: Unbekannt, *23. Sitzung des Trienter Konzils am 15. Juli 1563 in der Kathedrale San Vigilio*, zweite Hälfte 16. Jh., Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 751).
715 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 21r, siehe MARINELLI 2010, S. 89, Dok.-Nr. 1 sowie S. 40–41.
716 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 25v, 26v und 27v, siehe MARINELLI 2010, S. 96, 98, 99, Dok.-Nr. 1 sowie S. 54–55.

beretino" auf[717], die Flügeltüren auf der Vorderseite zeigten in geschlossenem Zustand die *Apostelfürsten Petrus und Paulus vor einem Tonnengewölbe* und in geöffnetem Zustand die *Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel*.

Nur wenige Jahre nach Vollendung der Orgel fielen bereits erste Wartungs- und Reparaturarbeiten an: Ende Mai 1515 wurde der Mönch Bartolomeo für das Stimmen der Orgelpfeifen bezahlt, aufwendigere Instandhaltungsarbeiten im darauffolgenden Jahr betrafen wohl hauptsächlich das Windwerk[718]. Als der Orgelbauer Eugenio Gasparini 1687 die Orgel der Kirche Santa Maria Maggiore in Trient restaurierte, führte er auch notwendige Reparaturen an der Orgel der Kathedrale San Vigilio aus[719]. Nach dem Abriss der Krypta der Kathedrale San Vigilio 1739 fielen mit Sicherheit ebenfalls Reparaturen, zumindest aber eine gründliche Reinigung der Orgel an[720]. Im Jahr 1783 wurde Francesco Patuzzi damit beauftragt, die *Cantoria* zu erweitern, damit mehr Sänger und Musikanten darauf Platz finden könnten[721].

Am 17. Juli 1817 stimmte das Trienter Domkapitel über den Antrag ab, die Orgel aus akustischen Gründen von ihrem bisherigen Standort zu entfernen und auf eine Empore über dem Hauptportal an der Westwand zu versetzen[722]. Bis auf den Erzdiakon Conte de Spaur, der sowohl kunsthistorische Bedenken äußerte als auch die akustischen Vorteile des geplanten neuen Standorts in Zweifel zog, stimmten die Kanoniker für die Versetzung der Orgel, die auch vom Trienter Fürstbischof Emanuele Maria Thun befürwortet wurde. Daraufhin wurde die Orgel zerlegt und anschließend nur das Instrument auf der neu errichteten Empore wieder zusammengebaut. Im Jahr 1884 wurde diese Empore jedoch bereits wieder abgerissen und das Instrument musste erneut umziehen, bis es 1904 gänzlich ersetzt wurde[723].

Bei der Demontage der Orgel gingen die *Cantoria* und das Gehäuse fast vollständig verloren, nur die vier großen Tafeln der vorderen Flügeltüren blieben erhalten und wurden in der Folge in die Kirche Santa Maria Maggiore verbracht[724]. Seit spätestens 1879 werden die beiden Außentafeln mit den *Apostelfürsten Petrus und Paulus vor einem Tonnengewölbe* als Doppeltafel, eingerahmt von den beiden Innentafeln mit der *Ver-*

717 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 41r (1508, 19.–20. Juli), siehe MARINELLI 2010, S. 116, Dok.-Nr. 1 sowie S. 64.
718 LUNELLI 1933, S. 66 und MARINELLI 2010, S. 122–123, Dok.-Nr. 3 sowie S. 65–66.
719 LUNELLI 1933, S. 66 und MARINELLI 2010, S. 66, Anm. 91.
720 LUNELLI 1933, S. 66 und MARINELLI 2010, S. 66, Anm. 91.
721 LUNELLI 1933, S. 66 und MARINELLI 2010, S. 66, Anm. 92.
722 Zur Versetzung der Orgel siehe LUNELLI 1933, S. 66–67 und MARINELLI 2010, S. 123–124, Dok.-Nr. 4 sowie S. 66–68.
723 LUNELLI 1933, S. 67–68 und MARINELLI 2010, S. 68.
724 Möglicherweise gelangten die vier Tafeln der vorderen Flügeltüren direkt im Anschluss an die Demontage der Orgel 1817 in die Kirche Santa Maria Maggiore, in der sie sich spätestens seit 1863 befinden, als sie von Vigilio Tabarelli restauriert wurden, siehe CASTELNUOVO 1992–1993, Bd. 2 (1993), S. 166, Kat.-Nr. 6 (Ezio Chini) und MARINELLI 2010, S. 68.

kündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel über dem Hauptportal an der Westwand präsentiert[725].

5.2.2 Georg von Neudegg, Fürstbischof von Trient (1505–1514)

Der Auftraggeber der Orgel wurde einmal durch sein zentral an der Brüstung der *Cantoria* angeordnetes Wappen repräsentiert, ein weiteres Mal erscheint sein Wappen in Kombination mit seinem Namen an der Architektur im Hintergrund auf der Tafel des rechten Innenflügels mit der *Jungfrau Maria*.

Georg von Neudegg[726], wohl 1459 geboren[727], entstammte einem alten österreichischen Adelsgeschlecht[728], dessen Wappen einen silbernen Schild mit drei schrägrechts gestellten roten Jakobsmuscheln zeigt[729].

Im Jahr 1481 begann Georg von Neudegg ein Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien, das er 1485 an der Universität Bologna fortsetzte, wo er 1492 zum Doktor des römischen und kanonischen Rechts promoviert wurde. Im Jahr 1484 sicherte ihm das Trienter Domkapitel die Anwartschaft auf ein Kanonikat mit Pfründe zu, 1489 wird er erstmals als *Canonicus Tridentinus* bezeichnet. Die Domherrnpfründe wurde ihm jedoch durch einen Mitbewerber streitig gemacht, gegen den sich Georg von Neudegg erst 1492 auch dank der energischen Fürsprache von König Maximilian I. endgültig durchsetzen konnte[730]. Im Jahr 1497 erhielt er zudem ein Kanonikat mit Pfründe vom Brixner Domkapitel[731].

Im Anschluss an sein Studium begab sich Georg von Neudegg in den Dienst von König Maximilian I.: Am 31. Oktober 1495 wurde er als Beisitzer des in Frankfurt tagenden Kammergerichts vereidigt[732], das aber schon kurz darauf drohte, aufgrund

725 Diese Präsentation wird bereits überliefert von Zanella 1879, S. 20.
726 Die Schreibweise des Vor- und Familiennamens ist in der dokumentarischen Überlieferung und in der Forschungsliteratur nicht einheitlich festgelegt. Weitere Schreibweisen des Vornamens sind u.a. Jörg und italianisiert Zorzi. Weitere Schreibweisen des Familiennamens sind u.a. Neudegk, Neudeck, Neidegg, Neidegk, Neideck, Neydegg, Neydegk und Neydeck. Es wird die in den Regesta Imperii standardisiert verwendete Schreibweise übernommen.
727 Zur familiären Herkunft, wissenschaftlichen Ausbildung und politischen Karriere des Georg von Neudegg siehe Hausmann 1963, S. 333–353.
728 Die Familie der Neudegg stammte aus Niederösterreich, besaß aber auch Güter und Herrschaften in Tirol (neben dem Ansitz Neidegg bei Klausen im Eisacktal u.a. die Burg Anger und das Gericht Gufidaun). Georgs Vater, Martin von Neudegg, war Rat von Herzog Sigmund von Tirol gen. „der Münzreiche" sowie Hauptmann und Pfleger von Pergine im Valsugana bei Trient. Er wurde 1472 in die Tiroler Adelsmatrikel aufgenommen. Zur Familie der Neudegg siehe [Kögl] 1845–1846, Bd. 12 (1846), S. 176–179.
729 Zum Wappen der Familie von Neudegg siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – bsb) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, I, Taf. 39 und II, Taf. 40.
730 Zu dem Prozess um die streitige Domherrnpfründe siehe Schneller 1895, S. 201, Reg.-Nrn. 843, 844, 845 und Lechleitner 1913, S. 87–88.
731 Zu Georg von Neudegg, Domherr von Brixen, siehe Santifaller 1924/1925, S. 400–401, Nr. 210.
732 Regesta Imperii XIV, Bd. 1.1–1.2 (1990), S. 322–323, Reg.-Nr. 2605.

ausstehender Soldforderungen seine Tätigkeit wieder einstellen zu müssen[733]. Am 12. März 1496 erhielt er die Instruktion, auf dem Rumpfreichstag zu Frankfurt über die Erhebung des Gemeinen Pfennigs zu verhandeln, da der Feldzug gegen den in Italien eingefallenen französischen König Karl VIII. nur mit der Unterstützung der Reichsstände gelingen könne[734].

Im Jahr 1497 war Georg von Neudegg kurzzeitig als Sekretär von König Vladislav II. von Böhmen und Ungarn tätig. Am Hof in Ofen stand er in regem Kontakt mit den Humanisten, die sich auf Betreiben des Konrad Celtis Ende des Jahres 1497 in Wien zur *Sodalitas litteraria Danubiana* zusammenschlossen[735].

Schon bald jedoch kehrte Georg von Neudegg wieder in den Dienst von König Maximilian I. zurück und wurde zum Rat ernannt: Im Januar 1498 erhielt er den Auftrag, sich nach Frankfurt zu begeben, um vom Rat der Stadt eine größere Summe Geld zu leihen[736]. Im Mai 1500 nahm er am Reichstag zu Augsburg teil, auf dem der König bei den Reichsständen erneut darum warb, der drohenden Gefahr in Italien durch das Osmanische Reich einerseits und den französischen König Ludwig XII. andererseits zu begegnen[737]. Ende des Jahres 1500 wurde er zu dem in Nürnberg sitzenden Reichsregiment abgeordnet, in dem er die Interessen des Königs gegenüber den Reichsständen vertreten sollte[738]. Es wurde unter anderem über das weitere Vorgehen gegenüber dem französischen König Ludwig XII. wegen der Auseinandersetzungen um das Herzogtum Mailand beraten[739]. Das Reichsregiment schickte eine Gesandtschaft nach Frankreich und empfing gegen den Willen von König Maximilian I. den französischen Gesandten Charles de Hautbois in Nürnberg, um über einen Waffenstillstand zu verhandeln. Im Oktober 1501 fanden in Trient Friedensverhandlungen statt, am 6. Januar 1502 wurde in Innsbruck durch Georg von Neudegg öffentlich der Friede verkündet[740]. In dieser Zeit traf er auch mehrmals in verschiedenen Angelegenheiten auf den venezianischen Gesandten Zaccaria Contarini, der gemeinsam mit dem päpstlichen Legaten Kardinal

733 Regesta Imperii XIV, Bd. 2.2 (1993), S. 494, Reg.-Nr. 7015, S. 496, Reg.-Nr. 7030, S. 498, Reg.-Nr. 7043, S. 504, Reg.-Nr. 7098.
734 Regesta Imperii XIV, Bd. 2.1 (1993), S. 25–26, Reg.-Nrn. 3824 und 3825.
735 In den *Episodia sodalitatis litterariae Danubianae ad Conradum Celtem* sind auch vier Verse von Georg von Neudegg, *Regis Pannoniae secretarius*, zu finden, publiziert in Rupprich 1934, S. 300–307, Nr. 180 (S. 305).
736 Regesta Imperii XIV, Bd. 2.1 (1993), S. 266, Reg.-Nr. 5734. Die von Hausmann 1963, S. 343 geäußerte Vermutung, dass sich Georg von Neudegg auch noch 1498 als königlicher Sekretär am Hof in Ofen aufhielt, ist damit hinfällig.
737 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.1 (1996), S. 219–220, Reg.-Nr. 10239.
738 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.1 (1996), S. 563, Reg.-Nr. 12713 und Bd. 3.2 (1998), S. 1004–1005, Reg.-Nrn. 14992, 14993 und 14994, S. 1031, Reg.-Nr. 15171 und Bd. 4.1 (2002), S. 484–485, Reg.-Nr. 18635.
739 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.1 (1996), S. 366, Reg.-Nr. 11244, S. 367–368, Reg.-Nr. 11250, S. 379, Reg.-Nr. 11300, S. 381, Reg.-Nrn. 11311 und 11312, S. 392, Reg.-Nrn. 11396 und 11397, S. 409, Reg.-Nr. 11523, S. 416, Reg.-Nr. 11590, S. 422–423, Reg.-Nr. 11634, S. 455, Reg.-Nr. 11885, S. 463–464, Reg.-Nr. 11971 und Bd. 3.2 (1998), S. 959, Reg.-Nr. 14745, S. 972, Reg.-Nr. 14816, S. 983–984, Reg.-Nr. 14886, S. 984–985, Reg.-Nr. 14888, S. 991, Reg.-Nr. 14937, S. 999–1000, Reg.-Nr. 14955, S. 1000, Reg.-Nr. 14957, S. 1001, Reg.-Nr. 14963, S. 1002, Reg.-Nr. 14971.
740 Regesta Imperii XIV, Bd. 4.1 (2002), S. 9–10, Reg.-Nr. 15865.

Raimund Peraudi zum Kreuzzug gegen das Osmanische Reich aufrief[741]. Am 21. April 1501 erließ König Maximilian I. eine neue Regimentsordnung für Niederösterreich[742]. Georg von Neudegg gehörte dem siebenköpfigen Hofrat an, der dem Regiment, dem Hofgericht sowie der Haus- und der Hofkammer als Kontrollorgan übergeordnet war und wurde außerdem zum Kanzler ernannt. Ein knappes Jahr nach ihrem Erlass wurde die Regimentsordnung für Niederösterreich am 25. Februar 1502 nochmals modifiziert und Georg von Neudegg einen Tag darauf erneut zum Kanzler bestellt[743], ein Amt, das er bis März 1506 innehatte.

Bereits 1499 bemühte sich Georg von Neudegg darum, vom Trienter Fürstbischof Ulrich von Liechtenstein als Koadjutor angenommen zu werden[744]. Der bat seinen Domherrn im März 1501, durch die Gesandtschaft des Königs und der Reichsstände an den Heiligen Stuhl die Durchsetzung einiger Forderungen bei der Römischen Kurie zu erwirken, die auf eine Stärkung des Einflusses der deutschen Nation im Fürstbistum Trient hinzielten[745]. Am 9. Februar 1502 bestimmte Ulrich von Liechtenstein ihn mit dem Einverständnis des Domkapitels zum Koadjutor mit Nachfolgerecht[746]. König Maximilian I. ersuchte daraufhin die Römische Kurie um die Bestätigung des Georg von Neudegg als Koadjutor und Nachfolger des Ulrich von Liechtenstein[747], da ihm daran lag, das an der Reichsgrenze liegende Fürstbistum mit einem getreuen Gefolgsmann zu besetzen. Am 20. September 1505, wenige Tage nach dem Tod des Ulrich von Liechtenstein, wählte das Trienter Domkapitel Georg von Neudegg zum Bischof[748]. Die Wahl wurde am 5. Juni 1506 ohne weitere Umstände von Papst Julius II. bestätigt[749]. Erst am 1. Juli 1507 vollzog König Maximilian I. auf dem Reichstag zu Konstanz dann auch die Belehnung mit den Regalien und damit die Erhebung in den Reichsfürstenstand. Daraufhin erfolgte die Weihe zum Bischof und am 8. September 1507 zelebrierte Georg von Neudegg sein erstes Pontifikalamt als Fürstbischof von Trient[750].

741 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.1 (1996), S. 540–541, Reg.-Nr. 12579, S. 554, Reg.-Nr. 12660, S. 558–559, Reg.-Nr. 12685, S. 561–562, Reg.-Nr. 12707 und Bd. 4.1 (2002), S. 11, Reg.-Nr. 15871, S. 11–12, Reg.-Nr. 15877, S. 46, Reg.-Nr. 16069.

742 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.1 (1996), S. 451–452, Reg.-Nr. 11856.

743 Regesta Imperii XIV, Bd. 4.1 (2002), S. 53–54, Reg.-Nr. 16113, S. 55, Reg.-Nr. 16119.

744 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.2 (1998), S. 765–766, Reg.-Nr. 13672.

745 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.2 (1998), S. 1009, Reg.-Nr. 15017. Diese Forderungen beinhalteten vordringlich die Anerkennung der Reichszugehörigkeit des Fürstbistums Trient und damit einhergehend der Rechtskraft der deutschen Konkordate, in denen u.a. die Wahl des Bischofs, die Vergabe von Kanonikaten und die Zahlung der Annaten geregelt wurden, siehe Lechleitner 1913, S. 53–54, 89–90, 105, 115.

746 Schneller 1895, S. 225–226, Reg.-Nr. 976.

747 Schneller 1895, S. 226, Reg.-Nrn. 977, 978, 979, 980.

748 Schneller 1895, S. 226, Reg.-Nr. 981.

749 Anders als noch bei seinen Vorgängern kam es bei der Wahl des Georg von Neudegg zum Bischof von Trient zu keiner Missachtung der deutschen Konkordate: Weder wurde das Wahlrecht des Domkapitels beschnitten, noch die Ausstellung der Bestätigungsbulle verzögert. Sein Ansuchen um eine Herabsetzung der Annaten hatte jedoch auch keinen Erfolg, siehe Lechleitner 1913, S. 54–58, 83–85.

750 Zum Episkopat Georg von Neudeggs (1505–14) siehe Ughelli 1644–1662, Bd. 5 (1653), Sp. 520.

Der Reichstag zu Konstanz 1507 wurde vom geplanten Romzug König Maximilians I. zur Erlangung der Kaiserkrone geprägt[751]. Anfang Februar 1508 stand der König mit seinen Truppen bei Trient, um für die Kaiserkrönung durch den Papst nach Rom zu ziehen. Da die Republik Venedig den Durchmarsch durch ihre Territorien verweigerte und Papst Julius II. eine Kaiserkrönung im Reich ablehnte, musste sich König Maximilian I. mit einer Notlösung begnügen: Er entschloss sich, den Kaisertitel umgehend und vorläufig ohne Krönung durch den Papst anzunehmen. Am 4. Februar 1508 zog König Maximilian I. in einer feierlichen Prozession vom Castello del Buonconsiglio zur Kathedrale San Vigilio, wo er sich von Matthäus Lang, Fürstbischof von Gurk, zum 'Erwählten Römischen Kaiser' proklamieren ließ.

Direkt im Anschluss an die Kaiserproklamation brach Maximilian I. zu seinem Krönungszug nach Rom auf. Doch schon am 2. März 1508 erlitten die kaiserlichen Truppen in der Schlacht bei Cadore eine vernichtende Niederlage gegen die von dem *Condottiere* Bartolomeo d'Alviano geführten Truppen der Republik Venedig. Nach weiteren Niederlagen war Kaiser Maximilian I. schon Ende März um einen Waffenstillstand mit der Republik Venedig bemüht. Doch erst im Mai zeigte sich die Serenissima zu Verhandlungen bereit, die auf kaiserlicher Seite vom Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg und auf venezianischer Seite von dem Gesandten Zaccaria Contarini geführt wurden. Am 6. Juni 1508 wurde im Kloster Santa Maria delle Grazie in Arco ein Waffenstillstand abgeschlossen, der massive Gebietsverluste für den Kaiser beinhaltete[752].

Der vereinbarte Waffenstillstand hatte aber nicht lange Bestand. Bereits am 10. Dezember 1508 gingen Kaiser Maximilian I. und der französische König Ludwig XII. ein gegen die Republik Venedig gerichtetes Bündnis ein, dem auch Papst Julius II., Ferdinand II. von Aragon, Vladislav II. von Böhmen und Ungarn sowie Heinrich VII. von England beitraten. Die Kriegserklärung der sogenannten 'Liga von Cambrai' an die Republik Venedig erfolgte am 17. April 1509.

Am 14. Mai 1509 erlitten die venezianischen Truppen in der Schlacht bei Agnadello eine vernichtende Niederlage und mussten sich zurückziehen. Nach der widerstandslosen Einnahme der Stadt Verona setzte Kaiser Maximilian I. den Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg als seinen Statthalter in Verona ein, der sein Amt am 17. Juni 1509 antrat.

Vor dem Hintergrund der anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen in Oberitalien sah sich der Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg als Statthalter des Kaisers in Verona mit zahlreichen Herausforderungen konfrontiert: Nicht nur musste er die Stadt mehrmals gegen Angriffe der Republik Venedig verteidigen, zusätzliche Schwierigkeiten bereiteten ihm auch die ständige Geldnot des Kaisers beim Unterhalt

751 Zum geplanten Romzug, der Kaiserproklamation in Trient und dem Ausbruch und Verlauf des Venezianerkriegs siehe Wiesflecker 1913–2009, Bd. 4 (1981).
752 AT-OeStA/HHStA UR AUR, 1508 VI 06.

der Truppen und die Einmischung der verbündeten Franzosen bei der Verwaltung der eroberten Gebiete.

Am 5. Juni 1514 starb Georg von Neudegg nach kurzer Krankheit in Verona. Sein Leichnam wurde nach Trient überführt und am 8. Juni 1514 in der Kathedrale San Vigilio beigesetzt.

5.2.3 Bau und Dekoration

Der zeitliche Ablauf und die Kosten von Bau und Dekoration der Orgel der Kathedrale San Vigilio sind im *Liber computorum et rationum Fabricae Sancti Vigilii* genauestens dokumentiert[753]. Die von Paolo de Crotti, *Archidiaconus et Canonicus Tridentinus de Cremona*, geführten Aufzeichnungen geben außerdem einen Einblick in die Lebens- und Arbeitsbedingungen der ausnahmslos aus der Stadt Verona stammenden Handwerker und Künstler in einer politisch angespannten Lage.

Am 30. September 1506 reiste der Veroneser Orgelbauer Nicolò de Pomei nach Trient[754], um über den Auftrag für die Trienter Domorgel zu verhandeln. Die Verhandlungen wurden jedoch vorläufig wieder unterbrochen, da der Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg einen anderen Orgelbauer bevorzugte[755]. Am 11. Dezember 1506 kam es dann aber schließlich doch noch zu einem Vertragsabschluss mit Nicolò de Pomei[756], der am 3. März 1507 eine Anzahlung in Höhe von 25 Dukaten erhielt[757].

Mit dem Bau des Gehäuses und der *Cantoria* wurde der Veroneser Schnitzer Francesco Begano beauftragt[758], der am 13. April 1507 ebenfalls eine Anzahlung in Höhe von 25 Dukaten erhielt[759].

Für die Bemalung und Vergoldung des Gehäuses und der *Cantoria* stand man offenbar zunächst mit dem Veroneser Maler Girolamo Dai Libri in Verhandlung, mit dem man sich jedoch aus unbekannten Gründen nicht einig wurde[760]. Möglicherweise war der Maler durch einen anderen Auftrag verhindert, vielleicht lehnte er aber auch aufgrund seiner politischen Haltung ab: Matteo Bandello erzählt in einer Novelle, dass der Maler Girolamo Dai Libri, ein bekannter Anhänger der Republik Venedig, von Giovanni Battista Spinelli, der dem Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg nach des-

753 Archivio Diocesano Tridentino, Archivio del Capitolo della Cattedrale, Capsa Fabricae n. 3, *Liber computorum et rationum Fabricae Sancti Vigilii pro annis 1506, 1507, 1508 et 1509*. Die Ausgaben für Bau und Dekoration der Trienter Domorgel sind unter der Überschrift ORGANUM auf den folia 21r-42v übersichtlich notiert; einzelne nur mittelbar mit der Orgel in Zusammenhang stehende Ausgaben finden sich auch auf einigen vorhergehenden Blättern. Das Dokument ist vollständig publiziert in MARINELLI 2010, S. 88–121, Dok.-Nrn. 1 und 2.
754 Zu der Orgelbauer-Familie der Pomei siehe ROGNINI 1976, S. 425–486.
755 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 3r, siehe MARINELLI 2010, S. 119, Dok.-Nr. 2 sowie S. 48.
756 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 5r, siehe MARINELLI 2010, S. 119, Dok.-Nr. 2 sowie S. 49.
757 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 21r, siehe MARINELLI 2010, S. 89, Dok.-Nr. 1 sowie S. 49.
758 Zu der Schnitzer-Familie der Begano siehe ROGNINI 1972/1973, S. 223–240.
759 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 21r, siehe MARINELLI 2010, S. 89, Dok.-Nr. 1 sowie S. 49.
760 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 7v (1507, 19. Juli) und 42r (1508, 14. September), siehe MARINELLI 2010, S. 119, Dok.-Nr. 2, S. 117–118, Dok.-Nr. 1 sowie S. 49–51.

sen Tod 1514 als kaiserlicher Statthalter in Verona nachfolgte, damit beauftragt wurde, den Markuslöwen über dem Portal des Palazzo del Podestà durch den Reichsadler zu ersetzen. Während er das habsburgische Wappen malte, soll der Maler unwillig vor sich hingemurmelt haben: „Durabunt tempore curto", woraufhin er des Verrats beschuldigt wurde. Er konnte sich aber geschickt darauf hinausreden, dass sich seine Aussage nicht auf die Dauer der Herrschaft, sondern auf die Haltbarkeit der Farben bezog[761].

Stattdessen wurde der Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto mit der Bemalung und Vergoldung des Gehäuses und der *Cantoria* beauftragt, der am 10. August 1507 eine erste Anzahlung in Höhe von zehn Rheinischen Gulden und wenige Tage später eine weitere Anzahlung in Höhe von 60 Rheinischen Gulden erhielt[762]. Der Maler stand den Kaiserlichen politisch nahe, wie zum einen die Aufträge während der habsburgischen Besatzung der Stadt Verona und zum anderen die Erzählungen des Künstlerbiographen Giorgio Vasari belegen[763].

Von den drei aus Verona stammenden Handwerkern und Künstlern traf als erstes der Schnitzer Francesco Begano in Trient ein. Von Mai bis August 1507 fand er Wohn- und Arbeitsstätte im Haus des Kanonikers Ludovico Balzano, im September 1507 musste er in das Haus der Aldrighetina de Morlini umziehen[764]. Der Orgelbauer Nicolò de Pomei konnte hingegen viele Arbeiten zunächst noch in seiner Heimatstadt erledigen. Im September 1507 reiste er einmal nach Trient, um mit Francesco Begano über eine möglichst wenig invasive Anbringung der Orgel zu beraten[765]. Ende Dezember 1507 hielt er sich erneut kurzzeitig in Trient auf[766], bevor er schließlich am 16. Januar 1508 gleichzeitig mit den über die Etsch transportierten Orgelpfeifen in der Stadt eintraf[767]. Er fand Unterkunft im Haus des Trienter Bürgers Giovanni di Bernardo *Parolarius*[768]. Der Maler Giovanni Maria Falconetto war spätestens ab Mitte September 1507 dauerhaft in Trient anwesend und lebte und arbeitete im Haus des Andrea de Facini[769].

Der Kriegsbeginn Anfang Februar 1508 wirkte sich auch auf die laufenden Arbeiten an der Orgel aus. Am 19. Februar 1508 erging ein kaiserliches Edikt, das alle Bürger der

761 Bandello Ed. Brognoligo 1910–1912, Bd. 2 (1910), S. 411–419, Novelle 10, siehe außerdem Burkart 2000, S. 299–300.
762 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 24v (1507, 10. August) und 25r (1507, 25. August), siehe Marinelli 2010, S. 94–96, Dok.-Nr. 1 sowie S. 50.
763 Zur politischen Parteinahme Falconettos für die Kaiserlichen siehe Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591.
764 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 25v, 26r, 26v, 27r, 28v, 30r, 31r, 32r und 33r, siehe Marinelli 2010, S. 96–98, 101, 103, 105, 107, Dok.-Nr. 1 sowie S. 51–52.
765 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 25v, siehe Marinelli 2010, S. 96, Dok.-Nr. 1 sowie S. 52.
766 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 31r, siehe Marinelli 2010, S. 104, Dok.-Nr. 1 sowie S. 52.
767 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 32r, siehe Marinelli 2010, S. 105, Dok.-Nr. 1 sowie S. 53.
768 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 34r, siehe Marinelli 2010, S. 108, Dok.-Nr. 1 sowie S. 53.
769 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 26r (1507, 11. September) und 27r (1507, 23. September und 1507, 29. September), siehe Marinelli 2010, S. 97, Dok.-Nr. 1 sowie S. 50 und 53.

Republik Venedig unter Androhung der Todesstrafe dazu aufforderte, das Reichsgebiet umgehend zu verlassen. Daraufhin wurde noch am gleichen Tag damit begonnen, die einzelnen rohen und fertig bearbeiteten Bestandteile der Orgel von den bisherigen Wohn- und Arbeitsstätten der Handwerker und Künstler zur Kathedrale San Vigilio zu transportieren, wo sie in der Cappella di San Biagio zwischengelagert wurden[770]. Die Vollendung der Trienter Domorgel drohte mit der Ausweisung der ausnahmslos aus der Stadt Verona stammenden Handwerker und Künstler in Gefahr zu geraten, weshalb sich das Domkapitel hilfesuchend an den Fürstbischof Georg von Neudegg und an die kaiserlichen Räte wandte. Es gelang, eine Ausnahmeregelung für die an Bau und Dekoration der Orgel beteiligten Handwerker und Künstler zu erwirken. Sie durften zwar bis zum Abschluss ihrer jeweiligen Arbeiten in der Stadt verbleiben, mussten sich jedoch an ein striktes Kontakt- und Kommunikationsverbot halten. Außerdem sollten sie in möglichst nah an der Kathedrale und in Seitenstraßen gelegenen Unterkünften wohnen: Nicolò und sein Bruder Francesco de Pomei sowie Giovanni Maria und ein Tommaso Falconetto wurden bei dem Kanoniker Michele Briosio einquartiert, Francesco und sein Bruder Filippo Begano bei dem Presbyter Pietro de Puteo[771].

Ab Anfang April 1507 wurden der Bau und die Dekoration der Orgel vorbereitet. Die ersten Einträge im Rechnungsbuch betreffen die Beschaffung des Baumaterials wie Holz und Eisennägel, den Karren-Transport der zumeist über die Etsch angelieferten Baumstämme zum Sägewerk und das Zusägen der Holzbretter[772].

Ab Mitte September 1507 finden sich im Rechnungsbuch zahlreiche Einträge bezüglich des Transports der von dem Schnitzer Francesco Begano angefertigten Bauteile zur Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto, der sie vergoldete und bemalte[773]. Ende November 1507 wurde der Rahmen des Gehäuses, „deaurati et colorati cum azuro colore", von der Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto zur Kathedrale San Vigilio transportiert und dort unter einigen Mühen errichtet[774]. Am 11. Dezember 1507 wurden weitere vergoldete Bauteile des Gehäuses, wie die Mittelsäule und der Rundbogen, zur Kathedrale San Vigilio transportiert und dort zusammengebaut[775]. Ende Dezember 1507 wurden behelfsmäßige Flügeltüren an dem Gehäuse angebracht,

770 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 33r (1508, 19.–22. Februar), siehe MARINELLI 2010, S. 107, Dok.-Nr. 1.
771 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 33v (1508, 22. Februar), siehe MARINELLI 2010, S. 107–108, Dok.-Nr. 1 sowie S. 53–54.
772 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 21r-24v, siehe MARINELLI 2010, S. 89–95, Dok.-Nr. 1 sowie S. 47–48.
773 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 26r (1507, 11. September: „cornisonum"), 27r (1507, 23. September: „plures cantinellas" und 1507, 29. September: „multas tabulas intagliatas"), 27v (1507, 30 September: „spondas"), 28r (1507, 20. Oktober: „diversorum frustorum intagliatorum"), 28v (1507, 5. November: „tabularum capse organi"), 29r (1507, 19. November: „tabulam magnam"), siehe MARINELLI 2010, S. 97–101, Dok.-Nr. 1.
774 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 29r (1507, 25. November) und 29v, siehe MARINELLI 2010, S. 102, Dok.-Nr. 1 sowie S. 56.
775 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 30r (1507, 11. Dezember), siehe MARINELLI 2010, S. 103, Dok.-Nr. 1 sowie S. 57.

um das Instrument vor Staub und Schmutz zu schützen[776]. Am 23. Januar 1508 begutachteten die „magistri Iohannes […], et Sixtus barbatus intagliatores" das Gehäuse[777].

Zeitgleich mit der Anfertigung der Bauteile begann auch die Herstellung des Zierwerks: Bereits am 18. August 1507 wurde der aus Vicenza stammende und in Trient wohnhafte Drechsler Giovanni Battista für drei Kandelaber bezahlt[778], die am 26. Oktober 1507 zur Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto transportiert wurden, der sie vergoldete[779], bevor sie auf dem Gebälk des Gehäuses angebracht wurden[780]. Am 27. November 1507 erhielt derselbe Handwerker seinen Lohn für die Fertigung von zwölf Vasen für die Brüstung der *Cantoria*, 24 Rosetten für die Kassetten an der Unterseite der *Cantoria*, 45 Rosetten für die Bogenlaibung über dem Orgelprospekt und drei großen Rosetten für den Treppenaufgang[781]. In einem Eintrag im Rechnungsbuch vom 20. Dezember 1507 werden zudem vergoldete Festons erwähnt[782]. Die Anbringung des Zierwerks dauerte bis in den Sommer 1508 an: So wurden etwa am 31. Mai seitlich am Gehäuse die vergoldeten Säulen angebracht[783] und am 11. Juli die Vasen auf der Brüstung der *Cantoria* befestigt[784].

Am 26. Januar 1508 wurden die Flügeltüren von der Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano zur Kathedrale San Vigilio transportiert, um sie probehalber in das Gehäuse einzupassen[785], bevor die Tafeln mit Leinwand bespannt und anschließend bemalt wurden. Bereits am 18. Oktober 1507 war ein erstes Mal Leinwand gekauft worden, aber offenbar nicht in ausreichender Menge, wie weitere Käufe vom 11. und 15. März 1508 zeigen[786]. Anschließend wurde die Leinwand mit unzähligen Nägeln auf den Tafeln fixiert[787]. Ende März 1508 wurde zum Bemalen der Flügeltüren ein Gerüst errichtet[788], das im oberen Bereich mit einem Sichtschutz ausgestattet wurde, „ne ali-

776 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 30v (1507, 20. Dezember), siehe MARINELLI 2010, S. 103–104, Dok.-Nr. 1 sowie S. 57–58.
777 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 32v, siehe MARINELLI 2010, S. 105–106, Dok.-Nr. 1 sowie S. 58.
778 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 25r, siehe MARINELLI 2010, S. 95, Dok.-Nr. 1 sowie S. 57.
779 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 28v (1507, 26. Oktober), siehe MARINELLI 2010, S. 100, Dok.-Nr. 1 sowie S. 55.
780 Die drei „supra cornisonum" angebrachten Kandelaber sind gut auf den beiden Tafelbildern zu erkennen: Nicolò Dorigati, *Eröffnungs- und Abschlusssitzung des Trienter Konzils (1545–1563) in der Kathedale San Vigilio*, 1711, Trient, Museo Diocesano Tridentino (Inv.-Nrn. 4103 und 4104).
781 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 29v, siehe MARINELLI 2010, S. 102, Dok.-Nr. 1 sowie S. 57.
782 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 30v (1507, 20. Dezember), siehe MARINELLI 2010, S. 104, Dok.-Nr. 1 sowie S. 58.
783 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 37v (1508, 31. Mai), siehe MARINELLI 2010, S. 113–114, Dok.-Nr. 1 sowie S. 58.
784 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 40v (1508, 11. Juli), siehe MARINELLI 2010, S. 115, Dok.-Nr. 1 sowie S. 63.
785 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 32v (1508, 26. Januar), siehe MARINELLI 2010, S. 106, Dok.-Nr. 1 sowie S. 58.
786 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 28r (1507, 18. Oktober), 34v (1508, 11. März) und 35r (1508, 15. März), siehe MARINELLI 2010, S. 109–100, Dok.-Nr. 1 sowie S. 63.
787 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 35v (1508, 24.–28. März und 1508, 2. April), siehe MARINELLI 2010, S. 110, Dok.-Nr. 1.
788 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 35r (1508, 21. März), siehe MARINELLI 2010, S. 110, Dok.-Nr. 1 sowie S. 62.

qui turbare sive molestare possint magistrum Ioannem Mariam pictorem quando pinget portellas magnas anteriores"[789]. Außerdem wurden für Giovanni Maria Falconetto Mitte April 1508 zwei Staffeleien mit hohen Füßen gebaut, damit der Maler die Tafeln der Flügeltüren in der Höhe bemalen konnte[790]. Am 8. Juli 1508 wurde der Zimmermann Mapheus für die Anbringung der fertig bemalten Tafeln der Flügeltüren an der Vorderseite bezahlt und am Ende des Monats für die Anbringung der in „colore beretino" bemalten Tafeln der Flügeltüren an der Rückseite[791].

Nach der Vollendung letzter Details, die neben der Anbringung von Zierwerk auch noch weitere Vergoldungsarbeiten durch Falconetto beinhalteten[792], wurde der Zimmermann Mapheus am 19. Juli 1508 für den Abbau des Gerüsts bezahlt[793]. Am 21. Juli 1508 erfolgte die Schlusszahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto[794].

Die mit dem Bau und der Dekoration der Trienter Domorgel beauftragten Handwerker und Künstler erhielten auf ihren Lohn zunächst eine Anzahlung bei Vertragsabschluss, daraufhin monatliche Teilzahlungen und schließlich eine Schlusszahlung.

Der Orgelbauer Nicolò de Pomei erhielt die Anzahlung auf seinen Lohn bereits am 3. März 1507[795], die monatlichen Teilzahlungen jedoch erst nach Beginn seiner Tätigkeit in Trient im Januar 1508[796], bis am 23. Juni 1508 die Schlusszahlung erfolgte[797]. Insgesamt erhielt Nicolò de Pomei als Lohn für seine Arbeit 116 Marche, 9 Libbre und 4 Grossi[798].

789 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 35v (1508, 29.–31. März), siehe MARINELLI 2010, S. 110, Dok.-Nr. 1 sowie S. 62. Zur weiteren Abschirmung scheinen zusätzlich Vorhänge angebracht worden zu sein, da am 27. Mai 1508 anlässlich des Festes zu Christi Himmelfahrt ein neues Seil gekauft werden musste, da das vorherige „est occupata cum cortinis per magistrum Ioannem Mariam pictorem ad portellas organi pingendas" (ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 12r (1508, 27. Mai), siehe MARINELLI 2010, S. 120, Dok.-Nr. 2 sowie S. 63). Eine ähnliche Vorrichtung zur Abschirmung des Malers war Ende Oktober 1507 bereits in der damaligen Arbeitsstätte Falconettos im Hause des Andrea de Facini errichtet worden, „ne impedirentur pictores ad deaurandum et ad pingendum" (ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 28v (1507, 29. Oktober), siehe MARINELLI 2010, S. 101, Dok.-Nr. 1).

790 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 36v (1508, 19.–21. April), siehe MARINELLI 2010, S. 112, Dok.-Nr. 1 sowie S. 63.

791 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 40v (1508, 8. Juli) und 41r (1508, 19.–20. Juli), siehe MARINELLI 2010, S. 115, 116, Dok.-Nr. 1 sowie S. 63.

792 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 37v (1508, 2. Juni) und 40v (1508, 13. Juli), siehe MARINELLI 2010, S. 114, 115–116, Dok.-Nr. 1.

793 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 41v (1508, 19. Juli), siehe MARINELLI 2010, S. 116–117, Dok.-Nr. 1 sowie S. 64.

794 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 41r (1508, 21. Juli), siehe MARINELLI 2010, S. 116, Dok.-Nr. 1 sowie S. 64.

795 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 21r (1507, 3. März: „M 17 L 3"), siehe MARINELLI 2010, S. 89, Dok.-Nr. 1 sowie S. 49.

796 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 32v (1508, 27. Januar: „M 10 L 2 G 2"), 34v (1508, 27. Februar: „M 3"), 35r (1508, 16. März: „M 4 L 5"), 36r (1508, 10. April: „M 13 L 1 G 7") und 37r (1508, 9. Mai: „M 12 L 5" und 1508, 20. Mai: „M 6 L 2 G 7"), siehe MARINELLI 2010, S. 106, 109–111, 113, Dok.-Nr. 1.

797 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 40r (1508, 23. Juni: „M 50"), siehe MARINELLI 2010, S. 115, Dok.-Nr. 1 sowie S. 64.

798 Zu einem abweichenden Ergebnis mit 110 Marche, 6 Libbre und 9 Grossi kommt ZANOLINI 1899, S. 135.

Der Schnitzer Francesco Begano erhielt am 13. April 1507 die Anzahlung auf seinen Lohn[799], daraufhin in unregelmäßigen Abständen die monatlichen Teilzahlungen[800], bis nach einigen Streitereien zwischen dem Schnitzer und dem Domkapitel über die Höhe des noch ausstehenden Lohns und einem vom Bischof vermittelten Vergleich schließlich am 14. September 1508 die Schlusszahlung erfolgte[801]. Insgesamt erhielt Francesco Begano als Lohn für seine Arbeit 97 Marche, 8 Libbre, 10 Grossi und 3 Quattrini[802].

Der Maler Giovanni Maria Falconetto erhielt am 10. August 1507 eine erste und wenige Tage später eine weitere Anzahlung auf seinen Lohn[803], daraufhin monatliche Teilzahlungen sowohl in Münzform als auch in Naturalien[804], bis am 21. Juli 1508 die Schlusszahlung erfolgte, mit dem Hinweis, dass das Domkapitel dem Maler 14 Dukaten zusätzlich bezahlt hat[805], wahrscheinlich als Anerkennung seines Werks. Insgesamt erhielt Giovanni Maria Falconetto als Lohn für seine Arbeit 165 Marche, 4 Libbre und 10 Grossi[806].

5.2.4 Forschungsgeschichte

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos berichtet Vasari, dass der Maler und Architekt aufgrund seiner politischen Parteinahme für die habsburgischen Besatzer seine Heimatstadt Verona nach der Rückeroberung durch die Republik Venedig 1517 verlassen musste und nach Trient flüchtete, wo er sich eine Weile aufhielt und ver-

799 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 21r (1507, 13. April: „M 17 L 3“), siehe MARINELLI 2010, S. 89, Dok.-Nr. 1 sowie S. 49.

800 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 24r (1507, 5. Juni: „M 12 L 5“), 26r (1507, 13. September: „M 12 L 2 G 3“), 28v (1507, 29. Oktober: „M 8“), 30r (1507, 3. Dezember: „M 9 L 7 G 4“), 32v (1508, 27. Januar: „M 7 L 5“), 34v (1508, 10. März: „M 6 L 3 G 4“), 36r (1508, 10. April: „M 4 L 9 G 1“), 36v (1508, 3. Mai: „M 1 L 5“), 37r (1508, 23. Mai: „M 2 L 5“), siehe MARINELLI 2010, S. 94, 97, 101, 103, 106, 109, 111–113, Dok.-Nr. 1.

801 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 41v-42r (1508, 14. September: „M 15 L 3 G 10 Q 3“), siehe MARINELLI 2010, S. 117, Dok.-Nr. 1 sowie S. 65.

802 Zu einem geringfügig abweichenden Ergebnis mit 97 Marche, 8 Libbre und 3 Quattrini kommt ZANOLINI 1899, S. 135.

803 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 24v (1507, 10. August: „M 5“) und 25r (1507, 25. August: „M 30“), siehe MARINELLI 2010, S. 94–96, Dok.-Nr. 1 sowie S. 50.

804 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 26r (1507, 13. September: „M 33 L 5“), 28v (1507, 29. Oktober): „M 16 L 6 G 8“), 29v (1507, 30. November: „M 20 L 9 G 2“), 32v (1508, 23. Januar: „M 5 L 5“), 34r (1508, 26. Februar: „M 6 L 2 G 6“), 34v (1508, 10. März: „M 10“), 36r (1508, 13. April: „M 2 L 7 G 6“), 36v (1508, 3. Mai: „M 2“), 37v (1508, 26. Mai: „M 1 L 4 G 6“), 37v (1508, 12. Juni: „L 5“), 37v (1508, 19. Juni: „L 3 G 6“), 40v (1508, 2. Juli: „M 1“), 40v (1508, 10. Juli: „M 2 L 6 G 8“), 41r (1508, 16. Juli: „M 12 L 5“) und 41r (1508, 20. Juli: „M 9“), siehe MARINELLI 2010, S. 97, 101–103, 106, 108–109, 112–116, Dok.-Nr. 1.

805 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 41r (1508, 21. Juli: „M 5 L 4 G 4“), siehe MARINELLI 2010, S. 116, Dok.-Nr. 1 sowie S. 64–65.

806 Zu einem geringfügig abweichenden Ergebnis mit 170 Marche, 6 Libbre und 10 Grossi kommt ZANOLINI 1899, S. 135, der aber offenbar die Rückerstattungen des Domkapitels an den Maler für den Kauf von Blattgold zum Lohn hinzurechnet, siehe ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 37v (1508, 2. Juni: „quatuor centenariis auri batuti, M 3 L 6“) und fol. 40v (1508, 13. Juli: „ducentis petiis auri batuti, M 1 L 6“), siehe MARINELLI 2010, S. 114, 115–116, Dok.-Nr. 1.

schiedene nicht näher bestimmte Werke schuf[807]. Die vom Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg in Auftrag gegebene und im Jahr der Kaiserproklamation Maximilians I. 1508 fertiggestellte Orgel der Kathedrale San Vigilio wird vom Künstlerbiographen hingegen nicht ausdrücklich erwähnt.

Die früheste Beschreibung der Trienter Domorgel stammt von Michelangelo Mariani aus dem Jahr 1673, als sich das Instrument einschließlich des Gehäuses und der *Cantoria* noch vollständig erhalten an seinem originalen Standort befand. Auf die Tafeln der Flügeltüren wird darin überhaupt nicht eingegangen, stattdessen aber auf die in Grisaille bemalten Tafeln an der Brüstung der *Cantoria*, auf denen Personifikationen der Septem Artes Liberales und das Wappen des Trienter Fürstbischofs Georg von Neudegg dargestellt waren[808].

Besonders wertvoll ist die bildliche Überlieferung der Orgel durch zwei Tafelbilder von Nicolò Dorigati mit der *Eröffnungs- und Abschlusssitzung des Trienter Konzils (1545–1563) in der Kathedrale San Vigilio* (1711)[809], die eine recht genaue Rekonstruktion des originalen Standorts, des Aufbaus und der Dekoration der Orgel erlauben.

Nach der Demontage der Orgel 1817 gelangten die vier Tafeln der Flügeltüren in die Kirche Santa Maria Maggiore. Provenienz und funktionaler Kontext der Tafeln, die über dem Hauptportal an der Westwand ihren Platz fanden, gerieten schon bald darauf in Vergessenheit.

Giovanni Battista Zanella hebt 1879 die Doppeltafel mit den *Apostelfürsten Petrus und Paulus vor einem Tonnengewölbe* anerkennend als ein „ottimo quadro di prospettiva" hervor und datiert sie in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Die seitlich davon angebrachten Tafeln mit der *Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel*, die zwar nicht besonders lobenswert seien, aber doch aus kunsthistorischem Interesse bewahrt würden, verzeichnet er hingegen als „scuola tedesca prima del risorgimento"[810].

In einem Brief an Giovanni Morelli vom 16. September 1886 bestimmt Jean Paul Richter die vier Tafeln in der Kirche Santa Maria Maggiore als „unverkennbar" von der

807 „Per che mutato lo stato della città e ritornata sotto gl'antichi suoi signori viniziani, Giovan Maria, come colui che avea seguito la parte imperiale, fu forzato per sicurtà della vita partirsi; e così andato a Trento, vi si trattenne dipignendo alcune cose certo tempo" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591).
808 „L'Organo di Duomo non è de' più grandi: ma però sonoro, e ben' inteso, con cassa nobile dipinta à chiaro scuro dell'Arti Liberali, et Armi del Vescovo, e Prencipe Giorgio di Naidech" (Mariani 1673, S. 62).
809 Nicolò Dorigati, *Eröffnungs- und Abschlusssitzung des Trienter Konzils (1545–1563) in der Kathedrale San Vigilio*, 1711, Trient, Museo Diocesano Tridentino (Inv.-Nrn. 4103 und 4104). Die Orgel ist auch auf einem weiteren Tafelbild zu erkennen, auf dem sie allerdings wenig detailliert dargestellt ist: Unbekannt, *23. Sitzung des Trienter Konzils am 15. Juli 1563 in der Kathedrale San Vigilio*, zweite Hälfte 16. Jh., Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 751).
810 Zanella 1879, S. 20.

Hand Giovanni Maria Falconettos[811]. Diese Zuschreibung verhallte allerdings weitgehend ungehört, da der Briefwechsel erst 1960 herausgegeben wurde.

Vigilio Zanolini analysiert 1899 anhand der Aufzeichnungen im Rechnungsbuch den zeitlichen Ablauf und die Kosten von Bau und Dekoration der Orgel der Kathedrale San Vigilio und geht dabei auch auf die ungewöhnlichen Arbeitsbedingungen der daran beteiligten Handwerker und Künstler in der politisch angespannten Lage ein. Eine Verbindung zu den vier Tafeln der Flügeltüren in der Kirche Santa Maria Maggiore stellt er nicht her[812].

Mit Verweis auf die Untersuchungen von Zanolini 1899 wird die Bemalung und Vergoldung der Trienter Domorgel von Giambattista Cervellini 1909 und Giuseppe Gerola 1918 als dokumentarisch überliefertes, aber nicht erhaltenes Werk Falconettos behandelt[813].

Erst Ezio Mosna identifiziert 1924 die vier Tafeln in der Kirche Santa Maria Maggiore mit den Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio und vergleicht sie mit anderen Tafelbildern Falconettos[814]. In der nachfolgenden Literatur wird diese Zuordnung allgemein akzeptiert[815], nur Raffaello Brenzoni führt die Orgelflügel 1972 weiterhin unter den nicht erhaltenen Werken des Malers auf[816].

Renato Lunelli zeichnet 1933 das Schicksal der Trienter Domorgel im 19. Jahrhundert nach, die 1817 nach über 300 Jahren ihren originalen Standort verlassen musste, anschließend mehrmals umzog und 1904 ganz ersetzt wurde[817].

Nach Zanolini 1899 beschäftigt sich erneut Luciano Rognini 1972/73 mit den Aufzeichnungen im Rechnungsbuch und gibt dabei auch zentrale Textstellen wieder[818].

In Überblickswerken zur Malerei des Cinquecento im Trentino wird bei den vier Tafeln der Flügeltüren die Anwendung der Zentralperspektive und die Übernahme antiker Architektur- und Dekorationsmotive hervorgehoben, auf die Figurenmalerei hingegen kaum oder gar nicht eingegangen[819].

Giovanni Dellantonio setzt 1987 den Standort und die Dekoration der Orgel der Kathedrale San Vigilio in Bezug zu der etwa zeitgleich abgeschlossenen Renovierung des Protiro vor dem nördlichen Seiteneingang und der Erneuerung der dorthin führenden Brücke über den ehemals parallel zum Langhaus verlaufenden und heute zugeschütteten Kanal[820].

811 Morelli / Richter 1876–1891 Ed. Richter 1960, S. 490–491.
812 Zanolini 1899, S. 132–135.
813 Cervellini 1909, S. 138 und Gerola 1918 (a), S. 105.
814 Mosna 1924, S. 115–119.
815 Fiocco 1930/1931, S. 1211, Weber 1933, S. 112–113, Lunelli 1939, S. 37 und Emert 1956² [1954], S. 115.
816 Brenzoni 1972, S. 135.
817 Lunelli 1933, S. 65–68.
818 Rognini 1972/1973, S. 223–240.
819 Rasmo 1982, S. 210–212, Chini 1988 (a), S. 125 und Ders. 2002, S. 732.
820 Dellantonio 1987, S. 48–56. Am 16. August 1506 erhielt der Vicentiner Steinmetz Georgio de Schio 5 Rheinische Gulden und 27 Grossi für den Bau der Brücke, die von der Piazza über den Kanal zum nördlichen Seitenportal führte (ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 2v, siehe Marinelli 2010, S. 118–119, Dok.-Nr. 2).

Im Katalogeintrag zu den Orgelflügeln in dem 1993 erschienenen zweiten Band der von Enrico Castelnuovo herausgegebenen zweibändigen Monografie zum Dom von Trient referiert Ezio Chini nicht nur den aktuellen Forschungsstand, sondern unterzieht die vier Tafeln der Flügeltüren auch einer stilkritischen Untersuchung. Dabei stellt er fest, dass Falconetto bei der Architekturmalerei und insbesondere mit der Anwendung der Zentralperspektive als Neuerer auftritt, die Figurenmalerei jedoch gleichzeitig eher altertümlich ausfällt[821].

Oscar Mischiati und Jeanne J. van Waadenoijen bearbeiten in dem von der Stiftung Organa Historica 2001 herausgegebenen Inventar der bemalten Orgelflügel in Europa den umfangreichen Bestand in Italien. Die Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel stellt sich dabei als das vorherrschende Bildthema heraus, das sowohl auf den Außen- wie auf den Innentafeln der Flügeltüren erscheint. Neben weiteren gängigen Bildthemen wie musizierenden Engeln oder dem Figurenpaar des Königs David mit Harfe und der Heiligen Cäcilia mit Portativ sind Darstellungen der Titelheiligen der jeweiligen Kirche oder der Apostelfürsten Petrus und Paulus weit verbreitet[822].

Hans-Joachim Eberhardt bemerkt 2007, dass die Figur des Apostels Paulus auf dem rechten Außenflügel einen in Falconettos Werk mehrmals wiederkehrenden Figurentypus aufgreift, der auf der Figur des Apostels Paulus in der Zeichnung *Himmelfahrt Mariens* nach dem zerstörten Fresko von Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle beruht[823].

Stefano Lodi beleuchtet in dem 2008 von Andrea Bacchi und Luciana Giacomelli herausgegebenen Ausstellungskatalog zu Andrea Briosco detto il Riccio die künstlerischen Beziehungen zwischen Verona und Trient. Die malerische Dekoration der Trienter Domorgel, die explizit auf die Kaiserproklamation Maximilians I. am 4. Februar 1508 in der Kathedrale San Vigilio in Trient Bezug nimmt, steht am Anfang einer regen künstlerischen Tätigkeit Falconettos für die habsburgischen Besatzer nach der widerstandslosen Einnahme der Stadt Verona im Juni 1509, mit denen er laut Vasari auch politisch sympathisierte. Im Katalogeintrag zu den Orgelflügeln weist Stefano Lodi insbesondere auf die Dekoration mit 'Grotesken' und die antiken Baudenkmäler im Hintergrund hin[824].

Antonella Marinelli führt 2010 auf Grundlage der von ihr vollständig transkribierten Aufzeichnungen im Rechnungsbuch eine umfassende Analyse der Trienter Domorgel durch. Zunächst rekonstruiert sie den organisatorischen Ablauf von Bau und Dekoration wie auch die ursprüngliche Gestalt der Orgel der Kathedrale San Vigilio und legt die genauen Umstände ihres Verlusts im 19. Jahrhundert dar. Anschließend geht sie auf

821 Castelnuovo 1992–1993, Bd. 2 (1993), S. 164–171, Kat.-Nr. 6 (Ezio Chini), Chini 1993, S. 154 und Ders. 2002, S. 732.
822 Mischiati / Waadenoijen van 2001, S. 236–587, zu den Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio in Trient siehe S. 472–474.
823 Eberhardt 2007, S. 89–90.
824 Lodi 2008 (b), S. 203–213 und Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 592–595, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi).

den aktuellen Forschungsstand ein und nimmt eine ausführliche stilkritische Untersuchung der vier Tafeln der Flügeltüren vor, die sie zu folgendem Urteil kommen lässt:

> *La prospettiva, l'architettura e soprattutto l'antichità sono i veri protagonisti delle scene raffigurate, questi rappresentano i veri interessi dell'artista, le passioni che egli sente profondamente, […]. I suoi personaggi risultano privi di vita, statici, assorti. Il pittore li tocca appena, per poi concentrare l'attenzione su ciò che più lo interessa.*[825]

5.2.5 Beschreibung

Die vier hochrechteckigen Tafeln der vorderen Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio weisen unterschiedliche Maße auf: Die Außentafeln (Abb. 148), die sich in geschlossenem Zustand der Flügeltüren als eine Doppeltafel präsentieren, messen zusammen 500 x 432 cm, die Innentafeln (Abb. 149) jeweils 440 x 210 cm[826]. Der beträchtliche Größenunterschied zwischen den Außen- und Innentafeln lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass die Innentafeln nur bis zum Bogenansatz reichten, die Außentafeln hingegen bis zum Gebälk des Gehäuses.

Auf den Außentafeln der Flügeltüren sind die *Apostelfürsten Petrus und Paulus vor einem Tonnengewölbe* und auf den Innentafeln ist die *Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel* dargestellt. Beide Bildthemen gehören neben musizierenden Engeln, dem Figurenpaar des Königs David mit Harfe und der Heiligen Cäcilia mit Portativ oder den Titelheiligen der jeweiligen Kirche zu den gängigsten Dekorationen von Orgelflügeln[827]. Die Verkündigungsszene ist dabei zumeist auf den in geschlossenem Zustand eine Doppeltafel bildenden Außenflügeln angeordnet, während die Heiligen in Figurennischen auf den in geöffnetem Zustand durch den Orgelprospekt voneinander getrennten Innenflügeln Platz finden. In den Fällen, in denen diese Verteilung der Bildthemen umgekehrt wird, scheint der Fokus bei der Dekoration der Außenflügel verstärkt auf die perspektivische Darstellung einer die Doppeltafel umfassenden Architektur gerichtet zu sein. Diese Beobachtung trifft nicht nur bei den von Giovanni Maria Falconetto 1508 bemalten Flügeltüren der Trienter Domorgel zu, sondern auch bei den von Alessandro Pampurino im selben Jahr bemalten Flügeltüren der Orgel der Kirche Sant'Antonio in Cremona, die heute in der Kirche San Michele in Cremona hängen[828].

825 Marinelli 2010, S. 37–127 (Zitat S. 79).
826 Die Maßangaben wurden ungeprüft aus der Forschungsliteratur übernommen, siehe Castelnuovo 1992–1993, Bd. 2 (1993), S. 164, Kat.-Nr. 6 (Ezio Chini).
827 Zu den bemalten Orgelflügeln in Italien siehe Mischiati / Waadenoijen van 2001, S. 236–587.
828 Alessandro Pampurino, Flügeltüren der Orgel der Kirche Sant'Antonio in Cremona, Außentafeln mit den *Heiligen Antonius Eremita und Paulus von Theben vor einem Rundbogen* und Innentafeln mit der *Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel*, 1508, Cremona, Kirche San Michele, siehe Mischiati / Waadenoijen van 2001, S. 294–295.

Die gesamte Bildfläche der eine Doppeltafel bildenden Außenflügel (Abb. 148) wird von einem Rundbogen eingefasst. Die Archivolte und die Laibung des Bogens und die Stirnseiten der Pfeiler sind mit 'Grotesken' auf goldfarbenem Grund geschmückt. In den Zwickeln sind vor einem buntgemaserten Marmorgrund geflügelte Victorien in Grisaille angeordnet, die Feldzeichen halten und durch Inschriften als VICTO / RIA / AVGVS / TA und VICTO / RIA / ÆTER / NA bezeichnet sind. Der Rundbogen öffnet sich in einen tonnengewölbten Raum mit Kassettendecke. In den mit vergoldeten Rosetten besetzten Kassetten wird die plastische Dekoration der *Cantoria* und des Gehäuses der Orgel wieder aufgegriffen. An den rückseitigen Rundbogen grenzt ein weiterer Raum an, der sich durch Rundbögen hinten und seitlich in die Landschaft öffnet und von einem Kreuzgratgewölbe überfangen wird. Das Gewölbe wird von einem Mosaik mit 'Grotesken' auf goldfarbenem Grund geschmückt. Der durchgehende Fußboden setzt sich aus abwechselnd rötlichen und bläulichen quadratischen Platten zusammen, die in ein weißes Gitternetz eingefügt sind. Die perspektivisch verkürzt dargestellte Architektur mit dem kassettierten Tonnengewölbe und dem schachbrettartig gemusterten Fußboden zeigt deutliche Bezüge zu Pinturicchios *Verkündigung* in den Borgia-Gemächern im Vatikan (1492–94)[829]. Die Victorien in den Zwickeln erinnern an die nur wenige Jahre zuvor ausgemalte Cappella Nichesola (1504), die gestaffelte Wiederholung des Rundbogenmotivs, die Dekoration des Kreuzgratgewölbes mit 'Grotesken' und der Pavimento an die für dieselbe Kapelle bestimmte Pala (Abb. 147).

Die fluchtenden Linien des kassettierten Tonnengewölbes und des schachbrettartig gemusterten Fußbodens verstärken die durch die perspektivische Verkürzung erzeugte Tiefenwirkung. Sie führen den Blick in eine sich weit in die Tiefe erstreckende Landschaft. Der Landschaftsausschnitt wird im Vordergrund von einigen Sträuchern, einer markanten Felsformation und einem Baum mit einer in vier Etagen kugelförmig zugeschnittenen Krone bestimmt[830]. Im Mittelgrund ist auf der rechten Seite die Ruine eines Amphitheaters zu erkennen, bei dem es sich wohl um das Kolosseum in Rom handelt[831]. Die im Hintergrund verblassenden Hügelketten gehen nahtlos in einen hellgrauen Himmel über.

Die Apostelfürsten Petrus und Paulus stehen einander leicht zugewandt links und rechts vor dem Rundbogen. Die Figuren sind wie Statuen auf Sockeln platziert und

829 Pinturicchio, Appartamento Borgia, 1492–94, Vatikanpalast, siehe La Malfa 2009, S. 111–141.

830 Auf ähnliche Weise in geometrische Formen zugeschnittene Bäume lassen sich auch in den Werken anderer zeitgenössischer italienischer Meister entdecken und geben Aufschluss über die in dieser Zeit in Italien kultivierte Gartenkunst, siehe u.a. Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe*, 1481–82, Vatikan, Sixtinische Kapelle oder Pinturicchio, *Susanna beim Bade*, 1492–94, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi. Zur 'ars topiaria' in Italien siehe Azzi Visentini 2004, S. 81–92 und zur malerischen Repräsentation des kunstvollen Formschnitts siehe Medri 2004, S. 114–123.

831 In der Forschung wird die Ruine des Amphitheaters verbreitet mit der Arena von Verona identifiziert, siehe Mosna 1924, S. 118, Rognini 1972/1973, S. 234, Castelnuovo 1992–1993, Bd. 2 (1993), S. 169, Kat.-Nr. 6 (Ezio Chini) und Mischiati / Waadenoijen van 2001, S. 472. Die Anzahl der Geschosse weist jedoch eindeutig auf das Kolosseum in Rom hin, siehe Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 592, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi) und Marinelli 2010, S. 72.

nehmen genau die Höhe der Bogenpfeiler ein, was ihre Rolle als Stützen der Kirche veranschaulicht.

Auf der linken Seite steht der Heilige Petrus im klassischen Kontrapost. In der Hand des herabhängenden rechten Arms hält er den Schlüssel, in der Hand des angewinkelten linken Arms ein aufgeschlagenes Buch mit rotem Einband. Er trägt ein knöchellanges, über der Hüfte gegürtetes dunkelgrünes Gewand und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes gelbes Umhangtuch, das in schweren Falten über das sich darunter abzeichnende Spielbein herabfällt und sich hinter dem Standbein am Boden staucht. Der Heilige hat den Kopf leicht geneigt und blickt in das aufgeschlagene Buch in seiner linken Hand. Er ist als greiser Mann mit weißem struppigem Haupthaar, der charakteristischen Stirnlocke, einem kurzen, strähnig gelockten Bart und buschigen Augenbrauen dargestellt, die Wangen sind eingefallen und das Gesicht mit der vollen Unterlippe, der großen Nase und den schweren Augenlidern ist von Falten zerfurcht. Das Haupt wird von einem runden Nimbus hinterfangen, der durch zwei feine durchgezogene Linien außen und getüpfelte Linien innen angegeben ist. Die Figur des Heiligen Petrus weist große Ähnlichkeiten mit der Figur desselben Apostels in der Lünette der Südwand der Cappella di San Biagio (Abb. 9) und der Figur des Evangelisten Markus in der Cappella Calcasoli (Abb. 38) auf, insbesondere stimmen die drei Figuren in dem Detail der das Buch haltenden Hand mit dem abgespreizten kleinen Finger und dem gekrümmten Zeigefinger überein.

Auf der rechten Seite steht der Heilige Paulus mit erhobenem Schwert in der rechten und einem aufgeschlagenen Buch mit gelbem Einband in der linken Hand. Er ist wie Petrus in ein knöchellanges, über der Hüfte gegürtetes dunkelgrünes Gewand gekleidet, darüber trägt er ein um Hüfte und Schulter geschlungenes rotes Umhangtuch. Die voluminöse Stofffülle des Umhangtuchs umgibt den Körper wie eine Schale, unter der sich die Konturen kaum abzeichnen. Eberhardt 2007 stellt fest, dass der Heilige Paulus hier in der gleichen Grundhaltung, allerdings leicht abgewandelt, wie die Figur desselben Apostels in der Zeichnung *Himmelfahrt Mariens* nach dem zerstörten Fresko von Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 169) gegeben ist[832], deren selbstbewusste Pose der Maler bereits in den Figuren des Apostels Andreas im Tambour der Cappella di San Biagio (1497–99) (Abb. 12) und des Heiligen Hieronymus in der Cappella Emilei (um 1504) (Abb. 47) aufgegriffen hatte. Der Blick des Heiligen ist aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet. Das Gesicht mit den wulstigen Lippen mit herabhängenden Mundwinkeln, der großen Nase, den verschatteten Augenhöhlen und den steilen Falten zwischen den Augenbrauen wird von einem rötlich-braunen Haarkranz, einer Stirnlocke und einem langen zweigeteilten Bart umrahmt. Sein Haupt wird von einem durchscheinenden runden Nimbus hinterfangen.

832 Eberhardt 2007, S. 89. Kopie nach Perugino, Umkreis des Pinturicchio, *Himmelfahrt Mariens*, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 4861), siehe Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1677–1678.

Die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus werden durch die Farbverschränkung von Rot und Gelb bei den Umhangtüchern und Bucheinbänden miteinander verbunden. Das blasse, beinahe marmorweiße Inkarnat der Heiligen sticht vor dem dunklen Hintergrund der Architektur hervor und trägt zu der statuarischen Wirkung der auf Sockeln platzierten Figuren bei. Sie entsprechen in Körperhaltung und Gewandung, Proportionen und Physiognomie einem von Falconetto früh entwickelten und in seinem weiteren Werk ständig wiederkehrenden Figurentypus. Für den Maler hingegen ungewöhnlich sind die etwas antiquiert wirkenden goldenen Lichtreflexe auf den dunklen Gewändern, die der für Falconetto wiederum üblichen plastischen Modellierung der Umhangtücher mit tiefen Faltenmulden und weichen runden Faltenstegen gegenüberstehen.

Auf der linken Innentafel (Abb. 149) ist der Erzengel Gabriel vor einer Landschaft mit antiken Ruinen im Hintergrund dargestellt. Der Engel steht nach rechts gewandt in aufrecht schreitender Haltung ganz am vorderen Bildrand. Er hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in der Hand des herabhängenden linken Arms hält er eine Lilie. Er trägt ein knöchellanges, über der Hüfte gegürtetes gold-grünes Gewand mit einem vor der Brust gekreuzten weißen Band mit roten Kreuzen darauf und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes rotes Umhangtuch. An den Schultern setzen die fein gezeichneten mehrfarbigen Flügel an. Sein Haupt wird von einem durchscheinenden runden Nimbus hinterfangen und ist im Profil gegeben. Das Gesicht mit dem hervorstehenden Kinn, der spitzen Nase und dem schweren oberen Augenlid wird von schulterlangem blondem Haar umrahmt. Das Inkarnat ist ebenso blass wie das der beiden Heiligen auf den Außentafeln, nur die Lippen und die Wangen sind zartrosa gefärbt. Im Gegensatz zu den statuarisch dastehenden Apostelfürsten Petrus und Paulus ist der Erzengel Gabriel in schreitender Haltung, mit wehendem Haar und flatterndem Gewand in einem Bewegungsmoment dargestellt. Seine Gliedmaßen sind zarter und gelängter als die der kräftigen und gedrungenen Figuren der beiden Heiligen auf den Außentafeln. Allerdings werden die Proportionen des Körpers durch das hochgeraffte Gewand und das auftragende Umhangtuch etwas verunklart. Durch die leuchtend helle Farbgebung sticht der Engel vor der in gedeckten Grün- und Brauntönen gehaltenen Landschaft im Hintergrund hervor. Die Figur gleicht mit ihren zierlicheren Proportionen und dem bewegten Gewand den musizierenden Engeln Pinturicchios etwa in der *Verklärung des Heiligen Bernhardin von Siena* in der Cappella Bufalini in Santa Maria in Aracoeli in Rom (um 1485) oder in der *Anbetung der Hirten* in der Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore in Spello (1500–01). Das scharf umrissene Profil und die Frisur, die Armhaltung und Gestik wie auch die mehrfarbigen Flügel mit goldenen Lichtakzenten weisen Ähnlichkeiten mit der Figur des knieend dargestellten Erzengels Gabriel in Pinturicchios *Verkündigung* in den Borgia-Gemächern im Vatikan (1492–94) auf.

Auf der linken Seite wird die Tafel von einer im Vordergrund hoch aufragenden und von Bäumen bestandenen Felsformation begrenzt. Im Mittelgrund ist auf der rechten Seite eine antike Ruine zu sehen, in der Lodi 2008 eine teilweise rekonstruierte Wie-

dergabe der Maxentiusbasilika in Rom erkennt[833]. Der bergige Hintergrund geht in einen dunkelblauen Himmel mit kleinen rötlich gefärbten Cumulus-Wölkchen über.

In der rechten unteren Ecke der Tafel ist auf dem perspektivisch dargestellten rötlichbraunen Rahmen noch schwach eine an der Vorderseite mit Rankenwerk geschmückte Stufe zu erahnen, die der Stufe in der linken unteren Ecke der gegenüberliegenden Tafel mit der Jungfrau Maria entspricht. Das Pentimento deutet möglicherweise auf eine ursprünglich anders konzipierte Anordnung der beiden Innentafeln hin, die sich jedoch wegen des dann unvermittelten Aufeinanderprallens von Landschafts- und Architekturhintergrund auf keinen Fall für die in geschlossenem Zustand eine Doppeltafel bildenden Außenflügel eignen.

Auf der rechten Innentafel (Abb. 149) ist die Jungfrau Maria vor einer antiken Architektur im Hintergrund dargestellt. Sie ist im Halbprofil nach links gewandt gegeben und kniet mit vor der Brust zusammengelegten Händen und geneigtem Kopf vor einem Lesepult. Die knieende Haltung und der Betgestus erinnern an Darstellungen der das Jesuskind anbetenden Maria, wie etwa in dem von Pinturicchio gemalten Altarfresko in der Cappella della Rovere in Santa Maria del Popolo in Rom (1488–90). Sie trägt ein rotes Gewand mit einem über der Brust gekreuzten gelben Tuch und darüber ein blaues Umhangtuch. Die beleuchteten Faltenstege des voluminösen dunklen Umhangtuchs werden wie bei den Gewändern der beiden Heiligen auf den Außentafeln durch goldene Lichtreflexe hervorgehoben. Das rundliche Gesicht mit dem kleinen Mund mit vollen Lippen, der großen Nase mit breitem Nasenrücken, den gesenkten Augenlidern und den dünnen Augenbrauenbögen wird von langem, mittig gescheiteltem rötlichbraunem Haar umrahmt, in das ein gelbes Kopftuch eingebunden ist. Das blasse Inkarnat wird nur durch die zartrosa gefärbten Lippen und Wangen belebt. Das geneigte Haupt wird von einem durchscheinenden runden Nimbus hinterfangen. Das Größenverhältnis der Figur zur Architektur im Hintergrund wie auch zu der Figur des Erzengels Gabriel auf der gegenüberliegenden Innentafel ist unstimmig.

Die Jungfrau Maria kniet vor einem hölzernen Lesepult, dessen Korpus mit Reliefs geschmückt ist: An den Kanten sind unten in Rankenwerk übergehende Fabelwesen zu sehen und darüber Festons haltende Putti. Auf der abgeschrägten Lesefläche liegt ein aufgeschlagenes Buch und auf dem geraden Aufsatz sind eine beschriebene Schriftrolle, ein Tintenfass mit Feder und eine Sanduhr platziert.

In der linken oberen Ecke der Tafel erscheint in einer Aureole Gottvater, der aus seinen Händen den Heiligen Geist in Form der Taube entlässt. Er ist als Brustbild im Halbprofil gegeben und trägt ein rotes Gewand. Der gezierten Handhaltung stehen die für Falconettos Figuren typischen etwas derben Gesichtszüge entgegen: Das Gesicht mit der wulstigen Unterlippe, der großen Nase, den eingefallenen Wangen, den verschatteten Augenhöhlen und den schweren halbgeschlossenen Augenlidern

833 Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 594, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi).

unter buschigen Augenbrauen wird von einem weißen struppigen Haarkranz, einer Stirnlocke und einem langen zweigeteilten Bart umrahmt. Sein Haupt wird von einem durchscheinenden dreieckigen Nimbus hinterfangen.

Die antike Architektur im Hintergrund, die etwa drei Viertel der Bildhöhe einnimmt, ist an die Porta Leoni in Verona angelehnt. Es handelt sich allerdings nicht um eine getreue Wiedergabe des Bestands, sondern um eine abgewandelte Rekonstruktion des doppelbogigen dreigeschossigen Stadttores[834]: Das Rundbogenportal wird von einer Säulenädikula eingefasst, im mittleren Geschoss werden die rundbogigen Fensteröffnungen des antiken Vorbilds durch ein figürliches Relief ersetzt, darüber ragen die Reste einer durch Säulen gegliederten Wand auf, wobei die flache Exedra des im antiken Vorbild breiten mittleren Wandabschnitts hier tiefer und verschmälert dargestellt ist. Auf der linken Seite erblickt man durch eine überschnittene Bogenöffnung eine rote Zinnenmauer. Über der Architektur erhebt sich ein dunkelblauer Himmel mit Cumulus-Wölkchen.

Die Inschriften und der Reliefschmuck an der Architektur nehmen sowohl auf den Auftraggeber der Orgel als auch auf das historische Ereignis der Kaiserproklamation Maximilians I. in der Kathedrale San Vigilio Bezug: Im Scheitel des Rundbogens prangt das Wappen des Trienter Fürstbischofs Georg von Neudegg, das einen silbernen Schild mit drei schrägrechts gestellten roten Muscheln zeigt. Das Motiv der Jakobsmuschel wird als Relief in den Bogenzwickeln wiederholt. Im Gebälk des Dreiecksgiebels ist eine Inschrift mit dem Namen des Auftraggebers NEYDEGK angebracht. Das Relief im mittleren Geschoss zeigt eine figürliche Szene *all'antica*, die mit der Inschrift CHORONATIO CAESARIS im darüberliegenden Gebälk überschrieben ist. Eine Gruppe von Soldaten und Konsuln hat sich vor einem Podium auf der rechten Seite versammelt, in das die Buchstaben C A[835] eingemeißelt sind. Vor dem Podium, der Gruppe zugewandt, steht ein Feldherr in antiker Rüstung und Paludamentum, der von dem vorderen der beiden auf dem Podium stehenden Soldaten mit einem Lorbeerkranz bekrönt wird. Übertragen auf das am 4. Februar 1508 in der Kathedrale San Vigilio stattgefundene historische Ereignis wird hier die Kaiserproklamation Maximilians I. zu einer Kaiserkrönung überhöht. In diesem Kontext sind auch die auf der Inschriftentafel im Giebelfeld stehende Buchstabenfolge S P Q R[836] und die in die Sockel der Säulen eingemeißelten Buchstaben S C[837] als weitere Hinweise auf den 'Erwählten Römischen Kaiser' zu verstehen.

834 Rognini 1972/1973, S. 234, Castelnuovo 1992–1993, Bd. 2 (1993), S. 169, Kat.-Nr. 6 (Ezio Chini), Mischiati / Waadenoijen van 2001, S. 473, Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 592, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi) und Marinelli 2010, S. 74. Falconetto hatte die Porta Leoni in Verona mit Sicherheit genauestens studiert und bemaßte Grund- und Aufrisse angefertigt, die als Grundlage für die Antikennachzeichnungen von Sebastiano Serlio, Giovanni Caroto und Andrea Palladio dienten, siehe Cavalieri Manasse 1980 (A), S. 71–72, S. 72–76, Kat.-Nrn. III.50-III.56 und (B), S. 76, S. 76–82, Kat.-Nrn. III.57-III.67.

835 C A ist als CAESAR AUGUSTUS aufzulösen.

836 S P Q R ist als SENATUS POPULUSQUE ROMANUS aufzulösen.

837 S C ist als SENATUS CONSULTO aufzulösen.

In der linken unteren Ecke der Tafel geht der perspektivisch dargestellte rötlich-braune Rahmen in eine an der Vorderseite mit Rankenwerk geschmückte Stufe über, die sich entsprechend in der rechten unteren Ecke der gegenüberliegenden Innentafel fortsetzte, dort aber wieder übermalt wurde. Die Bewandtnis dieser Stufe geht aus dem Bildkontext nicht hervor.

In der Literatur wird allgemein die Mitarbeit eines Tommaso Falconetto an der Vergoldung und Bemalung der *Cantoria* und des Gehäuses der Orgel der Kathedrale San Vigilio angenommen[838]. Dieser verbreitet als Bruder Giovanni Maria Falconettos akzeptierte Tommaso wird erst- und einmalig in einem Eintrag im Rechnungsbuch vom 22. Februar 1508 anlässlich der Umquartierung der an der Orgel beteiligten Veroneser Handwerker und Künstler aufgrund des zwei Tage zuvor erlassenen kaiserlichen Edikts genannt. Im Vergleich zu den darin explizit als Brüder bezeichneten Nicolò und Francesco de Pomei sowie Francesco und Filippo Begano fällt allerdings die fehlende Angabe der verwandtschaftlichen Beziehung von Giovanni Maria und Tommaso Falconetto auf[839]. In den Einwohnerverzeichnissen der Stadt Verona von 1472, 1482, 1492 und 1502 werden im Haushalt des Malers Jacopo Falconetto nur die Geschwister Giovanni Maria, Giovanni Antonio und Lucia aufgeführt, ein Tommaso erscheint darin hingegen nicht[840]. Neben der unklaren Verwandtschaftsbeziehung ist auch der Anteil von Tommaso Falconetto an der Vergoldung und Bemalung der *Cantoria* und des Gehäuses der Trienter Domorgel nicht eindeutig zu bestimmen, aber eher als gering einzuschätzen, da er bei keinem der Zahlungsausgänge im Rechnungsbuch Erwähnung findet.

Giovanni Maria Falconetto stellte mit den vier Tafeln der Flügeltüren, einem der wenigen erhaltenen Beispiele für Tafelmalereien im Werk des Künstlers, einmal mehr seine Begabung für die Architekturmalerei und seine Vorliebe für die Antike unter Beweis. Die korrekte Anwendung der perspektivischen Verkürzung, der Einsatz antikisierender Architektur- und Dekorationsmotive und die Veduten und eigenhändigen Rekonstruktionen antiker Monumente sind als durchaus fortschrittlich zu bewerten. Dem stehen die leblos und wie geschnitzt wirkenden Figuren entgegen, die kaum mehr zeitgemäß sind. Rasmo 1982 stellt kritisch in Frage, ob das Ergebnis den Aufwand rechtfertigte,

838 Zanolini 1899, S. 133–134, Cervellini 1909, S. 138, Gerola 1909 (b), S. 115, Ders. 1915, S. 224, Ders. 1918 (a), S. 105, Fiocco 1930/1931, S. 1211, Lunelli 1933, S. 66, Weber 1933, S. 112–113, Brenzoni 1953/1954, S. 273, Ders. 1972, S. 135, 137, Rognini 1972/1973, S. 227–228, 234, Rasmo 1982, S. 210–212, Guzzo 1994, S. 345, 351, Eberhardt 2007, S. 89, Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 592, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi), Marinelli 2010, S. 43, 54, Zamperini 2010 (a), S. 162, Vinco 2011, S. 152 und Plebani 2012, S. 139.
839 adt, acc, Capsa Fabricae n. 3, fol. 33v (1508, 22. Februar), siehe Marinelli 2010, S. 107–108, Dok.-Nr. 1 sowie S. 53–54.
840 asvr, dp, aep, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 97 (1472, Beverara: Iohannes Maria 4, Iohannes Antonius 2), n. 98 (1482, Beverara: Zuan Maria 13, Zuan Antonio 11, Lucia 9), n. 100 und aac, ce, Anagrafi Comune, b. 3, n. 88bis (1492, Beverara: Zuano Maria 24, Zuano Antonio 21, Luzia 18) sowie b. 30, n. 1229 und n. 1230 (1502, S. Zen de Sopra: Zuano Antonio 29, Lucia 27).

der betrieben wurde, um die Durchführung des Auftrags durch einen Veroneser Maler in der politisch angespannten Lage zu ermöglichen[841]. Das Trienter Domkapitel zeigte sich jedoch zufrieden und erhöhte die Schlusszahlung an Giovanni Maria Falconetto am 21. Juli 1508 um zusätzliche 14 Dukaten[842]. Von Beifall und Anerkennung zeugen dann auch die anschließenden Aufträge vom Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg als Statthalter Kaiser Maximilians I. in Verona und den kaiserlichen Räten in seinem Gefolge in der Heimatstadt des Malers. Schließlich beauftragte das Trienter Domkapitel Falconetto 1515 mit der Reinigung der 'Pala di San Vigilio'[843].

5.3 Einhornjagd im Hortus conclusus (1509/1514), San Pietro Martire, Verona

5.3.1 Die Kirche San Pietro Martire oder San Giorgetto dei Domenicani

Der Vorplatz vor der Basilica di Sant'Anastasia in Verona wird im Norden von der kleinen Kirche San Pietro Martire begrenzt[844]. Die Saalkirche mit zwei kreuzrippengewölbten Jochen und geradem Chorschluss wurde Ende des 13. Jahrhunderts von den Mönchen des angrenzenden Dominikanerklosters errichtet und war ursprünglich dem Heiligen Georg geweiht.

Im Jahr 1354 bot Ludwig der Brandenburger, Graf von Tirol, seinem Schwager Cangrande II. della Scala, Signore der Stadt Verona, Unterstützung bei der Niederschlagung eines von dessen Halbbruder Fregnano della Scala angeführten Umsturzversuchs an. Die nach Verona entsandten „brandenburgischen" Ritter stifteten am 24. April 1354 in der San Giorgetto genannten Kirche eine ewige Messe zu Ehren ihres Schutzpatrons und zum Gedenken an ihre Verstorbenen[845]. Die über dem Hauptportal an der Westwand aufgemalte Stiftungsinschrift wird seitlich von jeweils fünf Wappen mit Schild und Helm eingefasst. Unter den Wappen sind mehrere Bildfelder angeordnet, in denen jeweils ein knieender Ritter dargestellt ist, der vom Heiligen Georg und einer weiblichen Heiligen der thronenden Madonna empfohlen wird[846].

841 Rasmo 1982, S. 210–212.

842 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 3, fol. 41r (1508, 21. Juli: „Nota etiam qualiter inter omnes suprascriptas postas pecuniarum per predictum magistrum Ioannem Mariam receptarum sunt et continentur quatuordecim ducati quos Venerabilis Capitulum donavit elargitumque fuit eidem magistro Ioanne Marie, M 5 L 4 G 4"), siehe Marinelli 2010, S. 116, Dok.-Nr. 1 sowie S. 64–65.

843 ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 1, fol. 61r (1515, 2. April), siehe Marinelli 2010, S. 122, Dok.-Nr. 3 sowie S. 80–81.

844 Zur Kirche San Pietro Martire oder San Giorgetto und ihrer Ausstattung siehe Scapini 1954, S. 41–43, Cappelletti 1973, S. 311–313 und Flores D'Arcais 1980 (a), S. 380.

845 Die über dem Hauptportal an der Westwand aufgemalte Stiftungsinschrift lautet: ISTI SVNT FVNDATORES D(E) ISTA MIS(S)A QVE DEBET ES(S)E SEM / PER OMNI DIE ORA TERCIA IN ONORE SA(NCTI) GEOR(GI)I ET PER OM / NIB(VS) [THEVTONICIS VIVIS] ET MORTIS ET EST CONSECRATA / IN FESTO S(AN)C(T)I GEOR(GI)I AN(N)O DOMINI MCCCLIIII XXIIII APRILIS.

846 Zu den „brandenburgischen" Rittern und ihren Stiftungen in San Pietro Martire siehe Gerola 1912, S. 198–209.

Im Jahr 1424 wechselte das Patrozinium vom Heiligen Georg zum Heiligen Petrus Martyr einhergehend mit der Übergabe der Kirche an die gleichnamige Bruderschaft; im Volksmund hält sich dennoch bis heute hartnäckig die Bezeichnung der Kirche als San Giorgetto.

Nach der widerstandslosen Einnahme der Stadt Verona durch Kaiser Maximilian I. im Juni 1509 diente die Kirche San Giorgetto erneut als Erinnerungsort Tiroler Ritter: Zwei kaiserliche Räte beauftragten Giovanni Maria Falconetto mit der Ausmalung der Lünette der Ostwand mit dem ikonografisch komplexen Bildthema der *Einhornjagd im Hortus conclusus*. Der Darstellungstradition der Stifterbildnisse der „brandenburgischen" Ritter folgend sind die beiden Hauptmänner in Verehrung der Jungfrau Maria am linken und rechten Rand des Bildfelds kniend wiedergegeben und die unterhalb verlaufende Stiftungsinschrift wird seitlich von ihren Wappen mit Schild und Helm eingefasst.

Während der napoleonischen Besatzung der Stadt Verona wurde die Kirche profaniert. Im Jahr 1807 ging das Gebäude in das Eigentum der Gemeinde von Verona über und wurde zeitweilig als Schulraum genutzt. Zu diesem Zeitpunkt wurde ein Großteil der Wand- und Gewölbemalereien übertüncht, die Lünette der Ostwand mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* blieb davon allerdings verschont[847]. Ende des 19. Jahrhunderts wurden die übertünchten Malereien an den übrigen Wänden und im Gewölbe wieder aufgedeckt. Heute dient das Gebäude als Veranstaltungs- und Ausstellungsraum.

5.3.2 Die kaiserlichen Räte Johannes von Weineck und Kaspar Künigl von Ehrenburg

Unterhalb des Bildfelds (Abb. 57) verläuft in drei Zeilen mit goldenen Lettern auf blauem Grund die Stiftungsinschrift. Aufgrund größerer Fehlstellen ist der Text nur lückenhaft lesbar, den Hye 1983 folgendermaßen rekonstruiert[848]:

> [DEI] OMNIPOTENTIS SVAE [-- VIRG]INIS [M]ARIAE GLORIA OPVS HOC FIE[RI] FECERVN[T] NOBILES ET GENEROSI VIRI IOANNES DE BAYNECK ET / [CASPA]R CHYNIGEL DE [EHRENBVRG CAESAREAE MAIESTATIS CAPITANEI] ET [C]ONSILIARII T(EM)PO(R)E RECVPE[RATIONIS] HVI[VS V]RBIS DOMINII (QVE) PER SERENISSIMVM / [MA]XIMILIANVM [IM]PERA[TOREM ROMANORV]M E [MA]NIBVS DOM[IN]I VE[NETARVM] AN(N)O [DOMINI M]CCCCC[IX] ET MENSE IVNII

Die Auftraggeber werden in der Stiftungsinschrift namentlich einschließlich der Angabe ihrer Funktion und Ehrentitel genannt: Es handelte sich um die Hauptmänner und kaiserlichen Räte Johannes von Weineck und Kaspar Künigl von Ehrenburg.

847 Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 30.
848 Hye 1983, S. 466.

Johannes von Weineck entstammte einem alten Tiroler Adelsgeschlecht[849], dessen Wappen einen roten Schild mit einer zinnenbekrönten Mauer in Silber zeigt[850]. Der Sohn des Hildebrand von Weineck und der Agnes Künigl von Ehrenburg war in erster Ehe mit Martha von Neuhaus und in zweiter Ehe mit Dorothea von Thun verheiratet.

Johannes von Weineck kämpfte 1487 in der Schlacht von Calliano in dem von Herzog Sigmund von Tirol genannt „der Münzreiche" begonnenen Krieg gegen die Republik Venedig. Die Verherrlichung der Schlacht von Calliano als Triumph Tirols über die Republik Venedig setzte erst im Nachhinein mit der Übernahme der Regentschaft in Tirol durch den römisch-deutschen König Maximilian I. 1490 und der Vereinigung Tirols mit der Grafschaft Görz 1500 ein, als sich das Habsburgerreich bis vor die Tore der Serenissima erstreckte[851]. Überhöht wurde dabei auch der eigene Anteil an dem hauptsächlich durch fremde Söldnertruppen errungenen Sieg in einem Krieg, an dem der Tiroler Adel zunächst nur widerwillig teilgenommen hatte, der ihm nun aber als Treuebeweis gegenüber dem künftigen Kaiser diente. Sichtbar wird diese nachträgliche Geschichtsschreibung unter anderem in der heraldischen Dekoration an der Fassade des Palazzo Pilosi in Calliano, die an die von Jörg Kölderer 1499 geschaffene Fassadendekoration am einstigen Innsbrucker Wappenturm erinnert und zwischen 1505 und 1508 entstanden sein muss. Unter dem bekrönten Wappen des römisch-deutschen Königs Maximilian I. sind in fünf Reihen die Wappen einiger Tiroler Adelsgeschlechter angeordnet, darunter in der mittleren Reihe links außen das gevierte Wappen der Familie von Weineck[852].

Im Jahr 1490 wurde Johannes von Weineck vom Trienter Fürstbischof Ulrich von Frundsberg (1486–93) als Hauptmann und Verwalter der Judikarien auf der Festung Castel Stenico eingesetzt. Er leistete dem römisch-deutschen König Maximilian I. treue Dienste während der kriegerischen Auseinandersetzungen 1499 zwischen dem Schwäbischen Bund und der Schweizer Eidgenossenschaft[853]. Im Krieg gegen die Republik Venedig bewährte er sich als Hauptmann im Dienst von Kaiser Maximilian I., dem er während der Besatzung der Stadt Verona regelmäßig Bericht erstattete. Am 11. Juni 1514 teilte er dem Innsbrucker Regiment den Tod des Trienter Fürstbischofs und kaiserlichen Statthalters in Verona Georg von Neudegg mit und bat gleichzeitig um die

849 Zur Familie von Weineck siehe [Kögl] 1845–1846, Bd. 11 (1845), S. 127–131, Innerebner 1955, S. 104–117 und Zimmermann 1993, Heft 1, S. 18–28, Heft 2, S. 6–13, Heft 3, S. 7–17 und Heft 4, S. 5–11.

850 Das Wappen der Tiroler Familie von Weineck wird durch Vierung mit dem eines gleichnamigen Graubündner Geschlechts vereinigt, dessen Wappen einen zweimal geteilten und einmal gespaltenen Schild von Rot und Silber zeigt, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – BSB) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, III, Taf. 102. In den bildlichen Überlieferungen des gemeinsam geführten gevierten Wappens wechselt die Feldverteilung.

851 Zur Schlacht von Calliano am 10. August 1487 und der im Nachhinein einsetzenden Geschichtsschreibung in Wort und Bild siehe Passamani 2000, S. 429–432, Bellabarba 2000, S. 433–437 und Pezzolo 2000, S. 439–444.

852 Zum Palazzo Pilosi in Calliano siehe Dal Prà / Borrelli 2009, S. 7–30.

853 Regesta Imperii XIV, Bd. 3.1 (1996), S. 28, Reg.-Nr. 9108.

Bezahlung seines Solds und seine Abberufung aus der Stadt Verona[854]. Bei der Verteidigung der Festung Rocca d'Anfo am Idrosee gegen einen Überraschungsangriff der venezianischen Truppen im Januar 1516 wurde er tödlich verwundet.

Kaspar Künigl von Ehrenburg entstammte ebenfalls einem alten Tiroler Adelsgeschlecht[855], dessen Wappen einen schräggeteilten Schild mit Gegenspitze von Rot und Silber zeigt[856]. Er wurde am 4. Mai 1481 als Sohn des Gabein Künigl von Ehrenburg und der Katharina von Cles geboren. Gabeins Schwester Agnes war mit Hildebrand von Weineck verheiratet und Mutter des Johannes von Weineck, die beiden Auftraggeber waren demnach Vettern. Der wesentlich ältere Johannes von Weineck und sein Bruder Adam übten zudem nach dem Tod des Gabein Künigl von Ehrenburg die Vormundschaft über dessen Kinder aus.

Nach dem Studium in Brixen verschaffte ihm sein Onkel Hildebrand von Cles, Hauptmann von Trient, Zugang zum fürstbischöflichen Hof, wo er unter Georg von Neudegg (1505–14) und Bernhard von Cles (1514–39) das Amt des Obersthofmeisters verrichtete. Seit 1498 stand er im Waffendienst des römisch-deutschen Königs Maximilian I. und machte sich als Hauptmann im Krieg gegen die Republik Venedig verdient. Nach der Einnahme der Stadt Verona im Juni 1509 unterrichtete er den Trienter Fürstbischof und kaiserlichen Statthalter in Verona Georg von Neudegg über die aktuellen Kriegsvorgänge, der davon Kaiser Maximilian I. in Kenntnis setzte[857]. Im Mai 1516 wurde der fürstbischöfliche Obersthofmeister und kaiserliche Rat von Kaiser Maximilian I. beauftragt, die Bezahlung der von Brescia nach Verona abziehenden Kriegsknechte zu besorgen[858]. Am 28. April 1517 heiratete er Barbara von Welsberg, Tochter des Christoph von Welsberg und der Veronika von Neudegg. Unter Kaiser Karl V. nahm er an einigen Reichstagen teil und wurde zum Hofmarschall ernannt. Im Jahr 1525 wurde er von Erzherzog Ferdinand zum Regimentsrat bestellt und 1527 mit der Verwaltung des Hochstifts Brixen betraut. Nach dem Tod des Grafen Wolfgang von Montfort versah er kurzfristig das vakant gewordene Amt des oberösterreichischen Statthalters in Innsbruck. Kaspar Künigl von Ehrenburg starb am 13. September 1541.

Die beiden Stifter knien einander gegenüber am linken und rechten Rand des Bildfelds (Abb. 57) mit im Betgestus vor der Brust zusammengelegten Händen in Verehrung der Jungfrau Maria. Sie sind gleich groß wie die Hauptfiguren dargestellt und scheinen in die Szene eingebunden, die sie bezeugen. Die zeitgenössischen Rüstungen der beiden

854 AT-OeStA/HHStA RK Maximiliana 31–3–26 (1514, 11. Juni – Verona).
855 Zur Familie Künigl von Ehrenburg siehe Wurzbach von 1865, S. 324–330 und Kustatscher 1996.
856 Zu dem Wappen der Familie Künigl von Ehrenburg siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – BSB) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, II, Taf. 39. Als 1536 mit Augustin das Geschlecht der von Weineck ausstarb, ging das Wappen an die Familie Künigl von Ehrenburg über.
857 AT-OeStA/HHStA RK Maximiliana 22–2–44 (1510, 24. Juni – Verona).
858 AT-OeStA/HHStA RK Maximiliana 35–4–4 (1516, 2. Mai – Riva del Garda).

Ritter sind ausgesprochen detailliert wiedergegeben[859], die Gesichter zeigen individualisierte, jedenfalls altersgemäße und vielleicht sogar porträthafte Züge. Die unterhalb des Bildfelds verlaufende Stiftungsinschrift wird seitlich von lorbeerumkränzten Tondi eingefasst, in denen das jeweilige Wappen des darüber dargestellten Stifters abgebildet ist. Zumindest entspricht das Wappen unterhalb des jüngeren Stifters auf der rechten Seite mit dem schräggeteilten Schild mit Gegenspitze von Rot und Silber dem Wappen der Künigl von Ehrenburg. In dem Tondo auf der linken Seite wird dieses Wappen gespiegelt wiederholt, es handelt sich dabei aber wohl, dem schlechten Erhaltungszustand nach zu urteilen, um eine spätere Übermalung *a secco*. Das einfache Wappen der von Weineck findet sich jedoch mehrfach am Davidsturm. Die Hauptmänner und kaiserlichen Räte Johannes von Weineck und Kaspar Künigl von Ehrenburg stellten sich mit diesen Stifterbildnissen in die Tradition der „brandenburgischen" Ritter.

Als Anlass der Stiftung wird in der Inschrift die Einnahme der Stadt Verona durch Kaiser Maximilian I. im Juni 1509 genannt. Während einige Autoren davon ausgehen, dass der Auftrag direkt im Anschluss an dieses Ereignis erteilt wurde[860], datieren andere die Wandmalereien in das Jahr 1514[861]. Als Begründung für diese spätere Datierung lässt sich das am Davidsturm dargestellte Wappen des Trienter Fürstbischofs Georg von Neudegg anführen, der von Kaiser Maximilian I. als Statthalter in Verona eingesetzt wurde und dort am 5. Juni 1514 verstarb. Eine Entstehung der Wandmalereien nach 1514 ist auszuschließen, da Johannes von Weineck nach dem Tod Georg von Neudeggs um seine Abberufung aus der Stadt bat.

Die Kirche San Giorgetto bot sich in mehrfacher Hinsicht für die Stiftung der beiden kaiserlichen Räte an: Zum einen diente sie seit der Messstiftung der „brandenburgischen" Ritter 1354, darunter auch einem Vorfahren des Johannes von Weineck[862], als Erinnerungsort Tiroler Ritter. Zum anderen war die Kirche dem Heiligen Georg geweiht, dem Schutzpatron der Ritter und Kaiser Maximilians I. genannt „der letzte Ritter" sowie Namenspatron des Trienter Fürstbischofs und kaiserlichen Statthalters in Verona Georg von Neudegg. Der Ritterheilige ist auch in der Gewölbekappe direkt über der Lünette der Ostwand dargestellt.

859 Zur Rekonstruktion der Rüstung des Johannes von Weineck, die in der Sala delle Guardie im Palazzo Vecchio des Castel Stenico ausgestellt wird, siehe Righini 2008, S. 38–43.
860 Gerola 1912, S. 208, Hye 1983, S. 466, Burkart 2000, S. 213, Ausst.-Kat. Lienz 2000, S. 515, Kat.-Nr. 3–3–11 (Stefano Lodi) und Dal Prà 2010, S. 230.
861 Simeoni 1913[3] [1909], S. 54, Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 808, Scapini 1954, S. 43, Tessari 1954, S. 65, Brenzoni 1972, S. 135, Guzzo 1994, S. 351, Unfer Lukoschik 2009, S. 71 und Zavatta 2013, S. 136, Anm. 13.
862 Links neben der Stiftungsinschrift über dem Hauptportal an der Westwand ist das Wappen der Familie von Weineck zu sehen, überschrieben mit D GENVIN D WEINEK, siehe Gerola 1912, S. 202. Bei Ingenuin von Weineck handelt es sich um den Großvater des Johannes von Weineck.

Das Bildthema der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in dieser ikonografisch ausgereiften Fassung fand innerhalb eines eng begrenzten geografischen und zeitlichen Rahmens auffällige Verbreitung. Die Beliebtheit, der sich das Bildthema im Umkreis des fürstbischöflichen Hofes in Trient seit der Übernahme der Regentschaft in Tirol durch Maximilian I. 1490 erfreute, lag wohl in der Möglichkeit begründet, in das sakrale Bildthema ein genealogisches und politisches Programm zu integrieren. In den erhaltenen Darstellungen des Bildthemas an der Grenze des Reiches wird der Davidsturm als 'Wappenturm' interpretiert, der zum einen dem Aufzeigen der verwandtschaftlichen Beziehungen der Auftraggeber aus dem Tiroler Adel untereinander und zum anderen der Huldigung Kaiser Maximilians I. diente. Johannes von Weineck trat bereits zuvor gemeinsam mit seiner zweiten Ehefrau Dorothea von Thun als Stifter einer Wandmalerei mit demselben Bildthema in der Pfarrkirche Santa Maria Assunta in der Ortschaft Condino im Valle del Chiese in den Judikarien auf.

Mittig unterhalb der Jungfrau Maria ist in die gemalte Architekturrahmung des Lünettenfelds die Signatur OPV[S F]ALCONE[TVS] eingemeißelt. Der Veroneser Maler war den Tiroler Stiftern sicherlich bereits durch seine wenige Jahre zuvor in Trient ausgeführten Werke bekannt: Im Auftrag des Trienter Fürstbischofs und späteren kaiserlichen Statthalters in Verona Georg von Neudegg hatte Giovanni Maria Falconetto 1508 das Gehäuse und die *Cantoria* der Orgel der Kathedrale San Vigilio bemalt und vergoldet. Möglicherweise war der Maler auch an der künstlerischen Ausstattung des Palazzo Geremia beteiligt gewesen, deren Auftraggeber Giovanni Antonio Pona nach der Einnahme der Stadt Verona im Juni 1509 zum kaiserlichen Kämmerer in Verona bestellt wurde und eng mit den beiden Stiftern der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in San Giorgetto verbunden war, wie das gevierte Wappen der Familie von Weineck auf einer Tafel einer 1499 datierten Holzbalkendecke aus dem Palazzo Geremia zeigt[863].

5.3.3 Forschungsgeschichte

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos geht Vasari verhältnismäßig ausführlich auf das Fresko in der Kirche San Giorgetto ein. Das Bildthema fasst der Künstlerbiograph dabei nur vage mit „alcune cose della Scrittura" zusammen, sein Augenmerk liegt vielmehr auf den Stiftern, „certi signori tedeschi, consiglieri di Massimiliano imperatore" und deren figürlicher Darstellung „grandi quanto il naturale, una da una, l'altro dall'altra parte ginocchioni"[864].

Auf seiner Reise über die Schweiz und Deutschland nach Italien von 1580 bis 1581 besichtigte Michel de Montaigne in der Stadt Verona einige Kirchen, darunter auch

863 14 Tafeln dieser Holzbalkendecke aus dem Palazzo Geremia befinden sich heute in der Villa von Angelo Caprodi in Torno am Comer See, vier weitere im Castello del Buonconsiglio in Trient. Neben dem Wappen der Familie von Weineck sind auf den Tafeln die Wappen der Familien Pona, a Prato und de Concini zu sehen. Zu den Tafeln der Holzbalkendecke aus dem Palazzo Geremia in Trient siehe LUPO 2004, S. 28, 96–97.
864 VASARI 1550 / 1568 ED. BETTARINI / BAROCCHI 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590–591.

San Giorgetto. Dazu notiert er in seinem erst 1774 gedruckten Tagebuch: „en l'Eglise St. George, où les Allemans ont force tesmoingnages d'y avoir esté, & plusieurs ecussons. Il y a, entre autres, une inscription, portant, que certeins Jantilshomes Allemans, aiant accompaigné l'Empereur Maximilian à prandre Verone sur les Venitians, ont là mis je ne scay quel ouvrage sur un Autel". Das Bildthema scheint für den Betrachter wiederum von eher geringer Bedeutung zu sein, vielmehr gilt seine Aufmerksamkeit den sichtbaren Zeugnissen der Präsenz deutscher Edelleute in San Giorgetto, ganz gleich, ob es sich dabei um „brandenburgische" Ritter in der Mitte des 14. oder kaiserliche Räte Anfang des 16. Jahrhunderts handelt. Dabei zeigt er sich verwundert, „que cete seigneurie meintient en sa ville les tesmoingnages de ses pertes"[865].

In der Viten- und Guidenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts gehen die Anmerkungen zu Falconettos Fresko in der Kirche San Giorgetto selten über die summarische Zusammenfassung des Bildthemas durch Vasari hinaus, die teilweise sogar im Wortlaut übernommen wird; mehrfach lässt sich auch eine vereinheitlichende Betrachtung oder gar Gleichsetzung der zeitlich divergierenden Stiftungen der „brandenburgischen" Ritter und der kaiserlichen Räte wie im Reisetagebuch des Michel de Montaigne feststellen[866].

Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle stellen 1871 einige stilvergleichende Beobachtungen zu der Allegorie der Verkündigung von Falconetto an, die sie als „fanciful – which may be due to the caprice of the person who ordered them – but free and bold in contour, and less deformed by mannerism than usual" beschreiben. Im Hinblick auf die zahlreichen Darstellungen verschiedener Tiere verweisen sie auf die Tierstudien des Antonio Pisanello und im Hinblick auf die Darstellung der Jungfrau Maria als *Madonna dell'Umiltà* im *Hortus conclusus* auf eine Tafel im Museo di Castelvecchio in Verona mit der Madonna und der Heiligen Katharina im Paradiesgärtlein[867].

Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein zeugen die Kommentare in der Literatur von einem mangelnden Verständnis für die inhaltliche Bedeutung, die textlichen Grundlagen und die tradierte Darstellungsweise des hauptsächlich im deutschsprachigen Raum entwickelten und verbreiteten Bildthemas der *Einhornjagd im Hortus conclusus*[868]. Die

865 De Montaigne 1580/1581 Ed. Querlon 1774, Bd. 1, S. 192. Zur 'Konkurrenz' und 'Koexistenz' von Zeichen, Symbolen und Bildzeugnissen der Herrschaft Kaiser Maximilians I. und der Republik Venedig in der Stadt Verona siehe Burkart 2000, S. 223–226 und Schweizer 2002, S. 308.

866 Dal Pozzo 1718, S. 260, Lanceni 1720, S. 41, Biancolini 1749–1771, Bd. 3 (1750), S. 138, Maffei 1795, Bd. 2, S. 18–19, Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 85, Dalla Rosa 1806 Ed. Marini / Peretti / Turri 2011, S. 166, Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 29–30, Bennassuti 1825, S. 125, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70, Rossi 1854, S. 14, Bernasconi 1864, S. 260–261, Giro 1869, Bd. 2, S. 95 und Eitelberger von 1873, S. 211.

867 Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472. Die sog. *Madonna del roseto* im Museo di Castelvecchio in Verona wurde zunächst Antonio Pisanello, dann Stefano da Verona und zuletzt Michelino da Besozzo zugeschrieben. Im aktuellen Bestandskatalog des Museums wird die Tafel (Inv.-Nr. 173–1B359) unter Stefano di Giovanni geführt, siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 92–93, Kat.-Nr. 54 (Paola Marini).

868 Von den fünf heute bekannten im Umkreis des Fürstbistums Trient entstandenen Wandmalereien mit der durch das *Defensorium* erweiterten Einhornjagd waren bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nur die Beispiele in den Kirchen San Giorgetto in Verona und Santa Maria Assunta in Condino sichtbar. Die Wand-

Ansammlung einer Vielzahl aus unterschiedlichen Kontexten stammender Symbole wird oftmals als verworren und bizarr wahrgenommen und die Komposition als veraltet getadelt.

Georg Biermann rügt das Fresko in der Kirche San Giorgetto in Verona 1904 als eine „der wüstesten Allegorien, welche die christliche Kunst geboren, eine sinnlose Vermengung der Antike mit dem Christentum, die zu erklären unmöglich ist“[869]. Etwas gemäßigter drückt sich Luigi Simeoni aus, der die Darstellung der Verkündigung in seinem erstmals 1909 erschienenen kunsthistorischen Stadtführer als „una bella, ma farraginosa allegoria“ bezeichnet[870]. Die Ansammlung der zahlreichen Symbole führt Giuseppe Gerola 1912 auf „la bizzara immaginativa dell'artista“ zurück[871], im Jahr 1915 lobt er den Maler im Zusammenhang mit der „merkwürdige[n] Verkündigung“ als „erfinderisch und geistreich“[872]. Im selben Jahr fällt Adolfo Venturi hingegen ein vernichtendes Urteil über „la complicata allegoria della Vergine“, die zeige, „come fosse ritardatario il povero pittore veronese“[873]. Die Verkündigung, angereichert „con tutta l'astruseria simbolica di un pittore nordico“, wie es Giuseppe Fiocco 1930/31 formuliert[874], nimmt Raffaello Brenzoni noch 1972 als „una strana composizione fantastica“ wahr[875]. Maria Teresa Cuppini merkt 1981 an, dass das sakrale Bildthema der Verkündigung völlig von dem „simbolismo, involuto e assai macchinoso e oscuro, dell'allegoria“ überlagert wird und übt harsche Kritik an der „composizione stipata di minuzie e le didascalie“[876].

Die ikonografische Auseinandersetzung mit Falconettos *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Kirche San Giorgetto beginnt erst recht spät, dabei erweisen sich das Bildthema und seine Textquellen als deutschsprachigen Autoren deutlich zugänglicher.

Pio Vesentini bleibt 1953 in seiner Beschreibung und Interpretation der Allegorie der Verkündigung an Maria und der Menschwerdung Christi eher oberflächlich. Die Tiersymbole deutet er ausschließlich christologisch, da ihm offenbar die Textquelle der Beischriften nicht bekannt ist[877].

Ewald Maria Vetter beschäftigt sich in seiner Dissertation über „Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz“ 1954 auch mit dem Bildthema der Einhornjagd, seiner Entstehung und seiner Entwicklung. Als

malereien im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters in Bozen wurden in den 1950er Jahren freigelegt, die in der Kirche Sankt Georgen in Obermais bei Meran 1988 und die in der Kirche Santa Maria Assunta in Fiera di Primiero erst 1995.

869 Biermann 1904, S. 125–126.

870 Simeoni 1913³ [1909], S. 53–54, in der Nachfolge zitiert von Scapini 1954, S. 43 und Tessari 1954, S. 65.

871 Gerola 1912, S. 208.

872 Gerola 1915, S. 223–224.

873 Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 808.

874 Fiocco 1930/1931, S. 1210–1211.

875 Brenzoni 1972, S. 135.

876 Cuppini 1981, S. 409–410.

877 Vesentini 1953, S. 78–81.

Beispiel für das durch das *Defensorium* erweiterte Bildthema führt er die Einhornjagd von Falconetto in Verona an, für die dem Maler sicherlich eine von den Auftraggebern vorgegebene Vorlage zur Verfügung stand. Bei der Wiedergabe entsprechender Symbole bemerkt der Autor eine „sichtbare[r] Freude am architektonischen Detail"[878].

Gunter Schweikhart betont in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966, dass dem Maler für die Einhornjagd in der Kirche San Giorgetto eine genaue Vorlage zur Verfügung gestanden haben muss, die ihn in seiner Umsetzung des Bildthemas stark einengte und weist auf die inhaltlichen und kompositionellen Ähnlichkeiten mit einem gewirkten Antependium im Landesmuseum Zürich hin[879].

Jürgen Werinhard Einhorn zeichnet in einer auf seiner Dissertation 1970 aufbauenden Publikation die Herkunft und Entwicklung des Einhorn-Motivs nach und erstellt ein Verzeichnis der Bildzeugnisse. Dabei macht er die Beobachtung, dass die Bildformel der *Einhornjagd im Hortus conclusus* außerhalb des deutschen Sprachraums kaum Verbreitung fand und auch die Einhornjagd von Falconetto in Verona in deutschem Auftrag entstand[880].

Franz-Heinz Hye interpretiert 1983 die von zwei Tiroler Hauptmännern gestiftete Einhornjagd in der Kirche San Giorgetto als ein „Denkmal zur Erinnerung an die Besetzung Veronas durch Kaiser Maximilian I. im Juni 1509"[881].

Leo Andergassen untersucht 1989 ausgehend von der im Jahr zuvor an der nördlichen Chorwand der Pfarrkirche Sankt Georgen in Obermais bei Meran aufgedeckten Einhornjagd die Genese des Bildthemas. Er zeigt auf, dass sowohl die Einhornjagd in Sankt Georgen in Obermais als auch die Einhornjagd in San Giorgetto in Verona enge Bezüge zu der durch das *Defensorium* erweiterten Fassung des Bildthemas von Friedrich Pacher im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters in Bozen aufweisen[882].

Enrico Maria Guzzo äußert sich 1994 anerkennend über die „forme più mature" und die „più complesse articolazioni spaziali" der Einhornjagd von Falconetto in der Kirche San Giorgetto[883]. Sergio Marinelli beanstandet hingegen 1996 „una prospettiva ancora gotica ed esiti di pittura sostanzialmente estranea alla tradizione italiana"[884].

Lucas Burkart erläutert 2000, dass der Bildstiftung der zwei kaiserlichen Räte in der Kirche San Giorgetto neben der Fürsorge für das eigene Seelenheil auch die politische Absicht zugrunde lag, die habsburgische Herrschaft in der Stadt Verona zu legitimieren. Dafür eignete sich die Kirche besonders gut, da zum einen an die Stiftungen der „brandenburgischen" Ritter im 14. Jahrhundert angeknüpft werden konnte und zum anderen

878 Vetter 1954, S. 159–171 (Zitat S. 169).
879 Schweikhart 1966, S. 183–184, Ders. 1974, S. 124–128 und Ders. 1988 (b), S. 149. Unbekannt, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, gewirktes Antependium aus der Kreuzkapelle in Lachen, 1480, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum (Inv.-Nr. LM-1959), siehe Wyss 1960, S. 114–120 und Bartl 2003, S. 233–260.
880 Einhorn 1998² [1976], S. 299–305 und S. 485, Kat.-Nr. 362.
881 Hye 1983, S. 464–470.
882 Andergassen 1989, S. 317–332.
883 Guzzo 1994, S. 351–352.
884 Marinelli 1996, S. 349.

wegen des Patroziniums des Heiligen Georg, dem Schutzpatron der Ritter und Kaiser Maximilians I., der auch den Beinamen „der letzte Ritter" trug und sich mehrfach als Heiliger Georg abbilden ließ[885].

Stefano Lodi verweist 2000 als weiteres ikonografisches Vorbild für die Einhornjagd von Falconetto in der Kirche San Giorgetto neben dem Fresko von Friedrich Pacher im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters in Bozen auf ein Relief aus der Propstei- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Maria Saal und vermutet, dass sich die Tiroler Stifter durch die Vergabe des Auftrags an den Veroneser Maler eine innovative Umsetzung des Bildthemas erhofften[886].

Alberto Mazzoni stellt in seiner Tesi di Laurea an der Universität Verona 2005 eine ikonografische Analyse der Allegorie der Verkündigung von Falconetto in der Kirche San Giorgetto an, in der jedoch die die einzelnen Symbole verbindende Textquelle der Beischriften abermals außer Acht gelassen wird. Neben den bekannten Assoziationen Kaiser Maximilians I. als Nachfolger des Heiligen Georg weist er auch auf den Bezug zwischen Georg von Neudegg, dem Trienter Fürstbischof und kaiserlichen Statthalter in Verona, und dem Heiligen Georg als dessen Namenspatron hin[887].

Leopoldo Taufer setzt sich 2006 anlässlich der Wiederentdeckung der *Einhornjagd im Hortus conclusus* an der Nordwand der Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Fiera di Primiero mit den zahlreichen Mariensymbolen auseinander, betont aber zugleich die profane Bedeutung des Einhorn-Jungfrau-Motivs. Er meint, dass sich auch Falconetto bei seiner Umsetzung dieses komplexen Bildthemas in der Kirche San Giorgetto in Verona an ein genau vorgegebenes Modell hielt und weist auf die Abhängigkeit von Friedrich Pachers Fresko im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters in Bozen hin[888].

Rita Unfer Lukoschik betrachtet 2009 „intermediale und interkulturelle Prozesse in der Verkündigung des Giovanni Maria Falconetto", in der „Wort und Bild aufs engste miteinander verknüpft" werden und die „Zeugnis eines beachtlichen deutsch-italienischen Kulturtransfers" ablegt. Sie ist der Ansicht, dass der Maler bei der Umsetzung des von den Auftraggebern sicherlich genau vorgegeben Bildthemas der durch das *Defensorium* erweiterten Einhornjagd „eine durchaus originelle und eigenständige Schöpfung" hervorbrachte, die sich durch die symmetrische Komposition, die perspektivische Darstellung des Bildraums, den Verzicht auf Spruchbänder und die antikisierenden Architekturen auszeichnet[889].

885 Burkart 2000, S. 213- 226.
886 Ausst.-Kat. Lienz 2000, S. 515, Kat.-Nr. 3–3–11 (Stefano Lodi). St. Veiter Werkstatt, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, Schnitzaltar aus Maria Saal, um 1510, Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten (Inv.-Nr. K 74), siehe Wlattnig 2007, S. 470.
887 Mazzoni 2005.
888 Taufer 2006, S. 33.
889 Unfer Lukoschik 2009, S. 69–92.

Alessandra Zamperini kritisiert 2010 hingegen die von den nordalpinen Vorbildern übernommene Komposition in die Breite statt in die Tiefe, in der die aneinandergereihten Symbole zu einem „farraginoso assemblaggio complessivo, assai lontano dalla prospettiva geometrica" zusammengesetzt sind. Vereinzelt setzte sich das Interesse des Malers für die Antike durch, wie bei den Toren des *Hortus conclusus* oder dem Amphitheater im Hintergrund[890].

Laura Dal Prà untersucht 2010 die in kurzem zeitlichen und geografischen Abstand entstandenen Einhornjagden in Bozen, Obermais bei Meran, Fiera di Primiero, Condino und Verona, die alle die ikonografisch ausgereifte, durch das *Defensorium* erweiterte Fassung des Bildthemas zeigen und denen außerdem ein bestimmtes Detail gemein ist: Am Davidsturm sind jeweils die Wappen der Stifter aus dem Tiroler Adel als auch die Wappen von Tirol und Österreich und auf dem spätestens Beispiel in Verona der kaiserliche Doppeladler dargestellt. Den Bildern kam eine doppelte Funktion zu: Sie dienten vordergründig der Verherrlichung der Jungfräulichkeit Mariens, wurden aber auch zur Huldigung Maximilians I. genutzt, wie die Stiftungsinschrift in Verona belegt[891].

5.3.4 Entstehung und Verbreitung des Bildthemas[892]

Im *Physiológus*, einem Ende des 2. Jahrhunderts in Alexandria verfassten Naturbericht, wird der Fang des Einhorns durch eine reine Jungfrau beschrieben und in der nachfolgenden heilsgeschichtlichen Auslegung als Symbol der Menschwerdung Christi gedeutet[893]. Ohne weitere Ausdeutung übernahm Isidor von Sevilla den Einhornfang in die um 630 verfassten *Etymologiae* und trug damit wesentlich zur Verbreitung des Motivs bei[894]. Im *Sermo de nativitate Domini* in dem um 1120 entstandenen *Speculum ecclesiae* setzt Honorius Augustodunensis den Einhornfang in Bezug zur Menschwerdung Christi[895]. In einer Miniatur in dem um 1170 im Benediktinerkloster Sankt Michael in Hildesheim hergestellten *Stammheimer Missale* erscheint das im Schoß einer reinen Jungfrau gezähmte Einhorn neben Gideon und dem taubenetzten Vlies, Ezechiel und der verschlossenen Tempelpforte sowie Moses und dem brennenden Dornbusch um eine Szene der Geburt Christi herum angeordnet[896]. Das Exemplum aus der Natur

890 Zamperini 2010 (a), S. 162–163.
891 Dal Prà 2010, S. 212–235.
892 Die Entstehung des Bildthemas soll hier nur in aller Kürze skizziert werden. Eingehend befassen sich mit der Motivgeschichte des Einhorns in Literatur und Kunst u.a. Cohn 1896–1897, Beer 1972, Einhorn 1998^{2} [1976], Lechner 1978, S. 27–41 und Wischnewsky 2011, S. 13–36.
893 Der *Physiologus* in der deutschen Übersetzung siehe Seel 1995^{7} [1960], S. 21 (Einhorn).
894 Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*, Buch 12: *De Animalibus*, Kap. 2: *De Bestiis*, 12–13, siehe Isidorus Hispalensis Ed. Lindsay 1911, Bd. 2.
895 Honorius Augustodunensis, *Speculum ecclesiae*, *Sermo de nativitate Domini*, siehe Cod. Sang. 1075 (SG – St.Bib.), S. 6.
896 Unbekannt, *Stammheimer Missale* aus Hildesheim, um 1170, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 64, fol. 92.

erhält in dieser typologischen Zusammenstellung denselben Stellenwert wie die alttestamentlichen Präfigurationen der Menschwerdung Christi.

In den volkssprachlichen Fassungen des *Physiologus*, den mittelalterlichen Bestiarien und Enzyklopädien wird das Motiv des Einhornfangs durch Häscher ergänzt, die das im Schoß der Jungfrau gezähmte Einhorn töten. In der zwischen 1228 und 1244 verfassten Enzyklopädie *De natura rerum* setzt Thomas Cantimpratensis die Häscher, die das Einhorn töten, mit den Juden gleich, die Christus kreuzigten[897]. Die Tötung des gefangenen Einhorns wird zum Sinnbild der Kreuzigung Christi.

In der geistlichen Dichtung entwickelte sich das Motiv des Einhornfangs dann zur Einhornjagd. In dem in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Konrad von Würzburg geschriebenen Marienpreis *Die Goldene Schmiede* wird Christus als Einhorn von Gottvater als Jäger in den Schoß der Jungfrau Maria gejagt[898]. In einem gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Gebet- und Betrachtungsbuch für Ordensfrauen entsendet Gottvater den mit Lanze, Hifthorn und Hunden als Jäger ausgestatteten Erzengel Gabriel in einen Blumengarten. Nachdem aus dem Hifthorn der Englische Gruß *Ave maria gracia plena dominus tecum* (Lk. 1,28) erschallt, jagen die vier nach den an der sogenannten *Litigatio sororum* beteiligten Tugenden als *Misericordia*, *Veritas*, *Justitia* und *Pax* (Ps. 85,11) bezeichneten Hunde das Einhorn in den Schoß der Jungfrau Maria[899]. Die Einhornjagd vereint den Ratschluss Gottes, die Verkündigung an die Jungfrau Maria und die Menschwerdung Christi in einem Motiv. Zu den frühesten erhaltenen Bildzeugnissen zählt die um 1430/40 gemalte Mitteltafel eines Triptychons im Schlossmuseum Weimar[900]. Die Jungfrau Maria sitzt in einem verschlossenen Garten und berührt zärtlich das Einhorn, das in ihrem Schoß Zuflucht sucht. Außerhalb des Weidenzauns, an dem die vier Hunde emporspringen, steht der Erzengel Gabriel, der mit aufgeblasenen Backen in sein Hifthorn stößt, aus dem sich ein Spruchband mit dem Englischen Gruß (Lk. 1,28) herauswindet. Das Motiv der Einhornjagd als Allegorie der Verkündigung wird von typologischen Sinnbildern umgeben, die auf das Wunder der jungfräulichen Empfängnis und Geburt verweisen. Um die Jungfrau Maria im verschlossenen Garten herum sind jeweils durch Beischriften erläutert die verschlossene Tempelpforte Ezechiels (Ez. 44,1), der goldene Mannakrug (Ex. 16,33), das taubenetzte Vlies Gideons (Ri. 6,37), der versiegelte Brunnen (Hld. 4,12), der brennende Dornbusch Mose (Ex. 3,2) und der grünende Stab Aarons (Num. 17,23) angeordnet.

897 Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*, Buch 4: *De animalibus quadrupedibus*, Kap. 104: *De unicorni*, siehe Thomas Cantimpratensis Ed. Boese 1973, S. 168.

898 Konrad von Würzburg, *Die Goldene Schmiede*, 254–281, siehe Konrad von Würzburg Ed. Grimm 1840, S. 8–9.

899 Unbekannt, *Gebet- und Betrachtungsbuch für Ordensfrauen*, Ende 14. Jh., Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8° Cod. Ms. theol. 291, fol. 107v-109r. Der Textabschnitt ist vollständig publiziert in Einhorn 1998² [1976], S. 288–290.

900 Unbekannt, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, Mitteltafel eines Triptychons, um 1430/40, Weimar, Schlossmuseum (Inv.-Nr. G 119), siehe Gabelentz von der 1913, S. 207–219 und Mus.-Kat. Weimar 1994, S. 20–21, Kat.-Nr. 6.

In der Folge wurde das Bildthema der allegorischen Einhornjagd durch eine Fülle weiterer Sinnbilder und Beiworte der Jungfrau Maria ergänzt[901], die sich besonders zahlreich auf einem gewirkten Antependium von 1480 im Landesmuseum Zürich finden[902]: Die in einem verschlossenen Garten sitzende Jungfrau Maria hält in der linken Hand ein Buch, mit der rechten Hand umfasst sie das gewundene Horn des ihr entgegenspringenden Einhorns. Ungewöhnlich ist die Erweiterung der Einhorn-Jungfrau-Gruppe um das erste Menschenpaar: Adam sticht mit einer Lanze in die Brust des Einhorns, während Eva das aus der Wunde hervorquellende Blut in einem Kelch auffängt. Aus einem Wolkenband, das wohl Gottvater symbolisiert, schweben der kreuztragende Jesusknabe und der Heilige Geist in Form der Taube zur Jungfrau Maria herab. Außerhalb der Gartenmauer steht der als Jäger mit Lanze und Hunden ausgestattete Erzengel Gabriel und stößt in sein Horn, aus dem der Englische Gruß ertönt (Lk. 1,28). Die sechseckige Mauer des *Hortus conclusus* (Hld. 4,12) weist drei Tore, die *Porta clausa* (Ez. 44,1), die *Porta Ezechielis* (Ez. 44,1) und die *Porta aurea* (PsMt) sowie zwei Türme, den *Turris David* (Hld. 4,4) und den *Turris eburnea* (Hld. 7,5) auf. Weitere Mariensymbole wie die *Arca Domini* (Ex. 25,10), der *Fons hortorum puteus acquarum viventium* (Hld. 4,15), die *Stella Jacob* (Num. 24,17), die *Virga Aaron* (Num. 17,23), der *Fons signatus* (Hld. 4,12), die *Urna aurea* (Ex. 16,33), das *Vellus Gideonis* (Ri. 6,37) und der *Rubus Moysi* (Ex. 3,2) sind inner- und außerhalb der Mauern des verschlossenen Gartens verteilt. Der Boden ist mit Lilien, Rosen, Akeleien, Maiglöckchen, Veilchen, Gänseblümchen, Erdbeeren und anderen Marienpflanzen übersät. Außerdem sind auf dem Bildteppich ein Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit dem eigenen Blut zu nähren und ein Löwe, der seine totgeborenen Jungen durch Anhauchen zum Leben erweckt, zu sehen. Dem Pelikan ist kein erläuterndes Spruchband beigefügt, das Spruchband über dem Löwen enthält einen Vers aus dem Lobgesang Mariens (Lk. 1,48).

Die Tiersymbole gehen auf den *Physiologus* zurück, in dem ihre Eigenarten heilsgeschichtlich ausgelegt werden: Der Pelikan und der Löwe werden darin als Sinnbilder für den Opfertod und die Auferstehung Christi gedeutet[903]. In den um 1355 von dem Zisterzienser Ulrich von Lilienfeld verfassten *Concordantiae caritatis*, einem typologischen Bild-Text-Zyklus in der Tradition von *Biblia pauperum* und *Speculum humanae salvationis*, werden den Ereignissen in der Heilsgeschichte nicht nur jeweils zwei alttestamentliche Präfigurationen, sondern auch zwei Exempla aus der Natur zugeordnet. So sind etwa auf dem Blatt mit der Auferstehung Christi neben Jona, der vom Wal ausgespien wird (Jona 2) und Samson, der die Tore von Gaza davonträgt (Ri. 16,3) auch der Phönix, der aus der Asche wieder ersteht und der Löwe, der seine totgeborenen Jungen

901 Zu biblischen und außerbiblischen Sinnbildern und Beiworten der Jungfrau Maria siehe Salzer 1893.
902 Unbekannt, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, gewirktes Antependium aus der Kreuzkapelle in Lachen, 1480, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum (Inv.-Nr. LM-1959), siehe Wyss 1960, S. 114–120 und Bartl 2003, S. 233–260.
903 Der *Physiologus* in der deutschen Übersetzung siehe Seel 1995[7 [1960]], S. 4 (Löwe) und 6 (Pelikan).

durch Anhauchen zum Leben erweckt, dargestellt[904]. Konrad von Würzburg bezieht die traditionell christologisch gedeuteten Tiersymbole in dem in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Marienpreis *Die Goldene Schmiede* auf die Jungfrau Maria, die unter anderem mit der Löwenmutter verglichen wird, die ihre totgeborenen Jungen durch Anhauchen zum Leben erweckt[905]. In dem um 1420 von dem Dominikaner Franz von Retz verfassten *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* sind außerordentliche Begebenheiten aus dem Alten Testament, aus der antiken Geschichte und Mythologie sowie aus der Natur versammelt, die unter Berufung auf die Kirchenlehrer in Analogie zu dem Wunder der jungfräulichen Empfängnis und Geburt als Beweise der unversehrten Jungfräulichkeit Mariens angeführt werden[906]. Die Bilder werden von Merkversen erläutert, die sich aus einem mit „si" eingeleiteten Konditionalsatz und einer mit „cur … non" formulierten rhetorischen Frage zusammensetzen, so heißt es etwa beim Bild des Löwen, der seine totgeborenen Jungen durch Anhauchen zum Leben erweckt: *Leo si rugitu proles suscitare valet / Cur vitam a spiritu virgo non generaret*[907]. Die einfache didaktische Struktur trug zur Beliebtheit und Verbreitung des typologischen Bild-Text-Zyklus bei, der nicht mehr in der Urhandschrift erhalten, aber in mehreren Handschriften und Blockbuchausgaben überliefert ist. Das älteste erhaltene Zeugnis des Traktats ist jedoch das 1426 von Christoph Heuberger gestiftete Triptychon für die Zisterzienserabtei Stift Stams in Tirol, auf dem um die im Mittelfeld dargestellte Szene der Geburt Christi herum dem *Defensorium* entnommene Exempla mit den entsprechenden Tituli angeordnet sind[908]. Einige durch Merkverse erläuterte Beweise der unversehrten Jungfräulichkeit Mariens schmücken auch das gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgemalte Gewölbe der siebten Arkade im Kreuzgang des Brixner Doms[909].

Eine Erweiterung des Bildthemas der allegorischen Einhornjagd durch das *Defensorium* lässt sich erstmals in dem Friedrich Pacher zugeschriebenen und um 1496 datierten Fresko in der Lünette der ersten Arkade im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters in Bozen feststellen, in dem sogar das Motiv des Einhorns durch die Beischrift *Si rinoceron se virgini* wieder zum Beweis der unversehrten Jungfräulichkeit Mariens wird. In enger ikonografischer, kompositioneller und stilistischer Abhängigkeit von der Einhornjagd in Bozen oder der ihr zugrundeliegenden grafischen Vorlage entstanden etwa zeitgleich um 1500 die Wandmalereien an der nördlichen Chorwand

904 Ulrich von Lilienfeld, *Concordantiae caritatis*, Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Cod. 151, fol. 101v, siehe Douteil 2010, Bd. 1, S. 206–207 und Bd. 2, S. 523.
905 Konrad von Würzburg, *Die Goldene Schmiede*, 502–505, siehe Konrad von Würzburg Ed. Grimm 1840, S. 16.
906 Zum *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* des Franz von Retz und den Überlieferungen des Traktats in der bildenden Kunst siehe Schlosser von 1902, S. 287–313 und Vetter 1954.
907 Retz von Ed. Walther 1470, fol. 7v.
908 Unbekannt, *Defensorium*, Flügelaltar, 1426, Stams, Zisterzienserabtei Stift Stams, Museum Stift Stams, siehe Huber 1968, S. 64–70 und Schmitz-Esser 2010, S. 344–376.
909 Unbekannt, *Defensorium*, Gewölbe, Ende 15. Jh., Brixen, Dom, Kreuzgang, 7. Arkade, siehe Huber 1968, S. 64–70 und Peipers 1985.

der Pfarrkirche Sankt Georgen in Obermais bei Meran, an der Nordwand der Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Fiera di Primiero und an der Nordwand der Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Condino im Valle del Chiese[910]. Die zwischen 1509 und 1514 von Giovanni Maria Falconetto gemalte Einhornjagd in der Lünette der Ostwand der Kirche San Giorgetto in Verona ist zwar ikonografisch an die Bozner Darstellung dieses Bildthemas angelehnt, weist jedoch ganz wesentliche Unterschiede in Komposition und Stil auf. Die renaissancehafte Umsetzung des „spätgotischen" Bildthemas blieb allerdings ohne Nachhall. Die im selben Zeitraum entstandenen Einhornjagden in Kärnten – das heute im Kärntner Landesmuseum in Klagenfurt aufbewahrte Relief eines Flügelaltars aus der Propstei- und Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Maria Saal, das Tafelbild eines aus der ehemaligen Wallfahrtskirche Heiligengestade stammenden Flügelaltars in der Deutschordenskirche Sankt Blasius in Friesach und das Tafelbild eines Flügelaltars in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Gail bei Villach – sind trotz technischer und formaler Unterschiede eng mit den Tiroler Beispielen verwandt, gehen aber offensichtlich auf eine eigene grafische Vorlage zurück[911]. Auf dem lünettenförmigen Tafelbild von 1521 im Kapitelsaal des Prämonstratenser Chorherrenstifts Wilten bei Innsbruck wurde die tradierte Darstellungsweise der Einhornjagd ebenfalls beibehalten.

Die durch das *Defensorium* erweiterte Einhornjagd stellt die ikonografisch reifste Ausformung des um 1400 entstandenen Bildthemas dar, das hauptsächlich im deutschsprachigen Raum Verbreitung fand[912], bis es aufgrund der erotischen Komponente gemäß des auf dem Trienter Konzil (1545–63) erlassenen Dekrets über die Bilderverehrung aus dem sakralen Kontext verbannt wurde.

5.3.5 Die „spätgotische" Darstellungstradition

Die früheste bekannte Darstellung der durch das *Defensorium* erweiterten Einhornjagd ist das Friedrich Pacher zugeschriebene und um 1496 datierte Fresko in der Lünette der ersten Arkade im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerklosters in Bozen (Abb. 60).

Auf der rechten Seite des von gemaltem Maßwerk eingefassten Bogenfelds sitzt die Jungfrau Maria, bedeutungsperspektivisch hervorgehoben, in einem verschlossenen Garten. Über einem goldfarbenen Gewand trägt sie einen rot gefütterten weißen Mantel mit blauen Säumen. Ihr liebliches Gesicht wird von langen blonden Haaren eingerahmt, die wellig über ihren Rücken herabfallen. Ihr Haupt wird von einem schmalen Stirnreif geschmückt und von einem Nimbus hinterfangen. Sie hat den Kopf geneigt und den Blick demütig gesenkt. Von links springt ein Einhorn in den Schoß der Jungfrau Maria, die mit der rechten Hand den Kopf des Tiers liebkost und mit der Linken

910 Zu den Einhornjagden in Tirol siehe Andergassen 1989, S. 317–332, Taufer 2006 und Dal Prà 2010, S. 212–235.
911 Zu den Einhornjagden in Kärnten siehe Kretzenbacher 1978, S. 9–38, Demus 1991, S. 106–114, 239–254, 255–273, Henning 1999, S. 177–200, Wlattnig 2007, S. 470 und Hubmann-Fellner 2021.
912 Für ein umfassendes, wenn auch nicht mehr aktuelles Denkmäler-Verzeichnis siehe Einhorn 1998² [1976], S. 477–495.

die Spitze des langen gewundenen Horns berührt. Das der Einhorn-Jungfrau-Gruppe beigefügte Spruchband enthält nicht die Antwort Mariens auf die Verkündigungsbotschaft *Ecce ancilla Domini* (Lk. 1,38)[913], sondern den Merkvers zum Motiv des Einhornfangs aus dem *Defensorium* in abgekürzter Form: *Si rinoceron se virgini*[914]. Die Menschwerdung Christi zur Erlösung der Menschen wird durch den kreuztragenden Jesusknaben verbildlicht, der wie der Heilige Geist in Form der Taube auf den von Gottvater im Himmel ausgehenden Lichtstrahlen zur Jungfrau Maria herabschwebt. Die Inschrift auf dem Spruchband aus dem Mund Gottvaters ist nicht mehr lesbar, enthielt aber vermutlich den Vers *Vox turturis audita est in terra nostra* (Hld. 2,12)[915].

Das Einhorn wird von dem außerhalb der Gartenmauer auf der linken Seite knieenden und mit Lanze, Hifthorn und Hunden als Jäger ausgestatteten Erzengel Gabriel in den Schoß der Jungfrau Maria gehetzt. Aus dem Horn ertönen die Grußworte des Engels *Ave gratia plena dominus tecum benedicta tu* (Lk. 1,28). Er führt zwei Hundepaare unterschiedlicher Rasse mit sich, von denen die beiden an der Mauer emporspringenden Windhunde Spruchbänder mit den Inschriften *Veritas* und *Pax* im Maul halten und die beiden am Boden stöbernden Molosser, die nur mehr fragmentarisch erhalten sind, wohl entsprechend der Darstellungstradition als *Justitia* und *Misericordia* bezeichnet waren.

Der Garten wird von einer sechseckigen Mauer umgeben, die von drei Toren durchbrochen wird: Auf der linken Seite liegt die hoch aufragende *Porta clausa* (Ez. 44,2), direkt daneben die ganz ähnlich gestaltete *Porta Ezechielis* (Ez. 44,2) und am vorderen Bildrand die mit Reliefs geschmückte *Porta aurea* (PsMt). An den hinteren beiden Ecken der Mauer ragen Türme empor: Links ist ein stattlicher polygonaler Turm mit Zinnenkranz zu sehen, der mit bunten Wappenschilden behangen ist, der *Turris David mille clipei pendent* (Hld. 4,4) und rechts ein runder elfenbeinfarbener Turm, der *Turris eburnea* (Hld. 7,5).

Im *Hortus conclusus* (Hld. 4,12) sind um die Einhorn-Jungfrau-Gruppe herum zahlreiche durch Spruchbänder bezeichnete Sinnbilder aus dem Alten Testament angeordnet, die typologisch auf die jungfräuliche Empfängnis und Geburt verweisen. Links steht der *Fons signatus* (Hld. 4,12), ein reich verzierter Stockbrunnen mit einer gewundenen Säule aus rötlichem Gestein, aus der sich das Wasser in eine weiße Marmorschale

913 Diese Inschrift beinhalten die Spruchbänder auf den Wandmalereien in Obermais bei Meran, Fiera di Primiero (kaum mehr lesbar) und Condino sowie auf dem Tafelbild im Stift Wilten bei Innsbruck.
914 *Rinoceron si virgini se inclinare valet / Cur verbum patris celici virgo non generaret?*, siehe Retz von Ed. Walther 1470, fol. 8r. Auch auf den Kärntner Tafelbildern fehlt die Antwort Mariens auf die Verkündigungsbotschaft, stattdessen wird das Einhorn in Friesach als *Unicornis* und in Maria Gail als *Rinoceron* bezeichnet.
915 Dieser Vers aus dem Hohelied erscheint auf allen Tiroler Einhornjagden einschließlich dem Tafelbild in Stift Wilten bei Innsbruck. Auf einigen Tiroler Wandmalereien wird dieser Vers durch weitere Verse aus dem Hohelied ergänzt, die auch auf den Kärntner Tafelbildern erscheinen: *Veni auster perfla hortum meum et fluant aromata illius* (Hld. 4,16) in Obermais bei Meran und Fiera di Primiero sowie in Friesach und Maria Gail; *Veni columba mea in foraminibus petrae in caverna* (Hld. 2,14) in Fiera di Primiero sowie in Friesach und Maria Gail.

ergießt, auch wenn vor der mittleren der drei sichtbaren Brunnenöffnungen ein Schloss hängt. Rechts neben dem Brunnen steht ein mit Manna gefüllter goldener Eimer, die *Urna aurea* (Ex. 16,33). Zwischen den beiden Türmen steht ein Altar, auf dem die Stäbe der zwölf Stämme Israels emporragen, von denen nur die *Virga Aaron* (Num. 17,23) grünt. Rechts im Rücken der Jungfrau Maria steht auf einem weißen Sockel eine goldene Truhe, die *Arca Domini* (Ex. 25,10).

Der verschlossene Garten ist in eine Landschaft eingebettet, in der sich Szenen aus dem Alten Testament abspielen, die ebenfalls als Präfigurationen der jungfräulichen Empfängnis und Geburt dienen. Auf der linken Seite erstreckt sich im Hintergrund eine mittelalterliche Stadt, die das Himmlische Jerusalem versinnbildlichen soll. Vor der Stadt erhebt sich ein als *Turris Salomonis* bezeichneter Turm, aus dem ein Mann herausschaut, bei dem es sich entweder um König Salomon als Autor des Hohelieds handelt oder aber um den Propheten Jesaja, wie auf den Kärtner Tafelbildern in Friesach und Maria Gail, auf denen die Figur ein Spruchband mit der Inschrift *Ecce virgo concipiet et pariet filium* (Jes. 7,14) hält. Hinter dem verschlossenen Garten ist zwischen den beiden Türmen Moses dargestellt, der am Boden hockt und seine Schuhe auszieht und vor ihm Gottvater im brennenden Dornbusch. Die Inschrift auf dem beigefügten Spruchband ist nicht mehr lesbar, enthielt aber vermutlich einen Vers aus dem Buch Exodus Kapitel 3. Vor der Gartenmauer kniet am rechten Bildrand der Ritter Gideon vor dem taubenetzten Vlies, auf dem beigefügte Spruchband steht statt einem Vers aus dem Buch Richter Kapitel 6 der Psalmvers *Descendet sicut pluvia in vellus et sicut stillicidia stillantia super terram* (Ps. 72,6), der diesem Motiv auch im *Defensorium* zugeordnet ist[916]. Neben der am Himmel stehenden Sonne geht neben Gottvater auch die *Stella Jacob* (Num. 24,17) auf.

Inner- und außerhalb des verschlossenen Gartens sind verschiedene Tiersymbole angeordnet, die im *Defensorium* als Exempla aus der Natur zum Beweis der unversehrten Jungfräulichkeit Mariens herangezogen werden. Auf einem Felsvorsprung am linken Bildrand sitzt ein Phönix mit der Beischrift *Fenix si in igne*[917]. Rechts hinter dem Erzengel Gabriel ist kaum mehr erkennbar der Löwe mit seinen Jungen dargestellt, auf dem beigefügten Spruchband ist noch lückenhaft die Inschrift *Leo rugitu* zu entziffern[918]. Auf der Brunnensäule nistet der als *pellicenus* bezeichnete Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit dem eigenen Blut zu nähren[919]. Hinter der Einhorn-Jungfrau-Gruppe steht der Vogel Strauß über seinem Gelege, die Beischrift

916 Retz von Ed. Walther 1470, fol. 3v.
917 *Fenix si in igne se reformare valet / Cur mater dei digne virgo non generaret?*, siehe Retz von Ed. Walther 1470, fol. 8v.
918 *Leo proles rugitu si suscitare valet / Cur vitam aspiritu virgo non generaret?*, siehe Retz von Ed. Walther 1470, fol. 7v.
919 *Pellicanus si sanguine animare fetus apparet / Cur cristum pur sanguine virgo non generaret?*, siehe Retz von Ed. Walther 1470, fol. 4r.

lautet *Si strutio ova sol*[920]. Vor dem elfenbeinernen Turm ist nur noch schwach der Bär mit seinem Wurf zu erahnen, auf dem beigefügten Spruchband steht die Inschrift *Si ursus vetus rudes*[921].

Am vorderen Bildrand lässt sich mittig vor der Mauer des *Hortus conclusus* eine kleine Stifterfigur ausmachen. Der knieende Ritter, sein Wappen und das beigefügte Spruchband sind kaum mehr erhalten, die noch sichtbare Helmzier weist auf die ursprünglich aus Florenz stammende und in Bozen ansässige Adelsfamilie Botsch hin[922].

Wie in Bozen schmücken auch die Wandmalereien in Obermais bei Meran (Abb. 62), Fiera di Primiero (Abb. 63) und Condino (Abb. 64) sowie das Tafelbild in Stift Wilten bei Innsbruck spitzbogige Lünetten, die hochrechteckigen Tafelbilder in Friesach und Maria Gail werden oben bogenförmig von gemaltem Astwerk eingerahmt und auch das Relief aus Maria Saal schließt oben bogenförmig ab. Das Bildformat wird für eine Dreieckskomposition genutzt, die die inhaltlichen Beziehungen zwischen Gottvater, dem Erzengel Gabriel und der Jungfrau Maria unterstützt. Die geringe Breite der Bildfelder birgt aber gleichzeitig den Nachteil, dass der *Hortus conclusus* beinahe die gesamte Bildhöhe einnimmt und nur wenig Raum für den Himmel zur Verfügung steht, weshalb der Heilige Geist in Form der Taube und der kreuztragende Jesusknabe, die auf den von Gottvater im Scheitel ausgehenden Lichtstrahlen zur Erde niederschweben, vor dem Architektur- und Landschaftshintergrund kaum zur Geltung kommen. Die Verkündigungsgruppe ist dagegen bedeutungsperspektivisch hervorgehoben. Die Jungfrau Maria sitzt dem Bildtypus der *Madonna dell'Umiltà* entsprechend am Boden und wendet sich dem knieend, stehend oder schreitend dargestellten Erzengel Gabriel zu, dessen Botschaft sie mit geneigtem Kopf und demütig gesenktem Blick vernimmt.

Die Darstellungen werden bestimmt von einer Fülle aussageverwandter Symbole, die ohne Berücksichtigung der Größenverhältnisse versatzstückartig auf der Bildfläche angeordnet sind. Bei der Anzahl und Auswahl der Symbole wie auch bei den Beischriften sind nur geringfügige Unterschiede festzustellen. Die bereits auf dem Fresko in Bozen vorhandenen Symbole werden teilweise noch durch den *Fons hortorum puteus aquarum viventium* (Hld. 4,15), eine weiße Lilie mit der Beischrift *Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias* (Hld. 2,2) und einen Olivenbaum mit der Beischrift *Quasi oliva speciosa exaltata sum in campis* (Sir. 24,14) ergänzt. In der Anordnung, Gestaltung und Benennung der Türme und Tore des verschlossenen Gartens und der inner- und außerhalb seiner Mauern dargestellten Symbole aus dem Alten Testament

920 *Si ova strucionis sol excubare valet / Cur veris solis opere virgo non generaret?*, siehe Retz von Ed. Walther 1470, fol. 7r.
921 *Si ursus fetus rudes ore formare valet / Cur virgo gabrielis ore non generaret?*, siehe Retz von Ed. Walther 1470, fol. 6r.
922 Das Wappen der Familie Botsch (De Rossi) zeigt einen silbernen Schild mit drei schwarzen Balken, die Helmzier besteht aus einem weißen, mit drei schwarzen Balken belegten Heidenhut mit Hermelinstulp, siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 2 (1888), S. 447.

stimmen die Tiroler und Kärntner Beispiele jeweils untereinander weitgehend überein. Am meisten unterscheiden sich die Darstellungen in der Anzahl der Tiersymbole und den dazugehörigen Beischriften: Auf dem Fresko in Bozen ist der Einhorn-Jungfrau-Gruppe der abgekürzte Merkvers zum Motiv des Einhornfangs aus dem *Defensorium* beigefügt, auf den davon abhängigen Wandmalereien in Tirol enthält das Spruchband hingegen die Antwort Mariens auf die Verkündigungsbotschaft, die auf den Kärntner Tafelbildern wiederum durch die Bezeichnung des Einhorns, in Friesach als *Unicornis* und in Maria Gail als *Rinoceron*, ersetzt wird. Der Pelikan erscheint auf allen Darstellungen und wird entweder gar nicht oder nur durch den Tiernamen bezeichnet. Auch der Löwe wird immer dargestellt, auf dem Fresko in Bozen und auf dem Tafelbild in Maria Gail lässt sich die dazugehörige Beischrift auf das *Defensorium* zurückführen, auf dem Fresko in Condino enthält das Spruchband hingegen wie auf dem gewirkten Antependium im Landesmuseum Zürich einen Vers aus dem Lobgesang Mariens (Lk. 1,48), auf allen anderen Darstellungen ist entweder gar kein Spruchband vorhanden oder die Inschrift nicht mehr lesbar. Meist ist auch der Phönix zu sehen, die erhaltenen Beischriften auf dem Fresko in Bozen und den beiden Kärntner Tafelbildern gehen wiederum auf das *Defensorium* zurück. Der Vogel Strauß ist ausschließlich auf dem Fresko in Bozen dargestellt, auf dem Tafelbild in Maria Gail ist der dazugehörige Merkvers aus dem *Defensorium* stattdessen der Sonne zugeordnet. Der Bär erscheint neben dem Fresko in Bozen nur noch auf dem Relief aus Maria Saal, dort allerdings ohne die Beischrift aus dem *Defensorium*.

Der didaktische Anspruch dieser additiven Zusammenstellung von Symbolen wird durch die Beischriften betont. Die weißen Spruchbänder stechen als ein ganz wesentliches Element aus den Darstellungen heraus. Die Inschriften sind sorgfältig in Frakturschrift mit teilweise rot hervorgehobenen Anfangsbuchstaben ausgeführt. Sie dienen zur Benennung und Erläuterung der einzelnen Symbole, verlangen dem Rezipienten aber auch ein ständiges Wechseln zwischen den Wahrnehmungsmodi Sehen und Lesen ab.

Die Darstellungen wollen durch die eindringlich formelhafte Aneinanderreihung von Symbolen und Beischriften das Wunder der jungfräulichen Empfängnis und Geburt belegen. Sie dienten jedoch nicht allein der lehrhaften Vermittlung komplexer geistiger Inhalte, sondern auch der genealogischen und politischen Repräsentation der Stifter: Das wohl auffälligste gemeinsame Merkmal aller Darstellungen ist der annähernd auf der Mittelachse angeordnete und dominant in die Höhe ragende Davidsturm mit den tausend Schilden, die nicht etwa irgendwelche Fantasiewappen zeigen, sondern die Wappen der eng miteinander verbundenen Familien der Auftraggeber sowie der habsburgischen Stamm- und Erblande. Das Motiv aus dem Hohelied als Sinnbild der Jungfräulichkeit Mariens wurde hier zum 'Wappenturm' umgedeutet[923].

923 Zum Motiv des Wappenturms siehe Hye 1990, S. 99–109.

Die Einhornjagd in Bozen wurde von Gaudenz Botsch gestiftet, Ritter und Erbtruchsess in Tirol, verheiratet mit Helena Firmian, einer Tochter des Niklas Firmian, dem Hofmeister von Bianca Maria Sforza. Das Wappen der Familie Botsch ist zentral in der mittleren Wappenreihe am Davidsturm (Abb. 61) angeordnet[924]. In der oberen Wappenreihe ist links der österreichische Bindenschild, daneben das Wappen der Stadt Bozen und ganz rechts das Wappen von Bayern zu sehen. In der mittleren Wappenreihe befindet sich links neben dem Wappen des Stifters das Wappen von Kroatien und in der Reihe darunter mittig das Wappen von Burgund. Die kleinformatigen Wappen am Zinnenkranz sind bis auf das Wappen der Familie von Welsberg nicht eindeutig identifizierbar[925].

Die Botsch traten möglicherweise auch als Auftraggeber der Einhornjagd in Obermais bei Meran (Abb. 62) auf. Gaudenz Botsch und sein Bruder Georg wurden 1498 mit der oberhalb von Obermais gelegenen Burg Goyen belehnt. Die kleinformatigen Wappen an den Zinnenkränzen des Davidsturms sind kaum erkennbar, eindeutig lassen sich nur die Wappen der Familie Botsch und der Familie Trapp bestimmen[926].

Die Einhornjagd in Fiera di Primiero (Abb. 63) wurde vermutlich von der Familie von Welsberg gestiftet, denen das gesamte Primör unterstand und deren Wappen unter den zahlreichen kleinformatigen und mäßig erhaltenen Wappen an den Zinnenkränzen des Davidsturms erscheint. Dal Prà 2010 will außerdem die Wappen der Familien Römer, Botsch und von Neudegg erkennen[927]. Christoph von Welsberg war mit Veronika von Neudegg verheiratet, der Schwester des Trienter Fürstbischofs Georg von Neudegg. Ihre gemeinsame Tochter Barbara wurde 1517 mit Kaspar Künigl von Ehrenburg vermählt, der zusammen mit Johannes von Weineck die Einhornjagd in Verona stiftete.

In Condino sind vor einer mit Teppichen behangenen Brüstung, die den Blick auf die Einhornjagd in der Lünette freigibt, die Stifter Johannes von Weineck und seine zweite Ehefrau Dorothea von Thun mit ihren Kindern und seitlich von ihren Fami-

924 Das Wappen der Familie Botsch (De Rossi) zeigt einen silbernen Schild mit drei schwarzen Balken, die Helmzier besteht aus einem weißen, mit drei schwarzen Balken belegten Heidenhut mit Hermelinstulp, siehe Crollalanza 1886–1890, Bd. 2 (1888), S. 447. Die vermeintliche Identifizierung mit dem Wappen Ungarns, siehe Hye 1990, S. 106–107 und Dal Prà 2010, S. 225, ist nicht haltbar, da eine Verfärbung von Rot zu Schwarz angesichts des guten Erhaltungszustands aller anderen roten Farbflächen auszuschließen ist.

925 Das Wappen der Familie von Welsberg zeigt einen von Silber und Schwarz gevierten Schild, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – bsb) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, I, Taf. 92. Hye 1990, S. 104 schlägt alternativ dazu eine Identifizierung mit dem Wappen der Hohenzollern vor. Das Wappen auf dem Fresko weist allerdings in beiden Fällen genau die umgekehrte Tingierung auf.

926 Das Wappen der Familie Trapp zeigt einen silbernen Schild mit rotem Zickzackbalken, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – bsb) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, III, Taf. 98. Andergassen 1989, S. 318 und Dal Prà 2010, S. 226 meinen die Wappen von Österreich und Tirol sowie der Familie Römer und der Herren von Villanders identifizieren zu können. Dabei wurde aber vermutlich das Wappen der Herren von Villanders mit dem der Familie Trapp verwechselt, deren Wappen genau die umgekehrte Tingierung aufweisen, siehe Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, II, Taf. 40.

927 Dal Prà 2010, S. 226. Das Wappen der Familie von Neudegg zeigt einen silbernen Schild mit drei schrägrechts gestellten roten Jakobsmuscheln, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – bsb) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, I, Taf. 39 und II, Taf. 40. Auf dem Fresko ist allerdings nur ein Wappen mit genau der umgekehrten Tingierung zu entdecken.

lienwappen eingefasst dargestellt (Abb. 64)[928]. Die in vier Reihen am Davidsturm hängenden Schilde sind gut erhalten und lassen eine eindeutige Bestimmung der Wappen zu (Abb. 65): Im ersten Register von oben sind das Wappen von Österreich und das Wappen des Trienter Fürstbischofs Ulrich von Liechtenstein (1493–1505) abgebildet[929]. Im Register darunter finden sich das Wappen der Familie Künigl von Ehrenburg[930], aus der die Mutter des Stifters stammte, sowie erneut die Familienwappen der Eheleute von Weineck und von Thun. Im dritten Register sind die Wappen der Familien Spaur und von Welsberg[931], im untersten Register schließlich das Wappen der Familie Trapp angeordnet.

Mit den Davidstürmen als 'Wappentürmen' griffen die aus dem Tiroler Adel stammenden Stifter eine Repräsentationsstrategie Maximilians I. auf, dessen dynastische und territoriale Ansprüche in der von Jörg Kölderer 1499 gemalten heraldischen Dekoration am einstigen Innsbrucker Wappenturm propagiert wurden. Kurz nach den Darstellungen der Einhornjagd entstand zwischen 1505 und 1508 die heraldische Dekoration an der Fassade des Palazzo Pilosi in Calliano, in der unter dem bekrönten Wappen des römisch-deutschen Königs Maximilian I. die Wappen derselben Familien erscheinen, aber ohne Einbettung in ein ikonografisches Programm, großformatig und im öffentlichen Raum[932]. Kaiser Maximilian I. nutzte in dem um 1512 in Auftrag gegebenen monumentalen Holzschnitt der 'Ehrenpforte', einem mit Historienbildern, Herrscherporträts, Stammbaum und Wappenfolgen geschmückten Triumphbogen, erneut die heraldische Repräsentation zur dynastischen Inszenierung.

928 Das Wappen der Tiroler Familie von Weineck zeigt einen roten Schild mit zinnenbekrönter Mauer in Silber und wird durch Vierung mit dem eines gleichnamigen Graubündner Geschlechts vereinigt, dessen Wappen einen zweimal geteilten und einmal gespaltenen Schild von Rot und Silber zeigt, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – BSB) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, III, Taf. 102. In den bildlichen Überlieferungen des gemeinsam geführten gevierten Wappens wechselt die Feldverteilung. Das Wappen der Familie von Thun zeigt einen blauen Schild mit einem goldenen Schrägrechtsbalken und als Helmzier zwei blaue Büffelhörner belegt mit je einem goldenen Schrägbalken, siehe Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, IV, Taf. 1. Auf dem Fresko ist das Wappen zwar mit zwei goldenen Balken auf Blau nicht ganz korrekt wiedergegeben, aber aufgrund der Helmzier dennoch eindeutig zu identifizieren.

929 Das Wappen der Familie von Liechtenstein zeigt eine gestürzte silberne Spitze in Blau, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – BSB).

930 Das Wappen der Familie Künigl von Ehrenburg zeigt einen schräggeteilten Schild mit Gegenspitze von Rot und Silber, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – BSB) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, II, Taf. 39.

931 Das Wappen der Familie Spaur zeigt einen silbernen Schild mit einem aufrechten goldbekrönten Löwen in Rot, der ein goldenes Gefäß zwischen den Klauen hält, siehe Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon 312 c (M – BSB) und Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975, I, Taf. 42. Zum Wappen der Familie von Welsberg siehe oben.

932 An der Fassade des Palazzo Pilosi in Calliano erscheinen die Wappen der Familien Trapp, Matsch, Welsberg, Fuchs, Weineck, Firmian, Wolkenstein, Liechtenstein, Völs Colonna, Nordheim von Sarntheim und Spaur. Zum Palazzo Pilosi in Calliano siehe Dal Prà / Borrelli 2009, S. 7–30.

5.3.6 Die Umsetzung des Bildthemas durch Giovanni Maria Falconetto

Die halbkreisförmige Lünette der Ostwand der Kirche San Giorgetto (Abb. 57) misst circa 6,60 x 9,80 m[933]. Das breite Bildformat ermöglicht eine im Vergleich zu den bisherigen Darstellungen wesentlich entzerrte Komposition des Bildthemas. Die aus formalen und inhaltlichen Gründen gebotene Dreieckskomposition mit Gottvater in der Spitze wird beibehalten, die Basis erstreckt sich nun aber nicht mehr nur zwischen dem Erzengel Gabriel und der Jungfrau Maria, die bisher die beiden Eckpunkte markierten, sondern wird durch die dem Erzengel Gabriel gegenüber angeordnete Figur Gideons und die beiden Stifterfiguren links und rechts außen erweitert.

Der Lünette ist ein flacher Spitzbogen aus rötlichem Marmor vorgeblendet, hinter dem sich die Wandfläche in den illusionistischen Bildraum öffnet. Die Archivolte zieren ein Eierstab- und ein Perlstabfries, die Laibung ist glatt. Unten wird das Bogenfeld von einem Gebälk aus weißem Marmor begrenzt, dessen Fries die Stiftungsinschrift in goldenen Lettern auf dunkelblauem Grund enthält. In die in Aufsicht gesehene Oberseite des Kranzgesimses ist leicht rechts der Mitte die Signaturformel OPV[S F]ALCONE[TVS] eingemeißelt.

Die Scheinarchitektur gibt den Blick in eine in die Tiefe fluchtende Landschaft unter einem weiten Himmel frei. Die beiden Stifterfiguren links und rechts außen vermitteln zwischen dem illusionistischen Bildraum und dem Realraum, indem sie zwar innerhalb des Landschaftsprospekts verortet sind und wie in das Handlungsgeschehen eingebunden wirken, zugleich aber die fingierte Architekturrahmung überschneiden. Die Horizontlinie liegt ungefähr auf der mittleren Bildhöhe, die Darstellung in Normalsicht nimmt keine Rücksicht auf den niedrig gelegenen Standpunkt des Betrachters.

Der Landschaftsprospekt wird von einem leicht aus der Mittelachse nach rechts gerückten Architekturkomplex dominiert, dem zinnenbewehrten und mit Toren und Türmen bestückten Mauerring des *Hortus conclusus* (Abb. 58). Im Zentrum des umfriedeten Gartens sitzt die Jungfrau Maria leicht nach links gewandt mit frontal ausgerichtetem Oberkörper auf einer felsigen Erhebung und einem Bündel goldener Ähren. In der linken Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch, das auf die Weissagung des Propheten Jesaja (Jes. 7,14) hindeutet. Mit der anderen Hand berührt sie sanft die auf ihrem Knie aufgestützten angewinkelten Vorderläufe des auf den Hinterläufen stehenden weißen Einhorns zu ihrer Rechten, dessen langes gewundenes Horn in ihren Schoß weist. Sie trägt ein über der Hüfte gegürtetes hellrotes Gewand und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes dunkelblaues Umhangtuch, das in tiefen Schüsselfalten zwischen ihren Beinen herabfällt und sich am Boden staucht. An den Ärmeln spitzt ein weißes Untergewand mit goldfarbenen Säumen hervor und der runde Halsausschnitt

933 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem im Jahr 1990 von der Sopraintendenza angelegten Datenblatt übernommen.

weist plastische Verzierungen auf. Beleuchtete und verschattete Gewandpartien werden durch Weißhöhungen und Schraffuren akzentuiert, die plastische Modellierung des voluminösen Umhangtuchs kommt allerdings aufgrund von Farbabriebspuren, Retuschen und dunklen Verfärbungen kaum mehr zur Geltung. Die Jungfrau Maria ist in Frontalansicht gegeben und hat den Kopf würdevoll erhoben. Das runde, fast schon füllige Gesicht mit den vollen roten Wangen, dem kleinen Mund, dem breiten Nasenrücken und den schweren, halb geschlossenen Augenlidern ist wenig anmutig. Das mittig gescheitelte, lange blonde Haar fällt in strähnigen Wellen über ihren Rücken herab. Ihr Haupt wird von einer in *Pastiglia* gearbeiteten Krone geschmückt und von einem Nimbus hinterfangen.

Die Figur der Jungfrau Maria unterscheidet sich von der Darstellungstradition hauptsächlich durch das frontale Sitzmotiv, das dem symmetrischen Kompositionsschema geschuldet ist und durchaus einschneidende inhaltliche Konsequenzen nach sich zieht: Da die Jungfrau Maria dadurch weder dem Erzengel Gabriel noch dem Einhorn zugewandt ist, gehen sowohl die Verkündigungsbotschaft als auch das Jagdmotiv verloren. Außerdem erscheint sie in ihrer thronenden Haltung, dem stolz erhobenen Kopf und der Krone nicht mehr demütig als Magd des Herrn, sondern majestätisch als Himmelskönigin. Auf die entsprechende Antwort Mariens auf den Englischen Gruß (Lk. 1,38) wurde verzichtet.

Die leicht exzentrische Positionierung der Hauptfigur ist durch die diagonale Anordnung der Trinität bedingt, die sich im Gegensatz zu den bisherigen Darstellungen vor dem ruhigen Hintergrund des Dämmerhimmels deutlich abhebt.

Im Scheitel der Lünette erscheint Gottvater als Halbfigur mit auseinandergebreiteten Armen. Die Figur ist im Viertelprofil und leicht nach vorne stürzend gegeben. Das blaue Gewand und das flatternde hellrote Umhangtuch korrespondieren mit den Gewandfarben der Jungfrau Maria. Das Gesicht wird von langem grauem Haupt- und Barthaar eingerahmt und weist mit der wulstigen Unterlippe, der breiten Nase und den schweren Augenlidern unter buschigen Augenbrauen die für Falconettos Figuren typischen etwas derben Gesichtszüge auf. Das Haupt wird von einem plastisch verzierten runden Nimbus hinterfangen und die Figur von einer Aureole mit einem in *Pastiglia* ausgeführten Strahlenkranz und von Wolken mit Puttenköpfchen umgeben. Gottvater entsendet seinen Sohn Jesus Christus auf die Erde mit den Worten VADE FILI MI AIT REX, die auf einer im Scheitel des Spitzbogens befestigten Schrifttafel zu lesen sind.

Auf dem von Gottvater ausgehenden und auf die Jungfrau Maria ausgerichteten Lichtkegel schweben der kreuztragende Jesusknabe und der Heilige Geist in Form der Taube zur Erde nieder. Der Jesusknabe ist diagonal angeordnet und im Halbprofil gegeben. Abgesehen von der steifen Haltung erinnert die Figur mit ihren kindlich rundlichen Körperformen, aber zugleich vergleichsweise dünnen Armen und dem von goldenen Löckchen umrahmten pausbackigen Gesicht an die Putti Andrea Mantegnas

in der 'Camera degli Sposi' (1465–74)[934] oder auf dem Tafelbild *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden* (1502)[935] für das *Studiolo* der Isabella d'Este im Palazzo Ducale in Mantua. Der Jesusknabe wird zusätzlich zu dem Lichtkegel auch von einer Mandorla mit einem in *Pastiglia* ausgeführten Strahlenkranz umgeben und sein Haupt von einem plastisch verzierten runden Nimbus hinterfangen.

Links außerhalb des verschlossenen Gartens kniet, mit Lanze, Hifthorn und Hunden als Jäger ausgestattet, der Erzengel Gabriel (Abb. 59). Er trägt ein über der Hüfte gegürtetes hellrotes Gewand mit bis zu den Schultern hochgerafften Ärmeln über einem langärmeligen blauen Untergewand und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes goldfarbenes Umhangtuch, das in tiefen Schüsselfalten über den Oberschenkel des gebeugten rechten Beins herabfällt und sich am Boden staucht. Die massige Stofffülle des Umhangtuchs ist durch ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste äußerst plastisch modelliert und gleicht in der Farbgebung und der Drapierung dem Umhangtuch der links hinter dem Leichnam Christi knieenden Figur in der *Beweinung Christi* in der Cappella Maffei (Abb. 23), was eine gemeinsame zugrundeliegende Gewandstudie vermuten lässt. Mit großer Sorgfalt sind die einzelnen Federn der an den Schultern ansetzenden weißen Engelsflügel gezeichnet. In der Hand des gesenkten rechten Arms hält der Himmelsjäger mit eleganter Geste die Lanze, deren Spitze nur mehr als Negativabdruck abgefallener *Pastiglia* erkennbar ist. Mit der Hand des erhobenen, angewinkelten linken Arms führt er das Hifthorn an den Mund, aus dem der Englische Gruß AVE GRATIA PLENA DOM(I)NVS TECV(M) (Lk. 1,28) ertönt, der ohne Schriftträger in goldenen Lettern direkt auf dem Landschaftshintergrund geschrieben steht. Das jugendliche Antlitz der im Halbprofil gegebenen Figur wird von schulterlangem blondgelocktem Haar umrahmt. Das Haupt wird von einem in *Pastiglia* gearbeiteten Stirnreif geschmückt und von einem plastisch verzierten runden Nimbus hinterfangen. Als Himmelsjäger führt der Erzengel Gabriel vier Hunde unterschiedlicher Rasse und Farbe mit sich: Von den beiden am Boden stöbernden Molossern ist der helle als MISERICO(RDIA) und der dunkle als IVSTICIA bezeichnet. Von den beiden Windhunden ist der helle als PAX bezeichnet, bei dem dunklen, der gemäß der Darstellungstradition die Veritas verkörpert, wurde vermutlich aus Platzgründen auf eine Bezeichnung verzichtet. Durch die helle und dunkle Farbe der Hunde werden die gnädigen und die anklagenden Tugenden voneinander unterschieden.

Die Komposition mit der frontalen Anordnung der Jungfrau Maria, der knieenden Haltung des Erzengels Gabriel und der zwischen ihnen hoch aufragenden Mauer des *Hortus conclusus* lässt die Verkündigungsbotschaft beinahe ungehört verhallen und unterdrückt die Dynamik des Jagdmotivs.

934 Andrea Mantegna, '*Camera degli Sposi*', 1465–74, Mantua, Palazzo Ducale, siehe CORDARO 1992.
935 Andrea Mantegna, *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden*, 1502, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 371).

Dem Erzengel Gabriel gegenüber kniet rechts außerhalb des verschlossenen Gartens der Ritter Gideon vor dem VELLVS / GEDEONIS (Ri. 6,37). Über einer kurzen weißen Tunika trägt er einen goldfarbenen Muskelpanzer, der von einem Gorgoneion mittig auf der Brust und von Löwenfratzen rundherum auf Hüfthöhe geschmückt wird. Blaue Pteryges bedecken die Schultern und hängen rockförmig bis oberhalb der Knie herab. Auf der linken Schulter ist mit einer goldenen Fibel ein hellrotes Paludamentum befestigt, das über den erhobenen rechten Arm herabfällt. An den Füßen trägt er wadenhohe rote Sandalen mit blauer Schnürung. Zu der repräsentativen Rüstung, die den Statuen römischer Kaiser und Feldherrn nachempfunden ist, gehört auch ein dekorativer Prunkhelm: Die Helmzier besteht aus einer Sphinx, die einen Widderkopf in ihren Klauen hält und zwischen deren Flügeln ein ausladender Federschmuck hervorwächst. Außerdem hat der Ritter ein Schwert mit einem blauen Griff in Form eines Greifenkopfes umgegürtet. Mit der Hand des erhobenen rechten Arms weist Gideon auf die Jungfrau Maria im *Hortus conclusus*, mit der Hand des gesenkten linken Arms auf das vor ihm ausgebreitete taubenetzte Widderfell. Die unnatürliche Biegung des linken Unterarms mag Venturi 1915 zu der kritischen Bemerkung veranlasst haben, die Gliedmaßen der Figuren seien „come di pasta" geformt[936]. Der Ritter ist im Dreiviertelprofil gegeben und wendet sich mit emporgerecktem Kopf der Jungfrau Maria zu. Das bartlose Gesicht mit dem hervorstehenden Kinn, der vollen Unterlippe, der großen Nase mit gebogenem Nasenrücken und eingekerbter Nasenwurzel, den verschatteten Augenhöhlen und den leicht eingefallenen Wangen wird von schulterlangem blondem Haar umrahmt. Dem Vlieswunder als typologisches Sinnbild der jungfräulichen Empfängnis und Geburt ist die Beischrift DESCENDIT / SICVT PLVVIA / IN VELLVS (Ps. 72,6) hinzugefügt.

Der Ritter Gideon ist keineswegs handlungsbestimmend, sondern wird lediglich als einer von vielen Beweisen der unversehrten Jungfräulichkeit Mariens angeführt und daher in den bisherigen Darstellungen auch bedeutungsperspektivisch kleiner als die Verkündigungsgruppe gezeigt. Hier hingegen bildet die Figur in Größe, Anordnung, Haltung und Farbgebung das kompositorische Gegenstück zum Erzengel Gabriel – sogar die Form der Engelsflügel wird im Federschmuck der Helmzier wieder aufgenommen.

Dominiert wird die Komposition durch den symmetrisch aufgebauten Architekturkomplex des ORTVS [sic!] / CONCLVSVS (Hld. 4,12) (Abb. 58).

Der bildparallel verlaufende gerade Mauerabschnitt im Vordergrund wird wie auf dem Fresko in Condino von der fingierten Architekturrahmung überschnitten. In der Mitte befindet sich ein von Pilastern flankiertes Rundbogenportal, die PORTA AVREA (PsMt). Die Bogenöffnung wird von einer kassettierten Holztür verschlossen, geflügelte Victorien mit Feldzeichen schmücken die Zwickel über der Archivolte und die Pilaster-

936 VENTURI 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 808.

spiegel sind mit einem Kandelabermotiv gefüllt. Das Gebälk wirkt wie ein Podest der darüber thronenden Jungfrau Maria.

Der hohe und mit Zinnen bewehrte Mauerring mit eigenartig geringer Mauerstärke wird auf beiden Seiten mittig von ähnlich gestalteten Portalen durchbrochen. Die Torbauten weisen jeweils einen quadratischen Grundriss, Bogenöffnungen auf allen vier Seiten und eine hohe Attika auf. Die von Ädikulä eingefassten Bogenöffnungen der PORTA / CLAV / SA (Ez. 44,1) auf der linken Seite sind mit Holztüren fest verriegelt. An den Kanten der Attika stehen Statuen antik gekleideter Frauenfiguren, bei denen es sich vermutlich um Musen handelt, von denen die an der rechten Vorderkante eine Leier im Arm trägt. Gegenüber liegt die gleichbedeutende PORTA / EZIC / HIELIS [sic!] (Ez. 44,1), deren Bogenöffnungen jedoch entgegen des Sinngehalts nicht verschlossen sind[937]. Die vier Pfeiler gliedern sich in eine hohe Sockelzone und zwei durch ein Gesims auf Kämpferhöhe unterteilte Geschosse, die an den Außenseiten Rundbogennischen aufweisen. An den Kanten der Attika stehen Statuen von Soldaten in antiker Rüstung. Beide Portale gehen in ihrer Form als Quadrifrons, das rechte außerdem in seiner Dekoration mit Rundbogennischen auf den sogenannten Janusbogen am Forum Boarium in Rom zurück, den Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 offensichtlich eingehend im Original studiert hat, wie seine mehrfache künstlerische Auseinandersetzung mit dem antiken Monument belegt: Eine um die in die Rundbogennischen eingefügten Statuen ergänzte Rekonstruktion erscheint auf der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* (Abb. 165). Die Vedute im Monatsbild Juli in der Sala dello Zodiaco (um 1520) (Abb. 76) dokumentiert den erhaltenen Bestand. Schließlich adaptierte der Malerarchitekt das antike Vorbild für die Fassadengestaltung des Gartentors der Villa Cornaro (um 1523) in Este (Abb. 175).

Der gerade Mauerabschnitt an der Rückseite des Gartens wird seitlich von zwei Rundtürmen mit leicht abgerundeten Dächern eingefasst, die über einen Wehrgang miteinander verbunden sind. Stärker als in den bisherigen Darstellungen wird hier der Vers 8,10 aus dem Hohelied: „Ich bin eine Mauer, meine Brüste gleichen Türmen" bildlich umgesetzt. Der linke Turm wird am Treppenaufgang als TVRRIS DAVIT [sic!] MILLE CLIPEI (Hld. 4,4) bezeichnet und ist rundherum vom Boden bis zur Dachspitze mit Wappenschilden behangen. Die sich mehrfach wiederholenden Wappen zeigen den österreichischen Bindenschild und den habsburgischen Doppeladler, die Wappen von Burgund und Ungarn, von Tirol und der Stadt Verona, des Trienter Fürstbischofs und kaiserlichen Statthalters in Verona Georg von Neudegg sowie das einfache Wappen des Stifters Johannes von Weineck. Dem Davidsturm gegenüber liegt auf der rech-

937 Die offene *Porta Ezechielis* erklärt UNFER LUKOSCHIK 2009, S. 80 damit, dass es sich „unverkennbar um die durchaus in die Bildlogik der Mystischen Einhornjagd passende *Janua Coeli*" handelt. Allerdings ist die Himmelspforte eher selten Bestandteil der *Einhornjagd im Hortus conclusus*, die Doppelung von *Porta Clausa* und *Porta Ezechielis* hingegen recht verbreitet. Bei einem der Tore des *Hortus conclusus* auf dem 1514 datierten Fresko mit einer Einhornjagd in der Kapelle von Burg Aufenstein bei Matrei am Brenner soll es sich laut LIELL 1880, S. 416 um die *Porta coeli* handeln, die Inschrift ist heute jedoch nicht mehr lesbar.

ten Seite der gleichförmige, aber ungeschmückte TVRRIS / EBVR / NEA (Hld. 7,5). Die Obergeschosse der beiden Türme sind über einen Wehrgang miteinander verbunden. Die darunterliegende Wandfläche der Mauer wird durch abwechselnd eng und weit stehende Pilaster gegliedert, in die schmalen Intervalle sind Rundbogennischen und in die breiten Ädikulä eingefügt.

In der linken hinteren Ecke des Gartens steht ein Blockaltar aus weißem Marmor, in den die Worte VIRGA / AARON (Num. 17,23) eingemeißelt sind. An der Rückseite des Altars ragen zwölf kahle Stäbe empor und in ihrer Mitte eine blühende Lilie.

In der gegenüberliegenden Ecke befindet sich auf einem Sockel mit der Inschrift ARCHA [sic!] D(OMI)NI (Ex. 25,10) ein von Bügeln getragener Wannensarkophag aus weißem Marmor. Statt wie in den bisherigen Darstellungen die detaillierte Beschreibung der Bundeslade im Buch Exodus als eine mit Gold überzogene Truhe aus Akazienholz bildlich umzusetzen, zitierte der Maler die in den Thermen Agrippas aufgefundene und unter Papst Eugen IV. (1431–47) vor dem Pantheon in Rom aufgestellte Porphyrwanne[938].

Rechts hinter der Jungfrau Maria ist der FONS SIGNATVS (Hld. 4,12) angeordnet. Nur die mittlere der drei sichtbaren Brunnenöffnungen ist versiegelt, aus den beiden anderen ergießt sich das Wasser in eine runde Marmorschale, die mit Fratzen und Meereswesen geschmückt ist. Die mit Meereswesen, Widderköpfen und Fratzen verzierte Brunnensäule wird von einem Pelikan bekrönt, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit dem eigenen Blut zu nähren. Das Tiersymbol, das im *Defensorium* als Exemplum aus der Natur zum Beweis der unversehrten Jungfräulichkeit Mariens herangezogen wird, erscheint hier zur steinernen Brunnenskulptur umgewandelt.

Vor der Jungfrau Maria steht auf der rechten Seite ein reich verziertes dreifüßiges Henkelgefäß am Boden, die mit Manna gefüllte VRNA AVREA (Ex. 16,33).

Der Architekturkomplex des *Hortus conclusus* liegt inmitten einer kargen Hügellandschaft, deren Tiefenwirkung durch die in der Ferne verblassenden und verblauenden Farben verstärkt wird.

Der Landschaftsprospekt wird am linken Rand von einer steilen Felswand abgeschlossen. Auf einem Felsvorsprung hoch oben erhebt sich über züngelnden Flammen ein Phönix, dem anders als in den bisherigen Darstellungen jedoch keine Beischrift aus dem *Defensorium* hinzugefügt ist. Am bewaldeten Wandfuß äsen Gazellen und Hirsche, mit denen der Geliebte im Hohelied verglichen wird (Hld. 2,9). Vor dem kleinen

938 Zum antiken Vorbild siehe DELBRÜCK 1932, S. 157–161 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe DEGENHART / SCHMITT 2010, S. 180–189, Kat.-Nr. 812 (Annegrit Schmitt-Degenhart) (insb. S. 186). Es sei hier auf eine Zeichnung mit der Frontal- und Profilansicht von zwei Porphyrwannen verwiesen (Andrea Palladio, *Porphyrwannen*, um 1560, Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (Inv.-Nr. D 8r)), deren traditionelle Zuschreibung an den Architekten Andrea Palladio von ZORZI 1955, S. 43 in Zweifel gezogen wird, der als Urheber der Zeichnung eher einen Bildhauer oder einen Maler vermutet.

Waldstück, das der Darstellungstradition gemäß als Olivenhain (Sir. 24,14) gedeutet werden kann, entspringt eine Quelle, die wohl auf den Brunnen lebendigen Wassers aus dem Hohelied zurückzuführen ist (Hld. 4,15). Zwischen den teilweise baumbestandenen Hügeln windet sich ein steiniger Weg, der vom vorderen Bildrand bis zu einer Stadt im Hintergrund führt, die das Neue Jerusalem (Offb. 21,2) darstellt. Die mittelalterlichen Stadtansichten in den bisherigen Darstellungen werden hier durch eine Ansammlung antiker Monumente ersetzt. Aufgrund des Amphitheaters ließe sich vermuten, dass es sich um eine idealisierte Ansicht der Stadt Verona handelt[939], die auf dem Stadtsiegel von 1474 den Beinamen *Verona minor Hierusalem* trägt[940]. Die Anzahl der Geschosse weist jedoch statt auf die Arena von Verona eindeutig auf das Kolosseum in Rom hin und bei dem überkuppelten Turm rechts handelt es sich wohl um eine künstlerische Rekonstruktion des Mausoleums bei Tor de' Schiavi an der Via Praenestina in Rom[941].

Auf der rechten Seite des *Hortus conclusus* ist im Mittelgrund der Prophet Moses zu sehen, dem Gottvater im brennenden Dornbusch erscheint. Der Erzählung im Buch Exodus folgend ist Moses als Hirte dargestellt, zu seinen Füßen liegt ein Schäferhund und auf den Hügeln im Hintergrund weiden Schafe und Ziegen (Ex. 3,1). Er erblickt einen Dornbusch, der brennt und doch nicht verbrennt (Ex. 3,2), worauf er hingehen und sich die außergewöhnliche Erscheinung ansehen will: [V]ADAM / [E]T VIDEBO / [V]ISIONEM / [H]ANC / [M]AGNAM (Ex. 3,3). Gottvater, der als Halbfigur in den Flammen erscheint, fordert ihn jedoch auf, nicht näher heran zu kommen und zunächst seine Schuhe auszuziehen, bevor er heiligen Boden betritt: MOISES MOISES / NOLI / ACCEDERE (Ex. 3,4–5). Genau bei dieser Handlung wird Moses gezeigt, der auf einem Felsen sitzend das linke Bein auf dem rechten Oberschenkel abgelegt hat und sich mit der Hand des ausgestreckten rechten Arms die gelöste Sandale vom Fuß streift. Er wendet sich voller Staunen und Ehrfurcht der Erscheinung Gottvaters im brennenden Dornbusch zu, der von einer Aureole umgeben ist und mit ausgebreiteten Armen und erhobenen Händen auf den Propheten blickt. Diese mehrere Verse umfassende und anschaulich beschriebene Szene ist das einzige erzählerische Moment der ganzen Darstellung der Einhornjagd. Die Figuren tragen blaue oder hellrote Gewänder und darüber Umhangtücher in der jeweils anderen Farbe. Beide sind als greise Männer mit weißem struppigem Haupthaar, langem lockigem Bart und buschigen Augenbrauen dargestellt. Der Kopf Gottvaters, dessen Haupt von einem plastisch verzierten runden Nimbus hinterfangen wird, stammt von derselben Vorlage ab wie auch schon der Kopf des Propheten Ezechiel in der Kuppel der Cappella di San Biagio (1497–99) (Abb. 17)

939 Cappelletti 1973, S. 312 und Hye 1983, S. 470.
940 Zu dem Topos von *Verona minor Hierusalem* siehe Marchi 1978, S. 3–12 und Schweikhart 1988 (a), S. 4–5.
941 Unfer Lukoschik 2009, S. 86. Leicht abgewandelt erscheint ein solcher mehrgeschossiger überkuppelter Zentralbau im Monatsbild November in der Sala dello Zodiaco (um 1520), siehe Signorini 1989[3] [1987], S. 28.

und der Kopf des Evangelisten Matthäus im Chorgewölbe (um 1504) der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Avio (Abb. 56).

Der Landschaftsprospekt wird von einem Dämmerhimmel überfangen. Die hoch oben am noch nachtblauen Himmel stehende STELLA / IACOB (Num. 24,17) wie auch die am Horizont aufgehende Morgenröte verweisen auf die Menschwerdung Christi zur Erlösung der Menschen.

Inner- und außerhalb des verschlossenen Gartens finden sich außerdem die bekannten und mit Beischriften aus dem *Defensorium* versehenen Tiersymbole.

Links neben der Einhorn-Jungfrau-Gruppe steht der Vogel Strauß, der sich über die gerade schlüpfenden Küken beugt. Die darüber angebrachte Inschrift lautet SI STRVTIO / OVA EX / CVBARE / VALET.

Ihm gegenüber ist der Bär angeordnet, der seine Jungen erst durch Belecken formt. Dem Tiersymbol ist die Inschrift VRSA FETVM / ORE FIGVRAT beigefügt.

Vor den Mauern des *Hortus conclusus* sind auf der linken Seite zwei Löwen zu sehen, die mit weit aufgerissenen Mäulern ihre totgeborenen Jungen durch Anhauchen zum Leben erwecken. Darunter steht die Inschrift LEO VALET RVGITVIC VRARE [sic!][942].

Das breite Bildformat und die perspektivische Konstruktion des Bildraums ermöglichen eine Entzerrung der Komposition. Trotz der räumlichen Staffelung sind die einzelnen Symbole parataktisch auf der Fläche verteilt. Durch die formelhafte Aneinanderreihung lassen sich handlungsbestimmende Hauptfiguren kaum von sinnbildhaften Nebenfiguren unterscheiden. Szenische Zusammenhänge treten hinter das starre symmetrische Kompositionsschema zurück, insbesondere das Hauptmotiv der Einhornjagd als Allegorie der Verkündigung an Maria und Menschwerdung Christi geht dadurch beinahe verloren.

Zur rein formalen Übersichtlichkeit der Darstellung trägt auch der Verzicht auf Spruchbänder bei. Die zur Benennung und Erläuterung der einzelnen Symbole dienenden Beischriften in *Capitalis Monumentalis* sind entweder in die Bauwerke und Gegenstände eingemeißelt oder erscheinen ohne Schriftträger in goldenen Lettern direkt auf dem Landschaftshintergrund. Durch diese gravierende wirkungsästhetische Veränderung wird zwar der didaktische Anspruch gemindert, doch richteten sich die Beischriften von vornherein nur an ein lateinkundiges Publikum. Die lehrhafte Vermittlung komplexer geistiger Inhalte wird aber wohl auch nur eine untergeordnete Intention dieser Bildstiftung gewesen sein, vielmehr kam ihr eine politische Funktion zu: Es ging um die neuerliche Vereinnahmung eines bereits bestehenden Erinnerungsortes

942 Der zugehörige Merkvers im *Defensorium* lautet: *Leo si rugitu proles suscitare valet / Cur vitam a spiritu virgo non generaret?*, siehe RETZ VON ED. WALTHER 1470, fol. 7v. UNFER LUKOSCHIK 2009, S. 83 löst die Inschrift als LEO VALET RVGITV I(N)CVBARE auf.

Tiroler Ritter durch die an dem zentral in der Mittelachse aufragenden 'Wappenturm' angebrachten Herrschaftszeichen der habsburgischen Besatzungsmacht.

5.3.7 Gewölbekappe mit einem Tondo mit dem Heiligen Georg

Die beiden Joche der kleinen Saalkirche San Giorgetto werden von Kreuzrippengewölben überfangen. Die Gewölbekappen weisen eine ältere Bemalung mit einem einfachen Rankenwerk auf, das sich außerdem als Fries an den Wänden entlangzieht. Reste einer Übermalung durch Falconetto sind nur in der Gewölbekappe direkt über der von ihm ausgemalten Lünette der Ostwand erhalten (Abb. 57). Anders als das Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* waren die Gewölbemalereien allerdings von der Weißelung Anfang des 19. Jahrhunderts betroffen[943]. Ende desselben Jahrhunderts wurden die übertünchten Malereien im Gewölbe wieder aufgedeckt, die sich jedoch in einem sehr schlechten Erhaltungszustand befinden.

Die Rippen um die östliche Gewölbekappe sind mit Blatt- und Fruchtgirlanden bemalt. Die Kappe wird von einem Fries mit einem filigranen Kandelabermotiv auf goldfarbenem Grund eingefasst. Im Zentrum der Kappe ist ein von einem Flechtband eingerahmter Tondo angeordnet, in dem der Heilige Georg vor einem goldfarben mosaizierten Grund dargestellt ist.

Der Ritterheilige ist frontal als Halbfigur gegeben. Er trägt eine zeitgenössische Rüstung, die der des Ritters links außen in der *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei (Abb. 25) gleicht. Den rechten Arm hat er in die Hüfte gestützt, in der linken Hand hält er eine Lanze mit der Georgskreuz-Fahne. In der selbstbewussten Pose erinnert er an die Figur desselben Heiligen in der Cappella Calcasoli (Abb. 43). Sein jugendliches Antlitz lässt sich kaum mehr erahnen, die Figur ist durch Putzabplatzungen und Farbabriebspuren stark zerstört. Hinter dem Heiligen ist rechts unten noch schwach der Kopf eines Drachen zu erkennen.

In den Zwickeln um den Tondo ist das Rankenwerk der ursprünglichen Bemalung sichtbar. Es scheint aber fraglich, ob Falconetto diese Dekoration einfach beibehalten hatte oder ob eine mögliche Übermalung durch ihn erst bei der Freilegung der Gewölbemalereien verloren ging. Vorstellbar wäre eine ähnliche Dekoration wie im Chorgewölbe der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Avio (Abb. 56).

943 Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70.

5.4 'Sala della Rappresentanza' (1509/1516), Torre del Capitanio, Verona

5.4.1 Die Herrschaftszeichen der habsburgischen Besatzungsmacht in Verona

Nach der widerstandslosen Einnahme der Stadt Verona im Juni 1509 ließ die habsburgische Besatzungsmacht umgehend alle Herrschaftszeichen der Republik Venedig im öffentlichen Raum entfernen und durch ihre eigenen ersetzen[944].

Das Zerstören und Setzen von Herrschaftszeichen ist Gegenstand einer Novelle von Matteo Bandello: Giovanni Battista Spinelli, der dem Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg nach dessen Tod 1514 als kaiserlicher Statthalter in Verona nachfolgte, beauftragte den Maler Girolamo Dai Libri damit, den Markuslöwen über dem Portal des Palazzo del Podestà durch den Reichsadler zu ersetzen. Während er das habsburgische Wappen malte, soll der Maler, ein bekannter Anhänger der Republik Venedig, unwillig vor sich hingemurmelt haben: „Durabunt tempore curto", woraufhin er des Verrats beschuldigt wurde. Er konnte sich aber geschickt darauf hinausreden, dass sich seine Aussage nicht auf die Dauer der Herrschaft, sondern auf die Haltbarkeit der Farben bezog[945].

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos berichtet Vasari, dass der Maler im Auftrag der habsburgischen Besatzer das kaiserliche Wappen an alle öffentlichen Gebäude der Stadt malte. Der Maler stellte sich jedoch nicht nur mit dem Pinsel, sondern auch mit der Waffe treu und beherzt in den Dienst Kaiser Maximilians I., von dem er dafür Vergünstigungen erhielt:

> *E mentre che la città di Verona fu dell'imperatore, dipinse sopra tutti gl'edifizii publici l'armi imperiali, et ebbe per ciò buona provisione et un privilegio dall'imperatore; nel quale si vede che gli concesse molte grazie et essenzioni, sì per lo suo ben servire nelle cose dell'arte e sì perché era uomo di molto cuore, terribile e bravo con l'arme in mano: nel che poteva anco aspettarsi da lui valorosa e fedel servitù, e massimamente tirandosi dietro, per lo gran credito che aveva appresso i vicini, il concorso di tutto il popolo che abitava il borgo di San Zeno, che è parte della città molto popolosa, e nella quale era nato e vi avea preso moglie nella famiglia de' Provali. Per queste cagioni adunque avendo il séguito di tutti quelli della sua contrada, non era per altro nome nella città chiamato che il Rosso di S. Zeno.*[946]

Von den habsburgischen Herrschaftszeichen, mit denen der öffentliche Raum besetzt wurde, sind allerdings kaum Beispiele erhalten, da sie nach der Rückkehr der Stadt Verona unter die Herrschaft der Republik Venedig im Januar 1517 folgerichtig sofort wieder zerstört wurden.

944 Zum Zerstören und Setzen von Zeichen im öffentlichen Raum als Praxis der Herrschaftsrepräsentation am Beispiel kaiserlicher und venezianischer Bildinvestitionen in Verona siehe Burkart 2000, S. 298–308.
945 Bandello Ed. Brognoligo 1910–1912, Bd. 2 (1910), S. 411–419, Novelle 10, siehe Burkart 2000, S. 299–300.
946 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591.

Das Wappen Kaiser Maximilians I. mit dem bekrönten schwarzen Doppeladler auf Gold mit dem Bindenschild als Brustschild erscheint mehrmals im Durchgang von dem 'Cortile del Tribunale' genannten Innenhof des Palazzo del Capitanio zur Piazza dei Signori. Unterhalb der Holzbalkendecken des durch einen Schwibbogen zweigeteilten Raums verlaufen ringsherum gemalte Friese, die von Tondi mit Wappen geschmückt werden, eingefasst von Festons oder Rankenwerk.

Eine stilistisch und kompositionell anspruchsvollere heraldische Dekoration wurde erst vor wenigen Jahren in einem Saal im ersten Obergeschoss des Torre del Capitanio aufgedeckt.

5.4.2 Der Torre del Capitanio in Verona

Die Piazza dei Signori, seit jeher das administrative Zentrum der Stadt Verona, wird an der Südseite vom Palazzo del Capitanio und dem Palazzo della Ragione begrenzt. Ältester Teil des Palazzo del Capitanio ist der fünfstöckige Turm mit Zinnenkranz, der in seinen Ursprüngen bis in die Anfangszeit der *Signoria Scaligera* im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts zurückreicht. Vermutlich fällt seine Errichtung in die rege Bautätigkeit von Alberto I. della Scala, der 1277 zum *Capitano del Popolo* gewählt wurde und kurz vor seinem Tod 1301 auch das *Domus Mercatorum* an der Piazza delle Erbe in Auftrag gab. Cansignorio della Scala ließ 1364 den an den Wohnturm angrenzenden Palast neben der Kirche Santa Maria Antica erweitern und mit Wandmalereien ausschmücken[947].

Nach der Unterwerfung der Stadt Verona im Juni 1405 entsandte die Republik Venedig zwei *Rettori*, die der Kommune als *Podestà* in administrativen und als *Capitano* in militärischen Belangen vorstanden. Der Palazzo del Capitanio diente als Amtssitz des *Capitano*, der damit über Eck stehende Skaligerpalast am Ostende der Piazza dei Signori als Amtssitz des *Podestà*. Im Jahr 1476 gab der *Capitano* Zaccaria Barbaro die zweigeschossige Loggia in dem 'Cortile del Tribunale' genannten Innenhof des Palazzo del Capitanio in Auftrag, die Pietro da Porlezza zugeschrieben wird. Im selben Jahr erhielt die Kommune von der Republik Venedig endlich die Genehmigung zum Bau eines repräsentativen Sitzes des *Consiglio cittadino*. Die dem Palazzo del Capitanio direkt gegenüberliegende Loggia del Consiglio an der Nordseite der Piazza dei Signori wurde 1492 fertiggestellt[948].

Am 19. Oktober 1509 hielt Kaiser Maximilian I. feierlichen Einzug in der Stadt Verona, wo er im Palazzo del Capitanio residierte. Am Folgetag ließ er die Bürger im Innenhof des Palastes versammeln und nahm ihnen gemeinsam mit dem Trienter Fürstbischof Georg von Neudegg als seinen Statthalter in Verona von der Loggia aus den Treueeid

947 Zu den Bauphasen des Torre del Capitanio und seiner Nutzung siehe Napione / Saggioro 2009, S. 17–37.
948 Zu den Bauvorhaben der Kommune von Verona und der Republik Venedig im Quattrocento siehe Schweikhart 1988 (a), S. 7–36 und Lodi 2006, S. 149–151.

ab. Während der habsburgischen Besatzung der Stadt Verona logierten im Palazzo del Capitanio Botschafter Kaiser Maximilians I.[949].

Im Jahr 1517 kehrte die Stadt Verona unter die Herrschaft der Republik Venedig zurück und die beiden über Eck stehenden Skaligerpaläste an der Piazza dei Signori wurden wieder ihrer vorherigen Nutzung zugeführt. Der *Podestà* Giovanni Dolfin und der *Capitano* Leonardo Giustinian beauftragten 1533 den Architekten Michele Sanmicheli mit dem Bau repräsentativer Portale an ihren jeweiligen Amtssitzen, über denen der Markuslöwe thront.

Im ersten Obergeschoss des Torre del Capitanio befindet sich ein Saal mit Kreuzrippengewölbe. Verschiedene heraldische Dekorationen an den Wänden deuten darauf hin, dass der Saal sowohl unter der habsburgischen als auch unter der venezianischen Herrschaft in der Stadt Verona als Repräsentations- und Audienzraum genutzt wurde[950]: Die heraldische Dekoration in der Lünette der Südwand der sogenannten 'Sala della Rappresentanza' entstand offenbar anlässlich der Eheschließung eines hochrangigen Beamten im Dienst Kaiser Maximilians I.[951], die heraldischen Dekorationen in den Lünetten der Ost- und der Westwand wurden von den *Capitani* Benedetto Pesaro (1555–57) und Giorgio Badoer (1620–22) in Auftrag gegeben[952].

5.4.3 Forschungsgeschichte

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos schildert Vasari recht ausführlich dessen politische Parteinahme für die habsburgischen Besatzer, in deren Auftrag er das kaiserliche Wappen an alle öffentlichen Gebäude der Stadt malte[953]. Nach der Rückkehr der Stadt Verona unter die Herrschaft der Republik Venedig im Januar 1517 wurden die Herrschaftszeichen der habsburgischen Besatzungsmacht jedoch umgehend wieder entfernt. Die Wandmalereien mit heraldischen Dekorationen in der 'Sala della Rappresentanza' im Torre del Capitanio wurden übertüncht und übermalt. Erst bei einer Restaurierung der beiden Säle im ersten und zweiten Obergeschoss des Torre del Capitanio von 2006 bis 2008 wurden die teilweise in mehreren Schichten übereinander lagernden Wandmalereien aus unterschiedlichen Entstehungszeiträumen wieder aufgedeckt[954].

949 Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749, Bd. 2.1 (1747), S. 124, 147.
950 Zur Dekoration und Nutzung des Saals im ersten Obergeschoss des Torre del Capitanio siehe Marini 2009, S. 71–72.
951 Zu der heraldischen Dekoration von Falconetto in der Lünette der Südwand (1509/1516) siehe Lodi 2009, S. 73–80, Kat.-Nr. 2.
952 Zu der heraldischen Dekoration im Auftrag von *Capitano* Benedetto Pesaro (1555–57) an der Ostwand siehe Gattoli 2009, S. 80–88, Kat.-Nr. 3 und zu der heraldischen Dekoration im Auftrag von *Capitano* Giorgio Badoer (1620–22) an der Westwand siehe Napione 2009, S. 88–89, Kat.-Nr. 5.
953 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591.
954 Die durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen sind sorgfältig dokumentiert von Valdinoci 2009, S. 109–123.

Die heraldische Dekoration von Giovanni Maria Falconetto findet daraufhin erstmals 2008 in einem Aufsatz von Stefano Lodi zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Verona und Trient Erwähnung, in dem er auf eine in Arbeit befindliche Werkmonografie zum Torre del Capitanio in Verona verweist[955].

Im Jahr 2009 erscheint dann der angekündigte Sammelband, in dem Ettore Napione und Fabio Saggioro die verschiedenen Bauphasen des Torre del Capitanio rekonstruieren[956] und Paola Marini auf die Nutzung der sogenannten 'Sala della Rappresentanza' im ersten Obergeschoss eingeht[957]. Im Katalogeintrag zu den Malereien Falconettos in der Lünette der Südwand und im Gewölbe der 'Sala della Rappresentanza' legt Stefano Lodi zunächst die künstlerischen wie politischen Beziehungen des Veroneser Malers zu der habsburgischen Besatzungsmacht dar und stellt anschließend Vergleiche mit dessen gesicherten Werken an[958]. Da das dargestellte Wappen und die Inschriften nicht mehr vollständig oder gar nicht lesbar sind, konnten bislang weder der Auftraggeber der Malereien identifiziert noch die genauen Umstände ihrer Entstehung geklärt werden, fest steht jedoch die Datierung in den Zeitraum der habsburgischen Besatzung der Stadt Verona.

Zuletzt werden die freigelegten Wandmalereien im Torre del Capitanio in Verona in den beiden kommentierten Editionen des Kapitels zu den Veroneser Künstlern in der zweiten Ausgabe der *Vite* von Giorgio Vasari aus dem Jahr 1568 von Paolo Plebani 2012 und Giulio Zavatta 2013 genannt[959].

Von 2013 bis 2018 fand im Auftrag der Fondazione Cariverona eine umfassende Sanierung des gesamten Baukomplexes des Palazzo del Capitanio statt. Bis heute sind nach wie vor nicht alle Räume öffentlich zugänglich[960].

5.4.4 Beschreibung der Lünette der Südwand der 'Sala della Rappresentanza'

Der Lünette der Südwand der 'Sala della Rappresentanza' (Abb. 66) ist ein Spitzbogen vorgeblendet. Die Archivolte schmückt ein Fries mit Trophäen in Grisaille, die Laibung zieren mit Rosetten besetzte Kassetten wie in der Cappella Maffei. Im Scheitel des Spitzbogens ist eine Schrifttafel angebracht, auf der nur noch vereinzelte Buchstaben lesbar sind, die sich zu MAXIMIL[IANVS] / [C]AESA[R] ergänzen lassen. Das dunkel ausgemalte Bogenfeld bildet den einheitlichen Hintergrund für die heraldische Dekoration.

Im Zentrum des Bogenfelds ist ein Wappen dargestellt, das nur noch im oberen Bereich teilweise erhalten ist. Das Wappen zeigt einen wohl gevierten Schild von Rot

955 Lodi 2008 (b), S. 208–210.
956 Napione / Saggioro 2009, S. 17–37.
957 Marini 2009, S. 71–72.
958 Lodi 2009, S. 73–80, Kat.-Nr. 2.
959 Plebani 2012, S. 139–140 und Zavatta 2013, S. 137, Anm. 16.
960 Da der Torre del Capitanio in Verona während der gesamten Bearbeitungsdauer der vorliegenden Dissertation nicht zugänglich war, können die Beschreibung und Analyse der Wandmalereien von Falconetto in der 'Sala della Rappresentanza' nur anhand des bereits publizierten Abbildungsmaterials erfolgen, das den Raum und seine Dekoration jedoch nur unvollständig wiedergibt.

und Gold, in den Feldern 1 und 4 ist weder ein Heroldsbild noch eine Gemeine Figur zu erkennen, die Felder 2 und 3 sind mehrfach dunkelfarbig wellig gebändert. Zwei aufsteigende Löwen dienen als Schildhalter. Um die Hälse der Löwen ist jeweils ein geblähtes Segel befestigt. Auf den weißen Segeln sind noch schwach Inschriften in Frakturschrift zu erahnen, die sich jedoch nicht mehr entziffern lassen. Hinter dem Wappenschild ragen ein Palm- und ein Olivenzweig auf.

Über dem Wappen sind im Scheitel des Bogenfelds zwei Engel angeordnet, die den Spitzbogen leicht überschneiden. Sie stimmen in Körperhaltung, Bewegungsmotiv und Gewandgestaltung eng mit den geflügelten Victorien in den Zwickeln über dem Rundbogen auf der Doppeltafel der Außenflügel der Orgel der Kathedrale San Vigilio überein (Abb. 148). Die Engel halten Ringe empor, durch die ein Spruchband geschlungen ist, auf dem jedoch nur noch am rechten Ende die Buchstaben R A lesbar sind.

Die heraldische Dekoration wurde offenbar anlässlich einer Eheschließung in Auftrag gegeben. Die Vierung des Wappens stellt eine mögliche Methode der Wappenvereinigung dar. Da das Wappen aber nicht vollständig erhalten ist, lassen sich die Familien der Ehepartner nicht bestimmen.

5.4.5 Beschreibung des Gewölbes der 'Sala della Rappresentanza'

Die 'Sala della Rappresentanza' wird von einem Kreuzrippengewölbe überfangen. Das Gewölbe weist eine ältere Bemalung auf, mit einem wohl jeweils im Zentrum der Kappe angeordneten und von einem Vierpass eingerahmten Wappen, umgeben von einem Sternenhimmel. Die Übermalung durch Giovanni Maria Falconetto ist nur fragmentarisch erhalten.

Die Rippen sind mit Blatt- und Fruchtgirlanden bemalt. Die Kappen werden von Friesen mit einem filigranen Kandelabermotiv auf goldfarbenem Grund eingefasst. Im Zentrum der Kappen ist jeweils ein von einem Flechtband eingerahmter Tondo angeordnet, in dem eine Heiligenfigur vor einem goldfarben mosaizierten Grund dargestellt ist.

In der Kappe über der heraldischen Dekoration in der Lünette der Südwand ist nur noch ein kleines Fragment des Tondos erhalten. Darauf ist der in die Hüfte gestemmte rechte Arm einer Figur zu sehen, die aufgrund der zeitgenössischen Rüstung in Analogie zu der Figur in dem Tondo in der Gewölbekappe über dem Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Lünette der Ostwand der Kirche San Giorgetto (Abb. 57) als Heiliger Georg zu identifizieren ist. Der Tondo in der westlichen Kappe ist bis auf ein kleines Stück der Flechtbandumrahmung vollständig zerstört, darunter kommt das von einem Vierpass eingerahmte Wappen der Familie della Scala zum Vorschein. In der nördlichen Kappe ist der Tondo größtenteils erhalten, die darin dargestellte Figur des Erzengels Michael weist jedoch massive Farbabriebspuren auf (Abb. 67). Der Erzengel ist frontal als Halbfigur gegeben und trägt eine antikische Rüstung. In der rechten Hand hält er ein Schwert und in der linken die Seelenwaage. Das von

schulterlangem blondgelocktem Haar umrahmte Gesicht ist nicht erhalten. Die Figur gleicht der des Erzengels Michael in der Cappella Calcasoli (Abb. 42). Vollständig und recht gut erhalten ist der Tondo in der östlichen Kappe, in dem der Heilige Jakobus dargestellt ist (Abb. 67). Der Heilige ist als Halbfigur im Viertelprofil gegeben. Er hält in der linken Hand den Pilgerstab und in der Hand des angewinkelten rechten Arms, unter den er ein Buch geklemmt hat, eine Gewandschlaufe. Er trägt ein über der Hüfte gegürtetes blaues Gewand mit einer Jakobsmuschel auf der Brust und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes rotes Umhangtuch. Das Gesicht mit der wulstigen Unterlippe, dem breiten Nasenrücken und den schweren Augenlidern wird von welligem braunem Haar und einem kurzen Bart umrahmt.

Die Dekoration stimmt recht genau mit der Ausmalung der Gewölbekappe über dem Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Lünette der Ostwand der Kirche San Giorgetto überein. Erneut ist in einem der Tondi der Heilige Georg dargestellt, Schutzpatron der Ritter und Kaiser Maximilians I., der auch den Beinamen „der letzte Ritter" trug.

5.5 Augustus und die Sibylle von Tibur (1509/1516), Museo di Castelvecchio, Verona

5.5.1 Provenienz

Das Tafelbild, das 1812 in die Sammlung der Musei Civici der Stadt Verona gelangte[961], befand sich zuvor in dem Kloster Santissima Trinità in Monte Oliveto in Verona, wo es Saverio Dalla Rosa noch 1803 im Refektorium gesehen hat[962].

Das Kloster wurde Ende des 11. Jahrhunderts von Vallombrosaner Mönchen auf einer flachen Anhöhe im Süden außerhalb der römischen Stadtmauern Veronas gegründet[963]. Im Jahr 1073 wurde mit dem Bau einer Kirche begonnen, der aber wenige Jahre später vorläufig eingestellt werden musste. Im Jahr 1114 konnten die Arbeiten an der Kirche wieder aufgenommen werden, die am 12. Januar 1117 der Allerheiligsten Dreifaltigkeit geweiht wurde. Durch das Erdbeben im selben Jahr wurde das Bauwerk jedoch schwer beschädigt, die anschließende Renovierung muss mit der Weihe des Hauptaltars 1132 abgeschlossen gewesen sein. In den darauffolgenden Jahrzehnten wurden zwei an die Kirche angrenzende Kreuzgänge und das dem Narthex vorgelagerte Atrium errichtet. Mitte des 14. Jahrhunderts wurde das Kircheninnere mit Wandmalereien geschmückt

961 Giovanni Maria Falconetto, *Augustus und die Sibylle von Tibur*, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nr. 53–1B378), siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 158–159, Kat.-Nr. 109 (Daniela Scaglietti Kelescian).
962 Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 146.
963 Zu Bau, Ausstattung und Geschichte des Klosters Santissima Trinità in Monte Oliveto siehe Biancolini 1749–1771, Bd. 2 (1749), S. 735–748 und Bd. 4 (1752), S. 755–759, Flores D'Arcais 1980 (a), S. 369, Passuello 2014, S. 323–330 und Passuello / Salvestrini 2024.

und 1360 vollendete Turone di Maxio das Polyptychon für den Hauptaltar[964]. Doch schon bald setzte der Niedergang des Klosters ein, das 1441 schließlich von den letzten Mönchen verlassen wurde und daraufhin in Kommende fiel. Die während der napoleonischen Besatzung der Stadt Verona profanierte Kirche wurde mehrmals als Krankenhaus und Notunterkunft genutzt, dabei ging teilweise die mobile Ausstattung verloren und die Wandmalereien wurden übertüncht. Durch einen Luftangriff im Zweiten Weltkrieg wurden beide Kreuzgänge vollständig zerstört. Von der romanischen Klosteranlage stehen heute nur noch die Dreiapsiden-Saalkirche mit Atrium und der Campanile, die jedoch im Laufe der Jahre verschiedene Veränderungen erfuhren und mittlerweile vollkommen von anderen Gebäuden umgeben und eingebaut sind[965].

5.5.2 Forschungsgeschichte

Die Tafel ist weder signiert noch datiert. Stilistische, motivische und technische Gemeinsamkeiten mit gesicherten Werken lassen zwar keine Zweifel an einer Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto aufkommen, sie bieten allerdings auch keine sicheren Anhaltspunkte für eine Datierung. Es sind zudem keine Dokumente überliefert, die Aufschluss über den Auftraggeber oder die Entstehungsumstände geben könnten.

Das Tafelbild wird erstmals von Saverio Dalla Rosa im *Catastico delle pitture e scolture* von 1803–04 genannt, der es noch im Refektorium des ehemaligen Klosters Santissima Trinità in Monte Oliveto in Verona verortet und Jacopo Bellini zuschreibt[966].

Giovanni Battista Da Persico hält das Tafelbild 1820 für ein Werk des Bernardo Parentino[967].

Giuseppe Bennassuti meint 1825, dass das Tafelbild von Turone di Maxio stammt[968], der 1360 das Polyptychon für den Hauptaltar der Kirche Santissima Trinità schuf.

Jacob Burckhardt zieht das Tafelbild 1855 unter Vorbehalt als ein Spätwerk von Francesco Squarcione in Betracht[969].

Die Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Cesare Bernasconi 1864, der das Tafelbild als das früheste bekannte Werk des Malers ansieht[970].

964 Turone di Maxio, *Polyptychon mit der Heiligen Dreifaltigkeit im Zentrum, flankiert von den Heiligen Petrus, Paulus, Johannes d. T. und Zeno und oben der Marienkrönung*, 1360, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nr. 144–1B355), siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 65–67, Kat.-Nr. 32 (Caterina Gemma Brenzoni).
965 Die Kirche Santissima Trinità in Monte Oliveto wird heute wieder als Pfarrkirche genutzt, der touristische Zugang ist jedoch nur sehr eingeschränkt möglich.
966 Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 146.
967 Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 232.
968 Bennassuti 1825, S. 110.
969 Burckhardt 1855, S. 812.
970 Bernasconi 1864, S. 258.

Die Zuschreibung an Falconetto wie auch die zeitliche Einordnung in das Frühwerk des Malers wird in der nachfolgenden Literatur allgemein akzeptiert[971], mit Ausnahme von Roberto Longhi 1940, der den Urheber des Tafelbilds stattdessen im Umkreis von Amico Aspertini vermutet[972].

Die Datierung in das Frühwerk Falconettos oder gar die Zuschreibung an einen Meister der älteren Generation ist dem als altertümlich wahrgenommenen Gebrauch von *Pastiglia* in der Tradition des Pisanello geschuldet.

Rezio Buscaroli vergleicht 1955 die Anordnung der Figuren auf dem Tafelbild mit Darstellern auf einer Theaterbühne[973].

Gunter Schweikhart stellt in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 fest, dass sich die bildparallel angeordneten Architekturfragmente am hinteren Rand der gemusterten Bodenfläche zu Arkaden ergänzen lassen, die der Schauwand der vitruvianischen Flächenbühne gleichen. Diese 'Scaenae frons' ist aber lediglich als Ruine angedeutet, sie weicht einer in die Tiefe fluchtenden Landschaft mit perspektivisch verkürzt dargestellten Gebäuden, die der Anfang des 16. Jahrhunderts aufkommenden perspektivischen Bildbühne entspricht. Aufgrund der sich im Tafelbild widerspiegelnden theatergeschichtlichen Entwicklung nimmt der Autor eine Datierung nach 1510 an[974]. In einem auf dem Kapitel der Dissertation beruhenden, aber überarbeiteten und ergänzten Aufsatz geht Gunter Schweikhart 1968 auch auf die von Falconetto für den Humanisten Alvise Cornaro in Padua gebauten Bühnenarchitekturen ein[975].

Die Beobachtungen Schweikharts zu der bühnenartigen Komposition des Tafelbilds werden in der nachfolgenden Literatur meist ohne nennenswerte Zusätze aufgegriffen und auch die Datierung in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts weitgehend akzeptiert[976].

Mattia Vinco weist 2006 nochmals auf den ungewöhnlichen Einsatz von *Pastiglia* hin, eine Technik, die Falconetto möglicherweise während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 in der Werkstatt Pinturicchios erlernte. Aufgrund der Ähnlichkeiten der Figur des Kaisers Augustus auf dem Tafelbild mit der Figur des jun-

971 Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472–473, Biermann 1904, S. 126–127, Mus.-Kat. Verona 1912, S. 11, Kat.-Nr. 378, Gerola 1915, S. 223, Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 806, Fiocco 1930/1931, S. 1212, Mus.-Kat. Verona 1937, S. 22–24, Ausst.-Kat. Verona 1947, S. 51, Kat.-Nr. 96 (Gunter Schweikhart), Tessari 1955 (a), S. 77–78, Mus.-Kat. Verona 1960, S. 69, Kat.-Nr. 378 (Angelo Aldrighetti) und Mus.-Kat. Verona 2011, S. 23.
972 Longhi 1934/1940/1940–55 Ed. 1956, (1940), S. 147.
973 Buscaroli 1955, S. 137.
974 Schweikhart 1966, S. 1–6.
975 Schweikhart 1968 (a), S. 17–30 gleich Ders. 2001 (a), S. 3–20, Ders. 1974, S. 128 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.10 (Gunter Schweikhart).
976 Newman 1979, S. 305, Carpeggiani 1980 (b), S. 216–217, Cuppini 1981, S. 410, Marinelli 1990, S. 639, Pochat 1990, S. 269–270, Marinelli 1991, S. 51, Guzzo 1994, S. 352, Marinelli 1996, S. 347–349, Villa 2003, S. 364–365 und Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 41–43, Kat.-Nr. 2.8 (Francesca Rossi).

gen Soldaten in antikischer Rüstung in der *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei (1500) schlägt er eine Datierung in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vor[977].

Daniela Scaglietti Kelescian fasst in dem 2010 erschienenen Katalog des Museo di Castelvecchio den aktuellen Forschungsstand zum Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* zusammen[978].

Alessandra Zamperini deutet das Tafelbild 2010 im Kontext der habsburgischen Besatzung der Stadt Verona als Huldigungsgestus gegenüber Kaiser Maximilian I., der in die Nachfolge von Kaiser Augustus gestellt wird. Den Auftraggeber vermutet sie in Lombardino Dal Borgo, der 1509 vom Trienter Fürstbischof und kaiserlichen Statthalter in Verona Georg von Neudegg als Kommendatarabt von Santissima Trinità in Monte Oliveto eingesetzt wurde und mit dem Tafelbild seine Dankbarkeit und Loyalität zum Ausdruck brachte[979]. Sein Bruder Andrea Dal Borgo war kaiserlicher Rat und nahm Anfang Juni 1509 die Schlüssel der Stadt und den Treueeid der Bürger Veronas entgegen.

David Ekserdjian stellt 2015 eine Abhängigkeit der Figur des Kaisers Augustus von der Figur des Longinus in Andrea Mantegnas Kupferstich *Der auferstandene Christus zwischen den Heiligen Longinus und Andreas* fest[980].

5.5.3 Beschreibung

Die annähernd quadratische Tafel (Abb. 152) misst 158 x 152 cm[981].

Direkt an der vorderen Bildkante ist ein Figurenpaar angeordnet, das beinahe die gesamte Bildhöhe einnimmt. Einander leicht zugewandt stehen links ein junger Mann in antikischer Prunkrüstung, den Blick nach oben gerichtet und die Hände im Betgestus vor der Brust zusammengelegt und rechts eine junge Frau, die mit der Hand des erhobenen rechten Arms auf eine mittig am oberen Bildrand als Strahlenkranz angegebene Lichterscheinung am Himmel weist und in der linken Hand eine *Tabula ansata* hält, auf der HIC EST FILIVS / DEI INCARNAT. / VS VERO SALVTE / M geschrieben steht. Es handelt sich um die in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine überlieferte

977 Vinco 2006 (B), S. 82, Ders. 2012, S. 183–184, Kat.-Nr. 99 und Ders. 2018, S. 299–300, Kat.-Nr. 96.
978 Mus.-Kat. Verona 2010, S. 158–159, Kat.-Nr. 109 (Daniela Scaglietti Kelescian).
979 Zamperini 2010 (A), S. 163–166. Zur Liste der Kommendataräbte siehe Biancolini 1749–1771, Bd. 4 (1752), S. 758: „1509 Lombardino dal Borgo fratello di Andrea Consiglier Cesareo fu da Giorgio Neidech Vescovo di Trento Luogotenente di Massimiliano Imperadore dichiarato Abate ob captivitatem del suddetto Marco Lando".
980 Ekserdjian 2015, S. 35.
981 Die Maßangaben wurden ungeprüft aus dem Katalog des Museo di Castelvecchio übernommen, siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 158, Kat.-Nr. 109 (Daniela Scaglietti Kelescian).

Legende von Kaiser Augustus, der sich von der Tiburtinischen Sibylle seine Vision der Heiligen Jungfrau Maria mit dem Christusknaben deutet lässt[982].

Die Figuren stehen auf einem gemusterten Fußboden, der am hinteren Rand von den Fragmenten einer Architektur begrenzt wird, die sich zu einer Arkade ergänzen lassen. Dahinter öffnet sich der Blick in eine Landschaft mit verschiedenen Bauwerken und zwei figürlichen Szenen.

Der Kaiser Augustus ist leicht nach rechts gewandt im Kontrapost gegeben. Das Standmotiv und die Proportionen der Figur sowie die plastische Modellierung der nackten Beine sind recht gut gelungen. Schwierigkeiten bereiteten dem Maler jedoch die angewinkelten Arme, die unnatürlich gebogen erscheinen und die wie geschwollen wirkenden Hände. Über einer kurzen Tunika mit langen goldfarbenen und mit 'Grotesken' verzierten Ärmeln trägt er einen grünen Muskelpanzer, der seitlich mit roten Lederriemen verschlossen und vorne von goldfarbenen Reliefs mit mythologischen Szenen und Fabelwesen geschmückt wird. Grüne Pteryges mit goldenen Beschlägen bedecken die Schultern und hängen rockförmig bis oberhalb der Knie herab. Um die Hüfte ist eine Feldherrnbinde geschlungen und an einem quer über den Leib verlaufenden Riemen ist das hinter den Beinen schräg herabhängende Schwert befestigt, von dem nur der goldene Griff mit einem als Tierkopf geformten Knauf und die goldverzierte Spitze sichtbar sind. Über der Prunkrüstung trägt er ein goldfarbenes und außen schwarzgemustertes Paludamentum, das den Körper wie eine Schale umfängt. Die Bordüre des Mantels und die Ärmelsäume der Tunika sind in *Pastiglia* gearbeitet. An den Füßen trägt er wadenhohe goldfarbene und mit 'Grotesken' verzierte Sandalen. Das mit einem Lorbeerkranz bekrönte Haupt ist leicht nach oben gewandt und im Halbprofil gegeben. Sein jugendlich bartloses Antlitz wird von schulterlangem, blondgelocktem Haar umrahmt. Er blickt mit leicht geöffnetem Mund zu der Lichterscheinung am Himmel auf.

Als antikes Vorbild für die Figur diente ein Relief am Konstantinsbogen in Rom mit der Darstellung des triumphalen Einzugs von Kaiser Marcus Aurelius in Rom[983]. Diese *Adventus*-Darstellung hat Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 offensichtlich eingehend im Original studiert, wie die ihm zugeschriebene Zeichnung *Adventus Augusti* belegt (Abb. 160). Von dem Relief wurden das Standmotiv und die Rüstung einschließlich der Feldherrnbinde von der Figur des Kriegsgotts Mars übernommen, der Mantel mit beidseitig zweifach eingeschlagenen Falten von der Figur des siegreichen Kaisers[984]. Zugleich nahm der Maler aber auch Anleihen bei dem Kupferstich *Der auferstandene Christus zwischen dem Heiligen*

982 Jacobus de Voragine (um 1230–1298), *Legenda aurea*, Kap. VI: *De nativitate domini nostri Jesu Christi*, siehe Jacobus De Voragine Ed. Häuptli 2014, Bd. 2, S. 177–200.
983 Attikarelief mit *Adventus des Marcus Aurelius* (Konstantin), Rom, Konstantinsbogen.
984 Schweikhart 1966, S. 193–194, Anm. 6.

Andreas und Longinus von Andrea Mantegna[985]: Die Armhaltung und Details wie die Verzierung der Ärmel und die wadenhohen Sandalen gehen auf die Figur des Longinus zurück, die Form des vorgestellten rechten Fußes auf die Figur des Heiligen Andreas.

Die Figur des Kaisers Augustus auf dem Tafelbild weist gewisse Ähnlichkeiten mit der Figur des jugendlich bartlosen Soldaten rechts außen in der *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei (1500) (Abb. 26) und der Figur des jungen Feldherrn in einem Bildfeld an einer der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/20) (Abb. 69) auf. Auffallend ist der qualitative Rückschritt bei der Armhaltung und der Zeichnung der Hände im Vergleich zu der Aktfigur des Hiob auf der 'Pala Nichesola' (um 1504) (Abb. 147). Kopfhaltung und Gesichtszüge des Kaisers Augustus lassen sich wiederum recht gut mit der Figur des Laute spielenden Engels auf demselben Altarbild vergleichen. Auf beiden Tafelbildern weisen die Figuren ein ähnlich wächsern glänzendes Inkarnat auf.

Die Tiburtinische Sibylle ist leicht nach links gewandt im Kontrapost gegeben. Sie weist mit der Hand des erhobenen rechten Arms im Zeigegestus auf die Lichterscheinung am Himmel und hält mit der Hand des angewinkelten linken Arms eine in ihrer Hüfte aufgestützte Schrifttafel fest. Sie trägt einen knöchellangen rosafarbenen Chiton mit langen Ärmeln, der einmal unter der Brust und einmal in der Taille gegürtet und gebauscht ist und darüber ein um Hüfte und Schulter geschlungenes dunkelblaues Himation mit goldfarbenen Säumen und an den Füßen Sandalen. Das Standmotiv und die Proportionen der Figur werden durch die Drapierung des Gewandes verunklart: Das Standbein zeichnet sich unter dem herabhängenden Umhangtuch gar nicht ab und die Position der Hüfte wird durch die Gürtung des Chitons auf Taillenhöhe, das um die Hüfte geschlungene Himation und die in der Hüfte aufgestützte Schrifttafel verschieden angegeben. Auffälligster Bestandteil der Kleidung ist der in *Pastiglia* gearbeitete und reich verzierte goldene Brustpanzer. Anders als die *Aigis* der Göttin Athene wird der geschuppte Brustpanzer in der Mitte nicht von einem Medusenhaupt, sondern von einem Sonnengesicht und an den Schultern nicht von Schlangen, sondern von Vögeln geschmückt. Auf der Schrifttafel in Form einer *Tabula ansata*, deren perspektivische Darstellung nicht gelungen ist, steht in goldenen Lettern auf rotem Grund die Prophezeiung HIC EST FILIVS / DEI INCARNAT. / VS VERO SALVTE / M. Das Haupt der Sibylle ist leicht nach oben gewandt und im Halbprofil gegeben, die abgewandte Seite ist jedoch kaum verkürzt dargestellt, weshalb das Gesicht stark asymmetrisch ist und der Blick aus den nach oben gerichteten Augen wie ein Schielen wirkt[986]. Das rundliche Gesicht mit den rosa gefärbten Wangen, dem rund hervorstehenden Kinn, dem kleinen Mund mit vollen Lippen, der großen Nase mit breitem Nasenrücken, den betonten oberen Augenlidern und der hohen Stirn wird von langem blondgelocktem

985 Ekserdjian 2015, S. 35. Andrea Mantegna, *Der auferstandene Christus zwischen dem Heiligen Andreas und Longinus*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 130292).
986 Cuppini 1981, S. 410.

und mit flatternden Bändern geschmücktem Haar umrahmt, von dem eine spiralförmig gedrehte Strähne über das Ohr herabfällt.

Als antikes Vorbild diente auch für diese Figur ein Relief am Konstantinsbogen, in diesem Fall jedoch mit der Darstellung des triumphalen Einzugs von Kaiser Trajan in Rom[987]: Der erhobene Arm, das zweifach gegürtete und gebauschte Gewand und die gedrehten Haarlocken leiten sich von der Figur der den Kaiser bekrönenden stehenden Victoria ab[988]. In Standmotiv, Armhaltung und Kleidung weist die Figur Ähnlichkeiten mit diversen Statuen Olympischer Göttinnen auf, allen voran der mit *Aigis* ausgestatteten Athene[989]. Das angehobene Spielbein und die betonte Schrägstellung der Hüfte sind mit der Statue der sogenannten 'Ariadne' in den Uffizien in Florenz vergleichbar[990], die Drapierung des Umhangtuchs mit der Statue einer Nymphe in der Galleria Borghese in Rom[991].

Die Figur der Tiburtinischen Sibylle auf dem Tafelbild ähnelt den Figuren der Sibyllen an den Sockeln des Spitzbogens in der Cappella Maffei (1500) (Abb. 22) und stimmt eng mit der Figur der stehenden Victoria in einem Bildfeld an einer der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/20) (Abb. 69) überein.

In ihrer Zusammenstellung entsprechen die beiden Figuren des Kaisers Augustus und der Sibylle von Tibur dem Figurenpaar auf dem Frontrelief des Altars an der Juturna-Quelle am Forum Romanum[992]. Als ein Feldherr und eine Victoria erscheint das aus verschiedenen antiken Vorbildern kompilierte Figurenpaar in umgekehrter Anordnung in einem Bildfeld an einer der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi. Dieses Beispiel demonstriert anschaulich die Methode des Malers, seine von antiken Vorbildern abgeleiteten Kompositionen inhaltlich umzudeuten und in ganz unterschiedlichen Kontexten wiederzuverwenden.

Das Figurenpaar steht auf einem geometrisch gemusterten Fußboden, dessen fluchtende Linien die illusionistische Tiefenwirkung des Bildraums verstärken. Der Pavimento ist wie schon der auf der 'Pala Nichesola' (um 1504) perspektivisch nicht ganz einwandfrei konstruiert, vor allem an den Seiten und am hinteren Rand weist er Knicke und Wellen auf.

Am hinteren Rand des Fußbodens erhebt sich rechts ein Pfeiler mit Bogenansatz, der die Tafel seitlich begrenzt. Dem Pfeiler ist ein Pilaster auf einem hohen Sockel

987 Trajansfries mit *Adventus des Trajan*, Rom, Konstantinsbogen.
988 Schweikhart 1966, S. 193–194, Anm. 6.
989 Vgl. z.B. *Athene*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.264.0.0).
990 Schweikhart 1966, S. 193–194, Anm. 6. Sog. *Ariadne*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 1914 n. 122).
991 Schweikhart 1966, S. 193–194, Anm. 6. *Nymphe*, Rom, Galleria Borghese, Sala degli Imperatori (Inv.-Nr. CLXI). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 108–109, Kat.-Nr. 63.
992 Schweikhart 1966, S. 193–194, Anm. 6. *Lacus Iuturnae*, Rom, Forum Romanum.

vorgeblendet. Der Pilasterspiegel wird von einem Kandelabermotiv gefüllt, die Stirnseite des Sockels schmücken zwei musizierende Eroten. Über dem Kämpfer des Pfeilers ist noch der Ansatz eines Bogens erhalten. In den Ritzen des ruinösen Bauwerks wuchern Pflanzen wie Efeu und Farn. Auf einer Ebene mit dem Pfeiler rechts sind in regelmäßigen Abständen zwei weitere Pfeiler angeordnet, von denen jedoch nur noch die Plinthen und Basen erhalten sind. Die Teilstücke lassen sich zu einer Arkade mit mindestens zwei Bogenöffnungen verbinden, wobei eine vom linken Bildrand überschnittene Fortsetzung möglich wäre.

Hinter den Überresten der Arkade öffnet sich der Blick in eine sich weit in die Tiefe erstreckende Landschaft, in die antike Monumente und zeitgenössische Gebäude eingebettet sind. Davor sind im Mittelgrund zwei figürliche Szenen dargestellt: Auf der linken Seite ist die Sibylle zu sehen, die den Kaiser zum Ort der Weissagung führt und in der Mitte der thronende Kaiser, der seinen Soldaten den Befehl zur Volkszählung erteilt.

Die Tafel wird links von einem hoch aufragenden Baum begrenzt, der das kompositorische Gegengewicht zu dem Pfeiler rechts darstellt. Vom Bildrand überschnitten ist auf der linken Seite der Konstantinsbogen in Rom wiedergegeben, den Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 offensichtlich eingehend im Original studiert hat. Dabei fertigte der Malerarchitekt wohl nicht nur Zeichnungen nach einzelnen figürlichen Reliefs an[993], sondern vermutlich auch Grund- und Aufrisse des gesamten Bauwerks[994]. Hinter dem antiken Monument erhebt sich ein Hügel, auf dem unter einer steil aufragenden und von Bäumen bestandenen Felswand eine Kirche steht. Im Zentrum der Tafel ist in starker perspektivischer Verkürzung ein zeitgenössisches Gebäude dargestellt, dessen mehrgeschossige Fassaden durch Pilaster und Gesimse gegliedert werden. Die Häuserflucht mündet an einer Felswand, vor der die Reste eines weiteren antiken Monuments stehen. Es sind drei Bögen einer Arkade mit vorgeblendeter Kolonnade zu erkennen und darüber die Ansätze eines zweiten Geschosses, in dem sich das Theatermotiv fortsetzt[995]. Auf dem dahinter liegenden Hügel sind links die Ruine eines Amphitheaters und rechts die Türme einer mittelalterlichen Stadt zu sehen. Die Landschaft mit den markanten Felsformationen und den antiken Monumenten gleicht dem Landschaftshintergrund auf dem linken Innen-

993 Giovanni Maria Falconetto, *Adventus Augusti*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nr. 1911,1018.1), Ders., *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. C 7513 a-b) und Ders., *Tondi mit Szenen all'antica*, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 13248).

994 Zorzi 1955, S. 47 schlägt mit Verweis auf die ähnliche Darstellung desselben Monuments im Hintergrund des Tafelbilds *Augustus und die Sibylle von Tibur* die Zuschreibung einer Zeichnung aus dem Zeichnungs-Corpus des Andrea Palladio (Andrea Palladio, *Konstantinsbogen*, um 1560, Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (Inv.-Nr. D 14)) an Giovanni Maria Falconetto vor.

995 Die von Schweikhart 1966, S. 1, Ders. 1968 (a), S. 18 gleich Ders. 2001 (a), S. 3 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.10 (Gunter Schweikhart) geäußerte Vermutung, dass mit dem antiken Bauwerk das Septizonium Severi gemeint sein könnte, eine monumentale Brunnenanlage mit mehrgeschossiger Säulenfassade, ist aufgrund der Bogenöffnungen nicht haltbar.

flügel und dem Landschaftsausschnitt auf der Doppeltafel der Außenflügel der Orgel der Kathedrale San Vigilio (1507–08) (Abb. 149 und Abb. 148) wie auch dem Landschaftsprospekt des Freskos mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Kirche San Giorgetto (1509/14) (Abb. 57). Die bergige Landschaft wird von einem hellblauen, zum Horizont hin verblassenden Himmel überfangen, an dem mittig die als Strahlenkranz angegebene und vom oberen Bildrand überschnittene Lichterscheinung steht.

Fügt der Betrachter, wie von Schweikhart 1966 vorgeschlagen[996], die aus den Pfeilerfragmenten rekonstruierte Arkade in das Bild ein, gleicht die Komposition dem Aufbau einer Theaterbühne, die von einer Schauwand abgeschlossen wird. Die hier nur als Ruine angedeutete 'Scaenae frons' dient als Reminiszenz an die vitruvianische Flächenbühne[997]. Die Bogenöffnungen, die den Blick auf die Landschaft im Hintergrund freigeben, gleichen den Holzschnitten zur Illustration von Szenen aus den Komödien des Titus Maccius Plautus in der 1518 in Venedig erschienenen Ausgabe[998]. Die von Julius Pomponius Laetus und seinen Schülern verwendete sogenannte 'Terenzbühne' ist Ausdruck des humanistischen Bemühens, nicht nur die Dramen antiker Dichter, sondern auch die antike Aufführungspraxis wiederzubeleben[999].

Die sich in die Tiefe erstreckende Landschaft mit perspektivisch verkürzt dargestellten Gebäuden und die gemusterte Bodenfläche entsprechen hingegen den um illusionistische Effekte bemühten Bühnendekorationen, die Anfang des 16. Jahrhunderts möglicherweise im Umkreis von Donato Bramante entwickelt wurden. Der erste sichere Bericht über eine perspektivische Bildbühne bezieht sich auf die Ur-Aufführung der Komödie *La Cassaria* von Ludovico Ariosto 1508 am Hof der d'Este in Ferrara. Der Entwurf von Theater- und Festdekorationen gehörte zum Aufgabenbereich angesehener Künstler wie Raffael und Baldassare Peruzzi[1000].

Das Tafelbild bezeichnet einen ganz bestimmten Punkt der theatergeschichtlichen Entwicklung des frühen 16. Jahrhunderts: Die 'Scaenae frons' als wesentliches Element der antiken Bühne erscheint nur noch „als archäologisches Zitat" und weicht der illusionistischen Erweiterung des Raums der modernen Bildbühne[1001]. Zur Vermeidung eines fehlerhaften Größenverhältnisses zwischen Darstellern und perspektivisch verkürzt dargestellter Kulisse agieren die Figuren am vordersten Bühnenrand. Scheinbar in eine Kulissenarchitektur integriert ist die kleinfigurige Szene mit dem Kaiser Augus-

996 Schweikhart 1966, S. 1–6, Ders. 1968 (a), S. 17–30 gleich Ders. 2001 (a), S. 3–10 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.10 (Gunter Schweikhart).
997 Zu Theaterbau und Bühne bei Vitruv siehe Vitruv Ed. Fensterbusch 1964, Buch 5, Kap. 7, S. 227–235.
998 Titus Maccius Plautus Ed. 1518.
999 Zu Theaterbau und Bühne in der Renaissance siehe Pochat 1990, S. 214–219, 241–244 und Brauneck 1993–2007, Bd. 1 (1993), S. 454–455.
1000 Zu Theaterbau und Bühne in der Renaissance siehe Pochat 1990, S. 278–282 und Brauneck 1993–2007, Bd. 1 (1993), S. 459–465.
1001 Schweikhart 1966, S. 1–6, Ders. 1968 (a), S. 17–30 (Zitat S. 24) gleich Ders. 2001 (a), S. 3–10 (Zitat S. 6) und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.10 (Gunter Schweikhart).

tus und der Tiburtinischen Sibylle auf einer Paris Bordone zugeschriebenen und in die 1550er Jahre datierten Tafel im Puschkin Museum in Moskau[1002].

An den Fürstenhöfen setzte sich die perspektivische Bildbühne bald durch. Der antiquarisch interessierte Humanist Alvise Cornaro hielt jedoch weiterhin an der vitruvianischen Flächenbühne fest: Nach Entwürfen von Giovanni Maria Falconetto wurde 1524 im Hof der Casa Cornaro in Padua eine Loggia errichtet, die als 'Scaenae frons' für Aufführungen der Komödien von Angelo Beolco detto Ruzzante diente.

6 Sala dello Zodiaco (um 1520), Palazzo d'Arco, Mantua

Giovanni Maria Falconettos letzter großer malerischer Auftrag führte ihn nach Mantua, wo er für ein Mitglied der Familie Gonzaga einen Festsaal mit einem Monatsbilderzyklus ausmalte. Er betätigte sich dabei gleichsam als Architekt, indem er den Raum durch eine Scheinarchitektur gliederte und illusionistisch öffnete. In der Dekoration der Architekturgliederung und in den Darstellungen der Monatsbilder stellte der Maler seine umfangreiche Motivsammlung nach antiken und zeitgenössischen Vorbildern unterschiedlicher Gattungen zur Schau, die als eine Art Antikengalerie zur Unterhaltung der humanistisch gebildeten Gäste des Auftraggebers diente.

6.1 Der Palazzo d'Arco

Der Gebäudekomplex des Palazzo d'Arco in der Contrada della Serpe[1003] umfasst das gesamte Areal, das sich zwischen der Via Portazzolo und dem Kloster San Francesco und zwischen der ehemaligen Stadtmauer, der heutigen Via Alberto Pitentino und der ehemaligen Kirche Sant'Ambrogio, der heutigen Piazza Carlo d'Arco erstreckt. Dieses großzügige Areal war ursprünglich in mehrere Grundstücke verschiedener Eigentümer unterteilt, die sich im Laufe der Jahrhunderte sowohl in ihrem Zuschnitt als auch in ihrer Bebauung mehrmals wandelten[1004].

Vermutlich seit Anfang des 12. Jahrhunderts waren in diesem Gebiet die Desenzani wohnhaft. Wegen ihrer Unterstützung der Ermordung von Bischof Guidotto da Correggio 1235 durch die Avvocati wurde die Familie aus Mantua verbannt und ihr Wohnturm abgetragen[1005].

1002 Paris Bordone, *Augustus und die Sibylle von Tibur*, um 1550, Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin (Inv.-Nr. 4354). Zu den Architekturdarstellungen von Paris Bordone siehe Gottdang 2017, S. 86–103.

1003 Zur Einteilung der Stadt Mantua in Quartieri und Contrade siehe Signorini 2014.

1004 Zu den wechselnden Besitz- und Eigentumsverhältnissen und den baulichen Veränderungen siehe Pastore / Cazzaniga Donesmondi 1977, S. 54–80, Marani 1980, S. 60–130 und Signorini 2000, S. 51–80.

1005 Agnelli (Maffei) 1675, Buch 9, Kap. 3, S. 582–583 und Mainardi 1865, Buch 2, S. 30–31.

Im 15. Jahrhundert war das Areal des heutigen Palazzo d'Arco in vier bebaute Grundstücke zergliedert.

Etwa seit dem Sturz der Bonacolsi und dem Beginn der Herrschaft der Gonzaga 1328 besaß die Familie Tosabezzi, die durch den Tuchhandel zu Wohlstand und Ansehen gelangt war, einen Wohnsitz an der Ecke der Via Portazzolo und der heutigen Piazza Carlo d'Arco, wo sie bis in das 15. Jahrhundert hinein dokumentiert ist.

Zwischen dem Grundstück der Tosabezzi und den Klostergärten von San Francesco lag das Stadthaus der ursprünglich aus Ferrara stammenden Adelsfamilie Torelli. Als der *Condottiere* Guido Torelli 1449 kinderlos verstarb, ging das Haus in den Besitz seiner Witwe Agata Malatesta über. Während des von Papst Pius II. einberufenen Konzils von Mantua 1459 logierte Kardinal Bessarion in einigen Räumen dieses Palazzo[1006].

Im Jahr 1463 beauftragte Markgraf Ludovico III. Gonzaga seinen Hofarchitekten Luca Fancelli mit dem Bau eines repräsentativen Wohnsitzes für den in seinen Diensten stehenden *Condottiere* Antonello Facipecora da Napoli auf einem Grundstück an der Via Portazzolo, bei dem es sich möglicherweise um eine Mitgift von dessen Ehefrau Caterina di Nicolò Tosabezzi handelte[1007].

Andrea da Schivenoglia berichtet in seiner *Cronaca di Mantova*, dass die Brüder Gian Luigi und Gian Francesco di Filippino Gonzaga aus der von Feltrino begründeten Nebenlinie der Signori di Novellara[1008] 1467 ein Haus zwischen den Grundstücken der Familie Tosabezzi und des Antonello Facipecora besaßen[1009].

Ende des 17. Jahrhunderts war das Areal nur mehr in zwei Grundstücke unterteilt.

Im Jahr 1602 kaufte Conte Annibale Chieppio, Sekretär des Herzogs von Mantua Vincenzo I. Gonzaga, das vordere zur heutigen Piazza Carlo d'Arco weisende Grundstück, das sein Sohn Ludovico 1652 um Teile der Klostergärten von San Francesco und Teile des von den Gonzaga in das Eigentum der Familie Strozzi übergegangenen Grundstücks erweiterte. Nach dem kinderlosen Ableben des Conte Scipione Chieppio 1740 erbte das Grundstück sein Neffe Conte Francesco Eugenio d'Arco, der 1770 den jungen Wolfgang Amadeus Mozart und seinen Vater Leopold anlässlich der Einweihung des Teatro Bibiena beherbergte[1010]. Im Jahr 1783 beauftragte Conte Giovan Battista Gherardo d'Arco den Architekten Antonio Colonna mit der Neugestaltung des gesamten Palastes unter Beibehaltung einiger älterer Baukörper. Es entstand eine langgestreckte dreiflügelige Anlage mit Innenhof, der zum Garten hin von einer Exe-

1006 Schivenoglia Ms. 1019 (Mn – Bib.Ter.), fol. 31r, siehe Stanziali / Schivenoglia Ed. Signorini 2020, Bd. 1, S. 165 und Bd. 2, S. 489–494 und außerdem Donesmondi 1612–1616, Teil 1 (1612), Buch 6, S. 5 und Signorini 2003, S. 324, 344–346, 353–361 und S. 370, Dok.-Nr. 6.
1007 Marani 1980, S. 85–86.
1008 Zur Abstammung von Gian Ludovico und Gian Francesco Gonzaga (di Feltrino) siehe Litta Biumi 1819–1853, 33 (1834), Taf. XI.
1009 Schivenoglia Ms. 1019 (Mn – Bib.Ter.), fol. 50v, siehe Stanziali / Schivenoglia Ed. Signorini 2020, Bd. 1, S. 200 und Bd. 2, S. 638–642.
1010 Schenk 1955, S. 11.

dra eingefasst wird. Nach dem Abriss der Kirche Sant'Ambrogio 1789 wurde vor der klassizistischen Fassade eine weiträumige Piazza angelegt.

In dem nach dem Tod von Gian Francesco di Gian Ludovico Gonzaga di Novellara 1564 erstellten Inventar werden zwei miteinander verbundene Häuser auf einem Grundstück in der Contrada della Serpe in Mantua aufgeführt, das von der Via Portazzolo, der Stadtmauer, dem Kloster San Francesco und dem Grundstück von Benedetto Chiodi begrenzt wird[1011]. Im Jahr 1601 befand sich dieser Gebäudekomplex im Besitz von Alessandro di Federico aus der von Corrado begründeten Nebenlinie der sogenannten 'Nobili Gonzaga'[1012]. Nach seinem Tod um 1625 ging das bebaute Grundstück, da er keine männlichen Nachkommen hatte, zunächst in das Eigentum der Familie seiner Ehefrau Camilla Strozzi über. Die gemeinsame Tochter Laura heiratete 1637 den Marchese Rolando Dalla Valle, der die ehemals den Gonzaga gehörenden Grundstücke einschließlich des 1652 an Conte Ludovico Chieppio verkauften Teils wieder vereinte.

Das in dem 1564 erstellten Inventar genannte Grundstück von Benedetto Chiodi ist auf dem von Gabriele Bertazzolo 1628 gezeichneten Stadtplan noch deutlich zu erkennen[1013], wurde aber in der Folge vermutlich von der Familie Chieppio oder d'Arco aufgekauft, die das Gebäude an der Via Portazzolo abreißen ließen, das auf dem von Giuseppe Raineri 1831 gezeichneten Stadtplan nicht mehr erscheint[1014].

Im Jahr 1872 erwarb Conte Francesco Antonio d'Arco das auf der Rückseite seines Palastes liegende Grundstück der Marchesi Dalla Valle. Er ließ die Trennmauer zwischen den beiden Grundstücken abreißen und einen Garten anlegen, dem auch einige Gebäude weichen mussten.

Im Jahr 1946 wurde damit begonnen, die durch die Bombardements im Zweiten Weltkrieg verursachten Schäden an den Gebäuden zu beseitigen und die Sammlungen neu zu ordnen. Contessa Giovanna d'Arco Chieppio Ardizzoni, spätere Marchesa Guidi di Bagno verfügte in ihrem 1956 errichteten Testament die Gründung einer Stiftung, der die Erhaltung, Pflege und Zugänglichmachung des Palastes und seiner Sammlungen obliegt. Das von der Fondazione d'Arco getragene Museum wurde 1980 eröffnet.

Die von Giovanni Maria Falconetto um 1520 ausgemalte Sala dello Zodiaco befindet sich im Obergeschoss eines Gebäudes an der Via Portazzolo. Der heute isoliert im Garten des Palazzo d'Arco dastehende Baukörper war Teil eines im Laufe der Jahrhunderte ständig umgebauten und erweiterten Gebäudekomplexes, zu dem auch das an der ehemaligen Stadtmauer liegende Gebäude gehörte, in dem heute die naturkundliche Sammlung des Conte Luigi d'Arco präsentiert wird. Der Teil, der die beiden noch

1011 ASMn, RN, notaio Ilario Mascoppi, anno 1564, fol. 1830r, siehe Capodieci / Ilari 1996 (B), S. 33.
1012 Zur Abstammung von Alessandro Gonzaga (di Corrado) siehe Litta Biumi 1819–1853, 33 (1834), Taf. XVIII.
1013 Bertazzolo 1628 St. Rot. 1 (Mn – Bib.Ter.).
1014 Raineri 1831 St. Rot. 2 (Mn – Bib.Ter.).

erhaltenen Gebäude miteinander verband und bei dem es sich wohl um das Mitte des 15. Jahrhunderts errichtete Wohnhaus der Brüder Gian Luigi und Gian Francesco di Filippino Gonzaga di Novellara handelte, wurde 1872 im Zuge der Neugestaltung der Gartenanlage zerstört.

Das schmale fünfgeschossige Gebäude wurde vermutlich erst Anfang des 16. Jahrhunderts angebaut. Das unterkellerte Erdgeschoss weist drei eingewölbte Räume auf, darüber ist ein Mezzaningeschoss eingefügt. Eine steile gerade Treppe führt ins Obergeschoss, das vollständig von einem Saal mit Holzbalkendecke eingenommen wird. Unter dem Dach liegt ein weiteres Mezzaningeschoss[1015].

Die Fassade der zur Via Portazzolo weisenden Schmalseite wird im Erdgeschoss durch vier hochrechteckige Fensteröffnungen gegliedert, zwei quadratische Fensteröffnungen lassen das Mezzaningeschoss erkennen, das Obergeschoss weist drei hochrechteckige Fensteröffnungen auf, von denen zwei die Sala dello Zodiaco und eines den Treppenaufgang belichten und das durch ein schmales Gesims abgetrennte Mezzaningeschoss verfügt über drei Rundfenster.

Die zum Palazzo d'Arco weisende Längsseite besteht aus einer unverputzten geschlossenen Wandfläche. Wie auf dem von Gabriele Bertazzolo 1628 gezeichneten Stadtplan zu erkennen, grenzte hier einst ein weiteres Gebäude an[1016].

Die Fassade der zum Garten weisenden Schmalseite wird im Erdgeschoss von zwei hochrechteckigen Fensteröffnungen und auf der linken Seite von einem schmalen Rundbogenportal durchbrochen, hinter dem direkt der Treppenaufgang beginnt. Im Obergeschoss befinden sich zwei hochrechteckige Fensteröffnungen, die die Sala dello Zodiaco belichten und das durch ein schmales Gesims abgetrennte Mezzaningeschoss weist wie auf der gegenüberliegenden Seite drei kleine Rundfenster auf.

Die in Richtung der ehemaligen Stadtmauer weisende Längsseite besteht wiederum aus einer unverputzten Wandfläche mit einigen zugemauerten sowohl originalen wie auch nachträglich hinzugefügten Öffnungen. Auf der linken Seite sind im Erd- und im Obergeschoss zwei übereinanderliegende schmale Rundbogenportale erhalten: Das Portal im Erdgeschoss lag am Durchgang von der Via Portazzolo zum Garten, der durch die zugemauerte Rundbogenöffnung an der Außenmauer noch erkennbar ist. Das vom Treppenende im Obergeschoss abgehende Portal vermittelte den Zugang in die über dem Durchgang liegenden Räume des angrenzenden Gebäudes.

Anhand des auf dem von Giuseppe Raineri 1831 gezeichneten Stadtplan angegebenen Umrisses des zusammenhängenden Gebäudekomplexes[1017], der an der Außenmauer noch zu erkennenden zugemauerten Portal- und Fensteröffnungen sowie eines nach dem Tod von Lelio Dalla Valle 1831 erstellten detaillierten Inventars versuchen Giuse Pastore und Ippolito Cazzaniga Donesmondi 1977 die Raumfolge des 1872 zer-

1015 Zur Raumaufteilung, Nutzung und Ausstattung des Gebäudes an der Via Portazzolo siehe Signorini 2000, S. 206–219 und Ders. 2016, S. 47–55.
1016 Bertazzolo 1628 St. Rot. 1 (Mn – Bib.Ter.).
1017 Raineri 1831 St. Rot. 2 (Mn – Bib.Ter.).

störten mittleren Gebäudeteils zu rekonstruieren[1018]. In dem Inventar wird die Sala dello Zodiaco folgendermaßen beschrieben:

> *Salito lo scalone, a diritta vi è un'uscio con due imposte vecchie, il quale mette in un salone col pavimento buono di piccoli quadri, soffitto logoro d'assi, travi e piane, cammino grande di marmo di forma antica, pareti dipinte e quattro finestre con sole imposte vecchie all'esterno.*[1019]

6.2 „signor Luigi Gonzaga"

Die Wandmalereien in der Sala dello Zodiaco sind weder signiert noch datiert, auch sind keine Dokumente überliefert, die Aufschluss über den Auftraggeber oder die genauen Entstehungsumstände geben könnten.

An der Zuschreibung der Ausmalung der Sala dello Zodiaco an Giovanni Maria Falconetto bestehen jedoch aufgrund der stilistischen, motivischen und technischen Gemeinsamkeiten mit gesicherten Werken des Malers keinerlei Zweifel.

Die Datierung des Monatsbilderzyklus in den Zeitraum nach der Rückeroberung der Stadt Verona durch die Republik Venedig 1517 und vor den Beginn der architektonischen Tätigkeit Falconettos für Alvise Cornaro in Padua, markiert durch die 1524 datierte Loggia im Hof der Casa Cornaro, wird durch eine Randbemerkung in einem Brief vom 7. November 1520 erhärtet und eingegrenzt. Darin teilt der als Botschafter nach Mailand entsandte Giovanni Gonzaga seinem Neffen Federico II. mit, „c[h']er[a] venuto il fratello de Falconetto con li saccheri"[1020]. Bei den sogenannten „saccheri" handelt es sich um kleine aus Zucker geformte und kunstfertig bemalte Figürchen, die der Markgraf von Mantua Federico II. Gonzaga als diplomatische Geschenke an den französischen Gouverneur des Herzogtums Mailand Odet de Foix, Vicomte de Lautrec schickte[1021]. Sowohl die Betrauung mit dieser delikaten Mission als auch die Kenntnis der familiären Beziehungen sprechen für einen vertrauten Umgang der Brüder Falconetto mit dem Hof der Gonzaga.

Einen *terminus post quem* für die Entstehung der Wandmalereien in der Sala dello Zodiaco stellt aufgrund von Motivübernahmen außerdem die Vollendung der von Raffael und Giovanni da Udine ausgemalten Loggia im Vatikanpalast dar, von der Baldassare Castiglione am 16. Juni 1519 an Isabella d'Este nach Mantua schreibt: „Hor si è

1018 Pastore / Cazzaniga Donesmondi 1977, S. 54–80.
1019 Archivio privato (Cazzaniga Donesmondi), Inventario degli oggetti appartenenti all'eredità del defunto marchese Lelio Dalla Valle, Ms., 1831, siehe Pastore / Cazzaniga Donesmondi 1977, S. 66.
1020 asMn, ag, e. xlix. 3, b. 1646, fol. 279r (1520, 7. November).
1021 Zu den sogenannten „saccheri" siehe Lüdemann 2012, S. 55–64.

fornita una loggia dipinta: e lavorata de stucchi alla anticha: opra di Raphaello: bella al possibile: e forsi più che cosa che si vegga hoggi dì de moderni“[1022].

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos teilt Vasari ohne jede weitere Erläuterung mit: „lavorò a Mantoa al signor Luigi Gonzaga cose assai“[1023]. Vermutlich bezieht sich diese recht vage Bemerkung des Künstlerbiographen auf die Ausmalung der Sala dello Zodiaco, deren Auftraggeber sich dadurch allerdings noch nicht eindeutig bestimmen lässt, da es in dem weitverzweigten Geschlecht der Gonzaga zur Entstehungszeit des Monatsbilderzyklus um 1520 mehrere altersmäßig in Frage kommende Personen gab, die den Namen Luigi, Ludovico oder Alvise trugen.

Gunter Schweikhart nennt 1966 Luigi di Giampietro aus der von Corrado begründeten Nebenlinie der sogenannten ‘Nobili Gonzaga’ als Auftraggeber[1024]. Luigi dei ‘Nobili Gonzaga’ wurde 1519 vom Markgrafen von Mantua Gianfrancesco II. Gonzaga zum *Consigliere segreto* ernannt und damit beauftragt, seinem noch im selben Jahr als Markgraf nachfolgenden Sohn Federico bei der Führung der Amtsgeschäfte beratend beizustehen. Er wird als literarisch gebildet beschrieben und hegte ein so großes Interesse für die Astronomie, dass er sich auf dem Turm seines Palazzo ein kleines Observatorium einrichtete, „ove Alvise si portava a speculare gli astri notturni“[1025]. Dieser Palazzo, in dem Luigi zumindest seine letzte Lebensphase zubrachte, lag jenseits der Kirche Sant’Agnese. Sein Großvater Antonio jedoch „avea la sua abitazione nella piazzetta dietro la chiesa di S. Ambrogio“[1026]. Antonio war mit Francesca Uberti verheiratet, deren Familienwappen sich an dem an der ehemaligen Stadtmauer liegenden Gebäude auf dem Areal des heutigen Palazzo d’Arco findet. Auf dieser Grundlage nimmt Schweikhart an, „dass der Bau, der den Freskenzyklus enthält, zum Elternhaus des Luigi Gonzaga gehörte“[1027]. Gegen diese These lässt sich allerdings einwenden, dass sich die Angabe des Wohnortes von Antonio nicht eindeutig auf den Gebäudekomplex an der Ecke der ehemaligen Stadtmauer und der Via Portazzolo bezieht und das Wappen der Familie Uberti auch erst anlässlich der Eheschließung von Gian Francesco di Gian Ludovico Gonzaga di Novellara mit Bianca Uberti angebracht worden sein könnte, in dessen Eigentum sich das Grundstück mit den zwei miteinander verbundenen Gebäuden laut dem 1564 erstellten Inventar befand[1028]. Sollte es sich aber tat-

1022 Dacos 2008, S. 15

1023 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591.

1024 Schweikhart 1966, S. 53–55. Zur Abstammung von Luigi di Giampietro Gonzaga (di Corrado) († 1549) siehe Litta Biumi 1819–1853, 33 (1834), Taf. XVIII und XIX. Für biografische Informationen siehe Volta 1807–1838, Bd. 3 (1831), S. 45–46 und Amadei Ed. Amadei / Marani 1954–1957, Bd. 2 (1955), S. 636–639.

1025 Amadei Ed. Amadei / Marani 1954–1957, Bd. 2 (1955), S. 638, siehe außerdem Volta 1807–1838, Bd. 3 (1831), S. 45–46.

1026 Amadei Ed. Amadei / Marani 1954–1957, Bd. 2 (1955), S. 224.

1027 Schweikhart 1966, S. 54–55.

1028 ASMn, RN, notaio Ilario Mascoppi, anno 1564, fol. 1830r, siehe Capodieci / Ilari 1996 (B), S. 33.

sächlich um denselben Palazzo handeln, so ist dennoch unklar, wann Luigi dei 'Nobili Gonzaga', der 1502 ein erstes Mal heiratete, sein Elternhaus verließ.

Ercolano Marani geht 1966 gar nicht davon aus, dass sich Vasaris Bemerkung auf die Ausmalung der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in der Contrada della Serpe bezieht, sondern vermutet, dass Falconetto für den *Condottiere* Luigi Alessandro di Rodolfo Gonzaga, Signore di Castiglione, Solferino und Castel Goffredo[1029], dessen Palazzo sich in der Contrada del Griffone befand[1030], jene vom Künstlerbiographen nicht näher definierten „cose assai" schuf[1031]. Als Auftraggeber des Monatsbilderzyklus eignet sich dieser jedoch nicht, da er zum einen eben bereits einen Palazzo am anderen Ende der Stadt besaß und zum anderen ab 1520 mit der Befestigung sowie mit dem Bau und der Ausstattung eines Palazzo in Castel Goffredo beschäftigt war.

Im Jahr 1980 schlägt derselbe Autor den Rechtsgelehrten Benedetto Tosabezzi als Auftraggeber der Ausmalung der Sala dello Zodiaco vor[1032]. Der um 1450 geborene Benedetto Tosabezzi, dessen Familie durch den Tuchhandel zu Wohlstand und Ansehen gelangt war und seit Anfang des 14. Jahrhunderts ein Grundstück auf dem Areal des heutigen Palazzo d'Arco besaß, stand als *Consigliere* in diplomatischen Diensten des Markgrafen Francesco II. Gonzaga. Zur Entstehungszeit des Monatsbilderzyklus um 1520 hätte sein Alter dem des im Monatsbild Juni dargestellten schwarz gekleideten älteren Mannes mit Schlüsselbund entsprochen, bei dem es sich nach Ansicht Maranis nur um den Auftraggeber handeln kann. Diese These lässt allerdings die Bemerkung Vasaris in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos vollkommen außer Acht. Zudem ist ein Ankauf des angrenzenden Grundstücks, auf dem sich das Gebäude mit der Sala dello Zodiaco befindet, durch die Tosabezzi nicht dokumentiert und die Vergabe eines solchen Auftrags in einer womöglich nur verwaltenden Tätigkeit ist schwer vorstellbar.

Rodolfo Signorini merkt 1989 an, ohne daraus jedoch einen zwingenden Rückschluss auf den Auftraggeber ziehen zu wollen, dass das Motiv des in Flammen stehenden Mausoleums des Theoderich im Monatsbild August an eine Imprese von Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte erinnert[1033], die den von Herostratus in Brand gesteckten Tempel der Diana in Ephesus mit dem Motto *Sive bonum sive malum fama est* zeigt[1034].

1029 Zur Abstammung von Luigi Alessandro Gonzaga (di Rodolfo) (1494–1549) siehe Litta Biumi 1819–1853, 33 (1834), Taf. XVI und XVII. Für biografische Informationen siehe Volta 1807–1838, Bd. 3 (1831), S. 44–45 und Amadei Ed. Amadei / Marani 1954–1957, Bd. 2 (1955), S. 628–635.

1030 Zur Einteilung der Stadt Mantua in Quartieri und Contrade siehe Signorini 2014. In dem Palazzo an der Via Roberto Ardigò ist heute das Archivio di Stato di Mantova untergebracht.

1031 Marani 1966, S. 81–82.

1032 Marani 1980, S. 93–96.

1033 Zur Abstammung von Luigi Gonzaga detto Rodomonte (1500–1532) siehe Litta Biumi 1819–1853, 33 (1834), Taf. XIV.

1034 Signorini 1989[3 [1987]], S. 7.

Gianna Pinotti führt diese Beobachtung 1996 weiter aus[1035]: Neben der oben genannten Imprese von Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte erkennt sie in dem geflügelten Blitzbündel, das die kleinformatige Figur des Jupiter in den Händen hält, die einmal im Monatsbild April und ein weiteres Mal im Monatsbild Juli erscheint, eine Imprese von Gianfrancesco Gonzaga, dem Begründer der Linie der Herzöge von Sabbioneta. Sie versucht, einzelne Motive im Monatsbilderzyklus mit Ereignissen aus dem bewegten Leben des Luigi 'Rodomonte' zu verknüpfen, der als *Condottiere* im Dienst des habsburgischen Kaisers Karl V. am Sacco di Roma 1527 beteiligt war und 1528 heimlich Isabella Colonna heiratete, die eigentlich Ippolito de' Medici versprochen war, einem Neffen von Papst Clemens VII. So versteht sie etwa die Darstellung des Zodiakalzeichens Jungfrau in Gestalt eines Engels über dem Zentralbau im Monatsbild August als Anspielung auf das Castel Sant'Angelo in Rom, in das sich Papst Clemens VII. auf der Flucht vor den marodierenden Söldnertruppen zurückzog und die Säule im Hintergrund des Monatsbilds Dezember als Hinweis auf die Familie Colonna. Außerdem ist sie der Ansicht, dass nicht nur die Darstellung des Mausoleums des Hadrian im Monatsbild Dezember auf der Beschreibung des Procopius di Caesarea in der von ihm verfassten Chronik *De Bello Gottorum* beruht, sondern auch die Auswahl der anderen Monumente von diesem Werk abhängt und zieht Parallelen zwischen dem Feldherrn Belisar und dem *Condottiere* Luigi 'Rodomonte', die beide im Dienst eines Kaisers standen und in Konflikt mit dem Papst gerieten. Inwieweit solch eine biografische Deutung des Bildprogramms tatsächlich zutreffend ist, lässt sich nur schwer belegen: Die Motive sind meist ikonografisch vorgegeben, so ist das geflügelte Blitzbündel ein Attribut des Jupiter, und entsprechen in ihrer Ausführung der gängigen Darstellungsweise, so gleicht die Darstellung des Zodiakalzeichens Jungfrau etwa der in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485[1036]. In anderen Fällen dienen die Motive zur Authentifizierung eines bestimmten Ortes, so wurde dem Mausoleum des Hadrian, der Meta Romuli und dem Obelisken auch noch eine Ehrensäule hinzugefügt. Außerdem zieht diese Deutung eine Datierung des Monatsbilderzyklus nach dem Sacco di Roma 1527 und der Heirat von Luigi 'Rodomonte' und Isabella Colonna 1528 nach sich, zu diesem Zeitpunkt hielt sich Falconetto aber bereits seit mehreren Jahren in Padua auf, wo er gefördert durch den Humanisten Alvise Cornaro überwiegend als Architekt tätig war.

Luisa Capodieci und Cristiana Ilari gelingt es 1996, die Besitz- und Eigentumsverhältnisse des Palazzo in der Contrada della Serpe zur Entstehungszeit des Monatsbilderzyklus um 1520 zu klären und damit auch den wahrscheinlichen Auftraggeber zu bestimmen[1037]. Andrea da Schivenoglia berichtet in seiner *Cronaca di Mantova*, dass die Brüder Gian Luigi und Gian Francesco di Filippino Gonzaga di Novellara 1467 ein

1035 Pinotti 1996.
1036 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1037 Capodieci / Ilari 1996 (b), S. 23–37.

Haus zwischen den Grundstücken der Familie Tosabezzi und des Antonello Facipecora besaßen[1038]. Eheverbindungen und Nachkommenschaft von Gian Luigi sind nicht überliefert, Gian Francesco war mit Virginia di Giulio dei Conti di Sambonifacio verheiratet. Einer der gemeinsamen Söhne trug den Namen Gian Luigi, verließ aber – möglicherweise einhergehend mit seiner Eheschließung mit Giovanna di Leonardo dei Conti di Thiene – sein Elternhaus in der Contrada della Serpe. In dem von ihm 1546 errichteten Testament ist sein Wohnsitz in der Contrada del Mastino angegeben und aus den dazugehörigen Inventaren geht hervor, dass sich der Palazzo in der Contrada della Serpe nicht in seinem Eigentum befand[1039]. Stattdessen gehörte er seinem Bruder Giulio, der 1528 kinderlos verstarb und den Palazzo seinem Neffen Gian Francesco vererbte[1040]. Es liegt nahe, dass die Ausmalung der Sala dello Zodiaco vom damaligen Eigentümer und Besitzer des Palazzo in der Contrada della Serpe – Giulio Gonzaga – in Auftrag gegeben wurde. Die Verwechslung mit einem „signor Luigi Gonzaga" durch Vasari erklären die Autorinnen durch die enge familiäre und berufliche Beziehung der beiden Brüder[1041].

Luisa Capodieci führt 1997 als weiteres Argument für diese These an, dass Giulio Gonzaga Ende des Jahres 1514 im Gefolge der Markgräfin Isabella d'Este nach Rom reiste und bei Kardinal Luigi d'Aragona im Palazzo della Rovere zu Gast war und somit die Gelegenheit hatte, Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi zu bewundern[1042]. Als Beleg hierfür verweist sie auf einen Brief des Kardinalerzdiakons Alessandro di Gabbioneta an den Markgrafen von Mantua Gianfrancesco II. Gonzaga vom 15. Oktober 1514, der im Anschluss an seinen Bericht über den Verlauf des Romaufenthalts von Isabella d'Este die Empfehlungen der Kardinäle bestellt und ehrerbietig seine Grüße entrichtet, „insieme col Magnifico messer Julio de Gonzaga"[1043].

Es lässt sich allerdings bislang nicht nachvollziehen, unter welchen Umständen der Palazzo nach dem Tod von Gian Francesco Gonzaga di Novellara 1564 in das Eigentum von Alessandro di Federico dei 'Nobili Gonzaga' überging, in dem er sich 1601 befand.

6.3 Forschungsgeschichte

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos erwähnt Vasari einige nicht näher definierte Werke für einen Luigi Gonzaga in Mantua[1044], bei denen es sich vermutlich um die Ausmalung der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco handelt.

1038 Schivenoglia Ms. 1019 (Mn – Bib.Ter.), fol. 50v, siehe Stanziali / Schivenoglia Ed. Signorini 2020, Bd. 1, S. 200 und Bd. 2, S. 638–642.
1039 ASMn, AG, testamento Gian Luigi Gonzaga (13.11.1546), fol. 469–470 und inventario dei beni di Gian Luigi Gonzaga, atti dal 1506 al 1551, n. 659–664, siehe Capodieci / Ilari 1996 (B), S. 28.
1040 ASMn, N, notaio Girolamo Cizzoli, b. 776, fasc. 97 (30.5.1528), siehe Capodieci / Ilari 1996 (B), S. 32.
1041 Capodieci / Ilari 1996 (B), S. 33.
1042 Capodieci 1997, S. 27–30.
1043 Luzio 1906, S. 465–466.
1044 „Lavorò a Mantoa al signor Luigi Gonzaga cose assai" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591).

Erst Anfang des 20. Jahrhunderts setzte zunächst recht zögerlich ein Forschungsinteresse an dem gut erhaltenen und ikonografisch komplexen Monatsbilderzyklus in der Sala dello Zodiaco ein. Gründe hierfür mögen die schlechte Zugänglichkeit des isoliert in dem rückseitig an den Palazzo d'Arco anschließenden Garten dastehenden Gebäudes und die fehlende Bekanntheit seiner Ausstattung gewesen sein.

Corrado Ricci analysiert 1915 die Veduten antiker und spätantik-byzantinischer Monumente der Stadt Ravenna im Hintergrund von vier der zwölf Monatsbilder. Er datiert die Ausmalung der Sala dello Zodiaco in den Zeitraum zwischen 1525 und 1530, ausgeführt von Malern, „che andavano riformando le loro forme mantegnesche sotto i nuovi influssi di Lorenzo Costa e di Giulio Romano"[1045].

Paola Moretta setzt sich 1918 ausführlich mit dem ikonografischen Programm der Sala dello Zodiaco auseinander. Trotz einiger Mängel bei der Beschreibung und Deutung, die teils auch dem damaligen schlechten Erhaltungszustand geschuldet sein mögen, leistet sie damit wertvolle Grundlagenarbeit. Sie datiert den Monatsbilderzyklus in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts und schreibt ihn einem von Lorenzo Costa beeinflussten Maler wie Lorenzo Leonbruno zu[1046].

Die Zuschreibung der Ausmalung der Sala dello Zodiaco an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Giuseppe Fiocco 1930/31, der den Monatsbilderzyklus um 1520 datiert und auf die Einflüsse von Andrea Mantegna und Melozzo da Forlì sowie von Pinturicchio und Baldassare Peruzzi hinweist[1047].

Ercolano Marani und Chiara Perina geben 1961 ohne weitere Ergänzungen die Beschreibung und Deutung des Monatsbilderzyklus von Moretta 1918 wieder, in der Zuschreibung an Falconetto folgen sie hingegen Fiocco 1930/31[1048].

Jürgen Schulz untersucht 1962 die Rolle Pinturicchios bei der Wiederbelebung der Antike, insbesondere bei der Verbreitung der als 'Groteske' bezeichneten Ornamentform und der Entwicklung der illusionistischen Dekorations- und Architekturmalerei. Er geht dabei auch auf den nur mehr fragmentarisch erhaltenen Monatsbilderzyklus im Palazzo von Kardinal Domenico della Rovere in Rom ein, der formal und inhaltlich als Prototyp für die Ausmalung der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in Mantua gelten kann[1049].

Tilmann Buddensieg versucht 1963 das Verhältnis einer Figurengruppe im Monatsbild April zu einer Bronze von Andrea Briosco detto il Riccio zu klären. Außerdem analysiert er die vielfältigen Antikenübernahmen Falconettos in der Sala dello Zodiaco und stellt fest: „In einer solchen Versammlung von gemalten Antikennachbildungen gewinnt Riccios Amalthea notwendig den Charakter einer Antike"[1050].

1045 Ricci 1915, S. 858–861 (Zitat S. 859).
1046 Moretta 1918, S. 165–181.
1047 Fiocco 1930/1931, S. 1214–1218 und Ders. 1965, S. 61–62.
1048 Marani / Perina 1961, Bd. 1, S. 399–401.
1049 Schulz 1962, S. 35–55, insb. S. 42, Anm. 21.
1050 Buddensieg 1963, S. 121–150 (Zitat S. 147), übersetzt ins Italienische Ders. 1969, S. 1–29.

Guy de Tervarent konzentriert sich 1963 bei der Beschreibung der Ausmalung der Sala dello Zodiaco auf die Verstirnungsmythen der Tierkreiszeichen und macht weitere Deutungsvorschläge[1051].

Gunter Schweikhart widmet dem Monatsbilderzyklus in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 ein ausführliches Kapitel. Er vermutet den Auftraggeber in der Person des Luigi di Giampietro dei 'Nobili Gonzaga' und bestätigt die Zuschreibung an Falconetto. Er erstellt ein übersichtliches Verzeichnis der einzelnen Motive und Figuren und ihrer jeweiligen Vorbilder und analysiert die Art und Weise der Antikenübernahmen des Malers[1052].

André Chastel hält 1974 die Figur des schwarz gekleideten älteren Mannes mit Schlüsselbund im Monatsbild Juni für ein Selbstporträt des Malers[1053].

Ercolano Marani zeigt sich 1980 hingegen davon überzeugt, dass es sich bei dieser Figur um den Auftraggeber handelt. Da kein Mitglied der weitverzweigten Familie Gonzaga mit dem Namen Luigi altersmäßig in Frage kommt, schlägt er den Rechtsgelehrten Benedetto Tosabezzi als Auftraggeber vor, dessen Familie seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein angrenzendes Grundstück auf dem Areal des heutigen Palazzo d'Arco besaß[1054].

Luisa Venier versucht 1983 am Beispiel der Arena von Verona im Monatsbild März unter dem Tierkreiszeichen Widder nachzuweisen, dass es sich bei den Veduten antiker Monumente in der Sala dello Zodiaco nicht etwa um beliebige Kulissenmotive handelt, sondern die konkreten Bauwerke in einem inhaltlichen Bezug zu den Verstirnungsmythen stehen oder Städte repräsentieren, denen nach der Astrogeographie bestimmte Zodiakalzeichen zugeordnet sind[1055].

Rodolfo Signorini macht 1984 die bemerkenswerte Entdeckung, dass eine Figur im Monatsbild Mai und eine weitere Figur im Monatsbild Januar dem 1509 datierten Kupferstich *Die Bekehrung des Saulus* von Lucas van Leyden entnommen sind[1056].

Gioia Mori betrachtet 1987 verschiedene astrologische Freskenzyklen des Mittelalters und der Renaissance und beschreibt das kulturelle Ambiente, in dem sie entstanden. Im Fall der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in Mantua weist sie auf das ausgeprägte Interesse der Markgräfin Isabella d'Este an der Antike und ihre Beschäftigung mit der Astrologie hin[1057].

1051 De Tervarent 1963, S. 244–265.
1052 Schweikhart 1966, S. 52–97, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 92–94, Kat.-Nrn. IV.7-IV.8 (Gunter Schweikhart), Schweikhart 1985, S. 461–488 und Ders. 1988 (B), S. 150.
1053 Chastel 1974, S. 11, Abb. 2.
1054 Marani 1980, S. 88–96.
1055 Venier 1983, S. 111–133.
1056 Signorini 1984, S. 9–11.
1057 Mori 1987, S. 4–66, zur Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco S. 42.

Rodolfo Signorini legt 1988 dar, dass der Liebesroman *Hysmine und Hysminias* des byzantinischen Autors Eustathios Makrembolites als literarische Vorlage für die allegorischen Monatsdarstellungen in der Sala dello Zodiaco diente[1058].

Vittorio Sgarbi stellt 1989 fest, dass der Maler der Sala dello Zodiaco weniger von einem astrologischen als vielmehr von einem archäologischen Interesse geleitet wurde und vergleicht den Monatsbilderzyklus angesichts der detailgetreuen Veduten antiker Monumente mit einer „tour archeologico, con tappe a Roma e a Verona, a Ravenna e a Fano“[1059].

Rodolfo Signorini fasst in einem 1989 bereits in der dritten überarbeiteten Auflage erschienenen Heft zur Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco den aktuellen Forschungsstand übersichtlich und gut illustriert zusammen. Angesichts des in Flammen stehenden Mausoleums des Theoderich im Monatsbild August fühlt er sich an eine Impresе von Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte erinnert, ohne daraus jedoch einen zwingenden Rückschluss auf den Auftraggeber ziehen zu wollen[1060].

Gianna Pinotti unternimmt 1996 eine auf die Person und das Leben des Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte bezogene Deutung des Monatsbilderzyklus. Die Figur des schwarz gekleideten älteren Mannes mit Schlüsselbund im Monatsbild Juni deutet sie als Personifikation der Zeit[1061].

Luisa Capodieci und Cristiana Ilari erhoffen sich 1996 ebenfalls, durch eine genaue Untersuchung des ikonografischen Programms Hinweise auf den unbekannten Auftraggeber zu erhalten. Ihre Beschreibung und Deutung des Monatsbilderzyklus einschließlich der Benennung antiker Vorbilder und literarischer Vorlagen geht allerdings kaum über den bisherigen Forschungsstand hinaus. Angesichts der Fruchtbarkeitsthematik in den Monatsbildern April und Mai stellen sie die Überlegung an, dass vielleicht auch ganz persönliche Belange des Auftraggebers in das ikonografische Programm mit einflossen[1062].

Im selben Jahr gelingt es den beiden Autorinnen, die Besitz- und Eigentumsverhältnisse des Palazzo in der Contrada della Serpe zur Entstehungszeit des Monatsbilderzyklus um 1520 zu klären und damit den wahrscheinlichen Auftraggeber zu bestimmen, bei dem es sich wohl um Giulio di Gian Francesco Gonzaga di Novellara handelt. Vasaris Verwechslung mit einem „signor Luigi Gonzaga“ erklären die Autorinnen durch die enge familiäre und berufliche Beziehung Giulios zu seinem Bruder Gian Luigi[1063].

Luisa Capodieci geht 1997 erneut auf die Fruchtbarkeitsthematik einiger Darstellungen in der Sala dello Zodiaco ein, die für den Auftraggeber Giulio Gonzaga, der 1528 kinderlos verstarb, möglicherweise ein besonderes Anliegen war. Sie weist außerdem

1058 Signorini 1988, S. 83–97.
1059 Sgarbi 1989, S. 102–106 (Zitat S. 102).
1060 Signorini 1989[3 [1987]] und ohne nennenswerte Ergänzungen Ders. 2000, S. 214–256 und Ders. 2016, S. 52–88.
1061 Pinotti 1996.
1062 Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 141–167.
1063 Capodieci / Ilari 1996 (b), S. 23–37.

darauf hin, dass Giulio Gonzaga Ende des Jahres 1514 im Gefolge der Markgräfin Isabella d'Este nach Rom reiste und bei Kardinal Luigi d'Aragona im Palazzo della Rovere zu Gast war und somit die Gelegenheit hatte, Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi zu bewundern[1064].

Stefano Lodi analysiert 1997 die fingierte Architekturgliederung der Sala dello Zodiaco und stellt fest, dass die illusionistische Erweiterung des Raums nur bedingt funktioniert und die in den Landschaftsausblicken dargestellten Szenen eher bildhaft wirken[1065].

Andrea Moneti lehnt 1997 die Datierung des Monatsbilderzyklus um 1520 ab, da ein solches Werk zu dieser Zeit „assolutamente fuori moda" wäre. Stattdessen schlägt er eine Datierung kurz nach 1509 vor, die dann auch der Reihenfolge bei Vasari entspräche[1066].

In der 1999 gemeinsam mit Maria Giulia Aurigemma herausgegebenen Monografie zu Architektur und Dekoration des Palazzo von Kardinal Domenico della Rovere in Rom bemerkt Anna Cavallaro bei der Analyse des nur mehr fragmentarisch erhaltenen Monatsbilderzyklus von Pinturicchio in der Sala dei Mesi die enge Abhängigkeit der Ausmalung der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in Mantua vom römischen Vorbild, weist aber zugleich auf die von Falconetto eigenständig vorgenommenen formalen und teils auch inhaltlichen Abänderungen hin[1067].

Oliver Götze untersucht 2010 das Verhältnis von wissenschaftlichem Ambiente und der Entwicklung kosmologischer oder astrologischer Bildprogramme. Er stellt fest, dass der inhaltlich auf verschiedenen literarischen Vorlagen beruhende Monatsbilderzyklus in der Sala dello Zodiaco weniger der politischen Erhöhung, sondern vielmehr als „humanistisches Unterhaltungsmedium" diente[1068].

Peter Lüdemann beschäftigt sich 2012 mit den sogenannten „saccheri", kleinen aus Zucker geformten und kunstfertig bemalten Figürchen, die der Markgraf von Mantua Federico II. Gonzaga als diplomatische Geschenke an den französischen Gouverneur des Herzogtums Mailand Odet de Foix, Vicomte de Lautrec schickte. Aus einem Brief des als Botschafter nach Mailand entsandten Giovanni Gonzaga an seinen Neffen Federico II. vom 7. November 1520 geht hervor, dass ein Bruder Falconettos die Zustellung dieser Zuckerfiguren besorgte, was für einen recht vertrauten Umgang der Brüder mit dem Hof der Gonzaga spricht. Der Autor geht außerdem erneut auf das Verhältnis einer Figurengruppe im Monatsbild April zu einer Bronze von Andrea Briosco detto il Riccio ein, die Falconetto recht exakt übernahm, aber eigenständig ergänzte und damit auch inhaltlich umdeutete[1069].

1064 Capodieci 1997, S. 27–30.
1065 Lodi 1997, S. 194–196. Diese Beobachtung machte bereits Schweikhart 1966, S. 56.
1066 Moneti 1997, S. 111 und Anm. 27. Dieser Frühdatierung um 1510 aus stilistischen Gründen stimmt Pietrobelli 2021, S. 119, Anm. 21 zu.
1067 Aurigemma / Cavallaro 1999, S. 184–194 und Cavallaro 2004, S. 269–280.
1068 Götze 2010, zur Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco S. 235–237 (Zitat S. 236) und S. 500, Kat.-Nr. MA-52.
1069 Lüdemann 2012, S. 55–84.

6.4 Beschreibung der Sala dello Zodiaco

Die Sala dello Zodiaco (Abb. 88) nimmt das gesamte Obergeschoss des heute isoliert im Garten des Palazzo d'Arco dastehenden Gebäudes an der Via Portazzolo ein. Der Zugang erfolgt von der Gartenseite über eine steile gerade Treppe. Vom oberen Treppenabsatz führt auf der rechten Seite eine einfache rechteckige Tür in den Saal, der 15,4 m in der Länge, 9,7 m in der Breite und 6,3 m in der Höhe misst[1070]. An der hinter dem Treppenaufgang liegenden Längsseite befindet sich abgesehen von der Eingangstür ganz rechts auch noch eine weitere unauffällige Türöffnung am linken Rand, hinter der eine Treppe hinauf in das Mezzaningeschoss führt. An den zur Via Portazzolo beziehungsweise zum Garten weisenden Schmalseiten sind jeweils seitlich zwei große hochrechteckige Fensteröffnungen angeordnet. Zwischen den beiden Fenstern an der zum Garten weisenden Schmalseite wurde 1606 ein offener Kamin mit hohem Aufsatz eingebaut. In den Saal ist eine Holzbalkendecke eingezogen, die durch vier Querbalken in fünf Kompartimente unterteilt wird.

Der Saal wird durch eine gemalte Scheinarchitektur gegliedert, die perspektivisch auf einen Betrachterstandpunkt in der Mitte des Raums ausgerichtet ist. Den Wänden ist eine Pilasterordnung vorgeblendet, die die Längsseiten in fünf und die Schmalseiten in drei Travéen unterteilt. Auf den Pilastern lagert ein breites Gebälk mit durchgehendem Fries. Die Wandflächen zwischen den Stützen werden von Arkaden mit Brüstungen durchbrochen, die den Blick in illusionistische Landschaftsausschnitte freigeben.

Einige der baulichen Gegebenheiten des Saals, obwohl denkbar unkompliziert, werden von der Architekturgliederung nicht korrekt berücksichtigt: Die Anordnung der Pilaster ist weder an den Längsseiten auf die Abstände der Querbalken der Holzdecke noch an den Schmalseiten auf die Lage der Fensteröffnungen abgestimmt, die so weit aus der Mittelachse der entsprechenden Stützenintervalle an den Rand rücken, dass ihre Einrahmungen jeweils auf einer Seite von einem Pilaster überschnitten werden. Diese Unstimmigkeiten hätten etwa durch die Verwendung von 'geknickten' Pilastern an den Ecken vermieden werden können.

Die Pilaster stehen auf hohen Sockeln, deren Stirnseiten von figürlichen Reliefs geschmückt werden. Die mit zwei Ausnahmen einfigurigen Darstellungen werden auf der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite von Inschriften begleitet. Die Basen und die korinthischen Kapitelle erscheinen aufgrund des rötlich-braunen Farbtons und der goldglänzenden Oberfläche wie verkupfert. Die Pilasterspiegel sind mit zwei unterschiedlichen Ornamentformen auf gelbem Grund gefüllt: Die eine besteht aus von oben herabhängenden Trophäen und wirkt eher schwer und kompakt. Sie tritt in zwei Variationen insgesamt zwölf Mal auf. Die andere besteht aus von unten

1070 Die Maßangaben wurden ungeprüft übernommen von Signorini 1989³ [1987], S. 7.

emporragenden Kandelabermotiven und wirkt recht zierlich und filigran. Sie tritt in vier Variationen insgesamt acht Mal auf.

Auf den Stützen lastet ein breites Gebälk. Ein mit Perl-, Perlstab- und Eierstabfriesen verzierter Architrav und ein mehrfach gekehltes und profiliertes Gesims fassen den durchgehenden Bilderfries ein. Der Fries ist mit einem goldfarbenen Mosaik gefüllt, dessen schimmernde Wirkung durch die Applikation vergoldeter Wachskügelchen erzielt wurde, die auch noch größtenteils erhalten, ansonsten aber als Negativabdrücke erkennbar sind. Mittig über den Arkaden und Fensteröffnungen scheint der Mosaikgrund in kartuschenartige Bildfelder aufzureißen, in denen mythologische Szenen vor einem dunkelblauen Hintergrund dargestellt sind. Verschiedene fantastische Mischwesen sind jeweils achsensymmetrisch gespiegelt zu beiden Seiten eines Bildfelds angeordnet.

Die Wandflächen in den Stützenintervallen werden von Arkaden durchbrochen. Die Stirnseiten der Pfeiler sind mit steinfarbenen Kandelabermotiven auf dunkelblauem Grund gefüllt, die in zwei Variationen arkadenweise abwechselnd auftreten. Die Stirnseiten der Gebälkköpfe werden von verschiedenen Fratzenköpfen verziert. Die Archivolten schmücken Perl- und Perlstabfriese, die Laibungen zieren mit Rosetten besetzte Kassetten. Die wie verkupfert erscheinenden Schlusssteine weisen an einander gegenüberliegenden Arkaden jeweils den gleichen figürlichen Schmuck auf.

In die Arkaden sind Brüstungen eingezogen. Sie setzen sich aus einem marmorierten und mittig entweder von einem Bukranion oder einer Patera besetzten Sockel und einer darauf stehenden und mit einem figürlichen Relief verzierten Steinplatte zusammen. Die in Grisaille dargestellten Szenen lassen sich auf antike Sarkophagreliefs zurückführen.

In den Bogenzwickeln sind Tondi mit einer Abfolge römischer Kaiserporträts auf goldfarben mosaiziertem Grund angeordnet. Die Profilbüsten der lorbeerbekränzten antiken Kaiser werden jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt. Die Porträts folgen in Ausschnitt, Ansicht und Physiognomie meist den offiziell in Münzbildern verbreiteten Bildnistypen.

Die Arkaden öffnen die Wandflächen in illusionistische Landschaftsausblicke, die jedoch eher bildhaft wirken. Die Illusion wird dadurch gestört, dass die in den Landschaften dargestellten Szenen erst auf Höhe der eingezogenen Brüstungen beginnen, statt von der Scheinarchitektur überschnitten zu werden, wie etwa bei dem von Melozzo da Forlì gemalten *Einzug Jesu nach Jerusalem* in der Sagrestia di San Marco im Santuario della Santa Casa in Loreto (1477–84)[1071].

Die Darstellungen in den von den Arkaden eingerahmten Bildfeldern folgen stets demselben Kompositionsschema: Den Vordergrund nimmt eine Personifikation des

1071 Melozzo da Forlì, *Sagrestia di San Marco*, 1477–84, Loreto, Santuario della Santa Casa, siehe Clark 1990, S. 43–60 und Coltrinari 2019, S. 59–60.

jeweiligen Monats ein, die sich meist von der Ekphrasis der Monatsbilder in dem Liebesroman *Hysmine und Hysminias* des byzantinischen Autors Eustathios Makrembolites ableitet[1072]. Im Mittelgrund ist entweder eine monatstypische landwirtschaftliche Tätigkeit oder eine Szene des von Hyginus im *Poeticon Astronomicon* überlieferten Entstehungsmythos des jeweiligen Sternbilds dargestellt[1073]. Nur in seltenen Ausnahmen wird diese Anordnung vertauscht. Der Hintergrund wird von der Vedute eines antiken Monuments bestimmt. Im Scheitel steht das jeweilige Zodiakalzeichen, das von der seitlich über einem der Gebälkköpfe erscheinenden kleinen Figur einer Gottheit ans Firmament gehoben wird. Trotz der perspektivischen Tiefe und der klaren räumlichen Staffelung werden Überschneidungen von Figuren weitgehend vermieden. Wie bei dem Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Kirche San Giorgetto (1509/14) gerät der Bildaufbau durch die Aneinanderreihung von Einzelmotiven eher flächig.

Weder die Reliefs an den Brüstungen noch die mythologischen Szenen im Fries weisen einen direkten inhaltlichen Bezug zu den Darstellungen in den von den Arkaden eingerahmten Bildfeldern auf.

Die Ausmalung der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in Mantua (Abb. 88) steht sowohl formal als auch inhaltlich in enger Abhängigkeit von Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi im Palazzo della Rovere in Rom (Abb. 89)[1074], den sowohl der Maler als auch der Auftraggeber aus eigener Anschauung kannten: Giovanni Maria Falconetto konnte die Wandmalereien während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 kurz nach ihrer Vollendung betrachten und Giulio di Gian Francesco Gonzaga di Novellara hatte Ende des Jahres 1514 als Gast von Kardinal Luigi d'Aragona im Palazzo della Rovere Gelegenheit, den Monatsbilderzyklus zu bewundern und sein ikonografisches Programm zu erörtern.

Die Gliederung des Saals durch eine vorgeblendete Pilasterordnung und die Öffnung der Wandflächen durch Arkaden wurden von dem römischen Vorbild übernommen, bei dem die Scheinarchitektur jedoch wesentlich plastischer angelegt ist. Bei der 1524 datierten und von Falconetto signierten Loggia im Hof der Casa Cornaro in Padua werden die Arkaden an der Fassade von Dreiviertelsäulen flankiert, innen hingegen von Pilastern. Es erfolgt demnach eine Unterscheidung zwischen Außen- und Innenraum durch den Grad der Plastizität, die als Erklärung für die flache Raumauffassung in der Sala dello Zodiaco dienen könnte.

Ganz erheblich unterscheidet sich die Gestaltung des Gebälks, das in der Sala dei Mesi in Rom keinen durchgehenden Bilderfries aufweist. Stattdessen setzt sich dort die

1072 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 76–92. Siehe Signorini 1988, S. 83–97.
1073 In der deutschen Übersetzung siehe Hyginus Ed. Wüllrich 2009.
1074 Pinturicchio, *Sala dei Mesi*, um 1490, Rom, Palazzo della Rovere, siehe Aurigemma / Cavallaro 1999, S. 184–194 und Cavallaro 2004, S. 269–280. Diskutiert wird weiterhin die Frage, ob die in eine Konsole der Holzbalkendecke eingeschnitzte Jahreszahl 1490 den *terminus ante quem* oder *post quem* für die Entstehung der Wandmalereien bestimmt, siehe La Malfa 2007, S. 119–141 und Dies. 2009, S. 79–109.

Pilasterordnung im Gebälk fort, so dass der Fries in Abschnitte unterteilt wird, die mit Reliefs gefüllt sind. Diese zeigen Victorien, Genien oder Gruppen antiker Meereswesen in Grisaille, die jeweils gespiegelt zu beiden Seiten eines Mitteltondos angeordnet sind, in dem das jeweilige Zodiakalzeichen zu dem darunterliegenden Monatsbild dargestellt ist. Ähnliche Reliefs schmücken in der Sala dello Zodiaco in Mantua nach unten verlagert die in die Arkaden eingezogenen Brüstungen, während die Zodiakalzeichen prominent im Scheitel der von den Arkaden eingerahmten Bildfelder erscheinen.

Die Dekorationsmalerei zeichnet sich durch einen vielfältigen Materialillusionismus und eine strahlende Farbigkeit aus. Die Ornamentformen und die Farbzusammenstellung gleichen der Architekturgliederung der von Pinturicchio ausgemalten Libreria Piccolomini in der Kathedrale von Siena (1502–07)[1075]. Auch die Technik, durch die Applikation vergoldeter Wachskügelchen das Schimmern von Mosaik zu imitieren, hat Falconetto von Pinturicchio übernommen, den Vasari für seinen übermäßigen Gebrauch von *Pastiglia* in den Borgia-Gemächern im Vatikan (1492–94) heftig kritisiert[1076].

Ein Vergleich mit den drei noch fragmentarisch erhaltenen Monatsbildern in der Sala dei Mesi in Rom zeigt, dass auch die Darstellungen in den von den Arkaden eingerahmten Bildfeldern kompositionell und inhaltlich weitgehend übereinstimmen. Beim römischen Vorbild wird die illusionistische Wirkung ebenfalls dadurch gemindert, dass die im Vordergrund dargestellten Figuren direkt oberhalb der architektonischen Begrenzung der Landschaftsausblicke angeordnet sind. Neben der grundlegenden Übereinstimmung des ikonografischen Programms sind es die punktuellen Übernahmen eher nebensächlicher Motive, wie das der kleinen Figur einer Gottheit, die das jeweilige Zodiakalzeichen ans Firmament hebt, die die enge Abhängigkeit von dem Monatsbilderzyklus im Palazzo della Rovere belegen. Bedeutsam sind aber auch die Unterschiede: Pinturicchio folgte bei der Anordnung und der Darstellung der Personifikationen der Monate und der monatstypischen landwirtschaftlichen Tätigkeiten in der Sala dei Mesi in Rom recht genau der Ekphrasis der Monatsbilder in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias*[1077]. Falconetto hingegen wich bei seiner Umsetzung des ikonografischen Programms in der Sala dello Zodiaco in Mantua durchaus von der literarischen Vorlage ab, was darauf hindeuten könnte, dass der Maler das Bildthema nur mittelbar über das malerische Vorbild und möglicherweise sogar ohne Kenntnis der literarischen Vorlage rezipierte.

1075 Die Sala dei Mesi im Palazzo della Rovere in Rom eignet sich nicht für einen Vergleich der Dekorationsmalerei, da nach der Aufdeckung der Wandmalereien 1949 die spärlichen noch erhaltenen Fragmente schematisch und farblich stark zurückgenommen ergänzt wurden, siehe Aurigemma / Cavallaro 1999, S. 187 und Cavallaro 2004, S. 272.

1076 „Usò molto Bernardino di fare alle sue pitture ornamenti di rilievo messi d'oro – per sodisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano –, acciò avessono maggior lustro e veduto, il che è cosa goffissima nella pittura" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 574–575).

1077 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 76–92.

6.4.1 Widder (März)

Das Frühlingsäquinoktium markiert den Anfangspunkt des in zwölf Abschnitte unterteilten Tierkreises. Das Tierkreiszeichen Widder entspricht dem ersten Abschnitt des Tierkreises, in den die Sonne zur Tag- und Nachtgleiche am 21. März eintritt und den sie am 20. April wieder verlässt. Herrscher des Tierkreiszeichens ist der Planet Mars.

Das Römische Kalenderjahr begann ursprünglich mit dem 1. März, bis im Jahr 153 v. Chr. der Beginn der Amtszeit der Konsuln und damit einhergehend der Jahresanfang um zwei Monate vorverlegt wurde. Der römische Dichter Ovid erläutert in den *Fasti* die Bedeutung des Monatsnamens: Der Kriegsgott Mars zeugte mit der Vestalin Rhea Silva die Zwillinge Romulus und Remus. Nach der Gründung der Stadt Rom weihte Romulus den ersten Monat des Jahres seinem göttlichen Vater, dem Stammvater der Römer[1078].

Der Monat März wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen gerüsteten Soldaten personifiziert:

> *Il primo de quali nell'habito, nell'aspetto, & nella grandezza dimostrava, come egli si dilettava d'arme, percioche havea il capo, la fronte, le spalle, il petto, le mani, & le coscie armate. Onde il pittore per insino à piedi co colori havea si bene rappresentato la Natura delle piastre; che io per me le credea esser veramente d'acciaio: havendolo armato per insino all'unghie, come si sogliono armare i guerrieri. Percioche egli vi mise alla coscia una faretra; & una spada tagliente da tutti due i lati, & una lancia lunga nella man destra: & dalla sinistra uno scudo. […] Quest'huomo, il quale, come tu vedi, è guarnito d'armi, dimostra come i soldati sendo stati in guarnigioni tutto il verno, deono uscire alla guerra nel principio della primavera.*[1079]

Das Monatsbild März unter dem Tierkreiszeichen Widder (Abb. 72) ist in der Arkade zwischen den beiden Fensteröffnungen an der zur Via Portazzolo weisenden Schmalseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

In Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi im Palazzo della Rovere in Rom ist von dem Monatsbild März unter dem Tierkreiszeichen Widder nur noch das untere Drittel erhalten. Am vorderen Bildrand stehen, durch einen mittig emporragenden Baum voneinander getrennt, zwei männliche Figuren. Die Figur auf der linken Seite trägt eine kurze Tunika, bei der Figur auf der rechten Seite handelt es sich um einen jungen Soldaten in antikischer Rüstung, der mit Lanze und Schild ausgestattet ist. Eine Deutung der dargestellten Szene, insbesondere der ungerüsteten Figur links erweist sich als schwierig.

1078 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 3, Vers 71–78.
1079 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 76–78.

In der Sala dello Zodiaco in Mantua ist der junge Krieger als Personifikation des Monats in eine historische Erzählung integriert. Im Vordergrund ist auf der linken Seite, vor den Zelten eines Feldlagers, ein Imperator zu Pferd und begleitet von einem Fußsoldaten zu sehen. Ihm gegenüber steht auf der rechten Seite ein junger Krieger, der seine rechte Hand in die lodernden Flammen eines Opferfeuers streckt, das auf dem mittig zwischen den Figuren angeordneten Altar brennt. Die dargestellte Szene geht eindeutig auf die von dem römischen Geschichtsschreiber Livius überlieferte Legende von der Rettung Roms durch Gaius Mucius Scaevola zurück, als die Stadt von dem etruskischen König Lars Porsenna belagert wurde: Mucius Scaevola wird nach einem misslungenen Anschlag auf den feindlichen Herrscher gefangen genommen, weigert sich aber trotz Androhung von Gewalt standhaft, die Namen seiner Verbündeten preiszugeben. Beeindruckt von der Ehre und Tapferkeit des Jünglings schenkt Porsenna ihm die Freiheit und bricht die Belagerung Roms ab[1080].

Die linke Figurengruppe mit dem berittenen Feldherrn begleitet von einem Fußsoldaten geht auf ein Relief vom Bogen des Marcus Aurelius mit der Darstellung der kaiserlichen Gnade gegenüber den unterworfenen Germanen zurück[1081]. Diese *Clementia*-Darstellung hat Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 offensichtlich eingehend im Original studiert, wie die getreue Übernahme eines Ausschnitts daraus in einem der Pendentifs in der Cappella di San Biagio belegt (Abb. 10)[1082]. Die Figur des Kriegers auf der rechten Seite weist mit dem jugendlichen Antlitz und der selbstbewussten Pose mit dem in die Hüfte gestemmten Arm große Ähnlichkeiten mit den Soldaten in einer Zeichnung Pinturicchios auf (Abb. 44)[1083].

Im Mittelgrund sind auf der rechten Seite zwei kleinfigurige Szenen dargestellt, die sich nicht ganz eindeutig bestimmen lassen. Am Ufer eines Gewässers, aus dem ein Widder emporspringt, kauern eine nackte und eine bekleidete Figur, die sich an dem Wasser laben. Auf dem dahinterliegenden Hügel stehen ein gestikulierender Mann und eine Frau, die ein nacktes Kind am Haarschopf gepackt in die Höhe hebt.

Hyginus schildert im *Poeticon Astronomicon* zwei unterschiedliche Entstehungsmythen des Sternbilds Widder, die zudem in verschiedenen Variationen überliefert sind[1084]: Der eine Mythos handelt von den Geschwistern Phrixos und Helle, den Kindern des Königs Athamas von Böotien und seiner verstoßenen ersten Ehefrau Nephele.

1080 Titus Livius, *Ab urbe condita*, Buch 2, Kap. 12.
1081 *Clementia des Marcus Aurelius*, Rom, Musei Capitolini (Inv.-Nr. MC0809). Auf das antike Vorbild verweist bereits Moretta 1918, S. 166.
1082 Schweikhart 1966, S. 55, 60 und Ders. 1985, S. 462.
1083 Schweikhart 1966, S. 61 und Ders. 1985, S. 462. Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Gruppe junger Soldaten*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 280 E).
1084 Beide Mythen erzählt Hyginus im *Poeticon Astronomicon* jeweils in zwei verschiedenen Abwandlungen, siehe Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 47–49, denen er in den *Fabulae* jeweils eine weitere Variation hinzufügt, siehe Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 62–65, 214–215.

Seine zweite Ehefrau Ino verfolgt die verhassten Stiefkinder, die auf dem Rücken eines von ihrer Mutter geschickten Widders fliehen. Helle stürzt auf der Flucht ins Meer, Phrixos jedoch gelangt wohlbehalten zum König Aietes von Kolchis, woraufhin er den Widder opfert und das Goldene Vlies im Tempel aufhängt. Der andere Mythos handelt von Dionysos und seinen Gefährten, die beim Durchqueren einer Wüste unter der drückenden Hitze und furchtbarem Durst leiden und von einem plötzlich erscheinenden Widder an eine Quelle geführt werden. An dieser Stelle errichtet Dionysos aus Dankbarkeit einen Tempel, der dem Jupiter Ammon geweiht ist.

Die eine Szene, mit den sich an dem Gewässer erfrischenden Figuren, bezieht sich vermutlich auf den dionysischen Mythos[1085]. Die andere Szene, mit der Frau, die ein Kind am Haarschopf gepackt in die Höhe hebt, lässt sich jedoch weder mit dem einen noch mit dem anderen Mythos vereinbaren. De Tervarent 1963 verweist stattdessen auf die vielfach literarisch verarbeitete Argonautensage, die von Iason erzählt, der loszieht, um von König Aietes von Kolchis das Goldene Vlies zu erlangen, was ihm mit Hilfe der Königstochter Medea gelingt. Als Iason sich von Medea abwendet und Glauke, die Tochter von König Kreon von Korinth heiraten will, tötet sie zunächst seine Braut und dann die eigenen gemeinsamen Kinder[1086].

Die in einer kargen Landschaft verorteten Szenen werden von der Ruine eines Amphitheaters hinterfangen. Einige Autoren halten das Bauwerk für das Kolosseum in Rom[1087], das antike Wahrzeichen der Stadt, deren Gründer Romulus vom Kriegsgott Mars abstammt, dem der Monat geweiht ist. Andere Autoren hingegen erkennen in dem Bauwerk die Arena von Verona[1088], deren mit Sand bestreuter Kampfplatz der trockenen Wüste gleicht, in der Dionysos und seine Gefährten vergebens Wasser suchen, als „subito ex harena aries dicitur exiise“[1089]. Der Widder führt sie an eine Quelle, an der Dionysos einen Tempel errichtet, der dem Jupiter Ammon geweiht ist. Zwischen der Arena und der Piazza delle Erbe, dem *Forum* der römischen Stadt, lag am Corso Porta Borsari, dem *Decumanus Maximus*, der Arco di Giove Ammone, von dem nur noch ein mit dem gehörnten Haupt des Jupiter Ammon verzierter Schlussstein erhalten ist[1090]. Die Anzahl der Geschosse weist eindeutig auf die Arena von Verona hin, von deren Außenring nur noch ein kleiner Flügel, die sogenannte ‘Ala’ erhalten ist, die

1085 Schweikhart 1966, S. 214, Anm. 43 und Ders. 1985, S. 462.
1086 De Tervarent 1963, S. 245–246. Vgl. u.a. Euripides, *Medeia*, Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 7, Vers 394–397 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 82–89.
1087 Moretta 1918, S. 166, Fiocco 1930/1931, S. 1218, Marani / Perina 1961, Bd. 1, S. 399 und De Tervarent 1963, S. 246.
1088 Buddensieg 1963, S. 146, Schweikhart 1966, S. 61, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 92–94, Kat.-Nr. IV.8 (Gunter Schweikhart), Venier 1983, S. 113–114, Schweikhart 1985, S. 462, Mori 1987, S. 42, Sgarbi 1989, S. 106, Signorini 1989³ [1987], S. 12 und Bolla 2001, S. 37.
1089 Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 214. Venier 1983, S. 114 weist auf diesen Bezug zwischen Monument und Verstirnungsmythos hin.
1090 *Schlussstein des Arco di Giove Ammone*, Verona, Museo Lapidario Maffeiano.

hier gespiegelt auf beiden Seiten erscheint[1091]. Das antike Monument ragt dominant im Hintergrund auf und nimmt das Zentrum des Bildfelds ein.

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Widder, das von der über dem rechten Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur des Gottes Dionysos ans Firmament gehoben wird. Die Haltung des Widders mit dem über den Rücken zurückgewandten Kopf entspricht der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485[1092].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das auf der linken Seite die Opferung eines Widders und rechts den am Boden lagernden und mit Weinlaub geschmückten Bacchus zeigt und somit einen Bezug zu beiden Verstirnungsmythen des Sternbilds Widder aufweist. Es handelt sich bei dieser Darstellung um eine recht exakte Kopie des Reliefs an der Schmalseite eines Dionysischen Wannensarkophags, der sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[1093]. Das Relief wurde vollständig und beinahe unverändert übernommen, dabei musste allerdings die gewölbte Fläche des antiken Vorbilds in eine plane Fläche übertragen werden, was zu einer etwas entzerrten Anordnung der dicht gedrängten Figuren und Motive geführt hat. Falconetto hatte sich schon einmal dieses antiken Vorbilds bedient: Der linke Abschnitt mit der Opferung des Widders erscheint auch in einem der Pendentifs in der Cappella di San Biagio (Abb. 11)[1094].

Den Schlussstein der Arkade schmückt ein Gorgonenhaupt im Typus der Medusa Rondanini mit Kopfflügeln und zwei unter dem Kinn verknoteten Schlangen[1095].

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von einfigurigen Reliefs dekoriert. An dem Sockel auf der linken Seite ist eine nackte männliche Rückenfigur mit Doppelflöte zu sehen, die möglicherweise als der Windgott Aeolus zu deuten ist. Als Personifikation des Monats März ist der Aulos-Spieler, der üblicherweise bekleidet und mit flammendem Haar dargestellt wird, eine oberitalienische Besonderheit und erscheint unter anderem in den Monatsbilderzyklen am Protiro von San Zeno Maggiore in Verona und an der ehemaligen Porta dei Mesi der Kathedrale San Giorgio in Ferrara[1096]. Die nackte Rückenfigur stimmt eng mit dem Aulos spielenden Satyr auf einer römischen

1091 Bolla 2001, S. 37.
1092 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1093 *Dionysischer Wannensarkophag*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti (Inv.-Nr. 1926). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1 (1968), S. 135–138, Kat.-Nr. 37, Mus.-Kat. Vatikan 1989, S. 97, Mus.-Kat. Vatikan 1995, Bd. 1.3, S. 870–875 (nur Abbildungen) und CensusID 158569.
1094 Schweikhart 1966, S. 61 und Ders. 1985, S. 462–467.
1095 *Medusa Rondanini*, München, Glyptothek (Inv.-Nr. 252).
1096 Webster 1938, S. 58.

Grabstele im Museo Archeologico in Verona überein[1097]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist ein junger Soldat zu sehen, der ebenfalls den nach dem Kriegsgott Mars benannten Monat März personifiziert. In dem Monatsbilderzyklus am Hauptportal der Basilica di San Marco in Venedig sind die zwei Personifikationen des Monats März vereint unter dem Tierkreiszeichen Widder dargestellt: Das Relief zeigt einen Soldaten mit flammendem Haar, vor dem links unten eine nackte Figur kniet, die in ein großes Horn stößt und über dessen Schulter rechts oben ein Widder erscheint.

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Die Abfolge der römischen Kaiserporträts beginnt mit Gaius Julius Caesar, auf den Kaiser Augustus mit einer Strahlenkrone folgt.

6.4.2 Stier (April)

Das Tierkreiszeichen Stier entspricht dem zweiten Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 21. April und dem 21. Mai durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von dem Planeten Venus beherrscht.

Der zweite Monat des Römischen Kalenderjahres war der Liebesgöttin Venus als Stammmutter der *gens Iulia* geweiht. Den Monatsnamen April leitet Ovid in den *Fasti* aus dem Griechischen her: „Vom Schaum [aphrós] des Meeres hat die Göttin ihren Namen erhalten“[1098]. Eine Herleitung von dem lateinischen Verb ‘aperire’, „weil nämlich der Frühling dann alles auftut“, lehnt der Dichter mit deutlichen Worten ab[1099].

Der Monat April wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Ziegenhirten personifiziert:

> *Appresso costui [Krieger im März] v'era uno, il quale in vista havea simiglianza di un contadino, & s'io non m'inganno haveva aspetto di pastore. La cui testa essendo scoperta haveva i capelli, & la barba rabbuffata. Dopò isbracciato & ignudo era da piedi insino alle ginocchia. Il farsetto, ch'egli havea in dosso aperto davanti, dimostrava il petto piloso & l'altre parti del corpo, le quali non erano coperte, accennavano come egli era persona molto robusta. Egli havea à piedi una capra, la quale partoriva due capretti talmente dipinta, che quasi si vedeva il dolore, che nel partorire naturalmente elle sogliono mostrare. Onde mentre che la capra partoriva, egli presa la zampogna, & messala all'ordine cominciò à suonar quella canzone, la quale sogliono i pastori al Dio Pan suonare: accioche li conceda che le lor capre habbiano felice successo ne parti loro. […] che costui significa il tempo, quando i pastori menano fuori à pascoli le greggie, allhora che le capre partoriscono.*[1100]

1097 Venier 1983, S. 113. *Grabstele mit Aulos spielendem Satyr*, Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano.
1098 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 4, Vers 61–62.
1099 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 4, Vers 85–90.
1100 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 78–79.

Das Monatsbild April unter dem Tierkreiszeichen Stier (Abb. 73) ist ganz links in der ersten von fünf Arkaden an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks ist eine pastorale Szene dargestellt, die eng an die Ekphrasis des Monatsbilds in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* angelehnt ist. In der Mitte steht ein Hirte, nur mit einer kurzen Tunika bekleidet, der ein Lamm auf den Schultern trägt, sich auf einen Stab stützt und auf der Panflöte spielt. Die Ziegenhörner und die siebenröhrige Flöte zeichnen ihn als den Hirtengott Pan aus. Vor ihm liegen und stehen drei Ziegen, von denen zwei gerade Zicklein gebären. Ganz links trinkt ein Widder aus einem Brunnen in Form einer Priapus-Herme. Hinter dem Hütehund auf der rechten Seite steht ein nackter Jüngling rücklings über einer Ziege. Mit der einen Hand hält er das Tier am Halsband fest, mit der anderen reicht er das Euter einem am Boden knieenden nackten Knaben zum Säugen dar. Nach Ansicht von Buddensieg 1963 handelt es sich um die Ziege Amalthea, die den Jupiter-Knaben nährt, unterstützt von einem Kureten oder Korybanten[1101]. Sowohl die Figur des Pan als auch die Gruppe des eine Ziege melkenden Hirten gehen auf zeitgenössische Vorbilder zurück.

Die Figur des Pan leitet sich von einer Zeichnung Pinturicchios ab (Abb. 91)[1102], die Falconetto schon einmal als Vorlage verwendet hatte: In einem der Pendentifs in der Cappella di San Biagio fügte der Maler die Figur des Hirten gespiegelt in eine Opferszene *all'antica* ein (Abb. 11)[1103]. Im Monatsbild April wird der Hirte durch die Ergänzung der Ziegenhörner und der siebenröhrigen Flöte zu einem Pan umgedeutet.

Die Gruppe des eine Ziege melkenden Hirten stimmt bis in Einzelheiten wie den Haarlocken des Jünglings exakt mit einer Bronze von Andrea Briosco detto il Riccio überein (Abb. 92)[1104], bei der allerdings der säugende Knabe fehlt. Buddensieg 1963 ist daher überzeugt[1105], dass die Bronze nur unvollständig überliefert ist und um einen entsprechenden Knaben ergänzt gehört, der bereits kurz nach ihrer Entstehung abhandengekommen sein muss. Er deutet die Gruppe als Ziege Amalthea, die assistiert von

1101 Buddensieg 1963, S. 124. Dieser Mythos wird u.a. überliefert von Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 4, Vers 195–210 und Buch 5, Vers 111–128 und Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 37.

1102 Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Hirte/Pan*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 1131 E oder 93 S). Die perforierten Konturen deuten darauf hin, dass die Zeichnung mindestens einmal kopiert wurde.

1103 Schweikhart 1966, S. 63 und Ders. 1985, S. 467.

1104 Andrea Briosco detto il Riccio, *Ein Ziege melkender Hirte*, um 1507, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Inv.-Nr. 392 B), siehe Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 304–305, Kat.-Nr. 31 (Dimitrios Zikos). Lodi 2008 (b), S. 211 weist auf eine weitere Schnittstelle zwischen den beiden Künstlern hin, die für die oben genannte Motivübernahme möglicherweise bedeutsam war. Sowohl der Maler als auch der Bildhauer waren wenige Jahre zuvor für dieselbe Auftraggeberschaft in Verona tätig: „Sopra la casa di que' della Torre lavorò un'arme grande con certi trofei sopra" berichtet Vasari in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590) und Andrea Briosco detto il Riccio schuf um 1517 das Grabmal für Girolamo und Marcantonio Della Torre in San Fermo Maggiore.

1105 Buddensieg 1963, S. 121–150.

einem Kureten oder Korybanten den Jupiter-Knaben nährt, gesteht jedoch ein, dass der ungewohnte Ammendienst der Ziege Amalthea freiwillig erfolgte, sie hier aber durch den Jüngling dazu gezwungen werden muss. Die Deutung der um den säugenden Knaben ergänzten Gruppe im Monatsbild April wird allgemein akzeptiert, die Rekonstruktion der Bronze von Andrea Briosco stößt hingegen eher auf Ablehnung[1106]. Lüdemann 2012 vermutet[1107], dass sich die Bronze auf ein bekanntes, in der *Anthologia Palatina* überliefertes Epigramm bezieht, in dem beschrieben wird, wie ein Schaf von einem Hirten zu der widernatürlichen Handlung genötigt wird, ein Wolfsjunges zu nähren, das sich zu seinem Feind entwickeln wird[1108]. Die Bronze wäre dementsprechend statt um den Knaben um ein Wolfsjunges zu ergänzen. In der eigenständigen Ergänzung und Umdeutung des kopierten Motivs zeigt sich ein für Falconetto ganz wesentlicher Umgang mit seinen Vorbildern.

Die von zwei äsenden Hirschen abgeschlossene Idylle wird auf der linken Seite von einem Triumphbogen hinterfangen, bei dem es sich um eine detailgetreue Rekonstruktion des Augustusbogens von Fano handelt: Ein Stierkopf schmückt den Schlussstein des zentralen Rundbogens, der von zwei schmaleren und niedrigeren Bogenöffnungen flankiert wird. Auf dem Architrav und im Fries des Gebälks sind die Inschriften des antiken Monuments exakt wiedergegeben. Der Maler rekonstruierte das beinahe vollständig zerstörte Obergeschoss, das durch Säulen auf hohen Sockeln gegliedert wird, zwischen denen Rundbogennischen angeordnet sind[1109]. Der mit archäologischer Sorgfalt dargestellte Triumphbogen zu Ehren des Kaisers Augustus scheint mit Bedacht für das Monatsbild April gewählt worden zu sein: Durch die Adoption durch Gaius Julius Caesar gehörte Augustus der *gens Iulia* an, als deren Stammmutter die Liebesgöttin Venus gilt, der der Monat April geweiht war[1110].

1106 Die Figurengruppe der Bronze von Andrea Briosco wird in einer Zeichnung aus dem Umfeld von Giulio Romano (Kopie nach Riccio aus dem Umfeld von Giulio Romano, *Ziege melkender Hirte*, um 1530–45, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Inv.-Nr. 10730), siehe Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 306–307, Kat.-Nr. 32 (Giorgio Marani)) statt um einen säugenden Knaben um eine am Boden stehende flache Schale ergänzt und erscheint als Stuckrelief in der von Giulio Romano entworfenen sog. '*Galleria dei Mesi*' im Palazzo Ducale in Mantua (1538–39) ohne jede weitere Ergänzung, siehe Jestaz 2004, S. 42–48.

1107 Lüdemann 2012, S. 65–70.

1108 Anthologia Palatina Cod. Pal. Graec. 23 (Hd – ub), Buch 9, Epigramm 47, S. 365. Das Epigramm lautet in der deutschen Übersetzung: *Ohne es zu wollen, nähre ich an meinem Euter den Wolf, / es zwingt mich die Dummheit des Hirten dazu. / Ist er erst von mir großgezogen, wird er für mich zum reißenden Feind: / Dankbarkeit kann die Natur nicht wandeln*. (Anthologia Graeca Ed. Hansen 2011–2021, Bd. 3 (=79) (2016), Buch 9, Epigramm 47, S. 17).

1109 Das Obergeschoss des Triumphbogens wurde vermutlich während der Belagerung von Fano durch Federico da Montefeltro 1463 zerstört. Die Rekonstruktion des Obergeschosses einschließlich der Inschrift im Fries des abschließenden Gebälks entspricht der Darstellung des Triumphbogens auf einem Relief an der Fassade rechts neben dem Portal der ehemaligen Kirche San Michele in Fano von Bernardino di Pietro da Carona (1511–12).

1110 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 4, Vers 19–40.

Durch den mittleren Torbogen sind im Hintergrund zwei kleine nackte männliche Figuren zu sehen, die durch ein geflügeltes Blitzbündel als Jupiter und einen Dreizack und einen Delfin als Neptun gekennzeichnet sind[1111]. Auf der rechten Seite ist der Raub der Europa dargestellt, die von Jupiter in Gestalt eines Stieres aus dem Kreis ihrer am Strand spielenden Gefährtinnen entführt und über das Meer davongetragen wird[1112]. Die Figuren der tanzenden und musizierenden Mädchen leiten sich von den Mänaden auf antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen dionysischer *Thiasoi* ab, so geht etwa die Figur ganz rechts auf die Zimbeln spielende Mänade auf einem dionysischen Wannensarkophag zurück, der sich heute im Allard Pierson Museum in Amsterdam befindet[1113]. Solche Darstellungen dienten vermutlich auch Andrea Mantegna als Anregung für den *Musenreigen auf dem Parnass* für das *Studiolo* der Isabella d'Este im Palazzo Ducale in Mantua (1496–97)[1114], von dem das vereinzelte Motiv von vier der Tänzerinnen als Kupferstich Verbreitung fand[1115].

Der Reigen der tanzenden und musizierenden Mädchen wird von einem runden überkuppelten Zentralbau hinterfangen, dem ein rechteckiger zweigeschossiger Pronaos vorgeblendet ist. Das Erdgeschoss wird von Apsiden umkränzt, das Obergeschoss durch Pilaster gegliedert, zwischen denen rechteckige Fensteröffnungen angeordnet sind und der Tambour unterhalb der flachen Kuppel weist Rundfenster auf. Buddensieg 1963 führt das Bauwerk auf das Grabmonument der Calventii bei der Praetextatus-Katakombe an der Via Appia zurück[1116], mit dem es zwar im Grundriss übereinstimmt, jedoch erscheint das Obergeschoss im Vergleich stark überhöht[1117]. Venier 1983 verweist stattdessen auf den sogenannten 'Tempel der Minerva Medica' am Esquilin[1118], der in den Größenverhältnissen eher mit dem Bauwerk vergleichbar ist, nicht aber im Grundriss und der Form der Fensteröffnungen im Obergeschoss.

Im Hintergrund ist in der Mitte, vom Augustusbogen von Fano teilweise verdeckt, die Ruine eines weiteren antiken Monuments auszumachen. Die tonnengewölbten

1111 Bei dem geflügelten Blitzbündel handelt es sich um ein Attribut des Gottes Jupiter. Pinotti 1996, S. 19–20 deutet den geflügelten Blitzbündel darüber hinaus als Anspielung auf eine Imprese von Gianfrancesco Gonzaga, dem Begründer der Linie der Herzöge von Sabbioneta und Großvater von Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte, was aber wenig plausibel erscheint.

1112 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 2, Vers 836–875, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 50 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 54–55.

1113 *Dionysischer Wannensarkophag*, Amsterdam, Allard Pierson Museum (Inv.-Nr. 10854). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1 (1968), S. 147–149, Kat.-Nr. 44 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 132, Kat.-Nr. 86 und CensusID 157922.

1114 Andrea Mantegna, *Der Parnass*, 1496–97, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 370).

1115 Nach Andrea Mantegna, *Die vier Tänzerinnen*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 87058), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 145–146, Kat.-Nr. 86.

1116 Buddensieg 1963, S. 146.

1117 Vgl. mit dem Grund- und Aufriss in Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 3 (1540), S. 63.

1118 Venier 1983, S. 115.

Abseiten und die den Pfeilern vorgeblendeten Säulen, auf denen das noch in Ansätzen erhaltene Kreuzgratgewölbe des Langhauses lastet, erinnern an die Maxentiusbasilika in Rom[1119], allerdings mit teils etwas verzerrten Proportionen.

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Stier, das von der über dem linken Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur des Gottes Jupiter ans Firmament gehoben wird. Der Stier ist ganzfigurig und stehend gegeben und weicht damit von der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 ab[1120], die den Stier liegend und nur die aus Rüschenwolken hervorragende vordere Körperhälfte zeigt.

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das musizierende Meereswesen zeigt. Angeführt wird die Prozession auf der rechten Seite von einem Lyra spielenden Tritonen, auf dessen Hinterleib eine Nereide sitzt. Das Paar, das in ganz ähnlicher Weise bereits im Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio (1497–99) und im achten Abschnitt des Frieses im Salone des Palazzo Stoppa (1501) erscheint, ist einem antiken Sarkophagrelief mit der Darstellung eines Meereswesen *Thiasos* entnommen, das in eine Wand des Palazzo Mattei in Rom eingemauert ist[1121]. Es folgt ein Tuba spielender Ichthyokentaur, der sich von Darstellungen wie auf dem seitlichen Relief eines Sarkophags im Palazzo Corsini in Rom ableitet[1122]. Den Abschluss macht eine auf dem Rücken eines Stieres sitzende Nereide, ein Motiv, durch das der im darüberliegenden Monatsbild dargestellte Verstirnungsmythos des Sternbilds Stier wieder aufgegriffen wird.

Den Schlussstein der Arkade ziert der Kopf eines geschmückten Opferstiers.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von figürlichen Reliefs dekoriert, die an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco von Inschriften begleitet werden. An dem Sockel auf der linken Seite ist noch ganz schwach ein Genius zu erkennen, der neben einem Aschekrug steht und trauernd eine Fackel senkt. Entsprechende Darstellungen des Somnus oder Mors finden sich verbreitet auf Reliefs an antiken Grabaltären[1123]. Die Figur ist mit dem Wort QVIES überschrieben, von der seitlichen Inschrift sind nur noch vereinzelte Buchstaben erhalten. An dem Sockel auf der rechten Seite ist eine weibliche Figur mit einem nach vorn über das Gesicht

1119 Buddensieg 1963, S. 146.
1120 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1121 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Sarkophag mit Meereswesen Thiasos*, Rom, Palazzo Mattei. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), S. 54–55, Kat.-Nr. 129, Arachne-ID 2295766 und CensusID 161345.
1122 Schweikhart 1966, S. 64–65 und Ders. 1985, S. 472. Zum antiken Vorbild siehe Reinach 1897–1931, Bd. 3 (1904), S. 223.
1123 Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 99, Kat.-Nr. 49 (i).

wehenden Haarschopf zu sehen, die mit geflügelten Füßen auf einer Kugel balanciert. Vor ihr sitzt eine weibliche Figur in melancholischer Haltung, die nachdenklich den Kopf in die Hand des auf einem Baumstumpf aufgestützten rechten Arms gelegt hat und in der linken Hand einen nicht genau bestimmbaren Gegenstand, vielleicht eine Rute hält. Die Personifikationen der Occasio und der Poenitentia sind mit den Worten CVIVS HIC INPLANO D S P überschrieben[1124]. Als Anregung für das Motiv und insbesondere für die hybride Darstellung von Occasio und Fortuna diente wahrscheinlich eine der Schule Andrea Mantegnas zugeschriebene und zwischen 1495 und 1510 datierte Grisaille, die ursprünglich den Aufsatz eines Kamins im Salone des Palazzo Biondi in der Via Cavriani in Mantua zierte[1125].

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Tiberius, das auf der rechten Seite Kaiser Gaius Julius Caesar Germanicus, bekannt als Caligula.

6.4.3 Zwillinge (Mai)

Das Tierkreiszeichen Zwillinge entspricht dem dritten Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 22. Mai und dem 21. Juni durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von dem Planeten Merkur beherrscht.

Der römische Dichter Ovid legt in den *Fasti* verschiedene Bedeutungen des Monatsnamens Mai in Form eines Musengesprächs dar: Polyhymnia leitet den Monatsnamen von *maiestas* ab, der göttlichen Macht, die die hierarchische Ordnung innerhalb von Familie und Gemeinwesen festigt. Urania erläutert, dass der Monat seinen Namen zu Ehren der *maiores* erhielt, der Alten, die sowohl im öffentlich-staatlichen als auch im privat-familiären Bereich hohes Ansehen genossen. Kalliope vertritt die Ansicht, dass Merkur den Monat nach seiner Mutter, der Plejade Maia benannte[1126].

Der Monat Mai wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen schönen Müßiggänger personifiziert, der durch einen Garten wandelt:

> *Dopò questo [Hirte im April] vidi un pratello di minutissima, & verde herba, il quale parea dipinto tuttò forse di mille varietà di fiori. In mezzo del quale un certo huomo con lenti passi ne giva, il quale dimostrava esser'huom sontuoso ricco, & lascivo. Percioche egli havea la faccia molto fresca & bella, & pareva quasi aguagliare la bellezza del prato. La cui chioma molto sontuosamente nodrita si stendea sulle spalle, havendo in capo una ghirlanda ordita con leggiadria di rose bianche, et vermiglie. Haveva poi costui un vestimento indosso per*

1124 Die Inschrift D S P ist möglicherweise als DE SUA PECUNIA aufzulösen, siehe Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 144–145.
1125 Schule Andrea Mantegnas, *Occasio und Poenitentia*, 1495/1510, Mantua, Museo della Città nel Palazzo di San Sebastiano (Inv.-Nr. 1105). Zu der Grisaille und zur Genese des Motivs der Occasio siehe Baert 2021.
1126 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 5, Vers 1–110.

> *nome chiamato Talari; il quale cadeva sé piedi lavorato d'oro, & contesto di fiori gialli, & bianchi, tutto mosso dal vento. Dopò teneva le mani piene di fiori di rose, & di viole, & di altre foglie, le quali possono l'odorato dell'huom confortare. Et come che fusse tutto sì bene (come dicemmo abbigliato) haveva nondimeno i piedi scalzi, ma non però disornati. Percioche tenendo quelli nell'herba verde erano si bianchi che parevano uno specchio frà quelle. […] Per questa figura ornata con tanta varietà di fiori è significato il mese di Maggio, nel quale le persone leggiadre, & innamorate più che in tempo dello anno si sogliono conoscere, incominciando il principio della state.*[1127]

Das Monatsbild Mai unter dem Tierkreiszeichen Zwillinge (Abb. 74) ist in der zweiten von fünf Arkaden an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks ist das Figurenpaar eines alten und eines jungen Mannes beim Austausch von Gaben zu sehen. Der Greis bietet dem Jüngling eine Frucht der zwischen ihnen wachsenden Artischockenpflanze dar, der Jüngling reicht dem Greis einen Strauß roter Rosen.

Die dargestellte Szene lässt verschiedene Deutungen zu: Zum einen repräsentieren die Figuren die Altersgruppen der *maiores* und der *iuvenes*, nach denen die aufeinanderfolgenden Monate Mai und Juni benannt sind. Zum anderen entspricht die Gestalt des von Kopf bis Fuß elegant gekleideten Jünglings, der mit gezierter Geste Rosen in der Hand hält, der in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* beschriebenen Personifikation des Monats Mai. Die Figuren lassen sich jedoch nicht nur auf den Monat Mai, sondern auch auf den Verstirnungsmythos des Sternbilds Zwillinge beziehen, der besagt, dass Pollux seinen göttlichen Vater darum anfleht, die eigene Unsterblichkeit mit seinem Halb- und Zwillingsbruder Castor teilen zu dürfen, was Jupiter, gerührt von diesem Beweis brüderlicher Liebe, gewährt[1128]. Die Identifizierung des greisen Mannes im Vordergrund als Jupiter wird durch die Wiederholung seiner Gewandfarben gestützt, die auch die über dem linken Gebälkkopf erscheinende kleine Figur des Gottes trägt, der das unzertrennliche Brüderpaar als Sternbild ans Firmament hebt. Das Hündchen zu Füßen des Jünglings ist möglicherweise als Symbol für die brüderliche Treue zu deuten, der Austausch der Blüten und Früchte als Hinweis auf die Position des Monats zwischen Frühling und Sommer. Eine eindeutige Benennung der Szene ist nicht möglich, da in ihr verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu verschmelzen scheinen.

Die Figuren weisen in ihrer Anordnung, den Körperhaltungen und Gewandmotiven gewisse Bezüge zu einem Relief am Trajansbogen in Benevent mit der Darstellung

1127 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 79–80.
1128 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 5, Vers 693–720, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 51–52 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 150–151.

der Entlassung von Veteranen durch Kaiser Trajan auf[1129]. Die etwas derben Gesichtszüge des greisen Mannes gleichen denen des Propheten Ezechiel in der Kuppel der Cappella di San Biagio und des Evangelisten Matthäus im Chorgewölbe der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta in Avio.

Im Mittelgrund sind drei junge Ritter dargestellt, bei denen es sich wohl um die Brüder Castor und Pollux sowie um Iason oder einen weiteren seiner Mitstreiter handelt, die auf dem Schiff Argo nach Kolchis reisen, um das Goldene Vlies zu erlangen. Die beiden Ritter am rechten Rand blicken zum Himmel empor und weisen zu dem Sternbild hinauf, das den Seefahrern den Weg weist.

Der Ritter auf der linken Seite geht in Standmotiv, Haltung, Gestik und Kleidung einschließlich des umgebundenen Schwerts, allerdings ohne das Instrument, auf die Figur eines Trommlers in dem 1509 datierten Kupferstich *Die Bekehrung des Saulus* von Lucas van Leyden zurück (Abb. 93), der rasch weite Verbreitung fand[1130].

Am linken Rand ist Leda nackt auf einem Felsen sitzend und einen Schwan liebkosend dargestellt. Die Halb- und Zwillingsbrüder Castor und Pollux sind Söhne der Leda, die den sterblichen Castor von ihrem Ehemann Tyndareos empfing, Pollux aber von Jupiter, der sich ihr in Gestalt eines Schwanes näherte[1131].

Die nackte Figur mit dem einen ausgestreckten und dem anderen stark angewinkelten Bein ist in derselben Sitzhaltung gegeben wie Diomedes mit dem Palladium auf einer berühmten und oft kopierten, heute verschollenen Gemme aus der Sammlung von Lorenzo de' Medici in Florenz[1132].

Im Hintergrund liegen auf der linken Seite in einer Meeresbucht zwei Schiffe, die vom Bildrand überschnitten werden, so dass jeweils nur der reich verzierte Bug zu sehen ist, auf dem Soldaten stehen. Es handelt sich dabei wohl um die Argo und die nach dem Schiff benannte Besatzung, darunter die Brüder Castor und Pollux, die sich Iason bei seinem Unternehmen anschließen, das Goldene Vlies zu erlangen. Es ist jedoch nicht eindeutig zu erkennen, ob der Aufbruch zu oder die Rückkehr von dieser abenteuerlichen Reise dargestellt ist. Auf dem Bug des vorderen Schiffes steht eine weibliche Figur, die ein geblähtes Segel hält und in der Literatur ganz unterschiedlich gedeutet wird: Moretta 1918 hält die Figur für Medea, die nach dem Verrat an ihrem Vater Aietes gemeinsam mit Iason und den Argonauten flieht[1133], Schweikhart 1985 vermutet, dass es

1129 Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 148–149.
1130 Signorini 1984, S. 9–11. Lucas van Leyden, *Die Bekehrung des Saulus*, 1509, München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 156711 D), siehe Ausst.-Kat. München 2017, S. 78–81, 248, Kat.-Nr. 13.
1131 Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 146–147.
1132 Buddensieg 1963, S. 145. Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 169–170, Kat.-Nr. 123 und CensusID 161488.
1133 Moretta 1918, S. 170.

sich um Helena handelt, die Tochter von Leda und Jupiter und Schwester des Pollux[1134], und De Tervarent 1963 bestimmt sie als Venus Marina[1135]. Das geblähte Segel ist sowohl ein Attribut der Schicksalsgöttin Fortuna[1136], als auch der Isis Pelagia, der Göttin des Meeres und der Seefahrt[1137].

Die reich verzierten Kriegsschiffe gehen auf das noch erhaltene und im Museo Archeologico in Venedig aufbewahrte Fragment eines antiken Sarkophagreliefs mit der Darstellung einer Seeschlacht zurück[1138].

Auf der rechten Seite erhebt sich im Hintergrund die Ruine eines oktogonalen überkuppelten Zentralbaus mit Umgang und Empore. Im Zentrum dieses Tempels steht auf einem Sockel mit der Inschrift TEMPLVM / NEPTVNI eine Statue des Meeresgottes Neptun mit Dreizack und Delfin, die von einigen stehenden und knieenden Soldaten verehrt wird. Das halb verfallene Monument bildet einen recht genauen Schnitt durch die Basilica di San Vitale in Ravenna ab[1139], wobei sich der Maler insbesondere um die korrekte Wiedergabe der doppelgeschossigen Konchen mit den übereinander gestaffelten Dreierarkaden bemühte.

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Zwillinge, das von der über dem linken Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur des Gottes Jupiter ans Firmament gehoben wird. Die Zwillinge sind als geflügelte Figuren gegeben, die jeweils eine Hand auf die Schulter der anderen gelegt haben, was der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 entspricht[1140].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das gegeneinander kämpfende Lapithen und Kentauren zeigt. Die einzelnen Figurengruppen gehen auf die Reliefs an der Vorder- und Rückseite eines antiken Sarkophags mit der Darstellung einer Kentauromachie zurück, der sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[1141]. Die aus dem antiken Vorbild herausgelösten Figurengruppen wurden in vertauschter Reihenfolge und teilweise seitenverkehrt dicht zusammengedrängt neu angeordnet.

1134 Schweikhart 1985, S. 472.
1135 De Tervarent 1963, S. 248.
1136 Schweikhart 1966, S. 67 und Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 148–149.
1137 Pinotti 1996, S. 59. Zur Herkunft und Entwicklung des Isis-Kults, den Darstellungstraditionen und den zahlreichen Beinamen der Göttin siehe Bricault 2020.
1138 Buddensieg 1963, S. 145. *Fragment eines Sarkophagreliefs mit der Darstellung einer Seeschlacht*, Venedig, Museo Archeologico (Inv.-Nr. 154). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.2 (1904), Anhang II, S. 366–367 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 197–198, Kat.-Nr. 147.
1139 Ricci 1915, S. 861.
1140 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1141 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Vorder- und Rückseite eines Sarkophags mit Kentauromachie*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nrn. MV.307.0.0 und MV.290.0.0). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.1 (1897), S. 151–155, Kat.-Nr. 132 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 196, Kat.-Nr. 145 und CensusID 161347.

Den Schlussstein der Arkade ziert das mit Weinlaub geschmückte Haupt des trunkenen Silenos.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von figürlichen Reliefs dekoriert, die an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco von Inschriften begleitet werden. An dem Sockel auf der linken Seite sind die Personifikationen von Occasio und Poenitentia dargestellt[1142]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist eine männliche jugendlich bartlose Figur zu erkennen, die mit überkreuzten Füßen an einer Stele lehnt. Mit der Hand des darauf abgelegten linken Arms hält sie eine spiralförmig aufgerollte Schlange empor und mit der Hand des angewinkelten rechten Arms berührt sie den auf ihrer rechten Schulter liegenden Kopf einer um ihren linken Arm gewundenen zweiten Schlange. Die Figur ist mit der losen Buchstabenfolge D M VM F M überschrieben. Die Deutung der Figur erweist sich als schwierig, da die Art der Präsentation der Schlange mit keiner der Darstellungstraditionen von Personifikationen oder Gottheiten der griechisch-römischen Mythologie übereinstimmt, zu deren Attributen das Tier zählt[1143]. Eine überzeugende Auflösung der Inschrift ist bislang ebenfalls nicht gelungen, Deutungen als versteckte Signatur des Malers sind angesichts der sonst so unmissverständlichen Signierweise Giovanni Maria Falconettos eher abzulehnen[1144].

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Claudius, das auf der rechten Seite Kaiser Nero.

6.4.4 Krebs (Juni)

Das Tierkreiszeichen Krebs entspricht dem vierten Abschnitt des Tierkreises, in den die Sonne zur Sommersonnenwende am 22. Juni eintritt und den sie am 23. Juli wieder verlässt. Herrscher des Tierkreiszeichens ist der Mond.

1142 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild April unter dem Tierkreiszeichen Stier.

1143 Als Attribut von Äskulap, Gott der Heilkunst, windet sich die Schlange um einen Stab. Als Attribut von Hygieia, Personifikation der Gesundheit, windet sich die Schlange über eine Schulter oder um einen Arm der Figur, von der sie manchmal auch körpernah in der Hand gehalten wird, und trinkt aus einer Schale. Als Gegensatz zu der am linken Pilastersockel dargestellten Figur von Kairos / Occasio (Personifikation der Gelegenheit) bietet sich zwar inhaltlich die Figur von Aion / Phanes (Personifikation der Ewigkeit) an, die sich jedoch in ihrer Darstellung erheblich unterscheidet: Als Attribut von Aion / Phanes, Personifikation der Ewigkeit, windet sich die Schlange um den nackten Körper eines geflügelten Jünglings, der mit Lanze und Donnerkeil in einem Tierkreis steht. Möglicherweise verkörpert die Schlange den Agathos Daimon, den Schutzgeist des Hauses.

1144 Schweikhart 1966, S. 213, Anm. 30 hält es in Anbetracht von Falconettos Vorliebe für Abwandlungen und Umdeutungen für denkbar, dass der Maler seine Signatur durch eine Vertauschung der Buchstabenfolge verschlüsselt angebracht hat, die er als MDVVI (1511) F(alconetto) M(aria) auflöst. Pinotti 1996, S. 76 schlägt als Auflösung der Inschrift D(iis) M(anibus) I(ohannis) M(aria) F(alconetus) M(agister) vor. In diesem Fall wäre wohl davon auszugehen, dass die von antiken Grabinschriften übernommene lateinische Formel D(iis) M(anibus) als Widmung an die Ahnengeister vom Maler als italienisch D(i) M(ano) – von der Hand – verstanden oder umgedeutet wurde.

Der römische Dichter Ovid legt in den *Fasti* verschiedene Bedeutungen des Monatsnamens Juni ähnlich wie beim vorangegangenen Monat Mai in Form eines Götterdialogs dar: Juno, die Gattin des Jupiter, beansprucht den Monat unter Verweis auf ihren hervorgehobenen Rang unter den Göttern für sich. Ihre Tochter Iuventas, die Göttin der Jugend, argumentiert, dass der Monat seinen Namen zu Ehren der *iuvenes* erhielt, entsprechend der Benennung des vorangegangenen Monats Mai nach den *maiores*. Concordia, die Göttin der Eintracht, führt den Monatsnamen auf die *iunctio* der zwei Völker der Römer und der Sabiner zurück[1145].

Der Monat Juni wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Bauern beim Mähen personifiziert:

> *[Nach dem Müßiggänger im Mai] vidi un campo, il quale haveva una bellissima verdura: nel cui mezzo era un'huom, le cui fattezze dimostravano come in ogni cosa sua egli era contadino. Il quale non à guisa di quello, che poco dianzi dicemmo haveva una ghirlanda non già di fiori, sé di rose, sé di viole contesta; ma di sottilissimo lino. Inoltre haveva un dardo all'usanza de villani. I capelli, i quali il pittore gli haveva per insino à gli homeri distesi; erano talmente dipinti, che tutta la gola si poteva vedere. Havea costui un farsetto à guisa di coloro, che sempre stanno alla villa; & era non pure isbracciato: ma ignudo da piedi insino alle ginocchia. Con ambedue le mani l'una discostata dall'altra teneva una falce, di maniera che si vedea maraviglioso artificio del pittore in quello. Percioche egli teneva gli occhi fissi all'herba; siccome quello, che pareva tutto intento al lavorio. […] Questo contadino, il quale si artificiosamente tiene la falce con ambedue le mani, chiaramente significa il mese di Giugno; quando il fieno si matura, & richiede d'esser segato.*[1146]

Das Monatsbild Juni unter dem Tierkreiszeichen Krebs (Abb. 75) ist in der mittleren der fünf Arkaden an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

In Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi im Palazzo della Rovere in Rom ist das Monatsbild Juni unter dem Tierkreiszeichen Krebs nur noch fragmentarisch erhalten (Abb. 90). Im Vordergrund ist die Grasmahd als monatstypische landwirtschaftliche Tätigkeit dargestellt. Auf der linken Seite steht ein Bauer in einem einfachen Gewand mit nackten Beinen und bloßen Füßen auf eine Heugabel gestützt in der Wiese. Die rechte Seite des Bildfelds ist vollständig zerstört, allerdings ist ganz vorne in der Mitte noch das Blatt einer Sense zu sehen. Im Hintergrund wird der Mythos von der Entstehung des Sternbilds Krebs erzählt: Als Herkules gegen die Hydra von Lerna kämpft, wird er von einem Krebs in den Fuß gebissen, den er daraufhin tötet. Zum

1145 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 6, Vers 1–100.
1146 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 80–82.

Dank für seinen Einsatz gegen den ihr verhassten Helden wird der Krebs von Juno als Sternbild ans Firmament gehoben[1147].

In der Sala dello Zodiaco in Mantua wird diese Anordnung von Monatsarbeit im Vordergrund und Verstirnungsmythos im Hintergrund zugunsten einer höheren Dramatik vertauscht.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks ist mittig Herkules im Kampf mit der Hydra von Lerna zu sehen. Er hat das Ungeheuer mit der linken Hand am Schopf gepackt und holt mit der Keule in der Hand des hoch erhobenen rechten Arms zum Schlag aus. Die Hydra ist als Mischwesen mit nacktem fraulichem Ober- und schlangenartigem Unterkörper dargestellt, aus ihrem Hinterkopf wachsen sieben sich windende Schlangen hervor. Am rechten Rand steht leicht abgewandt eine Frau, die den Kampf beobachtet. Es handelt sich dabei wohl um die Göttin Juno, die den aus einer Liebschaft ihres Gatten Jupiter mit Alkmene hervorgegangenen Herkules feindselig verfolgt und einen großen Krebs schickt, um den kämpfenden Helden abzulenken. Die Figur ist im Kontrapost gegeben und greift mit der Hand des angewinkelten rechten Arms über die Brust hinauf zur linken Schulter und mit der Hand des herabhängenden linken Arms auf Hüfthöhe in das Gewand. Sie trägt einen Chiton und darüber ein bis über den mit Ringellocken modisch frisierten Kopf gezogenes Himation, das auch beide Arme vollständig verhüllt und über dem Spielbein diagonale Zugfalten ausbildet.

Die Aktfigur des Herkules könnte von diversen Statuen des antiken Helden angeregt sein[1148]. Der Kampf mit der Lernäischen Hydra gehört zu den zwölf Heldentaten des Herkules, die als Zyklus ein beliebtes Bildprogramm antiker Sarkophagreliefs darstellten[1149]. Das genaue Vorbild lässt sich allerdings nicht bestimmen und es fällt auf, dass der Maler das auf beinahe allen bekannten Beispielen begegnende Motiv der sich um das Bein des Helden schlingenden Hydra nicht übernommen hat.

Die Figur der Juno geht in Standmotiv, Haltung und Gewandung auf weibliche Gewandstatuen in den beiden weit verbreiteten Typen der sogenannten 'Großen' und 'Kleinen Herkulanerin' zurück[1150]. Die Ringellocken mit akzentuiertem Lockenauge, die das matronenhafte Gesicht der Figur in einem hohen Haarkranz ohne Mittelscheitel umrahmen, erinnern an die Löckchentoupets flavischer Zeit[1151].

1147 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 9, Vers 69–74, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 52 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 110–111.

1148 Zu den antiken Vorbildern und ihrer künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 178–180, Kat.-Nrn. 129 und 130.

1149 Zu den antiken Vorbildern siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.1 (1897), S. 124–151, Kat.-Nrn. 101–131 und zu ihrer künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 184–186, Kat.-Nrn. 134 und 135.

1150 Sog. *Große* und *Kleine Herkulanerin*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung (Inv.-Nrn. Hm 326 und Hm 327).

1151 Vgl. z.B. *weiblicher Kopf (Iulia Flavia)*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 1914 n. 116).

Im Mittelgrund sind auf der linken Seite zwei Bauern in einfachen Gewändern beim Mähen des Grases dargestellt. Der eine hat mit beiden Händen eine Sense gepackt und schneidet das Gras, der andere stützt sich auf eine Heugabel und hält einen Krug.

Im Hintergrund der in einer grünen Hügellandschaft verorteten Szenen ragt dominant die Ruine eines Amphitheaters auf. Das Bauwerk wird in der Literatur mehrheitlich als das Kolosseum in Rom identifiziert[1152], dessen stärker verfallene Südseite wiedergegeben ist. Denselben Anblick zeigt auch eine 1534 von Giovanni Maria Pomedelli, einem Zeitgenossen und Landsmann Falconettos, angefertigte Zeichnung des antiken Monuments[1153].

Ganz am rechten Rand sind hinter dem Kopf der Göttin Juno die Überreste eines weiteren antiken Monuments sichtbar, bei dem es sich um die Porta Aurea in Ravenna handelt[1154]. Andrea Palladio hat von dem Ende des 16. Jahrhunderts zerstörten Stadttor Zeichnungen angefertigt, die ein Doppelrundbogenportal zeigen, flankiert von rechteckigen Nischen, über denen jeweils eine Patera angebracht ist. Der Fassade sind Halbsäulen auf hohen Sockeln und mit korinthischen Kapitellen vorgeblendet, die das Gebälk und die Giebel über den Rundbögen tragen[1155]. Im Monatsbild Juni ist nur die linke Hälfte des Doppelportals wiedergegeben, die sich in einem ziemlich ruinösen Zustand befindet und vom Maler um den Ansatz einer durch Halbsäulen gegliederten Attika ergänzt wurde. Das Motiv der Paterae übernahm Falconetto später auch beim Bau der Porta Savonarola (1530) in Padua (Abb. 178)[1156].

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Krebs, das von der über dem rechten Gebälkkopf erscheinenden Figur der Göttin Juno ans Firmament gehoben wird. Der krabbenförmige Krebs ist mit vier statt fünf und jeweils zu Scheren ausgebildeten Beinpaaren gegeben und weicht damit sowohl von der Natur als auch von der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 ab[1157].

1152 Moretta 1918, S. 170, Schweikhart 1966, S. 69, Ders. 1985, S. 478, Sgarbi 1989, S. 106, Signorini 1989[3 [1987]], S. 18, Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 149–150 und Pinotti 1996, S. 75. Nur Fiocco 1930/1931, S. 1215 bezeichnet das Bauwerk als Arena von Verona und Buddensieg 1963, S. 145 als Arena von Pola.
1153 Schweikhart 1966, S. 69 und Ders. 1985, S. 478. Giovanni Maria Pomedelli, *Kolosseum in Rom*, 1534, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. AZAntike24), siehe Egger 1931–1932[2 [1911]], Bd. 2 (1932), S. 18–19, Taf. 35.
1154 Ricci 1915, S. 859.
1155 Andrea Palladio, *Vorderseite der Porta Aurea in Ravenna: Teilgrund- und Aufriss mit Maßangaben*, 1560, London, Royal Institute of British Architects (Inv.-Nr. XII.12r) und Ders., *Vorderseite der Porta Aurea in Ravenna: Orthogonaler Aufriss*, um 1560, Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (Inv.-Nr. D 31). Zorzi 1958, S. 62, Abb. 76, stellt die Urheberschaft Andrea Palladios an der in Vicenza aufbewahrten Zeichnung mit der detaillierten Gesamtansicht der Vorderseite der Porta Aurea in Frage und bringt stattdessen Giovanni Maria Falconetto ins Spiel.
1156 Siehe Tura 1914, S. 642–644.
1157 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.

Bemerkenswert ist die Figur des schwarzgekleideten greisen Mannes mit Schlüsselbund in der Hand, die am linken Rand der Arkade direkt hinter der Brüstung steht. Sie wird von der Scheinarchitektur überschnitten, so dass an dieser Stelle erst- und einmalig die illusionistische Erweiterung des Raums tatsächlich konsequent durchgeführt wird. Die Figur vermittelt zwischen dem illusionistischen Bildraum und dem realen Raum des Betrachters, dem sie zuzuordnen ist, da sie in keinem direkten inhaltlichen Zusammenhang mit dem Monatsbild Juni unter dem Tierkreiszeichen Krebs zu stehen scheint. Der Kopf weist mit den eingefallenen Wangen und der von Falten zerfurchten Stirn, den heruntergezogenen Mundwinkeln und der gespaltenen Oberlippe, den verschatteten Augenhöhlen unter struppigen Augenbrauen und dem aus schielenden Augen in die Leere stierenden Blick individualisierte, wenngleich übersteigerte Gesichtszüge auf. Der Greis ist zeitgenössisch, aber altmodisch in ein schlichtes schwarzes Gewand gekleidet und trägt auf dem ergrauten Haupt eine Sendelbinde, die bereits im letzten Viertel des vorangegangenen Jahrhunderts aus der Mode kam. Beide Hände der Figur ruhen auf der Brüstung, mit der Rechten scheint der Mann auf sich selbst zu deuten, in der Linken hält er drei durch eine Kordel verbundene große Schlüssel.

Die Bestimmung dieser Figur bereitet indes Schwierigkeiten: In der Literatur wird die Figur mehrheitlich für ein Porträt des Auftraggebers gehalten[1158], was in Anbetracht der wenig schmeichelhaften Darstellung ein hohes Maß an Selbstironie voraussetzt. Chastel 1974 meint hingegen, dass es sich um ein Selbstbildnis des Malers handelt[1159], in diesem Zusammenhang wirft dann jedoch der Schlüsselbund als das wesentliche Attribut der Figur Fragen auf. Fiocco 1930/31 stellt die Vermutung an, dass hier der Hausverwalter abgebildet ist[1160]: Etwa zeitgleich mit der Entstehung des Monatsbilderzyklus beauftragte Pierfrancesco di Lorenzo de' Medici der Jüngere 1523 den Maler Franciabigio mit einem Porträt seines 'fattore' Jacopo Cennini[1161]. Der Hausverwalter und Gärtner der Medici ist in ähnlich zurückhaltender Kleidung und mit einem Schlüsselbund als Attribut dargestellt, zusätzlich weisen aber auch noch das Buch, in das er gerade Eintragungen macht und die hinter ihm an der Wand hängenden Sicheln eindeutig auf seine berufliche Tätigkeit hin. Aus diesem Vergleich lassen sich wohl kaum Rückschlüsse auf die Identität des greisen Mannes in der Sala dello Zodiaco in Mantua ziehen, da es sich bei dem Porträt des Jacopo Cennini um ein Tafelbild handelt, auf dem außerdem das Wappen des Auftraggebers prangt. Pinotti 1996 schließlich weicht von der gängigen Ansicht ab, dass die Figur eine reale Person wiedergibt und schlägt stattdessen vor,

1158 Moretta 1918, S. 170, Marani / Perina 1961, Bd. 1, S. 400, Marani 1980, S. 92–96, Sgarbi 1989, S. 106, Tellini Perina 1989, S. 227 und Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 149–150.
1159 Chastel 1974, S. 11. Diese These wird von Schweikhart 1985, S. 478 ausdrücklich abgelehnt.
1160 Fiocco 1930/1931, S. 1215: „forse il portinaio della casa".
1161 Schweikhart 1985, S. 478, Anm. 32. Franciabigio, *Porträt des Jacopo Cennini*, 1523, Windsor Castle, Royal Collection Trust (Inv.-Nr. RCIN 405766).

dass es sich um eine Personifikation der Zeit in Gestalt eines saturnischen Alten handelt und die drei Schlüssel Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft symbolisieren[1162].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das den Triumphzug des Bacchus mit exotischen Tieren zeigt. Der Zug wird angeführt von einem Nashorn, geleitet von einer Nymphe und einem Satyr. Nach einem gerüsteten Soldaten folgen zwei Elefanten, auf denen Eroten reiten. Neben ihnen schreitet ein Panther einher, auf dem ebenfalls ein Erot reitet, der einen Schild in der Hand hält und sich nach dem Figurenpaar hinter ihm umwendet. Den Abschluss macht ein Wagen, auf dem Ariadne sitzt, der sich der als nackte Rückenfigur gegebene Dionysos stürmisch nähert. Die Szene geht auf ein antikes Sarkophagrelief mit der Darstellung des Triumphzugs des Bacchus zurück, das sich heute in der Villa Medici in Rom befindet[1163]. Von dem Relief wurde die linke Hälfte unter Beibehaltung der Figurenanordnung übernommen, wobei der Maler sich teilweise über die Größenverhältnisse der einzelnen Motive zueinander hinwegsetzte, die Fehlstellen des antiken Vorbilds eigenständig zu ergänzen versuchte und einige formal zwar geringfügige, aber teilweise dennoch sinnverstellende Veränderungen vornahm.

Den Schlussstein der Arkade schmückt ein Gorgonenhaupt ähnlich dem an der Arkade mit dem Monatsbild März unter dem Tierkreiszeichen Widder, mit dem Unterschied, dass die Kopfflügel hier zu Vögeln mutiert sind. Die gleiche Verzierung weist auch der Schlussstein der zentralen Arkade der Loggia im Hof der Casa Cornaro (1524) in Padua auf (Abb. 176).

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von figürlichen Reliefs dekoriert, die an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco von Inschriften begleitet werden. An dem Sockel auf der linken Seite ist eine Figur mit spiralförmig aufgerollter Schlange dargestellt[1164]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist ein nacktes Kind zu sehen, das mit beiden Händen ein Horn emporhält und sich damit einer sitzenden männlichen Figur zuwendet, die in der einen Hand eine Schriftrolle hält und die andere im Redegestus erhoben hat. Die Figuren sind mit den Worten LIBERTVS FAC(IENDVM) CVR(AVIT) überschrieben. Die Darstellung leitet sich von einem Relief an einer antiken Grabstele ab, die sich heute im Museo Lapidario Maffeiano in Verona befindet[1165]. Der Maler übernahm vom antiken Vorbild die Anord-

1162 Pinotti 1996, S. 18 und 68–70.
1163 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.2 (1969), S. 269–271, Kat.-Nr. 130 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 123–124, Kat.-Nr. 76 und CensusID 152811.
1164 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild Mai unter dem Tierkreiszeichen Zwillinge.
1165 Venier 1983, S. 117. *Grabstele des M Viriativs Zosimvs*, Verona, Museo Lapidario Maffeiano (Inv.-Nrn. 28153 und 28154), siehe Arachne-ID 1107137.

nung der Figuren und die Inschrift, deutete die Szene aber vollständig um, bei der es sich ursprünglich um einen Hausherrn und seinen Diener bei der Besprechung einer Verwaltungsangelegenheit handelte.

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Galba, das auf der rechten Seite Kaiser Otho.

6.4.5 Löwe (Juli)

Das Tierkreiszeichen Löwe entspricht dem fünften Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 24. Juli und dem 23. August durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von der Sonne beherrscht.

Das Römische Kalenderjahr begann ursprünglich mit dem 1. März, so dass der Monat Juli die fünfte Position in der Abfolge der Monate einnahm, nach der er *Quintilis* benannt war. Als im Jahr 153 v. Chr. der Beginn der Amtszeit der Konsuln und damit einhergehend der Jahresanfang um zwei Monate vorverlegt wurde, verlor der nach der Ordinalzahl benannte Monat zwar seine namensgebende Stellung, die Bezeichnung wurde dennoch zunächst beibehalten. Kurz nach der Ermordung von Gaius Julius Caesar 44 v. Chr. brachte der Konsul Marcus Antonius die *lex Antonia de mense quintili* ein, den Monat zu Ehren des Gaius Julius Caesar in *Iulius* umzubenennen[1166].

Der Monat Juli wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Bauern bei der Getreideernte personifiziert:

> *[Nach dem Bauern bei der Grasmahd] vidi seguentemente uno, il quale inchinato boccone havea nella man destra una falce tagliente, con cui tagliava i covoni delle spighe; le quali egli raccoglieva con la mano sinistra appagandosi di quelle, come de frutti delle sue fatiche, le quali havea fatte seminando prima il campo. Havea costui un cappello in testa à guisa di mietitore; il quale lo difendeva dal Sole. Il cui farsetto era discinto insino alle coscie di maniera, che non era parte del corpo, se non quanto vergogna il velava; che non fusse ignuda. […] questa significava la stagione, in cui maturati i grani si sogliono tagliare: quando il Sole ha più vigore in se stesso verso di noi, quelli maturando.*[1167]

Das Monatsbild Juli unter dem Tierkreiszeichen Löwe (Abb. 76) ist in der vierten der fünf Arkaden an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

Die Monatsarbeit hat der Maler wie schon im vorhergehenden Monatsbild nach hinten in den Mittelgrund des illusionistischen Landschaftsausblicks gerückt. Im Vordergrund

1166 Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, I, 12,34.
1167 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 82–83.

ist stattdessen das Kultbild der Diana von Ephesus dargestellt. Die Statue steht frontal auf einem hohen siebenstufigen Sockel. Der Unterkörper der hermenartigen Figur wird durch ein goldenes Gitternetz über dem dunkelblauen Gewand in sieben Register unterteilt. Die Felder sind mit figürlichen Reliefs unterschiedlicher Höhe gefüllt: Die unteren drei Register sind aufsteigend mit Insekten, Blüten und nochmals Insekten dekoriert, die als Flachreliefs gegeben sind. Darauf folgen drei Register mit Tierprotomen, bei denen es sich aufsteigend um Dromedare, Stiere und Pferde handelt. Das oberste Register schließlich wird von aus dem Gitternetz herauskletternden dunkel- und hellhäutigen Menschenkindern belebt. Den Oberkörper bedecken drei Reihen praller Brüste, ein Kranz geflochtener Ähren und zwei geflügelte Victorien schmücken die Brust. Auf den nach außen gestreckten Unterarmen sitzt jeweils ein Löwe. Das dunkelhäutige Gesicht wird von krausem Haar umrahmt und um den Kopf ist ein helles Tuch geschlungen. Auf ihrem Haupt trägt die Göttin einen mit Greifen verzierten Polos, auf den ein Rundtempel aufgesetzt ist, vor dem eine nackte männliche Figur steht, die durch ein geflügeltes Blitzbündel in der erhobenen Hand als Jupiter gekennzeichnet ist[1168]. Zu beiden Seiten des Stufenpodests ist jeweils ein Hirsch im Profil angeordnet, der zur Statue hinaufschaut. Auf der rechten Seite nähert sich von hinten ein junger Satyr, der in der einen Hand eine Schlange und in der anderen eine Schildkröte hält. Mit dem angewinkelten linken Hinterlauf schiebt er den Deckel von einer auf den Stufen abgestellten Cista, aus der sich eine weitere Schlange herauswindet.

Das verlorene hölzerne Kultbild der Diana von Ephesus ist in zahlreichen antiken Kopien überliefert, wie der bekannten Statue, die sich heute in den Kapitolinischen Museen in Rom befindet[1169]. Das Ephesus Museum in Selçuk bewahrt eine Statuengruppe[1170], bei der neben der Figur der Göttin auch noch Fragmente von zwei sie flankierenden Hirschen erhalten sind, die teilweise auch auf entsprechenden Münzbildern erscheinen. Die Darstellung des Kultbilds der Diana von Ephesus im Monatsbild Juli scheint jedoch von einer zeitgenössischen Adaption des Motivs abzuhängen: In der von Raffael und Giovanni da Udine ausgemalten Loggia im Vatikanpalast (1516–19) ist in das Dekor eines Pilasters das Kultbild der Diana von Ephesus eingefügt, das auf einem siebenstufigen Sockel platziert ist, von Hirschen flankiert wird und bei dem eine kleine männliche Figur vor dem auf den Polos aufgesetzten Tempel steht (Abb. 94)[1171].

1168 Bei dem geflügelten Blitzbündel handelt es sich um ein Attribut des Gottes Jupiter. Pinotti 1996, S. 19–20 deutet den geflügelten Blitzbündel darüber hinaus als Anspielung auf eine Imprese von Gianfrancesco Gonzaga, dem Begründer der Linie der Herzöge von Sabbioneta und Großvater von Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte, was allerdings wenig plausibel erscheint.

1169 *Diana von Ephesus*, Rom, Musei Capitolini (Inv.-Nr. MC1182).

1170 Sog. *Schöne Artemis*, Selçuk, Ephesus-Museum (Inv.-Nr. 718).

1171 Buddensieg 1963, S. 145, De Tervarent 1963, S. 251, Schweikhart 1966, S. 72–73, Ders. 1985, S. 480 und Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 95–97, Kat.-Nr. 48. Zur Ausmalung der Loggien im Vatikanpalast (1516–19) siehe Dacos 2008.

Der junge Satyr mit der sich aus einer Cista herauswindenden Schlange ist ein verbreitetes Motiv auf antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen dionysischer *Thiasoi*[1172]. Ein erwachsener Aulos spielender Satyr, vor dem eine Cista steht, aus der sich eine Schlange herauswindet, ist auf der Schmalseite eines dionysischen Sarkophags zu sehen, der sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet und von dessen Vorderseite die Gruppe der ihre Jungen säugenden Kentaurin entnommen ist, die auf dem Relief an der Brüstung erscheint[1173].

Der Mittelgrund ist zweigeteilt: Auf der rechten Seite wächst ein dichter grüner Wald, vor dem eine Lichtung liegt, auf der zahme und wilde, exotische und fantastische Tiere versammelt sind, darunter ein Dromedar, ein Pferd, ein Einhorn, eine Ziege, ein Stier, ein Löwe, ein Bär und ein Eichhörnchen. Diese Seite ist Diana, der Göttin der Jagd und Herrin des Waldes und der Tiere zuzuordnen. Auf der linken Seite wird die in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* beschriebene Monatsarbeit lebensnah dargestellt. In einem goldgelben Kornfeld stehen zwei Bauern, von denen der eine mit der Sichel die Ähren schneidet, die von dem anderen in gebückter Haltung zu Garben zusammengebunden werden.

Die landwirtschaftliche Szene wird von einem Quadrifrons hinterfangen, einem vierseitigen und vierbogigen Bauwerk auf quadratischem Grundriss. Die vier mächtigen Pfeiler gliedern sich in eine hohe Sockelzone und zwei durch ein Gesims auf Kämpferhöhe unterteilte Geschosse, die an den Außenseiten Dreiergruppen von Rundbogennischen aufweisen. Dargestellt ist der sogenannte Janusbogen am Forum Boarium in Rom[1174], den Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 offensichtlich eingehend im Original studiert hat, wie seine mehrfache künstlerische Auseinandersetzung mit dem antiken Monument belegt[1175]: Eine um die in die Rundbogennischen eingefügten Statuen ergänzte Rekonstruktion erscheint auf der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* (Abb. 165). In dem Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Kirche San Giorgetto (1509/14) gehen sowohl die *Porta clausa* als auch die *Porta Ezechielis* jeweils in ihrer architektonischen Grundform und die eine auch in ihrer Dekoration mit Rundbogennischen auf den Janus Quadrifrons zurück (Abb. 58). Schließlich adaptierte der Malerarchitekt das antike Vorbild für die Fassadengestaltung des Gartentors der Villa Cornaro (um 1523) in Este (Abb. 175).

1172 Schweikhart 1966, S. 73. Zum antiken Vorbild siehe Reinach 1897–1931, Bd. 3 (1904), S. 538.
1173 *Dionysischer Sarkophag*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 1346.1 oder N 540).
1174 In der Literatur kommt es bei der Bezeichnung des Monuments manches Mal zu einer Verwechslung mit dem nahe gelegenen sog. Argentarierbogen (Arco degli Orefici / degli Argentari), siehe Fiocco 1930/1931, S. 1218, Marani / Perina 1961, Bd. 1, S. 400, Buddensieg 1963, S. 145 und Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 150.
1175 Schweikhart 1966, S. 73–74 und Ders. 1985, S. 480.

Im Torbogen ist Herkules im Kampf mit dem Löwen von Nemea dargestellt, den er mit bloßen Händen erwürgt. Der von dem ihr verhassten Helden besiegte Löwe wird von Juno als Sternbild ans Firmament gehoben[1176].

Der Kampf mit dem Nemeischen Löwen gehört zu den zwölf Heldentaten des Herkules, die als Zyklus ein beliebtes Bildprogramm antiker Sarkophagreliefs darstellten[1177]. Die im Verhältnis eher kleine Bestie, die an ihrem Gegner emporspringt, weicht allerdings von dem gängigen Darstellungstypus des auf seinen Hinterläufen stehenden und noch mit mindestens einer Tatze den Boden berührenden Löwen ab.

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Löwe, das von der über dem rechten Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur der Göttin Juno ans Firmament gehoben wird. Der Löwe ist vollständig im Profil gegeben und weicht damit etwas von der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 ab[1178], die den Löwen mit frontal nach vorn gewandtem Kopf zeigt.

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, auf dem auf der linken Seite die Herme eines männlichen Gottes mit Flöte und Trommel zu sehen ist, dem ein kleiner Satyr begleitet von einer Nymphe zwei Schlangen darbringt und auf der rechten Seite, getrennt durch einen Baum, eine Kentaurin, die ihre zwei Jungen säugt.

Die linke Gruppe weist in den Körperhaltungen der einzelnen Figuren und deren Zusammenstellung Ähnlichkeiten mit der *Submissio*-Szene auf einem antiken Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag mit Darstellungen der militärischen Virtus, der religiösen Pietas und der familiären Concordia auf, der sich heute im Palazzo Ducale in Mantua befindet[1179]. Die Szene, die eine Barbarin mit Kind zeigt, die mit flehentlicher Gebärde vor einen erhöht dastehenden Feldherrn hintritt, diente als rein formales Vorbild und wurde inhaltlich komplett umgedeutet.

Die rechte Gruppe mit der Kentaurin, die ihre Jungen säugt, ist ein verbreitetes Motiv auf antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen dionysischer *Thiasoi*. Eine säugende Kentaurin, allerdings mit nur einem Jungen, ist zum Beispiel mittig auf der Vorderseite eines dionysischen Sarkophags angeordnet, der sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet und von dessen linker Schmalseite möglicherweise auch der

1176 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 9, Vers 197–199, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 53 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 110–111.

1177 Zu den antiken Vorbildern siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.1 (1897), S. 124–151, Kat.-Nrn. 101–131 und zu ihrer künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 184–187, Kat.-Nrn. 134–136.

1178 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.

1179 Schweikhart 1985, S. 480. *Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag*, Mantua, Palazzo Ducale (Inv.-Nr. 6727–6728). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 1.3 (2006), S. 202, Kat.-Nr. 33 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 248–249, Kat.-Nr. 197.

Satyr mit Cista im darüberliegenden Monatsbild angeregt ist[1180]. Auf der Vorderseite eines dionysischen Sarkophags, der sich heute in den Vatikanischen Museen befindet, ist links eine säugende Kentaurin zu sehen und am rechten Rand ein Götterstandbild, vor dem eine Frau und ein Kind Opfer darbringen[1181].

Den Schlussstein der Arkade schmückt das gehörnte Haupt des Jupiter Ammon. Als Anregung für die Darstellung mit seitlich am Kopf anliegenden, eingerollten Hörnern diente dem Veroneser Maler möglicherweise ein Oscillum, das sich heute im Museo Lapidario Maffeiano in Verona befindet[1182]. Die gleiche Verzierung weisen die Schlusssteine der zweiten und vierten Arkade der Loggia im Hof der Casa Cornaro (1524) in Padua auf.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von figürlichen Reliefs dekoriert, die an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco von Inschriften begleitet werden. An dem Sockel auf der linken Seite ist eine Art Unterrichtsszene dargestellt[1183]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist eine weibliche Figur mit wehendem Haar zu sehen, die mit geflügelten Füßen auf einem Schild steht, der die Buchstaben S P Q R trägt. In der einen Hand hält sie eine Mondsichel und in der anderen einen Palmwedel, überschrieben ist die Figur mit den Worten TVTA FORTVNA. Das antike Vorbild, auf das Figur und Inschrift vermutlich zurückgehen, ist nicht bekannt, aber durch eine Zeichnung in einer zeitgenössischen Handschrift in der Biblioteca Civica in Verona überliefert, die eine Sammlung von antiken Inschriften und Zeichnungen der Inschriftenträger beinhaltet[1184].

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Vitellius, das auf der rechten Seite Kaiser Vespasian.

6.4.6 Jungfrau (August)

Das Tierkreiszeichen Jungfrau entspricht dem sechsten Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 24. August und dem 23. September durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von dem Planeten Merkur beherrscht.

1180 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Dionysischer Sarkophag*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 1346.1 oder N 540). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.3 (1969), S. 394–397, Kat.-Nr. 222.
1181 Schweikhart 1985, S. 480. *Sarkophag mit Dionysos und Ariadne*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.2698.0.0). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.3 (1969), S. 389–391, Kat.-Nr. 218.
1182 *Oscillum mit gehörntem Haupt des Jupiter Ammon*, Verona, Museo Lapidario Maffeiano (Inv.-Nr. 28756), siehe Arachne-ID 1107072.
1183 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild Juni unter dem Tierkreiszeichen Krebs.
1184 Schweikhart 1985, S. 488. Verona, Biblioteca Civica, Ms. 972.

Das Römische Kalenderjahr begann ursprünglich mit dem 1. März, so dass der Monat August die sechste Position in der Abfolge der Monate einnahm, nach der er *Sextilis* benannt war. Als im Jahr 153 v. Chr. der Beginn der Amtszeit der Konsuln und damit einhergehend der Jahresanfang um zwei Monate vorverlegt wurde, verlor der nach der Ordinalzahl benannte Monat zwar seine namensgebende Stellung, die Bezeichnung wurde dennoch zunächst beibehalten. Im Jahr 8 v. Chr. beschloss der Senat, den Monat nach dem Kaiser Augustus zu benennen, der in diesem Monat sein erstes Konsulat angetreten und drei Triumphe gefeiert hat[1185].

Der Monat August wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Mann personifiziert, der in der sengenden Hitze Abkühlung und Erfrischung sucht:

> *Seguiva costui [Bauer bei der Getreideernte im Juli] sé, il quale non haveva molto, che s'era benissimo lavato. Il quale essendosi fermato davanti la porta del bagno; s'haveva con un pannolino coperte le parti di Venere: havendo però il resto del corpo tutto ignudo si lavava con l'acque; tal che à vederlo havresti detto, ch'egli sospirava à guisa di coloro, che per lo caldo eccessivo si sogliono ne bagni lavare. Là onde si vedea con quanto artificio il pittore co pennelli, & co colori havea saputo pareggiare non che imitar la Natura. Havea costui una tazza à guisa di pina, la quale mettendo alle labbra della bocca succhiando bevea. Con la man sinistra egli teneva il pannolino col quale haveva velate le suddette parti del corpo insino al bellico; acciocche per isciagura cascando non venisse à dimostrar quelle. […] Costui che nel bagno si lava, & beve; altro non significa, se non il nascimento della Canicola: da cui raddoppiato il caldo, gli huomini hanno bisogno di bagnarsi per humettare il corpo, & bere per ispegner la sete.*[1186]

Das Monatsbild August unter dem Tierkreiszeichen Jungfrau (Abb. 77) ist in der letzten der fünf Arkaden an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks steht auf der linken Seite ein älterer bärtiger Mann, beinahe gänzlich unbekleidet, seine Blöße nur mit einem Tuch verhüllt, das locker um Hüfte und Schulter geschlungen ist. Sein abgelegtes Gewand, eine kurzärmelige Tunika mit Pteryges, die wie ein Muskelpanzer Epomides auf der einen Schulter aufweist und mit einem Gorgoneion auf der Brust geschmückt ist, hängt neben ihm über einem Baumstumpf. Mit der Hand des erhobenen angewinkelten rechten Arms führt er ein Trinkgefäß an die Lippen, mit der Hand des gesenkten ausgestreckten linken Arms weist er auf einen Brunnen auf der rechten Seite. An dem Brunnen steht ein Erot, der einen Krug mit Wasser füllt und sich dabei zu dem älteren Mann

1185 Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, I, 12,35.
1186 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 83–84.

umwendet. Das Wasser ergießt sich aus einem Löwenkopf in einen rechteckigen Trog, aus dem es weiter in ein Rinnsal fließt, an dem ein Vogel, vielleicht ein Rebhuhn steht.

Die Deutung der dargestellten Szene bereitet indes Schwierigkeiten: De Tervarent 1963 meint, dass es sich um Ganymed als Mundschenk der Götter handelt, der Jupiter einen Trank anbietet. Diese Szene eignet sich jedoch eigentlich nur für das Monatsbild Januar unter dem Tierkreiszeichen Wassermann, als das Ganymed von Jupiter ans Firmament gehoben wurde[1187]. Als Erklärung für solch eine Verwechslung gibt der Autor die Unwissenheit und Ungenauigkeit des Malers an, der die Vorzeichnungen für die beiden Monatsbilder vertauschte[1188]. Da in dem Monatsbild eine Schilderung des Entstehungsmythos des Sternbilds Jungfrau fehlt, der von Dike oder Astraia handelt, der Personifikation der Justitia, die vor der Verderbtheit der Menschen in den Himmel flieht[1189], schlägt Schweikhart 1985 vor, dass stattdessen ein Beispiel für Gerechtigkeit dargestellt ist: Er identifiziert den Alten als Midas[1190], der sich in seiner Gier von Dionysos die unheilvolle Gabe erbittet, dass alles, was er berührt, zu Gold wird. Als ihn dann aber Hunger und Durst quälen, fleht er den Gott voller Reue um Erbarmen an, der ihn anweist, sich in der Quelle des Paktolos von dem Frevel reinzuwaschen[1191]. Auch Pinotti 1996 interpretiert die dargestellte Szene als ein Reinigungsritual nach der Entweihung des dahinter in Flammen stehenden Tempels. Sie erkennt darin einen Bezug zu dem von ihr vermuteten Auftraggeber des Monatsbilderzyklus, den *Condottiere* Luigi Gonzaga detto Rodomonte, der an der Belagerung des Castel Sant'Angelo während des Sacco di Roma 1527 beteiligt war[1192]. Keine dieser Deutungen der dargestellten Szene vermag jedoch uneingeschränkt zu überzeugen. Möglicherweise handelt es sich bei dem Alten, der sich seiner Kleider entledigt hat und trinkt, schlicht um die Personifikation des von Hitze und Dürre geprägten Monats, wie sie in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* beschrieben wird und die nur zugunsten einer ausgewogenen Komposition durch die Assistenzfigur des am Brunnen stehenden Eroten ergänzt wird.

Die Figur des Alten könnte von diversen Statuen im Hüftmanteltypus mit Schulterbausch angeregt sein, wie der des sogenannten 'Feldherrn von Tivoli', die sich heute im Museo Nazionale Romano befindet[1193]. Das Gewandmotiv ist zudem vergleichbar mit dem der Figur des Kaisers auf dem sogenannten 'Augustusrelief' im Museo Nazionale di Ravenna[1194]. Der Alte weist mit den fleischigen Lippen, der großen Nase, den

1187 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 10, Vers 155–161 und Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 57.
1188 De Tervarent 1963, S. 253–254.
1189 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 1, Vers 89–150 und Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 54–55.
1190 Schweikhart 1966, S. 75, S. 215, Anm. 43 und Ders. 1985, S. 480–481.
1191 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 11, Vers 85–147 und Hyginus Ed. Senecio 2014[2 [2013]], S. 234–235.
1192 Pinotti 1996, S. 22–23.
1193 Buddensieg 1963, S. 145, Anm. 60. Sog. *Feldherr von Tivoli*, Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo (Inv.-Nr. 106.513).
1194 Buddensieg 1963, S. 145. Sog. *Augustusrelief*, Ravenna, Museo Nazionale di Ravenna, siehe Arachne-ID 1085207.

verschatteten Augenhöhlen, den buschigen Augenbrauen, dem struppigen Haupthaar und dem langen lockigen Bart die für Falconettos Figuren typischen etwas derben Gesichtszüge auf.

Für die Figur des Eroten gibt es zahlreiche mögliche antike Vorbilder, wie die Eroten auf den sogenannten 'Thronreliefs' aus Ravenna, die sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Venedig befinden[1195]. In Standmotiv, Armhaltung und dem über die Schulter zurückgewandten Kopf leitet sich die Figur von den *Imago clipeata* oder *Tabula inscriptionis* haltenden Genien auf antiken Sarkophagreliefs ab. Der nur mit einem durchsichtigen, über der Hüfte verknoteten Hemdchen bekleidete Erot weist enge Übereinstimmungen mit den paarweise die *Almutia* zwischen sich auseinanderbreitenden Engeln in der Cappella Emilei auf (Abb. 48), so dass angenommen werden darf, dass ein bereits bestehender Entwurf wiederverwendet wurde.

Die karge, trockene Landschaft wird von einem in Flammen stehenden Tempel dominiert. Die Deutung dieses Motivs ist ebenfalls umstritten: Das Sternbild der Jungfrau wird nicht nur für die Personifikation der Justitia, sondern auch für die Personifikation der Fortuna gehalten, die teilweise mit Proserpina gleichgesetzt wird, der Herrscherin der Unterwelt[1196]. Aus diesem Grund meint Moretta 1918, dass durch das brennende Gebäude die von Dante Alighieri in der *Divina Commedia* beschriebene Höllenstadt Dite angedeutet werden soll[1197]. Als weitere Deutungsmöglichkeit schlägt dieselbe Autorin vor, dass das Bauwerk den Tempel der Minerva darstellt, in dem Neptun die Gorgo Medusa entehrte[1198]. Signorini 1989 verweist auf eine Imprese von Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte, die den von Herostratus in Brand gesteckten Tempel der Diana in Ephesus mit dem Motto *Sive bonum sive malum fama est* zeigt[1199]. Pinotti 1996 versteht den Zentralbau, über dem das Zodiakalzeichen Jungfrau in Gestalt eines Engels steht, als Anspielung auf das von dem *Condottiere* Luigi 'Rodomonte' während des Sacco di Roma 1527 belagerte Castel Sant'Angelo[1200]. Der in Flammen stehende Tempel lässt sich jedoch auch ohne diese Bezugnahmen auf eine bestimmte Person, die zudem aufgrund der Entstehungszeit des Monatsbilderzyklus um 1520 gegenstandslos sind, als der von Herostratus in Brand gesteckte Tempel der Diana in Ephesus deuten, der damit auf das Kultbild der Göttin im Monatsbild Juli folgt.

Der polygonale überkuppelte Zentralbau wird im Erdgeschoss durch Rundbögen gegliedert und im zurückgesetzten Obergeschoss durch rundbogig eingefasste hoch-

1195 Buddensieg 1963, S. 145. *Eroten mit Thron des Saturn*, Venedig, Museo Archeologico Nazionale (Inv.-Nr. 39). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 100, Kat.-Nr. 52B und CensusID 158230.
1196 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 5, Vers 385–571, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 54–55 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 28–29.
1197 Moretta 1918, S. 172. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inferno, Canto VIII, Vers 67–75.
1198 Moretta 1918, S. 174. Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 4, Vers 795–803.
1199 Signorini 1989³ [1987], S. 22 und 7.
1200 Pinotti 1996, S. 12–13 und 22–23.

rechteckige Blendnischen, über denen, getrennt durch ein Gesims, abwechselnd kleine Rundbogen- und Dreipassbogenfenster angeordnet sind. Eine Treppe führt hinauf zu einem Protiro, der gegenüber einer Apsis im Obergeschoss liegt. Das Bauwerk gibt das Mausoleum des Theoderich in Ravenna wieder, wenngleich die Proportionen teils etwas verzerrt sind. Da der Maler sogar Details wie die unterschiedlichen Fensterformen im Obergeschoss oder die Kragsteine am Kuppelansatz exakt kopiert hat, handelt es sich bei dem heute nicht mehr erhaltenen Treppenaufgang und dem Protiro vermutlich nicht um willkürliche Hinzufügungen, sondern um eine getreue Dokumentation des zeitgenössischen Bestands[1201].

Auf der linken Seite ist im Hintergrund die monatstypische landwirtschaftliche Tätigkeit dargestellt: Auf die Ernte des Getreides im Monatsbild Juli folgt nun das Dreschen, um die Körner aus den geschnittenen und getrockneten Ähren zu lösen. Dazu treibt ein Bauer mit erhobener Peitsche sechs Pferde an, die vor eine Dreschwalze gespannt sind. Ein weiterer Bauer steht mit einer Heugabel bereit, um das Langstroh abzuheben.

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Jungfrau, das von der über dem rechten Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur des Gottes Jupiter ans Firmament gehoben wird. Die geflügelte weibliche Figur entspricht weitgehend der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485[1202], allerdings ist sie ohne Attribute und schwebend gegeben. Das Schwebemotiv wirkt dabei ähnlich unbeholfen wie bei den in Untersicht dargestellten Engeln in der Kuppel der Cappella di San Biagio (Abb. 20). Die Figur wird von golden leuchtenden Wolken hinterfangen, was möglicherweise als Verweis auf das Goldene Zeitalter zu verstehen ist, in dem Dike oder Astraia, die Personifikation der Gerechtigkeit, noch auf der Erde unter den Menschen weilte, bis sie im Ehernen Zeitalter vor der Gier und Verderbtheit der Menschen in den Himmel floh[1203].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das antike Meereswesen zeigt. Auf der linken Seite ist ein junger Triton im Halbprofil mit einer Schlange in der Hand dargestellt. Auf ihn folgt, frontal angeordnet, ein erwachsener Triton mit zwei eingerollten Fischleibern, der mit Ketten geschmückt ist und in der Hand des erhobenen rechten Arms drei Schlangen hält, während auf der Hand des ausgestreckten linken Arms ein Erot mit einem Drachen in der Hand sitzt. Direkt daneben erscheint die gleiche Figur ein weiteres Mal, nur mit anderen Attributen versehen. Statt der Schlangen hält der Triton eine Rute und sein linker Unterarm wird von dem Schild verdeckt, den

1201 Ricci 1915, S. 859–860.
1202 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1203 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 1, Vers 89–150 und Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 54–55.

der als Rückenfigur gegebene Triton auf der rechten Seite hält, der mit dem Knüppel in der Hand des erhobenen rechten Arms zum Schlag ausholt.

Auf antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen von Meereswesen *Thiasoi* erscheinen Tritone zusammen mit Ichthyokentauren und Nereiden miteinander musizierend im Gefolge von Neptun[1204]. Kämpfend werden sie dagegen auf antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen einer Gigantomachie gezeigt[1205]. Ein konkretes antikes Vorbild lässt sich jedoch nicht bestimmen, vielmehr leiten sich die beiden in der Mitte angeordneten Tritone von der mittleren Figur auf einem der beiden Kupferstiche *Triumphzüge von Meereswesen* von Girolamo Mocetto ab (Abb. 126)[1206], die Falconetto gespiegelt, verdoppelt und mit teils anderen Attributen versehen in die eigene Komposition *all'antica* einfügte.

Den Schlussstein der Arkade schmückt ein Adler.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von figürlichen Reliefs dekoriert, die an der der Eingangstür gegenüberliegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco von Inschriften begleitet werden. An dem Sockel auf der linken Seite ist eine Personifikation der Fortuna dargestellt[1207]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist nur noch ganz schwach eine Figur zu erahnen[1208].

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Titus, das auf der rechten Seite Kaiser Domitian.

6.4.7 Waage (September)

Das Tierkreiszeichen Waage entspricht dem siebten Abschnitt des Tierkreises, in den die Sonne zur Tag- und Nachtgleiche am 24. September eintritt und den sie am 23. Oktober wieder verlässt. Herrscher des Tierkreiszeichens ist der Planet Venus.

Das Römische Kalenderjahr begann ursprünglich mit dem 1. März, so dass der Monat *September* die siebte Position in der Abfolge der Monate einnahm, nach der er benannt war. Als im Jahr 153 v. Chr. der Beginn der Amtszeit der Konsuln und damit einhergehend der Jahresanfang um zwei Monate vorverlegt wurde, verlor der nach der

1204 Vgl. z.B. *Sarkophag mit Meereswesen Thiasos*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.1029.0.0). Zu den antiken Vorbildern und ihrer künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 142–147, Kat.-Nrn. 99–104.
1205 Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 143. *Sarkophag mit Gigantomachie*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.549.0.0).
1206 Girolamo Mocetto, *Triumphzüge von Meereswesen*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nrn. 1845,0825.260 und 1895,0915.72).
1207 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild Juli unter dem Tierkreiszeichen Löwe.
1208 Etwas besser ist die Figur auf einer in Moretta 1918, S. 165–181 veröffentlichten Schwarz-Weiß-Aufnahme zu erkennen.

Ordinalzahl benannte Monat zwar seine namensgebende Stellung, die Bezeichnung wurde dennoch beibehalten. Verschiedenen Bestrebungen, nach der Umbenennung des *Quintilis* in *Iulius* und des *Sextilis* in *Augustus* auch die darauffolgenden nach Ordinalzahlen benannten Monate nach römischen Kaisern umzubenennen, war kein oder zumindest kein dauerhafter Erfolg beschieden[1209].

Der Monat September wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Mann bei der Weinherstellung personifiziert:

> *Dopò costui, che siccome dicemmo si lavava nel bagno, dimostrando come egli era molto riscaldato [im August]; seguiva un'huom dipinto, il quale havea ignude le coscie, le gambe, è i piedi: davanti i quali apriva una fontana di vino. La costui capellatura assai artificiosamente pendeva sulle spalle. Teneva poi una vite nella man sinistra, et con le dita vendemiava i racemoli; non altrimenti, che se dalla vite pendessero. I quali egli vendemiando con la man destra metteva alla bocca; à guisa che si sogliono mettere nello strettoio; & co denti sì leggiadramente quelli premeva, come se co piedi calpestati gli havesse. Onde mirando quello mi pareva che facesse di molti offici, si come quelle ch'era la vite, il vendemiatore, lo strettoio, & la fontana del vino. […] ch'egli havea in se la significatione della vendemia, la quale si suol fare nel mese di Settembre, quando l'uve sono perfettamente mature.*[1210]

Das Monatsbild September unter dem Tierkreiszeichen Waage (Abb. 78) ist in der Arkade zwischen den beiden Fensteröffnungen an der zum Garten weisenden Schmalseite der Sala dello Zodiaco angeordnet. Die Arkade wird vollständig von einem später eingebauten Kamin verdeckt.

Im Jahr 1606 ließ der damalige Besitzer des Gebäudes an der Via Portazzolo Alessandro di Federico dei 'Nobili Gonzaga' in der Sala dello Zodiaco einen offenen Kamin einbauen[1211]. Männliche Hermen tragen das Gebälk, auf dem der geschwungene und seitlich von Volutenklammern eingefasste Aufsatz emporragt, der von einem Segmentgiebel abgeschlossen wird.

Die Stirnseite des Kaminaufsatzes ist bemalt. Im Vordergrund ragt mittig ein üppig mit Trauben behangener Weinstock empor. Davor steht eine junge Frau, die eine Waage in der Hand hält. Es handelt sich dabei vermutlich um Themis, die Göttin der Gerechtigkeit, zu deren Attributen die Waage gehört. Da die Waage lange dem Sternbild Skorpion zugerechnet wurde, hat sich aber kein eigener Verstirnungsmythos entwickelt[1212]. Neben ihr steht ein nackter Jüngling, die Blöße mit Weinlaub bedeckt, der in der einen

1209 Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, I, 12,36–37.
1210 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 84–85.
1211 Laut Signorini 2000, S. 56 und Ders. 2016, S. 75 befindet sich im Kamin eine Marmorplatte, die am Rand die Inschrift ALEXANDER GONZAGA MDCVI trägt.
1212 Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 55.

Hand eine Traube und in der anderen Hand ein Glas hält. Die Figur stellt entweder Dionysos, den Gott des Weines oder die in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* beschriebene Personifikation des Monats September dar. Am rechten Rand werden zwei Bauern dabei gezeigt, wie sie die Trauben nach der Lese in die Kelter füllen. Links wird das Bildfeld von verfallenen Gebäuden begrenzt, vor denen zwei Säulenschäfte liegen. Die Szene wird von einer Landschaft mit Hügeln, Seen, Städten und Feldern hinterfangen.

Es ist vorstellbar, dass der unbekannte Maler versucht hat, auf der geringen ihm zur Verfügung stehenden Fläche an der Stirnseite des Kaminaufsatzes die in dem dahinter verborgen liegenden illusionistischen Landschaftsausblick angeordneten Figuren, Szenen und Motive komprimiert wiederzugeben[1213].

Im Giebelfeld vor dem Scheitel der Arkade steht das Tierkreiszeichen Waage. In den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 ist die Waage nur als Teil des Zodiakalzeichens Skorpion dargestellt[1214].

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von einfigurigen Reliefs dekoriert. An dem Sockel auf der linken Seite ist eine verhüllte Figur vor einem Rundaltar zu sehen und an dem Sockel auf der rechten Seite Pan vor einer Herme[1215].

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Hadrian, das auf der rechten Seite Kaiser Antoninus Pius.

6.4.8 Skorpion (Oktober)

Das Tierkreiszeichen Skorpion entspricht dem achten Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 24. Oktober und dem 22. November durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von dem Planeten Mars beherrscht.

Das Römische Kalenderjahr begann ursprünglich mit dem 1. März, so dass der Monat *October* die achte Position in der Abfolge der Monate einnahm, nach der er benannt war. Als im Jahr 153 v. Chr. der Beginn der Amtszeit der Konsuln und damit einhergehend der Jahresanfang um zwei Monate vorverlegt wurde, verlor der nach der Ordinalzahl benannte Monat zwar seine namensgebende Stellung, die Bezeichnung wurde dennoch beibehalten. Verschiedenen Bestrebungen, nach der Umbenennung des *Quintilis* in *Iulius* und des *Sextilis* in *Augustus* auch die darauffolgenden nach Ordi-

1213 Moretta 1918, S. 174.
1214 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1215 Vgl. z.B. *Reliefs mit bacchischen Szenen*, Rom, Galleria Borghese, Salone di Mariano Rossi (Inv.-Nrn. XXXVIa und XLIXa). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 131–132, Kat.-Nr. 85 und CensusID 158034 und 158037.

nalzahlen benannten Monate nach römischen Kaisern umzubenennen, war kein oder zumindest kein dauerhafter Erfolg beschieden[1216].

Der Monat Oktober wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Vogelfänger personifiziert:

> *[Nach dem Mann bei der Weinherstellung im September] mi misi à risguardare un giovinetto, il qual cominciava à metter la prima barba; il quale haveva la testa, & la chioma non affatto scoperta: ma velata d'una tela di lino sottilissima. Il cui farsetto bianco havea le maniche si bene acconcie; che li coprivano le braccia insino alle mani. Il quale essendo stretto, era adattato alla vita insino alle coscie, & da quelle in giù s'allargava talmente, che poteva dal vento esser sollevato. Haveva il pittore lasciati ignudi i piedi di quello insino alle ginocchia; il qual portando una gabbia d'uccellini, & piantate di molte frasche per lo prato, pareva ch'egli havesse tesi i lacci sottili per quello; accioche gli uccelli non pur non s'accorgessero dell'inganno, ma ancora non potessero vedere quelli; che per lo prato sparsi quinci & quindi nelle gabbie dolcemente cantavano. Ma egli stando lungo 'l prato nascoso, co lacci prendeva gli uccelli: & presi gli ammazzava ridendosi della lor pazzia. […] Questo uccellatore significa il mese d'Ottobre, quando gli uccelli temendo ch'il verno non li sopraprenda, vanno cercando i luoghi caldi. Là onde gli uccellatori per potere prenderli vanno à tendere i lacci, là dove eglino dimorano.*[1217]

Das Monatsbild Oktober unter dem Tierkreiszeichen Skorpion (Abb. 79) ist ganz links in der ersten von fünf Arkaden an der hinter dem Treppenaufgang liegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet. Auf der linken Seite der Arkade befindet sich eine einfache rechteckige Tür, hinter der ein Treppenaufgang beginnt, der in das Mezzaningeschoss führt.

In Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi im Palazzo della Rovere in Rom ist das Monatsbild Oktober unter dem Tierkreiszeichen Skorpion nur noch fragmentarisch erhalten (Abb. 90). Am vorderen Bildrand steht ein ganz in Weiß gekleideter junger Mann, der einen Vogelkäfig trägt. Die Darstellung des Vogelfängers folgt getreu der Ekphrasis des Monatsbilds in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias*. Im Mittelgrund sind einige Tiere zu sehen und dahinter wird der Entstehungsmythos des Sternbilds Skorpion erzählt: Eine Frau steht neben einem am Boden liegenden Mann, der offenbar von einem Skorpion gestochen wurde. Es handelt sich um den Jäger Orion, der sich damit brüstete, alle wilden Tiere der Erde erlegen zu können. Das erregte den Zorn von Gaia, der Mutter Erde, die einen Skorpion schickte, der Orion töten sollte. Der Skorpion, und auf Bitten der Jagdgöttin Diana auch Orion, werden daraufhin von Jupiter als Sternbilder ans Firmament gehoben[1218].

1216 Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, I, 12,36–37.
1217 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 85–87.
1218 Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 55.

In der Sala dello Zodiaco in Mantua erscheint der Vogelfänger umgewandelt in einen Falkner, der nicht mehr viel mit der in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* beschriebenen Personifikation des Monats Oktober gemein hat. Die im Vordergrund auf der rechten Seite stehende Figur zeigt einen bärtigen Mann mittleren Alters, der über einer kurzen Tunika einen Muskelpanzer mit Pteryges trägt und über dessen linke Schulter ein Umhangtuch drapiert ist, das im Rücken herabfällt, sich am Boden staucht und den Körper schalenartig umfängt. Auf der behandschuhten Hand seines angewinkelten linken Arms sitzt ein Falke, mit der Hand des ausgestreckten rechten Arms weist er auf die im Hintergrund dargestellte Szene aus dem Verstirnungsmythos des Sternbilds Skorpion.

Die Figur des Falkners, die frontal im Kontrapost gegeben ist, einen Muskelpanzer trägt und die eine Hand im Weisegestus ausgestreckt hat, leitet sich von dem verbreiteten Typus der *Statua loricata* ab[1219]. Der *Adlocutio*-Gestus erinnert an die berühmte Statue des Augustus von Prima Porta, die sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[1220]. In Standmotiv, der Rüstung einschließlich der wadenhohen Sandalen sowie der Haar- und Barttracht zeigt die Figur Ähnlichkeiten mit einer *Statua loricata* mit dem Kopf des Marcus Aurelius, die sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindet[1221].

Im Hintergrund ist auf der linken Seite oberhalb der Tür eine am Boden liegende Figur zu sehen, die von einem Skorpion in den Fuß gestochen und gleichzeitig von einer weiblichen Figur am Arm und am Haarschopf gepackt und weggezerrt wird. Die Szene ist aufgrund des kleinen Formats und des mäßigen Erhaltungszustands nur schlecht zu erkennen und das Geschlecht der am Boden liegenden Figur nicht eindeutig zu bestimmen. Moretta 1918 hält die Figur für eine junge Frau und deutet die Szene als den Mythos von der Nymphe Garamantis, die auf der Flucht vor Jupiter von einem Krebs gebissen und aufgehalten wird, so dass Jupiter sie erreichen kann, der den Krebs zum Dank als Sternbild ans Firmament hebt[1222]. Diese Deutung ist jedoch abzulehnen, da es sich weder bei der Figur, die sich der vermeintlichen Nymphe nähert, noch bei der Figur, die den Skorpion als Sternbild ans Firmament hebt, um Jupiter handelt und der Mythos außerdem von der Entstehung des Sternbilds Krebs und eben nicht des Sternbilds Skorpion erzählt. Statt um eine junge Frau handelt es sich bei der am Boden liegenden Figur wohl eher um einen bartlosen Jüngling, der als Orion zu deuten ist und von seiner Jagdgefährtin Diana begleitet wird.

1219 Buddensieg 1963, S. 145.
1220 *Augustus von Prima Porta*, Vatikan, Musei Vaticani, Braccio Nuovo (Inv.-Nr. MV.2290.0.0).
1221 *Statua loricata mit Kopf des Marcus Aurelius*, Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Inv.-Nr. 6092), siehe CensusID 158811.
1222 Moretta 1918, S. 176.

Die Szene wird von einem zweischaligen oktogonalen Zentralbau überragt. Die Seiten des zweigeschossigen äußeren Oktogons werden durch Lisenen in je drei Abschnitte gegliedert. Im mittleren Abschnitt befindet sich im Erdgeschoss ein Portal, alle drei Abschnitte weisen im Obergeschoss Rundbogenfenster auf. Über den Pultdächern des äußeren Oktogons erhebt sich der Tambour über dem inneren Oktogon, der von rundbogig eingefassten Rundbogenfenstern durchbrochen wird und mit einem Zeltdach abschließt. An einer Seite ist ein rechteckiger, mit Satteldach versehener Chorraum mit polygonalem Abschluss angefügt, der von zwei runden Kapellen mit rechteckigen Altarnischen flankiert wird. An den Kanten des Oktogons setzen Strebebögen an. Hinter dem Tambour ragt noch ein Stück eines polygonalen Campanile empor. Nach der Innenansicht im Monatsbild Mai folgt hier nun eine genaue Außenansicht der Basilica di San Vitale in Ravenna[1223].

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Skorpion, das von der über dem linken Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur der Göttin Gaia ans Firmament gehoben wird. Der Skorpion ist ohne die Waage gegeben und weicht damit von der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 ab[1224]. Der Skorpion wird von golden leuchtenden Wolken hinterfangen, was von Pinotti 1996 als absichtsvolle Hervorhebung verstanden wird, da eine weitere Impresе von Luigi di Ludovico Gonzaga detto Rodomonte einen Skorpion mit dem Motto *Qui vivens laedit morte medetur* zeigt[1225].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, von dem aber wegen der Tür nur das rechte Drittel und auch das nur schlecht erhalten ist. Es ist noch schwach ein männlicher Satyr zu erkennen, der entweder einen Satyrjungen oder einen Eroten gepackt hat und kopfüber in die Höhe hebt. Die kindliche Figur streckt eine Hand zu einem Satyrjungen am Boden aus, der ihr eine Hand entgegenstreckt und in der anderen eine Fackel hält. Am rechten Rand ist ein Zimbeln spielender weiblicher Satyr zu sehen.

Ein antikes Vorbild für die Szene ist nicht zu bestimmen. Der männliche Satyr, der auf einer ansteigenden Fläche aufwärts schreitet und den einen Arm erhoben hat, gleicht in Standmotiv und Haltung, allerdings seitenverkehrt wiedergegeben, den Figuren des an einem Altar opfernden Pan auf zwei antiken Reliefs mit Darstellungen bacchischer Szenen, die sich heute in der Galleria Borghese in Rom befinden[1226]. Der weibliche Satyr leitet sich, wie schon eine der Gefährtinnen der Europa im Hin-

1223 Ricci 1915, S. 860–861.
1224 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1225 Pinotti 1996, S. 21, 77, 79.
1226 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Reliefs mit bacchischen Szenen*, Rom, Galleria Borghese, Salone di Mariano Rossi (Inv.-Nrn. XXXVIa und XLIXa). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 131–132, Kat.-Nr. 85 und CensusID 158034 und 158037.

tergrund des Monatsbilds April, von der Figur der Zimbeln spielenden Mänade auf einem dionysischen Wannensarkophag ab, der sich heute im Allard Pierson Museum in Amsterdam befindet[1227].

Den Schlussstein der Arkade schmückt wie auf der gegenüberliegenden Seite ein Adler.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von einfigurigen Reliefs dekoriert. An beiden Sockeln sind nackte männliche Rückenfiguren zu sehen. Die Figur auf der linken Seite ist schwungvoll ausschreitend und in einer lebhaft ausgreifenden Gebärde dargestellt. Die lorbeerbekränzte Figur auf der rechten Seite spielt das Cornu, ein kreisförmig gewundenes Horn.

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt den Kaiser und Philosophen Mark Aurel, das auf der rechten Seite Kaiser Lucius Verus.

6.4.9 Schütze (November)

Das Tierkreiszeichen Schütze entspricht dem neunten Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 23. November und dem 21. Dezember durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von dem Planeten Jupiter beherrscht.

Das Römische Kalenderjahr begann ursprünglich mit dem 1. März, so dass der Monat *November* die neunte Position in der Abfolge der Monate einnahm, nach der er benannt war. Als im Jahr 153 v. Chr. der Beginn der Amtszeit der Konsuln und damit einhergehend der Jahresanfang um zwei Monate vorverlegt wurde, verlor der nach der Ordinalzahl benannte Monat zwar seine namensgebende Stellung, die Bezeichnung wurde dennoch beibehalten. Verschiedenen Bestrebungen, nach der Umbenennung des *Quintilis* in *Iulius* und des *Sextilis* in *Augustus* auch die darauffolgenden nach Ordinalzahlen benannten Monate nach römischen Kaisern umzubenennen, war kein oder zumindest kein dauerhafter Erfolg beschieden[1228].

Der Monat November wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Bauern beim Pflügen personifiziert:

> *[Nach dem Vogelfänger im Oktober] vidi un'huom dipinto; il quale stimolava i buoi, che trahevano l'aratro. Onde l'aratore havea non pur le calze stracciatte, ma anchora tutto 'l resto delle vestimenta; si bene il pittore haveva imitato la natura de gli aratori. Havea costui un*

1227 Schweikhart 1966, S. 81 und Ders. 1985, S. 484. *Dionysischer Wannensarkophag*, Amsterdam, Allard Pierson Museum (Inv.-Nr. 10854). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1 (1968), S. 147–149, Kat.-Nr. 44 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 132, Kat.-Nr. 86 und CensusID 157922.
1228 Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, I, 12,36–37.

> *capello di lana; & nel volto era nero non à guisa di mori; ma si come sogliono esser gli huomini che stando al Sole divengono bruni. La chioma del quale non molto si stendeva sulle spalle; percioche essendo curta era coperta dal capello. Egli è ben vero che haveva la barba lunga, & sparsa; con la man destra teneva l'aratro, & con la sinistra scriveva in terra le fatiche humane. Là onde il sangue che dalle punture de buoi usciva, era non men leggiadramente in terra dipinto; che se veramente fusse da vivi animali uscito. […] costui, il quale con fatica s'appoggia all'aratro, dimostra la stagione delle Pliade la quale si come disse un certo savio, è molto atta all'esercitio dell'arare.*[1229]

Das Monatsbild November unter dem Tierkreiszeichen Schütze (Abb. 80) ist in der zweiten von fünf Arkaden an der hinter dem Treppenaufgang liegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks ist auf der linken Seite ein Kentaur zu sehen, der in Rückansicht gegeben ist. Er hält einen Bogen in der rechten Hand und hat einen Köcher mit Pfeilen umgebunden. Über dem linken Arm trägt er ein Löwenfell. Rechts vor ihm äsen ein Hirsch und eine Hirschkuh. Ein steiler Felsen ragt zentral im Mittelgrund empor, der Berg Helikon, Sitz der Musen. Auf seiner Spitze steht das Pferd Pegasus mit ausgebreiteten Flügeln. Aus der durch einen Hufschlag des Pegasus entstandenen Quelle Hippokrene ergießt sich das Wasser in ein Becken am Fuß des Berges, um das sieben der neun Musen versammelt sind[1230]. Die dargestellte Szene erzählt den Entstehungsmythos des Sternbilds Schütze: Krotos, Sohn des Pan und der Eupheme, wächst zusammen mit den Musen auf. Er ist ein gewandter Jäger und begabt in den Künsten. Wegen ihrer Zuneigung zu ihm bitten die Musen Jupiter, Krotos als Sternbild zu verewigen. Damit all seine Talente in einem Körper vereinigt zum Ausdruck kommen, hebt Jupiter ihn in Gestalt eines Kentauren mit Pfeil und Bogen ans Firmament[1231]. In der Figur des Kentauren im Vordergrund des Monatsbilds verschmilzt die Figur des menschlichen Musenfreunds Krotos mit der des weisen Kentauren Cheiron, dem Erzieher zahlreicher Helden, der von Jupiter als Sternbild Kentaur ans Firmament gehoben wird, nachdem ihn Herkules versehentlich mit einem vergifteten Pfeil getroffen hatte[1232].

Ein antikes Vorbild für die Szene ist nicht zu bestimmen. Musizierende und kämpfende Kentauren sind verbreitete Motive auf antiken Sarkophagreliefs, die einen bei Darstellungen dionysischer *Thiasoi*, die anderen bei Darstellungen einer Kentauro-

1229 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 87–88.
1230 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 5, Vers 255–268.
1231 Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 55–56.
1232 Der Kentaur im Vordergrund des Monatsbilds wird in der Literatur von den einen für den Kentauren Cheiron gehalten, siehe Moretta 1918, S. 176, Buddensieg 1963, S. 145 und Pinotti 1996, S. 78, von den anderen für Krotos in der Gestalt eines Kentauren, siehe De Tervarent 1963, S. 256–257, Schweikhart 1985, S. 484 und Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 152.

machie. Die zwei bekannten Statuen eines jungen und eines alten Kentauren, die sich heute in den Kapitolinischen Museen in Rom befinden, sind erst im 18. Jahrhundert bei Ausgrabungen in der Villa Adriana in Tivoli entdeckt worden[1233].

Die dicht gedrängt am Fuß des Felsens angeordneten Musen, die sich gegenseitig überschneiden und verdecken, gehen nicht auf ein antikes Vorbild zurück. Fiocco 1930/31 verweist als Anregung für die Darstellung auf Andrea Mantegnas *Musenreigen auf dem Parnass* für das *Studiolo* der Isabella d'Este im Palazzo Ducale in Mantua (1496–97)[1234], mit dem die unbewegt um das Brunnenbecken stehenden Figuren jedoch nur wenig gemein haben.

Im Hintergrund ragt auf der linken Seite des Bergs Helikon ein runder überkuppelter Zentralbau empor. Den Seiten des polygonal ummantelten Erdgeschosses sind Ädikulä vorgeblendet. Die frontal sichtbare und von einem Segmentgiebel bekrönte Ädikula umrahmt ein Portal, die seitlich anschließenden und von Dreiecksgiebeln bekrönten Ädikulä fassen Apsiden ein. Das Obergeschoss wird durch Pilaster gegliedert, die ein Gesims tragen, über dem kleine Rundbogenfenster angeordnet sind. Fiocco 1930/31 meint, dass es sich bei dem Bauwerk um das Mausoleum des Theoderich in Ravenna, „con qualche variante", handelt[1235]. Angesichts der exakten Wiedergabe desselben Monuments im Monatsbild August und der bei den Architekturveduten in den anderen Monatsbildern ebenso festzustellenden Detailtreue erscheinen Abänderungen, die nicht rekonstruierender Art sind, für den Maler aber eher ungewöhnlich. Buddensieg 1963 erkennt in dem Bauwerk den sogenannten 'Torre de' Schiavi' in der römischen Campagna an der Via Praenestina, wobei er einschränkend hinzufügt, dass es sich um ein „freilich sehr willkürliches Zeugnis dieses der Renaissance wohlbekannten Baues" handelt[1236]. Das antike Monument, auf dem im 13. Jahrhundert ein Wachturm errichtet wurde und von dem heute nur noch wenige Fragmente erhalten sind, bestand aus einem oktogonalen Raum mit halbrunden Nischen an den Seiten, über dem sich eine Kuppel auf einem Tambour mit Rundfenstern erhob. Es stimmen also weder die Anzahl der Geschosse noch die Form der Fenster überein, so dass wohl anzuzweifeln ist, dass das Bauwerk im Hintergrund des Monatsbilds eine Rekonstruktion dieses schon zu Lebzeiten des Malers nur als Ruine überkommenen antiken Monuments darstellen soll.

Auf der rechten Seite ist im Hintergrund ein Bauer mit seinem Ochsengespann beim Pflügen des Ackers zu sehen. Wie in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* beschrieben, drückt der Bauer mit der rechten Hand die Pflugschar in die Erde und

1233 *Junger* und *alter Kentaur*, Rom, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo (Inv.-Nrn. MC0656 und MC0658).
1234 Fiocco 1930/1931, S. 1218. Andrea Mantegna, *Der Parnass*, 1496–97, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Inv.-Nr. 370).
1235 Fiocco 1930/1931, S. 1218.
1236 Buddensieg 1963, S. 145, Anm. 62, gefolgt von Schweikhart 1966, S. 83, Marani 1980, S. 90 und Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 152.

treibt mit dem Ochsenstachel in der linken Hand die vor den Pflugkarren gespannten Ochsen an. Dahinter spiegelt sich eine Stadt auf der glatten Wasseroberfläche eines Sees.

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Schütze, das von der über dem linken Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur des Gottes Jupiter ans Firmament gehoben wird. Der Schütze ist als gehörnter Kentaur mit bekleidetem Oberkörper und einem Löwenfell über den Schultern gegeben, der einen gespannten Bogen in den Händen hält und unter dessen Leib ein zusätzlicher Pfeil angeordnet ist, was der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 entspricht[1237].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das gegeneinander kämpfende Lapithen und Kentauren zeigt. Die einzelnen Figurengruppen gehen auf die Reliefs an der Vorder- und Rückseite eines antiken Sarkophags mit Darstellungen einer Kentauromachie zurück, der sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[1238]. Aus dem antiken Vorbild wurden einzelne Figurengruppen herausgelöst und in vertauschter Reihenfolge und teilweise seitenverkehrt dicht zusammengedrängt neu angeordnet. Das Relief gleicht dem an der Brüstung unterhalb des Monatsbilds Mai. Zum Teil kehren sogar dieselben Figurengruppen in derselben Anordnung wieder, allerdings erneut leicht variiert und durch weitere Figurengruppen ergänzt.

Den Schlussstein der Arkade schmückt wie auf der gegenüberliegenden Seite das gehörnte Haupt des Jupiter Ammon.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von einfigurigen Reliefs dekoriert. An dem Sockel auf der linken Seite ist die nackte männliche Rückenfigur eines Cornu-Bläsers dargestellt[1239]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist eine junge Frau mit wehendem Haar und flatterndem Gewand zu sehen, die die eine Hand nach vorne ausgestreckt hat und in der anderen einen nicht eindeutig bestimmbaren Gegenstand hält. Capodieci und Ilari 1996 vermuten darin eine Glocke als Attribut der Torheit[1240].

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bild-

1237 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1238 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Vorder- und Rückseite eines Sarkophags mit Kentauromachie*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nrn. MV.307.0.0 und MV.290.0.0). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.1 (1897), S. 151–155, Kat.-Nr. 132 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 196, Kat.-Nr. 145 und CensusID 161347.
1239 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild Oktober unter dem Tierkreiszeichen Skorpion.
1240 Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 153.

nis auf der linken Seite zeigt Kaiser Didius Julianus, das auf der rechten Seite Kaiser Commodus.

6.4.10 Steinbock (Dezember)

Das Tierkreiszeichen Steinbock entspricht dem zehnten Abschnitt des Tierkreises, in den die Sonne zur Wintersonnenwende am 22. Dezember eintritt und den sie am 20. Januar wieder verlässt. Herrscher des Tierkreiszeichens ist der Planet Saturn.

Das Römische Kalenderjahr begann ursprünglich mit dem 1. März, so dass der Monat *December* die zehnte Position in der Abfolge der Monate einnahm, nach der er benannt war. Als im Jahr 153 v. Chr. der Beginn der Amtszeit der Konsuln und damit einhergehend der Jahresanfang um zwei Monate vorverlegt wurde, verlor der nach der Ordinalzahl benannte Monat zwar seine namensgebende Stellung, die Bezeichnung wurde dennoch beibehalten. Verschiedenen Bestrebungen, nach der Umbenennung des *Quintilis* in *Iulius* und des *Sextilis* in *Augustus* auch die darauffolgenden nach Ordinalzahlen benannten Monate nach römischen Kaisern umzubenennen, war kein oder zumindest kein dauerhafter Erfolg beschieden[1241].

Der Monat Dezember wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Bauern bei der Aussaat personifiziert:

> *[…] l'altra, ch'appresso questa [Bauer beim Pflügen im November] seguiva; […] era un'huom' del tutto contrario d'habito di vestimenta, di calze, & di capello, à quel di sopra. La negrezza del volto non era già come quella del suddetto, si come ne ancho la bianchezza sua aggiungeva à quella di colui, che era nel giardino dipinto [im Mai]. Ma qual'era la negrezza di lui, tal'era la bianchezza di costui; la chioma del quale sparsa si stendea insino alle spalle; & la barba era radunata à guisa di coloro, che la sogliono tener pulita. Haveva costui nella man sinistra un cesto di semente di grano; le quali con la man destra pigiliando le spargeva in terra, le quali venivano coperte da poveri lavoratori. […] che ciò dimostrava il tempo delle semente, le quali si sogliono spargere in terra nel mese di Dicembre.*[1242]

Das Monatsbild Dezember unter dem Tierkreiszeichen Steinbock (Abb. 81) ist in der mittleren der fünf Arkaden an der hinter dem Treppenaufgang liegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks stehen mittig einander zugewandt zwei bärtige Männer mittleren und fortgeschrittenen Alters. Sie sind ähnlich gekleidet und tragen jeweils eine kurze Tunika zu langen Hosen und darüber ein Paludamentum, das bei dem Älteren mit einer Fibel und bei dem Jüngeren mit einem Knoten auf der rechten Schulter befestigt ist. Der ältere Mann umfasst mit der linken

1241 Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, I, 12,36–37.
1242 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 88–89.

Hand den Griff seines umgegürteten Schwerts, mit der Hand des erhobenen rechten Arms weist er nach rechts. Der frontal dastehende jüngere Mann blickt sich über die rechte Schulter nach seinem Gefährten um und deutet mit der linken Hand gleichfalls nach rechts. Es ist nicht zu erkennen, ob sich diese Weisegesten auf etwas außerhalb des sichtbaren Bildausschnitts beziehen oder auf die Geschehnisse im Hintergrund: Hinter den beiden Figuren ragt neben einer Pyramide und einem Obelisken ein von einer eckigen Mauer umschlossener hoher runder Turm auf. An seinem Fuß stehen bewaffnete Soldaten, die mit Pfeil und Bogen auf die oben auf dem Turm stehenden Personen schießen, die sich gegen die Angreifer verteidigen, indem sie Statuen vom Kranzgesims hinabstürzen.

Das Figurenpaar im Vordergrund leitet sich von einem Relief am Konstantinsbogen in Rom mit der Darstellung des triumphalen Einzugs von Kaiser Marcus Aurelius in Rom ab[1243]. Die Figur des älteren Mannes stimmt in Standmotiv, Armhaltung und Gewandgestaltung mit der Figur des siegreichen Kaisers überein und ihr Kopf gleicht dem der Figur des Kriegsgotts Mars. Die Figur des jüngeren Mannes geht auf die Figur der den Kaiser in der Stadt empfangenden Roma zurück, die in einen Mann umgewandelt und entwaffnet wurde. Diese *Adventus*-Darstellung hat Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 offensichtlich eingehend im Original studiert, wie die ihm zugeschriebene Zeichnung *Adventus Augusti* belegt (Abb. 160). Besonders das Motiv des Mantels des Kaisers mit beidseitig zweifach eingeschlagenen Falten und Fransensaum hat es dem Maler angetan: Es erscheint bereits bei der Figur des jugendlich bartlosen Feldherrn in einem Bildfeld an einer der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/20) (Abb. 69) und bei der Figur des Kaisers Augustus auf dem Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* (1509/16) (Abb. 152).

Hinter dem Figurenpaar ragt in der Mitte ein von einer eckigen Mauer umschlossener runder Turm empor. Das Erdgeschoss weist einen Säulenumgang auf, die beiden Obergeschosse werden durch Pilaster gegliedert und auf dem Kranzgesims stehen Statuen. Neben dem Turm stehen auf der rechten Seite vorne ein Obelisk und hinten eine Pyramide, deren Spitzen eine goldene Kugel beziehungsweise ein goldener Zapfen zieren. Ganz am Rand sind außerdem noch die Zuschauerränge eines Amphitheaters zu erkennen. Etwas abseits steht auf der linken Seite eine Ehrensäule, die eine *Tabula ansata* trägt. Buddensieg 1963 identifiziert den Turm als Moles Hadriani, den Obelisken als Guglia Caesari auf der Spina des Circus Gai et Neronis und die Pyramide als Meta Romuli in Rom[1244].

1243 Buddensieg 1963, S. 146. Attikarelief mit *Adventus des Marcus Aurelius* (Konstantin), Rom, Konstantinsbogen.
1244 Buddensieg 1963, S. 145–146. Vgl. *Antiquae Urbis Romae* von Pirro Ligorio (1561).

Über die Deutung der dargestellten Szene herrscht in der Literatur indes keine Einigkeit:

Ein Deutungsvorschlag greift den von Hyginus im *Poeticon Astronomicon* geschilderten Mythos von der Entstehung des Sternbilds Steinbock auf: Als einst die Götter des Olymp in Ägypten zusammenkamen, wurden sie durch den Giganten Typhon aufgeschreckt. Auf Anraten des Pan verwandelten sie sich in Tiere, um den Feind zu täuschen. Pan soll dabei seinem Oberkörper die Gestalt eines Ziegenbocks und seinem Unterkörper die Gestalt eines Fisches verliehen haben und so vor Typhon geflohen sein. In Bewunderung seiner Klugheit wurde Pan von Jupiter als 'Ziegenfisch' oder eben Steinbock ans Firmament gehoben[1245]. In diesem Zusammenhang wird das Figurenpaar im Vordergrund als Jupiter und Pan und die Szene im Hintergrund als Kampf der Götter gegen die Giganten gedeutet[1246]. Bis auf das durch die Bauwerke erzeugte ägyptische Ambiente gibt es allerdings keine Anhaltspunkte, die diese Deutung und insbesondere die Bestimmung der Figuren stützen, da weder Jupiter mit einem Blitzbündel wie in den Monatsbildern April und Juli noch Pan mit Ziegenhörnern oder siebenröhriger Flöte wie im Monatsbild April dargestellt sind.

Ein anderer Deutungsvorschlag geht von den römischen Bauwerken im Hintergrund aus: Procopius di Caesarea berichtet in der von ihm verfassten Chronik *De Bello Gottorum* von einem Angriff der Goten auf die Porta Aurelia und das unweit davon entfernt liegende und zu einer Festung ausgebaute Mausoleum des Hadrian. Als die Goten die Brustwehren mit einem Pfeilhagel überschütteten und schon die Sturmleitern anlegen wollten, zerschlugen die Verteidiger des Mausoleums die Statuen und schmetterten die Steinblöcke auf die Feinde hinab[1247]. In diesem Zusammenhang werden die beiden Figuren im Vordergrund als der Feldherr Belisar und der von ihm mit der Verteidigung des Mausoleums beauftragte Constantinus gedeutet[1248]. Gegen diese Bestimmung spricht allerdings, dass die Figuren nur in Tuniken, ohne Rüstung und kaum bewaffnet dargestellt sind.

Ein weiterer Deutungsvorschlag bezieht sich auf die monatstypische landwirtschaftliche Tätigkeit der Aussaat: Der römische Gelehrte Ambrosius Theodosius Macrobius erläutert gleich zu Beginn der *Saturnalia*, fiktiven Gesprächen bei Gastmählern anlässlich des mehrtägigen Fests der Saturnalien, die Herkunft und Bedeutung dieses Fests, das im Dezember nach dem Ausbringen der Saat gefeiert wird. Janus, der König von Latium, soll einst Saturn, den Gott des Ackerbaus, gastfreundlich aufgenommen und mit ihm die Herrschaft geteilt haben. Saturn unterrichtete die Bewohner des Landes in der Bewirtschaftung der Äcker und Felder und es brach ein Goldenes Zeitalter an. In Erinnerung daran wurde zu Ehren des Saturn in Rom ein Altar errichtet und das Fest

1245 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 5, Vers 321–331, Ders., *Fasti*, Buch 1, Vers 227–254, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 56–57 und Hyginus Ed. Senecio 2014[2 [2013]], S. 242–243.
1246 Moretta 1918, S. 178, Marani / Perina 1961, Bd. 1, S. 401 und De Tervarent 1963, S. 257–259.
1247 Procopius di Caesarea, *De Bello Gottorum*, I, 22.
1248 Buddensieg 1963, S. 145–146 und Signorini 1989[3 [1987]], S. 30.

der Saturnalien gefeiert[1249]. Die beiden Figuren im Vordergrund werden dementsprechend als Saturn und Janus gedeutet[1250]. Der Weisegestus beider Figuren nach rechts wäre in diesem Zusammenhang als ein Hindeuten auf den Folgemonat Januar zu verstehen, da der Dezember dem Saturn, der Januar aber dem Janus geweiht ist. Gegen diese Bestimmung der Figuren lässt sich allerdings einwenden, dass weder Saturn mit Sichel noch Janus doppelgesichtig dargestellt sind. Außerdem lässt dieser Deutungsvorschlag die Szene im Hintergrund gänzlich außer Acht.

Schließlich wird in der Literatur noch eine Deutung in Bezug auf den Gründungsmythos der Stadt Rom vorgeschlagen: Der Dichter Vergil erzählt in dem Epos *Aeneis*, dass beim Kampf um das von den Griechen belagerte Troja die Verteidiger selbst Türme, Dächer und Statuen ihrer Stadt zertrümmerten, um sich mit diesen Geschossen dem Feind zur Wehr zu setzen[1251]. Die Flucht aus dem brennenden Troja führte Aeneas, Sohn des Anchises und der Göttin Venus, nach Latium, wo er von König Latinus freundlich aufgenommen wurde. Sein Sohn Julus gründete die Stadt Alba Longa und gilt als Stammvater der *gens Iulia*[1252].

Eine eindeutige Bestimmung der dargestellten Szene ist nicht möglich, da in ihr verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu verschmelzen scheinen, die Verstirnungsmythos, Monatsarbeit und Gründungslegende der im Hintergrund dargestellten Stadt Rom umfassen.

Auf der linken Seite ist im Hintergrund ein Bauer beim Ausbringen der Saat zu sehen. Er trägt einen Korb in der Beuge des linken Arms und streut mit der rechten Hand die Getreidesamen in die Ackerfurchen.

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Steinbock, das von der über dem linken Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur des Gottes Jupiter ans Firmament gehoben wird. Der Steinbock ist als 'Ziegenfisch' gegeben, mit dem Oberkörper und den Vorderläufen eines Ziegenbocks und einem verknoteten Fischleib, was der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 entspricht[1253].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das gegeneinander kämpfende Griechen und Amazonen zeigt. Die einzelnen Figuren und Figurengruppen gehen auf Reliefs verschiedener antiker Sarkophage mit Darstellungen einer Ama-

1249 Ambrosius Theodosius Macrobius, *Saturnalia*, I, 7,19–26.
1250 Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 152–153.
1251 Vergil, *Aeneis*, Buch 2, Vers 440–449.
1252 Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 152–153.
1253 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.

zonomachie zurück[1254]. Falconetto hat die aus mehreren antiken Vorbildern herausgelösten Figuren und Figurengruppen unter Beibehaltung des verbindenden Themas neu zusammengefügt.

Den Schlussstein der Arkade schmückt wie auf der gegenüberliegenden Seite ein Gorgonenhaupt.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von einfigurigen Reliefs dekoriert. An dem Sockel auf der linken Seite ist eine junge Frau dargestellt[1255]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist ein junger Soldat zu sehen, der die eine Hand auf einem Schwert abgestützt und den anderen Arm selbstbewusst in die Hüfte gestemmt hat.

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Pertinax, das auf der rechten Seite Kaiser Avidius Cassius.

6.4.11 Wassermann (Januar)

Das Tierkreiszeichen Wassermann entspricht dem elften Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 21. Januar und dem 18. Februar durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von dem Planeten Saturn beherrscht.

Der römische Dichter Ovid erläutert in den *Fasti* die Bedeutung des Monatsnamens: Romulus, der Gründer der Stadt Rom, hatte das Jahr in zehn Monate aufgeteilt. Sein Nachfolger Numa Pompilius führte zwei weitere Monate ein, von denen er den ersten dem doppelgesichtigen Janus weihte, dem Gott der Ein- und Ausgänge, des Anfangs und des Endes, der auf das vergangene Jahr zurückblickt und auf das beginnende Jahr vorausschaut[1256].

Der Monat Januar wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen Jüngling bei der Jagd personifiziert:

> *Appresso [Bauer bei der Aussaat im Dezember] seguiva un garzon robusto di corpo, & d'aspetto tutto animoso; il quale essendo intento alla caccia pareva che veramente inanimasse i cani dietro alle fiere. Quivi si vedeva come la mano del pittore eccellente era stata vinta d'una sol cosa; ciò è ch'egli non seppe imitare la voce co colori. La chioma di costui era ben radunata insieme et ornata; le vestimenta alla persona erano si ingegnosamente assettate, che parevano quasi cucite con esso lei. Egli è ben vero che dalla cintura per insino alle ginocchia erano artificiosamente allargate, havendo però il resto di quella per insino alle mani*

1254 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71, Schweikhart 1966, S. 85 und Ders. 1985, S. 485. Zu den antiken Vorbildern siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 2 (1890), S. 89–90, 90–91 und 96–99, Kat.-Nrn. 75, 76 und 79.
1255 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild November unter dem Tierkreiszeichen Schütze.
1256 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 1, Vers 27–44, 101–144.

> *ottimamente adattato. Costui con le mani tendeva un laccio alle lepri facendo vista d'alzare la sinistra; & con la destra lusingava i cani, i quali sendoli dinanzi à piedi parevano con esso lui scherzare per la presaglia delle lepri. […] ch'egli dimostrava il tempo d'andare alla caccia; percioche dopò che il grano & il vino sono nel granaio, & nelle volte allogati, & raccolte tutte l'altre cose, che sono utili alla vita humana per mezzo dell'opera de contadini: l'huom' sé ne và in questo mese di Gennaio alla caccia.*[1257]

Das Monatsbild Januar unter dem Tierkreiszeichen Wassermann (Abb. 82) ist in der vierten von fünf Arkaden an der hinter dem Treppenaufgang liegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks ist das Figurenpaar eines Jägers und eines Soldaten dargestellt. Der von links heranschreitende Jäger hält in der linken Hand einen langen Stab und greift mit der rechten in die um seinen Oberarm gewickelten Leinen, an denen er zwei Windhunde führt. Ihm zugewandt steht auf der rechten Seite frontal eine jugendlich bartlose Figur in Rüstung, die in der linken Hand eine Lanze hält und den rechten Arm in die Hüfte gestemmt hat. Zu ihren Füßen stöbert ein Molosser am Boden. Rechts im Hintergrund ist zu sehen, wie ein Bär von vier Jagdhunden angefallen wird[1258]. Zwischen den Bäumen des dahinterliegenden Waldes versteckt sich ein Hirsch.

Die Szene im Hintergrund erzählt den Mythos von Kallisto, einer Nymphe im Gefolge der Diana, die von Jupiter getäuscht und überwältigt wurde[1259]. Eine Überlieferung besagt, dass sie wegen ihres gebrochenen Keuschheitsgelübdes von Diana in eine Bärin verwandelt wurde, eine andere, dass es die eifersüchtige Juno war, die ihr zur Strafe für den Ehebruch des Gatten die Gestalt des wilden Tieres gab. Einige Jahre später begegnet sie im Wald ihrem Sohn Arkas, der die Mutter nicht erkennt und die Bärin erlegen will, was Jupiter verhindert, indem er beide als die Sternbilder des Großen Bären und des Bärenhüters ans Firmament hebt[1260]. Allerdings wird hier gezeigt, wie das wilde Tier von Jagdhunden gerissen wird, was wiederum auf den Mythos von Aktaion hindeutet. Der Sohn des Aristaios legte auf der Jagd eine Rast ein und entfernte sich von seinen Gefährten. Er entdeckte Diana und ihre Nymphen beim Bade und wurde von der beschämten Göttin in einen Hirsch verwandelt. Als er sich in seiner neuen Gestalt im Wald versteckt, wird er von den Gefährten gejagt und von den eigenen Hunden zerfleischt[1261].

1257 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 89–91.
1258 Moretta 1918, S. 178 hält die Szene für eine Wildschweinjagd.
1259 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 92, Kat.-Nr. IV.7 (Gunter Schweikhart).
1260 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 2, Vers 409–507, Ders., *Fasti*, Buch 2, Vers 153–192, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 20–22 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 48–49.
1261 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 3, Vers 138–252 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 58–59.

Das Figurenpaar im Vordergrund wird in der Literatur ganz unterschiedlich gedeutet: Buddensieg 1963 hält die linke Figur für einen unbestimmten Jäger und den jugendlich bartlosen Soldaten für den Kriegsgott Mars[1262], dessen Darstellung jedoch im Monatsbild des ihm geweihten März passender erscheint. Schweikhart 1980 vermutet, dass der Jäger den Monat der Jagd personifiziert und die gerüstete Figur die Jagdgöttin Diana darstellt[1263]. Capodieci und Ilari 1996 schlagen vor, dass es sich bei dem Jäger entweder um Arkas, den Sohn der Kallisto oder um Aristaios, den Vater des Aktaion handelt und merken an, dass die Figur in Rüstung und ausgestattet mit Helm und Lanze aufgrund dieser Attribute nicht nur als Diana sondern genauso als Minerva identifiziert werden könnte[1264]. Pinotti 1996 meint ebenfalls, dass es sich bei dem Jäger um Arkas handelt und sie ist außerdem davon überzeugt, dass die gerüstete Figur die Amazonenkönigin Hippolyte darstellen soll, erkennbar an dem zur Schau gestellten Gürtel[1265], der sich aber als eine Feldherrnbinde herausstellt, die wohl als rein formale Übernahme eines antiken Vorbilds gelten muss. Sicher erscheint eine Bestimmung des Jägers als die in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* beschriebene Personifikation des Monats Januar und der gerüsteten Figur als die Jagdgöttin Diana, was aber eine weitere Deutung der Figur des Jägers in Bezug auf die Szene im Hintergrund nicht ausschließt.

Der Jäger geht auf eine Figur in dem 1509 datierten Kupferstich *Die Bekehrung des Saulus* von Lucas van Leyden zurück (Abb. 93), der rasch weite Verbreitung fand[1266]. Auffällig ist die getreue Übertragung eines solchen Details wie der um den Oberarm gewickelten Hundeleinen, während das Bewegungsmotiv und die Körperhaltung der Figur modifiziert und ihre Kleidung antikisiert wurden.

Die Figur in Rüstung leitet sich hingegen wieder von antiken Vorbildern ab: Die Pose mit dem in die Hüfte gestemmten Arm mit nach außen gekehrter Handfläche gleicht etwa der einer Statue des Meleagros, die sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[1267]. Der Muskelpanzer mit Epomides auf der einen Schulter, einem Gorgoneion auf der Brust und einer Feldherrnbinde über der Hüfte ist an den weit verbreiteten Typus der *Statua loricata* angelehnt. Eine ganz ähnliche Figur erscheint auch auf der Falconetto zugeschriebenen Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* (Abb. 165).

Auf der linken Seite ragt im Hintergrund ein Doppelportal empor. Die beiden Rundbögen werden von Ädikulä eingefasst, das Mezzaningeschoss wird durch Pilaster gegliedert, zwischen denen Rundbogennischen eingefügt sind und darüber erhebt sich eine Attika, der Säulen vorgeblendet sind und die mittig eine flache Exedra ausbildet. Es

1262 Buddensieg 1963, S. 146.
1263 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 92, Kat.-Nr. IV.7 (Gunter Schweikhart) und Schweikhart 1985, S. 485.
1264 Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 153.
1265 Pinotti 1996, S. 78–79.
1266 Signorini 1984, S. 9–11. Lucas van Leyden, *Die Bekehrung des Saulus*, 1509, München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.-Nrn. 156711 D), siehe Ausst.-Kat. München 2017, S. 78–81, 248, Kat.-Nr. 13.
1267 Schweikhart 1966, S. 86 und 77. *Meleager*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.490.0.0), siehe CensusID 151522.

handelt sich um eine Rekonstruktion der nur noch fragmentarisch erhaltenen Porta Leoni in Verona[1268], ein antikes Monument, mit dem sich Falconetto schon zuvor künstlerisch auseinandergesetzt hat[1269]: Auf dem rechten Innenflügel der Orgel der Kathedrale San Vigilio (1507–08) wird die Jungfrau Maria von einem Bauwerk hinterfangen, das an die Porta Leoni angelehnt ist, bei dem aber die Pilaster und Rundbogennischen im Mezzaningeschoss durch ein figürliches Relief ersetzt wurden (Abb. 149).

In der Lünette wird der Entstehungsmythos des Sternbilds Wassermann geschildert: Über dem rechten Gebälkkopf erscheint ein Adler, der auf seinem Rücken den Jüngling Ganymed in den Himmel hinaufträgt, wo er schon von dem aus den Wolken herausschauenden Jupiter erwartet wird[1270].

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Wassermann, das als ein Jüngling mit wehendem Haar und flatterndem Gewand gegeben ist, der Wasser aus einer Amphore in eine Schale gießt, was der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 entspricht[1271].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, das einen Triumphzug des Neptun zeigt. Der Umzug wird angeführt von einem Tuba blasenden Ichthyokentauren, auf dessen Rücken eine Nereide sitzt. Auf dieses Figurenpaar folgt der Wagen des Neptun, der von Hippokampen gezogen wird, die von Tritonen geleitet werden. Den Abschluss macht ein Ichthyokentaur, der einen Eroten auf der Schulter trägt. Das antike Vorbild für die Szene ist ein nur fragmentarisch erhaltenes Sarkophagrelief mit der Darstellung eines Triumphzugs des Neptun, von dem sich heute Teile im Schloss Glienicke in Berlin und in der Villa Medici in Rom befinden[1272]. Der Maler hat Fehlstellen des antiken Vorbilds eigenständig ergänzt und die Reihenfolge der einzelnen Figurengruppen vertauscht.

Den Schlussstein der Arkade ziert wie auf der gegenüberliegenden Seite das mit Weinlaub geschmückte Haupt des trunkenen Silenos.

1268 Fiocco 1930/1931, S. 1218.
1269 Falconetto hatte die Porta Leoni in Verona mit Sicherheit genauestens studiert und bemaßte Grund- und Aufrisse angefertigt, die als Grundlage für die Antikennachzeichnungen von Sebastiano Serlio, Giovanni Caroto und Andrea Palladio dienten, siehe Cavalieri Manasse 1980 (a), S. 71–72, S. 72–76, Kat.-Nrn. III.50-III.56 und (b), S. 76, S. 76–82, Kat.-Nrn. III.57-III.67.
1270 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 10, Vers 155–161 und Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 57
1271 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.
1272 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 5.1 (1939), S. 46–48, Kat.-Nr. 117 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober 1964, S. 43–48 und Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 144–145, Kat.-Nr. 100.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von einfigurigen Reliefs dekoriert. An dem Sockel auf der linken Seite ist ein junger Soldat in selbstbewusster Pose zu sehen[1273]. An dem Sockel auf der rechten Seite ist eine junge Frau mit einem Füllhorn im Arm dargestellt, bei der es sich wohl um die Personifikation der Abundantia handelt.

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Septimius Severus, das auf der rechten Seite Kaiser Pescennius Niger.

6.4.12 Fische (Februar)

Das Tierkreiszeichen Fische entspricht dem zwölften Abschnitt des Tierkreises, den die Sonne zwischen dem 19. Februar und dem 20. März durchwandert. Das Tierkreiszeichen wird von dem Planeten Jupiter beherrscht.

Der römische Dichter Ovid erläutert in den *Fasti* die Bedeutung des Monatsnamens: Der Monat wurde nach den *februa* benannt, den Sühnemitteln, die bei den Reinigungsriten anlässlich der Mitte Februar gefeierten Lupercalien verwendet wurden[1274].

Der Monat Februar wird in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias* durch einen alten Mann personifiziert, der sich am Feuer wärmt:

> *Alla fine vidi un camino in cui era una gran fiamma di fuoco; la quale da terra s'inalzava quasi insino al cielo. […] Quivi era un certo vecchio, il quale tutto crespo, & canuto non pur di barba, ma di capelli; era vestito di pelle per insino à piedi, i quali furono dipinti ignudi insieme con le mani. Egli era grosso di corpo, & porgeva ambedue le mani al fuoco; et con le molle quello spargeva: & pareva che à se lo volesse tirare. […] Ch'egli dimostrava non pure l'asprezza del verno, ma il freddo della stessa vecchiezza, siccome si suole dire.*
> *La stagion fredda, è i piaceri amorosi,*
> *Del vigor natural costui spogliando,*
> *Condotto l'hanno à star vicino al fuoco.*
> *Il che chiaramente si conosce più nel mese di Febraio; che in qualunque altro tempo dell'anno.*[1275]

Das Monatsbild Februar unter dem Tierkreiszeichen Fische (Abb. 83) ist in der letzten der fünf Arkaden an der hinter dem Treppenaufgang liegenden Längsseite der Sala dello Zodiaco angeordnet. Auf der rechten Seite der Arkade befindet sich die Eingangstür, hinter der der Treppenaufgang liegt, über den der Zugang zur Sala dello Zodiaco erfolgt.

1273 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild Dezember unter dem Tierkreiszeichen Steinbock.
1274 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 2, Vers 19–38.
1275 Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550, Buch 4, S. 91–92.

Im Vordergrund des illusionistischen Landschaftsausblicks steht auf der linken Seite ein alter Mann, der sich an einem lodernden Feuer wärmt. Das ergraute Haupt- und Barthaar zeigen sein fortgeschrittenes Lebensalter an. Er trägt ein langärmeliges knöchellanges Gewand, über das er zum Schutz gegen die Kälte zusätzlich ein langes Umhangtuch geschlungen hat. Seine Füße sind nackt und er streckt die bloßen Hände nach den wärmenden Flammen aus. Die Darstellung des Alten am Feuer folgt getreu der Ekphrasis des Monatsbilds in Makrembolites Liebesroman *Hysmine und Hysminias*.

Im Mittelgrund ragt mittig über einem Fluss ein hoher Felsen empor. Eine weibliche Figur droht von dem Felsen in den darunterliegenden Fluss hinabzustürzen, eine männliche Figur versucht noch sie zu halten, scheint stattdessen aber mit in die Tiefe gerissen zu werden. In dem Fluss stehen zwei Fischer, die zwischen sich ein Netz ausgeworfen haben und zu den beiden vom Felsen hinabstürzenden Figuren hinaufschauen. Das Figurenpaar erscheint ein weiteres Mal im Hintergrund auf der linken Seite und wird dabei gezeigt, wie beide je einen Fisch gen Himmel heben. Die Szene erzählt den Mythos von der Entstehung des Sternbilds Fische: Venus und ihr Sohn Amor stürzten sich auf der Flucht vor Typhon in den Fluss Euphrat, verwandelten sich in Fische und entkamen so der Gefahr. Daraufhin sollen die in der Gegend lebenden Syrer aufgehört haben, Fische zu essen, aus Sorge die Götter selbst zu fangen[1276]. Die Fischer sind zum einen inhaltlich diesem Mythos zuzuordnen, zum anderen stellen sie aber auch die Monatsarbeit dar[1277].

Im Scheitel steht das Tierkreiszeichen Fische, das von der über dem linken Gebälkkopf erscheinenden kleinen Figur des Gottes Jupiter ans Firmament gehoben wird. Die zwei übereinander angeordneten Fische weisen in entgegengesetzte Richtungen und sind durch eine Angelschnur miteinander verbunden, was der Darstellung des Zodiakalzeichens in den beiden venezianischen Ausgaben von Hyginus *Poeticon Astronomicon* von 1482 und 1485 entspricht[1278].

Die in die Arkade eingezogene Brüstung ziert ein Relief, von dem aber wegen der Eingangstür nur die linke Hälfte erhalten ist. Am linken Rand ist ein Satyr zu sehen, der ein Bein auf einer Stufe aufgestellt hat und Wasser aus einem Krug in eine am Boden stehende Amphore gießt. Daneben steht frontal eine Nymphe, die mit einem Schwamm ein Götterstandbild reinigt. Die Figurengruppe geht auf ein antikes Relief mit der Dar-

1276 Publius Ovidius Naso, *Fasti*, Buch 2, Vers 458–474 und Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 57. Diese Deutung der Szene wird seit Moretta 1918, S. 178–180 in der Literatur allgemein akzeptiert. Nur Fiocco 1930/1931, S. 1218 deutet sie stattdessen als die Legende von der Dichterin Sappho, die sich wegen ihrer unerwiderten Liebe zu dem schönen Fährmann Phaon von einer Klippe stürzt. Allerdings steht diese Deutung weder zum Monat Februar noch zum Sternbild Fische in irgendeinem inhaltlichen Bezug.
1277 Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 153.
1278 Hyginus 1482 und Ders. 1485. Siehe Schweikhart 1966, S. 90–92.

stellung bacchischer Szenen zurück, das sich heute in der Galleria Borghese in Rom befindet[1279]. Der Maler behielt die Anordnung der Figuren bei, tauschte aber den Bacchanten gegen die von demselben Relief stammende Figur eines am Altar opfernden Pan aus. Das Thema der Reinigung verweist auf die im Monat Februar im Zusammenhang mit den Lupercalien vollzogenen Reinigungsriten[1280].

Den Schlussstein der Arkade ziert wie auf der gegenüberliegenden Seite der Kopf eines geschmückten Opferstiers.

Die Pilastersockel werden an den Stirnseiten von einfigurigen Reliefs dekoriert. An dem Sockel auf der linken Seite ist eine junge Frau mit Füllhorn im Arm dargestellt[1281]. Von dem Pilaster auf der rechten Seite ist wegen der Eingangstür nur das obere Drittel mit Kapitell erhalten.

In den Zwickeln sind Tondi mit Profilbüsten antiker Kaiser angeordnet, die jeweils von einer Inschrift mit der entsprechenden Titulatur eingerahmt werden. Das Bildnis auf der linken Seite zeigt Kaiser Caracalla, das auf der rechten Seite Kaiser Geta.

6.4.13 Der Fries

Die fingierte Architekturgliederung der Sala dello Zodiaco wird von einem breiten Gebälk mit durchgehendem Bilderfries bekrönt (Abb. 88). Der goldfarbene Mosaikgrund wird über den Arkaden und den Fensteröffnungen von kartuschenartigen Bildfeldern durchbrochen, in denen mythologische Szenen vor einem dunkelblauen Hintergrund dargestellt sind. Die Bildfelder sind an den Längsseiten mittig zwischen den Balken der Holzdecke und somit leicht versetzt zum Scheitel der Arkaden angeordnet. Die Auswahl der Szenen steht in keinem erkennbaren inhaltlichen Zusammenhang zu den Monaten, Tierkreiszeichen und Planetenkonstellationen.

Der Fries geht weder formal noch inhaltlich auf die von Pinturicchio ausgemalte Sala dei Mesi im Palazzo della Rovere in Rom zurück, in der sich die Pilasterordnung im Gebälk fortsetzt, so dass der Fries in Abschnitte unterteilt wird, die mit Scheinreliefs gefüllt sind (Abb. 89).

Der Fries *istoriato* begegnet überwiegend als eigenständiges Dekorationselement und nur selten als Teil einer fingierten Architekturgliederung. Eingebunden in eine Scheinarchitektur weisen Friese meist entweder ein ornamentales Dekor wie Ranken-

1279 Schweikhart 1966, S. 88–89 und Ders. 1985, S. 486. *Reliefs mit bacchischen Szenen*, Rom, Galleria Borghese, Salone di Mariano Rossi (Inv.-Nrn. VIIIL und XXXVIa, XLIXa). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 131–132, Kat.-Nr. 85 und CensusID 158035 und 158034, 158037.
1280 Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 153.
1281 Siehe oben beim vorhergehenden Monatsbild Januar unter dem Tierkreiszeichen Wassermann.

werk, Eroten und Mischwesen oder Scheinreliefs mit figürlichen Szenen in Grisaille auf. Buntfarbig dargestellte Szenen sind hingegen den illusionistischen Landschaftsausblicken vorbehalten, in die die Wandfläche durch eine fingierte Architekturgliederung geöffnet wird. Die architektonische Struktur bleibt so in ihrer Festigkeit ungestört bestehen[1282].

Als Vorbild für den Fries *istoriato* als Teil einer fingierten Architekturgliederung diente möglicherweise die kurz zuvor von Baldassare Peruzzi vollendete Ausmalung der Sala delle Prospettive (1518–19) in der Villa Farnesina-Chigi in Rom[1283]. Der Raum wird durch eine Kolonnade erweitert, die den Blick in eine Hügellandschaft mit Stadtansichten freigibt. Das auf den Säulen lastende Gebälk weist einen buntfarbigen Bilderfries mit einer Abfolge mythologischer Szenen auf, die nur durch Hermen und Karyatiden unterteilt sind. Die Wandfläche des Gebälks ist also beinahe vollständig aufgelöst, was die Festigkeit der architektonischen Struktur stört. Während die Quadraturmalerei auf große Bewunderung stieß, fand der in die Architekturgliederung eingebundene Fries *istoriato* kaum Nachfolge.

In der Sala dello Zodiaco in Mantua ist die Auflösung der Wandfläche des Gebälks noch nicht ganz so weit fortgeschritten, stattdessen scheint der Mosaikgrund des Frieses wie eine Folie aufzureißen. Die Entscheidung Falconettos für diese aus architektonischer Sicht fragwürdige Lösung ist umso erstaunlicher, als alle Szenen ausnahmslos auf antike Reliefs zurückgehen und der Maler in der Technik der Grisaille äußerst versiert war.

Die Auswahl der Szenen wurde möglicherweise von einem anderen Fries in der Villa Farnesina-Chigi in Rom angeregt: In der von Baldassare Peruzzi ausgemalten Sala del Fregio (1508–09) verläuft unterhalb der Decke ein durchgehender Fries *istoriato*, der hier aber nicht Teil einer fingierten Architekturgliederung ist, sondern als eigenständiges Dekorationselement auftritt[1284]. Sowohl bei Einzelszenen wie dem Raub der Europa, der Verwandlung des Aktaion oder dem Wettstreit zwischen Marsyas und Apollon, als auch bei der Abfolge mehrerer Szenen aus dem Mythos des Meleagros zeigen sich große inhaltliche Übereinstimmungen.

In dem Bildfeld über der linken Fensteröffnung an der zur Via Portazzolo weisenden Schmalseite ist der trunkene Pan dargestellt, der von einer Nymphe und vier Eroten davongetragen wird (Abb. 84). Die Szene geht auf das Relief an der linken Schmalseite eines antiken Sarkophags mit der Darstellung eines Triumphzugs des Bacchus und der

1282 Zum Fries *istoriato* und den architekturtheoretischen Grundlagen für seine Verwendung siehe Pierguidi 2016, S. 43–61.
1283 Baldassare Peruzzi, *Sala delle Prospettive*, 1518–19, Rom, Villa Farnesina-Chigi, siehe Frommel 1967/1968, S. 87–91, Kat.-Nr. 51.
1284 Baldassare Peruzzi, *Sala del Fregio*, 1508–09, Rom, Villa Farnesina-Chigi, siehe Frommel 1967/1968, S. 61–64, Kat.-Nr. 18 a.

Ariadne zurück, der sich heute im British Museum in London befindet[1285]. Der Bacchant, der in dem antiken Vorbild den trunkenen Pan trägt, wurde durch eine Nymphe ersetzt und die beiden Eroten, die seinen Leib und seine Beine stützen, wurden vertauscht. Die Figurengruppe wurde außerdem um die beiden seitlich auf Stufenpodesten stehenden Eroten erweitert.

Auf der linken Seite des Bildfelds ist Herkules im Kampf mit der Hydra von Lerna zu sehen und auf der rechten Seite der Kentaur Nessos, der auf seinem Rücken Deianeira, die Gattin des Herkules entführt.

In dem Bildfeld über dem Monatsbild März ist der Raub der Europa dargestellt, die aus dem Kreis ihrer Gefährtinnen entführt und auf dem Rücken des Stieres über das Meer fortgetragen wird (Abb. 72)[1286]. Die Figur der auf dem Rücken des Stieres sitzenden Europa stimmt in ihrer Haltung, allerdings gespiegelt, mit der Figur der auf einem Delphin sitzenden Galatea auf einem antiken Sarkophagrelief mit Darstellungen von Ödipus und der Sphinx sowie Polyphem und Galatea überein, das in eine Wand des Palazzo Mattei in Rom eingemauert ist[1287].

Das Bildfeld wird seitlich von gespiegelt angeordneten Kentauren eingefasst, die von Löwen angefallen werden.

In dem Bildfeld über der rechten Fensteröffnung an der zur Via Portazzolo weisenden Schmalseite ist Althaia mit ihrem Sohn Meleagros bei den drei Parzen zu sehen, die den Lebensfaden spinnen und das Schicksal des Jungen verkünden, der so lange leben wird, wie das im Herd brennende Holzscheit nicht vom Feuer verzehrt wird (Abb. 85)[1288]. Das antike Vorbild für die Darstellung ist nicht bekannt, aber durch eine Zeichnung aus der Sammlung von Cassiano Dal Pozzo (1588–1657) überliefert, die im British Museum in London aufbewahrt wird[1289].

Auf der linken Seite des Bildfelds ist erneut ein gegen einen Löwen kämpfender Kentaur dargestellt und auf der rechten Seite ein geflügeltes Mischwesen mit dem Vorderleib eines Widders und dem Hinterleib eines Löwen.

1285 Schweikhart 1966, S. 58–59 und Ders. 1985, S. 486. Dionysischer Sarkophag, linke Schmalseite, *Trunkener Pan*, London, The British Museum (Inv.-Nr. 1805,0703.126). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 128–131, Kat.-Nr. 83.
1286 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 2, Vers 836–875, Hyginus Ed. Wüllrich 2009, S. 50 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 54–55.
1287 Schweikhart 1966, S. 59. *Girlanden-Sarkophag*, Rom, Palazzo Mattei. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 2 (1890), S. 190–191, Kat.-Nr. 182, Arachne-ID 1108165 und CensusID 10204582.
1288 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 451–459 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 42–45.
1289 Schweikhart 1966, S. 59–60. *Zeichnung in drei Registern nach drei antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen von Szenen aus dem Leben des Meleagros*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nr. 2005,0926.81).

In dem Bildfeld über dem Monatsbild April ist eine Opferprozession dargestellt (Abb. 73). Ein Widder und ein geschmückter Stier werden von den *Victimarii* zur Opferstätte geführt. Die Darstellung folgt dem verbreiteten Typus der *Suovetaurilia*, wie etwa auf dem bekannten Relief an der Trajanssäule in Rom. Die nackte Rückenfigur des vor dem Stier stehenden Opferdieners gleicht in ihrer Haltung und Kopfwendung dem *Victimarius* auf einem antiken Relief, das an der Gartenfassade der Villa Medici in Rom verbaut ist[1290]. Die in Rückansicht gegebene Aktfigur erscheint gespiegelt auf der Falconetto zugeschriebenen Zeichnung nach einem antiken Relief mit der Darstellung des *Gastmahls des Ikarios*, wobei der Zeichner das antike Vorbild um eben diese Figur eigenständig ergänzt hat (Abb. 166). Das fliegende Gewand, die phrygische Mütze, die über den Widder gebeugte Haltung und der über die Schulter zurückgewandte Kopf des vorderen Opferdieners erinnern an Darstellungen des stiertötenden Mithras[1291].

Geflügelte Mischwesen mit pferdeartigem Vorderleib und eingerolltem Fischschwanz sind gespiegelt zu beiden Seiten des Bildfelds angeordnet.

An die Prozession der Opfertiere schließt sich im nachfolgenden Bildfeld über dem Monatsbild Mai das Opfer am Altar an (Abb. 74). Um einen dreibeinigen Rundaltar mit brennendem Opferfeuer steht ein Paar mit einem *Camillus*-Knaben, der ein Weihrauchkästchen in den Händen hält. Es handelt sich wohl um Oineus und Althaia mit ihrem Sohn Meleagros, die beim jährlichen Opfer die Göttin Diana übergehen, die zur Strafe den Kalydonischen Eber schickt, der die Fluren verwüstet[1292]. Schweikhart 1966 meint, dass das antike Vorbild für die Opferszene ein Sarkophagrelief mit Darstellungen aus dem Leben des Meleagros gewesen sein müsse und verweist auf die oben genannte Zeichnung aus der Sammlung von Cassiano Dal Pozzo, in der direkt auf die Begegnung mit den drei Parzen eine Opferszene folgt[1293]. Die Darstellungen sind jedoch kaum miteinander vergleichbar und angesichts der Vorliebe des Malers, einzelne Motive aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herauszulösen und umzudeuten, kann das antike Vorbild durchaus aus einem anderen Kontext stammen. Die Figuren des Oineus und der Althaia weisen etwa in Standmotiv, Haltung und Kleidung große Ähnlichkeiten mit dem Ehepaar auf einem antiken Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag mit Darstellungen der militärischen Virtus, der religiösen Pietas und der familiären Concordia auf, der

1290 Schweikhart 1966, S. 62. *Relief mit der Darstellung von zwei Victimarii und einem Opferstier*, Rom, Villa Medici, Gartenfassade, über der linken Seitenöffnung der 'Serliana'.
1291 Schweikhart 1966, S. 62. Vgl. z.B. *Mithrasrelief*, Verona, Museo Lapidario Maffeiano (Inv.-Nr. 28705), siehe Arachne-ID 1107083.
1292 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 273–298 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 44–45.
1293 Schweikhart 1966, S. 66. *Zeichnung in drei Registern nach drei antiken Sarkophagreliefs mit Darstellungen von Szenen aus dem Leben des Meleagros*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nr. 2005,0926.81).

sich heute im Palazzo Ducale in Mantua befindet[1294]. Das Ehepaar wurde auseinandergezogen und dazwischen die Figur des Meleagros eingefügt, der dem *Camillus*-Knaben auf einem Relief mit der Darstellung eines Opfers des Marcus Aurelius an Jupiter gleicht, das sich heute in den Kapitolinischen Museen in Rom befindet[1295].

Mischwesen mit Vogelkörper und Männerkopf, eine Art männliche Harpyie, sind gespiegelt zu beiden Seiten des Bildfelds angeordnet.

In dem Bildfeld über dem Monatsbild Juni ist die Jagd auf den Kalydonischen Eber dargestellt (Abb. 75). Meleagros scheint rückwärts zu Boden gestürzt zu sein, doch auch in seiner halb liegenden Haltung gelingt es ihm, sich mit einer Lanze gegen den von vier Jagdhunden gestellten Eber zur Wehr zu setzen. Ein älterer und ein jüngerer Mann, die vielleicht als die Brüder seiner Mutter Althaia zu deuten sind, beobachten versteckt hinter einem Felsen den Ausgang des Kampfes. Im Hintergrund sind zwei sprengende Reiter zu sehen, von denen einer in sein Jagdhorn stößt. Es handelt sich dabei um die Dioskuren, die sich wie zahlreiche weitere Helden an der Jagd auf den Kalydonischen Eber beteiligten. Am linken Rand steht außerdem die Jägerin Atalante mit Pfeil und Bogen in den Händen[1296]. Die Eberjagd war ein beliebtes und verbreitetes Motiv der antiken Sarkophagplastik und begegnet in verschiedenen inhaltlichen Zusammenhängen. Die Jagdszene geht auf ein Relief mit der Darstellung der Verwundung des Adonis durch einen Eber auf der Vorderseite eines antiken Feldherrn-Sarkophags zurück, der sich heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin befindet[1297]. Die Komposition des antiken Vorbilds wurde vollständig übernommen, inhaltlich umgedeutet und um die Figur der Atalante ergänzt. Diese gleicht in Standmotiv, Armhaltung und Kleidung der Figur der Roma auf der Falconetto zugeschriebenen Zeichnung *Adventus Augusti* nach einem Relief am Konstantinsbogen in Rom mit der Darstellung des triumphalen Einzugs von Kaiser Marcus Aurelius in Rom (Abb. 160)[1298], nur dass der Schild durch einen Bogen ausgetauscht wurde. Ähnlichkeiten bestehen außerdem mit der Figur der Atalante auf einem antiken Sarkophag mit der Darstellung der Jagd auf den Kalydonischen Eber, der sich heute im Palazzo Doria Pamphilj in Rom befindet[1299].

Das Bildfeld wird seitlich von gespiegelt angeordneten Sphingen eingefasst.

1294 Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 154. *Feldherrn-Hochzeits-Sarkophag*, Mantua, Palazzo Ducale (Inv.-Nr. 6727–6728). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 1.3 (2006), S. 202, Kat.-Nr. 33 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 248–249, Kat.-Nr. 197.

1295 Venier 1983, S. 116–117. *Marcus Aurelius opfert Jupiter*, Rom, Musei Capitolini (Inv.-Nr. MC0807).

1296 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 299–426 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 44–45.

1297 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Feldherrn-Sarkophag 'Rinuccini'*, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung (Inv.-Nr. 1987.2), siehe CensusID 155714.

1298 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26.

1299 Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 154. *Meleager-Sarkophag*, Rom, Palazzo Doria Pamphilj. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.2 (1904), S. 298–301, Kat.-Nr. 231 und CensusID 10193445.

In dem Bildfeld über dem Monatsbild Juli ist auf der rechten Seite Althaia dargestellt, die zerrissen zwischen dem Schmerz über den Tod ihrer Brüder und der Liebe zu ihrem Sohn mit abgewandtem Blick das Holzscheit verbrennt, von dem das Leben des Meleagros abhängt (Abb. 76)[1300]. Mittig hinter dem Altar steht eine Furie, links daneben eine der Parzen. Am linken Rand steht eine Frau, die sich ein Schwert in die Brust stößt. Es handelt sich dabei vielleicht ein weiteres Mal um Althaia, die sich entsetzt über ihre Tat selbst tötet[1301]. Die Szene geht auf antike Sarkophagreliefs mit Darstellungen des Tods des Meleagros im Typus eines Sarkophags zurück, der sich heute in der Villa Albani in Rom befindet[1302].

Das Bildfeld wird seitlich von gespiegelt angeordneten Hippokampen eingefasst, die jeweils von einem Satyr mit Rute angetrieben werden.

In dem Bildfeld über dem Monatsbild August ist der Tod des Meleagros dargestellt (Abb. 77). Der Jüngling sinkt leichenblass auf einen Hocker nieder, unter dem trauernd zwei seiner Jagdhunde liegen. Eine junge Frau, vielleicht Atalante oder eine seiner Schwestern, stützt seinen Leib und sein Vater Oineus umfasst mit betrübtem Blick seinen Nacken und sein Handgelenk. Zu seinen Füßen steht ein geflügelter Amor mit einem Bogen in der Hand und einem umgebundenen Köcher für die Pfeile. Am rechten Rand steht eine verschleierte Frau, die auf den Sterbenden deutet und bei der es sich vielleicht um eine weitere Schwester, seine Mutter oder seine Gattin handelt[1303]. Das antike Vorbild für die Darstellung stammt jedoch aus einem ganz anderen inhaltlichen Kontext: Die Figur des Amor dient als Hinweis darauf, dass die Szene auf antike Sarkophagreliefs mit Darstellungen des Liebesantrags der Phaidra an Hippolytos im Typus eines Sarkophags zurückgeht, der sich heute im Camposanto in Pisa befindet[1304]. Der Maler übernahm zwar die Komposition der Figurengruppe, wandelte aber die einzelnen Figuren entsprechend ihrer inhaltlichen Neubestimmung um: Die liebeskrank zurückgesunkene Phaidra wird zum sterbenden Meleagros, die alte Amme zum greisen Vater und der nackte Hippolytos zu einer bekleideten weiblichen Figur.

Das Bildfeld wird von gespiegelt angeordneten Ungeheuern eingefasst, auf deren Rücken jeweils ein Erot mit einer Maske in der einen und einer Schlange in der anderen Hand steht.

1300 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 460–512 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 44–47.
1301 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 531–532.
1302 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71 und Schweikhart 1966, S. 72. *Meleager-Sarkophag*, Rom, Villa Albani (Inv.-Nr. 690). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.2 (1904), S. 338–340, Kat.-Nr. 278 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 158, Kat.-Nr. 116 und CensusID 157040.
1303 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 513–530 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 46–47.
1304 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71 und Schweikhart 1966, S. 75. *Hippolytos-Sarkophag*, Pisa, Camposanto. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.2 (1904), S. 194–217 (202–205), Kat.-Nrn. 160–175 (164), und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 154–155, Kat.-Nr. 111.

In dem Bildfeld über der linken Fensteröffnung an der zum Garten weisenden Schmalseite stehen gleichmäßig angeordnet zwei bekleidete weibliche und eine nackte männliche Figur (Abb. 86). Aufgrund der Szene im nachfolgenden Bildfeld lassen sich die Figuren als Latona eingerahmt von ihren mit Jupiter gezeugten Kindern Diana und Apollon deuten. Die Gewandfigur der Diana ist vergleichbar mit dem Lyra spielenden Mädchen auf einem antiken Sarkophag mit der Darstellung des Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes, der sich heute in Woburn Abbey in Bedfordshire befindet[1305]. Die mittlere Figur ist beinahe identisch mit der Hore links außen in dem Bildfeld über dem Monatsbild November, in dem Ceres auf der Suche nach ihrer Tochter zu sehen ist, eine Szene, die auf einen antiken Sarkophag mit der Darstellung des Raubs der Proserpina zurückgeht, der sich heute in den Uffizien in Florenz befindet[1306]. Die nackte Figur des Apollon gleicht in ihrer Pose mit dem in die Hüfte gestemmten rechten Arm mit nach außen gekehrter Handfläche einer Statue des Meleagros, die sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[1307]. Anders als die Statue hat die Figur des Apollon jedoch den linken Arm angewinkelt und hält in der erhobenen Hand eine Lanze. Diese Armhaltung entspricht der Figur des Meleagros, die rechts außen auf einem antiken Sarkophagrelief mit der Darstellung der Jagd auf den Kalydonischen Eber angeordnet ist, das sich heute in Woburn Abbey in Bedfordshire befindet[1308].

Auf der linken Seite des Bildfelds ist ein drachenartiges Mischwesen zu sehen und auf der rechten Seite ein Ziegenbock, auf dem rücklings eine nackte männliche Figur sitzt, die mit Weinlaub bekränzt ist und ein Füllhorn hält.

In dem Bildfeld über dem von einem Kamin verdeckten Monatsbild September ist die Verfolgung und Tötung der Niobiden durch Apollon dargestellt (Abb. 78). Am linken Rand steht Apollon mit Pfeil und Bogen, der einen Köcher um den nackten Leib gebunden hat. Er schießt auf die auf Pferden fliehenden Töchter und Söhne der vermessenen Niobe, um die Beleidigung seiner Mutter Latona zu rächen. Zwei der Geschwister liegen bereits tot am Boden und einer der vier Reiter ist am Arm getroffen[1309]. Die Reitergruppe ist von einem Tondo am Konstantinsbogen in Rom mit der Darstellung

1305 Schweikhart 1966, S. 77. *Achilleus-Sarkophag*, Bedfordshire, Woburn Abbey. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 2 (1890), S. 48–50, Kat.-Nr. 34 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 163, Kat.-Nr. 121 und CensusID 159387.

1306 Schweikhart 1966, S. 77, 83. *Proserpina-Sarkophag*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 1914 n. 86). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.3 (1919), S. 464–465, Kat.-Nr. 372 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 61, Kat.-Nr. 9 und CensusID 159071.

1307 Schweikhart 1966, S. 77–78 und 86. *Meleager*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.490.0.0), siehe CensusID 151522.

1308 Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 154–155. *Meleager-Sarkophag*, Bedfordshire, Woburn Abbey. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.2 (1904), S. 288–289, Kat.-Nr. 224 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 156–157, Kat.-Nr. 113 und CensusID 157047.

1309 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 6, Vers 148–312 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 70–73.

einer Eberjagd übernommen[1310]. Der am Boden hingestreckt liegende Körper mit dem leicht angehobenen rechten Bein gleicht dem von Achilleus an seinen Streitwagen gebundenen und um das Grabmal seines Freundes Patroklos geschleiften Leichnam des Hektor auf einem antiken Sarkophagrelief, das sich heute im Nationalmuseum in Beirut befindet[1311].

Das Bildfeld wird seitlich von Ziegenböcken eingefasst, auf denen rücklings auf der linken Seite eine nackte männliche, mit Weinlaub bekränzte Figur und auf der rechten Seite ein Satyr sitzen, die jeweils ein Füllhorn halten.

In dem Bildfeld über der rechten Fensteröffnung an der zum Garten weisenden Schmalseite ist auf der linken Seite eine Gruppe nackter Mädchen zu sehen, die um einen Brunnen herumstehen und auf der rechten Seite ein Hirsch mit Menschenkopf, der von Hunden angefallen wird (Abb. 87). Die Szene erzählt den Mythos von Aktaion, der auf der Jagd zufällig Diana und ihre Nymphen beim Bade überrascht und von der beschämten Göttin in einen Hirsch verwandelt und in dieser Gestalt von den eigenen Jagdhunden zerfleischt wird[1312]. Ein antikes Vorbild für die Darstellung ist nicht zu bestimmen.

Auf der linken Seite des Bildfelds ist ein Ziegenbock angeordnet, auf dem rücklings ein weiblicher Satyr mit Füllhorn sitzt und auf der rechten Seite ein drachenartiges Mischwesen.

In dem Bildfeld über dem Monatsbild Oktober ist mittig eine nackte weibliche Figur dargestellt, die auf einem Delphin reitet und sich einem Jüngling zuwendet, der mit überschlagenem Bein rechts am Ufer sitzt und ihr mit eleganter Geste ein Tier darreicht (Abb. 79). Hinter dem jungen Mann steht eine nackte weibliche Figur, die einen Zweig emporhält und am linken Rand ist die nackte Rückenfigur eines Wasserträgers mit Amphore auf der Schulter angeordnet. Es handelt sich um die schöne Nereide Galatea, die von dem wilden Zyklopen Polyphem mit Liebesgaben wie dem Wurf einer Bärin und den Früchten der Bäume umworben wird, die ihm aber den jungen Hirtenknaben Acis vorzieht. Der eifersüchtige Polyphem erschlägt Acis mit einem Felsbrocken, woraufhin Galatea den Geliebten in einen Fluss verwandelt[1313]. Die Szene geht auf ein antikes Sarkophagrelief mit Darstellungen von Ödipus und der Sphinx sowie Polyphem und Galatea zurück, das in eine Wand des Palazzo Mattei in Rom eingemauert ist[1314]. Die Sitzhaltung und Gewandgestaltung des am Ufer sitzenden Jünglings stimmt

1310 Schweikhart 1966, S. 78–79. Tondo mit *Eberjagd*, Rom, Konstantinsbogen.
1311 Capodieci / Ilari 1996 (a), S. 155. *Achilleus-Sarkophag*, Beirut, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 954/955).
1312 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 3, Vers 138–252 und Hyginus Ed. Senecio 2014[2 [2013]], S. 58–59.
1313 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 13, Vers 738–898.
1314 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Girlanden-Sarkophag*, Rom, Palazzo Mattei. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 2 (1890), S. 190–191, Kat.-Nr. 182, Arachne-ID 1108165 und CensusID 10204582.

mit der bekannten und oft kopierten antiken Statue einer dornausziehenden Nymphe überein, die sich heute in den Uffizien in Florenz befindet[1315]. Als Vorbild für die nackte männliche Rückenfigur auf der linken Seite verweist Schweikhart 1966 auf die Statue eines Wasserträgers in der Villa Albani in Rom[1316].

Am Boden lagernde Flussgötter in Grisaille sind gespiegelt zu beiden Seiten des Bildfelds angeordnet.

Aufgeteilt in zwei Bildfelder ist über den Monatsbildern November und Dezember der Raub der Proserpina dargestellt (Abb. 80 und Abb. 81). Im ersten Bildfeld steht am linken Rand eine Hore mit Blüten im geschürzten Gewand. Darauf folgt Ceres, die mit einer Fackel in der Hand auf einem mit Drachen bespannten Wagen steht. Dem Wagen eilt Minerva voraus, die aber von Venus aufgehalten wird. Im zweiten Bildfeld ist Pluto zu sehen, der mit der geraubten Proserpina in den Armen auf einem mit Pferden bespannten Wagen steht, über dem Amor schwebt[1317]. Die Szene geht auf einen antiken Sarkophag mit der Darstellung des Raubs der Proserpina zurück, der sich heute in den Uffizien in Florenz befindet[1318]. Das antike Vorbild wurde recht genau übernommen und nur um ein paar Figuren reduziert.

Das Bildfeld über dem Monatsbild November wird von gespiegelt angeordneten geflügelten Mischwesen mit fraulichem Oberkörper und vogelartigem Unterkörper, einer Art Harpyie, eingefasst, die jeweils einen mit einem Gorgonenhaupt verzierten Schild und eine Schlange oder einen Pfeil in den Händen halten. Das Bildfeld über dem Monatsbild Dezember wird von gespiegelt angeordneten geflügelten Mischwesen mit männlichem Oberkörper und eingerolltem Fischschwanz eingefasst, auf deren Rücken jeweils ein Erot sitzt, der Schlangen in den Händen hält.

In dem Bildfeld über dem Monatsbild Januar ist ein Festzug des Bacchus und der Ariadne dargestellt (Abb. 82). Auf einem von Panthern gezogenen Wagen lagern der mit Weinlaub bekränzte nackte Dionysos und die bekleidete und verschleierte Ariadne. Das Paar wird von einem Bacchanten, einem Satyr und einem Eroten begleitet, die auf Zimbeln, Cornu und Kithara musizieren. Die Szene geht auf ein antikes Sarkophagrelief

1315 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. Sog. *Ninfa 'alla spina'*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 190). Pier Jacopo Alari Bonacolsi detto Antico fertigte nach der antiken Statue mehrere Bronzen einer *Sitzenden Nymphe* (um 1503) an. Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 107–108, Kat.-Nr. 61 und CensusID 156185.

1316 Schweikhart 1966, S. 80.

1317 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 5, Vers 341–571, Ders., *Fasti*, Buch 4, Vers 417–618 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 28–29.

1318 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Proserpina-Sarkophag*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 1914 n. 86). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.3 (1919), S. 464–465, Kat.-Nr. 372 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 61, Kat.-Nr. 9 und CensusID 159071.

mit der Darstellung einer bacchischen Prozession zurück, das sich heute in Woburn Abbey in Bedfordshire befindet[1319].

Auf der linken Seite des Bildfelds lagert der trunkene Herkules, der eine Schale emporhält, in die ein Satyr Wein füllt. Auf der rechten Seite ruht Ariadne, die von einem jungen Satyr entblößt wird. Beide Figuren gehen auf einen dionysischen Wannensarkophag mit der Darstellung der Auffindung der Ariadne zurück, der sich heute im Blenheim Palace in Oxfordshire befindet[1320]. Dieses Sarkophagrelief hat Falconetto offensichtlich eingehend im Original studiert, wie die ihm zugeschriebene Zeichnung *Relief eines Bacchus-Sarkophags mit der Auffindung der Ariadne* belegt (Abb. 161).

In dem Bildfeld über dem Monatsbild Februar ist der Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas dargestellt (Abb. 83). Der unterlegene Marsyas sitzt mit hinter dem Rücken gefesselten Händen vor einem Baum, daneben steht der siegreiche Apollon mit der Kithara im Arm, vor dem Olympus kniet und um das Leben seines Lehrmeisters bittet[1321]. Die Darstellung geht auf eine häufig kopierte Gemme aus der Sammlung der de' Medici zurück, die sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindet[1322].

Das Bildfeld wird von einem gespiegelt angeordneten Paar geflügelter Mischwesen mit menschlichem Oberkörper eingefasst, die nackte Kinder wie zum Wurf in die Höhe heben.

Möglicherweise war der Fries in der Sala dello Zodiaco in Mantua vorbildgebend für einen Marcello Fogolino zugeschriebenen und zwischen 1516 und 1525 datierten Fries, der einen Saal in der Villa Trissino-Muttoni detta Ca' Impenta bei Vicenza schmückte, 1909 abgenommen wurde und sich seitdem größtenteils in der Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venedig befindet[1323]. Der durchgehende Bilderfries, bei dem es sich allerdings um ein eigenständiges Dekorationselement handelte, zeigt antikisierende Figuren und Figurengruppen vor einem goldfarbenen Mosaikgrund, unterbrochen von Tondi mit Tugendpersonifikationen. Die buntfarbig dargestellten Figuren und Figurengruppen leiten sich ausnahmslos von antiken Sarkophagreliefs ab. Sowohl die Auswahl als auch die Art der Umwandlung der antiken Vorbilder gleicht den Antiken-

1319 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. *Dionysischer Sarkophag*, Bedfordshire, Woburn Abbey. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.2 (1968), S. 195–196, Kat.-Nr. 80 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 127–128, Kat.-Nr. 82 und CensusID 159227.

1320 Schweikhart 1985, S. 487. *Bacchus-Sarkophag*, Oxfordshire, Blenheim Palace. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1 (1968), S. 149–150, Kat.-Nr. 45 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 126–127, Kat.-Nr. 80 und CensusID 151530.

1321 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 6, Vers 382–400 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 24–25.

1322 Buddensieg 1963, S. 147, Anm. 71. Intaglio aus Karneol, *Marsyas und Apollon*, Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Inv.-Nr. 26051). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 80–82, Kat.-Nr. 31 und CensusID 155772.

1323 Schweikhart 1976, S. 351–378.

übernahmen bei Giovanni Maria Falconetto. Der richtungslosen Abfolge der einzelnen Figuren und Figurengruppen liegt jedoch kein erkennbares ikonografisches Programm zugrunde und es werden auch keine Szenen durch Bildfelder hervorgehoben. Anders als in dem Fries in der Sala dello Zodiaco in Mantua geht es also nicht um die Darstellung bestimmter Inhalte, sondern ausschließlich um eine Dekoration antiken Charakters.

VI Das zeichnerische Werk

Das zeichnerische Werk Giovanni Maria Falconettos besteht aus figürlichen Zeichnungen und Architekturzeichnungen.

Bei den figürlichen Zeichnungen handelt es sich sowohl um Antikennachzeichnungen als auch um eigenständige Kompositionen *all'antica*. Die einen dienten als Mustersammlung einzelner Motive und ganzer Kompositionen, die anderen möglicherweise als Entwürfe für Grisaille-Dekorationen.

Die Architekturzeichnungen beinhalteten zum einen Grundrisse, Aufrisse und Detailstudien antiker Monumente, zum anderen Entwurfszeichnungen für konkrete Bauprojekte und Präsentationszeichnungen mit Alternativvorschlägen. Die von Vasari überlieferten oder dokumentarisch belegten Architekturzeichnungen konnten jedoch bislang größtenteils nicht bestimmt werden oder sind nicht erhalten.

1 Figürliche Zeichnungen

1.1 Zeichnungen nach antiken Skulpturen

Giovanni Maria Falconetto fertigte während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 zahlreiche Zeichnungen nach antiken Skulpturen an und kehrte mit einer reichen Mustersammlung in die Heimat zurück, wie Vasari in der Lebensbeschreibung des Künstlers berichtet:

> *Ritrasse anco tutte le sculture che furono scoperte in que' tempi, di maniera che dopo detti dodici anni ritornò alla patria ricchissimo di tutti i tesori di quest'arte; e non contento delle cose della città propria di Roma, ritrasse quanto era di bello e buono in tutta la campagna di Roma infino nel regno di Napoli, nel ducato di Spoleto et in altri luoghi.*[1]

Falconettos Antikenauffassung erweist sich dabei als noch stark quattrocentesk geprägt: Der Zeichner löste die Reliefs aus ihrem architektonischen Kontext heraus und rekonstruierte eigenständig Fehlstellen. Es ging ihm also nicht um eine antiquarisch-humanistisch motivierte Dokumentation des zeitgenössischen Bestands, sondern ausschließlich um das figürliche Motiv als Mustervorlage. Die formale Distanz und der hohe Ausführungsgrad deuten darauf hin, dass die Zeichnungen auf Basis von vor dem Objekt angefertigten Skizzen ausgeführt wurden.

1 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.

1.1.1 Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana (um 1492/1497), Dresden

Die Zeichnung (Abb. 159) gehört zum Alten Bestand des Kupferstich-Kabinetts Dresden[2]. Vermutlich wurde sie 1728 mit der umfangreichen Sammlung des Leipziger Ratsherrn Gottfried Wagner erworben[3].

Das Blatt wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt geteilt[4], wahrscheinlich einhergehend mit der Montierung in einem Klebealbum mit Zeichnungen vermischten Inhalts der sogenannten 'Zweiten Garnitur'. Bei der Teilung des Blattes wurde sorgfältig um die Hand des Kaisers und die Schnauze des Eberkopfes herumgeschnitten. Vermutlich wurde in diesem Zusammenhang auch die Figur der mittig auf einem Sockel stehenden Göttin Diana ausradiert, dabei wurden allerdings die Umrisslinien des linken Beins und des linken Unterarms belassen und in den Baumstamm integriert.

Die rechte Blatthälfte wird 2006 in dem von Lorenza Melli herausgegebenen Katalog zu den italienischen Zeichnungen im Kupferstichkabinett in Dresden erstmals publiziert. Die Autorin nimmt im Katalogeintrag zu der Zeichnung die Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto und die Datierung in den Zeitraum des mehrjährigen Romaufenthalts des Künstlers zwischen 1492 und 1497 vor. Sie bestimmt außerdem das antike Vorbild und stellt Überlegungen zu Technik und Funktion der Nachzeichnung an[5].

Noch im selben Jahr wird die Zuschreibung des Dresdner Kopienfragments an Falconetto von Hans-Joachim Eberhardt bestätigt, der 2007 die Datierung auf die Anfangszeit des mehrjährigen Romaufenthalts des Künstlers eingrenzt[6].

Im Vorfeld der Ausstellung italienischer Zeichnungen und Gemälde von Giotto bis Botticelli im Residenzschloss in Dresden 2014 unter dem Titel „An der Wiege der Kunst" wurden die beiden Blatthälften wieder zusammengefügt und die Zeichnung kunsttechnologisch untersucht[7]: Die UV-Aufnahme lässt die ausradierte Figur der Göttin Diana deutlich hervortreten. In der Infrarotaufnahme wird eine in schwarzer Kreide angelegte Unterzeichnung sichtbar und es lassen sich Korrekturen insbesondere im Bereich der Hände und Füße feststellen.

Die linke Blatthälfte misst 200 x 101 mm und die rechte 200 x 100 mm[8]. Zusammengefügt hat das Blatt ein beinahe quadratisches Format. Die Zeichnung ist mit Feder und Tinte in Braun auf hellem, nicht farbig grundiertem Papier ausgeführt und weist einige Retuschen in einem helleren Braun auf.

2 Giovanni Maria Falconetto, *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana*, 1492/97, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. C 7513 a-b).
3 Melli 2014, S. 166, Z 6.1–2.
4 Die getrennten Blatthälften wurden ehemals unter den Inventarnummern C 7402 und C 7513 geführt.
5 Melli 2006, S. 50–53, Kat.-Nr. 6.
6 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt) und Eberhardt 2007, S. 94–95.
7 Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 126, Kat.-Nr. 38 (Sören Fischer) und Melli 2014, S. 166, Z 6.1–2. Auf die linke Blatthälfte mit der Inventarnummer C 7402 verweist bereits Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 240–241, Kat.-Nr. 189. Zu den kunsttechnologischen Untersuchungsverfahren siehe Simon / Wintermann 2014, S. 28.
8 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der SKD Online Collection angelegten Datenblatt übernommen.

Die Zeichnung zeigt vier männliche Figuren, die in Zweiergruppen zu beiden Seiten eines Altars mit brennendem Opferfeuer angeordnet sind. Hinter dem Altar steht auf einem Sockel die Statue einer Göttin. Im Hintergrund ragen zwei Bäume empor, in einer Astgabel des Baums auf der rechten Seite hängt der Kopf eines Ebers.

Es handelt sich um eine recht exakte Kopie eines Reliefs mit der Darstellung Kaiser Hadrians beim Opfer an Diana in einem Tondo am Konstantinsbogen in Rom[9]. Die Szene wurde aus ihrem architektonischen Rahmen herausgelöst. Durch die Überführung der Komposition in ein quadratisches Format konnte die im Relief beinahe im Profil angeordnete Figur des Soldaten am linken Bildrand mehr in die Vorderansicht gerückt werden. Die im antiken Vorbild nicht mehr erhaltenen Arme und Hände hat der Zeichner eigenständig zu ergänzen versucht, was sowohl die ungelenken Haltungen und plumpen Formen als auch die mehrfachen Korrekturen in der Unterzeichnung erklärt. Der Figur des Soldaten am rechten Bildrand wurde eine Lanze hinzugefügt. Die Gewandgestaltung orientiert sich weitgehend am antiken Vorbild, die Faltengebung fällt jedoch entschieden weicher aus und ist durch kurze Parallelschraffuren plastisch modelliert. Die im Relief stark verwitterten Köpfe weisen die für Falconettos Figuren typischen Gesichtszüge mit hervorstehendem Kinn, kleinem Mund mit wulstiger Unterlippe, großer Nase und betonten Augenlidern auf. Die Haar- und Barttracht weicht stark von den sorgfältig frisierten Köpfen antiker Figuren ab.

Der Verzicht auf das runde Format und die vorgenommenen Ergänzungen machen deutlich, dass es dem Zeichner nicht um eine genaue Erfassung des architektonischen Kontexts und eine getreue Aufnahme des zeitgenössischen Bestands ging. Bestimmend war vielmehr das rein formale Interesse an dem figürlichen Motiv. Die Zeichnung steht damit in der Tradition von Reisemusterbüchern wie dem *Taccuino di viaggio* aus der Werkstatt Pisanellos, in dem sich eine Zeichnung nach einem Relief am Konstantinsbogen in Rom findet[10], die ebenso auf die Wiedergabe der Figurenkomposition beschränkt bleibt[11]. Im Gegensatz dazu ist dasselbe Relief auf einem Blatt im *Codex Escurialensis*, einem Zeichnungsbuch aus der Werkstatt von Domenico Ghirlandaio, vollständig und in den architektonischen Kontext eingebunden dargestellt, woran sich das zunehmend antiquarisch-humanistische Interesse an den antiken Vorbildern ablesen lässt[12].

Der Stil ist durch die Retuschen von späterer Hand etwas verfälscht. Die Formen werden durch kräftige Striche klar umrissen, die Körperhaftigkeit der Figuren durch kurze

9 Tondo mit *Opfer an Diana*, Rom, Konstantinsbogen. Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 240–241, Kat.-Nr. 189.
10 Attikarelief mit *Gefangenen vor Marcus Aurelius*, Rom, Konstantinsbogen. Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 211, Kat.-Nr. 161.
11 Pisanello Werkstatt, *Drei halbfigurige Madonnen* (recto), *Kopie nach einem Relief am Konstantinsbogen* (verso), 1431/32, Chantilly, Musée Condé (Inv.-Nr. DE 6), siehe Degenhart / Schmitt 2004, Bd. 2, S. 289–294, Kat.-Nr. 733.
12 Domenico Ghirlandaio Werkstatt, *Ausschnitt vom Konstantinsbogen*, 1506–08, Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Ms. 28-II-12, fol. 45r), siehe Fernández Gómez 2000, Bd. 1, fol. 45r und Bd. 2, S.103.

Parallelschraffuren angedeutet. Trotz der einfachen Zeichenmittel, des harten, linearen Duktus und der fehlenden plastischen Ausarbeitung durch Lavierung und Weißhöhung handelt es sich wohl nicht um eine unmittelbar vor dem Objekt entstandene Skizze. Dagegen spricht vor allem die formale Distanz zu dem in großer Höhe am Konstantinsbogen angebrachten Relief, dessen Komposition in der Zeichnung in Normalsicht und unter Angabe von räumlicher Tiefe durch die Andeutung einer Bodenfläche wiedergegeben ist. Die Zeichnung wurde vermutlich auf Basis einer vor dem Objekt angefertigten Skizze ausgeführt und stellt die Reinzeichnung in ein Reisemusterbuch dar[13].

1.1.2 Adventus Augusti (um 1495/1500), London

Die Zeichnung (Abb. 160) befindet sich im Department of Prints and Drawings des British Museum in London[14], an das sie 1911 von der Privatperson H. J. Hooper verkauft wurde.

Kurz nach dem Erwerb durch das British Museum setzt sich Sidney Colvin 1913 in einem kurzen Aufsatz mit der Zeichnung auseinander. Er schreibt sie einem im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts tätigen Zeichner und Stecher der Schule von Andrea Mantegna zu und nennt konkret Giovanni Antonio da Brescia als möglichen Urheber. Er attestiert dem Zeichner die Absicht antiquarischer Genauigkeit bei der Wiedergabe des antiken Vorbilds, listet jedoch gleich darauf einige Unstimmigkeiten auf, die er entweder auf die eingeschränkte Sichtbarkeit oder den damaligen Erhaltungszustand zurückführt, nicht aber auf eine bewusste künstlerische Entscheidung[15].

In dem von Arthur Ewert Popham und Philip Pouncey 1950 herausgegebenen Katalog zu den italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im British Museum wird die von Colvin 1913 vorgeschlagene Zuschreibung und Datierung nicht übernommen und die Zeichnung stattdessen nur als Norditalienisch um 1500 bezeichnet[16].

Gunter Schweikhart nimmt in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 die geltende Zuschreibung der Zeichnung an den Veroneser Künstler und Antikenkenner vor. Im Gegensatz zu Colvin 1913 betont der Autor, dass die Zeichnung das antike Vorbild nicht im antiquarisch-archäologischen Sinn kopiert. Er analysiert die vom Zeichner vorgenommenen Abwandlungen und Umformungen und verweist auf einige durch die Zeichnung vermittelte Motivübernahmen in Falconettos malerischem Werk[17].

In einem Aufsatz zu Giovanni Maria Falconetto als Zeichner schließen Tilmann Buddensieg und Gunter Schweikhart 1970 die Londoner Zeichnung in Abgrenzung zu

13 Zu den Techniken und Funktionen von Antikennachzeichnungen siehe Morét 2008, S. 23–44.
14 Giovanni Maria Falconetto, *Adventus Augusti*, 1495/1500, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nr. 1911,1018.1).
15 Colvin 1913, S. 171–173.
16 Mus.-Kat. London 1950, Bd. 1.1, S. 201–202, Kat.-Nr. 334.
17 Schweikhart 1966, S. 108–111, 112–113 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 91, Kat.-Nr. IV.5 (Gunter Schweikhart).

den drei stilistisch eng verwandten Zeichnungen *Tondi mit Szenen all'antica* und *Mahl des Ikarios* in Wien sowie *Triumph eines römischen Kaisers* in Dresden dem „altertümlichen Stil" der *Petrus*-Zeichnung in Verona an[18]. Diese Einordnung lässt jedoch die unterschiedlichen Techniken und Funktionen der Zeichnungen außer Acht: Bei den drei genannten Zeichnungen in Wien und Dresden handelt es sich um aufwendig ausgearbeitete eigenständige Kompositionen, die als Entwürfe für größere Projekte zur Vorlage beim Auftraggeber gedacht waren. Die Londoner Zeichnung hingegen stellt eine vermutlich auf Basis von vor dem Objekt angefertigten Skizzen im Atelier ausgeführte Motivstudie für eine Mustersammlung dar.

Lorenza Melli vergleicht die Londoner Zeichnung mit der den vorhergehenden Autoren wohl noch unbekannten, erstmals in dem 2006 herausgegebenen Katalog zu den italienischen Zeichnungen im Kupferstichkabinett in Dresden publizierten rechten Blatthälfte der zu diesem Zeitpunkt noch geteilten Zeichnung *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana*. Sie stellt fest, dass die beiden Zeichnungen nach Reliefs am Konstantinsbogen in Rom zwar technisch und stilistisch miteinander verwandt sind, aber auch qualitative und funktionale Unterschiede erkennen lassen: Im Gegensatz zu der skizzenhaft wirkenden Dresdner Antikenstudie, die als Reinzeichnung in ein Reisemusterbuch während des mehrjährigen Romaufenthalts des Künstlers zwischen 1492 und 1497 entstand, hält sie die Londoner Zeichnung für eine spätere Ausarbeitung, vielleicht aus der Zeit von Falconettos Tätigkeit in Mantua um 1520[19]. Der hohe Ausführungsgrad spricht zwar für eine Ausarbeitung unter Atelierbedingungen, die Datierung ist allerdings in Anbetracht einiger durch die Zeichnung vermittelter Motivübernahmen im malerischen Werk des Künstlers eindeutig als zu spät abzulehnen.

Das hochrechteckige Blatt misst 275 x 204 mm[20]. Die Zeichnung ist auf hellem, nicht farbig grundiertem Papier über einer Unterzeichnung in schwarzer Kreide mit Feder und Tinte in Braun ausgeführt und braun laviert. Im Streiflicht sind zum Teil Ritzungen entlang der Konturen, insbesondere im Bereich der Architekturen im Hintergrund zu erkennen, was auf eine Übertragung der Vorlage mit Griffel oder Reißnadel auf einen neuen Zeichenträger hindeutet.

Auf der Vorderseite des Blattes steht in der rechten unteren Ecke in brauner Tinte *del archo t* geschrieben. Die Aufschrift lässt sich als *del archo de' trasi* auflösen, eine umgangssprachliche Bezeichnung des Konstantinsbogens in Rom[21].

18 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26–29 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 26–27.
19 Melli 2006, S. 53, Kat.-Nr. 6.
20 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der BM Online Collection angelegten Datenblatt übernommen.
21 Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 3 (1540), S. 105v: „[…] un bellissimo arco molto ricco di ornamenti, & di statue, & d'historie diverse, e fu dedicato a Constantino, & volgarmente si chiama l'arco di Trasi".

Die Zeichnung gibt ein Relief am Konstantinsbogen mit der Darstellung des triumphalen Einzugs von Kaiser Marcus Aurelius in Rom wieder[22]. Wie in der vorhergehend besprochenen Zeichnung wurde die figürliche Szene auch hier aus ihrer architektonischen Rahmung herausgelöst, das hochrechteckige Format der Reliefplatte wurde allerdings beibehalten.

Im Vordergrund sind drei Figuren angeordnet: In der Mitte steht der Kaiser im Kontrapost nach rechts ins Profil gedreht. Im antiken Vorbild hält die Figur in der Hand des gesenkten linken Arms eine Schriftrolle, die in der Zeichnung fehlt. Die leere Hand wurde stattdessen zu einem Zeigegestus umgedeutet. Die im Relief nicht mehr erhaltene Hand des angewinkelten rechten Arms wurde vom Zeichner ebenfalls im Zeigegestus ergänzt. Der Kaiser trägt eine kurze, über der Hüfte gegürtete Tunika und darüber ein mit einer Fibel auf der rechten Schulter befestigtes Paludamentum mit Fransensaum. Die Tunika ist im Vergleich zum antiken Vorbild etwas gekürzt, so dass darunter die nackten Knie zum Vorschein kommen. Ansonsten ist die Gewandgestaltung einschließlich des Faltenwurfs recht genau übernommen, wobei der Umriss des Mantels mit beidseitig zweifach eingeschlagenen Falten betont wird. Nicht zu klären ist, ob der bartlos, mit kurz geschorenem Haar und unbekrönt dargestellte Kopf des Kaisers eine verlorene zeitgenössische Ergänzung des antiken Vorbilds wiedergibt oder ob es sich dabei um eine eigenständige Erfindung des Zeichners handelt.

Der siegreiche Kaiser wird von der auf der rechten Seite angeordneten Roma in der Stadt empfangen. Die weibliche Personifikation der Stadt Rom ist frontal im Kontrapost gegeben und wendet den Kopf nach links zum Kaiser um. Die im Relief nicht mehr erhaltene Hand des herabhängenden rechten Arms hat der Zeichner ergänzt, in der Hand des angewinkelten linken Arms hält die Figur nur noch den Schild, die Lanze wurde weggelassen. Sie trägt eine kurze, doppelt gegürtete Tunika, die die rechte Brust unbedeckt lässt und darüber einen Umhang, der mit einer Fibel auf der linken Schulter befestigt ist und von dem ein Gewandzipfel über den angewinkelten linken Arm herabfällt. Die Tunika ist im Vergleich zum antiken Vorbild leicht gekürzt und die Faltengebung reduziert. Auf die Schuhe wurde in der Zeichnung verzichtet, der dekorative Helmkamm dafür ausgeschmückt.

Der Kaiser wird von dem auf der linken Seite angeordneten Mars begleitet. Die Figur ist im Kontrapost leicht nach rechts gewandt gegeben. Der gerüstet dargestellte Kriegsgott hält in der Hand des gesenkten rechten Arms das Signum, von dem im Relief nur noch ein kleiner Teil der Stange erhalten ist. Der linke Arm ist durch die Halteschlaufen eines Schilds gesteckt. Im antiken Vorbild ist der Arm enger angewinkelt und durch die stärkere Drehung des Körpers beinahe gänzlich verdeckt. Der Kriegsgott trägt über einer kurzen Tunika einen Muskelpanzer mit Pteryges, die die Schultern bedecken

22 Attikarelief mit *Adventus des Marcus Aurelius* (Konstantin), Rom, Konstantinsbogen. Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 232–234, Kat.-Nr. 182.

und rockförmig bis oberhalb der Knie herabhängen. Das Paludamentum ist mit den Epomides auf der rechten Schulter befestigt. Auf der Brust ist die Feldherrnbinde verknotet, von der ein Ende unter das Band geklemmt ist, das andere aber darüber hängt. Die Schuhe und der Helm wurden vom antiken Vorbild übernommen, die Haar- und Barttracht hingegen leicht abgeändert: Die lockig unter dem Helm hervorquellenden Haare wurden in der Zeichnung weggelassen, dafür aber der Bart verlängert.

Hinter der Dreiergruppe im Vordergrund erscheinen zwei weitere Figuren: Auf der linken Seite steht eine bartlose männliche Figur mit kurzem Haar. Das kontrapostische Standmotiv mit dem angehobenen rechten Fuß und die Anordnung im Profil entsprechen zwar dem antiken Vorbild, allerdings handelt es sich dort bei dieser Figur um eine verschleierte Frau. Auf der rechten Seite steht eine weibliche Figur, deren Standmotiv mit dem sich unter dem Gewand abzeichnenden linken Spielbein ganz dem antiken Vorbild folgt. Der Kopf ist jedoch nicht im Dreiviertel-, sondern im Halbprofil gegeben, auch sind die Haare nicht im Nacken zusammengebunden, sondern fallen in Korkenzieherlocken über die Schultern herab. Außerdem hält die Figur in der Zeichnung kein Füllhorn als Attribut der Fortuna Redux im Arm, sondern hat die linke Hand nach vorne erhoben.

Über den Figuren schwebt eine geflügelte Victoria, die in den Händen ihrer ausgebreiteten Arme eine Blattgirlande hält. Die Siegesgöttin ist wesentlich größer als im antiken Vorbild gegeben, so dass unter ihren Schwingen die gesamte Figurengruppe zusammengefasst wird.

Die Figuren werden von zwei Monumenten hinterfangen: Der Tempel auf der linken Seite ist anders als im antiken Vorbild nicht in Schräg-, sondern in Frontalansicht gegeben. Er wurde um eine hohe Sockelzone ergänzt und die Säulen durch Pfeiler ersetzt. Auf der rechten Seite ist eine in die Tiefe fluchtende Bogenarchitektur dargestellt. Der Rundbogen an der Fassade wird seitlich von einfachen Säulen eingefasst, auf denen das verkröpfte Gebälk lagert. Auf den zwischen den Säulen hängenden Feston wurde in der Zeichnung verzichtet und anders als im antiken Vorbild ist die Seitenwand geschlossen.

Die vom Zeichner vorgenommenen Abwandlungen und Umformungen des antiken Vorbilds sind nicht nur rekonstruierender, sondern auch inhaltlicher und kompositioneller Art: Die im Relief nicht mehr erhaltenen Arme und Hände wurden eigenständig ergänzt, gleichzeitig aber auch von den Figuren gehaltene Gegenstände wie etwa die Schriftrolle des Kaisers weggelassen, was zu teils unverständlichen Gesten führt. Die gravierendsten inhaltlichen Umdeutungen betreffen die beiden hinteren Figuren, von denen die eine kurzerhand von einer Frau zu einem Mann umgewandelt und die andere durch den Wegfall ihres Attributs zu einer unbestimmten Figur wurde. Die Szene ist in Normalsicht gegeben und erstreckt sich durch die weiter nach hinten gerückten Figuren in der zweiten Reihe und die in perspektivischer Verkürzung dargestellte Architektur räumlich viel mehr in die Tiefe.

Die Figuren weisen die schon bekannten Gesichtszüge mit dem hervorstehenden Kinn, dem kleinen Mund mit vollen Lippen, der großen Nase mit breitem Nasenrücken und den stark betonten Augenlidern auf. Der Zeichenduktus ist weniger linear und stärker modellierend als in der vorhergehend besprochenen Zeichnung in Dresden: Die Formen sind nicht so klar umrissen, dafür werden die Körper durch kurze Parallelschraffuren ergänzt durch Lavierung stärker plastisch herausgearbeitet. Der Grad der technischen Ausarbeitung wie auch die vom Zeichner bewusst vorgenommenen 'Korrekturen' des antiken Vorbilds lassen vermuten, dass die Zeichnung als Motivstudie unter Atelierbedingungen auf Basis von vor dem Objekt angefertigten Skizzen ausgeführt wurde.

Die vermittelnde Rolle der Antikennachzeichnungen in Mustersammlungen zeigt sich in den anschließenden Motivübernahmen in der Wand- und Tafelmalerei:

Die Rüstung einschließlich der Schuhe des jugendlich bartlosen Soldaten rechts außen in der *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei (1500) (Abb. 26) ist von der Figur des Kriegsgotts Mars auf dem Relief am Konstantinsbogen in Rom angeregt. Die Haltung des durch die Halteschlaufen des Schilds gesteckten linken Arms geht jedoch auf die in der Zeichnung modifizierte Fassung des antiken Vorbilds zurück, genauso wie das Detail der Feldherrnbinde, von der ein Ende unter das Band geklemmt ist, das andere aber darüber hängt.

Die Architektur in einem Bildfeld an einer der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/20) (Abb. 69) greift die in der Zeichnung in perspektivischer Verkürzung dargestellte und im Vergleich zum antiken Vorbild deutlich abgewandelte Bogenarchitektur mit geschlossener Seitenwand auf.

Die Motivübernahmen in dem Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* (1509/16) (Abb. 152) setzen ebenfalls dringend die Zeichnung als Mittler voraus: Die Figur des Augustus gleicht in Standmotiv und Rüstung der Figur des Kriegsgotts Mars und es erscheint erneut das auf die Zeichnung zurückzuführende Detail der eigentümlich geknoteten Feldherrnbinde. Das Paludamentum ist hingegen von der Figur des Kaisers übernommen und wiederholt den in der Zeichnung betonten Umriss mit beidseitig zweifach eingeschlagenen Falten, wobei der Fransensaum im Tafelbild in *Pastiglia* gearbeitet ist. Die doppelte Gürtung des Gewands der Sibylle ähnelt dem in der Zeichnung vereinfachten Gewandmotiv der Figur der Roma.

In der Sala dello Zodiaco (um 1520) stimmt das Figurenpaar im Vordergrund des Monatsbilds Dezember (Abb. 81) in der Anordnung und den jeweiligen Standmotiven mit den Figuren des siegreichen Kaisers und der ihn empfangenden Roma überein und die Figur der Atalante in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild Juni (Abb. 75) entspricht weitgehend der Figur der Roma. Die jeweiligen Armhaltungen und Gewandmotive lassen sich jedoch wieder eindeutig auf die in der Zeichnung ergänzte und vereinfachte Fassung des antiken Vorbilds zurückführen.

Die frühe Motivübernahme in der Cappella Maffei (1500) spricht für eine Entstehung der Zeichnung entweder noch während des mehrjährigen Romaufenthalts des

Künstlers zwischen 1492 und 1497 oder direkt im Anschluss daran. Die Zeichnung nach dem antiken Relief diente als Musterblatt und fand mehrfach und über die gesamte Dauer von Falconettos Tätigkeit als Maler Verwendung.

1.1.3 Relief eines Bacchus-Sarkophags mit der Auffindung der Ariadne (um 1495/1500), Berlin

Die Zeichnung (Abb. 161) befindet sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen – Preußischer Kulturbesitz in Berlin[23], an das sie 1835 von dem preußischen General Postmeister und Kunstsammler Karl Ferdinand Friedrich von Nagler verkauft wurde.

In dem von Matthias Winner herausgegebenen Katalog zu der Ausstellung mit dem Titel „Zeichner sehen die Antike" im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin 1967 wird die Zeichnung als Mantuanisch um 1480 geführt. In dem Katalogeintrag wird eine stilistische Verwandtschaft mit der *Adventus Augusti* Zeichnung in London festgestellt, deren Zuschreibung zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht geklärt war. Der Autor bestimmt das antike Vorbild und weist in der Beschreibung auf die jeweiligen Ergänzungen von Fehlstellen in der rekonstruierenden Wiedergabe hin[24].

In einigen Randerwähnungen der Zeichnung in der nachfolgenden Literatur wird diese geografische und zeitliche Einordnung übernommen[25].

Die Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Hans-Joachim Eberhardt 2006[26]. Ein Jahr darauf nimmt derselbe Autor eine Entstehung der Antikennachzeichnung noch während des mehrjährigen Romaufenthalts des Künstlers zwischen 1492 und 1497 an und schränkt diese Datierung auf um 1495 ein, da sie sich gegenüber der Zeichnung *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana* in Dresden als stilistisch reifer erweist. Er macht außerdem die Beobachtung, dass das Blatt Falconetto als Mustervorlage über die gesamte Dauer seiner Tätigkeit als Maler hinweg begleitete[27].

Das querrechteckige Blatt misst 147 x 418 mm[28]. Die Zeichnung ist mit Feder und Tinte in Braun auf hellem, nicht farbig grundiertem Papier ausgeführt und braun laviert.

23 Giovanni Maria Falconetto, *Relief eines Bacchus-Sarkophags mit der Auffindung der Ariadne*, 1495/1500, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KdZ 20717).
24 Ausst.-Kat. Berlin 1967, S. 110–111, Kat.-Nr. 68.
25 Schweikhart 1968 (a), S. 44–45, Abb. 14 gleich Ders. 2001 (a), S. 16, Abb. 14, Ders. 1985, S. 487, Anm. 76, Mus.-Kat. Berlin 1995, S. 275, Kat.-Nr. 174, Ausst.-Kat. Frankfurt 2006, S. 57, Kat.-Nr. 13 und Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 126, Kat.-Nr. 80.
26 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt).
27 Eberhardt 2007, S. 94–95.
28 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der smb Online-Datenbank angelegten Datenblatt übernommen.

Auf der Rückseite des Blattes ist von späterer Hand in brauner Tinte die Aufschrift *Mantegna* und der Sammlerstempel von Karl Ferdinand Friedrich von Nagler (Lugt 2529) angebracht.

Die Zeichnung gibt das Relief mit der Darstellung bacchischer Szenen und der Auffindung der Ariadne an einem antiken Sarkophag wieder, der sich heute im Blenheim Palace in Oxfordshire befindet[29]. Das Relief des Wannensarkophags wird einschließlich der gewölbten Schmalseiten dargestellt und dazu die Fläche in eine plane Ebene abgewickelt. Die zahlreichen Fehlstellen des stark zerstörten antiken Vorbilds wurden vom Zeichner eigenständig 'rekonstruiert'.

Die Anordnung der Figuren ist einem symmetrischen Kompositionsschema unterworfen. An der Front des Sarkophags sind seitlich zwei finster dreinblickende Löwenmasken angebracht. In der Zeichnung erhält der eine Löwe durch die angegebenen Gesichtszüge einen zahmen und der andere einen wilden Charakter. Bei der Lockenpracht der Mähnen scheint der Zeichner verschiedene Möglichkeiten erprobt zu haben, die aber alle vom antiken Vorbild abweichen. Der linke Löwenkopf wird von zwei tanzenden Mänaden eingefasst, von denen die linke Lyra und die rechte Zimbeln spielt. Die Arme und die Instrumente wurden vom Zeichner ergänzt, der in Analogie zur rechten Reliefseite auch den Eroten hinzugefügt hat, der das Gewand der Mänade rechts wegzieht und so ihr Bein entblößt. Unter dem Löwenkopf lagert der trunkene Herkules auf einem Löwenfell. Sein Leib wird im Rücken von einem Satyr gestützt. Er hat den rechten Arm über den Kopf erhoben, in der linken Hand hält er eine Trinkschale, in die ein Satyr Wein aus einem Schlauch gießt. Bei dem einen Satyr wurden die Beine, bei dem anderen der Kopf und bei der Figur des Herkules ein Arm und ein Fuß vom Zeichner ergänzt. In der Mitte steht mit überkreuzten Beinen die bis auf ein um die Hüften drapiertes Tuch nackte Figur des trunkenen Dionysos. Er hat den rechten Arm über den Kopf erhoben und den linken um die Schultern eines Bacchanten geschlungen, der ihn in seiner instabilen Pose stützt. Zu seiner Rechten ist ein tanzender und Aulos spielender Bacchant angeordnet und zu seinen Füßen kämpft ein Panther mit einer Schlange. Die Arme und das Instrument des einen und der Kopf des anderen Bacchanten sowie der Kopf und ein Arm des Dionysos wurden vom Zeichner ergänzt. Der rechte Löwenkopf wird von einer tanzenden und Tamburin spielenden Mänade und einem Bacchanten flankiert, der in der Hand des ausgestreckten rechten Arms einen Krug hält. Bei beiden Figuren fehlen im antiken Vorbild jeweils Kopf und Arme. Unter dem Löwenkopf liegt die schlafende Ariadne in der ihr typischen Schlafhaltung, den Kopf auf die Hand des angewinkelten linken Arms gestützt, den gebeugten rechten Arm über den Kopf gelegt. Ihr halb aufgerichteter Oberkörper ist in den

29 *Bacchus-Sarkophag*, Oxfordshire, Blenheim Palace. Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1 (1968), S. 149–150, Kat.-Nr. 45 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 126–127, Kat.-Nr. 80 und CensusID 151530.

Schoß einer sitzenden weiblichen Figur gebettet, die über die Schlafende zu wachen scheint. Ein Satyr versucht sie zu entblößen und zieht das sie umhüllende Manteltuch weg, das aber von der hinter ihr sitzenden Figur festgehalten wird. Zu ihren Füßen steht ein Erot, der eine Fackel auf das hinter ihrem Rücken hervorkriechende drachenartige Ungeheuer richtet. Auch bei diesen Figuren wurden teilweise Köpfe und Arme vom Zeichner ergänzt, wie etwa der Kopf der hinter der Ariadne sitzenden weiblichen Figur, bei der es sich im antiken Vorbild vermutlich um Somnus handelte, die Personifikation des Schlafes.

Die durch feine Parallelschraffuren und Lavierung plastisch modellierten Figuren heben sich von dem dicht schraffierten, dunklen Hintergrund ab[30]. Die Wahl der Zeichenmittel, die zur Anwendung gekommene Zeichentechnik und der Umgang mit dem antiken Vorbild verbinden das Blatt mit der *Adventus Augusti* Zeichnung in London. Es lassen sich jedoch auch stilistische Unterschiede feststellen, vor allem bei der Angabe der Gesichtszüge der Figuren: Die kräftige Binnenzeichnung betont besonders die doppelt geschwungene Lippenlinie und die Oberlider. Die rundlichen Gesichter erhalten durch die kleinen herzförmigen Münder und die runden Augen einen puppenhaften Charakter.

Der hohe Ausführungsgrad und die eigenständige Rekonstruktion des antiken Vorbilds deuten darauf hin, dass die Zeichnung auf Basis von vor dem Objekt angefertigten Skizzen im Atelier ausgearbeitet wurde. Das entweder noch während des mehrjährigen Romaufenthalts des Künstlers zwischen 1492 und 1497 oder direkt danach entstandene Musterblatt begleitete Falconetto auch nach Mantua, wie Motivübernahmen in der Sala dello Zodiaco (um 1520) belegen: Das Bildfeld im Fries über dem Monatsbild Januar wird seitlich von den lagernden Figuren des trunkenen Herkules und der schlafenden Ariadne eingerahmt (Abb. 82). Im Vergleich zum antiken Vorbild sowie zu der Antikennachzeichnung sind die Körperformen der Figuren im Fries verschlankt und gelängt und die Haltungen und Proportionen insbesondere der Beine des Herkules und der Arme der Ariadne recht ungünstig verändert. Der dem Herkules Wein ausschenkende

30 Eine weitere Antikennachzeichnung scheint, – soweit sich dies aufgrund einer kleinformatigen und unscharfen Schwarz-Weiß-Aufnahme beurteilen lässt –, sowohl inhaltlich und formal, als auch technisch und stilistisch mit der Berliner Zeichnung nach einem Bacchus-Sarkophag vergleichbar zu sein. Die Zeichnung gibt das Relief mit der Darstellung der Bacchanalien mit erotischen Szenen an einem antiken Sarkophag wieder, der einst Teil der Sammlung antiker Skulptur von Pietro Barbo und Domenico Grimani im Palazzo Venezia in Rom war und sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindet (*Sarkophag mit Pannychis*, Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Inv.-Nr. 27710). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.3 (1969), S. 323–325, Kat.-Nr. 176 und zu seiner Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 118–119, Kat.-Nr. 70, De Angelis D'Ossat 2011, S. 43–45 und CensusID 157708). Das breitformatige Blatt misst 145 x 520 mm und trägt auf der Rückseite die Aufschrift *1530*. Die plastisch modellierten Figuren kontrastieren mit dem dunkel schraffierten Hintergrund. Der aktuelle Besitzer und Aufbewahrungsort der Zeichnung, die zuletzt in Aukt.-Kat. Helbing / Rambaldi 1913, S. 65, Los-Nr. 1128 und Taf. 47 als Oberitalienisch publiziert wurde, ist unbekannt. Eine Darstellung desselben antiken Sarkophagreliefs erscheint auch als Grisaille in der Dekoration des Odeon im Hof der Casa Cornaro in Padua und basiert möglicherweise auf einer Zeichnung Falconettos, siehe Schweikhart 1980 (A), S. 68 und (B), S. 196 und Pietrobelli 2021, S. 114.

Satyr hat ein menschlicheres Gesicht erhalten und ihm ist das segelartig geblähte Tuch der Mänade beigegeben. Das Manteltuch der Ariadne ist stark vereinfacht dargestellt und der Satyr, der es ihr wegzieht, weist ein menschliches Gesicht mit kindlichen Zügen auf und hält Schlangen in der anderen Hand. Die Zeichnung diente hier offensichtlich nur als Anregung, nicht aber als genaue Vorlage für die herausgelösten Einzelmotive.

1.1.4 Prozession der Suovetaurilia (um 1495/1500), Paris

Die Zeichnung (Abb. 162) befindet sich im Département des Arts graphiques des Musée du Louvre in Paris[31]. Sie war einst Teil der Zeichnungssammlung des Florentiner Künstlerbiographen und Sammlers Filippo Baldinucci (1625–1696), der in vier Alben mehr als tausend Zeichnungen versammelte, chronologisch geordnet gemäß der von ihm verfassten *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà*. Die Sammelalben gelangten später in die Familie Pandolfini und wurden 1806 von Filippo Strozzi, verheiratet mit Anna Eleonora Pandolfini, für 12.000 Francs an den damaligen Direktor des 'Musée Napoléon' Dominique-Vivant Denon verkauft. Die Sammelalben wurden ab 1849 aufgelöst und Blätter auseinandergeschnitten[32].

Étienne Michon beschäftigt sich in einem Aufsatz zu den römischen Flachreliefs im Musée du Louvre in Paris 1909 unter anderem mit einem Relief mit der Darstellung der Prozession der *Suovetaurilia*. Er geht darin auch auf eine ebendort aufbewahrte Nachzeichnung des Reliefs ein, die er als Venezianisch spätes 15. Jahrhundert bestimmt. Er stellt fest, dass die Zeichnung das antike Vorbild nicht ganz getreu wiedergibt und führt einige der Unterschiede auf. Von der kaum mehr lesbaren Aufschrift unten rechts erhofft er sich Hinweise auf Standort und Besitzer des von dem Zeichner kopierten Originals[33].

In einigen Randerwähnungen der Zeichnung in der nachfolgenden Literatur wird diese geografische und zeitliche Einordnung übernommen[34].

Die Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Hans-Joachim Eberhardt 2006[35]. Ein Jahr darauf nimmt derselbe Autor eine Entstehung der Antikennachzeichnung noch während des mehrjährigen Romaufenthalts des Künstlers zwischen 1492 und 1497 an und schränkt diese Datierung auf um 1495 ein, da sie sich gegenüber der Zeichnung *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana* in Dresden als stilistisch reifer erweist. Außerdem macht er auf eine Stileigenheit des

31 Giovanni Maria Falconetto, *Prozession der Suovetaurilia*, 1495/1500, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins (Inv.-Nr. 5612).

32 Michon 1909, S. 192, Anm. 3. Zu einem Teil der Zeichnungssammlung von Filippo Baldinucci im Musée du Louvre (Inv.-Nr. 954 bis Inv.-Nr. 1011) siehe Lalande Biscontin 2015.

33 Michon 1909, S. 192–194.

34 Bober 1957, S. 46, Schweikhart 1986, S. 76–77, Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 241, Kat.-Nr. 190 und De Angelis D'Ossat 2011, S. 35.

35 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt).

Zeichners aufmerksam, der dazu neigt, die Oberlider seiner Figuren stark zu betonen, was sich in der Zeichnung sogar bei den Opfertieren beobachten lässt[36].

Die Zuschreibung der Pariser Zeichnung an Falconetto wird von Annegrit Schmitt-Degenhart 2010 im Katalogeintrag zu einer Zeichnung nach demselben antiken Vorbild aus der Studiensammlung der Badile-Werkstatt akzeptiert[37].

Das querrechteckige Blatt misst 187 x 358 mm[38]. Die Zeichnung ist mit Feder und Tinte in Braun auf hellem, nicht farbig grundiertem Papier ausgeführt und braun laviert.

Auf der Vorderseite des Blattes ist unten rechts in brauner Tinte eine Aufschrift angebracht, die kaum mehr lesbar ist. Étienne Michon gelang es 1909 noch, die lückenhafte und stark verblasste Buchstabenfolge *m mar[…] fra[…]* zu entziffern, die er als *M[esser] Mar[io] Fra[iapane]* auflöste[39]. Als Erklärung für diese Angabe muss das von Ulisse Aldrovandi 1550 verfasste Verzeichnis antiker Skulpturen in Rom herangezogen werden, in dem auch die von Kardinal Pietro Barbo begonnene und von Kardinal Domenico Grimani erweiterte Antikensammlung im Palazzo Venezia, dem damaligen Palazzo San Marco, beschrieben wird[40]. Darin geht er auch auf das Relief mit der Darstellung der Prozession der *Suovetaurilia* ein, das zu diesem Zeitpunkt in die Rückwand der zur zweigeschossigen Loggia im Innenhof führenden Treppe eingemauert war und er erwähnt außerdem eine gemalte Kopie davon in einem Zimmer von Messer Curzio Frangipani[41]:

> *Prima che in questa loggia s'entri, si vede in un muro murata una tavola marmorea con alcune donne di mezo rilevo, che vanno à sacrificare con un bue, un montone, et un porco; Si vede questo sacrificio dipinto à punto, come qui vi è; in una camera terrena di M. Curtio Fraiapane.*[42]

Phyllis Pray Bober äußert 1957 die Vermutung, dass die Zeichnung nicht auf das antike Relief, sondern auf die gemalte Kopie in der Casa Frangipani zurückgeht[43]. Gunter Schweikhart meint hingegen 1986, dass die Zeichnung nach dem antiken Relief als Vorlage für die gemalte Kopie gedient haben könnte[44].

36 Eberhardt 2007, S. 94–97.
37 Degenhart / Schmitt 2010, S. 139, Kat.-Nr. 800 (Annegrit Schmitt-Degenhart).
38 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der Louvre Online Collection angelegten Datenblatt übernommen.
39 Michon 1909, S. 193.
40 Zu der Sammlung antiker Skulptur von Pietro Barbo und Domenico Grimani im Palazzo Venezia in Rom siehe De Angelis D'Ossat 2011, S. 23–66.
41 Die Familie Frangipani ist ein altes römisches Adelsgeschlecht. Die Brüder Curzio und Mario waren Söhne des Antonino di Giorgio Frangipani. Die Familie besaß einen Palazzo direkt gegenüber des Palazzo San Marco (Venezia). Auf den Grundstücken dieses und zwei weiterer Palazzi an der Piazza Venezia wurde 1903 der repräsentative Sitz der Assicurazioni Generali errichtet.
42 Mauro / Aldrovandi 1556, S. 261–262.
43 Bober 1957, S. 46 und Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 241, Kat.-Nr. 190.
44 Schweikhart 1986, S. 76–77.

Die Zeichnung gibt ein antikes Relief mit der Darstellung einer Prozession der *Suovetaurilia* wieder, das sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet (Abb. 163)[45]. Auf dem Relief ist das nach der Volkszählung (*Census*) auf dem Marsfeld durchgeführte Sühneopfer (*Lustrum*) dargestellt, bei dem ein Schwein (*Sus*), ein Schaf (*Ovis*) und ein Stier (*Taurus*) dem Kriegsgott Mars dargebracht werden. Die figurenreiche Prozession mit den drei Opfertieren im Vordergrund bewegt sich nach rechts auf einen Altar zu. Ganz am rechten Rand ist noch ein zweiter Altar zu sehen, der zu der nur noch fragmentarisch erhaltenen rechten Hälfte des einst langen Reliefstreifens gehört, auf der wohl eine vergleichbare Prozession in Gegenrichtung dargestellt war[46].

Der Zeichner hat die wiedergegebene linke Hälfte des Reliefstreifens am rechten Rand um den nicht mehr zu der Szene gehörenden zweiten Altar beschnitten, ansonsten aber sowohl das Format, als auch die Anzahl und Anordnung der Figuren beibehalten. Die im antiken Vorbild als Flachrelief in Untersicht gegebene Szene gewinnt in der Zeichnung durch die Darstellung in Normalsicht und die Andeutung einer Bodenfläche an räumlicher Tiefe. Dazu tragen auch die hinzugefügten Bäume bei, von denen die Figuren hinterfangen werden.

Die Prozession bewegt sich nach rechts auf einen mit Reliefs verzierten Altar zu, der vom Blattrand überschnitten wird. Hinter dem Altar steht, ebenfalls überschnitten, ein Opferdiener (*Camillus*), der ein Weihrauchkästchen (*Acerra*) in beiden Händen hält. Die Figur ist statt im Halbprofil in Frontalansicht gegeben und weist eine andere Frisur als im antiken Vorbild auf. Vor dem Altar steht der opfernde Priester, gekleidet in eine Toga, die über den Hinterkopf gezogen ist (*Togatus capite velato*). Die Figur ist leicht aus dem Profil nach vorne gedreht. Das kontrapostische Standmotiv mit dem sich unter dem Gewand abzeichnenden Spielbein folgt ganz dem antiken Vorbild, die hartknittrige Faltengebung wurde jedoch etwas vereinfacht und fällt weicher aus. Der im Relief nicht erhaltene Arm wurde vom Zeichner eigenständig ergänzt. Die Figur scheint weibliche Gesichtszüge zu tragen, was einer möglicherweise dem damaligen Erhaltungszustand des Reliefs geschuldeten gängigen Fehlinterpretation entspricht, die sowohl in Nachzeichnungen anderer Künstler wie etwa des Amico Aspertini im sogenannten Codex Wolfegg begegnet[47], als auch in der Beschreibung durch Ulisse Aldrovandi, der von „alcune donne" spricht[48]. Auch der Arm der nachfolgenden Figur ist eine eigenständige Ergänzung des Zeichners, der ihr einen Krug in die Hand gab. Der über das Schwein gebeugte Opferdiener (*Victimarius*), der sich zu der nächsten Figur umwendet, ist aus dem Dreiviertelprofil ins Halbprofil gedreht und bärtig dar-

45 Relief mit *Prozession der Suovetaurilia*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 1096). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 241, Kat.-Nr. 190, De Angelis D'Ossat 2011, S. 34–36 und CensusID 156818.

46 Fragmente eines Reliefs mit *Opferprozession*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 1097).

47 Codex Wolfegg, fol. 30v-31r, Schloss Wolfegg, siehe Schweikhart 1986, S. 76–77 und CensusID 54152.

48 Mauro / Aldrovandi 1556, S. 261.

gestellt. Der Opferdiener, der das Schaf führt, ist in leicht gebeugter Haltung gegeben und beide seiner Arme wurden vom Zeichner ergänzt: Mit der linken Hand weist er nach vorne, mit der rechten Hand hält er das Opfertier am Kopf fest. Durch seine leicht veränderte Haltung tritt die im Hintergrund angeordnete Figur, von der im Relief nur ganz schwach der Kopf angedeutet ist, etwas stärker hervor. Der Opferdiener, der den Stier führt, ist wie im antiken Vorbild frontal im Kontrapost gegeben, aber der Kopf ist aus dem Profil ins Halbprofil gedreht und weist jugendliche Gesichtszüge auf. Der hinter dem Stier stehende Opferdiener (*Popa*), der die Axt zum Schlachten der Tiere auf der Schulter trägt und sich zu der nächsten Figur umwendet, ist bärtig gegeben und weist mit der Hand des ergänzten rechten Arms nach vorne zum Altar. Der Kopf der abschließenden Figur ist durch eine große Fehlstelle in der linken oberen Ecke der Zeichnung verloren gegangen. Der Stier trägt das *Dorsuale* und die Köpfe aller drei Opfertiere sind mit Girlanden geschmückt.

Die plastisch modellierten Figuren heben sich von dem dicht schraffierten, dunklen Hintergrund ab. Neben der Wahl der Zeichenmittel und der zur Anwendung gekommenen Zeichentechnik sind es einige Stileigenheiten, die die Zeichnung mit den zuvor besprochenen Zeichnungen verbinden und die charakteristisch für Falconettos Antikenstudien sind: Dazu gehören die tiefenräumliche Erweiterung und die kompositionellen 'Korrekturen', die Ergänzung von Fehlstellen, wobei Hände auffällig oft im Zeigegestus ergänzt sind[49], die genaue Übernahme von Stand- und die Vereinfachung von Gewandmotiven, die weichere Faltengebung, die typischen Gesichtszüge mit den stark betonten Augenlidern und die häufig recht un-antike Haar- und Barttracht.

Die festgestellten Unterschiede sind weder auf den schlechten Erhaltungszustand des antiken Reliefs, noch auf die Kopie einer gemalten Kopie des plastischen Originals zurückzuführen. Es handelt sich vielmehr um vom Zeichner bewusst vorgenommene Abwandlungen und Umformungen, die neben dem hohen Ausführungsgrad für eine Ausarbeitung der Zeichnung im Atelier auf Basis von vor dem Objekt angefertigten Skizzen sprechen. Die Motivstudie ist entweder noch während des mehrjährigen Romaufenthalts des Künstlers zwischen 1492 und 1497 oder direkt danach entstanden. Das Motiv der geschmückten Opfertiere begegnet in zwei Bildfeldern an den Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/20) und in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild April in der Sala dello Zodiaco (um 1520).

49 Im Zeigegestus ergänzte Hände in den bisher besprochenen Zeichnungen: Rechte Hand des Kaisers und rechte Hand des Soldaten links außen in der Zeichnung *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana* in Dresden, beide Hände des Kaisers in der Zeichnung *Adventus Augusti* in London und die linke Hand des *Victimarius* sowie die rechte Hand des *Popa* in der Zeichnung *Prozession der Suovetaurilia* in Paris.

1.2 Eigenständige Kompositionen all'antica

Bei den nachfolgenden Zeichnungen handelt es sich nicht um getreue Kopien bestimmter antiker Vorbilder, sondern um eigenständige Kompositionen *all'antica*, die sich auf antike Vorbilder beziehen, sich aus einzelnen Motiven verschiedener antiker Vorbilder zusammensetzen oder ein antikes Vorbild inhaltlich umdeuten. Die Zeichnungen sind auf farbig präpariertem Papier über Metallstift mit Feder und Tinte ausgeführt, laviert und mit Höhungen in Weiß und Gelb versehen. Diese Technik erlaubt eine differenzierte Schattierung und eignet sich besonders für die Darstellung von Plastizität und Räumlichkeit. Die aufwendig ausgearbeiteten Zeichnungen sind vermutlich erst nach der Rückkehr des Künstlers aus Rom um 1500 entstanden und stellen möglicherweise Entwürfe für Grisaille-Dekorationen zur Vorlage beim Auftraggeber dar.

1.2.1 Triumph eines römischen Kaisers (nach 1500), Dresden

Die Zeichnung (Abb. 164) gehört zum Alten Bestand des Kupferstich-Kabinetts Dresden[50]. Sie wurde vor 1764 erworben, nähere Angaben zur Provenienz sind nicht bekannt[51].

In dem von Werner Schmidt herausgegebenen Katalog zu der Ausstellung mit dem Titel „Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart" zum 250-jährigen Jubiläum des Kupferstichkabinetts Dresden 1970 wird die Zeichnung als Italienisch um 1500 geführt. In dem Katalogeintrag wird auf das Triumphrelief am Titusbogen in Rom verwiesen, auf das sich die Zeichnung bezieht, ohne es aber direkt zu kopieren[52].

Die geltende Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Tilmann Buddensieg und Gunter Schweikhart 1970. Als antikes Vorbild für die Zeichnung fügen die beiden Autoren dem vorgenannten Relief am Titusbogen außerdem das Relief mit der Darstellung des Triumphs des Kaisers Marcus Aurelius hinzu, das sich heute im Palazzo dei Conservatori in Rom befindet[53].

Licisco Magagnato stellt 1980 in einem Katalogeintrag zu einer Grisaille-Dekoration mit *Scene istoriate* im Palazzo Verità ai Leoni in Verona, die er Giovanni Maria Falconetto zuschreibt, große Ähnlichkeiten mit der Dresdner Zeichnung fest[54].

In dem von ihr 2006 herausgegebenen Katalog zu den italienischen Zeichnungen im Kupferstichkabinett in Dresden setzt Lorenza Melli die Entstehung der Zeichnung

50 Giovanni Maria Falconetto, *Triumph eines römischen Kaisers*, nach 1500, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. C 431).
51 Melli 2014, S. 167, Z 7.
52 Ausst.-Kat. Dresden 1970, S. 35, Kat.-Nr. 24.
53 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26–27 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 25–26 und Schweikhart 1980 (c), S. 202.
54 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99, Kat.-Nr. IV.14 (Licisco Magagnato).

nach der Rückkehr des Künstlers von seinem mehrjährigen Romaufenthalt 1497 an und vergleicht die gelb und weiß gehöhte Zeichnung auf grau grundiertem Papier mit den Fassadendekorationen in Grisaille, für die sie vielleicht als Entwurf diente[55].

Hans-Joachim Eberhardt unterscheidet 2007 im grafischen Œuvre Falconettos zwei Kategorien von Zeichnungen: Vor dem Objekt entstandene Kopien und nachträgliche freie Neugestaltungen. Bei der Dresdner Zeichnung handelt es sich um eine eigenständige Umformung antiker Vorbilder, die dadurch ihre inhaltliche Bedeutung verlieren und als rein dekorative Elemente in den Wandmalereien wiederkehren[56].

In dem Katalog zu der Ausstellung italienischer Zeichnungen und Gemälde von Giotto bis Botticelli im Residenzschloss in Dresden 2014 unter dem Titel „An der Wiege der Kunst" merkt Sören Fischer in dem Katalogeintrag zu der Zeichnung *Triumph eines römischen Kaisers* die zahlreichen Abweichungen von dem Relief mit der Darstellung des Triumphs des Kaisers Marcus Aurelius an, insbesondere den Verzicht auf die Hintergrundarchitektur[57].

Das Blatt hat ein annähernd quadratisches Format und misst 153 x 176 mm[58]. Die Zeichnung ist auf grau grundiertem Papier über Metallstift mit Feder und Tinte in Braun ausgeführt, braun laviert sowie gelb und weiß gehöht.

Die Zeichnung zeigt den Triumph eines römischen Kaisers. Der siegreiche Feldherr steht in einem von vier Pferden gezogenen Triumphwagen. Er wird von einer Victoria bekränzt und von einem Tubabläser und mehreren Fußsoldaten mit Trophäen und Standarten begleitet. Die Komposition geht auf das Relief mit der Darstellung des Triumphs des Kaisers Marcus Aurelius zurück[59], wird aber durch weitere Figuren ergänzt, die von dem Triumphrelief am Titusbogen angeregt sind[60]. Wie in seinem malerischen Werk ebenfalls häufig zu beobachten ist, hat Falconetto auch hier einzelne Figuren und Figurengruppen verschiedener antiker Vorbilder zu einer eigenständigen Komposition *all'antica* zusammengefügt.

Im Vordergrund ist die nach rechts ausgerichtete Quadriga dargestellt. Der Körper und die in der trabenden Bewegung angespannten Muskelpartien des vordersten und ohne jede Überschneidung vollständig sichtbaren Pferds sind durch die präzise Zeich-

55 Melli 2006, S. 54–56, Kat.-Nr. 7.
56 Eberhardt 2007, S. 97.
57 Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 126–127, Kat.-Nr. 38 (Sören Fischer).
58 Die Maßangaben auf dem in der SKD Online Collection angelegten Datenblatt beinhalten einen Zahlendreher: Statt der dort angegebenen und in der Literatur mehrfach wiederholten 135 x 176 mm misst das Blatt 153 x 176 mm.
59 Relief mit *Triumph des Marcus Aurelius*, Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori (Inv.-Nr. MC0808). Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 216, Kat.-Nr. 167.
60 Relief mit *Triumph des Titus*, Rom, Titusbogen. Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 228–229, Kat.-Nr. 178 und CensusID 152801.

nung mit dem Metallstift und die differenzierte Schattierung mittels Schraffur, Lavierung und Höhung auf farbig präpariertem Papier plastisch herausgearbeitet.

In dem mit Greifen verzierten Triumphwagen steht der siegreiche Feldherr. Statt die Zügel zu ergreifen, hat er die Hand des angewinkelten rechten Arms locker auf der Brüstung des Wagens abgelegt. Der linke Arm ist wie bei der Figur des Kaisers auf dem Triumphrelief am Titusbogen zum Gruß erhoben. Über der Tunika trägt der siegreiche Feldherr nicht die Toga, wie beim triumphalen Einzug in die Stadt üblich, sondern weiterhin ein auf der rechten Schulter mit einer Fibel befestigtes Paludamentum. Der Kopf ist im Profil gegeben und gleicht dem des Kaisers auf der *Adventus Augusti* Zeichnung in London.

Hinter dem Kaiser steht auf der Brüstung des Wagens die geflügelte Figur der Siegesgöttin, die im Verhältnis zu den anderen Figuren etwas kleiner gegeben ist. Sie hält mit der erhobenen rechten Hand einen Lorbeerkranz über das Haupt des siegreichen Feldherrn und trägt in der gesenkten linken Hand einen nur mit dem Metallstift gezeichneten Palmzweig.

Vorne neben dem Triumphwagen steht ein gerüsteter Soldat, der in der Hand des gesenkten rechten Arms Trophäen hält und den linken Arm in einer ähnlichen Geste wie der Kaiser erhoben und nach vorne ausgestreckt hat. Die Figur geht in ihrer Anordnung und Haltung auf das Triumphrelief am Titusbogen zurück. Angesichts des jeweils überlängten Unterarms und schlaffen Handgelenks trifft auf die Figuren des Soldaten und des Kaisers die von Venturi 1915 bezogen auf die Figuren der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Kirche San Giorgetto geäußerte Kritik zu, dass ihre Gliedmaßen „come di pasta" geformt seien[61].

Hinten neben dem Triumphwagen steht ein Soldat, der den Kopf zum Kaiser umgewandt hat und zu ihm hinaufblickt. Anders als auf dem Relief mit der Darstellung des Triumphs des Kaisers Marcus Aurelius ist die Figur als bärtiger und kahlköpfiger älterer Mann gegeben. Der Soldat hat seinen Helm ehrerbietig zum Gruß abgenommen, ein Motiv, das in der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* in Wien wiederkehrt[62].

Hinten neben dem Pferdegespann ist ein Tubabläser zu sehen, der mit aufgeblasenen Backen in sein Instrument stößt. Noch weiter im Hintergrund ist eine Gruppe von Soldaten mit Trophäen und Standarten angeordnet.

Die Szene wird weder von Bauwerken hinterfangen noch ist sie architektonisch gerahmt. Der Zeichner konzentrierte sich ausschließlich auf die plastische und tiefenräumliche Darstellung des figürlichen Motivs.

Die Formen werden durch eine kräftige Kontur- und Binnenzeichnung angegeben, die Körper durch sorgfältig abgestufte Schattierung mittels Lavierung und Höhung plastisch modelliert, wobei das farbig präparierte Papier für einen zusätzlichen Tonwert

61 Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 808.
62 Melli 2006, S. 55–56, Kat.-Nr. 7.

sorgt. Die formale Distanz zu den antiken Vorbildern und der hohe technische Aufwand der Ausarbeitung sprechen für eine Entstehung der Zeichnung nach der Rückkehr Falconettos von seinem mehrjährigen Romaufenthalt 1497.

Es handelt sich bei diesem Blatt nicht um eine Motivstudie nach einem bestimmten antiken Vorbild, sondern um eine eigenständige Komposition *all'antica*, bei der das Augenmerk des Zeichners auf der Darstellung von Plastizität und Räumlichkeit lag. Die Zeichnung diente vermutlich zunächst als Übungs- und später als Anschauungsmaterial für den Entwurf von Fassadendekorationen in Grisaille und war zur Vorlage bei Auftraggebern bestimmt.

1.2.2 Tondi mit Szenen all'antica (nach 1500), Wien

Die Zeichnung (Abb. 165) befindet sich in der Grafischen Sammlung der Albertina in Wien[63]. Sie war Teil der Sammlung des Fürsten Charles Antoine de Ligne (1759–1792), von der ein Großteil nach dessen Tod von Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) angekauft wurde, dem Begründer und Namensgeber der Albertina in Wien.

In dem von ihm 1794 verfassten Catalogue raisonné zu der Zeichnungssammlung des Prince de Ligne schreibt Adam von Bartsch die Zeichnung mit den zwei rund eingerahmten antikisierenden Szenen, die wie zwei Seiten einer Medaille wirken, demselben Meister zu, von dessen Hand auch die Zeichnung *Mahl des Ikarios* stammt, als deren Urheber er Nicoletto da Modena oder einen anderen italienischen Meister seiner Zeit bestimmt[64].

Franz Wickhoff führt die Zeichnung in dem von ihm 1892 verfassten Verzeichnis der italienischen Zeichnungen der Albertina unter dem Titel *Zwei Tondi des Constantinsbogens* und beschreibt sie wie die Zeichnung *Mahl des Ikarios* als eine „die Antike umgestaltende Zeichnung eines lombardischen Quattrocentisten"[65].

Gunter Schweikhart nimmt in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 die geltende Zuschreibung der Zeichnung an den Veroneser Künstler und Antikenkenner vor. Er stellt fest, dass sich die Komposition zwar formal, nicht aber inhaltlich auf die Tondi am Konstantinsbogen in Rom bezieht und die Szenen keine bestimmten Reliefs wiedergeben. Der Autor bestimmt die antiken Vorbilder der einzelnen Figuren und Figurengruppen, die aus ihren ursprünglichen inhaltlichen Zusammenhängen herausgelöst und vom Zeichner zu einer neuen Komposition *all'antica*

63 Giovanni Maria Falconetto, *Tondi mit Szenen all'antica*, nach 1500, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 13248).
64 Bartsch von 1794, S. 445, Kat.-Nr. 46 und S. 442, Kat.-Nr. 25.
65 Wickhoff 1892, S. 283, Inv.-Nrn. S.D. 278 und S.D. 277.

zusammengefügt wurden. Er geht davon aus, dass die Zeichnung als Entwurf für eine Fassadendekorationen in Grisaille diente[66].

Stefano Lodi weist 2006 in einem Katalogeintrag zu der Zeichnung angesichts der Posen zweier Soldaten im rechten Tondo auf die engen Bezüge zur umbrischen Malerei und insbesondere der Pietro Peruginos hin[67].

Hans-Joachim Eberhardt unterscheidet 2007 im grafischen Œuvre Falconettos zwei Kategorien von Zeichnungen: Vor dem Objekt entstandene Kopien und nachträgliche freie Neugestaltungen. Bei der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* in Wien handelt es sich wie bei der Dresdner Zeichnung *Triumph eines römischen Kaisers* um eine eigenständige Umformung antiker Vorbilder, die dadurch ihre inhaltliche Bedeutung verlieren und als rein dekorative Elemente in den Wandmalereien wiederkehren[68].

Das querrechteckige Blatt misst 206 x 335 mm[69]. Die Zeichnung ist auf grau grundiertem Papier über Metallstift mit Feder und Tinte in Schwarz ausgeführt, schwarz laviert sowie gelb und weiß gehöht. Im Streiflicht sind die eingeritzten Kreislinien und die Einstichpunkte des Zirkels zu erkennen.

Die Zeichnung zeigt zwei kreisförmig eingerahmte Szenen *all'antica*. Die beiden Kreise werden von dem unteren und den seitlichen Blatträndern überschnitten und stoßen in der Mitte aneinander. Das Format einschließlich der eingezogenen Bodenlinie ist von den Tondi am Konstantinsbogen in Rom übernommen, nicht aber die figürlichen Szenen. Es handelt sich hier also um ein rein formales Zitat, im Gegensatz zu der Zeichnung *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana* in Dresden, bei der das figürliche Motiv aus seiner architektonischen Rahmung herausgelöst wurde. Die einzelnen Figuren und Figurengruppen gehen auf verschiedene antike Vorbilder zurück, die vom Zeichner zu einer eigenständigen Komposition antiken Charakters zusammengesetzt wurden.

Im linken Tondo ist eine Reiterschlacht dargestellt. Im Zentrum ist, bildparallel und ohne von anderen Figuren überschnitten zu werden, ein springender Reiter angeordnet. Der gerüstete Soldat sitzt auf einem Löwenfell als Satteldecke und hat den rechten Arm zurückgenommen und hoch erhoben, wie um mit einer Lanze zum Stoß auszuholen, allerdings fehlt in der Zeichnung die Waffe, die diese Haltung bedingt. Der Reiter stürmt nach rechts, wo sich ein anderer Reiter an sein zusammenbrechendes Pferd

66 Schweikhart 1966, S. 99–104, 112–114, Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 22–26 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 22–24 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 89, Kat.-Nr. iv.2 (Gunter Schweikhart). Diese Ergebnisse werden ohne weitere Ergänzungen in verknappter Form in dem Eintrag zu der Zeichnung im Generalverzeichnis der italienischen Zeichnungen der Albertina übernommen, siehe Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1817, Inv.-Nr. 13248.

67 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334–335, Kat.-Nr. 93 (Stefano Lodi) und Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 588, Kat.-Nr. 154 (Stefano Lodi).

68 Eberhardt 2007, S. 97.

69 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der Albertina Sammlungen Online angelegten Datenblatt übernommen.

klammert, das eine am Boden liegende Figur unter sich begräbt. Sowohl diese Figurengruppe als auch die Hauptfigur gehen auf den Relieffries am Konstantinsbogen mit der Darstellung des Feldzugs Kaiser Trajans gegen die Daker zurück[70], in dem sie aber nicht unmittelbar aufeinander bezogen sind. Auch in der Zeichnung ist der Kampfzusammenhang nicht eindeutig ersichtlich, da die Figurengruppe rechts leicht nach hinten gerückt ist und so die Hauptfigur des Reiters an ihr vorbeiprescht. Als Vorbild für die Haltung des bildparallel und unverdeckt gegebenen Pferds diente das Tondo am Konstantinsbogen mit der Darstellung einer Bärenjagd. Das Motiv des Reiters erscheint genau gleich, sogar einschließlich des Löwenfells als Satteldecke, in einem Bildfeld an einer der Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi, nur dass der Soldat dort tatsächlich eine Lanze hält (Abb. 70). Im Hintergrund ist parallel zur Hauptfigur etwas nach rechts versetzt ein weiterer Reiter angeordnet, der sich mit gedrehtem Oberkörper seitlich an seinem Pferd nach vorne streckt. Diese Figur geht wie die vorhergehenden auf den Relieffries am Konstantinsbogen zurück, in dem sie auch gleich positioniert ist. Das eigenartige Haltungsmotiv des Reiters begegnet auch in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild September in der Sala dello Zodiaco (Abb. 78). Der Reiter kämpft gegen eine in Rückansicht gegebene Figur, die sich im dynamischen Ausfallschritt und mit erhobenem Schild gegen den Angriff stemmt. Die Rückenfigur, die die Szene am rechten Bildrand abschließt, geht auf das Relief an der linken Schmalseite eines antiken Sarkophags mit der Darstellung einer Amazonomachie zurück, der sich heute in den Vatikanischen Museen befindet[71]. Auf der linken Seite ist im Hintergrund noch einmal eine ähnliche Kampfgruppe dargestellt: In der Figur des Reiters wird das Motiv der Hauptfigur variiert, mit dem wehenden Mantel folgt sie dabei stärker dem antiken Vorbild der Figur Kaiser Trajans und auch von dem Pferd, das vom Bildrand überschnitten wird, ist derselbe Ausschnitt wie auf dem Relieffries am Konstantinsbogen zu sehen. Der Reiter kämpft mit einer Keule in der Hand des erhobenen rechten Arms gegen eine in Rückansicht gegebene Figur, die sich mit einem Schild in der linken und einem Schwert in der rechten Hand zur Wehr setzt. Sie greift das Haltungsmotiv der Rückenfigur auf der rechten Seite wieder auf. Ganz im Vordergrund liegt ein zu Boden gegangenes Pferd, neben dem sich der gestürzte Reiter aufrichtet. Das Motiv ist aus dem Schlachtgetümmel auf einem antiken Sarkophagrelief herausgelöst, das sich heute in der Galleria Borghese in Rom befindet[72].

70 Schweikhart 1966, S. 100. Relieffries mit *Feldzug Kaiser Trajans gegen die Daker*, Rom, Konstantinsbogen. Zum antiken Vorbild und seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 207–208, Kat.-Nr. 158.

71 Schweikhart 1966, S. 101. *Sarkophag mit Amazonomachie*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.896.0.0). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 2 (1890), S. 99–101, Kat.-Nr. 80 und CensusID 157978.

72 Schweikhart 1966, S. 101. *Schlacht-Sarkophag*, Rom, Galleria Borghese, Portico (Inv.-Nr. XIX). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 1.3 (2006), S. 221, Kat.-Nr. 96 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 202–203, Kat.-Nr. 156 und CensusID 159205.

Im rechten Tondo ist eine *Adlocutio*-Szene dargestellt. Auf der rechten Seite erhebt sich ein vierstufiges Podest, auf dem ein mit Löwen geschmückter Thron steht. Vor dem Thron steht der lorbeerbekränzte Kaiser, der in den Händen der angewinkelten Arme eine Schriftrolle hält. Die Figur stimmt bis auf die Armhaltung mit der Figur des Kaisers auf dem *Adlocutio*-Relief in der Attika am Konstantinsbogen überein[73]. Ein Soldat steigt eine Stufe des Podests hinauf, den Blick zum Kaiser emporgewandt, den er mit dem Lüften seines Helms ehrerbietig grüßt – ein Motiv, das auch in der Zeichnung *Triumph eines römischen Kaisers* in Dresden erscheint. Auf der untersten Stufe des Podests steht ein Feldherr, der in Standmotiv und Wendung des Körpers die Figur des Kaisers wiederholt, in der Armhaltung aber anders als dieser dem antiken Vorbild folgt. Er trägt einen Muskelpanzer mit Pteryges, der von einem Gorgoneion auf der Brust geschmückt wird. Über der Hüfte ist die Feldherrnbinde verknotet und auf der linken Schulter ist mit einer Fibel das Paludamentum befestigt, das zusammengerafft über den leicht angewinkelten linken Arm herabfällt. Am vorderen Bildrand steht, dem Kaiser auf dem Podest zugewandt, ein in Rückansicht gegebener Soldat, der in der rechten Hand einen Knüppel und in der linken einen Schild trägt. Ähnliche Rückenfiguren finden sich sowohl auf dem *Adlocutio*-Relief am Konstantinsbogen als auch in einer entsprechenden Darstellung an der Trajanssäule[74], doch macht sie aufgrund der plastisch herausgearbeiteten Muskelpartien eher den Eindruck einer Aktstudie, vergleichbar mit der Figur des Opferdieners in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild April in der Sala dello Zodiaco (Abb. 73). In der linken Bildhälfte stehen leicht hintereinander versetzt zwei junge Soldaten in selbstbewussten Posen. Besonders der vordere Soldat, der in der erhobenen linken Hand eine lange Lanze hält, weist mit dem in die Hüfte gestützten rechten Arm und dem jugendlichen Antlitz deutliche Bezüge zu dem Figurenstil Peruginos und Pinturicchios auf[75]. Die Figur kehrt im malerischen Werk Falconettos mehrfach wieder: Sie erscheint bereits recht früh als Heiliger Georg in der Cappella Calcasoli (1503) (Abb. 43) und noch einmal recht spät als Mucius Scaevola im Monatsbild März und als Diana im Monatsbild Januar in der Sala dello Zodiaco (um 1520) (Abb. 72 und Abb. 82). Die Szene wird auf der linken Seite von einer Bogenarchitektur hinterfangen. Der an der Vorderseite sichtbare Rundbogen mit Victorien in den Zwickeln wird seitlich von mächtigen Pfeilern eingefasst, die sich in eine hohe Sockelzone und zwei durch ein Gesims auf Kämpferhöhe unterteilte Geschosse gliedern. Die Geschosse weisen an den Fassaden Dreiergruppen von Rundbogennischen auf, die von Pilastern flankiert werden und in die Statuen eingestellt sind. Es handelt

73 Schweikhart 1966, S. 103. Attikarelief mit *Adlocutio*, Rom, Konstantinsbogen.

74 Schweikhart 1966, S. 102.

75 Schweikhart 1966, S. 107 führt die Figur zunächst auf ein antikes Vorbild zurück, siehe *Meleager*, Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (Inv.-Nr. MV.490.0.0), stellt aber auch die Abwandlung der eigentlich distinktiven Armhaltung fest, die durch ein Motiv ersetzt wird, das sich häufig bei Pinturicchio findet, siehe Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Gruppe junger Soldaten*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 280 E). Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334–335, Kat.-Nr. 93 (Stefano Lodi) weist nachdrücklich auf die Vertrautheit Falconettos mit der umbrischen Malerschule hin.

sich um den sogenannten Janusbogen am Forum Boarium in Rom, den Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 offensichtlich eingehend im Original studiert hat, wie seine mehrfache künstlerische Auseinandersetzung mit dem antiken Monument belegt: Der um die in die Rundbogennischen eingestellten Statuen ergänzten Rekonstruktion in der Zeichnung ist die den Bestand dokumentierende Vedute im Monatsbild Juli in der Sala dello Zodiaco (um 1520) (Abb. 76) und schließlich die Adaption für die Fassadengestaltung des Gartentors der Villa Cornaro (um 1523) in Este (Abb. 175) hinzuzufügen[76].

Dem Zeichner ist es gelungen, durch sorgfältige Schattierung und vor allem durch bedacht gesetzte Höhungen einen hohen Grad an Plastizität und Räumlichkeit zu erzielen.

Die Kompilation von Einzelmotiven führt teilweise zu kompositionellen Schwierigkeiten und nicht immer sind szenische Zusammenhänge klar erkennbar. Stattdessen sind auf dem Blatt vielfältige Proben des zeichnerischen Könnens von Giovanni Maria Falconetto vereint: Im linken Tondo sind Pferdekörper in unterschiedlichen Haltungen und Bewegungen, bildparallel und in perspektivischer Verkürzung dargestellt. Im rechten Tondo steht eine Aktstudie neben Figuren, bei denen große Sorgfalt auf die detaillierte Wiedergabe der Rüstungen verwandt wurde. Einige Haltungsmotive werden in mehreren Variationen angeboten.

Die aufwendig ausgearbeitete Zeichnung diente vermutlich zunächst als Übungs- und später als Anschauungsmaterial für den Entwurf von Fassadendekorationen in Grisaille und war zur Vorlage bei Auftraggebern bestimmt, denen auf einem Blatt mehrere alternative Vorschläge unterbreitet wurden. Angesichts einiger Übereinstimmungen mit der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi (um 1510/20) erscheint eine Entstehung konkret in diesem Zusammenhang denkbar.

1.2.3 Mahl des Ikarios (nach 1500), Wien

Die Zeichnung (Abb. 166) befindet sich in der Grafischen Sammlung der Albertina in Wien[77]. Sie war Teil der Sammlung des Fürsten Charles Antoine de Ligne (1759–1792), von der ein Großteil nach dessen Tod von Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) angekauft wurde, dem Begründer und Namensgeber der Albertina in Wien.

In dem von ihm 1794 verfassten Catalogue raisonné zu der Zeichnungssammlung des Prince de Ligne schreibt Adam von Bartsch die Zeichnung unbestimmten mythologischen Inhalts, die von derselben Hand stammt wie die Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica*, Nicoletto da Modena oder einem anderen italienischen Meister seiner Zeit zu[78].

76 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 23.
77 Giovanni Maria Falconetto, *Mahl des Ikarios*, nach 1500, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 13247).
78 Bartsch von 1794, S. 422, Kat.-Nr. 25 und S. 445, Kat.-Nr. 46.

Franz Wickhoff führt die Zeichnung in dem von ihm 1892 verfassten Verzeichnis der italienischen Zeichnungen der Albertina unter dem Titel *Das Mahl des Icarus* und beschreibt sie wie die Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* als eine „die Antike umgestaltende Zeichnung eines lombardischen Quattrocentisten“[79].

Gunter Schweikhart nimmt in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 die geltende Zuschreibung der Zeichnung an den Veroneser Künstler und Antikenkenner vor. Er stellt fest, dass die Komposition zwar im Wesentlichen auf ein Relief mit der Darstellung des Mahls des Ikarios zurückgeht, die Szene aber durch die vom Zeichner vorgenommenen Abwandlungen und Umformungen inhaltlich derart grundlegend umgedeutet wurde, dass dieser Titel für die Zeichnung nicht mehr zutreffend erscheint, wobei der Autor davon ausgeht, dass die frivole Umdeutung des antiken Vorbilds auf einem Missverständnis beruht[80].

Hans-Joachim Eberhardt unterscheidet 2007 im grafischen Œuvre Falconettos zwei Kategorien von Zeichnungen: Vor dem Objekt entstandene Kopien und nachträgliche freie Neugestaltungen. Bei der Zeichnung *Mahl des Ikarios* in Wien handelt es sich um die eigenständige Umformung eines antiken Vorbilds, das dadurch seine inhaltliche Bedeutung verliert[81].

Das querrechteckige Blatt misst 227 x 335 mm[82]. Die Zeichnung ist auf grau grundiertem Papier über Metallstift mit Feder und Tinte in Schwarz ausgeführt, schwarz laviert sowie gelb und weiß gehöht. Im Streiflicht sind zum Teil Ritzungen entlang der Konturen, insbesondere im Bereich der Architekturen im Hintergrund zu erkennen.

Die Zeichnung zeigt eine erotische Szene, bei der es sich um die Umdeutung eines antiken Reliefs mit der Darstellung des Mahls des Ikarios handelt, das sich heute im British Museum in London befindet[83]. Auf dem Relief ist der trunkene Dionysos mit seinem lärmenden Gefolge dargestellt, der von Ikarios zu einem Mahl empfangen wird. Der Zeichner übernahm zwar im Wesentlichen die Komposition des antiken Vorbilds, deutete die Szene des Gastmahls aber in eine erotische Szene um. Die Umwandlung der Figur des Ikarios in eine junge Frau findet sich auch in Nachzeichnungen anderer Künstler, wie etwa des Amico Aspertini im sogenannten Codex Wolfegg und des

79 Wickhoff 1892, S. 283, Inv.-Nrn. S.D. 277 und S.D. 278.

80 Schweikhart 1966, S. 104–108, 112–114, Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 24–25 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 90, Kat.-Nr. IV.3 (Gunter Schweikhart). Diese Ergebnisse werden ohne weitere Ergänzungen in verknappter Form in dem Eintrag zu der Zeichnung im Generalverzeichnis der italienischen Zeichnungen der Albertina übernommen, siehe Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1816–1817, Inv.-Nr. 13247.

81 Eberhardt 2007, S. 97.

82 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der Albertina Sammlungen Online angelegten Datenblatt übernommen.

83 Flachrelief mit *Bacchus besucht Ikarios*, London, The British Museum, Department Greek and Roman (Inv.-Nr. 1805,0703.123). Zum antiken Vorbild und seiner Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 134–136, Kat.-Nr. 90 und CensusID 156867.

Jacopo Ripanda im Skizzenbuch im Ashmolean Museum in Oxford[84]. Die offenbar gängige Fehlinterpretation ist möglicherweise dem damaligen Erhaltungszustand des Reliefs geschuldet oder auf Unkenntnis des zugrundeliegenden mythologischen Inhalts zurückzuführen.

Die im antiken Vorbild als Flachrelief in Normalsicht gegebene Szene gewinnt in der Zeichnung durch die Darstellung in Aufsicht und die stärkere perspektivische Verkürzung der Gebäude im Hintergrund an räumlicher Tiefe.

Auf dem Relief ist auf der linken Seite der Dichter Ikarios dargestellt, der auf einem Speisesofa lagert und sich grüßend seinem von rechts herannahenden Gast zuwendet. In der Zeichnung wird die Figur des Ikarios durch eine junge Frau ersetzt, die mit aufgerichtetem und entblößtem Oberkörper auf einer breiten Bettstatt ruht. Sie wendet sich dem bärtigen alten Mann zu, der von rechts herantritt und bringt durch ihre Gesten klar ihre Erwartungshaltung zum Ausdruck: Mit der linken Hand deutet sie auf die leere Seite des Bettes und mit der rechten weist sie auf die Priapusherme am linken Bildrand, die an die Stelle eines Idols getreten ist. Der Zeichner hat außerdem die Figur des Satyrs links des Bettes hinzugefügt, der eine Fackel hält und der jungen Frau die Bettdecke wegzieht, ein Motiv, das auf antike Sarkophagreliefs mit der Darstellung bacchischer Szenen und der Auffindung der Ariadne zurückgeht[85]. Der in ein langes Gewand gehüllte greise Mann wird von einem Satyr gestützt, während ihm ein Bacchant in gebeugter Haltung die Sandalen auszieht. Der Alte scheint, wie Schweikhart 1966 so treffend bemerkt, der ihm in der Zeichnung zugedachten „Rolle nicht gewachsen“[86]. Vor der Bettstatt steht eine verzierte Truhe, auf der zwei Masken liegen, die noch auf die Tätigkeit des Ikarios als Dichter verweisen und daneben eine Schale mit Obst als Überbleibsel des Gastmahls.

Die Bettstatt wird durch einen Vorhang gegen den Hintergrund abgetrennt. Ein Vorhangende wird von einem bärtigen älteren Satyr emporgehalten, der frontal im Kontrapost dasteht und in der Hand des gesenkten linken Arms einen langen geschmückten Stab hält. Er tritt an die Stelle des jugendlich bartlosen Bacchanten, der mit dem Thyrsos in der Hand den dionysischen *Thiasos* auf der rechten Seite anführt. Neben ihm steht ein Silen, der Aulos spielt „und sich ungeniert dabei benimmt“[87]. Auf ihn folgt ein Zimbeln spielender Bacchant, der ein Löwenfell über der Schulter trägt. Die dynamischen Haltungen des enthemmt tanzenden Gefolges des Dionysos sind in der Zeichnung zu träger Bewegungslosigkeit erstarrt. Den rechten Abschluss bildet auf dem Relief das eng umschlungene Paar eines Bacchanten und einer Mänade, das aber nur noch fragmentarisch erhalten ist. Der Zeichner ersetzte das Paar durch die Rückenfigur

84 Schweikhart 1986, S. 111. Codex Wolfegg, fol. 46v-47r, Schloss Wolfegg, siehe CensusID 54230 und Ripanda-Sketchbook, fol. 57v, Oxford, Ashmolean Museum, siehe CensusID 54233.
85 Vgl. z.B. *Bacchus-Sarkophag*, Oxfordshire, Blenheim Palace, siehe CensusID 151530, von dem Falconetto eine Nachzeichnung anfertigte, siehe oben.
86 Schweikhart 1966, S. 106.
87 Schweikhart 1966, S. 105.

des lorbeerbekränzten Apollon, der eine Kithara in den Armen hält. Die in Rückansicht gegebene Aktfigur erscheint gespiegelt in der Figur des Opferdieners in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild April in der Sala dello Zodiaco (Abb. 73). Zu Füßen des Apollon sitzt ein junger Satyr am Boden, der mit einem Ziegenbock spielt. Die vom Zeichner hinzugefügte Figurengruppe leitet sich von einem dionysischen Wannensarkophag ab, der sich heute im Allard Pierson Museum in Amsterdam befindet[88].

Die figürliche Szene wird von Architektur hinterfangen: Auf der linken Seite ragen ein ein- und leicht versetzt dahinter ein zweigeschossiges Gebäude empor, deren Fassaden jeweils von zwei Fenstern durchbrochen werden, die von Ädikulä mit Segment- und Dreiecksgiebeln eingerahmt werden. Nach rechts schließt sich eine hohe Gartenmauer an, auf der ein Satyr steht, der damit beschäftigt ist, Girlanden mit Trophäen am Kranzgesims des höheren Gebäudes anzubringen. Vor der Mauer steht etwas rechts der Blattmitte ein Pfeiler mit einem Weihrelief. Im antiken Vorbild ist auf der Bildtafel ein Wagenlenker dargestellt, in der Zeichnung ist auf der linken Seite Althaia zu erkennen, die das Holzscheit verbrennt und auf der rechten Seite ihr im Sterben liegender Sohn Meleagros. Die zwei aufeinander folgenden Szenen gehen auf antike Sarkophagreliefs mit Darstellungen des Tods des Meleagros im Typus eines Sarkophags zurück, der sich heute in der Villa Albani in Rom befindet[89]. Die Szene links erscheint auch in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild Juli in der Sala dello Zodiaco (Abb. 76). Direkt hinter der Mauer ragt eine Palme empor, die teilweise nur mit dem Metallstift gezeichnet ist. Etwas weiter hinten steht eine Säule mit einem Weihrelief, von dem aber nur die Umrisse mit dem Metallstift angegeben sind. Auf der rechten Seite hat der Zeichner ein antikisierendes Bauwerk hinzugefügt, das im unteren Bereich von der Mauer verdeckt und seitlich vom Bildrand überschnitten wird. Die Fassade wird durch Säulen gegliedert und weist ein von einem Dreiecksgiebel bekröntes Rundbogenportal auf. In dem schmaleren seitlichen Wandabschnitt zieht sich auf Kämpferhöhe ein Gesims entlang, über dem ganz schwach eine Patera zu erahnen ist. Die Säulengliederung setzt sich im stark zerstörten Obergeschoss fort, in dem in den schmaleren seitlichen Wandabschnitt eine Rundbogennische eingefügt ist, die von einem Dreiecksgiebel bekrönt wird. Das zum Teil nur flüchtig skizzierte Bauwerk erinnert an die Porta Aurea in Ravenna, die Falconetto im Monatsbild Juni in der Sala dello Zodiaco auf ähnliche Weise rekonstruiert dargestellt hat (Abb. 75)[90].

88 Schweikhart 1966, S. 106. *Dionysischer Wannensarkophag*, Amsterdam, Allard Pierson Museum (Inv.-Nr. 10854). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4.1 (1968), S. 147–149, Kat.-Nr. 44 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 132, Kat.-Nr. 86 und CensusID 157922.

89 Schweikhart 1966, S. 106. *Meleager-Sarkophag*, Rom, Villa Albani (Inv.-Nr. 690). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.2 (1904), S. 334–340, Kat.-Nrn. 275–278 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 157–158, Kat.-Nrn. 115–116 und CensusID 157040.

90 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26.

Die Körper der Figuren sind durch die sorgfältige Schattierung mittels Lavierung und Höhung auf farbig präpariertem Papier plastisch modelliert. Einige Figuren wirken aufgrund der durch die starken Hell-Dunkel-Kontraste hart herausgearbeiteten Muskelpartien beinahe schon wie anatomische Studien. Ähnlich definiert zeigen sich auch die Meereswesen in Grisaille im Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio und im Fries im Salone des Palazzo Stoppa.

Die Komposition geht zwar im Wesentlichen auf ein einziges Relief zurück, sie wird aber durch aus weiteren Reliefs herausgelöste Einzelmotive ergänzt. Es ging dem Zeichner also nicht um die getreue Wiedergabe eines antiken Vorbilds oder einer bestimmten mythologischen Szene, sondern um die Darstellung einer Szene *all'antica*. Die grundlegende Umdeutung des antiken Vorbilds mag auf einem Missverständnis beruhen, dem auch andere Künstler wie Amico Aspertini und Jacopo Ripanda anheimgefallen sind. Die frivole Ausschmückung der Szene durch das Hinzufügen der Priapusherme und des Satyrs, der versucht, die junge Frau zu entblößen, wurde jedoch vom Zeichner eigenständig und absichtsvoll vorgenommen.

Die Zeichnung ist zwar technisch aufwendig ausgearbeitet, dennoch sind einige Einzelheiten nur mit dem Metallstift skizziert und nicht in Feder ausgeführt. Dieser unvollendete Zustand spricht gegen eine Stellung der Zeichnung als autonomes Kunstwerk und Sammlerobjekt. Der explizite Inhalt ist möglicherweise auf den Wunsch eines Auftraggebers zurückzuführen, allerdings diente die Zeichnung wohl kaum als Entwurf für die Dekoration einer Fassade, sondern eher einer Hochzeitstruhe.

1.3 Fragliche Zuschreibungen

1.3.1 Petrus (vor 1492), Verona

Die Zeichnung (Abb. 168) befindet sich im Museo Miniscalchi-Erizzo in Verona[91]. Sie stammt aus der Sammlung des Veroneser Adeligen Lodovico Moscardo (1611–1681), die durch die Heirat von Teresa Moscardo und Marcantonio Miniscalchi 1785 in die Familie Miniscalchi überging. Mario Miniscalchi-Erizzo (1881–1957) verfügte in seinem Testament die Gründung einer Stiftung, der die Erhaltung, Pflege und Zugänglichmachung des Palazzo Miniscalchi in Verona und der Sammlung obliegt. Das von der Fondazione Miniscalchi-Erizzo getragene Museum wurde 1990 eröffnet.

Maria Teresa Cuppini stellt 1962 ausgewählte Zeichnungen der Sammlung Miniscalchi-Erizzo vor und veröffentlicht dabei erstmals das Blatt mit der Darstellung des Heiligen Petrus, das sie Giovanni Maria Falconetto zuschreibt und um 1505 datiert. Das Blatt sticht nicht nur aufgrund seiner Qualität hervor, sondern auch wegen der unten

91 Giovanni Maria oder Jacopo Falconetto (?), *Petrus*, vor 1492, Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo (Inv.-Nr. 114).

rechts angebrachten Aufschrift *Zanmaria falconetto*, die die Autorin als eigenhändige Signatur ansieht[92].

Gunter Schweikhart vergleicht in seiner Dissertation zum Werk Giovanni Maria Falconettos 1966 die Figur des Heiligen Petrus auf der Veroneser Zeichnung mit den Figuren der Apostelfürsten auf den Außentafeln der Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio (1507–08) und weist auf die formelhafte Verwendung von Gesten hin, die für den Maler charakteristisch ist. Die steife Figur zeigt sich stilistisch mit den Heiligenfiguren in der Cappella di San Biagio (1497–99) verwandt, unterscheidet sich aber deutlich von den vom Autor ebenda neu zugeschriebenen Zeichnungen nach antiken Vorbildern. Er bemerkt, dass die bei Falconetto festzustellende antikisierende Tendenz „derartige Heiligenfiguren als fremdes Element erscheinen lassen“[93].

In einem Aufsatz zu Giovanni Maria Falconetto als Zeichner sehen Tilmann Buddensieg und Gunter Schweikhart 1970 die Zuschreibung der *Petrus*-Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto, trotz Zweifeln an der Eigenhändigkeit der Aufschrift, aufgrund der stilistischen Nähe zu den Heiligenfiguren im Tambour der Cappella di San Biagio (1497–99) als gesichert an. Sie datieren die Zeichnung vor 1500, da sie „eng der lokalen, spätmantegnesken Tradition verbunden“ bleibt und „noch nichts von dem sein ganzes Werk bestimmenden Interesse für die Antike“ zeigt[94].

Die Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto wird auch in der nachfolgenden Literatur nicht in Frage gestellt, obwohl es sich bei der Aufschrift nicht um eine eigenhändige Signatur, sondern um eine nachträgliche Sammlernotiz handelt und trotz der stilistischen Unterschiede zu den seinem zeichnerischen Œuvre neu hinzugefügten Zeichnungen nach antiken Vorbildern, die durch eine Datierung des Blattes in das Frühwerk des Künstlers begründet werden[95]. Auch Sergio Marinelli akzeptiert die *Petrus*-Zeichnung 2000 als Arbeit Giovanni Maria Falconettos und betont im Hinblick auf die Körperhaftigkeit der Figur, die Drapierung des Gewands und den Ausdruck des Gesichts die außergewöhnliche Qualität der vermutlich noch Ende des Quattrocento entstandenen Zeichnung, die im weiteren malerischen Werk des Künstlers nicht mehr erreicht wird[96].

Gianni Peretti, der sich 2001 mit den Wandmalereien in der Cappella di San Biagio (1497–99) auseinandersetzt, mit denen die Zeichnung in der Literatur häufig in Verbindung gebracht wird, lehnt diese Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto entschieden ab, da der Heilige Petrus nicht die für die Figuren des Malers typischen etwas derben, manchmal schon karikaturesk überzeichneten Gesichtszüge trägt und anders

92 Cuppini 1962, S. 52–53.
93 Schweikhart 1966, S. 98–99 (Zitat S. 99).
94 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 21–22 (Zitat S. 22) gleich Schweikhart 2001 (b), S. 21–22 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 91, Kat.-Nr. IV.6 (Gunter Schweikhart).
95 Marchini 1990, S. 22 und Guzzo 1994, S. 351.
96 Marinelli 2000, S. 56.

als bei den bisher akzeptierten Zeichnungen bei der Schattierung ganz auf Lavierung verzichtet wurde[97].

Giorgio Marini gibt in einem Katalogeintrag zu der Zeichnung 2006 zwar erneut Giovanni Maria Falconetto als Urheber an, bemerkt aber anschließend, dass das Blatt motivisch, technisch und stilistisch aus dem bislang bekannten zeichnerischen Œuvre des Künstlers herausticht, weshalb er einen Vorschlag von Hans-Joachim Eberhardt aufgreift und in dem Blatt die Arbeit eines engen Werkstattmitarbeiters vermutet[98].

Hans-Joachim Eberhardt betont 2007, dass sich der eckige, hartkantige Faltenwurf deutlich von dem weich modellierenden Gewandstil Giovanni Maria Falconettos unterscheidet, der daher nicht als Zeichner des Blattes in Frage kommt. Der Autor nimmt an, dass es sich bei der *Petrus*-Zeichnung vielmehr um eine Arbeit von Jacopo Falconetto handelt, dem noch stärker traditionsbehafteten Vater von Giovanni Maria, dem er auch die mantegnesken Hauptfiguren in der Lünette der Nordwand der Cappella di San Biagio (1497–99) zuschreibt[99].

Stefano Lodi referiert in einem Katalogeintrag zu der Zeichnung 2008 den aktuellen Forschungsstand und versieht den als Urheber angegebenen Namen Giovanni Maria Falconettos mit einem Fragezeichen. Unter Verweis auf einige aus derselben Sammlung stammende Blätter mit der Aufschrift *Stefano falconeto* und die neuesten Erkenntnisse zur Existenz eines zeitgleich mit Stefano di Jean d'Arbois in Verona tätigen Malers namens Stefano di Antonio ist der Autor gewillt, die verwandtschaftliche Beziehung dieses Zeichners zu Giovanni Maria Falconetto zu überprüfen und in den Aufschriften auf den Blättern einen Beleg für eine nicht von vornherein zu verwerfende Urheberschaft zu sehen, weswegen es ihm auch gerechtfertigt erscheint, die traditionelle Zuschreibung der Veroneser Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto erneut in Betracht zu ziehen[100].

Das hochrechteckige Blatt misst 268 x 145 mm[101]. Die Zeichnung ist mit Feder und Tinte in Braun auf hellem, nicht farbig grundiertem und inzwischen etwas vergilbtem Papier ausgeführt und weist Spuren einer Unterzeichnung mit grauem Stift auf.

Auf der Vorderseite des Blattes ist unten rechts in brauner Tinte die Aufschrift *Zanmaria falconeto* angebracht. Es handelt sich dabei nicht um eine Signatur des Künstlers und die Variante *di mano di falconeto*, die eine andere aus derselben Sammlung

97 Peretti 2001, S. 125, Anm. 84.
98 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331, Kat.-Nr. 90 (Giorgio Marini).
99 Eberhardt 2007, S. 98–99 und Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt).
100 Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 590, Kat.-Nr. 155 (Stefano Lodi) unter Verweis auf L'Occaso 2005, S. 149–154. Das vermeintliche Verwandtschaftsverhältnis zwischen Stefano di Antonio und dem Stammvater der Familie Falconetto basiert jedoch auf einer Verwechslung des *Antonius pictor quondam Antonii* wohnhaft in der *Contrada di Ponte Pietra* (Bruder des Stefano di Antonio) mit *Antonius pictor quondam Antonii* wohnhaft in der *Contrada di Beverara* (Falconetto).
101 Die Maßangaben wurden ungeprüft aus der Literatur übernommen, siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331, Kat.-Nr. 90 (Giorgio Marini).

stammende Zeichnung aufweist[102], spricht gegen die Annahme, dass es sich bei dieser Art von Aufschrift um einen Besitzvermerk der Werkstatt oder der Nachkommen Falconettos handelt[103]. Vielmehr stellt die Aufschrift wohl eine frühe Zuschreibung durch einen Sammler dar.

Die Zeichnung zeigt eine stehende Gewandfigur, die durch die Stirnlocke, das Buch und den Schlüssel als Apostel Petrus zu identifizieren ist.

Die Figur ist leicht nach links gewandt im Kontrapost gegeben. Eine vom Standmotiv ausgehende Verschiebung der Hüfte ist wegen der Drapierung des Gewandes nicht zu erkennen und die Schultern sind gerade angeordnet. Aufgrund der fehlenden Ponderation wirkt die Haltung etwas steif und unausgewogen. Die Ausrichtung des Körpers nach links wird durch die Wendung des Kopfes nach rechts ausgeglichen. Der Heilige hat den gesenkten rechten Arm nach vorne ausgestreckt und hält zwischen Daumen und Zeigefinger mit eleganter Geste einen Schlüssel. In der Hand des vor dem Körper angewinkelten linken Arms hält er ein Buch. Der linke Arm ist im Verhältnis zu kurz und die Hand zu klein geraten. Über einem knöchellangen Gewand trägt er ein um beide Schultern gelegtes Umhangtuch, das von der rechten Schulter vor den Körper gezogen ist und vom angewinkelten linken Arm festgehalten wird. Durch dieses Hochziehen bildet das Umhangtuch auf Hüfthöhe parallele Schüsselfalten mit tiefen Faltenmulden und schmalen, eckig gebrochenen Faltenstegen aus, die sich vertiefend und mit größer werdenden Abständen zwischen den Beinen bis unterhalb der Knie fortsetzen und von einer diagonalen Zugfalte begleitet werden, die sich von der linken Hüfte zum rechten Fuß erstreckt. Der eckige Kopf sitzt auf einem sehnigen Hals und ist ganz leicht aus der Frontalansicht nach rechts gedreht. Die Figur trägt einen kurzen Bart, einen Haarkranz und die für Petrus charakteristische Stirnlocke. Das Gesicht weist mit den Falten auf der Stirn und den eingefallenen Wangen Spuren eines fortgeschrittenen Lebensalters auf, ohne jedoch greisenhaft zu wirken. Der nach rechts aus dem Bild gerichtete Blick erscheint aufmerksam und konzentriert. Das statische Standmotiv, die aufrechte Haltung, der erhobene Kopf und dazu der hartkantige Faltenwurf verleihen der Figur eine gewisse Monumentalität.

Die Zeichnung sticht nicht nur motivisch als Figuren- und Gewandstudie aus dem bislang bekannten zeichnerischen Œuvre Giovanni Maria Falconettos heraus, sie unterscheidet sich außerdem durch die harte, lineare Strichführung von seinem üblichen weich modellierenden Zeichenstil. Die Umriss- und Binnenzeichnung ist durch feine

102 Stefano da Verona (Werkstatt), *Allegorie der Hoffnung*, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv.-Nr. 1343), siehe Karet 2002 (b), S. 100–103, Kat.-Nr. R4. Die Zeichnung wurde von Fiocco 1930/1931, S. 1211 aufgrund der Aufschrift *di mano di falconeto* Giovanni Maria Falconetto zugeschrieben. Diese Zuschreibung konnte sich jedoch nicht durchsetzen, siehe Schweikhart 1966, S. 98, stattdessen wurde Stefano da Verona als Urheber der Zeichnung bestimmt, siehe Mus.-Kat. Paris 1983, Bd. 1, S. 197–198, Kat.-Nr. 194.
103 Zu dieser These siehe Karet 2014, S. 149–152.

durchgezogene Linien und die Schattierung durch diagonal verlaufende Parallelschraffuren angegeben, Lavierung und Höhung kommen nicht zum Einsatz.

Im Vergleich zu ähnlichen Gewandfiguren Falconettos, wie etwa im Tambour und in den Lünetten der Nord- und Südwand der Cappella di San Biagio (1497–99) oder auf den Außentafeln der Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio (1507–08), weist die Figur gestreckte statt gedrungener Proportionen, feine, individualisierte statt derber, stereotyper Gesichtszüge und das Gewand eine spröde statt einer weichen Faltengebung auf. Mit dem Petrus in der Lünette der Nordwand der Cappella di San Biagio (Abb. 8) verbindet die Figur der sehnige Hals, das ausdrucksstarke Gesicht und der hartkantige Faltenwurf des Gewands, doch ist die Figur des Apostels in der Kapellendekoration durch das angehobene Spielbein und die konsequente Ponderation des Körpers stärker an antiken Vorbildern orientiert, als der statisch mit beiden Füßen flach am Boden dastehende Petrus in der Zeichnung. Die Fußstellung der Figur stimmt mit der des Apostels Paulus auf den Orgelflügeln in Trient (Abb. 148) überein und auch die Armhaltung ist vergleichbar, nur dass die Attribute Schlüssel und Schwert ausgetauscht wurden. In den Proportionen, dem Gesichtsausdruck und dem Faltenwurf des Gewands unterscheiden sich die Figuren jedoch ganz erheblich.

In der Figuren- und Gewandauffassung ist die Zeichnung noch stark mantegnesken Traditionen verhaftet und zeigt keine der römisch-umbrischen Stileinflüsse, die im zeichnerischen und malerischen Werk Giovanni Maria Falconettos nach seiner Rückkehr aus Rom vielfach durchscheinen. Die spätere Abkehr von der skulpturalen Gewandbehandlung nach dem Vorbild Andrea Mantegnas ließe sich zwar durch eine Datierung der Zeichnung vor dem mehrjährigen Romaufenthalt des Künstlers zwischen 1492 und 1497 erklären, nicht aber der sich daraus im Anschluss ergebende dramatische Rückschritt bei der Zeichnung der Gesichtszüge. Plausibler erscheint daher die Zuschreibung an einen Mitarbeiter der älteren Generation. Eberhardt 2007 schlägt ganz konkret Giovanni Maria Falconettos Vater Jacopo als Urheber der Zeichnung vor[104], von dem allerdings bislang keine gesicherten Werke bekannt sind und den Vasari nur abfällig als „dipintore di cose dozzinali" bezeichnet[105]. Angesichts der qualitätvollen Zeichnung lässt sich das harsche Urteil des Künstlerbiographen nicht recht nachvollziehen, das aber durch zwei belegte, schiedsgerichtlich geklärte Streitfälle zwischen Jacopo Falconetto und den mit der von ihm erbrachten Leistung offenbar unzufriedenen Auftraggebern durchaus bestätigt wird[106]. Die Frage nach dem Urheber der Figuren- und

104 Eberhardt 2007, S. 98–99 und Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt).
105 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589.
106 ASVr, Notai bruciati, b. 116, notaio Girolamo Caprino, fasc. unico, fol. 12r-v (1491, 23. September: Schiedsspruch im Streit zwischen Jacopo Falconetto und Lionello Sagramoso). Das Dokument ist vollständig publiziert in Varanini 1996, S. 20–21, siehe außerdem Vinco 2006 (b), S. 83, Anm. 2, Brugnoli 2010, S. 342, Zamperini 2010 (b), S. 13–14, Zavatta 2013, S. 133, Anm. 3 und Zamperini 2014, S. 51–54. ASVr, ARV, n. 19 (1497), fol. 189, 190 (1497, 17. Oktober: Schiedsspruch im Streit zwischen Jacopo Falconetto und Becello Becelli), siehe Fainelli 1910, S. 221, Avena / Mazzi 1917, S. 136–137, Brenzoni 1972, S. 25, 204, Varanini 1996, S. 13–14, Anm. 4, Brugnoli 2010, S. 378 und Zavatta 2013, S. 133 Anm. 3.

Gewandstudie, die vermutlich als Vorzeichnung diente, ist dementsprechend nach wie vor nicht überzeugend geklärt.

1.3.2 Himmelfahrt Mariens nach Perugino (um 1500), Wien

Die Zeichnung (Abb. 169) befindet sich in der Grafischen Sammlung der Albertina in Wien[107]. Auf der Vorderseite des Blattes ist in der rechten unteren Ecke die Paraphe der Sammlung A. Bourduge angebracht (Lugt 70). Später befand sich das Blatt in der Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822), dem Begründer und Namensgeber der Albertina in Wien.

Franz Wickhoff hält das Blatt in einem Aufsatz über einige Zeichnungen Pinturicchios 1884 für einen eigenhändigen Entwurf des Malers für das Fresko an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle, mit dem offiziell Perugino beauftragt war[108].

Oskar Fischel bezeichnet das Blatt in einer Abhandlung zu den Zeichnungen der Umbrer 1917 als „Miniaturgrisaille" eines nicht näher bestimmten umbrischen Künstlers. Er glaubt nicht, dass es sich dabei um einen Entwurf handelt, sondern um die Kopie der Komposition des Meisters durch einen Schüler[109].

Umberto Gnoli schreibt das Blatt 1923 einem Schüler von Perugino zu[110], Pietro Scarpellini 1984 hingegen einem Schüler oder Werkstattmitarbeiter von Pinturicchio, der die offensichtlich von Melozzo da Forlì beeinflusste Komposition Peruginos überliefert[111].

Veronika Birke ordnet das Blatt 1991 dem Umkreis des Pinturicchio zu[112], entsprechend wird es auch im Generalverzeichnis der italienischen Zeichnungen der Albertina geführt[113].

Hans-Joachim Eberhardt nimmt 2006 die Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto vor, die er in einem Aufsatz ein Jahr darauf ausführlich begründet[114]: Der Autor erkennt in der besonderen Behandlung der Augenpartie mit der starken Betonung des Oberlids ein charakteristisches Stilmerkmal Falconettos und weist in dessen Werk mehrfach enge Bezüge zu einigen in der Wiener Zeichnung überlieferten Figuren nach. So vergleicht er den emporgewandten Blick der Sibylle auf dem Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* mit dem der Jungfrau Maria, die Posen des Apostels Andreas im Tambour der Cappella di San Biagio, des Kirchenvaters Hieronymus in der

107 Werkstatt des Perugino oder Pinturicchio, *Die Himmelfahrt Mariens nach Perugino*, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 4861).
108 Wickhoff 1884, S. 58–59 und Ders. 1892, S. 188–189, Inv.-Nr. S.R. 100.
109 Fischel 1917, II, S. 15, Kat.-Nr. 11 und I, S. 34, Abb. 33.
110 Gnoli 1923, S. 79.
111 Scarpellini 1984, S. 29, 77 und Ders. 2004, S. 74.
112 Birke 1991, S. 38–39.
113 Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1677–1678, Inv.-Nr. 4861.
114 Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 335–336, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt) und Eberhardt 2007, S. 87–103.

Cappella Emilei und des Apostels Paulus auf der rechten Außentafel der Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio mit der des Apostels Paulus und die musizierenden Engel in der Cappella Maffei mit dem Engelreigen in der Zeichnung. Er sieht die Zeichnung als eine Kopie nach dem verlorenen Fresko der *Himmelfahrt Mariens* von Perugino in der Sixtinischen Kapelle an, die belegt, dass sich Falconetto während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 nicht allein dem Studium antiker Vorbilder widmete, sondern auch Nachzeichnungen zeitgenössischer Werke anfertigte, die er anschließend genauso wie die Antikenkopien als Musterblätter für einzelne Figuren und Figurengruppen verwendete.

Claudia La Malfa schreibt das Blatt 2008 erneut einem anonymen umbrischen Künstler aus der Werkstatt des Perugino oder des Pinturicchio zu. Sie hält die Zeichnung für eine Kopie nach einem verlorenen *modello* für das Fresko an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle, an der sich die Beteiligung Pinturicchios am Entwurf des oberen Bereichs mit den Engeln ablesen lässt, von deren bewegten Gestalten mit den flatternden Gewändern ein Flirren ausgeht, das mit der getragenen Ruhe kontrastiert, die die stabil dastehenden Figuren der Apostel in ihren voluminösen Gewändern ausstrahlen[115].

Achim Gnann hält es 2012 auch für wahrscheinlicher, dass die in ihrer feinen und detaillierten Ausführung einer Miniatur vergleichbare Zeichnung nicht das an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle ausgeführte Fresko, sondern eine *modello*-hafte Vorzeichnung dafür dokumentiert. Eine Beteiligung Pinturicchios an diesem Entwurf lehnt er aber ab, ebenso wie eine Zuschreibung der Zeichnung an Pinturicchio oder an Falconetto. Die genauen Motivübernahmen in den Werken beider Künstler wertet er lediglich als Beleg für die große Bedeutung, die die Komposition für Künstler aus verschiedenen Regionen Italiens hatte[116].

Das hochrechteckige Blatt misst 273 x 210 mm[117]. Die Zeichnung ist auf hellem, nicht farbig grundiertem Papier über Metallstift mit Feder und Tinte in Braun ausgeführt, braun laviert und weiß gehöht.

Auf der Vorderseite ist unten rechts in schwarzer Kreide die Aufschrift *Pietro Perugino* angebracht.

Die Zeichnung zeigt die Himmelfahrt Mariens. Die Komposition ist symmetrisch aufgebaut und klar in eine irdische und eine himmlische Sphäre unterteilt.

In der unteren Blatthälfte sind die zwölf Apostel dargestellt, die in die Tiefe gestaffelt in zwei Gruppen links und rechts angeordnet sind. In der vorderen Reihe stehen jeweils ganz außen die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Petrus berührt mit der einen

115 La Malfa 2008, S. 353–355 und S. 374–375, Kat.-Nr. 16.
116 Ausst.-Kat. Dresden 2012, S. 180–181, Kat.-Nr. 12 (Achim Gnann).
117 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der Albertina Sammlungen Online angelegten Datenblatt übernommen.

Hand das bloße Haupt und mit dem Schlüssel in der anderen Hand die Schulter des Papstes, der in das Pluviale gehüllt und mit abgenommener Tiara auf der linken Seite am vordersten Bildrand kniet. Auf der rechten Seite steht Paulus in lässiger Pose, die eine Hand in die Hüfte gestützt und mit der anderen locker das am Boden aufgestellte Schwert festhaltend, dessen Klinge allerdings nur ganz schwach mit dem Metallstift skizziert ist. In der Mitte zwischen den beiden Figurengruppen kniet frontalansichtig der Apostel Thomas mit vor der Brust zum Gebet zusammengelegten Händen, über denen der Gürtel der Maria liegt. Die gedrungenen Proportionen und die voluminösen Gewänder verleihen den Figuren der Apostel eine gewisse 'Erdenschwere'. Sie weisen alle die gleichen Gesichtszüge auf, mit einem kleinen Mund und einem teilweise fast wie ein Schielen wirkenden Blick, bei dem die Pupille mit dem Oberlid verschmilzt. Die jüngeren Apostel sind bartlos und mit schulterlangem gewelltem Haar dargestellt, die älteren mit lichterem struppigem Haupthaar und einem langen zweigeteilten Bart.

In der oberen Blatthälfte ist zentral die Heilige Jungfrau Maria auf einer Wolkenbank zum Himmel auffahrend dargestellt. Sie steht frontal im Kontrapost da und hat die Hände vor der Brust zum Gebet zusammengelegt, das von einem Nimbus hinterfangene Haupt leicht geneigt und den Blick emporgewandt. Sie wird von einer Mandorla umgeben, die von zwei Reihen Seraphim und Cherubim eingerahmt wird. Die Mandorla wird von zwei Engeln gehalten, vergleichbar mit den *Imago clipeata* oder *Tabula inscriptionis* haltenden Genien auf antiken Sarkophagreliefs. Über ihnen sind zwei weitere Engel angeordnet, die jeweils in der einen Hand einen Lilienzweig und mit der anderen Hand eine Krone über das Haupt der Jungfrau Maria halten. Sie erinnern in ihrer Anordnung und Haltung an die geflügelten Victorien mit Siegeszeichen in den Zwickeln antiker Triumphbögen. Die Jungfrau Maria in der Mandorla wird von auf beiden Seiten übereinander angeordneten Gruppen musizierender Engel begleitet. Der bewegte Reigen der Engel mit ihren luftig flatternden Gewändern bringt die Leichtigkeit der himmlischen Sphäre zum Ausdruck.

Die Zeichnung überliefert das verlorene Fresko der *Himmelfahrt Mariens*, das Pietro Perugino um 1481 im Auftrag von Papst Sixtus IV. an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle malte und das um 1535 dem Fresko des *Jüngsten Gerichts* von Michelangelo weichen musste[118]. Allerdings gibt die Zeichnung vermutlich nicht das ausgeführte Fresko, sondern ein ebenfalls nicht mehr erhaltenes *modello* wieder, da etwa so eine Überschneidung wie die des erhobenen Arms des vordersten Apostels der linken Gruppe mit der Mandorla in der Endfassung sicherlich vermieden worden war. Das Kompositionsschema des berühmten Freskos und Einzelmotive wie die musizierenden Engel

118 Vasari 1550/1568 Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 3 (1971), S. 606: „[…] e nella medesima faccia dove è l'altare fece la tavola in muro con l'assunzione della Madonna, dove ginocchioni ritrasse papa Sisto. Ma queste opere furono mandate a terra per fare la facciata del Giudicio del divin Michelagnolo a tempo di papa Paolo III.".

wurden nicht nur von Perugino und seinen Schülern wiederverwendet, sondern auch von anderen Künstlern aus verschiedenen Regionen kopiert.

In Falconettos malerischem Werk lassen sich mehrfach Motivübernahmen feststellen, die eine gute Kenntnis des zeitgenössischen Vorbilds belegen. Während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 soll sich der mittellose Maler laut Vasari seinen Lebensunterhalt damit verdient haben, dass er einige Tage in der Woche in verschiedenen Werkstätten gutverdienender Meister aushalf:

> *E perché, essendo povero, non avea Giovan Maria molto il modo da vivere né da trattenersi in Roma, dicono che due o tre giorni della settimana aiutava a qualcuno lavorare di pittura, e di quel guadagno – essendo allora i maestri ben pagati – e buon vivere, vivea gl'altri giorni della settimana, attendendo ai suoi studii d'archtettura.*[119]

Es ist denkbar, dass es sich bei einem dieser Meister um Pinturicchio handelte[120], der im Zeitraum von Falconettos Romaufenthalt unter anderem mit der Ausmalung der Borgia-Gemächer im Vatikan (1492–94) beschäftigt war[121]. Möglicherweise befand sich in der Werkstatt Pinturicchios, der an den Wandmalereien in der Sixtinischen Kapelle beteiligt war, auch ein *modello* für das Fresko der *Himmelfahrt Mariens* an der Altarwand, das seinen Mitarbeitern und Schülern als Studien- und Musterblatt dienen konnte.

Direkt nach seiner Rückkehr aus Rom griff Falconetto bei der Figur des Apostels Andreas im Tambour der Cappella di San Biagio (1497–99) (Abb. 12) auf die Figur des Apostels Paulus mit dem selbstbewusst in die Hüfte gestützten linken Arm zurück. Die Figuren stimmen in Stand- und Gewandmotiven einschließlich eines solchen Details wie der vom Umhangtuch halb verdeckten Hand eng überein. Es wurden lediglich die Haltung des rechten Arms verändert und die Attribute ausgetauscht. Das Gesicht des Andreas hat jedoch wenig mit dem beseelten Ausdruck der zwölf Apostel in der Zeichnung gemein.

In derselben Pose wie der Apostel Paulus ist auch der Kirchenvater Hieronymus in der Cappella Emilei (um 1504) (Abb. 47) dargestellt, der statt des Schwerts ein Kirchenmodell hält. Das Gewand ist zwar ganz verschieden, dafür zeigt die Figur aber mehr Ähnlichkeiten in der Neigung des Kopfes und dem himmelwärts gerichteten Blick.

Ein weiteres Mal erscheint die Figur, wieder in Gestalt des Apostels Paulus, auf der rechten Außentafel der Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio (1507–08) (Abb. 148). Sie weist die gleiche Armhaltung, allerdings umgedeutet auf: Statt den Arm in die Hüfte zu stützen, hält die Figur in der linken Hand ein Buch und die rechte Hand

119 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
120 Zu dieser Deutung der Bemerkung Vasaris siehe Lodi 1994, S. 38, Anm. 2, Peretti 2001, S. 71–78, Eberhardt 2007, S. 92–93 und Plebani 2012, S. 138.
121 Pinturicchio, Appartamento Borgia, 1492–94, Vatikanpalast, siehe La Malfa 2009, S. 111–141.

liegt nicht locker auf dem Griff eines am Boden aufgestellten Schwerts, sondern umfasst fest den Griff eines emporgehobenen Schwerts.

Der emporgewandte Blick der zwölf Apostel und der Jungfrau Maria, bei dem die Pupille mit dem betonten Oberlid verschmilzt, begegnet auch bei den beiden Hauptfiguren auf dem Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* (1509/16) (Abb. 152). Eng vergleichbar sind auch die Füße der Jungfrau Maria und der Sibylle. Bei den zum Gebet zusammengelegten Händen des Augustus hat sich der Maler jedoch offenbar nicht die Zeichnung zum Vorbild genommen, in der mehrere Figuren im Betgestus dargestellt sind, deren Hände auch nicht alle einwandfrei, aber doch wesentlich besser gelungen sind.

Die *Auferstehung Christi* in der Cappella Maffei (1500) (Abb. 22) weist ebenfalls Bezüge zu dem zeitgenössischen Vorbild auf. Ähnlich wie die Jungfrau Maria werden die Statue des Auferstandenen Christus von einer Mandorla mit Seraphim und Gottvater im Scheitel der Lünette von einer Aureole mit Cherubim hinterfangen. Eng verwandt sind die musizierenden Engel, insbesondere der Lautenspieler stimmt in Haltung und Gewandung mit dem Laute spielenden Engel links im unteren Register in der Zeichnung überein, der auch als Einzelmotiv kopiert wurde[122]. Die Gesichter allerdings haben gegenüber dem Vorbild an Zartheit eingebüßt, was nur in einem gewissen Maß auf spätere Übermalungen und Restaurierungen geschoben werden kann.

Die Zeichnung *Himmelfahrt Mariens* ist anders als die eigenständigen Kompositionen *all'antica* auf den Blättern in Wien und Dresden, die sich ebenfalls als „Miniaturgrisaillen" bezeichnen lassen, nicht auf grau grundiertem Papier ausgeführt. Durch den helleren Farbton des Papiers und vielleicht auch weil die Höhungen schlechter erhalten sind, wirken die Hell-Dunkel-Kontraste eher zurückhaltend. Der Zeichenduktus ist im Vergleich zur meist kräftigen Strichführung Falconettos zarter, der Auftrag der Höhungen weniger flächig und die Ausführung, insbesondere der Hände und der Köpfe, feiner und detaillierter.

Belegen die Motivübernahmen zwar eine genaue Kenntnis des zeitgenössischen Vorbilds, sei es das ausgeführte Fresko an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle oder ein *modello* dafür, so ist aufgrund technischer und stilistischer Abweichungen vom bislang bekannten grafischen Œuvre Giovanni Maria Falconettos doch fraglich, ob er der Zeichner dieses Blattes gewesen sein kann.

1.3.3 Flussgott Nil & Rossebändiger (um 1495/1500), New York

Die Zeichnung (Abb. 170) befindet sich in der Sammlung der Pierpont Morgan Library & Museum in New York[123]. Die Provenienz lässt sich über die Sammlervermerke bis zu Jonathan Richardson Sr. (1665–1745) zurückverfolgen. Im Jahr 1909 wurde die Zeich-

122 Nach Pietro Perugino, *Drei Engel*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 3424 S), siehe Ferino-Pagden 1982, S. 34–35, Kat.-Nr. 10.

123 Giovanni Maria Falconetto (?), *Flussgott Nil & Rossebändiger*, 1495/1500, New York, The Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints (Inv.-Nr. IV, 5).

nung aus dem Besitz von Charles Fairfaix Murray über die Galerie Alexandre Imbert in Rom von John Pierpont Morgan gekauft.

In dem von Charles Fairfax Murray 1912 verfassten Verzeichnis der Sammlung von Zeichnungen alter Meister von John Pierpont Morgan wird die Zeichnung der Florentiner Schule zugeordnet[124].

In einem Aufsatz über Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums schreiben Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt 1960 die Zeichnung nach der kolossalen Liegefigur des Flussgottes Nil und der Statue eines der Dioskuren auf dem Quirinal einem Oberitalienischen Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu[125].

In dem von Matthias Winner herausgegebenen Katalog zu der Ausstellung mit dem Titel „Zeichner sehen die Antike" im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin 1967 wird die New Yorker Zeichnung im Katalogeintrag zu Pisanellos Zeichnung nach dem *Flussgott Tigris / Tiber*, dem Gegenstück zum Flussgott Nil, vorsichtig mit Giovanni Maria Falconetto in Verbindung gebracht[126].

Francis Russell schreibt die Zeichnung 1986 hingegen dem Umkreis von Perugino zu und datiert sie in den Zeitraum zwischen 1480 und 1490[127]. Auch Arnold Nesselrath bestimmt die Zeichnung 1988 als Umbrisch zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts[128], was Andreas Thielemann 1996 mit einem Fragezeichen versehen übernimmt[129].

Im Katalogband der 2004 von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt in der Reihe „Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450" herausgegebenen Bände zum *Taccuino di viaggio*, dem Reisemusterbuch der Pisanello-Werkstatt, wird die New Yorker Zeichnung im Katalogeintrag zu Pisanellos Zeichnung nach dem *Flussgott Tigris / Tiber*, dem Gegenstück zum Flussgott Nil, als Werk Giovanni Maria Falconettos behandelt[130].

Hans-Joachim Eberhardt bestätigt 2006 in einem Katalogeintrag zu der Zeichnung nach der kolossalen Liegefigur des Flussgottes Nil und der Statue eines der Dioskuren auf dem Quirinal die von ihm vorgenommene Zuschreibung an Giovanni Maria Falconetto und datiert die in Rom entstandene Antikenstudie um 1495. Der Autor verweist auf den umbrisch gefärbten Stil des Veroneser Künstlers und macht auf die besondere Behandlung der Augenpartie der Figuren aufmerksam, deren Oberlider stark betont sind. Er bemerkt außerdem, dass es sich bei dieser Zeichnung um eine getreue Auf-

124 Murray 1912, Taf. 5.
125 Degenhart / Schmitt 1960, S. 111, Abb. 80, S. 126, Kat.-Nr. 13 und S. 127–128, Kat.-Nr. 16.
126 Ausst.-Kat. Berlin 1967, S. 20–21, Kat.-Nr. 5.
127 Russell 1986, S. 193, Abb. 6 und bei Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 112, Kat.-Nr. 65 und S. 173, Kat.-Nr. 125: Umbrisch spätes 15. Jahrhundert.
128 Nesselrath 1988, S. 216, Kat.-Nr. 64.
129 Thielemann 1996, S. 33.
130 Degenhart / Schmitt 2004, Bd. 2, S. 280, Kat.-Nr. 731. Die Zuschreibung an Falconetto stammt von Hans-Joachim Eberhardt.

nahme des Bestands handelt, bei der Fehlstellen des antiken Vorbilds nicht ergänzt worden sind[131].

Stefan Morét stellt in einem Aufsatz über Technik und Funktion von Antikennachzeichnungen 2008 fest, dass Falconetto in der Zeichnung nach der kolossalen Liegefigur des Flussgottes Nil und der Statue eines der Dioskuren auf dem Quirinal zwei unterschiedliche Statuen auf ein- und demselben Blatt vereinte, deren Zusammenstellung nicht nach formalen, sondern nach topografischen Kriterien erfolgte, was der Autor als Indiz für eine stärker historische Orientierung des Zeichners wertet. Die Zeichnung wurde auf Basis von vor dem Objekt angefertigten Skizzen auf farbig präpariertem Papier mit Feder über Metallstift ausgeführt und weiß gehöht, eine Technik, die dazu dient, die plastischen Qualitäten der antiken Vorbilder herauszuarbeiten[132].

Das querrechteckige Blatt misst 167 x 257 mm[133]. Die Zeichnung ist auf grau grundiertem Papier über Metallstift mit Feder und Tinte in Braun ausgeführt, braun laviert und weiß gehöht.

Auf dem Blatt sind in der Tradition von Reisemusterbüchern wie dem *Taccuino di viaggio* aus der Werkstatt Pisanellos Motivstudien nach unterschiedlichen antiken Vorbildern vereint. Die Zeichnung zeigt zum einen die kolossale Liegefigur des Flussgottes Nil, die sich – wie ihr Gegenstück, der Flussgott Tigris / Tiber – bis 1517 auf dem Quirinal befand und zum anderen einen Ausschnitt von einer der benachbarten Statuen der Dioskuren[134].

Der Nilus, der Flussgott des durch Ägypten fließenden Stroms Nil, ist nach links ausgerichtet in lagernder Haltung dargestellt. Beide Beine sind leicht angewinkelt, das linke ist am Boden abgelegt, das rechte aufgestellt und die Füße überkreuzt, wobei die Spitze des rechten Fußes fehlt. Der halb aufgerichtete Oberkörper ist in die Frontalansicht gedreht. Die Figur stützt sich mit dem angewinkelten linken Arm auf eine Sphinx, die nur mit dem Metallstift skizziert ist. In der Armbeuge hält sie ein mit Früchten überquellendes Füllhorn, das aber anders als im antiken Vorbild nicht verziert ist. Der angehobene rechte Arm ist nach vorne ausgestreckt. Er bricht am Unterarm ab und wird am Ellbogen von einem kleinen Block gestützt. Die ansonsten nackte Figur trägt ein um die Hüfte geschlungenes Tuch, das sich eng an die Beine anschmiegt. Der Kopf ist im Profil gegeben und das Gesicht wird von langen, kranzartig um den Kopf gelegten und hinten zusammengebundenen Haaren und einem langen gewellten Bart

131 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335–336, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt) und Eberhardt 2007, S. 94–97.
132 Morét 2008, S. 32.
133 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der Morgan Library & Museum Online Collection angelegten Datenblatt übernommen.
134 Zu den antiken Vorbildern und ihrer Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 112–113, Kat.-Nr. 65 und S. 172–175, Kat.-Nr. 125 und CensusID 151737 und 150776.

eingerahmt. Es handelt sich bei der Darstellung des Flussgottes Nil um eine getreue Bestandsaufnahme des antiken Vorbilds, ohne jede Ergänzung von Fehlstellen, dafür aber einschließlich des Stützblocks für den ausgestreckten Arm.

Auf der linken Blatthälfte ist am oberen Rand ein Pferdekopf im Profil nach links dargestellt und dahinter ist ganz schwach der nur mit dem Metallstift skizzierte Rossebändiger zu erahnen.

Im Vergleich zu den vorhergehend besprochenen Antikennachzeichnungen fallen einige Unterschiede ins Auge, die eine Zuschreibung der New Yorker Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto fraglich erscheinen lassen:

Bei den abgebildeten antiken Vorbildern handelt es sich um vollplastische Statuen. Die bislang bekannten Zeichnungen Falconettos nach antiken Skulpturen geben Hoch- und Flachreliefs wieder, die der Malerarchitekt plastisch und tiefenräumlich umformte.

Auf dem Blatt sind verschiedene antike Vorbilder ohne inhaltlichen Bezug versammelt. Falconettos eigenständige Kompositionen *all'antica* setzen sich zwar aus einzelnen Figuren und Figurengruppen verschiedener antiker Vorbilder zusammen, der Zeichner zeigte sich dabei aber stets um eine szenische Darstellung bemüht.

Die Zeichnung gibt getreu den Bestand des antiken Vorbilds wieder, ohne jede Ergänzung von Fehlstellen. In den bislang bekannten Antikennachzeichnungen Falconettos ergänzte der Zeichner nach eigenem Gutdünken nicht mehr erhaltene Köpfe, Gliedmaßen und Attribute wie Instrumente und Waffen. Der Umgang des Künstlers mit den antiken Vorbildern ist üblicherweise rekonstruierender statt dokumentierender Art, wie auch Vasari in der Vita des Veroneser Malerarchitekten feststellt: „Ritrasse dunque tutte le dette anticaglie come fussero intere“[135].

Die technisch aufwendige Ausarbeitung und der weiche Zeichenduktus verbinden das Blatt mit den Zeichnungen in Dresden und Wien, jedoch sind die Hell-Dunkel-Kontraste durch eine zurückgenommene Lavierung und eine weniger flächig aufgetragene Höhung nicht so stark ausgeprägt und die Strichführung wirkt insgesamt zarter.

Schließlich lassen sich aber auch erhebliche qualitative Unterschiede zu ähnlichen Figuren in Falconettos malerischem Werk feststellen: In der Sala dello Zodiaco erscheinen mehrere Figuren in lagernder Haltung mit überkreuzten Füßen, wie die Flussgötter zu beiden Seiten des Bildfelds im Fries über dem Monatsbild Oktober (Abb. 79) oder der trunkene Herkules und die schlafende Ariadne, die das Bildfeld im Fries über dem Monatsbild Januar einfassen (Abb. 82). Das Haltungsmotiv und die Proportionen der ergänzten Gliedmaßen bereiteten dem Maler bei diesen Figuren größte Schwierigkeiten, so dass es undenkbar erscheint, dass sie von derselben Hand stammen sollen wie der Flussgott in der New Yorker Zeichnung.

135 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.

1.3.4 Flussgott Tiber (nach 1512), Berlin

Die Zeichnung (Abb. 171) befindet sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen – Preußischer Kulturbesitz in Berlin[136]. Die Provenienz lässt sich über einen Sammlervermerk bis zu Arthur Pond (um 1705–1758) zurückverfolgen. Im Jahr 1972 wurde die Zeichnung über die Galerie Gerda Bassenge in Berlin erworben.

Im Katalog der Galerie Gerda Bassenge in Berlin zu einer Auktion im November 1972 wird die Zeichnung als Italienisch um 1540 geführt[137].

In dem von Hein-Thomas Schulze Altcappenberg 1995 herausgegebenen Katalog zu den italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett wird die Zeichnung trotz gewisser Unterschiede im Zeichenstil aufgrund der Ähnlichkeiten des Figurentypus Giovanni Maria Falconetto oder seinem Umkreis zugeschrieben und um 1500 datiert[138].

In der 2010 erschienenen überarbeiteten zweiten Auflage des von Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein erarbeiteten Handbuchs zu antiken Vorbildern und ihrer Rezeption in der Renaissance wird die Zuschreibung an den Umkreis Falconettos übernommen, die Datierung aber korrigiert, da die kolossale Liegefigur des Flussgottes erst 1512 wiederentdeckt worden war[139].

In der Online-Datenbank der Sammlungen der Staatlichen Museen – Preußischer Kulturbesitz in Berlin wird die Zeichnung dem Umkreis von Giovanni Antonio Falconetto (1443) zugeschrieben und um 1500 datiert. Gemeint ist mit dieser Angabe wohl der jüngere Bruder von Giovanni Maria, dessen Namen aber fälschlicherweise die Lebenszeit des Großvaters beigefügt wurde[140].

Das querrechteckige Blatt misst 106 x 165 mm[141]. Die Zeichnung ist mit Pinsel und Tinte in Braun auf hellem, nicht farbig grundiertem Papier ausgeführt und weist Spuren einer Unterzeichnung mit grauem Stift auf.

Auf der Vorderseite des Blattes ist auf der rechten Blatthälfte oben eine Aufschrift in brauner Tinte angebracht, die sich auf den Flussgott Tiber bezieht. Unter der nicht mehr vollständig lesbaren Überschrift VIRGI[LIVS MARO] AENEID[E] stehen vier Verse aus Vergils Aeneis:

136 Giovanni Maria Falconetto (?), *Flussgott Tiber*, nach 1512, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KdZ 26367).
137 Aukt.-Kat. Bassenge 1972, S. 34, Kat.-Nr. 163.
138 Mus.-Kat. Berlin 1995, S. 203–204, Kat.-Nr. 38.
139 Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 113, Kat.-Nr. 66.
140 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sammlungen Online, *Allegorie des Tiber (Flussgott) mit der römischen Wölfin und Romulus und Remus* (Inv.-Nr. KdZ 26367).
141 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der SMB Online-Datenbank angelegten Datenblatt übernommen.

huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno
populeas inter senior se attollere frondes
visus: eum tenuis glauco velabat amictu
carbasus: et crinis umbrosa tegebat harundo[142]

Auf der Rückseite des Blattes sind eine kleine wellenförmige Profilskizze und verschiedene Aufschriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert angebracht, die sich auf das Thema oder die Provenienz der Zeichnung beziehen, darunter die Notiz „N. 191 dela Collection Arthur Pond Collecteur celebre du XVIIIe Siecle en Angleterre" und der Sammlerstempel von Arthur Pond (Lugt 2038).

Die Zeichnung zeigt die kolossale Liegefigur des Flussgottes Tiber, die erst Anfang des Jahres 1512 wiederentdeckt worden war[143]: Der mantuanische Gesandte Grossino berichtet Isabella d'Este in einem Brief vom Januar 1512 von der Ausgrabung der Statue und beschreibt sie in ihrem damaligen Erhaltungszustand[144]. In einem weiteren Brief vom 2. Februar desselben Jahres informiert er die Markgräfin darüber, dass Papst Julius II. die Statue im Cortile del Belvedere im Vatikan aufstellen ließ[145]. Kurz darauf wurde auch ihr Gegenstück, der Flussgott Nil, entdeckt und ihr gegenüber aufgestellt[146]. Beide Statuen wurden 1774 von Gaspare Sibilla restauriert. Mit dem zwischen Papst Pius VI. und Napoleon 1797 abgeschlossenen Vertrag von Tolentino gelangten zahlreiche Kunstwerke nach Paris, darunter auch die beiden Statuen der Flussgötter. Während die Statue des Flussgottes Nil 1816 wieder in die Vatikanischen Museen zurückkehrte, befindet sich die Statue des Flussgottes Tiber nach wie vor im Musée du Louvre in Paris.

Die vollplastische Statue ist in der Zeichnung in Aufsicht wiedergegeben. Der Tiberinus, der Flussgott des durch die Stadt Rom fließenden Stroms Tiber, ist nach rechts ausgerichtet in lagernder Haltung dargestellt. Das rechte Bein ist leicht nach innen angewinkelt am Boden abgelegt, das gebeugte linke Bein nach vorne ausgestreckt und auf der Ferse aufgestellt. Vom linken Bein ist ab dem Knie nur noch mit grauem Stift der Umriss angedeutet. Der halb aufgerichtete Oberkörper ist in die Frontalansicht gedreht. Die Figur stützt sich mit dem angewinkelten rechten Arm auf die Wölfin, die die Brüder Romulus und Remus säugt. Der Zeichner hat nicht nur die im antiken Vorbild nicht mehr erhaltenen Köpfe und Gliedmaßen der beiden an das Tier geschmiegten Knaben ergänzt, sondern auch die Anordnung und Haltung der Figu-

142 Vergil, *Aeneis*, Buch 8, Vers 31–34.
143 *Flussgott Tiber*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 593). Zum antiken Vorbild und seiner Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 113–114, Kat.-Nr. 66 und CensusID 151521.
144 Luzio 1886, S. 534–535.
145 Luzio 1886, S. 535, Anm. 1.
146 *Flussgott Nil*, Vatikan, Musei Vaticani, Braccio Nuovo (Inv.-Nr. MV.2300.0.0). Zum antiken Vorbild und seiner Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 114–115, Kat.-Nr. 67 und CensusID 151520.

ren verändert. Der Flussgott hält in der Armbeuge ein mit Früchten überquellendes Füllhorn, das in der Zeichnung allerdings recht schmal ausfällt. Die elegante Geste der Statue, die mit den gespreizten Fingern der geöffneten Hand das auf dem Unterarm aufliegende Füllhorn berührt, wurde vom Zeichner zu einem plumpen Umgreifen der Hornspitze abgeändert. Der linke Arm ist nach vorne ausgestreckt und ruht auf dem Oberschenkel des aufgestellten linken Beins. Der Flussgott umfasst von oben die Stange eines Ruders, das im antiken Vorbild nur noch als Stumpf erhalten war. Das auf der linken Schulter aufliegende Ruderblatt wurde vom Zeichner eigenständig ergänzt. Die Figur ist vollständig nackt bis auf ein um die Arme geschlungenes Tuch, das über den linken Arm zwischen den Beinen herabfällt und im antiken Vorbild wellenartig am Boden hindrapiert ist, sich in der Zeichnung aber einfach verliert. Der Kopf ist im Viertelprofil nach links gegeben. Durch die Neigung des Kopfes, die heruntergezogenen Mundwinkel und den nach oben gewandten Blick erhält das Gesicht einen sorgenvoll-melancholischen Ausdruck. Der zweigeteilte Bart und die nur schwach angedeuteten Haarlocken haben wenig mit der vollen Haar- und Barttracht der Statue gemein. Auf den das Haupt bekrönenden Blattkranz wurde ganz verzichtet. Die Figur des virilen Mannes in entspannter Pose wurde in der Zeichnung in einen sorgenvollen Alten in erschlaffter Haltung umgewandelt.

Der Zeichner hat Fehlstellen des antiken Vorbilds eigenständig ergänzt und Haltungs- und Gewandmotive vereinfacht, was dem üblichen Umgang Falconettos mit seinen antiken Vorbildern entspricht. Die Körperhaltung und die Proportionen der Gliedmaßen bereiteten dem Zeichner einige Schwierigkeiten, die sich auch bei vergleichbaren Figuren in Falconettos malerischem Werk feststellen lassen, wie etwa dem lagernden Bacchus in dem Relief an der Brüstung unterhalb des Monatsbilds März in der Sala dello Zodiaco (Abb. 72). Das Gesicht weist mit der starken Betonung der Oberlider eine Stileigentümlichkeit Falconettos auf, die all seine römischen Kopien gemein haben, wie Eberhardt 2007 bemerkt hat[147].

Die nach 1512 entstandene Motivstudie unterscheidet sich durch den lavierenden Farbauftrag mit dem Pinsel sowohl von den während des mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 mit der Feder ausgeführten Antikennachzeichnungen mit ihren klar umrissenen Formen, als auch von den nach der Rückkehr aus Rom angefertigten eigenständigen Kompositionen *all'antica* mit ihren durch eine differenzierte Schattierung mittels Lavierung und Höhung auf farbig präpariertem Papier plastisch modellierten Körpern. Trotz dieser technischen Unterschiede ist die Zeichnung, gerade aufgrund gewisser Mängel bei der Darstellung des Haltungsmotivs, dem zeichnerischen und malerischen Werk Giovanni Maria Falconettos enger verbunden als das qualitativ überlegene Blatt in New York.

147 Eberhardt 2007, S. 94–95.

2 Architekturzeichnungen

2.1 Zeichnungen nach antiken Bauwerken

In der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos geht Vasari mehrfach ausführlich auf die Antikennachzeichnungen des Veroneser Malerarchitekten ein.

Laut dem Künstlerbiographen widmete sich Falconetto schon früh dem Studium der antiken Monumente seiner Heimatstadt Verona:

> *Avendo dunque conosciuta costui la poca perfezzione del suo lavorare nella pittura e dilettandosi sopra modo dell'architettura, si diede a osservare e ritrarre con molta diligenza tutte l'antichità di Verona sua patria.*[148]

Weiter gibt Vasari über einen mehrjährigen Romaufenthalt des Künstlers Auskunft, den Falconetto überwiegend dazu nutzte, bemaßte Grund- und Aufrisse sowie Detailstudien einzelner Bauglieder zahlreicher antiker Monumente in Rom und Umgebung anzufertigen:

> *Risoltosi poi di voler veder Roma, e da quelle maravigliose reliquie, che sono il vero maestro, imparare l'architettura, là se n'andò, e vi stette dodici anni interi; il qual tempo spese per la maggior parte in vedere e disegnare tutte quelle mirabili antichità, cavando in ogni luogo tanto che potesse vedere le piante e ritrovare tutte le misure, né lasciò cosa in Roma, o di fabrica o di membra, come sono cornici, colonne e capitegli di qualsivoglia ordine, che tutto non disegnasse di sua mano con tutte le misure. […] e non contento delle cose della città propria di Roma infino nel regno di Napoli, nel ducato di Spoleto et in altri luoghi.*[149]

Außerdem berichtet er, dass Falconetto eine Reise nach Pola in Istrien unternahm, nur um die antiken Monumente der römischen Kolonie zu studieren:

> *Nel medesimo tempo andò Falconetto a Pola d'Istria solamente per disegnare e vedere il teatro, amfiteatro et arco che è in quella città antichissima: […].*[150]

Die Angaben Vasaris werden durch die Auflistung einiger geografisch sortierter Zeichnungen in dem *post mortem* am 8. Januar 1535 im Haus von Alvise Cornaro in Padua erstellten Inventar der Habseligkeiten von Giovanni Maria Falconetto bestätigt:

> *pezzi 8 di dissegni delle cose di Verona*
> *pezzi 4 di dissegni delle cose de Puola*
> *peci 20 di disegni da Roma*[151]

148 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
149 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
150 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.
151 ASPd, AN, b. 4831, fol. 219v (1535, 8. Januar).

Bei diesen „pezzi" handelt es sich vermutlich um Blätter, die sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite Zeichnungen aufweisen können. Von den folglich bis zu 64 Zeichnungen nach antiken Bauwerken konnte bislang keine einzige zweifelsfrei bestimmt werden.

In der Forschung gibt es immer wieder Bestrebungen, einige Zeichnungen aus dem Palladio-Corpus Giovanni Maria Falconetto zuzuschreiben. Giangiorgio Zorzi hat sich in den 1950er und 60er Jahren intensiv mit den in der Biblioteca Civica in Verona[152], im Museo Civico di Palazzo Chiericati in Vicenza und im Royal Institute of British Architects in London aufbewahrten und traditionell Andrea Palladio zugeschriebenen Zeichnungen nach antiken Bauwerken auseinandergesetzt und dabei einige Zeichnungen mit bestimmten Merkmalen aus dem Œuvre des Vicentiner Architekten ausgeschieden, für die er stattdessen eine Urheberschaft des Veroneser Malerarchitekten Giovanni Maria Falconetto annimmt[153]. Eines dieser Kennzeichen ist die perspektivische Ansicht bei der Darstellung von Bauaufrissen, der ein Berufsarchitekt wie Palladio die reine Orthogonalprojektion vorzieht, wie die nach seinen Vorlagen angefertigten Holzschnitte zur Illustration seines 1570 in Venedig erschienenen Architekturtraktats *I Quattro libri dell'architettura* belegen. Die Verwendung malerischer Mittel wie der Schattengebung und die sorgfältige Wiedergabe dekorativer Details gehören ebenfalls zu den Kriterien, die auf einen Malerarchitekten als Urheber einer Zeichnung hindeuten. Ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich nicht um eine eigenhändige Zeichnung des aus Vicenza stammenden Andrea Palladio handelt, besteht in dem Gebrauch einer anderen Maßeinheit als Vicentiner Fuß. Eine Zeichnung, die alle genannten Merkmale erfüllt, zeigt den Grund- und Aufriss sowie Detailstudien des „larcho de pola mezurato con el piede veroneze"[154]. Die Beschriftung stammt jedoch von Palladio, der keine der eigenen, sondern nur die Zeichnungen anderer Künstler mit topografischen Angaben versah. Zorzi legt außerdem dar, wie Andrea Palladio in den Besitz der Zeichnungen von Giovanni Maria Falconetto kam: Die in dem *post mortem* am 8. Januar 1535 im Haus von Alvise Cornaro in Padua erstellten Inventar aufgelisteten Habseligkeiten des

152 Die drei ehemals in der Biblioteca Civica in Verona aufbewahrten Blätter mit Zeichnungen des Arco dei Gavi und der Porta Leoni in Verona sind seit der Bombardierung der Stadt 1945 nicht mehr erhalten, aber fotografisch dokumentiert.

153 Zorzi 1951, S. 1–20, Ders. 1955, S. 29–55, Ders. 1956, S. 54–67, Ders. 1957, S. 63–79, Ders. 1958, Ders. 1963/1964 (A), S. 303–342 und (B), S. 169–191. Zu den von Zorzi aus dem Palladio-Corpus ausgeschiedenen und stattdessen Falconetto zugeschriebenen Zeichnungen gehören u.a. in Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati: *Titusbogen in Rom* (Inv.-Nr. D 10r), *Septimius-Severus-Bogen in Rom* (Inv.-Nr. D 13v), *Konstantinsbogen in Rom* (Inv.-Nr. D 14) und in London, Royal Institute of British Architects: *Arena von Verona* (Inv.-Nr. VIII.19), *'Torre Sacello' in Spoleto und Tempel des Antonius Pius und der Faustina in Rom / Jupiter Tempel auf dem Quirinal* (Inv.-Nrn. IX.18r / IX.18v), *Arco dei Sergi in Pola* (Inv.-Nrn. XII.9 und XII.10r), *Arco di Giove Ammone in Verona* (Inv.-Nr. XII.14), *Porta Borsari in Verona* (Inv.-Nrn. XII.16r / XII.16v und XII.21r / XII.21v) und *Porta Leoni in Verona* (Inv.-Nrn. XII.18r / XII.18v und XII.20r / XII.20v). Der Argumentation von Zorzi folgen mit mehr oder weniger großen Vorbehalten Semenzato 1961, S. 72, Forssman 1966, S. 61–62 und Moneti 1997, S. 109.

154 *Grund- und Aufriss sowie Detailstudien des Arco dei Sergi in Pola*, London, Royal Institute of British Architects (Inv.-Nr. XII.9).

Künstlers wurden am Tag darauf seinen Söhnen Ottaviano und Provolo ausgehändigt[155]. Ihre Schwester Bartolomea klagte den ihr zustehenden Anteil am Erbe ein, den sie am 1. Oktober 1538 zugesprochen bekam[156]. Sie war mit dem Veroneser Bildhauer und Stuckateur Bartolomeo Ridolfi verheiratet, dem Andrea Palladio laut Vasari große Wertschätzung entgegenbrachte:

> *Afferma il Palladio, architetto rarissimo, non conoscere persone né di più bella invenzione né che meglio sappia ornare con bellissimi partimenti di stucco le stanze di quello che fa questo Bartolomeo Ridolfi; […].*[157]

Zorzi ist angesichts dieser freundschaftlichen Beziehungen davon überzeugt, dass Bartolomeo Ridolfi die Zeichnungen seines Schwiegervaters Giovanni Maria Falconetto an Andrea Palladio weitergab[158].

Diese Zuschreibung von Zeichnungen aus dem Palladio-Corpus an Giovanni Maria Falconetto stößt allerdings nicht uneingeschränkt auf Zustimmung. Nach Meinung anderer Autoren lassen die Darstellung der Bauaufrisse in perspektivischer Ansicht und der Gebrauch anderer Maßeinheiten als Vicentiner Fuß eine Auseinandersetzung des noch jungen Architekten mit den Antikennachzeichnungen anderer Künstler erkennen. Anstatt Hände zu scheiden, werden die Abweichungen im Zeichenstil durch die unterschiedlichen Techniken und Funktionen der Zeichnungen erklärt, zum einen als freihändig vor dem Objekt angefertigte, veranschaulichende Skizze und zum anderen als mit technischen Hilfsmitteln konstruierte, bereinigte Studie als Vorlage für die vereinheitlichten Holzschnitte zur Illustration des Architekturtraktats[159].

Auch wenn es sich in den meisten Fällen wohl doch um eigenhändige Zeichnungen von Andrea Palladio handelt, so ist zumindest von einer gewissen Abhängigkeit von den Antikennachzeichnungen des Veroneser Malerarchitekten auszugehen. Vasari betont, dass die druckgrafischen Werke nachfolgender Künstler auf den von Giovanni Maria Falconetto angefertigten Zeichnungen nach antiken Bauwerken beruhen:

155 ASPd, AN, b. 4831, fol. 220r (1535, 9. Januar).
156 ASVr, ARV, n. 51 (1538–39), siehe Brenzoni 1953/1954, S. 274, 279, Ders. 1972, S. 135 und Zavatta 2013, S. 142, Anm. 38.
157 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 594.
158 Diese Annahmen von Zorzi sind rein spekulativ und setzen voraus, dass die Zeichnungen zum Erbteil von Bartolomea Ridolfi (geb. Falconetto) gehörten.
159 Spielmann 1966, Burns 1980 (A), S. 83–84 (in den entsprechenden Beiträgen in Ausst.-Kat. Verona 1980 von Tosi 1980 (B), S. 34–35 und (C), S. 50, Franzoni 1980 (A), S. 54–56 und (B), S. 63, Beschi 1980, S. 68–71 und Cavalieri Manasse 1980 (A), S. 71–72 und (B), S. 76 werden sämtliche Zeichnungen als eigenhändig von Andrea Palladio eingestuft) und Ausst.-Kat. Washington 1981.

> *[…] e fu questi il primo che disegnasse teatri et anfiteatri, e trovasse le piante loro; e quelli che si veggono, e massimamente quel di Verona, vennero da lui, e furono fatti stampare da altri sopra i suoi disegni.*[160]

Zu diesen Künstlern gehörte auch Sebastiano Serlio, der sich in dem 1540 veröffentlichten dritten Buch seines Architekturtraktats bei den Lesern dafür entschuldigt, dass er nicht sämtliche Maße des Amphitheaters von Pola genauestens angibt, das er offenbar nicht selbst vermessen hat, da er sich auf die Maßangaben eines anderen – besseren – Zeichners bezieht:

> *[…] e non te ammirare lettore, se io non ti dico tutte le misure affermativamente, e minutamente: percioche queste cose di Pola furono misurate da uno miglior disegnatore; che intendente di misure e di numeri.*[161]

Die Grund- und Aufrisse der antiken Monumente in Verona, die Giovanni Caroto als Vorlage für die Holzschnitte zur Illustration der 1540 erschienenen Stadtgeschichte *De origine et amplitudine civitatis Veronae* von Torello Saraina anfertigte, sollen laut Vasari von Giovanni Maria Falconetto redigiert worden sein:

> *Disegnò Giovanni tutte le piante dell'anticaglie di Verona, e gl'archi trionfali e il Colosseo, riviste dal Falconetto architettore veronese, per adornarne il libro dell'Antichità di Verona, il quale avea scritte e cavate da quelle proprie messer Torello Saraina, che poi mise in stampa il detto libro, che da Giovanni Caroto mi [Giorgio Vasari] fu mandato a Bologna […].*[162]

Die von Vasari in den *Vite* gemachten Angaben und die Auflistung von geografisch sortierten Blättern im *post mortem* erstellten Inventar geben nur einen ungefähren Überblick über die von Falconetto angefertigten Antikennachzeichnungen. Um welche Bauwerke es sich dabei aber konkret handelte, geht daraus nur selten hervor. Anhaltspunkte für deren Bestimmung liefern die Darstellungen antiker Monumente im malerischen Werk des Künstlers, wie die Rekonstruktion des Augustusbogens von Fano oder der Schnitt durch die Basilica di San Vitale in Ravenna in den Monatsbildern April und Mai in der Sala dello Zodiaco, die ein genaues Studium dieser Bauwerke voraussetzen.

160 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.
161 Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 3 (1540), S. 72v.
162 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 573–574. Giovanni Maria Falconetto verstarb fünf Jahre vor dem Erscheinen des Traktats *De origine et amplitudine civitatis Veronae* (Verona 1540) von Torello Saraina. Entweder muss Giovanni Caroto bereits in den 1530er Jahren mit den Vorlagen für die Holzschnitte begonnen haben, damit der Malerarchitekt sie wirklich 'durchsehen' konnte, siehe Molteni 2006, S. 126, Anm. 11 und Dies. 2013, S. 16–17. Oder der Passus dient, weniger wörtlich genommen, als Verweis auf eine generelle Abhängigkeit von den Zeichnungen Falconettos, siehe Plebani 2012, S. 90.

Aufschlussreich im Hinblick auf die Antikenauffassung Falconettos ist die Bemerkung Vasaris, dass der Malerarchitekt die antiken Monumente so zeichnete, als seien sie vollständig und unversehrt erhalten:

> *Ritrasse dunque tutte le dette anticaglie come fussero intere e le rappresentò in disegno, dalle parti e dalle membra cavando la verità e l'integrità di tutto il resto del corpo di quelli edifizii, con sì fatte misure e proporzioni che non potette errare in parte alcuna.*[163]

Es handelt sich bei den Zeichnungen nach antiken Bauwerken demnach nicht um eine Dokumentation des zeitgenössischen Bestands, sondern vielmehr um eine Rekonstruktion des vom Künstler imaginierten 'idealen' Originalzustands: „quasi fosse un riparatore, e ristoratore di Roma antica"[164].

2.2 Entwurfszeichnungen und Modelle für eigene Bauprojekte

Vasari berichtet in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos, dass der Veroneser Malerarchitekt danach strebte, eigene Bauwerke nach antikem Vorbild zu errichten und auf die Entwurfszeichnungen bereits dieselbe Sorgfalt verwandte, als seien sie unmittelbar zur Ausführung bestimmt:

> *Ebbe Giovan Maria animo grande, e come quello che non aveva mai fatto altro che disegnare cose grandi antiche, null'altro disiderava se non che se gli presentasse occasione di far cose simili a quelle in grandezza, e talora ne faceva piante e disegni con quella stessa diligenza che avrebbe fatto se si avessero avuto a mettere in opera subitamente, et in questo, per modo di dire, tanto si perdeva, che non si degnava di far disegni di case private di gentiluomini né per villa né per le città, ancorché molto ne fusse pregato.*[165]

Die vom Künstlerbiographen erwähnten oder dokumentarisch belegten Entwurfszeichnungen und Modelle für konkrete Bauprojekte sind entweder nicht erhalten oder bislang nicht bekannt und gelangten mehrheitlich auch nicht zur Ausführung. Die wenigen Falconetto zugeschriebenen Präsentationszeichnungen lassen sich wiederum nicht eindeutig bestimmten Aufträgen zuordnen. Da die Anzahl noch überschaubar und die Überlieferung in jedem Fall lückenhaft ist, werden die Zeichnungen im Folgenden unabhängig von der jeweiligen Sachlage chronologisch behandelt.

163 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.
164 Temanza 1778, S. 132.
165 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.

2.2.1 Entwurfszeichnung für die Cappella Miniscalchi (1499), Sant'Anastasia, Verona

In der Basilica di Sant'Anastasia in Verona befindet sich im vierten Joch des nördlichen Seitenschiffs die von Alvise Miniscalchi gestiftete und dem Heiligen Geist geweihte Kapelle (Abb. 174). Die Wand öffnet sich in eine halbrunde Nische, die von einem Rundbogen aus schwarzem Marmor eingefasst wird. Die Pfeiler weisen ein Kandelaber-Ornament auf, die Archivolte wird von einem Lotus-Palmettenfries verziert. Anders als bei den Kapellen der Kanoniker in der Kathedrale von Verona wird die Apsidiole nicht von einer gemalten Scheinarchitektur umrahmt, sondern fügt sich in eine der Wand vorgeblendete gebaute Fassade ein. Über einer Sockelzone aus weißem Marmor, die von Eroten mit Wappen und Genien mit umgekehrten Fackeln geschmückt wird, erheben sich zu beiden Seiten des Rundbogens je drei übereinander angeordnete Nischen, die von freistehenden Säulen aus rotem Marmor flankiert werden. In die Nischen sind Statuen eingestellt, von unten nach oben sind auf der linken Seite die Heiligen Sebastian, Franziskus und Johannes der Täufer und auf der rechten Seite Johannes Evangelist[166], Vinzenz Ferrer und Hieronymus zu sehen. Das verkröpfte Gebälk aus weißem Marmor, das über dem Rundbogen und den risalitartig hervortretenden Seitenachsen verläuft, wird von Rankenwerk mit Masken verziert. Die Zwickel werden wie bei römischen Triumphbögen von Victorien geschmückt, die hier in Engel mit Lilienzweigen und Posaunen umgewandelt sind. Über dem Gebälk erhebt sich eine Attika, die durch Pilaster gegliedert wird. Über den Figurennischen in den Seitenachsen ist jeweils eine weitere Nische angeordnet, die statt von Säulen von Pfeilern flankiert wird und mit einem Segmentgiebel abschließt. In die Nischen sind die Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus eingestellt. Auf der Attika ragt mittig zwischen zwei Vasen eine weitere verbreiterte und erhöhte Nische empor, die von einem Dreiecksgiebel bekrönt wird. In die Nische ist die Statue des Segnenden Christus mit Kreuzkugel eingestellt. Die Malerei beschränkt sich auf die fingierte Wandverkleidung der Kapellennische mit buntgemaserten Marmorplatten und die Pfingstdarstellung in der Kalotte. Das von Nicola Giolfino signierte und 1518 datierte Altarbild zeigt ebenfalls Maria im Kreis der zwölf Apostel, die den Heiligen Geist empfangen.

Die an Entwurf und Ausführung der Kapellendekoration beteiligten Künstler waren lange Zeit unbekannt. Noch 1954 musste Arturo Scapini feststellen, „siamo completamente all'oscuro sia per la data che per gli artisti"[167]. Dann aber machte Maria Teresa Cuppini 1966/67 im Archiv der Fondazione Miniscalchi-Erizzo in Verona ein Rech-

166 In der Literatur wird die Figur teilweise auch als Heilige Maria Magdalena gedeutet, siehe Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 23 und Zamperini 2010 (a), S. 106, Anm. 26.
167 Scapini 1954, S. 37.

nungsbuch ausfindig[168], in dem die Ausgaben für die Entwürfe, den Bau und die Dekoration der von Alvise Miniscalchi in Auftrag gegebenen Kapelle notiert sind[169]. Daraus geht hervor, dass mit der Projektplanung bereits 1491 begonnen wurde: Am 16. März erhielt ein nicht namentlich genannter Maler 3 Lire „per uno dessegno de una Cappella"[170]. Dieser erste Entwurf fand beim Auftraggeber aber wohl keinen Anklang. Im Juli desselben Jahres wurden 1 Lira, 2 Soldi und 6 Denari an Artemio *depentor* gezahlt, „per far uno desegno de la Capella". Auch dieser Entwurf stellte den Auftraggeber offenbar nicht zufrieden. Am 22. Januar 1492 erhielt Liberale *depentor* zunächst 2 Lire und 5 Soldi „per uno dessegno de la Cappella" und am 13. Februar 1496 noch einmal weitere 1 Lira und 16 Soldi, möglicherweise für eine Änderung des bereits bestehenden Entwurfs. Doch scheint auch dieser Entwurf den Ansprüchen des Auftraggebers nicht genügt zu haben. Am 9. Dezember 1499 wurde der im Vergleich stattliche Betrag von 9 Lire und 6 Soldi an Giovanni Maria Falconetto *depentor* gezahlt, „per uno dessegno de la cappella". Mit dem Bau wurde dann aber erst 1506 begonnen[171], nachdem am 17. April ein Vertrag mit Agnolo *spezapreda* abgeschlossen worden war, der 1701 Lire und 18 Soldi erhalten sollte, „per far la Cappella […] et […] per alcuni adornamenti azonto a la dita Cappella oltra el desegno". Zwischen dem 29. Oktober 1509 und dem 7. Juni 1510 sind mehrere Zahlungen an Francesco Morone und Paolo Morando *compagni depentori* für das Fassen und Vergolden der neun Statuen und der Bauplastik notiert. Am 15. Oktober 1518 erhielt Nicola Giolfino *depentore* 265 Lire und 1 Soldo „per far la palla de dicta cappella".

Zwischen dem ersten Entwurf und der Vollendung der Kapellendekoration, die in Form und Material alle vorhergehenden Kapellendekorationen sowohl in Sant'Anastasia als auch in der Kathedrale von Verona an Monumentalität und Reichtum übertrifft, vergehen mehr als zwei Jahrzehnte[172]. Die langwierige Projektphase mit verschiedenen, immer wieder verworfenen Entwürfen verdeutlicht den Wunsch des Auftraggebers nach einer modernen und innovativen Lösung: Als Liberale 1492 eine Entwurfszeichnung einreichte, war der Maler gerade mit der Dekoration der Cappella Bonaveri im gegenüberliegenden Seitenschiff von Sant'Anastasia beschäftigt. Es ist zu vermuten,

168 Cuppini 1966/1967, S. 279–293. Die Autorin gibt den Fundort des Dokuments als Archivio della Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo, Registro „Moscardo", anni 1511–1585 an. Das Dokument ist nicht mehr auffindbar, mir wurden aber freundlicherweise von Hans-Joachim Eberhardt Fotokopien der relevanten Seiten zur Verfügung gestellt. Zu dem Dokument siehe außerdem Lodi 2008 (a), S. 449–460, Eberhardt 2010, S. 322 und Pietropoli 2011, S. 176.

169 In dem Dokument sind zunächst verschiedene Ausgaben bis 1514 notiert, dann folgen von einer Eintragung zur nächsten die Ausgaben für die Entwürfe, den Bau und die Dekoration der Kapelle ab 1491, die also offenbar nachträglich notiert wurden, was mögliche Lücken in der Informationskette erklärt.

170 Cuppini 1966/1967, S. 280–281 gibt statt des Monats März den Monat Mai und statt „tre" (3) Soldi „sei" (6) Soldi an. Die Autorin vermutet, dass es sich bei dem nicht namentlich genannten Künstler um den Maler Artemio handelt, der wenige Monate später einen eher geringen Betrag für eine Entwurfszeichnung erhielt.

171 Cuppini 1966/1967, S. 283. Die Jahreszahl kann aber auch als 1500 gelesen werden.

172 Zur Cappella Miniscalchi siehe Cuppini 1966/1967, S. 279–293, Dies. 1981, S. 321–327, Aurenhammer 1985, S. 220–222, Ders. 1987, S. 32, Lodi 2006, S. 154, Ders. 2008 (a), S. 449–460, Eberhardt 2010, S. 322, Zamperini 2010 (a), S. 104–106 und Pietropoli 2011, S. 174–177.

dass es sich bei seinem Entwurf um eine vergleichbare gemalte Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren handelte, doch war dem Auftraggeber offenbar nicht an der Übernahme eines schon vorhandenen Motivs gelegen. Stattdessen wurde im Dezember 1499 Giovanni Maria Falconetto um eine Entwurfszeichnung gebeten, der gerade erst die Ausmalung der Cappella di San Biagio in Santi Nazaro e Celso abgeschlossen hatte und auf den möglicherweise nicht nur die Konzeption des Dekorationsprogramms zurückgeht, sondern auch der architektonische Entwurf des in Verona vorbildlosen überkuppelten Zentralbaus[173]. Alvise Miniscalchi, Mitglied der Compagnia di San Biagio, scheint von dem Ergebnis jedenfalls überzeugt gewesen zu sein, da er den Malerarchitekten mit einem Entwurf für die Familienkapelle in Sant'Anastasia beauftragte. Aus den Eintragungen im Rechnungsbuch geht nicht hervor, ob die darin genannten, nicht erhaltenen Entwurfszeichnungen tatsächlich gebaute Fassaden oder doch nur gemalte Scheinarchitekturen beinhalteten, allerdings wird Falconetto genauso wie Liberale und Artemio lediglich als *depentor* bezeichnet. Schließlich wurde 1506 der Bildhauer Agnolo für den Bau der Kapellendekoration „oltra el desegno" bezahlt. Es lässt sich nicht ermitteln, ob es sich bei dieser dem Bau zugrundeliegenden Zeichnung um einen vollständig neuen Entwurf handelte oder ob der Bildhauer den bestehenden Entwurf Falconettos verwendete und abänderte.

Die Kapellendekoration mit dem von Figurennischen flankierten Rundbogen gleicht dem 1481 von Pietro Lombardo vollendeten Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo († 1476) in Santi Giovanni e Paolo in Venedig. Im Gegensatz zu dem Dogengrabmal weist sie jedoch statt eines Mittelrisalits zwei Seitenrisalite auf und die Attika erhebt sich nicht nur über dem Rundbogen, sondern erstreckt sich über die gesamte Breite der Fassade. Die Wandverkleidung der Kapellennische, die Dekoration der Zwickel, die Figurennischen mit verschiedenen Giebelformen in der Attika und die Überhöhung der zentralen Figurennische stehen in enger Abhängigkeit von dem zwischen 1481 und 1485 von Andrea Bregno geschaffenen Piccolomini-Altar im Dom von Siena. Als Vermittler dieses formalen Vorbilds könnte Giovanni Maria Falconetto, der während seines mehrjährigen Romaufenthalts zwischen 1492 und 1497 möglicherweise mit dem gefragten Bildhauer und seiner Werkstatt in Kontakt gekommen war, eine Schlüsselfunktion zukommen. Aus diesem Grund vermutet Stefano Lodi 2008, dass die Cappella Miniscalchi auf dem Entwurf Falconettos beruht, der vom ausführenden Bildhauer nur etwas angepasst wurde[174].

173 Zu einer möglichen Beteiligung Falconettos am architektonischen Entwurf der Kuppel der Cappella di San Biagio siehe Rossi 1854, S. 238, Bernasconi 1864, S. 263, Giro 1869, Bd. 2, S. 216–217, Biadego 1906, S. 92, Brenzoni 1953/1954, S. 270, Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 162, Tessari 1958, S. 44, Stefani Mantovanelli 1977/1978, S. 203–204, Newman 1979, S. 301–302, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 159, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni), Brugnoli 1980, S. 395–396, Cuppini 1981, S. 301–303, Schweikhart 1988 (A), S. 80–81, Franzoni 1989, S. 11, Lodi 1994, S. 46–47, Ders. 1997, S. 189–190, Marinelli 2001, S. 11–13, Peretti 2001, S. 66, Lodi 2004, S. 265, Ders. 2006, S. 152, Ders. 2008 (A), S. 452–454 und Zamperini 2010 (A), S. 159.
174 Lodi 2008 (A), S. 449–460.

2.2.2 Entwurfszeichnung und Modell für die Kirche Santa Maria delle Grazie (um 1520), Padua

Vasari berichtet in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos, dass der Malerarchitekt eine Entwurfszeichnung und ein Modell für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Padua anfertigte:

> *Fece anco il disegno e modello della chiesa di Santa Maria delle Grazie de' frati di San Domenico, e la fondò; la quale opera, come si vede dal modello, è tanto ben fatta e bella che di tanta grandezza non si è forse veduto infino a ora una pari in altro luogo.*[175]

Im Jahr 1498 wurde vor dem Stadttor Santa Croce ein Dominikanerkloster gegründet und am 12. März 1499 der Grundstein für die Kirche Santa Maria delle Grazie „al Bassanello" gelegt[176]. Die Kirche war noch nicht fertiggestellt, als die gesamte Klosteranlage 1509 während der Belagerung der Stadt Padua durch die Truppen der Liga von Cambrai zerstört und nach der Rückeroberung durch die Republik Venedig der Befestigung der neuen Stadtmauern weichen musste.

Im Jahr 1512 erteilte Papst Leo X. die Genehmigung zum Wiederaufbau der Klosteranlage innerhalb der Stadtmauern nahe des Prato della Valle. Der wohl 1521 begonnene Bau der Kirche musste jedoch bereits 1524 wegen finanzieller Schwierigkeiten wieder aufgegeben werden. Möglicherweise beruhte das nicht fertiggestellte Bauwerk auf dem von Vasari erwähnten Entwurf Falconettos, der aber weder als Zeichnung noch als Modell erhalten oder dokumentarisch belegt ist.

Das Bauvorhaben wurde erst 1531 wieder aufgegriffen, wobei der ursprüngliche Entwurf von der vom *Consiglio cittadino* eingesetzten Bauaufsicht verworfen und durch einen eigenen ersetzt wurde. Am 23. Februar 1531 wurde der Grundstein für die Kirche nach dem neuen Entwurf gelegt, mit dessen Ausführung Francesco da Brescia *muraro* beauftragt wurde. Der Bau ging wieder nur stockend voran und entsprach in seinen Ausmaßen längst nicht mehr der Größe und Erhabenheit des einstigen Projekts.

Im Jahr 1710 wurde die Saalkirche barock überformt. Nach der Auflösung des Klosters 1771 blieb nur das Kirchengebäude bestehen, das seither unterschiedlich genutzt wurde. Heute befindet es sich im Eigentum der Servizi alla Persona Educativi e Sociali.

175 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.
176 Zum Bau der Kirche Santa Maria delle Grazie in Padua siehe Rossetti 1765, S. 220–222, Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 74, Burckhardt 1855, S. 321, Gerola 1915, S. 224, Bresciani Alvarez 1963/1964, S. 272–279 (mit Dokumenten), Gasparotto 1967, S. 132–136, Toffanin 1988, S. 102–103, Guzzo 1994, S. 353 und Bresciani Alvarez 1999, S. 406–409 (mit Dokumenten).

2.2.3 Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal (nach 1521), Paris

Die Zeichnung befindet sich im Département des Arts graphiques des Musée du Louvre in Paris (Abb. 167)[177]. Sie befand sich zuvor in der Sammlung von Jacques-Edouard Gatteaux (1788–1881), der sie nach seinem Tod dem Museum überließ.

Die geltende Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto erfolgt erstmals durch Tilmann Buddensieg und Gunter Schweikhart 1970. Die beiden Autoren weisen auf motivische und stilistische Übereinstimmungen mit dem malerischen und zeichnerischen Werk des Künstlers hin und stellen fest, dass Falconettos Entwurf in Aufbau und Gestaltung dem Grabmal für Girolamo und Marcantonio Della Torre in San Fermo Maggiore in Verona gleicht, das Andrea Briosco detto il Riccio zwischen 1516 und 1521 schuf. Sie machen außerdem die Beobachtung, dass sich die Dekoration ausschließlich aus antiken Motiven zusammensetzt, die sich weder typologisch auf die Passion Christi noch biografisch auf die Taten und Tugenden des Verstorbenen beziehen. Den Auftraggeber des Grabmals, bei dem es sich angesichts des Aufwands und Anspruchs des Entwurfs gewiss um eine hochstehende Persönlichkeit handelte, können die Autoren nicht bestimmen[178].

Die Zeichnung war Teil der von Arnauld Brejon de Lavergnée kuratierten Ausstellung mit dem Titel „La Grisaille“ im Musée d'art et d'essai im Palais de Tokyo in Paris 1980. In dem vom Museum herausgegebenen Begleitheft wird die Verwendung eines gold-braunen Farbtons zur Imitation von Bronzereliefs hervorgehoben[179].

Hélène Sueur referiert in einem Katalogeintrag zu der Zeichnung 1994 den aktuellen Forschungsstand und geht erneut auf die Bezüge von Falconettos Entwurf zu dem Della-Torre-Grabmal von Andrea Briosco (1516–21) ein. Die Frage nach dem Auftraggeber des Grabmals bleibt weiterhin ungelöst, die Autorin lenkt das Augenmerk aber neben den Trophäen unter dem Sarkophag, die auf einen Feldherrn hindeuten, auch auf die zwei weiblichen Figuren, die die Büste des Verstorbenen einrahmen und bei denen es sich wohl um Personifikationen von Artes Liberales handelt[180].

William R. Rearick bemerkt 2001, dass die sorgfältige Pinselzeichnung aufgrund der Technik der Gouache beinahe den Eindruck eines Gemäldes macht[181].

Martin Gaier stellt 2002 fest, dass es sich bei der Zeichnung aufgrund der persönlichen Anforderungen der Auftraggeber und der räumlichen Bedingungen nicht um einen der von Vasari genannten Entwürfe Falconettos für die Grabmäler für die Köni-

177 Giovanni Maria Falconetto, *Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal*, nach 1521, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins (Inv.-Nr. RF 1075).
178 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 29–35 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 27–32 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 90–91, Kat.-Nr. IV.4 (Gunter Schweikhart).
179 Ausst.-Kat. Paris 1980, o.S.
180 Ausst.-Kat. Verona 1994, S. 59–61, Kat.-Nr. 2 (Hélène Sueur).
181 Rearick 2001, S. 122.

gin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro in den beiden Querhausarmen der Kirche San Salvador in Venedig handeln kann[182].

Stefano Lodi referiert in einem Katalogeintrag zu der Zeichnung 2006 den aktuellen Forschungsstand[183].

Das großformatige hochrechteckige Blatt misst 429 x 335 mm[184]. Die Zeichnung ist auf grau-blau grundiertem Papier über einer Unterzeichnung in schwarzer Kreide mit Pinsel und Gouache in Schwarzviolett, Ockergelb und -rot ausgeführt und weiß gehöht. Im Streiflicht sind zum Teil Ritzungen entlang der Konturen zu erkennen.

Die Zeichnung zeigt ein freistehendes zweigeschossiges Grabmal, das unten, oben und an den Seiten von den Blatträndern überschnitten wird. Der sorgfältig ausgeführte Entwurf beinhaltet alternative Vorschläge zur formalen Gestaltung und zur Dekoration von Postament und Sarkophag.

Die Plinthe des rechteckigen Postaments wird von einem umlaufenden Fries in Hochrelief aus vergoldeter Bronze verziert, der abwechselnd große Halbfiguren und kleine Büsten von Mischwesen mit nacktem fraulichem Oberkörper zeigt, deren Flügel in stilisiertes Rankenwerk mit Masken übergehen.

Das hohe Postament weist ein mehrfach gekehltes und profiliertes Fußgesims auf. Vollplastische Figuren geflügelter Victorien mit vor der Brust verschränkten Armen schmücken die Kanten des Postaments. Auf der linken Seite stehen sie auf den Flügeln von Mischwesen mit nacktem männlichem Oberkörper und fischartigem Unterleib und auf der rechten Seite auf den Flügeln von Adlern. Vor den Flächen des Postaments hängen schwere Blatt- und Fruchtgirlanden. Oberhalb der Girlanden sind Flachreliefs aus vergoldeter Bronze angebracht, die figürliche Szenen nach antiken Sarkophagreliefs zeigen.

Das Bildfeld an der sichtbaren Längsseite des Postaments hat die Form einer *Tabula ansata*, allerdings sind die seitlichen Haltegriffe durch lorbeerbekränzte Widderköpfe ersetzt. Die Tafel ist oben mit einem Nagel befestigt, der mit einer Maske und Bändern verziert ist und liegt unten auf einem von Vögeln eingefassten Gorgonenhaupt auf, das den Verzierungen der Schlusssteine der Arkaden mit den Monatsbildern Juni und Dezember in der Sala dello Zodiaco (um 1520) in Mantua sowie des Schlusssteins der mittleren Arkade der Loggia im Hof der Casa Cornaro (1524) in Padua gleicht. In dem Bildfeld ist auf der linken Seite Althaia zu sehen, die mit abgewandtem Blick das mit dem Leben ihres Sohnes verbundene Holzscheit verbrennt und auf der rechten Seite das von Trauernden umstandene Sterbelager des Meleagros[185]. Die zwei aufeinander

182 Gaier 2002, S. 205.
183 Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331–334, Kat.-Nr. 91 (Stefano Lodi).
184 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der Louvre Online Collection angelegten Datenblatt übernommen.
185 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 460–541 und Hyginus Ed. Senecio 2014[2 [2013]], S. 44–47.

folgenden Szenen gehen auf antike Sarkophagreliefs mit der Darstellung des Tods des Meleagros im Typus eines Sarkophags zurück, der sich heute in der Villa Albani in Rom befindet[186]. Mit reduzierter Figurenanzahl erscheinen beide Szenen ganz klein auf einem Weihrelief in der Zeichnung *Mahl des Ikarios* in Wien (Abb. 166) und die linke Szene mit der folgenreichen Tat der Althaia ist in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild Juli in der Sala dello Zodiaco dargestellt (Abb. 76).

Das Bildfeld an der sichtbaren Schmalseite des Postaments hat eine ovale Form und ist oben auf die gleiche Art wie das an der Längsseite befestigt, liegt unten aber auf den ausgebreiteten Schwingen eines Adlers auf. In dem Bildfeld ist die Jagd des Meleagros auf den Kalydonischen Eber zu sehen[187]. Die Jagdszene, die in ganz ähnlicher Weise auch in dem Bildfeld im Fries über dem Monatsbild Juni in der Sala dello Zodiaco erscheint (Abb. 75), geht auf ein Relief mit der Darstellung der Verwundung des Adonis durch einen Eber auf der Vorderseite eines antiken Feldherrn-Sarkophags zurück, der sich heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin befindet[188].

Im Fries des das Postament abschließenden Gebälks ist nur an den Ecken plastischer Schmuck aus vergoldeter Bronze angebracht, bestehend aus Masken, die von Eroten gehalten werden.

Auf dem Postament steht der Sarkophag, der auf der linken Seite von Sphingen und auf der rechten Seite von einem Muldenbügel getragen wird, der an die in den Thermen Agrippas aufgefundene und unter Papst Eugen IV. (1431–47) vor dem Pantheon in Rom aufgestellte Porphyrwanne erinnert, die auch als Formvorbild für die Darstellung der Bundeslade in dem Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus* in der Kirche San Giorgetto (1509/14) diente (Abb. 58)[189]. Die linke Hälfte des Sarkophags ist am Boden mit einem Zungenornament und an den Kanten mit Widderköpfen und Liktorenbündeln verziert, die rechte Hälfte ist schmucklos gehalten, dafür aber stärker gewölbt. An den Flächen sind wie am Postament Flachreliefs aus vergoldeter Bronze angebracht, die figürliche Szenen nach antiken Sarkophagreliefs zeigen.

Das Bildfeld an der sichtbaren Längsseite des Sarkophags zeigt den Raub der Proserpina. Die Darstellung, die aufgeteilt in zwei Szenen in den Bildfeldern im Fries über den Monatsbildern November und Dezember in der Sala dello Zodiaco erscheint (Abb. 80

186 *Meleager-Sarkophag*, Rom, Villa Albani (Inv.-Nr. 690). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.2 (1904), S. 338–340, Kat.-Nr. 278 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 158, Kat.-Nr. 116 und CensusID 157040.

187 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch 8, Vers 299–426 und Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013], S. 44–45.

188 *Feldherrn-Sarkophag 'Rinuccini'*, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung (Inv.-Nr. 1987.2), siehe CensusID 155714.

189 Zum antiken Vorbild siehe Delbrück 1932, S. 157–161 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Degenhart / Schmitt 2010, S. 180–189, Kat.-Nr. 812 (Annegrit Schmitt-Degenhart) (insb. S. 186–187). Es sei hier auf eine Zeichnung mit der Frontal- und Profilansicht von zwei Porphyrwannen verwiesen (Andrea Palladio, *Porphyrwannen*, um 1560, Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (Inv.-Nr. D 8r)), deren traditionelle Zuschreibung an den Architekten Andrea Palladio von Zorzi 1955, S. 43 in Zweifel gezogen wird, der als Urheber der Zeichnung eher einen Bildhauer oder einen Maler vermutet.

und Abb. 81), geht auf ein antikes Sarkophagrelief zurück, das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet[190].

Das Relief in dem Bildfeld an der sichtbaren Schmalseite des Sarkophags ist nicht vollständig ausgeführt, aber der auf der linken Seite von einem Opferdiener herangeführte Stier deutet auf eine Prozession der *Suovetaurilia* hin.

Die Seiten des reich ornamentierten Sarkophagdeckels steigen von den Rändern her erst flach pyramidal an und laufen in der Mitte steil konisch zu. Die vom oberen Blattrand überschnittene Spitze schmückt ein Gefäß, das der Obstschale in der Zeichnung *Mahl des Ikarios* in Wien entspricht (Abb. 166). Im Zentrum ist eine Muschel mit einer männlichen Büste aus vergoldeter Bronze angebracht, die wohl den Verstorbenen zeigt, der wie ein antiker Feldherr gekleidet ist. Auf den ansteigenden Seiten des Sarkophagdeckels sitzen zwei weibliche Figuren, von denen die links eine *Tabula ansata* und die rechts einen Himmelsglobus in den Händen hält. Die Statuen aus vergoldeter Bronze stellen wohl Personifikationen der Artes Liberales dar, allerdings lässt sich nur die auf der rechten Seite durch das Attribut des Himmelsglobus eindeutig als Astrologie bestimmen. Die Figur stimmt in Sitzhaltung, Kleidung und Frisur mit einer Nereide im Fries unterhalb des Tambours der Cappella di San Biagio (1497–99) und im achten Abschnitt des Frieses im Salone im Palazzo Stoppa (1501) (Abb. 35) überein.

Unter dem Sarkophag sind mittig auf dem Postament Muskelpanzer, Prunkhelme, Schilde und verschiedene Waffen angeordnet. Die Trophäen aus vergoldeter Bronze verweisen auf das Kriegshandwerk des Verstorbenen. Auf den Ecken des Postaments stehen reich verzierte *Thymiateria* aus vergoldeter Bronze.

Der Grabmalentwurf weist deutliche Bezüge zu dem freistehenden zweigeschossigen Grabmal für Girolamo († 1506) und Marcantonio († 1511) Della Torre in San Fermo Maggiore in Verona auf, mit dem die Gebrüder Giulio, Giambattista und Raimondo Della Torre 1516 den Bildhauer Andrea Briosco detto il Riccio beauftragten[191]. Auf einem hohen Postament steht der Sarkophag, getragen von Sphingen, geschmückt mit Bronzereliefs und bekrönt von den Büsten der Verstorbenen. Die beiden Grabmäler gleichen sich nicht nur formal, sondern auch motivisch: Auffällig ist der Verzicht auf christliche Symbolik zugunsten einer ausschließlich antiken Bildersprache. Während jedoch die Relieftafeln am Della-Torre-Grabmal die Vitae der Verstorbenen verbildlichen[192], stel-

190 *Proserpina-Sarkophag*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Scultura (Inv.-Nr. 1914 n. 86). Zum antiken Vorbild siehe Die Antiken Sarkophagreliefs, Bd. 3.3 (1919), S. 464–465, Kat.-Nr. 372 und zu seiner künstlerischen Rezeption in der Renaissance siehe Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 61, Kat.-Nr. 9 und CensusID 159071.
191 Andrea Briosco detto il Riccio, *Della-Torre-Grabmal*, 1516–21, Verona, San Fermo Maggiore, siehe Gemma Brenzoni 2004 (B), S. 281–287 und Gasparotto / Giacomelli 2009, S. 115–127.
192 Die acht originalen Relieftafeln vom Della-Torre-Grabmal befinden sich heute im Musée du Louvre in Paris: Andrea Briosco detto il Riccio, *Relieftafeln des Della-Torre-Grabmals*, 1516–21, Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes (Inv.-Nrn. MR 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717 und 1718).

len die figürlichen Szenen in der Zeichnung schlicht Kopien antiker Sarkophagreliefs ohne biographische Umdeutung dar.

Der überragende Aufwand und Anspruch hätten den Entwurf von Giovanni Maria Falconetto bei erfolgter Ausführung „zu dem bedeutendsten Grabmal Norditaliens der Renaissance gemacht“[193]. Der Auftraggeber des ambitionierten Projekts, bei dem es sich gewiss um eine hochstehende Persönlichkeit handelte, ist jedoch nach wie vor unbekannt. Die Büste zeigt eine männliche Figur, die durch ihre Kleidung und die unter dem Sarkophag arrangierten Trophäen als Feldherr und durch die Personifikationen von Artes Liberales auf dem Deckel als humanistisch gebildet ausgewiesen wird. Aufgrund der räumlichen Voraussetzungen für ein freistehendes Grabmal sowie aufgrund von Geschlecht und Profession des Verstorbenen kann ausgeschlossen werden, dass es sich bei der Zeichnung um einen der von Vasari genannten Entwürfe Falconettos für die Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro (†1510) und für den Kardinal Marco Cornaro (†1524) in den beiden Querhausarmen der Kirche San Salvador in Venedig oder für den Humanisten Alvise Cornaro (†1566) in Padua handelt[194]. Die Datierung der Entwurfszeichnung nach der Fertigstellung des Della-Torre-Grabmals von Andrea Briosco um 1521 und die engen Übereinstimmungen der figürlichen Szenen auf den Relieftafeln mit denen in den Bildfeldern im Fries über den Monatsbildern in der etwa zeitgleich ausgemalten Sala dello Zodiaco (um 1520) lassen als Auftraggeber ein Mitglied der Familie Gonzaga vermuten. Es ist aber auch die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass es sich bei den Bronzereliefs angesichts fehlender biografischer Bezüge um Platzhalter und bei den Trophäen und den Personifikationen der Artes Liberales um Alternativvorschläge handelt und die beinahe einen halben Meter hohe, sorgfältig ausgearbeitete Präsentationszeichnung nicht im Auftrag einer bestimmten Person entstand, sondern als eine Art Auswahlkatalog zur Vorlage bei potenziellen Auftraggebern diente.

2.2.4 Entwurfszeichnung und Modell für die Loggia im Hof der Casa Cornaro (vor 1524), Padua

Vasari berichtet in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos, dass der Malerarchitekt nach der Rückkehr von einer Studienreise nach Rom, auf die er seinen Mäzen Alvise Cornaro begleitete, die Loggia im Hof der Casa Cornaro in Padua (Abb. 176) entwarf:

193 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 34.
194 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593–594.

> *Dopo, tornati a Padoa, si mise mano a fare col disegno e modello di Falconetto la bellissima et ornatissima loggia che è in casa Cornara, vicina al Santo, per far poi il palazzo secondo il modello fatto da messer Luigi stesso: nella qual loggia è sculpito il nome di Giovan Maria in un pilastro.*[195]

Die genannte Entwurfszeichnung und das Modell für das 1524 ausgeführte und vom Künstler signierte Bauwerk sind nicht erhalten.

Marcantonio Michiel beschreibt in seinen *Notizia* den Hof der Casa Cornaro:

> *In Casa de M. Alvise Cornaro.*
> *La loggia e li lati nella corte de piera de Nanto, de opera Dorica, fu architettura de Zuan Maria Falconetto pittor Veronese, che fu discepolo de Melozzo da Furlì.*
> *Le figure nella ditta corte de piera de Nanto in li nicchii, e le do vittorie sopra l'arco furono de mano de Zuan Padoan, detto da Milan, discepolo del Gobbo.*
> *L'Apolline de piera de Nanto nel primo nicchio a man manca fu de mano de l'istesso.*[196]

Er erwähnt dabei nur die Loggia mit Säulen dorischer Ordnung und Victorien in den Zwickeln über dem zentralen Rundbogen, sowie eine seitliche Begrenzung des Hofs mit Nischen für Statuen, alles aus dem gelben Sandstein 'Pietra di Nanto', – nicht aber das Obergeschoss mit Pilastern ionischer Ordnung und drei von Ädikulä eingerahmten Skulpturen aus Stuck. Dies deutet darauf hin, dass das Obergeschoss erst nachträglich hinzugefügt wurde[197]. Die genaue Entstehungszeit des Obergeschosses ist allerdings nicht bekannt und zudem ist fraglich, ob es ebenfalls auf konkreten Plänen von Falconetto beruht[198].

An der Fassade sind den Arkaden der fünfachsigen Loggia Dreiviertelsäulen auf hohen Sockeln vorgeblendet. Die Säulen, bestehend aus Basis, glattem Schaft und dorischem Kapitell, tragen ein verkröpftes Gebälk mit dorischem Fries. Die Metopen zwischen den Triglyphen sind abwechselnd mit Bukranien und Paterae besetzt. Die Schlusssteine der beiden äußeren Rundbögen weisen als Verzierung jeweils das mit Weinlaub geschmückte Haupt des trunkenen Silenos auf, die der beiden nach innen anschließenden Rundbögen jeweils das gehörnte Haupt des Jupiter Ammon und der Schlussstein des zentralen Rundbogens wird von einem von Vögeln eingefassten Gorgonenhaupt

195 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.
196 Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10.
197 Siehe Bresciani Alvarez 1980, S. 46–48, Schweikhart 1980 (a), S. 65, Bresciani Alvarez 1999, S. 481–482, 487–488 und Ausst.-Kat. Vicenza 2005, S. 270–272, Kat.-Nr. 46a (Guido Beltramini).
198 Schmitter 2003, S. 564–571 meint, dass Michiel seine Notizen zu Kunst und Architektur in Padua zwischen 1525 und 1529 anfertigte. Demnach wäre der Bau des Obergeschosses über der Loggia im Hof der Casa Cornaro bereits ab 1530 möglich gewesen und könnte somit der von Falconetto entworfenen Fassadengliederung des Obergeschosses über dem Bogengang des Palazzo del Monte di Pietà (1532) zeitlich vorausgehen.

geschmückt. In Hochrelief gegebene Victorien füllen die Zwickel über dem zentralen Rundbogen. In den Architrav des über dem mittleren Säulenpaar vorspringenden Gebälks ist die stark verwitterte und kaum mehr lesbare Signatur IO(ANNES) MAR[IA FALCONETVS ARCHITECT]VS [VERONENSIS M]DXXIIII eingemeißelt.

Als Vorbild für die Loggia diente wohl die nach Norden weisende Fassade der von Baldassare Peruzzi errichteten Villa Farnesina-Chigi (1506–11) in Rom[199]. In der Umsetzung blieb Falconetto jedoch mit der plastischen Säulengliederung, der Betonung der Mittelachse und den Victorien in den Zwickeln deutlicher der antiken Triumphbogenarchitektur verpflichtet[200]. Die Verzierungen der Schlusssteine stimmen mit denen der Schlusssteine einiger Arkaden in der Sala dello Zodiaco (um 1520) überein.

Der Innenraum wird durch flache Pilaster auf hohen Sockeln gegliedert, die einen umlaufenden Architrav mit drei Faszien tragen. Die Arkaden an der Vorderseite werden als Blendbögen an den Schmalseiten und der hinteren Längsseite fortgeführt. Die der Wand vorgeblendeten Rundbögen fassen schmalere und niedrigere Rundbogenöffnungen mit eingezogenen Brüstungen oder von Ädikulä eingerahmte rechteckige Durchgänge ein. Die ineinander gestellten Rundbögen sind durch verkröpfte Gebälke miteinander verbunden und weisen jeweils im Scheitel eine volutenförmige Konsole auf, obwohl nur die des äußeren Rundbogens an den Architrav stößt. Der schmale, langgestreckte Raum wird von einem mit Stuckreliefs und Malereien dekorierten Spiegelgewölbe überfangen.

Die flache Pilastergliederung im Innenraum gleicht der in der Sala dello Zodiaco (um 1520), als Ecklösung entschied sich der Malerarchitekt allerdings anders als noch wenige Jahre zuvor für 'geknickte' Pilaster. Außerdem verwendete Falconetto das von Filippo Brunelleschi ein Jahrhundert zuvor in der Alten Sakristei von San Lorenzo (1421–28) in Florenz eingeführte und von Donato Bramante in der 'Tribuna' von Santa Maria delle Grazie (1490–99) in Mailand wieder aufgegriffene Motiv der konzentrischen Doppelarkade, das etwas später auch in der von Giulio Romano entworfenen Loggia dei Marmi (1538–39) im Palazzo Ducale in Mantua erscheint.

Die Loggia schließt den Hof der Casa Cornaro im Norden ab und diente als 'Scaenae frons' für Theateraufführungen. Der venezianische Chronist Marino Sanuto berichtet in seinen *Diarii* von einer Aufführung der Komödie *La Vaccaria* von Angelo Beolco detto Ruzzante am 25. Februar 1533: „A Padoa in questo zorno fu fatto in la caxa di Alvise Corner al Santo una bellissima comedia nova chiamata *Vacharia, quasi Asinaria*, ben

199 FORSSMAN 1966, S. 54, SCHWEIKHART 1966, S. 117, 119, 120, Ders. 1968 (A), S. 29–30 gleich Ders. 2001 (A), S. 9 und POCHAT 1990, S. 249–251, 266–270.
200 SCHWEIKHART 1966, S. 119–120.

recitata et ben conza la sena“[201]. In seinem selbstverfassten Elogium beschreibt Alvise Cornaro sein nach antikem Vorbild erbautes Theater mit einer Schauwand aus Stein:

> *Et finita la chacia facea metere ad ordine una comedia, la quale si recitava nel suo teatro che havea fabricato ad immitatione deli antichi, che il luogo de la sena lo fece di pietre perpetuo et l'altra parte, dove stavano li auditori, lo facea di tavole da potersi poi levare. Et tute tal comedie reusivano benissimo perché havea apreso di sé, in casa sua, huomeni molto ati al recitare, come fu quel famoso Ruzzante.*[202]

Mit der ‘Scaenae frons’ der vitruvianischen Flächenbühne hatte sich Falconetto bereits in dem Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* (1509/16) auseinandergesetzt (Abb. 152), in dem sie allerdings nur „als archeologisches Zitat“ erscheint[203].

Die von Girolamo Genga entworfene Loggia del Giardino Segreto im Palazzo Ducale in Pesaro (um 1530) weist deutliche Bezüge zur Loggia im Hof der Casa Cornaro auf[204]. Neben den römischen Vorbildern Peruzzis und Raffaels diente sicherlich auch die nach Entwürfen Falconettos ausgeführte Loggia im nahegelegenen Padua als Anregung für die Fassadengestaltung der in den 1530er Jahren in Cricoli bei Vicenza errichteten Villa des Dichters Giangiorgio Trissino, der später den Kontakt zwischen Andrea Palladio und Alvise Cornaro vermittelte.

2.2.5 Entwurfszeichnungen für die Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro (nach 1524), San Salvador, Venedig

Vasari berichtet in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos, dass der Malerarchitekt Entwurfszeichnungen für die geplanten Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro in San Salvador in Venedig anfertigte, für deren Ausführung eine große Anzahl an Marmorblöcken aus Carrara nach Venedig geliefert wurde, die jedoch noch immer unbearbeitet lagerten:

201 Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 57 (1902), Sp. 549. Zu der Komödie *La Vaccaria* von Angelo Beolco detto Ruzzante siehe Nardo 1972, S. 3–29 und zu den Aufführungen vor der Loggia im Hof der Casa Cornaro siehe Zorzi 1980, S. 94–104, Pochat 1990, S. 268–269 und Biggi 2012, S. 261–276.

202 Cornaro Cod. 6251 (W – ÖNB), *Elogio*, fol. 57r-59r (Zitat fol. 58r). Der Text ist vollständig publiziert in Cornaro Ed. Milani 1983, S. 128–135 (Zitat S. 131–132). In der Forschung wird nach wie vor diskutiert, ob sich dieser Abschnitt auf die Loggia im Hof der Casa Cornaro in Padua oder auf nicht erhaltene Bühnenarchitekturen im Garten der Villa in Este oder auf einem Landsitz in Fosson bei Loreo in der Bassa Polesine bezieht. Zu Alvise Cornaro und dem Theater siehe Schweikhart 1966, S. 117–118, Fiocco 1967, S. 34–39 und Schweikhart 1968 (a), S. 26–29 gleich Ders. 2001 (a), S. 7–9.

203 Schweikhart 1968 (a), S. 24 gleich Ders. 2001 (a), S. 6.

204 Pochat 1990, S. 247, 270.

> *Fece costui due bellissimi disegni di sepolture per casa Cornara, le quali dovevano farsi in Vinezia in San Salvadore, l'una per la reina di Cipri di detta casa Cornara, e l'altra per Marco Cornaro cardinale, che fu il primo che di quella famiglia fusse di cotale dignità onorato; e per mettere in opera detti disegni furono cavati molti marmi a Carrara e condotti a Vinezia, dove sono ancora così rozzi nelle case di detti Cornari.*[205]

Nach dem Tod der Königin von Zypern Caterina Cornaro am 10. Juli 1510 wurde ihr Leichnam zunächst in einer provisorischen Grablege in der Familienkapelle in Santi Apostoli bestattet[206]. Ihr Bruder Giorgio Cornaro sah sich nun mit dem Problem konfrontiert, einen geeigneten Ort und eine angemessene Form für das Grabmal einer Königin in einer Republik zu finden[207]. Im Oktober 1518 ersuchte Giorgio Cornaro das Dominikanerkapitel um die Genehmigung für den Bau eines Grabmals über dem Portal an der noch unvollendeten Fassade von Santi Giovanni e Paolo[208]. Seinem Antrag wurde zwar stattgegeben, die Planungen für das Grabmal jedoch schon bald wieder eingestellt.

Als am 24. Juli 1524 auch sein Sohn Kardinal Marco Cornaro verstarb, nahm Giorgio Cornaro das nun erweiterte Grabmalprojekt wieder auf. Im Juni 1525 erhielt er vom Chorherrenkapitel die Genehmigung, in den beiden Querhausarmen der 1507 begonnenen und noch unvollendeten Kirche San Salvador zwei Grabmäler für seine Schwester Caterina und seinen Sohn Marco zu errichten[209]. Daraufhin beauftragte er Giovanni Maria Falconetto mit den von Vasari genannten Entwurfszeichnungen, möglicherweise vermittelt durch Alvise Cornaro[210]. Nach dem Tod von Giorgio Cornaro 1527 schuldete die 'fraterna' Cornaro „maestro Zuanmaria architetto da Verona" noch zwei Dukaten[211]. Da die Zeichnungen nicht erhalten und auch keine Beschreibungen überliefert sind, ist unklar, ob die Entwürfe Falconettos freistehende Grabmäler oder monumentale Wandgrabmäler vorsahen. Die Blätter mit der *Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal* in Paris (Abb. 167) und dem *Grund- und Aufriss eines monumentalen Wandgrabmals* in Florenz (Abb. 172) vermögen zwar eine gewisse Vorstellung der möglichen Typen zu vermitteln, sie stehen jedoch beide aufgrund räumlicher Bedingungen oder persönlicher Anforderungen nicht mit dem Projekt der Cornaro in

205 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593.
206 Von der Feier der Exequien berichtet Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 10 (1883), Sp. 744, 754 und 764.
207 Zu diesem Dilemma siehe Gaier 2002, S. 197–200 und Ders. 2013, S. 81–86.
208 ASVe, SS. Giovanni e Paolo, tomo 11, fol. 86v, siehe Gaier 2002, S. 199–200 und Ders. 2013, S. 84–85.
209 ASVe, S. Salvador (Venezia), Atti, b. 25, reg. 50, fasc. 54, fol. 100r-103r und diverse Abschriften (fasc. 55, fol. 106r-108r, fasc. 66, fol. 257r-258r und fasc. 67, fol. 130r-131v). Von der feierlichen Überführung der (leeren) Särge von Caterina Cornaro aus Santi Apostoli und von Marco Cornaro aus San Giorgio Maggiore nach San Salvador berichtet Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 39 (1894), Sp. 84, 240–242 und 345.
210 Zu möglichen Hintergründen für die Auftragsvergabe an Falconetto siehe Hochmann 1992, S. 106–107 und Romanelli 1993, S. 75–77.
211 Ms. pd 2384 (Ve – Bib.Mus.Correr), fasc. 18, fol. 78r und 83r (1527–1533).

San Salvador in Verbindung[212]. Die von Vasari in den *Vite* angesprochene große Anzahl der aus Carrara nach Venedig gelieferten Marmorblöcke, für die in den Jahren 1527 bis 1533 die beträchtliche Summe von 1700 Dukaten ausgegeben wurde[213], lassen aber zwei wandverkleidende Monumente vermuten[214].

In einem Kodizill zu seinem Testament vom 10. Juni 1527 verfügte Giorgio Cornaro jährlich 1000 Dukaten für die Errichtung der beiden Grabmäler in San Salvador[215]. Sein Sohn Kardinal Francesco Cornaro musste jedoch noch in seinem am 25. September 1543 errichteten Testament beklagen, dass mit dem Bau der beiden Grabmäler noch nicht einmal begonnen worden war[216]. Spätestens mit dem Tod von Andrea Cornaro 1551, dem dritten Kardinal der 'Casata' Cornaro, waren die Grabmalentwürfe des mittlerweile verstorbenen Giovanni Maria Falconetto hinfällig geworden. Der nun für die Ausführung der Grabmäler verantwortliche Giovanni Cornaro bemerkte dazu in seinem Testament vom 11. Juni 1551 resigniert: „la cosa de le sepolture della quondam Serenissima Regina et delli quondam Reverendissimi nostri Cardinali defonti, porta maggior tempo" und er erinnerte daran: „essendo hormai preparata la maggior parte delli marmori in Venetia, in deposito, come tutti sanno"[217].

Martin Gaier äußert 2002 die These, dass es sich bei einer Zeichnung von Andrea Palladio im Museo Civico di Palazzo Chiericati in Vicenza, die ein portalumrahmendes Wandgrabmal mit alternativen Vorschlägen für die Sarkophage mit den Liegefiguren zweier Kirchenmänner und die einmal über dem Portal stehende und einmal auf einem Sarkophag in der Attika sitzende gekrönte Frauenfigur zeigt[218], um einen Entwurf für das Grabmal der Familie Cornaro in San Salvador handelt. Er argumentiert, dass die gekrönte Frauenfigur nur als die Königin von Zypern Caterina Cornaro zu identifizieren sei, die einmal als *Venus pudica* in Bezug auf das Inselreich Zypern und einmal als *Virgo sapiens* in Bezug auf ihre Namenspatronin Katharina von Alexandria dargestellt werde[219].

Der Grabmalentwurf von Andrea Palladio gelangte jedoch auch nicht zur Umsetzung. Die beiden gleichförmigen Wandgrabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro († 1510) und die erste Generation von Kardinälen der 'Casata' Cornaro Marco († 1524) und Francesco († 1543) im südlichen und für die Kardinäle der zweiten Generation Andrea († 1551) und Alvise († 1584) im nördlichen Querhaus von San Sal-

212 Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 35 gleich Schweikhart 2001 (b), S. 32, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 90–91, Kat.-Nr. IV.4 (Gunter Schweikhart) und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns).
213 Ms. pd 2384 (Ve – Bib.Mus.Correr), fasc. 18, fol. 54v, 60v und 103r (1527–1533).
214 Gaier 2002, S. 205.
215 asVe, Notarile, Testamenti, b. 1183, notaio Giacomo Grasolario, n. 216 (1527, 10. Juni) und asVe, Provveditori alla fabrica del ponte di Rialto, b. 2, fol. 48r-51r (Abschrift).
216 asVe, S. Salvador (Venezia), b. 29, reg. 58, fasc. 155, fol. 153 (1543, 25. September) (Abschrift).
217 asVe, Notarile, Testamenti, b. 1209, notaio Antonio Marsilio, n. 492 (1551, 11. Juni).
218 Andrea Palladio (mit Figuren von Federico Zuccari), *Entwurf eines Wandgrabmals für zwei Kirchenmänner und eine gekrönte Frau*, um 1560, Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (Inv.-Nr. D 17).
219 Gaier 2002, S. 208–211, 217–222 und Ders. 2013, S. 94–99.

vador wurden um 1570/80 von dem Architekten Bernardo Contin ausgeführt, es fehlen allerdings die Statuen von zwei Kardinälen und der Königin. Erst über 200 Jahre nach ihrem Tod wurde der Leichnam der Königin von Zypern Caterina Cornaro am 16. April 1737 in einem Bodengrab vor dem Wandgrabmal bestattet.

2.2.6 Grund- und Aufriss eines monumentalen Wandgrabmals (um 1526), Florenz

Die Zeichnung befindet sich im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Gallerie degli Uffizi in Florenz (Abb. 172)[220].

In dem von Pasquale Nerino Ferri 1885 verfassten Verzeichnis von Zeichnungen ziviler und militärischer Architektur in der Sammlung der Uffizien in Florenz wird der Urheber der Zeichnung als „Ignoto architetto del Sec. XVI" angegeben[221].

Howard Burns schreibt die Zeichnung 1980 aufgrund stilistischer Vergleiche Giovanni Maria Falconetto zu und datiert sie in die Spätzeit des Veroneser Malerarchitekten. Er merkt jedoch einschränkend an, dass die oberhalb des Architravs angeordneten Figuren nicht von derselben Hand zu stammen scheinen, sondern wohl von einem Werkstattmitarbeiter ausgeführt wurden, möglicherweise von Giovanni Maria Falconettos Neffen Angelo. Der Bestimmungsort und der Auftraggeber des monumentalen Wandgrabmals sind nicht bekannt. Aufgrund der angegebenen Maße lässt sich allerdings ausschließen, dass es sich bei der Zeichnung um einen Entwurf für die Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro in den beiden Querhausarmen der Kirche San Salvador in Venedig handelt. Stattdessen schlägt der Autor vor, dass die Zeichnung einen Entwurf für den Grabaltar für Giano Fregoso (†1529) in Sant'Anastasia in Verona darstellt, der erst 1565 von Danese Cattaneo vollendet wurde[222]. Unter Verweis auf Vasari, der in der Lebensbeschreibung des Veroneser Malerarchitekten die Eigenart Falconettos hervorhebt, auf Entwürfe bereits dieselbe Sorgfalt wie auf Ausführungszeichnungen zu verwenden[223], zieht Burns aber auch in Betracht, dass sich die Zeichnung gar nicht auf ein konkretes Projekt bezieht[224].

Enrico Maria Guzzo akzeptiert 1994 die Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto unter der Voraussetzung, dass alle Figuren einschließlich der Liegefi-

220 Giovanni Maria Falconetto (?), *Grund- und Aufriss eines monumentalen Wandgrabmals*, um 1526, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 2194 A).
221 Ferri 1885, S. 9.
222 Zum Grabaltar für Giano Fregoso (†1529) von Danese Cattaneo in Sant'Anastasia in Verona (datiert 1565) siehe Hiesinger 1976, S. 282–293, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 165–166, Kat.-Nr. VII.6 (Howard Burns), Aurenhammer 1995, S. 178–179, Rossi 1995, S. 104–112, 128–129, Lodi 2011 (A), S. 100–103, Baldissin Molli 2013 (A), S. 51–54 und (B), S. 277–282 und Dalla Costa 2013, S. 99–100, Anm. 48.
223 „Ebbe Giovan Maria animo grande, e come quello che non aveva mai fatto altro che disegnare cose grandi antiche, null'altro disiderava se non che se gli presentasse occasione di far cose simili a quelle in grandezza, e talora ne faceva piante e disegni con quella stessa diligenza che avrebbe fatto se si avessero avuto a mettere in opera subitamente" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592).
224 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns).

guren auf den Sarkophagen von der Hand eines Werkstattmitarbeiters, vielleicht einem der Söhne des Malerarchitekten stammen[225].

Sergio Marinelli greift 2000 die Überlegung von Burns 1980 auf, dass das Wandgrabmal mit seinem Tugendprogramm nicht an einen bestimmten Auftraggeber gebunden ist, sondern vielmehr „uno *specimen* ideale di monumento funebre" darstellt. Der Autor folgt außerdem der Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto und der Datierung in dessen Paduaner Zeit. Er ist von der Eigenhändigkeit der Sarkophagfiguren überzeugt und verweist angesichts des Typus der halb aufgerichteten Liegefigur auf zwei Grabmalentwürfe von Parmigianino[226], die nach dessen Rückkehr aus Rom 1527 von Battista d'Agnolo detto del Moro und Angelo Falconetto kopiert wurden[227]. Dagegen stammen die oberhalb des Architravs angeordneten Figuren vermutlich nicht von derselben Hand oder aber zumindest aus einer anderen Schaffensphase des Künstlers[228].

Martin Gaier befasst sich 2005 eingehend mit dem Giovanni Maria Falconetto zugeschriebenen Entwurf für ein monumentales Wandgrabmal: Auf die typengeschichtliche Untersuchung des Doppelgrabmals mit *demi-gisants* nach dem Vorbild römischer Grabmäler der Hochrenaissance folgt die Deutung der konsequenten Gegenüberstellung von *Vita activa* und *Vita contemplativa*, die durch die *Imitatio Christi* zu *Exempla virtutis* werden. Der Autor geht davon aus, dass der Franziskanermönch und Reformtheologe Francesco Zorzi maßgeblich an der Konzeption dieses von der *Devotio moderna* beeinflussten Programms beteiligt war. Aufgrund einer Aufschrift auf der Rückseite des Blattes, die er als *Chasson p(er) Giustinianj* entziffert, bestimmt er die Zeichnung als ein um 1526 entstandenes dynastisch-politisches Grabmalprojekt des venezianischen Patriziers Girolamo Giustinian für sich und seinen Sohn Marcantonio an der Stirnwand des Presbyteriums von San Francesco della Vigna in Venedig[229].

Das großformatige hochrechteckige Blatt misst 637 x 476 mm[230]. Die Zeichnung ist auf hellem, nicht farbig grundiertem Papier über Metallstift mit Feder und Tinte in Braun und Grau ausgeführt und braun und grau laviert. Im Streiflicht sind zum Teil eingeritzte Hilfslinien und die Einstichpunkte des Zirkels zu erkennen.

225 Guzzo 1994, S. 353.
226 Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Entwurf eines Grabmals für einen Gelehrten*, 1524–25, New York, Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints (Inv.-Nr. 1970.238) und Ders., *Entwurf eines Grabmals für einen Bischof*, um 1524/27, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins (Inv.-Nr. 6398).
227 Zu den Radierungen von Battista d'Agnolo detto del Moro und Angelo Falconetto nach den Zeichnungen von Parmigianino siehe Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 263–264, Kat.-Nr. XI.10 und S. 274–275, Kat.-Nr. XI.34 (beide Gianvittorio Dillon).
228 Mus.-Kat. Florenz 2000, S. 30–32, Kat.-Nr. 10 (Sergio Marinelli).
229 Gaier 2005, S. 229–258.
230 Die Maßangaben wurden ungeprüft aus der Literatur übernommen, siehe Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns).

Auf der Vorderseite des Blattes sind am linken Blattrand in arabischen Zahlen die Maßangaben in Fuß (*piede*) und Unzen (*oncia*) notiert.

Auf der Rückseite des Blattes ist leicht rechts oberhalb der Blattmitte und in Relation zur Zeichnung auf der Vorderseite auf dem Kopf stehend eine nur schwer lesbare Aufschrift in Tinte angebracht, die Gaier 2005 als *Chasson p(er) Giustinianj* entziffert[231].

Die Zeichnung zeigt den bemaßten Grund- und Aufriss eines monumentalen Wandgrabmals. Die Höhe des Wandgrabmals beträgt vom Boden bis zum Kranzgesims 30 Fuß und 4,5 Unzen, darüber ragen auf Sockeln stehende Statuen weitere etwa 13 Fuß empor[232]. In der Breite misst das Wandgrabmal etwa 40 Fuß[233]. Es weist demnach die stattlichen Dimensionen von etwa 15 Metern in der Höhe und 14 Metern in der Breite auf[234].

Am unteren Blattrand ist der Grundriss angegeben. In die Wand sind drei rechteckige Nischen eingefügt, von denen die mittlere beinahe doppelt so breit und auch etwas tiefer als die beiden seitlichen ist, die außerdem untersockelt sind. Die Wandflächen der Nischen werden durch flache Pilaster gegliedert und den im Grundriss pfeilerartig erscheinenden Wandvorsprüngen sind Dreiviertelsäulen auf Sockeln vorgeblendet.

Bei dem Aufriss handelt es sich um eine Mischform von orthogonaler Projektion und perspektivischer Ansicht. Die bildparallelen Flächen sind maßstabgetreu und ohne Verzerrung abgebildet. Zusätzlich werden aber auch die senkrecht zur Bildebene stehenden Flächen zentralperspektivisch verkürzt dargestellt, was neben der Schattengebung zur Veranschaulichung von Räumlichkeit und Plastizität dient.

Die Gliederung der Fassade leitet sich vom antiken Triumphbogenmotiv ab: Eine zentrale Rundbogenöffnung wird seitlich von schmaleren und niedrigeren Rechtecknischen flankiert und von einer hohen Attika bekrönt. Über einer hohen Sockelzone erheben sich die nur flach aus der Wand hervortretenden Pfeiler, die die seitlichen Nischen einfassen und auf denen der zentrale Bogen ruht. Die Archivolte wird von zwei Faszien und außen von einem Kymation geschmückt, den Schlussstein ziert ein Stierkopf und geflügelte Victorien mit Lorbeerkränzen füllen die Zwickel. Die ornamentierten Kämpfer setzen sich als umlaufendes Gesims entlang der Wände fort. An den Wandflächen über den Rechtecknischen sind Relieftafeln angebracht. Der Fassade sind Dreiviertelsäulen auf hohen, mit der Sockelzone verkröpften Piedestalen vorgeblendet. Die kannelierten Säulen weisen auf der linken Seite Kapitelle der kompositen und auf der rechten Seite der korinthischen Ordnung auf. Sie tragen das verkröpfte

231 Gaier 2005, S. 244. Die zuvor in Mus.-Kat. Florenz 2000, S. 30, Kat.-Nr. 10 (Sergio Marinelli) unter Vorbehalt vorgeschlagene Lesart der Aufschrift als *Cassone di settimana* ist eindeutig abzulehnen.

232 Die Höhe der Statuen ist nicht angegeben, erschließt sich aber durch die Übertragung der vorhandenen Maßangaben.

233 Da eine der Maßangaben nur teilweise lesbar ist, lässt sich die Breite nicht vollkommen exakt bestimmen.

234 Die Maßeinheiten unterscheiden sich von Provinz zu Provinz. 1 Fuß entspricht in Padua 0,3573 Meter (Grabmal: Höhe 15,5 m und Breite 14,3 m), in Venedig 0,3477 Meter (Grabmal: Höhe 15,1 m und Breite 13,9 m) und in Verona 0,3429 Meter (Grabmal: Höhe 14,9 m und Breite 13,7 m).

Gebälk, dessen Fries mit Akanthusranken dekoriert ist. An den Seitenachsen springt das Gebälk vor und wird von Dreiecksgiebeln bekrönt. Auf den vorkragenden Giebeln sind jeweils zwei weibliche Figuren in lagernder Haltung angeordnet. Die durch die Ädikulä betonten Seitenachsen treten auch in der Attika risalitartig hervor. Im Mittelfeld der Attika ist eine Inschrift angebracht. Das verkröpfte Kranzgesims wird von einem Fries mit Bukranien, Palmetten und Lotusblüten geschmückt. Auf dem Kranzgesims sind drei weibliche Figuren angeordnet, die über den Seitenachsen auf Sockeln und über der Mittelachse auf einem Prunksarkophag stehen, an denen jeweils ein einzelner Buchstabe angebracht ist. Sie werden von nackten und bekleideten Genien mit geschulterten und umgekehrten Fackeln eingefasst.

Der Entwurf des Wandgrabmals lässt deutliche Bezüge zu den antiken Monumenten der Stadt Verona erkennen: Die Fassade stimmt in Aufbau und Dekoration eng mit der Rekonstruktion des Arco di Giove Ammone von Andrea Palladio überein, jedoch sind die seitlichen Durchgänge zu Nischen reduziert und die Säulenschäfte weisen eine gerade statt einer spiraligen Kannelur auf[235]. Diese abweichenden Merkmale finden sich genauso wie die hohe verkröpfte Sockelzone am vielstudierten Arco dei Gavi wieder[236].

Die zentrale Rundbogenöffnung nimmt den Altar auf, in die seitlichen Rechtecknischen sind Sarkophage mit Liegefiguren eingefügt. Der Sarkophag in der linken Nische wird an der Vorderseite mittig von einem Gorgonenhaupt und seitlich von Bukranien geschmückt. Auf dem Sarkophag lagert halb aufgerichtet die Figur eines Feldherrn in antiker Rüstung. Sein rechter Arm steckt noch in den Halteschlaufen des Schildes und mit der linken Hand hält er ein Schwert umfasst. Am Fußende sind ein Prunkhelm und weitere Waffen angeordnet. Der Sarkophag in der rechten Nische wird von einem umlaufenden Fries und mittig an der Vorderseite von zwei gekreuzten Schriftrollen geschmückt. Auf dem Sarkophag lagert halb aufgerichtet eine männliche Figur, die in ein langes Gewand mit Kapuzenkragen gekleidet ist. Den angewinkelten linken Arm hat sie auf einem Buch aufgestützt und mit der rechten Hand hält sie ein auf dem Oberschenkel ihres aufgestellten rechten Beins aufgeschlagen abgelegtes Buch fest. Am Fußende sind weitere Bücher angeordnet. Da der Figur keine geistlichen Würdezeichen beigegeben sind, ist unklar, ob es sich um einen weltlichen Gelehrten oder um einen Kirchenmann handelt. Es sind weder Wappen noch Inschriften vorhanden, die die beiden Liegefiguren eindeutig bestimmen. Die fehlenden biografischen Hinweise lassen vermuten, dass gar nicht beabsichtigt war, konkrete Personen darzustellen, sondern herrscherliche Tugenden mit dem Topos von '*arma et litterae*' zu inszenieren.

Die Flachreliefs über den seitlichen Rechtecknischen zeigen links eine bewegte Figur vor einer felsigen Landschaft und rechts eine ruhende Figur vor einer antiken Ruine.

235 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns) und Gaier 2005, S. 229–230. Vgl. Andrea Palladio, *Rekonstruktion des Arco di Giove Ammone in Verona: Teilgrund- und Aufriss mit Maßangaben, Reinzeichnung* und *Skizze*, 1560, London, Royal Institute of British Architects (Inv.-Nrn. XII.22r und XII.14). Zu den unterschiedlichen Rekonstruktionen des Arco di Giove Ammone in Verona siehe Tosi 1980 (C), S. 50.
236 Zu den zahlreichen Studienzeichnungen nach dem Arco dei Gavi in Verona siehe Tosi 1980 (B), S. 34–35.

Die Darstellungen lassen keine mythologischen Szenen erkennen[237], vielmehr scheinen sie den in den Liegefiguren einander gegenübergestellten Exempla der *Vita activa* und der *Vita contemplativa* metaphorisch zugeordnet zu sein[238].

Die Statuen in der Attika bilden in zwei Registern den gesamten Tugendkanon ab. Die auf den Giebeln der Ädikulä lagernden weiblichen Figuren stellen die vier Kardinaltugenden mit ihren entsprechenden Attributen dar: Der durch den Feldherrn repräsentierten tätigen Lebensweise auf der linken Seite sind *Justitia* mit Schwert und *Fortitudo* mit Säule zugeordnet, der durch den Gelehrten repräsentierten betrachtenden Lebensweise auf der rechten Seite *Temperantia* mit zwei Gefäßen und *Prudentia* janusköpfig mit Spiegel. Darüber sind auf dem Kranzgesims die drei theologischen Tugenden angeordnet, bezeichnet durch ihre Initialen: An den Seiten stehen auf Sockeln links *Fides* mit Kelch und Hostie und rechts *Spes* mit zum Gebet gefalteten Händen. Beide wenden sich der in der Mitte auf einem Prunksarkophag stehenden *Caritas* zu, die ein Kind auf dem Arm trägt, während ein zweites sich an ihr Bein klammert[239]. Ihr kommt der höchste Rang unter den Tugenden zu, was durch die zentrale und erhöhte Positionierung der Figur verdeutlicht wird. Bei dem Prunksarkophag handelt es sich wohl nicht um das Grab eines weiteren Sterblichen[240], sondern um einen Verweis auf den Tod Christi als Akt der durch die Figur verkörperten Nächstenliebe[241].

Die Inschrift QVI CRVCEM CVM CHRISTO / TVLERIT / OMNIBVS AVCTVS ERIT / VIRTVTIBVS im Mittelfeld der Attika fordert zur *Imitatio Christi* auf, enthält aber keinen direkten Bezug zu den Verstorbenen[242].

Die Ergänzung der orthogonalen Projektion des Aufrisses durch eine perspektivische Ansicht deutet auf einen als Maler geschulten Architekten als Urheber des Grabmalentwurfs hin. Diese Mischform wurde Anfang des 16. Jahrhunderts durch die streng orthogonale Risszeichnung verdrängt, eingeführt von Antonio da Sangallo d. J., mit dem nach dem Tod von Raffael 1520 erstmals ein gelernter Architekt die Bauleitung von Sankt Peter in Rom übernahm. Berufsarchitekten wie Andrea Palladio verwendeten beinahe ausschließlich dieses zwar weniger anschauliche, aber technisch korrekte Aufnahmeverfahren, das sich durch die Abbildung der wahren Größenverhältnisse als Bauzeichnung für die handwerkliche Umsetzung besser eignet[243]. Es ist anzunehmen, dass Giovanni Maria Falconetto, ein konservativer Malerarchitekt der Generation

237 Mus.-Kat. Florenz 2000, S. 32, Kat.-Nr. 10 (Sergio Marinelli).
238 Gaier 2005, S. 242.
239 Die Figur der *Caritas* folgt in ihrer Darstellungsweise dem sog. 'Quercia-Typus', benannt nach der von Jacopo della Quercia für die Fonte Gaia in Siena 1419 vollendete Statue der Rhea Silvia (*Caritas publica*), heute im Museum Santa Maria della Scala in Siena.
240 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns).
241 Gaier 2005, S. 242–243.
242 Gaier 2005, S. 243–244.
243 Zur Entwicklung verschiedener Verfahren zur Wiedergabe von Raum in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance siehe Lotz 1956, S. 193–226.

vor Andrea Palladio, bei seinen Entwürfen die konventionelle Mischform bis zuletzt beibehielt[244].

Die Fassadengestaltung weist gewisse Ähnlichkeiten mit den Kapellendekorationen in der Kathedrale von Verona auf. Sie zeugt außerdem von einer intensiven Beschäftigung des Zeichners mit den antiken Monumenten der Stadt Verona. Die im Verhältnis zu den Stützen recht hohen Piedestale finden sich sowohl in Falconettos gemalten wie in seinen gebauten Architekturen wieder, etwa der fingierten Architekturgliederung der Sala dello Zodiaco (um 1520) oder der Loggia im Hof der Casa Cornaro (1524) und den beiden Stadttoren Porta San Giovanni (1528) und Porta Savonarola (1530). Auf gleiche Weise mit der Sockelzone verkröpft erscheinen sie am Portal des Torre dell'Orologio (1532).

Giovanni Maria Falconetto mag zwar als Entwerfer der Architektur durchaus in Frage kommen, die Figuren stammen jedoch mit Sicherheit nicht von seiner Hand. Zu sehr unterscheiden sie sich in den Haltungsmotiven und der Gewandgestaltung, den Proportionen und den Gesichtszügen von seinem üblichen Figurenstil. Gaier 2005 behauptet, dass es sich bei den Figuren auf dem Kranzgesims um durchgezeichnete Kopien nach Vorlagen handelt, die im Umkreis von Jacopo Sansovino zu suchen sind[245]. Dagegen sprechen allerdings nicht nur die nicht vorhandenen Pausspuren, sondern auch die lockere Strichführung und offene Konturzeichnung, die ebenfalls bei den Relieftafeln über den seitlichen Rechtecknischen zu beobachten sind. Neben den halb aufgerichteten Liegefiguren auf den Sarkophagen sind es diese Bildfelder, die eine Mitarbeit von Giovanni Maria Falconettos Neffen Angelo denkbar erscheinen lassen[246], dessen grafisches Œuvre neben der Kopie eines Grabmalentwurfs von Parmigianino auch zahlreiche Landschaften mit kleinfigurigen Szenen umfasst[247].

Das monumentale Wandgrabmal im Triumphbogentypus trat in Venedig bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf und blieb als architektonische Würdeform zunächst allein dem Dogen vorbehalten[248]. Mit dem beginnenden 16. Jahrhundert wurde das Triumphbogenmotiv als Gliederungsschema auch in den römischen Kardinal- und Papstgrabmälern aufgegriffen, jedoch in modifizierter Form, bei der die zentrale Rundbogenöff-

244 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns).
245 Gaier 2005, S. 240–241. Vgl. die Statuen der *Caritas* und *Spes* am Grabmal des Dogen Francesco Venier (†1556) in San Salvador in Venedig von Jacopo Sansovino und seinem Mitarbeiter Alessandro Vittoria (1557–61).
246 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns).
247 Zu Angelo Falconettos Tätigkeit als Radierer siehe Bragaglia Venuti 2003, S. 47–62. Zu der Radierung nach einer Zeichnung von Parmigianino (Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Entwurf eines Grabmals für einen Gelehrten*, 1524–25, New York, Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints (Inv.-Nr. 1970.238)) siehe Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 274–275, Kat.-Nr. XI.34 (Gianvittorio Dillon) und als Beispiele für Landschaften mit kleinfigurigen Szenen siehe Hermanin 1908, S. 285–288 und Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 273–274, Kat.-Nrn. XI.30–31 (Gianvittorio Dillon).
248 Siehe die Grabmäler der Dogen Pietro Mocenigo (†1476), Andrea Vendramin (†1478) und Giovanni Mocenigo (†1485) in Santi Giovanni e Paolo von Pietro Lombardo und seinen Söhnen Tullio und Antonio.

nung in die meist auf die Mittelachse beschränkte Attika hineinragt[249]. Erst in den von Antonio da Sangallo d. J. um 1540 entworfenen Grabmälern der Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. an den einander gegenüberliegenden Wänden der neugestalteten Hauptchorkapelle von Santa Maria sopra Minerva in Rom wurde das antike Vorbild korrekt rezipiert[250].

Der Typus des *demi-gisant*, der halb aufgerichteten Liegefigur mit leicht angewinkelten, übereinandergeschlagenen Beinen und aufgestütztem, dem Betrachter zugewandtem Kopf, wurde Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelt[251]. Als Prototyp können die Liegefiguren für die Grabmäler der Kardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Basso della Rovere an den einander gegenüberliegenden Wänden der von Donato Bramante umgebauten Chorkapelle von Santa Maria del Popolo in Rom gelten, mit denen Andrea Sansovino 1505 von Papst Julius II. beauftragt wurde[252]. Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts blieb der Typus des *demi-gisant* mit geschlossenen Augen vorherrschend, mit der von Tommaso Boscoli um 1545 ausgeführten Liegefigur für das von Michelangelo entworfene Grabmal für Papst Julius II. in San Pietro in Vincoli in Rom setzte sich der Typus des *demi-gisant* mit geöffneten Augen durch[253].

Als Pendants konzipierte und einander gegenüber aufgestellte Grabmäler waren keine Seltenheit, eine Neuerung stellte hingegen das in einem Monument vereinte Doppelgrabmal für Kardinal Francesco Armellini Medici und seinen Vater Benvegnate an der Stirnwand des südlichen Querhausarms von Santa Maria in Trastevere in Rom dar, das 1521 von Antonio Elia entworfen und von Baldassare Peruzzi weitergeführt wurde. Der ursprüngliche Entwurf sah einen Altar in der zentralen Rundbogenöffnung vor, auf den die Liegefiguren der Verstorbenen auf den Sarkophagen in den beiden seitlichen Nischen ausgerichtet waren. Die Verbindung von Grabmal und Altar gelangte jedoch aus unbekannten Gründen nicht zur Umsetzung[254].

Das Grabmal für Papst Hadrian VI. an der Nordwand der Chorkapelle von Santa Maria dell'Anima in Rom, mit dessen Entwurf Baldassare Peruzzi 1523 von Kardinal Willem van Enckenvoirt beauftragt wurde, wies vor der barocken Umgestaltung ein Figurenprogramm auf, das den gesamten Tugendkanon umfasste, dargestellt durch großformatige vollplastische Statuen: Die Figuren der vier Kardinaltugenden sind in die zu beiden Seiten der zentralen Rundbogenöffnung übereinander angeordne-

249 Siehe die Grabmäler der Kardinäle Ascanio Maria Sforza (†1505) und Girolamo Basso della Rovere (†1507) in Santa Maria del Popolo von Andrea Sansovino oder das Grabmal für Papst Hadrian VI. (†1523) in Santa Maria dell'Anima von Baldassare Peruzzi.

250 Zum Triumphbogenmotiv als Wandgliederung in der Grabmalarchitektur siehe Götzmann 2010, S. 50–53 und 256.

251 Zur Entwicklung des *demi-gisant* siehe Götzmann 2010, S. 31–49.

252 Gaier 2005, S. 236–237 und Götzmann 2010, S. 57–100. Die beiden einander gegenüber aufgestellten Grabmäler folgen in ihrem Aufbau dem antiken Triumphbogenmotiv in modifizierter Form und weisen ein beide Monumente umfassendes Tugendprogramm auf.

253 Zur 'Aktivierung' des *demi-gisant* siehe Götzmann 2010, S. 257–260.

254 Gaier 2005, S. 237 und Götzmann 2010, S. 151–189. Statt des ursprünglich vorgesehenen Altars stehen in der zentralen Rundbogennische die Statuen der Heiligen Laurentius und Franziskus.

ten Nischen unterhalb des Gebälks eingestellt, in den ursprünglich darüberliegenden Nischen in der Attika standen die Figuren der theologischen Tugenden *Fides* und *Spes* und der Giebel über der Mittelachse wurde von der heute verlorenen Figur der *Caritas* bekrönt[255].

Der Grabmalentwurf erweist sich in der Wandgliederung durch das Triumphbogenmotiv mit durchgehender statt abgestufter Attika, den *demi-gisants* mit geöffneten statt geschlossenen Augen, der Konzeption als Doppelgrabmal mit zentralem Altar sowie der Darstellung des gesamten Tugendkanons durch vollplastische Statuen als äußerst fortschrittlich. Vasari berichtet in der Lebensbeschreibung Giovanni Maria Falconettos, dass der Veroneser Malerarchitekt seinen Mäzen Alvise Cornaro, an dessen 'Hof' in Padua er sich ab Anfang der 1520er Jahre aufhielt, auf eine Studienreise nach Rom begleitete[256]. Der Künstler hatte somit die Gelegenheit, die aktuellen Entwicklungen in der römischen Grabmalarchitektur direkt und ohne Vermittlung durch Dritte zu beobachten. Für die architektonische Gliederung des Wandgrabmals war er allerdings nicht auf die Neuerungen aus Rom angewiesen, sondern konnte auf lokale antike Vorbilder zurückgreifen. Bemerkenswert ist die Belebung der Liegefigur, insbesondere bei der Figur des Feldherrn mit der stark aufgerichteten Haltung und dem wachen Blick. Möglicherweise diente als Vorbild für das Haltungsmotiv der Figur die antike Statue eines Flussgottes, von der dann auch der Wachzustand übernommen wurde. Sollte sich in der Figur hingegen die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Entwicklungen in der Grabplastik widerspiegeln, so wäre das wohl als Hinweis auf eine nachträgliche Ergänzung der Figuren einschließlich der Liegefiguren auf den Sarkophagen durch einen Mitarbeiter der nachfolgenden Generation zu bewerten[257].

Die Konzeption als dynastisches Doppelgrabmal und die Verwendung der architektonischen Würdeform des Triumphbogenmotivs deuten auf eine hochstehende Persönlichkeit als Auftraggeber dieses ambitionierten Grabmalprojekts hin. Die Darstellung der Verstorbenen in dem von Kardinalgrabmälern her bekannten Typus des *demi-gisant* lässt außerdem auf Beziehungen zur römischen Kurie schließen.

Aufgrund der stattlichen Dimensionen des Wandgrabmals kann es sich bei der Zeichnung nicht um einen der von Vasari genannten Entwürfe Falconettos für die Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro (†1510) und für den Kardi-

255 Gaier 2005, S. 236 und Götzmann 2010, S. 190–250.
256 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591–592.
257 Angelo Falconetto, ein Neffe von Giovanni Maria, setzte sich offenbar mit römischer Grabmalarchitektur und Grabplastik auseinander, wie seine Radierung nach einer Zeichnung von Parmigianino (Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Entwurf eines Grabmals für einen Gelehrten*, 1524–25, New York, Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints (Inv.-Nr. 1970.238)) belegt, siehe Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 274–275, Kat.-Nr. XI.34 (Gianvittorio Dillon). Die aufgerichtete Figur des Verstorbenen ist hier aber nach wie vor in schlafendem Zustand mit geschlossenen Augen dargestellt.

nal Marco Cornaro (†1524) in den beiden Querhausarmen der Kirche San Salvador in Venedig handeln[258].

Aus dem gleichen Grund ist auch der Vorschlag von Burns 1980 abzulehnen, dass die Zeichnung einen Entwurf für den von Giano Fregoso 1529 gestifteten Grabaltar in Sant'Anastasia in Verona darstellt, der im Auftrag seines Sohnes Ercole 1565 von Danese Cattaneo vollendet wurde[259]: Zwar ließen sich die Sarkophagfiguren des Feldherrn und des Gelehrten problemlos als die genannten Personen identifizieren, doch überschreitet die in der Entwurfszeichnung angegebene Breite des Wandgrabmals von etwa 14 Metern bei weitem die Breite des ersten Jochs im südlichen Seitenschiff der Kirche von nur etwa 8 Metern.

Gaier 2005 entziffert die Aufschrift auf der Rückseite des Blattes als *Chasson p(er) Giustinianj* und bestimmt die Zeichnung als Entwurf für ein um 1526 entstandenes dynastisch-politisches Grabmalprojekt des venezianischen Patriziers Girolamo Giustinian für sich und seinen Sohn Marcantonio an der Stirnwand des Presbyteriums von San Francesco della Vigna in Venedig[260]. Girolamo verfolgte mit großem finanziellem Aufwand ehrgeizige Ziele für die Karriere seines Sohnes Marcantonio, der 1526 zum Apostolischen Protonotar ernannt wurde und damit gute Aussichten auf die Erlangung der Kardinalswürde hatte. Das monumentale Wandgrabmal, das bei erfolgter Ausführung die römischen Kardinalgrabmäler in Aufwand und Größe übertroffen hätte, bringt die Ambitionen des Auftraggebers deutlich zum Ausdruck. Eine Bestimmung der Liegefigur des Gelehrten auf dem mit zwei gekreuzten Schriftrollen verzierten Sarkophag als der Apostolische Protonotar Marcantonio ist problemlos möglich, gegebenenfalls wäre ein Kardinalshut leicht zu ergänzen gewesen. Schwierigkeiten bereitet hingegen die Darstellung von Girolamo als Feldherr, da die Rüstung in seinem Fall lediglich als ein Zeichen seiner *nobilitas*, jedoch nicht als Hinweis auf seine tatsächliche berufliche Tätigkeit als Prokurator dienen kann. Das dynastische Doppelgrabmal hätte an der Stirnwand des Presbyteriums von San Francesco della Vigna errichtet werden sollen und somit zugleich als Hauptaltar der Franziskanerkirche gedient[261]. Vom Mittelschiff aus wäre durch den zentralen Durchgang in der von Girolamo Giustinians Schwiegervater Girolamo Badoer gestifteten Chorschranke der Altar und oberhalb davon das Tugendprogramm mit der Aufforderung zur *Imitatio Christi* sichtbar

258 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593–594.

259 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns). Zum Grabaltar für Giano Fregoso (†1529) von Danese Cattaneo in Sant'Anastasia in Verona (datiert 1565) siehe Hiesinger 1976, S. 282–293, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 165–166, Kat.-Nr. VII.6 (Howard Burns), Aurenhammer 1995, S. 178–179, Rossi 1995, S. 104–112, 128–129, Lodi 2011 (a), S. 100–103, Baldissin Molli 2013 (a), S. 51–54 und (b), S. 277–282 und Dalla Costa 2013, S. 99–100, Anm. 48.

260 Gaier 2005, S. 244–257. Die Bestimmung der Zeichnung als Entwurf für ein Grabmalprojekt der Familie Giustinian in San Francesco della Vigna in Venedig wird akzeptiert von Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331, Kat.-Nr. 91 (Stefano Lodi) und Götzmann 2010, S. 158–159.

261 Nach den Berechnungen von Gaier 2005, S. 249 hätte das Presbyterium von San Francesco della Vigna mit einer Breite von etwa 13 Metern ausreichend Platz für das monumentale Wandgrabmal geboten.

gewesen. Das Grabmalprojekt wurde jedoch nicht verwirklicht: Nach dem Tod seines Vaters Girolamo 1532 beendete Marcantonio Giustinian seine kuriale Karriere und 1534 wurde die alte Kirche abgerissen und durch einen Neubau von Jacopo Sansovino ersetzt.

Der Grabmalentwurf besitzt mit der orthogonalen Projektion des Aufrisses und der genauen Angabe der Maße zwar Merkmale einer Bauzeichnung, die ergänzte perspektivische Ansicht und die gleichbleibend sorgfältige Ausführung dekorativer Details weisen das Blatt aber dennoch als Präsentationszeichnung aus. Als weiteren Beleg dafür, dass die Zeichnung nicht zur baulichen Umsetzung, sondern zur Vorlage beim Auftraggeber bestimmt war, führt Burns 1980 die unterschiedlichen Kapitellformen auf der linken und rechten Seite an[262]. Angesichts der konsequenten Gegenüberstellung von *Vita activa* und *Vita contemplativa* wäre allerdings zu überlegen, ob es sich dabei wirklich nur um formale Alternativvorschläge handelt oder ob den verschiedenen Ordnungen innerhalb des Gesamtprogramms nicht vielleicht auch eine inhaltliche Bedeutung zuzumessen ist. Das Fehlen biografischer Hinweise wie Wappen oder Inschriften, die Gegenüberstellung von '*arma et litterae*' und das in einer allgemeinen Aufforderung zur *Imitatio Christi* mündende Tugendprogramm lassen die Zeichnung als einen ohne konkreten Anlass und Auftraggeber entstandenen Idealentwurf eines Grabmals erscheinen[263].

2.2.7 Modell für den Palazzo Savorgnan (1515/1529), Osoppo

Laut Vasari entwarf Falconetto einen Palast für Girolamo Savorgnan (1466–1529) in der Festung von Osoppo im Friaul:

> *Fu fatto dal medesimo il modello d'un superbissimo palazzo al signor Girolamo Savorgnano nel fortissimo suo castello d'Usopo nel Friuli, che allora fu fondato tutto e tirato sopra terra; ma morto quel signore, si rimase in quel termine senza andar più oltre: ma se questa fabrica si fusse finita, sarebbe stata maravigliosa.*[264]

Der in Diensten der Republik Venedig stehende *Condottiere* Girolamo Savorgnan verteidigte die Festung 1514 standhaft gegen die Belagerung der von Cristoforo Frangipane geführten habsburgischen Truppen. Das Projekt für den Bau eines repräsentativen Palastes innerhalb der Festungsmauern kann frühestens 1515 seinen Ausgang genommen haben, als die Festung vollständig in den Besitz von Girolamo Savorgnan über-

262 Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns). Auch Gaier 2005, S. 229, Anm. 3 sieht in den unterschiedlichen Kapitellformen nur Alternativvorschläge.
263 Mus.-Kat. Florenz 2000, S. 32, Kat.-Nr. 10 (Sergio Marinelli).
264 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592.

ging[265]. Das begonnene Bauvorhaben fand jedoch aufgrund des Todes des Bauherrn 1529 ein abruptes Ende.

2.2.8 Modell für die Scuola Grande della Misericordia (1531), Venedig

Die Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia wurde 1308 gegründet. Als Sitz der Bruderschaft wurde neben der gleichnamigen Klosterkirche am Campo de l'Abazia im Sestiere di Cannaregio ein Gebäude errichtet, das trotz mehrfacher Umbauten schon bald nicht mehr den Raum- und Repräsentationsansprüchen der zahlreichen Mitglieder genügte. Aus diesem Grund beschloss die Bruderschaft 1498 jenseits des Kanals Rio della Sensa direkt gegenüber der „Scuola Vecchia" einen Neubau zu errichten[266].

Im August 1507 nahm die Bruderschaft, zunächst unter dem Vorbehalt, dass kein besserer Entwurf eingereicht wird, das Modell von Alessandro Leopardi an. Um den Fortschritt des Baus zu beschleunigen, wurden im Februar 1509 Pietro Lombardo und sein Sohn Tullio als *proti* mit der Bauleitung beauftragt. Das Bauvorhaben musste jedoch kurz darauf schon wieder eingestellt werden, da die Scuole Grandi erst durch den Krieg der Republik Venedig gegen die Liga von Cambrai und dann durch Pest und Hungersnot finanziell stark belastet waren. Erst zwei Jahrzehnte später wurde das Projekt für den Bau der „Scuola Nuova" wieder aufgenommen. Da das bereits vorhandene Modell des inzwischen verstorbenen Alessandro Leopardi aber offenbar veraltet erschien, gab die Bruderschaft im Februar 1531 vier neue Modelle in Auftrag. Am 9. Juli desselben Jahres stimmte ein Gremium von 42 Personen über das alte Modell von Alessandro Leopardi und über die vier neuen Modelle von Jacopo Sansovino, Pietro Vido, Guglielmo dei Grigi und Giovanni Maria Falconetto ab[267]: Das alte Modell von Alessandro Leopardi wurde mit 6 zu 36 Stimmen klar abgelehnt. Ein vergleichbar schlechtes Ergebnis erzielte das Modell von Giovanni Maria Falconetto, das mit 9 zu 33 Stimmen den letzten Platz unter den vier neuen Entwürfen belegte[268]. Mit 25 zu 17 Stimmen fiel die Wahl deutlich zugunsten des Modells von Jacopo Sansovino aus.

Im Oktober 1531 wurde Jacopo Sansovino als *proto* mit der Bauleitung beauftragt. Der Bau ging jedoch nur stockend voran und es kam immer wieder zu Unstimmigkeiten zwischen Sansovino und der Bruderschaft. Noch im Todesjahr von Jacopo Sansovino 1570 besaß das Gebäude weder ein Dach noch eine Treppe und die Bauarbeiten kamen wegen der prekären Finanzsituation der Bruderschaft für mehrere Jahre ganz zum Erliegen. Ende des Jahres 1582 beschloss die Bruderschaft mit einer zunächst als

265 Zu dem geplanten Palast in der Festung von Osoppo siehe Gerola 1915, S. 224, Guzzo 1994, S. 353 und Zavatta 2013, S. 139, Anm. 27.
266 Zur Baugeschichte der „Scuola Nuova" siehe Howard 1975, S. 96–102, Dies. 1999, S. 13–70 (mit Dokumenten) und Morresi 2016.
267 ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia o della Valverde, b. 166, fol. 238r (1531, 9. Juli).
268 Das schlechte Abschneiden von Falconettos Modell lag aber wohl kaum in der politischen Parteinahme des Künstlers für die habsburgischen Besatzer der Stadt Verona während des Kriegs der Republik Venedig gegen die Liga von Cambrai (1509–16) begründet, wie Howard 1999, S. 25 andeutet, da die Bruderschaft ihn dann sicherlich gar nicht erst für diesen prestigeträchtigen Auftrag in Erwägung gezogen hätte.

Provisorium gedachten Holzbalkendecke und einer einfachen Treppe Vorlieb zu nehmen, um das Gebäude endlich seiner zugedachten Nutzung zuzuführen. Am 8. Dezember 1583 wurde die „Scuola Nuova" mit einer feierlichen Messe im Beisein des Dogen Nicolò da Ponte eingeweiht.

Im Jahr 1806 wurde die Bruderschaft aufgelöst und das Gebäude für militärische Zwecke, als Lager, als provisorisches Krankenhaus und zuletzt von einem Sportverein genutzt. Am 23. April 2016 wurde das unter der Leitung des Architekten Alberto Torsello sanierte und restaurierte Gebäude wieder eingeweiht und dient heute als kultureller Begegnungs- und Veranstaltungsort[269].

2.2.9 Entwurfszeichnung für die Fassade des Palazzo del Monte di Pietà (1532), Padua

Am 31. Juli 1491 wurde der Monte di Pietà in Padua gegründet. Im Jahr 1519 wurde der Beschluss gefasst, einen neuen repräsentativen Sitz im Zentrum der Stadt zu errichten[270]. Ein erster Antrag auf die Überlassung einiger Gebäude an der Piazza Duomo wurde von der Republik Venedig abgelehnt. Nachdem ein Brand die Gebäude teilweise zerstört hatte, wurde 1530 erneut ein Antrag an die Serenissima gestellt, dem mit Ducale des Dogen Andrea Gritti vom 22. März 1530 stattgegeben wurde. Es handelte sich um die den Platz an der Nordseite begrenzenden Gebäude, die im Osten an das Eckhaus mit der Residenz des *Camerlengo* anstießen. Die vom Brand zerstörten Gebäude entlang eines Bogengangs aus dem 14. Jahrhundert, der auf die westlichen sechs der heute neun Arkaden beschränkt war, wurden abgerissen und an ihrer Stelle ein neues zweigeschossiges Gebäude errichtet, mit der Auflage, dass der Neubau die Höhe der vorherigen Gebäude nicht überschreiten durfte.

Am 29. April 1530 übertrug der *Consiglio cittadino* Marco Orsato, Vincenzo Rosso und Alessandro Zucchi die Bauaufsicht. Die drei *Soprastanti alla fabbrica* beauftragten Giovanni Maria Falconetto mit einer Entwurfszeichnung für die Fassade, für die der Veroneser Architekt zwischen Januar und Oktober 1532 in acht Raten insgesamt 100 Lire erhielt[271].

Die Fassadengliederung des Obergeschosses wird durch die Achsen des bestehenden Bogengangs vorgegeben (Abb. 180): Über den massiven Pfeilern sind schmale Pilaster und über den Rundbögen hochrechteckige Fenster angeordnet. Die Pilaster mit kompositen Kapitellen stehen auf hohen Piedestalen und tragen ein verkröpftes Gebälk. Die Fenster werden von auf Sockeln stehenden Ädikulä mit vorkragenden

269 Zur Restaurierung der Scuola Grande della Misericordia siehe Morresi 2016.
270 Zur Baugeschichte des Palazzo del Monte di Pietà an der Piazza Duomo in Padua siehe Lodi / Sambin de Norcen 1996, S. 25–103 (mit Dokumenten) und Olivato 2011, S. 45–76.
271 ASPd, Santo Monte di Pietà di Padova, b. 151, fol. 12, 13, 15, 16, 19, 24, 27 und b. 155, fol. 17v-18r (1532, 6. Januar bis 2. Oktober), siehe Rigoni 1930, S. 485–495, Ders. 1970, S. 279–287 und Lodi / Sambin De Norcen 1996, S. 37–65.

Dreiecks- und Segmentgiebeln eingerahmt. Ein Sohlbankgesims verbindet die Fenster mit den Pilastern. Alle Gliederungselemente sind aus dem gelben Sandstein 'Pietra di Nanto' gearbeitet und stark verwittert.

Bedingt durch die Arkade ohne Wandvorlagen ist die Fassadengliederung des Obergeschosses äußerst flach angelegt. Einige Motive verweisen auf antike Monumente der Stadt Verona, so findet sich die hohe Sockelzone etwa am Arco dei Gavi wieder und die Ädikulafenster an der Porta Borsari. Andere Motive gehen hingegen auf zeitgenössische Bauwerke in Rom zurück, so erscheinen die Fenster über Sockeln und das durchgehende Sohlbankgesims etwa an der Villa Farnesina-Chigi von Baldassare Peruzzi (1506–11) und die Ädikulä mit alternierenden Giebelformen am Palazzo des Jacopo da Brescia von Raffael (1514/15–19). Im Verhältnis zu den massiven Pfeilern der Arkade wirken die Pilaster recht zierlich und es entsteht ein weiter Abstand zu den Fenstern. Eine Verdoppelung der Stützen wie an den Fassaden des Palazzo Caprini von Donato Bramante (1501/10) und des Marstalls der Villa Farnesina-Chigi von Raffael (um 1513–20) in Rom oder des Palazzo Canossa von Michele Sanmicheli (1527–37) in Verona verwendete Falconetto nicht.

Eine ganz ähnliche Fassadengliederung weist das Obergeschoss über der von Falconetto entworfenen Loggia im Hof der Casa Cornaro (1524) auf (Abb. 176), das erst nachträglich errichtet wurde, wobei die genaue Entstehungszeit nicht geklärt und außerdem fraglich ist, ob es ebenfalls auf konkreten Plänen von Falconetto beruht[272].

Die Bauarbeiten begannen im Mai 1531 und waren gegen Ende des Jahres 1533 weitgehend abgeschlossen. Es ist weder ein Baumeister noch ein *proto* dokumentiert, dafür waren aber verschiedene Handwerker wie Zaneto del Gaia und Francesco di Lorenzetto *murari* und Martin di Sebastiano *taiapreda* ständig auf der Baustelle präsent. Details wie die Anzahl der Kanneluren oder die Form der Kapitelle waren daher möglicherweise dem Ermessen der ausführenden Handwerker überlassen.

Schon kurz nach der Fertigstellung des neuen Sitzes des Monte di Pietà an der Piazza Duomo wurde seine Erweiterung beschlossen. Mehrere an die Serenissima gerichtete Gesuche um Überlassung des Eckhauses im Osten mit der Residenz des *Camerlengo* und weiterer daran angrenzender Gebäude an der zur Piazza dei Signori führenden Straße wurden abgelehnt. Erst mit der Supplik vom 21. Dezember 1599 begannen langwierige Verhandlungen, bis am 25. Juni 1605 schließlich der Kaufvertrag unterzeichnet wurde. Der Baubeginn verzögerte sich aufgrund finanzieller Schwierigkeiten aber noch bis 1611, am 2. April 1619 waren die Bauarbeiten dann endgültig abgeschlossen. Um dem Gebäudekomplex des Palazzo del Monte di Pietà einen einheitlichen Gesamtein-

272 Marcantonio Michiel beschreibt in seinen *Notizia* nur die Loggia (1524) im Hof der Casa Cornaro, nicht aber das Obergeschoss, siehe Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10. Bresciani Alvarez 1980, S. 43–48 vermutet, dass sich Michiel um 1535–37 in Padua aufhielt, Schmitter 2003, S. 564–571 hingegen meint, dass seine Notizen zu Kunst und Architektur in Padua zwischen 1525 und 1529 entstanden. Die zeitliche Abfolge der beiden eng verwandten Fassadengliederungen ist demnach nicht gesichert.

druck zu verleihen, wurden an der zur Piazza Duomo weisenden Seite des Eckhauses der Bogengang und die von Falconetto entworfene Fassade des Obergeschosses um drei identische Achsen verlängert.

2.2.10 Tempel von Jerusalem mit dem zerrissenen Vorhang (um 1540/1550), Berlin

Die Zeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen – Preußischer Kulturbesitz in Berlin (Abb. 173)[273]. Sie befand sich einst in der Sammlung von Prinz Henry von Bourbon-Parma Graf von Bardi (1851–1905) und gelangte später in den Besitz von Adolf von Beckerath (1834–1915), dessen umfangreiche Zeichnungssammlung 1902 vom Kupferstichkabinett Berlin erworben wurde.

In seiner umfassenden Arbeit zu Theater und bildender Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien weist Götz Pochat 1990 auf die außerordentliche Nähe der Falconetto zugeschriebenen Zeichnung in Berlin zu der fantasievollen Rekonstruktion der Mercati di Traiano in Rom in einem der Skizzenbücher des Giuliano da Sangallo (um 1494) hin[274].

In dem von Hein-Thomas Schulze Altcappenberg 1995 herausgegebenen Katalog zu den italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett wird die Zeichnung, bei der es sich um den Entwurf der Schauwand einer Theaterbühne oder um den 'ricordo' der Vorführung eines österlichen Mysterienspiels handelt, Giovanni Maria Falconetto zugeschrieben und in die Spätzeit des Veroneser Malerarchitekten um 1520/30 datiert[275].

Das Blatt hat ein annähernd quadratisches Format und misst 164 x 149 mm[276]. Die Zeichnung ist auf braun grundiertem Papier über schwarzem Stift mit Pinsel und Tinte in Schwarz und Gold ausgeführt, schwarz laviert und weiß gehöht.

Auf der Vorderseite des Blattes ist unten rechts der Sammlerstempel von Prinz Henry von Bourbon-Parma Graf von Bardi (Lugt 336) angebracht.

Auf der Rückseite der Kaschierung sind Aufschriften aus dem 19. Jahrhundert angebracht, die sich wie die Notiz „Raccolte Borbone" auf die Provenienz der Zeichnung beziehen oder eine Zuschreibung beinhalten: „Falconetto / nato in Verona 1455, fu Scolare del Melozzo".

Die Zeichnung zeigt im Vordergrund eine bewegte vielfigurige Handlung, die von einer mächtigen antikisierenden Architektur hinterfangen wird.

273 Giovanni Maria Falconetto (?), *Tempel von Jerusalem mit dem zerrissenen Vorhang*, um 1520/30, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KdZ 5518).
274 Pochat 1990, S. 245–247. Zu der Zeichnung von Giuliano da Sangallo siehe Ms. Barb.lat.4424 (V – Bib. Apost.Vat.), fol. 7v und 8r.
275 Mus.-Kat. Berlin 1995, S. 202–203, Kat.-Nr. 37.
276 Die Maßangaben wurden ungeprüft von dem in der SMB Online-Datenbank angelegten Datenblatt übernommen.

Am vorderen Bildrand spielen sich tumultartige Szenen ab: Auf der linken Seite ist eine nackte Figur zu sehen, die durch einen nur noch schwach erkennbaren goldenen Nimbus als Heiliger gekennzeichnet ist und in gebückter Haltung aus einem offenen Grab steigt. Das Geschehnis löst bei den umgebenden Figuren Entsetzen aus: Ein Krämer oder Bettler ist vor Schreck zu Boden gestürzt und hat dabei einen Schemel und einen Flechtkorb umgestoßen, neben ihm bellt ein Hund mit eingezogenem Schwanz und dahinter versuchen zwei Reiter ihre scheuenden Pferde zu bändigen. Etwa in der Mittelachse ist frontalansichtig ein älterer bärtiger Mann angeordnet, der ein langes Gewand mit Umhang trägt und in der linken Hand einen nur mehr zu erahnenden Weihrauchschwenker hält. Es handelt sich vermutlich um einen Priester, der ergriffen das Wunder bezeugt. Er wird von einem nackten Knaben gestützt und von einem jungen Mann begleitet, der auf die sich im Hintergrund abspielenden Ereignisse aufmerksam macht. Ein in Rückansicht gegebener Soldat ruft mit ausladender Geste eine von weiter hinten heraneilende Figur hinzu. Der rechte Bildrand wird von einer knieenden Figur mit Flechtkorb begrenzt, die von einem herantretenden jungen Mann auf die wundersame Begebenheit auf der gegenüberliegenden Seite hingewiesen wird.

Im Hintergrund ragt eine Architektur empor, die die gesamte Bildbreite und die oberen zwei Drittel der Bildhöhe einnimmt. Über einer hohen Sockelzone erhebt sich ein halbkreisförmig zum Platz hin geöffnetes zweigeschossiges Gebäude. Zwei steile Rampen führen seitlich zu der Exedra hinauf. Den geraden Stirnseiten sind Ädikulä vorgeblendet, die gewölbte Fassade wird im Erdgeschoss durch das antike Tabulariummotiv und im Obergeschoss durch ‘Serlianen’ gegliedert und das Kranzgesims wird von Statuen bekrönt. Vor der mittleren Arkade hängt ein Vorhang, der mittig auseinandergerissen ist und hinter dem sich ein goldener Schrein verbirgt. Drei breite Rundbogennischen in der Sockelzone dienen als Ossarium, dem durch goldene Nimben als Heilige gekennzeichnete Figuren entsteigen. Die sonderbaren Vorgänge werden von zahlreichen weiteren Figuren ehrfürchtig verfolgt.

Am oberen Bildrand ist mittig eine *Tabula ansata* angebracht, auf der in goldenen Lettern VELVM T(EMPLI) (S)CISSVM / MONV(MENTA) A(PERTA) SVNT geschrieben steht. Die Inschrift gibt Aufschluss über den Inhalt der Darstellung: Es handelt sich um die im Matthäus Evangelium (Mt. 27,51–54) geschilderten dramatischen Szenen, die sich unmittelbar nach dem Kreuzestod Christi in und um den Tempel von Jerusalem abspielten:

> *Da riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei. Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich.*
> *Die Gräber öffneten sich und die Leiber vieler Heiligen, die entschlafen waren, wurden auferweckt.*
> *Nach der Auferstehung Jesu verließen sie ihre Gräber, kamen in die Heilige Stadt und erschienen vielen.*

Als der Hauptmann und die Männer, die mit ihm zusammen Jesus bewachten, das Erdbeben bemerkten und sahen, was geschah, erschraken sie sehr und sagten: Wahrhaftig, das war Gottes Sohn!

Als Gründe für die Zuschreibung der Zeichnung an Giovanni Maria Falconetto gibt Schulze Altcappenberg 1995 Zeichentechnik und Figurenauffassung an, entsprechend ungeeignet erscheinen die von ihm als Vergleichsbeispiele herangezogenen Werke aus der Tafelmalerei[277].

Die Zeichnung steht den drei Blättern mit eigenständigen Kompositionen *all'antica* in Dresden und Wien technisch und stilistisch am nächsten, dennoch sind bei genauerer Betrachtung zahlreiche Unterschiede zu bemerken: Die Zeichnung ist auf braun statt grau grundiertem Papier ausgeführt. Im Bereich der Architektur sind auch im Streiflicht keine eingeritzten Konstruktionslinien festzustellen. Die Formen sind weniger klar umrissen und es ist kaum Binnenzeichnung vorhanden. Der Einsatz von Deckweiß ist nicht allein auf die Hervorhebung beleuchteter Partien beschränkt, sondern dient vielmehr als Ergänzung und teilweise sogar als Ersatz von Kontur- und Binnenzeichnung, wie bei den mit wenigen Pinselstrichen angegebenen Figuren im Hintergrund. Bei einer Gegenüberstellung der Figuren des Reiters, des Soldaten in Rückansicht und des von einem nackten Knaben gestützten Alten mit vergleichbaren Figuren in den Zeichnungen *Tondi mit Szenen all'antica* (Abb. 165) und *Mahl des Ikarios* (Abb. 166) in Wien fallen neben der abweichenden Physiognomie von Menschen und Tieren vor allem die schwache plastische Modellierung von Muskelpartien und Gewandfalten sowie die mangelnde Detailgenauigkeit auf, die an einer Zuschreibung der Zeichnung an Falconetto zweifeln lassen.

Die dramatischen Szenen im Vordergrund werden von einer Architektur hinterfangen, die den bühnenartigen Platz wie die Schauwand eines antiken Theaters abschließt[278]. Die vitruvianische Flächenbühne wurde Anfang des 16. Jahrhunderts durch die perspektivische Bildbühne abgelöst, die erstmals anlässlich der Ur-Aufführung der Komödie *La Cassaria* von Ludovico Ariosto am Hof der d'Este in Ferrara 1508 beschrieben wird[279]. Der antiquarisch interessierte Humanist Alvise Cornaro hielt jedoch weiterhin an der antiken Bühnenform fest und beauftragte den Veroneser Malerarchitekten Giovanni Maria Falconetto mit dem Entwurf einer Loggia im Hof der Casa Cornaro

277 Mus.-Kat. Berlin 1995, S. 203, Kat.-Nr. 37 zieht die Cassone-Front im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston und das Tafelbild *Augustus und die Sibylle von Tibur* im Museo di Castelvecchio in Verona als Vergleichsbeispiele heran.
278 Zu Theaterbau und Bühne bei Vitruv siehe Vitruv Ed. Fensterbusch 1964, Buch 5, Kap. 7, S. 227–235.
279 Zu Theaterbau und Bühne in der Renaissance siehe Pochat 1990, S. 278–282 und Brauneck 1993–2007, Bd. 1 (1993), S. 450–469.

in Padua, die nach ihrer Fertigstellung 1524 als 'Scaenae frons' für Aufführungen der Komödien von Angelo Beolco detto Ruzzante diente[280].

Bemerkenswert ist die Verwendung des vom Triumphbogenschema abgeleiteten Motivs der 'Serliana', bei dem Rechtecköffnungen die den zentralen Rundbogen flankierenden schmaleren und niedrigeren Rundbögen ersetzen und die Architrave über den seitlichen Öffnungen zumindest innen auf Säulen lasten. In seiner Grundform als einfache Wandöffnung erscheint das Motiv bereits in der 1505 von Donato Bramante umgebauten Chorkapelle von Santa Maria del Popolo in Rom. Besonderen Ruhm erlangte die 'Serliana' in der Sala Regia durch ihre prominente Wiedergabe in dem Fresko mit der Darstellung des *Borgobrandes* in einer der von Raffael ausgemalten Stanze im Vatikanpalast (1514–17). Von Sebastiano Serlio wurde das Motiv durch die Einbindung in die große Ordnung einiger Fassadenentwürfe in dem 1537 veröffentlichten vierten Buch seines Architekturtraktats weiterentwickelt[281]. Andrea Palladio – nach dem es auch benannt ist – etablierte das Motiv durch Wiederholung und Aneinanderreihung wie an der 1549 begonnenen Fassade des Palazzo della Ragione in Vicenza endgültig als eigenständiges Gliederungssystem. In der Zeichnung wird das Motiv der 'Serliana' für die Fassadengliederung im Obergeschoss der Architektur verwendet, was eine Datierung frühestens gegen Anfang der 1540er Jahre erlaubt. Eine Einordnung in das Spätwerk des 1535 verstorbenen Giovanni Maria Falconetto würde die formale Entwicklung vom Einzelmotiv hin zum Gliederungssystem vorwegnehmen, aber auch in seiner Grundform tritt das Motiv der 'Serliana' weder in den gemalten noch in den gebauten Architekturen des Veroneser Malerarchitekten auf.

Die Darstellung der dramatischen Szenen im Vordergrund spricht dafür, dass es sich bei der Zeichnung nicht um den Entwurf der Schauwand einer Theaterbühne handelt, sondern um die Wiedergabe der Vorführung eines österlichen Mysterienspiels[282].

280 Der venezianische Chronist Marino Sanuto berichtet in seinen *Diarii* von einer Aufführung der Komödie *La Vaccaria* von Angelo Beolco detto Ruzzante am 25. Februar 1533: „A Padoa in questo zorno fu fatto in la caxa di Alvise Corner al Santo una bellissima comedia nova chiamata *Vacharia, quasi Asinaria*, ben recitata et ben conza la sena" (Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903, Bd. 57 (1902), Sp. 549).

281 Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 4 (1537), S. 154, 155 und 156.

282 Die Zeichnung *Kreuztragung Christi vor antikisierender Architektur*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins (Inv.-Nr. RF 54770) wird in einer Aufschrift in Bleistift auf der Rückseite des Blattes mit der Berliner Zeichnung in Verbindung gebracht, von der sie sich aber durch den aquarellierenden Zeichenstil ganz erheblich unterscheidet.

VII Entwicklungsgeschichtliche Einordnung

Giovanni Maria Falconetto und das künstlerische Umfeld in Verona

Der Niedergang der Signoria der Skaliger und die Unterwerfung unter die Schutzherrschaft der Republik Venedig 1405 bedeuteten für die Stadt Verona nicht nur den Verlust der politischen Souveränität. Abgedrängt in die Peripherie eines wachsenden Territorialstaates und ohne fürstliches Mäzenatentum nahm Verona als Kunstzentrum nur mehr eine untergeordnete Rolle ein, angesehene Künstler und Gelehrte wanderten an Höfe mit prestigeträchtigen Aufträgen ab[1]. An der von der Kommune errichteten Loggia del Consiglio (1482–92) lässt sich das künstlerische und soziokulturelle Milieu exemplarisch darstellen: Es handelte sich um das wichtigste Bauvorhaben des Quattrocento in Verona, dessen Bewilligung durch die venezianischen Behörden sich über zwei Jahrzehnte hinzog. Die Ausarbeitung des mehrmals im *Consiglio cittadino* neu verhandelten und den finanziellen Möglichkeiten angepassten architektonischen Entwurfs ging vermutlich hauptsächlich auf einen der drei *fabricatores*, den Architekturdilettanten Daniele Banda zurück. Der achtbogige Säulenportikus mit einer Stütze in der Mittelachse und die Biforienfenster im Obergeschoss entsprechen nicht den Regeln und Formen neuzeitlicher Architektur. Dafür weist das Bauwerk eine reiche plastische Dekoration *all'antica* auf, die von verschiedenen Steinmetzen und Bildhauern überwiegend lombardischer Herkunft ausgeführt wurde und dem Bauwerk einen ornamentalen Charakter verleiht. Die Reliefverzierungen mit Kandelabermotiven und Trophäen sind von hoher handwerklicher Qualität, die nach Abschluss der Bauarbeiten auf dem Kranzgesims aufgestellten Statuen lassen jedoch einen mangelnden künstlerischen Feinsinn erkennen[2]. Die Aufstellung von Statuen der *viri illustres*, darunter auch Vitruv[3], auf der Loggia del Consiglio mitten im politischen Zentrum der Stadt

1 Der Humanist Guarino da Verona (1374–1460) lehrte für einige Jahre in Venedig und Verona, bevor er 1429 als Erzieher von Leonello d'Este nach Ferrara berufen wurde und nicht mehr in seine Heimatstadt zurückkehrte, siehe Avesani 1984, S. 31–50. Der Maler, Zeichner und Medailleur Antonio Pisano gen. Pisanello (um 1393–1455) hielt sich nur gelegentlich in Verona auf, wo er die gut erhaltenen Wandmalereien in San Fermo Maggiore (1426) und Sant'Anastasia (1436–38) schuf. Den mobilen Künstler führten Aufträge an den Hof der Visconti in Pavia, der Gonzaga in Mantua und des Papstes in Rom, siehe Degenhart / Schmitt 2004, Bd. 1. Der Humanist, Ingenieur und Architekt Fra Giocondo (um 1434–1515), der im Königreich Neapel tätig war, den französischen Königen Karl VIII. und Ludwig XII. diente, zahlreiche Aufträge von der Republik Venedig erhielt und am Neubau von Sankt Peter in Rom beteiligt war, hinterließ kein einziges Werk in Verona, siehe Cuppini 1981, S. 275–284. Der Maler und Miniator Liberale da Verona (um 1445–1526/29) verließ seine Heimatstadt bereits 1467 und war für etwa ein Jahrzehnt in Siena beschäftigt, der genaue Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Verona (um 1488) ist nicht gesichert, siehe Gerola 1909 (a), S. 24–34.

2 Zur Baugeschichte, Architektur und Dekoration der Loggia del Consiglio (1482–92) in Verona siehe Brenzoni 1957/1958, S. 265–307, Ders. 1959, S. 89–130, Newman 1979, S. 156–270, Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 122–123, Kat.-Nr. V.6 (Geoffrey Newman), Cuppini 1981, S. 261–275, Schweikhart 1988 (a), S. 19–36 und Schweizer 2007, S. 421–425.

3 Aufgrund der Inschrift L(VCIVS) VITRVVIVS L(VCI) L(IBERTVS) CERDO ARCHITECTVS wurde der Erbauer des Arco dei Gavi bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts verbreitet mit dem gleichnamigen Autor des Architekturtraktats *De architectura libri decem* verwechselt, so z.B. in dem Festgedicht von Virgilio Zavarise anlässlich

gegenüber dem Palazzo del Capitanio und dem Palazzo del Podestà, den Amtssitzen der *Rettori veneti*, war als demonstrativer Repräsentationsgestus zu verstehen. Angesichts des politischen Bedeutungsverlusts wandte sich die städtische Elite bestehend aus den im *Consiglio cittadino* vertretenen 'famiglie storiche' der antiken Geschichte und Kultur zu, aus der sie ein historisches Selbstverständnis ableitete. Die Vereinnahmung der antiken Monumente und die Berufung auf die antiken Autoren wie im Proemium der Stadtstatuten von 1450, in der 'Fioretto' betitelten *laus civitatis* des Francesco Corna da Soncino 1477 oder bei der feierlichen Dichterkrönung Giovanni Antonio Panteos 1484 dienten zur Inszenierung kommunaler Identität[4].

Giovanni Maria Falconetto wurde um 1468 in eine lokale Malerfamilie hineingeboren. Seine Ausbildung in der väterlichen Werkstatt, in der er bis zu seinem Aufbruch nach Rom mitarbeitete, ging wohl nicht über die Vermittlung handwerklicher Grundlagen hinaus. Weder Jacopo Falconetto noch ein anderer ortsansässiger Meister besaß das intellektuelle Niveau für eine weiterführende kunst- oder architekturtheoretische Unterweisung. Durch das eigenständige Studium der antiken Monumente seiner Heimatstadt entwickelte der junge Maler ein ausgeprägtes architektonisches Gespür. Die von ihm angefertigten Grund- und Aufrisse sowie Detailstudien sollten vorbildhaft für die Antikennachzeichnungen von Giovanni Caroto, Sebastiano Serlio und Andrea Palladio werden. Aufmerksamkeit widmete er auch der antiken Bauornamentik, wie der Reliefverzierung eines Pfeilers, der heute im Museo Lapidario Maffeiano in Verona aufbewahrt wird[5]. Das von Vögeln und fantastischen Mischwesen belebte Rankenwerk, das bei Steinmetzen wie Pietro da Porlezza oder Domenico da Lugo Nachahmung fand, wurde von Falconetto mehrfach in Scheinarchitekturen und Grisailledekorationen aufgegriffen. Dabei erzielte er durch eine präzise Zeichnung und kontrastreiche Schattierung eine äußerst plastische Wirkung.

In der zweiten Hälfte des Quattrocento erfuhr die Malerei in Oberitalien wesentliche Impulse durch das künstlerische Schaffen Andrea Mantegnas. Sein umfassendes antiquarisches Interesse wurde durch seinen Lehrmeister Francesco Squarcione in Padua geweckt, der seine Schüler zum Nachzeichnen antiker Skulpturen und Reliefs anhielt. Die an antike Stadttore und Triumphbögen angelehnten Architekturen in dem Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Jakobus in der Cappella Ovetari (1448–57) in der Kirche der Eremitani belegen seine Kenntnis antiker Monumente. Die

der 'Actio Pantea' 1484 *Vergilii Zavarisii carmen cum enumeratione poetarum oratorumque veronensium*, Vers 193–196, siehe Banterle 1974/1975, S. 138–139.

4 Zu den Repräsentationsformen kommunaler Identität siehe Burkart 2000, S. 173–187 und Schweizer 2007, S. 389–429.

5 *Pfeiler mit Rankenwerk*, Verona, Museo Lapidario Maffeiano (Inv.-Nr. 28146), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 434, Kat.-Nr. 168 (Margherita Bolla). Zu den modernen Adaptionen der antiken Ornamentform in Verona siehe Franzoni 1991, S. 203–225.

verkürzt in Untersicht dargestellte Architektur *all'antica* in der Szene *Gang des Heiligen Jakobus zur Richtstätte* schmückt zudem die bekannte Baumeister-Inschrift am Arco dei Gavi in Verona, die der Maler in *Capitalis monumentalis* wiedergibt. Die Anwendung der Zentralperspektive bekam er wohl auch durch den Florentiner Bildhauer Donatello vermittelt, der zwischen 1446 und 1450 die Bronzereliefs für den Hochaltar der Basilica di Sant'Antonio schuf. Ab 1459 war Mantegna als Hofkünstler der Gonzaga in Mantua tätig, für die er unter anderem die 'Camera degli Sposi' (1465–74) im Palazzo Ducale ausmalte und damit einen frühen Beitrag zur illusionistischen Deckenmalerei leistete. Auch in Verona hinterließ Mantegna zwei Werke, das von Gregorio Correr bestellte Altarbild für San Zeno Maggiore (1459) und die 'Pala Trivulzio' (1497) für Santa Maria in Organo. Die 'Pala di San Zeno' blieb in Hinblick auf die den Rahmen einschließende zentralperspektivische Konstruktion des Bildraums, die antikisierende Architektur und die statuarische Figurenauffassung für Generationen Veroneser Maler prägend.

Die fest umrissenen und plastisch modellierten Figuren Falconettos sind deutlich von Mantegnas skulpturalem Figurenstil beeinflusst. Die Gewänder zeigen allerdings nur in Ausnahmefällen den für den Paduaner Maler charakteristischen spröden, hartkantigen Faltenwurf. In der eher weichen, fließenden Gewandbehandlung folgte Falconetto vielmehr seinen umbrischen Vorbildern. Mantegnas naturalistische Darstellung der Figuren verflacht bei Falconetto häufig zu einer plumpen Stereotypisierung. Mehrfach sind konkrete Anleihen festzustellen, insbesondere bei den beiden Veroneser Altarbildern und den druckgrafischen Werken: So geht die Figur des Evangelisten Johannes in der Cappella Calcasoli in Stand- und Gewandmotiv auf die Figur des Apostels Petrus in der 'Pala di San Zeno' und die Figur des Heiligen Hieronymus an der Nordwand der Cappella di San Biagio auf die Figur desselben Heiligen in der 'Pala Trivulzio' zurück. In der *Beweinung Christi* in der Cappella Maffei übernahm Falconetto nicht nur einzelne Figuren, sondern die gesamte Komposition von einem Kupferstich Mantegnas[6].

Falconetto bezog sich aber nicht nur im Figürlichen auf Mantegna: Einige seiner Landschaftshintergründe sind von den Hügellandschaften mit markanten Felsformationen, mittelalterlichen Stadtansichten und verstreuten antiken Monumenten wie auf der Predellentafel der 'Pala di San Zeno' mit der Darstellung von *Christus am Ölberg* oder in der Szene der *Begegnung des Markgrafen Ludovico Gonzaga mit seinem Sohn, Kardinal Francesco Gonzaga* in der 'Camera degli Sposi' inspiriert. Bei Mantegnas Architekturen *all'antica*, wie sie etwa in dem Freskenzyklus in der Cappella Ovetari als Kulisse der figürlichen Szenen erscheinen, handelt es sich um antiken Monumenten nachempfundene, jedoch recht freie Umwandlungen. Dabei werden teils Elemente

6 Andrea Mantegna, *Grablegung Christi*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 87037), siehe Ausst.-Kat. Dresden 2013, S. 118–119, Kat.-Nr. 66 und Andrea Mantegna, *Grablegung Christi*, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. DG 1951/353), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 229, Kat.-Nr. 19 (Giorgio Marini).

verschiedener Vorbilder miteinander verschmolzen, eine Vorgehensweise, die sich bei Falconetto im Umgang mit figürlichen Motiven beobachten lässt. Bei der Wiedergabe antiker Monumente zeigte er hingegen eine große archäologische Genauigkeit. Selbst in den Einzelfällen, in denen er aus inhaltlichen Gründen gewisse Abänderungen vornahm, wie bei der an die Porta Leoni in Verona angelehnten Architektur auf dem rechten Innenflügel der Orgel der Kathedrale San Vigilio, bleibt das zugrundeliegende antike Vorbild eindeutig bestimmbar.

Die Scheinarchitekturen Falconettos zeichnen sich durch die gelungene Imitation unterschiedlicher Materialien wie buntgemasertem Marmor oder goldglänzender Bronze aus. Besonders die auf plastische Effekte abzielende Nachahmung ungefasster Steinreliefs erlaubten es dem Maler, seine technischen Fertigkeiten unter Beweis zu stellen. Die Anregung hierfür erhielt Falconetto durch Mantegna, der die Grisaille nicht nur als dekoratives Beiwerk verwendete, wie etwa bei den Medaillons an den Pfeilern und dem Puttenfries am Architrav der Bildarchitektur der 'Pala di San Zeno', sondern in mehreren Tafelbildern als eigenständige Gattung behandelte[7].

Mantegnas 'Pala di San Zeno' (1459) erfuhr zwar durch das Altarbild, das Francesco Benaglio nur drei Jahre später für die benachbarte Klosterkirche San Bernardino schuf, eine recht unmittelbare Reaktion, tatsächlich blieb die Wirkung aber zunächst verbreitet auf formale Aspekte wie die Rahmenarchitektur beschränkt. Vor allem im Figürlichen wurde weiterhin ein Lokalstil bewahrt, in dem eine gewisse Nostalgie an die höfische Blütezeit nachhallte. Antonio II. Badile, der eine der produktivsten Malerwerkstätten der Stadt leitete, schloss die Tafeln des Triptychons mit den *Heiligen Cecilia, Tiburtius und Valerian* (um 1480) über die Rahmengrenzen hinweg zu einem einheitlichen, perspektivisch nicht ganz korrekt konstruierten Bildraum zusammen[8]. Die in eleganten Haltungen dastehenden und in wertvolle Stoffe gekleideten Figuren weisen jedoch nicht die Körperhaftigkeit der Figuren Mantegnas auf und die Medaillons an der Balustrade geben auch keine antiken Statuen und Reliefs wie die an den Pfeilern der Bildarchitektur der 'Pala di San Zeno' wieder, sondern zeigen die von Münzbildern bekannten Profilbüsten antiker Kaiser, die bereits zum Standardrepertoire von Altichiero da Zevio bei der Dekoration der Loggia di Cansignorio (1364) gehörten[9]. Die Antonio II. Badile zugeschriebenen Kapellendekorationen im Langhaus der Kathedrale von Verona und die zahlreichen aus seiner Werkstatt stammenden Altarbilder offenbaren, dass dieser konservative Stil den Geschmack der städtischen Elite traf, der

7 Zu den Grisaillen Andrea Mantegnas siehe Blumenröder 2008.

8 Antonio II. Badile, *Die Heiligen Cecilia, Tiburtius und Valerian*, um 1480, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nr. 279–1B368), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 259–261, Kat.-Nr. 39 (Sergio Marinelli) und Mus.-Kat. Verona 2010, S. 149–150, Kat.-Nr. 101 (Fabrizio Pietropoli).

9 Altichiero da Zevio, *Dekoration der Bogenlaibungen in der Loggia di Cansignorio*, 1364, Verona, Museo degli Affreschi 'G. B. Cavalcaselle', siehe Mus.-Kat. Verona 2010, S. 70–73, Kat.-Nr. 36 (Giuliana Ericani).

„eine buchstäbliche Spiegelung der Antike an der Pilasteroberfläche" genügte[10]. Als fortschrittlicher erwiesen sich dagegen die miteinander im Wettbewerb stehenden Klöster. Im Olivetanerkloster Santa Maria in Organo entstanden unter dem direkten Eindruck der kurz zuvor vollendeten 'Pala Trivulzio' (1497) mehrere Werke von Malern der jüngeren Generation, die bereits durch ihre Väter, den Maler Domenico Morone und den Miniator Francesco Dai Libri, mantegnesk geprägt waren: Die 'Pala Maffei' (um 1500) und die *Kreuzabnahme* für die Cappella da Lisca (um 1500) von Girolamo Dai Libri lassen ebenso wie die 'Pala Giusti' (1503) von Francesco Morone in Figurenstil, Gewandbehandlung und Landschaftsdarstellung den Einfluss Mantegnas erkennen[11]. Bei der Ausmalung der Sakristei von Santa Maria in Organo (1505–07) griff Francesco Morone das Motiv des sich in einem Opaion öffnenden Gewölbes der 'Camera degli Sposi' (1465–74) auf. Im benachbarten Benediktinerkloster Santi Nazaro e Celso arbeiteten Vater und Sohn Morone mit der Werkstatt der Falconetto bei der Ausmalung der Cappella di San Biagio (1497–99) zusammen. In dem von Giovanni Maria Falconetto konzipierten Dekorationsprogramm zeigt sich erstmals seit Mantegna wieder eine intensive Antikenrezeption.

Giovanni Maria Falconetto und die künstlerischen Eindrücke aus Rom

Anders als seine überwiegend sesshaften Veroneser Malerkollegen ließ Falconetto schon bald die engen Grenzen seiner Heimatstadt hinter sich und begab sich im Zeitraum zwischen 1492 und 1497 für mehrere Jahre nach Rom. Dabei folgte er keinem konkreten Auftrag, sondern wurde wohl hauptsächlich von dem eigenen Bestreben geleitet, sich künstlerisch weiterzuentwickeln und seinem ausgeprägten Antikeninteresse nachzugehen. Möglicherweise war diese Studienreise aber auch durch Pietro Donato Avogaro gefördert worden, der Kontakte an den päpstlichen Hof besaß: Das Mitglied der Compagnia di San Biagio war maßgeblich an der Vergabe des Auftrags für die Ausmalung der gleichnamigen Kapelle an den aus Rom zurückgekehrten Maler beteiligt. Sein Schwager Benedetto Rizzoni war 1485 zum *Scriptor apostolicus* ernannt worden und lebte mehrere Jahre im Haus des Kardinals Domenico della Rovere in Rom[12].

Marcantonio Michiel berichtet in seinen *Notizia*, dass Falconetto Schüler von Melozzo da Forlì gewesen sei[13]. Falconetto könnte dem 1494 verstorbenen Maler noch auf dem

10 Diese Feststellung macht Schweizer 2007, S. 424 bezogen auf die Loggia del Consiglio (1482–92) in Verona.
11 Girolamo Dai Libri, *'Pala Maffei'* oder *Anbetung mit Kaninchen*, um 1500, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nr. 1309–1B290), siehe Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 368–369, Kat.-Nr. 117 (Gino Castiglioni), Ders., *Kreuzabnahme*, um 1500, Malcesine, Santo Stefano, siehe Ebd., S. 370–372, Kat.-Nr. 119 (Gino Castiglioni) und Francesco Morone, *'Pala Giusti'*, 1503, Verona, Santa Maria in Organo, siehe Ebd., S. 347–348, Kat.-Nr. 102 (Fabrizio Pietropoli).
12 Zamperini 2010, S. 136 erwägt, dass Falconettos Studienreise nach Rom weniger Grund, als vielmehr Bedingung für die anschließende Auftragsvergabe für die Ausmalung der Cappella di San Biagio (1497–99) war.
13 Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10.

Weg nach Rom Anfang des Jahres 1493 in der Provinz Ancona begegnet sein. Die Auseinandersetzung mit den Werken des *Pictor papalis* trug zur Vertiefung seines Verständnisses von Perspektive und Verkürzung bei und zeigt sich konkret an der Ausmalung der Kuppel der Cappella di San Biagio.

In Rom half Falconetto laut Vasari in den Werkstätten nachgefragter Meister aus[14], zu denen sicherlich Pinturicchio zählte. In den voluminösen Gewändern der Figuren Falconettos mit tiefen Faltenmulden und weichen runden Faltenstegen wird der Einfluss des umbrischen Malers spürbar. Von Pinturicchio und Pietro Perugino übernahm er auch bestimmte Figurentypen, wie den jugendlichen Soldaten in selbstbewusster Pose, der in unterschiedlichen Kontexten wiederkehrt, etwa als Heiliger Georg in der Cappella Calcasoli oder als Mucius Scaevola im Monatsbild März in der Sala dello Zodiaco. Die Figuren Falconettos zeigen allerdings längst nicht die Anmut und Zartheit ihrer Vorbilder. Es ist auffallend, dass der Maler größeren Wert auf die detaillierte Darstellung der Waffen und Rüstungen legte, als auf eine sensible Zeichnung der Gesichtszüge.

Der Materialaufwand und die strahlende Farbigkeit der Dekorationsmalerei Pinturicchios hinterließen einen nachhaltigen Eindruck auf Falconetto, der sich außerdem die Technik zu eigen machte, durch die Applikation vergoldeter Wachskügelchen das Schimmern von Mosaik zu imitieren. Der Maler wurde in Rom mit der antiken Ornamentform der 'Groteske' vertraut, die er mit seinen frühen Kapellendekorationen in Verona einführte, aber nur recht sparsam verwendete. Noch bei der Ausmalung der Sala dello Zodiaco (um 1520) gab er der kompakten Dekoration mit Kandelabermotiven oder Trophäen auf dunkelblauem oder goldgelbem Grund den Vorzug vor den filigranen hellgrundigen Verzierungen und blieb damit stärker Pinturicchio verbunden, als sich an Raffael und Giovanni da Udine zu orientieren.

Falconettos Hauptinteresse galt jedoch der antiken Architektur und Skulptur, die er eingehend studierte. Er nahm die Grund- und Aufrisse antiker Monumente auf und legte eine Mustersammlung an Zeichnungen nach antiken Reliefs und Statuen an, auf die er sein ganzes Schaffen hindurch zurückgriff.

Die antiken Vorbilder wurden von Falconetto rein formal und ohne Berücksichtigung inhaltlicher Zusammenhänge rezipiert. Zu neuen Kompositionen *all'antica* zusammengefügte Einzelmotive fanden in Scheinreliefs als Teil von fingierten Architekturgliederungen Verwendung, wie in den Pendentifs der Cappella di San Biagio oder den in die Arkaden eingezogenen Brüstungen in der Sala dello Zodiaco. Einzelne Figuren und Figurengruppen erscheinen aber auch in Gestalt lebendiger Personen als Teil von szenischen Darstellungen, wie in den illusionistischen Landschaftsausblicken der Monatsbilder. Dabei kombinierte Falconetto die antiken mit zeitgenössischen Vorbildern, die in der Zusammenstellung den Charakter von Antiken erhalten. In den Fällen,

14 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590.

in denen Falconetto eigenständig Ergänzungen von Fehlstellen vornahm oder Gesten aus inhaltlichen Gründen abänderte, treten die Schwächen seiner Figurendarstellung deutlich hervor. Eine besondere Vorliebe zeigte er für das der antiken Sepulkralplastik entlehnte Thema der Meereswesen, mit dem sich auch andere Künstler wie Andrea Mantegna und Girolamo Mocetto beschäftigten[15]. Aber erst Falconetto führte Meereswesen als Dekorationsmotiv von Friesen *all'antica* ein, die sich in Verona zu einer regelrechten Mode entwickelten, die bis nach Trient ausstrahlte.

Identifizierbare antike Monumente finden sich in Landschaftshintergründe eingefügt, häufig bilden sie aber sogar den optischen Akzent einer Komposition. Gelegentlich dienen sie als ikonografisch relevante Ortsbezeichnung, meist jedoch nur einer unbestimmten Authentifizierung des antiken Ambientes. Es handelt sich bei den dargestellten Bauwerken nicht um freie Umwandlungen wie in einigen Szenen in Mantegnas Freskenzyklus in der Cappella Ovetari (1448–57) oder um komplette Neuschöpfungen wie auf dem Altarbild *Anbetung der Hirten* von Francesco di Giorgio Martini (um 1490) in San Domenico in Siena, sondern um detailgetreue, teilweise rekonstruierende Ansichten, die ein genaues Studium der antiken Monumente einschließlich der Inschriften voraussetzen.

Falconetto reiste noch einige weitere Male ohne äußere Anlässe nach Rom, kehrte aber immer wieder in seine Heimat zurück. Bei diesen Gelegenheiten kam er mit den Werken von Donato Bramante, Raffael und anderen prominenten Meistern in Berührung. Aufmerksam verfolgte er Bau und Ausstattung der Villa Farnesina-Chigi durch Baldassare Peruzzi, die ihm sowohl hinsichtlich der Architektur als auch der Fassaden- und Innendekorationen als Inspirationsquelle diente.

Giovanni Maria Falconetto als Malerarchitekt

Der von der kunsthistorischen Forschung eingeführte, aber nicht fest definierte Begriff des 'Malerarchitekten' umschreibt einen Künstlertypus, der über die Fertigkeiten eines Malers verfügt, sich aber auch eingehend mit der Architektur befasst[16]. Die Auseinandersetzung mit architektonischen Fragestellungen kann dabei in ganz unterschiedlicher Weise erfolgen, etwa durch die Erfindung von Bildarchitekturen, die bereits Bestehendes zitieren oder Neues vorwegnehmen, durch die Beschäftigung mit der Traktatliteratur oder das Verfassen eigener theoretischer Abhandlungen, durch das Studium antiker Monumente oder das Entwerfen tatsächlich zur Umsetzung vorgesehener Bauwerke. Gemeinsam ist vielen Malerarchitekten, dass sie aufgrund ihrer Vielseitigkeit

15 Andrea Mantegna, *Kampf der Meeresgötter*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nrn. A 87051, A 87052 und A 87053) und Girolamo Mocetto, *Triumphzüge von Meereswesen*, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nrn. 1859,0806.304, 1845,0825.259, 1845,0825.260 und 1895,0915.72).

16 Zu diesem Künstlertypus siehe Lombaerde 2014, S. IX-XXIV und zu Malerarchitekten in Italien im Quattro- und Cinquecento siehe Burns 2014, S. 1–8.

eine Anstellung als Hofkünstler erhielten und in dieser Funktion diverse Aufgaben zu erfüllen hatten, die vom Bühnenbild bis zum Festungsbau reichten.

Vitruv verlangt vom Architekten eine enzyklische Bildung[17], nach Leon Battista Alberti sind vor allem Kenntnisse in der Malerei und Mathematik für die von der handwerklichen Ausführung zu unterscheidende geistige Entwurfstätigkeit unabdingbar[18]. Für Sebastiano Serlio ist die Perspektive Grundvoraussetzung der Architektur und er verweist auf die bedeutenden Architekten seiner Zeit, wie Donato Bramante, Raffael und Baldassare Peruzzi, die von der Malerei herkamen und dadurch in der perspektivischen Darstellung von Raum versiert waren[19].

Das vitruvianische Ideal eines umfassend gelehrten Architekten erfüllte Falconetto nicht. In dem eher handwerklich geprägten Umfeld seiner Heimatstadt waren keine Künstler von Rang tätig, von denen er eine entsprechende Ausbildung hätte erhalten können. Er besaß aber grundlegende Kenntnisse in der Arithmetik, Geometrie und Perspektive, die ihn zum Vermessen und Zeichnen antiker Bauwerke befähigten. Sein architektonisches Wissen erlangte er hauptsächlich durch eigene Erfahrung und Betrachtung, eine theoretische Auseinandersetzung fand dagegen wohl zunächst kaum statt.

Die bühnenartigen Bildräume der wenigen Tafelbilder Falconettos weisen jeweils einen Pavimento auf, der rückseitig mit einer Arkade abschließt. Die Tiefenwirkung der frontal und an der Mittelachse ausgerichteten, zentralperspektivisch angelegten Bildarchitekturen wird durch die fluchtenden Linien der gemusterten Fußböden verstärkt. Leichte Krümmungen in den Randbereichen lassen jedoch die nicht vollkommen präzise Konstruktion erkennen.

Den beiden Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi ist eine fingierte Architekturgliederung vorgeblendet, die Bildfelder schmücken *Scene istoriate* in Grisaille. Die Wandflächen werden also nicht illusionistisch aufgelöst, sondern durch die antikisierenden Scheinreliefs verkleidet, die als Bauornamentik zur weiteren Architektonisierung der

17 Vitruv Ed. Fensterbusch 1964, Buch 1, Kap. 1, S. 22: „Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera."

18 Alberti Ed. Poliziano 1485, Buch 9: „Quae autem conferant, immo quae sint architecto penitus necessaria ex artibus haec sunt: pictura et mathematica." Ebd., Buch 1: „Tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est. […] erit ergo lineamentum certa constansque perscriptio concepta animo, facta lineis et angulis perfectaque animo et ingenio erudito."

19 Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600, Buch 2 *Di Prospettiva* (1545), S. 18v: „Et però, si come da principio dissi, la Prospettiva è molto necessaria all'Architetto, anzi il prospettivo non sarà cosa alcuna senza l'Architettura, né l'Architettura senza Prospettiva, & che sia il vero, consideriamo un poco gli Architetti del secolo nostro, nel quale la buona Architettura ha cominciato a fiorire. Bramante suscitatore della bene accompagnata Architettura, non fu egli prima pittore & molto intendente nella Prospettiva prima che si desse ad essa arte? Il divino Rafaello da Urbino non era universalissimo pittore, & molto instrutto nella Prospettiva prima che operasse nell'Architettura? Il consumatissimo Baldessar Peruzzi Sanese fu ancor lui pittore, & nella prospettiva tanto dotto che volendo intendere alcune misure di colonne, & d'altre cose antiche per tirarle in Prospettiva, si accese talmente di quelle proportioni & misure, che alla Architettura al tutto si diede, nella quale andò tanto avanti, che à niuno altro fu secondo."

Fassade beitragen. Falconetto griff damit den Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom entwickelten Dekorationstypus der '*Chiaroscuro*-Fassade' auf, zu dessen frühesten Beispielen die zwischen 1509 und 1511 von Baldassare Peruzzi ausgeführte Fassadendekoration der Villa Farnesina-Chigi zählt[20].

In der Cappella di San Biagio entwarf Falconetto eine mehrschichtige Scheinarchitektur, die den Raum unter Einbezug der architektonischen und bauplastischen Gegebenheiten strukturiert. Dabei verarbeitete er seine in Rom und Mittelitalien gewonnenen Eindrücke: Die Wände werden durch das antike Triumphbogen- und Tabulariummotiv gegliedert und der reiche Bauschmuck lässt sich häufig auf römisch-antike Vorbilder zurückführen, wie das Kapitell mit Pegasusprotomen vom Tempel des Mars Ultor und die Reliefs am Konstantinsbogen. Das architektonische Gerüst der Kuppel und die Darstellung der Figuren *sotto in su* hängen eng von der Ausmalung der Kuppel der Sagrestia di San Marco im Santuario della Santa Casa in Loreto (1477–84) durch Melozzo da Forlì ab.

Bei den Kapellendekorationen in der Kathedrale von Verona musste sich Falconetto nach einem bereits bestehenden Konzept richten, an dem er aber einige Änderungen vornahm. Gegenüber den von Antonio II. Badile und weiteren Malern seiner Generation in den letzten zwei Jahrzehnten des Quattrocento entworfenen zweigeschossigen und mit dem Kranzgesims gerade abschließenden Fassaden weisen die Scheinarchitekturen der Kapellen Calcasoli und Emilei jeweils drei Geschosse und einen Giebel auf. Aufgrund der größeren Ausmaße und der anderen Geschosseinteilung stehen sie in einem ausgewogeneren Verhältnis zu den Kapellennischen und die einzelnen Bauglieder weisen stabilere Proportionen auf. Die feste architektonische Struktur überzog Falconetto mit einer kleinteiligen, buntfarbigen Dekoration.

Die Sala dello Zodiaco wird durch Pilaster gegliedert, auf denen ein breites Gebälk lagert, das von einem durchgehenden Bilderfries geschmückt wird. Die Wandflächen öffnen sich durch Arkaden in illusionistische Landschaftsausblicke, in denen Monatsarbeiten und Verstirnungsmythen dargestellt sind. Die Ausmalung geht formal und inhaltlich auf Pinturicchios Monatsbilderzyklus in der Sala dei Mesi (um 1490) im Palazzo della Rovere in Rom zurück[21]. Als Anregung für den Fries *istoriato* als Teil einer fingierten Architekturgliederung dürfte hingegen die kurz zuvor von Baldassare Peruzzi ausgemalte Sala delle Prospettive (1518–19) in der Villa Farnesina-Chigi gedient haben[22]. Die reich ornamentierte Scheinarchitektur ist äußerst flach angelegt und die Landschaftsausblicke bleiben durch die Anordnung der Figuren oberhalb der in die

20 Zur Fassadendekoration der Villa Farnesina-Chigi von Baldassare Peruzzi (1509–11), von der nur mehr wenige Fragmente erhalten sind, siehe Ausst.-Kat. Rom 1960, S. 82, Frommel 1967/1968, S. 64–65, Kat.-Nr. 18 b, Errico / Finozzi / Giglio 1985, S. 114–116, Kat.-Nr. 27 und Marconi 1987, S. 699–718.

21 Pinturicchio, *Sala dei Mesi*, um 1490, Rom, Palazzo della Rovere, siehe Aurigemma / Cavallaro 1999, S. 184–194 und Cavallaro 2004, S. 269–280.

22 Baldassare Peruzzi, *Sala delle Prospettive*, 1518–19, Rom, Villa Farnesina-Chigi, siehe Frommel 1967/1968, S. 87–91, Kat.-Nr. 51.

Arkaden eingezogenen Brüstungen bildhaft. Keine überzeugende Lösung fand Falconetto für die Einbindung der Fensteröffnungen an den Schmalseiten.

Dem malerischen Werk Falconettos ist deutlich anzumerken, dass seine Aufmerksamkeit mehr der Architektur und dem Bauschmuck als den Figuren galt. Er malte kaum Historien – nach Alberti die vornehmste Bildgattung[23], sondern hauptsächlich in Figurennischen eingestellte oder additiv in der Landschaft angeordnete Einzelfiguren. In einigen Fällen sind die Figuren perspektivisch nicht ganz korrekt in die Architektur eingefügt, in anderen wird der Handlungszusammenhang einem streng symmetrischen Kompositionsschema untergeordnet. Sein Figurenstil lässt keine Entwicklung erkennen und an den qualitativen Unterschieden zwischen den wenigen Eigenkreationen und den von verschiedenen Vorbildern übernommenen Figurenmotiven wird ersichtlich, dass Falconetto das eigene Figurenstudium eher vernachlässigte.

Erst in seiner Spätzeit konnte Falconetto seiner eigentlichen Berufung als Architekt uneingeschränkt nachgehen, als er Anfang der 1520er Jahre an den 'Hof' des Humanisten und Architekturdilettanten Alvise Cornaro in Padua gelangte. Er war allerdings bereits in Verona gelegentlich als Architekt tätig gewesen und gab auch in Padua die Malerei nicht vollständig auf: Nur wenige Jahre nach der Fertigstellung des 1489 begonnenen Neubaus der Cappella di San Biagio wurde das Kreuzgewölbe über dem durch einen großen Rundbogen mit der Apsis verbundenen kubischen Raum durch eine Tambourkuppel ersetzt. *Ideatore* dieser baulichen Modernisierung war möglicherweise der gerade erst von seinem frühen mehrjährigen Romaufenthalt zurückgekehrte Falconetto, die handwerkliche Ausführung oblag jedoch einem Bartolomeo *muraro*. Die Kapellennischen im Langhaus der Kathedrale von Verona werden jeweils von einem Ziergiebel aus Rankenwerk bekrönt, der erst bei der Cappella Emilei (um 1504) von einer rechteckigen Einfassung durch ein Gebälk tragende Pilaster abgelöst wurde. Angesichts der übereinstimmenden Rahmenarchitektur der Cappella Nichesola (1504) in San Fermo Maggiore ist wohl in beiden Fällen von einem Entwurf Falconettos auszugehen. Laut Marcantonio Michiel malte Falconetto die Treppe und die Kapelle im nicht mehr erhaltenen Wohnhaus von Cornaro aus[24].

Den Mäzen und seinen 'Hofarchitekten' verband ihr gemeinsames Interesse für die antike Architektur, zu der Falconetto durch seine Bauaufnahmen einen recht unmittelbaren Zugang besaß, während sich Cornaro mit den Architekturtraktaten von Vitruv und Alberti beschäftigte. Das durch den Austausch mit dem Humanisten gesteigerte theoretische Verständnis Falconettos für die antike Baukunst äußert sich in einem größeren Regelbewusstsein: In seinen gemalten Architekturen vermischte er noch recht unbefangen Elemente verschiedener Systeme und verwendete mitunter auch figürliche

23 Alberti Ed. Domenichi 1547, Buch 2, S. 25r: „La maggiore opra del pittore non è il colosso, ma l'historia. Percioche maggiore lode d'ingegno è ne l'historia che nel colosso."
24 Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10.

Kapitellformen, dagegen hielt er sich bei seinen Bauwerken strenger an die klassischen Säulenordnungen. Im Gegensatz zu Cornaro, der ein an die Bauherren gerichtetes Architekturtraktat verfasste, in dem er den modernen Wohnungsbau behandelt[25], hinterließ Falconetto keine architekturtheoretischen Schriften und widmete sich beinahe ausschließlich antiken Bauaufgaben wie Theater- und Torbauten.

Das Gartentor der Villa Cornaro (um 1523) in Este greift die Fassadengliederung durch Rundbogennischen des sogenannten Janusbogens am Forum Boarium in Rom auf. Das antike Monument in Form eines Quadrifrons, mit dem sich Falconetto zuvor bereits in dem Fresko mit der *Einhornjagd im Hortus conclusus*, im Monatsbild Juli in der Sala dello Zodiaco und in der Zeichnung *Tondi mit Szenen all'antica* in Wien befasst hat, erscheint hier allerdings auf die dünne Wandvorlage einer Seite reduziert. Die Loggia Cornaro (1524) im Hof der Casa Cornaro in Padua, die als Schauwand für Theateraufführungen diente, wurde wohl durch die nach Norden weisende Fassade der von Baldassare Peruzzi errichteten Villa Farnesina-Chigi (1506–11) angeregt. Die Arkaden mit verzierten Schlusssteinen und die flache Pilastergliederung des Innenraums wurden in der Ausmalung der Sala dello Zodiaco vorweggenommen. Die im Auftrag der *Rettori veneti* errichteten Paduaner Stadttore genügen mehr repräsentativen als fortifikatorischen Ansprüchen. Beide Tore sind als dreiachsige Triumphbögen angelegt, die jeweils durch eine von den Gebäudekanten abgerückte Säulenordnung gegliedert werden. Bei der Porta San Giovanni (1528) sind auf der Landseite seitliche Eingänge durch Portalrahmungen angedeutet, aber vermauert und auf der Stadtseite gar nicht vorhanden. Bei der Porta Savonarola (1530) befinden sich sowohl auf der Land- wie auf der Stadtseite seitliche Eingänge, von denen aber jeweils nur einer passierbar und der andere blind ist, darüber sind Paterae angebracht, die auf die Porta Aurea in Ravenna verweisen. Das Portal des Torre dell'Orologio (1532) an der Piazza dei Signori weist mit seinen Doppelsäulen deutliche Bezüge zum Arco dei Sergi in Pola auf. Die Fassade des Palazzo del Monte di Pietà (1532) lässt mit den wechselweise mit Dreiecks- oder Segmentgiebeln versehenen Ädikulafenstern und dem durchgehenden Sohlbankgesims den Einfluss zeitgenössischer Architekten wie Bramante, Raffael und Peruzzi erkennen. Der flachen, der Wand vorgeblendeten und von den Gebäudekanten abgerückten Pilastergliederung kommt keine konstruktive Funktion zu. Falconetto signierte einige seiner Bauwerke als *architectus* und wird in den Dokumenten aus seiner Paduaner Zeit als *magistro architectus* bezeichnet[26]. Als Architekt lieferte er das *disegno* und fertigte wohl auch manches Mal ein *modello* an, die Ausführung blieb dann aber erfahrenen

25 *Trattato d'Architettura del Magnifico Messer Alvise Cornaro*, unveröffentlichtes Manuskript in zwei Fassungen (1550 und 1556?), Mailand, Biblioteca Ambrosiana. Beide Fassungen des Traktats sind vollständig publiziert in Fiocco 1952, S. 208–215, 215–222, siehe außerdem Carpeggiani 1980 (a), S. 28–35.

26 Padua, Loggia Cornaro (1524): IO(ANNES) MAR[IA FALCONETVS ARCHITECT]VS [VERONENSIS M]DXXIIII; Padua, Porta San Giovanni (1528): IOAN(NES) MA(RIA) / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITECTVS / F(ACIEBAT); Padua, Porta Savonarola (1530): IOAN(NES) MA(RIA) / FALCONETVS / VERONENSIS / ARCHITETVS [sic!] / F(ACIEBAT); Padua, Portal des Torre dell'Orologio (1532): IOAN(NES) MA(RIA) / FAL-

Handwerkern überlassen und auch eine bauleitende Tätigkeit ist zumindest bei den öffentlichen Bauten fraglich[27].

Die der Wand vorgeblendeten und in sich geschlossenen Gliederungssysteme tragen nicht zur Darstellung und Betonung der Struktur des gesamten Baukörpers bei, sondern dienen der dekorativen Gliederung der einzelnen Wandflächen. Verschiedene Motive, wie die blinden Seitenportale der paduanischen Stadttore, sind nicht funktional begründet. Statt als formbare Masse wird die Wand als glatte Fläche aufgefasst, die den Grund für die davorgelegte Gliederung bildet. Beim Gartentor der Villa Cornaro, bei dem Nischen in die Mauertiefe eingefügt sind und beim Portal des Torre dell'Orologio, bei dem die Säulen als tragende Elemente in das Wandgefüge eingebunden zu sein scheinen, handelt es sich um direkte Übernahmen antiker Vorbilder. Die enge Anlehnung an die Antike, die formelhafte Verwendung einzelner Motive und die additive Kompositionsweise, die Falconettos malerisches Werk bestimmen, zeigen sich gleichermaßen in seinen Architekturen[28].

Mit den einflussreichen Malerarchitekten der Zeit um 1500 kann Falconetto unter diesen Voraussetzungen nicht konkurrieren. Ein vergleichender Blick auf Bramante, Raffael und Peruzzi zeigt, dass für sie andere Bedingungen galten. In Metropolen wie Mailand und Rom wurden sie von ambitionierteren Auftraggebern mit größeren Projekten betraut. Dabei standen sie in einem anregenden Austausch und Wettbewerb miteinander, der ihr künstlerisches Schaffen auf besondere Weise beeinflusste.

Den Idealtypus des umfassend gelehrten Architekten verkörperte Donato Bramante (1444–1514), „al mondo huom singulare"[29]. Seine Ausbildung und den Beginn seiner künstlerischen Laufbahn verbrachte Bramante am Hof der Montefeltro in Urbino, einem der fortschrittlichsten Kunstzentren der Zeit. Zu seinen Lehrern gehörte der Dominikanermönch Fra Bartolomeo Corradini detto Carnevale, der ihn nicht nur in der Malerei, sondern auch im Lesen und Schreiben, der Arithmetik und in Latein

CONETVS / VERONENSIS / ARCHITECTVS / F(ACIEBAT). ASPd, AN, b. 5030, fol. 456v-457v (1524, 27. November), b. 5031, fol. 211v-212v, 213r-v (1526, 9. Juli), Menegazzo / Sambin 1964, S. 241–242, Dok.-Nr. II (1527, 7. Mai), ASPd, AN, b. 2708, fol. 389r-390r und b. 2724, fol. 339v-341v (1527, 31. August).

27 Exemplarisch dürfte die dokumentierte Aufgabenverteilung beim Bau des Palazzo del Monte di Pietà in Padua (1531–33) sein: Die organisatorische Bauleitung oblag den vom *Consiglio cittadino* gewählten *Soprastanti alla fabbrica*, *maestro Zuan Maria Falconetto architeto* wurde dafür bezahlt, „de aver desegnà la fazada", ansonsten sind im Rechnungsbuch die Zahlungsausgänge an die verschiedenen an der Ausführung beteiligten Handwerker wie Maurer und Steinmetze verzeichnet (ASPd, Santo Monte di Pietà di Padova, b. 151 und 155).

28 Schweikhart 1966, S. 146, 148–149.

29 Gaspare Visconti, *De duo amanti*, um 1493: „Quanto è Bramante al mondo huom singulare / ciascun a questa estate il vede e intende / e si potrebbe più presto numerare / nel ciel le stelle e anime sante / che dir le cognition ch'ha in se Bramante.", siehe Patetta 2009, S. 47. Zu Donato Bramante als Malerarchitekt siehe Bruschi 2001, S. 7–18, Camerota 2001, S. 19–46, Patetta 2009 und Guagliumi 2014.

unterrichtete[30]. Von dem Maler und Mathematiker Piero della Francesca erlernte er die geometrisch exakte Konstruktion der Zentralperspektive[31]. Beim Umbau des Palazzo Ducale durch Luciano Laurana und Francesco di Giorgio Martini könnte er erste architektonische Erfahrungen gesammelt haben. Auf dem Weg von Urbino nach Mailand wird er in Padua Donatellos Bronzereliefs für den Hochaltar der Basilica di Sant'Antonio (1448–50) und den Freskenzyklus von Andrea Mantegna in der Cappella Ovetari (1448–57) in der Kirche der Eremitani gesehen haben, in Mantua die nach Entwürfen von Leon Battista Alberti begonnenen Kirchenbauten von San Sebastiano (beg. 1460) und Sant'Andrea (beg. 1472) und in Bergamo die von Giovanni Antonio Amadeo erbaute Cappella Colleoni (beg. 1472). All diese künstlerischen Eindrücke fanden Eingang in der Architekturdarstellung des sogenannten 'Prevedari-Stichs' (1481), „quasi un autoritratto intellettuale"[32].

In seiner lombardischen Schaffensphase (1477–99) war Bramante recht ausgewogen sowohl als Maler als auch als Architekt tätig. Sein malerisches Werk, von dem nur wenig erhalten ist, setzt sich hauptsächlich aus Wandmalereien und vereinzelten Tafelbildern zusammen. Die Fassaden- und Innendekorationen zeigen Scheinarchitekturen, in die monumentale Einzelfiguren eingefügt sind. Er stellte keine Historien dar, sondern machte die Architekturen zum eigentlichen Darstellungsgegenstand. Bei den von ihm entworfenen Bauwerken ist sein Anteil schwer zu ermessen, da er zwar die Pläne lieferte, aber nicht als Bauleiter belegt ist und auch keine eigene Werkstatt führte. Bei einigen Bauprojekten trat Bramante auch ausschließlich in beratender Funktion auf und er verfasste Gutachten wie etwa zum geplanten 'Tiburio' des Mailänder Doms[33]. Zu seinen Freunden und Förderern zählte der Dichter Gaspare Visconti, in dessen Haus er mit einem humanistisch gebildeten Kreis von Künstlern und Literaten verkehrte. Am Hof der Sforza wurde der „ingegnerius ducalis" mit verschiedenen Aufgaben betraut[34], die von ephemeren Festdekorationen bis zur Platzanlage reichten. Mit dem aus Florenz berufenen Leonardo da Vinci tauschte er sich über architektonische Fragestellungen wie etwa das in seinem Werk immer wiederkehrende Thema des Zentralbaus aus.

Zu Beginn seiner römischen Schaffensphase (1499–1514) malte Bramante ein heute verlorenes Fresko mit dem Wappen von Papst Alexander VI. in San Giovanni in Late-

30 Das malerische Werk von Fra Carnevale lässt sein ausgeprägtes Interesse an der Perspektive und an der antiken Architektur und Skulptur erkennen, siehe z.B. *Darstellung Mariens im Tempel*, um 1467, Boston, Museum of Fine Arts (Inv.-Nr. 37.108), siehe Ausst.-Kat. New York 2005, S. 258–266, Kat.-Nr. 45b (Keith Christiansen). Er betätigte sich wohl auch als Architekt, u.a. war er vermutlich am Bau des Portals für die Kirche San Domenico (1449–54) in Urbino beteiligt, siehe Ceriana 2005, S. 97–135.

31 Piero della Francesca entwickelte in dem Traktat *De Prospectiva Pingendi* (um 1472/75), siehe Piero della Francesca Ed. Winterberg 1899, ein mathematisch exaktes Verfahren zur perspektivischen Darstellung, das er auch in seinen Bildkompositionen anwendete, siehe z.B. *'Pala Montefeltro'*, 1472–74, Mailand, Pinacoteca di Brera (Inv.-Nr. 180).

32 Camerota 2001, S. 22. Bernardo Prevedari (nach Entwurf von Bramante), *Innenansicht eines ruinösen Gebäudes mit Figuren*, 1481, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nr. V,1.69).

33 *Bramanti opinio super domicilium seu templum magnum*, um 1487/88, siehe Di Teodoro 2001, S. 83–93.

34 Bezeichnung Bramantes in Dokumenten zu Sant'Ambrogio (1497/98), siehe Patetta 2009, S. 47.

rano. Anschließend betätigte er sich aber wohl beinahe ausschließlich als Architekt von sakralen und profanen Bauten. Sein wichtigster Auftraggeber neben einigen Kardinälen war Papst Julius II., der ehrgeizige Pläne zur *renovatio urbis* verfolgte. Für die Realisierung der zahlreichen Großbauprojekte war Bramante auf erfahrene Assistenten wie Antonio di Pellegrino oder Antonio da Sangallo d. J. angewiesen, die seine Entwürfe ausarbeiteten und die Bauleitung übernahmen. Ein enges freundschaftliches Verhältnis verband ihn mit seinem jungen Landsmann Raffael, der ihn künstlerisch beerbte und nach Bramantes Tod 1514 auf dessen ausdrückliche Empfehlung hin zum Architekten und Bauleiter von Neu-Sankt Peter ernannt wurde.

Als Malerarchitekt beschäftigte sich Bramante mit den illusionistischen Möglichkeiten der Perspektive, wie sich etwa bei der Ausmalung eines Saals in der Casa Visconti-Panigarola (1487–92) zeigt, dessen Wände sich in fingierte Nischen öffnen, in denen die 'Uomini d'Arme' stehen. Die perspektivische Verkürzung als ein Problem der zweidimensionalen Darstellung von Raum erscheint in gebauter Form im 'Scheinchor' von Santa Maria presso San Satiro (1479–82), bei dem die nahezu flache Wand optisch um drei tonnengewölbte Joche erweitert wird. Bramante hatte sich mit den Architekturtraktaten von Vitruv und Alberti befasst und in Rom die antiken Monumente studiert. Anders als viele seiner Zeitgenossen beschränkte er sich aber nicht auf die bloße Imitation und die formelhafte Verwendung einzelner Motive, sondern entwickelte eigene Systeme im Geist der Antike. Die exakt berechneten Maßverhältnisse des zweigeschossigen Klosterhofs von Santa Maria della Pace (1500–04), die harmonischen Proportionen des Tempietto di San Pietro in Montorio (1502–07) und die Supraposition der Säulenordnungen im Cortile del Belvedere und ihre ungewöhnliche Verwendung bei der spiralförmigen Rampe in der Villa del Belvedere im Vatikan (um 1505–14) zeugen von seinem souveränen Zugriff auf antike Architekturkonzepte. Bei den gemalten wie bei den gebauten Architekturen gelang es Bramante, durch das Wechselspiel von beleuchteten geschlossenen und verschatteten offenen Wandflächen eine plastische Wirkung zu erzielen. Die Rhythmisierung der Wand durch eine Abfolge von Doppelpilastern und Nischen, die in der Ausmalung der 'Sala degli Uomini d'Arme' angelegt ist, kehrt beim Tempietto und in Bramantes Entwurf für Neu-Sankt Peter wieder. Bei dem als Casa di Raffaello bekannten Palazzo Caprini (1501/10) erfährt das Wandrelief durch die Rustikafassade im Erdgeschoss und die mit Ädikulafenstern mit Balustraden alternierenden Doppelsäulen im Obergeschoss noch eine Steigerung.

Raffael (1483–1520)[35], Bramantes Nachfolger als Architekt und Bauleiter des Petersdoms, stammte ebenfalls aus Urbino. Von seinem Vater Giovanni Santi, Maler und Dichter am Hof des Federico da Montefeltro[36], erlernte er die Grundlagen der Malerei sowie

35 Zu Raffael als Malerarchitekt siehe Frommel / Ray / Tafuri 1987 und Ausst.-Kat. Vicenza 2023.
36 Giovanni Santi verfasste eine Reimchronik zu Leben und Taten des Herzogs Federico da Montefeltro, siehe Giovanni Santi Ed. Holtzinger 1893.

Lesen und Schreiben. Mit nur elf Jahren verwaist, trat er in die Werkstatt von Pietro Perugino ein, eines Malers, der die Perspektive beherrschte und sich in seinen Werken mit antiker und zeitgenössischer Architektur auseinandersetzte. In seinen frühen Bildarchitekturen wie auf den Predellentafeln der 'Pala Oddi' (1502–04) oder der *Vermählung Mariens* (1504) in der Pinacoteca di Brera bezog sich Raffael auf Kompositionen des umbrischen Meisters und perfektionierte sie[37]. In den folgenden Jahren hielt sich Raffael mehrmals in Florenz auf, wo er sich fast ausschließlich mit figürlichen Darstellungen beschäftigte.

Im Jahr 1508 wurde Raffael, vermutlich auf Vermittlung von Bramante, an den päpstlichen Hof berufen, um die Stanzen auszumalen. Seine ersten architektonischen Aufträge erhielt er von dem Bankier Agostino Chigi, für den er eine Grabkapelle und einen Marstall entwarf. Es folgten weitere prestigeträchtige Bauprojekte, gleichzeitig blieb Raffael aber auch fortwährend als Maler tätig. Nach dem Tod Bramantes 1514 trat Raffael seine Nachfolge als Architekt und Bauleiter des Petersdoms an, zunächst gemeinsam mit Giuliano da Sangallo und Fra Giocondo, von denen er die technischen Aspekte des Bauens vermittelt bekam, die aber beide kurz darauf verstarben. Im Jahr 1515 wurde ihm dann zusätzlich auch noch die Aufsicht über die römischen Antiken anvertraut. All diese Aufgaben waren nur durch eine gut organisierte Werkstatt zu bewältigen, der etwa Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni und Giovanni da Udine angehörten. Auf Raffaels Ersuchen hin wurde 1516 Antonio da Sangallo d. J. als sein Gehilfe und Stellvertreter bei der Planung und Ausführung des Neubaus von Sankt Peter angestellt, mit dem er auch bei dem großen Villenprojekt für den Papstnepoten Kardinal Giulio de' Medici zusammenarbeitete. Der Malerarchitekt pflegte enge Kontakte zu bedeutenden Humanisten wie Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Andrea Navagero und Agostino Beazzano, die er auch porträtierte. Er beauftragte Fabio Calvo mit einer Übersetzung von Vitruvs Architekturtraktat ins Italienische und verfasste gemeinsam mit Baldassare Castiglione einen Brief an Papst Leo X., in dem die Wichtigkeit der Bewahrung der antiken Monumente betont und ein Verfahren zu ihrer Vermessung und zeichnerischen Aufnahme erläutert wird[38]. Kurz vor seinem Tod erwarb er im März 1520 ein Grundstück in nächster Nähe zum Vatikanpalast und dem Castel Sant'Angelo, auf dem er einen Palazzo für sich selbst errichten wollte, was das Ansehen und den Anspruch des Künstlers verdeutlicht.

Die Bildarchitektur der *Schule von Athen* in der Stanza della Segnatura (1508–11) ist deutlich von Bramantes Entwurf für Neu-Sankt Peter angeregt. Raffael übernahm die rhythmische Travée der Wandgliederung, verdichtete aber gegenüber dem Vorbild das Wandrelief, dessen gedrängte Fülle auch seine gebauten Architekturen kennzeichnet. Bei der geradezu programmatischen Darstellung des *Borgobrandes* in der Stanza

37 Raffael, *'Pala Oddi'*, 1502–04, Vatikan, Pinacoteca Vaticana (Inv.-Nr. MV.40335.0.0) und Ders., *Vermählung Mariens*, 1504, Mailand, Pinacoteca di Brera (Inv.-Nr. 336) vgl. mit Pietro Perugino, *'Pala di Fano'*, 1497, Fano, Santa Maria Nuova und Ders., *Vermählung Mariens*, 1504, Caen, Musée Beaux Arts (Inv.-Nr. 171).
38 Cod.ital. 37 a.b.c (M – BSB), siehe Di Teodoro 2009, S. 191–206 und Ders. 2021.

dell'Incendio (1514–17) mit antiken Tempelruinen, der als mittelalterlich gedeuteten Fassade von Alt-Sankt Peter und der modernen Benediktionsloggia lässt die Verwendung aller fünf Ordnungen das theoretische Interesse Raffaels an der antiken Architektur erkennen. Die Benediktionsloggia spiegelt seine neue Konzeption der Fassadengliederung wider, bei der kontinuierliche Vertikalachsen vermieden und stattdessen die einzelnen Geschosse in ihrer Eigenständigkeit hervorgehoben werden. In der 'Serliana' im Piano Nobile deutet sich die auf den herrscherlichen Menschen bezogene hierarchische Betonung der Mittelachse an. Als Malerarchitekt war Raffael bei seinen Architekturentwürfen stets auf die visuelle Wirkung und die Inszenierung von Raum bedacht, wie sich etwa an der optischen Verlängerung der Fassade des Palazzo von Jacopo da Brescia (1514/15), der Anlage von Geh- und Sichtachsen in der Villa Madama (1516–18) und der dramatischen Lichtführung in Neu-Sankt Peter (1518) zeigt. In der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (um 1513) verbinden sich die konstruktiven Bauglieder aus weißem Marmor, die polychrome Marmorinkrustation der Füllflächen, die Statuen und Stuckreliefs und der Mosaikschmuck zwischen den vergoldeten Rippen der kassettierten Kuppel zu einem prunkvollen Gesamtkunstwerk. An der Fassade des Palazzo Branconio dell'Aquila (1518/19) löste Raffael die vertikalen Achsen gänzlich auf, indem er mit Statuennischen im Piano Nobile, Stuckreliefs im Mezzaningeschoss und Bildfeldern in der Attika zunehmend breitere Elemente über den Säulen im Erdgeschoss anordnete und damit eine spannungsvolle Synthese von Architektur, Skulptur und Malerei im urbanen Raum entwickelte.

Als einen Meister der Perspektive, dem „in quella scienza" nur wenige gleichkamen, lobt Vasari den Sieneser Malerarchitekten Baldassare Peruzzi (1481–1536)[39]. Der Sohn eines Webers war vermutlich ein Schüler des vielseitig begabten Künstlers Francesco di Giorgio Martini, der als Maler, Bildhauer, Architekt und Ingenieur tätig war, sich sowohl philologisch als auch archäologisch mit der Baukunst der Antike beschäftigte und mit Zeichnungen versehene Architekturtraktate verfasste[40]. Als Mitarbeiter des führenden Architekten der Stadtrepublik erhielt Peruzzi nicht nur eine umfassende Ausbildung, sondern konnte auch wichtige Kontakte zu anderen Künstlern und zukünftigen Auftraggebern knüpfen. So führte er den möglicherweise noch von Francesco di Giorgio Martini begonnenen Bau der Villa 'Le Volte' (1496–1505) für Sigismondo Chigi weiter und begegnete bei der Ausmalung des Gewölbes der Cappella di San Giovanni Battista (1501) in der Kathedrale von Siena Pinturicchio und Raffael, die gerade mit den Arbeiten in der angrenzenden Libreria Piccolomini (1502–07) begannen.

Um 1503 gelangte Peruzzi nach Rom, wo er zunächst die Apsis von Sant'Onofrio und einige Kapellen in San Pietro in Montorio ausmalte. Im Jahr 1506 beauftragte ihn

39 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 317. Zu Baldassare Peruzzi als Malerarchitekt siehe Frommel 1987, S. 21–46 und Huppert 2015.
40 Siehe Francesco di Giorgio Martini Ed. Maltese / Maltese Degrassi 1967.

der Sieneser Bankier Agostino Chigi mit dem Bau einer *Villa suburbana* am Ufer des Tiber. Die Wandflächen der durch Pilaster gegliederten Fassaden schmückten heute nicht mehr erhaltene antikisierende Szenen in Grisaille. Die von den Seitenflügeln eingefasste fünfachsige Loggia diente als '*Scaenae frons*' für Theateraufführungen. In einer ersten Ausstattungsphase malte Peruzzi die Sala del Fregio und das Gewölbe der Loggia di Galatea aus, einige Jahre später schuf er die fingierte Architekturgliederung der Sala delle Prospettive (1518–19), deren Wände sich illusionistisch in Doppelkolonnaden öffnen, die den Blick auf die Stadt freigeben. In der Folge erhielt Peruzzi zahlreiche weitere Aufträge von hochrangigen Persönlichkeiten für '*Chiaroscuro*-Fassaden' und Innendekorationen und für Entwürfe ephemerer Festdekorationen und Bühnenprospekte.

In Peruzzis künstlerischem Schaffen überwog zunächst der Anteil malerischer Werke, unter die sich vereinzelte architektonische Projekte mischten. Dieses Verhältnis kehrte sich nach dem Tod Raffaels 1520 um, mit dem er zuvor um Aufträge seines Gönners Chigi konkurrieren musste. Wohl schon von Beginn an am Neubau des Petersdoms beteiligt, ist er ab 1514 in den Rechnungsbüchern der Bauhütte belegt. Als Antonio da Sangallo d. J. Raffael als erster Architekt und Bauleiter nachfolgte, wurde Peruzzi zu seinem *coadiutore* ernannt. Unterbrochen durch den Sacco di Roma 1527 setzten mit der Wiederaufnahme des Baus 1531 auch die Zahlungen an Peruzzi wieder ein, der 1534 Antonio da Sangallo d. J. finanziell gleichgestellt wurde. Der Sacco di Roma zwang Peruzzi zur Flucht, woraufhin er für einige Jahre in seine Heimatstadt Siena zurückkehrte. Dank bereits bestehender Kontakte wurde er umgehend zum Dombaumeister berufen und als Architekt der Stadtrepublik angestellt, die sich seine Dienste durch eine wiederholte Erhöhung seines Gehalts zu sichern versuchte. In seinen Entwurfszeichnungen kombinierte Peruzzi verschiedene Darstellungsformen und setzte bewusst malerische Mittel zur besseren Veranschaulichung von Raumkonzepten und ihrer Wirkung ein. In einer Zeichnung zu Sankt Peter wächst aus dem Grundriss in roter Kreide in mehreren horizontalen Schnitten der perspektivische Aufriss in brauner Tinte empor[41]. Eine großformatige, kolorierte Zeichnung zu San Petronio in Bologna (1522–23) bildet wie ein dreidimensionales Modell Innen- und Außenansicht, Profil und Raum aus verschiedenen dynamischen Blickwinkeln simultan ab[42]. Messbare wie wahrnehmbare Aspekte werden in den Zeichnungen mit Entwürfen zu San Domenico in Siena (1531/32) ausgeführt, die Statische Berechnungen zu verschiedenen Gliederungssystemen und Gewölbeformen enthalten, deren plastische Wirkung durch Schattierung dargestellt wird[43]. Einige Zeichnungen mit Entwürfen für den Bruna-Staudamm (um 1530) zeigen das technische Bauwerk „molto forte & bello di vista" in

41 Baldassare Peruzzi, *Entwurf für Sankt Peter in Rom*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 2 A r).
42 Baldassare Peruzzi, *Entwurf für San Petronio in Bologna*, Bologna, Museo di San Petronio (Inv.-Nr. 50).
43 Baldassare Peruzzi, *Entwurf für San Domenico in Siena*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nrn. 342 A r und 1575 A r)

die Landschaft eingebettet, um Funktion und Ästhetik gleichermaßen hervorzuheben[44]. Peruzzis Erfahrungen als Maler und Bühnenbildner kommen auch in seinem letzten Bauprojekt, dem Palazzo Massimo alle Colonne (1532/33) zum Ausdruck: Die leicht konvexe Fassade zeichnet sich durch den effektvollen Kontrast der hellen, nur durch flaches Quaderwerk gegliederten Wandfläche und dem dunklen, tief eingeschnittenen Säulenportikus aus, von dem der Blick durch den von einem Innenhof belichteten Korridor in die Tiefe des Gebäudes gelenkt wird.

Bereits in Siena durch seinen Lehrer Francesco di Giorgio Martini mit Vitruvs Architekturtraktat vertraut gemacht, widmete sich Peruzzi in Rom dem Studium der antiken Monumente. Er fertigte eine große Anzahl überwiegend freihändiger Skizzen an, in denen er bemaßte Grundrisse, Aufrisse und Schnitte der systematisch in ihre Einzelteile zerlegten Bauwerke aufnahm und mit Notizen zu Material und Konstruktionsweise versah. Die Zeichnungen geben selten eine Gesamtansicht wieder, sondern zeigen Details wie die Profile von Kapitellen und Gebälken[45]. Diese analytische Herangehensweise unterscheidet Peruzzis Studienblätter von denen vieler seiner Zeitgenossen, die teils idealisierte Rekonstruktionen der antiken Bauwerke anstrebten. Laut Vasari begann er „un libro dell'Antichità di Roma et a comentare Vitruvio, facendo i disegni di mano in mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore"[46]. Dieses Projekt Peruzzis diente als Anregung und Grundlage für die *Sette libri dell'architettura* (1537–75) von Sebastiano Serlio.

Schluss

Giovanni Maria Falconetto entstammte einem vergleichsweise provinziellen Umfeld. Trotz einer starken regionalen Verankerung zeichnete er sich durch ein hohes Maß an Mobilität aus. Als Maler lässt er keine Entwicklung erkennen und bleibt durchgängig seinen quattrocentesken Vorbildern verpflichtet. Durch das Studium der antiken Bauwerke eignete er sich autodidaktisch Kenntnisse in der Architektur an. Seine Antikenrezeption bleibt jedoch sowohl in seinem malerischen wie auch in seinem architektonischen Werk auf die formelhafte Aneinanderreihung einzelner Motive beschränkt. Der Künstler zeigt sich zwar nicht sonderlich erfindungsreich, aber empfänglich für verschiedene Anregungen von außen, die er eklektisch miteinander kombiniert. Er führte die auf seinen Romreisen gesammelten Eindrücke, wie die Ornamentform der 'Groteske' oder Meereswesen und andere figürliche Motive nach antiken Reliefs in Verona und Umgebung ein. Vasari stilisierte ihn gar als Begründer der guten Baukunst in dieser Gegend, da er bei Gebälken, Kapitellen und Säulen die klassischen Ordnun-

44 Baldassare Peruzzi, *Entwurf für den Bruna-Staudamm*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 584 A r).

45 Vgl. z.B. Baldassare Peruzzi, *Kolosseum in Rom* und *Details vom Tempel des Mars Ultor in Rom*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nrn. 480 A r und 633 A r).

46 Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 324.

gen befolgte[47]. Sein künstlerisches Schaffen wird durch ein ausgeprägtes antiquarisches Interesse und ein recht verhaltenes Innovationsbedürfnis bestimmt. Mit diesen Charakteristika verstand er es, dem Wunsch seiner der städtischen Elite und dem Tiroler Adel angehörenden Auftraggeber in Verona und Trient nach Modernität zu entsprechen, ohne mit tradierten Sehgewohnheiten zu brechen. Durch seine bemerkenswerte Antikenkenntnis konnte er sich außerdem den Humanistenkreisen in Mantua und Padua empfehlen. Als Malerarchitekt mangelte es Giovanni Maria Falconetto an Originalität, seine dennoch wegweisende Bedeutung für die Kunst über die Grenzen seiner Heimatstadt Verona hinaus erlangte er durch seine Vermittlerrolle als 'Künstler-Antiquar'.

47 „Fu il primo Giovan Maria che portasse il vero modo di fabricare e la buona architettura in Verona, Vinezia et in tutte quelle parti, non essendo stato inanzi a lui chi sapesse pur fare una cornice o un capitello, né chi intendesse né misura né proporzione di colonna né di ordine alcuno, come si può vedere nelle fabriche che furono fatte innanzi a lui;" (Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593).

Werkverzeichnis

Das Werkverzeichnis ist nach Gattungen – Wandmalerei, Tafelmalerei und Zeichnung – geordnet. Innerhalb einer Gattung werden gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen von fraglichen Zuschreibungen und nicht erhaltenen Werken unterschieden und in diesen Kategorien chronologisch aufgeführt.

I Wandmalerei

1 Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen

1.1 Cappella di San Biagio: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren

1497–1499

Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
Nordwand, Konsolen der Heiligenfiguren:
QVV(M) DE DIE IV / DICIL COGITO / CORDE ET COR / PORE COMTRE / MISCO
[Text nicht mehr lesbar]
Lünette der Nordwand, Schrifttafeln der Engel:
PRIM / HOMO / [---] / [---]
MISER / ECOR / FVGA / TVR
Nördliche Pendentifs, Schrifttafeln mit jeweils Signatur von Giovanni Maria Falconetto:
IO(ANNES) MARIA / FALCONE / TVS / VERON(ENSIS) PINX(IT)
Gebälk unterhalb des Tambours, acht Schrifttafeln:
THEOTOCO / PAR / THENIKH / MART(IRI) / ET PONT(IFICI) / BLASIO / CON(FRATES) VOTI / MEMORES
[nur vereinzelte Buchstaben lesbar]
QVAE OI / TONANT / A DN / TOTVS ET / ORBIS / HABET
[Text nicht mehr lesbar]
ALEX(ANDER) / VI PONT(IFEX) / MAX(IMVS) / CAELI ET / TERR(AE) DO / MINVS / LXXXX
[Text nicht mehr lesbar]
LVSTRA / OCVLIS / ANTHROPE / TVIS / LOCA / SINGVLA / CHRISTVM
SVSPICE / CERNE / QVIBVS / TOTA / CORONA / NITET
Tambour, Schrifttafeln an der Sockelbank mit Bezeichnungen der Zwölf Apostel und Textabschnitten aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis:
SANCTVS PETRVS / CREDO IN DEV(M) PATREM O(MN)IPOTENTEM / CREATOREM C(A)ELI ET TERRAE
SANCTVS ANDREAS / E(T) IN IESVM CHRISTV(M) FILIVM EIVS VNICVM / DOMINV(M) NOSTRVM
SAN(C)TVS IACOPVS MAIOR / QVI CONCEPTVS EST DE SPIRITV SA(N)CTO / NATVS EX MARIA VIRGINE
SAN(C)TVS IOVANES / PAS(S)VS SVB PVNTIO PILATO CRVCIFIXVS / MORTVVS ET SEPVLTVS (EST)
SA(N)CTVS THO(M)AS / DESCENDIT AD INFEROS TERTIA / DIE RESVR(R)EXIT A MORTV(I)S
SANCTVS IACOBVS MINOR / ASCENDIT AD C(A)ELOS SEDET AD / DEXTERA(M) D(EI) PATRIS OMNIPOTE(N)TIS
SANCTVS PHILIPPVS / INDE VENTVRVS EST IVDICARE / VIVOS ET MORTVOS
SANCTVS BARTOLOMEVS / CREDO IN SPIRITVM SANCTVM
SANCTVS MATTHAEVS / SANCTAM ECCLESIAM CATHOLICA(M)
SANCTVS SIMON / SANCTORVM COMMVNIONEM / REMISSIONEM PECCATORVM
SANCTVS TADDAEVS / CARNIS RISVR(R)ECTIONEM

SANCTVS MATTHIAS / VITAM AETERNAM AMEN
Kuppel, Schrifttafeln mit Bezeichnungen der Zwölf Propheten und Schrifttafeln mit Textabschnitten aus ihren jeweiligen Büchern:
MOSE; [Text nicht mehr lesbar]
DAVID / P(ROP)H(ET)A; FODERV(N)T / MAN(VS) M(EAS) / PED(ES) M(EOS) (Ps. 22,17)
ISAIAS; DORSV(M) PO / SVI AD FLA / GELLA (Jes. 50,6)
HIERE / MIAS; SPINIS PEC(CATORES) / CIRCV(M) DE / DERV(N)T M(E) (Isidor von Sevilla, *De fide catholica*, Kap. 31)
IEZE / CIEL; DATA SV(N)T / SVPER TE / VINCVLA (Ez. 3,25)
[Daniel: Name nicht mehr lesbar]; POST HEB(DOMADAS) / LXXII OC / CIDETVR (Dan. 9,26)
ESDRA / S; [Text nicht mehr lesbar]
HOSEE; [Text nicht mehr lesbar]
AMOS; [Text nicht mehr lesbar]
[Nahum[1]]; [Text nicht mehr lesbar]
AMBA / CVM; [Text nicht mehr lesbar]
ZACHA / RIAS; [Videbunt in quem trasfixerunt (Sach. 12,10)[2]]

Erhaltungszustand: in der Kuppel und vom Boden bis in eine Wandhöhe von etwa vier Metern schlecht, bis in eine Wandhöhe von etwa acht Metern mäßig, im Tambour, in den Pendentifs und in den Lünetten gut; großflächige und im Bereich der Architektur teils rekonstruierte, im Bereich der Figuren teils retuschierte Fehlstellen (durch den helleren Farbton vom originalen Befund unterscheidbar), zahlreiche Putz- und Farbabplatzungen, massive Farbabriebspuren, abgefallene *Pastiglia*

Restaurierungen: 1933 Attilio Motta; 1973–78 Ottorino Nonfarmale; 1995–2001 Pierpaolo Cristani

Auftraggeber: Compagnia di San Biagio

Dokumente: ASVr, SNC, b. 14, reg. 36 (Libro de entrà e spexa de la compagnia 1489–1510)

1497, 13./30. August
Giovanni Maria Falconetto und Francesco Morone begutachten und schätzen die Arbeit ihres Malerkollegen Gian Giacomo Aliprandi.
Adi ditto [30 avosto] quali a fato bonj maistro Zuan Jacomo depentore nostro vesin per aver fato l'adornamento a la capela de foravia […], L 11 S 0
fol. 101r
Maistro Zuan Jacomo barbero e depentoro nostro vesin de San Nazaro adi 13. avosto 1497 posti incredito a Sigismondo Guadagnini […], L 11 S 0
fol. 104v
Maistro Zuan Jacomo alim conto die aut adi [13 avosto] 1497 per aver depento e fato lo adornamento de foravia de la capela de S. biaxio a costo la gexia de S. nazario fo stimado el ditto lavorero per maistro Zuan Maria e maistro Francesco, L 11 S 0 D -
fol. 105r

1 Aus der Ferne ist der Name des Propheten nicht mehr lesbar, aber offenbar ließ er sich bei der jüngsten Restaurierung vom Gerüst aus entziffern, siehe Orlandi 2001, S. 140.
2 Aus der Ferne ist die Inschrift des Propheten Sacharjas nicht mehr lesbar, aber offenbar ließ sie sich bei der jüngsten Restaurierung vom Gerüst aus entziffern, siehe Orlandi 2001, S. 140.

1497, 7. November
Kosten für den Kauf von Farben durch den Maler Giovanni Maria Falconetto und seinen Bruder.
Et adi 7 novembre [1497] posti indebito a Zuan Maria depentore aut suo fradelo […] per comprar smalto, L 1 S 10 D -
fol. 102r
Et adi 7. novembre 1497 posti indebito a Sigismondo Guagnin […] comprar smalto, L 1 S 10 D -
fol. 105v

1497, 7. November
Kosten für den Kauf von Blattgold durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi ditto [7 novembre 1497] posti indebito a Zuan Maria […] per pezi 100 oro […], L 5 S 0 D -
fol. 102r
Et adi ditto [Gennaro 1498] fo adi 7. novembre 1497 per 100 pezi de oro postis credito a Sigismondo […], L 5 S 0 D -
fol. 105v

1497, 21. November
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi 21 novembre [1497] contadi a maistro Zuan Maria depentore […], L 18 S 12 D -
fol. 54v

1497, 20. Dezember
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi 20 dicembre contadi al soprascrito maistro Zuan Maria depentore, L 4 S 16 D -
fol. 54v
Maistro Zuan Maria depentore de San Zeno […] adi 20 de dezembrio 1497 aver contadi […], L 4 S 16 D -
fol. 105v

1497, 20. Dezember
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi ditto [28 marzo 1498] fo adi 20 decembre 1497 posti indebito a maistro Zuan Maria pentore […], L 9 S 18 D -
fol. 102r
Et adi dito [20 de dezembrio 1497] per […] Sigismondo Guagnin […], L 9 S 18 D -
fol. 105v

1497, 20. Dezember
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi ditto [20 de dezembrio 1497] per […] de messer Augustino de Justis priore dela compagnia de San Biaxio […] soprascrito […], L 88 S 7 D -
fol. 105v

1498, 15. Januar
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi 15 dito [zenaro 1498] contadi a maistro Zuan Maria depentore, L 5 S 12 D 6
fol. 54v
Et adi 15 zenaro [1498] […], L 5 S 12 D 6
fol. 105v

1498, 15. Januar
Teilzahlung an den Maler Francesco [Morone].
Et adi dito [15 zenaro 1498] contadi a maistro Francesco depentore, L 5 S 12 D 6
fol. 54v
Et adi 15 zenaro iquali ani [1498] Francesco suo fiolo […], L 5 S 12 D 6
fol. 106v

1498, 8. März
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi 8 marzo 1498 posti indebito a maistro Zuan Maria depentore […], L 9 S 6 D -
fol. 102r
Et adi 8. marzo 1498 posti indebito a Sigismondo […], L 9 S 0 D -
fol. 105v

1498, 8. März
Teilzahlung an den Maler Domenico Morone und seinen Sohn Francesco, bezeugt von dem Maler Giovanni Maria Falconetto.
Maistro Domenego depentore […] adi 8 marzo 1498 […] Francesco suo fiolo posti indebito a Sigismondo Guagnin […] presente […] Zuan Maria depentore, L 13 S 19 D -
fol. 106v

1498, 17. März
Kosten für den Kauf von Blattgold durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi 17 [marzo 1498] […] contadi a maistro Zuan Maria depentore […] 200 doro […], L 10 S 0 D -
fol. 57r
Et 17. de marzo 1498 pagadi a […] per cc pezi doro […], L 10 S 0 D
fol. 110v

1498, 28. März
Kosten für den Kauf von Blattgold durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi 28 marzo [1498] posti indebito a maistro Zuan Maria […] per pezi 500 oro, L 25 S 0 D -
fol. 102r
Et adi 28. dito [marzo 1498] per 500 pezi doro […] posti indebito a Sigismondo Guagnin […], L 23 S 5 D -
fol. 105v

1498, 6. April
Kosten für den Kauf von Blattgold durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi 6 aprille 1498 posti indebito a maistro Zuan Maria pentore […] per pezi 200 oro, L 10 S 0 D -
fol. 102r
Et adi 6. aprile 1498 posti indebito a Sigismondo […] per 200 pezi de oro […], L 10 S 0 D -
fol. 105v

1498, 10. April
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Et adi dito [x. aprille 1498] Zuan Maria depentore, L 4 S 13 D -
fol. 57r
Zuan Maria depentore de avere per sua […], et adi 10 di aprille 1498 contadi […], L 4 S 13 D -
fol. 110v

1498, August
Teilzahlung an den Maler Domenico Morone für seinen Anteil am Fries (des Gebälks unterhalb des Tambours) gemäß eines mit ihm und dem Maler Giovanni Maria Falconetto abgeschlossenen Vertrags.

Item […] agosto 1498 […] de la sua parte per la dipintura de la cornise per uno acordo fata con lui e maistro Zuan Maria […], L 4 S 13 D -
fol. 106v

1498, 26. November
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item […] a maistro Zuan Maria pictore per sua mercede de la mitade de la […] adi 26 novembre 1498 […] indebito maistro Zuan Maria, L 5 S 13 D 3
fol. 58r
Et adi 26 novembre 1498 aver contadi […] per la sua mercede per depenzere la mitade […], L 5 S 13 D 3
fol. 110v

1498, 22. Dezember
Kosten für den Kauf von Blattgold durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item contadi a maistro Zuan Maria pictore per comprar oro adi dito [22 dicembre 1498] […], L 6 S 0 D -
fol. 58r
Et adi 22 dicembre 1498 aver contadi […] per comprar oro, L 6 S 0 D -
fol. 110v

1499, 29. (31.) Januar
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item de aver contadi a maistro Zuan Maria pictore adi ultimo zenaro 1499 per boletano di messer Sigismondo posti indebito, L 4 S 0 D -
fol. 58r
Et adi 29 zenaro 1499 […] per boletano de messer Sigismondo […], L 4 S 0 D -
fol. 110v

1499, (13. August)
Endabrechnung von Domenico Morone und Quittierung der Schlusszahlung durch Francesco Morone für ihre jeweiligen Anteile an der Ausmalung der Cappella di San Biagio.
Maistro D(omenego) […] per la sua parte de la capella depento de lui […] Zuan Maria […], L 197 S 12 D 6
Jo. Francesco di Moroni filiolo de m. Domenego depentor de Santo Vidale […] pagamento de la capela de San Biasio […] de la parte mia et per quel che fa aspeta ala compagnia […], L 1 S 12 D 6
fol. 107r

1499, 4. November
Kosten für den Kauf von Blattgold durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item di avere […] maistro Zuan Maria depentore per comprar oro […], L 2 S 5 D -
fol. 62r
Item di dar iquali […] presente Zuan Antonio Britti e Zuan Jacomo depentor fo adi 4 novembre 1499 per comprar oro, L 2 S 5 D -
fol. 110v

1499
Kosten für den Kauf von Farben durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item di haver soldi cinque dati a Zuan Maria depentore per comprar smalto appar in debito al dicto Zuan Maria, L 0 S 5 D -
fol. 61r
Item de dar per tanti habuti da misser Sigismondo appar credito a lui, L 0 S 5 D -
fol. 110v

1499
Teilzahlung an den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item de haver per tanti dati a Zuan Maria depentore come appar in debito […], L 2 S 10 D -
fol. 62r

1499
Kosten für den Kauf von Blattgold durch den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item de dar per tanti habuti contadi per comprar oro per la capella, L 2 S 20 D -
fol. 110v

1499
Endabrechnung von Giovanni Maria Falconetto für die Ausmalung der Cappella di San Biagio gemäß eines mit Sigismondo Guagnino abgeschlossenen Vertrags.
El soprascripto [Zuan Maria] de avere per sua mercede di depenzere la mitade de la capella seguente la conventione appar per uno scripto arente misser Sigismondo Guagnino
fol. 111r (beschriftet fol. 110)

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590; Moscardo 1668, S. 96; Dal Pozzo 1718, S. 255; Lanceni 1720, S. 243; Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 328–329; Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 285–286; Temanza 1778, S. 132; Maffei 1795, Bd. 2, S. 79–80; Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 209; Dalla Rosa 1806 Ed. Marini / Peretti / Turri 2011, S. 164–167; Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 42; Bennassuti 1825, S. 148–149; Brusco 1834, S. 64–65; Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 61, 69–70, 87, 89, 96; Aleardi [1853], S. 419; Rossi 1854, S. 237–238; Burckhardt 1855, S. 280; Bernasconi 1864, S. 258–259, 261, 263; Giro 1869, Bd. 2, S. 215–217; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 470–471; Burckhardt 1878[2] [1867], S. 347, 350; Biermann 1904, S. 125; Biadego 1906, S. 91–134; Fabriczy von 1907, S. 190–192; Gerola 1909 (b), S. 106; Tua 1912, S. 108; Simeoni 1913[3] [1909], S. 260–261; Gerola 1915, S. 223; Fiocco 1930/1931, S. 1207–1209; Brenzoni 1953/1954, S. 270; Tessari 1958, S. 43–59; Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 162; Schweikhart 1966, S. 7–17; Repetto 1966/1967, S. 100–101, 109–110; Ausst.-Kat. Verona 1970, S. 113, Kat.-Nr. 33 (Maria Teresa Cuppini); Eberhardt 1974, S. 96; Schweikhart 1974, S. 123–124; Stefani Mantovanelli 1977/1978, S. 203–204; Ausst.-Kat. Verona 1978, S. 51–54, Kat.-Nr. 21 (Maria Teresa Cuppini); Newman 1979, S. 299–306; Brugnoli 1980, S. 395–396; Flores D'Arcais 1980 (b), S. 469, 473–476; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 159–160, Kat.-Nr. VII.1 (Lanfranco Franzoni); Cuppini 1981, S. 301–303, 388–392, 401–406, 421; Dal Forno 1982, S. 89–95; Schweikhart 1988 (a), S. 80–81 und (b), S. 147; Cenni / Coppari 1989–1993, Bd. 1 (1989), S. 100–102; Dal Forno 1989, S. 17–25; Franzoni 1989, S. 11–15; Clark 1990, S. 59; Marinelli 1990, S. 638–639; Samadelli 1990, S. 106–107; Guzzo 1994, S. 350; Lodi 1994, S. 33–50; Fossaluzza 1996, S. 142–143; Marinelli 1996, S. 347–349; Franzoni 1997, S. 39–40; Lodi 1997, S. 188–192; Cova 2001, S. 159–171; Cristani 2001, S. 143–153; Marinelli 2001, S. 11–49; Orlandi 2001, S. 133–141; Peretti 2001, S. 63–127; Viviani 2002, S. 233–235; Villa 2003, S. 636, 364; Rognini 2007, S. 10, 44–46; Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt); Zamperini 2010 (a), S. 127–139

1.2 Cappella Maffei: Beweinung und Auferstehung Christi

1500

Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, Ostende des nördlichen Seitenschiffs, Cappella dei Maffei oder der Heiligen Andreas und Annone

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
Zwickel über dem Segmentgiebel, Schrifttafeln mit Datierung links und ursprünglich vielleicht Signatur rechts:
MCCCCC; [Text nicht mehr lesbar]
Sockel des Spitzbogens, Bezeichnungen und Weissagungen der Sibyllen [auf der linken Seite teilweise durch die Orgel verdeckt]:
[SIBVL]A GVMANA; [verdeckt] FILIVS AB H(OM)I(N)E / [verdeckt] IVVS RE[X]
SIBVLA ERITHREA; DEVS ET HOMO / QVM MACTABITVR VIVE(T)

Erhaltungszustand: mäßig (in der Lünette) bis gut (im Segmentgiebel); Fehlstellen, Putz- und Farbabplatzungen, Farbabriebspuren, Übermalungen, abgefallene *Pastiglia*

Restaurierungen: 1868–76 Pietro Nanin; 1987–89 Pierpaolo Cristani

Auftraggeber: Francesco und Girolamo Maffei, Kanoniker

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590; Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 332; Temanza 1778, S. 132; Maffei 1795, Bd. 2, S. 20; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 39; Bennassuti 1825, S. 13–14; Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70; Da Persico 1838, S. 24; Rossi 1854, S. 23; Bernasconi 1864, S. 259; Giro 1869, Bd. 2, S. 103–104, 107; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd.1, S. 473; Biermann 1904, S. 127; Simeoni 1913[3] [1909], S. 72–73; Gerola 1915, S. 223; Fiocco 1930/1931, S. 1211; Brugnoli 1955, S. 54–55; Brenzoni 1972, S. 135, 215; Brugnoli 1987, S. 223–226; Ferrarini 1987, S. 25; Cova 1988, S. 241; Marinelli 1990, S. 638–639; Guzzo 1993, S. 26; Guzzo 1994, S. 349; Fossaluzza 1996, S. 142–143; Marinelli 1996, S. 349; Viviani 2002, S. 62; Villa 2003, S. 363, 364; Agostini 2006, S. 111; Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 71–72, Kat.-Nrn. 6.7–6.8 (Marco Agostini); Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334–335, Kat.-Nr. 93 (Stefano Lodi); Zamperini 2010 (a), S. 57–58, 89 (51–98); Plebani 2012, S. 137; Zavatta 2013, S. 134, Anm. 8; Molteni 2016, S. 13 (11–31)

1.3 Palazzo Stoppa: Fries mit Meereswesen und Tondi mit Wappen

1501, August bis September

Verona, Contrada di Santo Stefano, Via Madonna del Terraglio, Haus-Nrn. 9, 11, 13, Palazzo Banda – Stoppa – Dionisio – Vignola – Tosadori, Salone im Piano Nobile

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* in Grisaille

Erhaltungszustand: mäßig bis gut; mehrere teils breite Risse, zahlreiche kleinere und größere Putz- und Farbabplatzungen, Farbabriebspuren insbesondere im Bereich der *a secco* hinzugefügten Wappen; in der Mitte der Ostwand wurde beim Einbau des Kamins ein schmaler Abschnitt zerstört und anschließend neu ergänzt

Auftraggeber: Girolamo und Donato Stoppa, Kaufleute

Dokumente: ASVr, Archivio Dionisi-Piomarta, Stoppi, n. 1875 (Libro entrate-uscite anni 1481–1512)

1501, August
Der Maler Giovanni Maria Falconetto genannt „il Rosso" erhält 20 Lire für den Fries im Salone.
m. Zuan Maria dito Roso depentore de dare per mercede sua […] 20 lire per fare lo friso de la sala e depenzere uno barcone et visi tri. [L 2 S 5]
fol. 92v

1501, September
Der Maler Giovanni Maria Falconetto erhält unter anderem weitere 1 Lira 10 Soldi für den Fries im Salone.
m. Zuan Maria depentore de dare [adi septembre 1501] per una tenda straza e quatro corbe da lana e dui mezanini e un casson de gra dacordo in livre octo a depenzer tuto. [L 8 S -]
m. Zuan Maria [soprascritto] de havere [adi septembre dito] per la depentura de lusso del pontesoletto e quello de laltro pontesello el balcone de mezo la sala e lusso de la scala dacordo in soldi 25 luno. [L 5 S -]
Item adi septembre dito per depentura del cornison de la sala L 1 S 10.
fol. 93v

Literatur: Da Persico 1820–1821, Bd. 2 (1821), S. 102; Bennassuti 1825, S. 177; Da Persico 1838, S. 202–203; Giro 1869, Bd. 2, S. 250; Schweikhart 1975, S. 127–133; Cuppini 1981, S. 408; Schweikhart 1988 (b), S. 149; Guzzo 1994, S. 351; Demo 2000, S. 70–72; Villa 2003, S. 364; Zamperini 2005, S. 123–127; Demo 2006, S. 66–68; Lodi 2006, S. 152; Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 143, Kat.-Nr. 99; Zamperini 2010 (a), S. 161–162

1.4 Cappella Calcasoli: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren

1503

Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, zweites Joch des südlichen Seitenschiffs, Cappella dei Calcasoli oder des Heiligen Antonius Eremita

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
Zwickel über der Bogenöffnung, Schrifttafeln mit Signatur und Datierung:
IO(ANNES) MARIA / FALCONETVS / DE VERONA PI(NXIT)
M D III / DIE PRIMO / SEPTENBRIS [sic!]
Attika zu beiden Seiten des Segmentgiebels, Schrifttafeln der Propheten:
VIDEBV(N)T / IN QVE(M) (T)R / ANSFIXER(VN)T (Sach. 12,10)
VERE LA(N) / G(V)ORES N(OST)ROS / IPSE TVLIT (Jes. 53,4)

Erhaltungszustand: trotz des guten Gesamteindrucks schlecht bis mäßig; teils gravierende und an komplette Neuschöpfungen grenzende Rekonstruktionen von Fehlstellen (durch Pietro Nanin 1870), Retuschen der zahlreichen Putz- und Farbabplatzungen und massiven Farbabriebspuren; auf der rechten Seite ist das erste Geschoss der Scheinarchitektur teilweise durch ein Monument zum Gedächtnis an Antonio Cesari (†1828) verdeckt und beschädigt

Restaurierungen: 1870 Pietro Nanin; 1975–78 Pinin Brambilla; 2002 Pierpaolo Cristani

Auftraggeber: Bartolomeo da Legnago, Kanoniker und sein Enkel Bernardino Calcasoli, Tuchmacher

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 566; Dal Pozzo 1718, S. 231; Lanceni 1720, S. 7; Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 332; Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 157; Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 43; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 36; Bennassuti 1825, S. 12; Giro 1869, Bd. 2, S. 103; Eitelberger von 1873, S. 211; Meyer 1875, Sp. 100–102; Biermann 1904, S. 125; Tua 1912, S. 108; Simeoni 1913³ [1909], S. 69; Gerola 1915, S. 223; Brugnoli 1955, S. 35–39; Brenzoni 1972, S. 134, 135; Schweikhart 1974, S. 124; Ausst.-Kat. Verona 1978, S. 45–46, Kat.-Nr. 17 (Maria Teresa Cuppini); Brugnoli 1979, o.S.; Newman 1979, S. 306–309; Brugnoli 1980, S. 395–396; Flores D'Arcais 1980 (b), S. 470–473; Cuppini 1981, S. 408–409; Aurenhammer 1985, S. 223–225; Brugnoli 1987, S. 208–209; Ferrarini 1987, S. 17; Marinelli 1990, S. 639; Guzzo 1993, S. 34; Guzzo 1994, S. 349, 351; Marinelli 1996, S. 349; Lodi 1997, S. 192–194; Ausst.-Kat. Verona 2002, S. 32–34; Viviani 2002, S. 62; Villa 2003, S. 363, 364; Lodi 2004, S. 265; Agostini 2006, S. 111; Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 70–71, Kat.-Nrn. 6.5–6.6 (Marco Agostini); Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 277–278, Kat.-Nr. 51 (Hans-Joachim Eberhardt) und S. 334–335, Kat.-Nr. 93 (Stefano Lodi); Lodi 2006, S. 152; Brugnoli 2007, S. 29–38; Zamperini 2010 (a), S. 56 (51–98); Plebani 2012, S. 67, 137; Molteni 2016, S. 24–28 (11–31)

1.5 Cappella Emilei: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren, Verkündigung

um 1504

Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, drittes Joch des südlichen Seitenschiffs, Cappella dei Emilei oder der Heiligen Jakobus maior und Bartholomäus sowie der Transfiguration Christi

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Erhaltungszustand: trotz des guten Gesamteindrucks schlecht bis mäßig; teils gravierende und an komplette Neuschöpfungen grenzende Rekonstruktionen von Fehlstellen (durch Pietro Nanin 1870), Retuschen der zahlreichen Putz- und Farbabplatzungen und massiven Farbabriebspuren; auf der linken Seite sind das erste und zweite Geschoss der Scheinarchitektur vollständig oder teilweise durch das Grabmonument für Bischof Agostino Kardinal Valier (1639) verdeckt

Restaurierungen: 1870 Pietro Nanin; 1978–80 Pinin Brambilla; 1926 T. Brizi; 1999 Pierpaolo Cristani

Auftraggeber: Filippino Emilei, Kanoniker

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 585, 590; Dal Pozzo 1718, S. 231; Maffei 1731–1732, Bd. 3 (1732), S. 332; Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 157; Temanza 1778, S. 132; Maffei 1795, Bd. 2, S. 20; Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 43; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 36–37; Bennassuti 1825, S. 12; Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70; Rossi 1854, S. 21; Bernasconi 1864, S. 259–260; Giro 1869, Bd. 2, S. 104; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472; Eitelberger von 1873, S. 211; Meyer 1875, Sp. 99–100; Biermann 1904, S. 125; Simeoni 1913³ [1909], S. 70; Tessari 1954, S. 44–48; Brugnoli 1955, S. 39–41; Del Bravo 1962, S. 16; Brenzoni 1972, S. 215; Schweikhart 1974, S. 124; Brugnoli 1979, o.S.; Newman 1979, S. 306–309; Brugnoli 1980, S. 395–396; Flores D'Arcais 1980 (b), S. 470–473 und (c), S. 561; Cuppini 1981, S. 408–409; Aurenhammer 1985, S. 223–225; Brugnoli 1987, S. 205–208; Ferrarini 1987, S. 20–21; Marinelli 1990, S. 639; Guzzo 1993, S. 34; Guzzo 1994, S. 351; Marinelli 1996, S. 349; Lodi 1997, S. 192–194; Viviani 2002, S. 62; Villa 2003, S. 364; Lodi 2004, S. 265; Agostini 2006, S. 111; Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 70–71, Kat.-Nrn. 6.5–6.6 (Marco Agostini); Lodi 2006, S. 152; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331–334, Kat.-Nr. 91 (Stefano Lodi);

Lodi 2008 (a), S. 454; Zamperini 2010 (a), S. 56–57 (51–98); Plebani 2012, S. 137; Zavatta 2013, S. 134, Anm. 8; Molteni 2016, S. 24–28 (11–31)

1.6 Cappella Nichesola: Scheinarchitektur mit Propheten, Victorien mit Trophäen

1504

Verona, San Fermo Maggiore, Oberkirche, erste Kapelle an der Südwand, Cappella dei Nichesola oder der Heiligen Bonaventura und Hiob

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*

Inschriften:
Attika, Schrifttafeln der Propheten:
[veni] de liba(n)o / dilecta mea; veni cor / onaberis (Hld. 4,8)

Erhaltungszustand: gut; auf der linken Seite mehrere Fehlstellen im Bereich von Kopf und Schrifttafel des Propheten durch schollig abgeplatzte Putz- und Farbschichten, unter denen ältere Wandmalereien zum Vorschein kommen

Auftraggeber: Azzone di Gulielmo Nichesola

Literatur: Rossi 1854, S. 147; Bernasconi 1864, S. 260; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472; Simeoni 1913[3] [1909], S. 198; Gerola 1915, S. 223; Perez Pompei 1954, S. 32–33; Aurenhammer 1985, S. 223; Guzzo 1994, S. 352; Viviani 2002, S. 140; Villa 2003, S. 365; Lodi 2004, S. 264–265; Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 88, Kat.-Nr. 9 (Caterina Gemma Brenzoni); Zamperini 2010 (a), S. 56, 138

1.7 Chorgewölbe: Tondi mit den vier Evangelisten um Christus Pantokrator

um 1504

Avio, Alte Pfarrkirche Santa Maria Assunta, Kreuzgratgewölbe über dem Chorquadrat

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
Zentraler Tondo, Buch des Christus Pantokrator: ego svn lvx mondi [sic!] (Joh. 8,12)

Erhaltungszustand: mäßig; mehrere Risse, zahlreiche kleine Putz- und Farbabplatzungen, massive Farbabriebspuren, abgefallene *Pastiglia*

Restaurierungen: 1920 Antonio Mayer und Francesco Rossi unter der Leitung von Giuseppe Gerola

Auftraggeber: Confraternita della Pietà (?)

Literatur: Casagrande 1920 (a), S. 2 und (b), S. 4; Libera 1932, S. 42–43, 86–87; Libera 1954, S. 179; Gorfer 1975–1977, Bd. 2 (1977), S. 271–272; Delpero / Antonelli / Baroni 1984, S. 148–149, Piffer Zeni 1997, S. 66–71; Marinelli 2001, S. 18–19; Lodi 2008 (b), S. 206–208; Zamperini 2010 (a), S. 162–163; Plebani 2012, S. 139; Zavatta 2013, S. 134, Anm. 5

1.8 Einhornjagd im Hortus conclusus mit Stifterbildnissen (Lünette), Tondo mit Heiligem Georg (Gewölbekappe)

zwischen 1509 und 1514

Verona, San Pietro Martire oder San Giorgetto dei Domenicani, Lünette der Ostwand und darüberliegende Gewölbekappe

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
Gebälk unterhalb der Lünette, Fries, Stiftungsinschrift:
[DEI] OMNIPOTENTIS SVAE [-- VIRG]INIS [M]ARIAE GLORIA OPVS HOC FIE[RI] FECERVN[T] NOBILES ET GENEROSI VIRI IOANNES DE BAYNECK ET / [CASPA]R CHYNIGEL DE [EHRENBVRG CAESAREAE MAIESTATIS CAPITANEI] ET [C]ONSILIARII T(EM)PO(R)E RECVPE[RATIONIS] HVI[VS V]RBIS DOMINII (QVE) PER SERENISSIMVM / [MA]XIMILIANVM [IM]PERA[TOREM ROMANORV]M E [MA]NIBVS DOM[IN]I VE[NETARVM] AN(N)O [DOMINI M]CCCCC[IX] ET MENSE IVNII
Gebälk unterhalb der Lünette, Oberseite des Kranzgesimses, Signatur:
OPV[S F]ALCONE[TVS]
Schrifttafel im Scheitel des Spitzbogens:
VADE FILI MI AIT REX
Lünette, auf den Architekturen und Gegenständen oder direkt auf dem Bildgrund, Bezeichnungen von Symbolen und Verse aus dem Alten und Neuen Testament sowie aus dem Defensorium:
Erzengel Gabriel: AVE GRATIA PLENA DOM(I)NVS TECV(M) (Lk. 1,28)
Jagdhunde: MISERICO(RDIA), IVSTICIA, PAX
Mauer des verschlossenen Gartens: ORTVS [sic!] / CONCLVSVS (Hld. 4,12)
Goldene Pforte: PORTA AVREA (PsMt.)
Verschlossene Pforte Ezechiels: PORTA / CLAV / SA; PORTA EZIC / HIELIS [sic!] (Ez. 44,1)
Davidsturm mit den tausend Wappen: TVRRIS DAVIT [sic!] MILLE CLIPEI (Hld. 4,4)
Elfenbeinerne Turm: TVRRIS / EBVR / NEA (Hld. 7,5)
Grünende Stab Aarons: VIRGA / AARON (Num. 17,23)
Bundeslade: ARCHA [sic!] D(OMI)NI (Ex. 25,10)
Versiegelte Brunnen: FONS SIGNATVS (Hld. 4,12)
Krug mit Manna: VRNA AVREA (Ex. 16,33)
Stern Jakobs: STELLA / IACOB (Num. 24,17)
Gideon und das taubenetzte Vlies: VELLVS / GEDEONIS (Ri. 6,37); DESCENDIT / SICVT PLVVIA / IN VELLVS (Ps. 72,6)
Moses und der brennende Dornbusch: [V]ADAM / [E]T VIDEBO / [V]ISIONEM / [H]ANC / [M]AGNAM (Ex. 3,3); MOISES MOISES / NOLI / ACCEDERE (Ex. 3,4–5)
Löwe: LEO VALET RVGITVIC VRARE [sic!] (Defensorium)
Vogel Strauß: SI STRVTIO / OVA EX / CVBARE VALET (Defensorium)
Bär: VRSA FETVM / ORE FIGVRAT (Defensorium)

Erhaltungszustand: in der Lünette mäßig bis gut, in der Gewölbekappe sehr schlecht; ein Riss, der sich vom Scheitel der Lünette senkrecht nach unten zieht und sich immer weiter verbreitert, einige kleinere und größere Putz- und Farbabplatzungen insbesondere im Bereich der Stiftungsinschrift, Farbabriebspuren insbesondere im Bereich der offenbar erst nachträglich *a secco* vor die Zinnenmauer des Verschlossenen Gartens gesetzten Goldenen Pforte, Farbveränderungen insbesondere des Blautons des Umhangtuchs der Jungfrau Maria, Retuschen und spätere Übermalungen insbesondere im Bereich des linken Tondos mit Wappen, abgefallene *Pastiglia*

Restaurierungen: Ende des 19. Jahrhunderts: Aufdeckung der übertünchten Malereien im Gewölbe; vor 1953: Reinigung der Wandmalereien in der Lünette; vor 1965: Retuschen in einem helleren Farbton; nach 1965: Restaurierung und Ergänzungen (im Bereich der Porta Aurea); seit 2018: Überprüfung und Kittung des sich ständig verbreiternden Risses und Fixierung der Putz- und Farbschichten an seinen Kanten

Auftraggeber: Johannes von Weineck und Kaspar Künigl von Ehrenburg, Ritter und Kaiserliche Räte

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 590–591; De Montaigne 1580/1581 Ed. Querlon 1774, Bd. 1, S. 192; Dal Pozzo 1718, S. 260; Lanceni 1720, S. 41; Biancolini 1749–1771, Bd. 3 (1750), S. 138; Temanza 1778, S. 133–134; Maffei 1795, Bd. 2, S. 18–19; Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 85; Dalla Rosa 1806 Ed. Marini / Peretti / Turri 2011, S. 166; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 29–30; Bennassuti 1825, S. 125; Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 70; Rossi 1854, S. 14; Bernasconi 1864, S. 260–261; Giro 1869, Bd. 2, S. 95; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472; Eitelberger von 1873, S. 211; Biermann 1904, S. 125–126; Simeoni 1913[3] [1909], S. 53–54; Gerola 1912, S. 207–208; Tua 1912, S. 108; Gerola 1915, S. 223–224; Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 808; Fiocco 1930/1931, S. 1210–1211, 1213–1214; Vesentini 1953, S. 78–81; Scapini 1954, S. 41–43; Tessari 1954, S. 65; Vetter 1954, S. 169–170; Schweikhart 1966, S. 183–184; Beer 1972; Brenzoni 1972, S. 135; Cappelletti 1973, S. 311–313; Schweikhart 1974, S. 124–128; Einhorn 1998[2] [1976], S. 299–305 und S. 485, Kat.-Nr. 362; Kretzenbacher 1978, S. 46–47; Lechner 1978, S. 28; Cuppini 1981, S. 409–410; Hye 1983, S. 464–470; Marchi 1988, S. 486–487; Schweikhart 1988 (b), S. 149; Andergassen 1989, S. 323–325; Cenni / Coppari 1989–1993, Bd. 2 (1990), S. 14; Hye 1990, S. 104; Zimmermann 1993, Heft 2, S. 13; Guzzo 1994, S. 351–352; Marinelli 1996, S. 349–351; Burkart 2000, S. 213–226; Ausst.-Kat. Lienz 2000, S. 515, Kat.-Nr. 3–3–11 (Stefano Lodi); Schweizer 2002, S. 308; Villa 2003, S. 364; Mazzoni 2005; Taufer 2006, S. 16–17, 21 und 33; Righini 2008, S. 38–43; Unfer Lukoschik 2009, S. 69–92; Dal Prà 2010, S. 212–235; Degenhart / Schmitt 2010, S. 186, Kat.-Nr. 812 (Annegrit Schmitt-Degenhart); Zamperini 2010 (a), S. 162–163

1.9 'Sala della Rappresentanza': Heraldische Dekoration (Lünette), Tondi mit Heiligen (Gewölbe)

zwischen 1509 und 1516

Verona, Piazza dei Signori, Torre del Capitanio, erstes Obergeschoss, sog. 'Sala della Rappresentanza', Lünette der Südwand und Kreuzrippengewölbe

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
Schrifttafel im Scheitel des Spitzbogens: MAXIMIL[IANVS] / [C]AESA[R]
Auf den geblähten Segeln: [Text nicht mehr lesbar]
Auf dem um die Ringe geschlungenen Schriftband: [Text nicht mehr lesbar]

Erhaltungszustand: schlecht; nur mehr wenige Fragmente erhalten, großflächige Putz- und Farbabplatzungen, massive Farbabriebspuren und abgefallene *Pastiglia*

Restaurierungen: 2006–08 Massimiliano Valdinoci: Freilegung und Sicherung der Wandmalereien; 2013–18 im Auftrag der Fondazione Cariverona: Bau-Sanierung

Auftraggeber: unbekannter Beamte im Dienst Kaiser Maximilians I.

Literatur: Lodi 2008 (B), S. 208–210; Napione / Saggioro 2009, S. 17–37; Marini 2009, S. 71–72; Lodi 2009, S. 73–80, Kat.-Nr. 2; Valdinoci 2009, S. 109–123; Plebani 2012, S. 139–140; Zavatta 2013, S. 137, Anm. 16

1.10 Casa Trevisani-Lonardi: Fassadengliederung mit figürlichen Szenen all'antica

um 1510/1520

Verona, Vicolo San Marco in Foro / Vicoletto cieco Pozzo San Marco, Haus-Nr. 1 (früher Nr. 835), Palazzo (Lanfranchini) – Lonardi – Trevisani – Boccoli – Ricovero

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* in Grisaille

Inschriften (überliefert durch die Nachzeichnungen von Pietro Nanin 1864):
1. Abschnitt, unterhalb der Szene im 1. Obergeschoss: [--] FEREVR
2. Abschnitt, unterhalb der Szene im 1. Obergeschoss: ROMANORVM VICTORIA
3. Abschnitt, unterhalb der Szene im 1. Obergeschoss: [S]IC FATA TRA(H)VNT
4. Abschnitt, unterhalb der Szene im 1. Obergeschoss: CAPTIVOS ADDVCV(N)T ROMANI
3. Abschnitt, 2. Obergeschoss, an der Stufe des Altars: D V D
4. Abschnitt, 1. Obergeschoss, an der Architektur: O C S P P
4. Abschnitt, 2. Obergeschoss, auf dem Banner: A B ES

Erhaltungszustand: schlecht bis mäßig; im 1. Abschnitt vollständig zerstört, im 2. Abschnitt nur wenige Fragmente erhalten, im 3. und 4. Abschnitt bis auf wenige Fehlstellen vollständig erhalten, jedoch stark verwittert und verblasst

Restaurierungen: 1962 Virgilio Vercelloni; 1982 Pierpaolo Cristani: Fassade zum Vicolo San Marco in Foro und Ba. Ros. [Restauri di Rossella Godi]: Fassade zum Vicoletto cieco pozzo San Marco

Literatur: Dal Pozzo 1718, S. 272; Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 234; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 219; Bennassuti 1825, S. 104; Rossi 1854, S. 184; Burckhardt 1855, S. 297; Bernasconi 1864, S. 260, 263; Nanin 1864, S. 46–52, Taf. 45–53; Giro 1869, Bd. 2, S. 79; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 471–472; Simeoni 1913[3] [1909], S. 100; Haupt 1930[2] [1908], S. 13; Fiocco 1930/1931, S. 1212–1213; Jacini 1937–1964, Bd. 7 (1958), S. 77–78; Cristani 1962, S. 56, Kat.-Nr. 42; Mellini 1962, S. 457–458; Schweikhart 1966, S. 18–51; Schweikhart 1968 (B), S. 325–342; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 21–40; Brenzoni 1972, S. 135; Dal Forno 1973, S. 219; Schweikhart 1973 (A), S. 9–36 und S. 215–216, Kat.-Nr. 64; Schweikhart 1973 (B), S. 793–794; Schweikhart [1977], o.S.; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 94, Kat.-Nr. IV.9 (Gunter Schweikhart); Cuppini 1981, S. 409; Cenni / Schweikhart 1983, S. 33–36, Taf. 7–10 und S. 145–156, 159; Brugnoli 1984[3] [1972], S. 57–70; Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 2 (1987), S. 40–43; Schweikhart 1987, S. 17–44; Cristani 1987, S. 45–50; Ba. Ros. 1987, S. 51–53; Schweikhart 1988 (A), S. 50 und (B), S. 149; Cenni / Coppari 1989–1993, Bd. 1 (1989), S. 93; Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 33, Kat.-Nr. 75; Guzzo 1994, S. 351; Franzoni 1997, S. 39; Burkart 2000, S. 53, Anm. 39; Davies / Hemsoll 2000, S. 256; Schweikhart 2001 (C), S. 34–42; Villa 2003, S. 364; Vinco 2006 (A), S. 118; Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 403, Kat.-Nr. 138 (Alessandra Zamperini); Zamperini 2010 (A), S. 196; Lugoboni 2017, S. 146

1.11 'Sala dello Zodiaco': Fingierte Architekturgliederung mit Monatsbilderzyklus

um 1520

Mantua, Palazzo d'Arco, Gebäude an der Via Portazzolo, erstes Obergeschoss, sog. 'Sala dello Zodiaco'

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
Widder / März
Tondi mit Kaiserporträts: DIVS [sic!] IVLIVS; DIVVS AGVSTVS [sic!]
Stier / April
Priapusherme: DEVS / PRIAPVS / PATER / D(ONO) D(EDIT)
Augustusbogen von Fano: DIVO AVGVSTO PIO CONSTANTINO PATRI DOMINORVM // IMP(ERATOR) CAESARI(S) DIVI F(ILIVS) AVGVSTVS PONTIFEX MAX(IM)VS CO(N)S(VL) XIII / TRIBVNICIA POTEST(ATE) XXXII IMP(ERATOR) XXVI PATER PATRIAE MVRVM DEDIT // CVRANTE L(VCIO) TVRCIO SECVNDO APRONIANI PRAEF(ECTI) VRB(I) FIL(IO) ASTERIO V(IRO) C(LARISSIMO) CORR(ECTORI) FLAM(INICAE) E(T) PICENI
Pilastersockel: QVIES / [---] / [---] / [---] / [---] / [---]; CVIVS HIC INPLANO / D S P
Tondi mit Kaiserporträts: TI(BERIVS) CAESAR DIVI AVG(VSTI) F(ILIVS) AVGVSTVS IMP(ERATOR) V; C(AIVS) CAESAR AVG(VSTVS) GERMANICVS PON(TIFEX) M(AXIMVS) TR(IBVNICIA) (P)OT(ESTATE)
Zwillinge / Mai
Sockel der Neptunstatue: TEMPLVM / NEPTVNI
Pilastersockel: D M VM F M
Tondi mit Kaiserporträts: TI(BERIVS) CLAVDIVS CAESAR AVG(VSTVS) P(ONTIFEX) M(AXIMVS) TR(IBVNICIA) P(OTESTATE) IMP(ERATOR) P(ATER) P(ATRIAE); NERO CLAVD(IVS) CAESAR AVG(VSTVS) GER(MANICVS) P(ONTIFEX) M(AXIMVS) TR(IBVNICIA) P(OTESTATE) IMP(ERATOR) P(ATER) P(ATRIAE)
Krebs / Juni
Pilastersockel: LIBERTVS FAC(IENDVM) CVR(AVIT)
Tondi mit Kaiserporträts: SER(VIVS) GALBA IMP(ERATOR) CAESAR AVG(VSTVS) TRI(BVNICIA); IMP(ERATOR) CAES(AR) OTHO
Löwe / Juli
Pilastersockel: TVTA FORTVNA / S P Q R
Tondi mit Kaiserporträts: A(VLVS) VITELLIVS GERMAN(ICVS) IMP(ERATOR) AVG(VSTVS) P(ONTIFEX) M(AXIMVS) I; IMP(ERATOR) CAES(AR) VESPASIAN(VS) AVG(VSTVS) P(ONTIFEX) M(AXIMVS) TR(IBVNICIA) CO(N)S(VL) III
Jungfrau / August
Tondi mit Kaiserporträts: T(ITVS) IMP(ERATOR) CAES(AR) AVG(VSTVS) P(ONTIFEX) M(AXIMVS) TR(IBVNICIA) P(OTESTATE) P(ATER) P(ATRIAE) CO(N)S(VL) VIII; CAESAR AVG(VSTVS) F(ILIVS) DOMITIANVS CO(N)S(VL) IIII
Waage / September
Tondi mit Kaiserporträts: HADRIANVS AVG(VSTVS) CO(N)S(VL) III P(ATER) P(ATRIAE); ANTONINVS AVG(VSTVS) PIVS P(ATER) P(ATRIAE) TR(IBVNICIA) P(OTESTATE) CO(N)S(VL) III
Skorpion / Oktober
Tondi mit Kaiserporträts: MARCO ANTONIO PHILOSOPHO; L(VCIVS) VERVS AVG(VSTVS) ARM(ENIACVS) PARTH(ICVS) MAX(IMVS) TR(IBVNICIA) P(OTESTATE) VIIII

Schütze / November
Tondi mit Kaiserporträts: IVLIANVS AVG(VSTVS) TR(IBVNICIA) P(OTESTATE) XXIIII; M(ARCVS) COMMODVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG(VSTVS) BRIT(ANNICVS)
Steinbock / Dezember
Tondi mit Kaiserporträts: PERTINAX P(VBLIVS) CAES(AR) AVG(VSTVS); AVIDIVS AVG(VSTVS) CO(N)S(VL) III P(ATER) P(ATRIAE)
Wassermann / Januar
Tondi mit Kaiserporträts: L(VCIVS) SEVERVS AVG(VSTVS) IMP(ERATOR) VII; PESCENINVS NIGER AVG(VSTVS) CO(N)SVL III
Fische / Februar
Tondi mit Kaiserporträts: ANTONINVS CARACALLVS AVG(VSTVS); DIETAS AVGVSTO DVM

Erhaltungszustand: mäßig bis gut; mehrere vertikal verlaufende breite Risse an der zum Garten weisenden Schmalseite (1606 Einbau Kamin) und an der hinter dem Treppenaufgang liegenden Längsseite (1872 Abriss des angrenzenden Gebäudes), zahlreiche kleinere Putz- und Farbabplatzungen sowie mehr oder minder starke Farbabriebspuren, retuschiert in einem helleren Farbton, wenig abgefallene *Pastiglia* im Fries

Restaurierungen: 1946: Sanierung der Gebäude; 1988/89: Restaurierung der Wandmalereien; 2013–16: umfassende Restaurierung des Palazzo d'Arco und der Wandmalereien in der Sala dello Zodiaco

Auftraggeber: Mitglied der Familie Gonzaga

Dokumente: ASMn, AG, E. XLIX. 3, b. 1646

1520, 7. November
Der als Botschafter nach Mailand entsandte Giovanni Gonzaga berichtet seinem Neffen, dem Markgrafen von Mantua Federico II. Gonzaga, dass der Bruder Falconettos mit den „saccheri" eingetroffen sei.
1520. 7. 9b[e]
[…]
Dappoi me ne andai a la corte, & arcompagnai Monsignore a la messa, & da la messa a casa sempre di compagnia col conte & col Grossino: Tornati che fossimo a casa, trovassemo c[h']er[a] venuto il fratello de Falconetto con li saccheri, et subito desnato ritornassimo tutti con tal nova a Monsignore de La[utrech]: […]
[…]
Servitore Joannes de Gonzaga marchio
Allo Ill[mo] et Ex[mo] s[re] mio obser[mo] lo s[re] Marchese di Mantua
fol. 279r-281r

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 591; Temanza 1778, S. 134; Ricci 1915, S. 858–861; Moretta 1918, S. 165–181; Fiocco 1930/1931, S. 1214–1218; Marani / Perina 1961, Bd. 1, S. 399–401; Schulz 1962, S. 42, Anm. 21; Buddensieg 1963, S. 121–150; De Tervarent 1963, S. 244–265; Fasolo 1963, S. 84; Fiocco 1965, S. 61–62; Marani 1966, S. 81–82; Schweikhart 1966, S. 52–97; Buddensieg 1969, S. 1–29; Chastel 1969, S. 78; Chastel 1974, S. 11; Schweikhart 1974, S. 128; Marani 1980, S. 88–96; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 92–94, Kat.-Nrn. IV.7-IV.8 (Gunter Schweikhart); Venier 1983, S. 111–133; Signorini 1984, S. 9–11; Schweikhart 1985, S. 461–488; Mori 1987, S. 42; Schweikhart 1988 (B), S. 150; Signorini 1988, S. 83–97; Sgarbi 1989, S. 102–106; Signorini 1989[3 [1987]]; Tellini Perina 1989, S. 227; Signorini 1990, S. 85; Guzzo 1994, S. 352; Capodieci / Ilari 1996 (A), S. 141–167; Capodieci / Ilari 1996 (B), S. 23–37; Pinotti 1996; Capodieci 1997, S. 27–30; Lodi 1997, S. 194–196; Moneti 1997, S. 111, Anm. 27; Auri-

gemma / Cavallaro 1999, S. 175–194; Signorini 2000, S. 214–256; Bolla 2001, S. 37; Villa 2003, S. 364; Jestaz 2004, S. 42–48; Kliemann 2004, S. 30; Olivato 2005, S. 20; Tellini Perina 2005, S. 87; Lodi 2008 (b), S. 211; Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 306–307, Kat.-Nr. 32 (Giorgio Marani); Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 304–305, Kat.-Nr. 31 (Dimitrios Zikos); Götze 2010, S. 235–237 und S. 500, Kat.-Nr. MA-52; Lüdemann 2012, S. 55–84; Signorini 2016, S. 52–88; Pietrobelli 2021, S. 119, Anm. 21

2 Fragliche Zuschreibungen

2.1 Cappella Lavagnoli: Szenen aus dem Leben von Johannes Evangelist

1486

Verona, Sant'Anastasia, innere nördliche Chornebenkapelle, Cappella dei Lavagnoli oder des Heiligen Johannes Evangelist oder des Heiligen Vinzenz Ferrer (um 1480) oder der Heiligen Anna (1810)

Mischtechnik *a fresco* und *a secco*, *Pastiglia*

Inschriften:
linke Wand, mittleres Bildfeld, Kreuztitulus: INRI
rechte Wand, mittleres Register, Buch des Heiligen Johannes Evangelist: *Beatus qui / legit et / qui audiunt / verba pro // phetiae / […] / […] / […]* (Offb. 1,3)

Erhaltungszustand: schlecht bis mäßig; großflächige und teils retuschierte Fehlstellen, zahlreiche Putz- und Farbabplatzungen, massive Farbabriebspuren, abgefallene *Pastiglia*; an der rechten Wand ist das untere Register größtenteils durch das Grabmonument für Angelo und Marsilio Lavagnoli (1580) verdeckt bzw. zerstört und das Bildfeld in der Lünette übermalt (18. Jh.)

Restaurierungen: 1878–81 Giuseppe Manganotti; 1883 Gaetano Pasetti und Giovanni Bagattini; 1977 Ottorino Nonfarmale; 2005–11 Christian Campanella

Auftraggeber: Gregorio Lavagnoli

Literatur: Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 15; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 21; Bennassuti 1825, S. 122; Da Persico 1838, S. 15; Rossi 1854, S. 8; Bernasconi 1864, S. 242; Giro 1869, Bd. 2, S. 92; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 461–462, 463; Simeoni 1913[3 [1909]], S. 48; Cipolla 1914–1916, 18 (1915), S. 160–162; Scapini 1954, S. 29–30; Del Bravo 1963, S. 41; Marchini 1982, o.S.; Marinelli 1990, S. 633; Fossaluzza 1996, S. 142; Maoli 2001, S. 42–46; Rossi 2006, S. 112–113; Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 58–59, Kat.-Nr. 5.2 (Mattia Vinco); Vinco 2006 (b), S. 59–90; Degenhart / Schmitt 2010, S. 67, Kat.-Nr. 781 und S. 92–93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt); Mus.-Kat. Verona 2010, S. 147, Kat.-Nr. 98 (Sergio Marinelli); Rossi 2010, S. 453–459; Zamperini 2010 (a), S. 66, 112, 113–114, 117–118; Vinco 2011, S. 151–153; Karet 2014, S. 89–90

2.2 Cappella Manzini-Maffei: Scheinarchitektur mit Heiligenfiguren

1491/1492

Verona, Sant'Anastasia, zweites Joch des südlichen Seitenschiffs, Cappella dei Manzini-Maffei oder der Heiligen Trinität oder des Heiligen Vinzenz Ferrer

Mischtechnik *a fresco* und Tempera, *Pastiglia*

Inschriften:
2. Geschoss, Sockel der Heiligenfiguren: SAN(C)TVS / T(H)OMAS / DE (A)QVINO; [zerstört]
Gebälk, Fries in Grisaille, linke Seite, Altar: SACRI / FICIVM / PVB(LICVM) / S C
Attika, Sockel der Heiligenfiguren: DIVI ANDRE / E SACRVM; DIVI LAVRENT / II MARTIRIS
Attika, Thronarchitektur, seitliche Wangen: DIVAE / [---]; TRINIT / [A]E
Laibung des Spitzbogens, Titulaturen der römischen Kaiser und Schriftbänder der Propheten:
AVRELIVS IMP(ERATOR) CAESAR AVG(VSTVS) GERMANICVS P P P
DANIEL PROPHET[A]
IMP(ERATOR) CAESAR AVG(VSTVS) TRAIANVS (H)ADRIANVS C I
ESACHIEL P(ROPHETA)
ELIAS P(RO)P(HETA)
NERO CLAVDIVS CAESAR AVG(VSTVS) P(ONTIFEX) M(AXIMVS) TR(I)B(VNICIA) P(OTESTATE) CON(SVL) IIII
MOISES P(RO)P(HETA)
IMP(ERATOR) CAESAR AVG(VSTVS) DOMI(TIANVS)
Konsole des linken Gurtbogens, an der Grabstele: QVIE / SSIE
Konsole des rechten Gurtbogens, am Altar: DIV / A / CÆR / ES / AVGV / SSTA / ET / S A

Erhaltungszustand: schlecht; großflächige und teils retuschierte Fehlstellen, zahlreiche Putz- und Farbabplatzungen, massive Farbabriebspuren insbesondere im Bereich der in Tempera gemalten Figuren, abgefallene *Pastiglia*; auf der linken Seite ist das erste Geschoss der Scheinarchitektur größtenteils durch das Grabmonument für Francesco Maria Ornano (†1613) verdeckt, auf der rechten Seite sind das erste und das zweite Geschoss der Scheinarchitektur beinahe vollständig durch das Monument zu Ehren von Vincenzo Pisani (†1757) zerstört

Restaurierungen: 1967 Ottorino Nonfarmale; 2005–11 Christian Campanella

Auftraggeber: Gian Nicola Manzini und seine Witwe Maddalena Maffei

Literatur: Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 14; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 16; Bennassuti 1825, S. 118; Da Persico 1838, S. 11–12; Giro 1869, Bd. 2, S. 89; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 461–462; Simeoni 1913[3] [1909], S. 43; Cipolla 1914–1916, 18 (1915), S. 303–304; Scapini 1954, S. 15; Ausst.-Kat. Verona 1970, S. 102–104, Kat.-Nr. 30 (Maria Teresa Cuppini); Middeldorf 1978, S. 318; Flores D'Arcais 1980 (B), S. 470; Cuppini 1981, S. 375, 406; Marchini 1982, o.S.; Aurenhammer 1985, S. S. 207–216; Aurenhammer 1987, S. 30–33; Guzzo 1994, S. 351; Viviani 2002, S. 86; Villa 2003, S. 364; Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 65, Kat.-Nr. 5.8 (Mattia Vinco); Vinco 2006 (B), S. 78–84, 90, Anm. 2; Eberhardt 2007, S. 98–99, 103, Anm. 28; Lodi 2008 (A), S. 452 und 459, Anm. 18; Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt); Zamperini 2010 (A), S. 102–104, 110–111, 116; Campanella 2011, S. 308–309; Lodi 2011 (B), S. 105–106

2.3 Palazzo Spolverini-Dal Verme: Fries mit figürlichen Szenen all'antica

um 1490/1500

Verona, Contrada di San Benedetto, Via Francesco Emilei (früher Via Santa Eufemia), Haus-Nr. 20 (früher Nr. 303) / Via Sant'Egidio, Haus-Nr 2, Palazzo Dal Verme – Malaspina – Spolverini – Franchini – Cassa di Risparmio

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* in Grisaille

Inschriften:
2. Abschnitt, auf den Bannern: VENI, VIDI, VICI und S P Q R
4. Abschnitt, auf dem Feldzeichen: DIVICIA

Erhaltungszustand: schlecht bis mäßig; trotz des relativ geschützten Anbringungsorts unterhalb des vorkragenden Daches ist die Farbschicht von oben nach unten zunehmend stark verwittert und in einigen Abschnitten einschließlich der Putzschicht gänzlich zerstört

Restaurierungen: 1991 Daniela Campagnola

Auftraggeber: Familie Spolverini (?)

Literatur: Simeoni 1913[3 [1909]], S. 91; Tommasoli 1954–1955, 18 (1954), S. 72; Dal Forno 1973, S. 190; Schweikhart 1973 (a), S. 9–36 und S. 207, Kat.-Nr. 32; Cuppini 1981, S. 409; Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 174–177, Kat.-Nr. 59; Schweikhart 1988 (a), S. 44–45; Cenni / Coppari 1989–1993, Bd. 1 (1989), S. 92; Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 34, Kat.-Nr. 82; Guzzo 1994, S. 351; Luciolli 2003, S. 34–35; Villa 2003, S. 364; Vinco 2006 (a), S. 118; Zumiani 2008, S. 549–576; Lugoboni 2017, S. 140–141

2.4 Palazzo Verità ai Leoni: Fries mit figürlichen Szenen all'antica

um 1490/1500

Verona, Vicoletto Leoni, Haus-Nrn. 6, 8 (früher Nrn. 1908, 1910) / Lungadige Bartolomeo Rubele, Haus-Nr. 38, Palazzo Verità ai Leoni (Verità – Bianchini – Salgari), Saal im 2. Obergeschoss

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* in Grisaille

Inschriften:
Fahne mit S P R (vermutlich S P Q R)

Erhaltungszustand: schlecht; der Fries ist stellenweise gänzlich zerstört, die noch erhaltenen Abschnitte weisen große Fehlstellen, zahlreiche Einkerbungen von der Freilegung und teilweise Farbabriebspuren auf; einzelne Abschnitte wurden bei der Restaurierung von der Wand abgenommen, auf einen neuen Bildträger montiert und wieder am ursprünglichen Standort angebracht

Restaurierungen: vor 1980: Freilegung und teilweise Abnahme

Literatur: Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99, Kat.-Nr. IV.14 (Licisco Magagnato); Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 82–85, Kat.-Nr. 21; Schweikhart 1988 (b), S. 149; Guzzo 1994, S. 351; Smith 2000, S. 378–381; Marini 2002, S. 158, Anm. 13; Luciolli 2003, S. 47; Villa 2003, S. 364; Zamperini 2005, S. 127–128, 167–170; Vinco 2006 (a), S. 118; Zamperini 2010 (a), S. 196–197; Lugoboni 2017, S. 156

2.5 Palazzo Geremia: Fassaden- und Innendekorationen

a) Fassade: Fassadengliederung (mit figürlichen Szenen)
b) Durchgangshalle: Fries mit Gorgonenhäuptern, Vögeln, Füllhörnern und Rankenwerk; Wappen
c) Kaminaufsatz: (Front: Figurenpaar mit Wappen); Flanken: Tondi mit Reliefbüsten antiker Kaiser
d) Vorderhaus, erstes Obergeschoss, Salone: Fries
da) Schmalseiten: Meereswesen und Reliefbüsten im Profil; Wappen
db) Längsseiten: Mischwesen, Rankenwerk und vollplastische Büsten im Viertelprofil
e) Vorderhaus, zweites Obergeschoss, Salone: Fries
ea) Schmalseite zur Via R. Belenzani und daran angrenzende Abschnitte der Längsseiten: Meereswesen nach Kupferstichen von Andrea Mantegna und Girolamo Mocetto
eb) Schmalseite zum Innenhof und daran angrenzende Abschnitte der Längsseiten: Meereswesen
f) Hinterhaus, erstes Obergeschoss, Salone: Fries mit Meereswesen und Vasen
g) Hinterhaus, erstes Obergeschoss, nördliche Saletta: Fries mit geflügelten Masken, geflügelten Puttenköpfen, Rankenwerk und Wappen
h) Hinterhaus, erstes Obergeschoss, südliche Saletta: Fries mit Mischwesen und Wappen

nach 1499 und vor 1508

Trient, Via Rodolfo Belenzani (früher Contrada Larga), Haus-Nr. 20, Palazzo Geremia – Tevini – Podetti – Gemeinde Trient

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* (in Grisaille)

Inschriften:
a) oberes Gebälk, von links nach rechts:
ovale Plakette: M[AXI]M[ILIA]N[VS] / [---] / [REX ROMA]NORVM / [--]IN ARCE / TRID[--]
Tabula ansata: MAX(IMILIANVS) OMNIB(VS) / AVRES BENI / GNE PR(A)ES(T)A(T)
am Gesims links neben dem zentral angebrachten Wappen der Familie Pona: VIN[C]ENT[IA]
Tabula ansata: Monogramm Maximilians I.
ovale Plakette: [Text nicht mehr erhalten]

Erhaltungszustand: a) Putzabplatzungen, Farbabriebspuren und Fehlstellen; b) fragmentarisch erhalten, Putzabplatzungen und Farbabriebspuren; c) sehr gut erhalten; d) wenige sehr gut erhaltene Abschnitte und ein fragmentarisch erhaltener Abschnitt, Putzabplatzungen; ea) Putzabplatzungen, Farbabriebspuren und Fehlstellen; eb) fragmentarisch erhalten, Putzabplatzungen und Farbabriebspuren; f) Putzabplatzungen, Farbabriebspuren und Fehlstellen; g) Putzabplatzungen, Farbabriebspuren und Fehlstellen; h) fragmentarisch erhalten, Putzabplatzungen und Farbabriebspuren

Restaurierungen: 1941 Arturo Raffaldini: Fassade; 1960 Luigi Battisti: Fassade; 1973 Carlo Andreani: Fassade; 1986–93 Michelangelo Lupo: Palazzo gesamt (Freilegung der Innendekorationen)

Auftraggeber: Giovanni Antonio Pona genannt Geremia

Literatur: Ambrosi 1881, S. 53–54; Ilg 1891, S. 74–77; Emert 1953, S. 14–16; Emert 1956² [1954], S. 162–164; Rasmo 1982, S. 212–214; Chini 1988 (a), S. 128; Marsilli 1988, S. 80–83; Chini 1988 (b), S. 144–149; Lupo 1990; Chini 1993, S. 154–155; Passamani 2000, S. 431; Lupo 2004; Marinelli 2010, S. 82–85; Prezzi 2013, S. 153–160; Cattoi 2017, S. 49–50; Trübenbach 2023, S. 56–137

2.6 Villa Sanguinetti: Friese all'antica

a) linke Haushälfte, Erdgeschoss, nördliches Nebenzimmer: Fries mit Mischwesen und Knaben mit Hunden, Wappen und Vasen
b) rechte Haushälfte, Erdgeschoss, südliches Nebenzimmer: Fries mit gerüsteten Mischwesen, Vasen
c) rechte Haushälfte, Erdgeschoss, nördliches Nebenzimmer: Fries mit musizierenden Mischwesen und Eroten, Wappen und Vasen
d) Obergeschoss, zentraler Salone: Fries mit Kentauromachie (siehe Bresciani 1938, S. 217)

um 1500/1510

Casaleone, Via Roma, Haus-Nr. 57, Villa Sanguinetti – Albertini – Bertoli – Furlani – Merlo – Costantini

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* in Grisaille

Erhaltungszustand: a) dunkler, öliger Firnis; b) Putzabplatzungen und Farbabriebspuren, verschmutzt; c) Fehlstellen, Putzabplatzungen und Farbabriebspuren, verschmutzt; d) nicht erhalten

Auftraggeber: Familie Sanguinetti

Literatur: Bresciani 1938, S. 215–217; Bresciani 1957, S. 63–64; Viviani 1975, S. 704, Kat.-Nr. 264; Tonetti 1976, S. 52–56; Scola Gagliardi 1992, S. 266–267, Kat.-Nr. 70; Scola Gagliardi 2000, S. 149–151; Ferrari 2003, S. 709, Kat.-Nr. VR 568; Eberhardt 2007, S. 102, Anm. 19; Pavanello / Mancini 2008, S. 200–201, Kat.-Nr. 38 (Maddalena Basso); Occhi / Garau 2010, S. 66–67

2.7 Gebäude an der Kirche Santo Stefano: Fries mit Mischwesen, Satyrn, Eroten, Rankenwerk und Tondi mit Heiligen, unterhalb davon Festons und Wappen

um 1500/1510

Verona, Piazzetta Carbonai, Haus-Nr. 2

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* in Grisaille und buntfarbig

Erhaltungszustand: schlecht; trotz des relativ geschützten Anbringungsorts unterhalb des vorkragenden Daches ist die Farbschicht stark verwittert und stellenweise einschließlich der Putzschicht vollständig zerstört; von der Dekoration der unterhalb des Frieses liegenden Wandflächen sind nur mehr wenige Fragmente schemenhaft erhalten

Restaurierungen: 1984: Fries an der rechten Seite der Fassade

Auftraggeber: Pilgerherberge? Kanonikergebäude?

Literatur: Schweikhart 1973 (a), S. 205–206, Kat.-Nr. 29; Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 168–171, Kat.-Nr. 57; Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 34, Kat.-Nr. 81

2.8 Palazzo Todeschi-Fracanzani: Fries mit Meereswesen und Tondi mit Wappen

um 1510/1520

Verona, Via Santa Maria in Organo, Haus-Nr. 2 (früher Nr. 4405) / Vicolo cieco Campostrini, Palazzo Todeschi – Fracanzani – Dal Pozzo – Campostrini – Fondazione Centro Studi Campostrini

Mischtechnik *a fresco* und *a secco* in Grisaille

Erhaltungszustand: schlecht; trotz des relativ geschützten Anbringungsorts unterhalb des vorkragenden Daches ist die Farbschicht von oben nach unten zunehmend stark verwittert

Restaurierungen: vor 2002 Alessandra Cottone: Fries an der Fassade; 2012–13 Giuseppina Rossignoli: Fassaden- und Innendekoration, Elena Butturini: Holzbalkendecken, Rossella Godi und Rinaldo Martini: Steinmetzarbeiten

Auftraggeber: Familie Todeschi

Literatur: Simeoni 1913[3 [1909]], S. 252; Tommasoli 1954–1955, 28 (1955), S. 79; Dal Forno 1973, S. 170; Schweikhart 1973 (a), S. 207, Kat.-Nr. 31; Forti / Cova / Marini 1985–1991, Bd. 1 (1985), S. 180–183, Kat.-Nr. 61; Schweikhart 1988 (a), S. 49; Schweikhart / Cova / Sona 1993, S. 35, Kat.-Nr. 91; Guzzo 1994, S. 352; Marini 2002, S. 147; Luciolli 2003, S. 53; Villa 2003, S. 365; Lugoboni 2017, S. 140

II Tafelmalerei

1 Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen

1.1 Pala Nichesola: Thronende Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Hiob und Bonaventura

um 1504

Verona, San Fermo Maggiore, Oberkirche, Cappella di San Bernardo

Öl auf Holz, Hochformat, 298 x 147 cm

Inschriften:
Mittig am unteren Bildrand, Schriftband: PILIVS NICHESOLLA RESTAVRANDO CVRAVIT ANNO D 1628
Mittig am unteren Bildrand, auf dem Bildgrund: CURIO DENUO RESTAURANDUM CURAVIT MDCCCLXXIV

Erhaltungszustand: schlecht; mehrere vertikal verlaufende Risse, Farbabplatzungen und -abriebspuren, Verfärbungen, Übermalungen und Retuschen; die ursprünglich oben rundbogig abschließende Tafel wurde (möglicherweise im Zusammenhang mit der Entfernung vom ursprünglichen Standort und aus ihrem ursprünglichen Rahmen 1816) eckig ergänzt

Restaurierungen: 1628 (im Auftrag von Pilius Nichesola); 1874; 1997 Sopraintendenza di Verona

Provenienz: Verona, San Fermo Maggiore, Oberkirche, Cappella dei Nichesola oder der Heiligen Bonaventura und Hiob (im Jahr 1816 durch ein Retabel von Santo Creara ersetzt)

Auftraggeber: Azzone di Gulielmo Nichesola

Literatur: Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 197; Bennassuti 1825, S. 87; Gerola 1915, S. 223; Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 808; Mosna 1924, S. 118; Fiocco 1930/1931, S. 1212, Perez Pompei 1954, S. 42; Marinelli 1990, S. 638; Guzzo 1994, S. 352; Marinelli 1996, S. 349; Maoli 2001, S. 53–55; Viviani 2002, S. 140; Villa 2003, S. 365; Gemma Brenzoni 2004 (a), S. 244; Lodi 2004, S. 265; Ausst.-Kat. Verona 2006 (b), S. 88, Kat.-Nr. 9 (Caterina Gemma Brenzoni); Zamperini 2010 (a), S. 138

1.2 Orgel der Kathedrale San Vigilio in Trient

a) Tafeln der vorderen Flügeltüren: Apostelfürsten Petrus und Paulus vor einem Tonnengewölbe (Außenflügel), Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel (Innenflügel)
b) Tafeln der hinteren Flügeltüren: Bemalung in „colore beretino“
c) Tafeln an der Brüstung der Cantoria: Wappen des Trienter Fürstbischofs Georg von Neudegg und Personifikationen der Septem Artes Liberales in Grisaille
d) Bemalung des Gehäuses
e) Vergoldung des Zierwerks: Kandelaber, Rosetten, Festons, Vasen, Säulen, etc.

1507, 10. August bis 1508, 21. Juli

a) Trient, Santa Maria Maggiore, über dem Hauptportal an der Westwand (seit spätestens 1863/79)

a) Tempera auf Leinwand, vier hochrechteckige Tafeln, Außentafeln zusammen 500 x 432 cm, Innentafeln jeweils 440 x 210 cm

Inschriften:
a) Außenflügel, Schrifttafeln unterhalb der Victorien in den Bogenzwickeln:
VICTO / RIA / AVGVS / TA; VICTO / RIA / ÆTER / NA
a) Rechter Innenflügel, Architektur im Hintergrund der Jungfrau Maria:
am Sockel der Säulen: S C
im Gebälk des Dreiecksgiebels: NEYDEGK
Schrifttafel im Giebelfeld: S P Q R
im figürlichen Relief im Mittelgeschoss, am Podest: C A
im Gebälk über dem figürlichen Relief: CHORONATIO CAESARIS

Erhaltungszustand: a) gut; Risse entlang der Brettbahnen durch die Verwölbung einzelner Bretter, teilweise Farbabriebspuren und dunkle Verfärbungen; b), c), d) und e) nicht erhalten

Restaurierungen: a) 1863 Vigilio Tabarelli; 1924 Ezio Mosna; 2003 Lilia Gianotti unter der Leitung und Aufsicht von Ezio Chini und Roberto Perini

Provenienz: Trient, Kathedrale San Vigilio, zwischen dem fünften und sechsten Pfeiler der nördlichen Mittelschiffarkade (bis 1817)

Auftraggeber: Georg von Neudegg, Fürstbischof von Trient (1505–1514)

Dokumente: Archivio Diocesano Tridentino, Archivio del Capitolo della Cattedrale, Capsa Fabricae n. 3 (Liber computorum et rationum Fabricae Sancti Vigilii pro annis 1506, 1507, 1508 et 1509)[3]

1507, 19. Juli
Bezahlung eines Boten an den Veroneser Maler Girolamo (Dai Libri), der das Zierwerk der Orgel vergolden und bemalen sollte, aber schließlich durch den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto ersetzt wurde.
Item quia dum essem Soveri magister Hieronymus pictor veronensis, qui ornamenta organi deaurare etiam pingere debet, venerat et Capitulum ad me ut venirem Tridentum nuncium proprium miserunt, quamvis sicut rei veritas se habet postmodum non pinxerit, sed alius, videlicet magister Ioannes Maria Falconettus veronensis, eidem nuncio numeravi, die XVIIII Iulii, G 7.
fol. 7v

1507, 10. August
Der Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto erhält für die Vergoldung und Bemalung des Gehäuses und des Zierwerks der Orgel eine Anzahlung in Höhe von 10 Rheinischen Gulden.
Item pro arra et parte solutionis mercedis et operis atque aliarum rerum fiendarum per magistrum Ioannem Mariam Iacobi Falconettum civem et pictorem veronensem, qui deaurare et pingere debet capsam et ornamenta organi nostre ecclesie cathedralis Tridentine, iuxta conventiones et pacta facta et conclusa inter Venerabilem Capitulum ecclesie predicte et ipsum magistrum Ioannem Mariam, prout continetur instrumento rogato per Ser Antonium Cariolum civem et notarium Tridentinum, florenos decem auri rhenenses, die X Augusti, M 5.
fol. 24v

3 Die Ausgaben für Bau und Dekoration der Trienter Domorgel sind unter der Überschrift ORGANUM auf den folia 21r-42v übersichtlich notiert; einzelne nur mittelbar mit der Orgel in Zusammenhang stehende Ausgaben finden sich auch auf einigen vorhergehenden Blättern. Das Dokument ist vollständig publiziert in MARINELLI 2010, S. 88–121, Dok.-Nrn. 1 und 2. Hier werden nur solche Einträge berücksichtigt, die direkt oder indirekt den Maler Giovanni Maria Falconetto und seine Arbeiten an der Orgel betreffen.

1507, 25. August
Dem Presbyter Udalricus werden die Kosten einer Reise nach Verona erstattet, die er im Auftrag des Domkapitels unternahm, um dem Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto zusätzlich zu den bereits ausgezahlten 10 Rheinischen Gulden eine weitere Anzahlung in Höhe von 60 Rheinischen Gulden zu überbringen.
Item quia usque diebus quinque presbiter Udalricus altarista noster occasione fuit absens a civitate tridentina quando missus fuit Veronam ad portandum florenos 60 auri rhenenses ad magistrum Ioannem Mariam Falconettum pictorem veronensem, cui decem alios similes florenos rhenenses, antequam Tridento discederet quando cum Venerabili Capitulo convenit, dedi et tradidi pro parte solutionis sue mercedis et cetera, pro expensis victus, pro instrumento exsbursationis pecuniarum cum fideiussione et cetera, et pro naulo equi et cetera, in summa sibi numeravi, die XXV mensis Augusti, L 9 G 6.
Der Presbyter Udalricus berichtet Paolo de Crotti, dass er dem Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto am Samstag den 21. August für die Vergoldung und Bemalung des Zierwerks der Orgel zusätzlich zu den bereits ausgezahlten 10 Rheinischen Gulden eine weitere Anzahlung in Höhe von 60 Rheinischen Gulden überbracht habe.
Item numeravi presbitero Udalrico de Desideratis de Coredo vallis Annanie, altariste ad altarem sanctorum Nicolai et Hieronymi situm in nostra cathedrali ecclesia, florenos sexaginta auri rhenenses portandos ad magistrum Ioannem Mariam Falconettum civem et habitatorem veronensem pictorem, qui deaurare et pingere debet ornamenta organi nostri, pro arra et parte solutionis mercedis et operis per eum fiendi, quas pecunias die XVIII Augusti ipse presbiter Udalricus a me recepit in sacristia nostra; et die sabbato XXI Augusti numeravit ipsi magistro Ioanni Marie Verone, pro quo fideiussit Ser Bonaventura quondam Ser Pauli de Contrata … etiam confessus fuit se habuisse predictos decem florenos rhenenses a me suprascriptos, prout constat instrumento rogato per Delardum quondam domini Antonii notarii de Caprario de Sancto Zenone Verone, anno 1507 die sabbato XXI Augusti, sic mihi retulit ipse presbiter Udalricus, die XXV Augusti, M 30.
fol. 25r

1507, 11. September
Bezahlung einiger Arbeiter für den Transport des Rahmens vom Haus des Ludovico Balzano (Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano) zum Haus des Andrea de Facini (Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto).
Item numeravi illis laboratoribus, qui portaverunt cornisonum ex domo domini Ludovici de Balzanis in domum quondam domini Andree de Facinis et cetera, etiam ex domo dicti domini Ludovici portaverunt ad domum prefate domine Aldrigetine zocchum supra quem laborant ligna grossa et cetera, die XI Septembris, L 1 Q 4.
fol. 26r

1507, 13. September
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Vergoldung und Bemalung des Gehäuses und des Zierwerks der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori veronensi, ad bonum computum sue mercedis, quia debet deaurare etiam colorare et pingere ornamenta et capsam organi et cetera, florenos sexaginta in auro rhenenses et septem similes florenos in marcellis Venetis, prout constat cedula manu propria ipsius magistri Ioannis Marie scripta et cetera; hoc fuit die XIII Septembris et cetera, in summa videlicet M 33 L 5.
fol. 26r

1507, 23. September
Bezahlung von zwei Jünglingen für den Transport mehrerer Tafeln vom Haus der Aldrighetina (Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano) zum Maler Giovanni Maria Falconetto, der sie bemalen soll.
Item numeravi duobus iuvenibus, qui portaverunt plures cantinellas ex domo domine Aldrighetine ad magistrum Ioannem Mariam pictorem ad pingendum, G 3.
fol. 27r

1507, 29. September
Bezahlung von drei Jünglingen für den Transport vieler geschnitzter Tafeln vom Haus der Aldrighetina (Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano) zum Haus des Andrea de Facini (Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto), der sie vergolden und bemalen soll.
Item numeravi tribus iuvenibus, qui portaverunt ex domo domine Aldrighetine ad domum quondam domini Andree de Facinis ubi pictores habitant multas tabulas intagliatas ad deaurandum et pingendum pro ornamentis organi, die suprascripto [29 Septembris], G 3 Q 3.
fol. 27r

1507, 30 September
Bezahlung von vier Männern für den Transport des Gestells, das den Rahmen tragen soll, von der Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers (Francesco Begano) zur Wohn- und Arbeitsstätte des Malers (Giovanni Maria Falconetto).
Item numeravi quatuor viris, qui cum duobus viagiis portaverunt spondas super quibus cornisonum organi sustineri debet ex domo intagliatoris ad pictorem, die suprascripto [XXX Septembris], G 8.
fol. 27v

1507, 16. Oktober
Kosten für acht Sparren zum Bau des Gerüstes für den Schnitzer (Francesco Begano) und den Maler (Giovanni Maria Falconetto).
Item pro octo canteriis, occasione faciendi pontes pro intagliatore et pictoribus in ecclesia ad organum, de quibus tria sunt longa passibus sex et quinque passibus quinque pro quolibet, ad computum unius carentani pro quolibet passu et in summa sunt passus 43, numeravi, die XVI Octobris, L 3 G 7.
fol. 27v

1507, 18. Oktober
Kosten für ein Stück Leinwand für die Tafeln der Flügeltüren der Orgel.
Item pro una pecia integra tele subtilis de Monaco, occasione faciendi partem portellarum pro organo, videlicet ad claudendum et aperiendum ipsum organum, numeravi magistro Orlandino Papiensi aromatario prope macellum Tridenti florenos sex rhenenses et carentanos triginta pro integra solutione, die XVIII mensis Octobris, videlicet prout scripto manu sua propria constat, M 3 L 2 G 6.
fol. 28r

1507, 20. Oktober
Kosten für den Transport einiger Bretter vom Haus der Aldrighetina (Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano) zur Kathedrale und zur Wohn- und Arbeitsstätte des Malers (Giovanni Maria Falconetto), der sie vergolden und bemalen soll.
Item pro portatura diversarum asserum ad ecclesiam ex domo domine Aldrighetine incollatarum et pro portatura diversorum frustorum intagliatorum ad domum pictoris ut deaurentur et colorentur, die suprascripto [XX Octobris], G 8.
fol. 28r

1507, 26. Oktober
Kosten für den Transport von drei Kandelabern und einigen Tafeln zum Vergolden und Bemalen (durch den Maler Giovanni Maria Falconetto).
Item portatura trium candelabrorum ponendorum supra cornisonum atque tabularum insimul incollatarum ponendarum retro cannas que sunt in duas partes incollate et aliquarum aliarum rerum ad deaurandum et pingendum et cetera, numeravi portatoribus, die 26 suprascripti [Octobris], G 4 Q 3.
fol. 28v

1507, 29. Oktober (a)
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Vergoldung und Bemalung des Gehäuses und des Zierwerks der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori veronensi, pro parte operis et mercedis sue, ad bonum computum ad deaurandum et pingendum capsam et ornamenta organi, florenos trigintatres auri rhenenses et marcellos tres Venetos, pro quo Reverendus dominus Michaeli Briosius canonicus et Andreas de Calapinis civis Tridentinus fideiussit, prout constat instrumento rogato per Ser Antonium Cariolum notarium nostrum …, die XXVIIII mensis Octobris, M 16 L 6 G 8.
fol. 28v

1507, 29. Oktober (b)
Kosten für die Anbringung eines Windschutzes an einem Fenster und am Gartenzugang im Untergeschoss des Hauses von Andrea de Facini (Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto), damit der Maler beim Vergolden und Bemalen des Gehäuserahmens der Orgel nicht gestört wird.
Item pro duobus telaribus positis, videlicet uno ad fenestram et aliud ad hostium horti ponendo cum papiro propter ventum, ne impedirentur pictores ad deaurandum et ad pingendum et cetera, numeravi magistro pro lignis, clavis et manufactura sua, die suprascripto [XXVIIII mensis Octobris], L 1 G 2 Q 2. Que telaria fuerunt posita in domo quondam domini Andree de Facinis in parte inferiori, ubi deaurant cornisonum.
fol. 28v

1507, 5. November
Bezahlung von zwei Männern für den Transport von Tafeln für das Gehäuse der Orgel zur Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto.
Item pro portatura tabularum capse organi, videlicet illarum que pingi debent ad domum pictoris supascriptam et illarum que pingi non debent ad ecclesiam et cetera, numeravi duobus viris qui illas poraverunt, die V Novembris, G 10.
fol. 28v

1507, 19. November
Kosten für den Transport einiger Tafeln und anderer Dinge vom Haus der Aldrighetina (Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano) zur Wohn- und Arbeitsstätte des Malers (Giovanni Maria Falconetto), der sie vergolden soll.
Item numeravi illis qui portaverunt ex domo suprascripta [domo domine Aldrighetine] ad pictorem tabulam cum revoltis que debent poni supra cannas et cetera, etiam aliquas alias res incisas, videlicet intagliatas et cetera, et unam tabulam magnam grossam incollatam et cetera, et hec omnia in tribus vicibus et cetera, etiam poni cum auro, die XVIIII Novembris, G 6.
fol. 29r

1507, 21. November
Bezahlung des Schmieds Romedio für acht Eisenkeile zur Befestigung der großen bemalten Tafeln an den Seiten des Gehäuses und diverse andere Eisenteile.

Item pro octo cuneis ferreis positis ad firmandum aliqua ligna in columnis ad sustinendum tabulas que sustinent cornisonum, grossas et largas etiam pictas que sunt ad latus organi et pro […], die XXI Novembris, M 1 L 1 G 9.
fol. 29r

1507, 25. November
Bezahlung mehrerer Männer für den Transport des vergoldeten und mit blauer Farbe bemalten Gehäuses der Orgel vom Haus des Andrea de Facini (Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto) zur Kathedrale.
Item pro portatura cornisoni deaurati et colorati cum azuro colore ex domo quondam domini Andree de Facinis usque in ecclesiam nostram, numeravi quam pluribus viris qui ipsum portaverunt, die XXV Novembris, L 2 G 6.
fol. 29r

1507, 30. November
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto in Münzform und Naturalien.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori nostri organi in pecuniis florenos trigintaquinque auri rhenenses, inter quos erant illi quindecim rhenenses valde leves alias dati per Reverendum dominum Ioannem Riepper canonicum sed exceptis quinque quos dato sibi callo, ut infra constat retinuit omnes alios, videlicet decem qui in sacristia repositi fuerunt restituit et pro eis marcelli sibi dati fuerunt et sic pro parte mercedis sue habuit florenos trigintaquinque rhenenses ut predictum est; et in vino atque frumento recepit a me tot ut facto insimul claculo et concordio habuit summam florenorum sex rhenensium, librarum quatuor et grossorum 2 bone monete et hoc fuit die ultimo Novembris et sic sunt in summa M 20 L 9 G 2.
fol. 29v

1507, 11. Dezember
Bezahlung von zwei Männern für den Transport einiger Tafeln vom Haus der Aldrighetina (Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano) zur Kathedrale sowie für den Transport des bemalten und vergoldeten Holzbogens, der Mittelsäule und anderer bemalter und vergoldeter Dinge vom Haus des Andrea de Facini (Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto) zur Kathedrale.
Item pro portatura aliquarum tabularum ex domo suprascripte domine Aldrighetine ad ecclesiam ponendarum in opere laboratarum; etiam pro portatura fornicum lignarum pictarum et deauratarum atque columnarum in medio capse organi positarum et aliarum rerum tam pictarum quam deauratarum ex domo quondam domini Andree de Facinis ad ecclesiam ponendarum in opere, in summa numeravi duobus viri, die suprascripto [XI Decembris], L 1 Q 4.
Bezahlung von zwei Männern für den Transport von Tafeln von der Kathedrale zum Haus des Andrea de Facini (Wohn- und Arbeitsstätte des Malers Giovanni Maria Falconetto), damit sie bemalt und mit vergoldeten Rosetten geschmückt werden.
Item numeravi aliis duobus viris, qui tabulas quadratas conglutinatas latas et cetera ex ecclesia ad domum prefati quondam domini Andree que pingi et cum rosis deauratis ornari debent etiam alia ligna laborata portaverunt et cetera, die suprascripto, G 8.
Bezahlung von zwei Arbeitern, die den Schnitzer Francesco Begano beim Einbau des vergoldeten Bogens, der Säule und anderer Dinge unterstützen.
Item numeravi duobus laboratoribus, qui sumtibus suis per duos dies laboraverunt in adiuvando magistrum Franciscum intagliatorem quando posuit in opere fornices deauratos, columnas etiam alias res et cetera supradictas, die suprascripto, in summa L 3 G 8.
fol. 30r

1507, 16. Dezember
Bezahlung von zwei Arbeitern für den Transport einiger großer Bretter von der Kathedrale zum Schnitzer Francesco Begano einerseits und zum Maler Giovanni Maria Falconetto andererseits.
Item numeravi duobus aliis laboratoribus, qui asseres magnas etiam parvas remotas hodie et heri ab opere ex ecclesia ad magistros Franciscum intagliatorem ad illas intagliandas partim et partim ad magistrum Ioannem Mariam ad deaurandum et pingendum et cetera portaverunt, die XVI Decembris, G 8 Q 4.
fol. 30r

1507, 17. Dezember
Bezahlung von zwei Arbeitern für den Transport von Tafeln von der Kathedrale zum Maler Giovanni Maria Falconetto und zum Schnitzer Francesco Begano.
Item numeravi duobus aliis laboratoribus, qui tabulas quadratas conglutinatas et alia ligna tam ad pingendum etiam deaurandum ex ecclesia ad magistrum Ioannem Mariam, quam ad intagliandum ad magistrum Franciscum portaverunt hodie, videlicet die XVII Decembris illas experti fuerunt in opere G 6.
fol. 30v

1507, 20. Dezember
Bezahlung eines Schmieds für die Scharniere zur Anbringung von provisorischen Flügeltüren am Gehäuse der Orgel zum Schutz der Orgelpfeifen.
Item pro cobiis sive substanculis ferreis ad sustinendum portellas organi et sunt pede sive frusta decem et octo: de quibus duodecim frusta idest sex paria remanebunt perpetuo firma et tria paria sunt ut ponantur ad portellas posticias que remanere debent donec alie que perpetuo erunt pingentur et cetera, et hoc propter pulveres etiam aerem ne canne destruantur, in summa numeravi magistro ferrario libras quindecim bone monete, die XX Decembris, videlicet in summa M 1 L 5.
Bezahlung eines Schmieds für Nägel, Eisenstifte etc. zur Anbringung kleiner Türen und vergoldeter Festons.
Item pro duodecim cardinibus parvis cum suis oculis parvis pro portis parvulis ad organum ubi sunt corde cannee et quinque ferris branchatis ad sustinendum festonos organi deauratos et pro cobiis positis ad hostium podioli; in summa pro omnibus huiusmodi rebus, numeravi magistro ferrario libras tres cum dimidia bone monete, die suprascripto, videlicet L 3 G 4.
fol. 30v

1507, 24. Dezember
Bezahlung eines Tischlers für die Anfertigung von zwei Staffeleien für den Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item numeravi uni carpentario, qui fecit pedes in duobus cavalottis pro magistro Ioanne Maria pictore pro pingendo ponticello retro et cetera, etiam quia scaiavit sive levigavit illas tabulas magnas que fuerunt picte et sunt ad latera organi sustinentes cornisonum magnum et cetere, L 1.
fol. 31r

1507, 29. Dezember
Dem Presbyter Odericus werden die bereits entstandenen Kosten einer Reise nach Verona erstattet, die er im Auftrag des Domkapitels antreten sollte, um den Orgelbauer Nicolò de Pomei und den Maler Giovanni Maria Falconetto nach Trient zu holen, die sich dann jedoch erübrigt, da Nicolò de Pomei zu diesem Zeitpunkt in Trient eintrifft und berichtet, dass Giovanni Maria Falconetto auch bald käme.
Item quia presbiter Odericus debebat equitare Veronam ad protestandum contra magistrum Nicolaum organarium etiam contra magistrum Ioannem Mariam pictorem quia non veniebant ad prosequendum opus organi et cetera, et iam volebat equitare, sed tunc magister Nicolaus intravit Tridentum

etiam dixit qualiter magister Ioannes Maria pictor in breve veniet et cetera, quia iam ipse presbiter Odericus habuerat et in domum suam tenebat equm et cetera, quem precio conduxerat et proptera in reducendo et presentando huiusmodi equo, ipse numeravit quos sibi dedi G 4.
fol. 31r

1508, 23. Januar
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Bemalung und Vergoldung des Gehäuses und des Zierwerks der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori, pro parte mercedis et solutionis sue et cetera, florenos undecim rhenenses quia pingit et deaurat ornamenta et capsam organi nostri et cetera; hoc fuit die XXIII Ianuarii, M 5 L 5.
fol. 32v

1508, 26. Januar
Bezahlung von sechs Lastträgern für den Transport der Flügeltüren von der Wohn- und Arbeitsstätte des Schnitzers Francesco Begano zur Kathedrale, um sie probehalber in das Gehäuse einzupassen, bevor sie mit Leinwand bespannt und anschließend bemalt werden.
Item numeravi sex baiulis, qui ex domo habitationis magistri Francisci intagliatoris portarunt portellas organi ad ecclesiam nostram occasione experiendi utrum bene starent in opere, quia postea debet poni tela super eis et deinde pingi, die suprascripto [XXVI Ianuarii], grossos sex; et deinde numeravi aliis quatuor, qui continue adiuverunt donec posite et collocate fuerunt in opere, grossos tredecim eodem die et cetera, in summa L 1 G 7.
fol. 32v

1508, 19.–22. Februar
Nach dem Erlass des kaiserlichen Edikts am 19. Februar 1508 werden alle Bestandteile der Orgel von den bisherigen Wohn- und Arbeitsstätten der Veroneser Handwerker und Künstler zur Kathedrale San Vigilio transportiert und dort in der Cappella di San Biagio gelagert.
Item quia emanaverant edicta cesarea hodie, videlicet die sabbato XVIIII Februarii, ut omnes subditi dominio venetorum exire deberent civitatem tridentinam per portam pontis super Athesim et cetera, propterea quia fecit transportare omnia ligna incisa que pertinent ad predictum organum nostrum ex domo domine Aldrighetine in qua habitavit magister Franciscus intagliator et cetera, et fistulas sive cannas etiam cannarum magnarum formas fiendas et laborandas per magistrum Nicolaum organarium veronensem cum aliis diversis rebus necessariis pro huiusmodi cannarum opere ex domo magistri Ioannis parolarii in ecclesiam nostram, videlicet in capellam sancti Blasii nostre ecclesie et cetera, numeravi illis qui portaverunt in capellam sancti Blasii ecclesie nostre predicta omnia, quia deliberaverunt nolle ire Veronam magistri organi et cetera, numeravi G 10.
Item quia die XVIIII Februarii suprascripto non potuerunt portari omnia necessaria ad ecclesiam consideratione suprascripti edicti et cetera, et hodie, videlicet die XXI, feci transportare ex domo quondam domini Andree de Facinis multa et diversa quadra pro soffitto ponticelli organi picta, etiam non picta, etiam alia diversa ornamenta pro predicto soffitto intagliata et cetera, que magister Ioannes Maria veronensis pictor penes se ibi habebat et tenebat et cetera, die XXII Februarii, L 1 Q 4.
fol. 33r

1508, 22. Februar
Da das am 19. Februar 1508 erlassene Edikt die Ausweisung aller Bürger der Republik Venedig fordert und alle an der Orgel beteiligten Handwerker und Künstler aus Verona stammen, wendet sich das Domkapitel an den Fürstbischof und die kaiserlichen Räte, um eine Ausnahmeregelung zu erwirken. Die Handwerker und Künstler dürfen in der Stadt bleiben, allerdings nur unter Einhaltung eines strengen Kontakt- und Kommunikationsverbots. Außerdem müssen sie Unterkünfte möglichst nah an der Kathedrale beziehen.

In dem Eintrag im Rechnungsbuch wird erst- und einmalig ein Tommaso Falconetto erwähnt.
Nota qualiter die martis vicesimasecunda mensis Februarii propter edicta cesarea emanata usque in diem sabbatum proxime preteritum ut omnes qui dominio venetorum subiecti sunt et non habent habitationem Tridenti sub capitali pena exire deberent civitatem Tridenti. Et sic omnes nostri laboratores circa opus organi cogebantur exire et opus imperfectum relinquere, propterea instetit Venerabilis Capitulum, tam apud Reverendissimum dominum nostrum Episcopum, quam apud Magnificos dominos consiliarios Cesareos quibus negocium expeditionis belli contra venetos commissum est, ut tandem ipsum Venerabilem Capitulum obtinuerit quod non obstante quod omnes huiusmodi laboratores nostri organi sint veronenses, cum dumtaxat propter hoc opus expediendum et finiendum, ad eiusdem Venerabilis Capitulis instantiam Tridentum, se contulerint et sic prout patet in huiusmodi organi opere multum iam progressi fuerint atque prosecuntur in dies remanere possint et remaneant in civitate Tridenti ad effectum et finem, ut ipsum opus organi omnino et totaliter expediant ac finiant. Dummodo pro eorum habitatione habeantur domus viciniores nostre ecclesie quo fuerit possibile; et quod domibus non exeant nisi dumtaxat quod ex domibus habitationum eorum dum ecclesiam ingrediantur ad laborandum etiam quod cum quibuscumque forensibus non conversabuntur nec qui licteras ad quoscumque et cetera scribent, vel etiam mittent et cetera. Et sic per predictorum esecutione, magistri Nicolaus et Franciscus de Pomeis fratres organarii, Ioannes Maria et Thomas de Falconettis pictores, Franciscus et Philippus de Beganis fabri lignarii sive incisores vel intagliatores fratres, iuraverunt in manibus duorum ex predictis consiliariis. Et magistri Nicolaus Franciscus fratres, Ioannes Maria et Thomas pictores domi reverendi domini Michaelis Briosii canonici, Franciscus et Philippus intagliatores domi presbiteri Petri de Puteo, altariste ad altare sancti Augustini situm in nostra ecclesia, collocati et positi fuerunt, die martis XXII mensis Februarii suprascripti et cetera. Quia iste domus sunt vicine ecclesie nostre, site etiam in via non magistra nec principali civitatis et cetera.
fol. 33v

1508, 26. Februar
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto in Münzform und in Naturalien.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori florenos decem auri rhenenses, cui etiam dedi quatuor staria frumenti et unam brentam vini pro libris duodecim et grossibus sex bone monete et cetera; hoc cuit die XXVI Februarii, videlicet M 6 L 2 G 6.
fol. 34r

1508, 10. März
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Bemalung und Vergoldung des Gehäuses und der *Cantoria* der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori, pro parte solutionis et mercedis sue quia pingit etiam cum auro et cetera, ornat capsam et podiolum organi nostre ecclesie, florenos viginti rhenenses, die X mensis Martii, videlicet M 10.
fol. 34v

1508, 11. März
Kosten für ein Stück Leinwand für die Tafeln der Flügeltüren der Orgel, da das am 18. Oktober (1507) gekaufte Stück Leinwand nicht ausreicht.
Item pro una pecia tele de Monacho subtilis integra, occasione faciendi portellas pro organo que pingi debent; quia quamvis usque die XVIII Octobris proxime preteriti empta fuerit una alia pecia similis tele, tamen non sufficiebat: immo etiam ista non sufficit quia deficit adhuc et cetera; et sic pro huiusmodi pecia tele, numeravi magistro Orlandino Panize, aromatario prope macellum in apoteca Ioannis Iacobi Pona, florenos rhenenses quinque cum dimidio, die XI Martii, videlicet M 2 L 7 G 6.
fol. 34v

1508, 15. März
Kosten für mehrere Ellen Leinwand für die Tafeln der Flügeltüren auf der Vorder- und Rückseite der Orgel.
Item pro brachiis decem et octo cum dimidio tele terlisii de Monacho que deficiebat, pro complemento portellarum organi in parte anteriori etiam pro portellis que sunt in parte retro sive posteriori eiusdem organi, ad computum grossorum decem pro quolibet brachio, numeravi magistro Petro de Ferrandis aromatario prope macellum et cetera, die XV Martii, in summa M 1 L 5 G 5.
fol. 35r

1508, 21. März
Bezahlung eines Trägers für den Transport eines Holzbalkens in die Kathedrale, bestimmt für das Gerüst für das Bemalen der Flügeltüren der Orgel.
Item numeravi uni carratori, qui conduxit unum lignum accomodatum, positum ad trasversum, occasione faciendi ponticellum supra baptisterium in nostra ecclesia pro portellis organi anterioribus pingendis etiam adiuvit ad portandum intra ecclesiam ipsum lignum, die XXI Martii, G 4.
fol. 35r

1508, 24.–28. März
Kosten für die Befestigung der Leinwand auf den Tafeln der Flügeltüren von Vorder- und Rückseite der Orgel für die Kathedrale San Vigilio.
Item pro sutura quatuor telarum magnarum positarum ad portellas organi anteriores cum quibus clauditur et aperitur organum quando pulsatur atque sutura unius alterius tele posite ad portellam que est retro organum, computato etiam filo necessario et cetera, numeravi die suprascripto [die 24 Martii], L 2 G 4 Q 2.
Item pro sexcentis clavulis parvis pro secunda vice, occasione inclavandi telas super telaribus sive portellis que sunt retro organum nostrum, die 28 Martii, L 1.
fol. 35v

1508, 29.–31. März
Kosten für den Aufbau eines stabilen Gerüsts, das im oberen Bereich geschlossen wird, damit der Maler Giovanni Maria Falconetto ungestört an den großen Tafeln der Flügeltüren an der Vorderseite der Orgel arbeiten kann.
Item pro clavis diversorum generum ad inclavandum lignum quod est per trasversum ad ponticellum quod est supra baptisterium, quando in medio positum fuit unum lignum pro fortitudine ad sustinendum, ne rumperetur, videlicet pro puncta et cetera; etiam pro inclavandis tabulis que claudunt illam partem superiorem dicti ponticelli, ne aliqui turbare sive molestare possint magistrum Ioannem Mariam pictorem quando pinget portellas magnas anteriores nostri organi, die 29 Martii, G 10 Q 4.
Item numeravi uni carpentario et uni laboratori, qui eum adiuvit ad ponendum suprascriptam punctam et ad claudendum suprascriptum ponticellum, et sic ambo per unam integram diem laboraverunt etiam finiverunt et cetera, die ultimo Martii et suis propriis expensis victus et cetera, L 1 G 10.
fol. 35v

1508, 2. April
Kosten für 2650 kleine Nägel zur Befestigung der Leinwand auf den Tafeln der Flügeltüren auf der Vorderseite der Orgel.
Item pro duobus millibus et sexcentis quinquaginta clavulis parvis, occasione inclavandi telas supra portellas ligneas ad claudendum organum in parte anteriore eiusdem organi die II mensis Aprilis, L 4 G 4 Q 4.
fol. 35v

1508, 13. April
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Vergoldung und Bemalung des Zierwerks der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie pictori veronensi florenos quinque rhenenses et libras duas ac grossos sex bone monete pro parte sue mercedis, quia deaurat et pingit ornamenta nostri organi, die XIII Aprilis, videlicet M 2 L 7 G 6.
fol. 36r

1508, 19.–21. April
Kosten für den Bau von zwei Staffeleien zum Bemalen der Flügeltüren und für das Vorbereiten des Arbeitsplatzes des Malers Giovanni Maria Falconetto in der Kathedrale.
Item pro duobus lignis, occasione faciendi duos cavalettos pro magistro Ioanne Maria cum pedibus altis, occasione ut portellas in alto pingere possit atque pro quatuor conventinis, occasione faciendi pedes altos et cetera, numeravi, die XVIIII Aprilis, L 1 G 10.
Item numeravi magistro qui predictos duos cavalettos fecit etiam uni socio, qui eum adiuvit etiam ad portandum, collocandum etiam cum tabulis preparandum ponticellum ut pingere possit magister Ioannes Maria pictor, die XXI Aprilis, L 1 G 6.
fol. 36v

1508, 3. Mai
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Vergoldung und Bemalung des Gehäuses und des Zierwerks der Orgel in Münzform und Naturalien.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori veronensi, pro parte solutionis deaurandi et pingendi capsam et ornamenta organi nostre ecclesie, in pecuniis et pro vino sibi tradito de concordio, in summa florenos quatuor rhenenses, die III Maii, videlicet et hoc pro parte mercedis sibi debite M 2.
fol. 36v

1508, 15. Mai
Kosten für ein großes Holzbrett, das quer über das Gerüst gelegt wird, auf dem die Flügeltüren der Orgel bemalt werden.
Item pro una trabe sive ligno grosso posito per trasversum ad ponticellum supra quem pingitur portelle organi, quam trabem numquam solvi illi de Supramonte ad quem pertinebat et cetera, et sub qua est posita una puncta in medio et cetera, numeravi, die XV Maii, L 1.
fol. 37r

1508, 25. Mai
Zahlungen an den Maler Giovanni Maria Falconetto und den Schnitzer Giovanni Francesco Begano für vorgenommene Korrekturen.
Item pro stagnolis vigintiquatuor de auropello datis magistro Ioanni Marie Falconetto ex eo quia dixit magistrum Ioannem Franciscum Beganum intagliatorem totidem in suum dannum consumpsisse, abrasisse et dextruxisse circa pollicionem, seu levigationem et abbreviationem lignorum iam laboratorum et hoc dannum fuit usque die XV Martii proxime preteriti et cetera; hoc fuit die XXV Maii, videlicet libras quatuor bone monete, videlicte quo die pecunias huiusmodi numeravi, L 4.
fol. 37r

1508, 26. Mai
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für das Vergolden und Bemalen der Orgel in Naturalien.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori, pro vino et frumento sibi traditis, die XXVI Maii, libras quatuordecim et grossos sex bone monete et cetera, videlicet libras XIIII, grossos 6 et hoc ad computum mercedis et operis quod fecit et facit circa deauraturam et picturam organi, M 1 L 4 G 6.
fol. 37v

1508, 27. Mai
Kosten für ein neues Seil anlässlich des Festes zu Christi Himmelfahrt, da das vorherige Seil momentan zur Aufhängung von Vorhängen verwendet wird, die wohl als Sichtschutz für den Maler Giovanni Maria Falconetto dienen sollen, der die Flügeltüren der Orgel bemalt.
Item pro una fune, occasione faciendi festum Ascensionis Domini nostri Jesu Christi nova, quia alia prima est occupata cum cortinis per magistrum Ioannem Mariam pictorem ad portellas organi pingendas et cetera, ponderante libbras tredecim, die XXVII Maii, numveravi L 2 G 7.
fol. 12r

1508, 31. Mai
Bezahlung von zwei Arbeitern, die dem Schnitzer Francesco Begano bei der Anbringung der vergoldeten Säulen seitlich am Gehäuse der Orgel behilflich sind.
Item numeravi duobus laboratoribus, qui adiuvaverunt magistrum Franciscum intagliatorem quando posuit in opere et inclavavit columnas deauratas que sunt ad latera organi et cetera, etiam ad removendum illa duo ligna grossa que erant erecta ante organum et cetera, die mercurii ultimo Maii, G 8.
fol. 37v

1508, 2. Juni
Kosten für 400 Stück Blattgold zur Vergoldung des Zierwerks der Orgel.
Item pro quatuor centenariis auri batuti, occasione deaurandi ornamenta aliqua organi nostri, empti a magistro Francisco de Mantua aromatario Tridenti per magistrum Ioannem Mariam Falconettum pictorem dicti nostri organi, de mandato et nomine prefati magistri Ioannis Marie pictoris, numeravi suprascripto magistro Francisco aromatario libras trigintasex bone monete, quia ex concordio inter eos facto computavit sibi libras novem similes pro quolibet centenario et cetera; hoc fuit die II Iunii 1508, videlicet M 3 L 6.
Bezahlung eines Schmieds für verschiedene Eisenteile zur Anbringung der neuen Tür am Aufgang und der Flügeltüren auf der Rückseite der Orgel.
Item pro duobus ferris implumbatis ad columnam organi, ubi facta fuit porta nova alta loco alterius basse sive parve ad introitum ad organum et pro duobus planis ferreis que inclavant hostium et podiolum organi atque pro duobus cambris ferreis et cum quibus inclavantur sive clauduntur portelle de tela que sunt retro organum et cetera, numeravi magistro ferrario, die suprascripto [II Iunii], L 1 G 8.
fol. 37v

1508, 12. Juni
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Vergoldung und Bemalung der Dekoration der Orgel.
Item numeravi Ioanni Marie Falconetto pictori unum florenum rhenensem pro parte solutionis mercedis sue, quia deaurat et pingit ornamenta organi nostri et cetera; hoc fuit die XII Iunii, videlicet L 5.
fol. 37v

1508, 19. Juni
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto in Naturalien.
Item feci dare magistro Ioanni Marie Falconetto duo staria frumenti pro parte sue mercedis de concordio, die XVIIII Iunii, in summa L 3 G 6.
fol. 37v

1508, 2. Juli
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto.
Item numeravi magistro Ioanni Marie pictori veronensi duos florenos rhenenses pro parte solutionis mercedis sue circa organum nostre ecclesie facte et fiende et cetera, die II Iulii, videlicet M 1.
fol. 40v

1508, 8. Juli
Bezahlung des Zimmermanns Mapheus für die Anbringung der fertig bemalten Flügeltüren und für die Anbringung des vergoldeten Zierwerks am Gehäuse und an der *Cantoria* der Orgel.
Item numeravi magistro Mapheo carpentario habitatore in Borgonovo Tridenti libras tredecim bone monete ex eo quia posuit portellas organi pictas et finitas in et ad locum suum ad organum etiam posuit in opere multa ligna, cornisonum, columnellas et bases earum et alia et cetera, ad ponticellum organi in parte anteriori et cetera; que omnia sunt deaurata et sic hodie finivit, videlicet die VIII Iulii, in summa de concordio M 1 L 3.
fol. 40v

1508, 10. Juli
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Bemalung der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto veronensi pictori florenos quinque rhenenses et carentanos viginti, ad computum mercedis et operis sui quia pingit organum nostre ecclesie, die X Iulii, videlicet M 2 L 6 G 8.
fol. 40v

1508, 11. Juli
Bezahlung des Zimmermanns Mapheus für die Anbringung vergoldeter Vasen auf der Brüstung der *Cantoria* der Orgel.
Item numeravi magistro Mapheo carpentario, qui per hodiernam diem laboravit cum uno famulo suo suis sumptibus in laborando circa podiolum organi etiam laboravit illam asserem supra quam posita sunt vasa deaurata et illam aptavit et cetera, et diversa alia fecit et cetera, pro dicto podiolo, die martiis XI Julii, L 1 G 8.
fol. 40v

1508, 13. Juli
Kosten für 200 Stück Blattgold zur Vergoldung der Dekoration der Orgel.
Item pro ducentis petiis auri batuti facti dari per me magistro Ioanni Marie Falconetto veronensi pictori organi nostre ecclesie, ad computum libras octo bone monete pro quolibet centenario; de concordio per ipsum magistrum Ioannem Mariam facto et cetera, numeravi magistro Orlandino Paniza aromatario prope macellum Tridenti tres florenos rhenenses auri, qui sunt ex illis quindecim quos Reverendus dominus Ioannes Riepper tunc concanonicus noster in sacristia posuerit et cetera, sed quia erant leviores in granis vigintiocto, ego super addidi grossos vigintiocto et cetera, prout constat in receptis per me folio 4 a tergo et cetera, inde addidi pro complemento solutionis grossos XII; hoc fuit die XIII Iulii, videlicet M 1 L 6.
fol. 40v

1508, 16. Juli
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Bemalung und Vergoldung der Dekoration der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie pictori veronensi, pro parte mercedis sue, videlicet quia pingit etiam iam deauravit ornamenta nostri organi et cetera, die XVI Iulii, florenos vigintiquinque rhenenses, videlicet M 12 L 5.
fol. 41r

1508, 19.–20. Juli
Bezahlung des Zimmermanns Mapheus für die Anbringung der in „colore beretino" bemalten Flügeltüren der Orgel.

Item numeravi magistro Mapheo carpentario, qui una cum magistro Conrado pellipario preparaverunt scalas quando portatore sive ferra que substinent portellas organi picte fuerunt cum colore beretino et cetera, die XVIIII Iulii, videlicet ipsis ambobus in summa L 1.
Item numeravi magistro Mapheo carpentario qui posuit duo ferra ad claudendum portellas organi, die XX Iulii, G 3.
fol. 41r

1508, 19. Juli
Bezahlung des Zimmermanns Mapheus für den Abbau des Gerüsts, auf dem die Flügeltüren bemalt wurden.
Item numeravi magistro Mapheo carpentario, qui destruxit duos pontes qui erant, unus circum circa capsa et podiolum organi, alter vero erat factus supra baptisterium in nostra ecclesia, supra quem picte fuerunt portelle ad claudendum et aperiendum organum et cetera, item carpentarius gubernavit in capella sancti Ioannis Baptiste asseres et ligne que ibidem gubernari potuereunt, reliqua vero quia sunt longoria collocavit in ecclesia et cetera, numeravi inquam de concordio unum florenum rhenensem, die XVIIII Julii.
fol. 41v

1508, 20. Juli
Teilzahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Bemalung und Vergoldung des Gehäuses und der Dekoration der Orgel.
Item numeravi magistro Ioanni Marie Falconetto pictori veronensi, pro parte solutionis mercedis sue, quia pinxit et deauravit capsam et ornamenta organi nostri, florenos decem et octo rhenenses, die XX Iulii, videlicet M 9.
fol. 41r

1508, 21. Juli
Schlusszahlung an den Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto für die Bemalung und Vergoldung des Gehäuses und der Dekoration der Orgel.
Item pro ultima et integra solutione operarum et laborerii factorum per magistrum Ioannem Mariam Falconettum veronensem pictorem circa pingendam capsam et ornamenta organi nostre ecclesie tridentine illaque deauranda et alia facienda, prout pinxit, deauravit, fecit et hesterna die finivit et cetera, numeravi ipsi magistro Ioanni Marie pro completa et integrali solutione sua florenos decem rhenenses, libras quatuor et grossos quatuor bone monete, die XXI Iulii 1508, presentibus Reverendo domino Antonio de Fatis Decano tridentino, domino Alexandro de Bronziis plebano sive vicario ecclesie sancte Marie maioris Tridenti, Ioanne sacrista nostre ecclesie, Ioanne levita minore, Francisco de Fasolis de laude capellano prefati Reverendi domini Decani et Ioanne Augustino de Crottis nepote meo, prout de predictis constat instrumento rogato per Ser Antonium de Cariolis civem et notarium tridentinum in capella sancti Blasii ecclesie tridentine, anno, die et mense suprascriptis. Nota etiam qualiter inter omnes suprascriptas postas pecuniarum per predictum magistrum Ioannem Mariam receptarum sunt et continentur quatuordecim ducati quos Venerabilis Capitulum donavit elargitumque fuit eidem magistro Ioanne Marie, M 5 L 4 G 4.
fol. 41r

1508, 14. September
Dem Veroneser Maler und Buchmaler Girolamo (Dai Libri) werden die im Vorjahr angefallenen Reisekosten erstattet, als er für Vertragsverhandlungen über die Vergoldung und Bemalung des Gehäuses und der Dekoration der Orgel nach Trient reiste, wobei man sich jedoch nicht einig wurde.
Item quia anno proxime preterito quidam magister Hieronymus miniator librorum pictor veronensis venerat Tridentum ad experiendum si posset nobiscum concordare ad deaurandum et pingen-

dum capsam et ornamenta nostri organi, quia cum eo non concordavimus, tamen pro itinere suo et expensis et cetera, de mandato Reverendorum dominorum, numeravi magistro Francisco Begano intagliatori florenos tres rhenenses ad eum Veronam portandos et sibi tradendos, die XIIII Septembris, videlicet M 1 L 5.
fol. 42r

1508, 23. September – 7. Dezember
Verschiedene Anpassungen bei der Anbringung und beim Schließmechanismus der Flügeltüren der Orgel.
Item pro una sera cum clave sua etiam cum uno ferro ad longum posito sub tastis organi, ne ipsum organum pulsari possit, ni [si] prius ferrum predictum amoveatur et cetera, necnon pro una sera cum vecte et clave suis posita ad hostiolum quando magister Ioannes Maria pictor pingebat portellas organi, numeravi magistro, die XXIII Septembris, L 2, G 3.
Item pro tribus seris cum duabus clavibus, quia una clavis aperit duas seras, que claves claudunt armariolos qui sunt in parte anteriori organi supra tastos ipsius organi, numeravi magistro, die IIII octobris, insimul cum duobus ferris positis ad portellas organi ut ipsum organum bene claudi possit, L 2 G 8.
Item pro duobus anulis armatis, stagnatis, positis ad organum nostre ecclesie, videlicet ad portellas eiusdem organi aperiendas etiam claudendas cum uno rampino ferreo similiter stagnato et cetera, etiam pro panno de scarlata rubeo posito sub armaturis dictorum anulorum et cetera, in summa numeravi magistro qui omnia posuit in opere, die VII Decembris, L 4 G 6.
Item pro una hasta de fraxino satis longa, posita in suprascripto rampino ferreo, occasione aperiendi et claudendi portellas organi, die suprascripto [VII Decembris], G 5.
fol. 42v

Literatur: Mariani 1673, S. 62; Morelli / Richter 1876–1891 Ed. Richter 1960, S. 490–491; Zanella 1879, S. 20; Zanolini 1899, S. 132–135; Cervellini 1909, S. 138; Gerola 1915, S. 223; Gerola 1918 (a), S. 105; Lunelli 1921, S. 11; Mosna 1924, S. 115–119; Fiocco 1930/1931, S. 1211, 1213; Lunelli 1933, S. 65–68; Weber 1933, S. 112–113; Lunelli 1939, S. 37; Emert 1956² [1954], S. 115; Brenzoni 1972, S. 135; Rognini 1972/1973, S. 223–240; Rognini 1976, S. 432; Rasmo 1982, S. 210–212; Dellantonio 1987, S. 48–56; Chini 1988 (a), S. 125; Lupo 1990, S. 87; Castelnuovo 1992–1993, Bd. 2 (1993), S. 164–171, Kat.-Nr. 6 (Ezio Chini); Chini 1993, S. 154; Guzzo 1994, S. 351; Elze 1995, S. 363–374; Mischiati / Waadenoijen van 2001, S. 472–474; Chini 2002, S. 732; Villa 2003, S. 363; Lupo 2004, S. 58–61; Eberhardt 2007, S. 89–90; Lodi 2008 (b), S. 203–213, Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 592–595, Kat.-Nr. 156 (Stefano Lodi); Marinelli 2010, S. 37–127; Zamperini 2010 (a), S. 162

1.3 Augustus und die Sibylle von Tibur

zwischen 1509 und 1516

Verona, Museo di Castelvecchio, Inv.-Nr. 53–1B378 (seit 1812)

Mischtechnik auf Holz, *Pastiglia*, beinahe quadratische Tafel, 158 x 152 cm

Inschriften: Schrifttafel der Sibylle: HIC EST FILIVS / DEI INCARNAT. / VS VERO SALVTE / M

Erhaltungszustand: gut; zahlreiche feine vertikal verlaufende Risse, verbreitet kleinere Farbabplatzungen und -abriebspuren, Retuschen in einem helleren Farbton

Restaurierungen: 1857 Lorenzo Muttoni; 1950 Ferruccio Bragantini; 1985 Romano Pedrocco und Sergio Stevanato; 1996 Sergio Stevanato und Gabriella Favaro

Provenienz: Verona, Kloster Santissima Trinità in Monte Oliveto, Refektorium (1803)

Auftraggeber: Eine Person aus dem Gefolge Kaiser Maximilians I. oder seines Statthalters in Verona Georg von Neudegg, möglicherweise Lombardino Dal Borgo, der 1509 als Kommendatarabt von Santissima Trinità in Monte Oliveto eingesetzt wurde

Literatur: Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 146; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 232; Bennassuti 1825, S. 110; Burckhardt 1855, S. 812; Bernasconi 1864, S. 258; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 472–473; Biermann 1904, S. 126–127; Avena 1907, S. 208–209; Mus.-Kat. Verona 1912, S. 11, Kat.-Nr. 378; Venturi 1911–1915, Bd. 7.4 (1915), S. 806; Gerola 1915, S. 223; Fiocco 1930/1931, S. 1212, 1213; Mus.-Kat. Verona 1937, S. 22–24; Longhi 1934/1940/1940–55 Ed. 1956, (1940), S. 147; Ausst.-Kat. Verona 1947, S. 51, Kat.-Nr. 96 (Gunter Schweikhart); Buscaroli 1955, S. 137; Tessari 1955 (A), S. 77–78; Zorzi 1955, S. 47; Mus.-Kat. Verona 1960, S. 69, Kat.-Nr. 378 (Angelo Aldrighetti); Schweikhart 1966, S. 1–6; Schweikhart 1968 (A), S. 17–30; Schweikhart 1974, S. 128; Newman 1979, S. 305; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.10 (Gunter Schweikhart); Carpeggiani 1980 (B), S. 216–217; Cuppini 1981, S. 410; Schweikhart 1987, S. 37; Marinelli 1990, S. 639; Pochat 1990, S. 269–270; Marinelli 1991, S. 51; Guzzo 1994, S. 352; Marinelli 1996, S. 347–349; Schweikhart 2001 (A), S. 3–20; Villa 2003, S. 364–365; Ausst.-Kat. Verona 2006 (B), S. 41–43, Kat.-Nr. 2.8 (Francesca Rossi); Vinco 2006 (B), S. 82, Anm. 1; Eberhardt 2007, S. 87; Zamperini 2010 (A), S. 163–166; Mus.-Kat. Verona 2010, S. 158–159, Kat.-Nr. 109 (Daniela Scaglietti Kelescian); Mus.-Kat. Verona 2011, S. 23; Vinco 2012, S. 183–184, Kat.-Nr. 99;Vinco 2018, S. 299–300, Kat.-Nr. 96; Ekserdjian 2015, S. 35; Augustyn 2019, Bd. 2, S. 794

2 Fragliche Zuschreibungen

2.1 Orgel für San Zeno Maggiore in Verona

a) Tafeln an den Außenseiten der Flügeltüren: Erzengel Gabriel und der Heilige Zeno, Jungfrau Maria und der Heilige Benedikt
b) Tafeln an der Brüstung der Cantoria: Szenen aus dem Leben des Heiligen Zeno in Grisaille
c) Bemalung und Vergoldung des Gehäuses
d) Bemalung des 'Orgelfußes'

1490

a) Verona, San Procolo, Nordwand (seit 1988)

a) Tempera auf Leinwand, zwei hochrechteckige Tafeln, 425 x 176 cm und 425 x 177 cm

Inschriften: a) auf dem Einband des Buchs des Heiligen Benedikt: REGVLA

Erhaltungszustand: a) schlecht bis mäßig; äußerst dünne und stark beriebene Farbschicht, teilweise durchscheinende Grundierung, dunkle Verfärbungen, Übermalungen und Retuschen; b), c) und d) nicht erhalten

Restaurierungen: a) 1987 Sergio Stevanato und Gabriella Favaro

Provenienz: Verona, San Zeno Maggiore, Orgel (1490); a) Verona, San Zeno Maggiore, neben dem Hauptportal (1834); Verona, Musei Civici di Verona, Museo di Castelvecchio, Inv.-Nrn. 1568–1B363 und 1569–1B366 (1868)

Dokumente: ASVr, San Zeno Maggiore, Commissioni abbatiali di S. Zenone Maggiore, Priori e Cellerari, b. 6, loses Blatt: Im 18. Jahrhundert angefertigte Abschrift der Einträge in einem nicht mehr erhaltenen Rechnungsbuch der im Dezember 1770 aufgehobenen Benediktinerabtei von San Zeno, aus dem auch die Angaben der *Carte* übernommen wurden.

1476
Im Jahr 1476 malt ein Donatus [Benaglio?] ein Retabel [verloren] für die Kirche San Zeno Maggiore und wird dabei von einem Maler Bernardino [Muranese? Butinone?] unterstützt, der die Szenen auf der Predella malt. Derselbe Maler Bernardino malt auch die Pala für die Kirche San Dionigi in Parona.
1476 C: 18 Donatus dipinse la Palla dell'Altar nuovo
Bernardino pitor aggiutò al suddetto Donato a dipinger la detta Palla per alcune giornate
C: 19 Bernardino suddetto dipinse il piede della suddetta Palla con istorie
C: 10 et 11 detto Bernardino dipinse la Palla della Chiesa di S. Dionisio, il volto ~~la statua di~~ della Capella, la Statua di detto Santo, et la figura della Beata Vergine sopra la loza della detta Chiesa

1490
Im Jahr 1490 bemalt ein Maler Zuan Maria [Falconetto?] den Fuß der Orgel [Cantoria?] und nimmt Vergoldungsarbeiten an der Orgel vor.
1490 Zuan Maria pitor C: 8 dipinse il piede dell'Organo
C: 8–9 Suddetto dipinse et indorò l'Organo

Literatur: Lanceni 1720, S. 182–183; Biancolini 1749–1771, Bd. 1 (1749), S. 101; Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996, S. 151; Da Persico 1820–1821, Bd. 1 (1820), S. 105; Rossi 1854, S. 74; Sacken von 1865, S. 143; Giro 1869, Bd. 2, S. 59; Crowe / Cavalcaselle 1871, Bd. 1, S. 76, Anm. 2 und S. 463, Anm. 3; Simeoni 1909, S. 74–75; Mus.-Kat. Verona 1912, S. 133; Tua 1912, S. 108; Gerola 1915, S. 223; Gerola 1918 (a), S. 105, Gerola 1918 (b), S. 14 und 34; Fiocco 1930/1931, S. 1207; Mus.-Kat. Verona 1937, S. 13–14; Ausst.-Kat. Verona 1947, S. 52, Kat.-Nr. 97 (Gunter Schweikhart); Brenzoni 1953/1954, S. 272; Tessari 1954, S. 51–52; Tessari 1955 (a), S. 56–57; Brenzoni 1972, S. 135; Rognini 1976, S. 430–432; Marinelli 1988, S. 107–109; Stevanato 1988, S. 110; Rognini 1993, S. 93–102; Guzzo 1994, S. 349–350; Viviani 2002, S. 256; Villa 2003, S. 363, 364; Vinco 2006 (b), S. 85–90; De Marchi 2006, S. 91–92; Mus.-Kat. Verona 2010, S. 159–160, Kat.-Nr. 110 (Fabrizio Pietropoli); Marinelli 2010, S. 45; Zamperini 2010 (a), S. 160–161

2.2 Cassone-Front: Wappen und figürliche Szenen all'antica

um 1490/1500

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Inv.-Nr. F16W2, eingefügt in die Wandvertäfelung des sog. 'Raphael Room'

Öl auf Holz in Grisaille, Querformat, 51,4 x 184,2 cm

Aufschriften: Auf einem Zettel auf der Rückseite in schwarzer Tinte: *Falconeto Giovanni Maria / Veronese nato nel 1458*

Erhaltungszustand: mäßig; durch die Verwölbung des Bretts sind Risse entlang der Längsrichtung entstanden, außerdem weist die Tafel einige Kerben und zahlreiche kleinere und größere Farbabplatzungen auf

Restaurierungen: 1970: Reinigung und Entfernung dunkel verfärbter Übermalungen vorheriger Restaurierungen

Provenienz: Am 28. September 1897 von Isabella Stewart Gardner für 1.200 Lire von dem venezianischen Sammler und Kunsthändler Michelangelo Guggenheim erworben

Auftraggeber: Das zentral angebrachte gevierte Wappen konnte bislang nicht eindeutig bestimmt werden

Literatur: Rankin 1906, S. 288; Mus.-Kat. Boston 1935, S. 107; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 35–36; Hendy 1974, S. 86–87; Guzzo 1994, S. 351; Schweikhart 2001 (b), S. 32–33; Villa 2003, S. 364; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334, Kat.-Nr. 92 (Stefano Lodi); Eberhardt 2007, S. 94; Ausst.-Kat. Boston 2008, S. 78–80; Mus.-Kat. Boston 2011, S. 110–111; Vinco 2012, S. 182–183, Kat.-Nr. 98; Vinco 2018, S. 297–298, Kat.-Nr. 95

2.3 Deckentafeln aus der Casa De Stefani: Tondi mit teils figürlichen Darstellungen, eingefasst von Blatt- und Fruchtkränzen und umgeben von antikisierenden Ornamenten in Grisaille

a) 2 Tafeln im Museo di Castelvecchio, Verona
b) 24 Tafeln in der Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venedig
c) 2 Tafeln verschollen

um 1500

a) Verona, Museo di Castelvecchio, Inv.-Nrn. 115–1B2158 und 2–1B2159
b) Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Inv.-Nr. M. 60

Tempera auf Holz, Tafeln unterschiedlichen Formats und Größe, a) 95 x 122 cm und 92 x 90 cm

Erhaltungszustand: a) und b) gut; Farbabriebspuren

Restaurierungen: a) 1999 Giordano Passarella

Provenienz: Verona, Via Leoncino, Haus-Nr. 12, Palazzo Zeno Turchi – Casa De Stefani; a) 1910/11 Musei Civici di Verona; b) 1923 Antiquitätenhändler Dino Barozzi, Venedig – 1923/24 Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venedig

Auftraggeber: Zeno Turchi

Literatur: Gerola 1915, S. 223; Mus.-Kat. Venedig 1929, S. 127–128; Fiocco 1930/31, S. 1211–1212; Mus.-Kat. Verona 1937, S. 22–24; Mus.-Kat. Venedig 1992, S. 91; Lodi 2000, S. 395–402; Zamperini 2005, S. 123; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 336, Kat.-Nr. 95 (Stefano Lodi); Vinco 2006 (b), S. 82–83; Mus.-Kat. Verona 2010, S. 160–162, Kat.-Nr. 111 (Stefano Lodi); Vinco 2012, S. 143–145, Kat.-Nr. 76; Vinco 2018, S. 338–343, Kat.-Nr. 111

III Zeichnung

1 Gesicherte Werke und akzeptierte Zuschreibungen

1.1 Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana (nach einem Relief am Konstantinsbogen in Rom)

um 1492/1497

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 7513 a-b

Alter Bestand, vermutlich 1728 mit der Sammlung des Leipziger Ratsherrn Gottfried Wagner erworben, montiert in Klebeband mit gemischten Zeichnungen der sog. 'Zweiten Garnitur', ehemalige Inventarnummern: C 7402 (linke Blatthälfte) und C 7513 (rechte Blatthälfte)

Aufschriften und Stempel: rechte Blatthälfte Verso: *No. 4*

Helles Papier ohne farbige Grundierung, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, darüber Feder und Tinte in Braun; 201 x 101 mm (linke Blatthälfte) und 201 x 100 mm (rechte Blatthälfte)

Erhaltungszustand: mäßig; das Blatt wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt vertikal geteilt und dabei auch eine mittig angeordnete Figur ausradiert; Retuschen mit Feder und Tinte in hellem Braun von späterer Hand, Umrandung in brauner Tinte von späterer Hand

Restaurierungen: vor 2006: Abnahme vom alten Trägerkarton (rechte Blatthälfte); August 2014: Zusammenfügung der beiden Blatthälften

Literatur: Melli 2006, S. 50–53, Kat.-Nr. 6 (rechte Blatthälfte); Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt) (rechte Blatthälfte); Eberhardt 2007, S. 94–98 (rechte Blatthälfte); Bober / Rubinstein 2010[2] [1986], S. 241, Kat.-Nr. 189 (linke Blatthälfte); Simon / Wintermann 2014, S. 28; Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 126, Kat.-Nr. 38 (Sören Fischer); Melli 2014, S. 166, Z 6.1–2

1.2 Adventus Augusti (nach einem Relief am Konstantinsbogen in Rom)

um 1495/1500

London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1911,1018.1

1911 von H. J. Hooper erworben

Aufschriften und Stempel: Recto: *del archo t[rasi]*

Helles Papier ohne farbige Grundierung, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, darüber Feder und Tinte in Braun, braun laviert; 275 x 204 mm

Erhaltungszustand: gut

Literatur: Colvin 1913, S. 171–173; Mus.-Kat. London 1950, Bd. 1.1, S. 201–202, Kat.-Nr. 334; Schweikhart 1966, S. 108–111, 112–113; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26–29; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 91, Kat.-Nr. IV.5 (Gunter Schweikhart); Guzzo 1994, S. 351; Schweikhart 2001 (b), S. 26–27; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt); Melli 2006, S. 53, Kat.-Nr. 6

1.3 Relief eines Bacchus-Sarkophags mit der Auffindung der Ariadne

um 1495/1500

Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 20717

1835 von Karl Ferdinand Friedrich von Nagler erworben

Aufschriften und Stempel: Verso: *Mantegna*; v.N. (Lugt 2529: Karl Ferdinand Friedrich von Nagler)

Helles Papier ohne farbige Grundierung, Feder / Pinsel und Tinte in Braun, braun laviert; 147 x 418 mm

Erhaltungszustand: mäßig bis gut; abgestoßene Ecken und eingerissene Ränder, teils massive Abriebspuren und kleinere Fehlstellen, zahlreiche vertikal verlaufende Knickfalten

Restaurierungen: 1995: Abnahme von Verklebungen auf der Rückseite und Ergänzung von Ausrissen an den Rändern

Literatur: Ausst.-Kat. Berlin 1967, S. 110–111, Kat.-Nr. 68; Schweikhart 1968 (a), S. 44–45, Abb. 14; Schweikhart 1985, S. 487, Anm. 76; Stedman Sheard 1993, S. 317, 339; Mus.-Kat. Berlin 1995, S. 275, Kat.-Nr. 174; Schweikhart 2001 (a), S. 16, Abb. 14; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt); Ausst.-Kat. Frankfurt 2006, S. 57, Kat.-Nr. 13; Eberhardt 2007, S. 94–100; Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 126, Kat.-Nr. 80

1.4 Prozession der Suovetaurilia (nach einem römischen Flachrelief)

um 1495/1500

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. 5612

Teil der Zeichnungssammlung von Filippo Baldinucci in vier Alben, später im Besitz der Familie Pandolfini, 1806 von Filippo Strozzi an das Musée Napoléon verkauft

Aufschriften und Stempel: Recto: *m(esser) mar[io] fra[iapane]*; ML (Lugt 1886: Musée du Louvre)

Helles Papier ohne farbige Grundierung, Feder und Tinte in Braun, braun laviert; 187 x 358 mm

Erhaltungszustand: mäßig; große Fehlstelle in der linken oberen Ecke, teils massive Abriebspuren und zahlreiche kleinere Fehlstellen, einige vertikal verlaufende Knickfalten, insgesamt stark verblasst

Literatur: Michon 1909, S. 192–194; Bober 1957, S. 46; Schweikhart 1986, S. 76–77; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt); Eberhardt 2007, S. 94–97; Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 241, Kat.-Nr. 190; Degenhart / Schmitt 2010, S. 139, Kat.-Nr. 800 (Annegrit Schmitt-Degenhart); De Angelis D'Ossat 2011, S. 35

1.5 Triumph eines römischen Kaisers

nach 1500

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 431

Alter Bestand, vor 1764 erworben

Aufschriften und Stempel: Verso: KKD (Lugt 1616: K. Sächsisches Kupferstich-Cabinet)

Grau grundiertes Papier, Metallstift, Feder und Tinte in Braun, braun laviert, weiß und gelb gehöht; 153 x 176 mm

Erhaltungszustand: gut

Literatur: Ausst.-Kat. Dresden 1970, S. 35, Kat.-Nr. 24; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26–27; Schweikhart 1974, S. 130; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99, Kat.-Nr. IV.14 (Licisco Magagnato); Schweikhart 1980 (c), S. 202; Schweikhart 1986, S. 118–119; Guzzo 1994, S. 351; Ausst.-Kat. Verona 1994, S. 61, Kat.-Nr. 2 (Hélène Sueur); Schweikhart 2001 (b), S. 25–26; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt); Melli 2006, S. 54–56, Kat.-Nr. 7; Bober / Rubinstein 2010[2 [1986]], S. 216, Kat.-Nr. 167; Eberhardt 2007, S. 97; Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 126–127, Kat.-Nr. 38 (Sören Fischer); Melli 2014, S. 167, Z 7

1.6 Tondi mit Szenen all'antica

nach 1500

Wien, Albertina, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 13248

Teil der Sammlung von Charles Antoine de Ligne (1759–1792), nach dessen Tod von Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) erworben, ehemalige Inventarnummer: SD 278

Aufschriften und Stempel: Verso: AS (Lugt 174: Herzog Albert von Sachsen-Teschen)

Grau grundiertes Papier, Metallstift, Feder und Tinte in Schwarz, schwarz laviert, weiß und gelb gehöht; 206 x 335 mm

Erhaltungszustand: gut; Einrisse und kleinere Fehlstellen an den Rändern, Abriebspuren, einzelne Knickfalten und Flecken

Literatur: Bartsch von 1794, S. 445, Kat.-Nr. 46; Wickhoff 1892, S. 283, Inv.-Nr. S.D. 278; Schweikhart 1966, S. 99–104, 112–114; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 22–26; Schweikhart 1974, S. 130; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 89, Kat.-Nr. IV.2 (Gunter Schweikhart); Schweikhart 1986, S. 92–93; Guzzo 1994, S. 351; Ausst.-Kat. Verona 1994, S. 61, Kat.-Nr. 2 (Hélène Sueur); Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1817, Inv.-Nr. 13248; Rearick 2001, S. 122; Schweikhart 2001 (b), S. 22–24; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 334–335, Kat.-Nr. 93 (Stefano Lodi); Eberhardt 2007, S. 97; Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 588–589, Kat.-Nr. 154 (Stefano Lodi); Ausst.-Kat. Wien 2025, S. 168–169, Kat.-Nr. 52 (Margherita Clavarino Allerberger)

1.7 Mahl des Ikarios (Umdeutung eines römischen Reliefs in eine erotische Szene)

nach 1500

Wien, Albertina, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 13247

Teil der Sammlung von Charles Antoine de Ligne (1759–1792), nach dessen Tod von Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) erworben, ehemalige Inventarnummer: SD 277

Aufschriften und Stempel: Verso: AS (Lugt 174: Herzog Albert von Sachsen-Teschen)

Grau grundiertes Papier, Metallstift, Feder und Tinte in Schwarz, schwarz laviert, weiß und gelb gehöht; 227 x 335 mm

Erhaltungszustand: gut; kleinere Fehlstellen an den Rändern, einzelne Knickfalten

Literatur: Bartsch von 1794, S. 422, Kat.-Nr. 25; Wickhoff 1892, S. 283, Inv.-Nr. S.D. 277; Schweikhart 1966, S. 104–108, 112–114; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 26; Schweikhart 1974, S. 130; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 90, Kat.-Nr. IV.3 (Gunter Schweikhart); Schweikhart 1986, S. 111; Guzzo 1994, S. 351; Ausst.-Kat. Verona 1994, S. 61, Kat.-Nr. 2 (Hélène Sueur); Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1816–1817, Inv.-Nr. 13247; Schweikhart 2001 (b), S. 24–25; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt); Eberhardt 2007, S. 97; Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 135, Kat.-Nr. 90; Ausst.-Kat. Wien 2025, S. 166–167, Kat.-Nr. 51 (Margherita Clavarino Allerberger)

1.8 Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal

nach 1521

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Inv.-Nr. RF 1075

Im April 1881 von Jacques-Edouard Gatteaux (1788–1881) dem Musée du Louvre überlassen

Aufschriften und Stempel: Recto: E.G^{x} (Lugt 852: Jacques-Edouard Gatteaux); ML (Lugt 1886: Musée du Louvre)

Grau-blau grundiertes Papier, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, darüber Pinsel und Gouache in Schwarzviolett, Ockergelb und -rot, weiß gehöht; 429 x 335 mm

Erhaltungszustand: gut; kleinere Einrisse an den Rändern, Knickfalten

Literatur: Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 29–35; Ausst.-Kat. Paris 1980, o.S.; Schweikhart 1980 (a), S. 70 (nur Abb.); Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 90–91, Kat.-Nr. IV.4 (Gunter Schweikhart); Schweikhart 1988 (b), S. 154–155; Ausst.-Kat. Verona 1994, S. 59–61, Kat.-Nr. 2 (Hélène Sueur); Rearick 2001, S. 122; Schweikhart 2001 (b), S. 27–32; Gaier 2002, S. 205; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331–334, Kat.-Nr. 91 (Stefano Lodi); Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 158, Kat.-Nr. 116; Degenhart / Schmitt 2010, S. 186–187, Kat.-Nr. 812 (Annegrit Schmitt-Degenhart)

2 Fragliche Zuschreibungen

2.1 Apostel Petrus

vor 1492

Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, Inv.-Nr. 114

Ludovico Moscardo (1611–1681), Verona; Familie Miniscalchi (seit 1785), Verona

Aufschriften und Stempel: Recto: *Zanmaria falconetto*

Helles Papier ohne farbige Grundierung, Feder und Tinte in Braun über grauem Stift; 268 x 145 mm

Erhaltungszustand: gut; einige Knickfalten und Flecken, vergilbtes Papier

Literatur: Cuppini 1962, S. 52–53; Schweikhart 1966, S. 98–99; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 21–22; Brenzoni 1972, S. 135; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 91, Kat.-Nr. IV.6 (Gunter Schweikhart); Schweikhart 1988 (b), S. 154; Marchini 1990, S. 22; Guzzo 1994, S. 351; Marinelli 2000, S. 56; Schweikhart 2001 (b), S. 21–22; Peretti 2001, S. 125, Anm. 84; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 331, Kat.-Nr. 90 (Giorgio Marini); Eberhardt 2007, S. 98–99; Ausst.-Kat. Trient 2008, S. 590–591, Kat.-Nr. 155 (Stefano Lodi); Degenhart / Schmitt 2010, S. 93, Kat.-Nr. 788 (Hans-Joachim Eberhardt)

2.2 Himmelfahrt Mariens (nach dem verlorenen Fresko von Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle)

um 1500

Wien, Albertina, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 4861

A. Bourduge; Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822), ehemalige Inventarnummer: SR 100

Aufschriften und Stempel: Recto: *Pietro Perugino* (in Kreide); AB (Lugt 70: A. Bourduge)

Helles Papier ohne farbige Grundierung, Metallstift, Feder und Tinte in Braun, braun laviert, weiß gehöht; 273 x 210 mm

Erhaltungszustand: gut; kleine hinterlegte Fehlstellen an der rechten oberen und unteren Ecke sowie im oberen Bereich am rechten Rand, etwas unterhalb der horizontalen Mittelachse gerade und an den Rändern etwas eingerissene Knickfalte, teils oxidierte oder verblasste Weißhöhungen

Literatur: Wickhoff 1884, S. 58–59; Wickhoff 1892, S. 188–189, Inv.-Nr. S.R. 100; Fischel 1917, II, S. 15, Kat.-Nr. 11 und I, S. 34, Abb. 33; Gnoli 1923, S. 79; Ferino-Pagden 1982, S. 34–35, Kat.-Nr. 10; Scarpellini 1984, S. 29, 77; Birke 1991, S. 38–39; Mus.-Kat. Wien 1992–1997, Bd. 3 (1995), S. 1677–1678, Inv.-Nr. 4861; Scarpellini 2004, S. 74; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 335–336, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt); Eberhardt 2007, S. 87–103; La Malfa 2008, S. 353–355 und S. 374–375, Kat.-Nr. 16; Ausst.-Kat. Dresden 2012, S. 180–181, Kat.-Nr. 12 (Achim Gnann)

2.3 Flussgott Nil & Rossebändiger (nach römischen Statuen)

um 1495/1500

New York, The Morgan Library & Museum, Inv.-Nr. IV, 5

Jonathan Richardson Sr. (1665–1745), London; Jan van Rijmsdyk (vor 1730–1788/89), Bristol; vlt. William Tighe (1766–1816), Kilkenny; Charles Fairfax Murray (1849–1919), London und Florenz; 1909 von John Pierpont Morgan (1837–1913) über die Galerie Alexandre Imbert in Rom erworben; J.P. Morgan Jr. (1867–1943), New York

Aufschriften und Stempel: Recto: *Rymsdyk's Museum* (Lugt 2167); R (Lugt 2183: Jonathan Richardson Sr.)

Grau grundiertes Papier, Metallstift, Feder und Tinte in Braun, braun laviert, weiß gehöht; 167 x 257 mm

Erhaltungszustand: gut

Literatur: Murray 1912, Taf. 5; Degenhart / Schmitt 1960, S. 111, Abb. 80, S. 126, Kat.-Nr. 13 und S. 127–128, Kat.-Nr. 16; Ausst.-Kat. Berlin 1967, S. 20–21, Kat.-Nr. 5; Russell 1986, S. 193,

Abb. 6; Nesselrath 1988, S. 216, Kat.-Nr. 64; Thielemann 1996, S. 33; Degenhart / Schmitt 2004, Bd. 2, S. 280, Kat.-Nr. 731; Ausst-Kat. Verona 2006 (a), S. 335–336, Kat.-Nr. 94 (Hans-Joachim Eberhardt); Eberhardt 2007, S. 94–97; Morét 2008, S. 32; Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 112, Kat.-Nr. 65 und S. 173, Kat.-Nr. 125

2.4 Flussgott Tiber (nach einer römischen Statue)

nach 1512

Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 26367

Arthur Pond (um 1705–1758), London; Galerie Gerda Bassenge, Berlin; erworben 1972

Aufschriften und Stempel:
Recto, mit Feder und Tinte in Braun: virgi[livs maro] aeneid[e] und vier Verse aus Vergils Aeneis (viii, 31–34): *huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / visus: eum tenuis glauco velabat amictu / carbasus: et crinis umbrosa tegebat harundo*
Verso: kleine wellenförmige Profilskizze, verschiedene Aufschriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert, wie die Notiz *N. 191 dela Collection Arthur Pond Collecteur celebre du XVIIIe Siecle en Angleterre* und der entsprechende Sammlerstempel (Lugt 2038)

Helles Papier ohne farbige Grundierung, grauer Stift, Pinsel und Tinte in Braun, braun laviert; 106 x 165 mm

Erhaltungszustand: mäßig; an allen vier Ecken beschnitten und ergänzt, rechte Seite stark berieben

Literatur: Aukt.-Kat. Bassenge 1972, S. 34, Kat.-Nr. 163; Mus.-Kat. Berlin 1995, S. 203–204, Kat.-Nr. 38; Bober / Rubinstein 2010² [1986], S. 113, Kat.-Nr. 66

2.5 Grund- und Aufriss eines monumentalen Wandgrabmals

um 1526

Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv.-Nr. 2194 A

Inschriften:
im Mittelfeld der Attika: qvi crvcem cvm christo / tvlerit / omnibvs avctvs erit / virtvtibvs
an den Sockeln der Tugendpersonifikationen auf dem Kranzgesims: f(ides), c(aritas) und s(pes)

Aufschriften und Stempel:
Recto: Maßangaben in Fuß (*piede*) und Unzen (*oncia*); G Firenze (Lugt 930: R. Gallerie degli Uffizi); 2194 (Inventarnummer)
Verso: *Chasson p(er) Giustinianj*

Helles Papier ohne farbige Grundierung, Metallstift, Feder und Tinte in Braun und Grau, braun und grau laviert; 637 x 476 mm

Erhaltungszustand: gut; etwas oberhalb der horizontalen Mittelachse gerade geteilt und auf einen Karton mit ausgeschnittenem Sichtfenster für die Aufschrift auf der Rückseite montiert, breiter gekrümmter Riss entlang der vertikalen Mittelachse, Einrisse und kleinere Fehlstellen an den Rändern, einzelne Knickfalten und Flecken, vergilbtes Papier

Literatur: Ferri 1885, S. 9; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns); Guzzo 1994, S. 353; Ausst.-Kat. Verona 1994, S. 61, Kat.-Nr. 2 (Hélène Sueur); Mus.-Kat. Florenz 2000, S. 30–32, Kat.-Nr. 10 (Sergio Marinelli); Gaier 2002, S. 205; Gaier 2005, S. 229–258; Ausst.-Kat. Verona 2006 (A), S. 331, Kat.-Nr. 91 (Stefano Lodi); Götzmann 2010, S. 158–159; Gaier 2013, S. 91

2.6 Tempel von Jerusalem mit dem zerrissenen Vorhang

um 1540/1550

Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 5518

Prinz Henry von Bourbon-Parma Graf von Bardi (1851–1905); Adolf von Beckerath (1834–1915); 1902 vom Kupferstichkabinett erworben

Inschriften:
auf einer Schrifttafel mittig am oberen Blattrand: VELVM T(EMPLI) (S)CISSVM / MONV(MENTA) A(PERTA) SVNT (Mt. 27,51–52)

Aufschriften und Stempel:
Recto: B mit Krone (Lugt 336: Prinz Henry von Bourbon-Parma Graf von Bardi)
Rückseite der Kaschierung: Aufschriften aus dem 19. Jahrhundert mit grauem Stift: *Raccolte Borbone*; *Falconetto / nato in Verona 1455, fu Scolare del Melozzo*

Braun grundiertes Papier, Vorzeichnung mit schwarzem Stift, Pinsel und Tinte in Schwarz und Gold, schwarz laviert und weiß gehöht; 164 x 149 mm

Erhaltungszustand: mäßig bis gut; abgestoßene Ecken, zahlreiche kleine Knickfalten, massive Abriebspuren, teils oxidierte oder verblasste Weißhöhungen

Literatur: Pochat 1990, S. 247; Mus.-Kat. Berlin 1995, S. 202–203, Kat.-Nr. 37

3 Nicht erhaltene Werke

3.1 Entwurfszeichnung für die Cappella Miniscalchi in Sant'Anastasia in Verona

1499

Auftraggeber: Alvise Miniscalchi

Dokumente: Als Fundort des Dokuments gibt Cuppini 1966/67 das Archivio della Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, Registro „Moscardo", anni 1511–1585 an. Das Dokument ist nicht mehr auffindbar, freundlicherweise wurden mir aber von Hans-Joachim Eberhardt Fotokopien der relevanten Seiten zur Verfügung gestellt.

1491, 16. März
Zahlung von 3 Lire an einen nicht namentlich genannten Maler für eine in Venedig angefertigte Entwurfszeichnung für die Kapelle.
E de haver libre tre soldi nula dinari nula per uno dessegno de una Cappella fato a dí 16 marzo 1491 in Venesia, L 3 S 0 D 0

1491, Juli
Zahlung von 1 Lira, 2 Soldi und 6 Denari an den Maler Artemio für eine Entwurfszeichnung für die Kapelle.
E a dí luglio 1491 libre una soldi dui dinari sei haver Artemio depentor per far uno desegno de la Capella, L 1 S 2 D 6

1492, 22. Januar
Zahlung von 2 Lire und 5 Soldi an Liberale für eine Entwurfszeichnung für die Kapelle.
E a dí 22 zenaro 1492 libre due soldi cinque d. o. per uno dessegno de la Cappella fece maistro Liberale, L 2 S 5 D o

1496, 13. Februar
Zahlung von weiteren 1 Lira und 16 Soldi an den Maler Liberale für eine Zeichnung.
E a dí 13 febraro 1496 libre una soldi sedesi per uno desegno pagato a maistro Liberale depentor, L 1 S 16 D o

1499, 9. Dezember
Zahlung von 9 Lire und 6 Soldi an den Maler Giovanni Maria Falconetto für eine Entwurfszeichnung für die Kapelle.
E a dí 9 decembre 1499 haver maistro Zuan Maria depentor per uno dessegno de la Cappella libre nove soldi sei, L 9 S 6 D o

1500 (1506), 17. April
Zahlung von 1701 Lire und 18 Soldi an den Bildhauer Agnolo für Bau und Dekoration der Kapelle.
E dé haver ducati tresento e sesanta have maistro Agnolo spezapreda per far la Cappella como apar per scrito de man de Iacopo Burano a dí 17 aprile 1500[6]. Et più ducati sei per alcuni adornamenti azonto a la dita Cappella oltra el desegno summa libre mille setecento e una soldi disdoto d. o., L 1701 S 18 D o

1509, 29. Oktober – 1510, 7. Juni
Zahlungen an die Maler Francesco Morone und Paolo Morando für die Ausmalung und Vergoldung der Kapelle.
[…] haver libre centosetantadue soldo uno d. o. haver maistro Francesco Morone e maistro Paolo Morando compagni depentori […] per deppenzer et indorar la Cappella in S. Anastasia […], L 172 S 1 D o
E a dí 29 octobre 1509 libre disdoto […] per indorar et adornar figure nove cum oro frisadure over fimbrie drio le veste diademe fiame et spale appar per una poliza di mano di maistro Francesco Morone […] L 18 S o D o
E a dí 18 apprile 1510 libre disnove per finir de indorar pilastre dentro li profili et fornir de indorar pilastri detro de fogiami et cappitelli quattro de le pilastre negre fogio grando per fili et metter lo azuro et orro et manifatura de tuto excepto lo azuro fino intanto dacordo cum maistro Francesco, L 19 S o D o
E a dí 7 zugno dicta libre sedesi soldi cinque denari sei per far far lai festoni da tuti de li pareti de la dicta Capella, L 16 S 5 D 6

1518, 15. Oktober
Zahlung von 265 Lire und 1 Soldo an den Maler Nicola Giolfino für das Altarbild.
E a dí 15 octobre 1518 […] maistro Nicola deppentore […] per far la palla de dicta cappella come appar per uno scripto de sua mano val libre dosento sesanta cinque soldo uno d.o., L 265 S 1 D o

Literatur: Cuppini 1966/1967, S. 279–293; Cuppini 1981, S. 321–327; Aurenhammer 1985, S. 220–222; Lodi 2006, S. 154; Ausst.-Kat. Verona 2006 (a), S. 332, Kat.-Nr. 91 (Stefano Lodi); Rossi 2006, S. 111; Lodi 2008 (a), S. 449–460; Eberhardt 2010, S. 322; Zamperini 2010 (a), S. 104–106; Pietropoli 2011, S. 174–177

3.2 Entwurfszeichnung und Modell für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Padua

um 1520

Auftraggeber: Dominikanerkloster Santa Maria delle Grazie in Padua

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592; Rossetti 1765, S. 220–222; Temanza 1778, S. 143; Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 74; Burckhardt 1855, S. 321; Gerola 1915, S. 224; Bresciani Alvarez 1964/1964, S. 272–279; Fiocco 1965, S. 65; Gasparotto 1967, S. 132–136; Toffanin 1988, S. 102–103; Guzzo 1994, S. 353; Bresciani Alvarez 1999, S. 406–409

3.3 Entwurfszeichnung und Modell für die Loggia im Hof der Casa Cornaro in Padua

vor 1524, Bau 1524 vollendet

Auftraggeber: Alvise Cornaro

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966-1997, Bd. 4 (1976), S. 592; Michiel Ed. Morelli 1800, S. 10; Forssman 1966, S. 54-55; Schweikhart 1966, S. 115-124; Schweikhart 1968 (a), S. 17-30; Carpeggiani 1977, S. 82-88; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 95, Kat.-Nr. IV.11 (Gunter Schweikhart); Bresciani Alvarez 1980, S. 43-48; Petrobelli 1980, S. 8-15; Schweikhart 1980 (a), S. 65; Pochat 1990, S. 249-251, 266-270; Guzzo 1994, S. 352-354; Semenzato 1997, S. 18-23; Bresciani Alvarez 1999, S. 480-483, 487-488; Schweikhart 2001 (a), S. 3-10; Ausst.-Kat. Vicenza 2005, S. 270-272, Kat.-Nrn. 46 und 46a (Guido Beltramini); Zaggia 2020, S. 13-14

3.4 Entwurfszeichnungen für die Grabmäler für die Königin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro in San Salvador in Venedig

nach 1524

Auftraggeber: Giorgio Cornaro, Bruder von Caterina und Vater von Marco Cornaro

Dokumente: Venedig, Biblioteca Museo Correr, Ms. PD 2384, fasc. 18 (Scritture, Lettere e Conti che trattano delle Atti del … Cornari)

1527–1533
In einem Rechnungsbuch der 'fraterna' Cornaro werden Ausgaben in Höhe von insgesamt 1700 Dukaten für die Marmorblöcke zum Bau der Grabmäler in San Salvador aufgeführt und der Architekt Giovanni Maria Falconetto als Gläubiger von 2 Dukaten genannt.
Li marmori fatti venir per le sepulture de San Salvador son sta pagati a Dona del Cason in questo modo, ducati 150 hebbe al Tempo del Clarissimo messer Zorzi / l'anno 1531, gli è sta dato per via de banco ducati 609 denari 6 / l'anno 33 gli è sta dato in contadi et in Bancho ducati 906 denari 10 / Item ditto anno 33 fo speso per fachini in descargar ditti marmori ducati 33 denari 21 /
Summa ducati 1700
fol. 54v, außerdem fol. 60v und fol. 103r
maestro Zuanmaria architetto da Verona – Ducati 2 denari -
fol. 78r, außerdem fol. 83r

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 593; Temanza 1778, S. 142; Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891, S. 74; Gerola 1915, S. 224; Buddensieg / Schweikhart 1970, S. 35; Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 90–91, Kat.-Nr. IV.4 (Gunter Schweikhart); Ausst.-Kat. Verona 1980, S. 99–101, Kat.-Nr. IV.15 (Howard Burns); Burns 1987, S. 327–334; Concina 1988, S. 99; Hochmann 1992, 106–107; Romanelli 1993, S. 75–77; Schweikhart 2001 (B), S. 32; Gaier 2002, S. 197–234; Gaier 2005, S. 235; Gaier 2013, S. 81–108

3.5 Modell für den Palazzo Savorgnan in der Festung von Osoppo

nach 1515 und vor 1529

Auftraggeber: Girolamo Savorgnan (†1529)

Literatur: Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 592; Temanza 1778, S. 141; Gerola 1915, S. 224; Guzzo 1994, S. 353; Zavatta 2013, S. 139, Anm. 27

3.6 Modell für die Scuola Grande della Misericordia in Venedig

1531

Auftraggeber: Scuola Grande della Misericordia

Dokumente: ASVe, Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia o della Valverde, b. 166

1531, 9. Juli
Abstimmung in einem Gremium von 42 Personen über das alte Modell des inzwischen verstorbenen Alessandro Leopardi detto del Cavallo von 1507 und die vier neu eingereichten Modelle von Jacopo Sansovino, Pietro Vido, Guglielmo di Jacopo dei Grigi detto il Bergamasco und Giovanni Maria Falconetto: Die Wahl fällt mit 25 zu 17 Stimmen zugunsten des Modells von Jacopo Sansovino aus. Das Modell von Giovanni Maria Falconetto wird mit 9 zu 33 Stimmen abgelehnt.
Die ditto
Capittolo redutto ad instanzia de far la elezion del modelo dela schuolla nuova de Madonna Sancta Maria de Mexericordia
[Auflistung der 42 Personen]
n° 1 maestro Jacopo Sansovino de si n° 25 de no n° 17
n° 2 misser Pietro Vido de si n° 17 de no n° 25
n° 3 ser Allessandro del Cavalo de si n° 6 de no n° 36
n° 4 maestro Vielmo de Jacopo de si n° 13 de no n° 29
n° 5 maestro Zuan Maria Falconeto de si n° 9 de no n° 33
et fo prexa el modelo de maestro Jacopo Sansovino
fol. 238r

Literatur: Howard 1975, S. 96–102; Huse / Wolters 1989, S. 124; Guzzo 1994, S. 352; Howard 1999, S. 13–70; Morresi 2016, S. 4–21, 98–99

3.7 Entwurfszeichnung für die Fassade des Palazzo del Monte di Pietà in Padua

1532

Auftraggeber: Monte di Pietà

Dokumente:

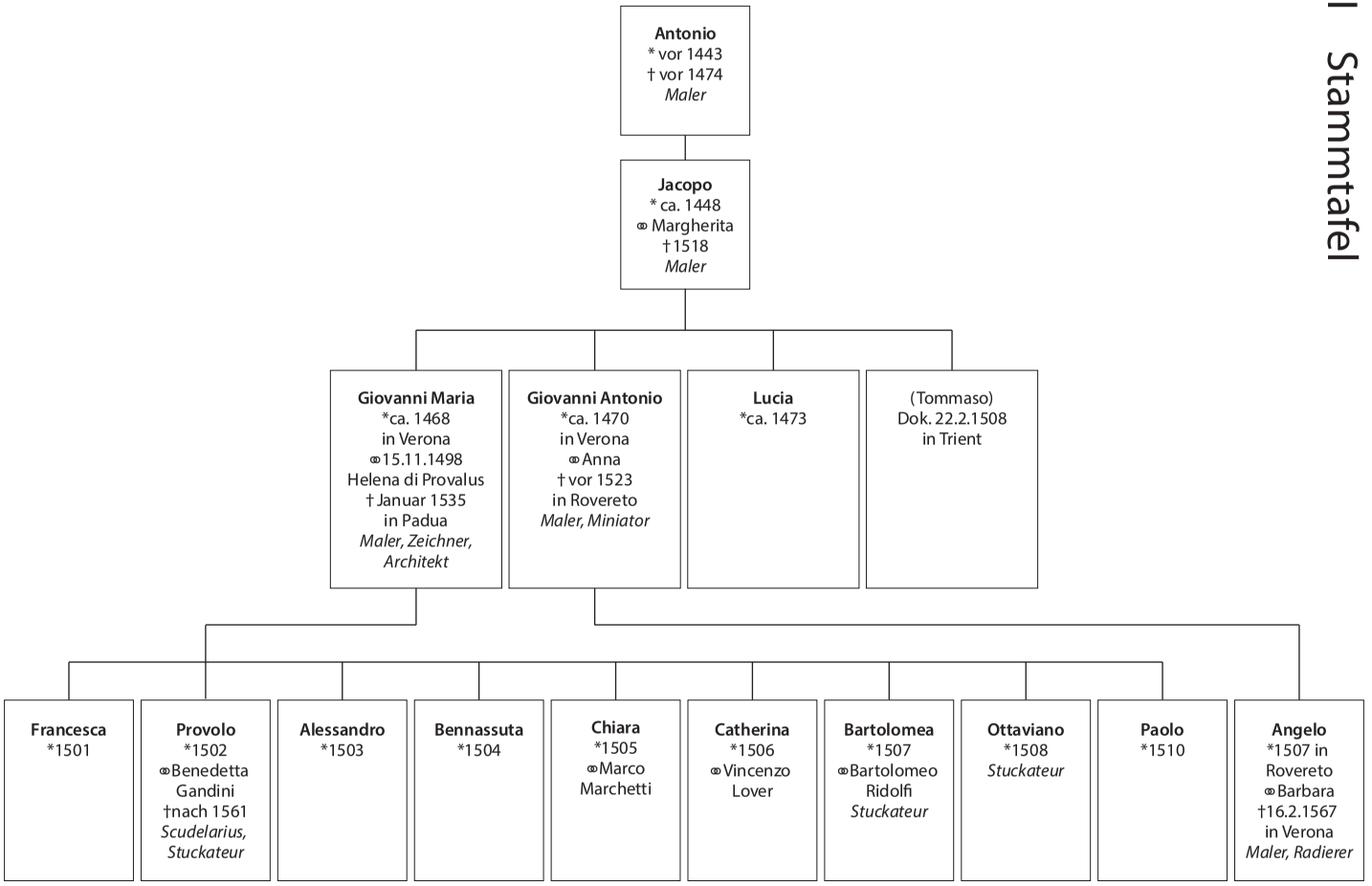
1532, 6. Januar bis 2. Oktober
Der Architekt Giovanni Maria Falconetto erhält in acht Raten insgesamt 100 Lire für die Entwurfszeichnung der Fassade des Palazzo del Monte di Pietà in Padua.
Adi 6 dito [zenaro 1532] per contadi a maestro Zuan Maria Falconeto architeto da Verona de comision de messer Vincenzo Rosso e messer Marco Orsato in libro, folio 18 libre 12
Adi 15 dito [zenaro 1532] per contadi a maestro Zuan Maria Falconeto da Verona architeto in libro, folio 18 libre 6 soldi 12
Adi 4 aprille [1532] per contadi a maestro Zuan Maria Falconeto architeto de comision de messer Vincenzo Rosso apar in libro, folio 18 libre 13 soldi 10
Adi 24 dito [aprille 1532] per contadi a maestro Zuan Maria Falconeto architeto de comision de messer Vincenzo Rosso apar in libro, folio 18 libre 12
Adi 26 dito [zugno 1532] per contadi messer Zuan Maria Falconeto architeto de comision de messer Vincenzo Rosso in libro, folio 18 libre 12
Adi 26 lujo [1532] per contadi a maestro Zuan Maria Falconeto de comision de messer Vincenzo Rosso apar in libro, folio 18 libre 12
Adi 6 septembre [1532] per contadi messer Zuan Maria Falconeto de comision de messer Alessandro de Zachi apar in libro, folio 18 libre 12
Adi 2 octobre [1532] per contadi messer Zuan Maria Falconeto per resto de comision de messer Vincenzo Rosso in libro, folio 18 libre 19 soldi 18
ASPd, Santo Monte di Pietà di Padova, b. 151 (zornale dela fabricha), fol. 12, 13, 15, 16, 19, 21, 24 und 27

Maestro Zuan Maria contrascrito die dar
adi 6 zenaro 1532 come apar in zornale c. 12 *L 12 d –*
e die dar adi 15 zenaro apar in zornale c. 13 *L 6 d 12*
e die dar adi 4 aprille 1532 in zornale c. 15 *L 13 d 10*
e die dar adi 24 aprille in zornale c. 16 *L 12 d –*
e die dar adi 26 zugno in zornale c. 19 *L 12 d –*
e die dar adi 26 lujo in zornale c. 21 *L 12 d –*
e die dar adi 6 septembre in zornale c. 24 *L 12 d –*
e die dar adi 2 octobre in zornale c. 27 *L 19 d 18*
summa L 100 d –
1532 adi 5 zenaro
Maestro Zuan Maria Falconeto da Verona die aver per suo patrocinio de aver desegnà la fazada dele case dal monte sul segrà per quali sta promeso per messer Vincenzo Rosso e messer Marco Orsato e messer Alessandro de Zachi
L 100
ASPd, Santo Monte di Pietà di Padova, b. 155 (rubrica), fol. 17v-18r

Literatur: Burckhardt 1855, S. 321; Rigoni 1930, S. 485–495; Semenzato 1961, S. 73, 76, Anm. 2; Rigoni 1970, S. 279–287; Carpeggiani 1977, S. 98–99; Bresciani Alvarez 1980, S. 37; Guzzo 1994, S. 353; Lodi / Sambin de Norcen 1996, S. 37–65; Olivato 2011, S. 45–76; Zaggia 2020, S. 15

Appendices

I Stammtafel



II Vita und Werk tabellarisch

Die Angaben in *kursiv* beziehen sich auf nicht dokumentierte Lebensereignisse und fragliche Zuschreibungen.

Jahr, Ort	Lebensereignis / Werk	Beleg / Begründung
1468, Verona	Geburt in Verona, Eltern Jacopo und Margherita	siehe Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona 1472
1472, Verona	Wohnhaft im Elternhaus in der Contrada di Beverara, 4 Jahre alt	Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona 1472
1482, Verona	Wohnhaft im Elternhaus in der Contrada di Beverara, 13 Jahre alt	Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona 1482
	Ausbildung beim Vater Jacopo	*Vite Vasari*
1486, Verona	*Cappella Lavagnoli, Sant'Anastasia*	
1490, Verona	*Vergoldung und Bemalung der Orgel für San Zeno Maggiore*	*Abschrift aus Rechnungsbuch*
1491/92, Verona	*Cappella Manzini-Maffei, Sant'Anastasia*	
1492, Verona	Wohnhaft im Elternhaus in der Contrada di Beverara, 24 Jahre alt, Maler	Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona 1492
1492–1497, Rom	*Romaufenthalt* *Zeichnungen nach antiken Bauwerken und Skulpturen* *Mitarbeit in Werkstätten berühmter Meister (Pinturicchio)*	*In diesem Zeitraum nicht in Verona dokumentiert, nachfolgende Werke weisen römische Einflüsse auf Vite Vasari*
1493, Ancona	*Lehre bei Melozzo da Forlì*	*Notizia Michiel* 1493 ist Melozzo (†1494) in Ancona dokumentiert
1493, Osimo (Provinz Ancona)	*„Lavorò […] et a Osmo nella marca d'Ancona alcun'altre"*	*Vite Vasari* *Als Mitarbeiter von Melozzo?*
1497 November–1499 November, Verona	Cappella di San Biagio, Santi Nazaro e Celso: *Beteiligung am architektonischen Entwurf der Kuppel*, Konzeption des Dekorationsprogramms, Ausführung der Wandmalereien in Zusammenarbeit mit Domenico und Francesco Morone	Signaturen, Rechnungsbuch der Compagnia di San Biagio, Vite Vasari
1498 November 15, Verona	Heirat von Helena, Tochter des Leinenwebers Provalo	Vertrag über Mitgift
1499 Dezember 9, Verona	Entwurfszeichnung für die Cappella Miniscalchi, Sant'Anastasia (nicht erhalten)	Rechnungsbuch der Familie Miniscalchi (verschollen)
1500, Verona	Cappella Maffei, Santa Maria Matricolare	Datierung, Vite Vasari
1501 Februar 11, Verona	Miete eines Hauses in der Contrada di Beverara	Mietvertrag
1501 August–September, Verona	Fries im Salone des Palazzo Stoppa	Rechnungsbuch der Familie Stoppa
1502 Juli 10 und August 19, Verona	Ersuch um Genehmigung zum Ausbau des Hauses in der Contrada di Beverara	Supplik an den Consiglio cittadino
1502, Verona	Festsetzung der Steuer auf 8 Soldi	Steuerregister der Stadt Verona 1502

Jahr, Ort	Lebensereignis / Werk	Beleg / Begründung
1503 Juli 14, Verona	Zeugenschaft im Kloster Santa Maria in Organo	Notar Giovanni Donato Novarini
1503 September 1, Verona	Cappella Calcasoli, Santa Maria Matricolare	Signatur und Datierung
um 1504, Verona	Cappella Emilei, Santa Maria Matricolare	Vite Vasari
um 1504, Verona	Cappella und Pala Nichesola, San Fermo Maggiore	Stil
um 1504, Avio	Gewölbe im Chor der Alten Pfarrkirche Santa Maria Assunta	Stil
1507 Juli–1508 Juli, Trient	Vergoldung und Bemalung der Orgel der Kathedrale San Vigilio	Rechnungsbuch der Dombauhütte von San Vigilio Erst- und einmalige Erwähnung eines Tommaso Falconetto!
1509/1514, Verona	Einhornjagd im Hortus conclusus, San Pietro Martire	Signatur und Inschrift, Vite Vasari
1509/1516, Verona	Tafelbild Augustus und die Sibylle von Tibur aus dem Kloster Santissima Trinità	Stil
1509/1516, Verona	Sala della Rappresentanza, Torre del Capitanio	Stil
1509–1517, Verona	*Wappenmaler im Dienst der habsburgischen Besatzungsmacht*	*Vite Vasari*
nach 1512, Rom	*Reise(n) nach Rom*	*Übernahme des Anfang des 16. Jhs. in Rom entwickelten Dekorationstypus der 'Chiaroscuro-Fassade'*
um 1510/1520, Verona	Fassaden der Casa Trevisani-Lonardi	Stil, Typus
1514, Verona	Wohnhaft in der Contrada di Beverara, 50 Jahre alt, 9 Kinder, verwitwet (?)	Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona 1514
1515 April 2, Trient	Reinigung der 'Pala di San Vigilio'	Rechnungsbuch der Dombauhütte von San Vigilio
1515, Verona	Festsetzung der Steuer auf 7 Soldi	Steuerregister der Stadt Verona 1515
1515/1529, Osoppo	*Modell für den Palazzo Savorgnan (nicht erhalten)*	*Vite Vasari*
1517, Verona	Wohnhaft in der Contrada di Beverara, 46 Jahre alt, 6 Kinder	Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona 1517
1518 Juli 9, Verona	Zeugenschaft bei Testamentserrichtung	Notar Battista Perticelli
1518	Festsetzung der Steuer auf 6 Soldi	Steuerregister der Stadt Verona 1518
nach 1519	*Reise(n) nach Rom*	*Übernahme von Einzelmotiven der 1519 vollendeten Loggia im Vatikanpalast*
um 1520, Mantua	Sala dello Zodiaco, Palazzo d'Arco	Vite Vasari, Brief Gonzaga
um 1520, Padua	*Entwurfszeichnung und Modell für die Kirche Santa Maria delle Grazie (nicht erhalten)*	*Vite Vasari*
1521 Mai 18, Verona	Zeugenschaft im Haus der Brüder Gian Battista und Raimondo della Torre	Notar Girolamo Piacentini
nach 1521	Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal	Nach dem Vorbild des Della Torre Grabmals von Andrea Briosco (1516–1521) in San Fermo Maggiore in Verona
um 1522, Rom	*Romreise mit Alvise Cornaro*	*Vite Vasari*
um 1523, Este	Gartentor der Villa Cornaro	Stil

Jahr, Ort	Lebensereignis / Werk	Beleg / Begründung
1524 September 13, Padua	Zeugenschaft im Haus von Alvise Cornaro	Notar Pietro Talamazzo
1524 November 27, Padua	Zeugenschaft im Haus von Alvise Cornaro	Notar Pietro Talamazzo
1524, Padua	Loggia im Hof der Casa Cornaro	Signatur und Datierung, Vite Vasari
nach 1524, Venedig	Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Königin von Zypern Caterina Cornaro und für den Kardinal Marco Cornaro (nicht erhalten)	Vite Vasari, Rechnungsbuch der 'fraterna' Cornaro
1526 Juli 9, Padua	Zeugenschaft im Haus von Alvise Cornaro	Notar Pietro Talamazzo
1527 Mai 7, Padua	Zeugenschaft im Haus von Alvise Cornaro	Notar Sebastiano Balzan
1527 August 31, Padua	Zeugenschaft im Haus von Alvise Cornaro	Notar Gasparre di Salieri
1528, Padua	Porta San Giovanni	Signatur und Datierung, Vite Vasari
1529, Verona	Wohnhaft in der Contrada di San Zeno Superiore, 62 Jahre alt, 3 Kinder	Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona 1529
1530, Padua	Porta Savonarola	Signatur und Datierung, Vite Vasari
1531 Juli 9, Venedig	Modell für die Scuola Grande della Misericordia (nicht erhalten)	Rechnungsbuch der Scuola grande di Santa Maria della Misericordia
1531, Verona	Festsetzung der Steuer auf 7 Soldi	Steuerregister der Stadt Verona 1531
1532 Januar–Oktober, Padua	Entwurfszeichnung für die Fassade des Palazzo del Monte di Pietà (nicht erhalten)	Rechnungsbuch des Santo Monte di Pietà di Padova
1532 April–1534 Januar, Padua	Bauleitung der Grabkapelle des Heiligen Antonius in der Basilica di Sant'Antonio: Stuckdecke und Fassade, Mitarbeit der Söhne Ottaviano und Provolo	Rechnungsbuch der Veneranda Arca di Sant'Antonio, Vite Vasari
1532 August, Wien	*Zeichnungen von den Festungsanlagen in Wien*	*Diarii Sanuto*
1532, Padua	Portal des Torre dell'Orologio, Palazzo del Capitanio	Signatur und Datierung, Vite Vasari
1534 Juni 7, Verona	Sicheres Geleit für 2 Monate	Geleitbrief
1535 Januar 8, Padua	Tod im Haus von Alvise Cornaro	siehe Inventar
1535 Januar 8, Padua	Inventar des Verstorbenen	Notar Gaspare Villani

III Dokumente

Im Folgenden werden amtliche Dokumente aufgeführt, die sich auf das private und soziale Leben Giovanni Maria Falconettos beziehen, wie Eintragungen in Einwohnerverzeichnissen und Steuerregistern, Ehe- und Mietverträge oder Zeugenschaften. Dokumente, die im Zusammenhang mit seiner beruflichen Tätigkeit stehen, wie Eintragungen in Rechnungsbüchern, werden an dieser Stelle nur dann berücksichtigt, wenn die entsprechenden Arbeiten nicht im Werkverzeichnis enthalten sind.

1472
Der Maler Jacopo (24) ist zusammen mit seiner Ehefrau Margherita (23) und den beiden Söhnen Giovanni Maria (4) und Giovanni Antonio (2) als wohnhaft in der Contrada di Beverara im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona eingetragen.
s. Iacobus pictor, 24
s. Margarita eius uxor, 23
s. Iohannes Maria, 4
s. Iohannes Antonius, 2
ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 97

1482
Der Maler Jacopo (34) ist zusammen mit seiner Ehefrau Margherita (33), den beiden Söhnen Giovanni Maria (13) und Giovanni Antonio (11) und der Tochter Lucia (9) als wohnhaft in der Contrada di Beverara im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona eingetragen.
s. Iacomo depentoro q. m. Antonio in S. Zen de supra, any 34
s. Margarita soa moglie, any 33
s. Zuan Maria so fi, any 13
s. Zuan Antonio so fi, any 11
s. Lucia soa fi, any 9
ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 98

1492
Der Maler Jacopo (46) ist zusammen mit seiner Ehefrau Margherita (46), den beiden Söhnen Giovanni Maria (24) und Giovanni Antonio (21) – beide Maler – und der Tochter Lucia (18) als wohnhaft in der Contrada di Beverara im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona eingetragen.
M. Iacomo depentoro q. de M. Antonio depentoro, any 46
Margerita dona del suprascripto, any 46
Zuano Maria fiolo dely suprascripti, depentoro, any 24
Zuano Antonio fiolo dely suprascripti, depentoro, any 21
Luzia fiola dely suprascripti, any 18
ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 100 und ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 88bis

1498, 15. November
Der Maler Giovanni Maria, Sohn des Malers Jacopo, heiratet Helena, Tochter des Leinenwebers Provalo di Bonaventura. Als Mitgift wird die Übertragung eines verpachteten Stück Lands festgelegt.
Dos Dominae Helenae uxoris Joannis Mariae pictoris

In Christi nomine anno a nativitate ejusdem Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo octavo Ind. prima die jovis quintodecimo mensis novembris Veronae in contrata Beveraria in domo habitationis infrascripti M. Provali videlicet in quadam saleta terrena presentibus […] //
Magister Provalus textor pignolatorum q. Bonaventurae de Beveraria Veronae titulo et nomine dotis et pro dote honestae Dominae Helenae ejus filiae et uxoris Joannis Mariae filij Magistri Jacobi pictoris de dicta contrata dedit et in dotem tradidit M. Jacobo pictori filio q. Antonij de Beveraria predicta et de ejus voluntate et consensu Joanni Mariae predicto ejus filio sponso et marito prefatae d. Helenae. Ibi presentibus acceptantibus et acquirentibus pro se et suis heredibus illas petias terrarum quas Jacobus q. alterius Jacobi Borsati de Povejano tenet ad livellum a dicto M. Provalo pro minalibus sex frumenti cum pacto de emendo pretio ducatorum vigintiquatuor auri ex istromento manu mei notarij de tempore Juro contento // […] / […] predictis sponse et sponso subscriptisque mutuis desponsionibus et consensu dictus Joannes Maria eandem D. Helenae in annula ri digito manus dextra cum uno annulo auri legitarum in uxorem juburavit. // […]
ASVr, UR, Istrumenti, n. 234 (1498–1527), I, fol. 176r-v

1501, 11. Februar
Der Maler Giovanni Maria schließt mit Pietro de Perotis einen Mietvertrag über ein Haus mit ummauertem Hof in der Contrada di Beverara in Verona ab.
Locatio Ser Petri de Perotis de San Petro Incarnario Veronae contra Magistrum Joannem Mariam pictorem de Beveraria Veronae
In Christi nomine Amen anno a nativitate ejusdem millesimo quingentesimoprimo Indict. quarta die jovis undecimo mensis februarij Veronae in camera terram domus habitationis infrascripti ser Petri [...].
Providus vir ser Petrus q. Jacobi de Perotis de S. Petro Incarnario Verone [...] Instrumentum meum Bartholomeo notaio de Olivetis die martis sexto novembre 1498. [...] Investirunt Magistrum Joannem Mariam pictorem filium M. Jacobi pictoris de Beveraria Verone presentum et conducentem pro se et suis heredibus salvo jur [...] de una petia terra casaliva murata cohopata et solarata cum cohorte et canipis jacente Verone in contrata Beveraria (...) ab una parte via comunis de alia via vicinalis de alia jura San Marci [...] et livello in festa San Michaelis ecclesia Sancti Procoli (...) triginta (...) libre vingintiquatuor die prima mensis martij(...). […].
Ego Augustinus q. Antonij notarius de Caprinis de san Zenone Oratorio Veronae (...)
Ego Christophorus fq D. Petri notarius de Fachanzanis de contrata falsurgi Veronae (...)
ASVr, UR, Istrumenti, n. 236 (1499–1501), fol. 174v-175v

1502, 10. Juli
Der Maler Giovanni Maria Falconetto ersucht den *Consiglio cittadino* um eine Genehmigung für den Ausbau seines Hauses in der Contrada di Beverara. Registrierung der Supplik.
Pro supplicatione Ioannis Mariae Falconeti pictoris de Beveraria. Quae cum lecta fuisset Consiglio commissa fuit Spectabilibus DD. Provisoribus Comunis Iudici procuratorum et militibus suis ad informandum et Consilio referendum. Cuius supplicatione tenor cum eius expeditione describetur. Expedita favorabiliter in car. 183.
ASVr, AAC, AC, reg. 67, fol. 177v

1502, 19. August
Der Maler Giovanni Maria Falconetto ersucht den *Consiglio cittadino* um eine Genehmigung für den Ausbau seines Hauses in der Contrada di Beverara. Genehmigung der Supplik.
Pro supplicatione Ioannes Mariae Falconeti pictoris ultrascripti.
Lecto sumarie partium et circa preces, et pratticas, et iuxta eas per (…) consiliarios praestito iuramento, factaque favorabili relatione per spectabilem legum doctorum d. Benedictum de Monte per se et iudicem procuratorum comunis Veronae pro se et sociis, et lecta dennuo dicta infrascripta suppli-

catione, posita fuit pars per spectabiles dominos Franciscum de Fragastoriis et Dantem de Aligeriis, provisores Comunis, quod concedatur dicto Ioanni Mariae supplicanti iucta dictam infrascriptam eius supplicationem sub observatione partis diei XXI Octobris 1495 in libro provisionum L in car. 177 incipientis ut nullus abuti possit gratia sibi concessa per hoc consilium fabricandi in solo publico etc. ut in ea, Et capta de ballotis quadragintaquinque pro, duodecim contra. Cuius supplicationis tenor sequitur videlicet.
Magnifico et generoso domino Ioanni Mocenigo Veronae capitaneo ac vicepotestati dignissimo, spectabilique Consilio dictae Civitatis.
Reverentemente espone Zuan Maria Falconeto depentor de la contrata de la Beverara de Verona, come in la dicta contrata è una corte visinevole larga pedi quatordece e larga pertege dece, in la quale habitano solamente quatro massarie, due in lo intrar de essa corte e due in la fine di quella. E sta el detto Zuan Maria a man dritta del entrar dela detta corte e Michiel de Berton ala man sinistra de quella; e menazar ruina le dicte case da man dritta e da man sinistra de dita corte. E dice contentarse tuti li vicini stano in la ditta corte che esso Zuan Maria possa far fare una volta da la casa sua e la casa del detto Michiele per fortificatione de ditte due case. E pertanto humilmente supplica esso Zuan Maria a la prefata Magnificencia Vostra et Spectabilita Vostre li voglia de gratia speciale conceder che lui possi far fare la detta volta e farli far sopra uno studieto da tener li suoi disegni, che sarà cossa più presto de ornamento del detto logo che altramente, de la qual cossa piacendo a vostra Magnificencia et Spectabilita concederla, lui serà a quelle perpetuo obligatissimo, ala quale humiliter si ricomanda.
ASVr, AAC, AC, reg. 67, fol. 183r

1502
Der Maler Giovanni Maria, wohnhaft in der Contrada di Beverara, wird mit 8 Soldi im Steuerregister der Stadt Verona veranlagt.
Ioannes Maria pictor filius m. Iacobi pictoris lire 0 soldi octo, L 0 S VIII
ASVr, AAC, AC, Estimi, n. 260, fol. 188r

1503, 14. Juli
Der Maler Giovanni Maria, Sohn des verstorbenen Jacopo aus der Contrada di Beverara tritt als Zeuge im Kloster Santa Maria in Organo in Verona auf.
Locatio pp^{tis} Con. Bap^{tam}. aburgo de mazesio
In Christi nomine amen anno nativitatis eiusdem domini millesimo quingentesimo trio Indictionis sexta dies veneris quartodecimo mensis Julij Veronae in factoria Mon. S. Maria in Organis presentibus (…), Joannes Maria pictore q. M. Jacobi de Beveraria et (…) testibus
[…]
Ego Joannes Donatus f. Alberti de Novarinis de S. Paulo Veronae (…)
ASVr, Mon. S. Maria in Organo, Reg. Istromenti n. 37 (Instrumenta Acquisitionem 1475–1518), fol. 40r-v

1514
Der Maler Giovanni Maria Falconetto (50) ist zusammen mit seinen neun Kindern im Alter zwischen 5 und 13 Jahren als wohnhaft in der Contrada di Beverara im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona eingetragen. Seine Ehefrau Helena scheint bereits verstorben zu sein.
Zuan Maria Falconeto fiol de Iacomo depentoro (pictor), 50
Francisca sua fiola, 13
Puolo (Provolo) suo fiolo, 12
Alessandro suo f(iolo), 11
Bennascua suo f(iola), 10
Chiara suo f(iola), 9
Catalina suo f(iola), 8

Bartholomea sua f(iola), 7
Taviano suo fiol, 6
Paulo suo fiol, 5
(soi figlioli)
ASVr, DP, AEP, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 101 (Beverara 1514–1519, concorda col Campione del 1515) und diverse Abschriften: ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 90, n. 91 und n. 92

1515, 2. April
Bezahlung des Veroneser Malers Giovanni Maria Falconetto für die Reinigung der 'Pala di San Vigilio' in der Kathedrale von Trient.
Item 2 Aprilis pro datis magistro Ioanni Marie Falconeto pictori veronensi qui purgavit et lavit palam altaris sancti Vigilii, L 1 G 8
ADT, ACC, Capsa Fabricae n. 1 (Computa fabricae ab anno 1512 ad annum 1522), fol. 61r

1515
Der Maler Giovanni Maria Falconetto, wohnhaft in der Contrada di Beverara, wird mit 7 Soldi im Steuerregister der Stadt Verona veranlagt.
Ioannes Maria Falconetus Pictor lire 0 soldi septem, L 0 S VII
ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 261, fol. 171v

1517
Der Maler Giovanni Maria Falconetto (46) ist zusammen mit sechs Kindern im Alter zwischen 5 und 16 Jahren als wohnhaft in der Contrada di Beverara im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona eingetragen. Sein ältester Sohn Provalus wird als *scudelarius* (Hersteller von Keramik) bezeichnet.
Io. Maria pictor de Falconetis, 46
Provalus, scudelarius, 16
Alexander, 14
Octavianus, 13
Clara, 8
Catherina, 7
Bartholomea, 5
filii soprascripti
ASVr, AAC, CE, Anagrafi Comune, b. 3, n. 93, n. 94 und n. 95

1518, 9. Juli
Der Maler Giovanni Maria, Sohn des verstorbenen Jacopo, Sohn des Antonio Falconetto, tritt als Zeuge bei der Testamentserrichtung des in der Contrada di Beverara wohnhaften Battista Mezanelli auf.
Testamentum Pau. v. Baptista fq. S. Domenico di Mezanelli de Beveraria Veronae
In Christi nomine Amen. Anno nativitatis eiusdem Domini millesimo quingentesimo decimooctavo Indictionis sexta die veneris nono mensis Julij Veronae in contrata Beveraria et in domo habitationis (…) de Rocholis (…) Presentibus […] Joannes Maria pictore q. Jacobi olim Antonii de Falconetis, Thomasio filio Jacobi Chorhoni (...) de contrata Beveraria Veronae [...]
Ego Baptista fq. S. Jacobi de Putillis de Beveraria Veronae [Notar Battista Perticelli]
ASVr, UR, T, m. 110, a. 151 (Baptista q. Dominici de Mezanellis, 9.7.1518)

1518
Der Maler Giovanni Maria Falconetto, wohnhaft in der Contrada di Beverara, wird mit 6 Soldi im Steuerregister der Stadt Verona veranlagt.
Io. Maria Pictor de Falchonetis lire 0 soldi sex, L 0 S VI
ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 262, fol. 175r

1521, 18. Mai
Der Maler Giovanni Maria Falconetto tritt als Zeuge im Haus der Brüder Giovanni Battista und Raimondo Della Torre in der Contrada di San Marco in Verona auf.
Permutatio Juris Excellentissimi artium doctoris D. Jo. Baptistas et sp. D. Raymundum fratres de la Turre & Eg. Laurentium ac Paganinis [außen auf der Rolle]
IN CHRISTI Nomine Anno a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo vigesimoprimo Indictionis nona die sabbati decimooctavo mensis maij Verone in domo habitationis infrascriptis de la Turre contrata sancti Marci presentibus Bonaventura q. egregij viri Jacobi Ceruti notaio de ognibus sanctis: Joanne Maria Falconeto pictore q. M. Jacobi de sancto Zenone Supra Verone atque M. Gabriele pictore q. S. Vincentij a secca de sancto Marco perdicto or(ti)bus afferentibus cognescere infrasciptis contrahentes testibus idomeis notis adhibitis & rogatis.
Egregius vir Laurentius q. egregij viri Christophori de Paganinis de insulo inferiori Verone cui spectatius in infrascripta potestis sibi oburuta in divisione facta cum fratribus suis, et suis iustis titulis rationibus et causis ut affuit, Per se et suos heredes. Titulo permutationis jure proprio et in perpetuum ratione directi dominij et proprietatis tantum salvio jure heredum infrascripti conductoris in suo utilis Dedit tradidit et permutavit spectabili et generoso D. Raymundo fg. excellentissimi et famosissimi artium et medicine doctoris D. Hieronymi de la Turre de sancto Marco Verone presenti & acquirenti per se & heredibis suis ac vice et nomine excellentis artium doctoris D. Joannes Baptiste de la Turre eius fratris : […]
Ego Hieronymus q. Petri de Piacentinis de falsurgo Verone publicus imperiali aucthoritati notarius pronuissus omnibus intersui & rogatus eu publica scripsi.
ASVr, Archivietti Privati, n. 25 (Dalla Torre), b. 3, rot. 65 (18.5.1521)

1524, 13. September
Der Veroneser Maler Giovanni Maria Falconetto tritt als Zeuge im Haus von Alvise Cornaro in Padua auf.
Emptio Magnifici Domini Aloisij Cornarij [seitlich]
In Christi nomine amen: Anno eiusdem nativitates millesimo quingentesimo vigesimo quarto Indictione duodecima Dies martis terziodecimo mensis Septembris Padova in contrata Puntiscurvi in domo habitationis infrascripti Domino amptoris In quandam camera Inferiore vestuo curam / Presentibus magistro Joannes maria falchoneto pictore veronensi quondam Jacobi habitatore in soprascripta contrata […]
ASPd, AN, Notaio Talamazzo Pietro (1521–1524), b. 5030, fol. 433r-434r

1524, 27. November
Der Veroneser Architekt Giovanni Maria Falconetto tritt als Zeuge im Haus von Alvise Cornaro in Padua auf.
In Christi nomine amen: Anno eiusdem nativitates millesimo quingentesimo vigesimo quarto Indictione duodecima Dies sabbati vigesimo septimo mensis novembro Padova in contrata pontiscurvi in domo habitationis infrascripti magnifici domini Aloysij in quadam camera inferiori: Presentibus […] magistro Joannes maria falchonetus architectus de Verona quondam m. Jacobi pictoris habitatore in suprascripta contrata pontiscurvi […]
ASPd, AN, Notaio Talamazzo Pietro (1521–1524), b. 5030, fol. 456v-457v

1526, 9. Juli
Der Veroneser Architekt Giovanni Maria Falconetto tritt als Zeuge im Haus von Alvise Cornaro in Padua auf.
1526 Indictione 14 / Dies lunae 9 mensis Julij, Padova in contrata sancti antonij confessoris in domo habitationis (…) infrascripti.
[...]

Testes: magistro Joannes maria falchonetus architectus de Verona quondam m. Jacobi habitatore in dicta civitate Verone in contrata Sancti Zeni
[...]
ASPd, AN, Notaio Talamazzo Pietro (1525–1526), b. 5031, fol. 211v-212v und fol. 213r-213v

1527, 7. Mai
Der Veroneser Architekt Giovanni Maria Falconetto tritt als Zeuge im Haus von Alvise Cornaro in Padua auf.
MDXXVII^mo^, indictione XV^ma^, die martis septimo mensis maii, Paduae in domo magnifici domini Aloysii Cornerio, in contrata Pontis Curvi in camera terrena ipsius domus.
Quum sit quod dominus Benedictus Palatinus et domina Spironella iugales, cives Paduae de contrata Pontis Curvi, vigore fideiussionis facte domino Angelo Beulcho eorum genero penes eximium artium et medicine doctorem dominum Hieronymum Emuleum civem Paduae de ducatis 50 auri ad rationem l. 6 S. 4 pro singulo ducato pignorati fuerint et ipsis arrepta fuerint pro pignore vestes, margarite, unus pendens cum uno zaffiro, et spalerie et tapeta, que omnia post modum fuerint deposita penes ipsum dominum Hieronymum creditorem ut supra permanenda usque quo ipsi iugales eidem solverint dictos ducato 50, et hoc pro vallore et pretio unius equi venditi per ipsum dominum Hieronymum ipsi domino Angelo; volentesque ipse dominus Benedictus et eius uxor predictum debitum solvere et ipsi domino Hieronymo satisfacere et retrohabere prefata pignora sua, ne illa discipentur, et non habuerint aluquem modum solvendi neque exigendi ipsa pignora nisi per medium magnifici domini Aloysii Cornerio, qui ex urbanitate et gratia sua contentus fuit exbursare et ipsis mutuare ducatos 25 auri, dummodo sit cautus ut in tempus possit satisfieri et pignora ipsa maneant penes se, et cogitaverit ipse dominus Aloysius quod predicti iugales non possint se solemniter obligare, ut cautus sit de ipsis ducatis 25, nisi nascatur pronuntia spectabilis domini vicarii magnifici domini potestatis Padua, ut ipsa domina Spironella cum donsensu mariti sui habilitetur, quin et utile, immo necessarium, fuerit pro damnis evitandis ipsis iugalibus se obligare et ipsum dominum Aloysium cautum reddere de predictis ducati 25, comparuerunt doram eximio iuris utriusque doctore domino Nicolao Montyfalcho, vicario magnifici et clarissimi domini Pandulphi Mauroceni Paduae pretoris dignissimi, et exposita petitione sua predicta, pronuntiavit ipsam dominam Spironellam una cum dicto ser Benedicto eius viro posse obligare se, livellos et introytus suos penes ipsum dominum Aloysium pro ipsis ducatis 25 causa recuperandi dicta pignora, ut latius de ipsa pronuntia constat in actis egregii notarii ser Sebastiani Balzanti tunc ad offitium Sigilli sub anno presenti 1527 die lunae 18 februarii a me notario visa et lecta; [...].
Testes: dominus Andreas Candi civis Venetus; magister Ioannes Maria Veronensis architectus, habitator in domo ipsius magnifici domini Aloysii.
Menegazzo / Sambin 1964, S. 241–242, Dok.-Nr. II; der Fundort wird hier als ASPd, AN, b. 3967, fol. 260 angegeben, allerdings handelt es sich bei b. 3967 um Akte des Notars Dionisio da Treviso (1570–1584), der zutreffende Fundort konnte nicht ermittelt werden

1527, 31. August
Der Veroneser Architekt Giovanni Maria Falconetto tritt als Zeuge im Haus von Alvise Cornaro in Padua auf.
1527 Indictione 15 dies sabbati 31 mensis augusti Padova in contrata sancti Antonii confessoris in domo habitationis infrascripti Magnifici Domini Aloysij
[…]
Testes: magistro Joannes maria falchonetus architectore veronensis quondam ser Jacobi habitatis de presenti Padova in domo suprascripta

In Christi nomine amen, Anno nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo vigesimo septimo Indictione quintadecima dies sabbati trigesimo primo mensis augusti Padova in contrata sancti Antonij

confessoris in domo habitationis infrascripti Magnifici Domini Aloysij: presentibus magistro Johannes maria falchoneto architectore veronensis quondam ser Jacobi habitatis de presentis Padova in domo suprascripta […]
ASPd, AN, Notaio Salieri di Gaspare (1523–1528), b. 2708, fol. 389r-390r und Notaio Salieri di Gaspare (1521–1529), b. 2724, fol. 339v-341v

1529
Der Maler Giovanni Maria Falconetto (62) ist zusammen mit drei Kindern im Alter zwischen 8 und 20 Jahren als wohnhaft in der Contrada di San Zeno Superiore [stößt an die Contrada di Beverara] im Einwohnerverzeichnis der Stadt Verona eingetragen.
Io. Maria Falconetus pictor, 62
Octavianus, 20
Bartholomea, 12
et Paulus, 8
eius filii
ASVr, AAC, CE, Anagrafi, b. 31, n. 1234

1531
Der Maler Giovanni Maria Falconetto, wohnhaft in der Contrada di San Zeno Superiore, wird mit 7 Soldi im Steuerregister der Stadt Verona veranlagt.
Ioannes Maria Falconetus pictor lire 0 soldi septem, L 0 S VII
ASVr, AAC, CE, Estimi, n. 263, fol. 266v

1532, 3. April – 1533, 31. Januar
Bezahlung von Giovanni Maria Falconetto für die Bauaufsicht während der Fertigstellung der Grabkapelle des Heiligen Antonius in der Basilica di Sant'Antonio in Padua, für die er im Rechnungsjahr 1532 in 10 Raten insgesamt 182 Lire und 8 Soldi erhält.
Ser Zuanmaria Falconeto soprastante a la fabricha de la Capella de santo Antonio die haver per suo salario ducati 20 cechini, cioè fin sarà finito de meter suxo tutti quadri vanno di sopra – L 152 S -
E die haver per tanti li fu promesso oltra li soprascritti de ordene de tutti massari – L 30 S 8
Suma L 182 S 8
AVA, serie 13 – Libri mastri, reg. 13.70 (397), fol. 76v-77r

1533, 28. Januar
Vertrag der Veneranda Arca di Sant'Antonio mit Giovanni Maria Falconetto, aufgesetzt von dem Notar Sebastiano Balzan.
Exemplum et Rogationibus Instrumentorum q. d. Sebastiani de Balzanis Notarij Publici Paduae. De Anno & Die Infrascriptis
1533 Indictione 6 dies martis 28 Januarij Paduae (…)
[…]
Et magistro Joannes Maria Falchonetus Veronensis Architectus (…)
Et primo el ditto ser Zuanmaria solennemente se obliga de far et compir la Capella de messer santo Antonio prefata: prima far un volto de stucho da un capo a l'altro a ditta capella al muro, con li ornamenti et adornamenti de rilievo tutto quello li bisogna, et de sopra el sollaro.
Item davanti in prospettiva de ditta capella in faza adornarla secondo che appar in lo disegno per lui fatto et sottoscritto per ditti d. massari el quale è appresso dicto maestro Zuanmaria.
Item andar a cernir le prede che bisognerà per tal effetto, correndo el suo salario, et le spese occorerà per andar a far tal effetto.
Item el ditto promete dar et finir la soprascripta opera in perfection da chi a mesi nove, taliter che per tutto el mese d'ottobrio proximo che vien la prefatta opera sia perfetamente compida delle prede

et del stucho del volto, et se in ditti 9 mesi non harrà finido la soprascripta opera lui sia obligado finirla senza altro premio.
Alimcontro veramente lo soprascripto spectabile d. Francesco (de Alvarotis) (…) promete al sudetto magistro Zuan Maria dar ogni zorno lavorando soldi quaranta per zorno lavorando all'opera fatta. Item li prometerro dar li lavoratori (…) a dicta opera, pagadi (…) per lavorare le prede come li stuchi. Item el suo salario li cora a settimana per settimana, secondo si pagha li altri operarii, et (…) si comenza el suo salario, (…) pro quibus.
AVA, serie 11 – Processi, vol. 11.30 (182), fol. 34r-34v

1533, 28. Januar – 1534, 3. Januar
Bezahlung von Giovanni Maria Falconetto für seine Arbeiten an der Fassade und der Stuckdecke der Grabkapelle des Heiligen Antonius in der Basilica di Sant'Antonio in Padua gemäß des Vertrags vom 28. Januar 1533, für die er im Rechnungsjahr 1533 in 54 Raten insgesamt 564 Lire und 8 Soldi erhält.
Magistro Zuan Maria Falconetto die haver per accordo fatto cum noi soldi 40 al zorno per sua promission et promete in mesi 9 fornir tuta la fazada de la Capella de santo Antonio justa la forma et modello sottoscritto da noi; item de dentro far un volto de canna adornato et lavorato de stucho, come latamente apar in acti de Sebastian Balzan notaio adi 28 zenaro 1533; et se in dito tempo non fornise, non li die piu corer la provision la qual si intende essere se non de li zorni lavorenti; et il suo tempo comenza adi 28 zenaro 1533.
Adi 8 febraro 1533 (…)
[…]
Item adi 3 zenaro 1534 (…)
Item die haver per zorni 6 che non fu pagato L 12 (…)
Et per dicti zorni 6 die haver L 16 S 16 per tanti lui dare a Puolo et a Octaviano soi fiolli per mio nome quando andorno a Verona val (…)
Die haver per tuto il tempo lui ha lavorato in suma – L 564 S 8
AVA, serie 13 – Libri mastri, reg. 13.71 (398), fol. 52v-53r

1534, 7. Juni
Der Architekt Giovanni Maria Falconetto erhält sicheres Geleit.
Ioannes Maria Falconetus architectus h(abuit) s(alvum) conductum de debitis privatis in persona et bonis per mensis duos 7. Junii (1534)
ASVr, ARV, n. 44 (Giovanni Contarini, 1533–1534), Salvacondotti, lettera J

1535, 8. Januar
Inventar der Habseligkeiten des verstorbenen Giovanni Maria Falconetto, erstellt im Beisein seiner Söhne Provolo und Ottaviano im Haus von Alvise Cornaro in Padua.
INVENTARIUM SEU DESCRIPTIO BONORUM MOBILIUM QUONDAM SER JOANNIS MARIAE FALCONETI
1535. Indictione 8ª. die veneris octava mensis januarii Paduae in domo habitationis magnifici domini Aloysii Cornarii in contrata Pontis Curvi. //
Inventario di robe che furono di maestro Zuan Maria Falconeto fatto in questo dì 8 di genaro 1535 in casa del magnifico messer Alvise Cornaro in Padova con Provolo et Ottavian suoi figlioli. Et prima
Danari, battude spese di esequie e spiciarie et altre ~~resta~~ che sumano L 77 S 14 1/2 resta L 286 S 15 1/2
Uno anello d'oro con una corniuola intaglià di uno Esculapio
Un sagio paonazo, fodrà di pelle negra
Un zipon di panno paonazo
Un gonellin negro di panno, fodrà di pelle biancha
Un sagio di ostia negra

Un par di calzoni roani, fodrà di pelle biancha
Un par di calzoni negri con la fuodra rovana
Un par di scofoni negri
Un pezzo di porfido longo un pè e mezo e largo 3/4 di pè
Un pezzetto di porfido tondo
Un altro pezzetto
2 quadretti di depenture a ogio, a paesi, in carta, messi in tavole
3 fazoliti da naso nuovi
2 vecchii sporchi
2 medagie
Una tovagia di rensa ~~asparo~~ a quadreti longa
Un mantil nuovo
Una tovagia grossa vecchia
2 tovagiuoli nuovi
Un fazuolo sotile a un filo da sugar il viso
Un fazoletto e un paro di scarpette
Quattro camise
Quattro squadre di laton, tra grande e pizzole
Una scattoletta con colori
Una busta con colori
Una tascha con una centura //
Un pezzeto in tella a guazo di Sodoma
Pezzi 8 di dissegni delle cose di Verona
Pezzi 4 di dissegni delle cose de Puola
Peci 20 di desegni da Roma
Una busta ferada con desegni drento de pitura.
Quae omnia suprascripta bona praedicti quondam ser Ioannis Mariae Falconeto existentia in domo magnifici domini Aloysii Cornarii, et descripta ac inventariata ut supra sic instantibus ac ibi praesentibus ser Proculo et Octaviano fratribus et filiis dicti quondam ser Ioannis Mariae: dominus Hyeronimus Pelizonus factor praedicti magnifici domini Aloysii et eius nomine vocavit penes se: exi benda prout de iure opus erit: sub obligatione etc.
Subscriptus ser Sebastianus Manfredus quondam ser Bernardini habitans Prozoli.
Subscriptus ser Zaninus Zago quondam Bartholomei habitans Campaneae.
ASPd, AN, Notaio Villani Gaspare (1535), b. 4831, fol. 218v-219v

1535, 9. Januar
Aushändigung der oben aufgeführten Habseligkeiten des Verstorbenen an seine Söhne Ottaviano und Procolo.
Die sabbati 9 Januarii in domo magnifici domini Aloysii
D. Hyeronimus Pelizonus nomine magnifici domini Aloysii consignavit domino Octaviano et Proculo filiis quondam ser Ioannis Mariae Falconeto patris bona externa die inventariata ac denarios uti heredibus dicti quondam eorum patris in praesentia
ser Sebastiani Manfredi et ser Zanini Zagi:
qui fecerunt finem.
ASPd, AN, Notaio Villani Gaspare (1535), b. 4831, fol. 220r

IV Quellentext

Vasari, Vita di Falconetto architetto veronese, 1568

Im Folgenden wird der *Vita di Falconetto architetto veronese* überschriebene Abschnitt zu Giovanni Maria Falconetto in dem Kapitel *Vite di fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi* in der zweiten Ausgabe der *Vite* von Giorgio Vasari aus dem Jahr 1568 wiedergegeben, zitiert nach Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997, Bd. 4 (1976), S. 589–594.

Vita di Falconetto architetto veronese

Stefano Veronese, pittore rarissimo de' suoi tempi, come si è detto, ebbe un fratello carnale chiamato Giovan Antonio; il quale, se bene imparò a dipignere dal detto Stefano, non però riuscì se non meno che mezzano dipintore, come si vede nelle sue opere, delle quali non accade far menzione. Di costui nacque un figliuolo che similmente fu dipintore di cose dozzinali, chiamato Iacopo, e di Iacopo nacquero Giovan Maria detto Falconetto, del quale scriviamo la Vita, e Giovan Antonio. Questo ultimo attendendo alla pittura, dipinse molte cose in Roveretto, castello molto onorato nel Trentino, e molti quadri in Verona che sono per le case de' privati. Similmente dipinse nella valle dell'Adice sopra Verona molte cose, et in Sacco, riscontro a Roveretto, in una tavola San Niccolò con molti animali, e molte altre, [589] *dopo le quali finalmente si morì a Roveretto dove era andato ad abitare. Costui fece sopra tutto begli animali e frutti, de' quali molte carte miniate e molto belle furono portate in Francia dal Mondella veronese, e molte ne furono date da Agnolo suo figliuolo a messer Girolamo Lioni in Vinezia, gentiluomo di bellissimo spirito.*

Ma venendo oggimai a Giovan Maria, fratello di costui, egli imparò i principii della pittura dal padre, e gli aggrandì e migliorò assai, ancorché non fusse anch'egli pittore di molta reputazione, come si vede nel Duomo di Verona alle capelle de' Maffei e degl'Emili, et in San Nazzaro nella parte superiore della cupola, et in altri luoghi. Avendo dunque conosciuta costui la poca perfezzione del suo lavorare nella pittura e dilettandosi sopra modo dell'architettura, si diede a osservare e ritrarre con molta diligenza tutte l'antichità di Verona sua patria. Risoltosi poi di voler vedere Roma, e da quelle maravigliose reliquie, che sono il vero maestro, imparare l'architettura, là se n'andò, e vi stette dodici anni interi; il qual tempo spese per la maggior parte in vedere e disegnare tutte quelle mirabili antichità, cavando in ogni luogo tanto che potesse vedere le piante e ritrovare tutte le misure, né lasciò cosa in Roma, o di fabrica o di membra, come sono cornici, colonne e capitegli di qualsivoglia ordine, che tutto non disegnasse di sua mano con tutte le misure. Ritrasse anco tutte le sculture che furono scoperte in que' tempi, di maniera che dopo detti dodici anni ritornò alla patria ric[c]hissimo di tutti i tesori di quest'arte; e non contento delle cose della città propria di Roma, ritrasse quanto era di bello e buono in tutta la campagna di Roma infino nel regno di Napoli, nel ducato di Spoleto et in altri luoghi. E perché, essendo povero, non aveva Giovan Maria molto il modo da vivere né da trattenersi in Roma, dicono che due o tre giorni della settimana aiutava a qualcuno lavorare di pittura, e di quel guadagno – essendo allora i maestri ben pagati – e buon vivere, vivea gl'altri giorni della settimana, attendendo ai suoi studii d'architettura. Ritrasse dunque tutte le dette anticaglie come fussero intere e le rappresentò in disegno, dalle parti e dalle membra cavando la verità e l'integrità di tutto il resto del corpo di quelli edifizii, con sì fatte misure e proporzioni che non potette errare in parte alcuna.

Ritornato dunque Giovan Maria a Verona e non avendo occasione di esercitare l'architettura, essendo la patria in travaglio per mutazione di stato, attese per allora alla pittura e fece molte opere. Sopra la casa di que' della Torre lavorò un'arme grande con certi trofei sopra, e per certi signori tedeschi, consiglieri di Massimiliano im- [590] *peratore, lavorò a fresco in una facciata della chiesa piccola di San Giorgio alcune cose della Scrittura, e vi ritrasse que' due signori tedeschi grandi quanto il natu-*

rale, uno da una, l'altro dall'altra parte ginocchioni. Lavorò a Mantoa al signor Luigi Gonzaga cose assai, et a Osmo nella marca d'Ancona alcun'altre. E mentre che la città di Verona fu dell'imperatore, dipinse sopra tutti gl'edifizii publici l'armi imperiali, et ebbe per ciò buona provisione et un privilegio dall'imperatore; nel quale si vede che gli concesse molte grazie et essenzioni, sì per lo suo ben servire nelle cose dell'arte e sì perché era uomo di molto cuore, terribile e bravo con l'arme in mano: nel che poteva anco aspettarsi da lui valorosa e fedel servitù, e massimamente tirandosi dietro, per lo gran credito che aveva appresso i vicini, il concorso di tutto il popolo che abitava il borgo di San Zeno, che è parte della città molto popolosa, e nella quale era nato e vi avea preso moglie nella famiglia de' Provali. Per queste cagioni adunque avendo il séguito di tutti quelli della sua contrada, non era per altro nome nella città chiamato che il Rosso di S. Zeno. Per che mutato lo stato della città e ritornata sotto gl'antichi suoi signori viniziani, Giovan Maria, come colui che avea seguito la parte imperiale, fu forzato per sicurtà della vita partirsi; e così andato a Trento, vi si trattenne dipignendo alcune cose certo tempo. Ma finalmente rassettate le cose, se n'andò a Padoa, dove fu prima conosciuto e poi molto favorito da monsignor reverendissimo Bembo, che poco appresso lo fece conoscere al magnifico messer Luigi Cornaro, gentiluomo viniziano d'alto spirito e d'animo veramente regio, come ne dimostrano tante sue onoratissime imprese.

Questi dunque dilettandosi, oltre all'altre sue nobilissime parti, delle cose d'architettura, la cognizione della quale è degna di qualunche gran principe, et avendo per ciò vedute le cose di Vetruvio, di Leon Batista Alberti e d'altri che hanno scritto in questa professione, e volendo mettere le cose che aveva imparato in pratica, veduti i disegni di Falconetto e con quanto fondamento parlava di queste cose e chiariva tutte le difficultà che possono nascere nella varietà degli ordini dell'architettura, s'inamorò di lui per sì fatta maniera che, tiratoselo in casa, ve lo tenne onoratamente ventun anno, che tanto fu il rimanente della vita di Giovan Maria; il quale in detto tempo operò molte cose con detto messer Luigi, il quale, disideroso di vedere l'anticaglie di Roma in fatto come l'aveva vedute nei disegni di Giovan Maria, menandolo seco se n'andò a Roma, dove avendo costui sempre in sua compagnia, volle vedere minuta- [591] *mente ogni cosa. Dopo, tornati a Padoa, si mise mano a fare col disegno e modello di Falconetto la bellissima et ornatissima loggia che è in casa Cornara, vicina al Santo, per far poi il palazzo secondo il modello fatto da messer Luigi stesso: nella qual loggia è sculpito il nome di Giovan Maria in un pilastro. Fece il medesimo una porta dorica molto grande e magnifica al palazzo del Capitano di detta terra, la qual porta per opera schietta è molto lodata da ognuno. Fece anco due bellissime porte della città, l'una detta di San Giovanni, che va verso Vicenza, la quale è bella e commoda per i soldati che la guardano, e l'altra fu porta Savonarola, che fu molto bene intesa. Fece anco il disegno e modello della chiesa di Santa Maria delle Grazie de' frati di San Domenico e la fondò; la quale opera, come si vede dal modello, è tanto ben fatta e bella che di tanta grandezza non si è forse veduto infino a ora una pari in altro luogo. Fu fatto dal medesimo il modello d'un superbissimo palazzo al signor Girolamo Savorgnano nel fortissimo suo castello d'Usopo nel Friuli, che allora fu fondato tutto e tirato sopra terra; ma morto quel signore, si rimase in quel termine senza andar più oltre: ma se questa fabrica si fusse finita, sarebbe stata maravigliosa. Nel medesimo tempo andò Falconetto a Pola d'Istria solamente per disegnare e vedere il teatro, amfiteatro et arco che è in quella città antichissima: e fu questi il primo che disegnasse teatri et anfiteatri, e trovasse le piante loro; e quelli che si veggono, e massimamente quel di Verona, vennero da lui, e furono fatti stampare da altri sopra i suoi disegni. Ebbe Giovan Maria animo grande, e come quello che non aveva mai fatto altro che disegnare cose grandi antiche, null'altro disiderava se non che se gli presentasse occasione di far cose simili a quelle in grandezza, e talora ne faceva piante e disegni con quella stessa diligenza che avrebbe fatto se si avessero avuto a mettere in opera subitamente, et in questo, per modo di dire, tanto si perdeva, che non si degnava di far disegni di case private di gentiluomini né per villa né per le città, ancorché molto ne fusse pregato.*

Fu molte volte Giovan Maria a Roma, oltre le dette di sopra; onde avea tanto familiare quel viaggio, che per ogni leggeri occasione quando era giovane e gagliardo si metteva a farlo; et alcuni che

ancor vivono raccontano che venendo egli un giorno a contesa con uno architetto forestiero, che a caso si trovò in Verona, sopra le misure di non so che cornicione antico di Roma, disse Giovan Maria dopo molte parole: "Io mi chiarirò presto di questa cosa"; et andatosene di lungo a casa, si mise in viaggio per Roma. [592]

Fece costui due bellissimi disegni di sepolture per casa Cornara, le quali dovevano farsi in Venezia in San Salvadore, l'una per la reina di Cipri di detta casa Cornara, e l'altra per Marco Cornaro cardinale, che fu il primo che di quella famiglia fusse di cotale dignità onorato; e per mettere in opera detti disegni furono cavati molti marmi a Carrara e condotti a Vinezia, dove sono ancora così rozzi nelle case di detti Cornari.

Fu il primo Giovan Maria che portasse il vero modo di fabricare e la buona architettura in Verona, Vinezia et in tutte quelle parti, non essendo stato inanzi a lui chi sapesse pur fare una cornice o un capitello, né chi intendesse né misura né proporzione di colonna né di ordine alcuno, come si può vedere nelle fabriche che furono fatte innanzi a lui; la quale cognizione essendo poi molto stata aiutata da fra' Iocondo, che fu ne' medesimi tempi, ebbe il suo compimento da messer Michele San Michele, di maniera che quelle parti deono perciò essere perpetuamente obligate ai Veronesi, nella quale patria nacquero et in un medesimo tempo vissero questi tre eccellentissimi architetti, alli quali poi succedette il Sansovino, che oltre alla architettura, la quale già trovò fondata e stabilita dai tre sopradetti, vi portò anco la scultura, acciò con essa venissero ad avere le fabriche tutti quegl'ornamenti che loro si convengono. Di che si ha obligo, se è così lecito dire, alla rovina di Roma, perciò che essendosi i maestri sparsi in molti luoghi, furono le bellezze di queste arti comunicate a tutta l'Europa.

Fece Giovan Maria lavorare di stucchi alcune cose in Vinezia, et insegnò a mettergli in opera; et affermano alcuni che, essendo egli giovane, fece di stucco lavorare la volta della capella del Santo in Padoa a Tiziano da Padoa et a molti altri, e ne fece lavorare in casa Cornara, che sono assai belli. Insegnò a lavorare a due suoi figliuoli, cioè ad Ottaviano che fu anc[h]'esso pittore, et a Provolo; Alessandro, suo terzo figliuolo, attese a fare armature in sua gioventù, e dopo datosi al mestier del soldo, fu tre volte vincitor in steccato; e finalmente essendo capitano di fanteria, morì combattendo valorosamente sotto Turino nel Piamonte, essendo stato ferito d'una archibusata. Similmente Giovan Maria, essendo storpiato dalle gotte, finì il corso della vita sua in Padoa in casa del detto messer Luigi Cornaro, che l'amò sempre come fratello, anzi quanto se stesso. E acciò che non fussero i corpi di coloro in morte separati, i quali aveva congiunti insieme con gl'animi l'amicizia e la virtù in questo mondo, aveva disegnato esso messer Luigi che nella sua stessa sepoltura [593] *che si dovea fare, fusse riposto insieme con esso seco Giovan Maria et il facetissimo poeta Ruzzante, che fu suo familiarissimo e visse e morì in casa di lui. Ma io non so se poi cotal disegno del magnifico Cornaro ebbe effetto.*

Fu Giovan Maria bel parlatore e molto arguto ne' motti, e nella conversazione affabile e piacevole, intantoché il Cornaro affermava che de' motti di Giovanmaria si sarebbe fatto un libro intero. E perché egli visse allegramente, ancorché fusse storpiato delle gotte, gli durò la vita insino a 76 anni, e morì nel 1534. Ebbe sei figliuole femine, delle quali cinque maritò egli stesso, e la sesta fu dopo lui maritata dai fratelli a Bartolomeo Ridolfi veronese, il quale lavorò in compagnia loro molte cose di stucco e fu molto migliore maestro che essi non furono, come si può vedere in molti luoghi, e particolarmente in Verona in casa Fiorio della Seta, sopra il Ponte Nuovo, dove fece alcune camere bellissime, et alcune altre in casa de' signori conti Canossi, che sono stupende, sì come anco sono quelle che fece in casa de' Murati vicino a San Nazzaro al signor Giovan Batista della Torre, a Cosimo Moneta banchiere veronese alla sua bellissima villa, et a molti altri in diversi luoghi, che tutte sono bellissime. Afferma il Palladio, architetto rarissimo, non conoscere persona né di più bella invenzione né che meglio sappia ornare con bellissimi partimenti di stucco le stanze di quello che fa questo Bartolomeo Ridolfi; il quale fu, non sono molti anni passati, da Spitech Giordan, grandissimo signore in Pollonia appresso al re, condotto con onorati stipendii al detto re di Pollonia, dove ha fatto e fa molte opere di stucco, ritratti grandi, medaglie e molti disegni di palazzi et altre fabriche, con l'aiuto d'un suo figliuolo che non è punto inferiore al padre. [594]

V Verzeichnisse

1 Abkürzungsverzeichnis

a.	atto
Abb.	Abbildung/en
anl.	anlässlich
Anm.	Anmerkung/en
App.	Appendix / Appendices
Aukt.-Kat.	Auktionskatalog
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
Ausst.-Rez.	Ausstellungsrezension
b.	busta
Bd. / Bde.	Band / Bände
bearb.	bearbeitet
bzw.	beziehungsweise
Cod.	Codex / Codices
dat.	datiert
Ders. / Dies.	Derselbe / Dieselbe(n)
Diss.	Dissertation
Dok.-Nr(n).	Dokumentnummer(n)
ebd.	ebenda
Ed.	Edition
eing.	eingeleitet
erl.	erläutert
fasc.	fascicolo
fol.	folio
ges.	gesammelt
hrsg.	herausgegeben
i.A.	im Auftrag
Inc.	Inkunabel(n)
insb.	insbesondere
Inv.-Nr(n).	Inventarnummer(n)
ital.	italienisch
Kap.	Kapitel
Kat.-Nr(n).	Katalognummer(n)
komm.	kommentiert
lat.	lateinisch
m.	mazzo
masch.	maschinenschriftlich
Ms.	Manuskript
Mus.-Kat.	Museumskatalog
n.	numero
o.J.	ohne Jahr
o.S.	ohne Seitenangabe
r	recto
reg.	registro
Reg.-Nr(n).	Regestnummer(n)
S.	Seite
s.	serie
Sp.	Spalte
Taf.	Tafel
u.a.	und andere / unter anderem
übers.	übersetzt
v	verso
verf.	verfasst
vgl.	vergleiche
vol.	volume
z.B.	zum Beispiel

2 Quellenverzeichnis

2.1 Archivalische Quellen

Mantua

ASMn = Archivio di Stato di Mantova
- AG = Archivio Gonzaga
  - E = Dipartimento Affari Esteri, XLIX = Milano, 3 = Carteggio degli Inviati e Diversi, b. 1646 (1520)
  - testamento Gian Luigi Gonzaga (13.11.1546)
  - inventario dei beni di Gian Luigi Gonzaga, atti dal 1506 al 1551, n. 659–664
- N = Notarile. Atti dei notai del distretto di Mantova
  - notaio Girolamo fu Giovanni Battista Cizzoli, b. 776, fasc. 97 (30.5.1528)
- RN = Registrazioni notarili
  - notaio Ilario fu Gianfrancesco Mascoppi, anno 1564
- Studio fotografico Calzolari, unter: https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/istituti/883/.

Padua

ASPd = Archivio di Stato di Padova
- AN = Archivio Notarile
  - notaio Pietro Talamazzo, b. 5030 und b. 5031 (1524–1526)
  - notaio Gaspare di Salieri, b. 2708 und b. 2724 (1527)
  - notaio Gaspare Villani, b. 4831 (1535)
- Santo Monte di Pietà di Padova
  - b. 151 und b. 155 (Giornale della fabbrica del S. Monte, 1531–1535)

AVA = Archivio Veneranda Arca di S. Antonio
- serie 11 – Processi
  - vol. 11.30 (182)
- serie 13 – Libri mastri
  - reg. 13.70 (397) und reg. 13.71 (398)

Treviso

ASTv = Archivio di Stato di Treviso
- AN = Archivio notarile
  - Atti notarili, serie II, b. 859 (1399)

Trient

ADT = Archivio Diocesano Tridentino
- ACC = Archivio del Capitolo della Cattedrale

Capsa Fabricae, n. 1 (Computa fabricae ab anno 1512 ad annum 1522) und n. 3 (Liber computorum et rationum Fabricae Sancti Vigilii pro annis 1506, 1507, 1508 et 1509)

Venedig

ASVe = Archivio di Stato di Venezia
- Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia o della Valverde
  - b. 166
- SS. Giovanni e Paolo
  - tomo 11
- S. Salvador (Venezia)
  - Atti, b. 25, reg. 50, fasc. 54, 55, 66, 67 und b. 29, reg. 58, fasc. 155
- Notarile
  - Testamenti, b. 1183 (notaio Giacomo Grasolario), n. 216 und b. 1209 (notaio Antonio Marsilio), n. 492
- Provveditori alla fabrica del ponte di Rialto
  - b. 2

Verona

ASDVr = Archivio Storico Diocesano di Verona
- Curia Vescovile
  - Atti della Cancelleria, reg. 2: Collationes annorum 1454 usque 1463
- Parrocchia dei Santi Apostoli
  - Registri dei battesimi, 1: Registro dei battesimi (1533–1542)

ASVr = Archivio di Stato di Verona
- AAC = Antico Archivio del Comune
  - AC = Atti del Consiglio, reg. 60 (1453), reg. 64 (1484), reg. 67 (1502), reg. 83 (1555)
  - CE = Campione d'Estimo, Estimi, n. 251 (1425), n. 252 (1433), n. 253 (1443), n. 254 (1447), n. 255 (1456), n. 256 (1465), n. 257 (1473), n. 258 (1482), n. 259 (1492), n. 260 (1502), n. 261 (1515), n. 262 (1518), n. 263 (1531)
  - CE = Cancelleria dell'Estimo, Anagrafi Comune, reg. 480 (1424, Isolo Inferiore), b. 3, n. 88bis (1492, Beverara), n. 90, n. 91 und n. 92 (1514, Beverara), n. 93, n. 94 und n. 95 (1517, Beverara), n. 108, n. 109 und n. 110 (1583, Beverara), b. 30, n. 1229 (1502, San Zeno Superiore), b. 31, n. 1232 (1515, San Zeno Superiore), n. 1234 (1529, San Zeno Superiore)
- DP = Deputazione Provinciale di Verona
  - AEP = Antichi Estimi Provvisori, Anagrafi Provincia, b. 3, n. 97 (1472, Beverara), n. 98 (1482, Beverara), n. 100 (1492, Beverara), n. 101 (1514, Beverara), reg. 28 (1653, San Pietro Incarnario)
- ARV = Atti dei Rettori Veneti
  - n. 19 (1497), n. 44 (1533–34), n. 51 (1538–39), processi (18.1.1577)

Archivietti Privati
n. 25 (Dalla Torre), b. 3, rot. 65 (18.5.1521)
Archivio Cartolari
b. 666, 44
Archivio Dionisi-Piomarta
n. 470 (1481/83)
Stoppi, n. 2047 (1467), n. 2947 (1482), n. 1852, n. 2148 und n. 2149 (1498), n. 1875 (Libro entrate-uscite anni 1481–1512)
Mensa vescovile
b. 4, n. 1 (1145)
Mon. S. Maria in Organo
Reg. Istromenti n. 37 (Instrumenta Acquisitionem 1475–1518)
SNC = Santi Nazaro e Celso
b. 14, reg. 36 (Libro de entrà e spexa de la compagnia 1489–1510) und reg. 37
b. 80, proc. 1031 (Veneranda Abbazia & Monaci della Parochiale de SS. Nazaro e Celso di Verona contro Compagnia di San Biasio)
San Zeno Maggiore
Commissioni abbatiali di S. Zenone Maggiore, Priori e Cellerari, b. 6
Mon. masch. = Monasteri maschili
Sant'Anastasia, reg. 1
Notai bruciati
b. 116, notaio Girolamo Caprino, fasc. unico
UR = Antico Ufficio del Registro
Istrumenti, n. 206 (1474), n. 234 (1498–1527), I, n. 236 (1499–1501)
T = Testamenti, unter: https://archiviodistatoverona.cultura.gov.it/ricercatestamenti.
BCAVr = Biblioteca Capitolare di Verona
ACAVr = Archivio Capitolare di Verona
m. 144

Wien

AT-OeStA = Österreichisches Staatsarchiv
HHStA = Haus-, Hof- und Staatsarchiv
UR = Urkundenreihen, AUR = Allgemeine Urkundenreihe, 1508 VI 06
RK = Reichskanzlei, Maximiliana 22–2–44 (24.6.1510), 31–3–26 (11.6.1514), 35–4–4 (2.5.1516)

2.2 Ungedruckte Quellen

Heidelberg – Universitätsbibliothek

Anthologia Palatina Cod. Pal. Graec. 23 (Hd – UB)

Verschiedene Schreiber, Epigrammsammlung, Konstantinopel Mitte 10. Jh., unter: https://doi.org/10.11588/diglit.3449.

Mantua – Biblioteca Teresiana

Bertazzolo 1628 St. Rot. 1 (Mn – Bib.Ter.)

Gabriele Bertazzolo, *Urbis Mantuae descriptio*, 1628, unter: http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_stampe.php?g=Rotoli&sg=ROT001&identifier=MN0035-STM1-ROT001.

Raineri 1831 St. Rot. 2 (Mn – Bib.Ter.)

Giuseppe Raineri, *Pianta della regia città di Mantova*, 1831, unter: http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_stampe.php?g=Rotoli&sg=ROT002&identifier=MN0035-STM1-ROT002.

Schivenoglia Ms. 1019 (Mn – Bib.Ter.)

Andrea da Schivenoglia, *Cronaca di Mantova*, Memoriale di Andrea da Schivenoglia (1445–1484).

München – Bayerische Staatsbibliothek

Scheibler'sches Wappenbuch Cod.icon. 312 c (M – BSB)

Wappenbuch der rheinischen Adelsfamilie Scheibler, Bildhandschrift um 1450, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00007174.

Cod.ital. 37 a.b.c (M – BSB)

Drei architektonisch-antiquarische Texte: *Il libro di Vitruvio*. *Lettera di Raffaelo d'Urbino a Papa Leone x*. *Fragmentum de literis*, Rom Anfang 16. Jh., unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00006252–2.

Rovereto – Biblioteca Civica

Pergamena n. 351 (R – Bib.Civ.)

Diplom mit der Bestätigung der Privilegien für die Stadt Rovereto durch Kaiser Maximilian I. vom 3. November 1510, unter: https://www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Eventi-e-attivita/Storie-roveretane/3-novembre-1510-Rovereto-diventa-citta/Pergamena-di-Massimiliano-I-1510-novembre-3.

Sankt Gallen – Stiftsbibliothek

Cod. Sang. 1075 (SG – St.Bib.)

Honorius Augustodunensis, *Speculum ecclesiae*; Verse über Tugenden und Laster; Mauritius de Sulliaco, *Sermones*, unter: https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/1075.

Vatikan – Biblioteca Apostolica Vaticana

Ms. Barb.lat.4424 (V – Bib.Apost.Vat.)

Codex Barberini: *Skizzenbuch des Giuliano da Sangallo (um 1445–1516)*, unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4424/0001.

Venedig – Biblioteca Museo Correr

Ms. PD 2384 (Ve – Bib.Mus.Correr)

Rechnungsbuch der 'fraterna' Cornaro.

Verona – Biblioteca Capitolare

Bianchini 1725 Ms. 778 (Vr – Bib.Cap.)

Giuseppe Bianchini, *Notizie disposte in ordine di capitolo intorno alla Chiesa Cattedrale di Verona*, Verona 1725.

Libardi 1689 Cod. 776 (Vr – Bib.Cap.)

Caroli Libardi, *Vitae episcoporum Veronensium et chronica canonicorum*, Verona 1689.

Verona – Biblioteca Civica

Innocentius viii 1489 Inc. 1200 (Vr – Bib.Civ.)

Innocentius viii, Pont. Max. (Giovanni Battista Cibo), *Litterae, quibus privilegia quaedem conceduntur Confratriae Sancti Blasii Martyris*, Verona, Paulus Fridenberger, nach 6. Februar 1489.

Wien – Österreichische Nationalbibliothek

Cornaro Cod. 6251 (W – ÖNB)

Luigi Cornaro (1467–1566), *Discorsi della vita sobria multaeque epistolae autographae variorum ad Ludovicum et primae lineae suarum responsivarum*, Padua o.J.

2.3 Gedruckte Quellen

Agnelli (Maffei) 1675
Scipione Agnelli (Maffei), *Gli annali di Mantova scritti da Scipione Agnello Maffei*, Tortona 1675, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10941108.

Alberti Ed. Poliziano 1485
Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, hrsg. von Angelo Poliziano, Florenz 1485, unter: https://digital.deutsches-museum.de/item/BV035099570/.

Alberti Ed. Domenichi 1547
Leon Battista Alberti, *La Pittura*, übers. von M. Lodovico Domenichi, Venedig 1547, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10996179–1.

Amadei Ed. Amadei / Marani 1954–1957
Federigo Amadei (1684–1755), *Cronaca universale della città di Mantova*, hrsg. von Giuseppe Amadei und Ercolano Marani, 5 Bde., Mantua 1954–1957, unter: http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_storia.php?g=Amadei&sg=164.F.27&identifier=164.F.27.

Anthologia Graeca Ed. Hansen 2011–2021
Anthologia Graeca, übers. und erl. von Jens Gerlach, Dirk Uwe Hansen u.a., hrsg. von Dirk Uwe Hansen, 5 Bde., Stuttgart 2011–2021 (= Bibliothek der griechischen Literatur Bd. 72 (2011), 76 (2014), 79 (2016), 89 (2019) und 93 (2021)).

Aretino Ed. Camesasca 1957–1960
Pietro Aretino (1492–1556), *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, komm. von Fidenzio Pertile, hrsg. von Ettore Camesasca, 3 Bde., Mailand 1957–1960.

Bandello Ed. Brognoligo 1910–1912
Matteo Bandello, *Le novelle* [1554–1573], hrsg. von Gioachino Brognoligo, 5 Bde., Bari 1910–1912.

Caroto Ed. Schweikhart 1977
Giovanni Caroto (1488/89–1563/66), *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto*, hrsg. von Gunter Schweikhart, Verona 1977 (= Centro per la Formazione Professionale Grafica, Collana di opere veronesi inedite o rare 4).

Cattaneo 1562
Danese Cattaneo, *Dell'amor di Marfisa, tredici canti, del Danese Cataneo da Carrara*, Venedig 1562.

Corna Da Soncino Ed. Marchi / Brugnoli 1973
Francesco Corna da Soncino, *Fioretto de le antiche croniche de Verona e de tutti i soi confini e de le reliquie che se trovano dentro in ditta citade* [1477], hrsg. von Gian Paolo Marchi und Pierpaolo Brugnoli, Verona 1973.

Cornaro Ed. Milani 1983
Alvise Cornaro (1475/84–1566), *Scritti sulla Vita Sobria. Elogio e lettere*, hrsg. von Marisa Milani, Venedig 1983.

Dalla Corte 1596
Girolamo Dalla Corte, *L'Istoria di Verona del Sig. Girolamo dalla Corte gentil huomo Veronese, divisa in due parti, et in XXII libri, nella quale non solo a pieno si contengono le cose pertinenti alla detta città, ma molte altre ancora si toccano, che alle altre città, & luoghi circonvincini si aspettano*, 2 Bde., Verona 1596.
De Montaigne 1580/1581 Ed. Querlon 1774
Michel de Montaigne, *Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse & l'Allemagne en 1580 & 1581*, hrsg. von M. de Querlon, 2 Bde., Rom 1774, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10366697.
Donesmondi 1612–1616
Ippolito Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, 2 Teile, Mantua 1612–1616, unter: http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_storia.php?g=Donesmondi&sg=CP-A.148.1&identifier=CP-A.148.1.
Eustathios Makrembolites Ed. Carani 1550
Eustathios Makrembolites (12. Jh.), *Gli Amori d'Ismenio composti per Eustathio Philosopho et di Greco*, übers. von Lelio Carani, Florenz 1550, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11247024–0.
Francesco di Giorgio Martini Ed. Maltese / Maltese Degrassi 1967
Francesco di Giorgio Martini (1439–1501), *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hrsg. von Corrado Maltese, übers. von Livia Maltese Degrassi, 2 Bde., Mailand 1967.
Giovanni Santi Ed. Holtzinger 1893
Giovanni Santi (1435–1495), *Federigo di Montefeltro, Duca di Urbino: Cronaca*, nach dem Cod. Vat. Ottob. 1305 hrsg. von Heinrich Holtzinger, Stuttgart 1893.
Giovio 1546
Paolo Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venedig 1546, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10936664–1.
Giovio 1551
Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, Florenz 1551, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10141557–8.
Giovio Ed. Minonzio 2006
Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, übers. von Andrea Guasparri und Franco Minonzio, hrsg. von Franco Minonzio, Turin 2006.
Giovio Ed. Minonzio 2011
Paolo Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, hrsg. von Franco Minonzio, 2 Bde., Neapel 2011.
Hyginus 1482
Hyginus Mythographus, *Clarissimi Viri Iginij Poeticon Astronomicon Opus utilissimum foeliciter Incipit. De Mundi et spherae ac utriusque partium declaratione*, Venedig 1482, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00054123–1.

Hyginus 1485
Hyginus Mythographus, *Clarissimi Viri Hyginii Poeticon Astronomicon. Opus utilissimum foeliciter Incipit. De mundi & sphaerae ac utriusque partium declaratione*, Venedig 1485, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00054124–6.

Hyginus Ed. Büllrich 2009
Hyginus, *Von der Astronomie (De Astronomia)*, übers. von Jürgen Büllrich, Norderstedt 2009.

Hyginus Ed. Senecio 2014² [2013]
Hyginus, *Fabulae. Eine Reise durch die wundersame Welt der griechischen Mythologie*, übers., eing. und mit Anmerkungen versehen von Lucius Annaeus Senecio, Berlin 2014² (Erstauflage 2013).

Isidorus Hispalensis Ed. Lindsay 1911
Isidorus Hispalensis (560–636), *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, hrsg. von Wallace Martin Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Jacobus De Voragine Ed. Häuptli 2014
Jacobus de Voragine (1228/29–1298), *Legenda aurea – Goldene Legende, Legendae Sanctorum – Legenden der Heiligen*, hrsg. von Bruno W. Häuptli, 2 Bde., Freiburg i.Br. 2014.

Konrad von Würzburg Ed. Grimm 1840
Konrad von Würzburg (†1287), *Konrads von Würzburg Goldene Schmiede*, hrsg. von Wilhelm Grimm, Berlin 1840.

Mariani 1673
Michelangelo Mariani, *Trento con il sacro Concilio et altri notabili. Aggiunte varie cose miscellanee universali. Descrittion' historica libri tre di d. Michel'Angelo Mariani. Con un ristretto del trentin vescovato; l'indice delle cose notabili, & le figure in rame*, Trient 1673.

Mauro / Aldrovandi 1556
Lucio Mauro, *Le antichità de la città di Roma* und Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono*, Venedig 1556, unter: https://doi.org/10.11588/diglit.26713.

Michiel Ed. Morelli 1800
Marcantonio Michiel (1484–1552), *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*, hrsg. und ill. von D. Iacopo Morelli, Bassano 1800.

Moscardo 1668
Ludovico Moscardo, *Historia di Verona*, Verona 1668.

Nogarola Ed. Abel 1886
Isotta Nogarola (1418–1466), *Isotae Nogarolae Veronensis opera quae supersunt omnia: Accedunt Angelae et Zeneverae Nogarolae epistolae et carmina*, ges. von Graf Alexander Apponyi, hrsg. und eing. von Eugen Abel, 2 Bde., Wien 1886.

Palladio 1570 Ed. Carampello 1581
Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio, ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avertimenti, che sono piu necessarii nel fabricare; si tratta delle case private (…)* [1570], hrsg. von Bartolomeo Carampello, Venedig 1581.

Piero della Francesca Ed. Winterberg 1899
Piero della Francesca (Petrus pictor burgensis), *De prospectiva pingendi*, nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma nebst deutscher Übersetzung, hrsg. von Constantin Winterberg, 2 Bde., Strassburg 1899.

Ramusio 1550–1559
Giovanni Battista Ramusio, *Delle Navigationi et Viaggi*, 3 Bde., Venedig 1550–1559, unter: https://doi.org/10.11588/diglit.9378.

Regesta Imperii xiv
Regesta Imperii XIV. Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. (1493–1519), bearb. von Hermann Wiesflecker, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Kommission für die Bearbeitung der Regesta Imperii, 4 Bde., Wien u.a. 1990–2004.

Retz von Ed. Walther 1470
Franz von Retz, *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, Blockbuch hrsg. von Friedrich Walther, Nördlingen 1470, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00038172–2.

Sanuto 1496–1533 Ed. Barozzi / Fulin / Berchet / Stefani 1879–1903
Marino Sanuto, *I Diarii di Marino Sanuto (1496–1533)*, hrsg. von Nicolò Barozzi, Rinaldo Fulin, Guglielmo Berchet und Federico Stefani (i.A. R. Deputazione Veneta di Storia Patria), 59 Bde., Venedig 1879–1903.

Saraina 1540
Torello Saraina, *De origine et amplitudine civitatis Veronae eiusdem De viris illustribus antiquis Veronensibus, De his qui potiti fuerunt dominio civitatis Veronae, De monumentis antiquis urbis & agri Veronensis, De interpretatione litterarum antiquarum. Index praeterea huius operis in calce additus est*, Verona 1540.

Serlio 1537–1575 Ed. Scamozzi 1600
Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese, […], diviso in sette libri* [1537–1575], hrsg. von Giovanni Domenico Scamozzi, Venedig 1600, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11346423–5.

Serlio Ed. Marcolini 1544[3] [1537]
Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio bolognese sopra le cinque maniere de gli edifici, […]*, hrsg. von Francesco Marcolini, Venedig 1544[3] (Erstauflage 1537), unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10195377–2.

Stanziali / Schivenoglia Ed. Signorini 2020
[Cronaca di Mantova]. Memoriale (1445–1481) di Andrea Stanziali / Vidali da Schivenoglia e aggiunte anonime (1482–1506): Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova Ms. 1019, hrsg. von Rodolfo Signorini, 2 Bde., Mantua 2020.

Theuerdank 1517
Maximilian I., Melchior Pfinzing, Hans Burgkmair und Hans Schäufelein, *Die geuerlicheiten und einsteils der geschichten des loblichen streytparen und hochberümbten helds und Ritters herr Tewrdannckhs*, Nürnberg 1517, unter: https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00013106–2.
Thomas Cantimpratensis Ed. Boese 1973
Thomas Cantimpratensis (1201–1272), *Liber de natura rerum*, hrsg. von Helmut Boese, Berlin 1973.
Titus Maccius Plautus Ed. 1518
Titus Maccius Plautus (um 254 v. Chr. - um 184 v. Chr.), *Comoediae viginti, vivis pene imaginibus recens excultae (…)*, Venedig 1518, unter: http://data.onb.ac.at/rep/10B73487.
Ughelli 1644–1662
Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra Sive De Episcopis Italiae, Et Insularum adiacentium, Rebusque Ab Iis Praeclare Gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem. Opus Singulare Provinciis XX. distinctum. In Quo Ecclesiarum Origines, Urbium conditiones, Principum donationes, recondita monumenta in lucem proferentur*, 9 Bde., Rom 1644–1662.
Vasari 1550 / 1568 Ed. Bettarini / Barocchi 1966–1997
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. und komm. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1997.
Vitruv Ed. Fensterbusch 1964
Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übers. und komm. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.
Zenone di Verona Ed. Banterle 2008
Zenone di Verona / Zenonis Veronensis (†371/372), *Trattati / Tractatus*, hrsg. von Gabriele Banterle, Rom 2008 (= Scrittori della chiesa di Aquileia 3).

3 Literaturverzeichnis

Agosti 2008
Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Florenz 2008 (= Fondazione Carlo Marchi, Quaderni 37).
Agostini 2006
Marco Agostini, *Un inno umanistico all'Adamo in cui il Signore si è compiaciuto di effigiare se stesso. L'interno della Cattedrale*, in *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, hrsg. von Claudia Adami und Alessandro Corubolo, Verona 2006, S. 99–119.
Aleardi [1853]
Aleardo Aleardi, *Su Paolo Morando detto il Cavazzola, discorso [1853]*, in Cesare Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864, S. 399–449.

Ambrosi 1881
Francesco Ambrosi, *Trento e il suo circondario descritti al viaggiatore*, Trient 1881.
Andergassen 1989
Leo Andergassen, *Die mystische Einhornjagd in St. Georgen/Obermais. Zur Darstellung der Verkündigung im Hortus conclusus in Tirol*, in Denkmalpflege in Südtirol 1987/1988 (1989), S. 317–332.
Andreae 1956
Bernard Andreae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlin 1956.
Artoni 2013
Paola Artoni, *Liberale da Verona*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013, S. 57–67.
Augustyn 2005
Wolfgang Augustyn, *Zur Bildüberlieferung der Sibyllen in Italien zwischen 1450 und 1550*, in *Zukunftsvoraussagen in der Renaissance*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Walther Ludwig, Wiesbaden 2005 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 23), S. 365–435.
Augustyn 2019
Wolfgang Augustyn, *Die Sibyllen. Zu einem antiken Thema in der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*, 2 Bde., Passau 2019 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 51/1 und 51/2).
Aukt.-Kat. Bassenge 1972
Aukt.-Kat. *Alte und Neue Kunst*, Berlin, Galerie Gerda Bassenge 7.-11.11.1972 (= Auktion 20.1).
Aukt.-Kat. Helbing / Rambaldi 1913
Aukt.-Kat. *Catalogue de la collection de M. le Comm. M. Guggenheim, Venise. Objets d'art et de haute curiosité, tableaux et dessins de maîtres anciens, ameublement et autres objets décoratifs en style ancien exécutés en marbre, en bronze et en bois*, München, Hugo Helbing / Bologna, Galleria di Antichità e Casa di Vendita A. Rambaldi 30.9.-4.10.1913 (= Venedig, Palazzo Balbi).
Aurenhammer 1985
Hans H. Aurenhammer, *Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext*, (Diss. masch.) Wien 1985.
Aurenhammer 1987
Hans H. Aurenhammer, *Die Altargestaltung der Renaissance in Verona, ca. 1460–1560*, in Kunsthistoriker 4 (1987), S. 30–35.
Aurenhammer 1995
Hans H. Aurenhammer, *"Reliquiae antiquitatis urbis". Altari veronesi all'epoca di Sanmicheli e il recupero dell'architettura classica*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, hrsg. vom Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, bearb. von Silvia Foschi, Mailand 1995, S. 170–179.

Aurigemma / Cavallaro 1999
Maria Giulia Aurigemma und Anna Cavallaro, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Rom 1999.

Ausst.-Kat. Arezzo 1981
Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981.

Ausst.-Kat. Berlin 1967
Ausst.-Kat. *Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450–1800* (Berlin, Kupferstichkabinett Feb.-April 1967), hrsg. von Matthias Winner, Berlin 1967.

Ausst.-Kat. Boston 2008
Ausst.-Kat. *The triumph of marriage. Painted Cassoni of the Renaissance* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum 16.10.2008–18.1.2009 / Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art 14.2.-17.5.2009), hrsg. von Cristelle Louise Baskins, Boston 2008.

Ausst.-Kat. Dresden 1970
Ausst.-Kat. *Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Dresden, Albertinum 27.9.-31.12.1970 – zum 250-jährigen Jubiläum des Dresdener Kupferstich-Kabinetts), hrsg. von Werner Schmidt, Dresden 1970.

Ausst.-Kat. Dresden 2012
Ausst.-Kat. *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500* (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister 26.5.-26.8.2012), hrsg. von Andreas Henning, München 2012.

Ausst.-Kat. Dresden 2013
Ausst.-Kat. *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts* (anl. der Ausst. *Zeitenwende. Frühe Druckgraphik aus Italien und den Niederlanden*, Dresden, Kupferstich-Kabinett 11.10.2013–19.1.2014), hrsg. von Gudula Metze, Petersberg 2013 (= Bestandskatalog des Dresdener Kupferstich-Kabinetts).

Ausst.-Kat. Dresden 2014
Ausst.-Kat. *An der Wiege der Kunst. Italienische Zeichnungen und Gemälde von Giotto bis Botticelli* (Dresden, Residenzschloss 29.10.2014–18.1.2015), hrsg. von Judith Claus und Gudula Metze, Berlin 2014 (= Bestandskatalog des Dresdener Kupferstich-Kabinetts und der Gemäldegalerie Alte Meister).

Ausst.-Kat. Florenz 2022
Ausst.-Kat. *Donatello. Il Rinascimento* (Florenz, Palazzo Strozzi und Museo Nazionale del Bargello 19.3.-31.7.2022), hrsg. von Francesco Caglioti, Venedig 2022.

Ausst.-Kat. Frankfurt 2006
Ausst.-Kat. *Von Tizian bis Tiepolo. Venezianische Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung im Städel-Museum* (Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut 3.11.2006–28.1.2007), hrsg. von Julia Schewski-Bock, Petersberg 2006.

Ausst.-Kat. Innsbruck 1992
Ausst.-Kat. *Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen* (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum – Tiroler Landeskundliches Museum im Zeughaus Kaiser Maximilians I. 13.5.-30.9.1992), hrsg. von Meinrad Pizzinini, Innsbruck 1992.
Ausst.-Kat. Lienz 2000
Ausst.-Kat. *Circa 1500. Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar. De ludo globi – Vom Spiel der Welt. An der Grenze des Reiches* (Landesausstellung 2000 in Lienz, Schloss Bruck / Brixen, Hofburg Brixen / Besenello, Castel Beseno), hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Mailand 2000.
Ausst.-Kat. London 1992
Ausst.-Kat. *Andrea Mantegna* (London, Royal Academy of Arts 17.1.-5.4.1992 / New York, Metropolitan Museum of Art 5.5.-12.7.1992), hrsg. von Jane Martineau, Mailand 1992.
Ausst.-Kat. München 2017
Ausst.-Kat. *Lucas van Leyden (1489/94–1533). Meister der Druckgraphik* (München, Pinakothek der Moderne 29.6.-24.9.2017), hrsg. von Susanne Wagini, Berlin u.a. 2017.
Ausst.-Kat. New York 2005
Ausst.-Kat. *From Filippo Lippi to Piero della Francesca. Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master* (New York, Metropolitan Museum of Art 1.2.-1.5.2005), hrsg. von Keith Christiansen, New York 2005.
Ausst.-Kat. Padua 1980
Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980.
Ausst.-Kat. Padua 1999
Ausst.-Kat. *La miniatura a Padova dal medioevo al settecento* (Padua, Palazzo della Ragione / Palazzo del Monte und Rovigo, Accademia dei Concordi 21.3.-27.6.1999), hrsg. von Giovanna Baldissin Molli, Giordana Mariani Canova u.a., Modena 1999.
Ausst.-Kat. Paris 1980
Ausst.-Kat. *La Grisaille* (Paris, Musée d'art et d'essai / Palais de Tokyo 24.4.-31.10.1980), hrsg. von Arnauld Brejon de Lavergnée (= Paris, Musée d'art et d'essai, Cahiers 3).
Ausst.-Kat. Rom 1960
Ausst.-Kat. *Le case romane con facciate graffite e dipinte. Catalogo* (Rom, Museo di Roma Nov.-Dez. 1960), hrsg. von Cecilia Pericoli Ridolfini (i.A. Associazione Amici dei Musei di Roma), Rom 1960.
Ausst.-Kat. Trient 1978
Ausst.-Kat. *Restauri ed acquisizioni 1973–1978* (Trient, Museo Castello del Buonconsiglio / Palazzo delle Albere Juni–Nov. 1978), hrsg. von Bruno Passamani (i.A. Provincia Autonoma di Trento, Assessorato alle Attività Culturali), Trient 1978.
Ausst.-Kat. Trient 2008
Ausst.-Kat. *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo* (Trient, Museo Diocesano Tridentino / Museo Castello del Buonconsiglio 5.7.-2.11.2008), hrsg. von Andrea Bacchi und Luciana Giacomelli, Trient 2008.

Ausst.-Kat. Venedig 1981
Ausst.-Kat. *Disegni veneti della collezione Lugt. Catalogo della mostra* (Venedig, Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini 11.7.-11.10.1981), hrsg. von James Byam Shaw, Vicenza 1981.
Ausst.-Kat. Venedig 2017
Ausst.-Kat. *Serenissime trame. Tappeti della collezione Zaleski e dipinti del Rinascimento* (Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro 23.3–23.7.2017), hrsg. von Claudia Cremonini, Moshe Tabibnia u.a., Venedig 2017.
Ausst.-Kat. Verona 1947
Ausst.-Kat. *Capolavori della pittura veronese. Catalogo illustrato della mostra* (Verona, Museo Civico di Castelvecchio März–Okt. 1947), hrsg. von Antonio Avena, Verona 1947.
Ausst.-Kat. Verona 1970
Ausst.-Kat. *Pitture murali restaurate* (Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai Monumenti di Verona, Verona 1970), hrsg. von Pietro Gazzola und Maria Teresa Cuppini, Calliano 1971.
Ausst.-Kat. Verona 1978
Ausst.-Kat. *Pitture murali restaurate* (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Provincie di Verona, Vicenza e Rovigo, Verona 1978), hrsg. von Maria Teresa Cuppini, Calliano 1978.
Ausst.-Kat. Verona 1980
Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.–5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980.
Ausst.-Kat. Verona 1994
Ausst.-Kat. *Disegni veronesi al Louvre 1500–1630* (Verona, Museo di Castelvecchio 29.7.–16.10.1994), hrsg. von Sergio Marinelli, Paola Marini u.a., Mailand 1994.
Ausst.-Kat. Verona 2002
Ausst.-Kat. *Dipinti restaurati a Verona e nel suo territorio* (Verona, San Giorgetto 20.12.2002–9.3.2003), hrsg. von Fabrizio Pietropoli (i.A. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico del Veneto), Verona 2002.
Ausst.-Kat. Verona 2006 (a)
Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 16.9.2006–14.1.2007), hrsg. von Sergio Marinelli und Paola Marini, Venedig 2006.
Ausst.-Kat. Verona 2006 (b)
Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500. Itinerari* (Verona, Diocesi di Verona, Ufficio per i beni culturali ecclesiastici), hrsg. von Tiziano Brusco und Cristiana Beghini, Venedig 2006.
Ausst.-Kat. Verona 2008
Ausst.-Kat. *Per Girolamo dai Libri. Pittore e miniatore del Rinascimento veronese* (Verona, Museo di Castelvecchio 12.7.2008–15.2.2009), hrsg. von Gino Castiglioni und Gianni Peretti, Venedig 2008.

Ausst.-Kat. Vicenza 2005
Ausst.-Kat. *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa* (Vicenza, Museo Palladio 5.3.-3.7.2005), hrsg. von Guido Beltramini und Howard Burns (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio), Venedig 2005.
Ausst.-Kat. Vicenza 2023
Ausst.-Kat. *Raffaello. Nato architetto* (Vicenza, Museo Palladio 7.4.-9.7.2023), hrsg. von Guido Beltramini, Howard Burns und Arnold Nesselrath (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio), Rom 2023.
Ausst.-Kat. Washington 1981
Ausst.-Kat. *The Drawings of Andrea Palladio* (Washington, National Gallery of Art / Chicago, Art Institute of Chicago / Chapel Hill, William Hayes Ackland Memorial Art Center / San Antonio, San Antonio Museum of Art / Cambridge, Fogg Art Museum / Memphis, Brooks Memorial Art Gallery), hrsg. von Douglas Lewis, Washington 1981.
Ausst.-Kat. Wien 2025
Ausst.-Kat. *Leonardo – Dürer. Meisterzeichnungen der Renaissance auf farbigem Grund* (Wien, Albertina 7.3.-9.6.2025), hrsg. von Ralph Gleis, Achim Gnann und Christof Metzger, München 2025.
Autenrieth 2002
Hans Peter Autenrieth, *Raumfassungen des Mittelalters in Oberitalien und ihre Restaurierung im 19. und 20. Jahrhundert*, in *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert*, Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Hornemann-Institut und dem Fachbereich für Konservierung und Restaurierung der Fachhochschule Hildesheim / Holzminden / Göttingen, Hildesheim 9.-12.5.2001, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2002, S. 13–33.
Avagnina 1996
Maria Elisa Avagnina, *La tecnica pittorica di Pisanello attraverso le fonti e l'analisi delle opere veronesi*, in Ausst.-Kat. *Pisanello* (Verona, Museo di Castelvecchio 8.9.-8.12.1996), hrsg. von Paola Marini, Mailand 1996, S. 465–476.
Avena / Mazzi 1917
Antonio Avena und Attilio Mazzi, *Per la storia dell'arte in Verona nel sec. XV. Regesto degli atti dei rettori veneti*, in Madonna Verona 11 (1917), S. 122–143.
Avena 1907
Antonio Avena, *L'istituzione del Museo civico di Verona. Cronistoria artistica degli anni 1797–1865*, in Madonna Verona 1 (1907), S. 73–86, 109–119 und 177–232.
Avesani / Peebles 1962
Rino Avesani und Bernard M. Peebles, *Studies in Pietro Donato Avogaro of Verona*, in Italia medioevale e umanistica 5 (1962), S. 1–84.

Avesani 1984
Rino Avesani, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, hrsg. vom Istituto per gli studi storici veronesi, 7 Bde., Verona 1960–2003, Bd. 4.2 (1984), S. 3–284.

Avesani 2004
Rino Avesani, *Il re Pipino, il vescovo Annone e il Versus de Verona*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 57–65.

Azzi Visentini 2004
Margherita Azzi Visentini, *Architetture e sculture vegetali nei giardini italiani tra Trecento e Settecento. Fonti iconografiche e letterarie*, in *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, hrsg. von Margherita Azzi Visentini, Treviso 2004, S. 81–92.

Ba. Ros. 1987
Ba. Ros. [Restauri di Rossella Godi], *L'intervento sulla facciata di vicoletto cieco S. Marco*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona. Interventi di restauro*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1987, S. 51–53.

Baert 2021
Barbara Baert, *From Kairos to Occasio through Fortuna. Text / Image / Afterlife. On the Antique Critical Moment, a Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495–1510), and the Fortunes of Aby Warburg (1866–1929)*, London u.a. 2021.

Baldissin Molli 2013 (a)
Giovanna Baldissin Molli, *Danese Cattaneo. Le opere nel territorio della dominante*, in *Danese Cattaneo da Colonnata. Scultore, Poeta, Architetto (Colonnata 1512 – Padova 1572)*, hrsg. von der Associazione Artistico Culturale Percorsi d'Arte, 2 Bde., Fosdinovo 2013 (= L'oro bianco. Straordinari dimenticati Bde. 2 und 3), Bd. 1, S. 33–70.

Baldissin Molli 2013 (b)
Giovanna Baldissin Molli, *Catalogo delle opere*, in *Danese Cattaneo da Colonnata. Scultore, Poeta, Architetto (Colonnata 1512 – Padova 1572)*, hrsg. von der Associazione Artistico Culturale Percorsi d'Arte, 2 Bde., Fosdinovo 2013 (= L'oro bianco. Straordinari dimenticati Bde. 2 und 3), Bd. 1, S. 261–287.

Ballerini 1753
Pietro Ballerini, *De Privilegiis et Exemptione Capituli Cathedralis Veronensis Dissertatio cum animadversionibus in Libellum novissime editum & Italice inscriptum. Notizie spettanti al Capitolo di Verona*, Venedig 1753.

Ballerini 1754
Pietro Ballerini, *Conferma della falsità di tre documenti dati fuori nell'Ughelli a favore de' canonici di Verona*, Verona 1754.

Banterle 1974/1975
Gabriele Banterle, *Il carme di Virgilio Zavarise cum enumeratione poetarum oratorumque veronensium*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 151 (1974/1975), S. 121–170.

Bartl 2003
Dominik Bartl, *Eine kurze Heilsgeschichte. Zur Narration des Heidnischwerks mit der sakralen Einhornjagd von 1480*, in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 60 (2003), S. 233–260.

Bartoli 1987
Alberta Bartoli, *Il complesso romanico*, in *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Venedig 1987, S. 99–165.

Bartsch von 1794
Adam von Bartsch, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maîtres anciens et modernes, qui faisoient partie du cabinet de feu le Prince Charles de Ligne*, Wien 1794.

Beer 1972
Robert Rüdiger Beer, *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*, München 1972.

Bellabarba 1988
Marco Bellabarba, *Figure di nobiltà a Trento nei primi decenni del XVI secolo*, in *Luochi della Luna. Le facciate affrescate a Trento*, hrsg. von Enrico Castelnuovo, Trient 1988, S. 47–61.

Bellabarba 2000
Marco Bellabarba, *Eine neue Grenze für das Reich. 1500, das Trentino und Tirol im Spiegel*, in Ausst.-Kat. *Circa 1500. Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar. De ludo globi – Vom Spiel der Welt. An der Grenze des Reiches* (Landesausstellung 2000 in Lienz, Schloss Bruck / Brixen, Hofburg Brixen / Besenello, Castel Beseno), hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Mailand 2000, S. 433–437.

Bellamoli 2018
Massimo Bellamoli, *Un esempio di commercio internazionale nella Verona del secondo Cinquecento. La famiglia Stoppa e gli affari con le Fiandre*, in Studi storici Luigi Simeoni 68 (2018), S. 37–49.

Beltramini 2006
Guido Beltramini, *Mantegna e la firma di Vitruvio*, in Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 16.9.2006–14.1.2007), hrsg. von Sergio Marinelli und Paola Marini, Venedig 2006, S. 139–147.

Bennassuti 1825
Giuseppe Bennassuti, *Guida e compendio storico della città di Verona e cenni intorno alla sua provincia*, Verona 1825.

Berenson 1924/1925
Bernard Berenson, *Nove pitture in cerca di un'attribuzione*, in Dedalo 5 (1924/1925), S. 601–642, 688–723 und 745–775.

Bernasconi 1864
Cesare Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864.
Bertelé 1961
Tommaso Bertelé, *Le case dei Malaspina in Verona nei sec. 14 e 15*, in Vita Veronese 14 (1961), S. 7–10.
Bertelli 2011
Paolo Bertelli, *L'antica parrocchiale di Ognissanti. Storia e arte*, in *Il restauro della chiesa di Ognissanti. Il barocco a Mantova. Storia e arte. Note sul restauro*, hrsg. von Paolo Bertelli und Nicola Sodano, Mantua 2011, S. 10–83.
Bertin 1992
Bertilla Bertin, *Il palazzo Turchi a Verona. Un esempio di polimorfismo decorativo nell'architettura del Cinquecento tra Veneto e Lombardia*, in Arte Lombarda 102/103 (1992), S. 25–40.
Beschi 1980
Luigi Beschi, *Porta Borsari*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 68–71.
Biadego 1906
Giuseppe Biadego, *La cappella di S. Biagio nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso di Verona*, in Nuovo Archivio Veneto 11 (1906), S. 91–134.
Bialostocki 1967
Jan Bialostocki, *The Sea-Thiasos in Renaissance Sepulchral Art*, in *Studies in Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, hrsg. von Jeanne Courtauld, London 1967, S. 69–74.
Biancolini 1749–1771
Giambatista Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, 8 Bde., Verona 1749–1771.
Biermann 1904
Georg Biermann, *Verona*, Leipzig 1904.
Biggi 2012
Maria Ida Biggi, *Osservazioni sullo spazio scenico in Ruzante*, in *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebben male. Teatro e lingua in Ruzante*, Atti del convegno, Padua / Pernumia 26.-27.10.2011, hrsg. von Andrea Cecchinato, Padua 2012, S. 261–276.
Birke 1991
Veronika Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien*, München 1991.
Blake McHam 1994
Sarah Blake McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1994.
Blumenröder 2008
Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – die Grisaillen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2008.

Bober / Rubinstein 2010² [1986]
Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*, London u.a. 2010² (Erstauflage 1986).
Bober 1957
Phyllis Pray Bober, *Drawings after the antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957.
Bober 1964
Phyllis Pray Bober, *An antique sea-thiasos in the Renaissance*, in *Essays in memory of Karl Lehmann*, hrsg. von Lucy Freeman Sandler, New York 1964, S. 43–48.
Bolla 2001
Margherita Bolla, *La rappresentazione di Verona romana e dei suoi monumenti*, in *Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, hrsg. von Flavia Pesci, Verona 2001, S. 32–46.
Bottari 2006² [2003]
Guglielmo Bottari, *Prime ricerche su Giovanni Antonio Panteo*, Messina 2006² (Erstauflage 2003) (= Università degli Studi di Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Quaderni di filologia medievale e umanistica 7).
Bragaglia Venuti 2003
Cristina Bragaglia Venuti, *Nuove considerazioni sull'attività di Angelo Falconetto come incisore*, in Verona Illustrata 16 (2003), S. 47–62.
Braida 2009
Lodovica Braida, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiosi e "buon volgare"*, Bari 2009.
Brauneck 1993–2007
Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart 1993–2007.
Brenzoni 1923
Raffaello Brenzoni, *Stefano da Verona ed i suoi freschi firmati*, Verona 1923.
Brenzoni 1930
Raffaello Brenzoni, *Liberale da Verona (1445–1526)*, Mailand 1930.
Brenzoni 1935
Raffaello Brenzoni, *Il polittico dei Ss. Nazzaro e Celso di Verona di Bartolomeo Montagna*, Auszug aus Per l'arte sacra 12 (1935).
Brenzoni 1953/1954
Raffaello Brenzoni, *Nuovi dati d'archivio sul Falconetto e su Bartolomeo e Ottaviano Ridolfi*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 112 (1953/1954), S. 269–295.
Brenzoni 1955/1956
Raffaello Brenzoni, *Fonti e documenti per la vita e le opere di Domenico Morone*, in Studi storici veronesi Luigi Simeoni 6–7 (1955/1956), S. 83–118.
Brenzoni 1956/1957
Raffaello Brenzoni, *La sanmicheliana cappella Pellegrini in S. Bernardino di Verona. Retrodatazione del progetto e dell'inizio della fabbrica all'anno 1527c*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 115 (1956/1957), S. 119–131.

Brenzoni 1957
Raffaello Brenzoni, *L'altare dell'Assunta e l'urna sepolcrale del Vescovo Galesio Nichesola nella Cattedrale di Verona*, in Bollettino d'Arte 42 (1957) S. 338–341.
Brenzoni 1957/1958
Raffaello Brenzoni, *La Loggia del Consiglio veronese nel suo quadro documentario*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 116 (1957/1958), S. 265–307.
Brenzoni 1959
Raffaello Brenzoni, *Architetti e scultori dei laghi lombardi a Verona*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Bd. 1: *Architetti e scultori del Quattrocento*, hrsg. von Edoardo Arslan, Como 1959, S. 89–130.
Brenzoni 1972
Raffaello Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti, etc. dal xiii al xviii secolo*, Florenz 1972.
Bresciani 1938
Bruno Bresciani, *Vestigia e visioni*, Verona 1938.
Bresciani 1957
Bruno Bresciani, *Cerea, Casaleone, S. Pietro di Morubio*, "Vita Veronese", "Le Guide" 52 (1957).
Bresciani 1967/1968
Bruno Bresciani, *Il Palazzo dei Merli a Pradelle di Gazzo Veronese*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 144 (1967/1968), S. 199–207.
Bresciani Alvarez 1963/1964
Giulio Bresciani Alvarez, *Note sul Falconetto e la chiesa di S. Maria delle Grazie e un'ipotesi sull'architettura di S. Giustina*, in Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti 76 (1963/1964), S. 271–300.
Bresciani Alvarez 1980
Giulio Bresciani Alvarez, *Le fabbriche di Alvise Cornaro*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 36–57.
Bresciani Alvarez 1999
Giulio Bresciani Alvarez, *Architettura a Padova*, Padua 1999.
Bricault 2020
Laurent Bricault, *Isis Pelagia. Images, Names and Cults of a Goddess of the Seas*, Leiden u.a. 2020.
Brucher 2010
Günther Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei*, Bd. 2: *Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio*, Wien u.a. 2010.
Brugnoli 1955
Pierpaolo Brugnoli, *La cattedrale*, "Vita Veronese", "Le Guide" 25 (1955).
Brugnoli 1961
Pierpaolo Brugnoli, *La cappella della Madonna del Popolo ed il suo arredo quattrocentesco*, in Vita Veronese 14 (1961). S. 483–485.

Brugnoli 1965 (a)
Pierpaolo Brugnoli, *Un aspetto delle controversie fra clero e città nella Verona del secolo decimoquinto*, in Aevum 39 (1965), S. 357–369.
Brugnoli 1965 (b)
Pierpaolo Brugnoli, *L'apertura del cantiere per la rifabbrica del duomo di Verona*, in Studi storici veronesi Luigi Simeoni 15 (1965), S. 187–213.
Brugnoli 1976 (a)
Pierpaolo Brugnoli, *La Pinacoteca del Capitolo Canonicale del Duomo di Verona*, Verona 1976.
Brugnoli 1976 (b)
Pierpaolo Brugnoli, *Il museo del Capitolo Canonicale del Duomo di Verona. La Pinacoteca*, in Vita Veronese 29 (1976), S. 179–192.
Brugnoli 1979
Pierpaolo Brugnoli, *Il Duomo di Verona*, Verona 1979.
Brugnoli 1980
Pierpaolo Brugnoli, *Architettura sacra a Verona dal secolo xv al secolo xviii*, in *Chiese e monasteri di Verona*, hrsg. von Giorgio Borelli, Verona 1980, S. 385–440.
Brugnoli 1984[3] [1972]
Pierpaolo Brugnoli, *Urbs picta. La città dipinta*, in *Nella bella Verona*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Bologna 1984[3] (Erstauflage 1972), S. 57–70.
Brugnoli 1987
Pierpaolo Brugnoli, *La rifabbrica quattrocentesca*, in *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo iv al secolo xvi*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Venedig 1987, S. 167–245.
Brugnoli 1993
Pierpaolo Brugnoli, *Una lettera di Bernardo Canigiani al pittore Felice Brusasorci*, in Verona Illustrata 6 (1993), S. 35–46.
Brugnoli 1996/1997
Pierpaolo Brugnoli, *Una famiglia, un voto e un sacello. La cappella di San Rocco a San Martino di Corrubio*, in Annuario storico della Valpolicella 13 (1996/1997), S. 147–180.
Brugnoli 1998
Pierpaolo Brugnoli, *La cappella Dionisi in Cattedrale a Verona e il suo restauro del 1710–1712*, in *Per Alberto Piazzi. Scritti offerti nel 50° di sacerdozio*, hrsg. von Carlo Albarello und Giuseppe Zivelonghi, Verona 1998, S. 45–54.
Brugnoli 2007
Pierpaolo Brugnoli, *Il canonico Bartolomeo da Legnago fondatore della cappella Calcassoli nella cattedrale di Verona*, in Verona Illustrata 20 (2007), S. 29–38.
Brugnoli 2010
Pierpaolo Brugnoli, *Regesti sui Badile*, in *Badile-Album. Studiensammlung einer Veroneser Künstlerwerkstatt*, hrsg. von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, München 2010 (= Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450 Bd. 3.3), S. 336–378.

Bruschi 2001
Arnaldo Bruschi, *Identità di Bramante "… al mondo huom singulare …"*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, hrsg. von Francesco Paolo di Teodoro, Urbino 2001, S. 7–18.
Brusco 1834
Luigi Brusco, *Di Santo Biagio vescovo di Sebaste e martire venerato in Ss. Nazario e Celso di Verona nella magnifica cappella ove esiste il corpo di lui, de' due suoi discepoli e di Santa Giuliana di Nicomedia vergine e martire*, Verona 1834.
Büchel 2001
Wolfgang Büchel, *Architektur-Präsenz. Die Prinzipien architektonischer Wirklichkeit*, Niederkassel 2001.
Buddensieg / Schweikhart 1970
Tilmann Buddensieg und Gunter Schweikhart, *Falconetto als Zeichner*, in Zeitschrift für Kunstgeschichte 33 (1970), S. 21–40.
Buddensieg 1963
Tilmann Buddensieg, *Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto*, in Jahrbuch der Berliner Museen 5 (1963), S. 121–150.
Buddensieg 1969
Tilmann Buddensieg, *La capra Amaltea del Riccio e del Falconetto*, in Civiltà Mantovana 4 (1969), S. 1–29.
Burckhardt 1855
Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855.
Burckhardt 1878² [1867]
Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878² (Erstauflage 1867).
Burg 2007
Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007.
Burkart 2000
Lucas Burkart, *Die Stadt der Bilder. Familiale und kommunale Bildinvestitionen im spätmittelalterlichen Verona*, München 2000.
Burns 1980 (a)
Howard Burns, *Nota sui disegni cinquecenteschi dei monumenti antichi veronesi*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 83–84.
Burns 1980 (b)
Howard Burns, *Le antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 103–117.

Burns 1987
Carol Eugenia Burns, *San Salvatore and venetian church architecture 1490–1530*, (Diss. New York 1986) Ann Arbor 1987.
Burns 1995
Howard Burns, *"Vasti desiderij e gran pensieri". I palazzi veronesi di Michele Sanmicheli*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, hrsg. vom Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, bearb. von Silvia Foschi, Mailand 1995, S. 54–79.
Burns 2014
Howard Burns, *Painter-Architects in Italy during the Quattrocento and Cinquecento*, in *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, hrsg. von Piet Lombaerde, Turnhout 2014 (= Architectura moderna 11), S. 1–8.
Buscaroli 1955
Rezio Buscaroli, *Melozzo e il melozzismo*, Bologna 1955.
Camerota 2001
Filippo Camerota, *Bramante "prospettivo"*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, hrsg. von Francesco Paolo di Teodoro, Urbino 2001, S. 19–46.
Campanella / Frigo / Tessoni 2011
Christian Campanella, Andrea Frigo und Ilaria Tessoni, *I restauri prima del restauro*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 217–233.
Campanella 2011
Christian Campanella, Consorzio restauro Santa Anastasia, *Le novità scaturite dall'intervento*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 307–319.
Cannata 2012
Nadia Cannata, *Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, hrsg. von Maia Wellington Gahtan, Florenz 2012 (= Florenz, Le voci del museo 26), S. 61–69.
Canossa 1908
Luigi di Canossa, *Studii e ricerche intorno al palazzo Canossa*, in Madonna Verona 2 (1908), S. 63–71.
Capodieci / Ilari 1996 (a)
Luisa Capodieci und Cristiana Ilari, *I segreti del tempo. Prime considerazioni sullo Zodiaco di Palazzo d'Arco a Mantova*, in Storia dell'Arte 87 (1996), S. 141–167.
Capodieci / Ilari 1996 (b)
Luisa Capodieci und Cristiana Ilari, *La Sala dello Zodiaco affrescata dal Falconetto a Mantova. Ricerche d'archivio per una proposta di committenza*, in Venezia Cinquecento 6 (1996), S. 23–37.

Capodieci 1997
Luisa Capodieci, *Gli affreschi del Falconetto in palazzo d'Arco a Mantova. Quel che celano gli astri, Caccia al committente*, in Art e dossier 124 (1997), S. 27–30.
Cappelletti 1973
Giovanni Cappelletti, *San Giorgeto*, in Vita Veronese 26 (1973), S. 311–313.
Caputo 2004
Massimo Caputo, *Le facciate graffite e dipinte degli edifici romani tra XV e XVI secolo*, in *Le corti rinascimentali, committenti e artisti*, hrsg. von Luciana Cassanelli, Rom 2004, S. 147–182.
Carpeggiani 1977
Paolo Carpeggiani, *G. M. Falconetto. Temi ed eventi di una nuova architettura civile*, in *Padova*, Bd. 3: *Case e palazzi*, hrsg. von Lionello Puppi und Fulvio Zuliani, Vicenza 1977, S. 71–99.
Carpeggiani 1980 (a)
Paolo Carpeggiani, *Alvise Cornaro: gli scritti di architettura*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 28–35.
Carpeggiani 1980 (b)
Paolo Carpeggiani, *Dipinto, Giovan Maria Falconetto, Augusto e la Sibilla*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 216–217.
Cartolari 1854
Antonio Cartolari, *Famiglie già ascritte al nobile consiglio di Verona con alcune notizie intorno parecchie case di lei a cui s'aggiungono il nome la dichiarazione ed un elenco di varie delle passate sue magistrature ed altre memorie risguardanti la stessa città*, Verona 1854.
Casagrande 1920 (a)
Vincenzo Casagrande, *Importante scoperta di affreschi in Avio*, in Il Nuovo Trentino 212 (21.09.1920), S. 2.
Casagrande 1920 (b)
Vincenzo Casagrande, *I restauri della basilica di Avio*, in Il Nuovo Trentino 282 (15.12.1920), S. 4.
Caselli 1980
Silvana Caselli, *La famiglia Canossa*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 308.
Castagnetti 1980
Andrea Castagnetti, *Aspetti politici, economici e sociali di chiese e monasteri dall'epoca carolingia alle soglie dell'età moderna*, in *Chiese e monasteri di Verona*, hrsg. von Giorgio Borelli, Verona 1980, S. 44–119.

Castellazzi 1980
Laura Castellazzi, *L'epoca e l'ambiente del Palladio nei documenti dell'Archivio di Stato di Verona*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 293–294.
Castelnuovo 1992–1993
Il Duomo di Trento, hrsg. von Enrico Castelnuovo, 2 Bde., Trient 1992–1993.
Castiglioni / Legnaghi 2013
Giovanni Castiglioni und Filippo Legnaghi, *Il tempietto sanmicheliano*, in *Villa Della Torre a Fumane di Valpolicella*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 2013, S. 79–86.
Cattoi 2017
Domizio Cattoi, *Francesco Verla nel principato vescovile di Trento: committenze e imprese decorative*, in Ausst.-Kat. *Viaggi e incontri di un artista dimenticato. Il Rinascimento di Francesco Verla* (Trient, Museo Diocesano Tridentino 8.7.-6.11.2017), hrsg. von Domizio Cattoi und Aldo Galli, S. 48–71.
Cattoi / Sava 2006
Domizio Cattoi und Giuseppe Sava, *San Giovanni Battista in Sacco. "Una fabbrica sì imponente da formare un'idea che fosse chiesa cattedrale"*, Rovereto 2006.
Cavalieri Manasse 1980 (a)
Giuliana Cavalieri Manasse, *Porta Leoni, parte più antica*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 71–72.
Cavalieri Manasse 1980 (b)
Giuliana Cavalieri Manasse, *Porta Leoni, parte più recente*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 76.
Cavallaro 2004
Anna Cavallaro, *Pinturicchio nel palazzo di Domenico della Rovere. La sala dei Mesi*, in *Roma nella svolta tra Quattro- e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Rom 28.-31.10.1996, hrsg. von Stefano Colonna, Rom 2004, S. 269–280.
Cecchi 1981 (a)
Alessandro Cecchi, *La casa aretina del Vasari nei documenti posteriori alla sua morte (1574)*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 30–32.
Cecchi 1981 (b)
Alessandro Cecchi, *La casa fiorentina del Vasari nei documenti posteriori alla sua morte (1574)*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 42–43.

Cecchi 2012
Alessandro Cecchi, *Decorazioni e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, hrsg. von Maia Wellington Gahtan, Florenz 2012 (= Florenz, Le voci del museo 26), S. 27–33.
Cenni / Coppari 1989–1993
Nino Cenni und Fiorenza Coppari, *I segni della Verona veneziana*, 4 Bde., Verona 1989–1993.
Cenni / Schweikhart 1983
Nino Cenni und Gunter Schweikhart, *Lo splendore della Verona affrescata nelle tavole di Pietro Nanin del 1864. Facsimile dell'unica raccolta colorata con itinerari immaginari narrati da Nino Cenni e uno studio sugli affreschi e i loro autori di Gunter Schweikhart*, Verona 1983.
Ceriana 2005
Matteo Ceriana, *Fra Carnevale and the Practice of Architecture*, in Ausst.-Kat. *From Filippo Lippi to Piero della Francesca. Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master* (New York, Metropolitan Museum of Art 1.2.-1.5.2005), hrsg. von Keith Christiansen, New York 2005, S. 97–135.
Cervellini 1909
Giambattista Cervellini, *Per la storia dell'arte veronese nel Trentino*, in Madonna Verona 3 (1909), S. 136–140.
Chambers 1977
David Sanderson Chambers, *Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga patronage (1460–1472)*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 40 (1977), S. 99–127.
Chastel 1969
André Chastel, *Der Mythos der Renaissance 1420–1520*, Genf 1969.
Chastel 1974
André Chastel, *Signature e signe*, in Revue de l'art 26 (1974), S. 8–14.
Chiappa / Varanini 2010
Bruno Chiappa und Gian Maria Varanini, *Sanguinetto, il castello e i Dal Verme nel Quattrocento. Nuovi documenti*, in Quaderni della Bassa Veronese 3 (2010), S. 47–76.
Chilese 2007
Valeria Chilese, *Edizione delle fonti*, in *Dizionario anagrafico degli artisti e artigiani veronesi nell'età della Serenissima*, Bd. 1: *(1405–1530)*, hrsg. von Loredana Olivato und Pierpaolo Brugnoli, Verona 2007.
Chini 1988 (a)
Ezio Chini, *La pittura in Trentino e in Alto Adige nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, hrsg. von Giuliano Briganti, 2 Bde., Mailand 1988, Bd. 1, S. 125–139.
Chini 1988 (b)
Ezio Chini, *Case affrescate a Trento nel periodo rinascimentale. Osservazioni stilistiche*, in *Luochi della Luna. Le facciate affrescate a Trento*, hrsg. von Enrico Castelnuovo, Trient 1988, S. 119–235.

Chini 1993
Ezio Chini, *I dipinti del Cinquecento per il Duomo di Trento*, in *Il Duomo di Trento*, hrsg. von Enrico Castelnuovo, 2 Bde., Trient 1992–1993, Bd. 2 (1993), S. 153–159.
Chini 2002
Ezio Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino*, hrsg. vom Istituto Trentino di Cultura, 6 Bde., Bologna 2000–2005, Bd. 4 (2002), S. 727–842.
Cinetto / Consolo 1962
Romano Cinetto und Domenico Consolo, *Il tempietto sanmicheliano di villa Della Torre di Fumane*, in L'Architettura. Cronache e Storia 9 (1962), S. 630–635.
Cipolla 1889
Carlo Cipolla, *Una iscrizione dell'anno 996 e le più antiche Pitture Veronesi*, in Archivio Veneto 38 (1889), S. 413–422.
Cipolla 1914–1916
Carlo Cipolla, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, in L'Arte 17 (1914), S. 91–106, 181–197, 396–414, 18 (1915), S. 157–171, 296–304, 459–467 und 19 (1916), S. 115–124, 234–240.
Cipriani 2012
Marianna Cipriani, *Familia ideale e Familia reale: Il Vescovo di Verona Ermolao Barbaro e i suoi uomini (1453–1471)*, in Rivista di Storia della Chiesa in Italia 66 (2012), S. 389–429.
Clark 1990
Nicholas Clark, *Melozzo da Forlì. Pictor Papalis*, London 1990.
Cogotti / Silvestri 2004
Marina Cogotti und Marco Silvestri, *La Basilica di Sant'Antonio a Padova. Il restauro al Santo: Documenti e testimonianze dal cantiere*, Rom 2004.
Cohn 1896–1897
Carl Cohn, *Zur literarischen Geschichte des Einhorns*, Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Elften Städtischen Realschule zu Berlin, 2 Teile, Berlin 1896–1897.
Colbacchini 2005
Raffaella Colbacchini, *Un legame indissolubile. La chiesa di Borgo Sacco e il pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, in *La chiesa di San Giovanni Battista a Borgo Sacco*, hrsg. von der Parrocchia di Borgo Sacco, Rovereto 2005, S. 27–83.
Coltri 1997
Laura Coltri, *Dalla pieve alle parrocchie. Considerazioni sulla comunità religiosa locale dalle origini al XVI secolo*, in *L'antica Pieve di Avio*, hrsg. von Mario Peghini, Trient 1997, S. 14–31.
Coltrinari 2019
Francesca Coltrinari, *La pittura nella basilica di Loreto tra Quattrocento e Settecento*, in *La Basilica della Santa Casa di Loreto. La storia per immagini nell'età digitale*, hrsg. von Federico Bellini, Rom 2019, S. 59–79.

Colvin 1913
Sidney Colvin, *Adventus Augusti. A Drawing Attributed to Giovanni Antonio da Brescia*, in Papers of the British School at Rome 6 (1913), S. 171–173.
Concina 1988
Ennio Concina, *Una fabbrica "in mezzo della città". La chiesa e il convento di San Salvador*, in *Progetto S. Salvador. Un restauro per l'innovazione a Venezia*, hrsg. von Fulvio Caputo, Venedig 1988, S. 72–153.
Concina 1995
Ennio Concina, *"Munire et ornare". Sanmicheli e le porte di Verona*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, hrsg. vom Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, bearb. von Silvia Foschi, Mailand 1995, S. 196–203.
Conforti 2000
Giuseppe Conforti, *Palazzo Bevilacqua. La facciata (1547 circa?)*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Convegno di studi, Verona 24.9.-26.9.1998, hrsg. von Paola Lanaro, Paola Marini u.a., Mailand 2000, S. 369–373.
Conforti 2002
Giuseppe Conforti, *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il Duomo di Verona. Arte, evangelismo e riforma nel Cinquecento*, in Studi storici Luigi Simeoni 52 (2002), S. 85–100.
Conforti Calcagni 1980
Annamaria Conforti Calcagni, *Bartolomeo Ridolfi*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 172–176.
Contò 1998/1999
Agostino Contò, *Nuovi incunaboli veronesi*, in Bollettino della Biblioteca Civica di Verona 4 (1998/1999), S. 13–21.
Cordaro 1992
Mantega. La Camera degli Sposi, hrsg. von Michele Cordaro, Mailand 1992.
Cova 1988
Mauro Cova, *Verona, Duomo, cappella dei Maffei o di Sant'Andrea*, in Arte Veneta 42 (1988), S. 241.
Cova 2001
Mauro Cova, *La cappella di San Biagio. Guasti e restauri tra Otto e Novecento. Testimonianze*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Sergio Marinelli, Verona 2001, S. 159–171.
Cozzi 1992
Enrica Cozzi, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, hrsg. von Mauro Lucco, 2 Bde., Mailand 1992, Bd. 2, S. 303–379.
Cristani 1962
Pierpaolo Cristani, *Le case affrescate di Verona*, in Architetti Verona 16 (1962), S. 49–57.

Cristani 1987
Pierpaolo Cristani, *L'intervento sulla facciata di vicolo S. Marco in Foro*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona. Interventi di restauro*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1987, S. 45–50.

Cristani 2001
Pierpaolo Cristani, *Il restauro della cappella di San Biagio in Verona. Relazione tecnica*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Sergio Marinelli, Verona 2001, S. 143–153.

Crollalanza 1886–1890
Giovanni Battista di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 Bde., Bologna 1886–1890.

Crowe / Cavalcaselle 1871
Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 2 Bde., London 1871.

Cuppini 1962
Maria Teresa Cuppini, *Alcune opere del Museo Miniscalchi Erizzo*, in *La Fondazione Miniscalchi Erizzo*, hrsg. von Piero Gazzola, Verona 1962, S. 41–72.

Cuppini 1966/1967
Maria Teresa Cuppini, *Documneti dell'archivio della Fondazione Miniscalchi-Erizzo relativi alla cappella dello Spirito Santo in S. Anastasia*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 143 (1966/1967), S. 279–293.

Cuppini 1981
Maria Teresa Cuppini, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio*, hrsg. vom Istituto per gli studi storici veronesi, 7 Bde., Verona 1960–2003, Bd. 4.1 (1981), S. 241–522.

Da Lisca 1899
Alessandro Da Lisca, *L'antica Pieve di Avio*, in Il Raccoglitore di Rovereto 21 (1899).

Da Lisca 1909
Alessandro Da Lisca, *Studi e ricerche originali sulla chiesa di S. Fermo Maggiore di Verona con le notizie dei restauri recentemente compiti*, Verona 1909.

Da Persico 1820–1821
Giovanni Battista Da Persico, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, 2 Bde., Verona 1820–1821.

Da Persico 1838
Giovanni Battista Da Persico, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, Verona 1838.

Da Re 1914
Gaetano Da Re, *La cappella Pellegrini di S. Bernardino*, in Madonna Verona 8 (1914), S. 52–54.

Dacos 1966
Nicole Dacos, *Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea*, in Bollettino d'Arte 51 (1966), S. 43–49.
Dacos 1969
Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London u.a. 1969 (= Studies of the Warburg Institute 31).
Dacos 2008
Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Mailand 2008.
Dal Forno 1973
Federico Dal Forno, *Case e palazzi di Verona*, Verona 1973.
Dal Forno 1977
Federico Dal Forno, *Porte e portali di Verona*, Verona 1977.
Dal Forno 1982
Federico Dal Forno, *La chiesa dei santi Nazaro e Celso a Verona*, Verona 1982.
Dal Forno 1989
Federico Dal Forno, *La Cappella di San Biagio nella storia e nell'arte*, in *La Cappella di San Biagio nella Chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Federico Dal Forno, Verona 1989, S. 17–25.
Dal Pozzo 1718
Bartolomeo Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi raccolte da vari autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memoria. Con la narrativa delle Pitture, e Sculture, che s'attrovano nelle Chiese, case, & altri luoghi publici e privati di Verona, e suo Territorio*, Verona 1718.
Dal Prà / Borrelli 2009
Laura Dal Prà und Luciano Borrelli, *Tra affreschi, stemmi ed archivi. Palazzo Pilosi (ora Casa Demartin) di Calliano al tempo dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo*, in Atti della Accademia Roveretana degli Agiati 259 (2009), S. 7–30.
Dal Prà 2010
Laura Dal Prà, *Worte und Bilder in einem „Land der Mitte". Die Einhornjagd zur Zeit von Maximilian I. von Habsburg auf Fresken in Bozen, Obermais, Fiera di Primiero, Condino und Verona*, in Ausst.-Kat. *Dominikaner in Bozen* (Bozen, Stadtgalerie und Dominikanerkreuzgang 20.3.-20.6.2010), hrsg. von Silvia Spada Pintarelli und Helmut Stampfer, Bozen 2010, S. 212–235.
Dalla Costa 2013
Thomas Dalla Costa, *Francesco Torbido, Battista Del Moro, Orlando Flacco*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013, S. 85–104.
Dalla Rosa 1803–1804 Ed. Marinelli / Rigoli 1996
Saverio Dalla Rosa, *Catastico delle pitture e scolture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona, Verona 1803–1804*, hrsg. von Sergio Marinelli und Paolo

Rigoli, Verona 1996 (= Istituto Salesiano "San Zeno" Scuola Grafica, Collana di opere veronesi inedite o rare 7).

Dalla Rosa 1806 Ed. Marini / Peretti / Turri 2011
Saverio Dalla Rosa, *Scuola veronese di pittura, ovvero raccolta delle migliori produzioni da tutti li più eccellenti professori veronesi fatte ad olio, o a fresco così in pubblico come a privati disegnate, ed incise da Gaetano Zancon, e corredate delle notizie, osservazioni, e memorie de' respettivi loro autori estese da Saverio Dalla Rosa, Professor di pittura, Accademico Clementino, Direttore della pubblica Accademia di pittura, e scoltura in Verona, Volume primo, 1806*, hrsg. von Giorgio Marini, Gianni Peretti und Ilaria Turri, Verona 2011 (= Istituto Salesiano "San Zeno" Scuola Grafica, Collana di opere veronesi inedite o rare 9).

Davies / Hemsoll 1991
Paul Davies und David Hemsoll, *Palazzo Bevilacqua e la tipologia del palazzo veronese*, in Annali di architettura 3 (1991), S. 58–69.

Davies / Hemsoll 2000
Paul Davies und David Hemsoll, *I portali dei palazzi veronesi nel Rinascimento*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Convegno di studi, Verona 24.-26.9.1998, hrsg. von Paola Lanaro, Paola Marini u.a., Mailand 2000, S. 252–266.

Davies / Hemsoll 2004
Paul Davies und David Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Mailand 2004.

Davis 1981 (a)
Charles Davis, *'Le Vite'. L'edizione del 1550*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 213–215.

Davis 1981 (b)
Charles Davis, *Verso la Giuntina*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 226–227.

Davis 1981 (c)
Charles Davis, *Vasari e i ritratti di artisti*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 254–263.

Davis 1995
Charles Davis, *Il monumento di Alessandro Contarini al Santo di Padova*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, hrsg. vom Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, bearb. von Silvia Foschi, Mailand 1995, S. 180–195.

De Angelis D'Ossat 2011
Matilde De Angelis d'Ossat, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in Mus.-Kat. *Roma. Il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura*, Bd. 1: *La storia del Palazzo di Venezia. Dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, hrsg. von Maria Giulia Barberini, Matilde De Angelis d'Ossat u.a., Rom 2011, S. 23–66.

De Marchi 2004
Andrea De Marchi, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 199–219.

De Marchi 2006
Andrea De Marchi, *Un trevigliese a Verona*, in Verona Illustrata 19 (2006), S. 91–96.

De Sandre Gasparini / Rossi 2006
Giuseppina De Sandre Gasparini und Maria Clara Rossi, *Vita religiosa a Verona nella seconda metà del Quattrocento*, in Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 16.9.2006–14.1.2007), hrsg. von Sergio Marinelli und Paola Marini, Venedig 2006, S. 179–183.

De Sandre Gasparini 1991
Giuseppina De Sandre Gasparini, *Governo della diocesi e "cura animarum" nei primi anni di episcopato di Ermolao Barbaro Vescovo di Verona (1453–1471). Prime note*, in *Il primo dominio veneziano a Verona (1405–1509)*, Atti del convegno, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona 16.-17.9.1988, Verona 1991, S. 73–92.

De Sandre Gasparini 2004
Giuseppina De Sandre Gasparini, *Il convento di San Fermo tra Duecento e primo Quattrocento*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 109–122.

De Tervarent 1963
Guy de Tervarent, *Les fresques zodiacales du palais d'Arco à Mantoue*, in Bulletin de la Classe des Beaux-Arts 45 (1963), S. 244–265.

De Toni 1907
Giambattista De Toni, *Spigolature Aldrovandiane. Ricordi d'antiche collezioni veronesi nei manoscritti Aldrovandiani*, in Madonna Verona 1 (1907), S. 18–26.

Degenhart / Schmitt 1960
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums*, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 11 (1960), S. 59–151.

Degenhart / Schmitt 2004
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Pisanello und seine Werkstatt. Das Taccuino di Viaggio, ein Reisemusterbuch der Pisanello-Werkstatt als frühes Zeug-*

nis enger Arbeitsgemeinschaft, 2 Bde., München 2004 (= Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450 Bde. 3.1 und 3.2).

Degenhart / Schmitt 2010
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Badile-Album. Studiensammlung einer Veroneser Künstlerwerkstatt*, München 2010 (= Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450 Bd. 3.3).

Degenhart 1937
Bernhard Degenhart, *Stefano di Giovanni da Verona*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 31, hrsg. von Hans Vollmer, Leipzig 1937, S. 526–529.

Del Bravo 1962
Carlo Del Bravo, *Francesco Morone*, in Paragone 13 (1962), S. 3–23.

Del Bravo 1963
Carlo Del Bravo, *Liberale in patria*, in Arte Veneta 17 (1963), S. 41–49.

Del Bravo 1967
Carlo Del Bravo, *Liberale da Verona*, Florenz 1967.

Delbrück 1932
Richard Delbrück, *Antike Porphyrwerke*, Berlin 1932.

Della Latta 2013
Alessandro Della Latta, *Storie di un imperfetto. Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, in *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Internationale Tagung, Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin 25.-28.9.2008, hrsg. von Nicole Hegener und Florian Horsthemke, Petersberg 2013, S. 128–141.

Dellantonio 1987
Giovanni Dellantonio, *Fra progetti e resistenze. Renovatio urbis ed interventi a scala territoriale a Trento da Giorgio Neydeck a Bernardo Cles (1505–1539)*, in Studi Trentini di Scienze Storiche 66 (1987), S. 41–91.

Delmoro 2004
Roberta Delmoro, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona. Proposte per una rilettura critica*, in acme (Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano) 57 (2004), S. 121–162.

Delpero / Antonelli / Baroni 1984
Luigi Delpero, Claudio Antonelli und Giuliano Baroni, *Chiese di Ala e di Avio*, in *Cassa rurale di Ala. Relazioni e bilancio 1984*, Rovereto 1985, S. 32–230.

Demo 2000
Edoardo Demo, *Mercanti, archivi e palazzi. L'esempio degli Stoppa*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Convegno di studi, Verona 24.-26.9.1998, hrsg. von Paola Lanaro, Paola Marini u.a., Mailand 2000, S. 61–78.

Demo 2006
Edoardo Demo, *Mercanti, archivi e palazzi. Gli Stoppa di Bellano a Verona*, in Archivi di Lecco e della Provincia 29 (2006), S. 51–83.

Demo 2007
Edoardo Demo, *Investimenti immobiliari e strategie patrimoniali di una famiglia di patrizi e mercanti veronesi del XVI secolo*, in Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée 119 (2007), S. 441–448.
Demus 1991
Otto Demus, *Die spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991.
Di Teodoro 2001
Francesco Paolo Di Teodoro, *Due temi bramanteschi: l'Opinio e l'incompiuta monografia di Barbot, Benois e Thierry*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, hrsg. von Francesco Paolo di Teodoro, Urbino 2001, S. 83–142.
Di Teodoro 2009
Francesco Paolo Di Teodoro, *Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, Bd. 1, hrsg. von Francesco di Paolo Di Teodoro, Florenz 2009, S. 191–206 (= Biblioteca dell'Archivum Romanicum', Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, 360).
Di Teodoro 2021
Francesco Paolo Di Teodoro, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione. Edizione critica*, Florenz 2021.
Die Antiken Sarkophagreliefs
Die antiken Sarkophagreliefs, hrsg. vom Deutschen Archäologischen Institut, Berlin seit 1890.
Diemer 2004
Dorothea Diemer, *Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche. Seine Vorgeschichte, seine Entstehung und seine Künstler*, in *Maximilian I. Der Kenotaph in der Hofkirche zu Innsbruck*, hrsg. von Christoph Haidacher und Dorothea Diemer, Innsbruck 2004, S. 32–64.
Douteil 2010
Herbert Douteil, *Die „Concordantiae caritatis" des Ulrich von Lilienfeld. Edition des Codex Campililiensis 151 (um 1355)*, hrsg. von Rudolf Suntrup, Arnold Angenendt und Volker Honemann, 2 Bde., Münster 2010.
Eberhardt 1971
Hans-Joachim Eberhardt, *Das Testament des Liberale da Verona*, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 15 (1971), S. 219–225.
Eberhardt 1974
Hans-Joachim Eberhardt, *Domenico Morone*, in *Maestri della pittura veronese*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1974, S. 91–100.
Eberhardt 2007
Hans-Joachim Eberhardt, *Falconetto kopiert Perugino in der Sixtinischen Kapelle*, in *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Augustyn und Eckhardt Leuschner, Passau 2007, S. 87–103.

Eberhardt 2010
Hans-Joachim Eberhardt, *Artemio*, in *Badile-Album. Studiensammlung einer Veroneser Künstlerwerkstatt*, hrsg. von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, München 2010 (= Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450 Bd. 3.3), S. 321–322.

Egger 1931–1932² [1911]
Hermann Egger, *Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, 2 Bde., Wien 1931–1932² (Erstauflage 1911).

Einhorn 1998² [1976]
Jürgen Werinhard Einhorn, *Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1998² (Erstauflage 1976 = Diss. Kiel 1970).

Eitelberger von 1857
Rudolph von Eitelberger, *Über einige neu entdeckte Wandgemälde in Verona*, in Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 2 (1857), S. 197–200.

Eitelberger von 1873
Rudolph von Eitelberger, *Kunstgeschichtliches aus Verona*, in Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 210–215.

Ekserdjian 2015
David Ekserdjian, *Spigolature intorno al "Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, in Verona Illustrata 28 (2015), S. 35–39.

Elze 1995
Reinhard Elze, *Una „Choronatio Caesaris" a Trento*, in Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento 21 (1995), S. 363–374.

Emert 1953
Giulio Benedetto Emert, *Case affrescate a Trento del XVI secolo*, in Quaderni della pro cvltvra 3 (1953).

Emert 1956² [1954]
Giulio Benedetto Emert, *Monumenti di Trento*, Trient 1956² (Erstauflage 1954).

Errico / Finozzi / Giglio 1985
Maria Errico, Stella Sandra Finozzi und Irene Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in Bollettino d'Arte 70 (1985), S. 53–134.

Fabriczy von 1907
Carl von Fabriczy, *Die Cappella di S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona*, in Repertorium für Kunstwissenschaften Bd. 30 (1907), S. 190–192.

Fainelli 1910
Vittorio Fainelli, *Per la storia dell'arte a Verona. Regesti dagli Atti dei Rettori veneti fino al dominio di Massimiliano*, in L'Arte 13 (1910), S. 219–222.

Fainelli 1940–1963
Codice diplomatico veronese, hrsg. von Vittorio Fainelli, 2 Bde., Venedig 1940–1963 (= Deputazione di storia patria per le Venezie, Monumenti storici 1 und 17).

Fasolo 1963
Vincenzo Fasolo, *L'ispirazione romana negli sfondi architettonici del Mantegna*, in Palladio 13 (1963), S. 79–84.
Ferino-Pagden 1982
Sylvia Ferino-Pagden, *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, Florenz 1982.
Fernández gómez 2000
Margarita Fernández Gómez, *Codex Escurialensis 28-II-12*, 2 Bde., Murcia 2000.
Ferrari 2003
Stefania Ferrari, *Ville venete. La Provincia di Verona*, hrsg. vom Istituto Regionale per le Ville Venete, Venedig 2003.
Ferrarini 1987
Danilo Ferrarini, *Il Duomo di Verona. Pubblicazione promossa dalla Parrocchia del Duomo nel quadro delle celebrazioni per l'VIII centenario della consacrazione della Cattedrale*, Verona 1987.
Ferri 1885
Pasquale Nerino Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rom 1885.
Filippini 1965
Vittorio Filippini, *Intorno alla chiesa di S. Elena*, in Studi storici veronesi Luigi Simeoni 15 (1965), S. 5–57.
Fiocco 1930/1931
Giuseppe Fiocco, *Le architetture di Giovanni Maria Falconetto*, in Dedalo 11 (1930/1931), S. 1203–1241.
Fiocco 1952
Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro e i suoi trattati sull'architettura*, in Atti della Accademia Nazionale dei Lincei 349 (1952), Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, 8. Serie, Bd. 4, Fasc. 3, S. 195–222.
Fiocco 1958
Giuseppe Fiocco, *La casa di Alvise Cornaro*, in Miscellanea in onore di Roberto Cessi, Rom 1958, Bd. 2, S. 69–77.
Fiocco 1965
Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965.
Fiocco 1967
Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro e il Teatro*, in Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth birthday, hrsg. von Douglas Fraser, Howard Hibbard u.a., 2 Bde., London 1967, Bd. 1, S. 34–39.
Fiocco 1968
Giuseppe Fiocco, *La casa di Alvise Cornaro*, in Bollettino del Museo Civico di Padova 57 (1968), S. 7–16.

Fiorio Tedone / Lusuardi Siena / Piva 1987
Cinzia Fiorio Tedone, Silvia Lusuardi Siena und Paola Piva, *Il complesso paleocristiano e altomedioevale*, in *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Venedig 1987, S. 17–97.

Fischel 1917
Oskar Fischel, *Die Zeichnungen der Umbrer*, in Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 38 (1917), S. 1–72 (Teil I) und Beiheft zu 38 (1917), S. 1–188 (Teil II).

Fletcher 1981
Jennifer Fletcher, *Marcantonio Michiel. His friends and collection* und *Marcantonio Michiel, 'che ha veduto assai'*, in The Burlington Magazine 123 (1981), S. 453–467 und 602–609.

Floder Reitter 1997
Patrizia Floder Reitter, *Case, palazzi e ville di Verona e provincia*, Verona 1997.

Flores D'Arcais 1980 (a)
Francesca Flores D'Arcais, *Aspetti dell'architettura chiesastica a Verona tra alto e basso medioevo*, in *Chiese e monasteri di Verona*, hrsg. von Giorgio Borelli, Verona 1980, S. 345–384.

Flores D'Arcais 1980 (b)
Francesca Flores D'Arcais, *La pittura nelle chiese e nei monasteri di Verona*, in *Chiese e monasteri di Verona*, hrsg. von Giorgio Borelli, Verona 1980, S. 441–532.

Flores D'Arcais 1980 (c)
Francesca Flores D'Arcais, *Per una lettura della scultura chiesastica a Verona tra Medioevo ed età moderna*, in *Chiese e monasteri di Verona*, hrsg. von Giorgio Borelli, Verona 1980, S. 533–578.

Florio 1754
Francesco Florio, *De' Privilegj ed Essenzione del Capitolo di Verona Dissertazioni due*, Rom 1754.

Forchielli 1931
Giuseppe Forchielli, *La pieve rurale. Ricerche sulla storia della costituzione della Chiesa in Italia e particolarmente nel veronese*, Rom 1931.

Forssman 1966
Erik Forssman, *Falconetto e Palladio*, in Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 8 (1966), S. 52–67.

Forti / Cova / Marini 1985–1991
Giorgio Forti, Mauro Cova und Cristina Marini (i.A. Accademia G. B. Cignaroli di Pittura e Scultura e Scuola Brenzoni), *Pittura murale a Verona. Catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte*, 4 Bde., Verona 1985–1991.

Fossaluzza 1996
Giorgio Fossaluzza, *Le Venezie*, in *Pittura murale in Italia*, Bd. 2.1: *Il Quattrocento*, hrsg. von Mina Gregori, Bergamo 1996, S. 122–149.

Franco 1996
Tiziana Franco, *"Qui post mortem statuis honorati sunt". Monumenti familiari a destinazione funebre e celebrative nella Verona del primo Quattrocento*, in Ausst.-Kat. *Pisanello* (Verona, Museo di Castelvecchio 8.9.-8.12.1996), hrsg. von Paola Marini, Mailand 1996, S. 139–150.

Franco 1998
Tiziana Franco, *Pisanello et les expériences complémentaires de la peinture et de la sculpture à Vérone entre 1420 et 1440*, in *Pisanello*, actes du colloque organisée au musée du Louvre par le Service culturel 26.-28.6.1996, hrsg. von Dominique Cordellier und Bernadette Py, 2 Bde., Paris 1998, Bd. 1, S. 121–160.

Franco 2004 (a)
Tiziana Franco, *"Cum diem suum clauxerit supremum". Sulle tombe a Verona di vescovi, canonici, priori e abati fra il tardo Duecento e la prima metà del Quattrocento*, in Hortus Artium Medievalium 10 (2004), S. 175–185.

Franco 2004 (b)
Tiziana Franco, *Tombe di uomini eccellenti (dalla fine del XIII alla prima metà del XV secolo)*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 247–261.

Franco 2008
Tiziana Franco, *"Ogni parete si vede pitturata". Storia e sfortune del sacello di San Michele presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, in *Medioevo. Arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 18.-22.9.2007, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2008 (= I convegni di Parma 10), S. 495–504.

Franco 2009
Tiziana Franco, *Un ciclo datato 996. Le pitture del sacello di San Michele presso il monastero dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, in Arte Lombarda 156 (2009–2010), S. 67–75.

Franco 2011
Tiziana Franco, *Attorno al "pontile che traversava la chiesa". Spazio liturgico e scultura in Santa Anastasia*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 33–49.

Franco Fiorio 1975
Maria Teresa Franco Fiorio, *Per Giovanni Caroto disegnatore*, in Storia architettura 2 (1975), S. 10–21.

Franzoni 1971
Lanfranco Franzoni, *Domenico da Lugo lapicida veronese*, in *Lugo di Valpantena. Profilo di un centro prealpino*, hrsg. von Giuseppe Franco Viviani und Eugenio Turri, Verona 1971, S. 179–197.

Franzoni 1980 (a)
Lanfranco Franzoni, *Il Teatro Romano*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 54–56.

Franzoni 1980 (b)
Lanfranco Franzoni, *L'Anfiteatro*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 63.

Franzoni 1980 (c)
Lanfranco Franzoni, *Collezionismo e cultura antiquaria*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 124–134.

Franzoni 1989
Lanfranco Franzoni, *Il Falconetto nella Cappella di San Biagio*, in *La Cappella di San Biagio nella Chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Federico Dal Forno, Verona 1989, S. 11–15.

Franzoni 1991
Lanfranco Franzoni, *Candelabre del rinascimento veronese ed alcuni modelli locali d'età romana*, in *Il primo dominio veneziano a Verona (1405–1509)*, Atti del convegno, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona 16.-17.9.1988, Verona 1991, S. 203–225.

Franzoni 1997
Lanfranco Franzoni, *Presenza dell'antico e sue diverse valenze nel tempo nella cultura e nella letteratura urbane veronesi (secc. XIV-XV)*, in *Lo spazio nelle città venete (1348–1509). Urbanistica e architettura, monumenti e piazze, decorazione e rappresentazione*, Atti del I convegno nazionale di studio, Verona 14.-16.12.1995, hrsg. von Enrico Guidoni und Ugo Soragni, Rom 1997, S. 33–42.

Frattaroli 2004
Paola Frattaroli, *Il Velo di Classe*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 45–55.

Frommel / Ray / Tafuri 1987
Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray und Manfredo Tafuri, *Raffael: Das architektonische Werk*, Stuttgart 1987.

Frommel 1967/1968
Christoph Luitpold Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien u.a. 1967/1968 (= Beiheft zum Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana).

Frommel 1987
Christoph Luitpold Frommel, *Baldassarre Peruzzi pittore e architetto*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, hrsg. von Marcello Fagiolo und Maria Luisa Madonna, Rom 1987, S. 21–46.

Frommel 2009
Christoph Luitpold Frommel, *Die Architektur der Renaissance in Italien*, München 2009.
Fruet 1971
Giovanna Fruet, *Stefano da Verona e Stefano di Francia*, in Civiltà Mantovana 5 (1971), 26, S. 101–115.
Gabelentz von der 1913
Hans von der Gabelentz, *Die Einhornjagd auf einem Altarbild im Großherzöglichen Museum zu Weimar*, in Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 34 (1913), S. 207–219.
Gaetani di Canossa 2000
Isabella Gaetani di Canossa, *Note sugli affreschi delle sale a piano terra di palazzo Canossa a Verona*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Convegno di studi, Verona 24.9.-26.9.1998, hrsg. von Paola Lanaro, Paola Marini u.a., Mailand 2000, S. 382–384.
Gaier 2002
Martin Gaier, *Königin in einer Republik. Projekte für ein Grabmonument der Caterina Corner in Venedig*, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 46 (2002), S. 197–234.
Gaier 2005
Martin Gaier, *Falconettos Projekt für einen monumentalen Grabaltar der Familie Giustinian in S. Francesco della Vigna*, in *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, hrsg. von Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnold u.a., Münster 2005, S. 229–258.
Gaier 2013
Martin Gaier, *Falconetto – Palladio – Contin. Tentativi di erigere un monumento alla regina nella Repubblica di Venezia*, in *Caterina Cornaro. Ultima regina di Cipro e figlia di Venezia*, Convegno internazionale, Venedig 16.–18.9.2010, hrsg. von Candida Syndikus und Sabine Rogge, Münster u.a. 2013, S. 81–108.
Galleni Pellegrini 2013
Rosa Maria Galleni Pellegrini, *"Ut Sculptura Poësis". Danese Cattaneo "non meno ne lo scrivere che ne lo scolpire eccellente". L'opera poetica dello scultore e i suoi rapporti letterari e d'amicizia con l'ambiente culturale veneto e la corte albericiana*, in *Danese Cattaneo da Colonnata. Scultore, Poeta, Architetto (Colonnata 1512 – Padova 1572)*, hrsg. von der Associazione Artistico Culturale Percorsi d'Arte, 2 Bde., Fosdinovo 2013 (= L'oro bianco. Straordinari dimenticati Bde. 2 und 3), Bd. 2, S. 319–345.
Gambarin 2002
Felice Gambarin, *L'arco di trionfo di Giovanni Maria Falconetto per Alvise Cornaro a Este*, in Terra d'Este 12 (2002), S. 149–165.
Gambarin 2004
Felice Gambarin, *L'Arco di trionfo di Giovanni Maria Falconetto per Alvise Cornaro a Este. Simboli, storie, metafore*, in Arte documento 20 (2004), S. 122–129.

Gasparotto / Giacomelli 2009
Davide Gasparotto und Luciana Giacomelli, *L'altare Maffei in Sant'Eufemia a Verona, Giulio della Torre e Andrea Riccio*, in Nuovi Studi 14 (2009), S. 115–127.
Gasparotto 1967
Cesira Gasparotto, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani in Padova*, Florenz 1967.
Gattoli 2009
Chiara Gattoli, *Battista del Moro, Celebrazione araldica del Capitano Benedetto Pesaro*, in *La Torre del Capitanio. Restauri, scoperte e ricerche*, hrsg. von Adele Costantino, Ettore Napione u.a. (i.A. Comune di Verona), Treviso 2009, S. 80–88, Kat.-Nr. 3.
Gemma Brenzoni 2004 (a)
Caterina Gemma Brenzoni, *Scoperte, restauri e riletture. Le cappelle di Sant'Antonio, della Passione e di San Bernardo*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 221–245.
Gemma Brenzoni 2004 (b)
Caterina Gemma Brenzoni, *Il mausoleo della famiglia della Torre*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 281–287.
Gerola 1907
Giuseppe Gerola, *Il ritratto di Guglielmo da Castelbarco in S. Fermo di Verona*, in Madonna Verona 1 (1907), S. 86–93.
Gerola 1908
Giuseppe Gerola, *Questioni storiche d'arte veronese. 1. I pretesi due Stefani detti da Zevio e Vincenzo di Stefano, 2. Johannes Baili, 3. I pittori dal cespo di garofano*, in Madonna Verona 2 (1908), S. 150–182.
Gerola 1909 (a)
Giuseppe Gerola, *Questioni storiche d'arte veronese. 4. Per la biografia di Liberale da Verona, 5. I pittori della famiglia Giolfino*, in Madonna Verona 3 (1909), S. 24–45.
Gerola 1909 (b)
Giuseppe Gerola, *Questioni storiche d'arte veronese. 6. Intorno a Domenico Morone, 7. La genealogia dei Falconetti*, in Madonna Verona 3 (1909), S. 104–121.
Gerola 1910 (a)
Giuseppe Gerola, *Questioni storiche di arte veronese. 8. Torbido, Moro e Dall'Angolo*, in Madonna Verona 4 (1910), S. 145–157.
Gerola 1910 (b)
Giuseppe Gerola, *Il supposto ritratto del Fracastoro dipinto dal Tiziano*, in Nuovo Archivio Veneto 20 (1910), S. 208–214.
Gerola 1912
Giuseppe Gerola, *I cavalieri tedeschi ed i loro ritratti e stemmi dei secoli XIV-XVI affrescati in S. Giorgetto di Verona*, in Madonna Verona 6 (1912), S. 198–209.

Gerola 1915
Giuseppe Gerola, *Falconetti*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Ulrich Thieme, Bd. 11, Leipzig 1915, S. 222–225.

Gerola 1918 (a)
Giuseppe Gerola, *Opere perdute di pittori veronesi*, in Madonna Verona 11 (1918), S. 97–113.

Gerola 1918 (b)
Giuseppe Gerola, *Le attribuzioni delle opere d'arte in rapporto colla scuola pittorica veronese*, in Atti dell'Accademia d'Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 20 (1918), S. 3–54.

Giro 1869
Luigi Giro, *Sunto della storia di Verona politica, letteraria ed artistica dalla sua origine all'anno 1866 con riferimento a quella generale d'Italia susseguito da una guida per esaminare i principali monumenti e le cose più pregevole di detta città*, 2 Bde., Verona 1869.

Giuliari 1816
Bartolomeo Giuliari, *Cappella della famiglia Pellegrini esistente nella Chiesa di San Bernardino di Verona. Architettura di Michele Sanmicheli*, Verona 1816.

Gnoli 1923
Umberto Gnoli, *Pietro Perugino*, Spoleto 1923.

Golinelli 2004
Paolo Golinelli, *Passione e Traslazione dei santi Fermo e Rustico*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 13–23.

Gonzati 1852–1853
Bernardo Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, 2 Bde., Padua 1852–1853.

Gorfer 1975–1977
Aldo Gorfer, *Le valli del Trentino. Guida geografico-storico-artistico-ambientale*, 2 Bde., Calliano 1975–1977.

Gorini 1980
Giovanni Gorini, *Giulio Della Torre e l'esperienza dell'antico nella medaglia veneta del primo Cinquecento*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 138–139.

Gottdang 2017
Andrea Gottdang, *La sottil'arte della perspettiva. Paris Bordone Architekturdarstellungen*, in *Die Poesie der venezianischen Malerei*, hrsg. von Sandra Pisot, Hamburg 2017, S. 86–103.

Götze 2010
Oliver Götze, *Der öffentliche Kosmos. Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance*, München 2010.

Götzmann 2010
Jutta Götzmann, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance. Typologie – Ikonographie – Stil*, Münster 2010.
Grave 2018
Johannes Grave, *Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens*, München u.a. 2018.
Grubb 1996
James S. Grubb, *Provincial families of the Renaissance: Private and public life in the Veneto*, Baltimore 1996.
Grubb 2002
James S. Grubb, *Family memoirs from Verona and Vicenza (15th-16th centuries)*, Rom 2002.
Guagliumi 2014
Silvia Guagliumi, *Donato Bramante. Pittore e sommo architetto in Lombardia e a Roma. L'uomo, le idee e l'opera*, Mailand 2014.
Guzzo 1990
Enrico Maria Guzzo, *Il Museo Canonicale*, in *Veronensis Capitularis Thesaurus*, hrsg. von der Biblioteca Capitolare di Verona, Verona 1990, S. 157–208.
Guzzo 1993
Enrico Maria Guzzo, *La Cattedrale di Verona*, Verona 1993.
Guzzo 1994
Enrico Maria Guzzo, *Falconetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* Bd. 44 (1994), S. 344–355.
Guzzo 1997
Enrico Maria Guzzo, *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento. La cattedrale ed i canonici*, in Studi storici Luigi Simeoni 47 (1997), S. 245–261.
Guzzo 2008
Enrico Maria Guzzo, *Ricerche sul Rinascimento veronese. Antonio Badile, Michele, Girolamo dai Libri*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, hrsg. von Andrea Brugnoli und Gian Maria Varanini, Verona 2008, S. 345–364.
Guzzo 2015/2016
Enrico Maria Guzzo, *Considerazioni e qualche inedito per il pittore Antonio Badile, "Maestro del Cespo di Garofano"*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 188 (2015/2016), S. 183–206.
Hara 2018
Mari Yoko Hara, *Emphatic Presence. Architectural Chiaroscuro*, in *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, hrsg. von Claudia Lehmann, Norberto Gramaccini u.a., Berlin u.a. 2018, S. 351–366.
Haupt 1930² [1908]
Albrecht Haupt, *Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom XIII. bis XVII. Jahrhundert*, Bd. 2: *Venedig, Verona, Mantua, Vicenza, Padua*, Berlin 1930² (Erstauflage 1908).

Hausmann 1963
Friedrich Hausmann, *Georg von Neudegg. Humanist und Staatsmann der Zeit Maximilians I.*, in Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 71 (1963), S. 333–353.
Hegener 2013
Nicole Hegener, *Faciebat, non finito und andere Imperfekte. Künstlersignaturen neben Michelangelo*, in *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Internationale Tagung, Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin 25.-28.9.2008, hrsg. von Nicole Hegener und Florian Horsthemke, Petersberg 2013, S. 188–231.
Hendy 1974
Philip Hendy, *European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974.
Henning 1999
Uta Henning, *Zur „mystischen Einhornjagd" in Friesach. „Gut Jäger durchs Himmels Thron". Eine spätmittelalterliche Bild- und Liedmetapher*, in Carinthia 189 (1999), S. 177–200.
Hermanin 1908
Federico Hermanin, *Due incisioni di Angiolo Falconetto e di Niccolò Boldrini*, in Scritti di Storia di Filologia e d'Arte 1908, S. 285–289.
Hiesinger 1976
Kathryn B. Hiesinger, *The Fregoso Monument. A Study in Sixteenth-Century Tomb Monuments and Catholic Reform*, in The Burlington Magazine 118 (1976), S. 282–293.
Hill 1930
George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930.
Hochmann 1992
Michel Hochmann, *Tra Venezia e Roma. Il cardinale Francesco Corner*, in Saggi e memorie di storia dell'arte 18 (1992), S. 97–110.
Howard 1975
Deborah Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven 1975.
Howard 1999
Deborah Howard, *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia* mit *Appendice documentaria,* in *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto*, hrsg. von Gianni Fabbri, Mailand 1999, S. 13–70.
Huber 1968
Alfons Huber, *Franz von Retz und sein Defensorium im Brixner Kreuzgang und auf der Stamser Tafel*, in Der Schlern 42 (1968), S. 64–70.
Hubmann-Fellner 2021
Bibiana Hubmann-Fellner, *Die Mystische Einhornjagd im hortus conclusus. Entschlüsselung einer spätgotischen Bildkomposition*, (Masterarbeit) Graz 2021.

Hudson 2004
Peter John Hudson, *I resti precedenti la costruzione della chiesa inferiore benedettina di San Fermo Maggiore*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 305–307.
Huppert 2015
Ann C. Huppert, *Becoming an architect in Renaissance Italy. Art, science, and the career of Baldassarre Peruzzi*, New Haven / London 2015.
Huse / Wolters 1989
Norbert Huse und Wolfgang Wolters, *Venezia. L'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura (1460–1590)*, Venedig 1989.
Hye 1983
Franz-Heinz Hye, *Ein bisher unbeachtetes Denkmal zur Erinnerung an die Besetzung Veronas durch Kaiser Maximilian I. im Juni 1509*, in Der Schlern 57 (1983), S. 464–470.
Hye 1990
Franz-Heinz Hye, *Der Wappenturm. Zur Vorgeschichte einer heraldisch-künstlerischen Idee*, in Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 70 (1990), S. 99–109.
Ilg 1891
Albert Ilg, *Der Palazzo Geremia in Trient*, in Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 17 (1891), S. 74–77.
Innerebner 1955
Georg Innerebner, *Schloß Weinegg und die Weinegger*, in Der Schlern 29 (1955), S. 104–117.
Isidor 1873
Dr. Isidor, *Aus Oberitalien*, in Kunst-Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), Sp. 345–350.
Jacini 1937–1964
Cesare Jacini, *Il viaggio del Po. Traccia storico-estetica per la visita ai monumenti ed ai luoghi della Valle Padana*, 8 Bde., Mailand 1937–1964.
Jacobsen 1982
Michael A. Jacobsen, *The Meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters*, in The Art Bulletin 64 (1982), S. 623–629.
Jestaz 2004
Bertrand Jestaz, *De Riccio à Giulio Romano. Un bronze padouan chez les Gonzague de Mantoue*, in La Revue des Musées de France / Revue du Louvre 54 (2004), S. 42–48.
Kallab 1908
Wolfgang Kallab, *Vasaristudien, mit einem Lebensbild des Verfassers aus dessen Nachlasse*, hrsg. von Julius von Schlosser, Wien u.a. 1908 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit 15).

Karet 1991/1992
Evelyn Karet, *Stefano da Verona. The Documents*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 168 (1991/1992), S. 375–466.
Karet 1992 (a)
Evelyn Karet, *The Pavian Origins of Stefano da Verona*, in Arte Lombarda 100 (1992), S. 8–19.
Karet 1992 (b)
Evelyn Karet, *The Castles of the Trentine and the Painter Stefano da Verona. An Active Presence*, in Arte Lombarda 102/103 (1992), S. 14–24.
Karet 1995
Evelyn Karet, *Stefano da Verona's Brera Adoration of the Magi. Patronage, Politics, and Social History*, in Arte Lombarda 113/114/115 (1995), S. 13–26.
Karet 2002 (a)
Evelyn Karet, *Stefano da Verona's Stay in Mantua. A Reexamination*, in Arte Lombarda 136 (2002), S. 10–20.
Karet 2002 (b)
Evelyn Karet, *The Drawings of Stefano da Verona and his Circle and the Origins of Collecting in Italy. A Catalogue Raisonné*, Philadelphia 2002.
Karet 2014
Evelyn Karet, *The Antonio II Badile Album of Drawings. The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy*, mit Beiträgen von Peter Windows und Alessandra Zamperini, Farnham 2014.
King 1998
Catherine King, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300–1550*, Manchester (uk) u.a. 1998.
Kliemann 1981 (a)
Julian Kliemann, *Vasari, Paolo Giovio e l'invenzione di imprese*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 118–119.
Kliemann 1981 (b)
Julian Kliemann, *Le Xilografie delle 'Vite' del Vasari nelle edizioni del 1550 e del 1568*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 237–242.
Kliemann 2004
Julian Kliemann, *Profane Bildwelten*, in *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, hrsg. von Julian Kliemann und Michael Rohlmann, München 2004, S. 7–51.

Kondziella 2023
Martha Kondziella, *Sodoma. Die Tafel- und Leinwandbilder*, Merzhausen 2023 (= zugl. Diss. Univ. Freiburg i.Br. 2017).
[Kögl] 1845–1846
[Sebastian Kögl], *Die erloschenen Edelgeschlechter Tirols*, in Neue Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, Bd. 11 (1845), S. 72–133 und Bd. 12 (1846), S. 146–203.
Kretzenbacher 1978
Leopold Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd. Deutsche und slawische Bild- und Wortzeugnisse zu einem geistlichen Sinnbild-Gefüge*, in Sitzungsberichte, Bayerische Akademie der Wissenschaften 1978.
Kultzen 1961
Rolf Kultzen, *Le case romane con facciate graffite e dipinte* (Ausst.-Rez.), in Kunstchronik 14 (1961), S. 61–71.
Kustatscher 1996
Erika Kustatscher, *Die Urkunden des Archivs Künigl-Ehrenburg (1234–1550)*, 2 Bde., Innsbruck 1996.
L'Occaso 2005
Stefano L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382–1459)*, hrsg. vom Archivio di Stato di Mantova, Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica, Mantua 2005 (= Strumenti e fonti 9).
La Malfa 2007
Claudia La Malfa, *Dating Pinturicchio's Roman Frescoes and the Creation of a new all'antica Style*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 70 (2007), S. 119–141.
La Malfa 2008
Claudia La Malfa, *Invenzioni, modelli e copie. Pintoricchio disegnatore e il rapporto con Perugino, la bottega umbra del primo Rinascimento e Raffaello*, in Ausst.-Kat. *Pintoricchio* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria / Spello, Pinacoteca Comunale 2.2.-29.6.2008), hrsg. von Vittoria Garibaldi und Francesco Federico Mancini, Mailand 2008, S. 347–365.
La Malfa 2009
Claudia La Malfa, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Mailand 2009.
La Rocca 1995
Cristina La Rocca, *Pacifico di Verona. Il passato carolingio nella costruzione della memoria urbana*, Rom 1995.
Lalande Biscontin 2015
Jacqueline Lalande Biscontin, *Feuilles de mémoire. Un carnet de dessins florentins du Musée du Louvre de l'Académie du dessin à Filippo Baldinucci*, Mainz u.a. 2015 (= Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike 7).

Lanaro Sartori 1990
Paola Lanaro Sartori, *Potere politico e potere economico di una famiglia del patriziato veronese. I Maffei tra XV e XVIII secolo*, in *Villa Maffei-Sigurtà a Valeggio*, hrsg. von Bruno Chiappa und Arturo Sandrini, Verona 1990, S. 29–55.
Lanaro Sartori 1991
Paola Lanaro Sartori, *Un patriziato in formazione. L'esempio veronese del '400*, in *Il primo dominio veneziano a Verona (1405–1509)*, Atti del convegno, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona 16.-17.9.1988, Verona 1991, S. 35–51.
Lanaro Sartori 1992
Paola Lanaro Sartori, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto. Istituzioni, economia, società*, Turin 1992.
Lanceni 1720
Giovanni Battista Lanceni, *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle pitture nelle chiese, e luoghi pubblici della citta, e diocese di Verona. Opera esibita al genio de' dilettanti dall'Incognito Conoscitore, parte prima con gl'indici necessari*, Verona 1720.
Landi 2013
Walter Landi, *Palazzo Vescovile*, in *Castra, castelli e domus murate. Corpus dei siti fortificati trentini tra tardo antico e basso medioevo*, hrsg. von Elisa Possenti, Giorgia Gentilini u.a., 3 Bde., Mantua 2013 (= APSAT, Ambiente e paesaggi dei siti d'Altura trentini Bde. 4, 5 und 6), Bd. 2, S. 216–221, Kat.-Nr. 195.
Lechleitner 1913
Oskar Lechleitner, *Der Kampf um die Rechtskraft der deutschen Konkordate im Bistum Trient*, in Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 57 (1913), S. 3–132.
Lechner 1978
Gregor Martin Lechner, *Die mystische Einhorn-Jagd als Allegorie der Verkündigung*, in Ausst.-Kat. *Jagd einst und jetzt* (Niederösterreichische Landesausstellung, Schloss Marchegg 29.4.-15.11.1978), hrsg. von Gerhard Winkler, Harald Schweiger u.a., Wien 1978, S. 27–41.
Lenotti 1963
Tullio Lenotti, *Famiglie Veronesi. Gli Spolverini*, in Vita Veronese 16 (1963), S. 192- 195.
Lenotti 1964
Tullio Lenotti, *Palazzi di Verona*, "Vita Veronese", "Le Guide" 71 (1964).
Libera 1932
Giovanni Libera, *La pieve di Avio. Sunti storici*, Trient 1932.
Libera 1954
Giovanni Libera, *Artisti veronesi ad Avio*, in Vita Veronese 7 (1954), S. 179–180 und 251–252.
Liell 1880
Joseph Liell, *Die Jagd des Einhorns. Eine symbolische Darstellung des Geheimnisses der Menschwerdung aus dem Mittelalter*, in Der Katholik 60 (1880), S. 412–422.

Litta Biumi 1819–1853
Pompeo Litta Biumi, *Famiglie celebri di Italia*, Mailand 1819–1853.
Lodi / Sambin De Norcen 1996
Stefano Lodi und Maria Teresa Sambin De Norcen, *Il complesso del Monte di Pietà al Duomo (sec. XIV-1619)*, in *Il Palazzo del Monte di Pietà a Padova*, hrsg. von Claudio Bellinati, Stefano Lodi u.a., Padua 1996, S. 25–103.
Lodi 1994
Stefano Lodi, *La fabbrica della cappella di San Biagio*, in Verona Illustrata 7 (1994), S. 33–50.
Lodi 1996
Stefano Lodi, *Lo "Iustianum". Una villa umanistica nei pressi di Verona*, in Italia medioevale e umanistica 39 (1996), S. 209–263.
Lodi 1997
Stefano Lodi, *Prime indagini sulle architetture dipinte di Giovan Maria Falconetto a Verona e Mantova*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, Giornate del Ruzante, Padua 18.5.-20.5.1995, hrsg. von Filippo Crispo, Padua 1997, S. 187–210.
Lodi 2000
Stefano Lodi, *La casa di Zeno Turchi e un esempio di pittura domestica*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Convegno di studi, Verona 24.-26.9.1998, hrsg. von Paola Lanaro, Paola Marini u.a., Mailand 2000, S. 395–402.
Lodi 2004
Stefano Lodi, *Cappelle, altari e sepolcri in San Fermo nel Cinquecento*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 263–279.
Lodi 2006
Stefano Lodi, *L'architettura a Verona ai tempi di Andrea Mantegna*, in Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 16.9.2006–14.1.2007), hrsg. von Sergio Marinelli und Paola Marini, Venedig 2006, S. 149–155.
Lodi 2008 (a)
Stefano Lodi, *Da Siena a Verona. Un modello per la cappella Miniscalchi in Sant' Anastasia e una proposta per Falconetto architetto*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, hrsg. von Andrea Brugnoli und Gian Maria Varanini, Verona 2008, S. 449–460.
Lodi 2008 (b)
Stefano Lodi, *Verona e Trento. Relazioni artistiche tra Quattro e Cinquecento. Riletture e novità*, in Ausst.-Kat. *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo* (Trient, Museo Diocesano Tridentino / Museo Castello del Buonconsiglio 5.7.–2.11.2008), hrsg. von Andrea Bacchi und Luciana Giacomelli, Trient 2008, S. 203–213.
Lodi 2009
Stefano Lodi, *Giovanni Maria Falconetto, Decorazione della volta (Dio Padre e santi) e celebrazione araldica di un governatore o di un magistrato dell'imperatore*

Massimiliano d'Asburgo, in *La Torre del Capitanio. Restauri, scoperte e ricerche*, hrsg. von Adele Costantino, Ettore Napione u.a. (i.A. Comune di Verona), Treviso 2009, S. 73–80, Kat.-Nr. 2.

Lodi 2011 (a)
Stefano Lodi, *Altare Fregoso*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 100–103.

Lodi 2011 (b)
Stefano Lodi, *Cappella Manzini*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 105–106.

Lodi 2011 (c)
Stefano Lodi, *Altare Centrego*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 127–130.

Lombaerde 2014
Piet Lombaerde, *Introduction*, in *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, hrsg. von Piet Lombaerde, Turnhout 2014 (= Architectura moderna 11), S. ix–xxiv.

Lombardi 1752
Girolamo Lombardi, *Notizie spettanti al Capitolo di Verona raccolte, e dedicate alla Santità di nostro Signore Benedetto xiv. felicemente regnante*, Rom 1752.

Longhi 1934/1940/1940–55 Ed. 1956
Roberto Longhi, *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940–55*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 Bde., Florenz 1956–2000, Bd. 5 (1956).

Lotz 1956
Wolfgang Lotz, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 7 (1956), S. 193–226.

Lovarini 1899
Emilio Lovarini, *Le ville edificate da Alvise Cornaro*, in L'Arte 2 (1899), S. 191–212.

Lovarini 1925
Emilio Lovarini, *L'eredità di Gian Maria Falconetto*, in Bollettino del Museo Civico di Padova 18 (1925), S. 122–132.

Lucco 1987
Mauro Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, hrsg. von Federico Zeri, 2 Bde., Mailand 1987, Bd. 1, S. 147–167.

Luciolli 2003
Mario Luciolli, *Passeggiando tra i palazzi di Verona*, Verona 2003.

Lüdemann 2012
Peter Lüdemann, *I "saccheri" del Lautrec. Doni "diplomatici" tra Venezia, Mantova e Milano e qualche osservazione su Andrea Briosco, detto il Riccio, e Giovanni Maria Falconetto*, in Civiltà Mantovana 47 (2012), S. 55–84.
Lugoboni 2017
Giovanni Luigi Lugoboni, *Dimore, Ville, Palazzi Veronesi. Conoscere Verona attraverso le prestigiose dimore, i palazzi pubblici e privati, le ville, i ponti storici, i monumenti, i progettisti e i committenti di tutte le epoche, dalla Verona romana ai nostri giorni*, Verona 2017.
Lunelli 1921
Renato Lunelli, *L'organo di S. Maria Maggiore in Trento e l'arte organaria italiana del secolo XVI*, in Studi Trentini 2 (1921), S. 3–34.
Lunelli 1933
Renato Lunelli, *Nella nostra Cattedrale cercando ove scenda "dolce armonia di organo"*, in Strenna Trentina 13 (1933), S. 65–68.
Lunelli 1939
Renato Lunelli, *La decorazione artistica degli organi nel Trentino*, in Studi Trentini di Scienze Storiche 20 (1939), S. 29–48.
Lupo 1990
Michelangelo Lupo, *Palazzo Geremia a Trento. Studi per un restauro*, Trient 1990.
Lupo 2004
Michelangelo Lupo, *Palazzo Geremia a Trento. Nuovi studi*, Trient 2004.
Luzio 1886
Alessandro Luzio, *Federico Gonzaga ostaggio alla Corte di Giulio II*, in Archivio della R. Società Romana di Storia Patria 9 (1886), S. 509–582.
Luzio 1906
Alessandro Luzio, *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514–1515*, in Archivio Storico Lombardo 6 (1906), S. 99–180 und S. 454–489.
Maccari 1876
Enrico Maccari, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case*, Rom 1876.
Maffei 1731–1732
Scipione Maffei, *Verona Illustrata*, 4 Bde., Verona 1731–1732.
Maffei 1795
Scipione Maffei, *Compendio della Verona Illustrata principalmente ad uso de' forestieri. Coll'aggiunta del Museo Lapidario e d'altre notizie importanti e nuovi Rami*, 2 Bde., Verona 1795.
Mainardi 1865
Antonio Mainardi, *Storia di Mantova dalla sua origine fino all'anno 1860 compendiosamente narrata al popolo*, Mantua 1865.

Maoli 2001
Roberta Maoli, *L'influenza del trittico di San Zeno sull'opera dei pittori veronesi del secondo Quattrocento (seconda parte)*, in Annuario storico zenoniano 18 (2001), S. 31–58.
Marani / Perina 1961
Ercolano Marani und Chiara Perina, *Mantova. Le arti. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, in *Mantova. La storia, le lettere, le arti*, hrsg. von Giuseppe Coniglio (i.A. Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova), 11 Bde., Mantua 1958–1965, Bde. 3.2.1 und 3.2.2 (1961).
Marani 1966
Ercolano Marani, *Vie e piazze di Mantova*, in Civiltà Mantovana 1 (1966), S. 78–94.
Marani 1980
Ercolano Marani, *Origine e vicende di una dimora gentilizia*, in *Il Palazzo d'Arco in Mantova*, hrsg. von Giuseppe Amadei, Adele Bellù u.a., Mailand 1980, S. 60–130.
Marchesini 2001
Fabrizio Marchesini, *Disegni di rilievo della cappella* und *Rilievo delle giornate di lavoro*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Sergio Marinelli, Verona 2001, S. 128–131 und S. 154–157.
Marchi 1966
Gian Paolo Marchi, *Ricerche sull'Umanesimo veronese. Un umanista nella curia romana sul finire del XV sec.*, in Vita Veronese 19 (1966), S. 365–373.
Marchi 1973
Gian Paolo Marchi, *Ermolao Barbaro il Vecchio. Dispute sulla poesia e controversie per il potere*, in La rassegna della letteratura italiana 77 (1973), S. 311–318.
Marchi 1978
Gian Paolo Marchi, *Forma Veronae. L'immagine della città nella letteratura medioevale e umanistica*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, hrsg. von Lionello Puppi, Verona 1978, S. 1–22.
Marchi 1988
Gian Paolo Marchi, *"Valore e cortesia". L'immagine di Verona e della corte scaligera nella letteratura e nella memoria storica*, in Ausst.-Kat. *Gli Scaligeri 1277–1387* (Verona, Museo di Castelvecchio Juni–Nov. 1988), hrsg. von Gian Maria Varanini, Verona 1988, S. 485–496.
Marchini 1980
Gian Paolo Marchini, *San Fermo Maggiore*, Verona 1980.
Marchini 1982
Gian Paolo Marchini, *Santa Anastasia*, Verona 1982.
Marchini 1990
Gian Paolo Marchini, *La Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo*, in Ausst.-Kat. *Tesori delle Fondazioni artistiche italiane* (Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo 30.3.–1.5.1990), hrsg. von Gian Paolo Marchini, Verona 1990, S. 13–23.

Marconi 1984
Paolo Marconi, *Le facciate dipinte cinquecentesche a Roma. Problemi di storiografia artistica e di conservazione*, in *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, Atti del convegno di studi, Genua 15.-17.4.1982, hrsg. von Giovanna Rotondi Terminiello und Farida Simonetti, Genua 1984, S. 127–131.
Marconi 1987
Paolo Marconi, *Le facciate della Farnesina Chigi e del Palazzo Massimo alle Colonne. Osservazioni sulle tecniche esecutive e problemi di conservazione e restauro*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, hrsg. von Marcello Fagiolo und Maria Luisa Madonna, Rom 1987, S. 699–718.
Marcorin 2013
Francesco Marcorin, *Alcuni documenti inediti relativi alla facciata sanmicheliana di palazzo Bevilacqua a Verona*, in Annali di architettura 25 (2013), S. 117–134.
Mariacher 1980
Giovanni Mariacher, *Scultura e decorazione plastica esterna della Loggia e dell'Odeo Cornaro*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 80–85.
Mariani Canova 1969
Giordana Mariani Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento 1450–1500*, Venedig 1969.
Marinelli 1988
Sergio Marinelli, *I dipinti depositati dal Museo*, in *La chiesa di San Procolo in Verona. Un recupero e una restituzione*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1988, S. 105–109.
Marinelli 1989
Sergio Marinelli, *Seguito alla "Miniatura veronese del Rinascimento"*, in Verona Illustrata 2 (1989), S. 53–59.
Marinelli 1990
Sergio Marinelli, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, hrsg. von Mauro Lucco, 2 Bde., Mailand 1989–1990, Bd. 2 (1990), S. 622–653.
Marinelli 1991
Sergio Marinelli, *Castelvecchio a Verona*, Mailand 1991.
Marinelli 1993
Sergio Marinelli, *Paolo Farinati a Palazzo Stoppi*, in Venezia Arti 7 (1993), S. 67–72.
Marinelli 1996
Sergio Marinelli, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, hrsg. von Mauro Lucco, 3 Bde., Mailand 1996–1999, Bd. 1 (1996), S. 339–412.
Marinelli 2000
Sergio Marinelli, *Il disegno nelle collezioni pubbliche a Verona*, in Mus.-Kat. *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvecchio a Verona*, hrsg. von Giorgio Marini, Mailand 2000, S. 55–101.

Marinelli 2001
Sergio Marinelli, *Vicende della pittura nella cappella di San Biagio*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Sergio Marinelli, Verona 2001, S. 11–49.
Marinelli 2010
Antonella Marinelli, *Il nuovo organo del Duomo di Trento al tempo del principe vescovo Giorgio Neideck (1505–1514)*, in Studi Trentini di Scienze Storiche 89 (2010), S. 37–127.
Marini 1998
Paola Marini, *Giovanni Battista Cavalcaselle e Verona*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno, hrsg. von Anna Chiara Tommasi, Venedig 1998, S. 165–173.
Marini 2002
Paola Marini, *Le decorazioni degli interni*, in *Domus Illorum De Lischa. Una famiglia e un palazzo del Rinascimento a Verona*, hrsg. von Stefano Lodi, Vicenza 2002, S. 145–159.
Marini 2009
Paola Marini, *Gli affreschi della sala voltata nel periodo della Repubblica veneta*, in *La Torre del Capitanio. Restauri, scoperte e ricerche*, hrsg. von Adele Costantino, Ettore Napione u.a. (i.A. Comune di Verona), Treviso 2009, S. 71–72.
Marini 2011
Paola Marini, *Santa Anastasia fuori da sé. Spigolature oltre la chiesa gotica*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 75–83.
Marsilli 1988
Pietro Marsilli, *Tridentum. Urbs picta*, in *Luochi della Luna. Le facciate affrescate a Trento*, hrsg. von Enrico Castelnuovo, Trient 1988, S. 63–117.
Matteucci 1902
Vittorio Matteucci, *Le chiese artistiche del Mantovano, volume unico illustrato*, Mantua 1902.
Mazzi 1912
Attilio Mazzi, *Gli estimi e le anagrafi inedite dei pittori veronesi del secolo XV*, in Madonna Verona 6 (1912), S. 43–60.
Mazzoni 2005
Alberto Mazzoni, *L'Annunciazione di Giovanni Maria Falconetto nell'Oratorio di San Giorgetto a Verona. Un'analisi iconografica*, (Tesi di Laurea) Verona 2005.
McTavish 1981 (a)
David McTavish, *Vasari e Pietro Aretino*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 108–111.

McTavish 1981 (b)
David McTavish, *Apparato dei Sempiterni, Venezia, per la Comedia di Pietro Aretino, 'La Talanta'*, in Ausst.-Kat. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici* (Arezzo, Casa Vasari / Sottochiesa di S. Francesco 26.9.-29.11.1981), hrsg. von Laura Corti, Margaret Daly Davis u.a., Florenz 1981, S. 112–113.

Medri 2004
Litta Maria Medri, *Le architetture vegetali nelle rappresentazioni pittoriche*, in *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, hrsg. von Margherita Azzi Visentini, Treviso 2004, S. 114–123.

Melli 2006
Lorenza Melli, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich-Kabinett di Dresda* (Kat. hrsg. anl. der Ausst. *Botticelli, Verrocchio e oltre. Disegni italiani del Quattrocento dalle collezioni reali di Dresda*, Florenz, Istituto Universitario Olandese 15.9.-5.11.2006), Florenz 2006.

Melli 2014
Lorenza Melli, *Bestandsverzeichnis der Zeichnungen der italienischen Spätgotik und Frührenaissance im Dresdener Kupferstich-Kabinett*, in Ausst.-Kat. *An der Wiege der Kunst. Italienische Zeichnungen und Gemälde von Giotto bis Botticelli* (Dresden, Residenzschloss 29.10.2014–18.1.2015), hrsg. von Judith Claus und Gudula Metze, Berlin 2014 (= Bestandskatalog des Dresdener Kupferstich-Kabinetts und der Gemäldegalerie Alte Meister), S. 164–180.

Mellini 1962
Gian Lorenzo Mellini, *La casa dei Conti Lanfranchini a S. Marco in Verona*, in Vita Veronese 15 (1962), S. 457–458.

Menegazzo / Sambin 1964
Emilio Menegazzo und Paolo Sambin, *Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, in Italia medioevale e umanistica 7 (1964), S. 133–247.

Menegazzo / Sambin 1966
Emilio Menegazzo und Paolo Sambin, *Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, in Italia medioevale e umanistica 9 (1966), S. 229–385.

Mercklin von 1962
Eugen von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962.

Meyer 1875
Bruno Meyer, *Die neu aufgedeckten Fresken im Dome von Verona*, in Kunst-Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 11 (1875), Sp. 81–85 und Sp. 99–104.

Michon 1909
Étienne Michon, *Les bas-reliefs historiques romains du Musée du Louvre*, in Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot 17,2 (1909), S. 145–254.

Middeldorf 1978
Ulrich Middeldorf, *On the dilettante sculptor*, in Apollo 107 (1978), S. 310–322.

Minonzio 2007
Franco Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore 30.9.-1.10.2004, hrsg. von Eliana Carrara und Silvia Ginzburg, Pisa 2007 (= Seminari e convegni 14), S. 77–146.
Mischiati / Waadenoijen van 2001
Oscar Mischiati und Jeanne J. van Waadenoijen, *Italia (Italien)*, in *Die bemalten Orgelflügel in Europa*, Originaltitel: *De beschilderde orgelluiken in Europa*, hrsg. von der Stichting Organa Historica, Rotterdam 2001, S. 236–587.
Moench 1986
Esther Moench, *Stefano da Verona. La quête d'une double paternité*, in Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S. 220–228.
Molteni 2006
Monica Molteni, *Vasari e la famiglia Dai Libri. Riflessioni critiche e qualche aggiunta documentaria*, in Venezia Cinquecento 16 (2006), S. 105–145.
Molteni 2008
Monica Molteni, *Divagazioni sanmicheliane. Bartolomeo Giuliari e il restauro della cappella Pellegrini*, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, hrsg. von Andrea Brugnoli und Gian Maria Varanini, Verona 2008, S. 527–548.
Molteni 2013
Monica Molteni, *"Per sito, costumi et altre parti" molto simile a Firenze. Verona e Vasari*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013, S. 11–28.
Molteni 2016
Monica Molteni, *Per la storia del restauro a Verona. Pietro Nanin e la riscoperta ottocentesca degli affreschi nel Duomo*, Treviso 2016.
Moncada 1988
Valentina Moncada, *The painters' guilds in the cities of Venice and Padua*, in RES (Journal of Anthropology and Aesthetics) 15 (1988), S. 105–121.
Moneti 1997
Andrea Moneti, *Giovanmaria Falconetto, il cortile Cornaro e gli scavi all'Odeon di Villa Adriana*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, Giornate del Ruzante, Padua 18.5.-20.5.1995, hrsg. von Filippo Crispo, Padua 1997, S. 107–136.
Montagna 1963
Davide Maria Montagna, *I pittori Nicolò Solimano e Liberale da Verona all'Annunziata di Rovato nel 1481*, in Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria 13 (1963), S. 209–212.
Morando Di Custoza 1976
Eugenio Morando di Custoza, *Armoriale Veronese*, Verona 1976.
Morelli / Richter 1876–1891 Ed. Richter 1960
Giovanni Morelli und Jean Paul Richter, *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876–1891*, hrsg. von Irma und Gisela Richter, Baden-Baden 1960.

Morét 2008
Stefan Morét, *Zur Technik von Antikennachzeichnungen im Quattrocento und frühen Cinquecento. Technik und Funktion im Wandel*, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 52 (2008), S. 23–44.
Moretta 1918
Paola Moretta, *La sala dello Zodiaco nel Palazzo d'Arco in Mantova*, in Rassegna d'Arte 18 (1918), S. 165–181.
Mori 1987
Gioia Mori, *Arte e astrologia*, in Art e dossier 10 (1987), S. 4–66.
Morresi 2016
Manuela Morresi, *Venezia, Sansovino, La Misericordia. La vicenda inconclusa della Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia in Venezia di Jacopo Sansovino e il suo restauro*, in Casabella 80 (2016), S. 4–21 und 98–99.
Mosna 1924
Ezio Mosna, *Un'opera di G. M. Falconetto a Trento*, in Studi Trentini 5 (1924), S. 115–119.
Murray 1912
Charles Fairfax Murray, *J. Pierpont Morgan Collection of drawings by the old masters formed by C. Fairfax Murray*, Bd. 4: *One hundred and ninety-seven plates from examples of the Italian schools including a selection from the drawings by Tiepolo in the Algarotti-Cheney volume*, London 1912.
Mus.-Kat. Berlin 1995
Mus.-Kat. *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog* (= anl. der Ausst. *Die frühe Renaissance in Italien*, Berlin, Kupferstichkabinett 21.10.1995–21.1.1996), hrsg. von Hein-Thomas Schulze Altcappenberg, Berlin 1995.
Mus.-Kat. Bologna 2006
Mus.-Kat. *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, Bd. 2: *Da Raffaello ai Carracci*, hrsg. von Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota u.a., Venedig 2006.
Mus.-Kat. Boston 1935
Mus.-Kat. *Isabella Stewart Gardner Museum. General catalogue*, hrsg. von Gilbert Wendel Longstreet und Morris Carter, Boston 1935.
Mus.-Kat. Boston 2011
Mus.-Kat. *Furnishing a museum. Isabella Stewart Gardner's collection of Italian furniture*, hrsg. von Fausto Calderai und Alan Chong, Boston 2011.
Mus.-Kat. Florenz 1979
Mus.-Kat. *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, hrsg. von Luciano Berti und Caterina Caneva, 2 Bde., Florenz 1979.
Mus.-Kat. Florenz 2000
Mus.-Kat. *Cinque secoli di disegno veronese*, hrsg. von Sergio Marinelli, Florenz 2000 (= Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Cataloghi 86).

Mus.-Kat. London 1950
Mus.-Kat. *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Bd. 1.1–1.2: *The fourteenth and fifteenth centuries*, hrsg. von Arthur Ewart Popham, Philip Pouncey u.a., London 1950.
Mus.-Kat. Mailand 1990
Mus.-Kat. *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, hrsg. von Paola Slavich, Carlo Pirovano u.a., Mailand 1990.
Mus.-Kat. Mailand 2005
Mus.-Kat. *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, hrsg. von Laura Basso und Mauro Natale, Mailand 2005.
Mus.-Kat. Mailand 2007
Mus.-Kat. *Pinacoteca Ambrosiana*, Bd. 3: *Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento – Ritratti*, hrsg. von Luciano Caramel, Simonetta Coppa u.a., Mailand 2007.
Mus.-Kat. Paris 1983
Mus.-Kat. *The Italian drawings of the Frits Lugt Collection*, hrsg. von James Byam Shaw (i.A. Institut Néerlandais, Fondation Custodia), 3 Bde., Paris 1983.
Mus.-Kat. Vatikan 1989
Mus.-Kat. *Museo Chiaramonti*, hrsg. von Paolo Liverani, Rom 1989 (= Guide, cataloghi dei Musei Vaticani 1).
Mus.-Kat. Vatikan 1995
Mus.-Kat. *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Bd. 1.1–1.3: *Museo Chiaramonti*, hrsg. von Bernard Andreae (i.A. Deutsches Archäologisches Institut), Berlin u.a. 1995.
Mus.-Kat. Venedig 1929
Mus.-Kat. *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Guida-catalogo*, hrsg. von Gino Fogolari, Ugo Nebbia und Vittorio Moschini, Venedig 1929.
Mus.-Kat. Venedig 1992
Mus.-Kat. *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia*, hrsg. von Sandra Moschini Marconi, Rom 1992.
Mus.-Kat. Verona 1912
Mus.-Kat. *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, hrsg. von Giuseppe Trecca, Bergamo 1912.
Mus.-Kat. Verona 1937
Mus.-Kat. *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, hrsg. von Antonio Avena, Rom 1937.
Mus.-Kat. Verona 1960
Mus.-Kat. *Das Museum des Castelvecchio. Führer durch die Kunstsammlungen der Gemeinde von Verona*, hrsg. von Angelo Aldrighetti, eing. von Licisco Magagnato, Venedig 1960.
Mus.-Kat. Verona 2007
Mus.-Kat. *Tra Visibile e Invisibile. Storia, Conservazione e Diagnostica. Otto dipinti del Museo Canonicale di Verona*, hrsg. von Enrico Maria Dal Pozzolo und Gianluca Poldi, Vicenza 2007.

Mus.-Kat. Verona 2010
Mus.-Kat. *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, Bd. 1: *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, hrsg. von Paola Marini, Gianni Peretti und Francesca Rossi, Mailand 2010.
Mus.-Kat. Verona 2011
Mus.-Kat. *Verona. Museo di Castelvecchio, le collezioni. Guida alla visita*, hrsg. von Gianni Peretti, Mailand 2011.
Mus.-Kat. Weimar 1994
Mus.-Kat. *Kunstsammlungen zu Weimar. Schlossmuseum, Gemäldegalerie*, hrsg. von Rolf Bothe, München 1994.
Mus.-Kat. Wien 1991
Mus.-Kat. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, verf. von Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz, Wien 1991 (= Kunsthistorisches Museum Wien, Führer durch das Kunsthistorische Museum 40).
Mus.-Kat. Wien 1992–1997
Mus.-Kat. *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis*, hrsg. von Veronika Birke und Janine Kertész, 4 Bde., Wien 1992–1997 (= Graphische Sammlung Albertina, Veröffentlichung der Albertina Bde. 33–36).
Nanin 1864
Pietro Nanin, *Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona, eseguiti e pubblicati da Pietro Nanin*, Verona 1864.
Napione / Saggioro 2009
Ettore Napione und Fabio Saggioro, *La Torre del Capitanio e le residenze scaligere*, in *La Torre del Capitanio. Restauri, scoperte e ricerche*, hrsg. von Adele Costantino, Ettore Napione u.a. (i.A. Comune di Verona), Treviso 2009, S. 17–37.
Napione 2005
Ettore Napione, *Appunti per una storia medievale di Avio. Il castello e le chiese al tempo dei Castelbarco*, in *Una dinastia allo specchio. Il mecenatismo dei Castelbarco nel territorio di Avio e nella città di Verona*, hrsg. von Ettore Napione und Mario Peghini, Trient 2005, S. 18–51.
Napione 2009
Ettore Napione, *Pittore veronese, Celebrazione araldica del capitano Giorgio Badoer*, in *La Torre del Capitanio. Restauri, scoperte e ricerche*, hrsg. von Adele Costantino, Ettore Napione u.a. (i.A. Comune di Verona), Treviso 2009, S. 88–89, Kat.-Nr. 5.
Nardo 1972
Dante Nardo, *La "Vaccaria" di Ruzzante fra Plauto e Terenzio*, in Lettere italiane 24 (1972), S. 3–29.
Nesselrath 1988
Arnold Nesselrath, *Simboli di Roma*, in Ausst.-Kat. *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento* (Rom, Musei Capitolini 24.5.-19.7.1988), hrsg. von Maurizio Calvesi, Mailand 1988, S. 195–205.

Newman 1979
Geoffrey S. Newman, *Veronese Architecture in the Quattrocento*, (Diss. masch.) London 1979.
Nicklas 2007
Tobias Nicklas, *Apokryphe Passionstraditionen im Vergleich. Petrusevangelium und Sibyllinische Orakel (Buch VIII)*, in *Das Evangelium nach Petrus. Text, Kontexte, Intertexte*, hrsg. von Thomas J. Kraus und Tobias Nicklas, Berlin 2007, S. 263–279.
Occhi / Garau 2010
Francesco Occhi und Augusto Garau, *Misteriose e meravigliose ville. Alla scoperta di arte, storia e leggende della pianura veronese e mantovana*, Verona 2010.
Odorici 1874
Federico Odorici, *Lo Statuto della Fraglia dei Pittori di Padova del MCCCCXLI*, in Archivio Veneto 7 (1874), S. 327–351.
Olivato 2005
Loredana Olivato, *Dei, eroi e imperatori. La decorazione a fresco dei palazzi urbani nel Cinquecento. Funzione, modelli e riferimenti*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, hrsg. von Francesco Monicelli, Verona 2005, S. 12–43.
Olivato 2011
Loredana Olivato, *L'invenzione della fabrica. Da Giovanni Maria Falconetto a Vincenzo Dotto*, in *Il Palazzo del Monte di Pietà a Padova*, hrsg. von Claudio Rebeschini, Mailand 2011, S. 45–76.
Orlandi 2001
D. Angelo Orlandi, *Le iscrizioni della cappella di San Biagio nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso in Verona*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Sergio Marinelli, Verona 2001, S. 133–141.
Orti Manara 1841
Giovanni Orti Manara, *L'antica cappella incavata a scalpello nel monte detto di Scaglione o Costiglione presso la chiesa de' SS. Nazaro e Celso in Verona, illustrata dal Nobile Giovanni Orti Manara*, Verona 1841.
Pacchiotti 1927
Clara Pacchiotti, *Nuove attribuzioni a Polidoro da Caravaggio in Roma*, in L'Arte 30 (1927), S. 189–213.
Palli D'Addario 1985
Maria Vittoria Palli D'Addario, *Documenti vasariani nell'archivio Guidi*, in *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi, Arezzo 8.10.-10.10.1981, hrsg. von Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985 (= Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Atti di convegni 15), S. 363–389.
Passamani 2000
Bruno Passamani, *Bilder einer Grenzlandschaft*, in Ausst.-Kat. *Circa 1500. Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar. De ludo globi – Vom Spiel der Welt. An der Grenze des Reiches* (Landesausstellung 2000 in Lienz, Schloss Bruck / Brixen, Hof-

burg Brixen / Besenello, Castel Beseno), hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Mailand 2000, S. 429–432.

Passuello 2014
Angelo Passuello, *La chiesa della Santissima Trinità in Monte Oliveto a Verona. Analisi storico-architettonica della fabbrica vallombrosana (XI-XIV secolo)*, in Arte Cristiana 102 (2014), S. 323–330.

Passuello / Salvestrini 2024
La Santissima Trinità in Monte Oliveto. Storia, architettura e arte di un monastero vallombrosano nella Verona medievale, hrsg. von Angelo Passuello und Francesco Salvestrini, Rom / Bristol (USA) 2024.

Pastore / Cazzaniga Donesmondi 1977
Giuse Pastore und Ippolito Cazzaniga Donesmondi, *Casa Dalla Valle in Mantova. Lettura di una casa e storia di una famiglia*, in Civiltà Mantovana 11 (1977), S. 54–80.

Patetta 2009
Luciano Patetta, *Bramante, architetto e pittore (1444–1514)*, Palermo 2009.

Pavanello / Mancini 2008
Gli affreschi nelle ville venete, Bd. 1: *Il Cinquecento*, hrsg. von Giuseppe Pavanello und Vincenzo Mancini, Venedig 2008.

Pavanello 2010
Gli affreschi nelle ville venete, Bd. 3.1: *Il Settecento*, hrsg. von Giuseppe Pavanello, Venedig 2010.

Peipers 1985
Jeanne Peipers, *La septième arcade du cloître de Brixen et le Defensorium de Franz von Retz (1343–1427)*, (Magisterarbeit) Straßburg 1985.

Peretti 2001
Gianni Peretti, *Gli affreschi*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, hrsg. von Sergio Marinelli, Verona 2001, S. 63–127.

Peretti 2006 (A)
Gianni Peretti, *Domenico Morone in San Bernardino*, in Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 16.9.2006–14.1.2007), hrsg. von Sergio Marinelli und Paola Marini, Venedig 2006, S. 117–121.

Peretti 2006 (B)
Gianni Peretti, *Prime indagini su Nicolò de' Medici (1425 circa-1511)*, in Studi storici Luigi Simeoni 56 (2006), S. 503–525.

Peretti 2008
Gianni Peretti, *Frammenti per una biografia di fra Marco de' Medici (1516 circa-1583)*, in Studi storici Luigi Simeoni 58 (2008), S. 39–58.

Peretti 2018
Gianni Peretti, *Una lettera del pittore Domenico Brusasorzi a Girolamo Stoppa (Verona, 29 Luglio 1566)*, in Studi storici Luigi Simeoni 68 (2018), S. 51–60.

Perez Pompei 1954
Carla Perez Pompei, *La Chiesa di S. Fermo Maggiore*, "Vita Veronese", "Le Guide" 11 (1954).
Pesce 1983
Luigi Pesce, *Vita socio-culturale in diocesi di Treviso nel primo Quattrocento*, Venedig 1983.
Petrobelli 1980
Maria Paolo Petrobelli, *La Loggia e l'Odeo Cornaro a Padova*, Treviso 1980.
Pezzolo 2000
Luciano Pezzolo, *Die Schlacht von Calliano und der Krieg der Renaissance*, in Ausst.-Kat. *Circa 1500. Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar. De ludo globi – Vom Spiel der Welt. An der Grenze des Reiches* (Landesausstellung 2000 in Lienz, Schloss Bruck / Brixen, Hofburg Brixen / Besenello, Castel Beseno), hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Mailand 2000, S. 439–444.
Piazzi 1991
Alberto Piazzi, *Il capitolo canonicale della Cattedrale di Verona. Storia, statuto, regolamento*, Verona 1991.
Pierguidi 2016
Stefano Pierguidi, *"E sopra la cornice seguiva un altro ordine". Il fregio ad affresco nelle sale dei palazzi romani*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Actes du colloque international, Rom 16.-17.12.2011, hrsg. von Antonella Fenech Kroke und Annick Lemoine, Paris 2016, S. 43–61.
Pietrobelli 2017
Giulio Pietrobelli, *Le "suntuosissime et accommodate fabriche" di Alvise Cornaro. Per uno studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova*, in Saggi e memorie di storia dell'arte 41 (2017), S. 44–83.
Pietrobelli 2020
Giulio Pietrobelli, *L'Odeo Cornaro e la ricezione dell'antico a Padova nel primo Cinquecento*, in Padova e il suo territorio 35 (2020), S. 22–25.
Pietrobelli 2021
Giulio Pietrobelli, *La fortuna di Giulio Romano a Padova. Il caso dell'Odeo Cornaro*, in *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, Atti del convegno internazionale, Mantua, Palazzo Ducale 14.-15.10.2019 und Rom, Palazzo Carpegna 16.-18.10.2019, hrsg. von Peter Assmann, Stefano L'Occaso u.a., Rom 2021, S. 113–120.
Pietropoli 1996
Fabrizio Pietropoli, *Stefano di Giovanni. Gloria di Sant'Agostino*, in *Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, hrsg. von Filippa M. Aliberti Gaudioso, Mailand 1996, S. 102–104.

Pietropoli 2011
Fabrizio Pietropoli, *Cappella Miniscalchi*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 174–177.

Piffer Zeni 1997
Paola Piffer Zeni, *Testimonianze figurative dal Medioevo all'età barocca*, in *L'antica Pieve di Avio*, hrsg. von Mario Peghini, Trient 1997, S. 52–113.

Pighi 1980–1988
Giovanni Battista Pighi, *Cenni storici sulla chiesa veronese*, 2 Bde., Verona 1980–1988.

Pinotti 1996
Gianna Pinotti, *Un principe del Rinascimento. La dinastia di Luigi Rodomonte Gonzaga, da Falconetto a Sabbioneta*, Sabbioneta 1996.

Piva 1989
Paolo Piva, *Nicolò da Verona, Biografia* und *Madonna col Bambino incoronata fra San Benedetto e San Giovanni Battista che presentano due committenti*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, hrsg. von Mina Gregori, Mailand 1989, S. 218–219.

Piva 1990
Paolo Piva, *La cattedrale doppia. Una tipologia architettonica e liturgica del Medioevo*, Bologna 1990.

Piva 2003
Paolo Piva, *Dalla cattedrale 'doppia' allo 'spazio' liturgico canonicale. Linee di un percorso*, in *Canonici delle cattedrali nel medioevo*, hrsg. von Giuseppina De Sandre Gasparini, Grado Giovanni Merlo u.a., Verona 2003 (= Quaderni di storia religiosa 10), S. 69–93.

Plebani 2008
Paolo Plebani, *Intorno a Vasari. Cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, in Prospettiva 132 (2008), S. 78–87.

Plebani 2012
Paolo Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle "Vite" di Giorgio Vasari*, Mailand 2012.

Pochat 1990
Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

Postinger 1997
Carlo Andrea Postinger, *Linee evolutive dell'impianto architettonico*, in *L'antica Pieve di Avio*, hrsg. von Mario Peghini, Trient 1997, S. 34–51.

Postinger 2019
Carlo Andrea Postinger, *1507–1510. La campagna di Massimiliano nel Basso Trentino e la dedizione di Rovereto*, in *Der Venezianerkrieg Kaiser Maximilians I. / L'imperatore Massimiliano I e la guerra contro Venezia*, Konferenzschrift zur Tagung der Stiftung Bozner Schlösser, Bozen 25.1.2019, hrsg. von der Stiftung Bozner Schlösser, Bozen 2019, S. 57–74.

Prezzi 2013
Francesco Prezzi, *La legazione del cardinale Georges I d'Amboise del 1501 a Trento e il Palazzo Geremia*, in Studi Trentini. Arte 92/1 (2013), S. 153–160.
Puppi 1971
Lionello Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padua 1971.
Puppi 1988
Lionello Puppi, *Michele Sanmicheli (1486/88–1559)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli und Arturo Sandrini, 2 Bde., Verona 1988, Bd. 2, S. 163–175.
Rankin 1906
William Rankin, *Cassone fronts in American Collections*, in The Burlington magazine for connoisseurs 9 (1906), S. 288.
Rasmo 1982
Nicolò Rasmo, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trient 1982.
Rearick 2001
William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Mailand 2001.
Reilly 2020
Patricia L. Reilly, *Triumphal chiaroscuro painting during the reign of Julius II.*, in *Eternal ephemera. The papal possesso and its legacies in early modern Rome*, hrsg. von Jennifer Mara DeSilva und Pascale Rihouet, Toronto 2020, S. 125–164.
Reinach 1897–1931
Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 6 Bde., Paris 1879–1931.
Repetto 1966/1967
Marina Repetto, *Michelangelo Aliprandi*, in Studi storici veronesi Luigi Simeoni 16/17 (1966/1967), S. 99–148.
Repetto Contaldo 1982
Maria Repetto Contaldo, *Francesco Torbido. Da Giorgione alla 'Maniera'*, in Arte Veneta 36 (1982), S. 62–80.
Repetto Contaldo 1984
Maria Repetto Contaldo, *Francesco Torbido detto 'Il Moro'*, in Saggi e memorie di storia dell'arte 14 (1984), S. 43–76.
Ricci 1915
Corrado Ricci, *Antiche vedute di monumenti ravennati*, in Felix Ravenna 5 (1915), S. 858–861.
Ridolfi 1648
Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte*, Venedig 1648.
Righini 2008
Massimiliano Righini, *Il corpo di guardia a Castel Stenico. Cronaca di una ricostruzione*, in Ars Historiae. Conoscere e ricostruire 2008, S. 38–43.

Rigoni 1930
Erice Rigoni, *Un rilievo di Silvio Cosini sulla facciata del Monte di Pietà di Padova*, in Rivista d'Arte 12 (1930), S. 485–495.
Rigoni 1970
Erice Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, in Medioevo e Umanesimo 9, Padua 1970.
Rogger 1992
Iginio Rogger, *Il Vescovo di Trento e la sua Chiesa*, in *Il Duomo di Trento*, hrsg. von Enrico Castelnuovo, 2 Bde., Trient 1992–1993, Bd. 1 (1992), S. 21–33.
Rognini 1972/1973
Luciano Rognini, *Una famiglia di intagliatori. I Begano*, in Studi storici veronesi Luigi Simeoni 22/23 (1972/1973), S. 223–240.
Rognini 1973/1974
Luciano Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 150 (1973/1974), S. 95–119.
Rognini 1974
Luciano Rognini, *Precisazioni sulle origini dei Caroto e di Matteo Dal Nassaro*, in Vita Veronese 27 (1974), S. 336–340.
Rognini 1976
Luciano Rognini, *Organi e organari a Verona*, in *La musica a Verona*, hrsg. von Enrico Paganuzzi, Giovanni Battista Pighi u.a., Verona 1976, S. 425–486.
Rognini 1980
Luciano Rognini, *Notizie su Angelo Falconetto, Giampaolo Cimerlini e Giambattista Mondella*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 328–329.
Rognini 1986
Luciano Rognini, *Per la genealogia di Liberale da Verona. I Solimani pittori*, in Civiltà Veronese 6 (1986), S. 13–20.
Rognini 1988
Luciano Rognini, *Bernardino Panteo Mazzola (~1455 – post 1520)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli und Arturo Sandrini, 2 Bde., Verona 1988, Bd. 2, S. 138–139.
Rognini 1993
Luciano Rognini, *Gli organi della basilica di San Zeno Maggiore. Restauri e recuperi*, in Annuario storico zenoniano 10 (1993), S. 93–102.
Rognini 2007
Luciano Rognini, *La sagrestia di Santa Maria in Organo. Le vicende storiche e artistiche della "più bella sagrestia che fusse in tutta Italia"*, Verona 2007.
Romanelli 1993
Giandomenico Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Granda. Architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*, Venedig 1993.

Rossetti 1765
Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle Pitture, Sculture, ed Architetture di Padova, con alcune Osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose Notizie*, Padua 1765.
Rossi 1854
Giuseppe Maria Rossi, *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, Verona 1854.
Rossi 1995
Massimiliano Rossi, *La Poesia Scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca 1995.
Rossi 2003
Maria Clara Rossi, *Governare una Chiesa. Vescovi e clero a Verona nella prima metà del Trecento*, Verona 2003.
Rossi 2004
Maria Clara Rossi, *I frati Minori di San Fermo nel Trecento. Da un'indagine sui testamenti*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 123–129.
Rossi 2006
Francesca Rossi, *Frammenti di una generazione perduta. Nei dintorni di Francesco Benaglio*, in Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 16.9.2006–14.1.2007), hrsg. von Sergio Marinelli und Paola Marini, Venedig 2006, S. 105–115.
Rossi 2010
Francesca Rossi, *Maestro Artemio. Un eccentrico pittore mantegnesco a Verona*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno internazionale di studi, Padua / Verona / Mantua 8.-10.11.2006, hrsg. von Rodolfo Signorini, Viviana Rebonato u.a., 2 Bde., Florenz 2010, Bd. 1, S. 439–459.
Rossini 1956
Egidio Rossini, *Anonimo. De laudibus Veronae. Il ritmo pipiniano*, "Vita Veronese", "Lo Scrigno" 16 (1956).
Rossini 1981
Egidio Rossini, *Insediamenti, chiese e monasteri nel territorio di Verona*, in *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, hrsg. von Giorgio Borelli, Verona 1981, S. 43–98.
Rupprich 1934
Hans Rupprich, *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, ges., hrsg. und erl. von Hans Rupprich, München 1934.
Russell 1986
Francis Russell, *Perugino and the early experience of Raphael*, in Studies in the history of art 17 (1986), S. 189–201.
Sacken von 1865
Eduard von Sacken, *Die Kirche S. Zeno in Verona und ihre Kunstdenkmale*, in Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 10 (1865), S. 113–146.

Salzer 1893
Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Linz 1893.
Samadelli 1990
Donata Samadelli, *Palazzo Marogna. Gli affreschi*, Verona 1990.
Sancassani 1958/1959
Giulio Sancassani, *Cancelleria e cancellieri del Comune di Verona nei secoli XIII-XVIII*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 135 (1958/1959), S. 269–312.
Sancassani 1961
Giulio Sancassani, *Devoluzione del palazzo Malaspina di S. Benedetto dal 1498 al 1679*, in Vita Veronese 14 (1961), S. 11–12.
Sancassani 1980
Giulio Sancassani, *Aspetti giuridici nella vita ecclesiastica della città*, in *Chiese e monasteri di Verona*, hrsg. von Giorgio Borelli, Verona 1980, S. 229–237.
Sandberg Vavalà 1926
Evelyn Sandberg Vavalà, *La pittura del Trecento e del primo Quattrocento. Con una tavola e 135 illustrazioni nel testo e gli elenchi delle pitture dell'epoca esistenti nel Museo Civico e nelle chiese principali di Verona*, Verona 1926.
Sandri 1940
Gino Sandri, *Le case di Spinetta e dei suoi eredi in San Benedetto di Verona*, in *Un grande feudatorio del Trecento. Spinetta Malaspina*, hrsg. von Umberto Dorini, Florenz 1940, S. 490–497.
Santifaller 1924/1925
Leo Santifaller, *Das Brixner Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung im Mittelalter*, in Schlern-Schriften 7 (1924/1925).
Sartori 1966
Antonio Sartori, *La Cappella di S. Giacomo al Santo di Padova*, in Il Santo 6 (1966), S. 267–359.
Sartori 2004
Paola Sartori, *Appunti sulle iscrizioni romaniche della chiesa di San Fermo Maggiore*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 153–161.
Sartori Ed. Luisetto 1983–1989
Antonio Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, hrsg. von Giovanni Luisetto, 4 Bde., Padua 1983–1989.
Sava 2012
Giuseppe Sava, *Giovanni Antonio Falconetto pittore di "belli animali, e frutti". Una pergamena miniata a Rovereto*, in Nuovi Studi 17 (2012), S. 19–27.

Scapini 1954
Arturo Scapini, *La chiesa di Santa Anastasia*, "Vita Veronese", "Le Guide" 13 (1954).
Scarpellini 1984
Pietro Scarpellini, *Perugino. L'opera completa*, Mailand 1984.
Scarpellini 2004
Pietro Scarpellini, *Il primo periodo romano*, in *Pintoricchio*, hrsg. von Pietro Scarpellini und Maria Rita Silvestrelli, Mailand 2004, S. 71–95.
Schenk 1955
Erich Schenk, *Mozart in Mantua*, in Studien zur Musikwissenschaft 22 (1955), S. 1–29.
Schlosser von 1902
Julius von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 23 (1902), S. 279–338.
Schmidt Arcangeli 1998
Catarina Schmidt Arcangeli, *La sapienza nel silenzio. Riconsiderando la Pala di San Giobbe*, in Saggi e Memorie di storia dell'arte 22 (1998), S. 9–54.
Schmitt 1961
Ursula Barbara Schmitt, *Francesco Bonsignori*, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12 (1961), S. 73–152.
Schmitter 2003
Monika Schmitter, *The dating of Marcantonio Michiel's 'Notizia' on works of art in Padua*, in The Burlington Magazine 145 (2003), S. 564–571.
Schmitz-Esser 2010
Romedio Schmitz-Esser, *Inschriften als Bildungsvermittler? Das Defensorium des Franz von Retz und die Überlieferung des Traktates als Altar in Stift Stams*, in Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 118 (2010), S. 344–376.
Schneller 1895
Friedrich Schneller, *Beiträge zur Geschichte des Bisthums Trient aus dem späteren Mittelalter*, in Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 39 (1895), S. 181–230.
Schulz 1961
Jürgen Schulz, *Vasari at Venice*, in The Burlington Magazine 103 (1961), S. 500–511.
Schulz 1962
Jürgen Schulz, *Pinturicchio and the revival of antiquity*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), S. 35–55.
Schweidler 1992
Michael Schweidler, *Die Villa dei Vescovi in Luvigliano*, (Magisterarbeit) Würzburg 1992.
Schweikhart / Cova / Sona 1993
Gunter Schweikhart, Mauro Cova und Giuliana Sona, *Pittura murale esterna nel Veneto. Verona e provincia*, Venedig 1993.

Schweikhart 1966
Gunter Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, (Diss. masch.) Würzburg 1966.
Schweikhart 1968 (a)
Gunter Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, in Bollettino del Museo Civico di Padova 57 (1968), S. 17–67.
Schweikhart 1968 (b)
Gunter Schweikhart, *Eine Fassadendekoration des Giovanni Maria Falconetto in Verona*, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 13 (1968), S. 325–342.
Schweikhart 1973 (a)
Gunter Schweikhart, *Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1973.
Schweikhart 1973 (b)
Gunter Schweikhart, *Saverio dalla Rosa schreibt über die Arbeiten des Andrea Mantegna in Verona. Ein Bericht aus dem Jahre 1811*, in *Scritti in onore di Mons. Giuseppe Turrini*, hrsg. von der Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, Verona 1973, S. 781–800.
Schweikhart 1974
Gunter Schweikhart, *Giovanni Maria Falconetto*, in *Maestri della pittura veronese*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1974, S. 123–132.
Schweikhart 1975
Gunter Schweikhart, *Antike Meerwesen in einem Fries der Casa Vignola in Verona. Ein unbekanntes Werk des Giovanni Maria Falconetto*, in Arte Veneta 29 (1975), S. 127–133.
Schweikhart 1976
Gunter Schweikhart, *Antikenkopie und -verwandlung im Fries des Marcello Fogolino aus der Villa Trissino-Muttoni (Ca' Impenta) bei Vicenza. Ein Beitrag zur Geschichte der Villendekoration des frühen 16. Jahrhunderts im Veneto*, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 20 (1976), S. 351–378.
Schweikhart [1977]
Gunter Schweikhart, *Le case affrescate di Verona*, Verona [1977].
Schweikhart 1980 (a)
Gunter Schweikhart, *La cultura archeologica di Alvise Cornaro*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 64–71.
Schweikhart 1980 (b)
Gunter Schweikhart, *Marcantonio Raimondi, Sarcofago romano con scene bacchiche*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 196.

Schweikhart 1980 (c)
Gunter Schweikhart, *Giovanni Maria Falconetto, Scena di trionfo*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 202.
Schweikhart 1980 (d)
Gunter Schweikhart, *Lo studio dell'antico a Verona*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 85–87.
Schweikhart 1985
Gunter Schweikhart, *Un artista veronese di fronte all'antico. Gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, hrsg. von Marcello Fagiolo, Rom 1985, S. 461–488.
Schweikhart 1986
Gunter Schweikhart, *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, London 1986.
Schweikhart 1987
Gunter Schweikhart, *Una decorazione "all'antica" sui creduti resti del Campidoglio*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona. Interventi di restauro*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1987, S. 17–44.
Schweikhart 1988 (a)
Gunter Schweikhart, *Il Quattrocento. Formule decorative e approcci al linguaggio classico*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. xv – sec. xviii)*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli und Arturo Sandrini, 2 Bde., Verona 1988, Bd. 1, S. 1–90.
Schweikhart 1988 (b)
Gunter Schweikhart, *Giovanni Maria Falconetto (1468–1535)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. xv – sec. xviii)*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli und Arturo Sandrini, 2 Bde., Verona 1988, Bd. 2, S. 147–155.
Schweikhart 1991
Gunter Schweikhart, *Ein unbekannter Entwurf für das Grabmal des Alessandro Contarini in S. Antonio in Padua*, in Wallraf-Richartz-Jahrbuch 52 (1991), S. 317–319.
Schweikhart 1995
Gunter Schweikhart, *Sanmicheli e l'antichità classica*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, hrsg. vom Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, bearb. von Silvia Foschi, Mailand 1995, S. 154–159.
Schweikhart 2001 (a)
Gunter Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, in *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnesmann, Köln u.a. 2001, S. 3–20.

Schweikhart 2001 (b)
Gunter Schweikhart mit Tilmann Buddensieg, *Falconetto als Zeichner*, in *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnesmann, Köln u.a. 2001, S. 21–33.

Schweikhart 2001 (c)
Gunter Schweikhart, *Eine Fassadendekoration des Giovanni Maria Falconetto in Verona*, in *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnesmann, Köln u.a. 2001, S. 34–42.

Schweizer 2002
Stefan Schweizer, *Zwischen Repräsentation und Funktion. Die Stadttore der Renaissance in Italien*, Göttingen 2002.

Schweizer 2003
Stefan Schweizer, *Städtische Repräsentation und Dogen-Ikonographie. Die Selbstdarstellung der Republik Venedig in den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadttoren Trevisos, Paduas und Veronas*, in Concilium medii aevi 6 (2003), S. 15–36.

Schweizer 2005
Stefan Schweizer, *Die Stadt auf dem Papier. Druckgraphische und architektonische 'Übertragungen' antiker Kultur im frühneuzeitlichen Verona*, in *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Britta Bußmann, Albrecht Hausmann u.a., Berlin 2005 (= Trends in medieval philology 5), S. 349–370.

Schweizer 2007
Stefan Schweizer, *Identität im Spiegel der Geschichte. Visuelle und architektonische Repräsentation kommunaler Identität im spätmittelalterlichen Verona*, in *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Russland*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle und Michail A. Bojcov, Göttingen 2007, S. 389–429.

Scola Gagliardi 1992
Remo Scola Gagliardi, *Le corti rurali tra Menago e Tregnon dal XV al XIX secolo*, Cerea 1992.

Scola Gagliardi 2000
Remo Scola Gagliardi, *Le aziende agricole patrizie tra '600 e '700*, in *Casaleone. Territorio e società rurale nella bassa pianura veronese*, hrsg. von Bruno Chiappa, Casaleone 2000, S. 137–156.

Seel 1995[7] [1960]
Otto Seel, *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, Zürich 1995[7] (Erstauflage 1960).

Semenzato 1961
Camillo Semenzato, *Gian Maria Falconetto*, in Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 3 (1961), S. 70–77.

Semenzato 1997
Camillo Semenzato, *La loggia e l'odeon Cornaro*, in Padova e il suo territorio 12 (1997), S. 18–23.

Serafini 1996
Alessandro Serafini, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona, 1. Il programma, il contesto*, in Venezia Cinquecento 6 (1996), S. 75–161.
Serafini 1998
Alessandro Serafini, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona, 2. Gli affreschi di Francesco Torbido*, in Venezia Cinquecento 8 (1998), S. 21–142.
Serafini 2009
Alessandro Serafini, *Giovan Francesco Caroto in Sant'Eufemia a Verona. Gli affreschi con le "Storie di Tobia" e la pala con i "Tre arcangeli" del Museo di Castelvecchio*, in Venezia Cinquecento 19 (2009), S. 27–66.
Sgarbi 1989
Vittorio Sgarbi, *Sotto antichi cieli. Calende mantovane*, in fmr (Franco Maria Ricci) 77 (1989), S. 102–106.
Shearman 2003
John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483–1602)*, 2 Bde., New Haven u.a. 2003 (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 30 und 31).
Siebmacher 1701–1705 Ed. 1975
Johann Siebmacher, *Wappenbuch. Faksimile-Nachdruck der 1701–1705 bei Rudolph Johann Helmers in Nürnberg erschienenen Ausgabe*, München 1975.
Signorini 1984
Rodolfo Signorini, *Due fonti iconografiche di affreschi mantovani*, in Civiltà Mantovana 2 (1984), S. 9–11.
Signorini 1988
Rodolfo Signorini, *Una nuova chiave di lettura dei Mesi raffigurati nello Zodiaco di Palazzo d'Arco*, in Civiltà Mantovana 19 (1988), S. 83–97.
Signorini 1989³ [1987]
Rodolfo Signorini, *Lo Zodiaco di Palazzo d'Arco in Mantova*, Mantua 1989³ (Erstauflage 1987).
Signorini 1990
Rodolfo Signorini, *Il Museo di Palazzo d'Arco*, in Ausst.-Kat. *Tesori delle Fondazioni artistiche italiane* (Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo 30.3.-1.5.1990), hrsg. von Gian Paolo Marchini, Verona 1990, S. 82–91.
Signorini 2000
Rodolfo Signorini, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova. Stanze di un museo di famiglia*, Mantua 2000.
Signorini 2003
Rodolfo Signorini, *Alloggi di sedici cardinali presenti alla Dieta*, in *Il sogno di Pio II. e il viaggio da Roma a Mantova*, Atti del Convegno internazionale, Mantua 13.–15.4.2000, hrsg. von Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore u.a., Florenz 2003, S. 315–389.

Signorini 2014
Rodolfo Signorini, *Mantova: 4 quartieri – 20 contrade. Storia, arte e civiltà tra edifici sacri e profane*, in Mantua Felix 7 (2014).
Signorini 2016
Rodolfo Signorini, *Il Palazzo d'Arco in Mantova. Da casa a museo*, Mantua 2016.
Simeoni 1904
Luigi Simeoni, *La crocifissione di Jacopo Bellini della Cattedrale di Verona*, Verona 1904.
Simeoni 1907
Luigi Simeoni, *Lo scultore della Cappella di S. Agata nel Duomo di Verona*, Verona 1907.
Simeoni 1909
Luigi Simeoni, *La Basilica di S. Zeno di Verona. Illustrazione su documenti nuovi corredata da tavole fuori testo di C. A. e G. Baroni*, Verona 1909.
Simeoni 1913³ [1909]
Luigi Simeoni, *Verona – guida storico-artistica*, Verona 1913³ (Erstauflage 1909).
Simon / Wintermann 2014
Olaf Simon und Carsten Wintermann, *Vom Augenschein zum Teilchenbeschleuniger. Kunsttechnologische Untersuchungen an italienischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts*, in Ausst.-Kat. *An der Wiege der Kunst. Italienische Zeichnungen und Gemälde von Giotto bis Botticelli* (Dresden, Residenzschloss 29.10.2014–18.1.2015), hrsg. von Judith Claus und Gudula Metze, Berlin 2014 (= Bestandskatalog des Dresdener Kupferstich-Kabinetts und der Gemäldegalerie Alte Meister), S. 27–31.
Simonetto 2006/2007
Davide Simonetto, *Villa Montanari a Bure*, in Annuario storico della Valpolicella 23 (2006/2007), S. 111–124.
Smith 2000
Alison Smith, *Palazzo Verità a San Fermo*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Convegno di studi, Verona 24.-26.9.1998, hrsg. von Paola Lanaro, Paola Marini u.a., Mailand 2000, S. 378–381.
Spiazzi 1997
Anna Maria Spiazzi, *La decorazione della loggia e dell'odeo Cornaro*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, Giornate del Ruzante, Padua 18.5.-20.5.1995, hrsg. von Filippo Crispo, Padua 1997, S. 211–232.
Spielmann 1966
Heinz Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike. Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlass*, München u.a. 1966.
Stedman Sheard 1993
Wendy Stedman Sheard, *Antonio Lombardo's reliefs for Alfonso d'Este's Studio di Marmi. Their significance and impact on Titian*, in Studies in the history of art 45 (1993), S. 315–357.

Stefani Mantovanelli 1977/1978
Marina Stefani Mantovanelli, *Interventi architettonici di Francesco da Castello nel monastero dei ss. Nazzaro e Celso*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 154 (1977/1978), S. 187–224.
Stevanato 1988
Sergio Stevanato, *Il restauro delle ante d'organo di S. Zeno*, in *La chiesa di San Procolo in Verona. Un recupero e una restituzione*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1988, S. 110.
Stupperich 1995
Reinhard Stupperich, *Die zwölf Caesaren Suetons. Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit*, in *Lebendige Antike. Rezeption der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit, Kolloquium für Wolfgang Schiering*, hrsg. von Reinhard Stupperich, Mannheim 1995, S. 39–58.
Tacchella 1970/1971
Lorenzo Tacchella, *Le origini dell'Abbazia dei ss. Nazario e Celso di Verona*, in Studi storici veronesi Luigi Simeoni 20/21 (1970/1971), S. 5–105.
Taufer 2006
Leopoldo Taufer, *"Ecce Ancilla Domini". La caccia mistica all'unicorno nell'arcipretale di S. Maria Assunta a Fiera di Primiero*, Trient 2006.
Tellini Perina 1989
Chiara Tellini Perina, *Giovanni Maria Falconetto, Sala con segni zodiacali*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, hrsg. von Mina Gregori, Mailand 1989, S. 227.
Tellini Perina 2005
Chiara Tellini Perina, *La committenza privata all'ombra dei Gonzaga*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, hrsg. von Francesco Monicelli, Verona 2005, S. 84–110.
Temanza 1778
Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto scritte da Tommaso Temanza architetto ed ingegnere della Sereniss. Repubblica di Venezia*, Venedig 1778.
Tessari 1954
Umberto Gaetano Tessari, *L'Annunciazione*, "Vita Veronese", "Le Guide" 15 (1954).
Tessari 1955 (a)
Umberto Gaetano Tessari, *Castelvecchio*, "Vita Veronese", "Le Guide" 26 (1955).
Tessari 1955 (b)
Umberto Gaetano Tessari, *La Chiesa di S. Eufemia*, "Vita Veronese", "Le Guide" 35 (1955).
Tessari 1958
Umberto Gaetano Tessari, *La Chiesa di San Nazaro*, "Vita Veronese", "Le Guide" 56 (1958).

Thielemann 1996
Andreas Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, (Diss. Köln 1992) photomechanischer Abdruck 1996.
Thomassin 1725
Louis Thomassin, *Ancienne et Nouvelle Discipline de l'Eglise, touchant les Benefices et les Beneficiers*, 3 Bde., Paris 1725.
Toderi / Vannel 2000
Giuseppe Toderi und Fiorenza Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 Bde., Florenz 2000.
Toffanin 1988
Giuseppe Toffanin, *Cento chiese padovane scomparse*, Padua 1988.
Tommasoli 1954–1955
Adalgiso Tommasoli, *Verona nelle sue strade*, "Vita Veronese", "Le Guide" 17 (1954), 18 (1954) und 28 (1955).
Tonetti 1976
Antonio Tonetti, *Rapporto sull'arte abbandonata*, in *La Bassa che scompare*, hrsg. von Arnoldo Bellini, Verona 1976, S. 45–62.
Tosi 1980 (a)
Giovanna Tosi, *I monumenti romani di Verona nella tradizione letteraria veronese del Cinquecento*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 33–34.
Tosi 1980 (b)
Giovanna Tosi, *L'Arco dei Gavi*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 34–35.
Tosi 1980 (c)
Giovanna Tosi, *L'Arco detto di Giove Ammone*, in Ausst.-Kat. *Palladio e Verona* (Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.8.-5.11.1980), hrsg. von Paola Marini, Verona 1980, S. 50.
Trevisan 2004
Gianpaolo Trevisan, *L'architettura (secoli XI-XIV)*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 169–183.
Trübenbach 2023
Svenja Trübenbach, *Meeting Maximilian. Der Besuch des Habsburgerherrschers im Spiegel profaner Wandmalerei*, Göttingen 2023 (= Studien zu Macht und Herrschaft, Schriftenreihe des SFB 1167 „Macht und Herrschaft – Vormoderne Konfigurationen in transkultureller Perspektive", Bd. 16, hrsg. von Matthias Becher, Jan Bemmann und Konrad Vössing).
Tua 1912
Paola Maria Tua, *Per un elenco delle opere pittoriche della Scuola Veronese prima di Paolo*, in Madonna Verona 6 (1912), S. 29–36, 100–108 und 154–169.

Tura 1914
G. Tura, *A propos delle patere di Porta Aurea*, in Felix Ravenna 15 (1914), S. 642–644.
Unfer Lukoschik 2009
Rita Unfer Lukoschik, *Intermediale und interkulturelle Prozesse in der Veroneser Verkündigung des Giovanni Maria Falconetto (1468–1535)*, in *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künstlern und Medien*, hrsg. von Annette Simonis, Bielefeld 2009, S. 69–92.
Valdinoci 2009
Massimiliano Valdinoci, *Gli interventi di restauro*, in *La Torre del Capitanio. Restauri, scoperte e ricerche*, hrsg. von Adele Costantino, Ettore Napione u.a. (i.A. Comune di Verona), Treviso 2009, S. 109–123.
Vannetti 1781
Clementino Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Verona 1781.
Varanini 1995
Gian Maria Varanini, *Appunti sulla famiglia Turchi di Verona nel Quattrocento. Tra mercatura e cultura*, in Bollettino della Biblioteca Civica di Verona (1995), S. 87–120.
Varanini 1996
Gian Maria Varanini, *Facciate affrescate a Verona alla fine del Quattrocento. Una scheda d'archivio*, in Verona Illustrata 9 (1996), S. 5–21.
Varanini 1997
Gian Maria Varanini, *Edilizia privata e licenze per l'occupazione di suolo pubblico a Verona nel Quattrocento*, in *Lo spazio nelle città venete (1348–1509). Urbanistica e architettura, monumenti e piazze, decorazione e rappresentazione*, Atti del I convegno nazionale di studio, Verona 14.-16.12.1995, hrsg. von Enrico Guidoni und Ugo Soragni, Rom 1997, S. 56–70.
Varanini 2004
Gian Maria Varanini, *Il sacello di S. Michele presso la chiesa dei SS. Nazaro e Celso a Verona*, Verona 2004.
Varanini 2005
Gian Maria Varanini, *Alcune osservazioni sui due testamenti di Guglielmo Castelbarco (1316 e 1319)*, in *Una dinastia allo specchio. Il mecenatismo dei Castelbarco nel territorio di Avio e nella città di Verona*, hrsg. von Ettore Napione und Mario Peghini, Trient 2005, S. 130–141.
Vedovato 2004
Giuseppe Vedovato, *La presenza benedittina a San Fermo Maggiore (inizio secolo XI-1260)*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 95–107.
Vedovello 2005
Alessandra Vedovello, *Il testamento di Guglielmo il Grande del 1316* und *Il testamento di Guglielmo il Grande del 1319*, in *Una dinastia allo specchio. Il mecenatismo dei*

Castelbarco nel territorio di Avio e nella città di Verona, hrsg. von Ettore Napione und Mario Peghini, Trient 2005, S. 142–165 und 166–181.

Venier 1983
Luisa Venier, *Falconetto. Astrologia e cultura antiquaria*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del convegno, Rom 14.-17.11.1979, hrsg. von Anna Lo Bianco, Rom 1983, S. 111–133.

Ventura 1964
Angelo Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*, Bari 1964.

Venturi 1911–1915
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 7: *La pittura del Quattrocento*, 4 Teile, Mailand 1911–1915.

Vesentini 1953
Pio Vesentini, *Il poema di Maria in un affresco del Falconetto*, in Vita Veronese 6 (1953), S. 78–81.

Vesentini 1953/1954
Pio Vesentini, *Rapporti tra il Patriarcato di Aquileia e la Chiesa Veronese*, in Aquileia Nostra 24/25 (1953/1954), Sp. 129–140.

Vetter 1954
Ewald Maria Vetter, *Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter*, (Diss. masch.) Heidelberg 1954.

Villa 2003
Giovanni Carlo Federico Villa, *Falconetto*, in *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 36, München u.a. 2003, S. 361–366.

Vinco 2006 (a)
Mattia Vinco, *Palazzi, portali e facciate affrescate a Verona tra 1450 e 1500*, in Ausst.-Kat. *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500. Itinerari* (Verona, Diocesi di Verona, Ufficio per i beni culturali ecclesiastici), hrsg. von Tiziano Brusco und Cristiana Beghini, Venedig 2006, S. 113–118.

Vinco 2006 (b)
Mattia Vinco, *La cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia. Un episodio di gusto antiquario a Verona*, in Verona Illustrata 19 (2006), S. 59–90.

Vinco 2011
Mattia Vinco, *Cappella Lavagnoli*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, hrsg. von Paola Marini und Christian Campanella, eing. von Antonio Paolucci, Verona 2011, S. 151–153.

Vinco 2012
Mattia Vinco, *Catalogo della "pittura di cassone" a Verona dal Tardogotico al Rinascimento*, (Diss.) Padua 2012.

Vinco 2018
Mattia Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Mailand 2018.

Viviani 1953/1954
Olindo Viviani, *La fine delle controversie per l'esenzione giurisdizionale del capitolo veronese*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 130 (1953/1954), S. 239–309.
Viviani 1975
Giuseppe Franco Viviani, *La villa nel veronese*, Verona 1975.
Viviani 2002
Giuseppe Franco Viviani, *Chiese di Verona*, Verona 2002.
Volta 1807–1838
Leopoldo Cammillo Volta, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, 5 Bde., Mantua 1807–1838.
Weber 1925
Simone Weber, *Appunti per la storia dell'arte nel Trentino*, in Studi Trentini 6 (1925), S. 349–358.
Weber 1933
Simone Weber, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, Trient 1933.
Webster 1938
James Carson Webster, *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the twelfth century*, Princeton 1938.
Wickhoff 1884
Franz Wickhoff, *Über einige Zeichnungen des Pinturicchio*, in Zeitschrift für bildende Kunst 19 (1884), S. 56–62.
Wickhoff 1892
Franz Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, II. Theil: Die römische Schule*, in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 13 (1892), S. 175–283.
Wiesflecker 1913–2009
Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, 5 Bde., München 1913–2009.
Wischnewsky 2011
Jenny Wischnewsky, *Die Jagd nach dem Einhorn. Zum Sinnbild der Menschwerdung Christi in der Malerei des Mittelalters. Die allegorische Einhornjagd auf dem Einhornretabel im Erfurter Dom*, in *Historische Konzeptionen von Körperlichkeit. Interdisziplinäre Zugänge zu Transformationsprozessen in der Geschichte*, hrsg. von Stephan Theilig, Berlin 2011, S. 13–36.
Wlattnig 2007
Robert Wlattnig, *Eine mystische Einhornjagd im Hortus conclusus aus Maria Saal (um 1510)*, in *Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte – Kultur – Natur*, hrsg. von Alfred Ogris, Klagenfurt 2007, S. 470.
Wolters 1963
Wolfgang Wolters, *Tiziano Minio als Stukkator im „Odeo Cornaro" zu Padua*, in Pantheon 21 (1963), S. 20–28 und 222–230.

Wolters 1980
Wolfgang Wolters, *La decorazione interna della Loggia e dell'Odeo Cornaro*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 72–79.
Wurzbach von 1865
Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 13, Wien 1865.
Wyss 1960
Robert L. Wyss, *Vier Hortus Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum*, in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 20 (1960), S. 113–124.
Zagata / Rizzoni / Biancolini 1745–1749
Pietro Zagata, Jacopo Rizzoni und Giovanni Battista Biancolini, *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata, colla continuazione di Jacopo Rizzoni, ampliata e supplita da Giambatista Biancolini*, 2 Bde., Verona 1745–1749.
Zaggia 2014
Stefano Zaggia, *Ornamenti e memoria. Divagazioni su città, piazze, monumenti. L'arco di Falconetto in Piazza dei Signori a Padova*, in *Lo spazio narrabile*, hrsg. von Rosa Tamborrino und Guido Zucconi, Macerata 2014, S. 73–82.
Zaggia 2020
Stefano Zaggia, *Falconetto a Padova: l'avvento della nuova architettura*, in Padova e il suo territorio 35 (2020), S. 13–16.
Zamperini 2002–2003
Alessandra Zamperini, *Committenza aristocratica e iconografia francescana nella biblioteca di San Bernardino a Verona*, in Annuario storico zenoniano 19 (2002), S. 51–66 und 20 (2003), S. 79–103.
Zamperini 2005
Alessandra Zamperini, *Per "commodo" e per gloria. La pittura affrescata nei palazzi di Verona*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, hrsg. von Francesco Monicelli, Verona 2005, S. 112–207.
Zamperini 2007 (a)
Alessandra Zamperini, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona 2007.
Zamperini 2007 (b)
Alessandra Zamperini, *Falconetto, famiglia*, in *Dizionario anagrafico degli artisti e artigiani veronesi nell'età della Serenissima*, Bd. 1: *(1405–1530)*, hrsg. von Loredana Olivato und Pierpaolo Brugnoli, Verona 2007, S. 331–332.
Zamperini 2007/2009
Alessandra Zamperini, *Alcune note per il mercato dell'arte a Verona fra Quattro e Cinquecento. La posizione dell'artista*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 183 (2007/2009), S. 197–223.

Zamperini 2008
Alessandra Zamperini, *Committenze "periferiche" a Verona nella seconda metà del Cinquecento: un primo profilo per clienti e artisti*, Atti della Accademia Roveretana degli Agiati 258 (2008), S. 349–458.
Zamperini 2010 (a)
Alessandra Zamperini, *Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Rovereto 2010.
Zamperini 2010 (b)
Alessandra Zamperini, *La Libreria Sagramoso di San Bernardino di Verona e qualche ipotesi per Domenico Morone*, in *Storia, conservazione e tecniche nella Libreria Sagramoso in San Bernardino a Verona*, hrsg. von Monica Molteni, Treviso 2010, S. 11–33.
Zamperini 2013 (a)
Alessandra Zamperini, *Vasari e i committenti veronesi. Il lungo periodo di un'élite*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013, S. 29–42.
Zamperini 2013 (b)
Alessandra Zamperini, *I Caroto e fra Giovanni da Verona*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013, S. 69–83.
Zamperini 2013 (c)
Alessandra Zamperini, *Domenico e Francesco Morone*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013, S. 119–125.
Zamperini 2014
Alessandra Zamperini, *Workshops and Patrons. A Sketch for the Milieu of Antonio II Badile*, in Evelyn Karet, *The Antonio II Badile Album of Drawings. The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy*, mit Beiträgen von Peter Windows and Alessandra Zamperini, Farnham 2014, S. 35–69.
Zamperini 2016/2017
Alessandra Zamperini, *Virtù e celebrazione nelle medaglie di Giulio Della Torre. Prime proposte per un'iconografia umanistica*, in Annuario storico della Valpolicella 33 (2016/2017), S. 135–152.
Zamperini 2017
Alessandra Zamperini, *Giulio Della Torre come pater familias. Autocelebrazione e convenzioni di genere nella medaglia di Beatrice Della Torre*, in Studi Veronesi 2 (2017), S. 71–90.
Zanella 1879
Giovanni Battista Zanella, *S. Maria di Trento. Cenni storici*, Trient 1879.
Zangara 2019
Vincenza Zangara, *La costruzione di una leggenda agiografica. La Passio sancti vigilii BHL 8603*, in *Trento. I primi secoli cristiani*, Incontro di studi, Trient 4.12.2017, hrsg. von Cristina Bassi und Elisa Possenti, Triest 2019, S. 65–96.

Zannandreis [1834] Ed. Biadego 1891
Diego Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi* [1834], hrsg. von Giuseppe Biadego, Verona 1891.
Zanolini 1899
Vigilio Zanolini, *Per la storia del Duomo di Trento*, in Atti della I. R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto 5 (1899), S. 97–166.
Zanotto 1858–1860
Francesco Zanotto, *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, 2 Bde., Venedig 1858–1860.
Zavatta 2013
Giulio Zavatta, *I Falconetto*, in *Le Vite dei veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, hrsg. von Monica Molteni und Paola Artoni, Treviso 2013, S. 133–144.
Zimmermann 1993
Werner Zimmermann, *Edle von Weineck*, in Südtirol in Wort und Bild 37 (1993), Heft 1, S. 18–28, Heft 2, S. 6–13, Heft 3, S. 7–17 und Heft 4, S. 5–11.
Zorzi 1951
Giangiorgio Zorzi, *Antichi monumenti veronesi nei disegni palladiani di Londra*, in Palladio 1 (1951), S. 1–20.
Zorzi 1955
Giangiorgio Zorzi, *Alcuni disegni di Gio. Maria Falconetto riguardanti monumenti antichi nelle raccolte palladiane di Londra e di Vicenza*, in Palladio 5 (1955), S. 29–55.
Zorzi 1956
Giangiorgio Zorzi, *Altri disegni di vari artisti riguardanti monumenti antichi nelle raccolte palladiane di Vicenza e di Londra*, in Palladio 6 (1956), S. 54–67.
Zorzi 1957
Giangiorgio Zorzi, *Disegni palladiani delle antichità*, in Saggi e memorie di storia dell'arte 1 (1957), S. 63–79.
Zorzi 1958
Giangiorgio Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venedig 1958.
Zorzi 1960/1961
Giangiorgio Zorzi, *Notizie di arte e di artisti nei diarii di Marino Sanudo*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 119 (1960/1961), S. 471–604.
Zorzi 1963/1964 (a)
Giangiorgio Zorzi, *Le filigrane dei disegni palladiani delle antichità e alcune attribuzioni a Gio. Maria Falconetto*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 122 (1963/1964), S. 303–342.
Zorzi 1963/1964 (b)
Giangiorgio Zorzi, *Gli antichi archi veronesi nei disegni palladiani di Verona e di Londra attribuiti a Giovanni Maria Falconetto*, in Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 140 (1963/1964), S. 169–191.

Zorzi 1980
Ludovico Zorzi, *Tra Ruzante e Vitruvio*, in Ausst.-Kat. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Padua, Loggia / Odeo Cornaro und Sala del Palazzo della Ragione 7.9.-9.11.1980), hrsg. von Lionello Puppi, 2 Bde., Padua 1980, Bd. 1, S. 94–104.
Zucchetto 2004
Lanfranco Zucchetto, *Diario di uno scavo archeologico*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, hrsg. von Paolo Golinelli und Caterina Gemma Brenzoni, Verona 2004, S. 301–304.
Zuliani 1974
Fulvio Zuliani, *I frescanti dei SS. Nazaro e Celso*, in *Maestri della pittura veronese*, hrsg. von Pierpaolo Brugnoli, Verona 1974, S. 9–16.
Zumiani 2008
Daniela Zumiani, *Persistenze antiche ed edifici moderni nell'isolato formato dalle vie Emilei, Sant'Egidio, San Mamaso e Garibaldi*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, hrsg. von Andrea Brugnoli und Gian Maria Varanini, Verona 2008, S. 549–576.

4 Verzeichnis wissenschaftlicher Datenbanken

Arachne
Arachne. Objektdatenbank des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI) und des Archäologischen Instituts der Universität Köln, unter: https://arachne.dainst.org/.
Census
Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance. Forschungsprojekt an der Professur für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, unter: https://www.census.de/.

Giovanni Maria Falconetto (1468 in Verona – 1535 in Padua) vertritt als Malerarchitekt einen besonderen Künstlertypus des Quattro- und Cinquecento. Er hielt sich mehrfach in Rom auf und erlangte als profunder Kenner der Antike große Bedeutung in Oberitalien. Der Künstlerbiograph Giorgio Vasari äußert sich in den Vite voll des Lobes zu den Antikennachzeichnungen und den Architekturentwürfen Falconettos, den er als Maler jedoch eher geringschätzte. Dieses Urteil mag mitursächlich für die lange Vernachlässigung von Falconettos malerischem Œuvre gewesen sein.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese Lücke durch die monografische Darstellung von Falconettos Gesamtwerk als Maler und Zeichner und die Erstellung eines kritischen Werkverzeichnisses zu schließen. Auf die Analyse der von Vasari verfassten Lebensbeschreibung folgt eine detaillierte Rekonstruktion der Vita anhand der gesicherten Werke und der dokumentarisch belegten Ereignisse und Fakten. Gruppiert nach Aufgabenstellung und Auftraggebern werden die einzelnen Werke eingehend untersucht, um das künstlerische Profil Falconettos herauszuarbeiten und sein Schaffen entwicklungsgeschichtlich einzuordnen.

Anna Bodenstedt studierte Kunstgeschichte in Freiburg im Breisgau, Verona und München. Mit der vorliegenden Arbeit wurde sie 2023 an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert. Das Dissertationsprojekt wurde durch Forschungsstipendien des Deutschen Studienzentrums in Venedig und der Gerda Henkel Stiftung gefördert.

ISBN 978-3-99181-963-9

LMU LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

91.II

ANNA BODENSTEDT

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner

Monografie und Werkverzeichnis

Band II: Bildteil

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner

Monografie und Werkverzeichnis

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Anna Bodenstedt
aus Augsburg
2026

Referent: Prof. Dr. Ulrich Söding
Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Augustyn
Tag der mündlichen Prüfung: 07.02.2023

Anna Bodenstedt

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner
Monografie und Werkverzeichnis

Band II: Bildteil

Dissertationen der LMU München

Band 91.II

Giovanni Maria Falconetto (1468–1535) als Maler und Zeichner

Monografie und Werkverzeichnis

Band II: Bildteil

von
Anna Bodenstedt

Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Anna Bodenstedt 2026
Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2026
Zugleich Dissertation der LMU München 2023

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autorin:
Buchschmiede von Dataform Media GmbH
Julius-Raab-Straße 8, 2203 Großebersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschmiede.at

PRINTED IN AUSTRIA

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-19-357826
https://doi.org/10.5282/edoc.35782

ISBN 978-3-99181-963-9 (Band I: Text), ISBN 978-3-99181-964-6 (Band II: Bildteil)

Inhalt

Abbildungen 1

Abbildungsnachweise 121

Abbildungen

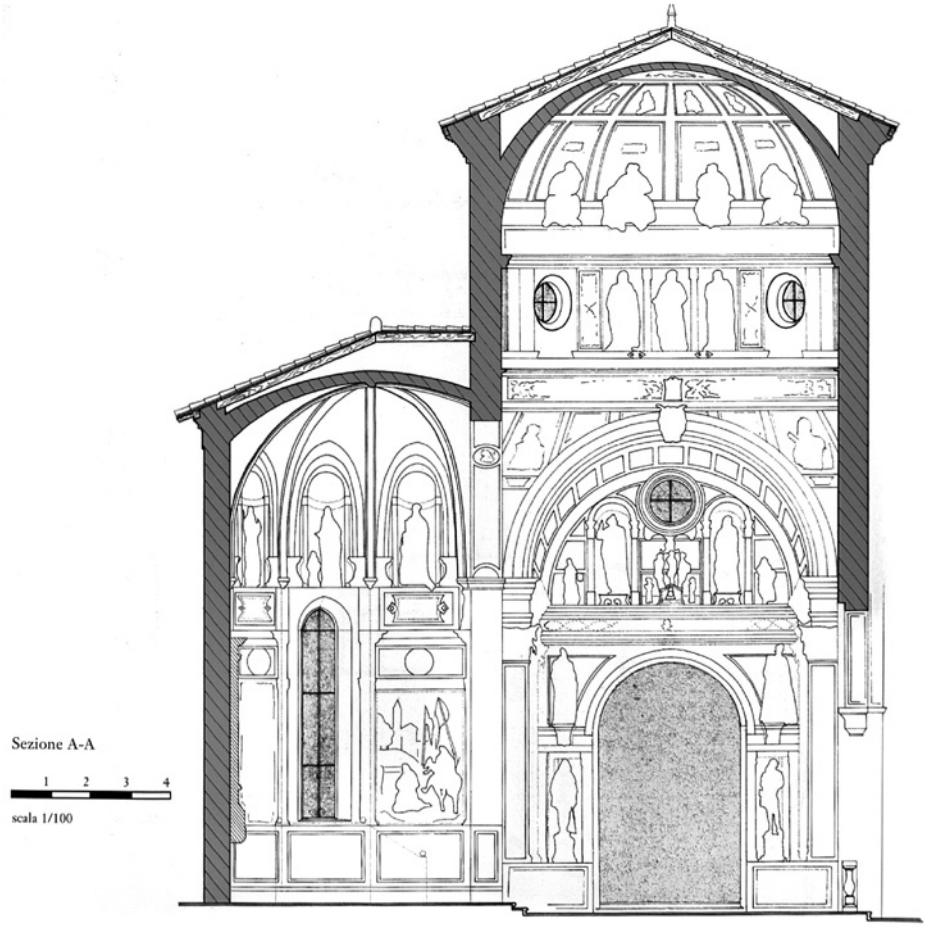


Abb. 1: Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio, *Längsschnitt nach Norden* (von Fabrizio Marchesini 2001)

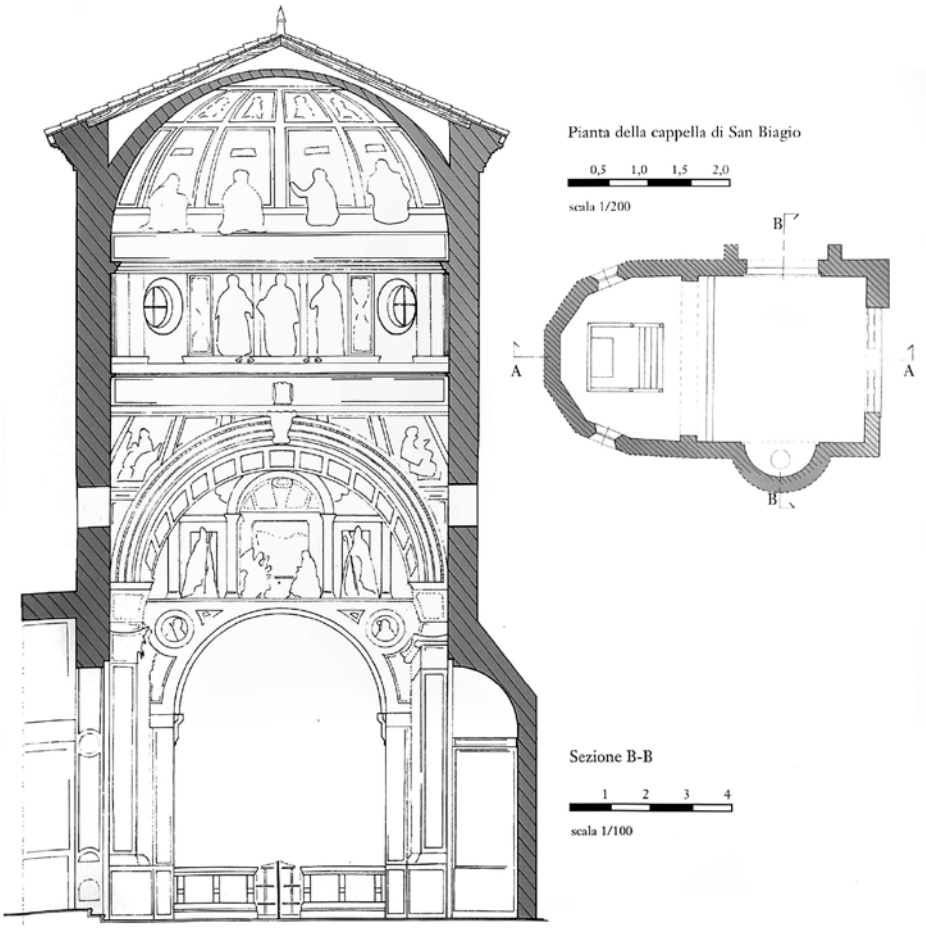


Abb. 2: Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio, *Querschnitt nach Osten* (von Fabrizio Marchesini 2001)



Abb. 3: Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio, *Westseite mit Apsis*



Abb. 4: Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio, *Nordseite mit Cappella della Madonna*



Abb. 5: Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio, *Ostseite mit Zugang zur Kirche*



Abb. 6: Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio, *Südseite mit Cappella Britti*



Abb. 7: Verona, Santi Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio, *Kuppel*



Abb. 8: Giovanni Maria Falconetto, *Apostel Petrus und Heiliger Antonius Eremita, alttestamentliche Szenen*, 1497-99, Cappella di San Biagio, Lünette der Nordwand



Abb. 9: Giovanni Maria Falconetto, *Apostelfürsten Petrus und Paulus*, 1497–99, Cappella di San Biagio, Lünette der Südwand



Abb. 10: Giovanni Maria Falconetto, *Evangelist Matthäus, Opfer- und Clementia-Szene,* 1497–99, Cappella di San Biagio, nordwestlicher Pendentif



Abb. 11: Giovanni Maria Falconetto, *Evangelist Lukas, Clementia- und Opferszene,* 1497–99, Cappella di San Biagio, nordöstlicher Pendentif



Abb. 12: Domenico Morone, *Apostel Matthias,* Giovanni Maria Falconetto, *Apostel Petrus und Andreas,* 1497–99, Cappella di San Biagio, westlicher Abschnitt des Tambours



Abb. 13: Giovanni Maria Falconetto, *Apostel Jakobus maior, Johannes und Thomas,* 1497–99, Cappella di San Biagio, nördlicher Abschnitt des Tambours



Abb. 14: Giovanni Maria Falconetto, *Apostel Jakobus minor,* Domenico Morone, *Apostel Philippus und Bartholomäus*, 1497–99, Cappella di San Biagio, östlicher Abschnitt des Tambours



Abb. 15: Domenico Morone, *Apostel Matthäus, Simon und Thaddäus,* 1497–99, Cappella di San Biagio, südlicher Abschnitt des Tambours



Abb. 16: Giovanni Maria Falconetto, *Propheten Mose, David und Jesaja,* 1497–99, Cappella di San Biagio, nordwestlicher Abschnitt der Kuppel



Abb. 17: Giovanni Maria Falconetto, *Propheten Jeremia, Ezechiel und Daniel,* 1497–99, Cappella di San Biagio, nordöstlicher Abschnitt der Kuppel



Abb. 18: Domenico Morone, *Propheten Esra, Hosea und Amos,* 1497-99, Cappella di San Biagio, südöstlicher Abschnitt der Kuppel



Abb. 19: Domenico Morone, *Propheten Nahum, Habakuk und Sacharjas,* 1497–99, Cappella di San Biagio, südwestlicher Abschnitt der Kuppel



Abb. 20: Francesco Morone und Giovanni Maria Falconetto, *Christus mit Wundmalen, Engel mit Leidenswerkzeugen,* 1497–99, Cappella di San Biagio, Kuppel



Abb. 21: Giovanni Maria Falconetto (mit Gian Giacomo Aliprandi), *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 1497–99, Cappella di San Biagio, Cappella Britti



Abb. 22: Giovanni Maria Falconetto, *Beweinung und Auferstehung Christi,* 1500, Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, Cappella Maffei



Abb. 23: Giovanni Maria Falconetto, *Beweinung Christi,* 1500, Cappella Maffei (Giebelfeld)



Abb. 24: Andrea Mantegna, *Die Grablegung,* 2. Hälfte 15. Jh., Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. DG1951/353)



Abb. 25: Giovanni Maria Falconetto, *Miles christianus,* 1500, Cappella Maffei (Auferstehung Christi, Detail)



Abb. 26: Giovanni Maria Falconetto, *Soldat*, 1500, Cappella Maffei (Auferstehung Christi, Detail)



Abb. 27: Pietro Perugino, *Mann in Rüstung,* um 1490–93, Royal Collection Trust (Inv.-Nr. RCIN 912801)



Abb. 28: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, nördliche Längsseite, Abschnitt 1



Abb. 29: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, nördliche Längsseite, Abschnitt 2



Abb. 30: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, nördliche Längsseite, Abschnitt 3



Abb. 31: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, östliche Schmalseite, Abschnitt 4



Abb. 32: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, östliche Schmalseite, Abschnitt 5



Abb. 33: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, südliche Längsseite, Abschnitt 6



Abb. 34: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, südliche Längsseite, Abschnitt 7



Abb. 35: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, südliche Längsseite, Abschnitt 8



Abb. 36: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries*, 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, westliche Schmalseite, Abschnitt 9



Abb. 37: Giovanni Maria Falconetto, *Meereswesen-Fries,* 1501, Verona, Palazzo Stoppa, Salone, westliche Schmalseite, Abschnitt 10



Abb. 38: Giovanni Maria Falconetto, *Cappella Calcasoli,* 1503, Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare

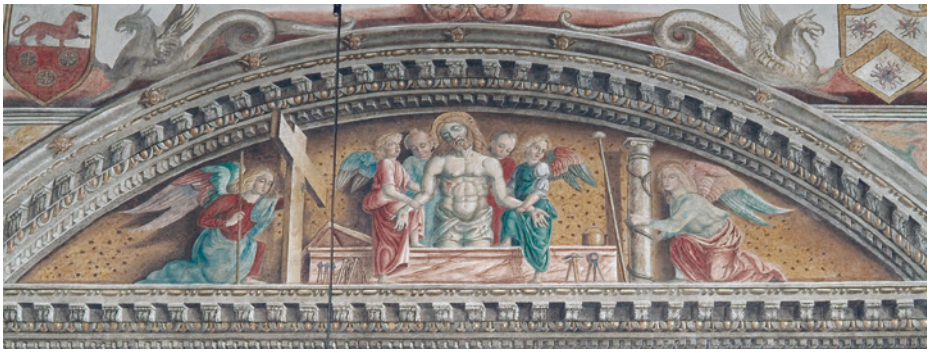


Abb. 39: Giovanni Maria Falconetto, *Engelpietà,* 1503, Cappella Calcasoli (Giebelfeld)



Abb. 40: Giovanni Maria Falconetto, *Evangelist Johannes,* 1503, Cappella Calcasoli (3. Geschoss, linke Arkade)



Abb. 41: Giovanni Maria Falconetto, *Prophet Jesaja,* 1503, Cappella Calcasoli (Attika, rechts des Segmentgiebels)



Abb. 42: Giovanni Maria Falconetto, *Erzengel Michael,* 1503, Cappella Calcasoli (3. Geschoss, Mittelteil)



Abb. 43: Giovanni Maria Falconetto, *Heiliger Georg,* 1503, Cappella Calcasoli (3. Geschoss, Mittelteil)



Abb. 44: Pinturicchio, *Gruppe junger Soldaten,* Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 280 E)



Abb. 45: Giovanni Maria Falconetto, *Cappella Emilei*, um 1504, Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare



Abb. 46: Giovanni Maria Falconetto, *Tondo mit Brustbild des Auferstandenen Christus und Mischwesen*, um 1504, Cappella Emilei (Giebelfeld)



Abb. 47: Giovanni Maria Falconetto, *Heiliger Hieronymus*, um 1504, Cappella Emilei (2. Geschoss, rechte Arkade)



Abb. 48: Giovanni Maria Falconetto, *Engel mit Almutia,* um 1504, Cappella Emilei (3. Geschoss, Mittelteil)



Abb. 49: Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, *Cappella Cartolari*, 1465 Weihe



Abb. 50: Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, *Cappella Cartolari-Nichesola*, 1468 Weihe



Abb. 51: Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, *Cappella Abbazia*, 1470 Weihe



Abb. 52: Verona, Kathedrale Santa Maria Matricolare, *Cappella Dionisi*, 1483 Weihe



Abb. 53: Giovanni Maria Falconetto, *Cappella Nichesola*, 1504, Verona, San Fermo Maggiore



Abb. 54: Giovanni Maria Falconetto, *Engel mit Trophäen*, 1504, Cappella Nichesola (Zwickel über der Kapellennische)



Abb. 55: Giovanni Maria Falconetto, *Prophet*, 1504, Cappella Nichesola (über der Rahmenarchitektur rechts)



Abb. 56: Giovanni Maria Falconetto, *Tondi mit den vier Evangelisten um Christus Pantokrator*, um 1504, Avio, Alte Pfarrkirche Santa Maria Assunta, Chorgewölbe



Abb. 57: Giovanni Maria Falconetto, *Einhornjagd im Hortus conclusus mit Stifterbildnissen* (Lünette), *Tondo mit Heiligem Georg* (Gewölbekappe), 1509/1514, Verona, San Pietro Martire oder San Giorgetto



Abb. 58: Giovanni Maria Falconetto, *Jungfrau Maria mit Einhorn im Hortus conclusus*, 1509/1514, Einhornjagd (Detail)



Abb. 59: Giovanni Maria Falconetto, *Erzengel Gabriel als Himmelsjäger*, 1509/1514, Einhornjagd (Detail)



Abb. 60: Friedrich Pacher, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, um 1496, Bozen, ehemaliges Dominikanerkloster, Kreuzgang

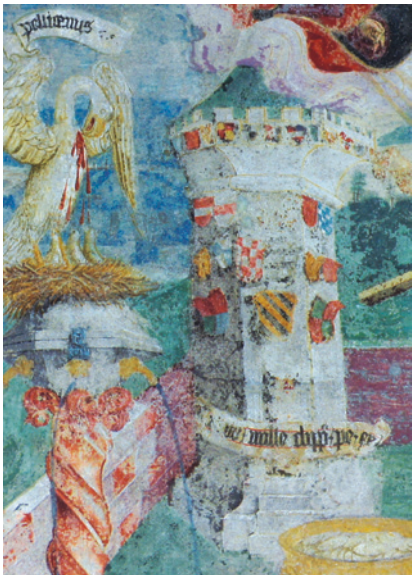


Abb. 61: *Davidsturm mit Wappenschilden*, Einhornjagd in Bozen (Detail)

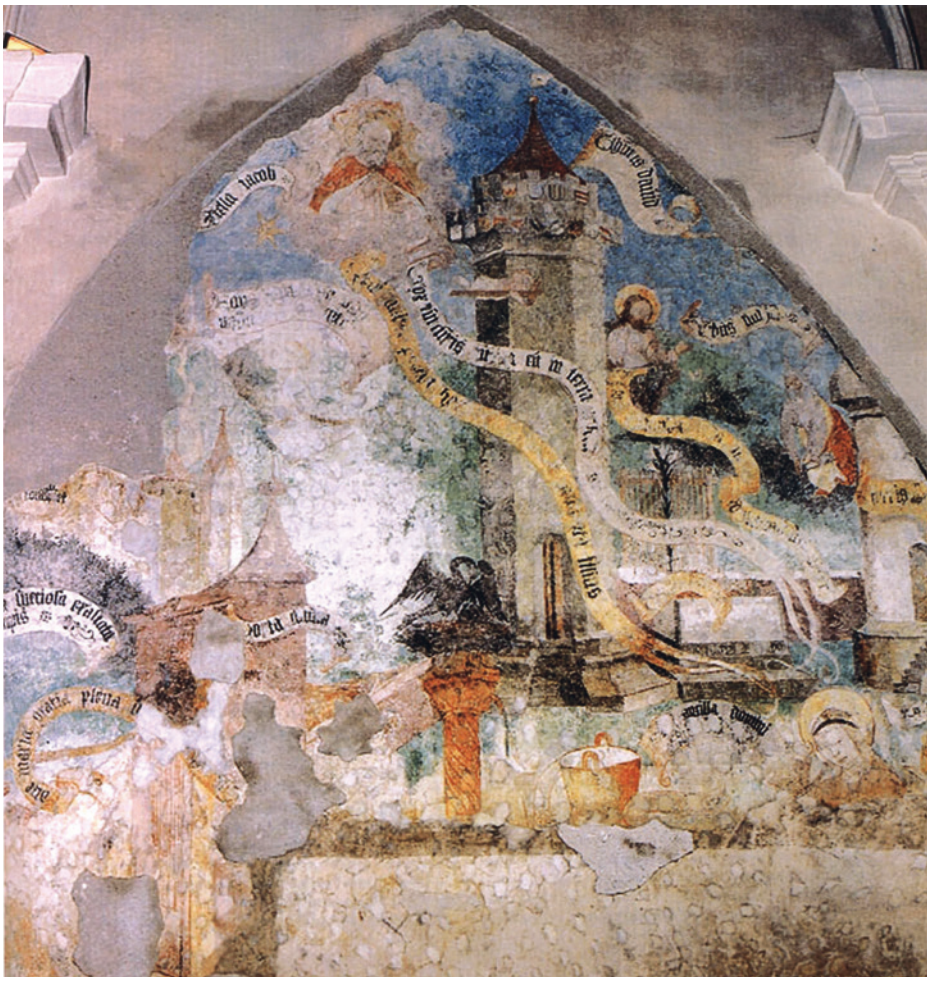


Abb. 62: Unbekannter Maler, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, um 1500, Obermais bei Meran, Pfarrkirche Sankt Georgen



Abb. 63: Unbekannter Maler, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, um 1500, Fiera di Primiero, Pfarrkirche Santa Maria Assunta



Abb. 64: Unbekannter Maler, *Einhornjagd im Hortus conclusus*, um 1500, Condino, Pfarrkirche Santa Maria Assunta



Abb. 65: *Davidsturm mit Wappenschilden*, Einhornjagd in Condino (Detail)



Abb. 66: Giovanni Maria Falconetto, *Heraldische Dekoration*, 1509/1516, Verona, Torre del Capitanio, 'Sala della Rappresentanza', Lünette



Abb. 67: Giovanni Maria Falconetto, *Tondi mit dem Heiligen Jakobus und dem Erzengel Michael*, 1509/1516, Verona, Torre del Capitanio, 'Sala della Rappresentanza', Gewölbe



Abb. 68: Giovanni Maria Falconetto, *Fassadengliederung mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1510/20, Verona, Casa Trevisani-Lonardi



Abb. 69: Pietro Nanin, *kolorierte Nachzeichnungen der Fassadendekoration der Casa Trevisani-Lonardi*, 1864



Abb. 70: Giovanni Maria Falconetto, *Schlachtenszene*, um 1510/20, Casa Trevisani-Lonardi, Vicoletto cieco Pozzo San Marco, linker Abschnitt, 1. Obergeschoss



Abb. 71: Giovanni Maria Falconetto, *Opferszene,* um 1510/20, Casa Trevisani-Lonardi, Vicoletto cieco Pozzo San Marco, linker Abschnitt, 2. Obergeschoss



Abb. 72: Giovanni Maria Falconetto, *Widder / März*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 73: Giovanni Maria Falconetto, *Stier / April*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 74: Giovanni Maria Falconetto, *Zwillinge / Mai*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 75: Giovanni Maria Falconetto, *Krebs / Juni*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 76: Giovanni Maria Falconetto, *Löwe / Juli*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 77: Giovanni Maria Falconetto, *Jungfrau / August*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 78: Giovanni Maria Falconetto, *Waage / September*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 79: Giovanni Maria Falconetto, *Skorpion / Oktober*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 80: Giovanni Maria Falconetto, *Schütze / November*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 81: Giovanni Maria Falconetto, *Steinbock / Dezember*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 82: Giovanni Maria Falconetto, *Wassermann / Januar*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 83: Giovanni Maria Falconetto, *Fische / Februar*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco



Abb. 84: Giovanni Maria Falconetto, *Trunkener Pan*, um 1520, Sala dello Zodiaco, Friesabschnitt über dem linken Fenster an der zur Straße weisenden Schmalseite



Abb. 85: Giovanni Maria Falconetto, *Althaia mit Meleagros bei den Parzen*, um 1520, Sala dello Zodiaco, Friesabschnitt über dem rechten Fenster an der zur Straße weisenden Schmalseite



Abb. 86: Giovanni Maria Falconetto, *Latona mit Diana und Apollon*, um 1520, Sala dello Zodiaco, Friesabschnitt über dem linken Fenster an der zum Garten weisenden Schmalseite

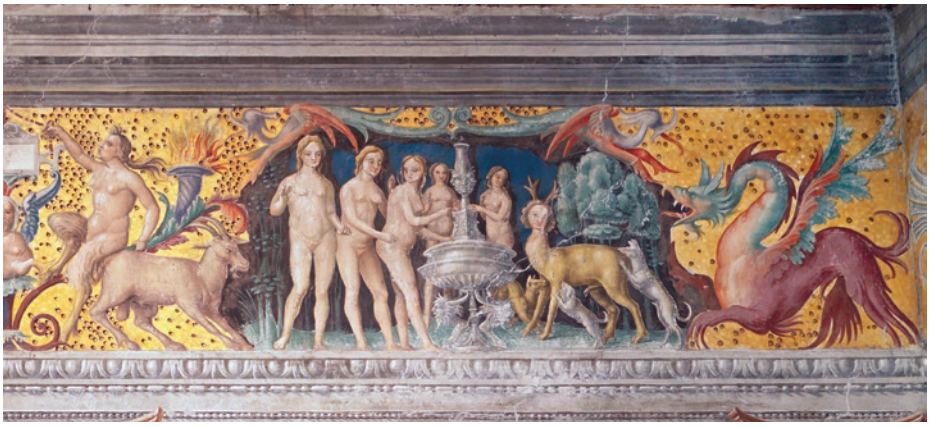


Abb. 87: Giovanni Maria Falconetto, *Aktaion überrascht Diana und ihre Nymphen beim Bade*, um 1520, Sala dello Zodiaco, Friesabschnitt über dem rechten Fenster an der zum Garten weisenden Schmalseite



Abb. 88: Giovanni Maria Falconetto, *Sala dello Zodiaco,* um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco



Abb. 89: Pinturicchio, *Sala dei Mesi*, um 1490, Rom, Palazzo della Rovere



Abb. 90: Pinturicchio, *Krebs / Juni* und *Skorpion / Oktober*, um 1490, Sala dei Mesi



Abb. 91: Pinturicchio, *Hirte / Pan*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 1131 E)



Abb. 92: Andrea Briosco detto il Riccio, *Ziege melkender Hirte*, um 1507, Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Inv.-Nr. 392 B)



Abb. 93: Lucas van Leyden, *Die Bekehrung des Saulus*, 1509, München, Staatliche Graphische Sammlung München (Inv.-Nr. 156711 D)



Abb. 94: Raffael und Giovanni da Udine, *Diana von Ephesus*, 1516 –19, Vatikanpalast, Loggia, Pilaster (Detail)



Abb. 95: Unbekannter Maler, *Heilige in Figurennischen und Eroten in Grisaille*, 1486, Verona, Sant'Anastasia, Cappella Lavagnoli, Pfeiler am Eingangsbogen



Abb. 96: Unbekannter Maler, *Berufung der ersten Jünger, Kreuzigung Christi und Segnung der Familie Lavagnoli / Predigt (?)*, 1486, Verona, Sant'Anastasia, Cappella Lavagnoli, linke Wand



Abb. 97: Unbekannter Maler, *Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes*, 1486, Verona, Sant'Anastasia, Cappella Lavagnoli, rechte Wand



Abb. 98: Giovanni Maria und Jacopo Falconetto (?), *Cappella Manzini-Maffei*, 1491/92, Verona, Sant'Anastasia



Abb. 99: Liberale da Verona, *Cappella Bonaveri*, um 1491, Verona, Sant'Anastasia



Abb. 100: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 1. Abschnitt



Abb. 101: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 2. Abschnitt



Abb. 102: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 3. Abschnitt



Abb. 103: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 4. Abschnitt



Abb. 104: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica,* um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 5. Abschnitt



Abb. 105: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antic*a, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 6. Abschnitt



Abb. 106: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 7. Abschnitt



Abb. 107: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 8. Abschnitt



Abb. 108: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Spolverini-Dal Verme, 9. und 10. Abschnitt



Abb. 109: Unbekannter Maler, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Verità ai Leoni, linker Abschnitt an der Nordwand



Abb. 110: Unbekannter Maler, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Verità ai Leoni, rechter Abschnitt an der Nordwand



Abb. 111: Unbekannter Maler, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Verità ai Leoni, Abschnitt über Fenster an der Ostwand



Abb. 112: Unbekannter Maler, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Verità ai Leoni, linker Abschnitt an der Südwand



Abb. 113: Unbekannter Maler, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Verità ai Leoni, rechter Abschnitt an der Südwand



Abb. 114: Unbekannter Maler, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Verità ai Leoni, Abschnitt über Rundbogen an der Westwand



Abb. 115: Domenico Morone, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Marogna, linker Abschnitt an der Schmalseite



Abb. 116: Domenico Morone, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Marogna, rechter Abschnitt an der Schmalseite



Abb. 117: Domenico Morone, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Marogna, linker Abschnitt an der Längsseite



Abb. 118: Domenico Morone, *Fries mit figürlichen Szenen all'antica*, um 1490/1500, Verona, Palazzo Marogna, mittlerer Abschnitt an der Längsseite



Abb. 119: Giovanni Maria Falconetto und Bartolomeo Montagna (?), *Fassadengliederung mit figürlichen Szenen*, 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia



Abb. 120: Giovanni Maria Falconetto (?), *Fries und Wappen*, 1499/1508 (Wappen vor 1505), Trient, Palazzo Geremia, Durchgangshalle



Abb. 121: Giovanni Maria Falconetto und Bartolomeo Montagna (?), *Tondi mit Reliefbüsten antiker Kaiser* (Flanken) und *Figurenpaar mit Wappen* (Front), 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia, Kaminaufsatz



Abb. 122: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Meereswesen und Büsten* (Schmalseiten) und *Fries mit Mischwesen, Rankenwerk und Büsten* (Längsseiten), 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia, Vorderhaus, 1. Obergeschoss, Salone



Abb. 123: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Meereswesen nach Stichen von A. Mantegna und G. Mocetto*, 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia, Vorderhaus, 2. Obergeschoss, Salone, Schmalseite zur Via R. Belenzani



Abb. 124: Andrea Mantegna, *Kampf der Meeresgötter*, linker und rechter Teil, 2. Hälfte 15. Jh., Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nrn. DG1951/362 und DG1951/365)



Abb. 125: Andrea Mantegna, *Bacchanal mit Weinfass*, 2. Hälfte 15. Jh., Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. DG1951/361)





Abb. 126: Girolamo Mocetto, *Triumphzüge von Meereswesen*, Ende 15. / Anfang 16. Jh., Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nrn. DG1954/44 und DG1954/45)



Abb. 127: Falconetto Werkstatt, *Triton*, 1499/1508, Palazzo Geremia (Fries mit Meereswesen, Detail)



Abb. 128: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Meereswesen*, 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia, Vorderhaus, 2. Obergeschoss, Salone, Schmalseite zum Innenhof



Abb. 129: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Meereswesen und Vasen*, 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia, Hinterhaus, 1. Obergeschoss, Salone



Abb. 130: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Masken, Puttenköpfen, Rankenwerk und Wappen,* 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia, Hinterhaus, 1. Obergeschoss, nördliche Saletta



Abb. 131: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Mischwesen und Wappen*, 1499/1508, Trient, Palazzo Geremia, Hinterhaus, 1. Obergeschoss, südliche Saletta



Abb. 132: Unbekannter Maler, *Friese*, vor 1505, Cadine, Villa Cazuffi



Abb. 133: Falconetto Werkstatt, *Fries mit Mischwesen und Knaben mit Hunden, Wappen und Vasen*, um 1500/1510, Casaleone, Villa Sanguinetti, linke Haushälfte, Erdgeschoss, nördliches Nebenzimmer



Abb. 134: Falconetto Werkstatt, *Fries mit gerüsteten Mischwesen und Vasen*, um 1500/1510, Casaleone, Villa Sanguinetti, rechte Haushälfte, Erdgeschoss, südliches Nebenzimmer



Abb. 135: Falconetto Werkstatt, *Fries mit musizierenden Mischwesen und Eroten, Wappen und Vasen*, um 1500/1510, Casaleone, Villa Sanguinetti, rechte Haushälfte, Erdgeschoss, nördliches Nebenzimmer



Abb. 136: Giovanni Maria Falconetto, *Fries mit Kentauromachie* (nicht erhalten, Aufnahme in BRESCIANI 1938), um 1500/1510, Casaleone, Villa Sanguinetti, Obergeschoss, Salone



Abb. 137: Falconetto Werkstatt (?), *Fries mit Mischwesen und Wappen*, um 1500/1510, Gazzo Veronese, Villa Montanari detto Palazzo dei Merlì



Abb. 138: Falconetto Werkstatt (?), *Fries mit Mischwesen, Wappen und Vasen*, um 1500/1510, San Pietro in Cariano, Corte Montanari, 'Stanza dell'Orlando Furioso'



Abb. 139: Falconetto Werkstatt (?), *Fries mit Mischwesen und Vasen*, um 1500/1510, San Pietro di Morubio, Villa Gobetti



Abb. 140: Giovanni Maria Falconetto (?), *Fries mit Mischwesen und Tondi mit Heiligen*, darunter *Festons und Wappen*, um 1500/1510, Verona, Gebäude an der Kirche Santo Stefano



Abb. 141: Unbekannter Maler, *Fries mit Mischwesen und Tondi mit Büsten und Wappen*, darunter *Festons und Schrifttafel*, 1505, Verona, Gebäude in der Salita Fontana del Ferro



Abb. 142: Falconetto Werkstatt (?), *Fries mit Mischwesen und Vasen*, darunter *Diamantquaderwerk*, um 1500/1510, Verona, Casa Guidotto

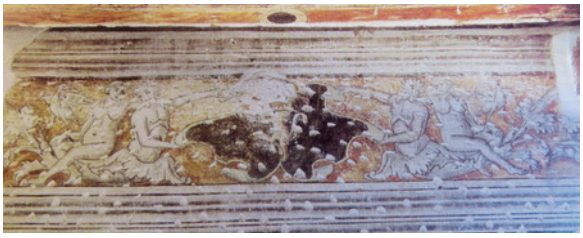


Abb. 143: Unbekannter Maler, *Fries mit Mischwesen*, um 1500/1510, Verona, Capitolo Canonicale

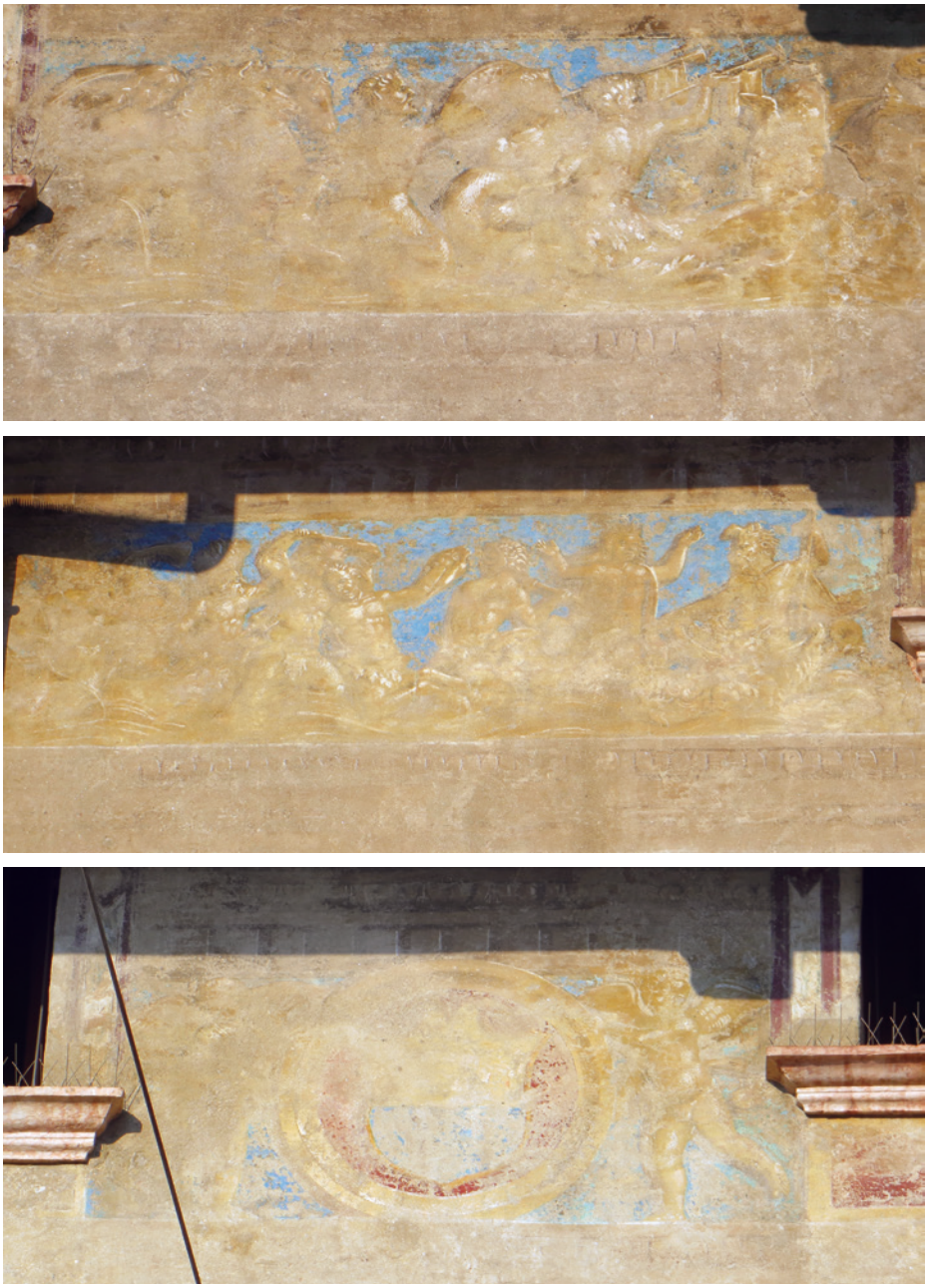


Abb. 144: Giovanni Maria Falconetto (?), *Fries mit Meereswesen nach Stichen von G. Mocetto und Wappen*, um 1510/1520, Verona, Palazzo Todeschi-Fracanzani



Abb. 145: Giovanni Maria Falconetto (?), *Fries mit Meereswesen nach Stichen von G. Mocetto und Wappen,* um 1510/1520, Verona, Palazzo Todeschi-Fracanzani



Abb. 146: Giovanni Maria Falconetto, *Tritone nach Stichen von G. Mocetto*, um 1520, Mantua, Palazzo d'Arco, Sala dello Zodiaco (Jungfrau / August, Detail)



Abb. 147: Giovanni Maria Falconetto, *Thronende Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Hiob und Bonaventura (Pala Nichesola)*, um 1504, Verona, San Fermo Maggiore, Cappella di San Bernardo



Abb. 148: Giovanni Maria Falconetto, *Apostelfürsten Petrus und Paulus vor einem Tonnengewölbe* (Außentafeln der vorderen Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio in Trient), 1507–08, Trient, Santa Maria Maggiore



Abb. 149: Giovanni Maria Falconetto, *Verkündigung an die Jungfrau Maria durch den Erzengel Gabriel* (Innentafeln der vorderen Flügeltüren der Orgel der Kathedrale San Vigilio in Trient), 1507–08, Trient, Santa Maria Maggiore



Abb. 150: Nicolò Dorigati, *Eröffnungssitzung des Trienter Konzils (1545–1563) in der Kathedrale San Vigilio*, 1711, Trient, Museo Diocesano Tridentino (Inv.-Nr. 4103)



Abb. 151: Nicolò Dorigati, *Abschlusssitzung des Trienter Konzils (1545–1563) in der Kathedrale San Vigilio*, 1711, Trient, Museo Diocesano Tridentino (Inv.-Nr. 4104)



Abb. 152: Giovanni Maria Falconetto, *Augustus und die Sibylle von Tibur*, 1509/1516, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nr. 53-1B378)



Abb. 153: Unbekannter Maler und Giovanni Maria Falconetto (?), *Erzengel Gabriel und Heiliger Zeno, Jungfrau Maria und Heiliger Benedikt* (Außentafeln der Flügeltüren der Orgel für San Zeno Maggiore in Verona), 1490, Verona, San Procolo



Abb. 154: Unbekannter Maler, *Wappen und figürliche Szenen all'antica* (Cassone-Front), um 1490/1500, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (Inv.-Nr. F16W2)



Abb. 155: Guido (und Amico) Aspertini, *Der Großmut des Scipio* (Cassone-Front), 1496, Madrid, Museo del Prado (Inv.-Nr. P000525)



Abb. 156: Unbekannter Maler, *Deckentafeln*, um 1500, Verona, Museo di Castelvecchio (Inv.-Nrn. 2-1B2159 und 115-1B2158)



Abb. 157: Unbekannter Maler, *Deckentafeln*, um 1500, Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (Inv.-Nr. M. 60)



Abb. 158: Unbekannter Maler, *Deckentafeln*, um 1500, Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (Inv.-Nr. M. 60)



Abb. 159: Giovanni Maria Falconetto, *Kaiser Hadrian beim Opfer an Diana*, um 1492/1497, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. C 7513 a-b)



Abb. 160: Giovanni Maria Falconetto, *Adventus Augusti,* um 1495/1500, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv.-Nr. 1911,1018.1)



Abb. 161: Giovanni Maria Falconetto, *Reliefeines Bacchus-Sarkophags mit der Auffindung der Ariadne*, um 1495/1500, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KdZ 20717)



Abb. 162: Giovanni Maria Falconetto, *Prozession der Suovetaurilia*, um 1495/1500, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins (Inv.-Nr. 5612)



Abb. 163: Relief mit *Prozession der Suovetaurilia*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv.-Nr. Ma 1096)



Abb. 164: Giovanni Maria Falconetto, *Triumph eines römischen Kaisers*, nach 1500, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. C 431)

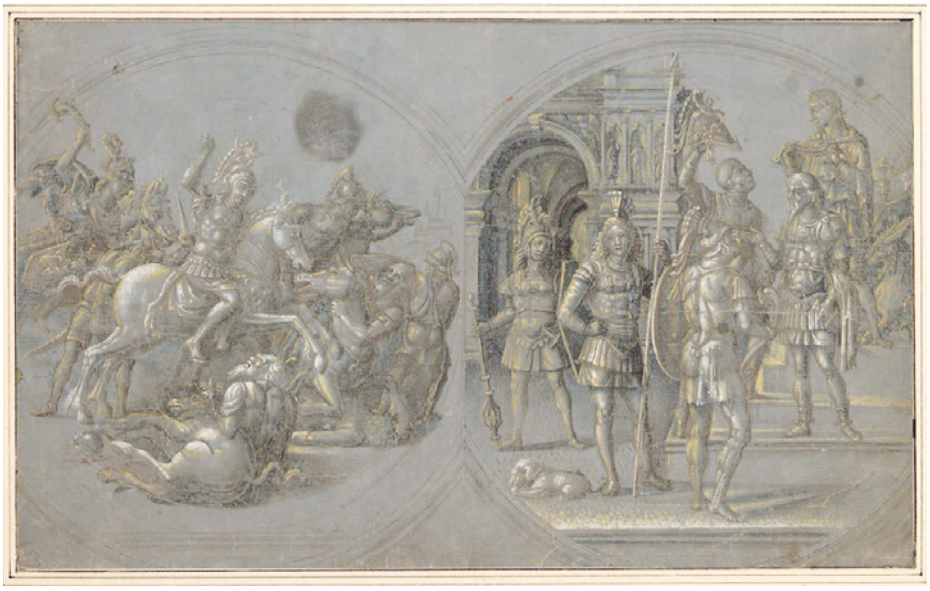


Abb. 165: Giovanni Maria Falconetto, *Tondi mit Szenen all'antica*, nach 1500, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 13248)

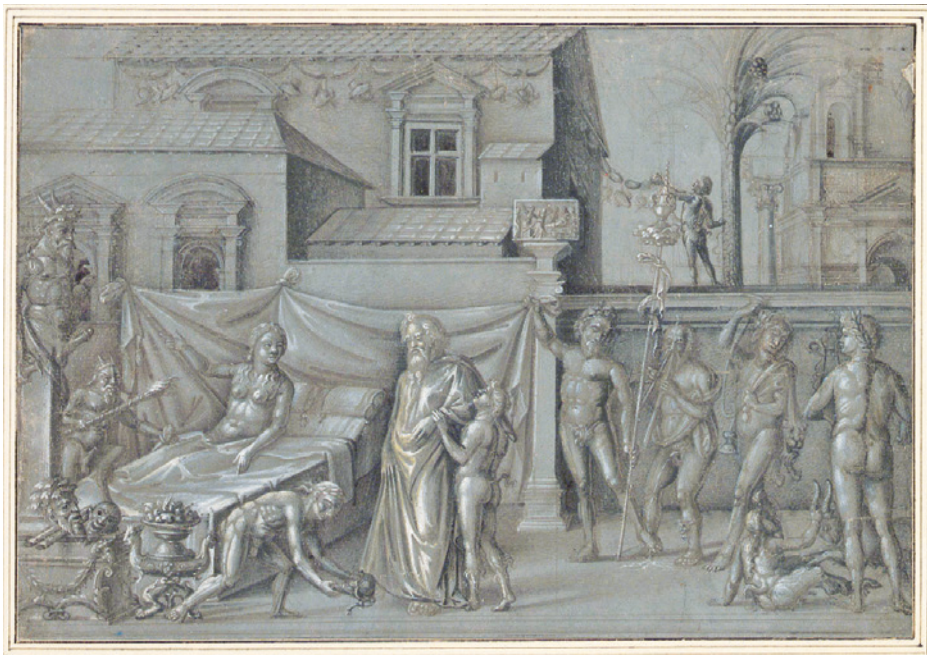


Abb. 166: Giovanni Maria Falconetto, *Mahl des Ikarios*, nach 1500, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 13247)

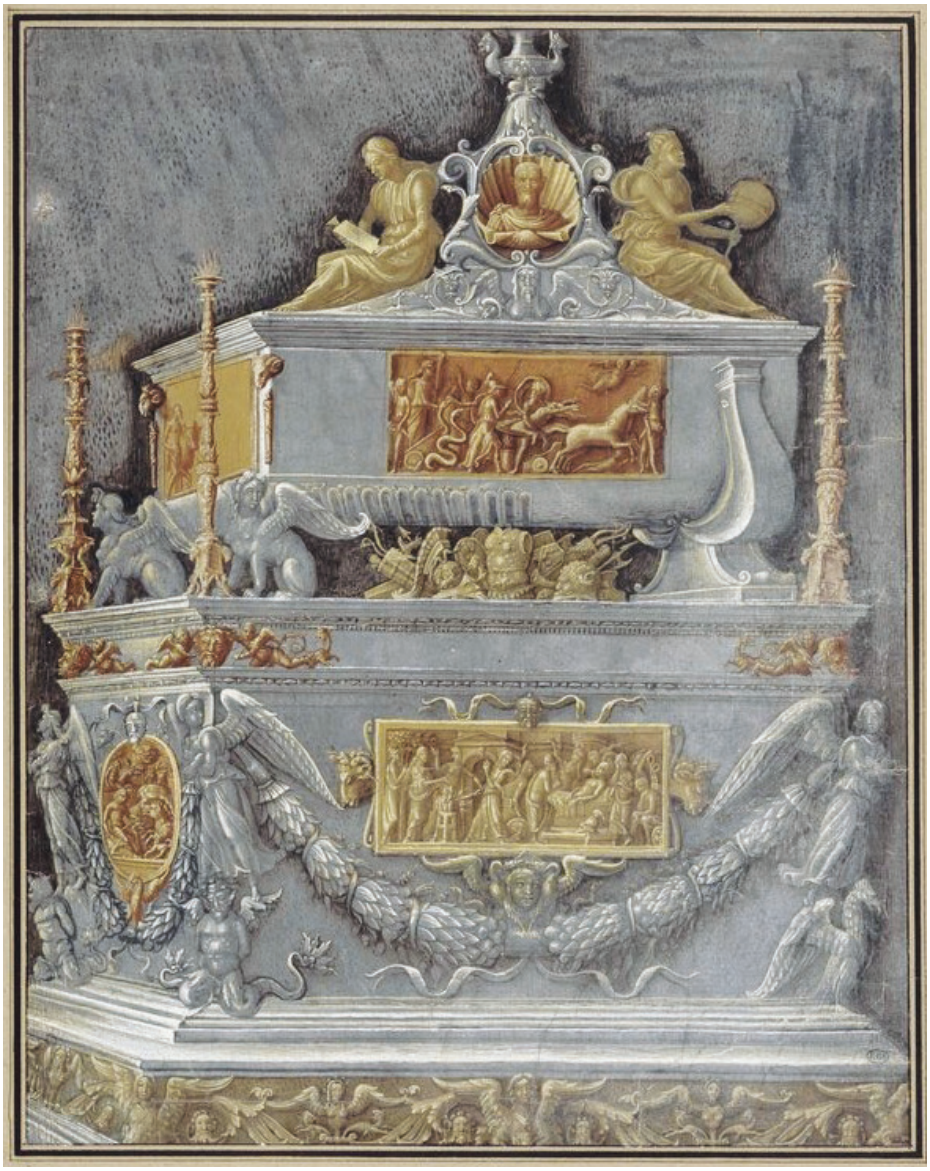


Abb. 167: Giovanni Maria Falconetto, *Entwurfszeichnung für ein freistehendes Grabmal*, nach 1521, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins (Inv.-Nr. RF 1075)



Abb. 168: Giovanni Maria oder Jacopo Falconetto (?), *Apostel Petrus*, vor 1492, Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo (Inv.-Nr. 114)

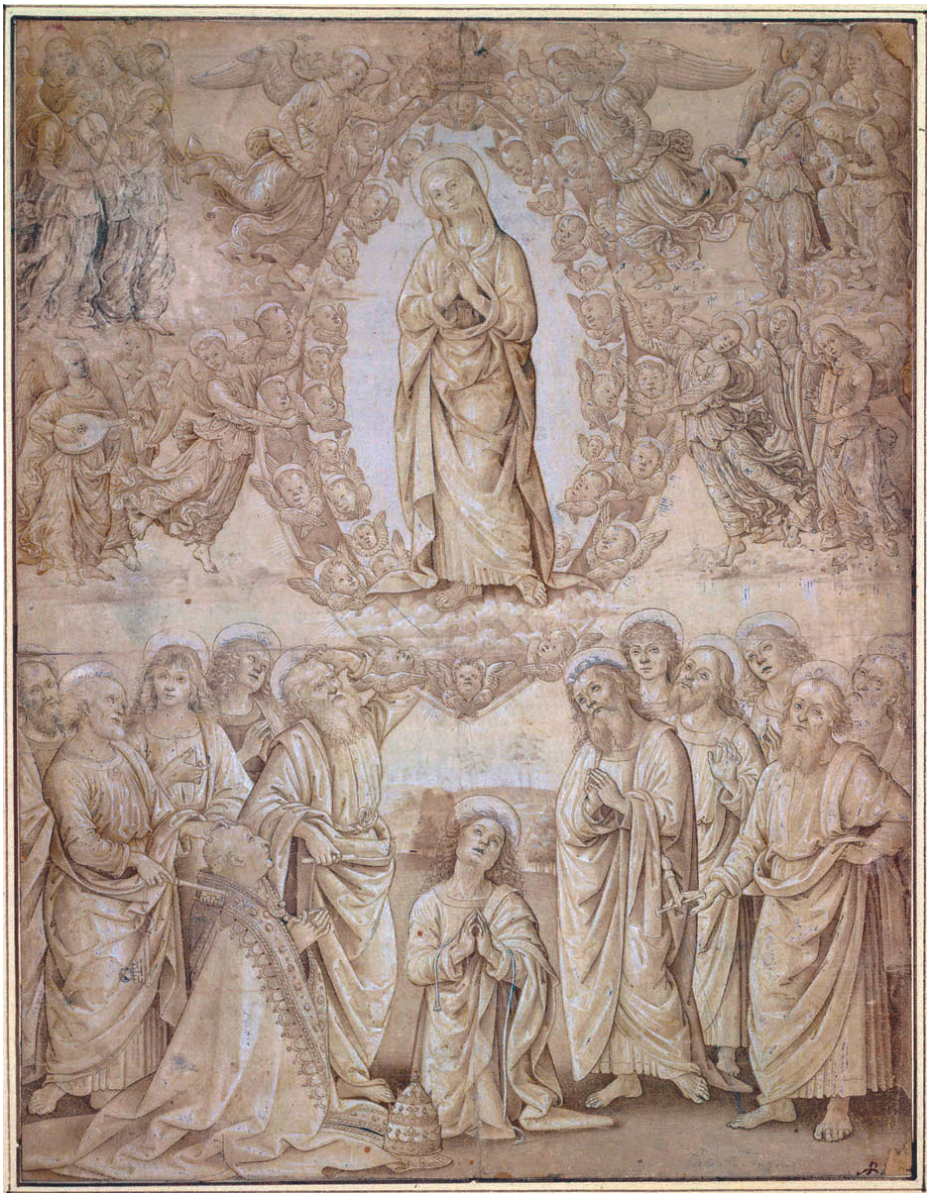


Abb. 169: Werkstatt des Perugino oder Pinturicchio, *Himmelfahrt Mariens*, um 1500, Wien, Albertina, Grafische Sammlung (Inv.-Nr. 4861)



Abb. 170: Giovanni Maria Falconetto (?), *Flussgott Nil & Rossebändiger*, um 1495/1500, New York, The Morgan Library & Museum (Inv.-Nr. IV, 5)



Abb. 171: Giovanni Maria Falconetto (?), *Flussgott Tiber*, nach 1512, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KdZ 26367)

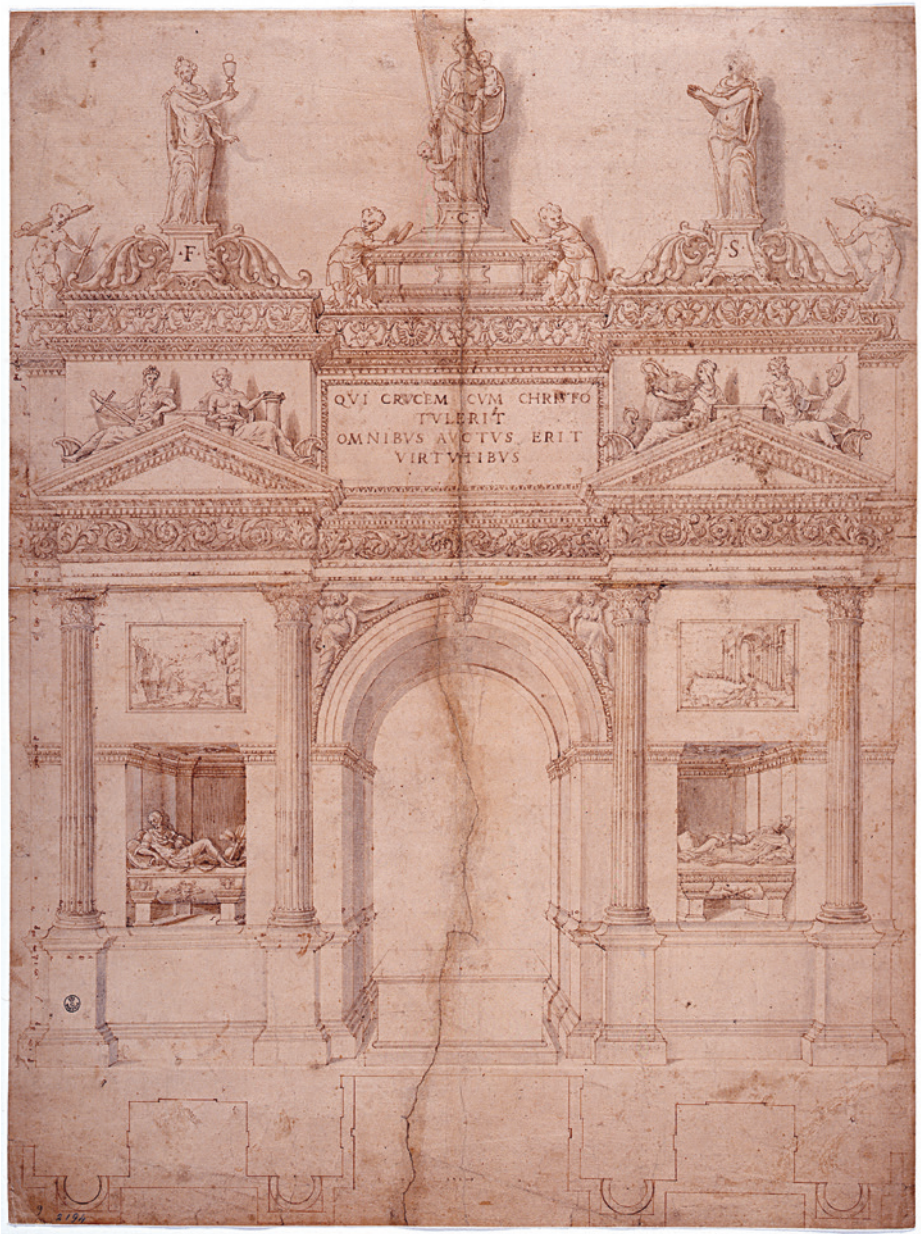


Abb. 172: Giovanni Maria und Angelo Falconetto (?), *Grund- und Aufriss eines monumentalen Wandgrabmals*, um 1526, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Inv.-Nr. 2194 A)



Abb. 173: Unbekannter Zeichner, *Tempel von Jerusalem mit dem zerrissenen Vorhang*, um 1540/1550, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KdZ 5518)



Abb. 174: Bildhauer Agnolo nach einem Entwurf von Giovanni Maria Falconetto (1499), *Cappella Miniscalchi,* 1506–1510, Verona, Sant'Anastasia



Abb. 175: Giovanni Maria Falconetto, *Gartentor der Villa Cornaro*, um 1523, Este



Abb. 176: Giovanni Maria Falconetto, *Loggia im Hof der Casa Cornaro*, 1524, Padua



Abb. 177: Giovanni Maria Falconetto, *Porta San Giovanni*, 1528, Padua

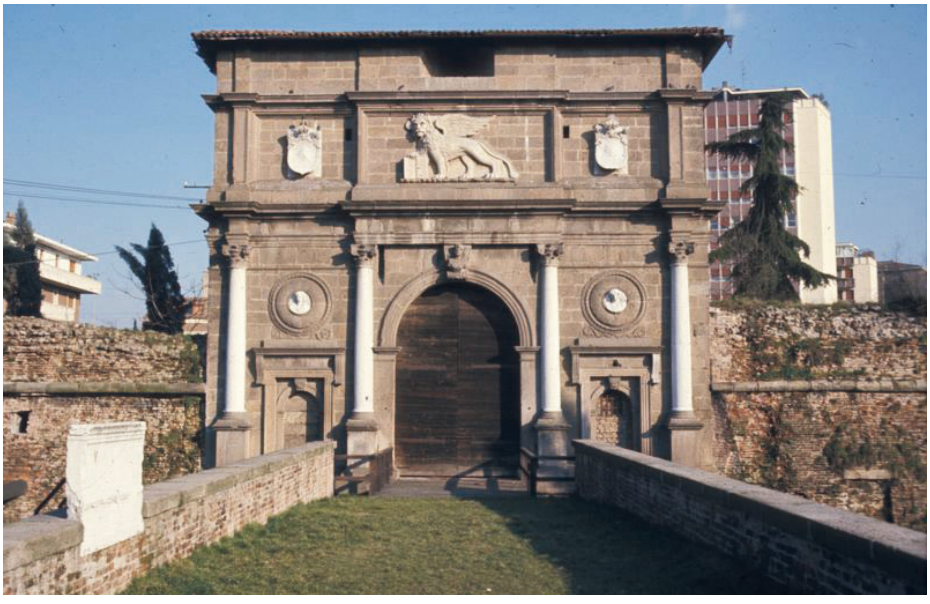


Abb. 178: Giovanni Maria Falconetto, *Porta Savonarola*, 1530, Padua





Abb. 179: Giovanni Maria Falconetto, *Portal des Torre dell'Orologio,* 1532, Padua, Piazza dei Signori, Palazzo del Capitanio



Abb. 180: Giovanni Maria Falconetto, *Fassade des Palazzo del Monte di Pietà*, 1532, Padua, Piazza Duomo

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2
MARCHESINI 2001, S. 130–131.

Abb. 3–11, 20–23, 25, 26, 38, 45, 49–55, 96–99
© Archivio fotografico della Diocesi di Verona / Foto: Michael Bodenstedt.

Abb. 12–19, 39–43, 46–48, 95, 147
© Archivio fotografico della Diocesi di Verona.

Abb. 24, 124–126, 165, 166, 169
© Albertina, Wien.

Abb. 27
© Royal Collection Enterprises Limited 2025 / Royal Collection Trust.

Abb. 28–37, 57–59, 68, 70, 71, 100–120, 123, 127–130, 133–135, 140–142, 144, 145, 153
Foto: Michael Bodenstedt.

Abb. 44, 91
© Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi / Foto: Cristian Ceccanti / Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

Abb. 56, 63–65, 148, 149
© Arcidiocesi di Trento / Foto: Michael Bodenstedt / Su concessione dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Trento.

Abb. 60, 61
© Fotoarchiv des Amtes für Bau- und Kunstdenkmäler, Landesdenkmalamt, Autonome Provinz Bozen – Südtirol / Foto: Michael Bodenstedt.

Abb. 62
DAL PRÀ 2010, S. 227, Abb. 22.

Abb. 66, 152, 156
© Verona, Museo di Castelvecchio, Archivio Fotografico.

Abb. 67
LODI 2009, S. 76, Abb. 35 und 36.

Abb. 69
CENNI / SCHWEIKHART 1983, S. 33–36, Taf. 7–10.

Abb. 72–88, 146
Foto: Michael Bodenstedt / Su concessione della Fondazione d'Arco – Museo di Palazzo d'Arco, Mantua.

Abb. 89, 90
AURIGEMMA / CAVALLARO 1999, S. 185, 188 und 190.

Abb. 92
© Musei del Bargello / Su concessione del Ministero della Cultura – Musei del Bargello.

Abb. 93
© Staatliche Graphische Sammlung München (Inv.-Nr. 156711 D).

Abb. 94
DACOS 2008, S. 45, Taf. 20.

Abb. 121, 122, 131, 132
LUPO 2004, S. 44, Abb. 40 und S. 46, Abb. 42 und 43; S. 49, Abb. 46, 47 und 48; S. 64, Abb. 77; S. 48, Abb. 45a und 45b.

Abb. 136
BRESCIANI 1938, S. 217.

Abb. 137, 139
Immagini gentilmente concesse dagli autori Francesco Occhi e Augusto Garau.

Abb. 138
Immagini gentilmente concesse dai proprietari del palazzo Montanari.

Abb. 143
FLODER REITTER 1997, S. 63.

Abb. 150, 151
© Trento, Museo Diocesano Tridentino, Inventario diocesano / Foto: Nicola Eccher.

Abb. 154
© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston / Foto: David Mathews.

Abb. 155
© Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Abb. 157, 158
© Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro – Direzione regionale Musei Nazionali Veneto / Su concessione del Ministero della Cultura.

Abb. 159, 164
© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Foto: Herbert Boswank.

Abb. 160
© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

Abb. 161
© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Foto: Atelier Schneider.

Abb. 162
© GrandPalaisRmn / Musée du Louvre.

Abb. 163
© GrandPalaisRmn / Musée du Louvre / Foto: Hervé Lewandowski.

Abb. 167
© GrandPalaisRmn / Musée du Louvre / Foto: Michèle Bellot.

Abb. 168
Foto: Anna Bodenstedt / Per la gentile concessione della Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, Verona.

Abb. 170
© The Morgan Library & Museum. IV, 5. Purchased by Pierpont Morgan (1837–1913) in 1909. / Foto: The Morgan Library & Museum, New York.

Abb. 171, 173
© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 172
© Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi / Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi.

Abb. 174
PIETROPOLI 2011, S. 174.

Abb. 175, 176, 179, 180
Foto: Anna Bodenstedt.

Abb. 177, 178
© Comitato Mura di Padova / Foto: Adriano Verdi.

Giovanni Maria Falconetto (1468 in Verona – 1535 in Padua) vertritt als Malerarchitekt einen besonderen Künstlertypus des Quattro- und Cinquecento. Er hielt sich mehrfach in Rom auf und erlangte als profunder Kenner der Antike große Bedeutung in Oberitalien. Der Künstlerbiograph Giorgio Vasari äußert sich in den Vite voll des Lobes zu den Antikennachzeichnungen und den Architekturentwürfen Falconettos, den er als Maler jedoch eher geringschätzte. Dieses Urteil mag mitursächlich für die lange Vernachlässigung von Falconettos malerischem Œuvre gewesen sein.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese Lücke durch die monografische Darstellung von Falconettos Gesamtwerk als Maler und Zeichner und die Erstellung eines kritischen Werkverzeichnisses zu schließen. Auf die Analyse der von Vasari verfassten Lebensbeschreibung folgt eine detaillierte Rekonstruktion der Vita anhand der gesicherten Werke und der dokumentarisch belegten Ereignisse und Fakten. Gruppiert nach Aufgabenstellung und Auftraggebern werden die einzelnen Werke eingehend untersucht, um das künstlerische Profil Falconettos herauszuarbeiten und sein Schaffen entwicklungsgeschichtlich einzuordnen.

Anna Bodenstedt studierte Kunstgeschichte in Freiburg im Breisgau, Verona und München. Mit der vorliegenden Arbeit wurde sie 2023 an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert. Das Dissertationsprojekt wurde durch Forschungsstipendien des Deutschen Studienzentrums in Venedig und der Gerda Henkel Stiftung gefördert.

ISBN 978-3-99181-964-6