

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	21 (1961)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom : ein Beitrag zum römischen Frühwerk des Polidoro da Caravaggio
<b>Autor:</b>	Kultzen, Rolf
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-164697">https://doi.org/10.5169/seals-164697</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom

*Ein Beitrag zum römischen Frühwerk des Polidoro da Caravaggio*

Von ROLF KULTZEN

(TAFELN 13–22)

Von jeher hat die Kunstbetrachtung den in Chiaroscuro ausgeführten Fassadenmalereien Polidoros da Caravaggio in seinem Werke den Vorrang eingeräumt. Ihren ersten entschiedenen Ausdruck findet diese Tatsache bei Vasari, der der Meinung ist, Polidoro und sein Genosse Maturino hätten die beiden farbigen Landschaften in S. Silvestro a Monte Cavallo und «viele Zimmer und Friese in vielen Häusern Roms mit Fresko- und Temperafarben» nur «zur Probe» gemacht, «denn sie vermochten niemals mit Farben jene Schönheit zu erreichen, die sie stets ihren Werken in Hell-dunkel, Bronze- oder Erdfarbe verliehen, wie man es noch an dem Hause bei Torre Sanguigna sieht, das dem Kardinal von Volterra gehörte. An der Fassade desselben malten sie ein herrliches Ornament in Helldunkel und darin einige Figuren in Farben, die so schlecht gemacht und behandelt sind, dass sie die gute Zeichnung, die sie besassen, von dem ursprünglichen Pfad abgebracht haben»<sup>1</sup>. Statt sich durch den Vergleich mit den Meistern der Farbe «von ihrer törichten Meinung abbringen» zu lassen, kritisiert Vasari weiter, hätten sie «in S. Agostino in Rom am Altar der Martelli einige farbige Kindergestalten» gemalt, «wo dann Jacopo Sansovino als Abschluss des Werks eine Madonna aus Marmor schuf; diese Kinder sehen nicht aus, wie das Werk von namhaften Leuten, sondern wie von Idioten, die gerade zu lernen anfangen. Deswegen malte Polidoro auf der Seite, wo das Altartuch den Altar verdeckt, eine kleine Darstellung des toten Christus mit den Marien (in Chiaroscuro), ein herrliches Werk, und bewies, dass dies tatsächlich mehr ihr Beruf war als die Farben»<sup>2</sup>.

Einen Grund für das Unvermögen im Umgang mit der Farbe, das er an Polidoro rügt, scheint Vasari in den besonderen Lebensumständen suchen zu wollen, die den Maler erst verspätet zu einer entsprechend abgekürzten künstlerischen Ausbildung kommen liessen, in deren Verlauf er allerdings «binnen wenigen Monaten – gewiss ein Beweis seiner Begabung – Sachen machte, die jeden in Erstaunen versetzten»<sup>3</sup>.

Was er aber für Polidoros eigentlichen Beruf hält, drückt Vasari mit aller Deutlichkeit aus, wenn er (mit Bezug auf Polidoros antikisierende Fassadenmalereien) sagt, dass der Künstler «die Kostüme, Gesichter und Gestalten der Alten» nachzuahmen verstehe, so dass es scheine, als seien es «jene

<sup>1</sup> Vasari, deutsche Ausgabe von G. Gronau, IV (1910), p. 279.

<sup>2</sup> Vasari, deutsche Ausgabe von G. Gronau, IV (1910), p. 280.

<sup>3</sup> Vasari, deutsche Ausgabe von G. Gronau, IV (1910), p. 273; sehr zurückhaltend wird auch das Kolorit der farbigen Arbeiten aus Polidoros Neapler Zeit von Vasari beurteilt und allein das für die Kirche der Annunziata de’ Catalani in Messina ausgeführte Bild der Kreuztragung Christi (jetzt im Museo Capodimonte zu Neapel, Nr. 103) erhält das Prädikat «von gefälligem Kolorit» (p. 284).

Menschen selbst». «In Wahrheit gebot in diesem Beruf niemand über soviel Zeichnung oder einen schöneren Stil, soviel Erfahrung oder grösitere Gewandtheit in dieser Kunst»<sup>4</sup>.

Wie sehr Vasari hier als bildender Künstler urteilt, der im Werk des anderen ein wesentliches Anliegen seiner eigenen Generation treffend ausgedrückt findet, statt es als systematisch vorgehender Historiker zu betrachten, wird aus der breiten Nachwirkung gerade jener antikisierenden Fassadenmalereien Polidoros unmittelbar anschaulich. Es kommt hinzu, dass die klassizistisch eingestellten Kunstdtheoretiker der zwei auf Vasari folgenden Jahrhunderte in ebendiesen Fassadenmalereien ihre Ideale auf vorbildliche Weise verwirklicht sahen, so dass mithin für die Berücksichtigung anderer Arbeiten unseres Künstlers kaum mehr eine Veranlassung gegeben schien.

Ein besonders charakteristisches Beispiel für diese Situation bildet die bis heute unentschiedene Beurteilung eines farbigen Freskenzyklus mit Darstellungen aus der Passion Christi in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in S. Maria della Pietà beim Vatikan.

Die erste Erwähnung desselben im Zusammenhang mit Polidoro findet sich in Mancinis «Viaggio per Roma». Dort heisst es: «Succede la chiesa di Campo Santo, dove l'altar maggiore è d'un todesco coetano di Raffaello, e la cappella della Passione che alcuni dicono esser di Polidoro, ma è pur d'un todesco»<sup>5</sup>.

Mancinis Meinung, dass die für uns in Frage stehende Cappella della Passione nicht von Polidoro ausgemalt sei, sondern ebenso wie der Hauptaltar der Kirche von einem deutschen Maler stamme, scheint nun der Ausgangspunkt für die schwankenden Angaben, die in der späteren Guidenliteratur über Polidoros Wirken in der Kirche des Campo Santo vorherrschen<sup>6</sup>.

Eine wichtige Rolle spielt dabei der aus einer Mitteltafel mit der Darstellung einer Beweinung Christi und zwei doppelseitig bemalten Flügeln bestehende Hauptaltar der Kirche<sup>7</sup>. Hinsichtlich dieses offenbar auch von Mancini gemeinten Altars heisst es nämlich bereits bei Titi: «La Deposizione di Christo nell'Altar Maggiore si crede del Caravaggio», und die gleiche Ansicht lebt bis in die Guidenliteratur des 19. Jahrhunderts weiter<sup>8</sup>. Wahrscheinlich wurde der Irrtum

<sup>4</sup> Vasari, deutsche Ausgabe von G. Gronau, IV (1910), p. 277.

<sup>5</sup> Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura. Publ. per la prima volta da Adriana Marucchi con il comm. di Luigi Salerno. Roma, Accad. Naz. dei Lincei, 1956–1957, vol. I, p. 269 und Anm. 1259.

<sup>6</sup> Behauptet wird die Autorschaft Polidoros für die Fresken der Schweizerkapelle im Gegensatz zu Mancini etwa von P. Totti in seinem «Ritratto di Roma Moderna», und zwar sowohl in der Ausgabe von 1638 (p. 254) als auch in derjenigen aus dem Jahre 1652 (p. 37). Geteilt wird diese Meinung ebenfalls von Titi in seinem «Studio di Pittura etc.», wo sie in den Ausgaben von 1674 bis 1763 gleichmässig wiederkehrt. Entsprechende Angaben finden sich schliesslich u.a. in den verschiedenen Ausgaben der «Descrizione di Roma antica e moderna» von Michelangelo und Pier Vincenzo Rossi (Schudt, Nr. 192–201), in der Guida «Roma sacra e moderna» (Rom 1725) (p. 386), von Giov. Francesco Ceconi (Schudt, Nr. 224), oder in den Itinerarien Vasis seit 1773.

<sup>7</sup> Auf den im 18. Jh. übel restaurierten Altarflügeln erscheinen links innen Petrus und Johannes d. T., rechts innen Jakobus Maior (i) und Paulus; links aussen die Begegnung an der Goldenen Pforte und rechts aussen die hl. Anna selbdritt; siehe dazu A. de Waal, Der Campo Santo der Deutschen zu Rom. Geschichte der nationalen Stiftung, Freiburg 1896, p. 215/16. – Sämtliche Stücke des Altars sind jetzt an den Seitenwänden des Hauptchors von S. Maria della Pietà verteilt aufgehängt, während dessen Mittelnische das Gipsmodell einer spätnazarenischen Pietà von Achtermann schmückt; siehe A. de Waal und P. Kirch, «Roma Sacra», 2. Aufl. (Regensburg 1926), p. 664, und A. Schubert, «Der Campo Santo Teutonico in Rom», Rom, o. J., p. 4.

<sup>8</sup> Siehe F. Titi, «Studio di Pittura etc.», Rom 1674 (Schudt, Nr. 280), p. 28/29; wie kritiklos diese Angabe Titis in den späteren Guiden wiederverwendet wurde, erhellt auch daraus, dass nun häufig der Name Polidoros da Caravaggio mit demjenigen Michelangelos da Caravaggio verwechselt wird; siehe z. B. Giov. Francesco Ceconi, «Roma sacra e moderna», Rom 1725 (Schudt, Nr. 224) p. 385/6. Die im Kommentar der Mancini-Ausgabe (vgl. Anm. 5), II, Anm. 1259, geäusserten Zweifel an der Identität dieses Altarwerkes mit dem von Mancini gemeinten, dürften sich tatsächlich angesichts der von A. de Waal gegebenen Hinweise zu dessen Geschichte erledigen, derzufolge das Stück seit dem Jahre 1502 ununterbrochen an seinem Ort nachweisbar ist, welche Feststellung auch dadurch keine Einschränkung erfährt, dass für das Mittelbild die Bezeichnung «Pietà» oder «Deposizione di Croce» nebeneinander verwendet werden; siehe A. de Waal, «Der Campo Santo der Deutschen zu Rom etc.» (Freiburg 1896), p. 92; an derselben Stelle (p. 153) weist de Waal übrigens darauf hin, dass die auf Leinwand gemalten Bilder für die Seitenwände des Chors von J. de Haase aus dem Jahre 1628 im folgenden Jahrhundert bei dem Versuch einer Restaurierung zugrunde gingen.

durch den Umstand befördert, dass Mancini den Hauptaltar mit dem Beweinungsbild im selben Atem mit den thematisch parallelen Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi in der benachbarten Cappella della Passione genannt und bezüglich der letzteren den Namen Polidoros erwähnt hatte. Es mag hinzukommen, dass man in der merkwürdigen Mischung oberitalienischer und umbrischer Stileigentümlichkeiten des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die jene Beweinung charakterisiert und bei der man jüngst recht überzeugend an Macrino d'Alba gedacht hat<sup>9</sup>, womöglich eines jener farbigen Experimente sah, wie sie Vasari bei Polidoro beschreibt. Darüber hinaus bleibt einzuräumen, dass sich der unvorbereitete Besucher der Kirche zunächst immer an den aufwendigen Hauptaltar verwiesen gefühlt haben dürfte, um so mehr, als sich die Fresken Polidoros in der benachbarten Cappella della Passione einer näheren Beachtung von jeher durch schlechte Beleuchtungsverhältnisse entzogen und zu dem vermutlich schon früh in fortschreitendem Verfall begriffen waren<sup>10</sup>.

Jedenfalls spielen die Fresken der Schweizerkapelle trotz ihrer mehrfachen Erwähnung in der Guidenliteratur keine Rolle in der bisher geläufigen, allgemeinen Vorstellung von Polidoros Kunst. Auch der Kommentar der letzten Mancini-Ausgabe folgt in diesem Zusammenhang nur den Angaben der zitierten Textstelle und spricht mit Hinsicht auf den Stil der Malereien von «caratteri... decisamente fiamminghi»<sup>11</sup>. Unberücksichtigt bleibt dabei ebenfalls ein bereits im Jahre 1927 unternommener, vor allem auf der angeführten Guidenliteratur füssender Versuch Clara Pacchiottis, die Fresken wenigstens teilweise mit Polidoro in Zusammenhang zu bringen<sup>12</sup>.

Allerdings wird hier nur die untere Partie unseres Bilderzyklus untersucht, eine das Thema der Passion Christi vom Abendmahl bis zur Auferstehung behandelnde Szenenfolge, welche im Jahre 1912 von ihrem ursprünglichen Platz abgelöst und in zehn Teile zerschnitten an der rechten Wand der Kapelle aufgehängt wurde<sup>13</sup>. Dagegen wird das auf der gegenüberliegenden Schildwand beiderseits des Kapellenfensters *in situ* verbliebene Fresko mit der Anbetung der Hl. Drei Könige von der Autorin offenbar übersehen<sup>14</sup>. Jedenfalls beschränkt sie sich bei ihrer kurzen Charakterisierung der Fresken auf die abgenommenen Teile. Zudem bestreitet sie das Vorhandensein des bereits von A. de Waal an Ort und Stelle beschriebenen Wappens von Hadrian VI.<sup>15</sup>, das auch heute noch im Bogenscheitel der mit Groteskenmalereien geschmückten Laibung des Kapellenfensters erkennbar ist und dort links und rechts von den ebenfalls erhaltenen Wappen Leos X. und Julius' II. flankiert wird (Tafel 13a)<sup>16</sup>.

Ohne schon jetzt auf die ziemlich vagen Begründungen C. Pacchiottis für ihre Zuschreibungen an Polidoro näher einzugehen, zunächst einige Bemerkungen zur Geschichte der Schweizerkapelle. In unseren Angaben darüber folgen wir dem ebenfalls 1927 erschienenen Buch R. Durrers «Die Schweizergarde in Rom und die Schweizer in päpstlichen Diensten»<sup>17</sup>. Danach besass die Schwei-

<sup>9</sup> A. Schubert (vgl. Anm. 7), p. 4.

<sup>10</sup> Über eine im Jahre 1654 von dem holländischen Maler Jan van Kaustren durchgeführte Restaurierung der Fresken finden sich genaue archivalische Angaben bei R. Durrer, *Die Schweizergarde in Rom und die Schweizer in päpstlichen Diensten*, Band I, Luzern 1927, p. 365, und besonders Anm. 42.

<sup>11</sup> Mancini (vgl. Anm. 5), II, Anm. 1259.

<sup>12</sup> Clara Pacchiotti, *Nuove attribuzioni a Polidoro da Caravaggio in Roma; L'Arte*, XXX (1927), p. 189 ff., insbesondere p. 206–212.

<sup>13</sup> Einzelheiten über die Ablösung dieser Fresken von der Wand finden sich bei R. Durrer (vgl. Abb. 10), p. 365; die dem szenischen Ablauf der Passionsgeschichte zuwiderlaufende Hängung der abgenommenen Fresken auf der rechten Kapellenwand bemerkt bereits Clara Pacchiotti (vgl. Anm. 12), p. 207.

<sup>14</sup> Der Hauptgrund dafür dürfte in den schon erwähnten, ungünstigen Lichtverhältnissen der Kapelle zu suchen sein, wodurch tatsächlich genauere Unterscheidungen auf der Fensterwand sehr erschwert werden.

<sup>15</sup> A. de Waal, *Der Campo Santo der Deutschen zu Rom etc.* (Freiburg 1896), p. 172.

<sup>16</sup> Das Wappen Clemens' VII., von welchem C. Pacchiotti ausserdem spricht, ist tatsächlich gar nicht vorhanden; C. Pacchiotti (vgl. Anm. 12), p. 208.

<sup>17</sup> Vorarbeiten Durrers zu diesem Buch werden auch bereits in dem Aufsatz von Clara Pacchiotti verwendet; siehe dort, (vgl. Anm. 12), p. 208.

zergarde gemeinsam mit einer aus ihren Reihen hervorgegangenen Bruderschaft seit dem Jahre 1517 das Benutzungsrecht in der Kapelle des nördlichen Seitenschiffes von S. Maria della Pietà, welche damals der Hl. Dreifaltigkeit geweiht war<sup>18</sup>. Bereits im gleichen Jahre wird mit der Ausstattung dieser Kapelle begonnen, obwohl ein endgültiger Vertrag erst am 14. Mai 1520 durch den derzeitigen Gardehauptmann Kaspar Röist zusammen mit anderen Schweizern abgeschlossen wurde<sup>19</sup>. Derselbe Röist dürfte auch der Auftraggeber für die Passionsdarstellungen in dieser Kapelle gewesen sein. Es erscheint nämlich nicht nur sein Wappen mit einer weissen Rose auf blauem Felde über dem Hauptbild mit der Kreuzigung, darüber hinaus hat schon Durrer mit guten Gründen darauf hingewiesen, dass in der Gestalt des Hauptmannes zur Rechten unter dem Kreuz ein Porträt Röists zu vermuten sei<sup>20</sup>. Ein festes Datum, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach den Terminus ante quem für die Entstehung der Fresken, liefert schliesslich das obenerwähnte, in der Fensterlaibung zwischen den Wappen Leos X. und Julius' II. angebrachte Wappen Hadrians VI., dessen kaum zweijährige Regierungszeit in die Jahre 1522/23 fällt.

Von dem ursprünglichen Zusammenhang dieses Freskenzyklus *in situ*, also an der linken Kapellenwand, vermittelt uns eine Photomontage in dem Buche Durrers einen guten Eindruck; dieselbe liegt auch dem in unserem Zusammenhang gegebenen zeichnerischen Rekonstruktionsversuch zugrunde<sup>21</sup> (Abb. 1). Danach war das Wandfeld unterhalb des Fensters durch eine dreiachsig, aus dem Triumphbogenmotiv entwickelte und in Steingrau gemalte Scheinarchitektur unterteilt, welche zur Aufnahme von neun in zwei Zonen übereinander gelagerten Passionsszenen diente. Gegenüber dem perspektivisch eingetieften Rahmenwerk sind die Bildfelder leicht zurückgestuft, wodurch offenbar ein für alle Teile gemeinsamer, auf die Mittelachse bezogener Blickpunkt angestrebt war, ohne dass dieser jedoch wirklich erreicht worden zu sein scheint<sup>22</sup>.

Thematisch eingeleitet wurden diese Darstellungen durch die noch an Ort und Stelle befindliche Anbetung der Könige darüber, welche durch das Kapellenfenster zweigeteilt wird und, von einem mächtigen, rotbraunen Vorhang überfangen, sich dem Blick in starker Untersicht darbietet (Tafel 13 a). Links vom Fenster sieht man das Reitergefolge, während zur Rechten die Könige dem Kinde ihre Geschenke darbringen.

Den Beginn der Passionsgeschichte in der darunterliegenden Zone bezeichnet eine querrechteckige Abendmahlssdarstellung, welche zusammen mit der Ölbergsszene, der Szene mit Christus vor Pilatus und der Geisselung in etwa gleich grossen Feldern den attikaartigen Streifen der beschriebenen Scheinarchitektur füllt. Von hier springt die Erzählung auf die linke Schmalseite des triptychonartigen Hauptprospektes, wo in zwei übereinanderliegenden Feldern oben die Dornenkrönung und unten die Kreuztragung erscheint. Die Mitte des Ganzen nimmt eine vielfigurige Kreuzigung beherrschend ein. Rechts davon, im Pendant zu der linken Gruppe, ist endlich die Beweinung und die Auferstehung Christi gegeben<sup>23</sup>.

Für die Vielteiligkeit der Erzählung sowohl wie die Freskotechnik und auch den Figurenstil des

<sup>18</sup> R. Durrer (vgl. Anm. 10), p. 362–365.

<sup>19</sup> Siehe P. M. Baumgarten, *Cartularium Vetus Campi Sancti Teutonicorum de Urbe* (Rom 1908) = Röm. Quartalschrift, 16. Suppl. Bd., p. 90 (XLI).

<sup>20</sup> R. Durrer (vgl. Anm. 10), p. 365.

<sup>21</sup> R. Durrer (vgl. Anm. 10), Taf. XII (nach Photos von J. Stokker von Zubon, 1905 im Auftrage Durrers angefertigt); die zeichnerische Durchführung der hier vorgelegten Rekonstruktion verdanke ich der freundlichen Hilfsbereitschaft von Herrn cand. arch. Bernhard Michael Ehbauer, Technische Hochschule Karlsruhe.

<sup>22</sup> Hier sei übrigens zum Vergleich auf das sehr ähnliche architektonische Rahmenwerk in den Loggien Raphaels hingewiesen, dessen auffallende Verwendung perspektivischer Mittel Karoline Lanckoronska sogar an Peruzzi als ausführenden Künstler hat denken lassen; siehe Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen in Wien, N. F., 9 (1935), p. 111 ff., «Zu Raphaels Loggien».

<sup>23</sup> Folgende Massangaben mögen eine annähernde Vorstellung von den Größenverhältnissen innerhalb dieses Freskenzyklus vermitteln: Kreuzigung: 165 × 180 cm. Das Wappen Röists (einschliesslich Kranz): Durchmesser 66 cm. Die vier Bildfelder beiderseits der Kreuzigung: durchschnittlich je 65 × 84 cm.

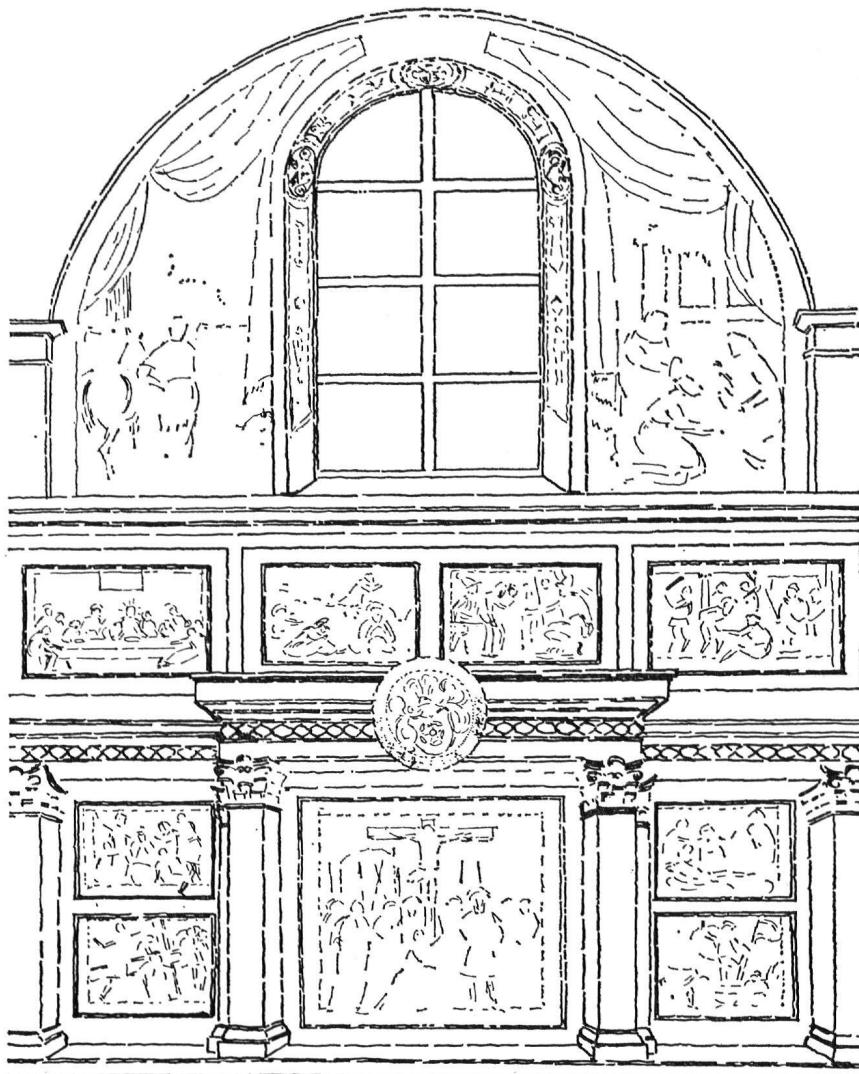


Abb. 1. Rom, S. Maria della Pietà in Camposanto. Schematische Rekonstruktion von Polidoros Freskenzyklus an der Schildwand der Schweizerkapelle. Im Medaillon über dem Kreuzigungsbild das Wappen des Gardehauptmanns Kaspar Röist aus Zürich.

hier beschriebenen Bilderzyklus bietet Peruzzis Ausmalung der Ponzetti-Kapelle in S. Maria della Pace aus dem Jahre 1516/17 das beste Vergleichsbeispiel<sup>24</sup> (Tafel 13b). Im einzelnen scheint sogar ein direkter Zusammenhang zwischen den in beiden Fällen an betonter Stelle gegebenen Epiphaniadarstellungen zu bestehen. Im übrigen rücken diese beiden Darstellungen in ihrer gemeinsamen Abhängigkeit von der Komposition Raphaels in der Predella der vatikanischen Marienkrönung von 1503 nur um so mehr zusammen.

Im Vergleich zu Raphael ist jedoch sowohl bei Peruzzi als besonders auch bei Polidoro eine stärker der Bildfläche verhaftete Figurenanordnung zu erkennen, die sich mit einer deutlichen Vorliebe für pointierte Attitüden verbindet und bei aller Neigung zu reliefhafter Gestaltung eine höchst aktive Darbietung der figürlichen Erscheinung anstrebt. Unterstützt werden derartige Tendenzen durch reichlich angewendete Verkürzungen, eine bewegte Drapierung der Gewänder, vor allem aber durch eine unverkennbare Neigung zur Steigerung der figürlichen Proportionen – ganz im Gegensatz zu der schönen Gelassenheit bei Raphael.

<sup>24</sup> Zum Datum der Ponzetti-Kapelle, siehe *Thieme-Becker*, Allg. Künstler Lex., XXVI (1932), p. 454.

Unterschieden von Raphael ist auch die lockere Zeichnung in den hier miteinander verglichenen Fresken Polidoros und Peruzzis sowie ihre gemeinsame Bevorzugung licht gebrochener, grüner und roter Farbtöne und vor allem ihre charakteristische Verwendung kräftiger, oftmals violett oder gelblich nuancierter Lichteffekte, die überwiegend vor dunklen Bildgründen entwickelt sind.

Angesichts solcher Beobachtungen ist nun der Hinweis Vasaris, Polidoro sei in seinen Anfängen der Manier Peruzzis gefolgt<sup>25</sup>, insofern von besonderem Interesse, als im Falle unseres Freskenzyklus aus der Schweizerkapelle durch das Wappen Hadrians VI. ein sicherer Anhalt für die Datierung gegeben ist. Vasari folgend, wäre also mit der Jahreszahl 1522/23 ein festes Datum aus der Frühzeit von Polidoros Tätigkeit gewonnen. Diese Annahme bestätigt sich auch insofern, als die im einzelnen zu rekonstruierenden Fassadenmalereien des Künstlers stilistisch eindeutig einer späteren Entwicklungsphase angehören<sup>26</sup>.

In der Einzelbetrachtung fortlaufend, wenden wir uns nunmehr zunächst jenen vier Darstellungen in der schmalen Zwischenzone unseres Freskenzyklus zu, welche C. Pacchiotti – hauptsächlich unter Hinweis auf den für Polidoro angeblich ungewöhnlichen, dunklen Bildgrund – sämtlich einer unbekannten Hand zuweist<sup>27</sup>.

Tatsächlich ist das die Passionsszenen einleitende Abendmahl Christi ganz links infolge seiner entstellenden Übermalungen kaum noch zu beurteilen<sup>28</sup> (Tafel 14a). Immerhin ist es kompositionell ganz offensichtlich aus einem unter Raphaels Anleitung entstandenen Stich Marc Antons mit einer Abendmahlsdarstellung (B 26) entwickelt<sup>29</sup>. Übereinstimmungen wie die enge Raumbühne, das über dem Kopf Christi erscheinende Fenster und vor allem die an beiden Tischenden als Repousoirfiguren gegebenen Apostel bestätigen das Vollauf. Gewisse Ansätze zu einer dramatisierteren Gruppierung der Apostel mögen dabei auf eine entfernte Nachwirkung von Leonards Abendmahl zurückzuführen sein. Im Ganzen dürfte hier aber die Verwendung eines für paradigmatisch angesehenen Kompositionsschemas aus der Werkstatt Raphaels stattgefunden haben.

Nicht zuletzt mag ein daraus vielleicht abzuleitender Mangel an Originalität C. Pacchiotti zu ihrer Abschreibung des Stückes bewogen haben. Dies ist übrigens um so wahrscheinlicher, als sie in ihrer gesamten Darstellung auffällig dazu neigt, die hier betrachteten Malereien allein am Massstab der reiferen Arbeiten Polidoros zu messen. Dagegen ist aber vor allem einzuwenden, dass wir es hier mit einem Frühwerk des noch relativ unselbständigen Meisters zu tun haben und dass wir uns infolgedessen zunächst an Phänomene zu halten haben, die unmittelbar mit der Entstehungszeit dieser Fresken zusammenhängen. Das aber gelingt bereits hinsichtlich der rechts an das Abendmahl anschliessenden Ölbergsszene, für deren Eigenhändigkeit sich überzeugende Indizien nachweisen lassen (Tafel 14b).

Die Darstellung ist dem queroblongen Bildfeld mittels eines knappgefassten Ausschnittes völlig übersichtlich einbeschrieben. Vor der Dunkelheit einer kurvig nach rechts absinkenden Böschung erscheinen im Vordergrund die schlafend in sich zusammengesunkenen Gestalten der

<sup>25</sup> Vasari, ed. Milanesi, V, p. 142.

<sup>26</sup> Unter solchen Umständen erscheint übrigens die vielfach behauptete Teilnahme Polidoros an der bereits 1519 abgeschlossenen Ausmalung der Loggien durch Raphael zumindest recht fraglich. Für die nähere Auseinandersetzung mit diesem Problem darf hier auf die in Vorbereitung befindliche Publikation der römischen Fassadenmalereien Polidoros an anderer Stelle verwiesen werden.

<sup>27</sup> C. Pacchiotti (vgl. Anm. 12), p. 212; im übrigen hält es die Autorin sogar für möglich, dass diese Fresken bei späterer Gelegenheit durch einen unbekannten Künstler hinzugefügt worden seien, der zudem in seiner Einfallslosigkeit die Geisselung Christi ein zweites Mal wiederholt hätte, wogegen hier festzustellen genügt, dass es sich bei der Szene links oben neben der Kreuzigung in Wirklichkeit um eine Dornenkrönung Christi handelt (siehe Tafel 17).

<sup>28</sup> Ob hier der dunkle Bildgrund, wie C. Pacchiotti (vgl. Anm. 12), p. 212, will, von der Hand des restaurierenden Malers mit schwarzen Tönen zusätzlich übergangen wurde, was bei der ursprünglich offenbar hellen Himmelszone der Kreuzigung (Tafel 19b) tatsächlich der Fall gewesen zu sein scheint, dürfte sich allerdings erst nach der in Aussicht genommenen Reinigung sämtlicher Fresken endgültig herausstellen.

<sup>29</sup> Vgl. W. Krönig, Das Abendmahlsbild des Pieter Coecke, in: *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen* (Antwerpen 1957), p. 163 f., Anm. 6, Fig. 2.

Jünger, von der gespenstischen Fahlheit eines nächtlichen Lichtes übergossen, das unruhig auf ihren in roten und grünen Tönen modellierten Gewändern und den strähnigen Haarkappen spielt. Farbig am stärksten ausgezeichnet ist die Gestalt des ganz rechts sitzenden Apostels, der über seinem dunklen Mantel ein rötliches Schultertuch trägt, während ein gelbes Unterkleid seine Knie bedeckt. Auf einem von rechts unten rasch ansteigenden Bergvorsprung erscheint in einiger Entfernung die lichte, in ein zartrotes Gewand gekleidete Gestalt Christi, die kniend im Gebet verharrt, während der Engel mit dem Kelch aus der Höhe herabschwebt<sup>30</sup>. Indessen sieht man in der Lücke zwischen der Böschung vorn und dem in gegenläufiger Richtung überhängenden Bergvorsprung die Reihe der Häscher in geduckter Haltung heranziehen.

Die charakteristische Weise, wie die mit Hilfe eines starken Chiaroscuro modellierten Gestalten in den Kontur dunkler Vordergrundfolien einbezogen sind, der Verzicht auf Mittelgründe und das entsprechend unvermittelte Überspringen auf weit entfernte Raumtiefen, vor allem aber das dumpfe Kauern der Apostel, durch wenige, die gesamte Figur übergreifende Linienzüge zwingend ausgedrückt, all das kehrt in erstaunlicher Übereinstimmung auf einer Zeichnung von der Hand Polidoros wieder, welche sich heute in der Sammlung des Herrn Janos Scholz in New York befindet<sup>31</sup> (Tafel 15a). Ähnlich ist darüber hinaus besonders die betont stimmungshafte Gemeinsamkeit der drei Apostel, deren gruppenhafter Zusammenhang in beiden Fällen weniger durch ein kunstvolles Gefüge ihrer körperlichen Proportionen als durch den suggestiv gegebenen Ausdruck ihres psychischen Verhaltens garantiert ist. Ebenso unverkennbar sind daneben die Übereinstimmungen in der Verwendung der technischen Mittel, zumal die Vorliebe für eine primär malerisch entwickelte und von einem starken Chiaroscuro bestimmte Zeichnung. Bei alledem meint man etwas von jener geballten Befangenheit zu verspüren, wie sie uns in den Gestalten der Vorfahren Christi aus Michelangelos Sixtinischer Decke begegnet. Man vergleiche nur die Figuren in den beiden der Erschaffung Adams zugeordneten Stichkappen mit den beiden rechts sitzenden Aposteln unseres Freskos, um sich auch angesichts der New Yorker Zeichnung an diese Vorbilder zu erinnern<sup>32</sup>. Solche Figurentypen finden sich auch im späteren Werk Polidoros immer wieder. Hier mag dafür der Hinweis auf die ungewöhnlich ausdrucksstarke Einzelfigur in einer Landschaftszeichnung unseres Künstlers aus den Uffizien genügen, welche in Haltung und technischer Durchführung mit dem am vorderen Bildrand kauernden Apostel aus dem Fresko in der Schweizerkapelle nahezu völlig übereinstimmt<sup>33</sup> (Tafel 15b). Übrigens befinden wir uns damit zugleich im Bereich jener antikisierenden Landschaftsauffassung, welche bei Polidoro ihren einzigartigen Ausdruck in den beiden Kirchenlandschaften in S. Silvestro a Monte Cavallo findet<sup>34</sup> (Tafel 15c).

In der Reihe unserer Passionsszenen folgt auf die Ölbergsszene eine Darstellung mit Christus vor Pilatus (Tafel 16a). Mit emphatischer Bewegung begegnet hier der inthronisierte römische Statthalter dem von Schergen umringten, tief gebeugt vor ihm erscheinenden Christus. Von der farblichen

<sup>30</sup> Auf dem Photo ist dieses am Original gerade noch erkennbare Detail nicht auszumachen.

<sup>31</sup> Feder u. Pinsel, weiss gehöht, grünliches Papier, 384 × 261 mm (Colls: Piancastelli, Brandegee). Die Mitteilung dieser Daten sowie die Überlassung eines Photos verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Janos Scholz. – Eine bis in alle Einzelheiten übereinstimmende Kopie des Blattes von anderer Hand befindet sich im Louvre, Cab. des Dessins, Inv. Nr. 10131 (Feder, weiss gehöht, auf blauem Papier, 281 × 201 mm). – Einen unmittelbaren Zusammenhang mit diesem Vorbild verrät eine stilistisch wie technisch verwandte Zeichnung mit einer ähnlichen Darstellung der schlafenden Jünger aus den Uffizien (Inv. Nr. 12131; Inschrift unten li:di Polidoro), die allerdings einem Angehörigen der auf Polidoro folgenden Künstlergeneration zuzuschreiben sein dürfte.

<sup>32</sup> Siehe Charles de Tolnay, The Sistine Ceiling (Princeton 1949), fig. 23; vgl. ebenfalls Fig. 137 und 138. Übrigens folgt Polidoro damit wiederum dem Beispiel Peruzzis, der in der Ponzetti-Kapelle ebenfalls starke Anklänge an Michelangelo verrät.

<sup>33</sup> Uffizien, 498<sup>P</sup>; schwarze und weisse Tusche, 204 × 269 mm; vgl. Albert Chatelet, Two Landscape Drawings by Polidoro da Caravaggio, Burl. Mag., XCVI (1954), p. 181/2 (Fig. 24/25).

<sup>34</sup> Über den vergleichbaren Charakter einer um 1545 entstandenen und Perino del Vaga zugeschriebenen Architekturvedute, siehe James S. Ackermann, The Belvedere as a Classical Villa, J. of the Warburg Inst., XIV (1951), p. 78–83 (Anm. 2) und p. 89–91.

Ausstattung des Freskos ist, immerhin bezeichnend, neben dem im Licht aufglänzenden Schwarz der Söldnerrüstung das fahle Rot des Mantels Christi sowie das helle Gelb der Kleidung des Pilatus erhalten geblieben.

Während die reliefhaft geschlossene Figurenanordnung bereits auf die späteren Fassadenmalereien Polidoros hinweist, erkennen wir in der Durchführung des Details wiederum dieselbe Hand wie in den vorauf betrachteten Szenen. Vor allem ist es jene rasche, mit reichen Lichtern arbeitende Zeichenweise, die unverkennbare Neigung zu übersteigerter Gestik bei aller Plumpheit der noch wenig entwickelten figürlichen Attitüden. Hinzu kommt abermals die kompositionelle Anlehnung des Ganzen an ein zeitlich nahestehendes Vorbild. Diesmal ist es eine von antiken Vorbildern abgeleitete Grisaillemalerei mit Gefangenen vor Konstantin aus dem Sockelfries unterhalb der Schlacht am Ponte Molle im Konstantinssaal<sup>35</sup>. Abgesehen von den thematisch bedingten Unterschieden ist allerdings gegenüber dem zeichnerisch lockeren Gewebe der Komposition aus der Sala Costantina, in welcher jedes figürliche Einzelement trotz reicher Bewegtheit leicht auffassbar bleibt, bei Polidoro ein starkes Zusammendräängen der figürlichen Kräfte auffallend, wobei aus den massig zusammengezogenen Gruppen einzelne, pointierte Gesten dann um so stärker hervortreten.

Die sehr ähnliche Anwendung desselben Bildschemas in einem späteren Fassadenfresko mit der Geschichte des Perillus zeigt übrigens, wie Polidoro von einer fast gewaltsamen Bändigung der szenischen Kräfte in seiner Frühzeit fortschreitet zu einer zunehmend sicher ausgewogenen Anordnung weniger, gross gesehener Figuren von unverkennbar klassischem Charakter<sup>36</sup> (Tafel 22a). Dabei ist es von besonderem Interesse, dass er im Falle der Perillus-Szene offenbar von einer nur im Nachstich erhaltenen Komposition Peruzzis ausgeht (Tafel 22b), deren räumliche Vielteiligkeit durch eine Fülle isolierter Figurenelemente bedingt ist, welche auf eine kompositionelle Integration im Sinne der Darstellung Polidoros geradezu hindrängen<sup>37</sup>.

Die letzte Darstellung in der Reihe von Passionsszenen aus der schmalen Mittelzone unseres Freskenzyklus, ganz rechts, zeigt die Geisselung Christi in Gegenwart des Pontius Pilatus (Tafel 16b). Durch Übermalung und Beschädigung bei der Abnahme ist dieses Fresko so stark entstellt, dass sich nur seine in den wesentlichen Zügen erhaltene Komposition noch wirklich beurteilen lässt. Auffallend ist auch hier wiederum die Verarbeitung verschiedener bedeutender Vorbilder aus der zeitgenössischen Malerei. So lässt zum Beispiel in der Geisselungsszene sowohl die Raumanordnung zur Linken als vor allem die Haltung des unter den Schlägen schmerhaft gekrümmten Körpers Christi an die etwa gleichzeitig ausgeführte Darstellung von *Seb. del Piombo* in *S. Pietro* in

<sup>35</sup> Die Darstellung wurde zusammen mit den übrigen Chiaroscuri des Konstantinssaals von *P. S. Bartoli* nachgestochen (vgl. *Meyer*, Allg. Künstler-Lexikon, III (1885) p. 56, Nr. 1020–1029); der Stich ist abgebildet bei *F. Baumgart*, Beiträge zu Raphael und seiner Werkstatt, Münchener Jahrbuch, N. F. VIII (1931) p. 59, Fig. 11 (vgl. dort p. 58, Anm. 10). Dasselbe Motiv wurde von Giulio Romano im Palazzo del Te in Mantua wiederverwendet, siehe *F. Hartt*, Giulio Romano, 1958, II, Fig. 209 (Sala dei Venti).

<sup>36</sup> Das nichterhaltene Fassadenfresko Polidoros mit der Perillus-Geschichte, welches *Vasari* beschreibt (ed. *Milanesi*, V, p. 144 und Anm. 3), befand sich ursprünglich in der Nähe der Engelsbrücke in Rom und ist uns durch mehrere Nachstiche erhalten (siehe *A. de Vesme*, Le Peintre grav. ital., 1906, p. 23, Nr. 3). Unsere Abbildung zeigt eine stark überarbeitete Radierung von *G. B. Galestruzzi*, welche im 18. Jahrhundert von dem römischen Verleger *Vinc. Billy* ohne Angabe des Autors herausgegeben wurde. Die Darstellung erscheint hier seitenverkehrt, wie der Vergleich mit einer Teilkopie von der Hand des *Girolamo da Carpi* aus dessen Skizzenbuch im Britischen Museum (Inv. 197\* d. 9. fol. 15 verso, Nr. 1950–8–16–3; Feder, 287 × 193 mm) lehrt.

<sup>37</sup> Dieses von der Peruzzi-Forschung bislang unberücksichtigt gebliebene Blatt wird von *A. P. F. Robert-Dumesnil*, Le Peintre-Graveur Français, VII (1844), p. 93/4, Nr. 205, als eine Arbeit von *P. Woeiriot* beschrieben. Als eine Erfindung Peruzzis erscheint es dagegen in verschiedenen römischen Stichkatalogen des 18. Jh., von denen mir als frühestes Beispiel der «*Indice delle stampe etc. di Domenico di Rossi, erede di Giacomo*», Roma 1709 (dort p. 36/37), bekanntgeworden ist. Die hier gegebene Bestimmung überzeugt um so mehr, als die Komposition der Szene stilistisch sehr gut übereingeht mit dem Bilde des Tempelganges Mariä von Peruzzi in *S. Maria della Pace* in Rom (Photo: GFN Rom, Nr. E 40265). Siehe auch: *Tb. Frimmel*, Stud. u. Skizz. z. Gemäldekunde, V, Sept. 1920, p. 55.

Montorio denken, während man sich angesichts des richtenden Pilatus an die Dekretalenübergabe in der Stanza della Segnatura erinnert fühlen mag, oder bei dem vor Christus am Boden sitzenden Soldaten an eine michelangeleske Erfindung. Dabei ist es bemerkenswert, dass diese offensichtlich von einem bestimmten Vorbild abgeleiteten Kompositionselemente trotz ihrer gedrängten Zusammenfügung dennoch in einem wesentlich selbständigen Bildzusammenhang aufgehen. Man spürt hier bereits etwas von jener erstaunlichen Fähigkeit Polidoros, seine Übernahmen stilistisch völlig der eigenen Bildkonzeption zu assimilieren, eine Eigenschaft, welche später angesichts der Antikenrezeption in seinen Fassadenmalereien aufs höchste bewundert wurde und jenen eine fortwirkende Suggestionskraft von unübersehbarem Einfluss verlieh.

Der Reichtum an figürlichen Motiven in den übrigen Darstellungen unseres Passionszyklus bleibt angesichts ihres schlechten Erhaltungszustandes mehr zu ahnen als wirklich zu erkennen. Jedenfalls ist er im Zusammenhang der jeweiligen Komposition nicht endgültig zu beurteilen. Einige Klarheit dürfte hier erst die dringend erforderliche Restaurierung des Ganzen schaffen. Erst dann werden auch die vergleichenden, allerdings ganz allgemeinen Hinweise C. Pacchiottis auf einzelne Michelangelo-Zeichnungen in Windsor mit Ergebnis nachzuprüfen sein<sup>38</sup>.

Erkennbar geblieben ist vor allem das Bemühen um einzelne, in der Bewegung reich durchgeführte, figürliche Attitüden innerhalb eines streng flächenparallel entwickelten Bildvortrages. Man betrachte daraufhin etwa die Gestalt des weit ausholenden Kriegsknechtes in der Szene mit der Dornenkrönung Christi<sup>39</sup> (Tafel 17) oder die sehr ähnlich aufgefasste Gestalt eines Soldaten vorn links in der darunter befindlichen Kreuztragung Christi<sup>40</sup> (Tafel 17). Dabei bleiben derartige Impulse immer eingebunden in ein festes Gefüge eng aufgeschlossener Figurengruppen, welche nur in der Beweinung Christi zugunsten des breit ausladenden Schmerzensgestus Mariens etwas lockerer gestaffelt sind (Tafel 18). Gerade dieses Thema hat Polidoro übrigens immer wieder beschäftigt, und es ist erstaunlich, zu sehen, wie diese frühe Lösung bereits wesentliche Züge seiner späteren Bearbeitungen desselben Themas latent einschliesst<sup>41</sup> (Tafel 19a).

Von eindringlicher Grossartigkeit ist schliesslich die sieghaft emporstrebende Gestalt des auferstehenden Christus in der letzten Szene (Tafel 18). Vor dem stark abschliessenden Sonnengelb einer die gesamte obere Bildfläche beherrschenden Lichterscheinung entfaltet sich die aus der Tiefe emporführende Aufwärtsbewegung in einem reichen Kontrapost, dessen Basis die am Boden gelagerten oder hinstürzenden Knäuel der Soldaten bilden, bei denen wiederum fahlrote oder graugrüne Töne vorherrschen.

<sup>38</sup> Mit der von C. Pacchiotti (vgl. Anm. 12), p. 209/10, ebenfalls ohne nähere Angabe zum Vergleich herangezogenen Windsorzeichnung Michelangelos, einen auferstehenden Christus darstellend, mag nun vielleicht die Nr. 12768 oder aber die Nr. 12771 verso (A. E. Popham/J. Wilde, The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries of His Majesty the King at Windsor Castle, London 1949, Nr. 428 bzw. 429v) gemeint sein; beide zeigen jedenfalls nur sehr allgemeine, eher im Ikonographischen begründete Übereinstimmungen. Im übrigen datiert man diese Zeichnungen in die Jahre um 1532, in einen Zeitpunkt also, als Polidoro Rom bereits für immer verlassen hatte.

<sup>39</sup> In dieser von C. Pacchiotti (vgl. Anm. 12), p. 212, irrtümlich als Geisselung Christi bezeichneten Szene (vgl. Anm. 27) verdient übrigens besondere Beachtung das zweimal wiederkehrende Motiv der gewundenen Säulen, das bereits Raphael nach dem Vorbild der antiken Ziboriums-Säulen aus Alt-St. Peter für seinen Teppich mit der Heilung des Lahmen verwandt hatte.

<sup>40</sup> Von den späteren Behandlungen desselben Themas durch Polidoro seien hier neben dem bekannten Bild aus Neapel (vgl. Anm. 3) wenigstens erwähnt ein am selben Ort im Museo Capodimonte magaziniertes kleines Bild (Abbildung: Laboratorio Fot. della Sop. alle Gallerie – Napoli, Neg. N. 14769), das in unmittelbarem Zusammenhang steht mit einem kürzlich von Herrn Pb. Pouncey im Londoner Kunsthandel erworbenen Ölbild, das demnächst von seinem Besitzer ausführlich publiziert werden soll.

<sup>41</sup> Herr Donato Sanminiatelli, Rom, hatte die grosse Freundlichkeit, mich auf die hier unter dem Namen Polidoros abgebildete Federzeichnung aus den Uffizien (Nr. 15073 F) hinzuweisen, welche der Darstellung in der Schweizerkapelle augenscheinlich sehr nahekommt. Von ähnlicher Grossartigkeit ist übrigens die Komposition einer anderen Beweinung Christi, welche sich in einer höchst eindrucksvollen Chiaroscuro-Zeichnung des Britischen Museums (Nr. 1944-7-18-16) erhalten hat und die womöglich einen Eindruck von jener verlorengegangenen Szene vermittelt, wie sie Vasari, ed. Milanesi, V, p. 148, in der Martelli-Kapelle von S. Agostino zu Rom am Sockel der Madonna del Parto J. Sansovinos beschreibt.

Damit verglichen wirkt das Hauptbild der Kreuzigung verhältnismässig ruhig (Tafel 19b). Der fast nüchtern modellierte Leib des Gekreuzigten mit einem gelb aufflammenden Nimbus hinter dem niedergesunkenen Haupte erscheint hier, alles beherrschend, vor einem die obere Bildhälfte ausfüllenden, dunklen Himmelsgrund. In diesen hinein ragen die Lanzen und roten Banner der unten dicht aufgereihten Kriegsknechte, vor denen sich zur Linken die heiligen Frauen versammelt haben, während Maria Magdalena am Fuss des Kreuzes niedergesunken ist. Die physiognomisch überraschend ausdrucksvoll behandelten Köpfe der drei Frauen ganz links und die zarten Lichteffekte im Haar und auf dem rechten Ärmel der Maria Magdalena verraten übrigens eine Sicherheit in der Behandlung des Details, wie sie uns sonst leider an keiner anderen Stelle erhalten geblieben ist. Schliesslich dürfte der porträthaft durchgeführte Kopf des Hauptmannes in der Tracht der Schweizergarde rechts unter dem Kreuz die oben bereits erwähnte Ansicht Durrers bestätigen, dass wir es hier tatsächlich mit dem beim Sacco di Roma gefallenen Kaspar Röist aus Zürich zu tun haben, der als Stifter des gesamten Zyklus sein Wappen über dem Kreuzigungsbild anbringen liess<sup>42</sup>.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es hier erstmalig gelingt, ein um 1522/23 datierbares Frühwerk Polidoros näher zu bestimmen. Die Untersuchung erweist seinen stilistischen Zusammenhang mit dem Kreis der Loggiemaler ebenso deutlich wie seine gleichzeitige Abhängigkeit von der Manier Peruzzis, mit welchem Künstler Polidoro auch die ähnliche Verwendung von Erfindungen der Hochrenaissance verbindet, die damals bereits als vorbildlich galten.

Darüber hinaus geben diese Malereien wichtige Ansätze verschiedenster Art für die späteren Arbeiten des Künstlers zu erkennen. Den im Verlauf unserer Besprechung gelegentlich dazu vorgebrachten Hinweisen sei noch zugefügt, dass Polidoro auch auf das Gesamtkonzept seiner Wanddekoration in der Schweizerkapelle noch einmal zurückgegriffen hat. Dies bezeugt eine heute in Chantilly aufbewahrte Entwurfszeichnung von seiner Hand<sup>43</sup> (Tafel 20). Auch hier handelt es sich um einen in eine gemalte Scheinarchitektur übertragenen Bilderzyklus, diesmal mit einer Beweinung Christi als Hauptszene. Doch führt die wiederum auf die Mittelachse bezogene Untersicht, in der das Ganze gegeben ist, hier in konsequenter Weiterentwicklung zu einer überzeugenden Vereinigung von Architektur- und Bildraum, wie sie sich in der Schweizerkapelle nur erst als entfernte Möglichkeit andeutete<sup>44</sup>. Im übrigen kehrt die in der Schweizerkapelle beiderseits des Fensters dargestellte Anbetung der Könige auf der Entwurfszeichnung fast genau übereinstimmend in der Predella wieder.

Schliesslich vermögen die Malereien in der Schweizerkapelle sogar heute noch durchaus die Behauptung Vasaris zu widerlegen, Polidoro sei in der Farbe nicht tüchtig gewesen. In diesem Zusammenhang muss auch der Vermutung begegnet werden, dass der etwa gleichzeitig mit der Dekoration der Schweizerkapelle einsetzenden Ausführung zahlreicher Helldunkelmalereien an römischen Palastfronten ein völliges Zurücktreten farbig ausgeführter Aufträge an Polidoro entspräche. Dafür mag hier ein Blick auf eine Gruppe abgenommener Fresken genügen, die heute im Palazzo Zuccari in Rom aufbewahrt werden und bei denen eine Beteiligung Polidoros seit längerem in recht widersprüchsvoller Weise durch die Forschung diskutiert wird<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Vgl. Anm. 20.

<sup>43</sup> Chantilly, Inv. Nr. F. R. 95; Feder in brauner Tinte, grau laviert, 340 × 255 mm; Colls.: Mariette, Reiset. – Auf der Kartusche des alten Passepartouts: «Polidori Caravagicensis Ex Collect. P. J. Mariette. 1741». Vgl. ebenfalls die ähnliche Entwurfskizze auf einer weiteren Zeichnung Polidoros im Brit. Museum (Nr. 1936-10-10-3 recto; Feder, 208 × 154 mm).

<sup>44</sup> Dass Polidoro auch in seinen Fassadenmalereien die perspektivische Wirkung gemalter Scheinarchitekturen mit dem jeweils gegebenen Bildraum zu vereinigen trachtete, beweisen z. B. seine Dekorationen aus dem Giardino del Bufalo (vgl. Mitteilungen des Kunsthistor. Inst. in Florenz, IX/2 (1960), p. 99, Anm. 1); dasselbe gilt übrigens für die Grisaillemalereien Giulio Romanos im Salone seines Hauses in Mantua (siehe F. Hartt, Giulio Romano, 1958, II, fig. 489), wo die figürliche Ausstattung innerhalb des gemalten Triumphbogenmotivs geradezu statuarische Selbständigkeit gewinnt.

<sup>45</sup> Siehe F. Baumgart, «Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt», Münchener Jahrbuch d. bildenden Kunst, N. F. VIII (1931), p. 56, Anm. 6 und 7.

Die genannten Darstellungen stammen sämtlich aus dem «salone» der von Giulio Romano in den Jahren 1518–21 für Baldassarre Turini auf dem Gianicolo erbauten Villa Lante<sup>46</sup>. Sie stellen auf jene Örtlichkeit bezogene Ereignisse aus der römischen Frühgeschichte dar und werden von Vasari zusammen mit der Architektur der Villa dem Giulio zugeschrieben<sup>47</sup>. Auf Polidoro wird in diesem Zusammenhang erstmals von H. Voss hingewiesen, der die vier Hauptszene unserem Künstler gibt<sup>48</sup>. Zu einer genaueren Händescheidung gelangt dann wenig später F. Baumgart in seinen «Beiträgen zu Raphael und seiner Werkstatt»<sup>49</sup>.

Der hier zunächst unternommene Versuch, auf Grund einer in der Biblioteca Hertziana aufbewahrten Zeichnung, welche die «Entlassung der Cloelia durch Porsenna» wiedergibt, Giulio Romano den Gesamtentwurf jener Malereien zuzuweisen, scheitert vor allem an der geringen Qualität dieses Blattes, das sich außerdem wegen seines sehr schlechten Erhaltungszustandes schwer beurteilen lässt<sup>50</sup>. Um so mehr überzeugt dagegen Baumgarts Annahme zweier ausführender Künstler für die vier Hauptszene, wonach dem Polidoro nur noch die «Auffindung der Bücher des Numa» und die «Begegnung von Janus und Saturn» (Tafel 21a und b) gegeben werden, dieselben beiden Szenen, deren landschaftliche Elemente schon Voss stark an die beiden Kirchenlandschaften in S. Silvestro a Monte Cavallo erinnert hatten<sup>51</sup>. Tatsächlich sind die beiden anderen Fresken mit der Flucht der Cloelia und deren Entlassung durch Porsenna in ihrem Gesamtcharakter nicht nur durch eine viel stärkere Buntfarbigkeit bestimmt, auf eine andere Hand verweist hier vor allem auch die härtere Figurenzeichnung, welche sich unmittelbar an die unter den Loggiemalern vorherrschende Manier anschliesst.

Dass Polidoro hinsichtlich der zwei ihm zugewiesenen Bildfelder auch als entwerfender Künstler tätig war, dafür scheint eine Rötelzeichnung aus dem Louvre zu sprechen, welche offenbar eine Vorstufe zu dem ausgeführten Fresko mit der «Begegnung von Janus und Saturn» darstellt<sup>52</sup> (Tafel 21c). Durch eine höchst lebendige Strichführung zwar von auffallend persönlicher Eigenart, verrät das Blatt in der Auffassung des Figürlichen sowie im kompositionellen Arrangement doch eine unverkennbare Abhängigkeit von den Gepflogenheiten der Raphael-Schule. Auch zeigt die Ausführung des Freskos eher den noch unerfahrenen Freskanten. So sieht sich dieser beim Übertragen seines kleinformatigen Entwurfs offenbar gezwungen, die szenisch sichere Geschlossenheit der dort entwickelten Figurenkomposition im Hinblick auf die Ausmasse des Bildfeldes stark in die Breite zu dehnen, wobei ihm allerdings ein sicheres Schalten mit landschaftlichen Elementen spürbar zu Hilfe kommt. Diesem immerhin sehr selbständigen Experimentieren, dem in der Szene mit der «Auffindung der Bücher des Numa» ein überzeugender Erfolg beschieden ist, steht eine viel stärkere Anlehnung an die bereits erprobten Kompositionsschemata Giulios in den beiden

<sup>46</sup> Zur Baugeschichte der Villa siehe A. Prandi, «Villa Lante al Gianicolo» (Rom 1954), p. 4–7; an derselben Stelle, p. 19 und vor allem p. 112/13 wird ausführlich dargelegt, dass der grösste Teil der Fresken des Salone zu Beginn der Regierung Clemens' VII., also ab 1523 ausgeführt wurden; die Frage nach der Autorschaft dieser Malereien bleibt hier unentschieden (siehe p. 18).

<sup>47</sup> Vasari, ed. Milanesi, V, p. 534.

<sup>48</sup> H. Voss, «Die Malerei der Spätrenaissance etc.» (Berlin 1920), I, p. 82.

<sup>49</sup> Baumgart (vgl. Anm. 45), p. 54–60.

<sup>50</sup> Baumgart (vgl. Anm. 45), p. 56–58 und Abb. 8. – Die Zuschreibung jenes Blattes an Giulio Romano wurde auch von F. Hartt (vgl. Anm. 44), p. 64, Anm. 35 abgelehnt.

<sup>51</sup> Voss (vgl. Anm. 48), I, p. 82; die beiden übrigen Szenen werden von Baumgart (vgl. Anm. 45), p. 58/60, für Maturino, den von Vasari genannten Gehilfen Polidoros beansprucht, wofür jedoch mangels gesicherter Arbeiten dieses Künstlers bislang jeglicher Anhaltspunkt fehlt; ein bei dieser Gelegenheit ebenfalls unternommener Versuch, die Ausführung der Chiaroscuro des Konstantinssaals wiederum nach Entwürfen Giulios zwischen Polidoro und Maturino aufzuteilen, überzeugt weder auf den ersten Blick, wie Baumgart meint, noch angesichts des sehr unterschiedlichen und z. T. sogar höchst fragwürdigen Erhaltungszustandes jener Fresken. Erst nach der sorgfältigen Sichtung eines bislang kaum bearbeiteten Vergleichsmaterials dürften hier nähere Aufschlüsse zu erwarten sein.

<sup>52</sup> Cab. des Dessins, Inv. 6078; 198 × 284 mm.

anderen Bildfeldern gegenüber<sup>53</sup>. Besonders angesichts solcher Feststellungen ist die von F. Hartt erneut unternommene, allerdings sehr summarisch durchgeführte Zuschreibung sämtlicher vier Szenen an Polidoro um so unverständlicher<sup>54</sup>.

Diese wenigen Beobachtungen mögen hier als erster Hinweis dafür genügen, dass die Fresken Polidoros in der Schweizerkapelle von S. Maria della Pietà zeitlich an den Anfang einer ganzen Gruppe farbiger Malereien des Künstlers gehören, die parallel zu seinen Helldunkelmalereien entstehen, über deren Umfang wir bislang jedoch nur eine annähernde Vorstellung besitzen. Erst die genauere Untersuchung einer Reihe von verwandten Malereien aus demselben Zeitraum kann hier weitere Aufklärung bringen. Genannt seien dafür nur die zwischen Perino del Vaga und Peruzzi strittigen Deckenfresken mit alttestamentarischen Szenen aus dem «salone di studio» der Canceleria<sup>55</sup> oder der erst kürzlich freigelegte, Polidoro ausserordentlich nahestehende Figurenfries mit ungedeuteten Szenen im Palazzo Baldassini in Rom<sup>56</sup>. Hier allerdings stilistisch genauer unterscheiden zu wollen, setzt zunächst eine erneute Bestimmung des für all jene Fresken gemeinsam Verbindlichen voraus, das sich für unsere Vorstellung am anschaulichsten in den Malereien der vatikanischen Loggien manifestiert<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Besonders auffallend ist etwa der Zusammenhang zwischen der Flucht der Cloelia mit ihren Gefährtinnen und der linken Partie der Grisaillemalerei unterhalb der Konstantinsschlacht (vgl. Anm. 35), ohne dass hier mit Baumgart (vgl. Anm. 45, p. 58) sogleich an dieselbe ausführende Hand gedacht werden müsste (vgl. Anm. 51).

<sup>54</sup> Hartt (vgl. Anm. 44), p. 63/64 und Anm. 35, wo ausserdem sämtliche Grisailles des Konstantinssaals ohne nähere Begründung dem Polidoro zugeschrieben werden (siehe dazu Anm. 51 und die kritischen Bemerkungen von John Shearman in seiner Besprechung von Hartts Buch im *Burl. Mag.* CI, 1959, p. 459 und Anm. 15). Ebenso fragwürdig ist etwa auch das Vorgehen Hartts, sämtliche Landschaften in den Loggien Raphaels Polidoro zuzuweisen (a.a.O., p. 30); abzulehnen ist schliesslich die von Hartt (p. 64, Anm. 35) vorgenommene Bestimmung eines Blattes aus dem Louvre (Cab. des Dessins, Inv. 4317, Feder, laviert, weiss gehöht, 257 × 413 mm) mit der Auffindung der Bücher des Numa Pompilius als Originalzeichnung von der Hand des Polidoro, bei der es sich vielmehr um eine spätere Kopie nach dem ausgeführten Fresko handeln dürfte.

<sup>55</sup> Photo: GFN Rom, Nrn. E 4981, E 4983, E 4984.

<sup>56</sup> Siehe Renzo U. Montini/Riccardo Averini, «Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine», *Ist. di Studi Romani*, 1957, Taf. XI, 2, und Taf. XIII, 1–2.

<sup>57</sup> Wichtige Ergebnisse sind hier von den im Gange befindlichen Untersuchungen Konrad Oberhubers zu erwarten, der sich erneut dem Problem der Händescheidung in den Loggien Raphaels zugewendet hat und dem der Autor nicht nur den Hinweis auf die genannten Fresken im Palazzo Baldassini, sondern darüber hinaus zahlreiche Anregungen für seine eigene Arbeit verdankt.



a



b

a Polidoro da Caravaggio, Anbetung der Hl. Drei Könige. Rom, S. Maria della Pietà in Camposanto, Schildwand der Schweizerkapelle. – b Baldassare Peruzzi, Anbetung der Hl. Drei Könige. Rom, S. Maria della Pace, Ponzetti-Kapelle, 1516/17.

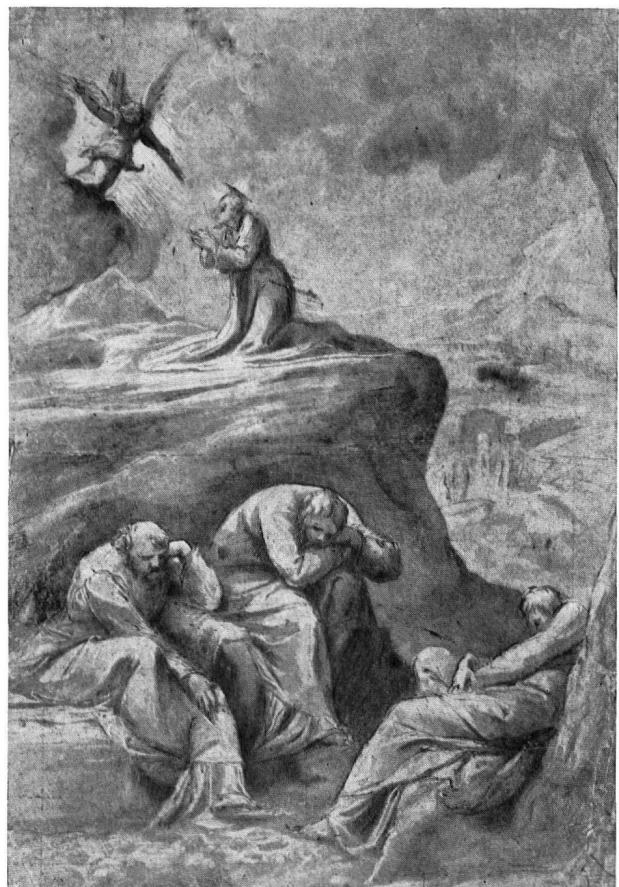


a

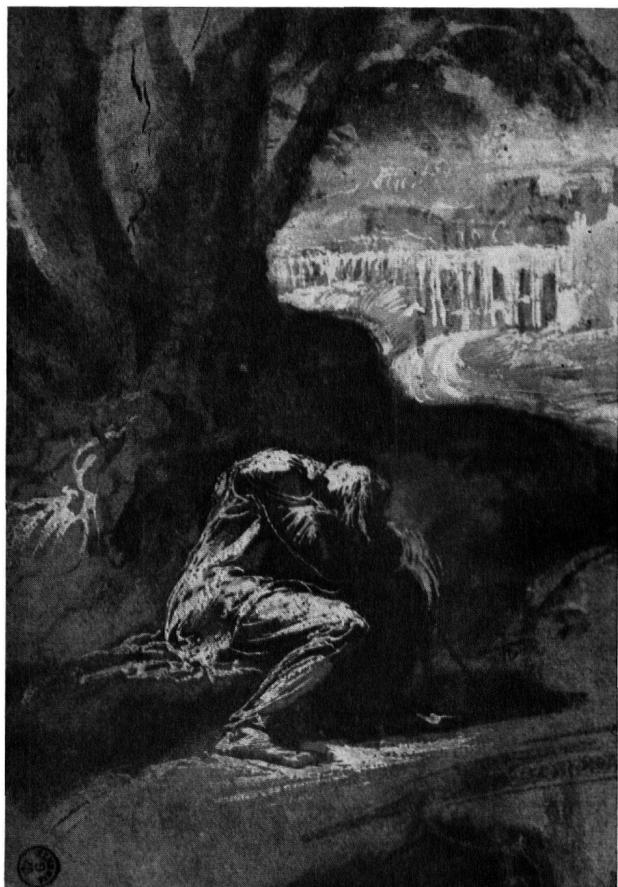


b

a Polidoro da Caravaggio, Abendmahl Christi. Rom, S. Maria della Pietà in Campasanto, Schweizerkapelle. – b Polidoro da Caravaggio, Christus am Ölberg. Rom, S. Maria della Pietà in Campasanto, Schweizerkapelle.



a



b



c

a Polidoro da Caravaggio, Christus am Ölberg, New York, Slg. Janos Scholz. – b Polidoro da Caravaggio, Einzelfigur in römischer Ruinenlandschaft (Ausschnitt), Florenz, Uffizien. – c Polidoro da Caravaggio, Landschaft mit der Geschichte der hl. Katharina, Rom, S. Silvestro a Monte Cavallo, Cappella di Fra Mariano Fetti.

ZU R. KULTZEN, DER FRESKENZYKLUS IN DER EHEM. KAPELLE DER SCHWEIZERGARDE IN ROM



*a* Polidoro da Caravaggio, Christus vor Pilatus. Rom, S. Maria della Pietà in Camposanto, Schweizerkapelle. – *b* Polidoro da Caravaggio, Geisselung Christi. Rom, S. Maria della Pietà in Camposanto, Schweizerkapelle.



Polidoro da Caravaggio, Dornenkrönung und Kreuztragung Christi. Rom, S. Maria della Pietà in Camposanto, Schweizerkapelle.

ZU R. KULTZEN, DER FRESKENZYKLUS IN DER EHEM. KAPELLE DER SCHWEIZERGARDE IN ROM



Polidoro da Caravaggio, Beweinung und Auferstehung Christi. Rom, S. Maria della Pietà in Camposanto, Schweizerkapelle.

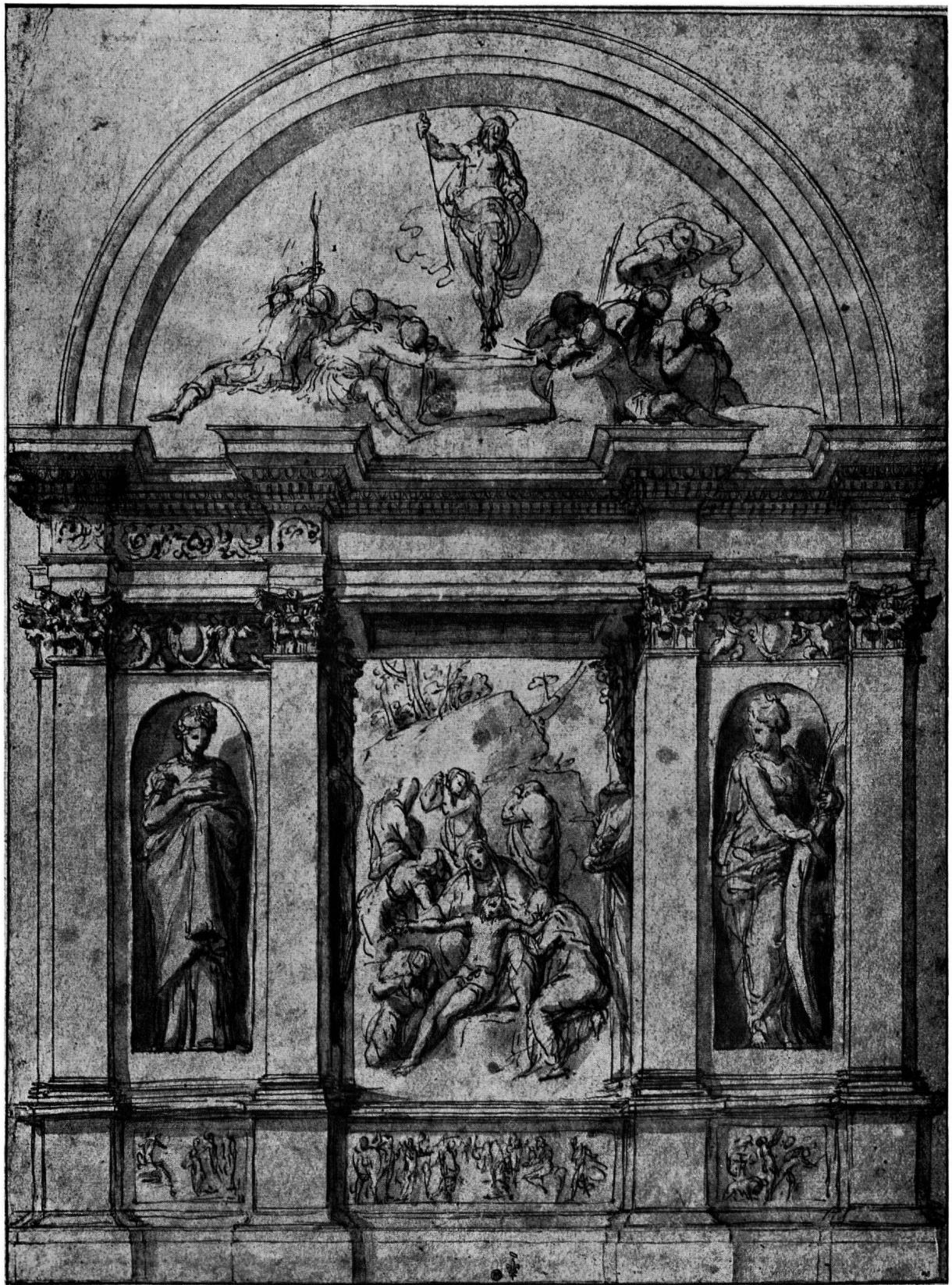


a

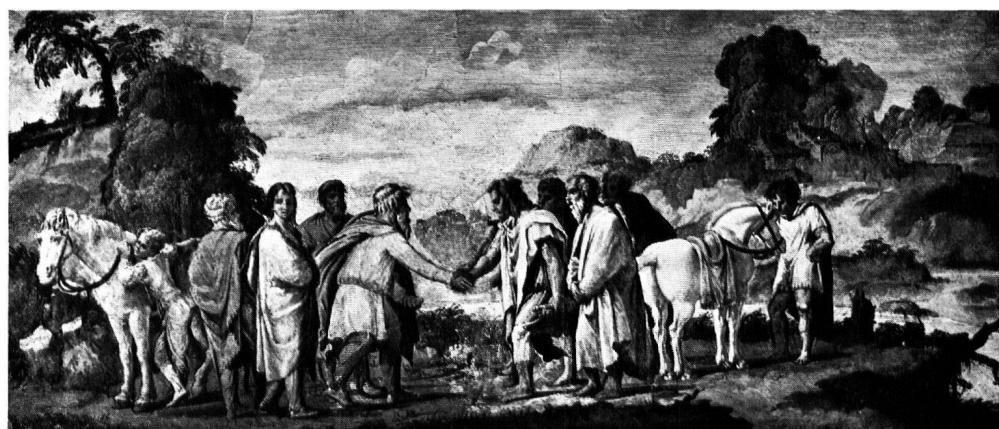


b

a Polidoro da Caravaggio, Beweinung Christi. Florenz, Uffizien. – b Polidoro da Caravaggio, Kreuzigung Christi. Rom, S. Maria della Pietà in Camposanto, Schweizerkapelle.



Polidoro da Caravaggio, Altarentwurf. Chantilly.



a Polidoro da Caravaggio, Auffindung der Bücher des Numa. Rom, Palazzo Zuccari (ehem. Villa Lante). – b Polidoro da Caravaggio, Begegnung zwischen Janus und Saturn. Rom, Palazzo Zuccari (ehem. Villa Lante). – c Polidoro da Caravaggio, Begegnung zwischen Janus und Saturn. Paris, Louvre (Cabinet des Dessins).



a G. B. Galestruzzi (nach Polidoro), Geschichte des Perillus, Radierung (überarbeiteter Zustand). – b P. Woeiriot (nach Peruzzi), Geschichte des Perillus, Kupferstich (R. D. 205).