# Im Schatten der Macht

Die Fresken des Castello Crivelli in Lomello und des Palazzo Ferrero in Savona im Vergleich

Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie

an der Fakultät Geisteswissenschaften der Universität Hamburg

im Promotionsfach Kunstgeschichte

vorgelegt von Janina Huber

Hamburg, 2017

1. Gutachter: Prof. Frank Fehrenbach, Universität Hamburg
2. Gutachter: Prof. Dieter Blume, Friedrich-Schiller-Universität Jena

Tag der Disputation: 25. Juli 2018

# Inhaltsverzeichnis


Danksagung 5

Einleitung und Fragestellung 8

Forschungsstand 11

1. Das Castello Crivelli in Lomello 14

1.1 Die geschichtliche Bedeutung von Lomello 14

1.2 Die Baugeschichte des neuen Kastells 16

1.3 Die Biographie des Alessandro Crivelli und sein familiärer Hintergrund 20

1.4 Das Freskenprogramm des Castello Crivelli: Analyse und Interpretation 39

1.4.1 Loggia 39

1.4.2 Turmzimmer (*camera della torre del ponte levatoio*) 41

1.4.3 Erster Raum im Hochparterre (*prima camera al piano rialzato*) 44

1.4.4 Zweiter Raum im Hochparterre (*seconda camera al piano rialzato*) 65

1.4.5 Saal im ersten Stockwerk (*sala al primo piano*) 71

1.5 Einordnung innerhalb der norditalienischen Wandmalerei um 1550 76

2. Der Palazzo Ferrero in Savona 81

2.1 Die historische Identitätspolitik der Stadt Savona 81

2.2 Die Entstehungsgeschichte des Palazzo Ferrero 85

2.3 Die Biographie des Bernardo Ferrero und Aspekte der Familiengeschichte 87

2.4 Das Freskenprogramm des Palazzo Ferrero: Analyse und Interpretation 90

2.4.1 Atrium im Erdgeschoss (*atrio del piano terrerno*) 92

2.4.2 Atrium im ersten Obergeschoss (*atrio del primo piano*) 100

2.4.3 Arbeitszimmer an der *Via Quarda Superiore* (*studio posteriore*) 108

2.4.4 Arbeitszimmer an der *Via Quarda Inferiore* (*studio anteriore*) 111

2.4.5 Atrium im zweiten Obergeschoss (*atrio del secondo piano*) 112

2.4.6 Wappenraum im zweiten Obergeschoss (*camera dello stemma*) 119

2.4.7 Erster Saal im zweiten Obergeschoss (*primo salotto al piano secondo*) 120

2.4.8 Zweiter Saal im zweiten Obergeschoss (*secondo salotto al piano secondo*) 129

2.4.9 Loggia im dritten Obergeschoss (*loggia al piano terzo*) 145

2.4.10 Hochzeitszimmer im dritten Obergeschoss (*camera nuziale al piano terzo*) 162

2.5 Die Vorbildhaftigkeit der *Villa del Principe* und weitere Vergleichsobjekte 166

3. Unterschiede und Gemeinsamkeiten beider Objekte 179

3.1 Zentrum und Peripherie: Die Rolle des Herzogtums Mailand für Lomello und der Republik Genua für Savona 179

3.2 Gebäudetypus und Nutzungszusammenhang: Kastell versus Palast 186

3.3 Die soziale Stellung der Auftraggeber: Conte versus Kaufmann 190

3.4 Auswahl der Themen und literarischen Vorlagen zwischen Wiederholung vorbildhafter Bildformeln und persönlicher Neuinterpretation der Auftraggeber 193

3.5 Die Fresken zwischen Thematisierung menschlicher Lebenszeit und umfassendem Wissenschaftsprogramm: die Monatsarbeiten und sieben freien Künste 203

3.6 Politische Aussagekraft der Fresken: Alessandro Crivelli und die Gegenreformation sowie die Orientierung an Andrea Doria durch Bernardo Ferrero 206

Zusammenfassung 213

Anhang

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis 216

Dokumentenanhang 219

Literaturverzeichnis 249

Abbildungsnachweis 271

Eidesstattliche Erklärung 277

Bildanhang 278

# Danksagung

Die vorliegende Dissertationsschrift wäre ohne die Hilfe und Unterstützung vieler Menschen nicht möglich gewesen, die mir während der vergangenen drei Jahre mit Rat und Tat zu Seite gestanden haben.

An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Frank Fehrenbach, für sein großes Interesse an meinem Thema danken, das er stets mit vielerlei Ratschlägen als konstruktiver und sehr geduldiger Gesprächspartner während des gesamten Arbeitsprozesses begleitet hat. Meinem Zweitgutachter, Prof. Dieter Blume, danke ich für seine spontane Begeisterungsfähigkeit für dieses Projekt und die vielen wichtigen Ratschläge, mit denen er mir half, mich in diesem Themenbereich zurechtzufinden.

Bereits im Vorfeld hatte ich es besonders Frau Dr. Anette Michels zu verdanken, dass ich mich dazu entschieden habe zu promovieren. Als Leiterin der Graphischen Sammlung der Eberhard-Karls Universität Tübingen brachte Sie mir zunächst in zahlreichen Seminaren, später als ihre Wissenschaftliche Hilfskraft das Medium der Druckgraphik in all seinen Facetten nahe, sowohl in der Theorie als auch im Studium der Originale. Ihr hilfsbereites Engagement und die vielen persönlichen Gespräche bestärkten mich darin, sowohl ein Auslandsjahr in Rom zu verbringen als auch mein Studium der Kunstgeschichte mit einer Promotion fortzusetzen. Ohne die Liebe zur Druckgraphik, die sie früh in mir weckte, wäre diese Promotionsarbeit nie entstanden.

Die jahrelange großzügige Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf ermöglichte es mir, mich gänzlich auf meine Promotion zu konzentrieren und diese in dem vorgegebenen Zeitrahmen umzusetzen. So wurden meine Recherchereisen im In- und Ausland stetig gefördert, denen ich einen Großteil meiner Erkenntnisse zuletzt durch intensive Recherche in den Archiven Italiens verdanke. Den Einladungen zu zahlreichen stiftungsinternen Veranstaltungen verdanke ich viele Anregungen und Kontakte zu anderen Promovierenden, aus denen sich Freundschaften entwickelt haben. Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sei für ihr unkompliziertes und hilfsbereites Engagement gedankt, mit der sie mich auf so vielfältige Art gefördert haben.

Der Biblioteca Hertziana in Rom verdanke ich vieles. Bereits während meines Magisterstudiums wurde es mir ermöglicht, dort für ein Jahr zu hospitieren. Während dieser Zeit konnte ich nicht nur durch den bemerkenswerten Buchbestand und die vielen Mitarbeitergespräche meine Magisterarbeit zu einem erfolgreichen Ende führen, sondern mich unter der Leitung von Dr. Martin Raspe auch mit der inneren Struktur von Datenbanken

auseinandersetzen und meine Computerkenntnisse erweitern. Ihm sei an dieser Stelle für die zahlreichen Anregungen gedankt, die er mir als erfahrener Kunsthistoriker im persönlichen Gespräch damals und während meines diesjährigen Rechercheaufenthaltes innerhalb der Bibliothek und Fotothek der Biblioteca Hertziana bereitwillig zuteil werden ließ.

Dem letztjährigen Studienkurs der Biblioteca Hertziana unter der Leitung von Frau Prof. Sybille Ebert-Schifferer verdanke ich eine großartige Zeit in Rom mit vielen Einblicken in ansonsten verborgene Schätze der barocken Deckenmalerei. Die anregenden Disskussionen und vielfältigen Gespräche motivierten mich in vielerlei Hinsicht, meinen Horizont zu erweitern. Von großem praktischem Nutzen für meine Promotion war der diesjährigen Archivkurs in der Biblioteca Hertziana unter der Leitung von Dr. Lothar Sickel. Seine ruhige und geduldige Art erleichterten mir den Einstieg in die ganz eigene Welt der Archive und half mir, die anfängliche Scheu vor diesem ungewohnten Arbeitsumfeld zu überwinden. Ohne die vielen praktischen Ratschläge zur Recherche und dem Umgang mit Archivmaterial sowie den nützlichen Leseübungen wäre es mir nie möglich gewesen, mich wenige Monate später alleine auf eine sechswöchige Archivreise zu begeben und nach Informationen zu forschen, die für mich dringend der Klärung bedurften.

So konnte ich zwar selbstständig recherchieren und die Archivbefunde nach ihrem Mehrwert im Rahmen meines Promotionsthemas beurteilen sowie einige der Dokumente nahezu vollständig entziffern, doch machte die immer noch umfangreiche Endauswahl der Dokumente Hilfe von außen erforderlich. In Frau Dr. Claudia Heimann fand ich eine erfahrene Historikerin, die ein außerordentlich gutes Auge bei der Transkription der Archivmaterialien bewies und mir bei vielen Verständnisschwierigkeiten weiterhelfen konnte. Ihr sei in besonderem Maße für die kurzfristige Hilfe beim Erstellen des Dokumentenanhangs und für die vielen Informationen gedankt, durch die ich in kürzester Zeit sehr viel dazulernen konnte. In diesem Zusammenhang danke ich vielmals den freundlichen und hilfsbereiten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der von mir zur Sichtung des Quellenmaterials besuchten Archive und Bibliotheken, so des Archivio di Stato und Archivio Storico Capitolino in Rom, des Archivio di Stato, des Archivio Storico Civico und der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, des Archivio di Stato in Turin und des Archivio Segreto Vaticano.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Castello Crivelli in Lomello und des Palazzo Ferrero Grassi Lamba Doria in Savona danke ich zunächst für die Möglichkeit, anhand dieser beiden Objekte mein Promotionsthema untersuchen zu dürfen. Die mehrfache Besichtigung vor Ort wurde mir nur durch die spontane Begeisterungsfähigkeit und Flexibilität der dortigen Mitarbeiter ermöglicht, die ihr Tagwerk für mich unterbrachen oder mich außerhalb der

Geschäftszeiten bereitwillig empfingen. Innerhalb des heute als Rathaus genutzten Castello Crivelli in Lomello sei der Bürgermeisterin Silvia Ruggia gedankt, die spontan ihr Büro für mich räumte, als ich die Fresken im Mai 2015 zum ersten Mal sehen wollte. Den hilfsbereiten und engagierten Mitarbeitern von Proloco Lomello, Gemma Torriani und Gabriele Prinelli, verdanke ich neben mehreren Führungen durch das Kastell und das zur Verfügung gestellte Bildmaterial, einige bisher unbeachtet gebliebene Literaturhinweise. Den zahlreichen heute im Palazzo Ferrero Grassi Lamba Doria in Savona tätigen Personen namentlich zu danken, würde zu weit führen, daher sei ihnen allen gemeinsam für das große Interesse und Entgegenkommen gedankt, mit dem es mir stundenlang vor Ort erlaubt wurde, sämtliche Fresken erstmals fotografisch zu dokumentieren, obwohl ich damit den laufenden Betrieb der Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Savona aufhielt, die diesen Palast heute ihr Eigen nennt.

Innerhalb Deutschlands erfuhr ich ebenfalls vielfältige Unterstützung. So verdanke ich der Bayerischen Staatsbibliothek München während meiner Besuche in der Heimat einen Großteil der verwendeten Literatur. Ebenso unterstützte mich die Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky bei der Beschaffung zahlreicher Literaturtitel, allen voran Herr Ottmar Jeschke auf hilfsbereite und geduldige Weise bei Fernleihbestellungen aus dem In- und Ausland, die sich teils über Monate hinzogen.

Im privaten Umfeld danke ich meiner Italienischlehrerin Elisabetta Orlacchio für ihr großes Engagement, mich bei den langwierigen Terminanbahnungen zu unterstützen, die mir schließlich die Komplettierung des Bildmaterials ermöglichten. Meiner ehemaligen Sprachtandemspartnerin und Freundin, der angehenden Architektin Elisa Cipriani, danke ich für die große zeichnerische Hilfe bei der Erstellung der Freskenschemata, die mir die Orientierung innerhalb der von mir besprochenen Raumprogramme wesentlich erleichterte. Ebenso danke ich meiner langjährigen Schulfreundin, der Ärztin Clara Krocker, die trotz eigener Promotion immer die Zeit fand, mich moralisch zu unterstützen und es verstand, mich während unserer gemeinsamen Zeit in Hamburg stets aufzuheitern. Meiner Freundin und ehemaligen Kommilitonin aus Tübingen, Denise Merk, danke ich für die vielen anregenden Gespräche und ihre große Hilfsbereitschaft, trotz ihres vor kurzem begonnenen Promotionsprojektes, große Teile meiner Dissertationsschrift zu lesen und mit mir zu besprechen.

Schließlich danke ich vor allem meiner Mutter, Monika Bosch, für das zeitaufwendige Korrekturlesen des Textes, das sie wie schon so oft trotz ihrer hauptberuflichen Tätigkeit mit

Bravour meisterte. Für ihre beständige Unterstützung und Fürsorge in allen Bereichen meines Lebens bin ich ihr zutiefst dankbar und widme ihr daher meine Promotionsschrift.

## Einleitung und Fragestellung

Mein Interesse galt bereits in der Magisterarbeit den Freskenprogrammen von Familien, die in Italien im 16. Jahrhundert kurzzeitig an Bedeutung gewonnen hatten, darüber hinaus aber nahezu unbekannt geblieben sind. Die Frage, die sich innerhalb solcher wenig erforschter Programme immer wieder stellte, war, ob sich diese Familien in der kurzen Phase ihres Erfolges auch ausschließlich an den mächtigsten Familien ihrer Zeit orientierten und in welchem Umfang Freskenausstattungen längerfristig bedeutender Familien auf Familienverbände abfärbten, die in der Regel nur einen einzigen Autraggeber vorweisen konnten, der Kunstwerke im großen Stil in Auftrag gab. Demnach ergab sich zum einen die Fragestellung, ob und in welchem Umfang eine Orientierung an künstlerischen Vorbildern feststellbar ist. Zum anderen stellte sich die Frage, ob darüber hinaus auch Bildfindungen erkennbar sind, die eine gewisse Neuerung gegenüber den bereits etablierten Bildformeln darstellen, in welchem Umfang diese vorhanden sind und sich aus der Auftraggeberbiographie erklären lassen. Diesen Fragen wird im Folgenden anhand zweier ausschließlich kurzfristig bedeutender Familien nachgegangen, die weder mächtige Vor- oder Nachfahren vorweisen konnten, noch zu den längerfristig mächtigen und einflussreichen Familien ihrer Zeit zählten. Dies stellte die innerhalb dieser nachgeordneten Familien oft feststellbare singuläre Auftraggeberpersönlichkeit vor neue Herausforderungen, sich selbst als das Oberhaupt einer Familie dargestellt zu sehen, die gerade nicht auf eine einflussreiche Familienikonographie zurückgreifen konnte, sondern eine eigene Strategie der malerischen Selbstreflektion entwickeln musste.

Anhand der beiden ausgewählten Objekte – des Castello Crivelli in Lomello und des Palazzo Ferrero in Savona – sollen zwei unterschiedliche, aber dennoch parallele Wege aufgezeigt werden, die zwei kurzfristig emporgekommene Familien außerhalb der eigentlichen Machtzentren entwickelten, um ihren, wenn auch verhältnismäßig geringen, Machtanspruch zu demonstrieren, der allerdings immer im Schatten der wirklich mächtigen Familien blieb.

Dies erforderte vor allem für den Palazzo Ferrero zunächst eine auf Vollständigkeit ausgerichtete Aufarbeitung des umfangreichen Freskenprogramms, das erst danach beurteilt werden konnte. Einen anderen Schwerpunkt lieferte die Auftraggeberfamilie der Crivelli. Dort waren es besonders die Familiengeschichte und Biographie des Auftraggebers, die sich

anhand fortlaufender Widersprüche zunächst der Aufarbeitung entzogen. Die biographisch zwar einigermaßen umfangreiche, aber gleichzeitig zu fehlerhafte Literatur zwang schließlich dazu, sich überwiegend auf Archivdokumente zu verlassen und diese zur Wahrheitsfindung heranzuziehen. Daher soll der umfangreiche Dokumentenanhang zur Familiengeschichte der Crivelli mit den eigens von mir formulierten Kopfregesten als unbedingt notwendige Informationsquelle verstanden werden, die den Umfang des ersten Hauptkapitels insofern gegenüber dem zweiten Hauptpunkt auszugleichen sucht, dessen Umfang hauptsächlich dem überbordenden Freskenprogramm des Palazzo Ferrero geschuldet ist. Auf einen Dokumentenanhang wurde im Fall der Familie Ferrero verzichtet, da ihre verhältnismäßig unspektakuläre Geschichte das einzige ist, was in Publikationen zum Palazzo Ferrero bisher in Gänze bereits aufgearbeitet wurde. Somit bleibt festzuhalten, dass beide Objekte, die ohne ihre Auftraggeberfamilien nicht zu denken wären, von vorne herein unterschiedliche Ansprüche stellten, sodass Kapitel 1.3 als erläuternder Teil dessen verstanden werden soll, was erst in der Zusammenschau mit dem Dokumentenanhang zur vollen Geltung kommt. Nur in dieser Kombination stellt dieses Kapitel sozusagen ein Gegengewicht zu Kapitel 2.4 her, dem stattdessen nur die nötigsten Informationen zur Familie Ferrero vorangestellt wurden.

Das dritte Kapitel widmet sich einigen Aspekten, die sich in der vergleichenden Zusammenschau beider Objekte und ihrer Auftraggeber ergeben haben. Es dient dazu, einzelne Gesichtspunkte der ersten beiden Hauptkapitel erneut aufzugreifen und diese zusammenfassend einander gegenüber zu stellen. Die Gliederung des dritten Hauptkapitels orientiert sich dabei an der Abfolge der vorangegangenen beiden Hauptkapitel. Begonnen wird wiederum mit den politischen Gegebenheiten, gefolgt von der Gegenüberstellung der beiden unterschiedlichen Gebäudetypen. Daran schließen Beobachtungen zu dem Status beider Auftraggeber an sowie dem innerfamiliären Selbstverständnis beider Familien, die beide Male zu unterschiedlichen Formen der malerischen Selbstrepräsentation führten. Daran anschließend werden zwei Aspekte beider Freskenprogramme nochmals beleuchtet. Zum einen wird der Frage nachgegangen, welche Motive in welchem Umfang von beiden Auftraggebern wiederverwendet wurden und ob sich Figurensetzungen feststellen lassen, die über die Wiederholung bereits etablierter Themen hinausgehen und sozusagen eine Neuerung gegenüber bestehenden Vorbildern darstellen. Zum anderen wird die Thematik der Zeit anhand der beiden Zyklen der Monatsarbeiten erneut thematisiert und verdeutlicht, wie mit dem klassischen Bildungsanspruch der sieben freien Künste in den jeweiligen Objekten umgegangen wurde. Das abschließende Unterkapitel nimmt schließlich noch einmal die

Auftraggeber in den Blick und widmet sich deren Bezug zu politischen Ereignissen ihrer Zeit, die sich ebenfalls anhand ihrer Freskenprogramme ablesen lassen.

Eine kurze Zusammenfassung der herausgearbeiteten Aspekte wird schließlich diese Studie abschließen und sich der Beantwortung der eingangs gestellten Fragen widmen.

Hinsichtlich der Vorgehensweise bleibt noch anzumerken, dass aufgrund der besseren Lesbarkeit im Folgenden nur noch vom Palazzo Ferrero die Rede sein wird und nicht der vollständige Name Palazzo Ferrero Grassi Lamba Doria verwendet wird, der sich aus den späteren besitzenden Familien ergibt. Zudem wurde einer zweisprachigen Bezeichnung der einzelnen Räume in der Gliederung und den Kapitelüberschriften der Vorzug gegeben. Dies liegt zum einen in dem großen Interesse derjenigen Personen begründet, die heute in beiden Objekten arbeiten und dient der besseren Orientierung für die italienischen Muttersprachler, die sich sehr dafür interessieren, was die Fresken zu erzählen haben, unter denen sie Tag für Tag arbeiten dürfen. Zum anderen wurde in den vorangestellten deutschen Raumbezeichnungen erstmals strikt darauf geachtet, dass die Raumtypen und vor allem ihre Lage innerhalb der einzelnen Etagen zum Ausdruck gebracht werden. Dementsprechend lagen für die deutschen Raumbezeichnungen die Grundrisse und nicht die Etagenbezeichnungen der bisher veröffentlichten Literatur zugrunde, die schlichtweg uneinheitlich sind und nicht die tatsächliche Lage der einzelnen Räume innerhalb des Gebäudes wiederspiegeln. Die italienische Raumbezeichnung konnte ebenfalls nicht aus der bestehenden Literatur übernommen werden, da es sich dort vereinzelt um regionale Dialektausdrücke handelt, die auf Nachfrage auch von Italienern nicht verstanden werden, die nicht aus der Region stammen. Daher wurden überwiegend allgemein verständliche Raumbezeichnungen gewählt, die überwiegend den Raumtypus und die Etagenbezeichnung enthalten. Nur in zwei Fällen spiegeln die Benennungen im Deutschen wie im Italienischen zusätzlich den Inhalt bzw. Anlass ihrer Entstehung wieder, um eine Verwechslung beider Räume auszuschließen, die sich beide Male auf die unterschiedlichen Wappenformen der Familie Ferrero konzentrieren. Diese präzise Benennung der einzelnen Räume war besonders im Palazzo Ferrero notwendig, da keine Publikation bisher dem Leser vermitteln konnte, wo genau er sich im Gebäude befindet und wie die Räume und Etagen zueinander in Beziehung stehen, weder architektonisch noch inhaltlich. Diesem Mangel an Information der kaum oder überhaupt nicht öffentlich zugänglichen Objekte wird mit einer genauen Beschreibung der Laufwege und den aktuellen Grundrissen entgegengewirkt, die eine Konkordanz zwischen der Raumlage innerhalb der Objekte und der im Inhaltsverzeichnis vorgenommenen Nummerierung

vornehmen und Teil des gesondert gebundenen Bildanhangs sind, der in beiden Fällen - erstmals vollständig - die noch erhaltenen Fresken zeigt.

## Forschungsstand

Die Forschungslage zum Castello Crivelli und dem Palazzo Ferrero ist von dem beschriebenen Ungleichgewicht geprägt, das für die Familie Crivelli mit einer mangelnden genealogischen Aufbereitung, für die Familie Ferrero dagehen mit einem fortgesetzten Ignorieren der Palastikonographie einhergeht.

Dem ausführlichen Aufsatz von Zucchi (1904) ist der Hinweis auf das einzige Dokument zu verdanken, das den Auftraggeber konkret mit Umbaumaßnamen in Verbindung bringt, in deren Folge die Freskierungen entstanden. Die Äußerungen zu den Fresken des Castello Crivelli sind spärlich und teils von fragwürdiger Qualität. Die Publikation von Bergamo (1995) konzentriert sich vor allem auf die Geschichte des Gebietes Lomellina und zählt die wichtigsten historischen Daten der Region auf. Leider fehlen an entscheidender Stelle Belegstellen für die Chronologie der Familiengeschichte der Crivelli, sodass nicht deutlich wird, auf welches Quellenmaterial genau sich der Autor bezieht, wenn er einzelne Daten innerhalb der Familiengeschichte herausgreift. Das diesem nicht bekannte Buch von Magenta ([1]1995; [3]2000) weist erstmals auf das wenige Jahre zuvor wiederentdeckte Visconti-Wappen der Turmfassade hin und bringt dessen Entstehungskontext erstmals in einem konzisen Überblick mit dem Kastell und der Biographie des Auftraggebers in Verbindung. Der ebenfalls online verfügbare Text erwies sich hinsichtlich der Biographie allerdings auch nicht als vollständig korrekt, obwohl er auf Dokumente des Vatikanischen Archivs zu beruhen scheint, die allerdings nicht konkret benannt wurden und so nur zum Teil nachprüfbar waren. Bezogen auf die Fresken des Castello Crivelli stellt dieser Autor einen vagen Einfluss der Kunst von Lorenzo Lotto fest, eine Ansicht, der allerdings nur partiell zugestimmt werden konnte. Zwei sehr kurze und bisher unbeachtet gebliebene Aufsätze innerhalb regional ausgerichteter Zeitschriften thematisieren zwar die Fresken, bleiben in ihren allgemein gehaltenen Äußerungen aber ebenso vage und konzentrieren sich hauptsächlich auf die - allerdings nicht vollständige - Abbildung der beiden noch vollständig erhaltenen Räume im Sinne einer Werbung für die am Wochenende regelmäßig stattfindenden öffentlichen Führungen durch das Castello Crivelli. Der eine Aufsatz von Castelli (2003) stellt zwar nachvollziehbar die unterschiedliche malerische Qualität beider Räume fest, bleibt in seiner Zuschreibung und Datierung allerdings spekulativ und ohne nachvollziehbare Belege. Er

datiert die Fresken auf die frühen 1550er Jahre und vergleicht sie mit Fresken von Bernardino Campi aus Cremona, die er ebenfalls ausführlich illustriert. Wahrscheinlich weil er ebenfalls merkte, dass der Malstil von Bernardino Campi und auch von anderen Malern aus dessen Familie nicht mit den Stilen innerhalb des Castello Crivelli übereinstimmen, wich er schließlich auf eine Aufzählung der Mitarbeiter dieses Künstlers aus. Nach langem und ausführlichem Studium der originalen Fresken vor Ort in Cremona und anderer von ihm erwähnten Werke und Künstler, konnte die Autorin dieser Arbeit beim besten Willen keinerlei auch nur entfernte Ähnlichkeit zur Campi-Schule ausmachen, geschweige denn zu Bernardino Campi. Einzige Ausnahme stellt ein ehemaliges Fresko von Giulio Campi dar, das auf Leinwand aufgezogen heute im Museum aufbewahrt wird und leichte Ähnlickeiten zu den Figuren des Saales im Castello Crivelli aufweist, der von Castelli aber weder thematisiert, noch ein Bezug zu anderen Vertretern der Malerfamilie Campi hergestellt wird. Der zweite Aufsatz von Vilardi (2008) hält sich mit der Datierungsfrage und Künstlerzuschreibung zurück und schreibt sie einem anonymen Maler des 16. Jahrhunders zu. Stattdessen wird nachvollziehbar der flämische Charakter der Monatsarbeiten festgestellt und in der Mittelfigur die Repräsentation der Muse Urania vermutet. Ebenso findet der Bezug zu Dante für den anderen Raum Erwähnung. Ihre Beobachtungen erwiesen sich als korrekt, wenn auch überblicksartig und lieferten deutlich validere Anknüpfungspunkte für die Analyse und Interpretation der Kastellfresken. Von großem architekturhistorischem Nutzen ist der Aufsatz von Bozzato u.a. in der von Bortolotto (2014) herausgegebenen Publikation, der neben den gezeigten Grundrissen weiteres Material zur Baugeschichte liefert und das Castello Crivelli aus der Sicht von Architekten in den Blick nimmt.

Der Forschungsstand zum Palazzo Ferrero besteht aus zwei Publikationen von unterschiedlicher Qualität und Ausrichtung. Beiden Büchern von Rotondi (1958) und Malandra ([1]1990; [2]2010) ist gemeinsam, dass sie sich nicht konkret mit den Fresken auseinandersetzen, diese nicht vollständig abbilden sowie eine Stockwerkbenennung vornehmen, die nicht die realen Gebäudeverhältnisse wiederspiegelt, sondern sich an der Stockwerkzählung orientiert, die der heutigen Eingangssituation entspricht. Ebenso wird in den summarischen Büchern für den Leser nicht wirklich deutlich, wo genau sich die abgebildeten Fresken innerhalb des Palastes befinden, da die beigefügten Abbildungen häufig kommentarlos einem Text beigegeben sind, der keinerlei Bezug zum Bild hat. Das Interesse von Rotondi liegt in der Feststellung des Bezuges der Fresken des Palazzo Ferrero zur Villa del Principe in Genua-Fassolo, den er sehr vereinzelt auch illustriert. So er sich zu den Fresken äußert, unterlaufen ihm gravierende Zuschreibungsfehler, die an entsprechender

Stelle in Kapitel 2.4 dieser Arbeit bereinigt werden. Allerdings zeigt er in den Textabbildungen den Zustand der Fresken kurz nach abgeschlossener Restaurierung im Jahr 1958, die an manchen Stellen damals noch besser erhalten waren, als dies nach den aktuellen Restaurierungsmaßnamen der Fall ist, die erst 2016 abgeschlossen wurden. Der Mehrwert des Buches von Malandra liegt in der archivdokumentarischen Aufarbeitung der Familiengeschichte der Ferrero sowie des Auftraggebers der Fresken. Die größtenteils deckungsgleiche, aber nicht im Buchhandel erhältliche Neuauflage des Buches lieferte zwar aktuellere Textabbildungen, blieb aber ebenso verallgemeinernd und fügte an einigen Stellen noch Fehler hinzu, die in der Erstauflage nicht vorhanden waren, die die Zuordnung der abgebildeten Fresken zu den Räumen noch verfälschte. Archivdokumentarisch von großem Wert, stiftet dieser Text beim Leser insofern Verwirrung, da wahllos ausgewählte Abbildungen unsystematisch einen Text illustrieren, der sich inhaltlich nicht mit den Fresken beschäftigt und keinerlei Mehrwert für die Aufarbeitung des Freskenprogrammes liefert.

Die bisher einzige deutschsprachige und bei den Zuständigen vor Ort nicht bekannte Publikation von Götze (2010) nahm sowohl das Castello Crivelli als auch den Palazzo Ferrero in den umfangreichen Katalogteil mit auf und machte die Autorin dieser Arbeit dankenswerterweise erst auf beide Objekte aufmerksam. Der Text zu beiden Objekten blieb aufgrund der sehr breiten Ausrichtung dieses Buches eher kursorisch, spiegelte leider nicht den aktuellen Forschungsbestand wieder und zitierte die wenige Literatur stellenweise falsch. Seine Literaturangaben setzten sich für Lomello aus Bergamo (1995) und für Savona aus Rotondi (1958) zusammen. Er schlug für Lomello im ersten Raum eine ebenso denkbare Identifizierung der Mittelfigur als Sapienza vor und bemerkte bei den Monatsarbeiten eine nordische Provenienz des ausführenden Künstlers. Hinsichtlich der Datierung nahm er die Jahre vor 1565 an, die er glaubte vor der Kardinalsernennung des Auftraggebers ansetzen zu müssen, da an einer Stelle das Familien- anstatt das Kardinalswappen abgebildet ist. Für den Palazzo Ferrero behauptete er in Unkenntnis von Malandra eine angebliche Beauftragung und Ausführung der Fresken von Andrea und Ottaviano Semino und datierte sie ausschließlich um 1566. Zudem wurden die Zugangsmöglichkeiten beider Objekte falsch referiert, die auch 2010 die gleichen waren wie momentan. So ist in Lomello keineswegs eine vorherige Anfrage notwendig, da am Wochenende regelmäßig öffentliche Führungen stattfinden, während in Savona der Zugang alles andere als öffentlich ist, sondern eine langwierigen vorherigen Genehmigung bedurfte, die den Zugang nur in Ausnahmefällen und mit guter Begründung ausschließlich unter Aufsicht möglich machte.

# 1. Das Castello Crivelli in Lomello

## 1.1 Die geschichtliche Bedeutung von Lomello

Die Geschichte Lomellos lässt sich bis weit in die Antike zurückführen, wie einige antike Quellen und archäologische Ausgrabungen zeigen.[1] Zum tieferen Verständnis der daraus resultierenden historischen Bedeutung Lomellos im 16. Jahrhundert, folgt zunächst ein zusammenfassender Überblick einiger historischer Fakten, unter Berücksichtigung der Kastellbauten und der Bedeutung der politischen Abhängigkeitsverhältnisse für den Aufstieg der Familie Crivelli. In den nachfolgenden Kapiteln wird auf die Rolle näher eingegangen, die das Castello Crivelli konkret für die Auftraggeberfamilie einnahm.

Die Stadt Lomello war als historische Hauptstadt für die im Südwesten der Lombardei gelegene Region Lomellina namensgebend. Etwa 50 Kilometer südwestlich von Mailand bzw. 30 Kilometer westlich von Pavia am rechten Flussufer der Agogna gelegen, zählt Lomello heute zu den kleineren Gemeinden der Provinz Pavia.

Etymologisch ist der Name Lomello umstritten. Claudius Ptolemäus nennt in seiner um 150 n. Chr. in Alexandria entstandenen *Geographike Hyphegesis* unter Berücksichtigung der korrekten Längen- und Breitengrade, erstmals die Stadt Λαύμελλον („Laumellon“). Der dementsprechende lateinische Name *Laumellum* könnte sich mit *laevorum mellum* oder mit dem keltischen Worte *mell* für Stadt übersetzen lassen und sich auf ein befestigtes Gebiet des gallischen Volksstammes der Levi beziehen. Andererseits könnte sich *mell(i)um* auch auf das von den Flüssen Po, Ticino und Sesia umschlossenen Gebiet beziehen, innerhalb dessen Lomello liegt. Ebenso wird die Meinung vertreten, das Wort Lomello wäre gallisch-etruskischen Ursprungs und könnte „angeschwemmte Anhöhe“ und „Dorf unmittelbar hinter dem Wasser“ bedeuten.[2]

Gemeinsam ist allen Deutungsvarianten, dass sie auf eine sehr frühe Besiedelung und den unmittelbaren Wasserzugang anspielen, als Grundvoraussetzung für ein Gebiet, das sich besonders für die Jagd und Landwirtschaft eignete.

---

[1] Vgl. Ponte 1887, 326-338 dort mit Tav. XVII: Bergamo 1995, 513-514 zitiert hinsichtlich Zeitschriftenname und Publikationsjahr hier Ponte falsch. Vgl. Ponte 1964/1966, 102-122 dort mit Tav. I, XIV, XVII, XX im Anhang.

[2] Vgl. Bergamo 1995, 15, 481.

Als Kolonie des Römischen Reiches war Lomello an einer nicht zuletzt militärisch bedeutsamen Verkehrsader gelegen, welche die Poebene mit Gallien jenseits der Alpen verband. Während der Langobardenherrschaft wurde Lomello einerseits als *„Laumellum oppidum“*, andererseits als *„in Laumello castro in unam turrem“*[3] bezeichnet. Dies lässt den Schluss zu, dass es sich tatsächlich um eine befestigte Stadt mit einem Kastell handelte, das wahrscheinlich von den Langobarden gegründet und genutzt wurde.[4]

Ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts unterstand Lomello der Herrschaft Pavias und war im Besitz der *Conti Palatini*, einem weitverzweigten und einflussreichen Familienverbund, der zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert die Herrschaft über die Lomellina unter sich aufteilte. Die topographisch wie strategisch wichtige Lage Lomellos führte im Laufe der Jahrhunderte zu mehrfachen Zerstörungen und Wiederaufbaumaßnahmen der Kastellanlagen. Zu dieser Zeit wechselten die Machtansprüche häufig, Lomello wurde mehrfach zerstört und war von den Kriegen zwischen Mailand, Pavia und Piemont ebenso stark betroffen, wie von den Kriegen zwischen den Guelfen und Ghibellinen. 1315 starb mit dem Tod von Riccardino Langosco während der Eroberung Pavias durch die Visconti der Hauptzweig der *Conti Palatini* in direkter Linie aus. Lomello gehörte kurzzeitig dem *Marchese* von Monferrato, ehe es dem Herzogtum Mailand und damit den Visconti zugeschlagen wurde, nachdem es sich 1359 Gian Galeazzo Visconti ergeben hatte.[5]

Nach dem Tod Gian Galeazzos 1402 begannen für Lomello wieder unsichere Zeiten. Der minderjährige Giovanni Maria Visconti folgte als ältester überlebender Sohn nominell seinem Vater als 2. Herzog von Mailand nach, wurde aber von seinem *Condottiere* Facino Cane de Casale in der Regentschaft vertreten. Durch die folgenden politischen Unruhen wurde auch das von Gian Galeazzo Visconti wiederaufgebaute Kastell von Lomello durch Facino Cane stark, aber nicht vollständig zerstört. Nach der Ermordung des kinderlosen und aufgrund seines Geisteszustandes berüchtigten Giovanni Maria durch ghibellinische Kämpfer und des wenige Tage später folgenden Todes von Facino Cane im Jahr 1412, wurde Filippo Maria Visconti (1392-1447), Bruder des Giovanni Maria Visconti, der 3. Herzog von Mailand. Auch er konnte bei seinem Tod keine legitimen männlichen Nachkommen vorweisen, sodass sein

[3] Fredegarius/Kusternig (Üb.) 1982, 210–215, B. 4, K. 50-51: Fredegarius erwähnt in der ihm zugeschriebenen, im 7. Jahrhundert über die Geschichte Frankreichs abgefassten Chronik die Befestigungsanlagen Lomellos im Zusammenhang mit der von ihrem ersten Ehemann König Arioald/Charoald zu Unrecht dort für drei Jahre im Turm inhaftierten Langobardenkönigin Gundeberga. Zu ihrer Abstammung vgl. ebd., 188-189, B. 4, K. 34, zu ihrer zweiten, fünfjährigen Inhaftierung um 652 in Pavia durch ihren zweiten Ehemann König Rothari vgl. ebd., 238-243, B. 4, K. 70-71.
[4] Vgl. Bergamo 1995, 483.
[5] Vgl. ebd., 485, 488.

einziges überlebendes Kind, Bianca Maria Visconti (1425-1468), legitimiert wurde. Durch ihre Heirat 1441 mit Francesco Sforza (1401-1466) wurde diesem die Nachfolge als Herzog zugesagt, die er nach dem Tod seines Schwiegervaters zunächst als *condottiero* im Rang eines *Conte* ausübte, ehe er Anfang März 1450 die seit dem Tod Filippo Maria Viscontis bestehende Ambrosianische Republik beendete und der ersten Herzog von Mailand aus der Familie Sforza wurde.

## 1.2 Die Baugeschichte des neuen Kastells

Wie ein Dokument von 1375 belegt, wurde in Lomello zwischen *„castri veteris“* und *„castri novi“* unterschieden. Die alten Befestigungsanlagen wurden an dem Standort der Basilika Santa Maria Maggiore verortet und sind somit nicht identisch mit dem Standort des neuen und heute noch bestehenden Kastells von Lomello,[6] auf dessen Baugeschichte im weiteren Verlauf im Zusammenhang mit der Familie Crivelli ausführlich eingegangen wird.

Die nächste Erwähnung im Zusammenhang mit dem neuen Kastell von Lomello ist auf 1381 datiert und lautet:

*„Federico Braccioforte e Michele Ansaldo Cremonese Collaterali del Podestà fecero la visita delli Castelli e Fortezze della Lomellina e dell' Oltrepo: e fu fortificato perciò il Castello di Lomello e di Breme da Giacomolo Abranelli Ingegnere della Città …“*[7]

Im Auftrag von Gian Galeazzo Visconti (1351-1402) wurde das neue Kastell 1381 vom Paveser Ingenieur Giacomolo Abranelli nach besagter Inspektion befestigt und restauriert. Es ist ebenfalls belegt, dass der Herzog 1391 im Kastell von Lomello unter großem Aufwand französische Botschafter empfing. Aus dieser Zeitspanne stammt das freskierte Viscontiwappen des Drachens, der einen Sarazenen verschlingt mit den Initialen *G. G.* und dem verblassten Buchstaben *V.*, den Initialen von Gian Galeazzo Visconti, das in einer Mauernische an der Außenfassade des Eingangsturms wiederentdeckt wurde (**Abb. 1**).[8] Dieses Wappenmotiv wurde Teil der Emblemata des Andrea Alciati, in dessen Todesjahr 1550 die definitive Ausgabe dieses bekannten Emblembuchs in Lyon erschien.[9] Als erstes Emblem erscheint das fragliche Motiv, dessen Begleittext unter anderem auf ein Münzmotiv

[6] Vgl. Magenta 2000, 21.
[7] Robolini 1834, 352, Nr. 37.
[8] Vgl. Magenta 2000, 22.
[9] Vgl. Neuber 2014, 344.

Alexander des Großen sowie die aus Jupiters Kopf geborene Pallas Athene anspielt (**Abb. 2**).[10]

Das freskierte Wappen an der Außenfassade des Brückenturms deutet darauf hin, dass es einerseits Teil der Rekonstruktionsarbeiten ab 1381 war, andererseits den zehn Jahre später im Kastell empfangenen französischen Botschaftern und ihrem Hofstaat deutlich vor Augen führen sollte, wer der Auftraggeber der Befestigungen war.

Nach der bereits erwähnten, teilweisen Zerstörung des Kastells erfolgten besser rekonstruierbare Baumaßnahmen ab Mitte des 15. Jahrhunderts. Noch vor der Belehnung der Familie Crivelli mit Lomello, entstand zwischen 1444 und 1445 ein Fresko in der *cappella maggiore* des Doms von Monza, das im Hintergrund die Vedute von Lomello zeigt (**Abb. 3**).[11] Gezeigt wird das Zusammentreffen der verwitweten Langobardenkönigin Theodelinde mit ihrem zukünftigen zweiten Ehemann Agilulf, Herzog von Turin, das sich im Jahr 590 in Lomello ereignet haben soll.[12] Es handelt sich nicht um eine Wiedergabe der realen Gegebenheiten vor Ort, bedenkt man, dass ausgehend von der Position des Kastells auf Höhe der Königin das wahrscheinlich das Baptisterium *San Giovanni ad fontes* darstellende Gebäude oberhalb des zentral positionierten Geistlichen eigentlich links und nicht rechts vom Kastell dargestellt werden müsste. Die Gebäude rekurrieren stattdessen deutlich auf den jeweiligen Stand der Personen im Vordergrund. Obwohl sumarisch und idealisiert, ist der Zugbrückenturm des Kastells deutlich erkennbar und ein weiterer Beleg dafür, dass der Turm Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten war. Wahrscheinlich handelt es sich um die einzige repräsentative Darstellung des Kastells aus dieser Zeit. Kurz nach Vollendung dieses Freskos, begannen die Ereignisse, die nun erstmals die Familie Crivelli mit dem Kastell von Lomello in Verbindung brachten.

Antonio Crivelli war am 10. Juni 1437 von Filippo Maria Visconti zum Kastellan von Pizzighettone ernannt worden[13] und in dieser Funktion auch von der kurzzeitig bestehenden Ambrosianischen Republik anerkannt, wie ein Dokumment vom 3. September 1448 zeigt, das Antonio Crivelli Kompensationszahlungen von Seite des Staates zusagt.[14] Mit dem Erwerb der Gebiete um Dorno und Lomello gab Antonio Crivelli wegen seiner neuen Position als

[10] „Alciato at Glasgow: Emblemat (1550), Lyon: Ad illustrissimum Maximilianum ducem Mediolanensem Super insigni Ducatus Mediolanensis.“, online: http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A50a001.
[11] Vgl. Madia (Ed.) 2016, online: http://www.lombardiabeniculturali.it/blog/articoli/3378/.
[12] Vgl. Diaconus/Schwarz (Hg./Üb.) 2009, 216–219, B. 3, K. 35.
[13] Vgl. Visconti 1437, 1r-1v: Transkription als **Nr. I** im Dokumentenanhang auf dieser Arbeit.
[14] Vgl. Ambrosianische Republik 1448, ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.° 6, fol. 1v-2r bzw. Dokument **Nr. II**.

Graf und Feudalherrscher sein Amt als Kastellan von Pizzighettone auf.[15] Der damalige Conte Francesco Sforza schloss am 27. August 1449 mit Antonio Crivelli den Kaufvertrag über Dorno und Lomello ab,[16] den der zwischenzeitlich zum Duca ernannte Herrscher am 5. Oktober 1449 nochmals bestätigte. Der Kauf der Ländereien und Befestigungsanlagen in und um Dorno und Lomello beinhaltete ebenfalls die Erlaubnis, beide Kastellanlagen zu befestigen: *„[…] et gli sia licito a comprare d'ogni ragione vittuaglia et condure ad ogni luoco, dove si piace senza pagamento de datio alcunno per monitione et fornimento loro et delli compagni stanno nelle ditte due roche.“*[17]

Ein für den Aufstieg der Familie Crivelli mindestens ebenso wichtiger Beschluss erfolgte am 12. Oktober 1449. Francesco Sforza bewilligte Antonio Crivelli und seinen Brüdern Ugolino, Enrico und Andrea das generelle Immunitätsprivileg der Steuerfreiheit.[18] Dieses Privileg ist allerdings nicht als eine Art Belohnung für treue Dienste von Antonio Crivelli und seinen Brüdern für die Observanz des Gebiets von Pizzighettone zu verstehen, sondern wurde sehr wahrscheinlich von Francesco Sforza gegen eine Geldzahlung an die Familie Crivelli verkauft. Die Formulierung an entsprechender Stelle gleich zu Beginn ist sehr umständlich, weist aber durch die Blume darauf hin, dass Francesco Sforza bereits vor diesem Datum der Familie Crivelli diese Anerkennung versprochen hat, an die nun erinnert wird.[19] Dementsprechend war dieses Privileg, obwohl wahrscheinlich nicht ohne Gegenleistung gewährt, in dieser Anfangszeit des sozialen Aufstiegs der Familie Crivelli von einiger Bedeutung, dessen Gültigkeit bei entsprechender Gelegenheit mehrfach bestätigt wurde.

Während Francesco Sforza offiziell am 3. März 1450 zum Mailänder Herzog ernannt wurde, wurde am 15. März 1450 eine Francesco Sforza lobende Rede von seinem *cancelliere del Consiglio Secreto*, Lodrisio Crivelli, aus dem Familienzweiges von Nerviano gehalten, der später mit der Linie der *Marchesi di Agliate* vereint wurde und weiter aufsteigen sollte.[20] Es ist anzunehmen, dass sich die Familie auch dadurch bei dem ersten Sforza-Herzog nochmals in Erinnerung brachte und sich weitere Privilegien für ihren sozialen Aufstieg sichern konnte.

---

[15] Vgl. Morigia 1595, 219–220; Covini 2005, 162.
[16] Vgl. Caimi/Sforza 1449, fol. 2r-4v als Dokument **Nr. III**.
[17] Ebd. bzw. Dokument **Nr. III**, fol. 3v.
[18] Vgl. Sforza 1449, fol. 5v-6r und Dokument **Nr. IV** im Anhang: Nach der Aufzählung der einzelnen Bestandteile dieser Steuerbefreiung folgt zusammenfassend: *„in futurum datiis et gabellis ordinariis civitatum nostrarum dumtaxat exceptis“* (6r).
[19] *„[…] cum […] meminorimus alias specialiter promisisse in assignatione, quam nobis fecerunt […] pro cuius promissionis observantia […]“* (Dokument **Nr. IV**, 5v).
[20] Vgl. Sitonis 1705, fol. 176 ergänzend zu Petrucci 1985, 146–152, bes. 146-147 zu den Familienverhältnissen und der Rede vom 15. März 1450, auch thematisiert in Cremonini 1999, 27–28. Einen guten Überblick über die Biographie von Lodrisio Crivelli bietet Leverotti 1992, 154–157. Die Linie der *conti di Dorno e Lomello* wurde 1688 an die der Marchesi di Agliate verkauft und hörte auf, als eigenständige Linie zu existieren, vgl. Turconi Sormani 2015, 149; Casanova/Bascapè 1930, o. S., dort Tav. I und II.

Francesco Sforza wiederum zog am 22. März 1450 zusammen mit seiner Frau Bianca Maria Visconti und dem ältesten gemeinsamen Sohn triumphal in Mailand ein.[21] Dieses Datum war auch für die Familie Crivelli entscheidend, da auf genau diesen Tag die offizielle Konstituierung der Grafschaft von Dorno und Lomello datiert ist, die dem dadurch zum Conte aufgestiegenen Antonio Crivelli die infinite Infeudation für sich und seine Nachkommen ermöglichte sowie das Führen eines Wappens zusagte, von dem die flammenden Einhörner mit der dazugehörigen französichen Devise beschrieben wird.[22]

Die öffentliche Verleihung fand vor dem Mailänder Dom auf der Piazza dell'Arengo statt.[23] Das Familienwappen wurde zu diesem Zeitpunkt offiziell für diesen Familienzweig festgelegt und bestand hauptsächlich aus der Einhorn-Imprese, die wahrscheinlich das zuvor bereits vereinzelt verwendete Symbol des goldenen Siebes ergänzte.[24] An diesem Tag, an dem Francesco Sforza seinen neuen Status als Herzog von Mailand demonstrierte, erhob er somit Antonio Crivelli in den Adelsstand eines Grafen und machte gleichzeitig aus dem bereits am 27. August 1449 an ihn verkauften Gebiet um Dorno und Lomello eine Grafschaft, dessen erster Feudalherr Antonio Crivelli wurde.

Die Vergabe der Lehen an Familien, die sich um die Sforza verdient gemacht hatten, war Mitte des 15. Jahrhunderts übliche Praxis. Dabei ist bemerkenswert, dass es sich überwiegend - wie bei der aus Mailand stammenden Familie Crivelli - um *„forestieri"*[25] handelte, während alteingesessene Paveser Familien nur einen Teil ihrer ursprünglichen Machtbefugnisse zurückerhalten konnten. Nichtsdestotrotz waren die neuen Landvergaben in der Regel von verhältnismäßig kurzer Dauer.[26] Eine Ausnahme stellte allerdings die Familie Crivelli dar.

Nach dem Tod von Antonio Crivelli 1460 ging das Lehen an Ugolotto, Giovanni Bartolomeo und Benedetto Crivelli über. Am 16. Januar 1467 folgte die Bestätigung an Ugolotto und

---

[21] Vgl. Menniti 1998, 8.

[22] Vgl. Cremonini 2012, 118; Covini 2005, 162, 169 dort Fn. 56; Santoro 1948, 360. Vgl. Sforza 1450, fol. 6v-16v bzw. Dokument **Nr. V** im Dokumentenanhang. Die Einhornimprese war somit ab dem 22. März 1450 Teil des Familienwappens der Crivelli. Sie taucht im Kontext von Alessandro Crivelli als Teil des Familienwappens im Dezemberbild des Castello Crivelli auf, ebenso wie bei seinem Kardinalswappen sowie gerennt davon auf seinem Grabmal. Auch nach ihm ist die Verwendung des Familienwappens in dieser Kombination belegt, wie eine Gedenktafel eines 1586 verstorbenen weiblichen Mitgliedes der Familie in der Basilika *Santa Maria Maggiore* in Lomello zeigt, vgl. Strada 2014, 89–95, besonders dort fig. 6. Anders als von Crawls 2007 behauptet, besagt die Wappenbeschreibung eindeutig, dass das französische Motto bereits 1450 bestand, nicht erst 1568. Zu dieser Gelegenheit könnte es allerdings in der italienischen Variante *Per salvare gli altri* ebenfalls existiert haben, vgl. hierzu Kapitel 3.6 dieser Arbeit sowie http://web.archive.org/web/20070418133703/http://www.lomellopv.pv.it/storia/personaggi/crivelli.htm

[23] Vgl. Covini 2005, 162 sowie **Dokument V**, 16r.

[24] Dies lässt sich anhand des Papstwappens von Urban III. belegen, vgl. hierzu Kapitel 1.3 und Abb. 5 dieser Arbeit.

[25] Vgl. Senat 1559a, p. 60 bzw. Dokument **Nr. VII**, 60v im Dokumentenanhang.

[26] Vgl. Cengarle u.a. 2005, 134; Covini 2005, 134.

Giovanni Bartolomeo, ebenso die offizielle Anerkennung 1470. 1498 schließlich wurde in einem herzoglichen Brief die Belehnung von Antonio Maria Crivelli, des Sohnes von Ugolotto und Neffen des gleichnamigen ersten Grafens von Dorno und Lomello sowie Vaters von Alessandro Crivelli, angekündigt.[27] Durch die Entmachtung der Sforza von 1499 bis 1521 blieb es zunächst bei dieser Ankündigung, da die Sfora ebenso wie wahrscheinlich die Crivelli das Land verlassen mussten.

Es ist nicht belegt, wie stark die Kastellanlage Mitte des 15. Jahrhunderts nach den Zerstörungen unter Facino Cane († 1412) beschädigt war. Bemerkenswert allerdings ist, dass das anlässlich der Renovierungsmaßnamen ab 1381 entstandene Wappen erhalten blieb und weder durch das Wappen Francesco Sforzas noch durch ein Ehewappen von ihm und seiner Ehefrau Bianca Maria Visconti ersetzt wurde. Dies deutet ebenfalls auf eine nicht vollständige Zerstörung des Kastells hin, ebenso wie auf die bewusst beibehaltene Huldigung an den für die erste belegte Befestigung und Renovierung verantwortlichen Gian Galeazzo Visconti.

Wie noch heute an der Fassade und dem tieferen Bodenniveau rund um das Kastell sichtbar, diente der Turm der Installation einer Zugbrücke (**Abb. 4**), die über den das Kastell umgebenen Burggraben führte. Wie anhand älterer Spuren an den Mauern noch sichtbar, wurde wahrscheinlich in dieser Renovierungsphase ab 1450 auch das Bodenniveau der einzelnen Stockwerke im Zuge des sukzessiven Umbaus des Kastells zu einem Familiensitz mit Residenzcharakter verändert.

## 1.3 Die Biographie des Alessandro Crivelli und sein familiärer Hintergrund

Die Bestrebungen, Bedeutung und Ansehen der Familie Crivelli anhand von fiktiven und realen Vorfahren zu steigern, sind vielfältig. Die älteste Familienlegende der Crivelli steht mit ihrem Namen, der übersetzt „Siebe“, genauer gesagt „Kornsiebe“ bedeutet, sowie ihrem Wappen in unmittelbarer Beziehung.

Es handelt sich um eine unter anderem von Plinius d. Ä. berichtete Legende der Vestalin Tuccia oder Tuscia, die, zu Unrecht der Unkeuschheit beschuldigt, zum Beweis ihrer Reinheit mit einem Sieb Wasser aus dem Tiber schöpfte und zum Vestatempel brachte (*Naturalis*

[27] Vgl. Covini 2005, 162.

*Historia*, B. 28, K. 3, A. 16). Später soll Tuccia Gaius Cornelius Scipio geheiratet haben, der ihren Kindern den Namen Crivelli gab, um an das von seiner Ehefrau vollbrachte Wunder zu gedenken. Somit wurde die Vestalin Tuccia zur antiken Urahnin der gleichnamigen Familie.[28] Ikonographisch wird Tuccia dementsprechend mit Allegorien der *Pudicitia* und *Castitas* gleichgesetzt.[29] Der Kult der *Pudicitia*, von dem Livius berichtet (*Ab urbe condita*, B. 10, K. 23, §§ 1–10), liefert wiederum Bezugspunkte zum idealen Verhalten einer *matrona univira*, d.h. einer nur einmal verheirateten Frau, da nur diese Frauen der *Pudicitia* huldigen durften.[30] Diese Moralvorstellung der Keuschheit einer idealen Ehefrau versinnbildlichte Tuccia somit ebenfalls.

Ihre wortwörtliche Unversehrtheit in der Legende bestand in einer nach außen wirksamen körperlichen Intaktheit, die sie auf ein Gefäß übertrug, das *per se* durchlässig ist, es dadurch abdichtete sowie zum Instrument ihrer Tugend machte. Petrarca feiert sie dementsprechend ebenfalls in seiner Beschreibung des *Trionfo della Pudicizia* (Z. 148-151) im Kreise berühmter Jungfrauen. Sie wurde dort zwar nicht namentlich genannt, ihre Legende war aber bekannt genug, sodass nur diese Vestalin in Frage kommt.[31]

Eine weitere Legende berichtet von einem gewissen Giovanni Crivelli, der den Beweis für seine persönlichen und politischen Tugenden dadurch erbringt, dass er vor den Augen des Kaisers Öl in einem Sieb trägt. Allerdings wurde bereits von Autoren des 16. Jahrhunderts angezweifelt, dass es sich bei besagtem Giovanni Crivelli um eine historische Person der Antike gehandelt hat.[32]

Belegt, aber als Legendenbildner dennoch historisch fragwürdig, ist der Heilige Ausano Crivelli, der seit dem 13. Jahrhundert als Mitglied der Familie Crivelli angesehen wurde, die einigen Quellen zufolge ursprünglich angeblich aus Deutschland stammte.[33] Im Jahr 566 war Ausano Crivelli der Bischof von Mailand, starb möglicherweise am 03. September 567 und

[28] Vgl. Caso 1994, 8, Fn. 7.
[29] Vgl. Morigia 1592, 464, der zwar die Beziehung zwischen dem Crivelliwappen und der allegorischen Symbolik der Schamhaftigkeit korrekt referiert, den Namen der Vestalin aber fälschlich mit „Fuccia“ wiedergibt.
[30] Vgl. Peter 1902-1909, Sp. 3272-3277 sub voce: *Pudicitia*; Schultz 2007, 93, 108, dort Fn. 8.
[31] Vgl. Warner/Preuschoft (Üb.) 1989, 328–361 für einen weit gefassten Überblick über die Bedeutung des Siebes für das jungfräuliche Tugendideal.
[32] Vgl. Morigia 1592, 465.
[33] Vgl. Ughelli 1652, Sp. 82, der zwar die *Vita* des in latinisierter Schreibweise Auxanus genannten Bischofs von Mailand referiert und weitere wichtige Familienmitglieder nennt, allerdings keinerlei Quellen für die Behauptung angibt, die Familie Crivelli hätte einen deutschen Ursprung. Es könnte sich um eine Verwechslung mit dem in Bayern bestatteten heiligen Mailänder Bischof Arsatius/Arsatio handeln, wie Sassi in seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Literatur über den heiligen *Auxanus* richtig bemerkt, allerdings den Hl. Auxanus/Ausano nicht mit der Familie Crivelli in Verbindung bringt (vgl. Sassi/Oltrocchi 1755, 181–185).

wurde in *Santo Stefano Maggiore* in Mailand begraben.[34] Seine 1609 erfolgte Translation an den Hauptaltar innerhalb der gleichen Kirche durch Federico Borromeo beweist auch die Gedenktafel am Hauptaltar, die ihn *Arsatius* nennt, allerdings keinen Hinweis auf die Herkunft aus der Familie Crivelli, geschweige denn auf einen deutschen Ursprungs gibt. Es scheint daher sicher, dass er mit dem in Bayern begrabenen Heiligen gleichen Namens verwechselt wird, wenn über seine deutsche Herkunft spekuliert wird.

Erstmals 1075 taucht nachweisbar der Nachname Crivelli in Dokumenten zur Benennung einer tatsächlich diesen Namen tragenden Person auf. Bedeutendstes Mitglied der Familie Crivelli war Uberto Crivelli,[35] der seit 1182 Bischof von Vercelli und Erzbischof von Mailand war, ehe er am 25. November 1185 zu Papst Urban III. gewählt wurde (**Abb. 5**). Er starb bereits am 20. Oktober 1187 auf dem Weg von Rom nach Venedig in Ferrara, angeblich aus Sorge über das von den Türken okkupierte Jerusalem, das er zu befreien hoffte. Er wurde im Dom von Ferrara beigesetzt. Seine Brüder wiederum begründeten die verschiedenen Linien der Familie Crivelli, so auch den Zweig der *conti di Dorno e Lomello*.[36] Das Papstwappen stellt die frühe Form des Familienwappens dar, bestehend aus nur einem Sieb.

Das einzige, bis heute einer breiteren Öffentlichkeit bekannte Mitglied dieses Familienzweiges ist Lukrezia Crivelli, die Geliebte von Lodovico Sforza. Sie war die Enkelin von Andrea Crivelli, der als einer der Brüder von Antonio Crivelli in dem Steuerprivileg vom 12. Oktober 1449 genannt wurde.[37] Ihre zweifelhafte Berühmtheit beruht in dem Versuch, sie mit *La belle ferronnière* von Leonardo da Vinci zu identifizieren.

---

[34] Vgl. Morigia 1592, 465; Pertz 1848, 103; Lanzoni 1927, 1025–1026, sub voce *30. Auxanus* sowie maßgeblich dazu Toso d'Arenzano 1962, 596-597: zu seinen Gedenktag innerhalb der Ambrosianischen Kirche am 3. September. Die Familienzugehörigkeit zu den Crivelli referiert auch Morigia 1595, 14–15; Ciaconius u.a. 1630b, 1678; Turconi Sormani 2015, 148. Vgl. Savio 1913, 234-242, Nr. *XXVIII. Ausano. 558*, der wahrscheinlich fälschlich den 13. September als Todes- und Gedenktag annimmt.

[35] Vgl. Caso 1994, 11, Fn. 24, Fn. 29: Caso berichtigt hier einen in der Forschung fortgesetzt bestehenden Fehler, so bei Ciaconius/Oldoino 1677a, Sp. 1123-1128; Fischer-Reichenbach 1940, 32. Der Vater von Urban III. scheint nicht eindeutig bekannt zu sein, die Identifizierung als Sohn eines Giovanni ist falsch und bezieht sich auf einen anderen Uberto, der Archidiakon der Kirche *Santa Tecla e Pelagia* war. Auch Sitonis 1705, fol. 178 übernimmt diese offenbar falsche Identifizierung. Diese Quellen scheiden somit aus, um die genaue verwandtschaftliche Beziehung zwischen Urban III. und Alessandro Crivelli zu rekonstruieren. Vgl. Caso 1994, 31, 36, Tavola I, die Guala Crivelli als Vater von Urban III. annimmt.

[36] Vgl. Morigia 1592, 465; Ciaconius u.a. 1630a, 578 mit Abb. seines Wappens sowie der kurzen Erwähnung der Familienzugehörigkeit zu Alessandro Crivelli in Ciaconius u.a. 1630b, 1678. Eine ausführliche Biographie in Ciaconius/Oldoino 1677a, 1123–1128 mit Portrait inkl. Wappen und Wappen mit wenigen Farbangaben. Vgl. Caso 1994, 11, Fn. 24, 29 kritisch zur Biographie. Vgl. Turconi Sormani 2015, 148, der die verschiedenen Linien der Familie aufzählt, die auf die Brüder des Papstes zurückgehen. Neben den *conti di Dorno e Lomello* sind das beispielsweise auch die bereits erwähnten *Crivelli di Nerviano*.

[37] Vgl. Casanova/Bascapè 1930, Tav. III und Dokument **Nr. IV**, 5v im Dokumentenanhang.

Auch an dem Bau des Mailänder Doms war die Familie ebenfalls beteiligt. Zwei Dokumente von 1388 und 1393 belegen, dass sich die Crivelli verpflichteten, einen großen Teil der Ziegelsteine für den Bau des Doms zu liefern.[38] In den 1460er Jahren war der Reichtum der Familie Crivelli scheinbar noch verhältnismäßig gering, da zahlreiche Mitglieder der Familie auf Listen erscheinen, die die Almosenempfänger des Mailänder Hospitals nennen. Diese Zahlungen wurden tatsächlich aber von den Sforza als Machtinstrument eingesetzt, um „verarmte" Adelige zu unterstützen und damit an sich zu binden, anstatt die monatlichen Zahlungen den wirklich bedürftigen unteren Gesellschaftsschichten zukommen zu lassen.[39]

1499 fiel mit der Vertreibung von Ludovico Maria Sforza, gen. *il moro*, das Herzogtum Mailand an Frankreich, sodass auch die Crivelli ihren Besitz zunächst einbüßten und wahrscheinlich Italien kurzzeitig verlassen mussten.[40] Gesichert hingegen ist, dass Antonio Maria Crivelli im Jahr 1499 Costanza dei Conti Landriani heiratete.[41] Interessanterweise wird die Rolle Antonio Maria Crivellis sowie seine Beziehung zu Ludovico Sforza in einem historiographischen Werk geschildert, das mehrfach verlegt und übersetzt wurde.[42] Es handelt sich um die 1550 in Paris erschienene lateinische Erstausgabe von *De rebus gestis Gallorum* des französischen Historikers Arnoul Le Ferron (1515-1563). An entsprechender Stelle werden die Geschehnisse im April 1500 in Novara und die treue Beraterrolle Antonio Maria Crivellis gegenüber Ludovico Sforza geschildert.[43] Nach seiner Niederlage war Ludovico Sforza 1499 aus Mailand zunächst nach Innsbruck an den Hof Kaiser Maximilians I. geflohen, der zu dem Zeitpunkt mit der Nichte des vertriebenen Sforza-Herzogs verheiratet war. Die im Folgenden beschriebene enge Beraterrolle spricht dafür, dass Antonio Maria Crivelli ihm folgte und Innsbruck gemeint ist, wenn lapidar behauptet wird, die Familie Crivelli wäre nach Deutschland geflohen.[44] Im April 1500 hatte sich Ludovico Sforza während seines Versuches Mailand zurückzuerobern, im Kastell von Novara zusammen mit Antonio Maria Crivelli und Schweizer Söldnern verschanzt. Beschrieben wird eine flammende Rede Antonio Maria Crivellis, mit der er, trotz seiner Bedenken gegenüber den zuvor bereits treulosen Schweizer Söldnern, im Auftrag Ludovico Sforzas versuchte, diese zur

[38] Vgl. Welch 1995, 71, 284, Fn. 4; Caso 1994, 7, Fn. 3.
[39] Vgl. Welch 1995, 159, 304, F. 57. Vgl. Caso 1994, passim: Diese ausführliche Studie der Situation der Familie Crivelli im 12. und 13. Jahrhundert zeigt allerdings, dass diese „Bedürftigkeit" tatsächlich nicht vorhanden war. Tatsächlich waren die Crivelli z.B. 1276 reicher als die Visconti (vgl. ebd., 126), die laut Welch ebenfalls Almosen durch die Sforza erhielten.
[40] Vgl. Bergamo 1995, 490: Bergamo spricht ohne konkreten Beleg davon, dass sich die Crivelli nach Deutschland flüchteten.
[41] Vgl. Casanova/Bascapè 1930, Tav. III.
[42] Für den Hinweis auf die erste 1572 in Basel erschienene deutsche Übersetzung durch den Baseler Mathematikprofessor Christian Wurstisen (1544-1588) danke ich ganz herzlich Gemma Torriani, Lomello.
[43] Vgl. Le Ferron/Emili 1550, 55–56.
[44] Vgl. Bergamo 1995, 490.

Treue gegenüber dem Herzog zu motivieren. Er soll dem Herzog geraten haben, auch wenn die Schweizer zu den Franzosen überlaufen sollten, auf der Burg zu bleiben und auf Hilfe durch die Truppen seines Bruders Kardinal Ascanio Sforza zu warten. Ein anderer Ratgeber mit Namen Stampa war jedoch gegenteiliger Meinung, sodass Ludovico Sforza versuchte, verkleidet aus der Burg zu entkommen, beim sog. Verrat von Novarra am 10. April 1500 entdeckt und von den Franzosen gefangen genommen wurde. Über das unmittelbare Schicksal Antonio Maria Crivellis wird nichts berichtet, man kann aber davon ausgehen, dass er Novara irgendwann verlassen konnte und vielleicht ins Exil ging. Frühester Hinweis auf eine Rückkehr der Familie Crivelli nach Mailand ist die Geburt seines Sohnes Alessandro, die je nach Quelle auf 1508, 1511 oder 1514 datiert wird und wahrscheinlich in Mailand stattfand. Dies würde bedeuten, dass Antonio Maria Crivelli von der kurzzeitigen Zurückdrängung der Franzosen aus dem Herzogtum Mailand zwischen 1511 bis 1513 durch die Heilige Liga und der damit verbundenen Wiedereinsetzung der Sforza ebenfalls profitierte, sodass seine Familie in das Herzogtum Mailand zurückkehren konnte.

Nach der erneuten Machtübernahme der Franzosen durfte Antonio Maria Crivelli in Mailand bleiben und erhielt mit Dorno zumindest einen Teil seiner Besitztümer zugesprochen. Dies beweist eine Privilegsbestätigung vom 14. März 1517 über *„locum et terram Durni“* durch den französischen König Franz I., die die Besitzansprüche gleichzeitig auf seine vier Söhne und Erben ausdehnte, *„[…] Comitum Hieronymi, Uguloti, Alexandri et Maximiliani filiorum […] et heredum Comitis Antonii Cribelli […]“*.[45] Dieses Dokument ist möglicherweise das früheste Zeugnis für die Existenz von Alessandro Crivelli und nennt mit Massimiliano einen weiteren Bruder Alessandros.[46] Des Weiteren kann man anhand der genannten Reihenfolge davon ausgehen, dass Alessandro Crivelli - nach Girolamo und Ugolotto - zunächst nur der drittgeborene und seine älteren Brüder schließlich überlebende Sohn des Antonio Maria Crivelli war, worauf auch seine frühe Laufbahn als *cadetto* sowie die bereits seit 1499 bestehende Ehe seiner Eltern hindeuten.

Nach dem Sieg Karls V. über die Franzosen 1521 wurden die Sforza erneut wieder eingesetzt. Dementsprechend wurde im Jahr darauf Alessandro Crivelli von den Sforza als Conte von Dorno und Lomello mit allen Privilegien wieder ernannt. Aus dieser Zeit resultiert wahrscheinlich die Übernahme des kaiserlichen Adlers im Wappen der Crivelli, das als

[45] Franz I. 1517, ASMi, cart. 14, Sez. B, f. II, nr. 14.
[46] Dieser fehlt im Stammbaum von Sitonis 1705, fol. 178.

Zeichen der Verbundenheit mit dem Kaiser von vielen Familien seines Herrschaftsbereichs übernommen wurde.[47]

Trotz einer großen Anzahl biographischer Literatur herrscht unter manchen Autoren Unklarheit über biographische Details Alessandro Crivellis, so beispielsweise über seine genauen Abstammungsverhältnisse,[48] sein Geburtsjahr und seine kirchliche Ämterlaufbahn.[49] Hinsichtlich der Aufarbeitung seiner komplexen Biographie haben sich neben der notwendigen Recherche innerhalb des erhaltenen Archivmaterials die jeweiligen Inschriften seiner beiden Grabmäler als zuverlässigste Quelle erwiesen. Beide Inschriften entstanden noch zu Lebzeiten Alessandro Crivellis und zeigen, neben der verhältnismäßig früh einsetzenden Beschäftigung mit dem eigenen Totengedenken, zwei resümeeähnliche Äußerungen aus sehr unterschiedlichen Lebensphasen Alessandro Crivellis, die größere Beachtung verdienen, als dies bisher der Fall gewesen ist. Aufgrund des in zu vielen Punkten widersprüchlichen Forschungsstandes zur *Vita* Alessandro Crivellis und seines engeren Familienverbundes wird an entsprechenden Stellen auf eine Vielzahl von Archivdokumenten Bezug genommen, von denen eine Auswahl im Dokumentenanhang dieser Arbeit transkribiert wurde. Ihre Auswertung lieferte eine erfreuliche Anzahl an Zusatzinformationen, die es ermöglichten, dem Leben Alessandro Crivellis einige bisher unbekannte Puzzleteilchen hinzufügen zu können.

Wie bereits erwähnt, wurde Alessandro Crivelli wahrscheinlich als dritter Sohn von Antonio Maria Crivelli, des dritten Conte von Dorno und Lomello sowie Moderator bzw. *Podestà di Alessandria* in Piemont, und Costanza Landriani geboren. Seine Eltern hatten 1499 geheiratet.[50]

Hinsichtlich des Geburtsdatums und –ortes gibt es auch nach Sichtung der entsprechenden Archivalien keine gesicherten Hinweise. Dementsprechend schwankt die Literatur zwischen

[47] Vgl. Ullrich 2006, 49, dort Fn. 94. Ein sehr schönes Beispiel für diese Paxis sind die Mitte des 16. Jahrhunderts für die Familie Medici entstandenen Wappen in der *Sala degli Stemmi* des *Castello Mediceo* in Melegnano, unter ihnen auch das Wappen der Familie Crivelli, vgl. Comandù u.a. 2005, 82–89.

[48] Vgl. Götze 2010, 299; Sitonis 1705, fol. 178 (transkribiert in Fischer-Reichenbach/Fischer-Reichenbach (Ill.) 1936, o. S. zwischen 40-49, dort aber mit fehlerhafter Titelangabe).

[49] Vgl. Götze 2010, 299: Alessandro Crivelli ist keineswegs 1565 bereits Kardinal von Santa Maria in Aracoeli, wie auch die an dieser Stelle verwendete Literaturangabe suggeriert, vgl. Bergamo 1995, 490). Ähnlich missverständlich an dieser Stelle auch Magenta 2000, 23.

[50] Vgl. Franz I. 1517, ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, Nr. 14; Casanova/Bascapè 1930, Tav. III; Sitonis 1705, fol. 178; Cremonini 2012, 118. Über die genauen Abstammungsverhältnisse von Costanza Landriani ist nichts Näheres bekannt, sie wird ohne Angabe des Familienzweiges nur mit *dei conti Landriani* bezeichnet. Vgl. Turconi Sormani 2015, 187 für einen Überblick über die Familie Landriani.

den Geburtsjahren 1508,[51] 1511[52] und 1514[53] sowie den Vermutungen, Alessandro Crivelli sei in Mailand oder im Kastell von Pizzighettone geboren, dessen Kastellan sein Urgroßonkel Antonio gewesen war.

Nur eine einzige Quelle berichtet 1745 von der Existenz einer auf Alessandro Crivelli bezogenen Inschrifttafel und zitiert ihren Inhalt wie folgt:[54]

D.O.M.

ANTONIO PROAVO UGOLOTTO AVO ANTONIO PATRI COMITIBUS

ALEXANDER CRIBELLUS DURNI LUMELLIQUE COMES AC SENATOR

SIBI AC POSTERIS PRIDIE IDUS APRILIS MDLVII

Es handelt sich um die auf den 12. April 1557 datierte Inschrift eines von Alessandro Crivelli gestifteten Familiengrabes, das sich wahrscheinlich in der Ende des 18. Jahrhunderts zerstörten *Chiesa di San Francesco Grande* in Mailand befand und in Alessandro Crivellis Testament als alternative Begräbnisstätte erwähnt wird.[55] Der Inhalt lässt sich folgendermaßen übersetzen:

Dem besten und größten Gott.

Vom Urgroßvater Antonio, vom Großvater Ugolotto und vom Vater Antonio, von den Grafen (abstammend),

(hat) Alessandro Crivelli, Graf von Dorno und Lomello und sogar Senator

---

[51] Vgl. Ciaconius/Oldoino 1677b, 967; Crescimbeni 1716, 385; Argelati/Sassi 1745/1966, 504; Cardella 1793, 89; Salomoni 1806, 133; Novaes 1822, 177; Moroni 1843, 221–222, der zudem noch 1573 fälschlich als Todesjahr angibt; Biaudet 1910, 263; Gelli 1976, 77, Nr. 270 und 469, Nr. 1630. Auch der handschriftliche Stammbaum in Sitonis 1705, fol. 178 verzeichnet 1508 als Geburtsdatum.

[52] Vgl. Petramellarius 1599, 218, der allerdings den Todestag auf den „10. Kal. Octobris", d.h. auf den 22. September festsetzt, was sich mit Blick auf den Testamentszusatz vom 13. Dezember 1574 (Dokument **Nr. XV**) des dort noch als lebend bezeichneten Alessandro Crivelli als Irrtum erweist (vgl. Crivelli 1574b), der von Ciaconius u.a. 1630b, 1767 übernommen wird, obwohl mit Bezug auf die Grabmalsinschrift an anderer Stelle (vgl. ebd., 1678) der 22. Dezember 1574 genannt wird. Vgl. Aubery 1649, 294, der den Unterschied zwischen dem 22. September bei Petramellarius und Ciaconius und dem 22. Dezember auf der Grabinschrift wertfrei wiedergibt. Eindeutig auf die Grabinschrift beziehen sich dagegen Ruysschaert 1956, Sp. 1041; Borromeo 1985, 104, 106; Castelli 2003, 16; Prinelli/Torriani 2011, o. S.

[53] Vgl. http://web.archive.org/web/20070418133703/http://www.lomellopv.pv.it/storia/personaggi/crivelli.htm von Crawls 2007 mit Bezug auf Dokumente aus den Vatikanischen Archiven, die leider ungenannt bleiben und nicht verifizerbar waren. Trotz korrekter Übersetzung der lateinischen Inschrift des Grabmals ins Italienische, aus der deutlich das Jahr 1511 hervorgeht, wird in der dort referierten Biographie 1514 als Geburtsjahr angegeben.

[54] Argelati/Sassi 1745/1966, Sp. 504.

[55] Vgl. Crivelli 1574a bzw. Dokument Nr. XIII, 1r: *„[…] sin autem Mediolani, in sepulcro maiorum suorum sito in capella Sancti Bernardi in ecclesia divi Francisci […]"*.

es (das Familiengrab) sich und den Nachkommen am Tag vor den Iden des April 1557 (errichtet)[56]

Die andere valide Quelle ist die noch zu Lebzeiten Alessandro Crivellis in Auftrag gegebene Inschrifttafel seines Grabmals in der römischen Kirche *Santa Maria in Aracoeli*, auf der es heißt, er habe sich 1571 sechzigjährig das Grabmal errichtet, ehe darunter und deutlich abgesetzt vom eigentlichen Text, direkt in den Stein sein Todesdatum mit dem 22. Dezember 1574 eingemeißelt wurde (**Abb. 6**). Dementsprechend gibt Alessandro Crivelli selbst an, dass er 1511 geboren wurde. Wie man dem später darunter hinzugefügten Nachsatz entnehmen kann, starb er drei Jahre nach Errichtung des Grabmals mit 63 Jahren:

[Kreuzigungsszene]

A TE VITA PER TE SALVS IN TE QVIES[57]

---

ALEXANDER CRIBELLUS MEDIOLANEN

TITVLI SANCTÆ MARIÆ IN ARAŒLI

S. R. Æ. PRÆSBITER CARDINALIS

[Portrait]

SEXAGESIMVM AGENS ANNVM

VIVENS SIBI POSVIT

AN. M. D. LXXI MENSE DECEMB. DIE XXII

---

OBIIT ‧ DIE ‧ XXII ‧ DECEMB. ‧A‧D‧MDLXXIV

[Kardinalswappen]

| [Einhorn mit Fackel] | [Sieb] | [Einhorn mit Fackel] |
|---|---|---|
| POVR‧SAVVER LIAVTE‧ | ‧SORDIDA‧ PELLO‧ | POVR‧SAVVER LIAVTE‧ |

[Sargdeckelgravur: Kardinalswappen, flankiert von gekreuzten Knochen, umrahmt von Akanthusranken und Harpyien (**Abb. 8**)]

Alessandro Crivelli zählt somit zunächst völlig korrekt die drei Generationen der väterlichen Linie auf, seit der die Familie zu Grafen ernannt wurde, hebt sich selbst neben seiner Funktion als vierter Graf von Dorno und Lomello durch das betonende Wort *ac* bzw. *atque* besonders als Senator hervor, ein Amt, mit dem er also seine Vorfahren noch übertraf. Ebenso werden

[56] Übersetzung und Ergänzungen in Klammern von der Autorin dieser Arbeit.
[57] Vgl. N.N. vermutlich Ende 19. Jahrhundert, ASMi, Araldica, cart. 14, fasc. 1: Das Foto zeigt anhand deutlich sichtbarer Bohrlöcher im Stein (**Abb. 7**), dass diese Zeile wahrscheinlich durch auf dem Stein angebrachte Buchstaben erhaben war und deutlicher lesbar gewesen sein muss als im heutigen nachgemalten Zustand.

seine Kinder indirekt angesprochen. Es könnte sich somit auch um den Bestattungsort seiner Ehefrau Margarita de Scarampi gehandelt haben. Die rein auf die Dynastie und sein Senatorenamt beschränkte Selbstcharakterisierung belegt, dass er 1557 noch nicht vorhatte, eine kirchliche Laufbahn einzuschlagen, was die Verbindung dieser Entscheidung mit dem Tod seiner Ehefrau 1561 unterstützt. Sowohl die Grabinschrift von 1557 als auch die von 1571 zeigen, wie wichtig es Alessandro Crivelli war, auf dem Höhepunkt seines zivilen Lebens als Senator bzw. später in seiner höchsten klerikalen Stellung als Titularpresbyterkardinal von *Santa Maria in Aracoeli*, zu Lebzeiten seine Begräbnisstätte mit entsprechenden Inschriften selbst in Auftrag zu geben.

In Anbetracht dessen, dass die Mehrheit der Autoren entweder die letzte Inschrift fehlerhaft oder unvollständig zitiert[58] und offensichtlich nicht am Original überprüft hat, lassen sich einige der Missverständnisse erklären. Ein besonders bemerkenswertes Beispiel ist eine Zeichnung des Grabmals der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung des Kardinals Alessandro Albani (**Abb. 9**).[59] Trotz des im Vergleich zum Original hohen Wiedererkennungswertes, werden auch in dieser Zeichung nicht alle Elemente wiedergegeben, wie dies auch bei allen Autoren der Fall ist, die sich in der Vergangenheit schriftlich über das Grabmal geäußert haben.[60] Entscheidend ist das Fehlen des Sterbedatums in der Zeichnung, das zugegebenermaßen aufgrund des dunklen Untergrundes aus schwarzem Marmor auch schwerer sichtbar ist, als auf der Inschrifttafel aus gelblichem Kalkstein. Ebenso wurde in der Zeichnung die den Einhörnern beigegebene Devise vergessen und der Sargdeckel ohne Gravur wiedergegeben. Dennoch zeigt diese aus dem antiquarischen Interessenskontext entstandene Zeichnung eines wahrscheinlich römischen Künstlers dennoch eine gewisse Detailgenauigkeit, die bis hin zur Wiedergabe der Marmorierung reicht. Da es keine Zeugnisse über nachträgliche Veränderungen am Grabmal gibt, scheinen alle Bestandteile des Grabmals dem Originalzustand zu entsprechen und erhalten geblieben zu sein.[61]

---

[58] Vgl. z. B. Fanucci 1601, 150–151.

[59] Vgl. Federici/Garms 2011, 36-65 allgemein, 119-120, Nr. 55 für die Zeichnung dieses Grabmals. Ich danke an dieser Stelle ganz herzlich den Mitarbeitern der *Royal Collection* in London für ihren freundlichen Hinweis auf diese Publikation. Vgl. Casimiro da Roma 1736, 181, dem als einzigem Autor diese Zeichnung innerhalb der Bibliothek des Kardinals Albani bekannt gewesen ist.

[60] Vgl. Casimiro da Roma 1736, 181; Forcella 1869, 186. Während Casimiro die Devisen nennt und ihre Position beschreibt, gibt Forcella ihre genaue Position am Grabmal korrekt wieder. Forcella bemühte sich zwar um die genaue Position der einzelnen Textteile, ihre jeweilige Lage zueinander und gibt auch Casimiro als Quelle an, missachtet wie dieser allerdings die Kreuzigungsszene an der Spitze und schreibt irrtümlich XXI statt XXII Dezember 1571. Dementsprechend gibt es keinen einzigen Autor, der das gesamte Grabmal mit allen seinen Texten und Bildbestandteilen wirklich komplett wiedergibt.

[61] Vgl. Behrmann u.a. (o.J.): http://requiem-projekt.de/db/suche.php?function=b_ausgabe&grabmalID=255.

Ebenfalls ist zumindest anhand von Fotografien eine Zeichnung des Grabmalportraits von Cerubino Cornienti (1816-1860) erhalten geblieben, der das Portrait anhand der Inschrifttafel auf Dezember 1571 datiert (**Abb. 10**).[62]

Das teils referierte Geburtsjahr 1508 ergibt sich aus der Annahme, Alessandro Crivelli sei entgegen der Angabe auf seinem Grabmal 1574 mit 66 Jahren verstorben.[63] Das teils mit der Referenz auf die Grabmalsinschrift referierte Geburtsjahr 1514 lässt sich durch ausschließliches Abschreiben des Textes ohne Hinzuziehen entsprechender Abbildungen erklären. Das daraus resultierte Zusammenlesen der häufig in diesem Kontext unmittelbar aufeinander folgenden Phrasen *annum agens* für das Alter und *obiit* für das Todesdatum reißen das Erbauungsdatum gewissermaßen aus seinem Zusammenhang und behaupten durch einen 1574 mit sechzig Jahren eingetretenen Tod eine Geburt im Jahr 1514. Betrachtet man allerdings den oben beschriebenen Aufbau der Inschrifttafel und das deutlich davon abgesetzte, direkt auf den schwarzen Marmor angebrachte und eben nicht zur Inschrifttafel gehörende Todesdatum, so erscheint es sehr unwahrscheinlich, dass die mit „sechzig" angegebene Altersangabe sich nicht auf das Datum des noch zu Lebzeiten 1571 errichteten und bereits zu diesem Zeitpunkt mit der Inschrifftafel versehenen Grabmals bezieht, sondern wie das Todesdatum selbst erst nachträglich eingefügt wurde, als Alessandro Crivelli am 22. Dezember 1574 starb.

Alessandro Crivelli verfolgte zunächst eine militärische Karriere und diente als General unter Karl V.[64] Im Jahr 1537 kämpfte Alessandro Crivelli beispielsweise nach dem Bruch der Friedensverträge zwischen Franz I. und Karl V. in der kaiserlichen Armee und wurde zusammen mit Annibale Brancaccio nach verlorener Schlacht in Flandern gefangen genommen.[65]

---

Eine Ausnahme könnte die Wiedergabe der ersten Textzeile sein, vgl. **Abb. 8** und Fn. 57 dieser Arbeit.

[62] Der Verbleib der Zeichnung und die Identität des Fotografen sind unklar. Neben der abgebildeten Fotografie im Mailänder Staatsarchiv existiert ein identisches Exemplar in Mailand, *Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco*, *Civico Archivio Fotografico*, *fondo Raccolta Iconografica*, RI 13538. Vgl. Cornienti 19. Jahrhundert, ASMi, cart. 14, fasc. 1 und Casone/Paoli 2007.

[63] Wie von Cardella 1793, 89 referiert, der Ciaconius/Oldoino 1677b, 968, Ughelli 1662, Sp. 707 und Argelati/Sassi 1745/1966, Sp. 504 zitiert, die dort teils transkribierte Grabinschrift allerdings nicht in die Berechnung des Geburtsjahres miteinbezieht. Cardella 1793, 88 zitiert die 1721 erschienene zweite Auflage von Ughelli, die in der fraglichen Passage deckungsgleich mit der hier bevorzugt zitierten Erstausgabe von 1662 ist und wiederum Ciaconius/Oldoino 1677b, Sp. 967 als Referenz angibt, ohne auf die dort (Sp. 968) ebenfalls mit Bezug auf Petramellarius 1599, 218 angegebene Alternative von 1511 als Geburtsjahr näher einzugehen, die in der Erstausgabe von Ughelli 1662, Sp. 707 durch dessen Bezugnahme auf Ciaconius u.a. 1630b, Sp. 1767 ebenfalls impliziert wird.

[64] Vgl. Morigia 1595, 220; Biaudet 1910, 263.

[65] Vgl. Le Ferron/Emili 1550, 142.

Kaiser Karl V. bestätigte Alessandro Crivelli am 20. März 1541 die Privilegien vom 12. Oktober 1449, 22. März 1450 und 11. Mai 1453 betreffs der Immunität und Feudalherrschaft über Dorno und Lomello sowie des Grafentitels.[66] Dies könnte den offiziellen Herrschaftsbeginn Alessandro Crivellis als Conte markieren, da derartige Dokumente einer regelmäßigen erneuten Anerkennung bedurften. Dies geschah bei entsprechenden Machtwechseln, entweder auf der Privilegiengeberseite oder seitens der Empfänger.

An seinen aktiven Militärdienst schloss sich ein Rechtsstudium an, ehe er am 10. Juni 1549 zum *senatore milite* ernannt wurde.[67] Ein schönes Beispiel seiner Tätigkeit als Senator von Mailand liefert ein umfangreiches Bittschreiben der Stadt Mailand an König Phillipp II. vom 18. August 1557, in dem um finanzielle Milde seitens des Königs gegenüber der Stadt gebeten wird. Diesen wichtigen Auftrag zum Wohle der Stadt führte Alessandro Crivelli aus, der das Anliegen dem König überbrachte. Es gelang ihm, das Mitleid des Königs zu wecken und die enormen Summen zu reduzieren, die in den vorangegangenen Jahren von Mailand an den König gezahlt werden mussten.[68] Interessant an dieser diplomatischen Mission ist ebenfalls, dass Alessandro Crivelli bereits vor Beginn seiner klerikalen Karriere eine vermittelnde Botschafterrolle eingenommen hatte. Dies geschah wohl nicht zuletzt zur Zufriedenheit Philipps II., an dessen Hof er wenige Jahre später päpstlicher Botschafter werden sollte.

Ab dem 29. September 1557 zählte Alessandro Crivelli als Senator zu den *Magistrati Patrizi* des *Consiglio Decurionale* der *Sessanta* der Stadt Mailand.[69] Bereits am 7. Mai 1561 bemühte er sich, dieses prestigeträchtige Amt innerhalb seiner Familie weiterzugeben.[70] Am 21. Juli 1565[71] wurde durch seine ausdrückliche Empfehlung sein Verwandter Prospero Crivelli, *Conte di Nerviano*, sein Nachfolger in diesem Amt.[72]

Grund für die Aufgabe dieser sehr prestigeträchtigen weltlichen Ämter war der Tod seiner Ehefrau Margarita *dei Scarampi*, mit der er wahrscheinlich in zweiter Ehe verheiratet war.[73] Über das Jahr der Eheschließung ist nichts bekannt. Sie war die einzige legitime Tochter von

---

[66] Vgl. Dokument **Nr. VI**.
[67] Vgl. Arese 1970/1972, 84 und N. N. 1735, ASCM, Famiglie, cart. 538.
[68] Vgl. Salomoni 1806, 134–143, Capo XXXVII für das vollständig transkribierte Schreiben. Vgl. Chabod 1971, 330, dort Fn. 3, 332-333 für den Hintergrund dieser Mission.
[69] Vgl. Cremonini 2012, 118. Vgl. N.N. 1735, ASCM, Famiglie, cart. 538.
[70] Vgl. Dokument **Nr. IX** im Anhang.
[71] Vgl. Cueva 1565, ASCM, Famiglie, cart. 538, A, Filza II bzw. Dokument **Nr. X** im Anhang.
[72] Vgl. Arese 1957, 155, 157, 189 und den gedruckten Stammbaum für die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Alessandro und Prospero Crivelli, N.N. 1735, ASCM, Famiglie, cart. 538.
[73] Vgl. Casanova/Bascapè 1930, Tav. III: Über die erste Ehefrau ist nichts Näheres bekannt, Kinder enstanden aus dieser Ehe nicht.

Ludovico Scarampi und dessen Ehefrau Giovanna, wie anlässlich der Klärung der Besitzverhältnisse der Scarampi 1549 berichtet wird:

*„Comes Ludovicus Scarampus Maiestatis Vestrae fidelissimus Servitor Sexagenarius & sine spe prolis masculinae legitimis et naturalis, suae cupiens posteritati consulere sibi in filium legitimum & naturalem adoptavit Ambrosium Antonium Cribellum Nepotem suum ex Margareta eius unica filia legitima […]“*[74]

Alessandro Crivelli und Margarita Scarampi hatten drei Söhne und drei Töchter. Dies ist den wenigsten Autoren bekannt, die Stammbäume zu dieser Familie anfertigten. Zumeist werden nur die Söhne genannt, obwohl Alessandro Crivelli selbst nicht erst in seinem Testament auf seine Töchter eingeht. So berichtet der besorgte Vater in einem Brief aus Lomello am 6. Dezember 1566 von der wundersam anmutende Genesung seiner schwer an Fieber erkrankten ältesten Tochter Constantia und setzt Carlo Borromeo über deren bevorstehende Eheschließung mit Tomaso del Carretto dei Marchesi di Savona in Kenntnis:

*„[…] ammalata mia figlia maggiore di febre […] piacendo à Dio che sia libera del male, se n'andarà à Marito con il Signor Tomaso del Carretto […]“* [75]

Der Tod seiner Ehefrau muss unmittelbar dem 10. März 1561, dem Tag seiner Ernennung zum Bischof von *Gerenza e Cariati*, vorausgegangen sein. Damit verbunden war der Posten des päpstlichen Botschafters in Spanien, sodass er noch im gleichen Jahr an den Hof Philipps

[74] N.N. um 1549, ASTR, Camera dei Conti, art. 596, par. 3, m. 5. Vgl. Philipp II. 1549/1559, ASTR, Camera dei Conti, art. 596, par. 8, mazzo 1-2, Nr. 39, fol. 46r-47r: Diese beiden Dokumente belegen, dass erstens Ludovico Scarampi der Vater und nicht der Bruder von Margareta war, wie dies fälschlich Gozzi u.a. 2014, 130 behauptet. Wie ein ebenfalls im Turiner Staatsarchiv aufbewahrter und bereits publizierter Stammbaum der Familie Scarampi zeigt, hatte Margarita Scarampi durchaus einen Bruder, nämlich Antonio Scarampi, *vescovo di Nola*, vgl. Torre 2003, 36–37. Dessen klerikale Laufbahn war der Grund für Lodovico II Scarampi, den ältesten Sohn seiner Tochter zu adoptieren und zum Universalerben einzusetzen. Die Adoption durch Ludovico Scarampi betraf nur den ältesten Sohn Ambrogio Antonio, nicht aber seine Brüder, wie Gozzi u.a. 2014, 130 und Casalis 1836, 417 fälschlich behaupten. Ebenfalls kann man eher nicht von einem längerfristig ausgeübten Machtanspruch Alessandro Crivellis innerhalb der Besitztümer der Scarampi sprechen (wie dies Zucchi 1904, 342 und seine Referenz Casalis 1836, 417 sub voce *Canelli* behaupten), bedenkt man, dass Canelli bereits 1549, lange vor dem Tod der Ehefrau (1561), an den ältesten Sohn überschrieben wurde und nur dieser in offiziellen Dokumenten den Titel *Conte di Canelli* trägt, nicht aber sein Vater Alessandro.

[75] Crivelli 1566c, N. 461. Vgl. Sitonis 1705, 178, der nur die drei Söhne des Paares nennt. Vgl. Manno (o.J.) [vor 1918], sub voce *Crivelli*, 417-418 mit einem Stammbaum, der zusätzlich die drei Töchter Alessandro Crivellis sowie ihre Ehepartner nennt, aus Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi aufgrund seines väterlicherseits vererbten Titels des *Conte di Lomello* und des mütterlicherseits zuvor erlangten Titels des *Conte Scarampi di Canelli* allerdings fälschlich zwei Personen macht. Der in Torre 2003, 36–37 publizierte Stammbaum nennt den verstorbenen Hieronymus nicht, dafür aber ebenfalls die Ehepartner der drei Töchter und ist leichter einsehbar, als der nur in einem Exemplar im Turiner Staatsarchiv erhaltene Manno.

II. nach Madrid ging.[76] Dennoch behielt Alessandro Crivelli weiterhin als Conte die Herrschaft über Dorno und Lomello bei, die er erst kurz vor seinem Tod weitergeben sollte.[77] Im Gegensatz zu seinem Grafentitel konnte er das Amt des Senators mit Eintritt in den Klerus nicht beibehalten. Seine unmittelbar nach seinem Übertritt in die geistliche Ämterlaufbahn einsetzte Bemühung von Madrid aus zeigt, dass er auch in Abwesenheit einflussreich genug blieb, um die Entscheidung hinsichtlich seines Nachfolgers über vier Jahre hinweg bis zur offiziellen Ernennung 1565 zu beeinflussen[78] und dieses einflussreiche Amt weiterhin für seine Familie zu sichern. Alessandro Crivellis gestiegener Einfluss erwies sich für die ganze Familie Crivelli als Vorteil, wie neben der Amtsübergabe an Prospero Crivelli auch die Freilassung des wegen Waffentragens inhaftierten Federico Crivelli zeigt und zwar mit der Begründung, er sei der Cousin des spanischen Botschafters Alessandro Crivelli. Ebenso gelang es, seine Kinder in höhere Adelshierarchien zu verheiraten, wie das Beispiel seiner ältesten Tochter Costanza zeigt.

Bischof von *Gerenza e Cariati* in Kalabrien und zugleich Botschafter in Spanien als Legat des Laterans war er von 10. März 1561[79] bis 1565. Alessandro Crivellis Aufgabenbereich zunächst als Botschafter, dann als Legat war durchaus vielfältig.[80] Gemäß der Instruktionen vom 08. Dezember 1561 sollte er sich über die am Madridter Hof beauftragten Staatsverhandlungen unterrichten und dem Conte Brocardo Bericht erstatten sowie deren

[76] Vgl. Pius IV. 1561, ASMi, Araldica, cart. 17, fasc. 23, die Alessandro Crivelli bereits am 11. Mai 1561 *„nuncio pontifico“* nennt, wobei zunächst unklar bleibt, ob er sich zu diesem Zeitpunkt auch bereits in Spanien befindet. Vgl. N.N. 1561, ASMi, Araldica, cart. 17, fasc. 27 vom 24. Dezember 1561, auch zitiert in Cremonini 2012, 119, Fn. 129 (dort allerdings ohne Angabe der Nr. des fascicolo): In dem Brief wird Alessandro Crivelli als *„nuncio pontifico in Spagna“* bezeichnet, er befand sich zu diesem Zeitpunkt zumindest schon auf dem Weg nach Spanien. Zusätzlich wird berichtet, dass aufgrund seines Einflusses sein wegen unerlaubten Waffentragens inhaftierter Cousin Federico Crivelli aus dem Gefängnis freigelassen wurde. Beachtet man hingegen den Cremonini 2012 unbekannten Brief Alessandro Crivellis vom 07. Mai 1561 aus Madrid (Crivelli 1561, ASMi, Autografi, cart. 26, fasc. 115, **Nr. IX** im Dokumentenanhang), in dem er Prospero als seinen Nachfolger im Amt der *Sessanta* empfiehlt, wird deutlich, dass Alessandro Crivell selbst behauptet, bereits am 7. Mai 1561 in Madrid gewesen zu sein, was im Widerspruch zur Forschungsliteratur steht. Demnach wäre Cremonini 2012, 119, Fn. 129 zu widersprechen, die suggeriert, er wäre erst gegen Ende 1561 nach Spanien gegangen und dies, obwohl sie (ebd., 118, Fn. 126) Borromeo 1985, 104–107 als Referenzliteratur angibt, die dort vollständig angegebenen Archivunterlagen aber offensichtlich unvollständig gesichtet und zitiert hat. Hinojosa 1896, 116 datiert die Ernennung Alessandro Crivellis als des Bischofs von Cariati zum Botschafter auf November 1561, unmittelbar nach dem Tod des Botschafters Ottaviano Raverta (nicht Reverta wie ebd., 116) am 12. Oktober 1561. Ebenfalls anhand von Archivmaterial datiert er die Abreise Crivellis aus Rom auf den 08. Dezember 1561 sowie seine Ankunft in Madrid auf den 16. Januar 1562. Der 8. Dezember 1561 scheint tatsächlich der Abreisetag gewesen zu sein, worauf ein publiziertes Dokument ebenfalls hindeutet, vgl. Sickel 1872, 238-241, Nr. CXL. Demnach musste Alessandro Crivelli offenbar weitere Instruktionen abwarten, die ihn erst an diesem Tag erreichten, vgl. dazu auch Borromeos Instruktionen an Crivelli vom 8. Dezember 1561 (vgl. Borromeo 1561, ASV, Misc. Arm. II, 117, 320r-327v).

[77] Vgl. Dokument **Nr. XIII.** im Anhang.

[78] Vgl. Crivelli 1561, ASMi, Autografi, cart. 26, fasc. 115 bzw. Dokument **Nr. IX**; Cueva 1565, ASCM, Famiglie, cart. 538, A, Filza II bzw. Dokument **Nr. X**. Vgl. Cattaneo 1964, 602-603, Fn. 9 für die Transkription weiterer Korrepondenz aus dem Jahr 1565, die Crivellis Beschäftigung mit Mailand von Spanien aus zeigt.

[79] Vgl. Cappelletti 1870, 261.

[80] Vgl. Hinojosa 1896, 116–119.

Fortführung, wenn nötig, unterstützen. Er nahm des Weiteren als päpstlicher Abgesandter unter anderem an den Versammlungen spanischer Prälaten teil. Ebenso erstattete er dem spanischen König Bericht über verschiedene päpstliche Legaten des Konzils von Trient. Er diente auch als Übermittler der Ansichten Philipps II an das Konzil von Trient und sollte wiederum für das Konzil beim König vermitteln. Beispielsweise mahnte der Heilige Stuhl das Benehmen spanischer Prälaten und Minister auf dem Konzil von Trient an, deren Intrigen Alessandro Crivelli am Madrider Hof entgegenwirken sollte. Allerdings war auch Philipp II. in vielen Punkten unzufrieden über einzelne Vorkommnisse auf dem Konzil von Trient, sodass die Vermittlerrolle, die Alessandro Crivelli als Botschafter zu erfüllen hatte, wohl keine einfache war. Im Dezember 1563 traf in Madrid die Nachricht von der Schließung des Konzils von Trient ein. Aus diesem Jahr ist ein reger Schriftverkehr zwischen Crivelli und Borromeo, der Legat auf dem Konzil war, erhalten geblieben, inhaltlich von eher nebensächlicher Bedeutung.[81] Die Funktion als Nuntius in Spanien war auch finanziell einträglich. 1563 erhielt Alessandro Crivelli als festes Gehalt 300 *scudi* monatlich.[82] Dennoch blieb Alessandro Crivelli nicht die ganze Zeit von 1562 bis 1565 in Madrid,[83] sondern hielt sich Ende 1563 im Norden der Toskana und im Norden Spaniens auf, so u.a. 1564 in Barcelona und Valencia.[84] Seine Vermittlerposition zwischen dem Papst und dem spanische König war auch nach Beendigung des Konzils von Trient schwierig. Im Frühjahr 1564 eskalierte die Situation, als Pius IV. aufgrund seiner Konflikte mit den Jesuiten, die besonders in Spanien Philipp II. nahe standen, Alessandro Crivelli als den spanischen Botschafter unvermittelt zurückbeordern wollte. Philipp II. folgte dieser Anordnung nicht, sodass Alessandro Crivelli Botschafter in Spanien blieb.[85] Er stand selbst den Jesuiten nahe und pflegte wohl ein gutes Verhältnis zum König. Das Gemüt des Papstes scheint sich wieder abgekühlt zu haben, da er Alessandro im folgenden Jahr zum Kardinal erhob, persönlich Rechenschaft ablegen musste Alessandro Crivelli vor diesem Papst allerdings nicht mehr, da dieser vor seiner Rückkehr starb.

Die Ernennung zum Kardinal galt als die größte Ehre für erfolgreiche Dienste eines Botschafters für den Papst und Höhepunkt der Karriere. Dementsprechend ernannte Papst Pius IV. am 12. März 1565 für ihre Verdienste als Botschafter neben Alessandro Crivelli in Spanien, die Botschafter in Frankreich, Venedig, Polen und Prag zu Kardinälen und bestätigte

[81] Dies bemerkt auch ebd., 158, 165; Goñi Gaztambide 1949, 40; Mansilla Reoyo 1956, 158, 226-229.
[82] Vgl. Biaudet 1910, 85.
[83] Wie Cremonini 2012, 119 fälschlich behauptet.
[84] Vgl. Crivelli 1563-1564, ASV, Conc. Trid., 32, fol. 255r-257v am 26. November 1563 aus Monzone, fol. 293r-294v am 3. März 1564 aus Barcelona und fol. 297r-298v am 19. April 1564 aus Valencia.
[85] Vgl. Scaduto 1964, 576–577.

es in Form von Breven am 24. März 1565.[86] Diese Kardinalspromotion stärkte den Einfluss Carlo Borromeos durch die Ernennung zahlreicher Kirchenmänner, die mit ihm in Kontakt standen, wie auch Alessandro Crivelli.[87] Alessandro Crivellis Nachfolger als päpstlicher Botschafter wurde Giovanni Battista Castagna, Erzbischof von Rossano. Nunmehr als Kardinal ging Alessandro Crivelli am 17. November 1565 wahrscheinlich in Madrid[88] an Bord, um nach Rom zurückzukehren.[89] Kurz nach seiner Abreise starb Pius IV., sodass einige Autoren von guten Chancen Alessandro Crivellis für das nun beginnende Konklave spekulieren, dessen Entscheidung er durch seine Ankunft in Rom knapp verpasst haben soll.[90] Erst anlässlich des Konklaves zur Wahl Pius V. im Jahreswechsel 1565/1566 traf Alessandro Crivelli in Rom ein.[91] Nachdem er seit seiner Ernennung als Presbyter-Kardinal *sine titulo* geführt wurde, erfolgte am 8. Februar 1566 die Übergabe des Titels von *San Giovanni a Porta Latina* an ihn als Nachfolger von Flavio Orsino.[92]

Die nun folgenden Ereignisse sind von enormer Bedeutung, vor allem um den wahrscheinlichsten Entstehungszeitraum der Kastellfresken von Lomello möglichst plausibel eingrenzen zu können. Hierzu haben sich besonders die heute in der *Bibliotheca Ambrosiana* in Mailand aufbewahrten Briefe Alessandro Crivellis an Carlo Borromeo als aussagekräftigste Quelle erwiesen. Die jeweiligen Briefe sind nicht nur auf den Tag genau datiert, sondern auch mit dem jeweiligen Ort versehen, aus dem sie von Alessandro Crivelli geschrieben wurden.

Nachdem er also als Kardinal *sine titulo* anlässlich der Konklave 1565/1566 von Madrid nach Rom zurückgekehrt war, erhielt er diesen auf dem Konsistorium am 8. Februar 1566. Anhand

---

[86] Vgl. Biaudet 1910, 64; Chlepa 1988, 90; Eubel u.a. 1923, 202, dort mit Fn. 10. Chlepa 1988, 90 behauptet dagegen fälschlicherweise, Alessandro Crivelli wäre bereits 1563 Kardinal geworden, was Ullrich 2006, 49, Fn. 94 ungeprüft übernimmt.

[87] Vgl. Herre 1907, 89–90.

[88] Vgl. Hinojosa 1896, 119, der anhand eines Schreibens des Erzbischofs von Rossano an Borromeo vom 18. November 1565 die Abfahrt am Tag zuvor in Barcelona verortet. Bei Überprüfung des dort als Referenz angegebenen Manuskriptes „Registro di lettere di Monsignor [Giovanni Battista Castagna] Arcivescovo di Rossano" ließ sich dieser Brief nicht auffinden. Der früheste dort verzeichnete Brief an Borromeo wurde am 5. Dezember 1565 aus Madrid geschrieben und besagt am Ende: *„Il Card[ina]l Crivello parti di qua per Italia alli 17; […]"* (Castagna 1565, MBNE, MSS/8246, fol. 14). Castagna bezieht sich anhand der zuvor aus Madrid berichteten Ereignisse und des in dieser Stadt geschriebenen Briefes grammatikalisch eindeutig auf Madrid als Abfahrtsort.

[89] Vgl. Hinojosa 1896, 116–119.

[90] Vgl. Herre 1907, 207-208, 224, der anhand von Archivmaterial auch referiert, dass anlässlich der Wahl von Gregor XIII. Alessandro Crivelli als einer der Ersatzkandidaten gehandelt wurde.

[91] Vgl. Fustella 1980?, sub voce Crivelli: Vom 22. September 1565 bis 25. Oktober 1565 schreibt er ihm aus Madrid, ist also noch nicht zur Konklave zurückgefahren. Am 20. März 1566 schreibt er ihm aus Rom, ist also nach der Amtsübergabe am 8. Februar 1566 noch in Rom geblieben. Danach ist er in verschiedenen Orten Italiens unterwegs bis zum Sommer seines Todesjahres, so hält er sich vom 27. August 1566 bis zum 22. Januar 1567, am 11. Oktober 1569, am 10. Juli 1573 und am 3. Oktober 1573 in Lomello auf.

[92] Vgl. Ciaconius u.a. 1630b, 1729. Dementsprechend wird Alessandro Crivelli vom 5. Februar 1566 bis 20. November 1570 als Titelträger unter Angabe einiger genereller Literatur zum Thema des Titels von *San Giovanni a Porta Latina* auch von Cristofori 1888, 160 gelistet, vgl. auch Eubel u.a. 1923, 41, Nr. 41, 64.

eines Briefes aus Rom vom 20. März 1566 an Borromeo, lässt sich annehmen, dass er in diesem Zeitraum in Rom oder in der unmittelbaren Umgebung geblieben war. Dies änderte sich für den Zeitraum vom 4. Juli 1566 bis zum 11. August 1566. Für diesen Zeitraum sind Briefe Crivellis an Borromeo aus Canelli erhalten. Zu diesem Zeitpunkt besuchte er demnach seinen ältesten Sohn Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi, *Conte di Canelli*. Der Grund ist aus dem Briefwechsel von Alessandro Crivelli und Carlo Borromeo ebenfalls ersichtlich. Am 20. Juni 1566 hatte Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi die offizielle Erlaubnis von König Philipp II. erhalten, Angelica Proana, Tochter von Gruat Proano und Ludubica Costa, heiraten zu dürfen.[93] Am 11. Juli 1566 war die Ehe zwischen Ambrogio Antonio mit der Schwägerin des Kardinals von Vercelli, Guido Luca Ferrero (1537-1585),[94] bereits geschlossen, wie Glückwünsche seines Cousins Carlo Borromeo an Alessandro Crivelli nahelegen.[95] Die schon früher von Alessandro Crivelli geplante Abreise aus Canelli nach Lomello verzögerte sich aufgrund einer schweren Fiebererkrankung seines Sohnes, wie er Borromeo am 11. August 1566 berichtet. Von dessen Rekonvaleszenz, die es vor der Weiterreise abzuwarten galt, berichtet Alessandro Crivelli schließlich im ersten aus Lomello verfassten Brief an Borromeo vom 27. August 1566.[96]

Vom 27. August 1566 bis 22. Januar 1567 sind demnach Briefe Alessandro Crivellis an Borromeo aus Lomello geschrieben worden. Dies ist der einzige dokumentierte längere Zeitraum innerhalb der in der *Bibliotheca Ambrosiana* erhaltenen 148 Briefe Alessandro Crivellis an Carlo Borromeo zwischen dem 15. April 1560 und dem 21. August 1574, in denen Alessandro Crivelli für einen kontinuierlichen Zeitraum von immerhin beinahe fünf Monaten aus Lomello schreibt. Zwar hielt er sich noch bei drei anderen Gelegenheiten in Lomello auf, wie der Chronologie seines Briefwechsel zu entnehmen ist, allerdings nur für wenige Tage. Die drei späteren aus Lomello an Borromeo verfassten Briefe sind auf den 11. Oktober 1569, den 10. Juli 1573 und den 3. Oktober 1573 datiert und belegen anhand der

[93] Vgl. Philipp II. 1566, ASMi, Araldica, cart. 16, fasc. 49: Datum und Name der Ehefrau sind Sitonis 1705, 178 und Manno (o.J.) [vor 1918], 418 unbekannt. Es handelt sich um ein generell bisher unbeachtetes Dokument, das wegen der im Folgenden zu thematisierenden Datierungsfrage der Fresken im Anhang transkribiert wurde (Dokument **Nr. XI**).

[94] Der venezianische Botschafter des Laterans Guido Luca Ferrero war am 12. März 1565 zum Kardinal ernannt worden, am gleichen Tag wie Alessandro Crivelli (vgl. zu beiden Ernennungen Eubel u.a. 1923, 41, Nr. 40 und 41), mit dem er durch diese Heirat nun entfernt verschwägert war. Beide erhielten auf dem Konsistorium am 8. Februar 1566 in Rom ihre jeweiligen Titularkirchen und setzten sich für die gegenreformatorische Erneuerung der Kirche ein. Blutsverwandt war Guido Luca Ferrero mit seinem Cousin Carlo Borromeo, dessen Tante gleichzeitig die Mutter von Guido Luca Ferrero war. Vgl. Rosselli 1997, sub voce Ferrero, Guido, 27-29: Diese Autorin gibt keinerlei Hinweise darauf, dass Angelica Proana die Schwägerin Guido Ferreros ist, durch seine lebenslange Zusammenarbeit mit Carlo Borromeo ist allerdings davon auszugehen, dass dieser die weitverzweigten Verwandtschaftbeziehungen seiner Familie korrekt wiedergibt.

[95] Vgl. Borromeo 1566, P 1 inf; 200, fol. 164 r-v.

[96] Vgl. Crivelli 1566a, BAMi, F 107 inf; 278 und Crivelli 1566b, BAMi, F 107, inf; 309.

zuvor und danach aus anderen Orten geschriebenen Briefe höchstens Aufenthalte von etwa einem Monat in Lomello. Das letzte Datum erscheint besonders interessant, da ab dem folgenden Tag, dem 4. Oktober 1573, Alessandro Crivelli offiziell den Titel des *Conte di Lomello*, den er bis dahin trotz seiner Kirchenämter weiterhin geführt hatte, an seinen ältesten Sohn Ambrogio Antonio in der Basilika *Santa Maria Maggiore* in Lomello übergab. Schlussendlich dokumentieren diese letzten drei Schreiben auch mindestens drei weitere, wenn auch kürzere, Aufenthalte in Lomello. Dies ist ebenfalls nicht ganz unerheblich, um ein Interesse Alessandro Crivellis an Lomello mit einem genauen Datum zu belegen, dessen zuvor aussagekräftigstes Dokument die Zahlung der Säulen für das Kastell von 1549 gewesen ist.

Anhand des mindestens vom 27. August 1566 bis 22. Januar 1567 dauernden Aufenthaltes in Lomello ergibt sich der einzige längere Zeitraum, in dem sich Alessandro Crivelli selbst in Lomello verortet. Er blieb allerdings nicht das ganze Jahr 1567 vor Ort, da in diesem Jahr des Weiteren berichtet wird, dass er Borromeo in Mailand unterstützte.[97] Inwieweit diese Zeitspanne womöglich auch zur Freskierung des Kastells genutzt worden sein könnte, wird im folgenden Kapitel anhand unter anderem stilistischer Kriterien weiter untersucht.

Wahrscheinlich anlässlich seiner Amtsübergabe am 8. Februar 1566 noch in Rom anwesend, reiste er kurz darauf wieder nach Spanien, um in Madrid bis 1568 seine Ämter weiterhin auszuüben. Mehrere für die Rekonstruktion seiner Biographie maßgebliche Autoren berichten entweder 1567[98] oder 1568[99] davon, Alessandro Crivelli habe sein Kirchenamt aufgegeben, um in Rom das *Collegio Crivelli* zu gründen. Auch wenn seine genauen Amtszeiten durch offizielle Dokumente belegt sind, scheint Alessandro Crivelli zumindest während seiner Amtszeit in *San Giovanni a Porta Latina* sein Amt eher *in absentia* bekleidet zu haben, nominell blieb er aber auch nach 1568 dort Presbyter-Kardinal.

Die Vergabe der Titularkirche Santa Maria Aracoeli an Alessandro Crivelli als Nachfolger des verstorbenen Kardinals Clemens Dolera fand am 20. November 1570 statt. Dieses Amt sollte er bis zu seinem Tod am 22. Dezember 1574 bekleiden. Mit der Übernahme von Santa

[97] Vgl. Biaudet 1910, 259, 263.
[98] Vgl. Argelati/Sassi 1745/1966, Sp. 504.
[99] Vgl. Magenta 2000, 76–77.

Maria Aracoeli gab Alessandro Crivelli den Titel von *San Giovanni a Porta Latina* auf, der am gleichen Tag an Giovanni Girolamo Albani vergeben wurde.[100]

Bezogen auf das bereits besprochene Kardinalsgrabmal Alessandro Crivellis existieren zwei Impresen, die Bestandteile des Familienwappens übernehmen und um entsprechende Devisen ergänzt wurden. Zum einen handelt es sich um das auf den Familiennamen alludierende Sieb, das von Alessandro Crivelli um die Devise *Sordita pello* ergänzt wurde, was in etwa „Ich vertreibe die schmutzigen (Dinge)“ bedeutet.[101] In Anbetracht dessen, dass die Imprese Teil seines Grabmals wurde (**Abb. 9**), hat er diese wahrscheinlich in seiner Funktion als Kardinal geführt. Es handelt sich um eine Anspielung auf die Imprese der Sieneser *Accademia dei Travagliati*, die ein Sieb mit dem Motto *Donec impurum* als Imprese führten,[102] eine Anspielung auf die Tätigkeit des Siebens, solange bis nur noch der Schmutz im Sieb zurückbleibt (**Abb. 11**). Diese Metapher bezog sich auf den intellektuellen Anspruch der Akademiemitglieder und die Fähigkeit, Wesentliches von Unwesentlichem zu trennen. Neben der offensichtlichen Namenallusion des Siebes zur gleichnamigen Familie Crivelli, könnte Alessandro Crivelli mit der zwischen 1550 und 1555 gegründeten und bis 1600 bestehenden Akademie in Beziehung gestanden haben, die von Pius V. besonders gefördert wurde. Das Motto *Sordita pello* ist von besonderer Bedeutung, da es zusammen mit dem Sieb auf dem Grabmal auftaucht, das sich Alessandro Crivelli kurz vor seinem Tod in *Santa Maria in Aracoeli* hatte errichten lassen. Es alludiert zudem auf den Leib Christi während der Eucharistiefeier und ganz konkret auf die spezifische Funktion der Kornsiebe, die mit dem Familiennamen genau genommen gemeint sind. Diese dienen dem wortwörtlichen Trennen der Spreu vom Weizen.[103] Im übertragenen Sinn ist diese Differenzierungsleistung auch Zeichen intellektueller Überlegenheit, sodass es nicht verwundert, dass sich eine Akademie dieser Zeit das Sieb zu eigen machte.

Ähnlich verhält es sich im Kontext des Kardinalsgrabmals mit den Einhörnern, die aus Flammen emporzusteigen scheinen und eine Fackel zwischen den Vorderhufen halten. Dieses seit 1450 existierende Element des Familienwappens wurde auf dem Grabmal von Alessandro

[100] Vgl. Casimiro da Roma 1736, 357; Ciaconius u.a. 1630b, 1731. Vgl. Cristofori 1888, 174: Die chronologische Auflistung der Amtsinhaber zeigt ebenfalls, dass vor und nach Alessandro Crivellis Amtszeit der Titel einige Jahre vakant blieb, sei es, dass eine unmittelbare Amtsübernahme nicht erforderlich war oder dass die Ehre nur aus besonderem Anlass vergeben wurde. Vgl. generell Eubel u.a. 1923, 36, Nr. 15, 41, Nr. 41, 45-46, Nr. 5.

[101] Vgl. Gelli 1976, 469, Nr. 1630. Für den weiteren Nutzungszusammenhang des Siebes nach Alessandro Crivelli vgl. ebd., 531, Nr. 1823.

[102] Vgl. ebd., 169-170, Nr. 650. Auch die Accademia degli Ardenti in Viterbo bediente sich des Siebes und dieser Devise, vgl. ebd., 537.

[103] Vgl. Warner/Preuschoft (Üb.) 1989, 330 und den Beginn des Kapitels 1.3 auf S. 20 für den Rückbezug zur Vestalin Tuccia mit dem Sieb und der genauen Übersetzung des Familiennamens.

Crivelli mit der Devise *„Pour sauver liaute“* verknüpft (**Abb. 12**). Gemeint ist *pour sauver les autres*, für die Rettung der anderen.

Wie seinem Testament vom 12. Mai 1574[104] sowie dem Supplement vom 13. Dezember 1574[105] zu entnehmen ist, waren fünf seiner sechs legitimen Kinder zum Zeitpunkt seines Todes noch am Leben und damit erbberechtigt. Während der älteste Sohn Ambrogio Antonio Lomello und der jüngste Sohn Aloysius Dorno bekamen und beide Söhne den Status der Universalerben einnahmen, sollten im Falle der Kinderlosigkeit seiner beiden Söhne, die Kinder seiner Töchter Costanza, Giovanna und Giustina erben. Unabhängig davon erbten seine älteste Tochter Constantia 4000 *scudi d'oro*, seine zweite Tochter Giovanna 5000 Goldscudi und seine jüngste Tochter Giustina 6000 *scudi d'oro*. Im römischen Bürgerrechtsprivileg von 1559 dagegen wird Hieronymus an zweiter Stelle zusammen mit seinen Brüdern noch genannt, sodass man davon ausgehen kann, dass es sich bei Hieronymus um den zweiten Sohn von Alessandro Crivelli handelte, der nach dem 30. Dezember 1559 und vor dem 12. Mai 1574 verstorben sein muss.[106] Besagtes Privileg für Alessandro Crivelli ist zwar nur auf das Jahr 1560 datiert, bezieht sich aber auf den detaillierten Senatsbeschlusses vom 30. Dezember 1559 und lässt sich genau genommen ebenfalls bereits auf den 30. Dezember 1559 datieren.[107]

Unter den beiden überlebenden Söhnen Ambrogio Antonio und Aloysius wurde die bisher zusammengehörende Grafschaft von Dorno und Lomello zwar aufgeteilt, allerdings vergrößerten sie die Besitzansprüche ihrer Familie auf andere Weise. Ambrogio Antonio wurde bereits laut der gedruckten Adoptionsbestätigung von Philipp II. vom 3. August

[104] Vgl. Crivelli 1574a, ASMi, cart. 17, fasc. 41 und Transkription **Nr. XIII** im Dokumentenanhang.
[105] Vgl. Crivelli 1574b, ASMi, Araldica, cart. 14, fasc. 2 und in fasc. 3 eine handschriftliche Exzerptkopie Mitte des 18. Jahrhunderts, ohne Angabe der fasc. Nr. auch zitiert in Cremonini 2012, 121, Fn. 140. Das handschriftliche Original befindet sich in Crivelli 1574c, ASR, Congregazione degli studi, Istituti di istruzione nei comuni, b. 362, fasc. 1814.20.
[106] Vgl. Senat 1560, ASC, Camera Capitolina, cred. I, vol. I, catena I, fol. 61 als Dokument **Nr. XIII** im Dokumentenanhang. Vgl. Sitonis 1705, fol. 178, der Hieronymus zwar als verstorben kennzeichnet, allerdings keine weiteren ihn betreffenden Daten liefert oder Hinweise auf die Reihenfolge der Söhne gibt sowie die Töchter außer Acht lässt. In Crivelli 1566c, BAMi, F. 108, inf. 461 und auf S. 3 seines Testamentes vom 12. Mai 1574 nennt Alessandro Crivelli seine mit Tommaso del Carretto verheiratete älteste Tochter, bei der es sich mit Blick auf Manno undatiert (o.J.) [vor 1918], sub voce *Crivelli*, 417-418 wiedergegebenen Stammbaum nur um die nach ihrer Großmutter väterlicherseits benannte Costanza handeln kann. Es ist anzunehmen, dass es sich gemäß der im Testament genannten Reihenfolge dementsprechend bei der nach ihrer Großmutter mütterlicherseits benannten Giovanna um die zweite und Giustina um die jüngste Tochter handeln wird. Hinweise auf die Geburtsdaten, die eine genaue Bestimmung der Geschwisterreihe erlauben, sind bisher für keines der Kinder auffindbar.
[107] Vgl. Senat 1559a, ASC, Camera Capitolina, cred. I, vol. 21, catena 21, p. 58, 60 als Dokument **Nr. VII** im Dokumentenanhang.

1549[108] von seinem Großvater mütterlicherseits Ludovico Scarampi offiziell adoptiert und als Erbe der *Scarampi del Cairo* eingesetzt, woraus sich die seitdem bestehende Linie der Crivelli Scarampi unter der Kombination beider Familienwappen entwickelte. Diverse Dokumente belegen, dass Ambrogio Antonio in den 1550er Jahren nicht nur den Titel des *Conte di Canelli* führte, sondern auch für die finanziellen Belange verantwortlich war.[109] Bereits vor Abfassung der beiden Testamente übertrug Alessandro Crivelli die Grafschaft von Lomello am 4. Oktober 1573 offiziell an seinen Sohn Ambrogio Antonio.[110] Aluigi dagegen wurde am 22. Juni 1570 testamentarisch von seinem Verwandten Giovanni Battista Crivelli als Universalerbe eingesetzt.[111] Die Söhne Alessandro Crivellis trugen durch die Vergrößerung ihrer Besitzansprüche somit bereits zu Lebzeiten des Vaters ihren Teil zur Machtsteigerung der Familie Crivelli bei.

## 1.4 Das Freskenprogramm des Castello Crivelli: Analyse und Interpretation

Über die Künstler und eine genaue Datierung der Kastellfresken existieren keine Berichte. Nach der Beschreibung aller noch erhaltenen bzw. bisher freigelegten Fresken des Castello Crivelli sowie ihrer Bezugnahme auf entsprechende Literaturquellen, wird am Ende dieses Kapitels besonders auf die Frage der Datierung des Programmes näher eingegangen, die später angesetzt werden kann, als bisher in der Forschungsliteratur angenommen wurde.

### 1.4.1 Die Loggia

Nach der Unterbrechung der Herrschaftskontinuität der Sforza und damit auch der Crivelli von 1499 bis 1521 weist als einzige valide Quelle eine erhalten gebliebene Rechnung darauf hin, dass der ab 1522 als Conte wiedereingesetzte Alessandro Crivelli am 12. August 1549 Marmor und Säulen für das Kastell nach Lomello bringen und durch seinen Stellvertreter

[108] Vgl. Philipp II. 1549/1559, ASTR, Camera dei Conti, art. 596, par. 8, mazzo 1-2, Nr. 39, fol. 46r-47r (vgl. Dokumentenanhang **Nr. VII**).
[109] Vgl. Crivelli Scarampi 1556/1557, ASTR, Camera dei Conti, art. 595, par. 10, m. 1 und Kapitel 2.3, S. 82.
[110] Vgl. Crivelli 1573, ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. 13, fasc. II, Nr. 16 als Dokument **Nr. XII**. Hierbei handelt es sich eindeutig nicht um das angeblich letzte Testament Alessandro Crivellis von 1573, wie Fanucci 1601, 150 und mit Bezug auf diesen Piazza 1679, 223 und Moroni 1842, 143 behaupten, wobei nicht auszuschließen ist, dass im Zuge der schriftlichen Übergabe Lomellos an Ambrogio Antonio auch ein Testament entstanden sein kann, das innerhalb der Archivunterlagen allerdings nicht auffindbar war und als verloren gelten könnte.
[111] Vgl. Crivelli 1570, ASMi, Araldica, cart. 16, fasc. 50, dort als Druckfasssung und im handschriftlichen Original.

Giovanni Felice de Curte mit 170 Lire imperiali *„in opere arcis“* bezahlen ließ.[112] Dabei handelt es sich sehr wahrscheinlich um die fünf Säulen, die noch heute im Innenhof des Kastells zu sehen sind und die vier Arkadenbögen stützen (**Abb. 13**). Die Loggia stellte die einzige im Außenbau sichtbare Orientierung an der Renaissancearchitektur dar, die in diametralem Gegensatz zur ansonsten wuchtigen mittelalterlichen Kastellarchitektur steht und verlieh der Anlage gleich beim Betreten des Hofes einen gewissen zeitgemäßen Residenzcharakter. Zu beachten ist, dass der Zugang in den Innenhof dabei keineswegs so abgeschlossen war, wie dies heute durch diverse Anbauten späterer Zeit der Fall ist. Der Innenhof war nicht nur wie heute durch den Torbogen des Turms, sondern auch durch eine Maueröffnung zugänglich, die in gerader Linie den Zugang unterhalb des rechten Arkadenbogens ermöglichte. Alle Zugänge in die Innenräume erfolgten über die Türen der Loggienwände, sodass die Loggia nicht nur mit den erwähnten Säulen versehen wurde, sondern ursprünglich vollständig ausgemalt war, wovon heute vereinzelte Freskenreste zeugen. Diese lassen sich stilistisch dem 16. Jahrhundert zuordnen und sind dementsprechend zeitlich nach Installation der Säulen und dem damit verbundenen Neubau der Innenhofloggia anzusetzen. Der Gesamteindruck dieser Malereien ist heute leider einerseits zerstört, andererseits aufgrund fehlender Geldmittel noch nicht freigelegt, dennoch lässt sich anhand der wenigen Freskenreste nachvollziehen, wie beeindruckend die illusionistische Wirkung gewesen sein muss und wie sehr Architektur und besonders Ausmalung dieser Loggia noch vor Betreten der Innenräume den Anspruch des Auftraggebers verdeutlicht haben müssen, das wehrhafte Kastell zumindest partiell in eine fast villenähnliche Familienresidenz auf dem Land zu verwandeln.

Während anhand eines einzigen erhaltenen Restes von rotbräunlicher Farbe (**Abb. 14**) nur noch das umlaufende wellenförmige Fries in Form eines sog. Laufenden Hundes[113] erkennbar ist, bleibt unklar, wie die Gestaltung des Loggiengewölbes ausgesehen haben muss. Der Inhalt der Wandmalereien dagegen lässt sich partiell erschließen. Gedanklich rekonstruierbar sind anhand der erhaltenen Reste eine gemalte Loggienarchitektur mit schlichten, gemalten Säulen an der Loggienrückwand, die mit den tatsächlichen Säulen der Loggia in toskanischer Säulenordnung korrespondieren (**Abb. 15**). Des Weiteren ist eine breite, weiße Architekturrahmung mit starker Profilierung und verkröpfter Gesimsstruktur mit illusionistischer Wirkung erkennbar, die zumindest im oberen Bereich ebenfalls von einem dunkelroten, ornamentalen Friesband in Form des sog. Laufenden Hundes begleitet wird, das

[112] Vgl. Zucchi 1904, 334, dort mit Fn. 5: Die Rechnung ist im *Archivio notarile* in Pavia verwahrt und Teil der *Atti di Gio. Antonio Albergati*.
[113] Vgl. Koch 2006, 464, Nr. 439 sub voce Laufender Hund.

mit der Frieseinfassung der Deckenfelder korrespondiert. An zwei Stellen sind Reste dessen zu erkennen, was innerhalb der Rahmenstruktur an der Loggienrückwand dargestellt war. Zum einen ist ein Teil einer Gebirgslandschaft mit einem im Mittelgrund dargestellten Bauwerk mit sehr hohen Arkadenbögen erkennbar, dessen rote Bedachung sich deutlich abhebt. Zum anderen ist relativ nah an den Vordergrund gerückt eine antike Ruine auf einem Hügel zu erkennen, die von einer Gebirgslandschaft hinterfangen ist, an deren Ausläufern in der Ferne eine Stadt zu erkennen ist, die wahrscheinlich an einem Fluss liegt, dessen weiterer Verlauf im Hintergrund durch eine Biegung verschwindet (**Abb. 16**).

### 1.4.2 Das Turmzimmer (*la camera della torre del ponte levatoio*)

Der heutige Zugang in das freskierte Turmzimmer erfolgt durch eine Tür an der linken Längsseite der Loggia über ein enges Treppenhaus und einen vermutlich nicht freskierten darunter gelegenen Raum. Es gibt allerdings bauliche Hinweise, dass dies nicht der ursprüngliche Zugang in den niedrigen Raum war, sondern dieser gegenüber dem heutigen Zugang an der rechten Längsseite durch den darunter liegenden Raum gegeben war. Das Bodenniveau scheint auf Nachfrage vor Ort zur Zeit der Freskierung bereits gegeben gewesen zu sein, sodass sich der Eindurck eines prachtvoll freskierten, aber doch kleinen rechteckigen Zimmers gegeben ist, dessen Raumhöhe durch das zwischengeschaltete Zimmer um einiges niedriger ist, als dies die Turmhöhe von außen erwarten lässt. Der Aufstieg in dieses Zimmer erfolgte demnach hofseitig über die geschlossene Loggienschmalseite und die sich nach der Tür anschließenden Treppen, die über einen direkt unterhalb des freskierten Turmzimmers gelegenen Raumes den Zugang zu den Fresken ermöglichten. Hierbei ist zu bedenken, dass der Innenhof erst in späterer Zeit durch Anbauten geschlossen wurde und nicht der Torbogen allein der einzige Zugang in den Hof war, wie dies heute der Fall ist, sondern ebenfalls der Zugang möglich war, der direkten Blick auf die ursprünglich nicht mit Gerüsten unterstützte Arkadenloggia bot. Besucher konnten somit nicht nur durch den Torbogen des Turms den Hof betreten und sich durch eine 180 Grad Drehung nach links den Zugang zum Turm verschaffen, sondern wesentlich bequemer direkt auf die Loggia zugehen, um zu entscheiden, ob sie sich nach links durch die ebenerdige Tür der Loggienschmalseite in das Turmzimmer begeben oder rechts einige Stufen hinaufsteigen wollten, um in das Treppenhaus und damit in das Gebäudeinnere zu gelangen, dessen Freskierungen nach Beschreibung des Turmzimmers thematisiert wird.

Sowohl der vermutlich ursprüngliche als auch der heutige Zugang in das Turmzimmer erfordern eine 90 Grad Drehung, um das hochovale Mittelbild als Erstes betrachten zu können. Die in diesem Bereich stark zerstörte Freskierung lässt keine schlüssige Beurteilung des dargestellten Inhaltes zu. Ebenso ist nur bei zwei der vier Begleitszenen eine abschließende Beurteilung möglich.

Der Deckenspiegel ist von zwölf kugelförmigen Dekorationselementen umgeben, die innerhalb der Ecken und Schnittpunkte des Rahmensystems angebracht sind (**Abb. 17**). Diese vermitteln einen vollplastischen Eindruck und weisen jeweils in der Mitte einen hellen Mittelpunkt auf, auf den die blaue Äderung spiralförmig zuläuft. Teile des Randbereiches dieser *Trompe l'oeil*-Elemente sind durchgängig blau schattiert, wobei sich jede Kugel hierin graduell unterscheidet. Diese bemerkenswert originellen Zierelemente könnten Steinkugeln mit unterschiedlicher Maserung darstellen, die in der Mitte durchbohrt und an der Decke befestigt zu sein scheinen und dem relativ niedrigen Raum durch ihre illusionistische Gestaltung eine größere Deckenhöhe verleihen sollten.

Bei der oberhalb eines Fensters positionierten Kartusche rechts davon handelt es sich um die Übergabe des Kopfes des weißen Kalydonischen Ebers durch Meleager an Atalanta (**Abb. 18**). Die Szene wird innerhalb der *Metamorphosen* des Ovid (B. 8, V. 317-323, V. 426-430) geschildert und stellt eine Würdigung des Meleager gegenüber seiner Jagdgefährtin dar, der er die Trophäe widmet. Die Gestaltung dieser Szene hat ein direktes Vorbild innerhalb der illustrierten Ausgaben der Metamorphosen. Es handelt sich um den von Bernard Salomon entworfenen und erstmals 1557 veröffentlichten Kupferstich der fraglichen Szene (**Abb. 19**), die innerhalb der von Virgil Solis illustrierten französischen Metamorphosenausgabe übernommen wurde, die 1563 in Lyon erschien.[114] Eine dieser beiden Ausgaben lieferte höchstwahrscheinlich die direkte Vorlage für dieses Fresko.[115] Dieser Stich wurde außerdem in der weit verbreiteten deutschen Übersetzung von Johann Heyden wiederverwendet, die Teile der *Naturalis Historia* und anderer Schriften von Plinius vereinte und besonders durch die Stiche Jost Ammans, eines Schülers von Virgil Solis, bekannt geworden ist und 1565 erstmals in Frankfurt am Main erschien. In diesem Kontext diente der Stich allerdings nicht

[114] Vgl. Mansone 2013 für einen ausführlichen Katalogeintrag zu diesem Motiv, online: http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-viii/meleagro/immagini/29-meleagro/
[115] Vgl. Kinney/Styron 2012, die einen sehr guten Überblick über die Ovidillustrationen aus vier Ausgaben des 16. Jahrhunderts liefern, online: http://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html.

mehr der Illustration einer konkreten mythologischen Szene, sondern wurde spiegelverkehrt dem Kapitel über die Wildsäue beigefügt.[116]

Die letzte zu besprechende Kartusche zeigt die Übergabe eines Speeres sowie eines Hundes seitens einer Frauenfigur an einen jungen Mann (**Abb. 20**). Mit Blick auf die bereits erwähnte Ovidausgabe lässt sich diese Szene als ein Detail der tragischen Liebesgeschichte um Kephalus und Procris identifizieren (B. 7, V. 746-756), die sich wiederum direkt von der Kupferstichvorlage von 1557 durch Bernard Salomon ableitet, die ebenso 1563 in der von Virgil Solis illustrierten Ovidausgabe übernommen wurde (**Abb. 21**). Gezeigt wird, wie die Jägerin Procris den unfehlbaren Speer und den unsterblichen Hund Lailaps ihrem Ehemann Kephalus als Belohung für dessen Treue zum Geschenk macht. Diese beiden magischen Geschenke hatte die Jagdgöttin Diana einst Procris zum Geschenk gemacht, als sich Procris aus Zweifel über die Treue des Kephalus ihr angeschlossen hatte.

Bemerkenswert an den Kartuschen sind die seitlich flankierenden Harpyien, die trotz ihrer körperlichen Fixierung als Rahmenfiguren ihre Köpfe im Dreiviertelprofil in den Raum gedreht haben, um entweder die anschließenden Fresken oder aber den Betrachter anblicken zu können und somit als lebendig gemalte Bronzestatuen den allgegenwärtigen Paragonestreit zugunsten der Malerei entscheiden. Interessant ist ebenfalls, dass einander paarweise zugewandte Harpyien ebenfalls auf dem Sargdeckel des Grabmals von Alessandro Crivelli eingraviert wurden (**Abb. 7**). Die überaus feinen Grotesken stammen aus dem 16. Jahrhundert, wie neben stilistischen Ähnlichkeiten auch ein dort dargestellter Truthahn beweist (**Abb. 22**). Anhand des durch einen Hautsack verlängerten Schnabels, der aufgefächerten Schwanzfedern und der charakteristischen Locke im Brustbereich ist erkennbar, dass es sich um ein männliches Tier handeln muss, auch wenn auf die in Italien bereits bekannte Färbung des Gefieders verzichtet wurde. Stattdessen wurde der Hautlappen über dem Schnabel enorm verlängert und endet in einem Sack, bei dem es sich eigentlich um den Halssack des Truthahns handelt. Dies lässt darauf schließen, dass dem Künstler Beschreibungen und Darstellungen des Tieres unbekannt waren. Er orientierte sich ebenfalls nicht an den für das Turmzimmer ansonsten vorbildhaften Stichen von Virgil Solis (**Abb. 23**). Auf den Groteskenzusammenhang des Truthahns ließen sich gewisse malerische Übertreibungen vielleicht zurückführen, allerdings zeigt das entsprechende Tier innerhalb *Volta Pinta* im Korridor des Palazzo dei Priori in Assisi von Raffaellino del Colle aus dem Jahr 1556, dass hinsichtlich Färbung und Form des Tieres auch im Groteskenzusammenhang

[116] Vgl. Plinius Secundus/Heyden 1565, 269.

durchaus naturalistischere Maßstäbe gelten konnten. Der Truthahn wurde erst im 16. Jahrhundert durch die Jesuiten von Indien nach Italien importiert und daher *gallo d'India* genannt. Das Tier galt als exotisches und nicht zuletzt schmackhaftes Statussymbol. Durch seine Darstellung wird indirekt auf die Entdeckung Amerikas durch den Genueser Cristoforo Colombo im Auftrag der Spanischen Krone angespielt, der wahrscheinlich als erster Europäer Truthähne auf seiner vierten Expeditionsreise im Jahr 1502 sah. Der Spanier Hernán Cortés wiederum sah 1519 viele dieser Tiere auf seiner Eroberungsmission in Mexiko. Somit wird auf die Entdeckung Amerikas und die Eroberung Mexikos durch die Spanier 1528 angespielt, wo diese Tiere bereits domestiziert waren.[117] Nicht zuletzt wird auf Alessandro Crivellis Spanienaufenthalt alludiert.

Auch die lateinische Gattungsbezeichnung *Meleagris* nimmt phonetisch auf den ebenfalls im Raum thematisierten Helden Meleager Bezug. Innerhalb der Grotesken des Turms erinnert dieses exotische Statussymbol zusammen mit weiteren Vögeln, Panthern und Leoparden an eine um mythologische Phantasiewesen bereicherte gemalte Menagerie. Die Beliebtheit dieser Vögel zeigen nicht nur zahlreiche Illustrationen des 16. Jahrhunderts,[118] sondern auch die Praxis, die wertvollen Tiere von Spanien aus als Geschenk für hochgestellte Persönlichkeiten zu verschicken. Ein schönes Beispiel sind die Verhandlungen, die ein Vorgänger Alessandro Crivellis im Amt des päpstlichen Botschafters in Spanien um die Abgabe zweier dieser Tiere führte. Es handelt sich um Kardinal Salviati, der dieses Amt von 1525 bis 1530 innehatte und selbst im Besitz mehrerer dieser äußerst seltenen Tiere war. Er war nur nach entsprechender Gegenleistung bereit, diese an den Agenten von Francesco Maria I. della Rovere abzugeben, da der Herzog von Urbino unbedigt die neuartigen Tiere sein eigen nennen wollte.[119]

### 1.4.3 Der erste Raum im Hochparterre (*prima camera al piano rialzato*)

Vor der Beschreibung der Fresken seinen einige Bobachtungen zur Raumfunktion erlaubt, insbesondere im Hinblick auf die freskierten Bereiche des Kastells. Es wird allgemein angenommen, dass die ursprüngliche Raumfunktion unter Alessandro Crivelli hinsichtlich ihrer Funktion ähnlich gegliedert war, wie dies aus den Inventaren der 1620er und 1630er

[117] Vgl. Eiche 2004, passim: Ich danke an dieser Stelle ganz herzlich der Ornitologie-Expertin Christine Kleiter, M.A. (Florenz), für den mir anlässlich des Römischen Studienkurses der Biblioteca Hertziana Rom (2016) gegebenen Hinweis auf diese sehr nützliche Publikation.
[118] Vgl. Markey 2016, 14, dort Fig. 3; 16-27 für weitere Beispiele innerhalb der um 1520 in der Villa Madama in Rom entstandenen Freskendekorationen (**Abb. 63**) und einem für die Medici um 1545 entstandenen Teppich.
[119] Vgl. Eiche 2004, 22, 24.

Jahre abzulesen ist (**Abb. 24**).[120] Die bisher unvollständig publizierten Malereien im Innern des Kastells werden im Folgenden zum ersten Mal analysiert und in den Gesamtzusammenhang eingeordnet.

Bemerkenswert vielschichtige Interpretationsansätze ergeben sich hinsichtlich des achteckigen Mittelbildes des zentralen Deckenspiegels (**Abb. 25**). Eine mit Zirkel und Armillarsphäre ausgestattete, weibliche Figur in antiker Gewandung wird von acht Puttenköpfen umgeben, die durch ihre jeweilige Beschriftung identifizierbar sind und das Gewand der Hauptfigur in Bewegung versetzen. Besonders der oft starke, aus nordwestlicher Richtung kommende Maestro bzw. Mistral bewegt das Gewand der Figur deutlich. Malerisch wurde der Stil von Lorenzo Lotto (1480-1557) als Inspitationsquelle für die Gestaltung der Mittelfigur vermutet.[121]

Eine der auffälligsten Merkmale der Lomello-Figur ist ihr Herausgedrehtsein aus den Sichtachsen, das den Betrachter zwingt, sich nach der Figur und nicht nach den vorgegebenen Raumfluchten auszurichten. Offensichtlicher Grund für diese disharmonische Figurenplazierung ist ihre Ausrichtung gemäß der sie umgebenden acht Mittelmeerwinde, die nicht nur die tatsächliche Ausrichtung des Palazzo hinsichtlich der Himmelsrichtungen korrekt wiedergeben, sondern auch die Hauptfigur mit dem Ostwind Levante über ihrem Kopf gleichsam zu einer überdimensionalen Kompassnadel werden lassen, die in Ost-West-Richtung fixiert wurde. Ihr Kopf markiert den Ostpunkt, an dem die Sonne bei der Tagesundnachtgleiche aufgeht. Diese Figur steht also im Zentrum einer völlig korrekt ausgerichteten Windrose, die die korrekte Position der Mittelmeerwinde bzw. der Himmelsrichtungen wiedergibt.

Die ikonographische Identifizierung der Mittelfigur ist keineswegs eindeutig. Die geostete Kopfpositionierung innerhalb der Windrose lässt an einen Kompass denken, dessen Kompassnadel nach Osten zeigt. Neben des offensichtlichen Bezugs der Himmelsrichtung Osten auf den Sonnenaufgang werden in der Bibel das Paradies wie auch die Stadt Jerusalem im Osten beschrieben und mit der Auferstehung Christi in Verbindung gebracht. Neben dem Symbolgehalt dieser Himmelsrichtung ergibt sich aber auch ein konkret praktischer Nutzen, wenn man sich mithilfe eines Kompasses gen Osten ausrichtet. Der Kompass war ein konkretes Navigationsinstrument der Seefahrt. Die Navigation orientierte sich in der

[120] Vgl. Tönnesmann 1994, 137–153.
[121] Vgl. Bergamo 1995, 494.

Dämmerung an dem fast während des ganzen Jahres sichtbaren Planeten Venus, der je nach Jahreszeit als Morgen- oder Abendstern bezeichnet wurde.

Die Interpretation als Planet Venus bzw. als Morgen- oder Abendstern scheint ebenfalls durch die fast kreisrunde orange Lichtaureole impliziert zu sein, die den Hintergrund des Mittelbildes fast vollständig dominiert. Mythologisch entspricht dies den bei zahlreichen Autoren wiedergegebenen Verehrungsvarianten dieser Göttin. Als Aphrodite Urania bzw. *venus caelestis* wurde sie zur Himmelsgöttin für die reine, nicht prokreative Form der Liebe gedeutet. Ebenso wurde sie als *Venus marina* zur Schutzgottheit der Seefahrt (Horaz, carm. I, 3, 1), da der Planet Venus einer der zuverlässigsten Anhaltspunkte zur astronomischen Navigation in der Seefahrt darstellte. Die Anordnung der acht Winde innerhalb eines Achtecks lässt ebenfalls an Platons Beschreibung des Oktaeders und seine Identifizierung mit dem Element Luft im *Timaios* (K. 20, 53c4–55c6 und K. 21, 55c7–56c7) denken.

Nicht nur der Planet Venus, auch die Jungrau Maria wurden mit dem Morgen- bzw. Abendstern gleichgesetzt und auch mit dem Meer verbunden. Ein bekanntes Beispiel ist der bis heute gesungene Hymnus *Maria stella maris* aus dem 8. Jahrhundert, wobei mit besagtem Stern wiederum der Planet Venus gemeint ist.

Astronomie und Seefahrt hingen eng zusammen, wie auch an den Attributen der Figur sichtbar wird. Diese Attribute der Figur gehen auf Hipparch zurück, der umfangreiche Sternvermessungen mit eigens entwickelten Geräten vornahm. So wird ihm das Astrolabium, die zweidimensionale Variante der Armillarsphäre, zugeschrieben, ebenso wie der Zirkel. Hipparchs Erkenntnisse über die Armillarshäre sind vordergründig im Almagest des berühmten Astronomen Ptolemäus überliefert, der daher häufig mit Armillarsphäre und Zirkel in den Händen dargestellt wird. Beispielsweise Ragiomontanus baute Mitte des 15. Jahrhunderts, basierend auf dem *Almagest*, diese Instrumente nach, so auch das von ihm so bezeichnete *„astrolabium armillare“*, beschrieb den Nutzen der Armillarsphäre für die Astronomie und trug zur Verbreitung der Kenntnis über dieses Instrument bei. Ihr konkreter Nutzen besteht in der Bestimmung der Koordinaten des Horizonts, der Ekliptik und des Äquators. Dabei wird in der Mitte die Erdkugel angeordnet und die drei Messsysteme in Form von Ringen um diese Mittelkugel positioniert. Zugrunde liegt die Vorstellung, dass sich das Himmelsgewölbe als Kugel darstellt, die deckungsgleich mit den drei Bezugssystemen ist, die man sich von der zentral positionierten Erde aus als drei die Erde umlaufende Kreise dachte. Die in ihrem Verhältnis zueinander immer gleichbleibenden Horizont- und Äquatorkoordinaten ließen sich verhältnismäßig leicht bestimmen, sobald man die

Horizontlinie anvisiert hatte, indem man den entsprechenden Ring mit dem Horizont deckungsgleich gebracht hatte. Komplexer verhält es sich mit der Bestimmung der Ekliptikkoordinaten, die mit dem dritten schief gestellten Ring der Armillarsphäre bestimmt wurden, der durch das Zodiakband besonders ins Auge fällt. Mit ihm wurde der Stand der Sonne bzw. die Position der Fixsterne zum Ausdruck gebracht, die das Jahr in die jeweiligen Tierkreiszeichen unterteilen. Auf astrologischer Ebene diente die Armillarshäre dementsprechend der Bestimmung der 12 Himmelshäuser und des Aszendenten, also des Tierkreiszeichens, in dem sie Sonne zu einem bestimmten Zeitpunkt steht.[122] Diese Informationen wiederum waren wesentlicher Bestandteil von Horoskopschemata.

Innerhalb der wenigen Erwähnungen, die diese Mittelfigur in der Forschungsliteratur gefunden hat, wurde die Muse Urania für eine Identifikation der Mittelfigur vorgeschlagen.[123] Lässt man das Raumprogramm als ganzes auf sich wirken, fällt auf, dass die systematisch in den Zwickelfeldern eingesetzten Sterne gewissermaßen die Mittelfigur umgeben und in der Zusammenschau eine ringförmige Anordnung von Sternen ergeben, die an schematische Darstellungen der Fixsternsphäre denken lassen. Eine deutlichere Zuordnung der Muse Urania spezifisch zur Fixsternsphäre trifft der 1496 erstmals veröffentlichte Holzschnitt des Frontispiz von *Practica Musicae* des Franchinus Gafurius innerhalb der Weltenharmonie (**Abb. 26**), der in einer späteren Werkausgabe von 1518 nochmals reproduziert und kommentiert wurde.[124] Urania galt als die Königin der Musen und wurde häufig mit astronomischen Instrumenten wie der Armillarsphäre abgebildet. Ebenso lassen sich Darstellungen dieser Muse mit dem Zirkel finden. Als Beispiel sei auf Stiche der Urania von Virgil Solis hingewiesen, dessen Motive weit verbreitet und innerhalb des Turmzimmers vorbildhaft waren. Eine ausschließliche Kombination von Zirkel und Armillarsphäre gehört allerdings auch für die Muse Urania nicht zu den üblichen Darstellungsvarianten.

Beide Attribute lassen vor allem an die Personifikationen der *artes liberales* denken, respektive der Geometria mit dem Zirkel und der Astronomia mit der Armillarsphäre. Die Mittelfigur präsentiert beide Gegenstände getrennt voneinander, anstatt sie konkret in dieser Kombination zu gebrauchen. Dies würde in dieser Zusammenstellung auch keinen logischen Sinn ergeben, da mit dem Zirkel Strecken auf Erdgloben, Ausmaße von Sternbildern auf entsprechend bemalten Himmelsgloben oder auch Distanzen auf Landkarten vermessen wurden, während die Armillarsphäre der kompakt vereinfachten Darstellung astronomischer

[122] Vgl. Nolte 1922, 1-15, 43-44 zu Aufbau, Messung und Geschichte der Armillarspäre.
[123] Vgl. Vilardi 2008.
[124] Vgl. Haar 1974, 7-22 mit weiterführender Literatur; Mertens 1994, 98–99 mit Fokus auf Apoll und die drei Grazien des Blattes. Vgl. Meetz 1993/2003, dort Abb. 175.

Bezugspunkte diente und man höchstens einen Zeigestab zum Verweisen auf einzelne Details benötigte, deren ansonsten messbaren Parameter aber seit der Antike in Tabellenform gesondert verfügbar waren. War kein Zeigestab zu Hand, reichte oft auch der Zeigegestus der Hände aus, um Details oder die in der Armillarsphäre kompakt vor Augen gestellten Zusammenhänge zwischen der irdischen und himmlischen Sphäre zu betonen, wie dies beispielsweise die Urania-Personifikation im Palazzo Ferrero vornimmt (**Abb. 208**). Während der Zirkel somit im weitesten Sinne der Berechnung realer irdischer Gegebenheiten diente, resultierte die Armillarsphäre aus bereits getätigten Beobachtungen und diente der schematisch vereinfachten Illustration der sehr komplexen Ergebnisse gesamtkosmologischer Zusammenhänge in ihrer Behauptung des geozentrischen Weltbildes. Dementsprechend wurde der Zirkel häufig der mit irdischen Dingen beschäftigten Geometria beigegeben, während sich die Armillarshäre oft bei Personifikationen der Astronomia findet, die ihren Blick zum Himmel erhoben hat.

Selbst eine genaue Unterscheidung zwischen Astronomie und Astrologie ist nicht eindeutig zu treffen, wie beispielsweise die entsprechenden Stiche der *Astronomia* (**Abb. 278**)[125] und *Astrologia* (**Abb. 279**)[126] von Étienne Delaune zeigen. Während der Zirkel innerhalb der Darstellungen der *artes liberales* größere Verbreitung fand und so auch bei Repräsentantinnen von Schwesterdisziplinen der *Geometria* auftraten, wie beispielsweise bei der *Perspectiva*[127] oder *Arithmetik*,[128] war die Armillarshäre auf Darstellung gesamtkosmologischer Zusammenhänge ausgerichtet und daher den Himmelswissenschaften vorbehalten. Eine letztendlich eindeutige Identifizierung der Mittelfigur dieses Raumes ist anhand des großen Bedeutungsspektrums nicht zweifelsfrei möglich, sodass diese Figur in Kapitel 3.5 nochmals Erwähnung finden wird.

Unabhängig davon, welchen Zugang an der Südwestwand man zum Betreten des Raumes benutzt, neigt man fast automatisch dazu, mit dem Lesen der Lünetten an der Ostecke des Raumes zu beginnen, in die der Kopf sowie die von ihr gehaltenen Attribute deuten. Tatsächlich entpuppt sich die Ostecke des Zimmers als der ideale Beginn für die Betrachtung des Monatszyklus, wie zusätzlich durch die Beschriftung dieser Raumecke mit PRIMAVERA unterstrichen wird. Die Monate werden in Form von mehrfigurigen Genreszenen dargestellt, die anhand von adeligen und bäuerlichen Beschäftigungen in Form von Monatsarbeiten den

[125] Vgl. Robert-Dumesnil 1865, 104, Nr. 355; Pollet 1995b, 543, Nr. 239 (5).
[126] Robert-Dumesnil 1865, 119, Nr. 409; Pollet 1995b, 564, Nr. 258 (6).
[127] Vgl. Robert-Dumesnil 1865, 118, Nr. 407; Pollet 1995b, 562-563, Nr. 256 (4) dort mit Abb.
[128] So führt dies beispielsweise die fragliche Personifikation innerhalb des Palazzo Ferrero vor Augen, die Teil von Kapitel 2.4 dieser Arbeit ist (**Abb. 137**).

Jahreslauf vor Augen führen. Sie sind von den wesentlich älteren Monatsrepräsentationen in Form von Einzelfiguren mit Attributen zu unterscheiden, die in Kapitel 2.4 für den Palazzo Ferrero besprochen werden. Genrehafte Monatsszenerien dagegen stammen aus dem Spätmittelalter und sind durch zahlreiche Stundenbücher seit den *Très Riches Heures* des Duc de Berry bekannt.[129] Zusätzlich wurden sie in der Druckgraphik theamtisiert, sodass einige Werke der Buchmalerei und Graphik beispielhaft zur Analyse der Monatsarbeiten von Lomello herangezogen werden können. Ebenso wird der Versuch unternommen, anhand einzelner Kostümdetails eine ungefähre Datierung der Fresken vorzunehmen.[130]

Der Monatsarbeitenzyklus beginnt dementsprechend mittig unterhalb des die Raumecke überbrückenden PRIMAVERA-Viertels mit der März-Lünette (**Abb. 27**) und dem Zodion Widder an der Nordostwand, links von dem heutigen Zugang in den anschließenden Raum. Das Geschehen im Vordergrund der Märzlünette spielt auf einem Weinberg. In der vordersten Bildebene beschneiden zwei Bauern unterschiedlichen Alters die noch kahlen Weinreben und rücken dabei so nah in den Vordergrund, dass ihre Beine teils von der Lünettengrundlinie überschnitten werden. Obwohl es sich eindeutig um eine Tätigkeit für Weinbauern handelt, fällt doch die zwar schlichte, aber keineswegs ärmliche Kleidung auf, gerade im Vergleich dieser Tätigkeit mit verbreiteten Repräsentationen (**Abb. 39**).[131] Ähnlich einfach sind die Rebschneider in dem vor 1566 datierten Märzkupferstich von Étienne Delaune gekleidet.[132] Ebenfalls barfüßig tragen sie ein gegürtetes tunikaähnliches Hemd mit hochgekrempelten Ärmeln und ungebauschten Hosen. Hinsichtlich Detailverliebtheit und genrehaftem Erzählcharakter der dörflichen Szene ist dieser Stich durchaus mit dem Bildaufbau des Freskos vergleichbar, dennoch zielt die Kleidung der Arbeiter in Lomello auf eine divergierende Bildaussage ab. Modisch in Wams und gekraustem Hemdkragen sowie Strümpfen und leicht gebauschten Kniehosen gekleidet, wird auf dekorative Details, wie Federn oder Gewandschlitze, aufgrund ihres Standes natürlich verzichtet, dennoch scheint sich der wirtschaftliche Erfolg ihrer Tätigkeit auch an ihrer Kleidung bemerkbar zu machen, die keinerlei Anzeichen von Armut erkennen lässt, wie dies beispielsweise der Rebmann von Jost Amman oder die Rebenschneider von Delaune vorführen. Der Rebschnitt zur Ertragssteigerung war seit der Antike nachgewiesenermaßen übliche Praxis, wie schon

[129] Vgl. Holl 1971, Sp. 278.
[130] Vgl. Currie (Hg.) 2017, passim: Das Buch bietet einen interessanten Überblick über die vielfältigen Bedeutungsgehalte der Renaissancemode.
[131] Vgl. Bartsch 1808b, 371; Bartsch/Peters 1985b, 678, Nr. 8.41 (371); Andresen 1872, 379-380, Nr. 231.41; Becker 1854, 62-65, Nr. 13.99.
[132] Vgl. Robert-Dumesnil 1865, 75, Nr. 227; Château-Musée Ville de Nemours (Hg.) 1985, 196, Nr. 141 mit 195, dort Abb. 141; Pollet 1995a, 294-297, Nr. 71 (4).

Columella in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunders in *De re rustica* für den 1. bis 22. März beschreibt, nach dem man sich noch im Mittelalter richtete und das auch im 16. Jahrhundert einige Auflagen erlebte.[133] Hinter den beiden Rebschneidern ist ein grauhaariger Sämann auf einem deutlich abgegrenzten, aber ebenfalls höher gelegenen Grundstück im Begriff, die Sommersaat auf den bereits gefurchten Grund auszubringen. Dieses Grundstück dient in den Randbereichen ebenfalls dem Weinbau, wie einerseits an den das Feld nach rechts begrenzenden Weinstöcken, andererseits an dem umlaufenden Holzzaun deutlich wird, der zugleich als Spalier für höhere Weinreben dient. Die Beine des Sämanns wirken heute leicht durchsichtig, dies ist dem nicht optimal erhaltenen Zustand des Freskos geschuldet und war mit Sicherheit nicht beabsichtigt. Dennoch fällt an dieser Figur auf, dass der ausführende Maler kein gutes Auge für die perspektivisch korrekte Setzung von Figuren und deren Größenverhältnisse innerhalb einer offensichtlich bereits vollendeten und perspektivisch stimmigen Landschaft hatte. Positiv lässt sich anmerken, dass der Sämann und die beiden Rebschneider zusammen drei Lebensalter des Mannes repräsentieren. Am höchstgelegenen Punkt sitzt auf einer Wiese vor dem rechts angedeuteten Haus ein jüngerer Mann mit Hund, der in Richtung des Holzzaunes und des angedeuteten Abstiegs blickt und damit in den Hintergrund überleitet. Er bleibt als einzige Figur der Märzlünette passiv, allein seine erhöhte Position und sein Aufstützen auf einen Sack mit Saatgut bringen ihn mit den Arbeitern in Verbindung, die er zu überwachen scheint. Seiner Funktion nach ist er ein Jäger, erkennbar an seinem Hund und dem langem Speer, den er mit der Linken aufrecht hält. Sein gesellschaftlicher Rang ist demnach höher und an seiner aufwendigeren Kleidung erkennbar. Sie besteht aus einer hohen Toque mit kontrastfarbiger Krempe und Federn sowie einem kurzärmeligen Wams mit deutlicher ausgeprägter weißer Halskrause und grünlichem Hemd, das, wie auch die Beinkleidung, mit dem Hut farblich harmoniert. Sein Blick führt in Richtung der ebenerdigen Anbauflächen im Bildmittelgrund, bei denen es sich um eine Anordnung kleinerer Beete handelt, die ebenfalls eingezäunt und mit einem Spalierbogen versehen sind. Dies lässt darauf schließen, dass es sich hierbei um den eigentlichen Garten handelt, der womöglich dem Anbau verschiedener Gemüsesorten dienen könnte. Man erkennt einen Bauern, der im Begriff ist, eines der Beete mit der Schaufel umzugraben und zu einer Frau aufblickt, die sich ihm von links nähert und mit ihm zu kommunizieren scheint. Ihrer Kleidung nach zu urteilen, handelt es sich um eine Bäuerin oder Magd und nicht um eine der höher gestellten Damen, wie sich im Verlauf der Lünetten noch zeigen wird. Ebenfalls zeigt

[133] *„Igitur a Kalendis Martiis eximia est vitium putatio usque in X Kal[endis] Apr[ilium] […]“/ „Vom 1. März an ist eine ausgezeichnete Zeit, um Reben zu beschneiden, und zwar bis zum 22. März […]“* (Columella/Richter (Üb.) 1983, 48-49, 11. B., 2. K., V. 26-27). Vgl. Rex 2002, 41–66; Schneyder 1846, 14; Maróti 1979, 437–447 zu Columella im Mittelalter. Vgl. Staab 1993, 11, 29.

der Vergleich mit diesem in Stundenbüchern gebräuchlichen Motiv anhand zweier Simon Bening zugeschriebener[134] und in Brügge entstandener Beispiele,[135] dass – so man Sichtkontakt mit einer höhergestellten Dame hatte – die Arbeit einerseits zu unterbrechen war, andererseits die Beete deratig eingezäunter Gartenflächen durchaus auch für Blumen und Ziersträucher genutzt wurden (**Abb. 40**). Im Hintergrund der Märzlünette werden zwei weitere Figuren wahrscheinlich im Gespräch auf einem Erdwall gezeigt, während sich in der Ferne eine Reihe von Gehöften befinden, die von einer Gebirgslandschaft umschlossen werden.

Der Zyklus setzt sich rechts mit der Aprillünette und dem Zodion Stier an der Südostwand oberhalb des heutigen Eingangs in den nachfolgenden Raum fort (**Abb. 28**). Wieder spielt die Szenerie im Freien, diesmal durch einen großen Baum mittig unterteilt. Nah an die Bildraumgrenze gerückt, schlafen im rechten Vordergund zwei Jungen auf einer von Zierstäuchern eingefassten Blumenwiese. Hinter ihnen schreiten drei Erwachsene auf einer Rasenfläche an der Büschung entlang, die ebenfalls an eine im rechten Mittelgrund leicht erhöht stehende Kirche angrenzt. Man erkennt einen Teil des Chores mit interessanten baulichen Details. Zwischen den schlanken, ohne Unterbrechungen in die Außenwand übergehenden Strebepfeilern sind auf Höhe des Obergadens zwei rundbogige Zwillingsfenster zu erkennen, welche mit einfachen kreisrunden Öffnungen versehen sind, die an das sog. negative Maßwerk der Frühgotik[136] erinnern. Die zwischen Kirche und Blumenwiese positionierte Figurengruppe scheint wieder etwas unproportional in die homogen gestaltete Landschaft gesetzt sowie perspektivisch zu groß geraten zu sein. Dies könnte darauf hindeuten, dass der Maler der Landschaftshintergründe und Architekturdetails ein größeres Können aufwies und wahrscheinlich ein anderer war, als der Maler der Figuren, die sich teilweise nur schlecht in die sie umgebende Landschaft einfügen, wie bereits beim Sämann

[134] Vgl. Destrée 1895, 22; Destrée 1923, 36, 71.

[135] Es handelt sich jeweils um die Märzminiaturen der auf Mitte der 1530er datierten sog. *Hennessy Hours* und des wahrscheinlich in den frühen 1540er Jahre entstandenen sog. *Golf Book*. Vgl. Kren/McKendrick 2003, 467-470, Nr. 150 zu den sog. *Hennessy Hours* sowie 477-478, Nr. 155 zum sog. *Golf Book*. Letzteres wird Bening und seiner Werkstatt von Kren zugeschrieben und als Teilkopie der *Hennessy Hours* und der in der Septemberlünette noch zu zeigenden sog. *Munich-Montserrat Hours* (**Abb. 43**) bezeichnet. Ergänzend zu diesen Spätwerken wird in der Dezemberlünette ein Beispiel aus Benings Frühwerk, den sog. *Da Costa Hours* gezeigt (**Abb. 45**). Alle diese Handschriften waren in Rom im Gebrauch. Vgl. Kren 1988, 9–85 zur Einordnung seines Gesamtwerks und der großen Bedeutung von Simon Bening (1483/84-1561) für den Naturalismus der flämischen Landschaftsmalerei mit den Zentren Brügge und Gent, als wichtiger Vorläufer von Pieter Breughel d. Ä. (um 1525/30-1569) und als Zeitgenosse des in Antwerpen tätigen Joachim Patenier (um 1480/85-1524) mit der auf Fernsicht und Tiefenwirkung ausgelegten Weltlandschaften mit niedriger Horizontlinie und der Abgrenzung zu den ihm nicht bekannten *Très Riches Heures* mit ihrem stärker aristokratischen und konkret personalisierenderen Charakter sowie der Zodiakdiagramme anstatt einfacherer Zodiakzeichen im oberen Bildbereich.

[136] Vgl. Koch 2006, 484, Nr. 726 sub voce *Strebewerk*, 445, Nr. 241 sub voce *Fenster*, 467, Nr. 473 sub voce *Maßwerk*, 163 dort mit Abb. des negativen Maßwerks.

der Märzlünette ersichtlich war. Davon abgesehen handelt es sich bei dieser Gruppe um höher stehende Mitglieder der Gesellschaft. Die beiden in Vorder- und Rückansicht gezeigten Frauen tragen Blumenkränze im Haar und bieten dem vorausgehenden Jäger jeweils einen weiteren an. Dieser wirft den Damen zwar einen Schulterblick zu, verweist aber auf die andere Lünettenhälfte und auf seine am Flussufer wartenden Jagdkameraden, zu denen er auf dem Weg ist. Interessant ist auch die Kleidung der Figuren der rechten Lünettenseite. Während die der Frühjahrmüdigkeit anheim gefallenen Knaben der Mode entsprechend in Wams, weißer Halskrause und gepolsteter Kniehose mit Kniestrümpfen gekleidet sind, wird die zeitgenössische Kleidung bei dem Jäger durch rote Strumpfhosen und eine hüftlange sog. Spanische Capa mit Kapuze[137] variiert. Interessant ist auch seine Kopfbedeckung, die der seines am Fuße des Baumes sitzenden Kompagnons gleicht. Es handelt sich um einen rundköpfigen Hut, dessen Krempe nur vorne schirmartig zuläuft. Die ihm Blumen anbietenden Damen dagegen sind nicht zeitgenössisch gekleidet. Ihre tunikaähnlichen Kleider suggerieren eine Mode *all'antica* und unterscheiden sich hierin von allen anderen Frauen in den nachfolgenden Lünetten. Hinsichtlich des antikisierenden Stils der Kleidung ähneln sie der eingangs besprochenen Mittelfigur des Raumes (**Abb. 25**). Sowohl die Gewandung als auch ihr merkwürdig nicht zielgerichtetes Darbringen der Blumen an einen aufbrechenden Jäger lässt vermuten, dass die beiden Frauen und ihre Tätigkeit allegorischen Charakter haben. Das Thema der zumindest versuchten Rosenübergabe zwischen Mann und Frau ist dabei keineswgs zufällig gewählt. Die Rose als Liebessymbol war der Venus heilig, die wiederum als Planetengöttin über den Monat April herrschte. Aus dieser Beziehung zwischen Venus und den Blumen sowie der letztlichen Opferung der Jungfräulichkeit auf dem Altar der Liebesgöttin, erklärt sich auch das Frühlingsmotiv des Holzschnittes aus der *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna, die erstmals 1499 in Venedig veröffentlicht wurde.[138] Während der Monat April seit der Antike der Venus geheiligt war, bezieht sich besonders das Symbol der blühenden Pflanzen laut Varro und Ovid auf den etymologischen Ursprung des Namens April, der sich von dem lateinischen Verb *aperit* ableiten soll und das Öffnen von etwas, respektive der Blumen, bezeichnet.[139] Weniger die Übergabe als die verweigerte Annahme des Rosenkranzes ist ambivalent. Vor der im Hintergrund befindlichen Kirche ist an die Jungfrau Maria zu denken, die als *rosa senza spina* oft mit Rosen abgebildet wurde, die allgemein ein Symbol ihrer Jungfräulichkeit sind. Dementsprechend erfolgt mit der häufig im Rahmen der Hochzeitsthematik dargestellten

[137] Vgl. Loschek/Wolter 2011, 141-142, sub voce *Capa*.
[138] Vgl. Meetz 1993/2003, 11 im Kontext der Jahreszeitenthematik.
[139] Vgl. Varro/Kent (Üb.) 1967, 203-204, B. VI, K. 33; Ovidius Naso/Bömer (Üb.) 1957, 180-183, B. IV, V. 85-132.

Blumenübergabe indirekt ein konkreter Verlust der Jungfräulichkeit, die die Braut durch das Tragen des Jungfernkranzes letztmalig demonstriert. Die im Fresko angedachte Handlung der Damen sowie ihr unmittelbarer Bildbezug zur Kirche im Hintergrund sowie die mögliche Allusion des Rosenkranzes auf die damals bereits bekannte Bezeichnung der gleichnamigen Gebetskette[140] intendiert von vorneherein ein auf das Sakrament der Ehe ausgerichtetes Handlungselement. Trotzdem oder vielleicht gerade wegen des moralisch einwandfreien Ansinnens trifft die Geste auf einen wenig geneigten Mann, dessen ausschließliches Interesse dem Aufbruch zur Jagd dient. Die negierten Topoi der Liebesjagd und des Liebesgartens sind in dieser Lünette bereits angedeutet und stellen ein verbindendes Element zur nächsten Lünette dar. Hinter den Jägern sind im Mittel- und Hintergrund zwei Schafherden mit einem Schäfer erkennbar sowie ein Stier, der am durchbrochenen Holzzaun steht und in Richtung einer ausschreitenden Figur zu blicken scheint, die den Platz vor einer mit Heu gefüllten Scheune überquert. Das Gatter links ist noch deutlich erkennbar, da der untere Teil des ursprünglich darüber gemalten Jägers heute nicht mehr erhalten ist. Dies liefert einen deutlich sichtbaren Hinweis darauf, dass die überproportional großen Figuren der vorderen Bildebene nachträglich in die bereits vollendeten szenischen Hintergründe gemalt wurden, wahrscheinlich von einem anderen Maler, der nicht auf die vorgegebenen Größenverhältnisse Rücksicht nehmen wollte oder konnte. Das Motiv des Schafehütens im April, das auf das Motiv des „Guten Hirten“ anspielt, hat eine bis in die Antike zurückreichende Tradition[141] und scheint vor Ergänzung der Hauptfiguren das beherrschende Thema der linken Lünettenhälfte gewesen zu sein.

Die Repräsentation des Mai (**Abb. 29**) ist traditionell dem Zodion der Zwillinge zugeordnet, sodass bei der Lektüre des Raumprogrammes beachtet werden muss, dass nicht die Rahmungen der vier Eckfelder die vier Jahreszeiten korrekt wiedergeben, sondern diese mit dem Zodion beginnen, unter dem die entsprechende Beschriftung angebracht ist, also die Zwillinge genau genommen noch zum PRIMAVERA-Feld gehören. Die Mailünette ist rein aristokratischen Betätigungen vorbehalten und bildet keine Figuren bei der Arbeit ab. Die Vordergrundzone zeigt nach Geschlechtern getrennte Betätigungen. Links sitzen vor und unterhalb einer bewachsenen Laube insgesamt sieben ausschließlich mit Streichinstrumenten musizierende junge Frauen, die in heller zeitgenössischer Gewandung mit typischen Halskrausen deutlich der gehobenen Gesellschaftsschicht angehören. Die zentrale Dame in goldgelbem Gewand scheint dabei eine gewisse Vorrangstellung einzunehmen, da sie die

[140] Vgl. Krünitz (Begr.)/Korth 1819, 212-214 sub voce Rosenkranz, online: http://www.kruenitz1.uni-trier.de/
[141] Vgl. Levi 1941, 260.

Noten auf dem Schoß hält und die anderen zu unterbrechen scheint, um ihr Spiel zu korrigieren. Das Motiv der vom übrigen Bildgeschehen zurückgezogen musizierenden jungen Mädchen unter einer begrünten Gartenlaube erinnert an den Mai-Kupferstich der vor 1566 datierten ersten Monatsserie von Étienne Delaune (**Abb. 41**).[142] Die vier Musikantinnen spielen soweit erkennbar ebenfalls nur auf Streichinstrumenten und ziehen ein Notenbuch zu Rate, das in diesem Fall vor der Laube auf dem Boden liegt. Ähnlich wie im Fresko ist der Laubenbereich durch einen Baum vom übrigen Geschehen abgegrenzt. Obwohl die Handlungen des übrigen Bildraums sich ebenfalls mit dem Musizieren befassen, bleiben die vier Musikantinnen für sich allein und nehmen ähnlich wie im Fresko keinerlei Notiz von ihrer Umgebung. Beide Male alludiert diese bewusste Isolation auf den Topos des *hortus conclusus*, deren Protagonistinnen dementsprechend Reinheit und Tugend verkörpern und gerade nicht ihr Musikspiel zur Verführung des männlichen Bildpersonals einsetzen. Das im Mai ebenfalls beliebte Blumenthema wird von Delaune durch die beiden knieenden Frauen links aufgegriffen, die Blumen zu Sträußen und Kränzen binden, ein Motiv, das durch die versuchte Übergabe der Blumenkränze aus der vorangegangenen Aprillünette bereits bekannt ist. Wie bei dem Zurückweisen der Blumenkränze als klassischer Liebesgabe, ist auch durch die *hortus conclusus*-Thematik der für sich allein musizierenden Frauen wieder ein streng moralisierender Charakter beigegeben, der jedwede amouröse Interaktion zwischen den Geschlechtern im Keim erstickt oder ganz unterbindet. Von der musizierenden Damengruppe durch eine Hecke getrennt, wird der größere Teil der Lünette von einer nur aus Männern bestehenden Jagdgruppe eingenommen, die ebenfalls hierarchisch geordnet ist. Die drei Reiter tragen neben besonders modischer Kleidung auch ein sehr prestigeträchtiges Tier auf der Hand, den zur Beizjagd abgerichteten Falken. Die beiden sie zu Fuß begleitenden Jagdhelfer führen einerseits zwei Leithunde an der Leine und tragen andererseits einen Jagdspeer mit einem bereits erlegten Hasen, sodass es sich nicht um einen Jagdaufbruch handelt, sondern die Jagd bereits erfolgreich war und im Hintergrund durch einen weiteren von drei Meutehunden gejagden Hasen noch fortgesetzt wird. Die Kleidung der beiden Reiter im Vordergrund lässt sich besonders gut erkennen und liefert besonders hinsichtlich der Hüte Rückschlüsse auf eine verhältismäßig späte Datierung der Fresken.[143] Neben den geschlitzten Wamsen, sehr hohen Rüschenkrägen und gepolsterten Hosen sind besonders die Hüte interessant. Es handelt sich jeweils um eine Toque, die einerseits rundköpfig und gerade, andererseits gebauscht nach oben abschließt. Die Toque löste um 1570 herum das zuvor

[142] Vgl. Robert-Dumesnil 1865, 75-76, Nr. 229; Linzeler 1932, 257, Nr. 204; Bibliothèque Nationale (Hg.) 1985, 87-88, Nr. 106; Château-Musée Ville de Nemours (Hg.) 1985, 123-124, Nr. 70; Pollet 1995a, 301-307, Nr. 72 (5).
[143] Für diesen wichtigen Hinweis danke ich ganz herzlich Dr. Heiko Damm, Mainz.

beliebte flache Barett ab.[144] Dies gilt vor allem für die gefältete und nach oben hin breiter werdende gebauschte Toque, wie sie auch in den entsprechenden Kostümbüchern der 1570er Jahre erscheint. Ein thematisch wie kostümkundlich eng mit der Mailünette verwandtes Vergleichsbeispiel ist ein Freskoausschnitt aus dem Erdgeschosssaal des Palazzo Lantieri in Gorizia. Gezeigt wird ebenfalls ein rein aristokratisches Vergnügen auf dem Lande mit einer rechts im Bild vordergründig stattfindenden Falkenjagd (**Abb. 42**).[145] Das Fresko wird allgemein dem bereits im *Castello del Buonconsiglio* in Trient tätigen Maler Marcello Fogolino zugeschrieben und um 1550 datiert. Anhand der holländisch inspirierten Kleidung, Landschafts- und Architekturauffassung wurde auch versucht, das Fresko nicht Fogolino, sondern der flämischen Schule um Breughel zuzuschreiben, der sich 1551 bis 1553 in der Gegend aufhielt.[146] Interessant mit Bezug auf die Märzlünette ist, neben der offensichtlichen Beliebtheit der Falkenjagddarstellung, die Feststellung eines im Fresko erkennbaren flämischen Einflusses, der ebenfalls bei den Monatsarbeiten des Castello Crivelli zu Recht angenommen wird.[147] Die Hutmode wiederum zeigt in Gorizia das Barett ebenso wie die steife Toque, letztere vergleichbar mit dem Reiter auf dem weißen Pferd in der Märzlünette. Dagegen taucht in Gorizia nicht die gebauschte Toque auf, was ebenfalls darauf schließen lässt, dass Lomello fast zwanzig Jahre später zu datieren ist als Gorizia. Der Topos der Falkenjagd ist ebenfalls Symbol der Mädchenjagd und des Liebeswerbens zwischen Mann und Frau.[148] Weniger offensichtlich als in Gorizia wird das Thema des Liebesgartens in Lomello nur indirekt deutlich, da beide Geschlechter strikt voneinander getrennt der Jagd und Musik nachgehen, die beide für sich genommen einen gewissen Charakter der Liebeswerbung besitzen, der in Lomello allerdings keine direkte Kommunikation zwischen den Geschlechtern zulässt und handlungsintern wenig erfolgversprechend ist. Wie in der vorangegangenen Aprillünette wird zwar mit geläufigen Themen der Liebe und Jagd gespielt, diese in den Details aber moralisch entschärft.

Direkt unterhalb der Beschriftung ESTATE beginnt der Sommer durch die Repräsentation des Monats Juni mit dem Tierkreiszeichen Krebs (**Abb. 30**). Die Bildfläche ist durch einen bildhohen Baum mittig in Tätigkeiten der Aristokratie und der Bauern unterteilt. In der linken Bildhälfte werden im Vordergrund zwei unterschiedliche Jagdmethoden nebeneinander

[144] Vgl. Loschek/Wolter 2011, 37 dort Abb. 47 und 48, 326 sub voce Kopfbedeckung.
[145] In dem gezeigten Ausschnitt nicht sichtbar, folgt den Reitern wie in Lomello ebenfalls ein Jagdhelfer mit erlegtem Hasen auf der Schulter. Links neben der Falkenjagd findet ein ländliches Konzert statt, anders als in Lomello mischen sich bei allen Tätigkeiten in Gorizia aber die Geschlechter.
[146] Vgl. Di Levetzow Lantieri 2001, 11–12 für die Zuschreibungen.
[147] Vgl Vilardi 2008, 44.
[148] Vgl. Peters 1973, Sp. 1251-1366 zum Falken als höfisches Haustier.

dargestellt. Einerseits die schwierigere Disziplin des Hirschjagens, die die Kooperation zweier Jäger erfordert, eines modisch schwarz gekleideten Adeligen, der im Begriff ist, dem sterbenden Hirsch am Boden den Todesstoß zu versetzen sowie eines hinter dem Baum in Rückenansicht gezeigten Jagdhelfers, der seinen Speer in die Flanke des Tieres gestoßen hat, um es für den Adeligen zu Fall zu bringen. Andererseits wird wiederum die Hasenjagd dargestellt, zum einen durch ein bereits erlegtes und neben dem Hirsch am Boden liegendes Tier, zum anderen durch ein Weiteres, das im Begriff ist, von einem der Jagdhunde gerissen zu werden. Die Hasenjagd erfordert in der Junilünette kein menschliches Eingreifen und ließ sich mithilfe von Hunden auch allein vom Pferd aus betreiben, wie man im Hintergrund der vorangegangenen Lünette sieht. Im rechten Vorder- und Mittelgrund werden das Kornschneiden und der Abtransport der Ähren auf einem Ochsenwagen gezeigt. Eine gleichzeitg stattfindende Jagd und Feldarbeit sind innerhalb von Monatszyklen durchaus üblich, wie der Kupferstich eines Kreisfragments des Juli von Jost Amman zeigt.[149] Die Radierung ist narrativ noch komplexer als das Fresko und war aufgrund ihrer äußeren Form möglicherweise für Goldschmiede bzw. als Verzierung von Tellern gedacht, dennoch werden auch hier die Sphären des Adels und der Bauern durch die Flora bildintern getrennt und der Jagd im Vordergrund ein größerer Stellenwert zugemessen.

Die erste Lünette der Südwestwand zeigt den Monat Juli mit dem dazugehörenden Zodion des Löwen (**Abb. 31**). Diese Lünette widmet sich wie bereits das Maibild rein aristokratischer Tätigkeit, der Entenjagd mithilfe von Gewehr, Hunden und Falken. Zwei modisch gekleidete Edelmänner stehen im linken Vordergrund zusammen mit einem Falken und dem angeleinten Leithund. Sie beobachten die wahrscheinlich durch einen weiteren Falken am Himmel aufgescheuchten Enten. Ein weiterer Jäger kniet am anderen Flussufer und schießt auf eine der schwimmenden Enten. Das Einholen der erlegten Beute wird einerseits in Ufernähe von den Hunden, andererseits von den Jagdhelfern vom Boot aus übernommen. Die Entenjagd mit Hunden und Gewehren war eine durchaus übliche Jagdmethode der Zeit, wie man auch an der Entenjagd von Jost Amman sieht, die Teil einer achtteiligen unnummerierten Serie unterschiedlicher Jagdszenen ist.[150] Diese Radierungen wurden erstmals 1582 in Frankfurt am Main als Illustrationen konkreter Jagdmethoden im *Neuw Jag vnnd Weydwerck Buch*

[149] Vgl. Bartsch 1813b, 354-355, Nr. 4, der die radierte Folge für Originale hält. Vgl. Becker 1854, 183, Nr. 86, der die Kupferstiche und nicht die Radierungen für die Originale der Serie hält, wie von Andresen 1872, 167-168, Nr. 182-193, Juli Nr. 188 angemerkt und vom Gegenteil ausgeht. Vgl. Bartsch/Peters (Hg.) 1985a, 40, Nr. 4.7 (354), die sich für die Kupferstichserie als die Originale ausspricht und die Kupferstichfolge des Herzog Anton Ulrich Museums in Braunschweig zeigt, die vom Museum selbst allerdings eindeutig als Kopien eines unbekannten Zeichners nach den Radierungen Ammans klassifiziert werden. Vgl. Hollstein 1954, 20.

[150] Vgl. Bartsch 1808b, 357, Nr. 8; Becker 1854, 188, Nr. 94.6; Andresen 1872, 148, Nr. 87; Bartsch/Peters (Hg.) 1985a, 57, Nr. 8.6 (357).

veröffentlicht, dem wichtigsten Jagdbuch seiner Zeit in deutscher Sprache. Es geht wesentlich auf die *Vénerie* des Jacques Du Fouilloux (1519-1580) zurück, dessen erstmals 1561 in Poitiers veröffentlichtes Werk als das wichtigste Jagdbuch des 16. Jahrhunderts gelten kann.[151] Dieses Blatt des um Detailrealismus bemühten Amman ist auch kostümologisch interessant, da es 1582 veröffentlicht wurde und neben der steifen Toque beim rechten Jäger eine gebauschte hohe Toque zeigt, wie sie bereits in der Mailünette thematisiert wurde. An der Julilünette ist ebenfalls die stärkere Betonung der umgebenden Architekturen interessant, die bis in den zentralen Mittelgrund gerückt wurden und sich dadurch von allen übrigen Lünetten des Raumes unterscheiden. Ebenso auffällig ist die Durchmischung mittelalterlicher und antiker Architektur. Während im linken Hintergrund eine kleine Ortschaft mit zentralem Kirchturm angedeutet wird, stehen ihr im rechten Hintergrund ruinöse Bruchstücke der römischen Antike gegenüber, die einen Tempel sowie Reste eines Aquädukts andeuten. Im Mittelgrund sind Reste einer größeren Konstruktion erhalten geblieben, die an Kastellbefestigungen und Stadtmauern denken lassen. Diese Ruinen stehen in einem konkreten Nutzungszusammenhang, wie an den beiden Figuren erkennbar ist, die den Fluss auf ihnen wie auf einer Brücke überqueren. Sie dienen ebenfalls dem Zugang in den mittelalterlichen Wohnturm, dessen Fensterform identisch mit der der Kirche im Aprilbild ist. Dementsprechend ergibt sich ein interessantes historiographisches Gesamtbild einer von antiken Ruinen durchsetzten mittelalterlichen Stadtvedute, vor der sich Figuren der Jagd widmen, die im Stil des 16. Jahrhunderts gekleidet sind.

Der Durchmesser der Augustlünette ist wesentlich geringer, da sie oberhalb des einzigen Fensters des Raumes angebracht ist (**Abb. 32**). Ihr ist das Zodion Jungfrau zugeordnet. Vordergründig wird der Bau eines Fasses durch Fassbinder, Böttcher bzw. Küfer dargestellt, das mit Blick auf die nächste Lünette für Wein gedacht ist. Das Biegen und das Aufziehen der hölzernen Fassreifen mit Treibhammer und Küferbeil an dem aus Fassbrettern bzw. Dauben zusammengefügten Holzfass wird rechts von einer in Rückenansicht dargestellten Aufsichtsfigur überwacht und angeleitet. Diese Szene steht ebenfalls in thematischer Beziehung zu der darauf folgenden Lünette. Den gesamten arbeitsteiligen Herstellungsprozess eines Holzfasses zeigt die Illustration aus Jost Ammans Ständebuch *Panoplia* von 1568.[152] Während der anhand seiner Kleidung wohl als Handwerksmeister gekennzeichnete Mann im

[151] Vgl. Gessler 1950, o. S. für einen prägnanten historischen Überblick über die Jagd und ihre Fachbegriffe sowie den dort vollständig abgebildeten Blättern der Amman-Folge. Vgl. Amman/Bendix (Hg.) 1582/2010, Vorwort des Herausgebers zum Nachdruck der Erstausgabe, XI-XII; Lindner 1976, Sp. 538-540, Nr. 11.1525.01.
[152] Vgl. Bartsch 1808b, 371, Nr. 8; Becker 1854, 62-65, Nr. 13.90; Andresen 1872, 379-384, Nr. 231.84; Bartsch/Peters (Hg.) 1985b, 688, Nr. 8.84 (371); Hollstein 1954, 47; Paisey 2002, 68, Nr. 357.

Vordergrund die letzte Daube nach den zuvor berechneten Maßen bearbeitet, die dem Fass hinter ihm noch fehlt, stellt der Reifschneider neben ihm einen hölzernen Fassreifen her. Im Hintergrund folgt das Aufziehen der Fassreifen mithilfe von Hammer und Reifenzange. Am rechten Bildrand gibt ein junger Mann einem vornehm gekleideten Knaben einen der beiden Äpfel und stellt damit eine thematische Überleitung zur nächsten Lünettenszene her.

Der bereits in der vorangegangenen Lünette angedeuteten Wein- und Apfelernte widmet sich die Septemberlünette unterhalb der Beschriftung AUTONNO und dem Sternbild Waage (**Abb. 33**). Der Mittelgrund wird von einem mannshohen Traubenspalier vom Hintergrund abgegrenzt, an dem zwei Frauen und ein Mann Trauben pflücken. Dementsprechend wird hier das reiche Ernteergebnis der Rebenbeschneidung im Märzbild vor Augen geführt. Die vollen Körbe werden im linken Vordergrund in einen großen Bottich gelehrt, zu dem ein weiterer zu den Traubenpflückern gehörender Arbeiter im Begriff ist mit einer Leiter hochzusteigen. Im Bottich steht ein junger Mann unter einem Vordach, der die Trauben stampft, um die zur Weinherstellung notwendige Maische vorzubereiten. Auf der rechten Seite dagegen sind drei junge Arbeiter damit beschäftigt Äpfel zu pflücken und die vollen Körbe in das Haus zu tragen. Angewiesen werden sie dabei von zwei jungen Frauen, die anhand ihrer Kleidung als höhergestelltere Damen des Hauses zu erkennen sind. Während sich die linke Frau mit einem kleinen Korb noch beim Tragen beteiligt, weist die rechte in einem hellblauen Mantelkleid, das einer Schaube[153] ähnelt, unmissverständlich in Richtung der Lagerräume. Dies ist die einzige Lünettenszene, in der ausschließlich eine Frau weisungsbefugt ist. Generell bleibt festzuhalten, dass die Apfelernte wesentlich seltener innerhalb von Monatszyklen dargestellt wird,[154] als dies bei dem sehr verbreiteten Motiv der Traubenernte der Fall ist. Eines der wenigen Beispiele ist die um 1535 bis 1540 in Brügge entstandene Augustminiatur der sog. *Munich-Montserrat Hour*s von Simon Bening, das die Apfelernte als dem Kalendertext untergeordnete Nebenszene in der Randleiste zeigt (**Abb. 43**).[155] Bemerkenswert ist hier ebenfalls das Schenken eines Apfels an ein Kind, wie es in Lomello in der Augustlünette

[153] Vgl. Loschek/Wolter 2011, 438, sub voce *Schaube*.
[154] Vgl. Meetz 1993/2003, 184, Fn. 632-633: Die Autorin bemerkt zu Recht die Seltenheit der dargestellten Apfelernte im Herbst. Zur Illustration zeigt sie als Abb. 180 und 181 die im Folgenden nur in **Abb. 43** illustrierte Vergleichsbeispiel, allerdings ist ihr bei der Signatur des von Simon Bening illuminierten Kalenders in der Bayerischen Staatsbibliothek zwar noch nicht in Fn. 632, aber in den Beschriftungen im Abbildungsteil ein fortlaufender Zahlendreher der letzten beiden Ziffern unterlaufen, korrekt handelt es sich um Ms. Lat. 23638. Vgl. Kren/Rathofer 1988, 106, der bei der Beschreibung des Augustblattes ebenfalls eine seltene Wiedergabe der Apfelernte auf dem Gebiet der Kalenderillumination feststellt. Eine ausschließlich der Apfelernte gewidmete Septemberdarstellung liefert eine Zeichnung von Hans Bol 1580, vgl. Elen o. J., online: http://collectie.boijmans.nl/en/object/127972/The-Month-September-%28Libra%29/Hans-Bol.
[155] Vgl. Kren/McKendrick 2003, 474-476, Nr. 154 zu den sog. *Munich-Montserrat Hours* sowie Fn. 134 dieser Arbeit zum Gesamtzusammenhang. Die oben gezeigte Abbildung ist der Faksimile-Ausgabe entnommen, vgl. Bening 1987, fol. 10r.

gezeigt wird. Die mit der Traubenernte in Zusammenhang stehenden Arbeiten der Weinproduktion, aber auch die wesentlich seltener gezeigte Obsternte im September sind ein typisches Bildmotiv dieses Monats, das sich lange zurückverfolgen lässt. Einige Forscher sprechen sich für den byzantinischen Ursprung bzw. eine östliche Bildtradition des Motivs der Wein- und Obsternte aus, andere Untersuchungen sehen in der Weinlese eines der wenigen Motive der Antike, die von der karolingischen Bildtradition des Westens übernommen wurde.[156] Obwohl es sich bei der in der Septemberlünette dargestellten Weinernte und der zuvor im März illustrierten Beschneidung der Reben als ihre Grundvoraussetzung um profane Darstellungen handelt, stellt die Traubenernte bzw. der daraus gewonnene Wein zusammen mit der zur Brotherstellung notwendigen Kornernte in der Junilünette Bezüge zur christlichen Eucharistiefeier her, da diese Monatsmotive innerhalb biblischer Gleichnisse thematisiert werden.[157]

Die Nordwestwand beginnt mit der Oktoberlünette unter dem Tierkreiszeichen Skorpion (**Abb. 34**). Im Vordergrund wird das arbeitsteilige Pflügen und Ausbringen der Herbstsaat dargestellt. Der bereits vergangene wie zukünftige Arbeitsprozess wird dabei von der Rückenfigur in der vordersten Bildebene angezeigt, die auf einem noch vollen Sack Saatgut sitzt. Der daher passive Sämann hat einen weiteren vollen Sack ergriffen, der, wie auch der geöffnete Sack seines Arbeitskollegen rechts von ihm, für das linke Feld gedacht ist. Das senkrecht gefurchte Feld rechts von ihm ist dagegen bereits vollständig gepflügt und eingesät, da sich die Säer nicht mehr mit ihm beschäftigen und stattdessen das zuvor genutzte Ochsengespann dort pausiert. Auf dem waagerecht gepflügten Feld ist die Arbeit dagegen in vollem Gange. Der Pflüger im Vordergrund treibt das momentan im Einsatz befindliche Ochsengespann mit einem langen Stock an. Die noch vor ihm liegende Arbeit ist im Vordergrund anhand des abgeernteten und stoppeligen Feldabschnitts zu erkennen. Gleichzeitig hat ein Sämann bereits damit begonnen, auf dem gerade gepflügten hinteren Teil

[156] Vgl. Levi 1941, 267-268, 280, 285-286; Holl 1971, Sp. 274-276 für den byzantinischen Ursprung von Traubenlese und Obsternte. Vgl. Stern 1955, 148-149, 155 mit Fig. 6 auf 157, 160-163, 164-166 für die karolingische Bildtradition von Traubenlese und Obsternte, 168, 174, 178-180 dort mit Fig. 20 nur für die Weinlese in der byzantinischen Bildtradition.

[157] Das aussagekräftigste Beispiel im Hinblick auf das Bildmotiv der Weinrebe ist folgendes Gleichnis, das Jesus seinen Jüngern erzählt: *„Ich bin der wahre Weinstock und mein Vater ist der Winzer. Jede Rebe an mir, die keine Frucht bringt, schneidet er ab und jede Rebe, die Frucht bringt, reinigt er, damit sie mehr Frucht bringt. […] Wie die Rebe aus sich keine Frucht bringen kann, sondern nur, wenn sie am Weinstock bleibt, so könnt auch ihr keine Frucht bringen, wenn ihr nicht in mir bleibt. Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und in wem ich bleibe, der bringt reiche Frucht; denn getrennt von mir könnt ihr nichts vollbringen. Wer nicht in mir bleibt, wird wie die Rebe weggeworfen und er verdorrt. Man sammelt die Reben, wirft sie ins Feuer und sie verbrennen. Wenn ihr in mir bleibt und wenn meine Worte in euch bleiben, dann bittet um alles, was ihr wollt: Ihr werdet es erhalten. Mein Vater wird dadurch verherrlicht, dass ihr reiche Frucht bringt und meine Jünger werdet.“* (Katholische Bibelanstalt Stuttgart 1980, 1210, Joh 15, 1-8).

des Feldes die Saat auszubringen. Für Nachschub wird bereits durch das Befüllen eines weiteren Säkorbs gesorgt. Die zukünftige Arbeit wird durch die beiden männlichen Figuren im Mittelgrund angezeigt. Es handelt sich um einen weiteren Arbeiter sowie den sozial höhergestellten Wachhabenden, erkennbar an der mitgeführten Lanze und dem Befehlsgestus, der sich ansonsten aber nicht von den insgesamt ähnlich gut gekleideten Arbeitern unterscheidet. Der Arbeiter verweist fast fragend auf das ungenutzt herumstehende Ochsengespann und wird von der Aufsichtsfigur angewiesen, dieses auf das Feld im Mittelgrund zu bringen und wahrscheinlich mit dem Pflügen dieses noch unbearbeiteten Feldes zu beginnen. Zu diesem gehört ein strohgedecktes Bauernhaus mit zum Feld geöffnetem Gatter. Dort ist unter dem Vordach eine Bäuerin erkennbar, die ihre Schürze zum Sätuch umfunktioniert hat, um einen Hahn und seine Hennen zu füttern. Diese ganzen detailreich geschilderten Ereignisse spielen deutlich erkennbar auf dem Land vor den Mauern der Stadt, die die gesamte Breite des Hintergrundes einnimmt und für deren Versorgung die Feldarbeit verrichtet wird. Das Pflügen und die Aussaat werden im ersten Buch von Virgils *Georgica* beschrieben. Beispielhaft hierfür ist ein Holzschnitt von Ludovico Domenichi aus der italienischen Übersetzung dieses Werkes durch Bernardino Daniello. Er wurde erstmals in der in Venedig erschienenen zweiten Auflage von 1559 zur Illustration der gesamten Georgica verwendet und allen vier Büchern vorangestellt (**Abb. 44**).[158] Neben zahlreicher typischer Monatsarbeiten des Jahres, wie Rebschnitt und Schafehüten, werden im Vordergrund der Pflüger mit Stock und Ochsengespann sowie der Sämann zusammen mit einem Sack Saatgut dargestellt, die thematisch eng mit der Oktoberlünette verwandt sind. Sie tragen allerdings eine zur harten Feldarbeit passende zerrissene Kleidung, die deutlich ihren niederen Stand wiedergibt, ganz im Gegenteil zur ordentlichen Kleidung der Bauern in Lomello. Ein ebenfalls das Pflügen und Säen ausführlich thematisierendes Vergleichsbeispiel liefert die Oktoberradierung von Antonio Tempesta, die als Teil einer Serie 1599 veröffentlicht wurde.[159] Obwohl deutlich später als das Fresko, ist Antonio Tempesta dennoch zumindest partiell ein interessanter Vergleichskünstler in diesem Kontext, da er durch seinen Lehrer, den Vasari-Mitarbeiter Jan van der Straet, gen. Stradanus (1523-1605), auch flämisch geprägt war. Die narrativ wie textlich erweiterte Radierung zeigt ebenfalls das gleichzeitige Pflügen und Säen auf mehreren Feldern, ebenso wie das pausierende Ochsenpaar, das in

[158] Vgl. Daniello 1559, 32v. Die 1556 in Florenz bei Giunti erscheinene Erstausgabe erschien ohne Holzschnitte, ab der oben beschriebenen zweiten, 1559 bei Farri in Venedig verlegten Auflage wurden Holzschnittillustrationen verwendet, die in der dritten ebenfalls bei Farri in Venedig erschienenen Auflage von 1562 übernommen wurden. Die Motive werden bei der Bucolica und Äneis variiert, einzig die *Georgica* wird durch den oben abgebildeten Holschnitt subsummiert. Die illustrierte Textausgabe war sehr beliebt und erlebte zahlreiche weitere Auflagen.

[159] Vgl. Bartsch 1818, 179, Nr. 1333-1345; Bartsch u.a. (Hg.) 1984, 183, Nr. 1343 (179).

diesem Fall nicht wie in Lomello die Geschehnisse im Mittel- und Hintergrund beobachtet, sondern aufmerksam den Betrachter mustert.

Die folgende Novemberlünette mit dem Sternbild des Schützen zeigt im Vordergrund das Zerkleinern und Einlagern von Brennholz (**Abb. 35**). Die Szene spielt im Freien zwischen zwei Gehöften. Während insgesamt acht jüngere Arbeiter das bereits gefällte Holz verkleinern, bündeln und ins Haus tragen, werden sie von zwei höher gestellten Aufsichtspersonen angeleitet. Während es sich am rechten Bildrand um einen jüngeren Mann in Wams, Futterhose und schwarzem Hut handelt, der die rechte Arbeitergruppe befehligt, ist die Standesperson links deutlich älter und von besonderem Interesse. Deutlich erkennbar ist die lange, rote Schaube, die er über dem schwarzen Wams mit hohem Stehkragen trägt. Kleidung und Status der Figur deuten darauf hin, dass es sich bei dieser Figur um den adeligen Gutsherren handelt, der seine Untergebenen beaufsichtigt. Vergleicht man Bart und Gesichtszüge mit dem einzigen erhaltenen Portrait Alessandros Crivellis (**Abb. 6**), so fällt auf, dass eine große Portraitähnlichkeit bei der freskierten Figur besteht. Es erscheint durchaus plausibel, dass sich Alessandro Crivelli als Besitzer des Kastells und der umliegenden Ländereien selbst in seiner Funktion als vorbildlicher Gutsherr innerhalb einer prosperierenden Landwirtschaft dargestellt sehen wollte. Die Arbeiten im Vordergrund werden im linken Mittelgrund fortgesetzt. Man erkennt einen Bauern, der einen mit Holz beladenen Esel mithilfe eines Stockes zur Eile antreibt. Sie sind auf dem Weg in die im Hintergrund dargestellte Stadt am anderen Flussufer. Dementsprechend dient nicht das ganze im Vordergrund verarbeitete Holz der Versorgung der Landgüter vor der Stadt, sondern wird zumindest teilweise für den Unterhalt in der nächstgelegenen Stadt benötigt. Die rechte Mittelgrundszene setzt sich topographisch wie inhaltlich vom übrigen Bildgeschehen ab. Erkennbar sind zwei dunkel gekleidete Pilger, die den steilen Abhang zu einer Kirche hinauf steigen.

Individuelle Züge trägt auch das zu dem Zodion Steinbock gehörende Dezembermotiv, mit dem der INVERNO beginnt (**Abb. 36**). Der Großteil der Lünettenfläche wird von einer Innenraumszene eingenommen, die sich vor einem Kamin abspielt. Oberhalb des Kaminsimses ist ein großes Wappen angebracht, das von den Buchstaben *.C.C.* eingefasst wird. Es handelt sich eindeutig um das Familienwappen der *Conti Crivelli*, sodass es sich bei dem in der Szene dargestellten Kaminzimmer um eine Darstellung des tatsächlichen Raumes handeln könnte, in dem dieser Monatsarbeitenzyklus freskiert wurde, deren architektonisch bereits ausgeformte Lünettenfelder allerdings unbemalt widergegeben sind. Rechts sitzt die

Dame des Hauses hinter einem Kaminschirm. Sie hält ein Schriftstück sowie ein weißes Tuch in den Händen und wird von einem weißen Hündchen angesprungen. Sie trägt ein langes, schwarzes Kleid mit gefälteter Halskrause und dazu passendem schwarzen Schleier. Es ist nicht ganz auszuschließen, dass es sich bei ihr um eine Witwe handelt. Sie scheint ihre Lesetätigkeit unterbrochen zu haben, um die beiden Kinder auf der anderen Seite des Kamins zu betrachten. Das blonde junge Mädchen sitzt am linken Bildrand auf einem niedrigen Stuhl und wärmt sich die linke Hand am Feuer, während sie mit der anderen Hand ein Kleinkind beim Laufen unterstützt. Anhand der hellen goldschimmernden Kleidung und der deutlich erkennbaren Rüschenkrägen, die beide Kinder tragen, handelt es sich wahrscheinlich um ein Geschwisterpaar, das der höhergestellten Schicht der Gutsbesitzer angehört. Am linken Bildrand dagegen ist eine Turmstiege zu erkennen, auf der ein Bediensteter mit einer schweren Last auf dem Rücken die Treppenstufen hochsteigt. Der Jahreszeit entsprechend konzentriert sich der Großteil der Szenerie auf das häusliche Leben. Die übrige Bildfläche auf der rechten Lünettenseite zeigt die Tätigkeit des Eberköpfens vor einer winterlich verschneiten Landschaft. Zwei männliche Bedienstete achten sorgfältig darauf, das zur Weiterverarbeitung vorgesehene Blut aufzufangen, während eine Magd ein Gefäß bereithält, das möglicherweise für den abgetrennten Kopf gedacht ist. Befehligt werden sie hierbei von einer vor der Haustür stehenden Aufsichtsperson in goldgelbem Wams und hoher gebauschter Toque. Am rechten Bildrand ist ein kleiner Junge erkennbar, der anhand der hellblauen Schaube, Spitzenkragen und dunklem spitz zulaufendem Hut der höheren Gesellschaftsschicht angehört. In seinen Händen hält er einen rundlichen hellen Gegenstand, soweit erkennbar, vielleicht ein Schneeball. Das rechts dargestellte Schlachten eines Ebers ist ein häufiges Wintermotiv. Es ähnelt im Prinzip einer sehr bekannten Wiedergabe des Dezembermotivs aus Simon Benings Frühwerk, den sog. *Da Costa Hours*, entstanden um 1515 in Gent (**Abb. 45**).[160] Auch im Bereich der Druckgraphik wird dieses Motiv tradiert, wie das Dezembermotiv aus der auf 1568 datierten zweiten Monatsserie von Étienne Delaune zeigt, die sich fast ausschließlich auf das Auffangen des Eberblutes konzentriert.[161]

Ebenso wird die das Sternzeichen Wassermann begleitete Januarlünette an der folgenden Nordostwand von einer Interieurszene dominiert (**Abb. 37**). In diesem Fall konzentriert sich

[160] Vgl. Kren/McKendrick 2003, 450-451, Nr. 140; Kren 1988, 47–48, 50-52: Kurz nach der Fertigstellung der *Da Costa Hours* schuf wahrscheinlich Gerard Horenhout (um 1465-um 1540) die berühmten Kalenderminiaturen des *Brevarium Grimani*, die die *Très Riches Heures* zum Vorbild haben, die Bening, wie bereits erwähnt, nicht bekannt waren. Die zuvor gezeigten Bildbeispiele der *Hennessy Hours*, des *Golf Book* und des Kalenderfragments der *Munich-Montserrat Hours* zählen zu Benings Spätwerk und sind dagegen u.a. von dem *Brevarium Grimani* inspiriert, das wie auch die *Très Riches Heures* adelige neben bäuerlichen Tätigkeiten zeigt. Bening arbeitete am *Brevarium Grimani* mit, allerdings nicht an den Kalenderminiaturen.

[161] Vgl. Robert-Dumesnil 1865, 61, Nr. 196; Linzeler 1932, 255, Nr. 199; Pollet 1995a, 357-359, Nr. 105 (12).

die Handlung ausschließlich auf eine adelige Gesellschaft im Inneren des Hauses, während die im Bild ebenfalls angeschnittene Stadtvedute menschenleer ist. Gezeigt wird eine um einen Tisch versammelte Gesellschaft von einer Frau und sechs Männern unterschiedlichen Alters. Die Frau sowie drei der Männer spielen Karten um Geld, wobei die Dame von zwei jüngeren Männern flankiert und – wie es scheint – beraten wird. Ihrer hochmodischen Kleidung nach zu urteilen könnte es sich um Tochter oder Ehefrau des älteren bärtigen Mannes in langer schwarzer pelzverbrämter Schaube handeln, der sich leicht vom Tisch abgewandt hat, um seine rechte Hand am Kaminfeuer hinter ihm zu wärmen. Ebenso wärmt sich ein wesentlich jüngerer Mann in seinem Rücken die Hände am Kaminfeuer. Dieses Motiv des Händewärmens am Feuer stellt eine byzantinische Neuerung gegenüber der antiken Bildtradition dar und entwickelte sich im Mittelalter zu einem gängigen Wintermotiv.[162] Der Topos tritt ebenfalls bereits in der karolingischen Buchmalerei als beliebtes Januarmotiv auf, das von dort die westliche Bildtradition beeinflusste.[163] Die Hinwendung besonders eines alten Mannes zum Feuer lässt sich zudem auf Darstellungen römischer Opferszenen der Antike zurückführen, die das Darbringen von Opfergaben an die Laren durch das Familienoberhaupt abbilden.[164] Mit Blick auf die vorangegangene Novemberlünette sowie das authentische Grabmalsportrait liegt die Vermutung nahe, dass es sich auch in diesem Fall um ein Krytoportrait des Auftraggebers Alessandro Crivelli handelt. Ob es sich dementsprechend auch bei der in der Raummitte dargestellten jungen Dame um ein Mitglied der Familie Crivelli handeln könnte, bleibt Spekulation, möglich allerdings wäre eine Darstellung von Alessandro Crivellis ältester Tochter Constantia, die 1566 in Lomello an Fieber erkrankte und nach ihrer Genesung heiratete. Eine Datierung auf die späten 1560er Jahre erscheint auch durch die Hutform des zu ihrer Linken sitzenden Kavaliers wahrscheinlich, der seinen Geldeinsatz auf einen Silberteller in der Tischmitte platziert. Es handelt sich um die bereits an anderen Stellen des Monatsarbeitenzyklus festgestellte hohe gebauschte Toque, die um 1570 in Mode kam. Das verbindende Element mit Blick auf die Dezemberszene ist der intime Blick auf das häusliche Leben der Gutsherrenfamilie Crivelli.

Der Zyklus der Monatsarbeiten endet mit dem Zodion der Fische oberhalb der Repräsentation des Monats Februar (**Abb. 38**). Beherrschendes Element dieser Szenerie ist der als Repoussoirmotiv bildhoch geführte Baum im zentralen Vordergrund, der im Begriff ist, von zwei Arbeitern gefällt zu werden. Die Tätigkeit des Baumfällens steht ikonographisch in engem Verhältnis zum Büschebeschneiden und dem Rebschnitt, die einerseits im rechten

[162] Vgl. Holl 1971, Sp. 276; Webster 1938, 37, 45.
[163] Vgl. Stern 1955, 174.
[164] Vgl. Hansen 1984, 34.

Bildmittelgrund durch zwei Arbeiter vorgeführt wird, andererseits den Bogen schließen zur eingangs besprochenen Märzlünette. Die ansonsten fast menschenleere Landschaft ist durch das langsam wieder wärmer werdende Wetter vom Schnee befreit und hauptsächlich durch Rinderherden belebt. Links im Vordergrund liegen zwei Rinder auf einer Weide, die von einem Arbeiter mit einem Zaun versehen wird. Die Tiere erinnern an das pausierende Ochsenpaar in der Oktoberlünette. Sie beobachten ebenfalls einerseits den Hintergrund, andererseits das weitere Geschehen im Bildmittelgrund, in diesem Fall einen das Gehöft betretenden Mann. Sowohl der links im Vordergrund erscheinende Torbau als auch der am rechten Mittelgrund angedeutete Turm weisen ebenfalls Biforienfenster mit negativem Maßwerk auf und stellen dadurch einen Bezug zu den Architekturdetails der April- und Juli-Lünette her.

Generell auffällig ist das zur Steigerung der Tiefenräumlichkeit im Februar, April und Juni auftretende Repoussoirmotiv des bildhohen Baumes im zentralen Vordergrund, das seit Joachim Patenier üblich wurde und von Simon Bening in die Kalenderillumination übertragen wurde.[165] Im Unterschied zur Gewandung der Mittelfigur sind die Figuren der Monatslünetten überwiegend zeitgemäß gekleidet und sollen einen gewissen Realismus des konkreten Landlebens vermitteln. Sie stehen damit in bemerkenswertem Kontrast zu den *all'antica* gekleideten Einzelfiguren des Palazzo Ferrero, deren eher symbolischer Repräsentationscharakter die Thematik des Jahreslaufs überhöht und aus einem konkreten Handlungszusammenhang herauslöst. Wie noch zu zeigen sein wird, kommt ihnen ein stärkerer Allegoriecharakter mit beigeordneten Attributen zu als den narrativen realitätsnahen Genreszenen in Lomello.

Am Ende des Monatsarbeitenzyklus im Februar steht man nun direkt vor dem Kamin in der Mitte der Nordostwand mit dem einzigen Fenster im Rücken. Um sich in den nächsten freskierten Saal begeben zu können, ist eine Wendung um 90 Grad nach rechts vonnöten, um durch die linke Tür an der Südostwand unterhalb der Aprillünette den nächsten Raum zu betreten.

[165] Vgl. Kren 1988, 60.

### 1.4.4 Der zweite Raum im Hochparterre (*seconda camera al piano rialzato*)

Mit Eintritt in diesen querrechteckig positionierten Raum hat man die chronologisch erste Szene der Lünettenhistorie an der linken Seite der Südostwand vor Augen, daher ist davon auszugehen, dass der heutige Eingang auch ursprünglich bevorzugt verwendet wurde. Der Einheitlichkeit halber soll jedoch zunächst der zentrale Deckenspiegel Erwähnung finden. Mit Eintritt in diesen Raum erfordert eine 90 Grad Drehung nach rechts sowie einige Schritte in Richtung der Raummitte, um die nach Nordosten ausgerichtete Hauptszene vollständig vor Augen zu haben (**Abb. 46**). Dargestellt wird im unteren Bereich des annähernd hochrechteckigen Bildfeldes die Erde, die im Mittelpunkt der sie umgebenden Elemente, Planetensphären und der Fixsternsphäre steht. Dieses geozentrische Weltmodell des Ptolemäus wurde häufig abgebildet und manchmal mit entsprechenden Beschriftungen versehen, die die Übersichtlichkeit deutlich steigern (**Abb. 274**). Auch wenn sich das Fresko heute nicht in optimalem Zustand präsentiert, so sind die einzelnen Planetensymbole noch schwach zu erkennen. Oberhalb dieses Sphärenmodells sind in konzentrischen Kreisen die verschiedenen Engelshierarchien gemäß ihrer Bedeutung angeordnet, die alle von der Erscheinung über ihnen ergriffen sind. Oberhalb von diesen und demnach von der Erde am weitesten entfernt, thronen Gottvater und Jesus in antiker Gewandung innerhalb einer ebenfalls konzentrisch strukturierten Lichtaureole. Vater und Sohn sind einander zugewandt und halten jeweils einen Zepter sowie gemeinsam eine Himmelskugel, die als Symbol für den gesamten Kosmos von außen die Darstellung wiederholt, in dessen Inneres der Betrachter im unteren Teil des Freskos Einblick nehmen kann. Über ihr schwebt schließlich die Taube des Heiligen Geistes, wodurch die Trinität die Spitze dieser dargestellten Hierarchiesierungssysteme einnimmt. Der Bereich außerhalb der Himmelssphäre beruht auf der biblichen Vorstellung des aus Licht und Feuer bestehenden Empyreums, dem trotz seines *per se* amateriellen Chrakters versucht wurde, eine gewisse Struktur zu verleihen, sodass Gottvatter und Jesus inmitten des Lichtes Platz nehmen konnten. Das Mittelbild stellt den detailgetreu geschilderten Weg dar, den Dante in der Göttlichen Kommödie durch die einzelnen Planetensphären unternahm, ehe ihm schließlich als höchstmögliche Erfahrungsstufe die Trinität Gottes vor Augen stand.

Die Erzählfolge innerhalb der Lünetten des Katharinenzimmers beginnt gegenüber dem heutigen Eingang mit der Geburt und Waschung der Heiligen an der Südostwand (**Abb. 47**). Während sich links insgesamt vier Dienerinnen um die soeben niedergekommene Königin Sabinella kümmern und diese bedienen, waschen und bekleiden drei Mägde in einem anderen

Raum mit abgesengtem Bodenniveau die neugeborene Katharina vor einem großen Kamin. Ein Bogendurchgang lässt in der Ferne einen Obelisken erahnen, der in der folgenden Szene wieder auftaucht und das Geschehen in Ägypten verortet.

Die zweite Lünette rechts davon (**Abb. 48**) zeigt Katharina als Kind im Disput mit orientalischen Gelehrten, nachdem sie sich geweigert hat, heidnische Götzenbilder zu verehren. Die Bildfläche weist einen deutlich geringeren Durchmesser auf, da sie oberhalb des einzigen Fensters des Raumes an der Mitte der Südostwand angeordnet wurde. Die Szene spielt im Freien vor dem elterlichen Palast der Heiligen und wirkt etwas gedrungen, da sich unterhalb dieser Szene ein Fenster befindet.

Die dritte und letzte Szene der Südostwand (**Abb. 49**) zeigt Katharinas Aufbruch zu dem Eremiten, der sie im Hintergrund anhand einer Ikone darüber belehrt, dass Jesus Christus der ideale Bräutigam für sie ist.

Die vierte Lünette und erste Szene an der Südwestwand des Raumes (**Abb. 50**) konzentriert sich auf die rechte Bildseite, die Katharina im Innenraum auf einem Gebetpult knieend zeigt. Ihr erscheint im Gebet die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, das sich allerdings von ihr ab- und der Mutter zuwendet, da Katharina noch nicht getauft ist. Im linken Bildhintergrund folgt daraufhin die Taufe Katharinas durch den Erimiten vor dessen Klause, die von ihrem Gefolge beobachtet wird.

Die fünfte Szene (**Abb. 51**) folgt unmittelbar auf die soeben erfolgte Taufe Katharinas, wie an ihrem aus der vorangegangenen Lünette übernommenen weißen Taufkleid zu erkennen ist. Es handelt sich um die bekannteste Begebenheit aus dem Leben der Heiligen Katharina von Alexandria. Gezeigt wird die mystische Verlobung der Heiligen mit dem Jesuskind, das ihr zusammen mit der Muttergottes wiederum im Gebet erscheint. Vor dem Gebetsraum werden rechts drei Frauen im Gespräch vertieft gezeigt, bei denen es sich um die drei Frauen handelt, die seit der zweiten Lünettenszene Katharina begleiteten.

Die sechste Lünette an der Nordwestwand (**Abb. 52**) schließt inhaltlich an die zweite Lünettenszene an und zeigt die zum Christentum bekehrte Katharina vor dem Kaiser. Sie wird eingefasst von einer großen Gruppe von Mitgliedern des kaiserlichen Hofstaates sowie heidnischer Gelehrter, die über ihre christologischen Thesen diskutieren. Der Kaiser selbst sitzt auf einem prächtigen goldenen Thron mit Greifen nachempfundenen Armlehnen unter einem Baldachin und wird von einem prächtig gewandeten Liliputaner in Rückenansicht begleitet. Der Kaiser nimmt in dieser Szene eine passive, eher abwartende Rolle ein, sodass

sich die Handlung ausschließlich auf die Diskussion der Glaubensthesen konzentriert und noch kein Eingreifen seitens des Sultans vonnöten ist.

Das siebte Lünettenfeld (**Abb. 53**) zeigt Katharina im Gefängnis, in das sie aufgrund ihres Glaubens geworfen wurde. Dort erscheint ihr der mittlerweile erwachsene Jesus, umgeben von Engeln und Märtyrerinnen mit Palmzweigen. Die Wirkung der trostspendenden Erscheinung wird durch die Taube des Heiligen Geistes unterstützt, die auf die Gefangene zufliegt. Vor dem Gefängnis ist auf der rechten Bildseite neben dem obligatorischen Wachpersonal eine prächtig gekleidete Frau mit Krone zu erkennen, die offensichtlich ergriffen zwei orientalischen Gelehrten von ihrem soeben stattgefundenen Besuch bei der Heiligen Katharina berichtet. Es handelt sich um die Kaiserin, die auf diesem Weg zum Christentum bekehrt wurde und diese Entscheidung mit dem Leben bezahlen sollte.

Die achte Szene an der Nordostwand (**Abb. 54**) konzentriert sich auf den zentral positionierten Kaiser, der heftig mit der links stehenden Heiligen über die Frage des richtigen Glaubens diskutiert. Begleitet wird diese Szene wiederum von einer großen Anzahl heidnischer Gelehrter. Der erhobene rechte Arm des Kaisers lässt sich mit Blick auf die folgende Szene als die solcherart angedeutete Verurteilung der Heiligen Katharina interpretieren.

Die neunte Lünettenszene (**Abb. 55**) zeigt das Martyrium der Heiligen Katharina. Dazu verurteilt, auf eisenbesetzten Rädern zu Tode gefoltert zu werden, zerstört ein Engel diese mit Feuerblitzen. Die Folterknechte liegen teils von den Bruchstücken erschlagen am Boden oder fliehen vor dem göttlichen Zorn, so auch der rechts dargestellte Kaiser. Diese prinzipiellen Bildelemente waren für die Darstellung dieses Martyriums konstituierend, wie ein Kupferstich von Mario Cartaro von 1567 zeigt (**Abb. 56**).[166] Hinsichtlich der Pose der Heiligen, der hinter ihr berstenden Räder sowie des abwehrend den Arm erhobenen Schergen links, erinnert dieses Blatt entfernt an das Fresko, wobei letzterer spiegelverkehrt an die Pose des flüchtenden Kaisers im Fresko denken lässt, trotzdem das Fresko qualitativ nicht an den Kupferstich heranreicht.

Die letzte Lünette (**Abb. 57**) stellt die erfolgte Köpfung der Heiligen Katharina im Vordergrund auf einem hölzernen Podest dar. Während der Scharfrichter mit gezücktem Schwert noch über ihrem Leichnam steht, scheinen ein alter Mann und eine alte Frau, die in der Nähe ihres Kopfes positioniert sind, ihren Tod zu betrauern. Es könnte sich um ihre Eltern

[166] Vgl. Bartsch 1813b, 525, Nr. 12; Bartsch u.a. (Hg.) 1986, 414, Nr. 12-II (525).

handeln. Die rechte Bildhälfte wird im Vordergrund vom Kaiser und seinem Hofstaat eingenommen, dessen Angehörige teilweise von den Fenstern des Palastes aus die Hinrichtung beobachten. Im linken Hintergrund sind zwei fliegende Engel erkennbar, die den Leichnam der Heiligen Katharina von Alexandria zu einem großen Berg tragen. Es handelt sich um den Berg Sinai, in dessen Kloster die Reliquien dieser Heiligen verehrt werden.

Abgesehen von der mäßigen malerischen Qualität der Katharinenlünetten fällt auf, dass auf die Wiedergabe einiger erzählerischer Details keinerlei Wert gelegt wurde. So ist zu bemerken, dass nach der mystischen Verlobung der Heiligen Katharina mit dem Jesuskind in den nachfolgenden Szenen der Ring an ihrer Hand fehlt. Ebenso wird die geköpfte Katharina blutend dargestellt, obwohl sie der Legende zufolge als Zeichen ihrer Reinheit Milch anstatt Blut vergossen haben soll.

Das Interessante an der dargestellten Katharinenvita ist die Gewichtung der Szenen. So konzentrieren sich die Szenen ausschließlich auf das Leben der Heiligen und enden mit ihrem Tod bzw. ihrer Translation auf den Berg Sinai, dem Ort, an dem Moses die zehn Gebote empfing. Dies ist bemerkenswert, da Studien zur Katharinenliteratur[167] die besondere Beliebtheit der *miracula post mortem* feststellten, auf die in diesem Fall verzichtet wurde. Maßgeblich sind demnach nicht die zahlreichen bekannten Wundertaten Katharinas, sondern ihre Lebensführung und verbale Verteidigung des christlichen Glaubens, die sie mit dem Leben bezahlen wird. Trotzdem wird auf mystische Elemente nicht vollends verzichtet, da ihr zweimal die Muttergottes mit dem Jesuskind und einmal Jesus allein im Gebet erscheinen.

Als besonders einflussreiche Literaturquelle ist die um 1264 entstandene *Legenda aurea* bzw. *Legenda lombardica* des Dominikaners Jacobus de Voragine (1228/1229-1298) zu nennen. Als späterer Erzbischof von Genua und Prior über die gesamte von den Dominikanern beherrschte Region Lombardei handelt es sich dementsprechend um eine kirchengeschichtliche Persönlichkeit, deren biographischer Wirkungsbereich eben der Region entspricht, innerhalb der auch Lomello zu verorten ist. Die 1320 in Rom vorgenommene Heiligsprechung Katharinas führte zu einem Anstieg ihrer Beliebtheit und verstärkter Thematisierung innerhalb des entsprechenden Schrifttums.

Dabei ist zu bedenken, dass es sich bei Katharina von Alexandria zwar um eine generell sehr beliebte Heilige handelt, ihre Legende allerdings frühestens im 8. Jahrhundert entstand und

[167] Vgl. besonders Assion u.a. 1969, passim.

wahrscheinlich von den Mönchen des Katharinenklosters auf dem Berg Sinai verbreitet wurde. Im 11. Jahrhundert wurde ihre *Vita* von Kreuzfahrern aus dem Osten mitgebracht und ihre Schutzfunktion für christliche Krieger im Heiligen Land hervorgehoben. Die dementsprechend fehlende Legitimierung der Heiligen als antik, führte im 14. und 15. Jahrhundert zu Bestrebungen, Katharina von Alexandria aus dem Heiligenkalender zu streichen.[168] Im Zuge der Gegenreformation kam es schließlich zu einer Legitimierung und offiziellen Anerkennung dieser Heiligen. So findet sich 1584 in der frühesten *Editio princeps* des *Martyrologium Romanum*, an dessen Herausgeberschaft Carlo Borromeo mitwirkte, folgender Eintrag für den *„Septimo kal. Decemb. Luna“*, also dem 25. November:

*„Natalis sanctae Catharinae virginis & martyris, quae ob fidei Christianae confessionem Alexandriae sub Maximino Imperatore in carcerem trusa, & postmodum scorpionibus diutissime caesa, tandem capitis obtruncatione martyrium complevit: cuius corpus in montem Sinai ab angelis mirabiliter delatum, ibidem frequenti Christianorum concursu pia veneratione colitur.“*[169]

Die kanonische Anerkennung der Heiligen Katharina von Alexandria stand also in den Jahren der Kastellausstattung zur Disskussion, wobei einflussreiche Persönlichkeiten wie Carlo Borromeo für ihre Anerkennung plädierten. Bedenkt man die Ehrerbietung, die Alessandro Crivelli stets Carlo Borromeo entgegen brachte, erscheint es geradezu zwingend notwendig, dass ein mit den Inhalten des Tridentiner Konzils bestens vertrauter Kirchenmann wie Alessandro Crivelli ebenfalls für die zuvor umstrittene Katharina Partei ergriff und sie zur christlichen Gallionsfigur seines Kastells machte. Des Weiteren beschreibt der kurze Eintrag im Martyrologium Romanum als einziges Wunder zur Rechtfertigung der dortigen Verehrungspraxis ihre Translation auf den Berg Sinai durch die Engel, bezieht sich ansonsten aber auf die *Vita* der Heiligen. Es erfolgt daher in diesem zentralen Heiligenkalender die gleiche erzählerische Gewichtung, die auch für die Lünetten des Katharinenzimmers festzustellen ist. Anstatt wie zuvor auf die zahlreichen postumen Wunder Bezug zu nehmen, steht ganz konkret ihr Lebensweg, der argumentative Kampf sowie ihr Tod für den christlichen Glauben im Vordergrund, dessen Rechtfertigung nur ganz am Ende durch ihre wundersame Translation angedeutet wird. Diesen Fokus setzen auch die Fresken des Castello Crivelli, die nur dann auf Wunder Bezug nehmen, wenn diese der Glaubenslegitimation der Heiligen Katharina zu Lebzeiten dienen. Auf weitere Auswirkungen, die das Konzil von

[168] Vgl. Brewster 1904, 498–499 für Inhalt und Ursprung der Heiligenlegende (hierzu auch Assion u.a. 1969, 31, 34) sowie den Dekanonisierungsbestrebungen deutscher und französischer Prälaten im 14. Jahrhundert. Bemerkenswert ist auch die 1455 auf der Synode von Brixen durch den Kardinal Nikolaus von Kues geäußerte Verbot, vor dem Volk die abergläubischen Legenden über Katharina und andere Heilige aus der sog. Lombardische Heiligengeschichte, d.h. der *Legenda aurea*, zu predigen, vgl. ebd., 451, Fn. 2.

[169] Sodi/Fusco (Hgg.) 1584/2005, 263-264/395-396.

Trient auf Alessandro Crivelli hatte, wird abschließend in Kapitel 3.6 dieser Arbeit näher eingegangen.

Es ergeben sich zudem weitere Bezugspunkte, die die Wahl der Heiligen Katharina von Alexandria innerhalb der Kastellausstattung erklären können. Einerseits kann es sich um eine Namensallusion auf den Vornamen des Auftraggebers handeln, da die italienische Bezeichnung der Hauptstadt Ägyptens, *Alessandria*, phonetisch dem Vornamen Alessandro ähnelt. Andererseits spielt der Wirkungsort der Heiligen auf das bereits erwähnte Amt seines Vaters Antonio Maria Crivelli an, dessen Funktion, neben der des dritten Conte von Dorno und Lomello, die des *Podestà di Alessandria* war, der bis heute nächstgrößeren Stadt Alessandria in Piemont, die zwischen Lomello und Pavia liegt.

Ebenfalls ergeben sich Bezüge zur älteren Geschichte dieses Familienzweiges der Crivelli. In entsprechenden Heiligenkalendern der Zeit wird der Gedenktag der Katharina von Alexandrien auf den 25. November[170] festgesetzt, der damit auf exakt den Tag des Jahres 1185 fiel, an dem der berühmteste Vorfahr Alessandro Crivellis, Uberto Crivelli, am 25. November 1185 zum Papst Urban III. ordiniert wurde.[171] Ein weiterer Grund für die Wahl dieser Heiligen für die Innenausstattung mag zudem in der überlieferten Todesursache Urbans III. liegen, der an der schockierenden Nachricht von der Eroberung Jerusalems durch Sultan Saladin und dem daraus resultierenden Misserfolg des Zweiten Kreuzzuges gestorben sein soll. Gerade dieser Konflikt der christlichen Märtyrerin mit dem unbekehrbaren Sultan ist einer der interessantesten Aspekte der Katharinenlegende und wird in zwei Lünetten verbal ausgetragen sowie im größten Teil der Einzelszenen durch die visuell deutlich hervorgehobene Gegenüberstellung der *all'antica* gekleideten Heiligen im Vergleich zu dem *alla turca* gekleideten Hofstaat auf den ersten Blick deutlich. Dementsprechend lässt sich die Wahl dieser Heiligen ebenfalls aus den Kämpfen herleiten, die zwischen Christen und Muslimen auch noch im 16. Jahrhundert ausgetragen wurden und die zu Lebzeiten Alessandro Crivellis erst durch den Sieg in der berühmten Schlacht von Lepanto am 7. Oktober 1571 zugunsten von Papst Pius V. und der Heiligen Liga entschieden wurden. Dieser Tag wurde ein Jahr später durch Pius V. zum Gedenktag erklärt und von dessem Nachfolger Gregor XIII. 1573 zum liturgischen Gedenktag der *Madonna del Rosario*, dem sog. Rosenkranzfest,

[170] Vgl. ebd., 263-264/395–396 bzw. obiges Zitat aus dem *Martyrologium Romanum* (Fn. 167).
[171] Vgl. Ciaconius/Oldoino 1677a, Sp. 1123, der die Papstwahl ebenfalls auf den Gedenktag der heiligen Katharina datiert, allerdings gemäß des gregorianischen Kalenders auf den 7. Dezember datiert.

umbenannt, da der Gebrauch der bereits erwähnten Gebetskette für Mariengebete vor der Schlacht damals zum Sieg geführt haben soll.[172]

Um das Katharinenzimmer nach Betrachtung der letzten Lünette zu verlassen, begibt man sich durch eine 90 Grad Drehung nach links zurück zu der Tür, durch die man den Raum betreten hatte und durchquert in gerader Linie den Monatsarbeitenraum, um in das Treppenhaus und damit in das zweite Stockwerk zu gelangen.

### 1.4.5 Der Saal im ersten Stockwerk (*la sala al primo piano*)

Der einzige Raum dieses ersten Stockwerks, der heute noch Spuren von Freskierungen aufweist, ist der große Saal, dessen Grundfläche genau den beiden Räumen im Hochparterre entspricht, die als *Stanza dei mesi* und *Stanza della Caterina di Alessandria* bereits beschrieben wurden (**Abb. 24**).

Dieser Saal besitzt wie auch die *Stanza dei mesi* einen Kamin und war daher im Winter benutzbar. Mit ihm korrespondiert ein weiterer Saal im ersten Stockwerk, von dem nicht bekannt ist, ob er jemals freskiert war. Die Fresken des Saals im zweiten Stockwerk sind nur zu einem Bruchteil bisher freigelegt worden, da die Geldmittel vor Ort fehlen. Daher lässt sich das Programm inhaltlich im momentanen Zustand nicht abschließend klären, auch wenn sich dies hoffentlich in Zukunft ändern wird.

Betritt man den Saal, hat man die Südostwand vor Augen, die zwei Fenster aufweist, wobei das rechte nahezu deckungsgleich mit dem einzigen Fenster des Katharinenraumes darunter ist. Der Kamin befindet sich an der südwestlichen Schmalseite. Der Saal ist mit einer alten Holzdecke flach gedeckt, deren Balken die Wände in einzelne Kompartimente unterteilen, die in Form eines breiten Frieses umlaufend freskiert waren. Der einzige heute vollständig freigelegte Teil des Frieses befindet sich direkt über dem Kamin an der Mitte der Südwestwand (**Abb. 58**). Im oberen Teil des Friesabschnittes sind vor schwarzem Hintergrund zwei nackte Putti zu erkennen, die einen großen Schild mit aufwendig geschwungener Volutenverzierung, durch die ein rotes Band geschlungen ist, zwischen sich aufrecht halten. In der Mitte befindet sich eine goldene Statuette in ebenfalls goldener runder Umrahmung, die in den unteren Bereich einer hellen kreisrunden Fläche eingelassen wurde,

[172] Vgl. Krünitz (Begr.)/Korth 1819, 214-215 sub voce Rosenkranzfest, online: online: http://www.kruenitz1.uni-trier.de/.

die vielleicht eine Öffnung nach draußen suggerieren soll. Die fast lebendig wirkende kleine Statuette zeigt eine barbusige Frau, die ihren Blick nach rechts oben gerichtet hat. Sie hält einen Bogen sowie einen langen Pfeil in den Händen. Ikonographisch könnte dies auf eine Darstellung der Jagdgöttin Diana schließen lassen, der dieser Wandabschnitt gewidmet sein könnte. Im unteren Teil des Frieses ist die Freskierung deutlich schlechter erhalten geblieben. Erkennbar ist, dass unterhalb der Deckenbalken diese malerisch fortgesetzt wurden, um den Fries in die entsprechenden Abschnitte zu unterteilen. Es folgte eine helle waagerechte Balkenkonstruktion eines gemalten Gesimses, auf dem die Putti und die Schilde stehen. Darunter schließt sich ein illusionistischer Blick auf eine vielleicht Collonaden darstellende, perspektivisch verkürzte Architekturkonstruktion an, die von kugelförmigen Zierelementen bekrönt wird, die teils den Schild im oberen Bereich überschneiden. Eingefasst wird dieser untere Bereich von gemalten Pilastern mit einem rotbräunlich abgesetzten Kapitell, das mit Voluten und Akanthusblättern verziert ist. Die Pilasterschäfte weisen eine starke Kannelierung auf.

An der Südostwand wurde ein kleiner Teil der oberen Friesdekoration freigelegt (**Abb. 59**). Er zeigt, dass der Fries im oberen Teil ähnlich gestaltet war wie der bereits beschriebene vollständig freigelegte Wandabschnitt, wobei wahrscheinlich jeder der flankierenden Putti in der Körperpose variiert wurde. In der Mitte ist wieder eine weibliche goldene Statuette zu erkennen, die leider an genau der Stelle noch nicht freigelegt wurde, an der sie ein Attribut halten könnte, das Rückschlüsse auf ihre Identität liefern würde. Man kann nur vermuten, dass die anderen Schildfiguren des Frieses vielleicht ebenfalls Götterfiguren darstellen.

In der Forschungsliteratur ist ein vager Versuch unternommen worden, die Fresken des Castello Crivelli der Malerfamilie Campi aus Cremona und ihrer Werkstatt zuzuschreiben.[173] In den beiden Räumen des ersten Stockwerks überzeugt diese Zuschreibung nicht, trotz zahlreicher Besichtigungen der definitiv der Campi-Familie zugeordneten Fresken. Anders hingegen verhält es sich mit diesem Saal, besonders mit Hinblick auf die variierten Putti. Der Individualstil besonders im Gesicht es einzigen vollständig erhalten gebliebenen Putto links von der vollständig freigelegten Friesszene, erinnert entfernt an zwei Werke von Giulio Campi. Es handelt sich um zwei abgenommene Freskenreste, die heute in Cremona aufbewahrt werden (**Abb. 60**). Höchstens dort könnte man gewisse stilistische Ähnlichkeiten zum Campi-Umkreis feststellen, wobei die ansonsten vorgeschlagene Identifizierung der

[173] Vgl. Castelli 2003, 22-25.

Fresken im ersten Stockwerk mit der Kunst der Campi-Familie beim besten Willen nicht überzeugen konnte.

Anders verhält es sich mit dem Vorschlag, in der Mittelfigur der *stanza dei mesi* den Einfluss von Lorenzo Lotto zu sehen (**Abb. 25**).[174] Die kräftige Lokalfarbigkeit und das leicht an Raffaels Madonnen erinnernde Gesicht der Hauptfigur lassen sich durchaus mit italienischen Künstlern im größeren Umkreis von Lorenzo Lotto ansiedeln.

Die Lünettenfelder der *stanza dei mesi* hingegen einem konkreten Künstler zuzuschreiben, wäre gewagt. Wie bereits an entprechender Stelle beschrieben, ist klar ersichtlich, dass die Hintergründe von einem anderen Künstler stammen müssen als die Figuren. Darauf deutet einerseits die homogen in sich stimmige Landschaftsgestaltung hin, andererseits der nordisch-flämische Einfluss, der völlig zu Recht bereits für die Art der Landschaftsauffassung bemerkt wurde.[175] Die Figuren sind jedoch, wie bereits erwähnt, fast lieblos in die Landschaft gesetzt worden und von deutlich schlechterer malerischer Qualität. Sie wirken in ihren Posen schematisch und passen auch stilistisch nicht wirklich in die sie umgebene Landschaft. Daher könnte man vermuten, dass es sich um eine Gruppe von wandernden Künstlern gehandelt haben kann, von denen jeweils mindestens ein Künstler mit der römischen Kunst in der Nachfolge Raffaels, respektive Lorenzo Lottos, vertraut war, während mindestens ein weiterer Künstler wahrscheinlich aus Flandern kam oder in der dortigen Landschaftsauffassung geschult wurde, sodass er im Castello Crivelli bemerkenswerte flämisch-niederländische Landschaftsansichten erschaffen konnte.

Der Individualstil der Figurenköpfe ist in manchen Lünetten des Katharinenzimmers identisch mit dem der Monatslünetten, besonders die erste Lünette der Geburt und Waschung der Heiligen (**Abb. 47**) scheint, den Gesichtern nach zu urteilen, von dem Figurenmaler der Monatslünetten geschaffen worden zu sein. Andere Szenen des Katharinenzyklus dagegen sind derart summarisch und ohne differenzierende Binnenzeichnung umgesetzt, sodass sie sich deutlich von den Malweisen der zuvor beschriebenen Fresken unterscheiden. Besonders deutlich wird dies in der Martyriumsszene (**Abb. 55**). Die stärkere Buntfarbigkeit der Katharinenlünetten resultiert allerdings auch aus einem anderen Erhaltungszustand dieser Fresken im Vergleich zu den Lünetten der Monatsarbeiten. Die Landschaftsgestaltung und ihre Architekturelemente weichen im Katharinenzimmer etwas von dem Monatszimmer ab. Die Katharinenlünetten sind wesentlich nahsichtiger angelegt und spielen überwiegend in der

[174] Vgl. Bergamo 1995, 494.
[175] Vgl. Vilardi 2008, 44 und Götze 2010, 528.

vordersten Bildebene wie auf einer Bühne. Dennoch könnte es sich um den gleichen Landschaftsmaler wie in der Monatslünetten handeln, der sein Können im Katharinenzimmer allerdings nicht vollständig entfalten konnte, da die *Vita* der Katharina die beherrschende Rolle spielte und durch die häufigen Interieurszenen die Möglichkeit für die Gestaltung weitläufiger Überblickslandschaften nicht in vollem Umfang gegeben war.

Anders verhält es sich mit den Turmfresken, sofern diese noch erhalten sind. Die deutliche Orientierung an den Illustrationen zeitgenössischer Ovidausgaben deutet auf eine gezielte Themenauswahl hin. Ebenso konzentrieren sich die Medaillons darauf, vor allem die detailreich aus Ovid übernommenen Figuren, deren Wirkung nicht mit den kleinteiligen Lünettenszenen im ersten Stock des Kastells zu vergleichen ist. Sicher scheint nur zu sein, dass die vier Medaillons von der gleichen Hand ausgeführt wurden. Besonders phantasievoll sind auch die kugelförmigen Zierelemente und besonders die Grotesken des Turmes, die variantenreich und äußerst zierlich gestaltet sind und den Raum mit ihrer heiteren Atmosphäre aufwerten.

Dieser Vorschlag einer Zuschreibung an eine wandernde Künstlergruppe unterschiedlicher Provenienz und Könnens erscheint einerseits anhand der gemachten Beobachtungen, andererseits wegen des Umstandes plausibel, dass sich trotz intensiver Archivrecherche bisher immer noch keine Hinweise auf bestimmte Künstler finden ließen, deren Namen mit größerer Wahrscheinlichkeit überdauert hätten, wenn es sich um eine ortsansässige Künstlergruppe wie die Campi handeln würde oder um gefragte und daher bekannte Künstler ihrer Zeit, wogegen aber auch die teils eher mäßige malerische Qualität spricht.

Der im vorangegangenen Kapitel beschriebene mehrmonatige Aufenthalt Alessandro Crivellis 1566/1567 belegt zumindest ein Interesse des weitgereisten Auftraggebers am Kastell von Lomello auch in späteren Jahren seines Lebens. Zwar ist nicht unbedingt davon auszugehen, dass der Auftraggeber während der Ausmalung des Kastells anwesend war, dennoch ist neben der verhältnismäßig langen Dauer des Aufenthaltes in Lomello bereits zuvor in dem Brief an Carlo Borromeo seine Ungeduld spürbar, mit der er seiner Abreise nach Lomello entgegensieht, die er aufgrund der Fiebererkrankung seines frisch verheirateten ältesten Sohnes aufzuschieben gezwungen war. Man kann Alessandro Crivelli dabei keine mangelndes Engagement in familiären Angelegenheiten unterstellen. Sein unermütliches Bemühen um Etablierung von Prospero Crivelli als Nachfolger im Rat der *Sessanta*, die auf seinen Einfluss zurückgehende Freilassung des wegen unerlaubten Waffentragens inhaftierten Cousins Federico Crivelli sowie die häufig von familiären Angelegenheiten handelnden

Briefe an Carlo Borromeo belegen,[176] dass wohl nicht familiäres Desinteresse der Grund für seinen ausdrücklichen Wunsch war, zu dieser Zeit nach Lomello zu reisen. Ebenfalls eher unwahrscheinlich sind geschäftliche Angelegenheiten, da mit der konkreten Verwaltung der Grafschaft andere Personen in seinem Auftrag beschäftigt und auch weisungsbefugt waren, wie schon die Rechnung vom 12. August 1549 zeigt.[177] Außer der Beschäftigung mit Jagd und Landwirtschaft gab es in Lomello keine anderen bekannten Beschäftigungsmöglichkeiten, deren Bandbreite Alessandro Crivelli durch seine Aufenthalte in kulturellen Zentren wie Mailand, Rom und Madrid bekannt gewesen sein dürften. Zwar profitierte Alessandro Crivelli auch in diesen Jahren von dem Gewinn aus der Landwirtschaft seiner Grafschaft, seine Anwesenheit aus diesem Grund erscheint allerdings nicht zwingend notwendig gewesen zu sein. Unbekannt ist ebenfalls, ob und bis in welches Alter Alessandro Crivelli ein passionierter Jäger gewesen ist, diesem Zeitvertreib hätte er allerdings auch im ebenfalls ländlich gelegenen Canelli, der Grafschaft seines Sohnes, frönen können, sodass die Jagd auch kein plausibler Grund für diese Abreise nach Lomello darstellt. Anhand der oben beschriebenen Kostümdetails, die eine spätere Datierung suggerieren, als dies bisher in der spärlichen Forschungsliteratur angenommen wurde, lässt sich ein anderer Grund für die ungeduldig erwartete Abreise nach Lomello und den bemerkenswert langen Augenthalt dort vermuten, nämlich eine auf die Jahre 1566 und 1567 anzusetzende Freskierung seines Kastells. Zwar ist die Anwesenheit des Auftraggebers während der Freskierung nicht zwingend erforderlich, dennoch ist vorstellbar, dass Alessandro Crivelli voller Ungeduld erwartete, die gerade fertiggestellten oder im Entstehen begriffenen Fresken zu sehen, die nach seinen baulichen Veränderungen von 1549 nun ihren endgültigen Abschluss in der malerischen Selbstthematisierung des Auftraggebers finden sollten. Vielleicht war die umfangreiche Freskierung seines Kastells der Grund für seine Ungeduld, die möglicherweise mit dem gerade fertiggestellten oder im Entstehen begriffenen Frskierungen in Beziehung standen, die Alessandro Crivelli unbedingt sehen und vielleicht auch inhaltlich beeinflussen wollte.

[176] Vgl. N.N. 1561, ASMi, Araldica, cart. 17, fasc. 27; Crivelli 1561, ASMi, Autografi, cart. 26, fasc. 115 als Dokument **Nr. IX**; Cueva 1565, ASCM, Famiglie, cart. 538, A, Filza II als Dokument **Nr. X**; Borromeo 1566, BAMi, Ms. P1 inf; Nr. 200, fol. 164r-v; Crivelli 1566a, BAMi, Ms. F 107 inf; Nr. 278, fol. 579r-v, 589r-v; Crivelli 1566b, BAMi, Ms. F 107 inf; Nr. 309, fol. 641r-v, 656r-v; Crivelli 1566c (Zitat vgl. Fn. 75), BAMi, Ms. F 108 inf; Nr. 461.

[177] Vgl. Zucchi 1904, 334 dort mit Fn. 5.

## 1.5 Einordnung innerhalb der norditalienischen Wandmalerei um 1550

Wie bereits erwähnt, wurde durch das Ergänzen der Loggia und die Freskierung allgemein versucht, dem wehrhaften Kastell von Lomello den Anschein einer Landvilla zu vermitteln. Die zu Beginn der Freskenbeschreibung bereits angesprochene Villenthematik, die mit dem Neubau der Loggia und ihrem Bildprogramm angestrebt wurde, soll beispielhaft in einem größeren Kontext illustriert werden, gerade da die Loggienfresken des Castello Crivelli zu stark zerstört sind um in ihrem angedachten Gesamteindruck wirken zu können. Stellvertretend für die illusionistische Ausgestaltung mit Weltlandschaften innerhalb dieses bedeutenden Architekturelements der Loggia im Stil der Villendekorationen des Veneto soll zunächst die Villa Godi Malinverni in *Lugo di Vicenza* stehen.[178] Die Eingangsloggia der 1542 von Andrea Palladio gebauten Villa wurde in der Folge von Gualtiero Padovano (um 1510-1552) mit zwei wandfüllenden Landschaftsausblicken an der Ostseite ausgestattet, die einen fiktiven Durchblick in die Ferne suggerieren. Sie stehen, ähnlich wie im Castello Crivelli, dem Besucher noch vor Betreten der Innenräume direkt vor Augen. Auch im Innenraum finden sich innerhalb des sog. Kaisersaals Landschaftsausblicke von Gualtiero Padovano (**Abb. 61**), die der Architekturdarstellung der Loggia des Castello Crivelli ähneln, bis hin zu den gemalten rahmenden Säulen und der Friesverzierung in Form des sog. Laufenden Hundes (**Abb. 14**, **Abb. 15**). Es handelt sich um die aufwendig gerahmten Ausblicke auf Landschaftsveduten, deren Architekturelemente in der Ferne eine violette Farbgebung aufweisen, die der einzigen erhaltenen Ruinenansicht der Kastellloggia von Lomello ähnelt (**Abb. 16**).

Ein weiteres Beispiel, das die generelle Beliebtheit von bergigen Ruinenlandschaften ausführlich thematisiert, sind die fiktiven Arkadenausblicke der Villa Barbaro in Maser, die zwischen 1549 und 1558 von Andrea Palladio errichtet wurde.[179] Die Fresken wurden von Paolo Verone und seinen Mitarbeitern wahrscheinlich zwischen 1561 und 1562 geschaffen und lassen sich auf Vorlagen aus der Druckgraphik von Battista Pittoni zurückführen (**Abb. 62**).[180]

[178] Vgl. Lehmann Jacobsen 1996, passim; Pixley 1998, passim für das sehr komplexe Bildprogramm der Villa unter verschiedenen Gesichtspunkten.
[179] Vgl. Turner 1966, 193–212 zu den Landschaftsdarstellungen in Villen im Zusammenhang mit der Villa Maser.
[180] Vgl. Oberhuber 1968, 207–224 spezifisch zu den Druckgraphikvorlagen der Villa Maser.

Einige der bekanntesten Freskenzyklen des 16. Jahrhunderts bestehen aus gemalten Vögelmenagerien. Ein repräsentatives Beispiel stellt der Truthahn in der *Sala di Giulio Romano* der Villa Madama dar, der von Giovanni da Udine um 1520 als Teil der Deckenverzierung geschaffen wurde (**Abb. 63**). Das Tier steht unter einem reich verzierten Blumenspalier in freier Natur, in einem ansonsten leeren Bildfeld. Im Unterschied zu Lomello ist der Truthahn der Villa Madama nicht in unmittelbare Groteskenerzählungen integriert worden, sondern funktioniert als alleiniger Repräsentant seiner im 16. Jahrhunderts sehr prestigeträchtigen Artgenossen. In diesem Fall wurde, anders als in Lomello, auf eine möglichst korrekte Wiedergabe des Hahnes Wert gelegt, dessen in Rottönen schillerndes Gefieder mit der Stoffdrapperie über ihm harmoniert. Wie sehr man sich um die annähernd korrekte Darstellung unterschiedlichster Vogelarten bemühen konnte, hatte Giovanni da Udine zuvor bereits in seinen Groteskendekorationen im Vatikan bewiesen, nun allerdings isolierte er für die Villa Madama einzelne Tiere, um diese in ihrer bildlichen Konzentration als einzelne exotische Statussymbole dem Betrachter vor Augen zu führen. Im Vergleich zu diesem bekannten Beispiel wirkt der Truthahn in Lomello weit weniger auffällig, sondern verschwindet fast innerhalb der generellen Jagdthematik des Turmzimmers (**Abb. 22**).

Bemerkenswerte Parallelen ergeben sich für den Monatsraum in Lomello im Vergleich mit der *Sala dei Mesi* der Villa Margone in Trient-Ravina, die den Gebäudetypus einer Villa geradezu vorbildhaft vorgeführt.[181] Ebenso wie in Lomello ist der Monatssaal der Villa Margone mit einem Kamin ausgestattet und war demnach auch im Winter benutzbar. Die Zwischenräume der balkengedeckten Holzdecke sind mit zwanzig Grisaille-Malereien weiblicher wie männlicher Persönlichkeiten ausgemalt, die Statuenbüsten in runden Nischen nachahmen sollen (**Abb. 64**).[182] Ähnlich antikisierende Darstellungen, wenn auch ganzfigurig in Form von Wappenmedaillons, findet sich im Saal des zweiten Stockwerkes in Lomello, der genau über dem Monatsarbeiten- und Katharinenzimmer gelegen ist (**Abb. 58**, **Abb. 59**). Verbindendes Element ist auch die genrehafte Thematisierung der Monatsarbeiten, die in Lomello durch Themenvielfalt einer jeden Lünette noch gesteigert ist. Hinsichtlich ihrer thematischen Nähe eignen sich besonders die Fresken des März mit dem Rebschnitt (**Abb. 65**) und des Septembers mit der Traubenernte (**Abb. 66**) für einen Vergleich mit Lomello. Die Monatsarbeiten der Villa Margone nehmen jeweils einen Großteil der Wandfläche ein und legen großen Wert auf die Landschaftsdarstellung, die in der Ferne im *sfumato* verschwindet. Die Figuren sind dabei eher der Landschaft untergeordnet, anders als dies die begrenzte

[181] Vgl. Gorfer 1990, 427–445 für einen Überblick über die gesamte Villa Margone.
[182] Vgl. Lupo/Kliemann 1983, 38–40.

Lünettenfläche in Lomello räumlich zulassen würde. Wie auch in Lomello fehlen dokumentarische Hinweise auf eine Datierung oder Indentität der Künstler. Anzunehmen ist eine Datierung um 1550. Die Fresken wurden überzeugend gerade hinsichtlich der Landschaften flämischen oder deutschen Malern zugeschrieben, die als Teil einer größeren Werkstatt unterschiedlich spezialisierter Künstler anzusehen sind.[183] Ebendies lässt sich auch für Lomello annehmen, da die Landschaften aus den gleichen flämisch-deutschen Inspirationsquellen zu stammen scheinen, die Figuren dagegen deutlich unbeholfener von einem anderen Maler in die vollendeten Landschaften hineingesetzt wurden.

Ähnlichkeiten ergeben sich auch hinsichtlich des *Palazzo delle Albere* bei Trient.[184] Es handelte sich um eine Mischung zwischen Kastellbau mit quadratischem Grundriss, angedeutetem Burggraben und vier Ecktürmen sowie einer Fassade mit architektonischen Zierelementen eines zeitgenössischen Palastes, wie die Serlianenöffnung über dem Haupteingang zeigt. Impliziert ist ebenfalls der Charakter einer Villa auf dem Land, in der man fernab der Stadt der Ruhe pflegen kann. Auftraggeber dieses bemerkenswerten Bauwerkes waren die Grafenfamilie Madruzzo, wobei nicht sicher belegt ist, ob der *Palazzo delle Albere* bereits um 1530 oder erst anlässlich des Tridentiner Konzils um 1550 erbaut wurde. Die wahrscheinlich nach 1558 vollendeten Freskierungen im Innern sind größtenteils verloren, einige Reste des Monatsarbeitenzyklus dieses Palastes sollen in diesem Kontext aber Beachtung finden. Über die ausführenden Künstler ist nichts Konkretes bekannt, in der spärlichen Forschungsliteratur[185] wird angenommen, dass es sich um Künstler aus dem Umkreis von Marcello Fogolino handeln könnte, da eine entfernte Ähnlichkeit zu den Monatsfresken der *Villa Margone* besteht.[186] Die Reste des oberhalb der Fenster positionierten Monatsarbeiten in Form eines verhältnismäßig breiten Frieses zeigen Themen wie die Schafschur im Frühjahr (**Abb. 67**), die Heumad im Sommer und das Holzfällen im Winter (**Abb. 68**). Die für die kalte Jahreszeit typische Beschaffung von Feuerholz erinnert an die Februarlünette des Monatsarbeitenraumes im Castello Crivelli (**Abb. 38**). Die malerische Umsetzung mit ihren unbeholfen in die Landschaft gesetzten Figuren wirkt wenig durchdacht und ähnelt in dieser Diskrepanz zwischen Figuren und Raumsetzung der malerischen Umsetzung innerhalb des Kastells von Lomello. Im Vergleich zu diesem wird jedoch deutlich, dass die Figuren zwar ebenso schematisch eingesetzt wurden, die Qualität der Landschaftshintergründe in Lomello aber deutlich höher ist. Auch fehlen im *Palazzo delle*

[183] Vgl. ebd., 58–60.
[184] Den Hinweis auf diesen Palast verdanke ich Dr. Heiko Damm, Mainz.
[185] Vgl. Gorfer 1990, 342–368 mit weiterer Literatur und Abbildungen.
[186] Vgl. ebd., 355–356, 364.

*Albere* deutliche Kennzeichen flämisch geprägter Landschaftsauffassung, wie des im Vordergrund mittig positionierten Baumes zur Verstärkung der Tiefenwirkung, ein Effekt, der selbst im Wintermotiv mit dem Holzfäller im Wald nicht ausgenutzt wurde. Zudem scheint sich der Zyklus überwiegend auf die arbeitende Bevölkerungsschicht zu konzentrieren. Mit Lomello wiederum verbindet ihn die verhältnismäßig gute Kleidung zumindest einiger der arbeitenden Figuren, wie gut an dem Schäferpaar zu erkennen ist.

Wie in Lomello und Ravina wurde der Monatsarbeitenraum des *Palazzo delle Albere* mit einem Kamin versehen und wird daher auch *Sala del camino* genannt. Der Aufenthalt im beheizbaren Kaminzimmer war, wie die entsprechenden Fresken bereits gezeigt haben, ein beliebtes Wintermotiv. Umgekehrt einen mit einem Kamin versehenen Raum mit einem entsprechenden Monatsarbeitenzyklus auszumalen, erscheint naheliegend. Bedingte die kalte Jahreszeit einen Aufenthalt im Innern, schränkte dies naturgemäß die Tätigkeit im Freien wie Jagd und Feldarbeit stark ein. Dementsprechend erscheint es plausibel, sich mit diesen ersatzweise in einem Raum zu umgeben, der wegen des Kamins als einer der wenigen im Winter benutzbar blieb. Da nun mehr Zeit zur Reflektion gegeben war, konnte man über das vergangene Jahr nachdenken, Bilanz über Ernte- und Jagderfolge ziehen und nicht zuletzt Freizeitbeschäftigungen im Innern, wie z.B. Lesen (**Abb. 36**) und Kartenspiel (**Abb. 37**) nachgehen, wie dies in Lomello vor Augen geführt wird. Dementsprechend kommt es bei den oft feststellbaren Beispielen, in denen ein Monatszyklus im Kaminzimmer zu finden ist, zu einer zusätzlichen parallelen Engführung. War man während der anderen Monate aktiv im Freien und benötigte keinen Bildersatz, so funktionierten die Winterbilder sehr oft als eine Art Bild im Bild zu den realen Lebensumständen während der kalten Jahreszeit. Diese jahreszeitliche Verschiebung bzw. Übereinstimmung zwischen Bildmotiv und Realität wird den Auftraggebern bewusst gewesen sein, weshalb es durchaus möglich ist, beispielsweise in den Winterbildern des Castello Crivelli das Kryptoportrait des Auftraggebers zu sehen.

Ein Programm, das sowohl genrehafte Landschaftsdarstellungen, als auch ein Fries mit illusionistischen Architekturdetails vereint, ist von Taddeo Zuccaro und seinen Mitarbeitern von 1552 bis 1555 in der *Villa Giulia* in Rom ausgeführt worden (**Abb. 69**).[187] Obwohl der letztendliche Bildzusammenhang innerhalb des Saales des Castello Crivelli aufgrund des bisher kaum freigelegten Fresken nicht abschließend beurteilt werden kann, fallen dennoch zwei Kriterien besonders ins Auge (**Abb. 58**). Zum einen ist eine gemalte Brüstung mit flankierenden, vorgelagerten Säulen in der unteren Hälfte des Frieses angedacht, zum anderen

[187] Vgl. Turner 1966, 198 und dort Abb. 138.

umgeben Putti die aufwendig gerahmten Wappenschilde, die mit gemalten goldenen Statuetten versehen waren. Eine vergleichbare Komposition dieser Friesbestandteile lassen sich auch in der *Villa Giulia* feststellen, wenn auch in entschieden besserer Qualität und größerer Detailverliebtheit.

# 2. Der Palazzo Ferrero in Savona

## 2.1 Die historische Identitätspolitik der Stadt Savona

Innerhalb der Schilderung der Ereignisse des Jahres 205 v. Chr. erwähnt Titus Livius *„Savone oppido Alpino“*.[188] Etymologisch bezog sich der Name Savona schon früh auf eine Siedlung auf der Anhöhe Priamar. Offensichtlich verbündeten sich die Einwohner Savonas im zweiten Punischen Krieg mit Karthago gegen Rom und das mit Rom verbündete Genua. Dies führte zu einer Zerstörung Genuas und einer Verschonung Savonas durch den Feldherren Mago, da er dort die Beute dieses Feldzuges lagerte, wie Livius an besagter Stelle zu berichten weiß. Im römischen Reich stieg die Bedeutung der Hafenstadt Savona deutlich an und verdrängte zwischenzeitlich Genua in der Bedeutung der Hafenstädte der Ligurischen Küste.

Nach der Gründung des benachbarten *Vada Sabatia*, dem heutige Vado Ligure, durch die Römer, verlor Savona langsam an Bedeutung, die erst wieder zunahm, als sie zu einem wichtigen byzantinschen Stützpunkt während der Gotenkriege wurde. Im Jahr 641 n. Chr. wird von dem *„castrum saonense“*[189] berichtet, es sei von den Langobarden unter König Rothari zerstört worden. In der zeitgleich erschienenen *Chronica* des Fredegarius wird von einer umfassenderen Zerstörung Savonas durch diesen bereits erwähnten König berichtet:

*„Rothari entriss mit seinem Heere dem Römischen Reich an der Meeresküste die Städte Genua, Albenga, Varigotti, Savona, Oderzo und Luni; er verwüstete sie, brach sie und brannte sie nieder, die Einwohnerschaft holte er aus (ihren Häusern), dann beraubte er sie und bestimmte sie zur Gefangenschaft. Indem er die Mauern der eben genannten Städte bis zu den Grundfesten niederreißen ließ, veranlasste er, diese Städte (hinfort nur mehr) als Dörfer zu bezeichnen.“*[190]

Im Jahr 887 wird von einem *castrum* und einem Bischof der Stadt berichtet, Savona war demnach bereits im 9. Jahrhundert Bischofssitz. Im 8. Jahrhundert berichtet Paulus Diakonus im zweiten Buch der *De origine et gestis Regum Langobardorum*, dass während der Langobardenherrschaft die Städte Genua und Savona innerhalb der Provinz der Cottischen

---

[188] Livius/Hillen (Hg.) 1997, 336-337, B. 28, K. 46, Z. 10.1.
[189] Garoni 1874, 66.
[190] Fredegarius/Kusternig (Üb.) 1982, 242-243, B. 4, K. 71: *„Chrotharius cum exercito Genava maretema, Albingano, Varicotti, Saona, Ubitergio et Lune / civitates litore mares de imperio auferens, vastat, rumpit, incendio concremans; populum derepit, spoliat et captivitate condemnat. Murus civitatebus supscriptis usque ad fundamento distruens, vicus has civitates nomenare praecepit.“*
König Rothari steht auch mit dem älteren Kastellbau in Lomello in Verbindung, vgl. Fn. 3 dieser Arbeit.

Alpen gelegen hätten.[191] Der von ihm genutzte Name *Saona* für Savona deutet etymologisch ebenfalls darauf hin, dass es sich nicht um eine von den Römern gegründete und benannte Siedlung handelte.[192]

Der Hafen war für die Entwicklung Savonas von großer Bedeutung und die ungleiche Konkurrenzsituation um den wichtigsten Hafen Liguriens der Hauptgrund für die Auseinandersetzungen mit Genua. Anfang des 12. Jahrhunderts wird von einer dortigen Hafenmole berichtet, bei der es sich um eine Rekonstruktion eines bereits im Römischen Reich bestehenden Hafens handeln könnte. 1197 wurde schließlich mit dem Bau eines weitläufigen Hafens begonnen.[193]

1153 schlossen die Bürger von Savona einen Vertrag mit Genua, der sie offiziell in den Schutz der Großmacht stellte und als Bürger Genuas anerkannte, der allerdings auch zahlreiche Abgaben an Genua als Gegenleistung beinhaltete. In der Folge wurde dieser Vertrag aufrechterhalten und ergänzt sowie mehrfach von Savona gebrochen. Dies provozierte eine beständige Reaktion Genuas, die Savona militärisch zur Einhaltung der Verträge zwang, aber nicht von erneuten Vertragsbrüchen abhielt. Auf die sich daraus ergebenen beständigen Konflikte zwischen Genua und Savona wird in Kapitel 3.1 näher eingegangen.

1162 wurde Enrico del Vasto aus der fränkisch-salischen Familie der Aleramici mit der von Friedrich Barbarossa geschaffenen *Marca di Savona* belehnt und damit zum Markgraf eines großen Teils der Ligurischen Küste.

Sein Sohn Ottone del Vasto verkaufte die Rechte an der Marktgrafschaft am 10. April 1191 für 1500 Genueser Lire an die Kommune von Savona, sodass Savonas Autonomie formal durch das Privileg vom 18. November 1191 von Kaiser Heinrich VI. offiziell anerkannt wurde. Savona wurde demnach formal, aber nicht tatsächlich zur freien Stadt und stand auf der Seite der kaisertreuen Ghibellinen. Ottone del Vasto gilt als der Begründer der nach dem Schloss bei Cairo benannten Familie *del Carretto* und *Marchese di Savona* und erhielt 1218

[191] Diaconus/Schwarz (Hg./Üb.) 2009, 170–171, B. 2, K. 16: *„Quinta vero provincia Alpes Cottiae dicuntur, quae sic a Cottio rege, qui Neronis tempore fuit, appellatae sunt. Haec a Liguria in eurum versus usque ad mare Tyrrenum extenditur, ab occiduo vero Gallorum finibus copulatur. In hac Aquis, ubi aquae calidae sunt, Dertona et monasterium Bobium, Genua quoque et Saona civitates habentur. / Kottische Alpen heißt die fünfte Provinz; diese Alpen haben ihren Namen von König Cottius, der zu Neros Zeiten gelebt hat. Sie erstrecken sich von Ligurien nach Südosten bis ans Tyrrhenische Meer, im Westen schließt sie an Gallien an. In ihr liegen Acqui Terme mit seinen warmen Quellen, Tortona, das Kloster Bobbio und die Städte Genua und Savona.“*

[192] Vgl. Mommsen 1879, 93.

[193] Vgl. Garoni 1874, 130–131.

das dortige Bürgerrecht.[194] Bereits ein Jahr später kämpfte Ottone del Caretto im Genueser Heer bei dem Aufstand der Stadt Ventimiglia gegen Genua. Dennoch war die Loyalität von ihm und seinen Familienmitgliedern gegenüber Genua keineswegs ungebrochen, wie seine Auflehnung gegen Genua wegen der Besitzansprüche des *castello di Pareto* kurz darauf zeigte. Der Konflikt endete zwar mit einer Niederlage der *del Carretto*, dennoch blieben ihre Herrschaftsgebiete davon unberührt. Die herrschende Familie *del Carretto* war somit in Savona anerkannt und konnte diese Position in den nachfolgenden Jahrhunderten beibehalten und weiter ausbauen.[195]

Savonas verkehrsgünstige Lage als Hafenstadt prädestinierte es für die Produktion und den Handel mit diversen Gütern, sowohl auf dem Land- als auch auf dem Wasserweg. Bereits Anfang des 13. Jahrhunderts wird von Savonas Hafen und dessen Schiffverkehr nach Deutschland und Frankreich berichtet. 1337 wird erwähnt, in der Gegend werde mit Fisch, verschiedenen Gewürzen wie Salz und Kolonialwaren wie Zucker, Zimt, Kampfer und Kümmel gehandelt. Des Weiteren waren Purpurstoffe aus Genua, Wolle aus Frankreich und andere Luxusgüter gefragt. Einige wichtige Handelsstraßen führten über das Savoneser Umland und über die Alpen. Sie ermöglichten den Handel Liguriens mit Piemont und die Handelsbeziehungen weit darüber hinaus. So bestanden beispielsweise im 14. Jahrhundert Handelsverträge Savonas mit Marseille und Barcelona.[196] Viele Spanier ließen sich in Savona nieder, es bestanden rege Handelsbeziehungen zwischen den italienischen Küstenstädten, Sizilien und den Zentren Südspaniens. Neben Stoffen aus Flandern war Savona ein wichtiger Umschlagplatz für Textilimporte aus England im 15. Jahrhundert, ebenso wie für den Handel diverser importierter Farbstoffe zur Textilfärbung. Bereits Ende des 14. Jahrhunderts wurde in Savona damit begonnen, Stoffe herzustellen und zu färben, die gewinnbringend auch auf lokaler Ebene in Piemont verkauft wurden.[197] Savona war ein Handelszentrum für Getreide, das für Piemont, Turin und andere Gegenden bestimmt war, für die zur Glasbläserei benötigten Rohmaterialen Sand und Asche aus der Provence und aus Spanien für die Glasereien Liguriens, für Wolle aus England oder Spanien für die ortsansässigen Spinnereien, Glas-, Eisen- und Keramikarbeiten. Die Schiffe im Hafen verbanden Savona mit Sizilien, Spanien, Korsika, Sardinien, aber auch Frankreich, Portugal, Flandern, England und den

[194] Vgl. ebd., 131.
[195] Vgl. Crivelli 1566c bzw. Zitat Fn. 75: Die nach dem 6. Dezember 1566 geschlossene Heirat von Constantia, der ältesten Tochter von Alessandro Crivelli, mit Tomaso *del Carretto dei Marchesi di Savona* war dementsprechend sehr prestigeträchtig für die Conti Crivelli und stellte nicht nur einen Aufstieg innerhalb der Adelshierarchie, sondern auch eine Verbindung zu einer Adelsfamilie dar, die auf eine wesentlich längere Geschichte zurückblicken konnte als die Crivelli.
[196] Vgl. Garoni 1874, 138–143.
[197] Vgl. Calcagno 2013, 36, 80-81, 83, 85.

übrigen Hafenstädten Italiens. Im 14. und 15. Jahrhundert wurde der Hafen von Savona eine feste Anlegestelle für den Schiffsverkehr zwischen Genua und Flandern. 1511 wird von Händlern für Stoffe, Leinen, Wolle, Wachs und Keramik in Savona berichtet. Von Savona ausgehend wurden Glasarbeiten nach Süditalien und in den Osten sowie Eisenwaren, Savoneser Tongeschirr und Stoffe von Savona aus in den Mittelmeerraum verschickt. Savoneser Kaufleute ließen sich zumindest zeitweilig in den Küstenstädten nieder und waren in der Regel auf den Märkten Norditaliens und in Besançon vertreten.[198]

Besonders wichtig für Savona wurden die Herstellung und der Handel mit Seife. Im 15. Jahrhundert soll in Savona die Frau eines Fischers aus Soda, Olivenöl und Salz das Rezept zum Kochen der Seife erfunden haben. Aus der französischen Bezeichnung für Seife, *savon*, soll sich seitdem auch der Name der Stadt Savona herleiten, was die Bedeutung dieses Produktes für die Entwicklung der „Seifenstadt“ zeigt. Neben Venedig wurde Savona im 15. Jahrhundert zu einem wichtigen Zentrum der Seifenproduktion in Europa.[199] Die Bedeutung der Stadt wuchs durch den zunehmenden Handel mit Spanien, Frankreich und Nordafrika. So lebten im 15. Jahrhundert etwa 15000 Einwohner innerhalb der Stadtmauern Savonas, weitere 20000 im Savoneser Umland. Dies stellt eine hohe Bevölkerungsdichte dar, die im 16. Jahrhundert stark rückläufig war.[200] Zwar war der Hafen in Savona ein durchaus wichtiger und expandierender Umschlagplatz für viele verschiedene Handelswaren und Savona selbst im Ausland sehr aktiv, doch bleibt zu bedenken, dass er im 15. Jahrhundert kaum mit dem Schiffsverkehr der großen Häfen zu vergleichen war, nämlich derer in Venedig, Genua, Barcelona, Neapel und Palermo.[201] Dies verschaffte der ambitionierten Stadt zwar eine wachsende politische und kommerzielle Bedeutung, führte allerdings auch zu fortwährenden Konflikten mit Genua, die erst 1528 zu Ungunsten Savonas entschieden wurden. Auf dieses historisch vorbelastete Verhältnis zwischen Genua und Savona wird in Kapitel 3.1 näher eingegangen.

[198] Vgl. Malandra 1990, 28; Calcagno 2013, 33, 81-82, 110.
[199] Vgl. Magnien/Deu de Perthes 1809, 484, sub voce *Savon*; Maigne 1864, 568-569, sub voce *Savon*.
[200] Vgl. Calcagno 2013, 35, 115-116: Die Schätzungen für das 16. Jahrhundert weichen stark voneinander ab, ihre generelle Rückläufigkeit muss nicht unbedingt aus den Vorkommnissen von 1528 resultieren. 1501, 1504 und 1523 bis 1524 kam es zu Epidemien in der Stadt, die etwa 8000 bis 9000 Einwohnern das Leben kostete.
[201] Vgl. ebd., 37, 90.

## 2.2 Die Entstehungsgeschichte des Palazzo Ferrero

Am 16. April 1547 kaufte Bernardo Ferrero laut Notarvertrag ein Haus im Bezirk *della Quarda*, das an das Haus angrenzte, in dem er bereits lebte und das er zusammen mit seinen Brüdern besaß. Er bezahlte 515 *scudi* in Gold und löste damit die Hypothek des hoch verschuldeten Vorbesitzers Bartolomeo de Simoni ab. Sein 1547 gekauftes *domus magna* liegt unmittelbar neben dem vom Vater erworbenen Elternhaus.[202]

1548 bis 1549 erfolgte der Umbau durch den Architekten und Bildhauer Pace Antonio Sormano. Die malerische Innendekoration dauerte von 1548 bis 1566 und lässt sich ungefähr an den Räumen nachvollziehen. Begonnen wurde von 1548 bis 1549 in der *Camera nuziale* im dritten Stockwerk, die innerhalb des Frieses die Kombination beider Wappen des Auftraggebers und seiner Ehefrau zeigt und wahrscheinlich als Schlafzimmer der beiden diente. Dieser Raum wird aufgrund seiner Lage innerhalb des Palastes in Kapitel 2.4.10 zuletzt besprochen werden. Zeitgleich oder kurz darauf folgten eine zur *Via Quarda Superiore* ausgerichtete *Camera posteriore* im ersten Stockwerk, die womöglich als Arbeitszimmer diente und mit *lo scagno posteriore* bezeichnet wird und der *Caminata* genannte Wappenraum des zweiten Obergeschosses. Um 1565 wurden schließlich die Treppenhäuser, die beiden *Salotti* im zweiten Stockwerk und eine der beiden *Camere* des ersten Stockwerks ausgestattet, deren Fenster zur *Via Quarda Inferiore* ausgerichtet sind und die auch *Scagno anteriore* genannt wird.[203] Von 1565 bis 1566 erweiterte Bernardo Ferrero den Palastkomplex um erneute Zukäufe und ließ weitere Innenausstattungen vornehmen. In diesen Jahren wurde wahrscheinlich der Saal im dritten Obergeschoss durch eine Loggia zur Meerseite geöffnet. Im ersten Stockwerk waren die Küche und ein kleines Büro mit kleiner Bibliothek untergebracht. Der Palazzo Ferrero diente seinem Besitzer allerdings nicht nur als Repräsentationsobjekt, sondern ebenso als Büro und Lager. Der Zugang zu den Lagerräumen fand über die *Via Quarda Inferiore* statt, da durch die Arkadenbögen ein guter Zugang von den direkt vor dem Palast am Hafen anlegenden Schiffen gewährleistet war. Der Zugang für

[202] Vgl. Malandra 1990, 11, 86, 91.

[203] Vgl. ebd., 121: Der Autor schwankt in seinen Bezeichnungen der einzelnen Räume, einzelne Bildunterschriften (ebd., 19) sind schlichtweg falsch und generell inhaltlich wenig aussagekräftig. Einige Fehler wurden in der zweiten Auflage des Buches, Malandra 2010, beibehalten und sogar noch hinzugefügt (ebd., 23 oben; 76). So wurde die in der Erstausgabe von 1990 der noch korrekt unterschiedene Wappenraum „*Caminata*“ genannt (ebd., 75), in der Ausgabe von 2010 aber plötzlich zum „*Salotto anteriore, Storie di Paride*“ (ebd., 76), was schlichtweg falsch ist, da es sich um einen anderen Raum handelt. Die Reihenfolge der Räume ist in beiden Ausgaben nicht nachvollziehbar, die Abbildungen sind nahezu kommentarlos angeordnet und stiften mehr Verwirrung als Klärung der räumlichen Verhältnisse. Zu Bedenken ist ebenfalls, dass sich im Rahmen dieser Arbeit an den Stockwerkbezeichnungen der aktuellen Grundrisse orientiert wird, deren Räume alle jeweils eine Etage höher liegen, als dies Malandra 1990; 2010 und Rotondi 1958 suggerieren, die von der heutigen Eingangssituation über die *Via Quarda Superiore* ausgehen.

die anderen täglichen Geschäfte, die über den Palast zur Stadtseite hin abgewickelt wurden, befand sich auf dem erhöhten Bodenniveau der *Via Quarda Superiore*, ist heute zugemauert, aber noch an der Fassade erkennbar (**Abb. 71**).[204]

Die Ausmalungen begannen wohl 1548 unter einem gewissen Antonio de Caronna, von dem keine gesicherten Informationen existieren. Die Beteiligung von Andrea Semino muss nach heutigen Erkenntnissen als widerlegt gelten, dagegen wird seinem Bruder Ottaviano Semino überwiegend die malerische Ausgestaltung des Palazzo Ferrero zugeschrieben, nachweisbar in Savona ist er aber nur zwischen dem 6. Dezember 1565 und 14. September 1566.[205] Mit Blick auf die Zu- und Abschreibungsproblematik verschiedener Werke der Semino-Brüder kann man aber davon ausgehen, dass nicht unbedingt Ottaviano Semino selbst, sondern seine Werkstatt für die Ausstattungsphase Mitte der 1560er Jahre verantwortlich gewesen sein wird.[206] Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Aktivität von Ottaviano Semino innerhalb des Palastes nicht konkret belegbar ist, auch wenn er sich einige Zeit in Savona aufhielt. Seine umfangreiche Schule allerdings war in Genua tätig und verbreitete die dort geschaffenen Motive auch in Savona. Viele Künstler dieses Umkreises sind bis heute anonym geblieben, dementsprechend ist es am besten von anonymen Künstlern der Werkstatt von Ottaviano Semino zu sprechen.[207] Auf mehrere Künstler von teils eher mäßigem Können und eine generelle Orientierung an römischen und genueser Kunstvorbildern deuten auch die Fresken des Palazzo Ferrero selbst hin, die in Kapitel 2.4 einer genauen Analyse und Einordnung innerhalb der Vorlagen jenseits der Freskenmalerei unterzogen und in Kapitel 2.5 mit einigen Vorbildern auf dem Gebiet der Freskenmalerei in Beziehung gesetzt werden.

Der unter Bernardo Ferrero neu entstandene Palastkomplex wurde zum Treffpunkt von Savoneser Gelehrten, wobei die Initiative auch von seinem Bruder Ottaviano ausgegangen sein kann, der gebildet war. Viele hochrangige Persönlichkeiten wurden in dem Palast empfangen, so 1563 der *Granduca* der Toscana und im gleichen Jahr Carlo Emanuele *Duca di Savoia*, der in Turin der *Madonna della Misericordia* für die Geburt eines Erben danken wollte. Im Juni 1566 wurde Bernardos Bruder Ottaviano Ferrero gefangen genommen, dem man Veschwörung gegen den Genueser Staat vorwarf und seinen Besitz konfiszierte. Er wurde in Genua im Herbst desselben Jahres verurteilt und floh nach Sizilien. Mitte 1567

[204] Vgl. Malandra 1990, 11, 86, 74.
[205] Vgl. ebd., 117. Vgl. De Floriani 1978, 50, Fn. 27, die ab 1563 von einem Aufenthalt von Ottaviano Semino in Savona ausgeht.
[206] Vgl. Erbentraut 1990, 537–538, die von einem starken prägenden Einfluss der sog. „Semino-Werkstatt“ ausgeht, anstatt einzelne Freskenzyklen konkret mit Andrea oder Ottaviano Semino in Verbindung zu bringen.
[207] Vgl. Magnani 2010, 144-145.

verließ Bernardo Ferrero Savona wahrscheinlich für immer und setzte seine Geschäfte in Sizilien fort. Seine Ehefrau sowie die beiden Söhne wohnten weiterhin im Palazzo Ferrero in Savona. 1572 machte Bernardo Ferrero sein Testament und regelt die juristischen Angelegenheiten, die es ermöglichten, dem erstgeborenen und auch zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters noch minderjährigen Sohn Marc'Antonio unter anderem den Palazzo Ferrero zu hinterlassen. Anfang 1576 starb Bernardo Ferrero in Palermo.[208] Sein Wunsch, in der Familienkapelle *Santo Stefano dei Ferrero* in *San Francesco di Savona* bestattet zu werden, konnte nicht erfüllt werden und so blieben seine Überreste in Sizilien, wobei der genaue Ort bisher nicht bekannt ist.

## 2.3 Die Biographie des Bernardo Ferrero und Aspekte der Familiengeschichte

Die Familie Ferrero stammt nicht, wie von einigen Chronisten des 18. Jahrhunderts behauptet, von den Fieschi aus Genua oder den Acciaioli aus Florenz ab, sodass man ihren Namen vom italienischen Wort für Fremde *„forieri"* oder *„forastieri"* ableitete.[209] Tatsächlich haben die Ferrero aber keine Florentiner Wurzeln und nichts mit den genannten Familien gemein. Es handelt sich um einen in Piemont häufigen Nachnamen, der sich vom italienischen Wort für Eisen, *ferro*, ableiten lässt und dementsprechend auf eine Tätigkeit mit Eisen hinweist. Wahrscheinlicher ist ein familiärer Zusammenhang mit der gleichnamigen Familie aus Asti. Diese kamen damit wahrscheinlich aus einem Ort, aus dem vor allem die *Scarampi del Cairo* stammten,[210] die in Kapitel 1.3 bereits Erwähnung gefunden haben. In der Stadt Asti im Nordwesten Italiens waren Mitglieder einer Familie Ferrero als Kaufleute und Bankiers bekannt, die enge Familienmitglieder wie Neffen oder Brüder von Asti ausgesandt hatten. Diese entwickelten in relativ kurzer Zeit vom Stammsitz unabhängige Unternehmen. Erstmals 1364 ist in Savona der Kaufmann Giovanni Ferrero, Sohn von Bartolomeo Ferrero aus Asti, dokumentiert.[211] Im 15. Jahrhundert stiegen die Ferrero durch Ausweitung der

[208] Vgl. Malandra 1990, 103 mit 151, Fn. 206; Malandra 2010, 96 mit 145 Fn. 206: Dem Autor ist hier in beiden Ausgaben ein bedauerlicher Fehler unterlaufen. Während er im Textteil vom Tod Bernardo Ferreros Anfang 1575 schreibt, belegt er diese Behauptung mit einer Archivakte von Februar 1576, zu der er schreibt, Bernardo Ferrero wäre im November 1575 noch lebendig (!) gewesen, da er zu diesem Zeitpunkt mit Tommaso Riario Geschäfte abwickelte. Da der Wert der Publikation von Malandra überwiegend in der Aufarbeitung des Archivmaterials zu Bernardo Ferrero liegt, ist davon auszugehen, dass der Fehler im Textteil liegt. Die einzige andere Publikation über den Palazzo Ferrero von Rotondi 1958 geht nicht auf die Biographie von Bernardo Ferrero ein.
[209] Vgl. aber auch Milazzo 2000, 12, der diese veraltete Forschungsmeinung ungeprüft übernimmt.
[210] Vgl. Malandra 1990, 46.
[211] Vgl. ebd., 45–48.

Handelsbeziehungen und Ehen zu den Familien auf, die Savona *de facto* regierten und die zeitweise um einiges reicher waren als alteingesessene Savoneser Familien.

Cattaneo Ferrero heiratete Geronima di Nicolò Richelmi 1512 oder 1513 aus einer zwar nicht alteingesessenen, aber reichen Kaufmannsfamilie. Er kaufte zur gleichen Zeit ein Haus an der *Via Quarda Superiore* mit dem dortigen Haupteingang in Richtung der Stadt sowie dem zum Meer gelegenen Eingang zu den Magazinen und dem Büro an der *Via Quarda Inferiore*, das unmittelbar benachbart zu dem Haus lag, das sein Sohn Bernardo Ferrero einige Jahrzehnte später kaufen sollte. Cattaneo starb 1531 oder 1532 und hinterließ neben Bernardo die Söhne Nicolò, Ottaviano, Paolo und Antonio, der Kanonikus und Probst in der Kathedrale von Savona wurde, sowie die Tochter Mariettina. Bernardos Vater Cattaneo war u.a. seit 1514 Konsul der Portugiesen in Savona und vererbte diesen Titel an seinen erstgeborenen Sohn Bernardo. Sein Bruder Ottaviano war, wie bereits erwähnt, an einer Rebellion gegen Genua beteiligt.[212]

Obwohl genaue Dokumente fehlen, kann man anhand des Hochzeitstermins der Eltern annehmen, dass Bernardo Ferrero wohl im Jahr 1513 geboren wurde, wahrscheinlich im neu erworbenen Haus alla Quarda in Savona.[213] Er könnte im nahe gelegenen Kloster von Saint'Antonio erzogen worden sein, erhielt aber wohl Unterrricht in Grammatik und Arithmetik. Bernardo lernte aufgrund der Geschäftsbeziehungen seiner Familie mit Sicherheit Spanisch, da Spanien zu dieser Zeit unter anderem auch Sizilien und Neapel beherrschte. Nach dem Tod des Vaters Cattaneo übernahm dessen Bruder Luigi bis zur Volljährigkeit von Bernardo die Leitung der Geschäfte. Spätestens 1533 war Bernardo das Haupt der Familie. Bis in die 1540er war Bernardo in Sizilien, da in der Stadt Sciacca eine Savoneser Kolonie fast den gesamten Getreideexport kontrollierte. Um das Jahr 1540 herum kam Bernardos Bruder Nicolò nach Sizilien. Nachdem Bernardo Ferrero zunächst gemeinsam mit seinen Brüdern Paolo und Ottaviano das Familienunternehmen mit dem Fokus auf Getreidehandel einige Jahre gemeinsam geleitet hatte, machte er sich 1539 unabhängig und kehrte 1541 aus Sizilien nach Savona zurück. Nicolò blieb in Sizilien und starb dort einige Jahre später.[214]

Er konzentrierte sich nach seiner Rückkehr auf die Geschäfte in Savona, so den Großhandel mit Getreide, das seine Brüder in Sizilien kauften. Bernardo war also Getreideimporteur in Savona. Er kaufte das Getreide relativ günstig in Sizilien ein und verkaufte es nach Piemont und Ligurien, wobei er den Marktpreis wesentlich bestimmte. Ab 1551 handelte er auch mit

[212] Vgl. ebd., 59–63.
[213] Vgl. ebd., 64.
[214] Vgl. ebd., 69–70.

Mehl und förderte die Produktion regionaler Lebensmittel wie Öl, Wein und Kastanien durch gezielten Zukauf von Anbauflächen und Landgütern.

Zusammen mit dem Kauf des anschließenden Palastes als Zeichen seines sozialen Aufstiegs heiratete er kurz darauf. 1548 ehelichte er Geronima di Paolo Riario aus einer alten, sehr reichen und einflussreichen Kaufmannsfamilie mit Kontakten zum Papsthof.[215] Über die Eheschließung selbst existieren keine Dokumente. Mit seinem Schwager Tommaso Riario stieg Bernardo Ferrero schließlich in den Getreidehandel zwischen Italien und Spanien ein. Ende 1548 wendet er sich auch der regionalen Keramikproduktion zu. 1552 begann er sogar damit, Straßenkarten zu produzieren. 1557 wurde sein erster Sohn Marc'Antonio, 1565 sein zweiter Sohn Giovanni Cattaneo geboren, der bereits um 1580 verstarb. Zudem existierte eine Tochter mit Namen Camilla, von der kein Geburtsdatum bekannt ist. Ab 1560 schränkte er seine Reisen ein und konzentrierte sich mehr auf den Handel mit Genua.[216]

An der Ausübung politischer Ämter hatte Bernardo kein großes Interesse. 1543, 1546 und 1549 war er Mitglied im *Collegio degli Anziani*, dem Ältestenrat von Savona, der aus den Mitgliedern der einflussreichsten Familien der Stadt bestand. 1549 war er dessen Vorsitzender. Dies zeigt, dass die Familie Ferrero innerhalb Savonas einflussreich genug war, um zu den namhaften Familien der Stadt zu gehören. Dennoch ist nur für die drei genannten Jahre innerhalb der Stadt eine gewisse offizielle Rolle auf komunaler Ebene bekannt. Das vom Vater geerbte Amt eines Senators übte er, soweit bekannt, nicht aktiv aus, obwohl dies in seiner Stellung für ihn angebracht gewesen wäre. Ebenso wäre eine Tätigkeit als städtischer Magistrat in seiner Position üblich gewesen, die er aber nicht ausübte.[217] Die nur sporadisch zu nennende Mitgliedschaft im *Collegio degli Anziani* ließe sich noch durch die vielen Reisen erklären, die Bernardo Ferrero in den 1540er Jahren unternahm. Anders verhält es sich um 1560 bis zu seiner Abreise aus Savona 1567. In diesen Jahren ist eine stärkere Beschäftigung mit Handelspartnern der Region, allen voran mit Genua, festzustellen, sodass es durchaus möglich gewesen wäre, sich politisch hervorzutun. Letzteres zeigt, wie sehr es Bernardo Ferrero in dieser Zeit gelungen ist, wirtschaftlich erfolgreich zu sein, sodass er zu den Vertretern der einflussreichsten Familien der Stadt gezählt wurde. Diesen Machtzuwachs nutzte er bemerkenswerterweise gesellschaftlich nicht aus. Einzig feststellbar ist eine

[215] Vgl. ebd., 11, 86. Vgl. Milazzo 2000, 13: Es handelt sich nicht um die einzige Ehe zwischen beiden Familien, wie nicht zuletzt ein skulpiertes Ehewappen beider Familie zeigt (ebd., 50, dort Fig. 3), das anlässlich der Heirat innerhalb des adeligen Familienzweiges der Ferrero entstand, zu dem Bernardo Ferrero aber trotz Verwandtschaft nicht gehörte.
[216] Vgl. Malandra 1990, 100.
[217] Vgl. ebd., 74. Zur Bedeutung des *Collegio degli Anziani* vgl. Calcagno 2013, 109.

Expansion seiner Geschäfte sowohl im In- als auch im Ausland. Damit ging die Eröffnung immer neuer Geschäftszeige einher, die vom Kornhandel bis zum Druckerhandwerk reichten. Innerhalb dieser konsequenten Verfolgung der eigenen Geschäftsinteressen ist auch das Bedürfnis zu verstehen, diese in aller Ausführlichkeit nach außen zu demonstrieren, wie die nun folgende Beschreibung und Analyse der Fresken des Palazzo Ferrero zeigen soll.

## 2.4 Das Freskenprogramm des Palazzo Ferrero: Analyse und Interpretation

Im Folgenden wird das Freskenprogramm des Palazzo Ferrero, geordnet nach den einzelnen Räumen der jeweiligen Stockwerke, erstmals ikonographisch beschrieben und hinsichtlich seiner künstlerischen Vorbilder eingeordnet, wobei ein Augenmerk darauf liegen wird, inwieweit diese im Palazzo Ferrero *en detail* verbindlichen Vorbildcharakter hatten. Sofern es sich um Vorbilder aus den für Andrea Doria entstandenen Freskenprogrammen handelt oder vergleichbare Motive innerhalb anderer Ausstattungsprogramme für die künstlerische Einordnung des Palazzo Ferrero herangezogen wurden, wird auf diese innerhalb des Kapitels nur indirekt verwiesen, da ihnen unter 2.5 ein eigenes Kapitel gewidmet ist.

Nicht eigens für den Palazzo Ferrero entworfene Kunstwerke werden keine gesonderte Erwähnung erfahren. Alle weiteren im Palast befindlichen Hinzufügungen späterer Jahrhunderte, seien es Freskenverzierungen, Möbel oder aktuelle bauliche Maßnahmen, werden im Kontext dieser Arbeit als irrelevant betrachtet und weder kommentiert noch bewertet.[218]

Für die verbesserte Übersicht und Orientierung dienen als Ergänzung zum eigentlichen Bildmaterial die aktuellen Grundrisse der einzelnen Etagen in Draufsicht im Bildanhang, deren jeweils freskierte Räume anhand der vorgenommenen Kapitelunterglіederung markiert wurden.[219] Dementsprechend sind die folgenden Raumbezeichnungen alle um ein Stockwerk höher angesiedelt, als dies bisher in den einzigen beiden Büchern[220] zu diesem Palast der Fall war. Dies gründet auf dem baulichen Gesamteindruck, der nur von der *Via Quarda Inferiore*

[218] Vgl. Rotondi 1958, 20, dort mit einer Abbildung des heute noch an der Decke des großen Erdgeschosssaales angebrachten, gerahmten ehemaligen Freskos der Villa Pallavicino in Sampierdarena von Cesare und Alessandro Semino. Ein Saal im dritten Obergeschoss weist rein ornamentale Fresken auf, die einen klassizistischen Stil aufweisen. Zu den vor wenigen Jahren stattgefundenen Auseinandersetzungen über den Umgang mit den Fresken des Palazzo Ferrero anlässlich der jüngst abgeschlossenen Umbau- und Restaurierungsarbeiten, vgl. Consulta Culturale Savonese 2010, 14, online: http://www.campanassa.it/imp%20campanassa%20n3_2010.

[219] Ich bedanke mich an dieser Stelle nochmals ganz herzlich bei den Mitarbeitern der *Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Savona* für das großzügige Entgegenkommen bei meiner Vervollständigung des Bildmaterials und den mir zur Verfügung gestellten aktuellen Grundrissen.

[220] Vgl. Rotondi 1958, passim; Malandra 1990, passim; Malandra 2010, passim.

aus zur Geltung kommt (**Abb. 70**), während der Haupteingang der verhältnismäßig schmalen *Via Quarda Superiore* durch die enge Bebauung der Altstadt nicht mehr als solcher wahrnehmbar ist (**Abb. 71**). Kommt man demnach vom Hafen aus in die Stadt, empfängt der Palazzo Ferrero seine Besucher ebenerdig direkt in Wassernähe (**Abb. 72**). Durchquert man zunächst die Altstadt, gelangt man auf dem höheren Bodenniveau der *Via Quarda Superiore* zu dem Palast. Als „ebenerdig“ wird somit bis heute beim Gang durch die Stadt das Bodenniveau des Hafens wahrgenommen, nicht aber die von dort aus gesehen hinter dem Palast um ein Stockwerk erhöht liegende Altstadt.

Heute nicht mehr als solcher genutzt, ist der repräsentative Haupteingang des Palastes an der zum Meer hin ausgerichteten Fassade an der *Via Quarda Inferiore* leicht nach rechts versetzt. Der Grund ist die über Eck verlaufende farblich abgesetzte Loggia, die als Zugang für die Lagerräume diente. Der dementsprechend erste freskierte Raum liegt ebenerdig direkt hinter dem Portal der Hafenfassade und ist vom Hafen aus unmittelbar erreichbar, was für einen erfolgreichen Händler wie Bernardo Ferrero einen sehr geeigneten Zugang für seine geschäftlichen Tätigkeiten darstellte. Die Lage des Palastes war geradezu prädestiniert dafür, dem Betrachter von einer wichtigen Hafenstraße aus die gesellschaftliche Bedeutung direkt vor Augen zu führen.

Befindet man sich direkt auf der *Via Quarda Inferiore*, bietet das Portal an der Uferpromenade bei geöffneter Tür einen direkten Blick auf die eingezogene Empore sowie die repräsentative Treppe in den ersten Stock, die direkt am Portal beginnt. Nähert man sich dem Portal und steht auf seiner Türschwelle, hat man zusätzlich einen Großteil der Erdgeschossfresken im Blick und erkennt ebenfalls einen kleinen Teil der Fresken des Atriums im ersten Obergeschoss, die eine komplexe Weiterführung des Erdgeschossprogrammes erahnen lassen. Dieser Eingang diente wahrscheinlich dem Empfang wichtiger Besucher, die in Savona mit dem Schiff ankamen, während wichtige Einwohner der Stadt eher über das Portal auf der Palastrückseite in der *Via Quarda Superiore* empfangen wurden und den Palast anders wahrnahmen (**Abb. 73**). In Anbetracht dessen, dass es sich bei der Hafenseite um den freistehenden ebenerdigen Zugang handelt und die Autorin dieser Arbeit selbst als Besucherin in Savona den Palast nur von der Hafenseite aus ohne größere Ortskenntnis mühelos erreichen konnte, wird dieser Variante der Vorzug gegeben. In der folgenden Beschreibung der Räume wird ausgehend von der Erdgeschossebene der besonders repräsentative Weg über die Teppenaufgänge bis in den dritten Stock nachvollzogen, der

sozusagen den illustrativen Kern des Palastes bildet. In den einzelnen Etagen wird jeweils ausgehend von den Atrien auf alle weiteren freskierten Räume näher eingegangen, die zwar in ihrer Raumnutzung differierten, allerdings sehr interessante Themenbezüge zum Atrienbereich herstellen, die bisher keinerlei Würdigung erfahren haben. Ihnen wird in dieser der Vollständigkeit verpflichteten Vorstellung des Freskenprogramms des Palazzo Ferrero ebenfalls ein Platz eingeräumt.

### 2.4.1 Atrium im Erdgeschoss (*atrio del piano terrerno*)

Betritt man den Palazzo durch das Portal der geosteten Hauptfassade an der heutigen *Via Quarda Inferiore*, so hat man sich zwar *de facto* vom Meer abgewandt, wird allerdings unmittelbar wieder von einer Wasserthematik empfangen. Die Rede ist vom Mittelbild des ersten und einzigen freskierten Raumes des Erdgeschosses.[221] Ausgehend von der Mitte des Atriums muss mit Eintritt durch das ebenerdige Portal eine 90 Grad Drehung nach links vollzogen werden, um das Mittelbild näher betrachten zu können (**Abb. 74**). Dabei fällt zunächst auf, dass die Kanten des Rechtecks keineswegs rechtwinkelig sind, sondern sich den leicht asymetrischen Raumgegebenheiten anpassten, die besonders gut auf dem Grundriss (**Abb. 75**) zu erkennen sind. So nimmt bereits die Rahmung der Hauptszene eine gewisse Dynamik auf, die der von rechts nach links ansteigenden Körperdynamik der Figuren zu folgen und fast illusionistischen Charakter zu besitzen scheint.

Zu dieser Dynamik passt auch das Thema des Freskos. Es handelt sich um den Jäger Actaeon, der zufälligerweise die jungfräuliche Göttin Diana sowie zwei ihrer Gefährtinnen nackt beim Baden gesehen hatte. Während sich diese leicht zusammenkrümmen und abwenden, um ihre Blöße vor Actaeon zu verbergen, setzt die Göttin bereits zur Bestrafung des Übeltäters an, präsentiert sich allerdings gerade dadurch in der Bildmitte mit gespreizten Beinen. Sich im Ausfallschritt aus den Fluten erhebend spritzt sie mit einer kräftigen Handbewegung Wasser auf den bereits vor ihr fliehenden Jäger, dessen erschrocken abwehrende Gestik und Mimik sowie seine beiden von links unten herbeilaufenden Jagdhunde ihn nicht vor der Rache der Göttin bewahren werden. Geschildert wird die Sage in Ovids *Metamorphosen* (B. 3, V. 131-252).

[221] Es handelt sich um das Atrium mit den am schlechtesten erhaltenen Fresken des Palastes, deren ursprünglicher Zustand trotz der vor kurzem abgeschlossenen Restaurierungsmaßnahmen nicht vollständig wiederhergestellt werden konnte. Besonders die unterhalb der groteskengeschmückten Stichkappen anschließenden Lünetten waren ebenfalls alle freskiert, wie vereinzelt an einigen Bruchstücken zu erkennen ist.

Die Szenerie ist inspiriert von einem bisher unbeachtet gebliebenen Kupferstich, der von einigen Autoren Giulio Bonasone oder aufgrund abweichender stilistischer Kriterien einem anonymen Künstler der Raimondi-Schule Mitte des 16. Jahrhunderts zugeschrieben wird (**Abb. 76**).[222] Besonders interessant im Hinblick auf das Fresko sind die Unterschiede, die trotz der Übernahme der erzählerisch wichtigsten Bestandteile der Gesamtkomposition dennoch gemacht wurden. Für das Fresko wurde nur ein Ausschnitt des erzählfreudigen Kupferstiches übernommen. Während der rechte Teil des Kupferstiches, der die beiden Gefährtinnen Dianas im Fluss vor statuengeschmückten Ruinen zeigt - abgesehen von dem fehlenden Bewuchs - annähernd identisch übernommen wurde, ändert sich dies für die beiden Protagonisten. Entscheidend für den Vergleich sind vor allem die Kopfstellungen sowie die Position der beiden Körper zueinander. Im Kupferstich sieht Diana im Profil den leicht hinter ihr erscheinenden und ihr den Kopf zudrehenden Actaeon direkt an, als er hinter einem Ruinenvorsprung hervortretend unvermittelt auf die nackten Badenden trifft. Im Fresko hat Diana ihren Kopf im Dreiviertelprofil zum Betrachter gedreht und blickt aus den Augenwinkeln in Actaeons Richtung, der allerdings in diesem Fall deutlich vor ihr wegläuft und geradezu hinterrücks von der Göttin mit Wasser bespritzt wird, obwohl er ihr den Rücken zudreht und seine Augen nicht auf die Nackten, sondern angstvoll in die Ferne gerichtet hat. Dementsprechend scheint Actaeon im Fresko nach seinem Blick auf die nackte Göttin bereits vor ihr zu fliehen, während sich der Stich auf den Überraschungseffekt des plötzlichen Aufeinandertreffens und den Blickwechsel zwischen den Protagonisten fokussiert, sodass die Wasserspritzer auch als eine spontane Reaktion der aufspringenden Göttin auf den überraschend aufgetauchten Mann gedeutet werden können, die in diesem Moment weit weniger zweideutig erscheinen als im Fresko. Die Folgen sind in der Stichvorlage sehr viel deutlicher gezeigt, da Actaeon bereits ein Geweih gewachsen ist, das von einem seiner Hunde bemerkt wird. Diese werden ihn im Anschluss an die Hauptszene töten.

Im Kontext dieser Stichvorlage entstand eine Federzeichnung im Umkreis von Marcantionio Raimondi, die bisher in der Forschung ebenfalls unbeachtet geblieben ist und im Kontext dieser Arbeit ein recherchebedingter Zufallsfund innerhalb der umfangreichen Zeichnungssammlung der Kunsthalle Hamburg war (**Abb. 77**).[223] Sie zeigt auf der Vorder- wie auch auf der Rückseite zwei unterschiedliche Versuche, die Stichvorlage zu kopieren. Interessanterweise ist mit Blick auf das Fresko auch für das hier gezeigte *Recto*-Motiv eine

[222] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 40; Bartsch 1813b, 40-41, Nr. 10; Passavant 1864, 84, Nr. 76; Armano 1820, 24, Nr. 81; Dunand/Lemarchand 1977, 285, dort Fig. 578.
[223] Vgl. bisher einzig Klemm u.a. 2009a, 318, Nr. 466 sowie Klemm 2009, online unter: https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/marcanton-raimondi-umkreis/diana-und-aktaeon.

abgeschwächte Handgeste des Wasserspritzens seitens der Göttin festgestellt worden.[224] In diesem Detail funktioniert die handlungsentscheidende Geste demnach ebenso wenig wie im Fresko, auch wenn sich der Zeichner noch detaillierter mit der Stichvorlage auseinandersetzte, als dies der Freskant in Savona getan hat. Gerade in ihrer von mäßigem Können zeugenden Qualität passt sich die Zeichnung geradezu ideal in den geschilderten Kontext ein und zeigt die Praxis innerhalb der Werkstatt Raimondis, bestehende Stichvorlagen zu studieren und diese in andere Medien zu übersetzen, ehe solcherart geschulte Künstler dieses Wissen von Rom aus weiterverbreiteten, wie dies geradezu exemplarisch in dem Mittelbild des Erdgeschossatriums für dieses Motiv vorgeführt wird.

Die erzählerische Chronologie der Stichvorlage nach dem Vorbild der Sage Ovids funktioniert im Fresko nicht. Actaeon ist zwar durch die ausschnitthafte Darstellung des Freskos näher an den Bildvordergrund gerückt und scheint aus dem sich auf seiner Seite weitenden Rahmen springen zu wollen. Er ist allerdings derart unbeholfen ins Bild gesetzt, dass die Kommunikation der beiden Hauptfiguren leidet. Durch das partielle Versetzen der Figuren wirkt nicht nur Actaeons Blick seltsam isoliert und auf etwas außerhalb der eigentlichen Szenerie gerichtet. Ebenso scheint sich die rechte Badende nicht mehr wegen des plötzlichen Anblicks Actaeons, sondern mit Blick auf die Göttin abzuwenden. Einzig das Wasser des Flusses verbindet die Figuren noch, wird im Fresko aber nicht in seiner transformierenden Funktion für den unbelesenen Betrachter entschlüsselt, da gerade die durch das Wasser bedingte Metamorphose des Jägers zum Gejagten durch das fehlende Geweih unterbleibt. Nachteilig wirken sich auch die unvermittelt am linken unteren Rand auftauchenden Jagdhunde aus, die ihrem Herren zwar fast vor die Füße rennen und ihn vielleicht auf diese Weise im nächsten Moment zur Strecke bringen würden, ansonsten aber einen der Dramatik der Szene unangebracht harmlosen und unbeteiligten Eindruck hinterlassen, sodass sie eher nach ihrem Sinnzusammenhang fragen lassen als diesen zu erklären. Dementsprechend wurde das Fresko zwar deutlich nach Vorlage des Stiches gemalt und versucht, die einzelnen Figurengruppen gemäß des schiefen Rahmens nach ihrer Größe zu staffeln, allerdings werden dadurch die vorgegebenen Blickbeziehungen von Mensch und Tier aus ihrem Sinnzusammenhang gerissen. Dies lässt die Figuren vereinzelt posieren, ohne sie neu kombinieren zu können.

Der alternierend mit Grotesken und dem Familienwappen versehene Rahmen der Mittelszene ist umlaufend mit zehn auf Wolken stehenden Zwickelfiguren vor gemaltem goldenem

[224] Vgl. Klemm u.a. 2009a, 318, Nr. 466 im beschreibenden Katalogtext. Zur Abbildung der *Verso*-Seite vgl. Klemm u.a. 2009b, 206, Nr. 466 Verso.

Mosaikhintergrund ergänzt (**Abb. 74**). Sofern der zum Teil schlechte Erhaltungszustand eine Erkennbarkeit der Zwickelfresken zulässt, sind alle Figuren mit einem bewegt im Wind flatternden Tuch oder Umhang hinterfangen. Zumindest fünf dieser Figuren sind einer zwanzigteiligen Serie von Kupferstichen entnommen, die Gian Giacomo Caraglio (um 1500-1570) in der Kupferstichserie von mythologischen „Göttern und Göttinnen in Nischen“ 1527 gestochen hat, die auf Zeichnungen von Rosso Fiorentino zurückgehen.[225]

Links unterhalb des Hauptfreskos beginnt die Szene mit dem Götterboten Merkur, der, energisch sein rechtes Bein nach vorne setzend, in der rechten Hand als Attribut den *Caduceus* hält und einen Blick über die rechte Schulter wirft (**Abb. 78**). Mit seiner Linken greift er aus dem Bildraum heraus, nicht unpassend für einen Boten, der zwischen Götter- und Menschenwelt zu vermitteln hat. Ein dementsprechend dynamisch ausschreitender und über den Bildraum hinausgreifender Merkur, der einen letzten Blick über die Schulter zurückwirft, wird auch im oberen Bereich des berühmten *Quos ego*-Stiches Marcantonio Raimondis dargestellt (**Abb. 79**). Interessanterweise wurde weder diese berühmte Vorlage exakt übernommen, noch der ebenfalls in der Kupferstichserie Caraglios vorhandene Merkur als Bildvorlage gewählt (**Abb. 80**). Am nächsten innerhalb dieser Serie kommt der Haltung des Merkurs der Kupferstich der Proserpina, allerdings im Fall des Freskos stärker frontal positioniert und bekleidet (**Abb. 81**). Wesentlich augenfälliger ist die Ähnlichkeit der Merkurpose zu der des Actaeon im Mittelbild. Nur der Blick über die rechte anstatt der linken Schulter sowie die stärkere Drehung des Kopfes ins Profil unterscheiden Merkur von dem direkt über ihm gemalten Actaeon. Insgesamt wirkt die gesamte Pose wesentlich überzeugender als das unbestimmte Balancieren Actaeons. Trotz des flächigen Goldgrundes und des Fehlens jeglicher Tiefenräumlichkeit, scheint Merkur keinesfalls unsicher auf einem Bein zu balancieren, sondern entschlossen vorwärts zu schreiten. Sein linkes Bein wird dabei fast völlig von dem Standbein und den Wolken verdeckt und verbleibt innerhalb der sich nach unten V-förmig verjüngenden Bildgrenzen des Zwickels. Stattdessen ist sein linker Arm stärker nach vorne zum Betrachter geneigt, in dessen Bildraum er bereits wortwörtlich eingreift.

Rechts neben Merkur folgt in der Mitte der Südwand eine still stehende Frauenfigur, die ihre Nacktheit frontal dem Betrachter darbietet und in ihrer Linken das obere Ende eines langen mit einer kunstvoll flatternden Banderole versehenen Stabes hält, zu dem sie versonnen

[225] Vgl. zu dem von Vasari beschriebenen Entstehungskontext dieser Serie auch Kapitel 3.4 dieser Arbeit. Die Stichserie von Caraglio wurde vom deutschen Künstler Jacob Binck nachgestochen. Dessen Serie könnte ebenfalls im Palazzo Ferrero als Vorbild gedient haben, da Werke deutscher Künstler ebenfalls für einzelne Motive des Palazzo Ferrero herangezogen wurden, vgl. hierzu besonders Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

aufblickt (**Abb. 82**). Mit Blick auf besagte Stichfolge lässt sich die Dargestellte als *Pallas Athene* identifizieren, die wie in der Vorlage nackt ist und einzig einen flachen Helm trägt (**Abb. 83**). Ihre Attribute lassen sich anhand des Stiches genauer erkennen als auf dem Fresko. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf das Schild mit dem Gorgonenhaupt, das auf dem Fresko ebenso nur zu erahnen ist, wie die Spitze des Speeres, die neben ihr in den gemalten Wolken verschwindet. Die einzige Veränderung besteht in dem am Spieß angeknoteten langen weißen Schal, der sie auf Kopfhöhe hinterfängt, um sich links in Form einer Spirale dekorativ auszubreiten.

Als letztes Bild der Südwand folgt die Darstellung eines, bis auf einen wehenden grünen Schal, nackten jungen Mannes, der über seine linke Schulter schauend Blickkontakt mit der nächsten Zwickelfigur aufzunehmen scheint (**Abb. 84**). Weniger stehend als rittlings auf einer großen Wolke hockend, hält er eine goldene Lyra vor sich, die vor dem gleichfarbigen Hintergrund nur schemenhaft auszumachen ist. Seine Schrittposition mit nach vorne gestreckten Armen und wehendem Gewand erinnert an „Apollo und Daphne“ aus der von Caraglio überwiegend nach Perino del Vaga gestochenen Serie der „Götterlieben“ (**Abb. 85**). Lässt sich unter dem männlichen Bildpersonal der Caraglio-Serie auch keine Figur mit ähnlicher Körperhaltung ausmachen, so besteht einige Ähnlichkeit zum Kupferstich der *Thetis* (**Abb. 86**). Bis zur Taille sind die Posen nahezu identisch. Das lange wehende Haar ersetzt im Fresko der grüne Schal, der Wasserkrug der Meeresgöttin wurde zur Lyra. Einzig die etwas utrierte Beinstellung der Göttin wurde im Fresko wesentlich vereinfacht und gespiegelt. An diesem Fall ist besonders interessant, dass auf die Wiedergabe der eigentlichen Apollofigur der Stichvorlage bewusst verzichtet wurde (**Abb. 87**), um stattdessen eine vereinfachte Abwandlung einer der Frauenfiguren vorzunehmen. Ein Grund für den Verzicht auf den Apollostich mag in der recht prägnanten Gestaltung des Sonnenwagens liegen, der mit nur angedeuteter Deichsel und Rädern hauptsächlich aus Sonnenstrahlen besteht. Dies würde die Harmonie der Zwickelfresken stören, da die uniforme Wolkendarstellung dann bildlogisch nicht möglich wäre, ganz zu schweigen von dem fehlenden Platz in der Zwickelspitze, sodass Apollo für das Fresko auch funktionell vom Lenker des Sonnenwagens zum Gott der Musik mit handlicherem Attribut umgedeutet wurde.

Wie der intensive Schulterblick Apolls schon erahnen ließ, folgt an der anschließenden Ostwand die Darstellung einer Frau, allerdings der einzig bekleideten im ganzen Raum (**Abb. 88**). Allein diese Tatsache könnte den einzigen Hinweis auf die Identität der Göttin liefern, da das Attribut zu ihrer Linken schlecht erhalten ist. Falls man darin einen Pfau erkennen

möchte, dessen Hals sie auf Höhe ihres linken Oberschenkels streichelt, könnte es sich um Juno handeln, der das Tier heilig war und die als Göttin der Ehe und Keuschheit möglicherweise bewusst angezogen gezeigt wurde. Dies hinderte allerdings nicht daran, sie auch nackt abzubilden, wie der entsprechende Stich der Caraglio-Folge zeigt (**Abb. 89**). Möglicher Grund für den Verzicht auf diese Figur mag die ausschließliche Rückenansicht gewesen sein, die von den übrigen Posen der Zwickelfiguren stark abgewichen wäre.

Das zweite Zwickelfresko der Ostwand ist im unteren Bereich noch schlechter erhalten (**Abb. 90**). Erkennbar ist der vielleicht mit Lorbeer bekränzte Kopf eines blonden und bartlosen jungen Mannes, der leicht nach links blickt und in einen kniefreien weißen Mantel gehüllt ist, unter dem kurz oberhalb der Knie eine hellgrüne Tunika zu erahnen ist. Farbe und Drappierung des Gewandes am Körper korrespondieren mit der anderen Figur der Ostwand, sodass es sich um Pendants handeln kann. Rechts auf Kniehöhe hält er wahrscheinlich ein Attribut dicht am Körper, dessen Umrisse undeutlich zu erkennen sind. Seine Identität bleibt fraglich, da auch die Serie der „Nischengötter“ keinen Hinweis liefert.

Anders verhält es sich mit dem ersten Bild der Nordwand (**Abb. 91**). Zwar ist das Fresko fast vollständig zerstört, doch ist der seitlich gedrehte Kopf mit dem über die linke Schulter greifenden Arm schemenhaft erkennbar geblieben. Es handelt sich mit Blick auf die „Nischengötter“-Serie an dieser Stelle um die wahrscheinlich ziemlich detailgetreu wiedergegebene Darstellung der Göttin *Diana*, die einen Pfeil aus dem Köcher zieht, den sie auf dem Rücken trägt (**Abb. 92**). Die noch erkennbaren Stellen an Oberkörper und Oberschenkeln lassen vermuten, dass sie, wie auf der Kupferstichvorlage, komplett nackt dargestellt war und im Fresko nur um den sich hinter ihr windenden Stoffstreifen ergänzt wurde. Auf Kniehöhe ihres rechten Beines ist ein kleiner Teil eines weiteren dünnen Beines erkennen, wahrscheinlich eines der Beine der im Stich beigegebenen Hirschkuh. Ob sie zu ihrer Linken auch den langen Bogen hält, ist auf dem Fresko nicht mehr zu erkennen, aber wahrscheinlich.

Es folgt die etwas besser erhaltene Szene eines sitzenden Kriegers in Rüstung, der mit der rechten Hand einen Schild, mit der anderen Hand einen Speer hinter sich aufrecht hält (**Abb. 93**). Da es sich um eine der wenigen Sitzfiguren dieses Atriumszyklus handelt, wurde die Stichvorlagenserie diesmal nicht bemüht. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um den Kriegsgott *Mars* handelt, gerade mit Blick auf die folgende Szene.

Sie zeigt eine nach links blickende stehende Nackte, an deren Oberschenkel sich ein Kind kauert, zu dem sie sich leicht herabbeugt (**Abb. 94**). In der rechten Ecke ist ein goldenes Podest erkennbar, auf dem ein runder Gegenstand liegt, nach dem die Figur greift, wahrscheinlich um ihn dem Kind zu geben, das danach beide Arme auszustrecken scheint. Hinter ihr bauscht sich kunstvoll ein langes Band, das als Schleier an ihrem Hinterkopf befestigt ist. Die Dargestellte lässt sich demnach als Venus mit dem Amorknaben entziffern, die nach dem goldenen Apfel greift, der ihr im Parisurteil zugesprochen wurde. Die Geste wird durch ihre entgegengesetzte Blickrichtung unterstrichen, die auf die vorangegangene Szene verweist, bei der es sich mit einiger Sicherheit um ihren Liebhaber Mars handelt, deren gemeinsames Kind Amor war. Für dieses Motiv gibt es keine direkte Vorlage innerhalb besagter Serie, dennoch ähnelt ihre Körperhaltung, abgesehen von der Drehung des Kopfes, dem Motiv der *Pallas Athene* (**Abb. 82**) an der gegenüberliegenden Längswand. Die Kombination einer frontal präsentierten Frau mit auf sie zuspringenden Amorknaben zu ihrer Rechten erinnert an den „Frieden“ aus der um 1517 bis 1520 datierten Kupferstichserie der „Sieben Tugenden“ von Marcantonio Raimondi nach Raffael (**Abb. 95**).[226] Einzig der linke Arm sowie der nach unten gerichtete Blick wurden im Fresko verändert und die Beine enger zusammengestellt, ansonsten scheint das Freskenmotiv von diesem Kupferstich inspiriert zu sein.

Die nun folgende erste Szene der Westwand ist fast völlig zerstört und nur noch schemenhaft erkennbar (**Abb. 96**). Es handelt sich um einen wahrscheinlich nach rechts blickenden Mann mit entblößten Armen und Beinen, der eine ähnliche Sitzhaltung wie *Apoll* einnimmt, der schräg gegenüber erscheint (**Abb. 84**). Seine gesenkte Hand scheint einen Gegenstand zu umfassen, während er den anderen Arm angewinkelt vor seinem Körper hält. Ob er sich hierbei auf etwas aufstützt, ist nicht mehr zu erkennen, aber möglich. Lässt sich die Pose noch erahnen, so bleibt aufgrund der verlorenen Attribute seine Identität unklar. Zwar wäre zumindest im Kontext der beiden vorangegangenen Szenen denkbar, dass es sich um Vulkan, dem Ehemann der Venus und damit Konkurrenten von Mars handelt, doch lässt zumindest die Armhaltung ebenfalls den Schluss zu, dass diese vom *Neptun*-Stiches der „Nischengötter“-Folge inspiriert wurde (**Abb. 97**). Ob es sich bei der Gottheit tatsächlich um Vulkan, Neptun oder einen anderen Gott handelt, ist aufgrund der zerstörten Attribute nicht mehr zu entscheiden, interessant ist aber die möglicherweise vorgenommene Kombination aus der Beinhaltung des freskierten *Apollo* und der Armhaltung des *Neptun*-Stiches.

[226] Vgl. Bartsch 1813a, 296-967, Nr. 393; Bartsch/Oberhuber (Hg.) 1978b, 85, Nr. 393 (296); Delaborde 1888, 193-194, Nr. 157.

Den Abschluss des Zyklus bildet eine Szene, die bemerkenswert gut erhalten ist (**Abb. 98**). Es handelt sich um eine im Kontrapost stehende nackte junge Frau mit blondem Haar, die in ihrer Rechten ein flatterndes rosa Tuch hält. Sie steht auf den obligatorischen Wolken vor goldenem Hintergrund ohne weitere attributive Beigaben. Besonders in diesem Fall liefert die Stichserie den entscheidenden Hinweis auf ihre Identität, die ansonsten nicht zu entschlüsseln wäre. Es handelt sich um die Wiedergabe des *Ariadne*-Stiches, deren Körperpose bis hin zu den abgespreizten Händen identisch übernommen wurde (**Abb. 99**). Ihr wichtigstes und im Stich deutlich sichtbares Attribut, die Sternenkrone, fehlt im Fresko allerdings völlig. Ob diese Szene in kontextuellem Bezug zur vorangegangenen steht und die Sternenkrone im Fresko weggelassen werden konnte, weil es sich bei der vorangegangenen Szene um Bacchus handelt, bleibt fraglich. Im Stich wird ausschließlich durch die Krone auf Bacchus alludiert, da Ariadne durch deren Eheschließung zur Göttin wurde und besagte, später an den Sternhimmel versetzte Krone als Hochzeitsgeschenk erhielt. Das Weglassen der Krone könnte wie auch das fehlende Geweih Actaeons in der Mittelszene auf Unkenntnis oder Nachlässigkeit des ausführenden Künstlers zurückzuführen sein. Zweifelsohne ließen sich Fresko bzw. Vorlage von der berühmten Statue der *Venus Belvedere* inspirieren. Bemerkenswert ist auch die dem Betrachter zugeneigte Kopfhaltung, die nicht wie im Stich die Augen passend zur leicht verkrampften Körperhaltung schamhaft niedergeschlagen hat, sondern den Betrachter anblickt und damit genau die Kopfhaltung und den vielsagenden Blick der Diana aus der Hauptszene zitiert. Dementsprechend schließt sich auch im übertragenen Sinne an dieser Stelle der Kreis wieder hin zu Merkur, der seinerseits ebenfalls die Hauptszene zitierte.

Die den Zwickelzyklus thematisch ergänzenden vierzehn Lünetten dieses Atriums sind bis auf wenige Reste an der Süd- und Westwand nicht mehr erhalten. Die mittlere Lünette an der Westwand, links vom *Ariadne*-Zwickel lässt zumindest ihre Figuren noch schwach erkennen (**Abb. 100**). Es sind zwei Männer auszumachen, von denen der eine links abwartend steht, während der andere auf ihn zuläuft, ein weißes Tuch vor sich hertragend. Als Vorlage für dieses Motiv diente ein in diesem Kontext bisher unbeachtet gebliebenes Blatt der Kupferstichserie der „Taten des Herkules“ (**Abb. 101**), gestochen 1542 vom dem Dürer-Schüler Sebald Beham (1500-1550).[227] Im spezifischen Fall handelt es sich um die Szene, in der Lichas im Auftrag der eifersüchtigen Deianeira deren Ehemann Herkules das im giftigen Blut des Kentauren Nessus getränkte Gewand übergibt. Durch das Anlegen dieses Gewandes wird der Held schließlich bei lebendigem Leibe verbrennen, allerdings vom Halbgott zum

[227] Vgl. Nagler 2010, 85–113

Gott erhoben werden. Die Thematisierung der Herkulesvita fügt sich innerhalb des Atriumprogramms nahtlos ein, da bereits anhand der Zwickelfiguren erkennbar wurde, dass nicht nur die ursprünglichen olympischen Götter, sondern auch, wie im Fall von Ariadne, erst zu Göttern gewordene Menschen den Raum beherrschen.

Die Vermutung liegt nahe, dass die zwölfteilige Kupferstichserie auch für die Ausgestaltung der anderen Lünettenfelder Pate gestanden haben kann. Fraglich bliebe bei dieser Prämisse allerdings dann, wie die übrigen beiden Felder der insgesamt vierzehn Lünetten ausgesehen haben mögen. Deutlicher als im heutigen Zustand, erkennt man auf älteren Schwarz-Weiß-Fotografien des Saales an der Südwand die Umrisse weiterer Figuren, sodass man versuchen kann, zumindest eine weitere Lünette anhand der Stichserie Sebald Behams zu rekonstruieren. Es handelt es sich um die Lünette zwischen den Zwickelfiguren *Pallas Athene* und *Apollo*. Am deutlichsten erkennbar sind zwei helle einander zugewandte Pferde, von denen das rechte deutlich in der Levade steht und dessen Reiter eine Art langen Stock von rechts oben nach links unten diagonal vor dem Pferd vorbeizuführen scheint. Auf dem linken Pferd scheinen dagegen zwei Personen zu sitzen. Tatsächlich existiert ein Kupferstich innerhalb besagter Serie, auf den die genannten Merkmale zutreffen, nämlich die „Entführung von Iole durch Herkules“ von 1544.

Der palastinterne Weg führt nun über die prominent in den Raum hineinragende Treppe hinauf in den ersten Stock, auf deren Wölbung mit roten und blauen Steinen geometrische Muster nachgebildet wurden, die mit der Gestaltung zweier halbrunder Durchgänge an der Süd- und Ostwand des Erdgeschossatriums identisch (**Abb. 100**), in den übrigen Stockwerken aber durch Fresken ersetzt sind.

### 2.4.2 Atrium im ersten Obergeschoss (*atrio del primo piano*)

Das Bodenniveau des heutigen Haupteingangs an der *Via Quarda Superiore* befindet sich, wie bereits erwähnt, auf Höhe des ersten Stockwerks auf der Rückseite des Palastkomplexes, was durch die Hanglage zu erklären ist. Das in diesem Fall eigens für den Palast angefertigte Portal mit großem Familienwappen sowie die Ausrichtung des Mittelbildes im ersten Stock zeigen (**Abb. 73**), dass auch diesem Eingang offizieller Charakter zukam, da man unmittelbar von der Szenerie empfangen wird, ohne sich erst zum Mittelbild hin ausrichten zu müssen. Bei Benutzung der repräsentativen Treppe vom Erdgeschoss in den ersten Stock ist man dagegen gezwungen, sich durch eine Drehung um 180 Grad korrekt zum Bild hin

auszurichten, so man nicht die Absicht hat, den Palast diagonal durch den Raum schreitend wieder zu verlassen, sondern den Treppenaufgang in den zweiten Stock zu benutzen. Die den beiden Treppen jeweils gegenüber angeordneten Fenster lassen dieses Atrium wortwörtlich in hellerem Licht erstrahlen, als dies im Erdgeschoss der Fall ist. Dementsprechend funktionieren beide Zugänge zur Weiterverfolgung der Fresken, der Eindruck ist allerdings deutlich unmittelbarer und in gewissem Sinne intensiver, wenn man diesen Raum durch das Portal der *Via Quarda Superiore* betritt (**Abb. 102**).

Dominiert wird dieses Atrium von einer vielfigurigen Triumphszene in Form eines Parallelogramms, bedingt durch den asymmetrischen Raumgrundriss (**Abb. 103**). Im Bildvordergrund ist ein von links nach rechts verlaufender Zug von acht männlichen Figuren dargestellt, die gemäß ihrem jeweiligen Lebensalter gestaffelt sind, wobei zwei Kinder den Zug anführen. Die Gruppe begleitet einen von zwei Hirschen gezogenen goldenen Triumphwagen, dessen Räder nach dem Vorbild eines Ziffernblattes gestaltet sind, um die wortwörtlich immer weiter laufende Zeit zu symbolisieren (**Abb. 104**). Auf dem mit einer die Todesthematik wiederaufgreifenden Harpyie versehenen Postament steht schließlich die Hauptfigur, ein ernst blickender Mann mit weißem Kopf- und Barthaar. Trotzdem er geflügelt ist, scheint er sich nur mühsam mit zwei Krücken aufrecht halten zu können. Die Rede ist von *Chronos*, dem Gott der Zeit. Das Bemerkenswerteste aber ist, dass zwischen seinen im Ausfallschritt geöffneten Beinen eine Künstlersignatur in Form des Monogramms **G P** zu erkennen ist. Dies lässt bereits erahnen, dass auch hier wieder eine Druckgraphikvorlage existieren könnte. Tatsächlich wurde in der spärlichen Literatur zu diesem Fresko über einen ominösen Monogrammisten PG spekuliert, ohne das Monogramm entsprechend zu prüfen. In der irrigen Annahme, dies sei unmöglich, ging man zudem davon aus, es würde sich um das Namenskürzel des ausführenden Malers handeln.[228] Ohne an Druckgraphikvorlagen und Stechersignaturen zu denken, konnte bisher keine Identifizierung des Künstlers gelingen. Dies ist innerhalb der Motivvielfalt des Palazzo Ferrero bei weitem kein Einzelfall. Beschäftigt man sich dagegen näher mit besagtem Monogramm, so fällt nicht nur auf, dass die richtige Reihenfolge der Buchstaben **G P** lauten muss, sondern auch, dass es in genau dieser Anordnung als Namensakronym bereits vielfach existiert.

Es handelt sich um das Monogramm des Nürnberger Künstlers Georg Pencz (um 1500-1550). Er war Schüler Albrecht Dürers und ging für einige Jahre nach Rom, um in der Schule von

[228] Vgl. Rotondi 1958, 30, 32.

Marcantonio Raimondi zu arbeiten. Dies berichtet Vasari, der ebenfalls das Monogramm **G P** zu dessen Bezeichnung verwendet:

*„Viele Flammander haben außerdem mit fleißigem Studium die Manier Albrecht Dürers nachgeahmt, dies zeigen ihre Kupferstiche[.] Von G. P. sind sieben kleine runde Bilder mit den sieben Werken der Barmherzigkeit und acht Bilder nach den Büchern der Könige; ein König, der in ein Faß mit Nägeln geworfen wird, und Artemisia ein sehr schönes Blatt.“*[229]

Die Werke von Georg Pencz zeichnen sich einerseits durch den raffaelesken Stil der Raimondi-Schule aus, andererseits bleiben gewisse Nuancen der Dürer-Schule ebenfalls erhalten, er stellt also eine Mischung der zeittypischen Stile Deutschlands und Italiens dar.[230]

Sein Kupferstich „Triumph der Zeit“ ist um 1539 datiert und Teil der sechsteiligen Folge der *Trionfi* von Petrarca.[231] Dieser detailreiche Stich wurde fast identisch für das Fresko übernommen, einschließlich des an gleicher Stelle gesetzten Monogramms und des zwischen vorderem Bein und Krücke erscheinenden Stundenglases, das im Fresko, wie auch der das Monogramm eigentlich tragende Würfel, nur noch schemenhaft zu erkennen ist (**Abb. 104**). Sogar die zwei mit einem Rollgestell laufen lernenden Kinder im Mittelgrund wurden im Fresko berücksichtigt. Eine ähnliche Gehhilfe sowohl für einen Greis als auch für ein Kleinkind findet sich in einem Kupferstich des Monogrammisten IHS, der auf 1558 datiert ist.[232] Auch in diesem Fall wird durch das Stundenglas auf die Zeitthematik angespielt, sodass man in dem alten Mann eine Personifikation des *Chronos* sehnen kann. Die Kombination mit dem kleinen Jungen macht diese Darstellung besonders reizvoll. Neben der offensichtlichen Bezugname auf die unterschiedlichen Lebensalter des Menschen, zeigt die zweifache Verwendung des Gehgestells, dass es zu Beginn des Lebens benutzt wird, um laufen zu erlernen, am Ende des Lebens aber, um es nicht wieder zu verlernen.

Die rechteckige Kastenform des Podestes erscheint im Fresko wesentlich solider zu sein als das schlankere Postament in der Stichvorlage, auf dem Chronos fast wie auf einem Präsentierteller zu balancieren scheint. Im Bereich vor den Zugtieren wurden zwei Figuren

---

[229] Vasari/Schorn (Üb.) 1568/1845, 351 in der *Vita* von Marcantonio aus Bolonna bzw. Marcantonio Bolognese, d.h. Raimondi. Vasari/Milanesi (Ed.) 1568/1880, 439–440: *„Molti altri Fiaminghi hanno con sottilissimo studio imitata la maniera d'Alberto Duro, come si vede nelle loro stampe[.] Parimente G. P. ha intagliato, in sette tondi piccioli, le sette opere della Misericordia; otto storie tratte dai Libri de'Re; un Regolo messo nella botte piena di chiodi; ed Artemisia, che è una carta belissima.“*

[230] Vgl. Nagler 1863, 69–70: Im fraglichen Stich handelt es sich um die bei Nagler an vierter Stelle abgebildete Monogrammvariante, die für seine Kupferstiche verwendet wurde.

[231] Vgl. Bartsch 1808a, 358, Nr. 120Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1980, 130, Nr. 120 (358); O. Nagler 2010, 61–83; Ortner 1998, 118–120; Landau/Paul (Üb.) 1978, 143, Nr. 119 B. 120.

[232] Vgl. Bartsch 1813b, 515-516, Nr. 6; Bartsch u.a. (Hg.) 1986, 389, Nr. 6 (515).

der Prozession im Fresko weggelassen. Zum einen befindet sich im Stich vor dem ersten ganzfigurig dargestellten Kind an der Spitze des Zuges noch ein weiteres in gebückter Haltung, von dem nur die Beine und das Hinterteil zu erkennen sind, zum anderen läuft auf der anderen Seite des vorderen Hirsches eine fast gänzlich verborgene Figur. Die Baumgruppe im rechten Hintergrund wurde für das Fresko zu Gunsten eines Ausblicks in eine hügelige Ferne zwar ausgedünnt, aber selbst die Holzhütte und das im Bau befindliche Gebäude im mittleren Hintergrund wurden bemerkenswert detailreich nachempfunden. Die nächste Veränderung im Vergleich zum Stich ergibt sich bei dem nächstgrößeren auf gleicher Höhe mit den Hirschen laufenden Kind, dessen Kopf ausschließlich im Fresko dem Betrachter zugewandt ist. Direkt hinter ihm unterstützt das nächstältere Kind auch mit dem Zeigegestus seiner linken Hand die Richtung, die die Prozession nehmen wird, während im Stich der komplette linke Arm hinter dem Körper des Jungen verborgen bleibt. Ähnliches geschieht bei dem den meisten Platz innerhalb des Zuges beanspruchenden jungen Mann, dessen linke Handinnenfläche die Lücke zwischen ihm und der Vorderfigur zu überspielen versucht, die durch das Weglassen seines etwas älteren bärtigen Gefährten entstanden ist. Der junge Mann wendet seinen Kopf dagegen stärker als im Stich über seine linke Schulter, um mit dem dicht am Wagen laufenden Mann mit braunem Haar zu kommunizieren und im Unterschied zum Stich mit beiden Händen nach vorne weist. Interessanterweise wurden aber nicht nur „überzählige“ Details entfernt, sondern auch neue hinzugefügt. Besonderer Wert wurde auf die Hinzufügung der Handgesten gelegt, um die eigentlich evidente Richtungsgebung des Zuges zusätzlich zu betonen. Zusätzlich wurden zwei Figuren im Fresko ergänzt. Während der Stich den bärtigen Mann links zur Hälfte beschneidet und nur seine diesmal identische Armhaltung sowie sein Blick zurück über die Schulter ein Fortsetzen des Zuges suggerieren, ist er im Fresko fast zur Gänze sichtbar und um einen zusätzlichen Begleiter ergänzt, dessen weißes Bart- und Kopfhaar auf ein hohes Alter schließen lassen. Er beendet als Ältester den Zug der Lebensalter.

Eingefasst wird das Hauptbild von einem breiten Rahmen, dessen einzelne Fliesen vortäuschende Kompartimente mit klassischen Groteskenmotiven sowie vier mythologischen Szenen illustriert sind. Die mittig zu jeder der Seiten angeordneten mythologischen Szenen werden im Folgenden erstmals identifiziert und hinsichtlich ihrer bisher unbekannt gebliebenen künstlerischen Vorlagen genauer in Augenschein genommen.

Links vom Mittelbild haben die Schäden, die auch die Zwickelfelder dieser Wand fast vollständig zerstört haben, auch Teile der unteren Bildhälfte der mythologischen

Rahmenszene angegriffen. Erkennbar geblieben ist ein in Schrittpose vornübergebeugter Mann im Zentrum des Bildes, der im linken Mittelgrund von zwei Figuren bemerkt wird (**Abb. 105**). Die Tätigkeit, zu der sich die Hauptfigur hinabbeugt, ist im Fresko zerstört, allerdings liefert die gelbliche Kopfbedeckung, die seinen ganzen Rücken bedeckt, den entscheidenden Hinweis zur Benennung der Hauptfigur. Es handelt sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um Herkules, der das ihm als typisches Attribut beigegebene Fell des Nemeischen Löwen über Kopf und Schultern trägt. Mit Kenntnis der im Palazzo Ferrero verwendeten Vorbilder, könnte es sich spezifisch in diesem Fresko um eine spiegelverkehrte Wiedergabe eines weiteren Stiches von Sebald Behams „Herkulesserie“ von 1545 handeln, nämlich um die des an die Oberwelt gezerrten dreiköpfigen Höllenhundes Cerberus durch Herkules, die letzte der berühmten zwölf für König Eurystheus ausgeführten Taten (**Abb. 106**). Dementsprechend wird also die Mittelszene von Georg Pencz um das Werk eines weiteren Nachfolgers von Albrecht Dürer ergänzt. Zum anderen ist diese Begleitszene so ausgerichtet, dass sie dem vom Erdgeschoss über die Treppe kommenden Betrachter direkt vor Augen steht, ehe er eine Drehung vornimmt, um sich dem Mittelbild und dem nächsten Treppenaufgang zuzuwenden. Zusätzlich zu dieser räumlich-achsialen Beziehung wird auch thematisch auf die zumindest für zwei Lünetten des Erdgeschossatriums feststellbare Serie der Herkulestaten von Sebald Beham im darüber liegenden Atrium des ersten Obergeschosses Bezug genommen, sodass diese Rahmenszene als räumlich wie thematisch verbindendes Element wirkt.

Unterhalb des „Triumphes der Zeit“ ist die Verfolgung Daphnes durch Apollo aus Ovids *Metamorphosen* (B. 1, V. 452-567) dargestellt (**Abb. 107**). Auch in diesem Fall lässt sich ein Kupferstich finden, der als Inspirationsquelle für das Fresko diente. Zu denken ist dabei an das dritte Blatt der zwischen 1530 und 1560 datierten, vierteiligen Folge der Geschichte um Apoll und Daphne des anhand seiner Signatur mit dem Notnamen bezeichneten „Meisters mit dem Würfel B (**Abb. 108**).“[233] Zwar gibt es Überlegungen innerhalb der Forschungsliteratur, ihn mit unterschiedlichen Künstlern, wie z. B. Nicolas Beatrizet, zu identifizieren, sicher ist allerdings nur, dass er Teil der Raimondi-Schule und in Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aktiv war.[234] Zwar wurde das Fresko stark vereinfacht und die gesondert im Hintergrund erscheinende simultane Erzählung der resultierenden Verwandlung Dahnes in einen Lorbeerbaum im Fresko bereits an den Händen der Flüchtenden angezeigt, hinsichtlich der Positionierung der beiden Akteure sowie der Körperhaltung Apolls, zeigt sich eine große

[233] Vgl. Bartsch 1813b, 198, Nr. 21.3; Bartsch u.a. 1982, 178, 21-II (198).
[234] Nagler 1835a, 337-346 sub voce *Beatrizet, Nicolas*, besonders 337-338.

Ähnlichkeit. Wie mehrfach in den bereits besprochenen Fresken bemerkbar, wurde die Kopfdrehung der Protagonistin verstärkt, sodass die Hände nun näher zueinander positioniert sind und vor dem Körper erscheinen.

Gegen den Uhrzeigersinn setzt sich die Bilderreihe mit Thisbe fort, die ihren Geliebten Pyramus tot auffindet und sich mit seinem Schwert ersticht (**Abb. 102**). Er hatte sich aus Kummer erstochen, als er den im Vordergrund sichtbaren, blutigen Schal seiner Geliebten am vereinbarten Treffpunkt fand, in der irrtümlichen Annahme, die im Hintergrund dargestellte Löwin habe Thisbe getötet. Die Szene stammt aus Ovids *Metamorphosen* (B. 4, V. 55-167).

Oberhalb der Mittelszene ist die Entführung der Europa durch den in einen Stier verwandelten Zeus zu erkennen. Sie blickt wehmütig zu ihren drei Gefährtinnen am Ufer zurück, sucht aber gleichzeitig Halt am Kopf des Stieres. Diese Sage wird beispielsweise in Ovids *Metamorphosen* erzählt (B 2, V. 833-875).

Den Abschluss des Figurenprogramms bilden zwölf stehende männliche Zwickelfiguren, die anhand der jeweils beigefügten Zodia als Repräsentanten der jeweiligen Monatsarbeiten zu identifizieren sind. Obwohl sich der flächige mosaizierte Goldgrund des Erdgeschossatriums auch hier wiederholt, sind die Figuren anhand ihrer Attribute eindeutig der irdischen Sphäre zugerechnet, anstatt göttergleich auf Wolken zu schweben. Trotzdem handelt es sich nicht um glaubhaft agierende Figuren, sondern eher um lebendige Statuen, wie an ihren klassischen Posen und dem Versetzen auf Postamente abzulesen ist. Diese spielen auf den Paragonestreit an. Die Konzentration auf Einzelfiguren, die anhand ihrer Attribute den einzelnen Monaten zugeordnet werden, ist eine Assoziationsleistung karolingischer Bildtradition, die sich zwar letztlich auf antike Bildmotive stützt, den Aspekt der Agrararbeiten allerdings stärker betont und die attributiv unterscheidbaren Einzelfiguren zu Monatsrepräsentanten macht. Ebenso wurden letztlich antike Bildmotive in Byzanz bis zum Ende des Mittelalters in Form von Einzelfiguren mit Attributen beibehalten. Dementsprechend sind die meisten Monatsrepräsentationen des lateinischen Mittelalters Einzelfiguren mit Attributen, die sich oft aus karolingischen Bildtraditionen ableiten.[235] Diese deutliche Bevorzugung von Einzelfiguren gegenüber mehrfiguriger Genreszenen stellt eine ältere und gewissermaßen ursprünglichere Form der Monatsrepräsentation dar, die sich künstlerisch aus antiken Quellen speiste, literarisch immer wieder beschrieben wurde und auch in der Renaissance einschließlich ihrer antikisierender Gewandung weiterhin beliebt blieb, wie beispielhaft der folgende Monatszyklus zeigt.

[235] Vgl. Stern 1955, 163-166, 168, 174; Holl 1971, Sp. 275-276.

Der Zyklus beginnt links unterhalb der Mittelszene an der Ostwand mit dem ersten Frühjahrsmonat März, gekennzeichnet durch das Tierkreiszeichen Widder, das im Fresko nur noch zu erahnen ist (**Abb. 109**). Ein bärtiger Bauer in kurzer Tunika führt als Attribute einen Stock sowie ein Joch mit sich, Kennzeichen der nun traditionell beginnenden Feldarbeit. Sein Kopf ist nachdenklich gesenkt.

Fortgesetzt wird die Reihe gegen den Uhrzeigersinn an der Südwand, deren drei Zwickelfresken kaum noch erhalten sind (**Abb. 110**). Von der Figur des Aprils, dessen Tierkreiszeichen Stier nur noch als runder Umriss links zu erkennen ist, ist nur noch die Positionierung von Armen und Beinen erkennbar. Er legt seine rechte Hand an einen schwer zu erkennenden weißen Knauf eines Arbeitsgeräts, dessen größter Teil zwar von seiner linken Wade verdeckt wird, das aber die Erklärung für den leicht erhöht abgestellten linken Fuß bildet, der vor der eigentlichen Freskenumrahmung erscheint. Seinen linken Arm hält er vor sich nach oben angewinkelt, wahrscheinlich mit einem entsprechenden Zeigegestus in Richtung der Mittelszene.

Von der nächsten Szene ist nur noch links die goldene kreisförmige Einfassung zu erkennen, die ursprünglich die Zwillinge für den Mai gezeigt haben muss, sowie Reste goldener Gewandfalten.

Die letzte Szene der Südwand lässt ebenfalls nur noch die Position des Tierkreiszeichens Krebs für den Monat Juni erkennen sowie eine seitlich stehende und den Betrachter anblickende Figur in kurzer grüner Tunika (**Abb. 111**).

Deutlich besser erhalten sind dagegen die Zwickelfiguren der Westwand, beginnend mit der vom Löwen begleiteten Julipersonifikation (**Abb. 112**). Sie wird repräsentiert durch einen nach links schreitenden bärtigen Mann, an dessen kurze Tunika eine Trinkflasche und ein Dolch gegürtet sind. Über der linken Schulter trägt er einen Dreschflegel, in der rechten Hand hält er eine Sichel. Er schreitet über sein eigentliches Podest und hat damit seine Füße außerhalb des ihm zugedachten Bildraums auf die girlandengeschmückte Zwickelumrahmung gesetzt.

Es folgt die Personifikation des August mit dem Zeichen der Jungfrau als älterer bärtiger Mann, der mit der einen Hand eine Weinranke mit Trauben in Richtung der vorangegangenen Monatsfigur hält, während er, wie auch die Aprilfigur, mit der anderen Hand in Richtung des Mittelbildes deutet (**Abb. 113**).

Das letzte Fresko der Westseite ist vollständig zerstört, es muss sich ursprünglich um das Monatsbild der Waage, respektive des Septembers gehandelt haben.

Nach dieser Fehlstelle setzt sich die Reihe an der Nordwand mit dem schwungvoll Körner streuenden Sämann fort, der das Sätuch, ähnlich einer Schürze, an der Tunika befestigt hat und es mit dem rechten Arm festhält (**Abb. 114**). Er repräsentiert zusammen mit dem Skorpion den Monat Oktober.

Es folgt für den Monat November und das Tierkreiszeichen Schütze ein Mann mittleren Alters mit dunklem Haar und Bart, der eine Axt am Gürtel trägt und ein Bündel Holz festhält, während er mit seiner rechten Hand auf die vorangegangene Szene weist (**Abb. 115**). Er weicht von dem stereotypen Gesichtsschema der meisten anderen Monatsdarstellungen ab und blickt den Betrachter direkt im Dreiviertelprofil mit ernster Miene an.

Von ihm schreitet im Monat Dezember mit dem Zeichen Steinbock der besser gekleidete Jägersmann weg, der zwei erlegte Enten in der Rechten hält und mit der anderen Hand einen langen Stock auf der Schulter balanciert, an dem gebratenes Geflügel, eine lange Würstchenkette und ein Eberkopf befestigt sind (**Abb. 116**).

Die vorletzte noch zu nennende Zwickelfigur befindet sich an der Ostwand und versinnbildlicht den Januar (**Abb. 117**). Es handelt sich um einen Mann, der einen langen weißen Mantel fest um den Körper geschlungen hat, der alles bis auf die Augen und ein Bein verhüllt. Der Thematisierung der Kälte und des Frierens ist ein brennendes Kohlebecken beigegeben, das jedoch ironischerweise Gefahr läuft, von dem darüber positionierten Sternzeichen Wassermann gelöscht zu werden.

Der den Zyklus mit den Fischen abschließende Februarrepräsentant ist ebenfalls in einen Mantel gehüllt, ihm scheint die Kälte aber nicht so viel auszumachen wie der Januarfigur, auf die er mit der linken Hand weist (**Abb. 118**). Er blickt aus den Augenwinkeln zum Betrachter, allerdings nicht so intensiv wie die Figur im Novemberbild. Auch scheint er keine eigene Monatsarbeit für sich beanspruchen zu können, da er ebenfalls ein Joch bei sich führt, wie die Personifikation des März, mit der die Beschreibung des Zyklus begonnen hat.

Unter keiner der Stichkappen des Atriums des Triumphes der Zeit sind heute Spuren von Fresken zu erkennen, sodass offen bleiben muss, ob die Lünetten dieses Raumes freskiert waren.

### 2.4.3 Arbeitszimmer an der *Via Quarda Superiore* (*studio posteriore*)

Zur *Via Quarda Superiore* ausgerichtet, liegt ein weiteres Zimmer mit quadratischem Grundriss, dessen Fresken zum Teil noch erhalten sind (**Abb. 119**). Teile des Deckenspiegels, der größte Teil der Stichkappen und nahezu alle Lünetten des ursprünglichen Freskenprogramms sind zerstört. Der Zugang in diesen Raum erfolgt vom Atrium des „Triumphes der Zeit" aus gesehen unmittelbar neben der Treppe in den zweiten Stock. Zudem sind die Fresken dieses Zimmers von der *Via Quarda Superiore* aus durch das in unmittelbarer Nähe des Eingangs gelegenen Fensters rechts vom Portal gut zu erkennen (**Abb. 124**). Um die Mittelszene des Deckenspiegels allerdings von der richtigen Seite betrachten zu können, muss man den Raum vom Atrium aus betreten und sich um 180 Grad drehen (**Abb. 103**).

Die im Vergleich zu der ungewöhnlich breiten Rahmung wesentlich kleinere Mittelszene des Zimmers zeigt eine bewegte mythologische Szene, bestehend aus einer dem Betrachter den Rücken zudrehenden Nackten und einem nackten Kind mit bildhoher Sense. Die dargestellte Sage ist relativ unbekannt und wäre ohne den glücklichen Fund der passenden Druckvorlage aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht zu entschlüsseln gewesen. Es handelt sich im Fresko um eine spiegelverkehrte Wiedergabe eines Stiches von Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino (**Abb. 120**). Diese Bildfindung ist eine von zwei erhaltenen Motiven, die Rosso Fiorentino für den Verleger Baviera schuf, der Vasari zufolge für Raffael als Farbenreiber und später zum Drucken der Kupferstiche Raimondis eingesetzt wurde.[236] Es handelt sich um eine Folge von göttlichen Liebespaaren, die teils durch Verwandlungen zur Erfüllung ihres erotischen Begehrens gelangen. Einen kleinen Teil diese „Götterliebenfolge" entwarf Rosso Fiorentino kurz nach Fertigstellung der Serie der „Götter in den Nischen".

Die fraglichen beiden Vorlagenzeichnungen Rossos sind in Rom entstanden und werden auf Ende 1526 oder Anfang 1527 datiert,[237] noch bevor er im *Sacco di Roma* alles verlor und folgten einerseits laut Vasari und andererseits aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten unmittelbar nach der Fertigstellung der zwanzigteiligen Serie „Götter in Nischen", die auf 1526 datiert wird.[238] Der fragliche Kupferstich nach einer der beiden Vorlagenzeichnungen Rosso Fiorentinos für diese Serie stellt genau genommen den in ein Pferd verwandelten Saturn, die Titanentochter Philyra und - zur Verdeutlichung des erotischen Inhaltes der Szene - den

[236] Vgl. Vasari/Schorn (Üb.) 1568/1845, 94, dort Fn. 13; 322-323, dort mit Fn. 52.
[237] Vgl. Carroll 1976, 77–78.
[238] Vgl. Carroll 1976, 74, 77; Talvacchia 1999, 135. Vgl. zu dem von Vasari geschilderten Zusammenhang zu beiden Folgen Kapitel 3.4 dieser Arbeit.

Amorknaben mit der Sense dar. Dieses geläufige Attribut Saturns diente der Verdeutlichung seiner ohne Kenntnis der Sage nicht erkennbaren Anwesenheit.[239] Aus dieser Liaison sollte der weise Kentaur Cheiron hervorgehen, der zum Lehrer vieler antiker Helden wurde, unter ihnen Actaion, dessen Schicksal im unteren Stockwerk bereits thematisiert wurde. Der thematische Bezug zum unmittelbar vorgeschalteten Atriums ist offensichtlich, noch dazu da innerhalb des Triumphes der Zeit das Attribut der Sense fehlt, die nun für Chronos bzw. Saturn bildfüllend ergänzt wird. Interessanterweise wird im Unterschied zu den anderen Teilen der Kupferstichserie, der Figurenkomposition dieses Motives kein muskulös-michelangelesker, sondern eher elegant-raffaelesker Charakter zugeschrieben, während sich die Pose der Philyra an Rossos zuvor entworfener Juno (**Abb. 89**) des „Götter in Nischen"-Zyklus orientiert.[240] Dies ist besonders interessant, da sich im Folgenden zeigen wird, wie sehr sich dieser Raum im Spannungsfeld zwischen Raffael und Michelangelo bewegt.

Gerahmt durch einen schmalen gemalten Holzrahmen bildet diese Hauptszene in Form eines Einsatzbildes den Mittelpunkt innerhalb des nächstgrößeren quadratischen Bildmittelfeldes. Oberhalb der „Saturn- und Philyra"-Szene rahmen Sphingen und lagernde Putti das Familienwappen ein. Den unteren Abschluss bilden zwei Liegefiguren nach michelangeleskem Vorbild. Die linke weibliche Figur erinnert in Kopf- und Armhaltung an die „Nacht" Michelangelos für das zwischen 1526 und 1533 entstandene Grabmal für Giulio de'Medici.[241] Die männliche Figur rechts unterhalb des figierten Holzrahmens erinnert in der Pose an den *Ignudo* zwischen der „Erschaffung Adams" und der „Trennung von Licht und Wasser" in der Sixtinischen Kapelle.

Die an die Stichkappen anschließende Rahmung wiederum bildet den Abschluss dieses Bildes-im-Bild und komplettiert den Deckenspiegel. Oberhalb der Hauptszene befindet sich eine kleine bronzefarbene *Camaieu*-Malerei, deren Thema als einziges im Raum erhalten geblieben ist (**Abb. 121**). Wie an dem hirschköpfigen Mann links zu erkennen ist, handelt es sich wie im Erdgeschossatrium wieder um die Darstellung der Verwandlung Actaeons in einen Hirsch, nachdem er Diana und ihre Gefährtinnen beim Baden überrascht hatte. Gerade die Pose Actaeons erinnert an den auf das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datierten Holzschnitt „Diana verwandelt Actaeon in einen Hirsch" vom „Meister I. B. mit dem Vogel", der möglicherweise mit Giovanni Battista Palumba (tätig um 1500-1520) gleichzusetzen ist

[239] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 115-116, Nr. 23 und Bartsch u.a. (Hg.) 1985, 100.
[240] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 115; Talvacchia 1999, 134.
[241] Vgl. Dunand/Lemarchand 1977, 122, dort Fig. 273.

(**Abb. 122**).[242] Dementsprechend wird nicht nur ein Schüler des Kentauren Cheiron dargestellt, dessen Zeugung mit Mittelbild vorbereitet wird, sondern ein deutlicher Bildbezug zum Erdgeschossatrium durch die Wiederholung des dortigen Hauptthemas hergestellt. Eingerahmt wird diese Szene von einem männlichen und weiblichen Satyrn, die auf der volutenverzierten Brüstung sitzen.

Die korrespondierende *Camaieu*-Malerei unterhalb des Hauptbildes ist dagegen zerstört und nicht mehr identifizierbar. Eingefasst wird diese verlorene Szene von einem musizierenden Satyrpaar (**Abb. 123**). Die Satyrin umfasst mit beiden Händen ein Instrument und spielt vornübergebeugt. Form und Aufbau nach zu urteilen, könnte es sich um eine Sackpfeife handeln, deren Luftsack sie auf dem Schoß positioniert hat und auf der schräg nach unten gerichteten Spielpfeife mit beiden Händen Töne erzeugt. Obwohl im Fresko nicht mehr schlüssig zu erkennen, resultiert ihre gekrümmte Sitzhaltung wohl daraus, dass sie das kürzere Anblasrohr zum Mund geführt hat. Der Satyr ihr gegenüber lehnt sich weiter zurück und hält nur mit seinem rechten Arm wahrscheinlich eine Flöte an seinen Mund. Er ist von dem oberhalb der „Erythräischen Sibylle“ sitzenden *Ignudo* Michelangelos abgeleitet. Generell fällt auf, dass sich die Posen dieses Satyrpaares diagonal mit den jeweiligen Posen des zuvor besprochenen Satyrpaares spiegeln, sodass sich wieder jeweils zwei weibliche und zwei männliche Satyrn in der Zusammenschau beider Rahmenstreifen ergeben, die nahezu identisch die gleiche Pose einnehmen.

Links vom zentralen Deckenspiegel aus gesehen begegnet man im äußeren Rahmen einem Zierelement, das die repetitiven Ornamentformen der anderen Seiten unterbricht. Im Unterschied zu den anderen drei Medaillons setzt sich die Komposition in diesem Fall nicht aus einem bronzefarbenen querovalen Mittelbild mit heller Einfassung, sondern einem unregelmäßig geformten, dunklen Mittelfeld sowie einer Kartusche mit rötlich-kupferfarbenem Rollwerk zusammen. Denkbar wäre, dass sich dort im Sinne einer Inschrifttafel ursprünglich Text oder ein anderer Blickfang befunden haben könnte. Dies würde auch insofern Sinn ergeben, da es sich um die dem einzigen Fenster des Zimmer gegenüber liegende Seite des Freskenrahmens handelt und dieses von den anderen Medaillons abweichende Bildfeld auch heute noch von der *Via Quarda Superiore* aus zu erkennen ist (**Abb. 124**) und theoretisch lesbar wäre. Die seitliche Figuren nehmen jeweils spiegelverkehrt zueinander die gleiche Position ein, einzig der Mann links blickt über die Schulter, um in die gleiche Richtung blicken zu können wie sein weibliches Gegenüber. Dieses Figurenpaar

[242] Vgl. Bartsch 1811, 249-250, Nr. 2; Bartsch/Zucker (Hg.) 1984, 156, Nr. 2507.017 [B. 2 (249)]; Bartsch/Zucker (Hg.) 1980, 75, Nr. 2 (249).

scheint ebenfalls geflügelt gewesen zu sein, wie an der weiblichen Figur heute noch deutlicher zu erkennen ist.

Rechts von der Mittelszene an der Fensterwand wird die, wie die beiden anderen Medaillons, als bronzene *Camaieu*-Malerei mit heller Rollwerkskartusche gestaltete, heute zerstörte Mittelszene von je einer weiblichen und männlichen Figur mit Flügeln eingerahmt, die in ihrer Haltung mit den Figuren der gegenüberliegenden Wand korrespondieren, im Unterschied zu diesen einander aber anblicken.

Da die überwiegend aus Grotesken bestehenden Fresken des Raumes zum größten Teil der Zerstörung anheimgefallen sind, führt der Weg nun durch die zweite Tür dieses Raumes in ein weiteres freskiertes Zimmer.

### 2.4.4 Arbeitszimmer an der *Via Quarda Inferiore* (*studio anteriore*)

Vom Haupteingang des ersten Obergeschosses aus gesehen, ist dieses Zimmer nur durch das vorgeschaltete „Saturnzimmer“ zu erreichen (**Abb. 103**). Wie dieser Raum hat er ähnliche Maße und zeigt an jeder Raumseite je vier Lünetten, deren Felder aber ähnlich wie im Atrium des Triumphes der Zeit heute komplett in Weiß gehalten sind, sodass unklar ist, ob sie jemals freskiert waren. Beleuchtet wird er durch zwei hohe Spitzbogenfenster, die auf die andere Palastseite zur *Via Quarda Inferiore* hinausgehen. Im Vergleich mit dem vorangegangenen Raum bestehen noch größere Teile der Deckenverzierung aus Grottesken. Diese umgeben ein verhältnismäßig kleines Mittelbild, zu dem man sich bei Eintritt in den Raum um 90 Grad nach rechts drehen muss (**Abb. 125**). Es zeigt einen sitzenden bärtigen Mann, der eine nackte Frau auf einem Knie balanciert, während rechts von der Gruppe ein liegender Kentaur zu erkennen ist. Die sitzende Gruppe erinnert an eine vereinfachte Umsetzung des Kupferstiches „Herkules und Deianeira“ von Gian Giacomo Caraglio, den dieser 1527 nach einer Bilderfindung von Perino del Vaga gestochen hat und der als sechzehntes Blatt aus der zwanzigteiligen Serie der „Götterlieben“ stammt (**Abb. 126**).[243] In der dargestellten Szene hat Herkules seine Frau Deianeira vor dem zudringlichen Kentaur Nessus gerettet und diesen dabei getötet. Sterbend übt der Kentaur Rache an Herkules, indem er Deianeira heimlich anweist, sein Blut aufzufangen für den Fall, dass ihr Herkules jemals untreu würde. Als dieser

[243] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1985, 96; Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 110-111, Nr. 19; Bartsch 1813b, 75-76, Nr. 19; Le Blanc/Brunet 1854, 588, Nr. 24. (16); Basan 1789, 116–117, sub voce Caraglio, ou Caralius, (Jacques) Huber/Rost 1799, 174, Nr. 31-50; Gori Gandellini 1771, 245–246, sub voce del Caraglio (Gio. Giacomo); Nagler 1835b, 354–356, sub voce Caraglio, auch Caralio und Caralius, Giovanni Jacopo, bes. 355.

Fall später tatsächlich eintritt und Herkules eine andere heiraten will, tränkt Deianeira das Hochzeitsgewand ihres Mannes damit, nicht ahnend, dass das giftige Blut ihren Gatten töten wird, anstatt seine Treue wiederherzustellen. Auffällig ist wieder der thematische Bezug zu anderen Räumen des Palastes. Die Szene der Gewandübergabe ist als eine der Lünettenszenen des Erdgeschossatriums erhalten geblieben und ist der einzigen figürlichen Szene dieses Raumes in der Sagenchronologie nachgeordnet. Ein Bezug besteht auch insofern zum vorangegangenen Raum, als dass nach der mehrfachen Bezugnahme auf den weisen und generell positiv gewerteten Chiron nun sein *Alter Ego* erscheint, der rachsüchtige und triebgesteuerte Nessus. Künstlerisch gesehen, werden in beiden Räumen, die dem Atrium im ersten Stockwerk angeschlossen sind, auf zwei Bildfindungen das der von Caraglio nach dem *Sacco di Roma* gestochenen „Götterliebenfolge“ rekurriert, von denen die eine eines von zwei Bildmotiven Rosso Fiorentinos entspricht, die dieser noch vor dem *Sacco di Roma*, aber nach der Serie der „Nischengötter“ entworfen hat. Der andere Raum greift eines der von Perino del Vaga entworfenen Bildthemen auf, die nach der Zerstörung Roms entstanden sind, um die von Rosso Fiorentino angefangene Serie zu beenden. Dies ergibt eine interessante räumliche Gegenüberstellung zweier Motive der gleichen Folge, die sich stilistisch unterscheiden. Diese offensichtlich zusammengehörenden beiden Arbeitszimmer liegen hintereinander und waren über die heute zugemauerte Arkadenöffnung der *Via Quarda Superiore* zu erreichen (**Abb. 71**), wobei der zuletzt beschriebene Raum nur durch das vorgelagerte Durchgangszimmer zu erreichen war, das möglicherweise die Funktion eines stärker frequentierten Vorzimmers einnahm, im Gegensatz zum meerseitig gelegenen Zimmer. Die Freskierung beider Räume stammt aber wahrscheinlich, wie eingangs erwähnt, aus unterschiedlichen Ausstattungsphasen. In der ersten Phase wurde ab etwa 1548/1549 oder kurz danach das wegen seiner Nähe zum Eingang zuerst besprochene Arbeitszimmer zur *Via Quarda Superiore* ausgemalt, während das daran anschließende Zimmer zur *Via Quarda Inferiore* aus der spätesten Austattungsphase um 1565 zu stammen scheint, also zu einer Zeit freskiert wurde, als vor allem die Malereien der Treppenhäuser und Atrien entstanden sind.

### 2.4.5 Atrium im zweiten Obergeschoss (*atrio del secondo piano*)

Um das Freskenprogramm weiter zu verfolgen, führt der Weg vom Arbeitszimmer an der *Via Quarda Inferiore* zurück in das Arbeitszimmer an der *Via Quarda Superiore*, um wieder in das Atrium des ersten Obergeschosses zu gelangen. Dementsprechend gelangt man zwischen dem Haupteingang an der *Via Quarda Superiore* und der nun rechts gelegenen Treppe zum

zweiten Stockwerk in das Atrium zurück und muss sich in einer 90 Grad Drehung nach rechts dem Treppenaufgang in den zweiten Stock zuwenden.

Der tonnengewölbte Treppenaufgang in den zweiten Stock ist nicht wie zuvor gefliest, sondern freskiert. Das Fresko im oberen Bereich ist in drei Abschnitte unterteilt, deren Mittelpunkt jeweils zwei quadratische Szenenfelder im oberen und unteren Bereich der Treppe sowie eine *Tondo*-Szene in der Mitte bilden (**Abb. 127**). Die übrigen Flächen sind mit Grottesken verziert. Hinsichtlich ihrer Leserichtung ist eine Betrachtung vom Treppenabsatz des zweiten Obergeschosses aus angedacht, sodass man sich am Ende der ersten Treppe mit dem dort angebrachten Fenster im Rücken entweder um 180 Grad drehen oder bis zum Verlassen des zweiten Stockwerkes warten muss, um die Szenen näher betrachten zu können. Denkbar wäre ebenfalls, dass der Treppenabsatz zu längerem Verweilen einladen sollte, einerseits um die Aussicht durch das Fenster auf das Meer zu genießen, andererseits um sich mit dem Fenster im Rücken zumindest den oberen Teil des freskierten Treppenhauses näher anzusehen, ehe man sich des im 90 Grad Winkel links von der ersten Treppe gelegenen zweiten Treppenabschnittes widmen sollte. Aufgrund der starken perspektivischen Verkürzung aufgrund des abfallenden Freskenspiegels war wohl angedacht, diese Szenen beim Heruntergehen der Treppe von zweiten in den ersten Stock und damit beim Verlassen des Palastes zu betrachten. Nichtsdestotrotz werden die drei Szenen an dieser Stelle erwähnt, um die Kontinuität der Freskenbeschreibung zu gewährleisten, wobei aufgrund der Blickrichtung mit der dem zweiten Obergeschoss am nächsten gelegenen Szene begonnen wird.

In der ersten Szene wird eine Frau abgebildet, die im Begriff, einen Satyr mit erigiertem Glied zu schlagen, während ein Hund auf sie zuläuft. Es handelt sich wahrscheinlich um die jungfräuliche Göttin Diana mit ihrem Attribut, einem Jagdhund, die die Annäherungsversuche des zudringlichen Satyrs auf diese Weise abwehrt.

Das *Tondo* in der Mitte des Treppenabgangs zeigt Phaeton, der im Begriff ist, seitlich vom Sonnenwagen zu stürzen, was von dem darunter erscheinenden Flussgott nicht näher beachtet wird. Dieses tragische Ende des Apollo-Sohnes beschreibt Ovid ausführlich in den Metamorhosen (B. 1, V. 750-779; B. 2, V. 1-400). Diese Szene hat eine konkrete druckgraphische Vorlage. Es handelt sich um einen Kupferstich von Marcantonio Raimondi oder Agostino Veneziano, wahrscheinlich nach Raphael (**Abb. 128**).[244] Er wird auf die 1530er Jahre datiert und zeigt eine detailliert geschilderte Landschaft mit Ruinen, die im Fresko stark

[244] Vgl. Bartsch 1813a, 226-227, Nr. 298; Bartsch/Oberhuber (Hg.) 1978a, 293, Nr. 298 (226)

vereinfacht wurde und im Vergleich mit der Vorlage leer wirkt. Zwar wurden auch einzelne Details des eigentlichen Phaetonsturzes eliminiert, sodass das Geschehen wesentlich statischer wirkt als im Original, ansonsten ist dieser Bereich allerdings identisch mit dem Kupferstich. Deutlich vereinfacht wurde allerdings der Flussgott, der im Stich noch als liegende Ganzfigur in Begleitung einer Nymphe formuliert ist, während er im Fresko nur mit dem Oberkörper aus dem Schilf auftaucht.

Die letzte Szene zeigt eine von einem großen baldachinartigen Zelt aus ans Ufer einer kleinen Felseninsel laufende Frau, während im Hintergrund ein Segelschiff davonfährt. Wahrscheinlich handelt es sich um die von Theseus schlafend auf der Insel Naxos zurückgelassene Ariadne, die das wegsegelnde Schiff des Theseus erst bemerkt, als es in der Ferne verschwindet. Auf den glücklichen Ausgang der Sage bzw. ihre Aufnahme unter den Göttern als Ehefrau des Dionysus, spielt eine der Zwickelszenen des Erdgeschossatriums an (**Abb. 98**).

Mit der Treppe im Rücken steht man nun im Atrium des zweiten Obergeschosses (**Abb. 129** und **Abb. 130**). Dieses Atrium ist im Vergleich aller anderen bisher besprochenen Räume am besten erhalten und weist nur wenige Fehlstellen auf. Die große Mittelszene zeigt einen selbstbewusst hinter einem Pflug einherschreitenden Krieger, der von weiteren Kriegern umgeben ist, die sich in seinem Rücken bekämpfen, wobei die Szene von einer Figurengruppe im Hintergrund beobachtet wird. Es handelt sich um eine Episode der Sage um Jason und Medea. Nachdem Medea ihm mit einem Trank geholfen hatte, die feueratmenden bronzenen Bullen zu zähmen, gelang es Jason diese vor den Pflug zu spannen, um die Felder des Mars auf diese Weise zu pflügen und die zuvor erlangten Drachenzähne aussäen zu können. Aus diesen Zähnen wuchsen umgehend Krieger in voller Rüstung, die einander töteten. Medea macht ihren Vater sowie die Gefährten Jasons im Hintergrund auf das Geschehen aufmerksam. Die Szene zeigt die Bedingung, die König Aietes auf Kolchis stellte und von deren Erfüllung das Erlangen des Goldenen Vlieses abhing. Diese Szene des Pflügens mit den Χαλκόταυροι („Khalkotauroi“), d.h. den bronzenen Bullen auf Kolchis, mithilfe eines eigens von Hephaistos angefertigten Pfluges, geht, wie auch die Historie der Lünettenfelder, auf das dritte Buch der *Argonautica* des Apollonius von Rhodos aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert zurück.

Die Mittelszene ist von einem gemalten Holzrahmen eigefasst und leicht asymmetrisch. Sie ist wiederum von einem schmalen Band kleinerer Einzelszenen umgeben, in dem sich lagernde Flussgötter und Nymphen mit je einer Hirsch- und einer Hasenjagd abwechseln. Unterhalb dieser Rahmung erscheinen die Repräsentationen der sieben freien Künste sowie der Malerei, Skulptur und Architektur in den zehn Zwickelfeldern. Im Unterschied zu allen anderen Räumen des Palastes, sind die Inschrifttafeln zu Füßen der Figuren vollständig erhalten geblieben, was eine unmittelbare Identifizierung ermöglicht. Im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Atrien wurde diesmal ein einheitlich blauer mosaizierter Hintergrund verwendet und die Wolken soweit aufgebauscht, dass eine einheitlich sitzende Position der Figuren möglich war. Ebenso handelt es sich im Unterschied zu den bisher beschriebenen Zwickelfeldern um einen Zyklus rein weiblicher Personifikationen, sieht man von der Assistenzfigur der „Grammatica“ ab.

Ausgerichtet an der Chronologie der noch zu besprechenden Lünettenhistorie beginnt der Zyklus an der Längswand links unterhalb der Hauptszene mit der zur Folgeszene hin ausgerichteten *„Pittura“* (**Abb. 131**). Zwar studiert sie aufmerksam die nachfolgenden Figuren, doch lässt sich aus ihnen keine Ähnlichkeit für die Figur ableiten, die sie im Begriff ist zu malen.

Die der vorangegangenen Szene zugewandte *„Grammatica“* unterweist einen vor ihr stehenden Jungen im Schreiben (**Abb. 132**). Diese Figurengruppe ähnelt einem Stich der Raimondi-Schule nach Parmigianino, dessen Ausführung Gian Giacomo Caraglio zugeschrieben wird (**Abb. 133**). Es handelt sich um eine Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Christusknaben.[245]

Als letzte Zwickelfigur der Nordwand folgt die *„Rhetorica“* mit dem Caduceus in ihrer ausgestreckten linken Hand, die den Betrachter direkt anblickt (**Abb. 134**).

Die westliche Schmalseite setzt den Zyklus mit der *„Philosophia“* fort, einer nachdenklich auf einer Weltkugel stehenden älteren Frau mit Buch (**Abb. 135**). Die Beschriftung unterhalb dieser Zwickelfigur ist erhalten geblieben, die Kartusche selbst wurde, wie auch die beiden begleitenden Lünetten, größtenteils zerstört.

Es folgt die Repräsentantin *„Astrologia“* mit einer Armillarsphäre in der Hand, die in Richtung der anschließenden Nordwand zeigt, gleichzeitig aber auch auf den Treppenaufgang hinweist, der in den dritten Stock führt (**Abb. 136**).

[245] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1985, 29 Nr. 12 (21); Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 19, 203, Nr. 65.

Die rechts vom Treppenabgang in den ersten Stock gelegene und damit erste Figur der Südwand ist die *„Aricmetica“* (**Abb. 137**). Sie blickt wieder wie zuvor nur die *„Rhetorika“* den Betrachter direkt an und präsentiert ihm frontal Stab und Zirkel in den ausgestreckten Händen.

In der Mitte der Südwand wird die *„Musica“* dargestellt (**Abb. 138**). Sie spielt auf einer Querflöte und blickt den Betrachter wiederum direkt in die Augen.

Den Abschluss der Südwand bildet eine Personifikation, der aufgrund des verminderten Platzes oberhalb der in das nächste Stockwerck führenden Treppe keine Beschriftung beigegeben werden konnte (**Abb. 139**). Als einzige ansonsten fehlende Vertreterin der *septem artes liberales* lässt sie sich im Ausschlussverfahren aber als *„Geometria“* bezeichnen. Sie schreibt in das vor ihr liegende Buch und hat diese Tätigkeit unterbrochen, um leicht versetzt nach rechts schauend mit ihrem Blick denjenigen zu erreichen, der im Begriff ist, das Atrium zu verlassen, um in das darunter liegende Stockwerk zu gehen.

Als erste Zwickelfigur der Ostwand folgt die in die Ferne schauende *„Architettura“*, die auf ihrem Schoß die Miniatur eines Kirchengebäudes hält, auf das sie mit der anderen Hand verweist (**Abb. 140**).

Den Abschluss bildet schließlich die Figur der *„Scultura“*, die in der einen Hand eine kleine, vielleicht *Pallas Athene* darstellende Skulptur, in der anderen das für deren Skulpierung benötigte Meißelwerkzeug hält (**Abb. 141**). Ihr Blick scheint abwesend zu sein, es ist nicht genau ersichtlich, ob sie in Richtung des Betrachters oder ins Leere blickt.

Das Bemerkenswerte an der Gestaltung dieser Zwickelfiguren ist, dass alle drei Figuren der Nordseite direkten Blickkontakt mit dem Betrachter aufnehmen. Dies erscheint angebracht, da egal ob man das Atrium betreten oder verlassen will, man diesen Figuren gegenüber steht. Ähnlich verhält es sich ansonsten nur bei der gegenüber dem Treppenabgang zum ersten Stock angebrachten *„Rhetorika“*, auf die der Blick fällt, wenn man das Atrium betritt (**Abb. 134**).

Die zwölf Lünetten zwischen den Zwickelfiguren sind, wie bereits erwähnt, der Schilderung der *Vita* des Helden Jason gewidmet. Die Erzählung beginnt wieder links unterhalb des Mittelbildes und zeigt die Unterweisung des zukünftigen Helden durch den weisen Kentauren *Cheiron* (**Abb. 142**). Wie der bereits im Erdgeschoss thematisierte Actaeon war auch Jason

einer der bekanntesten Schüler des legendären Kentauren, auf dessen Zeugung im ersten Stock Bezug genommen wurde.

Es folgt eine Begebenheit im Leben des jungen Jason, die bereits das Orakel vorhergesagt hatte, nämlich dass Jason auf dem Weg nach Iolkos einen Schuh verliert, was ihn kurz darauf als denjenigen kennzeichnen wird, dem es prophezeit wurde, den dortigen Tyrannen zu stürzen (**Abb. 143**).

Bei dem nun folgenden Aufeinandertreffen schickt der zu Unrecht herrschende König *Pelias* den deutlich als den nur einen Schuh tragenden jungen Helden aus, ihm das Goldene Vlies zu bringen und stellt ihm dafür die Nachfolge als König in Aussicht, ein Versprechen, das er mit allen Mitteln versuchen wird, nicht einhalten zu müssen (**Abb. 144**).

Die letzte Lünette der Nordwand zeigt ohne weitere Figuren die abfahrende Argo, das legendäre Schiff Jasons und der Argonauten (**Abb. 145**).

Die erste Lünette an der Westwand links der *„Philosophia“* ist nahezu vollständig zerstört, ihr Inhalt bleibt unklar.

Wenig besser ist es auch der nachfolgenden Szene ergangen. Links ist eine Figur zu erkennen, die auf eine auf einem Podest sitzende Figur zuschreitet (**Abb. 146**). Dieser Szenenteil ist im Vordergrund von Wasser umgeben, sodass man vermuten kann, dass es sich mit Blick auf die einzelnen Stationen der Fahrt sowie die nachfolgende Lünettenszene um die Landung und den Empfang Jasons auf der Insel Kolchis durch König Aietes, den Vater der Medea, handelt. Auf Kolchis wiederum stellte der König diejenige Aufgabe, dessen erfolgreiche Bewältigung im zentralen Deckenspiegel dargestellt ist.

Dies erscheint insofern plausibel, da in der darauffolgenden und einzigen erhaltenen Lünette der Westwand die schicksalhafte erste Begegnung Jasons mit Medea, der Tochter des Königs von Kolchis, vor dem Tempel dargestellt wird (**Abb. 147**). Literaturgrundlage hierfür ist die *Argonautica* des Apollonius von Rhodos (B. 3, V. 962-967). Medea wird von einer weiblichen Figur begleitet, deren Pendant auf Jasons Seite Herkules darstellt. Dies ist mit Blick auf die Literaturgrundlage eigentlich falsch, da Herkules zwar zu den Argonauten zählt, zuvor aber auf der Insel Mysien zurückgeblieben war. In der Szene wird die Übergabe einer kleinen Statue geschildet, die zwar auf dem Fresko kaum zu erkennen ist, aber als eine Art magischer Talisman eine der Voraussetzungen darstellt, damit Jason die feuerschnaubenden Ochsen zähmen kann. Nach anderen Versionen handelt es sich um einen Zaubertrank, der

Jason gegen das Feuer unempfindlich macht. Dementsprechend zeigen beide Protagonisten nach oben in Richtung des Hauptbildes, das die unmittelbare Folge dieser Szene darstellt. Die gezeigte Gestik des Ineinanderlegens der Hände impliziert das ebenfalls in dieser Szene mitgedachte Eheversprechen zwischen Jason und Medea, das vor dem Hekatetempel stattfand. Zur Illustration sei auf ein Fragment eines in der übernächsten Lünettenbeschreibung noch zu thematisierenden Marmorsarkophags verwiesen, das diese besonders für Frauen typische Pose zu diesem Anlass zeigt (**Abb. 148**).[246] Auch wenn sie nicht zur Illustration der unmittelbaren Bildvorlagen dienen kann, so zeigt eine berühmte Stichfolge aus dem Jahr 1563 doch, wie generell beliebt die Jasonhistorie zu dieser Zeit im Umkreis der Schule von Fontainebleau war (**Abb. 149**).[247] Es handelt sich um die Stiche von René Boyvin (1525-1598) aus dem *Livre de la conqueste de la Toison d'Or* nach Leonard Thiry (aktiv um 1536, † 1550). Diese Folge diente insbesondere 1583 den Carracci als Vorlage für die Ausmalung des Palazzo Fava in Bologna, dessen dort thematisierte Jasonlegende auf dem Gebiet der Freskenmalerei den bekanntesten Zyklus des 16. Jahrhunderts darstellt.[248]

Die erste Lünette der Südwand ist direkt oberhalb des Treppenabgangs in den ersten Stock angebracht, sodass nicht die ganze Fläche der Lünette zur Verfügung stand (**Abb. 150**). Man erkennt in dem schmalen Bildsteifen Jason, der gegen den Drachen kämpft und dabei von Medea in sicherem Abstand beobachtet wird. Er hat einen auf dem Fresko schwer identifizierbaren Gegenstand in seiner linken Hand, bei dem es sich um den Zaubertrank Medeas handeln muss, mit dem es Jason gelingt, den Drachen in tiefen Schlaf zu versetzen. Der Grund für diesen Kampf ist das Goldene Vlies, das der Drache bewacht und das man über ihm an einem Ast hängend erkennen kann.

Dementsprechend zeigt die folgende Lünette die zentrale Szene der Argonautenfahrt, die Inbesitznahme des Goldenen Vlieses durch Jason. Ergänzt wird die Szene durch Medea, die zwei Argonauten auf den Erfolg der Mission aufmerksam macht (**Abb. 151**). Die zum Goldenen Vlies hin ausgestreckte Körperhaltung wurde eindeutig von einem Sarkophagrelief (um 140-150 n. Chr.) übernommen, das heute im *Museo Nazionale Romano* im Palazzo Altemps in Rom aufbewahrt wird, früher aber zur Sammlung der Cesi gehörte, die 1622 in den Besitz der Ludovisi überging (**Abb. 152**).[249] Diese Pose war sehr beliebt, wie beispielhaft

[246] Vgl. Robert/Matz (Hgg.) 1890, 203-204, Nr. 192.
[247] Vgl. Robert-Dumesnil 1850, 39, Nr. 46 (8).
[248] Vgl. Ottani Cavina 1966, 41–59 zur *Sala di Giasone*.
[249] Vgl. Robert/Matz (Hgg.) 1890, 203-204, Nr. 192.

die entsprechenden Szenen aus dem Palazzo Mocenigo Querini in Padua (**Abb. 153**)[250] und dem Palazzo Fava in Bologna (**Abb. 154**) zeigen.[251]

Der Platz für die übrigen beiden Lünettenfelder der Südwand ist aufgrund der in das Atrium hereinragenden Treppenkonstruktion nicht vorhanden.

Die den Zyklus beendende Ostwand weist zwei Lünetten mit schiefer Grundlinie auf, bedingt durch die hoch angesetzte Kapitellkonsole des beginnenden Treppenaufganges in den dritten Stock (**Abb. 155**). Die erste Lünette zeigt zwei laufende Männer, die ein abgetrenntes Bein finden. Es handelt sich um Apsyrtos, den Medea getötet und zerstückelt hatte, damit die Argonauten den Kolchern entkommen konnten, die mit dem Aufsammeln der Körperteile wertvolle Zeit verloren.

Die folgende Szene zeigt Medea, der von Jason und den Argonauten in ein Beiboot geholfen wird, um zu der im rechten Hintergrund liegenden Argo zu gelangen (**Abb. 156**).

Die letzte Szene der Ostwand zeigt am Ende des Zyklus die diesmal im linken Bildhintergrund vor Anker liegende Argo sowie wieder die gleichen Figuren in dem gelandeten Beiboot, wobei Jason vom heranschreitenden Peleus empfangen wird (**Abb. 157**).

Unterhalb dieser letzten Lünette befindet sich eine Tür, die wie im ersten Obergeschoss wieder direkt am Aufgang in das nächsthöhere Stockwerk liegt und gleichzeitig den Zugang zu weiteren freskierten Räume derselben zweiten Etage bietet.

### 2.4.6 Wappenraum im zweiten Obergeschoss (*camera dello stemma*)

Verlässt man an dieser Stelle das Atrium durch besagte Tür, gelangt man in einen annähernd quadratischen Raum, dessen einziges Thema das in der Blickachse liegende Familienwappen der Ferreri darstellt (**Abb. 158**). Zwar besitzt auch dieser Raum Zwickel und an jeder Wand vier Lünetten, allerdings sind diese nur noch teilweise zu erkennen und stark verblasst, da sie übermalt wurden. Von der mehrfach gerahmten zentralen Wappenkartusche abgesehen, sind in den Stichkappen, Zwickeln und sechzehn Lünettenfeldern dieses Raumes ausschließlich Grotesken dargestellt. Es handelt sich wahrscheinlich um ein bereits unter Cattaneo Ferrero, dem Vater von Bernardo Ferrero, entstandenes Fresko, da es in dem von ihm gekauften Teil

[250] Vgl. Maritan 2006, der einen guten Überblick über die Fresken dieses Palastes bietet, online: http://salvalarte.legambientepadova.it/moceni.htm.
[251] Vgl. Ottani Cavina 1966, 41–59.

des Palastes liegt, der Bernardo Ferreros Elternhaus war. Darauf deutet auch das alleinige Wappen der Ferrero hin, das von dem Ehewappen Bernardo Ferreros zu unterscheiden ist.

### 2.4.7 Erster Saal im zweiten Obergeschoss (*primo salotto al piano secondo*)

Um über den Wappenraum weitergehen zu können, erfolgt eine Wendung um 90 Grad nach links zur zweiten Tür des Raumes. Unmittelbar mit Eintritt in diesen um 1565 freskierten Raum begegnet man im Hauptfresko dem „Urteil des Paris“ (**Abb. 159**). Inspirationsquelle war einer der bekanntesten Druckvorlagen seiner Zeit, der gleichnamige Stich von Marcantonio Raimondi nach Raffael um 1515 bis 1516 (**Abb. 160**).[252] Das Fresko konzentriert sich allerdings nur auf die im Stich im Vordergrund erscheinende Hauptgruppe, bestehend aus Paris mit Hirtenstab und Hund, Juno mit dem Schwan, Venus mit Amor und Minerva. Auch hier wurden einige Details im Fresko verändert oder weggelassen. So wurde die pryghische Mütze von Paris durch einen Strohhut ersetzt und der eigentlich goldene Apfel wirkt im Fresko eher wie eine dicke weiße Scheibe. Helm und Gorgonenschild vor den Füßen Minervas fehlen vollständig, einzig durch die Attribute der anderen Göttinen und die Kenntnis der Sage oder des Stiches lässt sich Minerva indirekt identifizieren. Zudem spielt die Szene im Fresko in freier Landschaft am Waldrand, sodass der Zeigegestus von Juno sowie ihre geänderte Blickrichtung auf eine dunkle Figur im Hintergrund verweisen, die sich mit einem Stab auf der Schulter in Richtung der in der Ferne liegenden Stadt aufmacht. Es könnte sich um einen Hinweis handeln, der den auf das Urteil folgenden Weg des Paris in die Stadt andeutet, der sein Schicksal besiegeln sollte.

Das Parisurteil ist von einer Groteskenrahmung umgeben, die in die Zwickelfelder und den zwischen ihnen in den Stichkappen erscheinenden Windköpfen überleitet. In den zwölf Zwickeln sind abwechselnd je sechs Krieger und Frauen dargestellt, die vor golden mosaiziertem Hintergrund auf Wolken sitzen. Dies deutet bereits auf eine transzendente Sphäre hin, sodass es sich bei den Dargestellten wohl um Heroen und Heroinen der griechischen Mythologie handeln wird. Die am unteren Ende der Zwickel beigefügten Tafeln lassen auch an den besser erhaltenen Teilen des Feskos keinerlei Beschriftung erkennen. Die Heroen variieren zwar ihre Sitzposition und Kopfhaltung, sind aber fast ohne weitere über die Rüstung als solche hinausgehende Attribute dargestellt und somit nicht sicher zu identifizieren. Allenfalls lassen sich Vermutungen über die Identität einiger weniger Heroen

[252] Vgl. Dunand/Lemarchand 1977, 258-259, dort Fig. 537-540 für weitere Übernahmen der Stichvorlage in der Majolikamalerei und als Bronzerelief im 16. sowie als Tapisserie im 17. Jahrhundert.

anstellen, die sich auch hinsichtlich ihres dargestellten Alters nicht unterscheiden lassen, sondern alle bärtig und erwachsen wiedergegeben sind. Dies erschwert eine differenzierte Identifizierung zusätzlich. Auch seitens der Heldinnen lässt sich nur die Hälfte anhand ihrer Attribute sicher benennen. Aufgrund der ungraden Anzahl von je drei Zwickelfiguren pro Wand und der nicht durchgängig eingehaltenen Blickbeziehungen über die Zimmerecken hinweg, ist es zweifelhaft, ob man innerhalb des Zyklus eine Zuordnung von Paaren erkennen kann. Ebenso unklar ist der beabsichtigte Anfang der Zwickelreihe, da an entscheidender Stelle einige Lünetten unleserlich oder zerstört sind. Der bisherigen Stringenz folgen, wird links unterhalb der Mittelszene mit der Vorstellung der Zwickelfiguren begonnen.

Das erste Bildfeld nimmt ein in heller Tunika und goldenem Brustpanzer mit Löwenkopfverzierung breitbeinig und fast frontal sitzender Krieger ein (**Abb. 161**). Sein Blick ist melancholisch nach links unten gerichtet, während er mit der einen Hand einen Stab hält und die andere das gegenüberliegende Knie an der Außenseite umfasst.

Ihm folgt eine blonde Frau, die dem Betrachter zwar den Rücken zugedreht hat, ihn aber intensiv über die Schulter mustert (**Abb. 162**). Ihren nackten rechten Arm hat sie waagerecht von sich gestreckt, um auf die nächste Zwickelszene zu verweisen. Als besonderes Kennzeichen trägt sie ein goldenes Diadem im Haar. Körperhaltung und der auffällige Zeigegestus erinnern entfernt an die Haltung Apollos in dem Stich „Apollo und Hyacinth“ um 1527 von Gian Giacomo Caraglio (**Abb. 163**).[253] Die dem Betrachter den Rücken zukehrende Sitzhaltung mit ausgestrecktem rechten Arm nimmt ebenfalls die des sitzenden Paris im Hauptbild wieder auf, unter dem sie mittig angeordnet ist.

Der letzte Krieger der Südwand hat sich der vorangegangenen weiblichen Figur zwar zugewandt, scheint aber nachdenklich über die Schulter zu der letzten Lünette dieser Wand zu blicken, von der außer zweier wie Landsknechte bunt gekleideter Figuren leider nichts mehr erhalten ist **(Abb. 164)**. Er hält einen Stab und einen eckigen Schild zwischen seinen Beinen aufrecht und trägt als Schulterverzierung einen goldenen Widderkopf. Es lässt sich vermuten, dass es sich um Jason handelt, nicht mehr als Jugendlicher auf der Jagd nach dem Goldenen Vlies, sondern bereits als gereifter, melancholisch wirkender Krieger. So man mögliche Paarbeziehungen in den Zwickelfiguren sehen möchte und unter den bekanntesten Posen

[253] Vgl. Heinecken 1768, 328, der dieses Blatt an vierter Stelle der von Caraglio gestochenen Bildmotive Perino del Vagas nennt. Der Nummerierung am unteren Blattrand zufolge handelt es sich um das 12. Blatt der zwanzigteiligen Folge, vgl. Le Blanc/Brunet 1854, 588-589, Nr. 9-28, zu diesem Blatt Nr. 20 (12), wobei Adam von Bartsch nur 15 Blätter kennt und dieses Blatt nicht im *peintre-graveur* beschreibt, vgl. Nagler 1858, 680; Passavant 1864, 97-98, Nr. 68; Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 205, Nr. 2802.067. Vgl. zusammenfassend Rousseau 2015, 28–29.

dieses Sagenkreises sucht, fällt auf, dass sich die vorangegangene Pose der mit dem vorderen Arm auf diesen Krieger deutenden und den Kopf mit intensivem Blick über diese Schulter gewandten weiblichen Figur möglicherweise von einer vielfach kopierten Abfahrt Medeas auf dem Drachenwagen herleiten könnte und auf einigen antiken Sarkophagreliefs auf diese Weise gestaltet wurde.[254] Der dort beispielhaft gezeigte Sarkophag war in Rom gut bekannt, er befand sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts vor *Santi Cosma e Damiano* auf dem römischen Forum, ehe er nach 1560 in den Belvedere des Vatikans gebracht wurde. Dementsprechend bezogen sich unter anderen Michelangelo auf dieses Relief, auch in einem Stich des „Meisters mit dem Würfel B“ wurde er verwertet.[255]

Auf den vielleicht Jason darstellenden Krieger deutet die erste Figur der darauffolgenden Ostwand gleich mit beiden Händen (**Abb. 165**). Sie wendet den ins Profil gedrehten Kopf mit leicht geöffnetem Mund bereits zur nächsten Szene, ihr Körper bleibt aber in Richtung der Zimmerecke positioniert. Sie umgibt ein aufgebauschter Schal, der an die Wiedergabe der Zwickelfiguren des Atriums im Erdgeschoss erinnert. Die Pose der dargestellten Heroine erinnert an ein spiegelverkehrtes Zitat des Stichs „Jupiter als Pan, Diana und Cupido als Satyr“ von 1527, gestochen von Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga (**Abb. 167**).[256] Dementsprechend bedient sich dieser Raum wieder aus Bildbestandteilen der „Götterliebenfolge“, die bereits im ersten Stockwerk in zwei Räumen thematisiert wurde.

Zeitlich zwischen den Stichen und dem Fresko erschien 1546 in Paris *La dissection des parties du corps humain divisee en trois livres* von Charles Estienne, der im dritten Buch eben diese Frauenfigur übernommen hat, interessanterweise als Studienillustration einer mit Zwillingen schwangeren Frau mit geöffnetem Unterleib, die ihre Gebärmütter in der Hand hält (**Abb. 168**). Dementsprechend wird die ursprünglich rein dekorative Bilderfindung Perino del Vagas aus den Stichen Caraglios in diesem Kontext einem konkreten

[254] Vgl. Bober u.a. 2010, 153-154, dort Nr. 110.
[255] Vgl. Bartsch 1813b, 204-205, Nr. 28; Robert/Matz (Hgg.) 1890, dort Tafel LXIII, fig. 199.
[256] Vgl. Rousseau 2015, 30–31. Heinecken 1768, 329 nennt dieses Blatt als elftes der von Caraglio nach Perino del Vaga gestochenen Blätter, die übrigen zwei Bilderfindungen der zwanzigteiligen Serie, die er nicht als Götterlieben, sondern Götterverwandlungen bezeichnet, stammen von Rosso Fiorentino. Nagler 1835b, 355 erwähnt sechzehn *"Liebschaften der Götter"*. Adam von Bartsch kannte nur fünfzehn der zwanzig Blätter und nennt dieses Blatt dementsprechend nicht. Es handelt sich anhand der Nummerierung am unteren rechten Bildrand um die Nummer 13 der Serie, die heute durchgängig unter dem Namen „Götterlieben“ bekannt ist, vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 97-99, sub voce Jacopo Caraglio Nr. 2802.009-.023 sowie 209-211, Appendix Nr. 2802.069. Mythologisch gesehen ist das Motiv zweideutig, einerseits wird auf den mythologisch belegten Annäherungsversuch Pans angespielt, den dieser unternahm, nachdem er Diana mit dem Geschenk weißer Wolle angelockt hatte, andererseits impliziert der Adler, dass es sich um den in Pan verwandelten Zeus handelt, der Diana verführen möchte, was mythologisch ebensowenig wie ein Amor in Satyrgestalt belegt ist, vgl. Nagler 1858, 680 und Passavant 1864, 98, Nr. 69, der den Stich "Jupiter transformé en Satyre et Diane" nennt, obwohl sich Jupiter streng genommen in Pan verwandelt und von dem in einen Satyr verwandelten Amor begleitet wird, Le Blanc/Brunet 1854, 588, Nr. 21. (13) vereinfacht den Titel mit "Diane et Pan".

medizinischen Nutzen zugeführt. Die unbestimmten Handposen des Kupferstiches oder höchstens hinweisende Handgestik des Freskos, sind in dieser Variante konkret von Nutzen, zum einen um die erläuternde Inschrifttafel links oben zu betonen, zum anderen um zur besseren Anschaulichkeit die eigenen Organe zu halten und im gewissen Sinne daran mitzuarbeiten, das weibliche Innenleben in Schrift und Bild zu demonstrieren.

Von diesem äußerst spannenden Verwendungszusammenhang zurück zu den Zwickelfiguren. Der Heros in der Mitte der Ostwand weist mit verhaltenem Zeigegestus zwar auf die vorangegangene Frauenfigur hin, blickt allerdings in Richtung des über ihm erscheinenden Windkopfes und am Hauptbild vorbei (**Abb. 166**). Seinen hellblauen Panzer ziert ebenfalls ein kleiner Löwenkopf, wie dies bei der an erster Stelle besprochenen Zwickelfigur der Fall ist. Dieses sich im Zwickelzyklus mehrfach an Brustpanzern und Schuhen wiederholende Schmuckelement, sagt leider nichts über die Identität der Figuren aus. Hinsichtlich der Figurenpose des besagten Helden könnte man von einer Adaption eines Marstypus nach einem verlorenen antiken Original ausgehen, der beispielsweise als Reliefschmuck auf einem römischen Antefix bzw. Stirnziegel diente und von italienischen Künstlern im 15. Jahrhunderts mehrfach kopiert wurde (**Abb. 169**).[257]

Den Abschluss dieser Wand bildet eine nur mit einem grünen Umhang bekleidete nackte Heroin, die ihre rechte Hand vor die Brust hält und den Betrachter aus den Augenwinkeln mustert (**Abb. 170**). Ihr weißes Kopftuch baucht sich in ähnlicher Weise hinter ihr auf, wie dies besonderns in den Zwickelfiguren des Erdgeschossatriums der Fall ist.

Der erste Heros der Nordwand hält seinen leicht melancholischen Blick auf die nachfolgende Frauenfigur gerichtet, während er mit seinem linken Arm einen Schild aufrecht hält, der an seiner rechten Körperseite lehnt und einen goldenen Adler zeigt (**Abb. 171**). Seine Identität lässt sich mithilfe der Folgeszene recht sicher entschlüsseln.

Es handelt sich um die Darstellung einer nackten Frau mit weitem Umhang, die sich, den Blick auf den Betrachter gerichtet, einen Dolch in die Brust stößt, während neben ihr ein Feuer lodert (**Abb. 172**). Bei der Dargestellten handelt es sich um Dido, die, von Aeneas verlassen, diesen zweifachen Selbstmord begeht, indem sie sich ersticht und in einen brennenden Scheiterhaufen springt. Dass es sich bei der vorangegangenen Zwickelfigur um Aeneas handeln könnte, wird nicht nur durch seinen bedauernden Blick auf diese dramatische Selbstmordszene deutlich, sondern auch anhand des goldenen Adlers auf seinem Schild. Es

[257] Vgl. Bielefeld 1968, 47-51 dort mit Tafel 4 und 5; Bober u.a. 2010, 71, Nr. 23 mit den gleichen Abbildungen wie in Bielefeld.

handelt sich um den bekannten Zeusadler, der in der Antike auch zum Wappentier der Stadt Rom wurde. Aeneas Flucht aus Troja durfte ihn auf Beschluss der Götter nicht in anderen Städten und damit auch nicht bei Dido verweilen lassen, sondern musste ihn an einen Ort führen, an dem sein Sohn Alba Longa gründen würde, die legendäre Vorgängerstadt Roms, sodass genau genommen Aeneas als Sohn der Venus der Urvater Roms ist.

Die letzte Szene der Nordwand zeigt einen Dido zugewandten Krieger im Profil, der ihren Selbstmord mit offenem Mund beobachtet (**Abb. 173**). Bemerkenswertestes Attribut ist sein Herrschaftszeichen, ein Krummstab, dessen Schnecke sich neben seinem linken Knie befindet. Abgesehen von dem leicht dem Geschehen zugeneigten Oberkörper ähnelt diese Figurenpose Michelangelos Ignudo über der „Erythräischen Sybille“ in der Sixtinischen Kapelle, der bereits Pate für eine der kleineren Rahmenfiguren im zur *Via Quarda Superiore* hin ausgerichteten Raum gestanden hatte.

Die linke Frauenfigur der Westwand blickt den Betrachter mit ähnlich vielsagendem Blick an wie ihre Leidensgenossin Dido und rammt sich ebenfalls einen Dolch in die Brust (**Abb. 174**). Sie trägt einen ähnlich gebauschten Haarschleier wie die Zwickelfiguren des Atriums im Erdgeschoss, verdeckt mit dem Arm eine Brust und hat ebenfalls nur ein Tuch über die Oberschenkel drapiert, wie die ihr gegenüber an der Ostwand angeordnete Frauenfigur. Es wird sich in diesem Fall um Lucrezia handeln, die sich aus Scham über die durch Tarquinius Superbus erlittene Vergewaltigung erdolchte.[258] Der danach folgende Aufstand beendete die Königsherrschaft über das antike Rom.

In der Mitte der Westwand wird ein Krieger gezeigt, der mit purpurnem Mantel bekleidet auf seinen Herrscherstab zeigt, während er seinen Kopf der nachfolgenden Frauenfigur im Profil zugewendet hat (**Abb. 175**). Sein ihm beigestelltes Schild zeigt keine figürliche Darstellung, sodass einzig ein Umhang aus Purpur auf seinen hohen gesellschaftlichen Rang hindeutet, der sich womöglich mit der folgenden Zwickelfigur verknüpfen lässt.

Die letzte zu besprechende Zwickelszene zeigt eine barbusige Frau, die ihren rechten Arm nach dem Mann in der vorangegangenen Szene ausstreckt und dessen intensiven Blick erwidert (**Abb. 176**). Anhand der Schlange, die sie sich an die Brust geführt und die bereits zugebissen hat, lässt sich die Dargestellte zweifelsfrei als Kleopatra identifizieren. Demzufolge wäre es möglich, in dem noch jungen Heros mit purpurnem Mantel im

[258] Vgl. hierzu auch den Selbstmord der Lucrezia im Palazzo della Rovere in Savona (Kapitel 2.5 mit **Abb. 267**).

vorangegangenen Zwickel möglicherweise den Feldherren Marc Anton zu sehen, der der Grund für Kleopatras Selbstmord war.

Die Lünetten des „Parissaales“ sind fast zur Hälfte zerstört. Es ergeben sich erhebliche Fehlstellen innerhalb der Bilderchronologie der Parissage,[259] von der dadurch unklar ist, wo genau im Raum sie begann. Über die Lünetten der Süd- und Ostwand lassen sich keine sicheren Aussagen treffen, da ihr unmittelbarer bildlicher Zusammenhang zerstört ist. Die Beschreibung verläuft gemäß der Chronologie der noch erhaltenen Szenen von rechts nach links und soll rechts unterhalb des Mittelbildes beginnen. Die erste Lünette ist bis auf die beiden in Landsknechttracht gekleideten Wachen links schlecht erhalten (**Abb. 164**). Unklar bleibt, was oder wer bewacht wird und ob diese Szene als Anfangsbild der Reihe gedacht war oder vielleicht auch eine Szene gegen Ende markiert.

Die zweite Lünette links davon zeigt die Begegnung zweier Personen auf einem bildfüllenden Balkon (**Abb. 164**). Die rechte Figur stellt einen König mit Krone dar, während es sich bei der linken um eine blonde Frau handelt, die auf die nachfolgende Szene deutet. Es könnte sich vielleicht um Hekabe handeln, die mit ihrem Mann König Priamus zusammentrifft, und ihn mit dem Zeigegestus ihrer rechten Hand auf die nächste Lünette hinweist.

Die dritte Lünette ist größtenteils zerstört, einzig ein Stück gebauschtes rotes Tuch ist am oberen Rand erkennbar, vielleicht Teil einer Art Baldachin. Es könnte sich sagenintern um eine Darstellung der unter dem Baldachin schlafenden Hekabe handeln und auf den Traum hindeuten, der in der vorangegangenen Lünette zwischen dem Königspaar thematisiert werden könnte. Die figürliche Szene einer auf einem Delphin reitenden halbnackten Frauenfigur in Begleitung einer weiteren ist in der Stichkappe oberhalb dieser Lünette eindeutig erkennbar. Das Motiv besitzt ein berühmtes Vorbild. Es handelt sich um das sechzehnte Blatt der bekannten Kupferstichserie der Legende um Psyche, die im nächsten Raum ausführlich thematisiert werden wird (**Abb. 177**).[260] Im Fall des Freskos ist diesmal eine vollständige Loslösung aus dem narrativen Kontext der Stichvorlage feststellbar (**Abb. 161** und **Abb. 162**). Bis auf die Figur der Psyche selbst, dem Delphin und der begleitenden Nereide hinter ihr, wurde alles Weitere, auch die im Kupferstich die Hauptrolle spielende weiße Taube, in der Stichkappe weggelassen. Dementsprechend handelt es sich nicht notwendigerweise auch im Fresko um Psyche, sondern um eine aufgrund der vorgenommenen Reduktion verallgemeinernde Darstellung einer beliebigen Nereide.

[259] Vgl. Türk 1897-1902, Sp. 1580–1638 grundlegend für alle in der Folge besprochenen oder vermuteten Sagenzusammenhänge dieses Lünettenzyklus.
[260] Vgl. Bartsch 1813a, 192, Nr. 239; Bartsch 1813b, 218, Nr. 54.16.

Auch die letzte Lünette der Südwand ist kaum erhalten (**Abb. 175**, **Abb. 176** rechts). Soweit erkennbar, spielt die Szenerie im Freien in der Nähe eines Baumes oder vielleicht dreier hoch auflodernder Flammen. Daneben sind mittig zwei Schlagen auszumachen, die ihre Köpfe einander zugewandt haben. Natürlich haben diese Tiere innerhalb des Trojanischen Sagenkreises ein großes Bedeutungsspektrum, zu denken wäre beispielsweise an die Wasserschlangen, die Laokoon davon abhielten, Troja zu retten. Innerhalb der *Parisvita* tauchen zu Beginn und am Ende Schlangen auf. Vor seiner Geburt träumt seine Mutter Hekabe von einer Fackel voll wimmelnder Schlangen, die sie gebären und die Troja zerstören wird. Dieses spektakuläre Traumbild könnte innerhalb dieser Lünette vielleicht abgebildet sein, sicher lässt sich dies anhand des schlechten Erhaltungszustandes des Freskos allerdings nicht sagen. Paris selbst, dessen im Hauptbild dargestelltes Parisurteil die Ursache für den Trojanischen Krieg darstellt, wird schließlich selbst indirekt von Schlangen getötet, respektive von den Pfeilen des Philoktetes, die in das Gift der Lernäischen Schlange bzw. mehrköpfigen Hydra getaucht waren, die Herkules als eine seiner zwölf Aufgaben getötet hatte. Vermutet man den Beginn der Bilderzählung unterhalb des Mittelbildes, wie dies beispielsweise für das Atrium im gleichen Stockwerk zutrifft, könnte es sich möglicherweise in der vorangegangenen Szene um eine Darstellung der schlafenden Hekuba handeln, deren Traum in dieser Lünette dargestellt ist. Dies könnte ebenfalls den Zeigegestus der an zweiter Stelle besprochenen Lünette erklären, der sowohl auf Hekubas Erzählung von dem Traum und als auch auf dessen gesondert dargestellten Inhalt hindeuten könnte.

Leider ist auch das erste Lünettenfresko der Westwand nur schwach erhalten geblieben (**Abb. 175** und **Abb. 176**). Die Szene spielt auf einer Anhöhe vor den Toren der Stadt, wahrscheinlich mit Blick auf die Legende auf dem Berg Ida, an dem Troja liegt. Erkennbar ist eine nach links zur nächsten Lünette blickende Frau im langen roten Kleid, die ihre Arme auf Höhe des Herzens angewinkelt hat und in Richtung der Folgeszene läuft.

Tatsächlich taucht diese Gestalt in der folgenden Lünette deutlich sichtbar in Erscheinung (**Abb. 175** und **Abb. 176**). Es handelt sich um die Übergabe des nach seiner Geburt ausgesetzten und von einem Hirtenpaar aufgenommenen Paris, der einer Amme, nämlich besagter Frau im roten Kleid, übergeben wird.

Auch die nächste Szene stellt die Amme im roten Kleid dar (**Abb. 174**). Sie führt den mittlerweile zum Kleinkind herangewachsenen Paris an der Hand und trifft mit ihm auf eine Frau, die in langer gelber Tunika und kürzerem blauen Chiton mit überraschter Gestik auf sie zuläuft und auf Paris deutet.

Ihre Identität bleibt auch in der nächsten Lünette unklar (**Abb. 174**). Hier wird gezeigt, wie genau diese Frauenfigur dem zum Hirtenjungen herangewachsenen Paris das Lesen beibringt. Der Zeigegestus der Frau in Richtung des Hauptbildes könnte als ein Hinweis verstanden werden, dass solcherart Schulung die Grundvoraussetzung für sein späteres Urteil darstellte. Paris wird von den Literaturquellen zwar als klug beschrieben, wer ihn allerdings ausbildete, bleibt unklar.

Die erste Lünette der Nordwand setzt die Ausbildung des Paris fort, nun in Gestalt einer anderen Frauenfigur, die ihn im Bogenschießen unterrichtet (**Abb. 173**). Auch ihre Identität ist in den Literaturquellen nicht belegt, ebenso wenig, ob es sich um die auf diesem Gebiet bewanderte Göttin Diana handelt.

Die zweite Lünette der Nordwand zeigt Paris beim Liebesakt mit einer Frau unter einem roten Tuch im Freien (**Abb. 173**). Bei der Dargestellten muss es sich um die Bergnymphe Oinone handeln, die Paris noch vor dem „Parisurteil“ und der Erkenntnis über seine königliche Abstammung heiratete. Sie wurde von ihm mit seinem Aufbruch nach Troja verlassen und Helenas wegen verstoßen, sodass sie sich später weigerte, den durch die vergifteten Pfeile tödlich verletzten Paris zu heilen.

Die nächste Szene stellt den Moment unmittelbar vor dem im Mittelbild dargestellten Parisurteil dar (**Abb. 171** und **Abb. 172**). Merkur hat die drei Göttinnen bereits zu Paris geführt und ist im Begriff, den Schlafenden zu wecken.

Die letzte Szene der Nordwand setzt unmittelbar nach dem „Parisurteil“ ein. Gezeigt wird Paris’ Ritt auf einem weißen Pferd, d.h. sein Aufbruch nach Troja nach der Erkenntnis, einer der Söhne des Priamos zu sein.

Alle Lünetten der Ostwand sind schlecht erhalten und zum Teil nicht mehr eindeutig zu entziffern. Dies trifft vor allem auf die ersten beiden Lünetten zu, die unmittelbar auf Paris’ Ritt nach Troja folgen (**Abb. 170**). Einzig erkennbar an der ersten Lünette sind ein bildhohes Gebäude rechts sowie einige aufgereihte Säulen unter freiem Himmel, die einen Blick auf den Hintergrund freigeben. Vielleicht handelt es sich am eine Anspielung auf den Austragungsort der zeitgleich zu Paris’ Ankunft in Troja gerade stattfindenden Leichenspiele, mit denen man an den noch tot geglaubten Paris erinnern will.

Allerdings spielt sich auch die nächste Lünettenszene noch im Freien vor einem großen, vom Lünettenbogen abgeschnittenen Gebäude in der rechten Bildhälfte ab, sodass es ebenso

plausibel sein könnte, diese und die vorangegangene Szene als die Beschreibung des Weges anzusehen, den Paris nach Troja zurücklegt hatte (**Abb. 170**). Einige Autoren beschreiben diesen Rückweg zu seinen Eltern als von schlechten Vorzeichen bestimmt. So sollen Türme plötzlich umgefallen, Mauern zusammengebrochen, Flüsse ganz ausgetrocknet sein oder sich blutrot gefärbt haben, alles Hinweise auf die Folgen des von ihm verursachten Trojanischen Krieges.[261]

Die folgende Lünette ist besser erhalten. Erkennbar ist ein sitzender und nach vorne gebeugter alter Mann, der in Richtung der beiden stehenden Männer vor ihm deutet (**Abb. 165** und **Abb. 166**). Anhand der in den anderen Lünetten dargestellten Kleidung kann einer der Dargestellten identifiziert werden. Die sitzende Figur links trägt die identische Kleidung wie die sehr wahrscheinlich Priamus wiedergebende stehende Figur mit Krone in der an zweiter Stelle besprochenen Szene (**Abb. 164**). Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei der gegenüber dem Betrachter positionierten Figur ganz rechts mit der in Richtung des Königs ausgestreckten Hand um Paris handelt. Er ging als Sieger aus den Leichenspielen hervor und wurde aufgrund dessen als der tot geglaubte Königssohn erkannt. Diese Szene könnte einerseits die Bereitschaft von Priamos zeigen, den verloren geglaubten Sohn wieder aufzunehmen, andererseits aber auch die Warnungen seines seherisch begabten Sohnes Helenus in der Mitte zeigen, der deutlich nach oben in Richtung des Parisurteils zeigt, mit dem das Schicksal Trojas besiegelt war.

Die zugehörige Stichkappenszene zeigt einen auf einem Delphin reitenden Putto mit erhobenem rechtem Arm (**Abb. 165** und **Abb. 166**). Das Motiv stammt ursprünglich von der Südwand der *Stufetta Bibbiena* im Vatikan, die von Raffael und seiner Werkstatt 1516 vollendet wurde (**Abb. 178**). Gestochen wurde dieses nach einer verlorenen Zeichnung von Raffael konzipierte und Giulio Romano freskierte Motiv „Venus und Amor auf Delfinen reitend“ (**Abb. 179**) von Marco Dente da Ravenna (um 1490-1527). Der in drei Zuständen erhaltene Stich wurde im zweiten Zustand von Antonio Salamanca verlegt und ist zwischen 1515 und 1520 zu datieren.[262] Während im Vatikan-Fresko der Hintergrund deutlich reduzierter dargestellt ist als im Stich, wurde für die Stichkappe des „Parissaales“ wiederum die Figur des Amors auf dem Delphin aus dem szenischen Kontext herausgelöst und durch

[261] Vgl. Türk 1897-1902, Sp. 1585.
[262] Vgl. Bloemacher 2016, 227-229 mit Fn. 358, 231, dort Abb. 179 für den ersten Zustand des ebenfalls im British Museum aufbewahrten Kupferstichs. Vgl. Redig de Campos 1983, 231, dort Abb. 11 und 30 für den Zustand des Freskos vor der Restaurierung 1971/1972. Vgl. Bartsch 1813a, 244-245, Nr. 324, der das von Salmanca verlegte Blatt als den ersten Zustand beschreibt. Vgl. Passavant 1864, 69, Nr. 32 mit Bezug auf Bartsch.

das Weglassen des Pfeiles in der erhobenen Hand sowie des umgeschnallten Köchers zu einem beliebigen Knaben auf einem Delphin umgedeutet. Die somit ausschließlich dekorative Füllfigur wurde für einen wesentlich kleineren Wandabschnitt von untergeordneter Bedeutung verwendet. In der *Stufetta* dagegen füllt die Szene die linke Hälfte der Südwand und spielt vordergründig, wie auch die anderen Szenen, mit der Wasserthematik auf den Verwendungszweck des Raumes an.

Die letzte Lünette zeigt vielleicht den Blick vom gegenüberliegenden Ufer auf die vor Troja gelandete griechische Flotte und den Beginn des Trojanischen Krieges.

Nachdem man die Runde durch den Parisraum an der Ostwand, die zugleich die Fensterwand ist, beendet hat, gelangt man durch eine 180 Grad Drehung mit dieser als Schlusspunkt angenommenen Lünette im Rücken durch eine zweite Tür in den nächsten Raum, indem man die Tür, durch den man den Parisraum vom Wappenraum ausgehend betreten hat, links liegen lässt (**Abb. 130**).

### 2.4.8 Zweiter Saal im zweiten Obergeschoss (*secondo salotto al piano secondo*)

Dieser angrenzende Raum besitzt etwa die gleichen Ausmaße wie der Parisraum, fällt allerdings durch eine innerhalb des Palazzo Ferrero ungewöhnlich komplizierte Gestaltung des Deckenspiegels ins Auge (**Abb. 180**). Dieser annähernd quadratische Raum (Abb. **130**) versammelt eine Vielzahl von Einzelszenen in dem komplex untergliederten Mittelspiegel, dessen zentrales Mittelbild nicht nur anhand der Größe von beigeordneten Szenen der Decke übertroffen wird, sondern als solches fast nicht mehr zu erkennen ist, da es sich in das Mosaik gerahmter Einzelszenen des Deckenspiegels einpasst, ohne von den Begleitszenen deutlich abgesetzt zu sein, wie dies in den anderen Räumen bedingt durch mehrfache, direkt am Mittelbild ansetzende und in die Stichkappen überleitende Rahmungen oder umgebende Grotteskenmalerei der Fall gewesen ist. Diese zwar dekorative, aber kleinteilige Untergliederung wirkt auf den ersten Blick verwirrend, da der Blick anderes als in den anderen Räumen nicht zunächst auf der deutlich als solcher erkennbaren Mittelszene ruht, sondern von Anfang an zwischen den vielen kleinen Einzelszenen hin- und herspringt. Die künstlerischen Vorbilder sind durch diese Zerteilung der Decke sowie die ebenfalls freskierten Zwickeln und Lünetten derart zahlreich, dass man diesen Raum fast schon als den Gipfel der Bildzitate des Palazzo Ferrero bezeichnen kann. Hinsichtlich der Zugänge in diesen Raum ergibt sich eine weitere nicht zu unterschätzende Besonderheit. Betritt man den Raum

gemäß des oben beschriebenen Weges durch den Palast über den vorgelagerten Parissaal, so ist eine 90 Grad Drehung nach rechts notwendig, so man vorhaben sollte, sich zunächst nur auf die Szene im Scheitelpunkt des Deckenspiegels zu konzentrieren. Anders verhält es sich, wenn man diesen Raum durch die andere Tür betreten sollte und damit die im Zentrum gelegene Szene richtig herum sehen kann. Diese Tür ist hinsichtlich der Freskenrezeption bemerkenswert gut platziert worden, da sie vom ersten Treppenabsatz der vom ersten in den zweiten Stock führenden Treppe aus direkt in diesen Raum führt. Denkbar wäre somit auch, dass der Besucher, nachdem er auf dem ersten Treppenabsatz angekommen ist und somit direkt vor dem Fenster steht, entweder unmittelbar durch die zu seiner Rechten befindliche Tür in diesen Raum geht oder, wie bereits beschrieben, dem Fenster den Rücken zukehrt und zunächst die drei Einzelszenen der Teppenwölbung begutachtet, um sich dann entweder durch die nun linkerhand befindliche Tür ebenfalls in den Raum zu begeben oder sich der zweiten Treppe hinauf zum Jason-Atrium zuzuwenden.

Nach der bisherigen Wegbeschreibung erfolgt der Zugang vom Atrium aus über den Wappen- und den Parisraum durch die zwischen den Zimmern gelegene Tür. Begonnen wird der Einheitlichkeit halber wieder mit der Besprechung der Szene am Scheitelpunkt der Decke (**Abb. 180**). Trotz starker Beschädigungen ist in der Mitte ein Krieger in goldener Rüstung auf einem steigenden weißen Pferd zu erkennen, der seinen ganzen Oberkörper stark nach links und damit dem Betrachter zugedreht hat, um den langen nach unten zeigenden Speer in seiner Rechten wirkungsvoll in dem vor ihm stattfindenden Schlachtengetümmel einsetzen zu können. Am rechten Bildrand dagegen steht in der Ferne eine Gruppe Menschen, die nicht beabsichtigen, in das Geschehen einzugreifen. Ein direktes künstlerisches Vorbild existiert zwar im Bereich der Freskomalerei, soll aber aus inhaltlichen Gründen erst im Kapitel 2.5 thematisiert werden. Der Inhalt wäre ohne diese Zuhilfenahme nur mit Blick auf das Fresko schwer, genau genommen überhaupt nicht zu entziffern, da es sich theoretisch um jeden beliebigen Helden handeln könnte, der vom Pferd aus gegen Angreifer kämpft. Der dargestellte Held verteidigt die Sublikische Brücke in Rom vor angreifenden Soldaten und opfert sich damit für das Wohl der Stadt. Es handelt sich um Horatius Cocles, einen der Helden der römischen Geschichte. Dieses Tugendexemplum zeigt das vorbildhafte Eingreifen einer Einzelperson für den utilitaristischen Nutzen und wird im Folgenden sowie im letzten Unterpunkt dieses Kapitels noch tiefergehend interpretiert werden.

Das Fresko im Zentrum des Deckenspiegels ist von vier weiteren szenischen Darstellungen in trapezförmiger Rahmung umgeben. Ein kurzer Blick zur links vom Hauptbild erscheinenden

Szene genügt, um als Thema dieser vier Szenen die Geschichte um Armor und Psyche zu vermuten. Wie nicht anders zu erwarten, wurden diese Szenen nach konkreten Druckgraphikvorlagen freskiert. Es handelt sich um die Wiedergabe vierer Blätter aus der zweiunddreißigteiligen Serie der Fabel um Psyche wahrscheinlich um 1530/1540 nach Raphael gestochen von Michiel Coxcie (1499-1592) und nach diesem wiederum vom „Meister mit dem Würfel B“ zunächst ohne und von Agostino Veneziano, gen. *dei Musi* mit erläuternden Texten unterhalb der Bilder nachgestochen.[263] Vasari dagegen behauptet, Michiel Coxcie sei selbst der Inventor für diese umfangreiche Serie gewesen. Vasari ist hier zu widersprechen, da zumindest einzelne Figurengruppen eindeutig auf die Invention Raffaels zurückgehen, wie beispielsweise der Vergleich von Jupiters Umarmung mit Amor aus dem neunundzwanzigsten Stich der Serie[264] mit dem von Giulio Romano ausgeführten Zwickelfresko in der „Loggia von Amor und Psyche“ zeigt, das 1518 in der Villa Farnesina gestaltet wurde.

Die Chronologie der für die Fresken aus der Kupferstichserie entnommenen Motive beginnt unterhalb der Horatius Cocles-Szene, inspiriert von vier unmittelbar aufeinander folgenden Blättern dieser Serie. Der Freskenzyklus beginnt mit dem zwölften Stich der Serie, der sagenchronologisch mit der Szene im Hintergrund beginnt, die den Transport von Psyches Schwestern auf einer Wolke durch den Windgott Zephyr zeigt (Apuleius B. 5, K. 14 oder 16), während im Vordergrund die rechts stehende Psyche ihren beiden Schwestern zuhört (**Abb. 181**). Die im Vordergrund dargestellte Szene handelt von den beiden neidischen Schwestern Psyches, die sie erfolgreich davon überzeugen, dass sie mit einem Ungeheuer liiert ist (B. 5, K. 17-20), da die Hauptbedingung der Liason war, dass Psyche ihren Geliebten nicht sehen durfte.[265]

Links davon setzt sich die Erzählung anhand des dreizehnten Blattes der Kupferstichfolge mit der wohl bekanntesten Szene der gesamten Psychelegende fort (**Abb. 182**).[266] Nach der nächsten Liebesnacht bricht Psyche ihr Versprechen gegenüber Amor und betrachtet ihn im

[263] Vgl. Bartsch 1813a, 189-190, Nr. 235-238; Bartsch 1813b, 211-224, Nr. 39-70; Bartsch/Oberhuber (Hg.) 1978a, 234-235, Nr. 237 (191) und 238 (191); Bartsch u.a. (Hg.) 1982, 195-226, Nr. 39 (212)-70-II (224). Alle Handbücher geben übereinstimmend Raphael als den Inventor der zweiunddreißigteiligen Psyche-Serie an. Einige Autoren nennen den Stecher anonym bzw. schreiben die Serie dem in Italien tätigen französischen Architekten und Kupferstecher Jacques Androuet du Cerceau d. Ä. (1510/1520-1585/1586) zu, vgl. Le Blanc/Brunet 1854, 44-46, Nr. 29-60; Brunet 1860, Sp. 283-284 sub voce Androuet du Cerceau (Jacq.), bes. Sp. 283 sowie Nagler 1835a, 119 sub voce Androuet-Ducerceau, Jacques. Vgl. Mertens 1994, 314 zum Stilvergleich des zehnten Blattes dieser Folge, dort mit einer Datierung der Coxcie-Serie um 1532-33.
[264] Vgl. Bartsch 1813b, 223, Nr. 67.29.
[265] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1982, 296, Nr. 50-11 (216); Bartsch 1813b, 216-217, Nr. 50.12.
[266] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1982, 207, Nr. 51-11 (217); Bartsch 1813a, 191-192, Nr. 238; Bartsch 1813b, 217, Nr. 51.13).

Licht einer Öllampe. Gebannt von der schönen Gestalt des Gottes bemerkt sie nicht, wie ein Öltropfen aus der Lampe auf den schlafenden Amor fällt (Apuleius, B. 5, K. 23). Während sich das Fresko nur auf diese Mittelszene konzentriert und die im Kupferstich, schildert der Kupferstich noch die rechts darggestellte Selbstverletzung Psyches durch Amors Pfeil (B. 5, K. 23) sowie links die Flucht Amors aus dem Fenster, während Psyche versucht, ihn am Fuß zurückzuhalten (B. V, K. 24).

Oberhalb der Mittelszene wird nunmehr im Freien nach dem vierzehnten Blatt der Serie die eigentliche Flucht Amors vor der sich verzweifelt an den Kopf fassenden Psyche dargestellt (**Abb. 183**).[267] Zwischen der Hintergrundszene des vorangegangenen Blattes und der Szene im Vordergrund dieses Kupferstiches liegt eine bildlogische Lücke, da nicht direkt gezeigt wird, wie Psyche vom Schlafzimmer unter den Baum im Freien gelangt. Apuleius hingegen liefert die Erklärung, dass sich Psyche an Amors rechten Fuß festgehalten habe, als dieser aus dem Zimmer flog, sie aber irgendwann die Kräfte verlassen hätten und sie zu Boden gestürzt wäre, sodass Amor sie vom Gipfel einer Zypresse aus für ihr Verhalten tadelte (B. 5, K. 24). In diesem Fall wurden im Fresko auch die sagenchronologisch anschließenden Geschehnisse im Hintergrund übernommen, nämlich Psyches Versuch sich zu ertränken und den Zuspruch, den sie nach ihrer Rettung durch Pan von diesem erhält (B. 5, K. 25).

Der Psychezyklus des Cocles-Zimmers endet mit dem fünfzehnten Stich der Kupferstichserie (**Abb. 184**).[268] Sein Freskenpendant ist ziemlich schlecht erhalten, sodass nur anhand des Stiches die Entschlüsselung der Szene eindeutig ist. Rechts im Vordergrund wird Psyche dargestellt, die ihren beiden Schwestern von ihrem Unglück erzählt, von Amor verlassen worden zu sein (B. 5, K. 26-27). Eine interessante Hinzufügung ist die Szene im linken Bildmittelgrund, auf die von der ihr am nächsten stehenden Schwester Psyches verwiesen wird. Sie könnte ohne Kenntnis der Sage leicht als Doppelselbstmord der beiden Schwestern missverstanden werden, tatsächlich springen beide Schwestern aber von dem Felsen, damit Zephyr sie auf der Wolke zu Amor bringen kann, um ein gutes Wort für ihre Schwester bei ihm einzulegen (B. 5, K. 26-27).

Verbunden mit dem Zentralbild werden diese vier trapezförmigen Szenen aus der Psychelegende jeweils an den Schenkeln entweder über Panele mit Grotesken oder kämpfenden Tritonen mit Nereiden, teils ergänzt um Putti. Wie sehr diese seitlichen Panele im Zeichen Raphaels und seiner Schule stehen, soll beispielhaft ein Ausschnitt des rechts

[267] Vgl. Bartsch 1813b, 217-218, Nr. 52.14.
[268] Vgl. ebd., 218, Nr. 53.15.

oberhalb der Fluchtszene Amors angebrachten Tritonenkampfes zeigen (**Abb. 180**), der von einem Putto begleitet wird, dessen Pose identisch mit dem berühmten Putto aus dem 1511 von Raphael geschaffenen „Triumph der Galatea“ aus der Villa Farnesina in Rom ist. Der verbliebene quadratische Raum zwischen der kürzeren Grundseite der Trapezszenen und dem Zentralbild wird von vier quadratischen Szenen gefüllt, die jeweils einen Putto entweder auf einem Delphin oder Drachen reitend zeigen. Auf gleicher Höhe wie die Grundseiten der Trapeze gelegenen ebenfalls quadratischen Eckszenen ist zumindest bei den drei noch erhaltenen Ecken unterhalb der Hauptszene je ein Vogelpaar dargestellt, während links oberhalb der Mittelszene ein grüner Papagei vor einem Spiegel sitzt (**Abb. 192**). Die Kombination zweier Statussymbole ist sehr wahrscheinlich negativ konnotiert. Einerseits ahmt der Papagei die menschliche Sprache nach ohne sie zu begreifen, andererseits zeigt sich nichts als seine eigene Eitelkeit im Spiegel. Neben Mimesis und Vanitas werden gleichzeitig auf den Seh- und Gehörsinn sowie durch die hinter dem Vogel hängenden Früchte auf den Geschmacksinn angespielt.

Der äußere Rahmen des Deckenspiegels ist an allen vier Ecken mit dem Ferrero-Wappen versehen. Die oberhalb und unterhalb der Mittelszene angeordneten Kartuschen mit Begleitfiguren erinnern an das Rahmungsprinzip des Saturn-Raumes im ersten Stockwerk. Wie auch dort wurden die Bildfelder mit Motiven gefüllt, die bekannte Urheber haben. Im Cocles-Zimmer werden die Posen einiger der liegenden Frauenfiguren in der Rahmung allerdings nochmals in den jeweilig unter ihnen erscheinenden Lünettenfiguren wiederholt, wenn auch in einen anderen attributiven Kontext gesetzt. Zumindest einige dieser Rahmenfiguren verdienen Beachtung, da ihre Vorbilder zu berühmt sind, um missachtet zu werden.

Die links liegende Frau im Rahmenstreifen unterhalb der Mittelszene (**Abb. 188**) wiederholt die Pose der ebenfalls links im Rahmenstreifen angebrachten Frauenfigur rechts von dem Hauptbild (**Abb. 198**). Die Frauenpose beider Figuren sowie der herannahende Satyr sind einem Kupferstich nach einem antiken Basrelief von Marco Dente, auch Marco da Ravenna genannt (um 1486-1527), entnommen, der auf etwa 1510 bis 1527 datiert wird und im Fresko spiegelverkehrt und mit ausschließlicher Konzentration auf die Hauptfiguren wiedergegeben wurde (**Abb. 185**).[269]

[269] Vgl. Bartsch 1813a, 182, Nr. 223. Vgl. Dunand/Lemarchand 1977, 29, dort Fig. 47 für eine Zuschreibung dieses Stiches an Marcantonio Raimondi.

Die oberhalb der Mittelszene angeordneten beiden Genien mit Trompete (**Abb. 192** und **Abb. 193**), repräsentieren an dieser Stellen ebenfalls ein konkretes Vorbild, das allerdings erst im Kapitel 2.5 besprochen werden soll. Der linke Genius in Rückenansicht wiederholt sich identisch in der rechts davon ansetzenden Lünettendarstellung (**Abb. 193**).

Links von der Mittelszene aus gesehen befindet sich am rechten Rand des Rahmenstreifens eine barbusige halbliegende Frauengestalt, die ihren rechten Arm hinter dem Kopf angewinkelt hat. Dieser Pose kommt einer Zeichnung von Albrecht Dürer (1471-1528) mit dem Titel „Huius Loci Sacri Custodia Fontis“ recht nahe, die um 1514 datiert wird. Während die Quellnymphe Dürers mit ihrem rechten Arm einen Gewandzipfel über den Schambereich zieht, hält die vergleichbare Nymphe im spiegelverkehrten Fresko ein langes Füllhorn aufrecht und hat aus Platzmangel die Beine stärker angewinkelt. Natürlich war diese Pose auch Raimondi nicht unbekannt, dessen Interpretation der Nymphe an zierlicher Eleganz kaum mehr zu überbieten ist.[270] Sein Stich einer von einem Satyr überraschten Nymphe zeigt eine ähnliche, aber nicht so gut zu dem Fresko passende Pose wie die in der Dürer-Zeichnung.

Nach dieser Beschreibung des äußerst kleinteiligen Deckenspiegels kann man sich nun den Zwickelfiguren widmen, die zusammen mit den Lünetten wieder ein bereits gewohntes Bild abgeben. Wie bereits im Erdgeschossatrium stehen die Zwickelfiguren auf Wolken, in diesem Fall aber ohne erkennbares Mosaik vor einem einfachen dunkelblauen Himmel. Obwohl davon auszugehen ist, dass sich in diesem Raum weder Zwickel noch Lünetten einer bestimmten Reihenfolge unterordnen, sondern unabhängig vom Deckenspiegel funktionieren, wird sich die Beschreibung dennoch nach der Chronologie der Psyche-Szenen ausrichten, um eine bessere Übersichtlichkeit zu ermöglichen.

Demgemäß wird mit der rechts unterhalb des Mittelbildes erscheinenden Zwickelfigur als der ersten der Südwand begonnen (**Abb. 186**). Im Fresko etwas verblasst, lässt sich dennoch ein stehender nackter Mann in Rückenansicht erkennen, der dem Betrachter einen Schulterblick zuwirft und ein gelbes Fell wie einen Kapuzenmantel trägt. Anhand dieses Attributs lässt sich die Figur als Herkules identifizieren, der das Fell des Nemeischen Löwen nach dessen Erlegung trug. Demnach müsste es sich bei dem mitgeführten Stab eigentlich um seine Keule handeln, besonders wenn man das Fresko mit dem entsprechenden Blatt der von Caraglio gestochenen Götterserie vergleicht, die nach Zeichnungen Rosso Fiorentinos entstand (**Abb. 187**). Wie im Fresko posiert Herkules nur mit dem Löwenfell bekleidet in Rückenansicht und mit zur linken Schulter gewandtem Blick, dennoch ist es mit dem Fresko nicht identisch. Hier

[270] Vgl. Bartsch 1813a, 240, Nr. 319.

wird Herkules' vollständig unbedeckte Rückenansicht präsentiert, die im Stich vom Fell zumindest teilweise verdeckt wurde. Ebenso wird das Fell über den Hinterkopf gezogen und vor dem Körper mit der kaum sichtbaren rechten Hand festgehalten, was im Stich nicht notwendig ist. Neben der fälschlich als Stab abgebildeten Herkuleskeule wirkt auch sein Blick über die Schulter etwas ungeschickt bzw. anatomisch fast zu flexibel, ähnlich wie die merkwürdig eckige rechte Schulter, deren Arm amputiert erscheint, obwohl man bei genauem Hinsehen die Finger dieses Arms vor der anderen Körperseite erkennt. Auch war natürlich für die Zwickelspitze eine geschlossene Beinstellung notwendig, trotzdem scheint die anatomisch plausiblere Schilderung des Kupferstiches keine genaue Bildvorlage oder der ausführende Künstler eher mäßig begabt gewesen zu sein.

Links davon zeigt das zweite Zwickelfeld der Südwand eine nackte Frau, die ebenfalls in Rückenansicht den linken Arm erhoben hat (**Abb. 188**). Im Fresko fast mit den weißen Wolken verschmolzen erkennt man an ihrer rechten Seite einen ebenfalls weißen Schwan. Es handelt sich um eine fast genaue Wiedergabe des Juno-Blattes der Caraglio-Serie nach Rosso Fiorentino (**Abb. 89**). Im Unterschied zum Stich wird im Fresko der Kopf stärker im Profil gezeigt sowie der linke Arm zum Zeigegestus in Richtung der nächsten Zwickelfigur erhoben, sodass im Fresko unklar bleibt, wovon das neben ihr sichtbare gelbe Tuch gehalten wird.

Der letzte Zwickel der Südwand zeigt einen nackten jungen Mann in Vorderansicht, der seinen linken Arm in Richtung der vorangegangenen Szene erhoben hat und zu dieser hinüberblickt (**Abb. 188**). Er wird von einem langen weißen Stoffband hinterfangen, das er am Oberschenkel festhält. Diese Pose stammt nicht aus der Serie von Caraglio bzw. Rosso Fiorentino. Attribute, die Aufschluss über die Identität des Gottes geben könnten, sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Freskos überwiegend nicht mehr zu erkennen. So sind die ausgestreckte Hand und der Bereich darum so stark beschädigt, dass nicht mehr auszumachen ist, ob diese zu einer Gestik geformt war oder ein Attribut hielt. Für seine ikonographische Zuordnung als nackter, bartloser und junger männlicher Gott kommen mit Blick auf den gesamten Zwickelzyklus nur wenige olympische Götter in Frage, nämlich Mars, Merkur, Apollo und Bacchus. Da keine Hinweise auf Helm oder Rüstung zu erkennen sind, lässt sich Mars ausschließen. Ebenso lassen seine alles andere als leichtfüßige Schrittposition sowie das Fehlen jeglicher Flügel, sei es an Helm, Stab oder Schuhen, auch Merkur unwahrscheinlich erscheinen. Hinsichtlich Apollo oder Bacchus fällt die Entscheidung schon schwieriger. Für Apollo würde sprechen, dass diese Zwickelfigur zumindest partiell vom berühmten Apollo von Belvedere beeinflusst wurde. Besonders sein

erhobener linker Arm, die sich an sein linkes Handgelenk anschmiegende Stoffbahn und der starke Kontrapost mit seinem linken Spielbein scheinen von dieser Skulptur inspiriert. Bei sehr genauem längerem Hinsehen lassen sich mit viel Mühe auf Höhe des um den Oberschenkel gewundenen Tuches ein rankenförmiges Gebilde sowie rechts daneben eine Abfolge regelmäßig geformter dunkler Kugeln ausmachen. Es könnte sich um einen großen Büschel dunkler Trauben handeln, der sich an den rechten Zwickelschenkel schmiegt, sodass man diesen zusammen mit den Ranken als früchtetragende Weinrebe identifizieren kann. Dementsprechend scheint es sich bei dieser Zwickelfigur wahrscheinlich um den jungen Weingott Bacchus zu handeln, dem zwar keine der Caraglio-Figuren Pate stand, der dafür aber die Pose des Apollo von Belvedere partiell übernimmt.

Die erste Lünette der Westwand zeigt eine nackte Göttin leicht von der Seite, die in ihrem erhobenen rechten Arm eine Mondsichel hält, während sie mit der anderen Hand in Richtung der vorangegangenen Zwickel zeigt (**Abb. 189**). Ihr Kopf dagegen blickt über die Schulter in Richtung des folgenden Zwickels. Durch ihr Attribut weist sie sich deutlich als die Mondgöttin Diana aus. Da das entsprechende Blatt der Caraglio-Folge mit der Darstellung der Diana bereits im Erdgeschossatrium freskiert wurde (**Abb. 91**), wurde die Pose der Thetis mit leichter Variation spiegelverkehrt übernommen (**Abb. 86**), sodass sie statt eines Wasserkruges nun die Mondsichel hält und somit zur Vermeidung einer Wiederholung dem Kontext angepasst und uminterpretiert wird. Diese Praxis ließ sich bereits im Erdgeschossatrium bei einigen Zwickelfiguren feststellen.

Die nächste Zwickelfigur zeigt einen spärlich bekleideten alten Mann, der mit seiner Linken eine Sense umfasst hat, während er in seiner Rechten einen lebendigen Säugling hält, den er aufisst (**Abb. 190**). Wie deutlich an den Attributen sichtbar, handelt es sich um Saturn, der aus Angst vor zu mächtiger Nachfolge seine eigenen Kinder aß. Unweigerlich erinnert wird man an dieser Stelle an den „Triumph der Zeit“ sowie an den „Saturnraum“ im ersten Stockwerk des Palazzo Ferrero, wo Saturn ebenfalls thematisiert wurde, wenn auch bei verhältnismäßig harmlosen Tätigkeiten. Hinsichtlich der so oft vorbildhaften Kupferstichfolge von Gian Giacomo Caraglio ergeben sich bei dem entsprechenden Saturnblatt keine Ähnlichkeiten in der Körperhaltung, wenn auch alle Elemente, wie die in diesem Raum bevorzugt nackte Darstellung der Gottheiten, die Sense und das Essen des Kindes, prinzipiell vorhanden sind.

Die letzte Zwickelfigur der Westwand ist wieder eine Göttin in Vorderansicht, deren Oberkörper von einem Tuch bedeckt ist und die auf die Lünette der nächsten Wand schaut sowie deutet (**Abb. 190**). In ihrer rechten Hand hält sie ein an entscheidender Stelle schlecht

erhaltenes Attribut, der gebogenen länglichen Form des Griffes nach zu urteilen, vielleicht ein Füllhorn darstellend, das seiner Position nach zu urteilen, den Inhalt auf die Erde ergießen müsste. Ihre linke Hand hält sie auf Brusthöhe und spreizt dabei den Zeigefinger in einem Zeigegestus stärker von den übrigen Fingern ab. Dieses Detail erscheint bemerkenswert, da sich das eigentliche Attribut in einem zweifelhaften Zustand befindet und man anhand der deutlicher erkennbaren Handhaltung eine identische Gestik innerhalb der Folge von Caraglio finden kann. Es handelt sich um die Repräsentation der Ops, wobei der Gestus ihrer linken Hand der auf dem Fresko entspricht (**Abb. 191**). Wurden ansonsten auch alle von Rosso Fiorentino angedachten Attribute ersetzt sowie Kopf und rechter Arm im Fresko in Richtung der Zimmerecke positioniert, so erscheint die Setzung der Ops an dieser Stelle auch aus einem anderen Grund sinnvoll. Sie ist als Schwester und Ehefrau Saturns nämlich die Mutter des neben ihr verspeisten Kindes und wird häufig mit einem Füllhorn abgebildet als Symbol der Fruchtbarkeit der Natur.

Die Nordwand beginnt rechts mit einem nackten bärtigen Gott, der die Finger seiner rechten Hand in die Krone seines Dreizacks verschränkt hat und der auf dem Kopf einer langen Muräne steht, von der hauptsächlich die lange Schwanzflosse sichtbar ist (**Abb. 192**). Anhand dieser Beigaben ist er eindeutig als Neptun zu identifizieren. Keine der innerhalb der Caraglio-Folge auftauchenden Posen stimmt mit dieser Freskenszene überein.

Die nächste Szene zeigt eine nackte Göttin in leichter Seitenansicht, die nach oben zu blicken scheint und in ihrem ausgestreckten linken Arm den langen Schleier hochhält, der sie wie ein Umhang umgibt (**Abb. 192**). Ohne weitere erkennbare Attribute ist die Identifizierung der Dargestellten unsicher, noch dazu, da sie keiner Figur besagter Kupferstichserie entspricht. Möglich wäre mit Blick auf die Folgeszene eine Identifikation als Venus. Dies wäre besonders interessant, da ihr Kopf und Blick schräg nach oben und somit auf die an dieser Stelle erscheinenden Vanitas-Szene des Papageien vor dem Spiegel gerichtet sind. Sie würde sich somit als Inbegriff der Eitelkeit auf diese moralisierende Darstellung beziehen und diese gewissermaßen als Negativbeispiel kommentieren.

Der letzte Zwickel der Nordwand ist hinsichtlich der Figur sehr schlecht erhalten (**Abb. 193**). Man kann sich anhand der abwechselnden Reihenfolge erschließen, dass es sich um eine männliche Gottheit in Vorderansicht handeln muss, die, ebenfalls nackt, ein flatterndes Tuch über eine Schulter gelegt hat. Nur bei sehr genauem Hinsehen erkennt man einen braunen Gegenstand, der mit beiden Händen auf Kopfhöhe geführt wird. In diesem Fall liefert wieder die Bilderfindung Rosso Fiorentinos Aufschluss über das ursprüngliche Aussehen der

freskierten Figur sowie eine eindeutige Identifizierung (**Abb. 194**). Es handelt sich um Vulkan, den Ehemann der möglicherweise vorangegangenen Venus, der einen Hammer über dem Kopf schwingt, als Zeichen seiner Tätigkeit als Schmied der Götter. Man kann davon ausgehen, dass die im Kupferstich am Boden liegenden Werkzeuge, wie auch im Fall der anderen Zwickel, hauptsächlich aus Platzgründen weggelassen wurden und es sich bei dem helleren Bereich an der Zwickelspitze um die ursprünglich vorhandenen Wolken gehandelt haben muss.

Die erste Figur der Ostwand muss der abwechselnden Reihenfolge gemäß eine Göttin darstellen, auch wenn dies nicht unmittelbar erkennbar ist, da sie als einzige Zwickelfigur des Cocles-Raumes bekleidet wurde und die Binnenzeichnung ihr Geschlecht nicht erkennen lässt (**Abb. 195**). Die Bekleidung der Figur erscheint im Kontext der Lünettenfiguren dieses Raumes unlogisch, da einige der anderen Figuren wesentlich provozierendere Posen einnehmen und trotzdem der Eindruck genereller Nacktheit erhalten bleiben sollte. Betrachtet man die Figur genauer, so fällt besonders im Bereich der Schultern und des Schlüsselbeins eine relativ dicke Konturenzeichnung auf, über die die gelbe Gewandfarbe, gerade im Bereich des Halsausschnittes, über den Rand hinausgemalt wurde, ohne dass dies durch das Aufbauschen des Gewandes im Wind zu erklären wäre. Eine Möglichkeit wäre, dass das Gewand eine gewisse Transparenz suggerieren sollte und der untere Teil der Figur hinsichtlich der Binnenzeichnung nicht mehr gut genug erhalten ist, um dieses Durchscheinen der Körperformen für die ganze Figur plausibel zu machen. Es bliebe aber immer noch die Frage nach dem Sinn gerade eines durchsichtigen Gewandes der Göttin, wenn alle anderen Figuren bewusst nackt posieren. Eine andere Möglichkeit wäre auch, dass dieses Gewand nachträglich hinzugefügt wurde und die Göttin ursprünglich nackt war wie alle anderen. Ohne die Gewandfrage einwandfrei klären zu können, bleibt doch festzuhalten, dass eine Bekleidung die Harmonie der Zwickelfiguren ohne ersichtlichen Grund in ihrem Gesamteindruck stört und auch heute noch unangenehm ins Auge fällt. Die Identität der Dargestellten ist anhand des Attributes in ihrer rechten Hand erkennbar. Es handelt sich um einen kleinen weißen Krug, in dessen Rand sie reingreift und Flüssigkeit ausgießt, die an der linken Zwickelseite herunterläuft. Dargestellt wird Hebe, die als Mundschenkin der Götter und Göttin ewiger Jugend Herkules zur Frau gegeben wurde, der ihr schräg gegenüber an der Südwand erscheint (**Abb. 186**). Eine gesonderte Begründung für eine notwendig bekleidete Darstellung dieser Göttin liefert dies ikonographisch allerdings nicht, wie gerade die so häufig verwendete Folge von Caraglio zeigt, der für die im Fresko gezeigte Hebe offensichtlich nicht als Vorbild diente und diese völlig nackt zeigt.

Die vorletzte zu besprechende Zwickelfigur zeigt einen nackten Gott mit Zweizack in Frontalansicht, dessen am Kopf befestigter Umhang am Saum um seinen linken Oberschenkel geknotet ist (**Abb. 196**). Hinsichtlich des für diese Pose vorbildhaften Stiches der Caraglio-Folge gibt es im Fresko eine interessante Umbenennung (**Abb. 197**). Im Fresko eindeutig anhand seines Zweizacks als Pluto identifizierbar, handelt es sich innerhalb der Stichfolge um die Repräsentation von Neptun mit dem Dreizack. Wie in der Beschreibung Neptuns als der ersten Figur der Nordwand bereits erwähnt, wurde auf die Übernahme der Neptunpose aus der Stichvorlage verzichtet (**Abb. 97**) und diese nun seinem Bruder Pluto gegeben. Die Pose Plutos im Stich wurde dagegen für keine der freskierten Figuren übernommen, weder im Erdgeschossatrium noch in diesem Raum, trotzdem er mit seiner beschlossenen Beinhaltung durchaus ohne weitere Änderungen in eine Zwickelspitze gepasst hätte. Möglicherweise hat gegen eine Übernahme der Pluto-Pose im Fresko gesprochen, dass er im Stich den Schaft des Zweizacks mit beiden Händen umfasst, sodass sein rechter Arm das Gesicht fast vollständig verdeckt. Gerade auf die Wiedergabe der Köpfe wurde allerdings bei den Zwickelfiguren des Cocles-Raumes und auch des Erdgeschossatriums besonderen Wert gelegt und teilweise ihre Kopfwendung bewusst verstärkt, selbst wenn das Ergebnis manchmal eine eher mäßige anatomische Glaubwürdigkeit erreichte.

Der letzte Zwickel des Cocles-Raumes an der Ostwand zeigt eine nackte Göttin von vorne, die einen großen umgedrehten Krug mit beiden Händen an ihrer linken Körperseite hält (**Abb. 198**). Ihr Schleier bauscht sich ähnlich wie die Kopfbedeckung Plutos in der vorangegangenen Szene und sie steht ähnlich wie Neptun an der Nordseite des Raumes auf einem muränenähnlichen Wassertier, dessen Schwanzflosse links erscheint. In diesem Fall handelt es sich wieder um eine nahezu identische, spiegelverkehrte Übernahme der Thetis-Pose aus der Caraglio-Serie, die bereits für einige andere Posen im Atrium im Erdgeschoss Inspirationsquelle war (**Abb. 86**). Wie an ihren Beigaben erkennbar, handelt es sich auch im Fresko um die Meeresgöttin und Nereide Thetis, auch wenn in diesem Fall einige Abänderungen, Ergänzungen und Weglassungen im Vergleich zur Kupferstichfolge erkennbar sind, wie dies bei vielen der bisher besprochenen Zwickelgestalten der Fall ist. Anstatt ihrer langen Lockenpracht wurde ihr Haar unter einem Schleier verborgen, dessen gebauschtes Ende an die Stoffbeigaben des Erdgeschossatriums erinnert. Aufgrund des begrenzten Platzes in der Zwickelspitze wurden die Beine enger gestellt und der neben ihr erscheinende Fisch unter ihr positioniert. Auch scheint im Fresko kein Wasser aus dem umgedrehten Krug zu laufen, sondern sich an dieser Stelle eher ein Stück ihres faltenreichen Schleiers zu befinden. Ihr Kopf ist nicht im Profil gezeigt wie in der Stichvorlage, sondern im Dreiviertelprofil

stärker in Richtung der links unter ihr erscheinenden Lünette geneigt. Ihre Setzung an dieser Stelle beruht nicht nur auf der beliebten Pose dieses Vorlagenstiches, sondern lässt sich ebenfalls zum vorangegangenen Parisraum in Beziehung setzen, da ihre Hochzeit mit dem sterblichen Peleus der Anlass war, zu dem die Göttin der Zwietracht, Eris, den Zankapfel warf, um dessen Erringung Juno, Minerva und Venus im Parisurteil wetteiferten.

Die Beschreibung der Lünetten soll der Übersicht halber wieder an der Chronologie der Psyche-Szenen ausgerichtet werden und beginnt wieder an der Südwand rechts von der Zwickelfigur des Herkules (**Abb. 186**). Die Vordergrunddarstellung ist an dieser Stelle sehr schlecht erhalten geblieben, einzig die Umrisslinien und schwache Reste der ursprünglichen Farbgebung sind noch erhalten. Vor einem roten Hintergrund mit über einer Astgabel aufgespanntem Tuch ist eine nach rechts blickende blonde Frau im Profil dargestellt, die ihre Beine seitlich ausgestreckt hat und mit beiden Händen eine Panflöte auf den Knien hält. Sie ist komplett mit einem Gewand bekleidet, das wahrscheinlich ebenso weiß war wie das Tuch hinter ihr. Einzig ihre nackten Arme und die Füße bleiben unbedeckt. Die Darstellung könnte sich auf Euterpe, die Muse des Flötenspiels, beziehen, der in der Regel eine Doppelflöte beigegeben wurde.

Die links davon angebrachte zweite Lünette der Südwand ist noch schlechter erhalten, da die ganze rechte Hälfte des Freskos zerstört ist (**Abb. 199**). Zu erkennen ist ebenfalls eine junge blonde Frau, die bis zum Oberkörper nackt ist und einen gelben Mantel über ihrer rechten Schulter und Oberarm trägt. Zumindest ihre vordere rechte Hand hält sie von sich gestreckt in der Luft und umfasst einen weißen kleinen Krug so, dass sie eine bräunliche, unterhalb ihres rechten Handgelenkes sichtbar Flüssigkeit ausgießt. Ihre Identität ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustand zweifelhaft, es handelt sich wahrscheinlich nicht um eine Muse, sondern möglicherweise eine Tugenddarstellung wie beispielsweise Temperantia, die als Zeichen der Mäßigung Wein mit Wasser mischte.

Die dritte Lünette der Südwand ist besser erhalten (**Abb. 188**, **Abb. 200**). Auf einem weißen Tuch kniet eine nackte Frau, die sich beide Hände auf den Kopf gelegt und den Oberkörper weit zurück gelehnt hat. Umgeben ist sie von drei Kleinkindern, von denen zwei sie berühren. Während der linke Knabe ihren Oberschenkel umfasst und sich den Betrachter schelmisch anlächelnd zwischen ihren Beinen niedergelassen hat, fasst der mittlere Junge der Frauenfigur an die Brust, schaut aber ebenso wie diese und das am rechten Rand positionierte Kind intensiv in Richtung der vorangegangenen Szene. Für die Liegefigur der nackten Frau existiert ein unmittelbares Vorbild im Bereich der Druckgraphik. Es handelt sich um einen

Kupferstich von Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, der als Teil der Serie der „Götterlieben“ auf 1527 datiert wird und Venus mit Amor zeigt (**Abb. 201**). Wie an anderer Stelle bereits im zuvor besprochenen Saal erwähnt (**Abb. 165**, **Abb. 167**, **Abb. 168**), erfuhr knapp zwanzig Jahre später auch diese Figur einen Umwandlungsprozess als medizinisches Demonstrationsobjekt für die Schichten der Bauchdecke im Anatomielehrbuch des Charles Estienne (**Abb. 202**). Im Unterschied zu Fresko und der Buchillustration ist in diesem Fall die druckgraphische Vorlage von 1527 wesentlich weniger narrativ. Während im Stich sowohl Venus als auch Amor schlafen, sind im Fresko alle erwacht und blicken entweder den Betrachter an oder aufmerksam auf die vorangegangene Szene. Die Pose des Amorknaben im Stich diente dem mittleren Kind als Grundlage, allerdings wurde es der Frauenfigur viel näher gerückt, sodass es mit dem ausgestreckten linken Arm die Brust erreicht anstatt die Matratze wie im Stich. Die anderen beiden Kinder stellen eine Ergänzung im Fresko dar. Festzuhalten bleibt, dass das aus dem Stich übernommene Kind ebenfalls Flügel besitzt und dadurch als Amorknabe zu identifizieren ist. Dies ist mithilfe der Stichvorlage besser zu erkennen als im teils verblassten Fresko, in dem die hellgrünen Flügel schwer von dem ebenfalls hellen Tuch zu unterscheiden sind, das den Figuren untergelegt wurde. Dementsprechend wird es sich bei der liegenden Nackten ebenfalls um Venus handeln, allerdings kontextualisch verändert. Demnach spielt die Szene nicht mehr im Schlafzimmer, sondern im Freien. Außerdem wurden den anderen im Stich nicht vorhandenen Kindern keine Flügel mitgegeben, sodass es sich zum einen um einfache Putti handeln kann, zum anderen aber erinnern das generelle Schutzsuchen der drei sowie der Griff an die Brust an Bildformeln der Caritas, die im Themenkomplex der Lünettenszenen sehr wahrscheinlich auch als solche gedacht war.

Die letzte Lünette der Südwand zeigt eine seitlich lagernde Frauenfigur mit gelbem Oberteil, die, in eine weiße Decke eingewickelt, mit ihrer linken Hand nach oben zeigt, während sie mit der anderen Hand ein Gefäß mit einem spitz zulaufendem Deckel auf der Hüfte balanciert (**Abb. 203**). Wie die Handgeste bereits andeutet, setzt sich diese Szene in Beziehung zur Psychelegende im Deckenspiegel. Bei dem Gefäß handelt es sich um die berüchtigte Büchse der Pandora, die Psyche für die missgünstige Venus holen sollte, da sie angeblich ein Schönheitsmittel enthielt. Statt ihre Reize zu verstärken, fiel sie in todesähnlichen Schlaf, nachdem sie aus Eitelkeit und Neugier die Büchse geöffnet hatte. Unabhängig von diesem Sagenbezug wird es sich um Fides mit dem Attribut des Bechers handeln, gerade mit Blick auf die sie umgebenden Personifikationen.

Die Lünettenreihe setzt sich an der Westwand mit einer eigentümlich steifen Wiedergabe einer nackten Frau fort, die sich auf der zum größten Teil mit einem Tuch bedeckten einen Hälfte einer liegenden Säule aufgestützt hat, während sie die andere Hälfte zwischen den Knien hält (**Abb. 189**). Es handelt sich um die Tugendpersonifikation der Fortitudo.

Die nächste und mit der vorangegangenen Tugend in intensivem Blickkontakt stehende Frauenfigur hockt mit weit ausgebreiteten Armen auf einem roten Tuch und hält eine dunkle Schlange in der ausgestreckten Hand (**Abb. 189**). In dem Kontext der vorangegangenen Lünette könnte es sich um Prudentia handeln, der häufig eine Schlange als altes manthisches Symbol der vorausschauenden Klugheit beigegeben ist.

Die nächste Frauenfigur blickt in Richtung der vorangegangenen Szene, während sie, aufgestützt auf einer goldenen Amphore mit der einen Hand Flüssigkeit in ein bauchiges Gefäß gießt, das sie vor ihren Körper hält (**Abb. 190**). Dargestellt ist sehr wahrscheinlich das für Temperantia gebräuchliche Mischen von Wein mit Wasser zum Zeichen der Mäßigung.

Die Identität der letzten Lünettenfigur der Westwand ist deutlich zu erkennen (**Abb. 190**, **Abb. 204**). Es handelt sich um Iustitia, die Schwert und Waage in den Händen hält. Zusammenfassen bleibt festzuhalten, dass die Lünetten der Westwand wahrscheinlich die vier Kardinaltugenden darstellen.

Die erste Lünette der Nordwand wiederum zeigt eine liegende Frau, die mit vielsagendem Blick den Betrachter mustert, während sie einen ovalen Gegenstand umfasst und auf diesen deutet (**Abb. 205**). Sie ist eine von zwei Lünettenfiguren des Raumes, die vollständig bekleidet ist. Da besagter, im Fresko nicht optimal erhaltener Gegenstand für einen Schild zu klein ist und für eine Schreibtafel das entsprechende Schreibwerkzeug fehlt, handelt es sich wahrscheinlich um einen Spiegel, das typische Attribut der Prudentia.

Die zweite Lünette ist nur noch in den Umrisslinien erhalten und zeigt eine Frau, die weniger eine Leier als eine handliche Form der Harfe, vielleicht eine Sambyke, spielt (**Abb. 206**). Es könnte sich um Terpsichore handeln, der üblicherweise eine Harfe beigegeben wurde, wie beispielsweise der entsprechende Stich von Virgil Solis zeigt (**Abb. 207**).

Die nächste Dargestellte fällt durch ihre Rückenansicht auf, die in den bisher besprochenen Lünetten nicht auftrat. In ihrem erhobenen rechten Arm hält sie eine lange goldene sowie blumengeschmückte Trompete, von der sie ihren Kopf abgewandt hat und nach links in Richtung der letzten Lünette dieser Wand blickt (**Abb. 193**). Diese Liegefigur ohne das

Attribut der Trompete hat ein konkretes künstlerisches Vorbild auf dem Gebiet der Freskenmalerei, auf das in Kapitel 2.5 näher eingegangen wird. Es muss sich in diesem Fall nicht zwingend um eine Muse oder Tugendpersonifikation handeln, sondern, wie sich später noch zeignen wird, möglicherweise um eine Famadarstellung.

Die letzte Lünette der Nordwand ist nur noch in Umrissen erhalten und zeigt eine barbusige Frau mit einem runden Gegenstand an einer Stange in der Hand, wobei beide Zeigefinger im Zeigegestus ausgestreckt sind, der eine nach unten der andere nach oben verweisend (**Abb. 193**, **Abb. 208**). Bei dem heute fast gänzlich mit dem Hintergrund verschmolzenen runden Gegenstand könnte es sich um einen Globus handeln, sehr wahrscheinlich um eine an einer Haltestange angebrachte Armillarsphäre. Dieser Gegenstand ebenso wie der Zeigegestus sind typisch für die Muse Urania.

An der zuletzt zu besprechenden Ostwand setzten sich die Lünetten mit einer weiteren liegenden Rückenfigur fort (**Abb. 209**). Ihr Kopf ist mit einem Schulterblick zum Betrachter gewendet, ihr Mund ist geöffnet. Heute nur noch schwach erkennbar, hält sie in ihrer rechten Hand wahrscheinlich eine Schriftrolle über dem gelben, vielleicht in eine weiße Troddel mündenden Kissen, das ihren Oberkörper stützt. Der geöffnete Mund und die Schriftrolle könnten auf Polyhymnia, die Muse der Rhetorik, hindeuten. Allerdings wird auch die Muse der Geschichte, Clio, durchaus mit Schriftrolle dargestellt, sodass die Identifizierung nicht eindeutig ist.

Die nächste Lünette zeigt eine liegende nackte Frau, die mit einem Bogen über die vor ihrem Körper gehaltene *Viola da Gamba* streicht und den Mund geöffnet hat (**Abb. 195**). Es könnte sich um mit Blick auf die Musenfolge von Virgil Solis um Polyhymnia handeln (**Abb. 210**).

Die vorletzte zu besprechende Lünette ist in den entscheidenden Details schlecht erhalten. Gezeigt wird eine barbusige Frau, die entweder in Richtung der vorangegangenen Szene oder in den Hintergrund blickt (**Abb. 196**). Mögliche Attribute rechts neben dem hellgrünen Vorhang sind zu stark zerstört, um sie zweifelsfrei identifizieren zu können. Die Handgesten ihres Oberkörpers sind dagegen von dem Typus der *Venus pudica* inspiriert, den beispielsweise die bekannte *Venus Medici* zeigt.

Die letzte Lünette der Ostwand ist ebenfalls mäßig erhalten und zeigt eine in Richtung der vorangegangenen Lünette blickende halbnackte Frau, die womöglich eine umgedrehte Trompete auf der rechten Hüfte aufgestützt hält (**Abb. 198**). Möglicherweise ist ihr ein großer liegender Krug hinter ihrem linken Arm beigegeben worden. Für ihre Pose existiert ein

berühmtes Vorbild im Bereich der Freskenmalerei, das in Kapitel 2.5 thematisiert wird. Bei dieser Figur könnte es sich ebenfalls um eine Famadarstellung handeln, wie es bereits bei der dritten Lünette der Nordwand thematisiert wurde.

Zusammenfassend bleibt für den Lünettenzyklus des Coclessaales festzuhalten, dass an der Westwand drei und möglicherweise an der Nordwand die vierte der Kardinaltugenden zweifelsfrei zu identifizieren sind, nämlich Fortitudo, Temperantia, Iustitia und Prudentia. Letztere könnte sich allerdings auch an zweiter Stelle der Westwand befinden, da ihr sowohl die Schlange als auch der Spiegel beigegeben wurden. Ebenso ist eine der drei theologischen Tugenden mit einiger Sicherheit zu identifizieren, nämlich Caritas an der Südwand. Es erscheint plausibel, dass auch Fides und Spes innerhalb der Lünetten dargestellt sind, allerdings ist der Erhaltungszustand zu schlecht, um sie zweifelsfrei zuordnen zu können. Man könnte davon ausgehen, dass Caritas links von Fides und rechts von Spes flankiert wird und die Südwand sich somit auf die drei theologischen Tugenden fokussiert. Diesem wahrscheinlich vollständigen Zyklus der theologischen Tugenden und Kardinalstugenden wird ein weiteres Thema an der Nord- und Ostwand gegenüber gestellt, nämlich die Thematisierung der neun Musen. Von diesen lassen sich mit einiger Sicherheit die zuerst besprochene Euterpe an der Süwand, Terpsichore und Urania an der Nordwand und Polyhymnia an der Ostwand ausmachen. Abschließend sei darauf hingewiesen, dass zwei Lünettendarstellungen, nämlich die dritte Lünnette der Nordwand und die zuletzt besprochene vierte Lünette der Ostwand deutlich ein großes Vorbild im Bereich der Freskenmalerei zitieren, sodass man auf den ersten Blick diese beiden mit Famadarstellungen assoziiert, sie im Lünettenkontext dieses Saales aber ebenfalls zu Musen umgedeutet wurden, auch wenn bei ihnen und den übrigen Lünetten eine Bennennung nicht mehr einwandfrei unternommen werden konnte. Diese Posen wiederum (**Abb. 193** und **Abb. 198**) wurden ebenfalls innerhalb der kleineren Rahmenszenen wiederholt (**Abb. 192** und **Abb. 193**) und spielten somit zusammen mit dem Hauptbild des Kampfes von Horatius Cocles (**Abb. 180**) eine besondere Rolle innerhalb dieses Saales, die in Kapitel 2.5 in Zusammenschau mit ihren Freskenvorbildern deutlich werden wird.

Um von diesem letzten freskierten Raum des zweiten Obergeschosses auf dem schnellsten Weg zum Treppenhaus zurückzukehren und den Weg in Richtung des dritten Obergeschosses fortsetzen zu können, benutzt man, wie zu Beginn der Beschreibung dieses Raumes bereits erwähnt, die Tür an der Südwand des Cocles-Raumes. Dementsprechend gelangt man wieder auf den Treppenabsatz zurück, dessen nun linkerhand gelegene Treppenwölbung mit den drei

Freskenszenen bereits thematisiert wurde und die den Besucher nach unten und letztlich zum Ausgang führen würde. Geht man allerdings nach dieser Tür geradeaus weiter, gelangt man über die zweite Treppe wieder in das Atrium des zweiten Obergeschosses (**Abb. 129**). Geht man die Südwand entlang, an der der sowohl Auf- als auch Abgang dieses Atriums liegen, gelangt man zu der in den Raum hineinragenden Treppe.

### 2.4.9 Loggia im dritten Obergeschoss (*loggia al piano terzo*)

Wie bei dem vorangegangenen Treppenhaus ist die Wölbung der ersten Treppe vor Erreichen des Treppenabsatzes ausschließlich mit Grotesken verziert, während die zweite Treppenwölbung mit einer mythologischen Szene freskiert ist, die sich allerdings erst nach der Überwindung der zweiten Treppe durch eine Kehrtwendung oder auf dem Rückweg betrachten lässt. Die szenische Ausstattung dieses letzten Treppenaufgangs besteht im Unterschied zur vorangegangenen Treppenfreskierung nur aus einer einzigen Szene (**Abb. 211**). Zu erkennen sind drei Figuren auf einem von zwei Hunden gezogenen Wagen, der sich auf einer Wolkenbahn fahrend und von der Sonne hinterfangen im Landeanflug in Richtung der hügeligen, abgesehen von vereinzelten Sträuchern, menschenleeren Landschaft zu befinden scheint. Zwei der Göttinen im Wagen sind anhand ihrer Attribute identifizierbar. Bei der Wagenlenkerin handelt es sich um die Mond- und Jagdgöttin Diana, erkennbar an der Mondsichel auf dem Kopf und ihren Hunden. Bei der Göttin ganz rechts, die durch Kopfdrehung und Zeigegestus hinter den Wagen weist, handelt es sich um Pallas Athene. Zur Klärung der Identität der mittleren Göttin muss weiter in der Mythologie ausgeholt werden, da auch die Stichvorlage für dieses Motiv keine konkreten Hinweise liefert. Es handelt sich um einen im unteren Rahmenbereich mit *„Carro de Deana. Excudebat. Ant. Salamanca. M.D.XLI“* beschrifteten Kupferstich. Sicher ist damit, dass sich die Titelgebung nur auf die Benennung des Wagens der Diana bezog, ohne die Ergänzung um zwei weitere Göttinnen für erwähnenswert zu halten. Ebenso sind durch diese Beschriftung der Verleger des Blattes, Antonio Salamanca und die Datierung auf 1541 sicher belegt. Der Spanier Antonio Salamanca (1478-1562), eigentlich Antonio Martinez, ließ sich ab 1505 in Rom nieder. Er trat ab 1517 als Drucker und Verleger u.a. der Motive Raffaels und Michelangelos in Erscheinung. Im Dezember 1553 begann seine Kooperation mit Antonio Lafrery.[271] Nach seinem Tod 1562 übernahm sein Sohn das Verlagsgeschäft am Campo de'Fiori, löste den

[271] Vgl. Rubach 2016, 13 dort mit Fn. 55.

Vertrag mit Lafrery und dieser kaufte einen Teil des druckgraphischen Nachlasses auf.[272] Das sehr vielfältige von ihm verlegte Oevre trug seinen Teil dazu bei, die Motive der Schule von Fontainebleau an die Höfe Europas zu verbreiten. Antonio Salamanca war ein sehr erfolgreicher Verleger der zu dieser Zeit gefragten Motive, im Palazzo Ferrero trat er bereits als Verleger der Vorlagenblätter der Psycheserie in Erscheinung, aus der vier Einzelmotive im Cocles-Raum übernommen wurden. Ein Inventor der Stichvorlage wird in der Forschung nicht eigens genannt. Hinsichtlich des Kupferstechers existieren unterschiedliche Zuschreibungen. Bei der technischen Umsetzung sind Ähnlichkeiten mit Gian Giacomo Caraglio feststellbar, der allerdings 1539 nach Polen abgereist war und das Motiv zwar inspiriert, aber nicht selbst ausgeführt hat. Die Art und Weise der Umsetzung führte zu einer Zuschreibung an Luca Penni. Allgemeiner gehalten wird dieser Stich einem anonymen Künstler der Raimondi-Schule zugeschrieben.[273] Ebenfalls scheint Agostino Veneziano, gen. *dei Musi*, den Stich nach Luca Penni gestochen zu haben. Falls dies zutrifft, würde es sich um eines der letzten Werke von Agostino Veneziano handeln, dessen genaues Todesdatum nicht bekannt ist und entweder mit 1536 oder um 1540 angegeben wird. Im Vergleich zum querovalen Stich ist im Fresko feststellbar, dass es sich um einen runden Ausschnitt handelt, der die Stadtvedute am unteren Bildrand unberücksichtigt lässt. Auch fliegt der Wagen nicht bildparallel, sondern beginnt sich nach unten abzusenken. Ebenso erscheint die Handhaltung von Minerva deutlich zielgerichteter zu sein als im Stich. Mit Blick auf den Paris-Raum eine Etage tiefer, lässt sich eine mögliche Identifikation für die mittlere Göttin treffen. Aus der Ilias ist bekannt, dass Athene und Hera die Niederlage im Schönheitswettbewerb keineswegs gelassen hinnehmen, sondern sich fortan gegen Venus stellen und für die Spartaner und Griechen einsetzten und erst zufrieden waren, als Troja zerstört war. Bedenkt man die Veränderungen hinsichtlich der Stichvorlage, vor allem die verstärkte Handgestik in Richtung der vorangegangenen Etage, lässt dies den Schluss zu, dass Hera in der Mitte dargestellt ist. Dementsprechend würde es sich im Kontext des Palastprogrammes um die wütenden Göttinnen Hera und Minerva handeln, die den Schauplatz ihrer Niederlage gegen Venus verlassen. Die durch die Beschneidung der Vedute deutlich tiefer am Horizont stehende Sonne sowie die sinkende Position des Wagens deuten an, dass die Abfahrt der Göttinnen bei Sonnenuntergang spielen soll. Dazu würde auch Diana als Wagenlenkerin passen, die als Mondgöttin erst den Himmel befährt, wenn der Mond alsbald im Aufgang befindlich ist. Ikonographisch gesehen, fügt sich diese abendliche Abfahrt der Göttinnen hervorragend nicht nur sagenchronologisch nach dem Sagenurteil ein, sondern repräsentiert als Fahrt der

[272] Vgl. Bury 2001, 232.
[273] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1985, 53; Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 40, Nr. 45 [B 9 (39)].

Mondgöttin gewissermaßen das Pendant zum Sturz des Phaeton vom Sonnenwagen seines Vaters Apoll bei Sonnenaufgang (**Abb. 127** und **Abb. 128**).

Tritt man unter dieser freskierten Tonnenwölbung hervor, öffnet sich der Raum unmittelbar noch auf Höhe der letzten Treppenstufen weit nach oben in eine im Vergleich zu den vorangegangenen Atrien zwar deutlich schmalere, aber umso höhere Loggienarchitektur (**Abb. 213** und **Abb. 238**). Von dieser Position aus erkennt man bereits, dass nur zwei Arkadenbögen nach außen geöffnet sind und man zunächst von dem eher verschatteten Eingangsbereich der Loggia in Richtung des einfallenden Lichts geht, um sich dann in einer 90 Grad Drehung nach rechts der Aussicht zuzuwenden. Die zweibogige Loggia bietet einen guten Blick über den Hafen und akzentuiert auch an der Fassade deutlich die ansonsten gleichmäßigen Fensterreihen und lässt deutlich eine Balustrade mit mittig eingeschnürten Balustern erkennen (**Abb. 70** und **Abb. 72**). Der in Richtung der geöffneten Loggia hin ausgerichtete Standpunkt gegenüber der rechten Arkadenöffnung stellt zudem den idealen Betrachterstandpunkt dar, um sich dem zentralen Deckenspiegel der Loggia zuzuwenden (**Abb. 214**).

Das durch die goldene Rahmung deutlich als solches erkennbare, querovale Hauptbild der Loggia zählt zu den ikonographisch interessantesten Szenen des Palazzo und lässt sich vielschichtig interpretieren. Gängige Motive der Mythologie, wie Parisurteil oder Phaetons Fahrt auf dem Sonnenwagen, wurden in diesem Fall durch eine Szene ersetzt, zu der ein wesentlich breiter angelegtes Mythologieverständnis vonnöten ist, um diese entschlüsseln zu können.

Auf der linken Bildseite den Betrachter durch ihre typischen drei Körperansichten präsentierenden Haltung erfreuend, befinden sich die drei Grazien an einem bewaldeten Flussufer. Während die in Frontalansicht gezeigte Grazie als Rezeptionsfigur für den Betrachter fungiert, leiten die anderen beiden graduell steigernd die Aufmerksamkeit auf das eigentliche Hauptgeschehen. Während die linke einen Stab mit beiden Händen umfasst und als einzige Figur direkt den Betrachter anblickt, erinnert die stehende Grazie in Rückenansicht an eine durch Gian Giacomo Caraglio druckgraphisch wiederaufgegriffene Bilderfindung Rosso Fiorentinos (**Abb. 89**), wohingegen die sitzende Grazie durch ihre Blickrichtung direkt auf die Himmelserscheinung hinweist und die Körperhaltung der Venus spiegelt. Die Liebesgöttin, als Mutter der Grazien, hält ihren schlafenden Sohn Amor zwischen den Knien und betrachtet mit leicht geöffnetem Mund die sich über ihr abspielende Szene. Sie blickt aufmerksam den älteren bärtigen Gott auf dem Pferdewagen an, der durch seinen Adler und

den von ihm geraubten Ganymed eindeutig als Jupiter zu identifizieren ist. Der Göttervater blickt seinem geflügelten Donnerkeil hinterher, der im Begriff ist, auf die Erde zu fallen. Dort liegt ein im Fresko nicht mehr zu identifizierender, runder flacher Gegenstand auf dem Boden. Die ihn und Ganymed umfangende Lichtaureole lässt sich als Sonne interpretieren. Rechts im Hintergrund erkennt man die Mündung des den Bildmittelgrund durchziehenden Flusses ins Meer sowie ein gebirgiges Küstenpanorama, laut Rotondi eine Vedute der ligurischen Küste.[274] Die gesamte Szenerie als Raub des Ganymed zu bezeichnen, wie dies derselbe Autor an gleicher Stelle vornimmt, führt allerdings zu kurz und ignoriert das Geschehen im Vordergrund zu Gunsten eines in den Hintergrund gerückten Details. Zu Bedenken bleibt ebenfalls, dass Ganymed nicht im Moment seines Raubes gezeigt wird, sondern als entspannt auf dem Zeusadler ruhender Beobachter des metaphysischen Geschehens am Himmel.

Dieses komplexe Bildmotiv geht auf eine Stichvorlage des „Meisters mit dem Würfel B“ nach einer Bilderfindung Raphaels zurück und ist zwischen 1530 und 1560 datiert (**Abb. 215**).[275] Allerdings bezeichnen selbst druckgraphische Standardwerke den Kupferstich lapidar mit „Jupiter und Ganymed“, was mit Sicherheit nicht im Sinne des Erfinders war. Vielmehr handelt es sich um eine äußerst narrative Szene, die um den herannahenden Merkur ergänzt wird, der im Stich weggelassen wurde. Die den Stich ergänzende Bildunterschrift erläutert in Gedichtform, dass der Amor den Göttervater entwaffnet hat.[276] Neben des Topos, dass Liebe einen Krieger entwaffnet und der Anspielung auf Jupiters zahlreiche amouröse Abenteuer, hat die Szene allerdings noch einen konkreten mythologischen Hintergrund. Der im Stich deutlicher als im Fresko erkennbare Schild, von dem auch in der Bildunterschrift die Rede ist sowie die Anwesenheit der Venus sind zwei Bildelemente, die im Zusammenhang mit der Gründung Roms stehen. Der Schild fiel einst vom Himmel und wurde fortan im Jupitertempel auf dem Kapitol aufbewahrt.[277] Es handelt sich um einen der mythischen Gegenstände, deren Zerstörung mit dem Untergang Roms in Verbindung stehen. Venus wiederum trug nicht nur durch ihre Eitelkeit zur Zerstörung bei, sondern war auch die Mutter von Aeneas, dessen Flucht aus Troja gelang. Seine Flucht und letztendliche Gründung Alba Longas war eine weitere Vorbedingung, aus der Rom entstehen sollte. Obwohl somit die Unterschrift des Stiches nur auf die Liebesthematik anspielt, die auch innerhalb der Loggia mehrfach

[274] Vgl. Rotondi 1958, 46.
[275] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1982, 182, Nr. 25 (201).
[276] „Giove urbrando il folgorente strale sopra l'carro alto e il suo possente scudo: Vinto dal sonno, a la gran morte equale. A false Amor a lui stato si crudo: È amor senza adoprar saette & ale, Dormendo fece Giove d'arme ignuda. Quali saran contra mortar le prove S Amor dormendo toglie l'armi a Giove.“
[277] Vgl. Dahn (Üb.) 2016, 44.

angesprochen wird, ergeben sich im Kontext des Palastprogrammes somit ebenfalls Querverweise auf den Parissaal und den Trojanischen Krieg, der Troja den Untergang brachte, aber erst zur Gründung Roms führen sollte.

Den linken Abschluss des Deckenbildes bildet ein Motiv, dass sich ohne Weiteres als der „Tod des Adonis“ identifizieren lässt, der von Venus, erkennbar an dem sie begleitenden Amorknaben, betrauert wird (**Abb. 216**). Auch diesem Motiv diente ein Kupferstich als Vorlage (**Abb. 217**). Es handelt sich um einen Stich Gian Giacomo Caraglio zugeschriebenen Stich nach Perino del Vaga, der auf etwa 1527 datiert wird und zur Serie der „Götterlieben“ gehört.[278] Wie die bereits im Kontext des Freskenprogrammes verwendeten Motive des Saturn mit Philyra sowie des Herkules mit Deianeira im ersten Stockwerk und der liegenden Venus mit Amor in einer der Lünetten des Cocles-Raumes, stammt auch dieser Stich aus der Serie der Götterlieben, deren Invention auf Perino del Vaga zurückgeht und die von Caraglio gestochen wurden. Im Fresko wurde auf die Wiedergabe der meisten Details des Stiches verzichtet. Die Szene wurde unvermittelt in die Landschaft gesetzt, ohne den Schlafplatz des Paares aus dem Stich zu übernehmen. Ein eher komischer Effekt ergibt sich im Fresko im Bereich der rechten Leistengegend des Adonis, die im Fresko blau angelaufen zu sein scheint. Es handelt sich um eine vom Stich abweichende, möglicherweise später hinzugefügte Ergänzung des Freskos, die den Schambereich des Helden abdecken sollte, ihn zumindest im heutigen Zustand des Freskos durch die ungewöhnliche Farbgebung aber noch mehr hervorhebt. Gedacht als Ergänzung des ebenfalls blauen Tuches, das Adonis als Unterlage dient, ist doch erkennbar, dass es keine logische Verbindung des Tuches im Lendenbereich mit der Unterlage gibt und die Deckkraft der Farbe im Unterscheid zum eigentlichen Tuch ganz und gar nicht gegeben ist.

Das rechts des Mittelbildes angeordnete Pendant widmet sich ebenfalls einem Liebespaar, allerdings einem weit weniger tragischen als Venus und Adonis. Gezeigt wird ein sich vor einem großen Kamin umarmendes Paar, das anhand der beigefügten Attribute zu identifizieren ist (**Abb. 218**). Anhand der räumlichen Gegebenheiten, des zwischen seinen Beinen liegenden Hammers und der an der Sitzgelegenheit lehnenden Zange handelt es sich um Vulkan, der allerdings nicht seine Frau Venus umarmt, sondern Ceres, die ihre Attribute Füllhorn und Ährenbündel ebenfalls zur Seite gelegt hat. Somit stellt diese Szene nicht nur ein gestalterisches Pendant dar, sondern ergänzt die Affäre der Venus mit Adonis auf eine ebensolche zwischen ihrem Mann und Ceres. Wieder war auch hier ein weiteres Blatt der

[278] Vgl. Passavant 1864, 97-98, Nr. 65; Le Blanc/Brunet 1854, 588, Nr. 18. (10); Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 203-205, Nr. 2802.066.

Götterlieben-Folge Vorbild für das Fresko, wie auch bei der Adonis-Szene nach einer Bilderfindung Perino del Vagas (**Abb. 219**).[279] Interessanterweise wurde die Kupferstichvorlage in diesem Fall nicht ausschnitthaft oder mit reduzierter Detailfülle wiedergegeben, sondern vollständig übernommen sowie um einige Details erweitert und räumlich ergänzt. Auffällig sind auch hier die merkwürdigen durchsichtigen Stoffhinzufügungen, die die Geschlechtsmerkmale der Göttin zu bedecken suchen. Merkwürdig sind ebenfalls die perspektivisch ungeschickte Erweiterung der Schmiede an den linken Bildrändern sowie das unbestimmt wirkende Aufbauschen des Mantels, um die im Fresko verbliebene Bildfläche auszufüllen.

Beim ersten Blick auf die Zwickelfiguren der Loggia fällt auf, dass es sich um neun bewaffnete Frauenfiguren, also Amazonen und einen Krieger handelt, die vor einem einheitlich dunkelblauen, teils Mauerwerk nachahmenden Hintergrund auf Wolken stehen. Bedauerlicherweise ist der gesamte Zyklus gerade an entscheidender Stelle, nämlich den in der Zwickelspitze eingefügten, mit aufwendigen Rahmenkartuschen versehenen Inschrifttafeln weitestgehend zerstört. Ohne Beschriftung oder einen konkreten szenischen Zusammenhang lassen sich einzelne Amazonen ikonographisch nicht unterscheiden, da ihre Attribute recht einheitlich aus Waffen und Rüstung bestehen. Eine einzige dieser Beschriftungen ist zweifelsfrei lesbar, für zwei weitere Figuren ließen sich zumindest Vorschläge machen. Sofern es gelungen ist, einzelne Buchstaben meist nach intensiver Bildbearbeitung zu erkennen, sollen diese bei den jeweiligen Figuren der Vollständigkeit halber Erwähnung finden. Vorab bleibt zu erwähnen, dass die Loggia zwar heute verglast, ursprünglich aber offen war. Dementsprechend haben die Zwickelfiguren und Teile der Lünetten besonders stark unter dem Witterungseinfluss gelitten. Trotzdem soll genau an dieser Fensterwand mit der Beschreibung der Zwickel begonnen und von rechts nach links vorgegangen werden, um die Reihe der Amazonen nicht zu unterbrechen und erst zum Abschluss auf den dargestellten Helden sowie eine mögliche Interpretation des gesamten Zyklus näher einzugehen.

Begonnen wird als erstes mit der Amazone, die sich unterhalb der Vulkan- und Ceres-Szene rechts an der zur Hälfte zum Meer geöffneten Ostwand liegt (**Abb. 220**). Erkennbar ist eine Kriegerin, die den Kopf und ihr rechtes Bein nach links in Richtung der nachfolgenden Szene gewendet hat, während sie beide Arme nach rechts gestreckt hat. An ihrem erhobenen linken Arm ist ein Schild befestigt, während sie mit der anderen Hand um ihren Körper herum nach

[279] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1985, 90; Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 104, Nr. 13 [B. 13 (73)].

dem an ihrer linken Hüfte befestigten Schwert greift. Nur noch schwach erkennbar, trägt sie unter dem phantasievoll drappierten Gewand einen grün-goldenen Brustpanzer. Die Drehung von Kopf und Oberkörper erinnert an den bereits mehrfach thematisierten Thetis-Stich Caraglios nach Rosso Fiorentino (**Abb. 86**), wie auch in den bisherigen Lünetten feststellbar mit dem neuen Bildkontext entsprechenden Gesten und Beinstellung. Wie alle Zwickelfiguren durchbricht sie mit ihrem behelmten Kopf, dem Schwungbein und Teilen des Gewandes die räumlichen Grenzen des Zwickels, befindet sich somit wie alle anderen Zwickelfiguren in unmittelbarer Kampfbereitschaft.

Die nächste Amazone hat den Kopf leicht nach rechts zur vorangegangenen Amazone gewendet und hält in ihren nur hüfthoch angewinkelten Armen wieder Schild und Schwert (**Abb. 221**). Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist erkennbar, dass ihre zu lang und zu dünn geratenen Oberschenkel stelzenartig am Rumpf sitzen und anatomisch nicht zum übrigen Körper zu passen scheinen. Abgesehen von dieser misslungenen künstlerischen Darstellungsweise, erinnert die Pose mit dem seitlich gewandten Kopf, der frontalen Standpose und den verhältnismäßig wenig angehobenen Armen an die Wiedergabe der Ariadne-Pose Caraglios nach Rosso Fiorentino, die bereits im Erdgeschossatrium thematisiert wurde (**Abb. 99**).

Der dritte Zwickel zeigt eine in enger Schrittpose frontal gezeigte Amazone, die mit ihrem erhobenen linken Arm eine lange Lanze umfasst, während sie mit der anderen Hand einen Schild aufrecht hält (**Abb. 222**). Während die anderen Inschriftkartuschen der Ostwand vollständig zerstört sind, erkennt man in diesem Fall Reste von Buchstaben, die für einen Identifikation der Amazone aber nicht ausreichen: „[…]A/[…]N/[…]HA[…]/[…]H/[…]“. Abgesehen von der Drehung des Kopfes ins Profil in Richtung der folgenden Szene erinnert diese Pose stark an Caraglios Stich der Pallas Athene (**Abb. 83**) nach Rosso Fiorentino in der Serie der „Nischengötter“.

Der letzte Zwickel der Ostwand wiederholt fast identisch die vorangegangene Pose, einzig der erhobene Arm ist etwas weiter vom Körper gestreckt und ihr rechter Fuß steht in diesem Fall vor dem linken (**Abb. 223**). Auch wurde die Kleidung, sofern heute noch erkennbar, variiert, nichtsdestotrotz kann man an dieser Stelle von einer Wiederholung der vorangegangenen Pose sprechen, die ebenfalls vom Pallas Athene-Stich beeinflusst ist. Eine ähnliche, wenn auch im Vergleich zum Fresko spiegelverkehrte Pose zeigt auch ein Antonio da Trento zugeschriebener Chiaroscuro-Holzschnitt nach Parmigianino, der ebenfalls Pallas Athene darstellt und zwischen 1520 und 1550 datiert wird (**Abb. 224**). Diese beiden Figuren sind

direkt über den beiden zum Meer hin geöffneten Arkadenbögen angebracht, ob dies allerdings ein Grund für die mehr als auffällige Figurendoppelung darstellte, bleibt mehr als fraglich.

Die angrenzende Südwand besteht nur aus einer Zwickelfigur und stellt die Schmalseite dar, die in der Blickachse des Betrachters erscheint, sobald er die Treppe überwunden hat und vom oberen Treppenabsatz aus in die Galerie blickt (**Abb. 213**). Diese Amazone ist als einzige Zwickelfigur des Raumes sitzend wiedergegeben, allerdings mit einer zum Aufspringen bereiten Beinhaltung (**Abb. 225**). Ihre nach rechts in Richtung des nach außen geöffneten Loggienbereichs gewandte Sitzhaltung sowie ihr erhobener Schild und das kampfbereit gezückte Schwert vermitteln den Eindruck, dass diese Figur eine gewisse Wächterfunktion darstellt, die potentiell durch die Arkade eindringende Feinde abwehrt. Abgesehen von der Sitzhaltung und der Ersetzung der Speere durch ein Schwert entspricht die Gestaltung dieser Figur dem Kupferstich eines anonymen Künstlers der Raimondi-Schule, der Athene darstellt (**Abb. 226**).[280]

Die erste Zwickelfigur der zum Innern des anschließenden Raumes ausgerichteten Westseite stellt eine Amazone dar, die mit leicht geöffnetem Mund ihren Blick in Richtung der vorangegangenen Schmalseite erhoben hat (**Abb. 227**). An ihrem erhobenen linken Arm ist ein Schild befestigt, während ihre Rechte ein Schwert angriffsbereit hält. In der ihr beigefügten Inschriftkartusche sind einige Buchstaben erkennbar, trotzdem bleibt es fraglich, welche Amazone genannt sein könnte: „T[…]CA/IL[…]RE/[…]“. Rein von der Körperhaltung her liefert die Figur nichts Neues, sondern variiert unter der Vertauschung der Waffen eine Variation des Pallas Athene-Stiches von Caraglio nach Rosso Fiorentino (**Abb. 83**). Die Frontalansicht und der erhobene Schildarm, dessen Rückseite sichtbar ist, lässt sich auf einen seit dem frühen 16. Jahrhundert bekannten Sarkophag mit dem Parisurteil zurückführen, der nicht nur Raffaels aus dem berühmten Stich Raimondis bekannte Bildfindung inspirierte (**Abb. 160**), sondern in der Gestalt des Mars eine Inspirationsquelle für diese Pose der Amazone lieferte (**Abb. 228**).

Die nächste Amazone steht abwartend und verhältnismäßig ruhig da, während sie mit erschrockenem Gesichtausdruck die Lünettenszene rechts unter ihr betrachtet, die den Raub Ganymeds zeigt und noch thematisiert werden wird (**Abb. 229**). Auf der Inschriftkartusche unter ihr sind einige Buchstaben erhalten geblieben: „[…]ENT[…]/[…]L/A*[…]/[…]“. Wie sich in der Inschriftenkartusche der nächsten Zwickelfigur zeigen wird, ist das große E kaum unterscheidbar vom großen L, sodass man diese Buchstaben austauschen kann. Ebenso lässt

[280] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 58, Nr. 74, 60

sich beobachten, dass abgesehen von der letzten Zeile in die vorangegangenen Zeilen bis zu fünf Buchstaben passen und der zuerst genannte Name durch einen Punkt von der Bezeichnung für Amazone abgegrenzt ist. Mit diesem Wissen lässt sich die Kartusche wie folgt ergänzen: „[P]ENT[H]/[ESIL]E/A*[AM]/[ASON]“. Penthesilea war eine berühmte Amazonenkönigin, die ihre zwölf Gefährtinnen während des Trojanischen Krieges in eine Schlacht gegen Achill führte (Vergil, Aeneis B. 1, V. 490-493) und von diesem getötet wurde in dem Glauben, er kämpfe gegen einen Mann. Als er die Sterbende als Frau erkannte, verliebte er sich angeblich in sie. Ihr gesenkter Kopf und die erschrockene Mimik im Fresko passen gut zu ihrem sprechenden Namen, der sich von penthos für Leid bzw. Kummer ableitet, der bei Penthesilea derart groß war, als sie aus Versehen ihre Schwester auf der Jagd getötet hatte, sodass sie Selbstmord begehen wollte, dies aber nur auf ehrenhafte Weise tun konnte, indem sie sich auf dem Schlachtfeld töten ließ und sich deshalb Achilles entgegenstellte.

Es folgt eine schwungvoll ausschreitende Amazone, die sich in Mimik und Gestik von den anderen Zwickelfiguren signifikant unterscheidet (**Abb. 230**). Sie blickt als einzige der Zwickelfiguren den Betrachter direkt an und verweist auf die rechts unter ihr sowie über ihr gelegenden Freskenszenen. Die Lünette rechts von ihr stellt Leda mit dem in einen Schwan verwandelten Zeus dar, bekanntlich die Eltern der schönen Helena, die im Parisurteil von Venus ausgelobte Belohnung für ein Urteil zu ihren Gunsten. Über ihr befindet sich, wenn auch auf dem Kopf stehend, die Hauptszene des Deckenspiegels, wobei sie genau auf die Stelle zeigt, in der Zeus den Schild fallen lässt, der eine der Grundbedingungen für den Fortbestand der Stadt Rom darstellt, die wiederum ohne Trojas Untergang niemals gegründet worden wäre. Dementsprechend nimmt sie eine interessante Vermittlerrolle zwischen der Zeugung Helenas als Vorbedingung des Trojanischen Krieges und einer Anspielung auf den Gründungsmythos Roms als der wichtigsten Folge ebendieses Krieges ein. Dieser Zwickelfigur wurde somit eine wichtige Funktion zugeteilt, sodass auf die Darstellung weiterer Waffen verzichtet wurde und einzig der Schild ihren nach unten weisenden linken Arm hinterfängt. Wie es der Zufall will, ist genau bei dieser besonderen Zwickelfigur auch die Inschrift erhalten geblieben: „THALE/STRIS*AMAS/ON“. Thalestris war ebenfalls eine Amazonenkönigin, die einst Alexander den Großen aufgesucht haben soll, um mit ihm einen Sohn zu zeugen.

Die letzte Amazone an der Westwand schreitet in Rückenansicht vor dem Zwickelraum einher (**Abb. 231**). Während sie an der linken Körperseite einen Schild bei sich führt, ist ihre

rechte Schwerthand erhoben. Sie blickt in Richtung der Thalestris. In entsprechender Vergrößerung lassen sich auch in diesem Fall einige Buchstaben erkennen: „[…]IT/HY[…]*[…]AS/[…]“. Mit Blick auf die vorangegangenen Amazonenköniginnen erscheint es plausibel, auch in diesem Fall von einer Königin auszugehen. Tatsächlich existiert eine Amazonenkönigin mit dieser Buchstabenkombination im Namen, weshalb man die Inschrift wie folgt ergänzen könnte: „[OR]IT/HY[IA]*[AM]AS/[ON]“. Orithyia oder Orithya war die Tochter der Amazonenkönigin Marpesia und erbte diesen Titel von ihr. Für die ihr gegebene Pose existiert ein unmittelbares Vorbild. Es handelt sich um einen Kupferstich Marcantonio Raimondis nach Raphael, der zwischen 1516 und 1516 datiert wird und als Teil einer siebenteiligen Tugendfolge Iustitia darstellt (**Abb. 232**).[281] Nur die mitgeführte Waage wurde durch einen Schild ersetzt und das Gesicht stärker ins Profil gedrecht, um den Schulterblick der Stichvorlage zu vermeiden. Ergänzt um den Helm, ließ sich demnach auch eine Iustitia zur Darstellung einer Amazone benutzen, ebenso wie die Ikonographie einer Pallas Athene in weiteren, bereits beschriebenen Amazonendarstellungen aushelfen musste. Dies ist, wie bereits erwähnt, deshalb notwendig, da sich einzelne Amazonen, selbst wenn es sich um Königinnen handelt, nicht durch eine spezifische Ikonographie oder voneinander differenzierbare Attribute auszeichnen, sodass auf die Bildformeln etablierter Personifikationen und Göttinnen zurückgegriffen wurde.

Dem Abschluss des Zwickelzyklus an der nördlichen Schmalseite bildet keine Amazone, sondern ein anhand seines kürzeren Waffenrockes kenntlich gemachter männlicher Krieger (**Abb. 233**). Er ist im Begriff, aus dem Lünettenraum herauszustürmen und sich im Lauf der möglicherweise Orithyia darstellenden Amazonenkönigin von hinten nähern zu wollen, wie sein Blick und der nach hinten geschwungene Schwertarm signalisieren. Er wie auch die allermeisten Amazonen befinden sich in Bewegungen, die ein Kampfgeschehen suggerieren. Dementsprechend steht der ganze Zwickelzyklus in einem liebesfeindlichen Kontext, und somit bewusst im Kontrast zur liebesbejahrenden Thematik der drei Szenen des Deckenspiegels, gemäß der klassischen Dualität von Eros und Anteros. Hinsichtlich der Identität des Helden bleibt festzuhalten, dass er offensichtlich von kriegerischer Angriffslust getrieben wird und somit nicht einer der Helden sein kann, den die Amazonen zwecks Fortpflanzung auswählten, wie dies Thalestris mit Alexander dem Großen der Sage nach getan hat. Dementsprechend bleiben zwei Helden übrig, die gegen eine größere Zahl namentlich genannter Amazonen gekämpft und diese besiegt haben: Herkules und Achilles. Gegen Herkules sprechen das Fehlen von Keule und Löwenfell sowie die jugendlich bartlose

[281] Vgl. Delaborde 1888, 188, Nr. 148, 191.

Wiedergabe des Helden. Dementsprechend erscheint es plausibel, in dem Dargestellten zunächst Achilles zu sehen. Zwar könnte man seine Anwesenheit auf eine Anspielung besagter von Penthesilea angeführten Schlacht vor den Toren Trojas deuten, allerdings handelt es sich nicht um eine korrekte Wiedergabe der Königin und ihrer zwölf Kriegerinnen, deren Namen überliefert sind. Dem steht ebenfalls entgegen, dass beispielsweise der sicher lesbare Name der Thalestris sowie die anderen möglichen Identifizierungen darauf hindeuten, dass mehr als eine Amazonenkönigin innerhalb der Loggia abgebildet ist. Es lässt sich aufgrund dieser Beobachtungen sogar vermuten, dass insgesamt neun Amazonenköniginnen den Zwickelzyklus bilden, wobei kein Held existiert, der gegen mehr als eine Amazonenkönigin gekämpft hätte. Vorab sei angedeutet, dass Kleidung, Schildarm und Blick des Helden die einzige plausible Erklärung seiner Identität liefern, die allerdings erst im Verlauf der Lünettenbeschreibung erläutert werden kann, da gerade sie die Beweise liefert. Für den Zwickelzyklus an sich bleibt festzuhalten, dass ein männlicher Held ergänzt worden sein könnte, um die männerfeindliche Gesinnung der Amazonen sowie den Geschlechterkampf zu verdeutlichen, der antithetisch zum Deckenspiegel funktioniert.

Abgesehen von einzelnen Blickbezügen der Zwickelfiguren sind die vierzehn Lünetten insofern unabhängig von dem übrigen Programm, da sie keiner bestimmten Sagenchronologie oder einem zusammenhängenden Figurenkatalog folgen. Damit unterscheidet sich die thematische Gestaltung der Loggia-Lünetten signifikant von den bisher betrachteten Freskenzyklen des Palazzo Ferrero. Es handelt sich zwar um eine Neukombination entsprechender Einzelszenen aus unterschiedlichen Sagenzusammenhängen, trotzdem erfolgte die Auswahl der entsprechenden Sagenstoffe keineswegs beliebig, sondern eröffnet Bezüge zu den vorangegangenen Freskenprogrammen, deren genereller Sinnzusammenhang im Anschluss an die Lünettenbeschreibung näher erläutert werden wird.

Begonnen wird der bisherigen Reihenfolge entsprechend mit der Beschreibung wieder im Uhrzeigersinn an der rechten Lünette der Ostwand. Dies dient überwiegend der besseren Orientierung im Raum im Zuge seiner Beschreibung und folgt keiner Sagenchronologie oder einem durchgängig feststellbaren Bezug zu den Zwickelfiguren, die ihrerseits nur sehr vereinzelt auf die Lünetten verweisen.

Die erste Lünette der Ostwand ist überwiegend zerstört und zeigt links einen im Vordergrund stehenden Mann, der zwei laufende Figuren im Hintergrund beobachtet (**Abb. 234**).

In der zweiten Lünette ist trotz teilweiser verblasster Stellen eine Figur erkennbar, die einen goldenen Gegenstand mit einer schwungvollen Geste in einen Fluss wirft (**Abb. 221**). Es handelt sich bei der Figur um Pallas Athene, erkennbar an ihrer Rüstung und dem bodenlangen Waffenrock, vergleichbar mit der Kleidung, die die Amazonen im Zwickelzyklus tragen. Bei dem weggeworfenen Instrument muss es sich sagenlogisch um den Aulos bzw. die Doppelflöte handeln, auch wenn die Formgebung im Fresko eher an eine Lyra erinnert. Athene erfand diese Doppelflöte, die dem Gesang der Gorgonen Stheno, Euryale und Medusa nahe kam, warf sie aber weg und verfluchte sie, als sie merkte, dass Juno und Venus sie auslachten, da es beim Spielen die Wangen unschön aufblähte, wie beispielweise Plinius in der *Naturalis historia* zu berichten weiß (B. 34, K. 57). Der Aulos wurde daraufhin von Marsyas gefunden, dessen von den Musen zugesprochener Sieg über Apoll für den Satyr tragisch enden sollte.

Die nächste Lünette zeigt eine bekanntere Szene (**Abb. 222**). Im Vordergrund zieht eine Frau in Rückenansicht eine andere auf ihren Schoß, deren Beine weit gespreizt sind, während im Hintergrund die gleiche Frau in violettem Gewand steht und von nackten Badenden bedrängt wird. Es handelt sich im Vordergrund um die Verführung der Nymphe Kallisto durch Zeus, der sich in die Göttin Diana verwandelt hatte. Im Hintergrund verbannt die wirkliche Diana mit ausgetrecktem Arm Kallisto aus ihrem Gefolge, da sie sichtbar schwanger ist.

Die vierte Lünette ist witterungsbedingt durch den direkt unter ihr liegenden dritten Arkadenbogen stark verblasst und teils zerstört (**Abb. 222**). Erkennbar ist ein auf einem Podest stehendes Bett, das wahrscheinlich auf einer Insel im Wasser steht. Auf dem Bett umarmt eine Figur dunkleren Inkarnats unter einem vom Lünettenbogen oben abgeschnittenen roten Baldachin eine nackte Frau, die leicht zurückgelehnt mit aufreizender Beinpose im Vordergrund zu erkennen ist und in ihrer rechten Hand den Zipfel eines Gewandbausches hält, der etwas zu enthalten scheint. Die Gesichter sowie die Beine der dunkleren Figur sind nicht mehr vollständig erkennbar. Die Schäden wären umso bedauerlicher, gäbe es nicht auch in diesem Fall eine konkrete Kupferstichvorlage. Es handelt sich um das siebte Blatt des von Caraglio nach einer Invention von Perino del Vaga 1527 gestochenen Paares „Neptun und Doris“ aus den „Götterlieben“ (**Abb. 235**).[282] Anhand des Stiches lassen sich die Fehlstellen ergänzen. Dementsprechend ist nun erkennbar, dass sich die beiden küssen und die Beinstellung Neptuns lässt sich nun im Fresko in etwa erahnen. Trotzdem handelt es sich wieder im Fresko um eine stark reduzierte Übernahme der

[282] Vgl. Bartsch u.a. (Hg.) 1985, 88; Bartsch u.a. (Hg.) 1995, 120, Nr. 11 [B. 11 (73)].

Stichvorlage, die zudem in einen anderen räumlichen Kontext versetzt wird. Die Attribute Dreizack und Delphin, die im Stich den Dargestellten eindeutig als Neptun identifizieren, fehlen im Fresko vollständig, ebenso der gesonderte Verweis auf die Liebesthematik durch den zuschauenden Amorknaben. Statt des ufernahen Felsens, auf dem Neptun im Kupferstich sitzt und der unsicheren Sitzposition mit direkt über dem Wasser schwebenden abgesenkten Fuß der Doris, wird das Paar im Fresko zwar auch in unmittelbarer Wassernähe gezeigt, die akrobatisch halb über dem Wasser schwebenden Doris aber zu einer rein lasziven Pose umgedeutet, da das hinzugefügte Bett jede Gefahr des ins Wasser Fallens eliminiert. Dementsprechend muss es sich, wie bereits trotz erklärender Unterschrift auch für die Stichvorlage festgestellt wurde, bei der Frauenfigur im Fresko nicht notwendigerweise um Doris handeln, während die auch hier gezeigte Wassernähe Neptun wahrscheinlich werden lassen, auch wenn auf seine Attribute verzichtet wurde. Man könnte sowohl seine Ehefrau Amphitrite als auch eine andere seiner Geliebten in der Szene austauschbar hineininterpretieren, einzig die Göttin Thetis kommt nicht infrage, da diese einen Sterblichen heiraten musste, da von ihren eventuell mit einem Gott gezeugten Nachkommen zu viel Gefahr ausgehen würde.

Die letzte Lünette der Ostwand oberhalb der linken Arkadenbogens ist nahezu vollständig zerstört, einzig ein kleines Stück eines goldgelben Gewandzipfels ist zweifelsfrei erkennbar (**Abb. 223**).

Die nächste Lünette ist deutlich besser erhalten (**Abb. 225**). Sie zeigt im Vordergrund eine schlafende Nackte, während im Hintergrund ein Mann und eine Frau von ihr unbemerkt Richtung Strand rennen, um ein dort wartendes Beiboot zu besteigen, das sie zu dem eigentlichen Schiff im Hintergrund bringen wird. Im Vordergrund dargestellt ist die schlafende Ariadne auf Naxos, die hinsichtlich ihrer Gestaltung der Nymphe aus dem Kupferstich von Marco Dente ähnelt, der zwischen 1510 und 1527 datiert wird und bereits zweimal im Cocles-Raum des Palazzo Ferrero Pate gestanden hatte (**Abb. 185**). Im Hintergrund wird gezeigt, wie Theseus zusammen mit Aigle, der Tochter des Helden Panopeus, von Naxos flieht und damit den Treueschwur an Ariadne bricht und stattdessen Aigle heiratet. Diese Version für die Gründe von Theseus Flucht von Naxos ohne Ariadne geht auf eine bei Plutarch erhaltene Ansicht Hesiods zurück, der dieses nicht besonders ehrenhafte Verhalten des Theseus moralisch kritisiert.[283]

[283] Vgl. Roscher 1884-1890, Sp. 153 sub voce *Aigle.*

Die zweite und damit letzte Lünette der Südwand zeigt Perseus, der Andromeda vor dem Drachen rettet (**Abb. 225**). Ein bemerkenswertes Detail innerhalb des Freskos zeigt sich insofern, als dass sich Perseus mithilfe der Flügelschuhe, die er den Nymphen oder Hephaistos erhalten hatte, dem Ungeheuer Ketus nähert und dieses mit dem Schwert erlegt. Sagenchronologisch spielt diese Szene nach seiner ebenfalls in der Loggia dargestellten Tötung der Medusa und dem aus ihrem Blut geborenen Pegasus, sodass sich Perseus gewöhnlich auf Pegasus fliegend dem Ungeheuer nähert und es mithilfe des Medusenhauptes versteinert. Eine Möglichkeit für diese Darstellungsvariante könnte darin liegen, dass die Lünetten der Venus-Loggia bewusst aus Einzelszenen bestehen und als diese hauptsächlich verstanden werden wollen, sodass auf die Variante mit Schwert und Flügelschuhen ausgewichen wurde, um keine chronologische Leserichtung zu suggerieren und diese Lünettenszene aus der eigentlichen Sagenchronologie zu lösen.

Die erste Lünette der Westwand widmet sich einer ähnlich tragischen Liebesgeschichte, wie die über ihr im Deckenspiegel erscheinende Szene von Venus und Adonis (**Abb. 227**). Es handelt sich um das von Ovid in seinen Heroidenbriefen berichtete tragische Ende der Liebe von Hero und Leander. Beide bewohnten von Wasser getrennte Türme, sodass Leander jede Nacht hinüberschwamm, um Hero sehen zu können. Geleitet wurde er dabei von einer Kerze, die Hero aufstellte, um ihm den Weg zu leuchten. Eines Nachts blies ein heftiger Sturm die Kerze aus, sodass Leander die Orientierung verlor und ertrank. Als Hero ihren Geliebten am nächsten Morgen tot am Ufer treibend fand, beging sie aus Liebeskummer Selbstmord und stürzte sich von ihrem Turm.

Die nächste Lünette zeigt den Raub des Ganymeds und stellt damit die sagenchronologische Voraussetzung für dessen Teilnahme an der über ihm erscheinenden Mittelszene dar (**Abb. 227**). Je nach Version raubt der Zeusadler oder wie in Ovids Metamorphosen (B. 10, V. 152-161) Zeus selbst in Gestalt des Adlers den Sohn des trojanischen Königs Tros, um ihn zu seinem Geliebten und Mundschenk der Götter zu machen. Die Komposition ist von Michelangelo erfunden worden (**Abb. 236**). Erhalten geblieben ist sie in einer anonymen Zeichnung nach Michelangelo für Tommaso dei Cavalieri, die auf 1532 oder 1533 datiert wird und vielfach kopiert wurde. Giulio Bonasone beispielsweise stach das Motiv für das „Symbolicarum questionum de universo genere“ von 1555, in dem es gleich an drei Stellen des Buches der Textillustration dient.

Die nächste Szene zeigt Leda mit dem in einen Schwan verwandelten Zeus (**Abb. 229**). Ergebnis dieser Vereinigung ist bekanntermaßen Helena, die als schönste sterbliche Frau

Paris von Venus beim Parisurteil versprochen wurde und deren Raub durch Paris den Trojanischen Krieg auslöste. Die bildparallele Sitzhaltung am Flussufer, die sich fast zum Kuss einander frontal annähernden Köpfe sowie die kaum geöffnete Fußstellung der Leda erinnert an einen undatierten Stich dieser Szene, dessen zeichnerische Invention aus dem Umkreis von Giulio Romano stammen soll und der von Agostino Veneziano (um 1490-nach 1536) oder Domenico Campagnola (1500-1564) gestochen worden sein könnte (**Abb. 237**).[284] Die Szenerie im Fresko wirkt allerdings statischer und narrativ deutlich reduzierter, auch wurde auf das ekstatische Überstrecken des Kopfes der Leda im Fresko verzichtet und die eigentliche Paarung durch einen Busch aus Sittsamkeitsgründen verborgen.

Die vorletzte Lünette der Westwand zeigt einen jungen Mann, der auf einem Delphin reitend und Geige spielend den Betrachter direkt ansieht, wobei die Ausgangssituation, die diese Szene erklärt, im Hintergrund der Lünette dargestellt ist (**Abb. 230**). Es handelt sich um Arion, der während einer Schifffahrt von der Besatzung über Bord geworfen wurde, dem aber, durch seine Musik, angelockt ein Delphin zur Hilfe kam und ihn sicher zum Ufer trug. Der Delphin ist in der Lünette vom Standpunkt des Betrachtera aus nur zu erahnen, da sich diese Lünette gegenüber dem Teil der Ostwand befindet, der aus einer Mauer besteht und man nicht die Möglichkeit hat, weiter zurückzugehen, um den vom umlaufenden Gesims verdeckten unteren Teil frontal sehen zu können. Zudem steht man noch auf den in den Raum hineinführenden Treppenstufen, die es unmöglich machen, ohne eine Leiter die Lünette ganz erkennen zu können.

Die letzte Lünette der Westwand zeigt die bereits angesprochene Köpfung der Medusa durch Perseus und den ihrem Hals entspringenden Pegasus, zu dem sich der Held umdreht, während rechts versteinerte Opfer der Medusa stehen (**Abb. 231**). Den in der Bildmitte positionierten Schild hatte Perseus von Pallas Athene bekommen und bewahrte ihn davor, von Medusas Anblick zu Stein zu werden, da es so stark spiegelte, dass Perseus gegen Medusa kämpfen konnte ohne sie direkt anzusehen. Seine Kleidung und Flügelhaube entsprechen seinem Aussehen in der Lünettenszene der Rettung der Andromeda vor dem Ungehäuer, auffällig ist in beiden Szenen zudem der erhobene linke Arm, der die Schildrückseite sichtbar macht. Abgesehen von dem Flügelhut, der wohl der Einheitlichkeit halber innerhalb des Zwickelzyklus als Helm angepasst wurde, entspricht seine Kleidung und der erhobene Schild, der den Arm hinterfängt, genau der Gestaltung des einzigen Helden im Zwickelzyklus, sodass man unter Einbeziehung der beiden Lünetten davon ausgehen muss, dass es sich bei der

[284] Vgl. Bartsch 1813a, 188, Nr. 233.

männlichen Zwickelfigur um Perseus handelt, der sich dementsprechend nicht in Kampfhandlungen mit den Amazonen befindet, sondern sich sein erhobener Schwertarm und sein Blick auf diese Lünette bezieht, die in der Köpfung der Medusa endet.

Die nächste Lünette an der nördlichen Schmalseite zeigt Diana und Apoll, die die Kinder der hochmütigen Königin Niobe erschießen, die, erkennbar an ihrer Krone, zusammengesunken am Boden sitzt, während einer ihrer Söhne in ihren Armen stirbt (**Abb. 233**).

Die letzte zu besprechende Lünettenszene zeigt einen Satyr, der eine sich verwandelnde Frauenfigur fangen will (**Abb. 234**). Es handelt sich um den Hirtengott Pan und die vor seinen Annäherungsversuchen fliehende Nymphe Syrinx, die sich zu ihrem eigenen Schutz in Schilfrohr verwandelt, das Pan allerdings abschneidet, um die Panflöte daraus zu bauen (Ovid, Metamorphosen, B. 1, V. 689-713).

Querverweise der Lünettenthemen zu den bisherigen Programmen des Palazzo Ferrero lassen sich vielfach feststellen. Die erste besprochene Lünette thematisierte das Wegwerfen des Aulos durch Athene. Der Anlass für die Erfindung dieser ersten Flöte durch Athene bestand in dem wohlklingenden Gesang der Gorgonen, deren bekannteste Vertreterin in der genau gegenüber angeordneten Lünettenszene enthauptet wird. Ebenso spielen wieder die Scham über das eigene Aussehen innerhalb der verhängnisvollen Trias von Athene, Juno und Venus eine Rolle, da Athene den Aulos verflucht und wegwirft, sodass sich aus einem eigentlich harmlosen Gegenstand verheerende Auswirkungen auf andere ergeben, durchaus vergleichbar mit dem Apfel des Parisurteils, dessen Hinwerfen vor eben diese drei Göttinnen ebenfalls fatale Auswirkungen zeitigten. Neben der weiblichen Eitelkeitsthematik wird auch die Wettbewerbsthematik angesprochen, die im Parisurteil evident und im Wegwerfen des Aulos impliziert ist, da es die Grundvoraussetzung für den musikalischen Wettbewerb von Apollo und Marsyas darstellt. Die Wahl der gleichermaßen im Palazzo Ferrero bereits thematisierten Schiedsrichter spielt dabei keine Rolle, da es weder dem sterblichen Paris noch den unsterblichen Musen gelingt, dass die Beurteilten ihre Niederlage ohne Rachegefühle hinnehmen können, trotzdem das Wesen eines Wettbewerbs in dem notwendigen Vorhandensein von Verlierern bestehen muss. Der aus dem Urteilsspruch resultierende Schiedsspruch der Musen zur Klärung einer Konkurrenzsituation kollidiert mit dem Unvermögen auf göttlicher Seite, den Urteilsspruch als handlungsverbindliches Element annehmen zu können. Während in der Folge Hera und Athene Trojas Zerstörung bewirken, greift der unterlegene Apoll zur Häutung seines Gegners Marsyas, der wie Paris eher zufällig in eine Situation geraten ist, die aus einer Kränkung unter Göttinnen entstanden war. Die

indirekte Unterstellung eines Mangels an Schönheit, sei es die des Körpers oder die des Musikspiels, stellt sowohl für Göttinnen als auch Götter einen derartigen Ehr- und damit Machtverlust dar, dass erst der Tod des Gegners oder seiner Schützlinge das innere Gleichgewicht des Unterlegenen wieder herstellen kann.

Das an entsprechender Stelle der Sage kritisch bewertete Verhalten des Theseus und somit auch die dargestellte Variante im Fresko stehen im Gegensatz zur wesentlich verbreiteteren Sagenversion, die in der vorherbestimmten Ehe mit Dionysus den Grund für den heimlichen Aufbruch des Theseus sieht. Weder innerhalb dieser Lünette, noch in der unmittelbar auf diese Szene folgende Erwachen der Ariadne in der Treppenwölbung vom ersten in den zweiten Stock, wird die Dionysus-Variante angedeutet, sondern die Variante der Treulosigkeit gewählt, die im Übrigen auch die Mythen von Herkules, Jason und Paris kennzeichneten, die ebenfalls ihren Platz im Palazzo Ferrero erhielten. Selbst der entsprechende Zwickel im Erdgeschossatrium lässt sich nur mit Kenntnis seiner Kupferstichvorlage als Ariadne entschlüsseln, da ihr wichtigstes Attribut, die ihr von Dionysus zur Hochzeit geschenkte Sternenkrone, weggelassen wurde. Auffällig ist, dass die an sich positive, da in der Ehe mit dem Gott Dionysus endende, Variante bei allen drei Gelegenheiten vermieden wurde und stattdessen auf eine die Treulosigkeit des Mannes betonende Variante zurückgegriffen wird, die sich nur auf eine sehr überschaubare Literaturgrundlage stützt.

Nach dieser Beschreibung und Interpretation der Venus-Loggia sei vor dem Verlassen des Loggienbereichs eine bauliche Eigenart erwähnt, bevor der Weg in den letzten Raum des Palastes führen wird, der im Kontext der unter Bernardo Ferrero beauftragten Ausmalungen noch erhalten geblieben ist. Gegenüber der zweibogigen Loggia der Fassade, die sehr wahrscheinlich im Zuge der Umbauarbeiten im 16. Jahrhundert in die Fassade eingelassen wurde, wie die Fresken an der Ostwand und die Fassade selbst nahelegen, befindet sich eine weitere zweibogige Loggia an der raumzugewandten Seite der Westwand, deren Ausmaße etwas breiter sind als die Fassadenloggia, wie man im Grundriss gut erkennen kann (**Abb. 238**). Diese Innenraumloggia funktioniert gewissermaßen als Raumteiler, der von der etwas tiefer gelegenen Loggia über einige wenige Stufen in die anschließenden Räume überleitet. Sie besteht wieder nur aus zwei Bögen, da die übrige Wand den anschließenden Raum von der Treppe abgrenzt, die etwa in ein Drittel des Bodenniveaus der Loggia hineinragt und partiell zu den schon beschriebenen Problemen bei der vollständigen Sichtbarkeit der Lünetten führt. Dennoch scheinen die Durchmesser der heutigen Innenraumloggia nachträglich verändert worden zu sein, da das Ausmaß der heutigen beiden Raumbögen nicht

mit den gemalten Säulen und dem umlaufenden gemalten Architrav übereinstimmen (**Abb. 213**). Diese Malereien überziehen die Loggienwände und auch den Treppenabgang durchgehend, werden aber besonders an besagter Raumloggia in ihrer Symmetrie stark unterbrochen. Es ist nicht auszuschließen, dass diese Wandgestaltung, die eine umlaufende Säulenloggia vortäuschen soll, das Resultat späterer Hinzufügungen darstellt, sicher scheint aber zumindest, dass die Innenraumloggia wiederum nachträglich ohne Rücksicht auf die Wandgestaltung erweitert wurde. Es ist allerdings nur logisch, dass eine Art von Raumöffnung, vielleicht auch in rundbogiger Form, als Pendant zur Fassadenloggia bereits zu Bernardo Ferreros Zeiten bestanden haben muss, da sie den Zugang in den zur *Via Quarda Superiore* ausgerichteten Gebäudeteil erst ermöglichte. Am Rande sei die Vermutung geäußert, dass die den Zwickelfiguren zugeordneten Inschriftkartuschen möglicherweise bereits nicht mehr lesbar waren, als die Wandgestaltung hinzugefügt wurde, da ihnen innerhalb des gemalten Architravs jeweils eine zweite Kartusche zugeordnet wurde, deren Kartuschenrahmung allerdings schlicht blieb und nicht das Rollwerk und die Palmettenverzierungen der Zwickelspitzen wiederholte. Leider ist an keiner Stelle dieser zweiten umlaufenden Rahmung zu erkennen, ob die Felder beschriftet oder ebentuell bemalt gewesen sein könnten. Zwar lassen sich teilweise gemalte Säulen in den Treppenaufgängen und auch im Jason-Atrium feststellen, allerdings ansonsten keine unterhalb der Zwickelfiguren erscheinende doppelte Kartuschensetzung wie in der Loggia.

### 2.4.10 Hochzeitszimmer im dritten Obergeschoss (*camera nuziale al piano terzo*)

Wie bereits erwähnt, gelangt man über wenige Stufen durch die Innenraumloggia in einen angrenzenden Raum mit flachgedeckter Holzdecke, dessen vier Türen in weitere Räume führen und dessen zwei Fenster in Richtung der *Via Quarda Superiore* hinausgehen. Der umlaufende Fries dieses Zugangsraumes besteht aus Grotesken mit Sphingen und Rankenwerk sowie dem Ferrero-Wappen oberhalb der Fenster und der zweiten Tür von links. Während Teile der anderen Räume heute mit ornamentalen Verzierungen späterer Jahrhunderte geschmückt sind, gelangt man von der Innenraumloggia aus gesehen durch die erste Tür auf der linken Seite in den einzigen Raum, der sicher unter Bernardo Ferrero ausgestattet wurde, wobei nicht völlig ausgeschlossen werden kann, dass vielleicht auch in den anderen Räumen Malereien aus dieser Zeit existiert haben könnten (**Abb. 238**). Durch eine 90 Grad Drehung nach links gelangt man somit zu einer Tür, die in den letzten im

Kontext dieser Arbeit zu besprechnden Raum führt. Er wird gemäß des vermuteten ursprünglichen Entstehungszusammenhanges *Camera nuziale*, also Hochzeitszimmer genannt, gemäß dem heutigen Nutzungskontext heißt er *Sala del Presidente*. Der Name *Camera nuziale* leitet sich von der Tatsache her, dass im Unterschied zu allen anderen bisher besprochenen Gelegenheiten, in denen das Wappen der Familie Ferrero auftauchte, in diesem Raum an allen vier Raumecken eine Kombination der Familienwappen der Ferreri und der Riario zu sehen ist. Allgemein üblicher Anlass zur kombinierten Darstellung zweier Familienwappen war eine Heirat, in diesem Fall die 1548 geschlossene Ehe zwischen Bernardo Ferrero und Geronima di Paolo Riario, auf die sich die vier Wappen des Zimmers beziehen. Diese Einheirat in die alteingesessene Familie Riario fand kurz nach dem Kauf des Palastes durch Bernardo Ferrero statt. Palastkauf, Heirat und die zeitgleich folgende Beginn der Ausmalung des Palastes markieren Bernardo Ferreros Etablierung innerhalb der Savoneser Gesellschaft und zeigen den wirtschaftlichen wie sozialen Erfolg, der aus seinen Geschäften resultierte. Bei der Camera nuziale handelt es sich somit um das eheliche Schlafzimmer, das 1548/1549 als erstes ausgemalt wurde und einem nicht näher bekannten Antonio de Caronna zugeschrieben wurde, der im Bekanntenkreis Bernardo Ferreros bekannt war durch seine Ausmalung einer Loggetta für Girolamo Sacco.[285] Die Zuschreibung der frühen Ausstattungsphase an diesen nicht näher erforschten Maler ist eher beliebig, sofern sich Hinweise auf einen Künstlerumkreis ergeben, der außerhalb der letzten Ausstattungsphase um 1565/1566 unter Ottaviano Semino bzw. dessen Werkstatt liegen, werden diese gegen Ende des nachfolgenden Kapitels zusammenfassend Erwähnung finden.

Beim Betreten der *Camera nuziale* fällt als erstes die durch die roten, blauen und goldenen Bemalungen kassettierte Balkendecke auf, die die Wappenfarben der Ferreri und Riario zitiert und in jeder gemalten Kassettierung eine goldene reliefierte Rosette trägt. Dementsprechend ist anzunehmen, dass in dieser frühen Ausstattungsphase auf die Einziehung eines Gewölbes verzichtet wurde und stattdessen eine bestehende ältere Balkendecke aus Holz im Stil einer rosettenverzierten Kassettendecke bemalt wurde, deren Vorbild, die Pantheonskuppel in Rom, hier einen gemalten Ableger gefunden hat. Weiterhin ist anzunehmen, dass die Zimmerdecke der *Camera nuziale* vor ihrer Bemalung Ähnlichkeiten mit dem vorangegangenen Zugangsraum aufwies, dessen Decke die gleiche Struktur aufweist, aber unbemalt blieb. Die einzige Freskenausstattung besteht, abgesehen von den bereits erwähnten Wappen in den Zimmerdecken, aus einem umlaufenden Fries mit kleineren figürlichen Darstellungen. Es wird an dieser Stelle nur auf die Einzelfiguren Bezug genommen, die ergänzenden

[285] Vgl. Malandra 1990, 107–108

Groteskenfelder allerdings nicht näher besprochen. Die figürlichen Darstellungen zeigen alternierende männliche und weibliche Standfiguren auf runden Sockeln vor hochrechteckigen Nischenrahmungen mit im oberen Bereich angedeuteter halbrunder Nischenlaibung, die Medaillonkatuschen mit Liegefiguren flankieren. Zwar kann man einen inhaltlichen wie nutzungsbedingten Zusammenhang vermuten, dennoch folgen die Figuren auf den ersten Blick keiner vorgegebenen Chronologie, sodass über der Eingangstür an der Nordwand begonnen werden soll, zu der man sich bei Eintritt in den Raum in einer 180 Grad Drehung umwendet und somit bei geöffneter Tür auch den vorangegangenen Zugangsraum im Blick hat (**Abb. 239**).

Die Nordwand zeigt eine Medaillonkartusche, die links von einer männlichen sowie rechts von einer weiblichen Nischenfigur eingerahmt wird (**Abb. 239** und **Abb. 240**). Die männliche bärtige Standfigur in der Nische hält in ihrer linken Hand einen Zeigestab. Man könnte in ihm Saturn erkennen, der in den vorangegangenen Etagen bereits mehrfach eine Rolle spielte oder mit Blick auf sein weibliches Pendant an dieser Wand auch an Vulkan denken. Die querovale Medaillonkartusche zeigt eine nackte geflügelte Figur mit zwei Trompeten, die unter freiem Himmel halbliegend abgebildet ist. Es handelt sich soweit erkennbar, um eine weibliche Famadarstellung. Rechts wird dieses Medaillonfeld von einer weiblichen Figur flankiert, die mit ihrer linken Hand eine Brust verdeckt und mit der anderen Hand ihren Mantel anhebt (**Abb. 240**). Eine vergleichbare Pose liefert auch die Allegorie des Friedens von Marcantonio Raimondi, die um 1517 bis 1520 datiert wird (**Abb. 95**).[286]

Die folgende Fensterwand im Osten wird teilweise durch die Fensterlaibungen in der Breite des Frieses etwas überschnitten und ist am schlechtesten erhalten geblieben. Wieder flankieren eine männliche Figur links und eine weibliche rechts eine Liegefigur. Von der männlichen Standfigur ist nur die obere Hälfte des Freskos erhalten geblieben, sodass eventuelle Attribute nicht mehr erkennbar sind (**Abb. 241**). Sein seitlich geneigter Kopf und die auf Brusthöhe erhobene Hand stellen aber gewissermaßen eine spiegelverkehrte Wiedergabe der vorangegangenen Frauenfigur dar, die eine unter den Künstlern der Zeit beliebte Pose einnahm. Von dem weiblichen Pendant ist nur zu erkennen, dass sie mit der linken Hand ein weißes Tuch unter der entlößten Brust festhält und der rechte Arm hinter ihr ausgestreckt ist, um einen Teil des Gewandes zu halten und dabei über den fiktiven Fensterrahmen hinausgreift (**Abb. 242**). Von der weiblichen Liegefigur innerhalb des querovalen Medaillons sind nur der Kopf und ihr erhobener rechter Arm erhalten geblieben,

[286] Vgl. Delaborde 1888, 193-194, Nr. 157; Bartsch 1813a, 296-298, Nr. 393.

der in einem Zeigegestus nach oben weist. Obwohl nicht in Gänze erkennbar, scheinen der erhobene Arm und der im Dreiviertelprofil in Richtung der Nachfolgeszene gewendete Kopf doch von der Nymphe von Fontainebleau abgeleitet zu sein.[287]

Die Figuren der Nordwand sind teilweise verblasst und wirken leicht verschmiert. Die linke männliche Figur steht frontal auf ihrem Podest und hat den rechten Arm und den Kopf im Dreiviertelprofil in Richtung des Ehewappens an der nächstgelegenen Zimmerecke gewendet (**Abb. 243**). Der linke Arm ist gesenkt und weist mit der Handfläche nach außen. Es ist nicht erkennbar, ob Attribute vorhanden waren, die männliche Figur scheint bartlos zu sein, eventuell bekränzt und ist in einen voluminösen grünen Mantel gewickelt, der die Brust frei lässt. Die Liegefigur der Kartusche ist schwer identifizierbar. So ist im heutigen Zustand nicht mehr einwandfrei erkennbar, ob es sich um eine Weibliche oder männliche Figur handelt, da diese dem Betrachter den Rücken zudreht und das über der Schulter sichtbare Gesicht nicht mehr erkennbar ist. Wahrscheinlich handelt es sich wie bei den anderen drei Liegefiguren um eine weibliche Figur, die möglicherweise ein Füllhorn hält, dessen Inhalt man links im Medaillon vermuten könnte. Die weibliche Standfigur hat ihren linken Fuß auf etwas abgestellt, das auf dem Podest zu stehen scheint (**Abb. 244**). Ihr bewegt flatterndes Gewand lässt Busen und linken Oberschenkel frei und ist auf Hüfthöhe mit einem grünen Tuch gegürtet. Mit ihrer rechten Hand deutet sie in Richtung der Mittelszene, während die andere Hand vielleicht zu einem Zeigegestus nach oben erhoben zu sein scheint. Ob sie ein Attribut hält, ist nicht mehr erkennbar. Sie scheint zu dieser erhobenen Hand zu blicken.

An der Westwand ist von allen drei Figuren zumindest die männliche gut zu erkennen (**Abb. 245**). Es handelt sich um einen nackten jungen Mann, dessen Geschlecht einzig durch das in Schrittposition erhobene rechte Bein und den zwischen den Beinen flatternden grünen Mantel verborgen wird. Er schaut in Richtung seiner erhobenen rechten Hand, die mit einem Zeigegestus nach oben verweist. Seine linke Hand scheint nach unten zu weisen. Es scheint sich um den jüngsten der männlichen Standfiguren zu handeln, der zudem als einziger auf einem Bein balanciert. Die folgende Medaillonfigur ist fast nur noch in Umrissen erkennbar. Wahrscheinlich eine Frau mit nacktem Oberkörper darstellend, hat sie beide Arme erhoben und die schräg positionierten Beine soweit geöffnet, dass das helle Gewand von ihrem rechten angewinkelten Oberschenkel gerutscht ist. Das Gesicht und das Vorhandensein von Attributen sind nicht erkennbar. Die stehende barbusige Frauenfigur rechts weist mit ihrer rechten Hand in Richtung des Medaillons, während sie in Richtung ihrer linken Hand blickt, die einen Teil

[287] Vgl. Bardon 1963, 20–24; Robert-Dumesnil 1850, 26-28, Nr.18; University of California Los Angeles u.a. (Hg.) 1994, 301-302, Nr. 72 mit weiterer Literatur.

ihres Gewandes festhält oder nach oben rafft. Sie scheint sich, wie ihr männliches Pendant, ebenfalls in Schrittposition zu befinden, wobei eines der Beine nach hinten abgewinkelt zu sein scheint.

Die alternierende Darstellung männlicher und weiblicher Figuren passt ohne Zweifel für die Hochzeitsthematik des beiden Familien gewidmeten Raumes. Leider ist das Freskenband an vielen entscheidenden Stellen stark zerstört, dennoch sei eine Vermutung über ein möglicherweise angedachtes Thema der *Camera nuziale* erlaubt. Nach Beschreibung der noch erhaltenen Details der Figuren, könnte es sich um die Thematisierung der vier Jahreszeiten handeln, wie zumindest noch bei den männlichen Standfiguren der Nord- und Westwand erkennbar. Ebenfalls plausibel wäre eine Thematisierung der vier Lebensalter, wobei es sich bei der zuerst besprochenen Nordwand um die Winterseite und bei der zuletzt besprochenen Westwand um den Frühling handeln könnte.

## 2.5 Die Vorbildhaftigkeit der *Villa del Principe* und weitere Vergleichsobjekte

Auf dem Gebiet der zeitgleichen Freskenmalerei sind einige Paläste in Genua mit dem Programm in Savona in Verbindung zu setzen. Einerseits handelt es sich um die von Ottaviano Semino und seinem Schüler Nicolosio Granello ausgemalten Villa Centurione-Doria in Genua Pegli bzw. das heutige *Museo navale*, andererseits um den von Perino del Vaga ausgemalten Palazzo von Andrea Doria (Palazzo del Principe) in Fassolo (Genua).

**Die Villa del Principe Andrea Doria in Genua-Fassolo**

Perino del Vaga schuf unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana zwischen 1529 und 1537 die Freskenprogramme dieser Villa. 1533 waren die Dekoration der beiden Appartements, des Atriums, der Loggia, zweier Saloni sowie wahrscheinlich der *Camera della Carità romana* von Perino del Vaga abgeschlossen, da sich in diesem Jahr Kaiser Karl V. anlässlich der Ernennung Andrea Dorias zum *Principe di Melfi* in der Villa aufhielt. Bis Perino del Vaga 1537 nach Rom aufbrach, wurden kleinere Zimmer ausgemalt.[288] Die Fresken Perino del Vagas wurden gewissermaßen eine stilistische und ikonographische Initialzündung für nachfolgende Freskenprogramme in Genua und Umgebung.[289] Dementsprechend ist hinsichtlich aller zu besprechenden Fresken des Genueser Umfeldes die Bezugname des Palazzo Ferrero auf einzelne Motive dieses Villenprogramms am

[288] Vgl. Parma Armani 1977, 5, 22-23.
[289] Vgl. Erbentraut 1990, 537–559 für weitere Ausstattungsbeispiele, die von dieser Villa abhängen.

deutlichsten. Besonders das Erdgeschossatrium, die *Loggia degli Eroi* und die *Sala di Aracne* im *Appartamento della Principessa Peretta Usodimare*, sollen in ihrer Vorbildhaftigkeit für den Palazzo Ferrero Erwähnung finden. Beide Raumprogramme waren 1533 vollendet. Während die repräsentative Loggia genuin männliche Themen bediente und auf Andrea Doria ausgerichtet war, ist die *Sala di Aracne* Teil des Appartementtraktes der Ehefrau von Andrea Doria, deren Zimmer sich überwiegend weiblichen Themen nach dem Vorbild von Ovids Metamorphosen widmen. Diese deutlich nach Geschlechtern getrennte Raumabfolge und Themenauswahl gilt für den Palazzo Ferero nicht, bedingt auch dadurch, dass nur einzelne Motive übernommen wurden, diese aber in einen neuen architektonischen und ikonographischen Kontext gesetzt wurden. Dennoch zeigt allein diese Übernahme einiger Motive sehr deutlich, wie sehr sich Bernardo Ferrero an diesem wichtigsten für Andrea Doria entstandenen Bildprogramm orientierte, sodass eine bewusste Huldigung des berühmten Admirals nicht von der Hand zu weisen ist.

Die Zwickelfiguren des Eingangsatriums im Erdgeschoss sind überwiegend sehr schlecht erhalten. Auffällig ist jedoch, dass nicht die Serie der Nischengötter vorbildhaft war. Die Götterreihe gleicht dennoch zumindest partiell zwei Motiven, die Eingang in den Palazzo Ferrero gefunden haben. Oberhalb des heute nicht mehr genutzten, zur Straße führenden Eingangs sind links die Figur der Diana mit Pfeil und Bogen sowie rechts Saturn mit Sense und Kleinkind dargestellt (**Abb. 246**). Die Pose der Diana in Rückenansicht mit erhobenem rechten Arm und Schulterblick auf den Betrachter erinnert an die einzige Heroine der Südwand des Parissaales, die zudem ein goldenes Diadem im Haar trägt und die Pose des über ihr angeordneten Paris aus dem Mittelbild zitiert (**Abb. 162**). Der Saturn im Erdgeschossatrium erinnert an den ein Kind essenden Saturn an der Westwand des Cocles-Raums. Wie bereits erwähnt, wurde diese Figur des Cocles-Raums nicht aus der Caraglio-Folge übernommen. Gewisse Ähnlichkeiten ergeben sich allerdings mit dem Saturn der Villa del Principe, besonders hinsichtlich des in Vorderansicht gezeigten Saturns, der die Sense mit der linken Hand aufrecht hält und gleichzeitig auf Brusthöhe ein Kleinkind mit der anderen Hand gepackt hält. Eindeutige Ähnlichkeiten ergeben sich hinsichtlich der vor blauem Grund auf Wolken schwebenden Windköpfe in den Stichkappen, die stark an die dreieckigen Bildfelder oberhalb der Stichkappen des Parissaals des Palazzo Ferrero erinnern. Als Beispiel sei auf den Windkopf zwischen Ceres und Vulkan hingewiesen (**Abb. 247**), der in der Kopfhaltung dem Windkopf zwischen den beiden zuerst besprochenen Zwickelfiguren der Südwand des Parisraums ähnelt (**Abb. 161** und **Abb. 162**).

Der Deckenspiegel der Loggia besteht aus fünf oktagonalen Szenen, von denen direkt am repräsentativen Treppenaufgang im mittigen dritten Joch eine Szene gezeigt wird, die nicht nur im heutigen Zustand am besten erhalten ist (**Abb. 248**), sondern auch die direkte Motivvorlage für das Hauptbild des Cocles-Raums im Palazzo Ferrero darstellt (**Abb. 180**).[290] Wie bereits besprochen, handelt es sich um den römischen Heros Horatius Cocles, der 507 v. Chr. Rom verteidigte, indem er die Sublikische Brücke gegen die Etrusker verteidigte. Dies entspricht der im Fresko gezeigten Szene. Dadurch wurde Zeit gewonnen, um besagte Brücke über den Tiber zum Schutz der Stadt abzureißen. Horatius Cocles konnte, je nach Version der Sage, entweder sicher ans Ufer schwimmen oder ertrank nach dem Kampf. Sein sprechender Nachname deutet zudem darauf hin, dass Horatius einäugig bzw. auf einem Auge blind war. Dies traf zwar nicht auf Andrea Doria zu, dennoch repräsentierte dieses selbstaufopfernde Verhalten eines Helden der Antike zum Wohle der Allgemeinheit dennoch ein Tugendexempel, das Andrea Doria als *renovator* der Republik Genua für sich beanspruchte. Horatius Cocles war nur einer der in der Loggia thematisierten Heldenfiguren, die diese gemalte Ahnengalerie des Auftraggebers schmückten.

Oberhalb der vier Türen der Loggia, die weiter in das Innere der Villa führen, sind vier liegende Famapersonifikationen angebracht, die ebenfalls in den Palazzo Ferrero integriert wurden. Die mit Blick auf den Treppenaufgang ganz rechts positionierte Figur stützt sich auf ihren ansgestreckten linken Arm und hält mit der anderen Hand eine lange Trompete an ihren angewinkelten rechten Oberschenkel (**Abb. 249**). Diese Pose wurde identisch übernommen und abgesehen von dem dunkleren Ikarnat, in der Rahmenleiste rechts oberhalb der Nordwand des Cocles-Raumes wiedergegeben (**Abb. 192**). Diese Figur ähnelt, abgesehen von der Kopfdrehung, stark der Pose der an dritter Stelle besprochenen lagernden Frauenfigur in der Lünette an der Ostwand des Cocles-Raums (**Abb. 198**). Spiegelverkehrt diente diese Loggienfigur wiederum mit geänderter Kopfdrehung als Vorlage für die an vierter Stelle besprochene Muse Urania an der Nordwand des Cocles-Raums (**Abb. 208**). In ihrer ausgestreckten Hand hält diese nun keine Trompete mehr, sondern ihr Attribut, die Armillarsphäre.

Die rechts vom Haupteingang gelegene Personifikation ist in Rückenansicht gezeigt und hält ebenfalls eine bannergeschmückte Trompete mit der ausgestrekten rechten Hand aufrecht (**Abb. 250**). Sie blickt im Profil über ihre linke Schulter in Richtung der Treppe in das

[290] Vgl. Rotondi 1958, 55, der den direkten Bildvergleich anhand älterer Schwarzweißfotografien zeigt. Dieses Motiv ist fast das einzige, das bisher zusammen mit seiner unmittelbaren Bildvorlage in der Forschungsliteratur bekannt ist.

Erdgeschoss. Diese Pose wurde identisch für die an dritter Stelle besprochene Liegefigur an der Nordwand des Cocles-Raumes übernommen, einzig der Trompetentrichter scheint mit belaubten Zweigen geschmückt zu sein (**Abb. 193**). Oberhalb dieser Lünette wird die Pose dieser Famafigur aus der Loggia nochmals in der Rahmenleiste des Cocles-Raumes wiederholt, in diesem Fall mit deutlich dunklerem Inkarnat, dafür aber mit ungeschmückter Trompete. Ähnlich posiert, abgesehen von dem Schulterblick und der geänderten Armhaltung, die als erstes an der Ostwand besprochene Rückenfigur des Cocles-Raums (**Abb. 195**).

Die links des Hauptportals positionierte gefügelte Fama liegt auf ihrem leicht abgewinkelten linken Bein und hat das andere darüber gelegt (**Abb. 251**). Ihr Kopf ist im Dreiviertelprofil gezeigt, der Oberkörper frontal dem Betrachter zugedreht. Diese Körperposition ähnelt, abgesehen von der abgewandelten Armhaltung, der an dritter Stelle innerhalb der Nordwand besprochenen, möglichen Darstellung der Pudentia, die allerdings beide Arme auf Brusthöhe zusammengeführt hat, um den ihr attributiv beigegebenen Spiegel aufrecht zu halten und auf diesen zu deuten (**Abb. 192**). Spiegelverkehrt wiederum ergeben sich Ähnlickeiten zu der ersten Figur der an erster Stelle der Nordwand besprochenen Temperantia, die ebenfalls ihre Armposition verändert hat und sich auf einen hohen goldenen Krug auflehnt (**Abb. 190**).

Die ganz links positionierte Famafigur hat beide Arme fast auf einer Linie waagerecht von sich gestreckt und präsentiert ihren Körper frontal dem Betrachter (**Abb. 252**). Hinsichtlich dieser Pose existiert keine direkte Übernahme im Cocles-Raum. Hinsichtlich des waagerecht erhobenen linken Armes und des frontal dem Betrachter zugewandten Oberkörpers mit deutlich erkennbaren Geschlechtsmerkmalen, erinnert diese Figur entfernt an die an erster und zweiter Stelle besprochenen Lünettenfiguren der Westwand des Cocles-Raums (**Abb. 189**).

Auch unter den an den Wänden dargestellten Ahnherren der Familie Doria[291] oder den MAGNI VIRI, wie die umlaufende Inschrift sie nennt, befinden sich einige Figurenposen, die von den männlichen Heroen im Parissaal des Palazzo Ferrero zitiert wurden. Der rechts neben der zuletzt gezeigten Famafigur sitzende Admiral Oberto Doria (1230-1295), nach dem Vorbild des Herkules mit Löwenfell bekleidet (**Abb. 252**), gleicht in seiner Pose dem als erstes besprochenen Heros links unterhalb der Mittelszene an der Südwand des Parisraums (**Abb. 161**). Einzig das Löwenfell und der intensive Seitenblick auf den Betrachter

[291] Vgl. Stagno 2005, 28–29 zu der namentlichen Identifizierung aller Vorfahren und ihrer zeitlichen Einordnung anhand einzelner biographischer Eckpunkte.

unterscheiden Oberto Doria von diesem melancholisch in Richtung der Lünette blickenden Helden des Palazzo Ferrero.

Mit Obertos Bruder, dem Admiral Lamba Doria (1245-1323), wird die übernächste Figur identifiziert, die ein sehr langes Schwert vor dem Körper mit der rechten Hand aufrecht hält (**Abb. 253**). Diese Pose erinnert an den einzigen Heros der Ostwand des Parissaals (**Abb. 166**) sowie die wahrscheinlich Mars darstellende einzige männliche Figur an der Nordwand des Erdgeschossatriums (**Abb. 93**). Die Posen wurden gespiegelt und weisen im Prinzip große Ähnlichkeiten mit der des Lamba Doria auf. Einzig das enorm lange Schwert wurde durch einen kürzeren Kommandostab bzw. Speer ersetzt und die Beine aufgrund des beschränkten Raumes in der Zwickelspitze enger zusammengestellt. Die auf dem Schildrahmen ruhende Hand wurde bei der vermuteten Marsfigur im Erdgeschossatrium des Palazzo Ferrero beibehalten, einzig für den Heros des Parissaales hat sie sich zu einem perspektivisch verkürzten Zeigegestus umgewandelt.

Die Pose Oberto Dorias wird wiederum spiegelverkehrt von Admiral Rosso Doria (12. Jahrhundert) wiederaufgenommen (**Abb. 253**). Eine ebenfalls nahezu identische Wiederholung dieser Pose lässt sich auch innerhalb des rechts vom Treppenabgang gelegenen Wandbereichs bei Admiral Pagano Doria (14. Jahrhundert) feststellen (**Abb. 254**). Beide ähneln einerseits der dritten Zwickelfigur an der Südwand des Parisraums, die vielleicht Jason darstellt (**Abb. 164**). Andererseits ist auch die Haltung des vielleicht Aeneas darstellenden ersten Heros der Nordwand nahezu identisch (**Abb. 171**). Sogar in Details ihrer Rüstung ergeben sich bemerkenswerte Übereinstimmungen. So trägt Rosso Doria als einziger einen Widderkopf als Schulterstück und gleicht damit dem einzigen Heros des Parisraums, der ebenfalls dieses Zierelement auszeichnet und der daher mit Jason identifiziert werden könnte. Pagano Doria dagegen trägt an gleicher Stelle den im Parisraum mehrfach auftretenden Löwenkopf, den auch der anhand seines weiblichen Gegenübers als Aeneas identifizierbare Heros des Parisraums trägt. Andere Schmuckelemente tierischen Ursprungs sind abgesehen von dem allgegenwärtigen Wappentier der Doria bei keiner der Loggienfiguren feststellbar.

Bei dem einzigen Krieger, der die rechte Schmalseite einnimt (**Abb. 255**), handelt es sich angeblich um Tomaso Doria (15. Jahrhundert). Zwar ist der Bereich seiner linken Hand heute zerstört, dennoch ähnelt die Pose stark dem einzigen Heros der Westwand im Parissaal, der sich vielleicht anhand seines intensiven Blickkontakts zur Nebenfigur mit dem Feldherren Marc Anton und Liebhaber Cleopatras identifizieren lässt (**Abb. 175**).

Die *Sala di Aracne* erreicht man, indem man die Loggia durch die Tür der Loggienschmalseite verlässt, neben der der bereits erwähnte Tomaso Doria seinen Platz gefunden hat. Durchquert man diagonal den anschließenden Salone del Naufragio, gelangt man direkt in besagte Sala di Aracne, benannt nach einem Teil ihrer Lünetten. Die Zwickelfiguren des Raumes lieferten zum Teil direkte Vorlagen für einige Persponifikationen der sieben freien Künste des Erdgeschossatriums im zweiten Obergeschoss des Palazzo Ferrero. Ausgehend von der beschriebenen Reihenfolge ergibt sich die erste Übereinstimmung bei der Figur der *„Rhetorica“* (**Abb. 134**) an der Nordwand des Atriums im Erdgeschoss, die offensichtlich nach dem Vorbild der gleichnamigen Personifikation des Aracne-Saales gestaltet wurde (**Abb. 256**).[292] Einzig die Beschriftung wurde nicht direkt auf den im Aracne-Raum eiheitlich grünen Hintergrund aufgebracht, sondern im Palazzo Ferrero in einer Inschriftkartusche separiert. Ebenso wurde das Gewand aller Figuren überwiegend in seiner Farbgebung verändert und die Wolkenbahnen stärker hervorgehoben.

Große Ähnlichkeiten ergeben sich ebenfalls bei der Figur der *„Philosophia“* (**Abb. 257**), die in beiden Fällen direkt rechts auf die „*Rhettorica“* folgt, im Palazzo Ferrero allerdings um 90 Grad gedreht wurde, da sie die erste Figur der folgenden Westwand ist. In diesem Fall lässt sich sogar eine verbesserte Lesbarkeit der *„Philosophia“*-Figur des Jason-Atriums feststellen (**Abb. 135**), trotzdem befindet sich diese Figur in einem schlechteren Erhaltungszustand als die Entsprechung des Arachnesaales. So wurde der voluminöse Mantel der Figur im Palazzo Ferrero auf Höhe des linken Armes stärker aufgebauscht, um die linke Hand freizulegen, die nun deutlicher nach unten weist und ein Buch hält, dessen dunkler Einband sich vom Gewand abhebt. Das Figurenvorbild hat seine linke Hand vollständig im Mantel verborgen und hält mit diesem zusammen ein Buch aufrecht, dessen weißer Buchblock sich kaum vom hellrosa Mantel abhebt. Zwar sind nahezu aller Fresken der *Villa del Principe* heute in einem erbarmungswürdigen Zustand, dennoch schien es für den Palazzo Ferrero bereits angebracht, dieses Detail abzuändern, das offensichtlich schon kurz nach seiner Entstehung als nicht „deutlich genug“ hervorgehoben empfunden wurde.

Die andere Figur der westlichen Schmalseite des Atriums im zweiten Stockwerk, *„Astrologia“* (**Abb. 136**), gleicht der auf die *„Philosophia“* folgenden *„Perrspectiva“* (**Abb. 258**) an der nächsten Wand des Arachnesaales, deren Gesichtszüge heute nicht mehr erhalten sind. Somit erfolgt eine Umbenennung dieser Vorbildfigur, deren zwei linealartige Stäbe zugunsten der Armillarsphäre abgeändert wurden, die der *„Astrologia“* in die ursprünglich

[292] Vgl. Magnani 2010, 145, dort Abb. 188 und 189

leeren Hände gegeben wurde. Ein Grund für die Umbenennung mag gewesen sein, dass genau diese drei aufeinanderfolgenden Figuren nahezu identisch in der gleichen Reihenfolge für das Jason-Atrium übernommen wurden und man ihre Posen für besonders passend hielt. Andererseits handelt es sich im Arachneraum nicht um Dreieckszwickel, sondern rautenförmige Bildfelder, die raumgreifende Posen ermöglichten. Dementsprechend hätte die „Astrologia"-Figur mit Zeigestab und Himmelsglobus wegen ihren weit auseinander stehenden Füßen schlichtweg keinen Platz innerhalb des deutlich begrenzten Platzes der Zwickelfelder im Palazzo Ferrero gefunden.

Gesamtikonographisch gesehen, stellt das Jason Atrium gewissermaßen einen Schritt zurück zur üblichen Ikonographie der *septem artes liberales* dar, die um die *artes mechanicae* erweitert wird. Offensichtlich war die im Ganzen doch etwas ausgefallenere Figurenauswahl der *Sala di Aracne* im Ganzen für Bernardo Ferrero nicht eindeutig genug. Zwar wurden die *septem artes liberales* teils rezipiert, aber bewusst nur um die klassischen *artes mechanicae* ergänzt, anstatt auch die Personifikationen der *„Magica"*, *„Theologia"* und *„Stereometria"* zu übernehmen, die weniger verbreitet waren. Die *„Stereometria"* wird zusätzlich zur *„Geometria"* und *„Perrspectiva"* dargestellt und zeigt eine besondere Betonung der irdischen Vermessungskünste. Die Unterscheidung zwischen der auf Berechung von dreidimensionalen Körpern gedachten Stereometrie und ihre offensichtliche Unterscheidung von der planimetrischen bzw. zweidimensionalen Geometrie geht auf eine Textstelle aus Platons Πολιτεία *(„Politeía"*) zurück. Nach Nennung der Arithmetik an erster und der auf zweidimensionale Flächen bezogenen Geometrie an zweiter, wird ein Teilbereich von dieser als dritte Wissenschaft beschrieben, die sich mit der Berechnung von Körpern beschäftigt, über die allerdings noch nicht genügend bekannt ist und die im Dialog zwar eindeutig umschrieben, aber noch nicht namentlich genannt wird (7.528, B-E). Die Stereometrie wird als Teil der wissenschaftlichen Propädeutik für den künftigen Philosophenkönig und Staatslenker für notwendig erachtet. Spannend ist auch die Kombination der sieben freien Künste mit heidnischer Magie und christlicher Theologie, die innerhalb dieses Wissenschaftsprogramms nebeneinander stehen. Beide Disziplinen stellen für sich genommen Gründe wie auch Resultate des Gebrauchs der anderen Wissenschaften dar und lassen sich ebenfalls chronologisch lesen. Der heidnische Magieglaube soll durch die freien Künste überwunden und letztlich der christliche Glauben gestärkt werden, nachdem man die Welt mit den sieben freien Künsten erfahren hat. Mitgedacht ist ebenfalls Platons Höhlengleichnis, da keineswegs zufällig der *„Magica"* ein Feuer beigegeben wurde. Sind die Menschen zu Beginn noch in Dunkelheit gefesselt und werden durch Schattenbilder getäuscht, die vom

Feuer an die Wände geworfen werden, ist es die Erkenntnis dieser magisch wirkenden Trugbilder und der mühsame, durch die *artes liberales* versinnbildlichte Weg von der Höhle nach oben, der bei Platon in die letztendliche Erkenntnis des καλοι κ'αγαθοι („kaloi kagatoi"), d.h. des Guten und Schönen, mündet, nach christlichem Verständnis in den Glauben an Gott.

**Die Villa Centurione-Doria in Genua-Pegli**

Die ursprüngliche Freskenausstattung der Villa Centurione-Doria bzw. des heutigen *Museo Navale*, wurde Mitte des 16. Jahrhunderts von dem auch politisch einflussreichen Bankier Adamo Centurione († 1568) in Auftrag gegeben. Dieser verheiratete seine Tochter Ginetta mit dem Cousin und Erben von Andrea Doria, Giannettino. Ihr gemeinsamer Sohn Giovanni Andrea Doria erbte schließlich diese Villa. In seinem Auftrag wurde unter anderem das Freskenprogramm von Lazzaro Tavarone, einem Schüler Luca Cambiasos,[293] zwischen 1595 und 1596 erweitert. Für den Vergleich mit dem Palazzo Ferrero sollen allerdings nur einige der Fresken Erwähnung finden, die in der ersten Ausstattungsphase entstanden sind und bereits früh Nicolosio Granello als den Urheber nannten.[294] In der älteren Forschung wird eine mögliche Beteiligung von Luca Cambiaso sowie des Weiteren von Nicolosio Granello, gen. *il Figonetto*, sowie Giovanni Battista Castello, gen. *il Bergamesco*, und dessen Werkstatt für die Ausführung der frühen Freskierungen angenommen.[295] Die aktuellere Forschungsmeinung hält eine Beteiligung Cambiasos für unwahrscheinlich und schreibt die Freskierung dagegen Ottavio Semino und Nicolosio Granello zu.[296] Den *Viten* Sopranis zufolge war der jung verstorbene Nicolosio Granello ein Schüler von Ottavio Semino. Seminos Witwe wiederum heiratete nach dem Tod von Ottaviano Semino in zweiter Ehe Giovanni Battista Castello. Es handelt sich genau genommen um die Fresken des Eingangsatriums und zweier weiterer Zimmer im Erdgeschoss sowie im ersten Stockwerk um die Loggia, die *Sala degli Argonauti* und die *Saletta di Didone*, die in dieser ersten Ausstattungsphase im Stil von Luca Cambiaso im Umkreis von Ottavio Semino freskiert wurden. Allerdings sind auch in diesem Bereich Maßnamen Tavarones feststellbar, wie beispielsweise die Hinzufügung der Bekleidung bei den Zwickelgöttern im Saal des *Piano nobile* gemäß der um Sittsamkeit bemühten gegenreformatorischen Bildbestrebungen.[297]

[293] Vgl. Soprani 1674, 51 in der *Vita* von Luca Cambiaso.
[294] Vgl. ebd., 30 in der *Vita* von Nicolosio Granello. Vgl. Pesenti 2002, 5.
[295] Vgl. Pessa Montagni 1986, 3–24.
[296] Vgl. Pesenti 2002, 3–20.
[297] Vgl. Pessa Montagni 1986, 6.

Direkt nach Betreten der Villa durch den hofseitigen Haupteingang fallen zwei thematische Ähnlichkeiten auf, die ebenfalls in Form von kleineren Nebenszenen Parallelen zum Palazzo Ferrero aufweisen (**Abb. 127** und **Abb. 225**). Zusammen mit zwei weiteren Einzelszenen werden im Erdgeschossatrium einerseits die verlassene „Ariadne auf Naxos“ (**Abb. 259**), andererseits die „Befreiung Andromedas durch Perseus“ (**Abb. 260**) gezeigt. Letzteres stellt eine szenische Doppelung mit dem Hauptthema der Loggia im ersten Stockwerk dar.

Im *piano nobile* befindet sich eine Loggia, die ausschließlich mit der „Befreiung Andromedas durch Perseus“ ausgemalt wurde (**Abb. 261**). Begleitet wird dieses heute teils zerstörte Fresko von vier lagernden Flussgöttern und Nymphen, die an die ähnliche Rahmengestaltung des Jason-Atriums im Palazzo Ferrero erinnern, allerdings vor einheitlich pompejanisch-rotem Hintergrund gesetzt wurden und sich stärker der raumbeherrschenden Groteskendekoration unterordnen. Im Vergleich dazu sind die vier Einzelszenen des Atriums im zweiten Obergeschoss des Palazzo Ferrero deutlicher von den Groteskenmotiven abgegrenzt und wirken eher wie eigenständige Szenen, die innerhalb einer gemalten Intarsienrahnung den Blick auf die Landschaftshintergründe freigeben. Das Loggienhauptbild der Villa Centurione-Doria erinnert an die Loggia des Palazzo Ferrero, in der die Perseusvita mehrfach thematisiert wurde (**Abb. 225** und **Abb. 231**). Diese heldenhafte Tat mündete schließlich in der Ehe mit der Geretteten und beherrscht als heroisches Tugendexempel diesen ersten zentralen Bereich des Piano nobile, ehe man die angrenzenden Räume betritt. Der prägnante Eindruck dieses ersten Höhepunktes wird zudem durch die im Vergleich mit den Palazzo Ferrero sparsame Grotteskenverzierung auf weißem Untergrund unterstützt, die den lichtdurchfluteten Raumeindruck der an zwei Seiten geöffneten Loggia zusätzlich verstärkt.

Auch das Hauptthema des anschließenden Salone, Jasons Abschied von Pelias (**Abb. 262**), erinnert an die dritte Lünettenszene des Jason-Atriums im zweiten Stockwerk des Palazzo Ferrero (**Abb. 144**). Die Auswahl dieser Episode als Hauptthema liegt wohl in dem Flottenkommando begründet, das der Sohn von Adamo, Marco Centurione, von Andrea Doria enthielt, weshalb vermutet wird, dass man in Pelias Andrea Doria und in Jason Marco Centurione sehen kann.[298] Zwar wird eine andere Szene zum Hauptthema deklariert als im zweiten Stockwerk des Palazzo Ferrero, dennoch ergeben sich weitere Bezugspunkte zu diesem. Zunächst bleibt festzuhalten, dass das Schema eines Hauptbildes mit Götterfiguren in den Zwickeln, Windköpfen in den Stichkappen und einem entsprechenden Lünettenthema geradezu charakteristisch für die im Umkreis Andrea Dorias ausgemalten Paläste ist, die alle

[298] Vgl. ebd., 18.

von der gleichen Künstlergruppe ausgeführt wurden. So erinnern die nackt auf Wolken und vor einheitlich blauem Hintergrund posierenden Götter im Salone an die Zwickelfiguren des Coclessaals, die sich wie diese auf die „Nischengötter"-Folge Caraglios zurückführen lassen (**Abb. 263** und **Abb. 83**). Neben dem raffaelesken Stil Perino del Vagas im Mittelbild war besonders Michelangelo für die muskulösen Zwickelfiguren Vorbild.[299] Die Windköpfe dagegen ähneln dem Parissaal und dem bereits besprochenen Erdgeschossatrium der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo. Einzig die innerhalb verschiedener Prunkstillleben posierenden Putti in den Lünetten fanden kein Derivat im Palazzo Ferrero, erinnern aber anhand ihres allgemeineren Symbolgehalts entfernt an die Lünetten des Cocles-Raums, die ebenfalls keiner bestimmten Sagenchronologie folgen, sondern sich aus Musen und Tugenden zusammensetzen.

Dem Tod der Dido ist innerhalb der Villa ein eigener Raum gewidmet (**Abb. 264**), dessen Freskierung wahrscheinlich ebenfalls von Tavarone überarbeitet wurde. Er führte wahrscheinlich in die Gemächer der Ehefrau von Marco Centurione, Battina Negrone.[300] Wieder zeigt sich, dass man sich im Palazzo Ferrero um eine größere Kontextualisierung bemühte und Didos Selbstmord als Teil der Abfolge der Heroen und Heroinen in einen Zwickelzyklus integrierte, der einen wesentlich größeren thematischen Überbau für den Parissaal lieferte als dies bei der Konzentration auf bestimmte Einzelszenen ohne umfangreiche thematische Einbettung in der Villa Centurione-Doria der Fall ist.

**Der Palazzo Cambiaso in Genua**

Der Palazzo Cambiaso oder Agostino Pallavicino wurde wahrscheinlich um 1565 von Ottavio Semino und seiner Werkstatt im Auftrag von Agostino Pallavicino mit Fresken ausgestattet.[301] Demnach entstand er im gleichen Zeitraum, in dem sich Ottaviano Semino in Savona aufhielt und Teile des Palazzo Ferrero ausgemalt haben könnte. Tatsächlich ergibt sich eine wichtige Übereinstimmung des Palazzo Cambiaso, die die Tätigkeit von ihm auch im Palazzo Ferrero in Savona noch plausibler erscheinen lässt. Es handelt sich um das Ausstattungsprogramm des Salone, das sich ausführlich der Sage um Amor und Psyche widmet. Innerhalb des Cocles-Raums des Palazzo Ferrero wurden vier aufeinander folgende Szenen aus der Coxcie-Serie der Geschichte von Psyche ausgewählt und freskiert. Ähnlich

[299] Vgl. Pessa Montagni 1986, 8–10; Pesenti 2002, 7–9 für eine umfassende stilistische Analyse.
[300] Vgl. Pessa Montagni 1986, 14, 21.
[301] Vgl. Magnani 1979, 8. Vgl. De Floriani 1978, 13: Die gesamte Innendekoration dauerte bis 1580.

verhält es sich mit den vier Lünetten des Salone im Palazzo Cambiaso, die alle von unterschiedlichen Blättern der Psyche-Folge vom „Meister B mit dem Würfel“ aus der Werkstatt Marcantonio Raimondis herrühren.[302] Besonders interessant ist eine der Lünetten (**Abb. 265**), die zusammen mit ihrem Vorlagenblatt bereits für eine der Stichkappenszenen des Paris-Raumes Erwähnung gefunden hat (**Abb. 177**). Diese Szene wurde demnach ausschnittshaft im Palazzo Ferrero (**Abb. 161** und **Abb. 162**) sowie im Ganzen für den Palazzo Cambiaso verwendet. Dies unterstützt einerseits, auch mit Blick auf die Engelsburg, die große Beliebtheit dieser sehr umfangreichen Kupferstichfolge sowie ihre Kenntnis durch Ottavio Semino. Andererseits war die Psyche-Legende ein generell sehr beliebtes Ausstattungsthema, gerade wenn man den implizierten Weg Psyches von der profanen hin zur göttlichen Liebe bedenkt, die in ihrer letztendlichen Vergöttlichung endet und ihre Legende zu einem beliebten Demonstrationsobjekt für die neoplatonische Liebesauffassung machte.[303]

**Der Palazzo della Rovere in Savona**

Die Freskierungen des Palazzo della Rovere entstanden 1567 und 1568 im Auftrag von Alfonso Spinola. Als Maler sicher belegt sind Andrea Semino und sein Mitarbeiter Matteo Campora. Die Fresken lassen sich somit ebenfalls der Semino-Werkstatt zuordnen und entstanden wahrscheinlich kurz nach Fertigstellung der Freskierungen des Palazzo Ferrero. Es ist nicht auszuschließen, dass namentlich unbekannte Maler sowohl im Palazzo Ferrero als auch im Palazzo della Rovere tätig waren. In diesem Kontext sollen einige Motive des Eckzimmers Erwähnung finden, das in der spärlichen Forschungsliteratur auch *„seconda sala a livello di cortile“* genannt wird und vielleicht anhand der Jagdthematik des Venus und Amor zeigenden Mittelbildes und dem generell amourösen Gesamtthema die Interessen des Auftraggebers darstellte und auf die 1568 geschlossene Ehe mit Eleonora della Rovere anspielte. Angenommen wird zudem ein eher privater Charakter dieses Zimmers.[304]

Neben dieser Details innerhalb der Groteskendekoration dieses Saales (**Abb. 266**), der deutliche Ähnlichkeiten zu einem mehrfach wiederholten Rahmendetail des Cocles-Raumes im Palazzo Ferrero aufweist (**Abb. 185**, **Abb. 188** und **Abb. 198**) und sich aus dem bekannten Holzschnitt der *Hypnerotomachia Poliphili* ableitet, sind es besonders die Themen von drei der vier Lünetten des Saales, die thematisch mit drei Zwickelfiguren des Parissaales des Palazzo Ferrero übereinstimmen (**Abb. 172**, **Abb. 174** und **Abb. 176**). Es handelt sich um

[302] Vgl. ebd., 33-36, dort Figg. 20-27 für alle vier Psyche-Lünetten und ihre Druckvorlagen.
[303] Vgl. ebd., 17, 20.
[304] Vgl. Magnani 2010, 142-161: Neben diesem Sammelband sei ergänzend auf Fiore 1979, 23–30 hingewiesen, der die Architekturdetails des Palazzo della Rovere in den Blick nimmt.

drei Suizide der antiken Heldinnen Lucrezia, Kleopatra und Dido. Die als nackte halbliegende Figuren gezeigten Heroinen, präsentieren deutlich ihre Todesinstrumente, so Lucrezia einzig das Schwert (**Abb. 267**), Kleopatra die an die Brust geführte Schlange (**Abb. 268**) und Dido die Kombination von Schwert und Feuer (**Abb. 269**). Bei Letzterer sei angemerkt, dass es sich eindeutig um Dido handelt, die zudem auf das Meer hinweist, auf dem ihr Geliebter Aeneas davongesegelt ist. Leider wurde diese Figur fälschlich mit Porcia identifiziert, die sich allerdings angeblich durch das Verschlucken glühender Kohlen das Leben nahm,[305] was bei dieser Figur nicht gezeigt wurde und keine Erklärung für das Schwert liefern würde. Nur Dido wählte die Kombination aus Erstechen und Verbrennen auf dem Scheiterhaufen. Neben der offensichtlichen Motivüberseinstimmung hinsichtlich der entsprechenden Heroinen des Parissaales zeigt es die generelle Beliebtheit weiblicher Tugendexempel und untermauert zusätzlich die an entsprechender Stelle vorgenommene Identifizierung der an der Westwand als erstes besprochenen Frauenfigur als Lucrezia (**Abb. 174**).

**Die Villa Margone in Trient**

Nach dem bereits vergleichend mit den Monatsarbeiten des Castello Crivelli thematisierten Monatszyklus der Villa Margone sei auf einen weiteren Raum dieser Villa verwiesen, der Parallelen zum Palazzo Ferrero aufweist. Es handelt sich um den Zyklus der Taten Karls V., der von einem unbekannten Maler zwischen 1556 und 1566 ausgeführt wurde. Zwischen den einzelnen Szenen stehen nackte Figuren auf verkröpften Gesimsen vor gemalten Säulen, die die einzelnen Szenen voneinander trennen. Diese Figuren sind zum überwiegenden Teil nach der Nischengötterfolge Caraglios gestaltet worden.[306] In diesem Fall wurden sie nicht als Teil eines vollständigen Götterzyklus in Zwickeln positioniert, wie dies in Genua und damit auch im Palazzo Ferrero in Savona üblich war, sondern zu eigenständigen Zierfiguren, die mit sich selbst und ihren Attributen beschäftigt sind, ohne besonders auf das sie flankierende Bildgeschehen einzugehen. Stattdessen scheinen sie sich durch den illusionistisch gemalten Sockel im Bildraum des Betrachters zu befinden, den sie teils direkt mustern (**Abb. 270** mit **Abb. 191** und **Abb. 190**; **Abb. 271** mit **Abb. 83** und **Abb. 82**).

[305] Vgl. Magnani 2010, 152-152 für die fälschliche Identifizierung mit Porcia, die ebenfalls nicht mit der dort geschilderten Todesart übereinstimmt.
[306] Vgl. Lupo/Kliemann 1983, 51–57.

**Das Castello Sant'Angelo in Rom**

Einige der von Perino del Vaga geschaffenen Fresken in der Engelsburg speisen sich ebenfalls aus den gleichen druckgraphischen Vorlagen und stellen auf dem Gebiet der Freskomalerei einen direkten Vorläufer dar.

Neben dieser im Umkreis Perino del Vagas bekannten Serie der „Nischengötter", wurde ein weiteres Blatt einer bereits erwähnten Serie innerhalb der Freskierungen der Engelsburg verwertet. Es handelt sich um eine von Perino del Vaga zwischen 1534 und 1549 gemalte Szene der „Camera di Amore e Psiche" im Appartement Pauls III. in der Engelsburg (**Abb. 272**). Das Bemerkenswerte an diesem Umgang mit der Stichvorlage (**Abb. 182**) ist, dass die ganze Szenerie im Fresko wiedergegeben wurde, während sich die Szene im Palazzo Ferrero nur auf die Mittelszene konzentriert (**Abb. 180**), diese aber genau übernimmt. Dies ist gerade nicht der Fall in der Engelsburg, da die einzige feststellbare Änderung gerade in der um 180 Grad gedrehten und hinsichtlich der gesamten Pose veränderten Wiedergabe Amors besteht. Diese hinsichtlich der zwischen 1520 und 1535 datierten Kupferstichfolge veränderte Körperdrehung zeigt auch die Vorzeichnung des Freskos, die vor 1542 bzw. 1545 datiert wird und sich heute in der Albertina in Wien befindet (**Abb. 273**).[307]

[307] Vgl. Dunand/Lemarchand 1989, 516, dort Fig. 896; Aliberti Gaudioso/Gaudioso 1981b, 91, Nr. 55; Aliberti Gaudioso/Gaudioso 1981a, 156-157, dort Figg. 88-89 und 91; Buonaccorsi gen. Perino del Vaga, Piero vor 1542/1545: http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[13560]&showtype=record

# 3. Unterschiede und Gemeinsamkeiten beider Objekte

## 3.1 Zentrum und Peripherie: Die Rolle des Herzogtums Mailand für Lomello und der Republik Genua für Savona

Bei der ursprünglichen Konstituierung der Grafschaft Lomello soll es sich um eine Gründung von Karl dem Großen oder seinem Umfeld gehandelt haben. Die ersten Personen, die Lomello als Titel und Besitztum führten, waren die Conti Palatini, in etwa übersetzbar mit Pfalzgrafen. Vom 10. bis 14. Jahrhundert gehörte Lomello dementsprechend zum weitverzweigten Herrschaftsbereich der Conti Palatini, die ihrerseits wechselnde Bündnispartner hatten. Wie die mehrfachen Zerstörungen des Castello Crivelli bereits deutlich machten, war Lomello von den politischen Unruhen Mitte des 12. Jahrhunderts ebenfalls betroffen. Der fortwährende Konflikt Mailands mit Friedrich I., gen. Barbarossa, führte ebenfalls zur Zerstörung Lomellos. Zunächst schlugen sich die Conti Palatini auf die Seite Mailands gegen den Kaiser, sodass das mit dem Kaiser verbündete Pavia Lomello zerstörte. Mit Schwächung der Machtposition Mailands durch den Kaiser gewann Pavia immer mehr Einfluss. Dementsprechend war Lomello in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts der Herrschaft Pavias unterstellt und blieb im direkten Besitz der Conti Palatini bis Mitte des 14. Jahrhunderts, die nun auf der Seite Pavias standen.[308] Diese wurden durch die Visconti in ihren Machtbefugnissen abgelöst, sodass Lomello fortan den Herzögen von Mailand unterstand. Nach dem Ende der Viscontiherrschaft, blieb Lomello weiterhin Eigentum von Mailand, nun allerdings unter dem ersten Herzog Mailands aus der Familie der Sforza. Francesco Sforza wiederum hatte die Befugnisse, weitere aufstrebende Familien mit Teilen seines Herrschaftsgebietes zu belehnen, sodass die Familie Crivelli in den Stand von Conti versetzt und zu den Feudalherrschern von Lomello wurden. Sie blieben dabei weiterhin den Sforza untertan, konnten allerdings gewisse Privilegienrechte für ihre Ländereien erwerben, die den Aufstieg ihrer Familie begünstigten. Wie sich allgemein bei der Machtdominanz Mailands und der Sforza für die Conti von Lomello feststellen lässt, fügten sich diese in die politische Situation mit ein und bemühten sich um die Konsolidierung ihrer Familie durch das Bekleiden entsprechender Ämter, angefangen vom *podestà* und *castellano*, denen in der ersten Generation der Aufstieg in den Rang eines Conte von Lomello gelang, bis hin zur vierten Generation eines Alessandro Crivelli, dessen militärische Dienste für Kaiser Karl V. zu seiner Ernennung zum Senator von Mailand beitrugen, dem höchsten weltlichen Amt, das er erreichte, als er noch ausschließlich

[308] Vgl. Bergamo 1995, 19, 483-485; Magenta 2000, 18, 20 sowie Kapitel 1.1 und 1.2 dieser Arbeit.

Conte war. Nach der obligatorischen Sicherung seiner Dynastie bot sich ihm mit dem Tod seiner Ehefrau die Gelegenheit, die eigene Machtposition aktiv weiter auszubauen, was sich auch für einzelne Familienmitglieder auszahlte. Sein Eintritt in den Klerus und der schrittweise Aufstieg zum Presbyter-Kardinal einer wichtigen Kirche Roms wie Santa Maria in Aracoeli sowie seine jahrzehntelange Kontaktpflege zu wichtigen Persönlichkeiten seiner Zeit wie Carlo Borromeo zeigen, dass von anderen vorgegebene Hierarchien, seien es die der Herzöge wie der Sforza, Kaiser wie Karl V., Könige wie Philipp II. oder Päpste wie Pius IV., von Alessandro Crivelli und seiner Familie bereitwillig akzeptiert wurden. Die Crivelli bemühten sich darum, sich in die von anderen vorgegebenen Machtstrukturen einzupassen und im Rahmen ihrer Möglickeiten um den Aufstieg zu bemühen, ohne jemals auch nur entfernt zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz für die Machtzentren und deren Vertreter zu werden. Ihre Etablierung vollzog sich somit gesetzeskonform und konfliktlos in einem Gebiet, das zu dieser Zeit fest in der Hand Mailands war. Offensichtlich bot die Machtorganisation des Herzogtums Mailand der Familie Crivelli genügend Spielraum, um das eigene Machtbedürfnis im vorgegebenen Rahmen zu stillen, ohne jemals in Frage zu stellen, dass andere die wirkliche Macht in den Händen hielten. Beibehaltung und innerfamiliärer Ausbau der eigenen Machtbefugnisse waren und blieben seiner Familie wichtig, die mit Alessandro Crivelli gerade einmal vier Generationen Grafen vorweisen konnte und diese Position als bedeutend genug nahm, um sie durch nichts zu gefährden.

Ganz andere Ambitionen in einem wesentlich spannungsgeladeneren Umfeld hatte die Familie Ferrero in Savona.

Savona befand sich, wie erstmals von Titus Livius für das Jahr 205 v. Chr. erwähnt, immer wieder in Konflikten mit Genua, die hauptsächlich auf der Vormachtstellung hinsichtlich des wichtigsten Hafens Liguriens gründeten.[309] Im Folgenden wird auf einige Aspekte dieser Rivalität zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert näher eingegangen, um die historische Situation zu klären, in der der Palazzo Ferrero in Savona entstand und die bei der Auswahl seiner Bildthemen sehr wahrscheinlich im Hintergrund mitschwang.

[309] Nebenbei sei angemerkt, dass bei der innerhalb dieses Kapitels zu Rate gezogenen Forschungsliteratur, teilweise unverholen die Feindschaft zwischen Genua und Savona nach wie vor seitens der Autoren zum Ausdruck gebracht wird, besonders empathisch von Garoni 1874, 153–190. Den validesten und wertfreien Überblick über die Wirtschaft Savonas im 15. und 16. Jahrhundert liefert vor allem Calcagno 2013, 31–256.
Bis heute scheint der Konflikt nicht erloschen zu sein, wie die Autorin dieser Arbeit in persönlichen Gesprächen sowohl in Genua als auch in Savona feststellen konnte.

Genua blickt auf eine wesentlich längere Stadtgeschichte zurück und war ungleich mächtiger und größer als Savona.[310] Im 12. Jahrhundert zählte Savona zu den Verbündeten Genuas. 1153 hatten die Bürger von Savona sich unter den Schutz Genuas gestellt und wurden dementsprechend auch als „Bürger Genuas“ bezeichnet. Dies steigerte den Einfluss Savonas gerade im Handel mit anderen Ländern, da man sie mit der Großmacht Genua assoziierte.[311] In der Folge kam es allerdings zu einigen Vetragsbrüchen auf Seiten Savonas, die Genua zum Eingreifen reizte. Als Gegenleistung für den militärischen Schutz musste Savona beispielsweise bei der Ausfuhr von Holz über ihren eigenen Hafen an Genua Gebühren bezahlen. Ebenso bedurfte die Einfuhr von Holz Genuas Genehmigung. Zusätzlich hatte Genua das Recht auf einen Großteil des gehandelten Holzes, sodass ein freier Handel mit dem wichtigen Gut nicht möglich war. Juristisch war Savona ebenfalls von der Entscheidungsgewalt Genuas abhängig und verpflichtet, Genua Heerfolge zu leisten. Genuas große Flotte war militärisch gesehen unabhängig, da sie die Flotten von Florenz und Venedig bei weitem übertraf.[312] Bereits 1194 wurde seitens Genuas ein *podestà* ernannt, der die Genueser Entscheidungsgewalt mit allen Befugnissen auszuüben hatte, eine fast durchgängig bis ins 14. Jahrhundert eingehaltene Praxis der Machtdelegierung.[313] Diese Vertragsbestimmungen mit Genua wurden im Laufe des 12. Jahrhunderts mehrfach erneut bekräftigt und verstärkt. Brachten die Verträge mit Genua außenpolitisch auch Savona Vorteile, so kam es innenpolitisch immer wieder zu Spannungen zwischen Savona und Genua und Weigerungen auf Seiten Savonas, sich an die Verträge zu halten. Ziel der Rebellionen seitens Savonas war es, die Steuerfreiheit gegenüber Genua zu erlangen.[314] Dies führte immer wieder zu Revolten der Savoneser gegen die rigiden Bestimmungen Genuas. Dementsprechend wurde Savona auch zur Wahlheimat vieler aus Genua Verbannter. 1191 beantragte Savona bei Kaiser Heinrich VI. die Wiederanerkennung ihrer ursprünglichen Immunität und besonders des Seehandels ohne Abgaben an Genua. Dies blieb jedoch erfolglos und führte nur zu einer weiteren Verschärfung der Bedingungen im Jahre 1202. Kaiser Otto IV. verweigerte Savona in der Folge die Anerkennung einiger erworbener Gebiete. Dies führte 1246 zu einer Savoneser Gesandtschaft, die bei Kaiser Friedrich II. in Foggia vorstellig wurde. Dem Gesuch wurde stattgegeben und Savona wurde aus dem Machtbereich Genuas entfernt und unterstand nun direkt dem Kaiser. Dies führte allerdings weiterhin zu Konflikten und zahlreichen Auseinandersetzungen innerhalb Liguriens,

[310] Vgl. Pacini 2006, 14–19 für das 16. Jahrhundert.
[311] Vgl. Calcagno 2013, 40–41.
[312] Vgl. ebd., 46.
[313] Vgl. ebd., 105–106.
[314] Vgl. ebd., 70.

besonders da ein Zusammenschluss mit Piemont seitens Liguriens nicht gewollt wurde. Im 14. Jahrhundert wurde Savona von den Ghibellinen besetzt, die aus Genua verbannt worden waren. 1332 suchte Savona wegen der Kämpfe zwischen den Guelfen und Ghibellinen wieder die Gefolgschaft und den Schutz Genuas, der durch den von Genua entsandten *podestà* mit der Zeit wiederhergestellt wurde.[315]

Die Konflikte mit Genua bestanden auch vom 13. Jahrhundert bis ins 16. Jahrhundert weiterhin. 1243 wird berichtet, dass sich Savona mit Pisa gegen Genua verbündete. Der daraus resultierende Krieg bedeutete für Savona eine Niederlage. 1327 erhielt Savona von Ludwig IV., gen. der Bayer, das Privileg, eigenes Geld zu prägen. Diese eigene Währung war ein offensichtliches Zeichen der anerkannten Autonomie, die 1528 endete.[316]

Im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts änderten sich die Machtstrukturen nicht nur für Savona, sondern auch für Genua. Man wurde nun gemeinsam von Machtzentren außerhalb Liguriens, später außerhalb Italiens beherrscht. Im 15. Jahrhundert unterstand Savona der Oberherrschaft der Herzöge von Mailand, zunächst den Visconti und dann den Sforza, deren Herrschaft 1499 zunächst endete, sodass Savona in der Folge Frankreichs Oberbefehl unterstand.[317] Genuas Entscheidungsgewalt war in diesem Zeitraum somit abhängig von dem jeweiligen Machtrepräsentanten der nächsthöheren Ebene, sodass die Verantwortung für den Konflikt zwischen Genua und Savona in dieser Zeit eigentlich nicht in vollem Umfang bei Genua zu suchen ist. Dennoch trugen weiterhin Genua und Savona ihre Rivalitäten auf regionaler Ebene aus, wie einige Beispiele zeigen sollen.

1440 weigerte sich Savona, die vertraglich festgeschriebenen Abgaben an Genua zu zahlen.[318] Dies führte zur Belagerung Savonas durch Genua und zu noch verschärfteren Bedingungen, hinderte Savona aber auch in Zukunft nicht an entsprechenden Verstößen. 1477 flüchteten sich Florentiner Schiffe, die von den Genuesern verfolgt wurden, in den Hafen von Savona. Sie wurden von den Savonesern verteidigt und zur Sicherheit begleitet, die damit gegen die zugesagte Heerfolge verstießen. Dies führte zu einer Anerkennung der Freiheit Savonas durch Florenz, die schriftlich festgehalten wurde.[319] In der Folge traten auch Papst Leo X. gegenüber dem Dogen von Genua für die Anerkennung Savonas ein. 1507 wurde die Anerkennung von Savona durch Florenz erneuert und am 19. November 1550 durch Cosimo de'Medici nochmals bestätigt, zu einer Zeit, als das politische Schicksal bereits besiegelt war.

[315] Vgl. Garoni 1874, 173; Calcagno 2013, 105.
[316] Vgl. Garoni 1874, 275–277.
[317] Vgl. Farris 1999, 45; Calcagno 2013, 35–36.
[318] Vgl. Calcagno 2013, 70.
[319] Vgl. Garoni 1874, 144–148 für die Transkription des Dokumentes und den geschilderten Zusammenhang.

Anfang des 16. Jahrhunderts unterstand Savona Frankreich und war ihm zu Abgaben verpflichtet, die es 1508 nicht freiwillig zu zahlen bereit war, sodass es im Auftrag des französischen Königs von Genua dazu gezwungen wurde. In der Folge kam es 1515 und 1520 wegen der Abgaben an Genua zu erneuten Konflikten zwischen Genua und Savona, bedingt dadurch, dass Savona keine Zahlungen leistete und Genua entsprechende Strafmaßnahmen einleitete.[320]

Savonas politische Bedeutung stieg kurzzeitig im 15. und 16. Jahrhundert an, als der in Savona geborene Francesco della Rovere (1414-1484) im Jahr 1471 zu Papst Sixtus IV. gewählt wurde und Savona hohe Geldsummen zukommen ließ. Auch der ebenfalls nahe Savona geborene Giuliano della Rovere (1443-1513) machte die Stadt Savona berühmt, als er 1503 zu Papst Julius II. ernannt und in Savona mit einem großen Fest gefeiert wurde. Julius II. förderte ebenfalls Savona und trug durch gezielte Ämtervergabe zum Reichtum vieler seiner Bewohner bei.[321] Zwar konnte Savona nun zu Beginn des 16. Jahrhunderts zwei Päpste vorweisen, doch war ihr Stern innenpolitisch bereits im Untergang begriffen.

Am 29. Oktober 1528 musste der von Frankreich eingesetzte *governatore* von Savona, Gian Francesco Solaro *conte di Moretta*, die Schlüssel der Stadt an Genua übergeben, da Andrea Doria den Sieg Genuas über Savona für die französische Krone davongetragen hatte. Im Jahr darauf erlangte Karl V. die Oberherrschaft, Genua und damit auch das Genua unterstehende Savona unterstanden nun Spanien.[322] Savona war zwar seit dem Mittelalter nie tatsächlich unabhängig, geschweige denn eine Republik,[323] trotz der 1191 erworbenen kommunalen Autonomie und stand bereits 1153 unter Genuas Protektion, dennoch bildete diese Niederlage eine Zäsur in der Stadtgeschichte. Zwischen dem 11. November 1528 bis Juni 1529 zerstörten die Genueser Besatzer vor allem einen Großteil des Hafens, der wirtschaftliche Erfolg der Stadt brach zunächst ein. Dennoch ist zu bedenken, dass die Rolle des Hafens vor 1538 bereits nicht mehr so groß war wie in vergangenen Zeiten. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts betrug der Schiffverkehr etwa nur noch die Hälfte der Anzahl, die für die Blütezeit in den 1430er Jahren berichtet wird. Dies lag auch daran, dass Savona auf besonders große Schiffe spezialisiert war, die durch Entwicklungen im Schiffsbau und der Seefahrt im

[320] Vgl. Farris 1999, 47–48, 50; Calcagno 2013, 112: Im Jahr 1515 wurden beispielsweise große Felsen von Genueser Schiffen in das Savoneser Hafenbecken geworfen, um diesen zu blockieren.
[321] Vgl. Farris 1999, 45–46; Calcagno 2013, 75, 79, 81.
[322] Vgl. Farris 1999, 55–57; Malandra 1990, 18, 71; Calcagno 2013, 103; Assereto 2007, 47.
[323] Vgl. Calcagno 2013, 39, 101-102, 104, der ältere Forschungsliteratur korrigiert, in der dieses Datum mit dem Ende der „Republik von Savona“ gleichgesetzt wird.

16. Jahrhundert nicht mehr in vollem Umfang benötigt wurden. Der Hafen von Savona wurde dadurch seltener angelaufen. [324]

Es lag aber nicht im Interesse Genuas, Savona vollständig dem Erdboden gleich zu machen oder seine Wirtschaftskraft dauerhaft zu schädigen. So unterschrieb Andrea Doria im August 1528 einen Vertrag mit Karl V., in dem eine Passage Andrea Dorias Ziele für Savona definiert:

*„Prima domanda a sus Caesarea Maestà che sempre che git sia concesso gratia da Dio de levare Genova da lo soggieto de soi inimici, sia posta in libertà soa, et remessa a vivere in forma de republica et reintegrata de tutto il suo Dominio et specialmente della Terra de Savona, della quale conservatione senza altro pagamento ne graveza di quella che la Cit(t)à vorra cortesemente dare ne permetta la protetione, et ordini et comandi a tutti li soi Capitanei in Italia che la conserveno et deffendano da ogni forzo et violentia de chi la volesse perturbare.“*[325]

Der Wunsch nach der Republik Genua mit kaiserlicher Genehmigung ging in Erfüllung. Andrea Doria spricht zudem von einer erneuten Integrierung von Savona in die Republik Genua, zu der es in der Folge auch gehörte. Demnach war Savona zu diesem Zeitpunkt wichtig genug, um gesondert genannt zu werden und ebenfalls die Lösung des Konfliktes zwischen Genua und Savona durch die vollständige Unterwerfung in den Genueser Machtbereich anzudeuten. Diese vertragliche Vereinbarung wurde kurz vor der Vertreibung der Franzosen aus Genua unterzeichnet, die Andrea Doria am 12. September 1528 gelang. Von 1542 bis 1544 wurde im Auftrag Genuas in Savona die *Fortezza del Priamar* gebaut, die bis heute das Wahrzeichen der Stadt ist, damals aber der Machtsicherung Genuas vor Ort diente. Der Handel erholte sich im weiteren Verlauf des 16. Jahrhundert, wie die Biographie Bernardo Ferreros beispielhaft zeigt, dennoch verlor Savona nach 1528 wieder an politischer Bedeutung und war im Niedergang begriffen.

In diesem Spannungsfeld lassen sich auch einige Aspekte des Palazzo Ferrero und seines Auftraggebers besser verstehen. Bernardo Ferrero verbrachte nicht sein ganzes Leben in Savona. Vor und nach Kauf, Umbau und Freskierung des Palazzo Ferrero blieb er der Stadt fern, bedingt auch dadurch, dass sein Bruder in politischen Schwierigkeiten verwickelt war. Bedenkt man nochmal die Vielzahl der Fresken und vor allem ihrer Vorlagen, so wird deutlich, dass es sich im überwiegenden Teil um genuin römische Kunst im Umkreis von Michelangelo und Raffael handelt, die um ebenfalls in Rom durch Rosso Fiorentino

[324] Vgl. ebd., 103–104, 110-111.
[325] de Cadenas y Vicent 1977, 58–59 für die Transkription des gesamten Dokumentes. Auf diese Textstelle beziehen sich Assereto 2007, 47 und Calcagno 2013, 114.

entworfene und dort auch gestochene Bildmotive erweitert wird. Diese Vorlagenauswahl nimmt dementsprechend auf Künstler Bezug, die unter Julius II. lebten und wirkten. Bedenkt man, dass dieser Papst aus Savona stammte, sollte mit diesen Bildern in dessen Heimatstadt an ihn erinnert werden, gleichzeitig aber auf eine Zeit Bezug genommen werden, in der Savona noch nicht gegen Genua verloren hatte und Rom noch nicht vom *Sacco di Roma* heimgesucht worden war. Die breit gelagerten Themen und Bilder, mit denen Bernardo Ferrero auf seinen Reisen in Kontakt kam, zeigen sich zusätzlich an der Übername der Kunst der Dürer-Schule, die eine spannende Ergänzug zur ansonsten überwiegend römischen Kunst darstellt. Gleichzeitig konnte man sich der Genueser Kunst nicht vollständig verschließen und übernahm einige Motive besonders aus dem wichtigsten Bildprogramm der Villa del Principe in Genua-Fassolo. Dennoch war der Anteil nicht-genueser Kunst wesentlich höher und zeigt weiterhin, dass gerade in den Kreisen Bernardo Ferreros die Niederlage gegen Genua eine Kränkung war, die auch viele Jahre später nicht mit dem Selbstverständnis Savonas vereinbart werden konnte. Dementsprechend wurde auf Ikonographie verzichtet, die deutlich auf die Siege Andrea Dorias anspielte, wie beispielsweise Jupiters Kampf gegen die Giganten im Salone der Villa del Principe in Fassolo, die innerhalb Savonas heikel gewesen und als Rechtfertigung der Genueser Herrschaft verstanden worden wären. Stattdessen wurde die Herauslösung und Neukombination eines Themas, wie den aufopfernden Kampf des Horatius Cocles, nun zu einem Sinnbild des Savoneser Kampfes gegen Genua und nicht mehr zu einem von vielen antiken Identifikationsfiguren innerhalb der genealogisch ausgerichteten *Loggia degli Eroi* in Fassolo. Zwar stand Bernardo Ferrero gerade in den 1560er Jahren in Handelsbeziehungen mit Genua, doch kann darüber hinaus nicht von einer starken Orientierung an den Machtstrukturen Genuas die Rede sein, da Bernardo Ferrero wie die Generationen vor und nach ihm hauptsächlich an einer finanziellen Unabhängigkeit interessiert war, die er durch ihre Handelsbeziehungen im In- und Ausland anstrebte. Ganz im Gegensatz zur Familie Crivelli, gliederten sich die Ferrero nicht in die vorgegebenen Machtstrukturen ein und versuchten mit ihrer Hilfe die Stellung der Familie zu konsolidieren. Ihr ganzer Ehrgeiz galt gerade nicht der Jagd nach Titeln und offiziellen Ämtern, sondern der Mehrung ihres Reichtums durch das, was noch heute im landläufigen Sinne unter Arbeit verstanden wird.

## 3.2 Gebäudetypus und Nutzungszusammenhang: Kastell versus Palast

Verbindendes Charakteristikum beider besprochener Gebäude ist, dass es sich nicht um Neubauten, sondern um ergänzte Bautypen handelt, deren Architektur und Formensprache einen hybriden Charakter erhielt. Dem Außeneindruck nach blieb das Castello Crivelli eine wehrhafte Kastellanlage, deren einzelne Architekturelemente erhalten blieben. Einzige von außen sichtbare Neuerung war das Einziehen einer Arkadenloggia an der Schauseite des Innenhofes, der zwar heute in sich abgeschlossen erscheint, zu Alessandro Crivellis Zeiten aber nach außen geöffnet war. Abgesehen von diesem neu hinzugefügten Renaissance-Bauelement, blieb der mittelalterliche Charakter des Kastells im Außenbau weitestgehend erhalten und dementsprechend wehrhaft. Zwar zeigen die angepassten Etagen und die malerische Innenausstattung deutliche Bemühungen, das Kastell dem Zeitgeschmack gemäß anzupassen, dennoch wurde der Bau zum überwiegenden Teil nicht der gängigen Renaissancevilla auf dem Land angeglichen, sondern behielt äußerlich seine ursprüngliche Wehrfunktion bei. So wurde weder der Burggraben vollständig zugeschüttet noch an dem charakteristischen Zugbrückenturm entscheidende Veränderungen vorgenommen, da zum einen das alte Wappen erhalten blieb, zum anderen bis heute an der Turmfassade die senkrechten Schlitze erkennbar sind, in die sich die Balken der ursprünglich über dem Burggraben befestigten Schwungrutenbrücke beim Hochziehen der Brückenplatte einfügten. Auf den konkreten Nutzungszusammenkang des Kastells nehmen nicht zuletzt die ausführlichen Schilderungen der Monatsarbeiten Bezug, die eher an ein Stundenbuch als an ein Raumprogramm denken lassen. Landwirtschaft, deren Ertrag und die mit ihr verbundenen Arbeiten spielten die Hauptrolle im alltäglichen Leben in Lomello und sicherte der Familie Crivelli das Auskommen. Neben der Landwirtschaft eignete sich das ländliche Gebiet um Lomello für die Jagd, die als adeliger Zeitvertreib ebenfalls thematisiert wurde. Die Familie Crivelli blieb eine Gutsherrenfamilie des niederen Adels, deren Kastell als Landsitz der Familie andere Anforderungen zu erfüllen hatte als ein Stadtpalast, wie im Falle der Familie Ferrero. In diesem Fall wurde nicht nur um das Bauwerk herum der Arbeit nachgegangen, sondern innerhalb des Palastes die Familiengeschäfte betrieben, was beispielsweise die beiden Arbeitszimmer im ersten Stockwerk des Palazzo Ferrero zeigen. Anders als die Familie Crivelli sahen sich die Ferrero aber nicht in der Rolle des idealen Gutsherrens von fleißigem Personal umgeben, wie dies die Monatsarbeiten deutlich vor Augen führen. Die Ferrero handelten mit Gütern aus aller Welt und aus den regional ansässigen Produktionsstätten, benötigten somit einen verkehrsgünstig gelegenen Stammsitz, an dem sich sowohl

repräsentieren als auch Geschäfte machen ließ. Daher begann bereits der Vater, Cattaneo Ferrero, direkt am Hafen gezielt ein Objekt anzukaufen, das den Geschäftsinteressen der Familie entgegen kam. Sein Sohn Bernardo Ferrero vergrößerte diesen Bau durch mehrere gezielte Ankäufe in der unmittelbaren Nachbarschaft. Dies diente einerseits dem Umbau der zuvor getrennten Häuser mit dem Ziel, einen zusammenhängenden Familienpalast zu erschaffen und diesen entsprechend auszuschmücken, andererseits sind auch Zukäufe belegt, deren Ziel die konkrete Vergrößerung der palastinternen Lagerräume war. Der Bezirk *della Quarda*, in dem dieser Palastkomplex mit der Zeit zusammenwuchs, war nicht nur durch die Hafennähe günstig gelegen, sondern entwickelte sich zu dieser Zeit zu einem Stadtviertel, in dem viele Paläste der reichsten Familien der Stadt entstanden. Zwar nicht wirklich mit dem Bauprojekt der prestigeträchtigen *Strada Nuova* in Genua zu vergleichen, so ist es doch bezeichnend, dass ein Palast mit derartig repräsentativem Ausstattungsprogramm an einer Stelle entstand, die im Handelszentrum Savonas gelegen war. Der Palazzo Ferrero stand, wie bereits eingangs beschrieben, in einem konkreten städtischen Nutzungskontext und empfing fortlaufend eine große Anzahl von Geschäftspartnern des Auftraggebers und seiner Familie. Dementsprechend wurden die Fresken von einem größeren Publikum wahrgenommen, als die Freskierungen des Castello Crivelli. Das Freskenprogramm fiel dadurch wesentlich umfangreicher und repräsentativer aus. Es sollte den Kenntnisreichtum seines weit gereisten Auftraggebers durchgängig und auf vielfältige Weise vor Augen führen, was einerseits beeindruckt, andererseits möglicherweise als eine Art Werbemaßname zu verstehen ist, die ankommenden Besuchern von der Bildung und dem Erfolg ihres Auftraggebers überzeugen sollte. So die Familie Crivelli ihren Tätigkeiten nachging, befand sie sich in Mailand und hatte dort auch Besitz innerhalb der Stadt, wie nicht zuletzt dem Testament von Alessandro Crivelli zu entnehmen ist.[326] Das Castello Crivelli blieb ein Landsitz innerhalb des Landbesitzes, auf dessen Ertrag die Familie Anrechte hatte. Seine konkrete Wehrfunktion wurde im 16. Jahrhundert zwar nicht mehr benötigt und erfuhr die durch Alessandro Crivelli vorgenommenen Umgestaltungen, dennoch stammte der Bau aus einer Zeit, in der derartige Abwehrbauten der Machtdemonstration nach außen dienten und mögliche Feinde abschrecken sollten. So blieb der nach außen abgeschottete, trutzige Grundcharakter weiterhin sichtbar, während der Palazzo Ferrero der Öffnung nach außen hin verpflichtet war, wie die ursprünglich an beiden Straßen vorhandenen Arkadenöffnungen zeigen (**Abb. 70** und **Abb. 71**).

[326] Vgl. Dokument **Nr. XIII** im Anhang.

Ein interessantes Detail ist der Neubau der jeweiligen Loggien, die von beiden Auftraggebern in die bereits bestehenden Baukörper eingelassen wurden. Innerhalb des Castello Crivelli handelt es sich um eine ebenerdige Innenhofloggia, im Palazzo Ferrero akzentuiert die Loggia das verhältnismäßig hoch gelegene Piano nobile an der zum Meer ausgerichteten Fassade und bildet den krönenden Abschluss des eindrucksvollen Weges durch den Palast. Es stellt sich die Frage, welchen Nutzen eine derartige Loggia bieten konnte, die in beiden Fällen aufwendig freskiert gewesen ist, auch wenn davon im Castello Crivelli nur noch wenige Reste sichtbar sind. Die Bedeutung der Loggia, die sowohl in Lomello als auch in Savona vorhanden ist, beschreibt Andrea Palladio mit Bezug auf Vitruv folgendermaßen:

*„[…] die großen Edelläute und besonders die in öffentlichen Ämtern Häuser mit Loggien und weiträumigen, verzierten Sälen bedürfen, damit sich an solchen Orten jene mit Vergnügen aufhalten können, die darauf warten den Herren zu begrüßen, oder die ihn um eine Hilfe oder Vergünstigung bitten wollen.“*[327]

Beiden Objekten ist eine gewisse Empfangsituation der Loggia eigen, besonders deutlich im Castello Crivelli. Die Nähe dieser Loggia und vor allem ihr Zugang zum bereits besprochenen Turmzimmer mit seiner an Ovid orientierten Jagdthematik lässt zudem darauf schließen, dass man sich im Hof und damit mit der Loggienausschmückung vor Augen auch zur Jagd versammelt haben könnte. Den Gästen und Besuchern sollte bereits zu Beginn anhand der illusionistischen Landschaftsausblicke der Eindruck einer ländlichen Idylle vermittelt werden, die sich nahtlos in die Umgebung des Kastells einfügte. Generell beabsichtigte Alessandro Crivelli, durch die Errichtung der Loggia und deren Freskierung eine Aufwertung seines geerbten Familiensitzes zu erzielen, dessen äußere Form ansonsten nicht dem Zeitgeschmack entsprach. So wurde zumindest in bescheidenem Umfang eine bauliche und malerische Modernisierung unternommen, die in ihren Malereien auf die Programme anspielte, die in den berühmten Villendekorationen des Veneto geradezu zum Standardrepertoire gehörten. Die Loggia war nicht nur in dem vielleicht im Jagdkontext genutzten Turmzimmer zu denken, sondern stellte ebenso die Eingangssituation dar, wenn man in die Innenräume gelangen wollte. Neben dem offensichtlichen Empfangscharakter nach außen sollte ihre ursprünglich einmal beeindruckende Freskierung somit auf die Innenräume vorbereiten, von deren Freskierung bereits die Rede war. Soweit man dies anhand des bereits erwähnten Briefverkehrs festmachen kann, hielt sich Alessandro Crivelli nicht besonders häufig in Lomello auf und ließ seinen Besitz von ihm untergebenen Männern verwalten, wie schon die eingangs erwähnte Rechnung für die Säulen der Loggia zeigte, die in seinem Auftrag, aber nicht von ihm persönlich beglichen wurde. Dennoch ist es denkbar, wie in obigem Zitat

[327] Palladio u.a. 1570/1988, 113, Buch II.

beschrieben, dass die Loggia einen gewissen Vorzimmercharakter einnahm, so der Hausherr anwesend war und dementsprechend Menschen empfing, die ihm unterstanden.

Die Beschreibung Palladios über den Sinn und Zweck einer Loggia, trifft in gewissem Sinne auch für den Palazzo Ferrero zu. Abseits des eigentlichen Publikumsverkehrs, der über das Erdgeschoss und den ersten Stock ablief, diente in diesem Fall die Loggia besonders der Fassadenöffung nach außen, die einen beeindruckenden Blick über den Hafen bietet (**Abb. 72**). Die Fokussierung des zentralen Deckenspiegels auf eine generelle Liebesthematik unterscheidet sich nur in seiner stärkeren Konzentration auf die Gegenüberstellung von Mann und Frau von den Räumen der unteren Etagen, die ebenfalls verschiedene Götterliebschaften thematisierten. Diese Themenausrichtung der Loggia ist wahrscheinlich als Bezugnahme auf das nahe gelegene Hochzeitszimmer zu verstehen, das das Wappen Bernardo Ferreros mit dem seiner Ehefrau verbindet. Dennoch ist die Lage und das ebenso repräsentative Loggienprogramm nicht als privater Raum zu verstehen, sondern bildet allein schon wegen seiner räumlichen Position den Abschluss des repräsentativen Weges über die Treppenhäuser mit den einzelnen Atrien und ihren jeweiligen Anschlussräumen. Eine gewisse Empfangssituation ist der Loggia im dritten Stockwerk des Palazzo Ferrero durchaus zuzusprechen. Sie bietet, wie auch die Atrien, genügend Bildprogramm, um sich die Zeit zu vertreiben, noch dazu den bereits erwähnten weitläufigen Blick über die Küste. Es ist zwar durchaus denkbar, dass die beiden weiblichen Familienmitglieder, deren langjähriger dauerhafter Aufenthalt im Palazzo Ferrero belegt ist, nämlich Bernardo Ferreros Schwester Mariettina Ferrero sowie seine Ehefrau Geronima di Paolo Riario,[328] die Loggia ebenfalls für den Empfang ihrer Gäste nutzten, gerade da, abgesehen vom Hochzeitszimmer, zu beiden Seiten des an die Loggia angrenzenden Zugangsraumes weitere Räume vorhanden waren. Dennoch steht sie Loggia in Bezug zum übrigen Ausstattungsprogramm und lieferte durch ihre Öffnung nach draußen ein neues bauliches Element, dessen Repräsentationscharakter dem der Atrien in nichts nachstand und trotz der stärkeren Konzentration auf weibliches Bildpersonal dennoch als Fortsetzung und Schlusspunkt der übrigen Programme zu verstehen ist und ebenso zugänglich war.

[328] Vgl. Malandra 1990, 86, 104.

## 3.3 Die soziale Stellung der Auftraggeber: Conte versus Kaufmann

Beiden Auftraggebern werden die gängigen Definitionen des Begriffs *nobiltà* bekannt gewesen sein, denen sie teils biographisch, teils durch ihre Freskenprogramme Ausdruck verliehen. Die bildliche Referenz an Dante lässt an seine begriffliche Definition im *Convivio* denken, die auf die *Politica* des Aristoteles referiert, demnach *nobiltá* mit dem Besitz von *virtú*, *antiche richezze* und *belli costumi* gleichzusetzen ist. Ebenfalls auf Aristoteles bezieht sich der Florentiner Humanist Poggio Bracciolini in *De nobilitate liber*. Er differenziert allerdings kritisch zwischen der eitlen und leeren Illusion der *nobiltà civile*, die es für ihn nicht geben kann und der dem Adel vorbehaltenen *nobiltà vera*, aus der sich *sapienza* und *grandezza dell'animo* ergeben. Im *Cortegiano* von Castiglione wird präzisiert, dass die einzige *professione* eines Hofmannes der Militärdienst ist. Ob allgemein gehalten oder kritisch differenziert, verbindendes Element ist das Thema der *onore*, die untrennbar mit der *nobiltà* verbunden ist.[329] Auf Themen wie Nobilität, Tugend und Weisheit wird vielfach innerhalb der Fresken angespielt. Alessandro Crivelli ging in jungen Jahren dem idealen Beruf seines Standes nach, indem er in der Armee Karls V. diente. Für Bernardo Ferrero scheinen die *antiche richezze* von besonderer Bedeutung gewesen zu sein. Einerseits bemühte er sich stark um das Erlangen großen Reichtums und das Demonstrieren seiner erworbenen Bedeutung durch Heirat und Kauf des Palazzo, andererseits führt das enorm umfangreiche und rein mythologische Bildprogramm den Themenreichtum der Antike immer wieder vor Augen, voll gelehrter Anspielungen und Bildbezügen zu gefragten Künstlern seiner Zeit.

Diese überbordende Bezugnahme auf eine weit zurückreichende Geschichte, die man mit der eigenen Familie nicht vorweisen konnte, verbindet beide Auftraggeber, wenn auch graduell unterschiedlich, aufgrund ihrer sozialen Stellung. Bezeichnend in diesem Kontext ist der Umgang mit dem erworbenen Conte-Titel innerhalb der Familie Crivelli und Ferrero. Die Bemühnungen der Familie Crivelli, den Conte-Titel zu erlangen, neue Gebiete durch Heirat, Kauf und Erbschaft hinzuzufügen und die Berechtigung, den Titel zu führen, immer wieder zu verlängern, zeigen die große Bedeutung, die diese Grafenwürde für die Familie bedeutete. Anders hingegen verfuhr die Familie Ferreri. Cattaneo, der Vater von Bernardo Ferrero, hatte den Titel eines *conte palatino cesareo* einst erlangt,[330] wie auch das Wappenzimmer zeigt, das in dem von ihm gekauften Gebäudeteil liegt. Bezeichnenderweise bemühte sich Bernardo Ferrero nicht um die Verlängerung der Berechtigung, diesen Titel führen zu dürfen oder darum, weitere Herrschaftsgebiete dem Titel hinzuzufügen. Dies wäre der Familie durchaus

[329] Vgl. Donati 1978, 14-17, 20.
[330] Vgl. Malandra 1990, 74.

möglich gewesen, die als erfolgreiche Kaufleute gute Beziehungen pflegten und im spanisch regierten Sizilien etabliert waren. Dementsprechend handelt es sich bei Bernardo Ferrero und seinem Familienzweig nicht mehr um Conti, sondern um die den bürgerlichen Rang vorziehenden Kaufleute, die bei weitem nicht das Feudalbewusstsein der Familie Crivelli teilten. Dies deutet auf ein gewisses innerfamiliäres Selbstbewusstsein der eigenen Autonomie hin, die sich zwar nicht vom herrschenden Genua emanzipieren konnte, wie letztlich auch die Fresken des Palazzo Ferrero zeigen, dennoch aber bei weitem nicht im gleichen Maße an der Etablierung der Familie innerhalb festgefügter Machtstrukturen interessiert war, wie dies für die Familie Crivelli geradezu charakteristisch ist.

So blieb auch Bernardo Ferreros politisches Engagement auf wenige Jahre beschränkt. Sein Interesse bestand in der Etablierung eines von den Brüdern unabhängigen Geschäftszweiges und dem Alleinbesitz des Elternhauses in Savona sowie dessen Erweiterung durch gezielte Zukäufe. Ganz und gar Geschäftsmann, legte er ansonsten nur noch auf das Repräsentieren umfassender humanistischer Bildung Wert, einerseits anhand des Freskenprogrammes, andererseits durch die Zusammenkünfte der Savoneser Intelligenzia im neuen Palazzo Ferrero, möglicherweise auch auf Betreiben von Bernardos als gebildet geltendem Bruder Ottaviano Ferrero.

Bezeichnend für die unterschiedliche Prioritätensetzung beider Familien ist auch die Auswahl der Ehefrauen innerhalb beider Familien. So handelt es sich in der Elterngeneration bei den Landriani um eine Adelsfamilie mit Contetitel, während die Richelmi weder zum alten Adel gehörten noch alteingesessen waren, dafür aber eine reiche Kaufmannsfamilie. Alessandro Crivelli wählte innerhalb der Familie Scarampi eine Ehefrau aus, bei der es sich ebenfalls um eine Conte-Familie handelt, die einen ähnlichen Etablierungsprozess hinter sich hatte wie die Crivelli. Die Wahl Bernardo Ferreros fiel auf die Familie Riario, die alteingesessen und ebenfalls kaufmännisch tätig war, zusätzlich aber noch einen adeligen Hintergrund hatte. Gemessen an seinem höheren Einkommen hätte Bernardo Ferrero durchaus eine reichere Ehefrau finden können als Geronima di Paolo Riario, die ihm gerade einmal 2000 Goldscudi Mitgift einbrachte.[331] Offensichtlich gab das Ansehen der Familie, die mit dem in Savona geborenen Papst Sixtus IV. verwandt war, den Ausschlag, da, wie bereits erwähnt, ein Adelstitel für Bernardo Ferrero nicht von Bedeutung war. Vielfach potenziert zeigen sich diese Familientraditionen in der Generation der Kinder beider Auftraggeber. Wie es bei adeligen Familien zum Erhalt der Dynastie vor allem anderen entscheidend war, wurde auf

[331] Vgl. ebd., 86.

die Geburt vieler Nachkommen und ihre möglichst geschickte Verheiratung Wert gelegt. Jedes der überlebenden fünf Kinder Alessandro Crivellis wurde ausnehmend gut verheiratet und im Fall der Söhne zusätzlich in die Erbfolge anderer Familien oder Familienzweige mit aufgenommen. Wichtig war in dieser Generation durch den gestiegenen Einfluss des Vaters eine Verheiratung der Töchter in nächsthöhere Adelshierarchien, die somit auf ihre Weise den Einfluss der Familie nach oben hin ausdehnten. Ganz andere Ziele verfolgte Bernardo Ferrero. Selbst mit vielen Onkeln und Brüdern gesegnet, hatte er offensichtlich nicht den Ehrgeiz oder die Zeit, viele Nachkommen zu zeugen. Auffällig sind die verhältnismäßig späte Geburt seines ältesten Sohnes Marc'Antonio 1557, obwohl Bernardo Ferrero seit 1547 verheiratet war, dieser war noch nicht mündig, als sein Vater starb. Ebenso liegt ein großer Abstand zwischen dem ersten und dem zweiten Sohn Giovanni Cattaneo, der erst 1565 geboren wurde. Sein Vater verließ bereits Mitte 1567 die Stadt und ging ohne seine Familie nach Sizilien, sodass für ihn wohl keine Notwendigkeit bestand, weitere Erben zu hinterlassen. Dies kann nicht allein in den vielen Reisen begründet liegen, die Bernardo Ferrero als Händler und Kaufmann unternahm, da belegt ist, dass er sich um 1560 mehr auf die Geschäfte in Savona mit Genua konzentrierte und seltener auf Reisen war als noch zuvor.

Auffällig und von der Familie Crivelli zu unterscheiden, sind die Emanzipierungsbestrebungen dreier Generationen der Familie Ferrero, die jeweils mit ihren Eheschließungen und Gebäudeankäufen in Beziehung standen. Cattaneo, der Vater von Bernardo Ferrero, machte sich geschäftlich von seinen Brüdern unabhängig, als er heiratete und den Teil des Palastes erwarb, der später erweitert wurde. Bernardo Ferrero folgte dem Beispiel seines Vaters. Hatte er zunächst das Elternhaus noch zusammen mit seinen Brüdern besessen, wurde er dessen alleiniger Besitzer, als er das benachbarte Gebäude kaufte und heiratete. Sein ältester Sohn Marc'Anton hatte es kurz nach dem Tod seines Vaters besonders eilig, einen eigenen Geschäftsbereich aufzubauen und zu heiraten. Dies musste in seinem Fall gesondert genehmigt werden, da er noch nicht volljährig war und die Vormundschaft bei seinem Onkel Paolo Ferrero lag, dessen Tochter Geronima er zudem heiratete und nach Sizilien ging. Für ihn war der Aufenthalt in Savona nicht mehr von Bedeutung. Seine Linie setzt sich als einzige fort, da die Besitzansprüche seines früh verstorbenen Bruders Giovanni Cattaneo um 1580 auf ihn übergingen.

## 3.4 Auswahl der Themen und literarischen Vorlagen zwischen Wiederholung vorbildhafter Bildformeln und persönlicher Neuinterpretation der Auftraggeber

Soweit am heutigen Zustand der Kastellfresken feststellbar, waren zwei Autoren vorbildhaft für die dortigen Fresken, nämlich Ovid und Dante. Hinsichtlich der nahezu exakten Übernahme aus bestehenden Stichillustrationen der Metamorphosen des Ovid, wie anhand zweier Motive des Turmzimmers gezeigt werden konnte, ähnelt die Art der Herangehensweise im kleineren Umfang der Übernahme druckgraphischer Vorbilder, wie sie vielfach im Palazzo Ferrero festgestellt werden konnte. Eine weitere Anspielung auf große Literaturvorbilder besteht im Mittelbild des Katharinenzimmers des Castello Crivelli. Das dargestellte Sphärenmodell folgt dabei bereits vergleichbaren Darstellungen des Ptolemäischen Weltbildes wie sie u.a. der deutsche Humanist Peter Apian in seinem *Cosmographicus liber* darstellt, das erstmals 1524 in Landshut erschien (**Abb. 274**). Solcherart Darstellungen waren weit verbreitet. Ergänzt und damit der Bezug zu Dante hergestellt, wird innerhalb des Feskos dieses klassische Sphärenschema um das Empyreum sowie die innerhalb dieses tranzendentalen Lichtortes und allem übergeordnete Darstellung der Trinität. Damit wird innerhalb dieses Zimmers der Weg subsumiert, den Dante innerhalb der *Divina Comedia* durchläuft, ehe er nach Besuch sämtlicher Planetensphären zur Erkenntnis Gottes gelangt. Der eindrucksvoll geschilderte Weg war mit Sicherheit ebenfalls vorbildhaft für das Kastellprogramm, das anhand seiner einzelnen Bestandteile ebenfalls einen gewissen Weg nachzeichnet. Ausgehend von der irdischen Sphäre, deren Leben innerhalb der Monatsarbeiten geschildert wird, erfolgt der Sprung in Richtung der Mittelfigur, die mit Zirkel und Armillarsphäre unvermittelt im Zentrum steht. Einziger möglicher Hinweis innerhalb dieses Zimmers ergibt sich durch die vorgenommene Markierung des Zodions der Zwillinge, das als einziges derart gekennzeichnet ist (**Abb. 25**). Dies lässt sich in Zusammenschau beider Räume am schlüssigsten ebenfalls als eine Anspielung auf Dantes Horoskop deuten, der mehrfach betont, im Zeichen der Zwillinge geboren worden zu sein, die seitdem eine gewisse Schutzfunktion über ihn ausüben.

Gerade mit dem großen Schritt zurück, den das Katharinenzimmer gegenüber dem vorangeschalteten Raum der Monatsarbeiten macht, erscheint es nahezu sicher, in diesem Detail ebenfalls eine Anspielung auf das Horoskop des großen Dichters zu sehen, dessen Hauptwerk, wenn man so möchte, im Hauptbild des anschließenden Raumes zusammengefasst wird. Behält man dieses Detail der Zwillinge, das sich nicht anhand

entsprechender Sternenkarten erklären lässt,[332] weiterhin im Hinterkopf, so ergeben sich auch für die Mittelfigur weitere, bisher unberücksichtigt gebliebene Interpretationsansätze, die, in einem größeren Kontext eingebettet, nochmals thematisiert werden sollen.

Der Umgang mit vorgegebener Ikonographie ist auch hinsichtlich der Setzung von Inschriften in beiden Objekten verschieden. Wie in den Zwickelfiguren des Erdgeschossatriums, des Parisraums und der Loggia heute zumindest noch zum Teil sichtbar, wurde im Palazzo Ferrero Wert auf eine eindeutige Benennung besonders der Zwickelfiguren gelegt, so diese nicht aus Stichvorlagen übernommenen Götter mit klarer Attributsetzung darstellten. Selbst die Monatsarbeiten wurden insofern beschriftet, als dass ihnen deutlich erkennbare Zodia zugeordnet wurden. Anders verhält es sich im Castello Crivelli. In allen Teilen dieses Freskenprogrammes wurde auf eine deutliche Setzung von Inschriften innerhalb der jeweiligen Einzelszenen verzichtet. Ebenso spielen dort die Zwickelfelder eine rein dekorative Rolle und unterstreichen höchstens im Fall des Monatsarbeiten-Raums die ohnehin evidente Versetzung des Hauptbildes an den Himmel. Andererseits ergibt sich vor allem in der Hauptfigur dieses Raumes damit ein gewisser Spielraum für die Ausdeutung der Figur durch den Betrachter (**Abb. 25**). Mit Zirkel und Armillarsphäre bewaffnet, stellt die Figur zwar den Kulminationspunkt dieses Raumes dar, spricht aber eine Reihe ikonographischer Gegebenheiten an, die sie so interessant wie vieldeutig erscheinen lassen. Neben ihrer Allusion auf Schifffahrt und Marienikonographie speisen sich besonders ihre Attribute Zirkel und Armillarsphäre aus unterschiedlichen Quellen. Natürlich handelte es sich letztlich um Hilfsinstrumente aus dem Bereich der Mathematik und Astrophysik, doch bleibt festzuhalten, dass der Zirkel einen konkret analytischen, die Armillarsphäre dagegen einen zusammenfassend synthetischen Nutzungszusammenhang repräsentiert, zwischen denen sich im wahrsten Sinne des Wortes die Frauenfigur des Castello Crivelli bewegt und eine Verknüpfung zwischen Mikro- und Makrokosmos herstellt. Da für den Gebrauch dieser Instrumente wie auch für das Verständnis der eben nicht durch Inschriften zugänglich gemachten Fresken des Castello Crivelli nur ein durch Bildung erworbenes Wissen zu einer ganzheitlichen Erkenntnis auf physischer wie metaphysischer Ebene führt, könnte man diese Schlüsselfigur des Castello Crivelli als Sapientia bezeichnen. Hier ergibt sich eine weitere Parallele zur Göttin Venus, nämlich die in ihrem Monat April blühenden Rosen und das als einzige in diesem Fresco mit drei Sternen versehene Zodion der Zwillinge. Zudem drängt sich

[332] An dieser Stelle danke ich ganz herzlich Dr. Hans Gaab (Nürnberg), für seine persönliche Bestätigung mit Blick auf dieses Detail, dass es sich nicht um Teile anderer gleichzeitig aufgehender Sternbilder, d.h. Paranatellonta, an dieser Stelle handeln kann und ebenso eine Kulmination vierer Planeten in den Zwillingen eher unwahrscheinlich ist.

in der Zusammenschau beider Räume und nach der Lektüre von Dantes Hauptwerk der Verdacht auf, dass die Mittelfigur eine ähnliche Führungsposition im Raum einnimmt, wie Beatrice, die Dante fast den ganzen Weg über begleitet. Zwar wird sie nie mit Zirkel und Armillarsphäre dargestellt, doch weist die wahrscheinliche Anspielung auf Dantes Geburtszeichen durch die Hervorhebung der Zwillinge und das Mittelbild des anschließenden Raumes zumindest auf eine mit Beatrice vergleichbare Mittlerrolle hin, die raumintern ebenfalls benötigt wird, um den Sprung von der in den Monatsarbeiten ausführlich geschilderten irdischen Welt, bis hinauf zu den Sphären und der Erkenntnis Gottes als Trinität vollziehen zu können.

Wie bereits gezeigt wurde, ist die Hauptfigur der *stanza dei mesi* die bei weitem mehrdeutigste Figur des Kastellprogrammms in Lomello. Für die Vertiefung des Verständnisses ihres mitgedachten prognostischen Charakters soll zu Beginn ein mittlerweile Albrecht Dürer abgeschriebener[333] Titelholzschnitt hinzugezogen werden, der erstmals im 1502 für Kaiser Maximilian erschienenen *Prognosticon* der Jahre 1503 und 1504 des Johannes Stabius in Nürnberg erschien (**Abb. 275**)[334] und für das umfangreichere 1521 in Landshut erschienene *Prognosticon* des Johann Virdung[335] wiederverwendet wurde. Gezeigt wird eine nackte junge Frau mit bekränztem langem offenem Haar, die eine überdimensional große Armillarsphäre vor sich hält. Die mit den Zodia versehene Eklipse des tropischen Tierkreises verdeckt den Schambereich der Frauenfigur und zeigt den stellaren Einfluss auf die Erde anhand sieben Kulminationen an. Links steht das Planetenzeichen Venus unmittelbar neben dem Zodion Stier und wird zusätzlich vom Planetensymbol des Mondes begleitet. Diese Konstellation bzw. Kulmination bedeutet, dass die Venus besonders mächtig ist, da sie im Stier steht, der ihr Nachthaus ist. Der Einfluss dieses Nachthauses wird zusätzlich durch den Mond verstärkt, dessen Wirkung naturgemäß nur nachts auftreten kann, er daher kein Taghaus besitzt. Er verstärkt den Einfluss des Nachthauses der Venus, ist der Wirkung von Venus im Stier allerdings unterlegen, da sein Nachthaus Krebs an dieser Stelle natürlich nicht gleichzeitig mit dem Widder im Zodiakband auftreten kann. Die nächste Konstellation zeigt zum einen den dargestellten Monat an, zum anderen eine nicht minder wirkungsvolle

[333] Vgl. Röttinger 1907, 29, 50 für eine Zuschreibung an Hans Wechtlin; Röttinger 1926, 48 für eine Zuschreibung des gleichen Autors an Peter Vischer d. Ä.; Weinberger 1921, 197; Kurth 1946, 26, Nr. 172 für eine Zuschreibung an Dürer; Mende 2002, 511-512, Nr. A 13 mit einer Zuschreibung an den anonymen Celtis-Meister, der nicht belegten Vermutung, in der Nackten nicht die Muse Urania sehen zu wollen sowie der Referierung der gesamten Zuschreibungsdebatte sowie ergänzender Literatur. Vgl. Gaab 2015, 47–48, der sich der Zuschreibungsdebatte dieses Blattes enthält, dafür aber anhand plausibler Bildvergleiche die Identifizierung der Hauptfigur mit Urania untermauert.

[334] Vgl. Stabius 1502: Der gezeigte Titelholzschnitt von fol. 27r wird auf fol. 27v nochmals wiederholt, Textteil von fol. 28r-30v.

[335] Vgl. Virdung 1521, passim.

Kulmination zwischen Planeten und Fixsternen. Erkennbar ist das Zodion der Zwilinge, dem das Symbol des Merkurs beigeordnet ist. Merkur ist in diesem Abschnitt des Zodiak demnach besonders wichtig, da es sich bei den Zwillingen um sein Nachthaus handelt. Das unterhalb Merkurs angeordnete Sonnensymbol nahe den Zwillingen markiert einerseits den Zeitraum zwischen 21. Mai und 22. Juni, andererseits aber eine Wirkungsverstärkung der Zwillinge, die auch als Askendent bezeichnet wird und für die Horoskoperstellung von entscheidender Bedeutung ist, da er als sog. erstes Haus Aussagen über das Leben trifft. Ein dementsprechend geborener Mensch wäre demnach ein sog. Planetenkind des in den Zwillingen besonders mächtigen Merkurs und würde geradezu ideale Voraussetzungen für das Erreichen wirtschaftlicher Prosperität mitbringen. Gleiches würde auch für ein entsprechendes Stadthoroskop gelten. Die dem nächsten Zodion Krebs zugeordnete doppelte Kulmination zeigt deutlich sichtbar Jupiter in der oberen Hälfte sowie Saturn in der unteren Hälfte des Zodiakbandes. Beide Planeten befinden sich zwar nicht in ihren Häusern, ihr Kräfteverhältnis ist allerdings unausgeglichen, da sich Jupiter im Krebs in einem um 15 Grad erhöhten Zustand befindet, gleichzeitig aber in dieser Position des Jupiters sich der Steinbock in einem um 15 Grad erniedrigten Zustand befindet. Da es sich bei dem Steinbock um das Taghaus des Saturns handelt, ist die Wirkung des Saturns in dieser Stellung niedriger als in einer anderen Position außerhalb seiner Häuser. Man kann daher davon sprechen, dass Jupiter im Begriff ist, Saturn zu besiegen und einen gewissen positiven Einfluss im Sinne des Besiegens von Melancholie und Alter annehmen. Das letzte Zusammentreffen eines Planeten in einem Zodion ist nur einfach und nicht bedeutungsvoll gedoppelt wie an den zuvor beschriebenen Stellen des Zodiak. Erkennbar ist, dass sich Mars nahe des Zodions Jungfrau befindet und von jedem Bedeutungszusammenhang isoliert steht.

Anzumerken ist, dass sich der weniger als sechsseitige Text nicht identisch auf die im Titelholzschnitt abgebildeten Konstellationen bezieht. Inhaltlich zeichnet Stabius zunächst ein düsteres Bild der Auswirkungen des Mars, der einen unbändigen Zorn hervorruft und zu Krieg und Tod führt. Es folgt eine kontrastierende Charakterisierung Kaiser Maximilians als Friedensbringer und Gesetzgeber, dessen Leistungen durch das Zitat *„pater patrie“* mit den großen Kaisern der Antike gleichgesetzt wird. Interessant ist an dieser Abschlusspassage, dass sie zum Teil auch als Anspielung auf das Titelkupfer und seine Bedeutung verstanden werden kann: *„[…] pietatis imago iusticia & casti nutrix concordia amoris: Et socium numen victoria clara triumphis […]“*[336] Die Gleichsetzung der Gerechtigkeit als Abbild der Frömmigkeit und der Eintracht als Amme der keuschen Liebe verdeutlicht die stark

[336] Stabius 1502, fol. 30v.

moralisierende Huldigung des Kaisers anhand weiblicher Allegorien, die gewissermaßen den Bogen zurück zur nackten Frauenfigur des Titelblattes spannen. Mit Bezug auf die Armillarsphäre scheint eine Charakterisierung im Sinne der Concordia und keuschen Liebe besonders treffend gewählt. Dies passt ebenso wie die Nackheit der Figur zu der bereits beschriebenen Betonung des starken Einflusses des Planeten Venus, ebenso wie die Vorstellung der *Venus colestris*, die in dieser moralisch überhöhten Form mit platonischer Liebe gleichgesetzt wird, die als *amor divinus* die Welt beherrscht bzw. wie auf dem Titelblatt in den Händen hält. Dementsprechend lässt sich die Frauenfigur als *Venus coelestis* charakterisieren, die anhand der Armillarsphäre den positiven Grundtenor des abseits stehenden, da besiegten Mars, der Betonung der Liebesthematik, des göttlichen Vermittlungscharakters des Merkurs sowie des generell positiv zu deutenden Sieges Jupiters über Saturn zusätzlich unterstreicht und eine positive Zukunftsprognose vor Augen führt. Die Beziehung der Muse Urania zu der Sternbeobachtung sowie ihre häufige Darstellung mit Armillarsphäre wurden bereits angesprochen.

Die Kombination von Armillarsphäre und Zirkel existiert durchaus, allerdings in einem größeren Bedeutungskontext. Es sei je ein Beispiel des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnt, die als *termini post quem* der Lomello-Figur interessante Zusammenhänge liefern. 1648 veröffentlichte Emmanuel Maignan in Rom ein Traktat über die Konstruktion von Sonnenuhren mit dem Titel *Perspectiva horaria sive de horographia gnomonica tum theoretica tum practiva libri quatuor*.[337] Das Frontispitz[338] (**Abb. 276**) zeigt die vier Personifikationen der Astronomie, Kosmographie, Geometrie und Perspektive, die mithilfe von Instrumenten auf einem Tisch eine Sonnenuhr konstruieren. Sie sind von ihren jeweiligen Statuen umgeben, die die jeweiligen Attribute halten. Interessant an dieser ikonographischen Doppelung ist die Astronomie, die sowohl links am Tisch mit einer kleinen Armillarsphäre in der Hand und einem zur Seite gelegten Zirkel den Verlauf der Meridianlinien überprüft, als auch beide Instrumente als sternenbekrönte Statue in den Händen hält. Dies zeigt wiederum, dass der Zirkel nicht zur Benutzung der Armillarsphäre gedacht war, im

[337] Vgl. Feist 2013, 44–54: Das Buch wurde Kardinal Bernardino Spada gewidmet.

[338] Vgl. ebd., 48–50 und Elmqvist Söderlund 2010, 216, 218-219, 223: Die Autorinnen schwanken in der Lesart des bisher nicht näher identifizierten Inventornamens zwischen S.P. (Feist) und J.P. (Elmqvist Söderlund) Cecchone. Die Bildqualität des Titelkupfers schwankt teils beträchtlich, nach Durchsicht mehrerer Exemplare scheint eher Elmqvist Söderlund den Namen richtig gelesen zu haben. Der Stechername lässt sich dagegen einwandfrei lesen und gibt Pierre Guerin in Rom als den Ausführenden an. Die Vierergruppe am Tisch ist unmittelbar von einem Fresko für Bernardino Spada im Palazzo Spada in Rom inspiriert und steht mit dessen vielfältigen Interessen und der Galleria della Meridiana des Palazzo Spada in unmittelbarem Zusammenhang, vgl. Feist 2013, 11-73, bes. 27, dort mit Abb. 14 des vorbildhaften Freskos.

Nutzungszusammenhang einer Sonnenuhr aber beide Instrumente gebraucht wurden, die in diesem Fall der Astronomia beigeordnet werden. Wie sehr Sonnenuhren wiederum im Spannungsfeld von Geometrie und Astronomie liegen, zeigt die Personifikation der Sonnenuhr, Gnomonika, die sich wortwörtlich auf die durch Armillarsphäre repräsentierte Astronomie stützt, während sie sich der Geometrie aktiv befleißigt, indem sie den Zirkel an den mit Sternbildern geschmückten Himmelsglobus ansetzt. Wieder zeigt sich ein instrumentarisch getrennter Gebrauchskontext, durch das als möglicher Zeigestab zu gebrauchendes Zepter auf Seiten der Armillarspäre sowie den Zirkel zur Vermessung vollplastischer Himmelsgloben.

Wie sehr derartige Figuren sich aus unterschiedlichen Elementen eines profanen Wissenschaftskontextes generieren, gleichzeitig aber auch entsprechende religiöse Bedeutungszusammenhänge liefern können, sei anhand einer um 1763 in Ingolstadt geschaffenen Statue gezeigt (**Abb. 277**), die die Thematik einer stehenden Frauenfigur mit Armillarsphäre und Zirkel als gelehrte Heilige Katharina mit dem Buch verbindet,[339] wie dies gewissermaßen auch in der Zusammenschau des Monatsarbeiten- und Katharinenzimmers in Lomello gegeben ist.

Dementsprechend hat die Identifikation der Mittelfigur im Castello Crivelli als Sapienza und auch als Urania, die bisher seitens der Literatur vorgeschlagen wurde, durchaus seine Berechtigung. Schwieriger gestaltet es sich für das 16. Jahrhundert bei Darstellungen der Astrologia als Teil der artes liberales, die im 16. Jahrhundert, wie beispielsweise die Stiche von Vigil Solis und Étienne Delaune zeigten (**Abb. 278** und **Abb. 279**), nicht in der Kombination Zirkel und Armillarsphäre als Einzelfigur gebräuchlich waren. Diese Kombination liefern schließlich Personifikationen der Astronomie in einem größeren szenischen Kontext zur Versinnbildlichung einer Sonnenuhr, wie beispielhaft das Frontispitz des Buches von Maignan zeigte. Es ist allerdings davon auszugehen, dass diese mehrdeutige Mittelfigur, gerade durch ihre Akzentuierung bei den Zwillingen, einerseits einen Bezug zur Schifffahrt und der eingangs erwähnten Gleichsetzung des Planeten Venus mit dem Morgen- bzw. Abendstern herstellt, gerade durch ihre beunruhigend schiefe Raumsetzung, die sich aus ihrer geosteten Positionierung ergibt, die korrekt von den Beschriftungen der sie umgebenden Windrose angegeben wird. Des Weiteren spricht die Hervorhebung des Zodions der Zwillinge sowie die generelle Mittlerrolle, die die Mittelfigur zwischen der irdischen Sphäre der Monatsarbeiten und den himmlichen Sphären von Dantes Weg zur Erkenntnis der Trinität

[339] Vgl. Götz/Wirth 1973, Sp. 1211, 1213.

innerhalb des Programmes beider Räume einnimt, für ein notwendigen Zusammenlesen beider Räume sowie einer Funktion dieser Figur, die Beatrices Rolle in Dantes Text hinsichtlich ihrer Führungsrolle eines Menschen zum Göttlichen nahe kommt.

Zwar setzt auf andere Art auch der Palazzo Ferrero ein mindestens ebenso umfangreiches Wissen voraus und fragt dies buchstäblich an jeder Ecke fortlaufend ab, doch ist dieser Bildungsanspruch wesentlich offener präsentiert als im Castello Crivelli, einerseits durch konkret benennende Inschriften des klassischen Bildungskanons der artes liberales, andererseits durch die vielfältig auch untereinander Bezüge spinnende griechisch-römische Mythologie, die ebenfalls zum humanistischen Bildungsanspruch gehört. Bei all seiner Liebe zum Detail, deren Vorzüge hier keineswegs geschmälert werden sollen, ist die Art der Konfrontation mit den Freskenthemen im Castello Crivelli doch eine andere als im Palazzo Ferrero. Während der Palazzo Ferrero zuvor erworbenes Wissen des Betrachters durchgängig abruft und auch aktuellere Kenntnis der großen Künstler dieses Jahrhunderts verlangt, so gibt das Castello Crivelli kaum konkrete Interpretationshilfsmittel an die Hand, sondern konfrontiert im Herzen der Freskenausstattung den Betrachter mit einer Mittlerfigur, die beunruhigend präsent den Raum dominiert und die Blickachsen völlig ignoriert, sondern gleichsam schief in den Raum gesetzt ist. Dass sich ihre Ausrichtung an den Himmelsrichtungen orientiert, wird einem erst anhand der eigenen Benutzung ihrer Attribute klar, nämlich indem man die genaue geographische Lage des Castello z.B. auf einer Landkarte bemisst und einzeichnet sowie durch Beobachtung des Himmels die Himmelsrichtungen abliest. Die unmittelbare Schockwirkung ist beim Betreten des Raumes somit umso größer und erfordert im Anschluss mehr kenntnisbasierte Eigenleistung vom Betrachter, um eine plausible Erklärung für diese gestalterische Dissonanz finden zu können und das eigene Harmoniebedürfnis durch den im Raum neu erworbenen Erkenntniszuwachs wieder herzustellen zu können. Dementsprechend wird die individuelle Sapientia unmittelbar durch diesen Lerneffekt herausgefordert, ehe man sich im Stande sieht, die gestalterische Eigenwilligkeit dieser Figur in ihrer ganzen Sinnhaftigkeit und Bedeutung nicht zuletzt innerhalb des Freskenprogrammes bereitwillig zu akzeptieren und zu schätzen.

Viele Motivfindungen lieferten neben der Serie der „Götter und Göttinnen in Nischen“ die Kupferstichserie der „Götterlieben“ von Giovanni Giacomo Caraglio nach Zeichnungen von Perino del Vaga und Rosso Fiorentino, die wiederum auf die Serie der *Modi* anspielen, die von Marcantionio Raimondi nach Zeichnungen von Giulio Romano gestochen wurden. Die

solcherart transportierten Motive waren sehr beliebt und fanden vielfältige Verwendungsmöglichkeiten, wie z.B. als anatomische Demonstrationsobjekte des weiblichen Körpers im dritten Buch von *La dissection des parties du corps humain divisee en trois livres* des französischen Arztes Charles Estienne. Im Falle der beiden von Caraglio gestochenen Serien waren diese allerdings deutlicher in einen mythologischen Kontext eingebettet und somit problemloser zu übernehmen als die *Modi*. Dies zeigt ebenfalls, dass die beiden im Palazzo Ferrero durchdeklinierten Serien keineswegs als skandalös empfunden wurden oder den ausführenden Künstler in Schwierigkeiten brachten, ganz im Gegensatz zu den deutlich expliziteren erotischen Motiven der *Modi*. Um den anerkannten Wert beider Serien zu verdeutlichen, sei wieder Vasari das Wort erteilt, der einiges über den Entstehungskontext beider Serien zu berichten weiß:

*„Baviera hatte zwanzig Götter mit ihren Attributen innerhalb Nischen von Rosso zeichnen lassen, um sie für ein Buch zu verwenden, und Gian-Jacopo Caraglio stach sie in zarter schöner Manier. Bald nachher erschienen die Blätter von den Verwandlungen der Götter, von denen Rosso jedoch nur zwei zeichnete, weil er mit Baviera in Streit gekommen und dieser die zehn übrigen von Perino del Vaga ausführen ließ. Die beiden Blätter von Rosso sind der Raub der Proserpina und die in ein Pferd verwandelte Phillare; alle aber wurden von Caraglio mit so viel Fleiß gestochen, daß sie immer in Wert gestanden haben.“*[340]

Vasari ist hinsichtlich der Frage, wer sich in besagter Zeichnung in ein Pferd verwandelt, ein Fehler unterlaufen. Andernorts berichtet Vasari dagegen korrekt:

*„Dem Baviera zeichnete er für den Kupferstich alle Götter (gestochen nachmals von Giacopo Caraglio) wie Saturn sich in ein Pferd verwandelt, und besonders wie Pluto die Proserpina raubt.“*[341]

An anderer Stelle berichtet Vasari von den Folgen des Sacco di Roma 1527 und fährt fort:

*„Baviera allein unter so Vielen, der die Kupferstiche Raffaels feil bot, hatte wenig verloren; er ließ Perino aus Freundschaft einige der Blätter zeichnen, worin die Götter sich um ihrer Liebesabenteuer willen verwandeln; Jacopo Caraglio, ein trefflicher Kupfertecher, stach sie, er hielt sich dabei sehr gut, behielt die Umrisse und Manier Perino’s ganz bei, schattirte sie*

[340] Vasari/Schorn (Üb.) 1568/1845, 336, Nr. CXXIV; Vasari/Milanesi (Ed.) 1568/1880, 425, in der *Vita* von Marcantonio Bolognese, d.h. Raimondi: *„Avendo poi il Baviera fatto disegnare al Rosso, per un libro, venti Dei posti in certe nicchie con i loro instrumenti, furono da Gian Iacopo Caraglio intagliati con bella grazia e maniera, e non molto dopo le loro trasformazioni; ma di queste non fece il disegno il Rosso se non di due, perchè venuto col Baviera in differenza, esso Baviera ne fece fare dieci a Perino del Vaga. Le due del Rosso furono il ratto di Proserpina e Fillare trasformato in cavallo; e tutte furono dal Caraglio intagliate con tanta diligenza, che sempre sono state in pregio.“*

[341] Vasari/Schorn (Üb.) 1568/1845, 94, Nr. CXIII; Vasari/Milanesi (Ed.) 1568/1880, 162, in der *Vita* von Rosso Fiorentino: *„Fece al Baviera in disegni di stampe tutti gli Dei, intagliati poi da Giacopo Caraglio; quando Saturno si muta in cavallo, e particularmente quando Plutone rapisce Proserpina.“*

*nur mäßig und suchte ihnen ganz die Leichtigkeit und Anmut von Perino's Zeichnungen zu geben.*"[342]

Interessant an diesen Zitaten ist, dass Vasari nicht die eigentlichen Inventoren Rosso Fiorentino und Perino del Vaga für ihren Erfindungsreichtum lobt, sondern ausschließlich für Gian Giacomo Caraglio als des ausführenden Kupferstechers lobende Worte übrig hat. Bezeichnend ist Vasaris Variieren des Topos des *modo facilissimo*. Die *facilità* bezeichnet eine generelle Befähigung zur Leichtigkeit in der Aufassung der Figuren und war besonders ein beliebter Begriff zur Beschreibung der Kunst Raffaels und auch Luca Cambiasos,[343] zu dessen Schule auch Caraglio gezählt wird. Mit dem gegenteiligen Begriff der *difficoltà* im Sinne einer gewollten Verkomplizierung der Figurenauffassung beschrieb Lodovico Dolce in seinem 1557 erstmals erschienenen *Dialogo della Pittura* die Vorgehensweise Michelangelos und kontrastiert sie mit der Raffaels:

*„E sì come Michelangelo ha ricerco sempre in tutte le sue opere la difficultà, così Rafaello, all'intorno, la facilità […] le cose siano fatte senza pensarvi […]. Il che è segno di grandissima perfezzione […].*"[344]

Die größere Spontaneität der raffaelesken Manier bezog sich nicht zuletzt auf das Arbeitstempo, das gerade weil es schneller war, zur größten Perfektion führte. Dies erscheint zunächst widersprüchlich zu sein, bezog sich aber auf die Fähigkeit zur unmittelbaren Umsetzung der künstlerischen Eingebung auf dem Gebiet des *disegno*, über den während des kreativen Akts nicht nachgedacht werden durfte, anders als dies Michelangelos Protagonisten tun.

Interessanterweise gebraucht Vasari die Begrifflichkeiten zur Umschreibung der *facilità* nicht für einen Zeichner, der einen neuen Gedanken zu Papier bringt, sondern für einen Kupferstecher, der nach Vorlagen das Medium der Zeichnung in das der Druckgrafik übersetzt. Dieser Übertragungsprozess wird bei Vasari als eigene künstlerische Leistung gewürdigt, auf dem sich der Erfolg der beiden Serien zu gründen scheint.

---

[342] Vasari/Schorn (Ub.) 1568/1845, 462-463, Nr. CXXVIII; Vasari/Milanesi (Ed.) 1568/1880, 611, in der *Vita* von Perino del Vaga: *„Solo fra tanti il Baviera, che teneva le stampe di Raffaello, non aveva perso molto; onde per l'amicizia ch' egli aveva con Perino, per intrattenerlo, gli fece disegnare una parte d'istorie, quando gli Dei si trasformano per conseguire i fini de'loro amori: i quali furono intagliati in rame da Iacopo Caraglio, eccellente intagliatore di stampe. Ed in vero in questi disegni si portò tanto bene, che riservando i dintorni e la maniera di Perino, e tratteggiando quegli con un modo facilissimo, cercò ancora dar loro quella leggiadria e quella grazia, che aveva dato Perino a' suoi disegni."*

[343] Vgl. Sciolla 2008, 35–43.

[344] Barocchi (Hg.) 1548/1960, 196.

Ähnlich positiv verhält es sich mit der Bewertung Perino del Vagas durch Raffaele Soprani. Nach der Nennung seiner Bildmotive innerhalb der Villa del Principe in Fassolo werden die Fähigkeiten des Künstlers folgendermaßen beschrieben:

*„[E]ssendo egli persona d'assai buone qualità, e che sapeva fare spiccare la grandezza del suo ingegno in ogni cosa benche ordinaria."*[345]

Perino del Vaga, an dessen Ingenium sich wiederum Luca Cambiaso orientierte, wird als Universalgenie beschrieben. Seine Fresken innerhalb der Villa in Fassolo galten als absolut vorbildhaft für die jüngere Generation der in Genua tätigen Künstler, sodass diese Huldigung durch Soprani nur zu verständlich ist, kannte er doch die große Wirkung, die Perino del Vagas Kunst in der Zwischenzeit entfaltet hatte.

Allerdings finden auch weniger namhafte Künstler seine Anerkennung, wie Sopranis Charakterisierung der Brüder Semino zeigt, die *„molte opere degne d'esser equiparate a quelle dei più famosi pittori"*.[346]

Zumindest für Bernardo Ferrero lässt sich also feststellen, dass er Künstler und vor allem Motivvorlagen in seinem Palast freskieren ließ, die sehr beliebt waren und lange vorbildhaft blieben. Gleichzeitig fanden auch Künstler wie Georg Pencz durch Vasari positive Erwähnung, wie innerhalb der Bildbeschreibung des „Triumphes der Zeit" thematisiert wurde. Dennoch bleibt festzuhalten, dass derartige Motive deutscher, mit der Obrigkeit aneinandergeratender Künstler wie Georog Pencz oder Sebald Beham, nicht in Ausstattungsprogrammen wie der Villa del Principe zu finden sind, dafür aber im Haus eines Kaufmanns, der durch seine Reise zweifelsohne mit der Kunst der Dürer-Schule in Kontakt gekommen ist und sich in Savona an einem Ort befand, der immer noch unter dem Eindruck der erst 1528 erlittenen Niederlage gegen Genua stand, sodass die deutlich sichtbare Übernahme der Motive von Pencz und Beham auch als Anerkennung von Künstlern verstanden werden kann, die ihrer Kunst nachgingen, ohne sich von den vorherrschenden Machtstrukturen abschrecken zu lassen, auch auf die Gefahr, deswegen im Gefängnis zu landen oder aus der Heimat verbannt zu werden.

[345] Soprani 1674, 272.
[346] Ebd., 62.

## 3.5 Die Fresken zwischen Thematisierung menschlicher Lebenszeit und umfassendem Wissenschaftsprogramm: die Monatsarbeiten und sieben freie Künste

Wie bereits erwähnt, speisen sich die Monatszyklen beider Objekte aus unterschiedlichen Bildtraditionen und divergieren in ihrem Aussagegehalt. Älteren Ursprungs ist der Darstellungsmodus als einzelne Repräsentationsfigur wie in Savona, der, von der Antike übernommen, von den Karolingern erstmals etabliert wurde und auch in Byzanz vorkam. Auch im Mittelalter herrschten überwiegend Einzelfiguren in der Monatsrepräsentation vor. Sie kennzeichnen eine stärkere narrative Konzentration und einen starken Symbolcharakter. Die antike Gewandung spielt auf ihren antiken Ursprung an, das Setzen auf Postamenten unterstützt diese Wirkung durch statuenhafte Bedeutungsträger.

Lomello speist sich dagegen vorwiegend aus der Tradition spätmittelalterlicher Stundenbücher und zeigt im eigentlichen Wortsinn Monatsarbeiten, da sie konkrete Tätigkeiten und Arbeiten darstellen. Es handelt sich dabei um keine symbolischen oder zu lebendigen Statuen umfunktionierten und den Paragone-Diskurs ansprechenden Einzelfiguren, sondern ein Bemühen um Darstellung idealisierter Lebensrealität. Suggeriert wird eine ideale Welt in Form eines irdischen Paradieses. Trotz Reminiszenzen an niederländische Kunst, besonders bei der Landschaftsdarstellung, wurde bewusst auf ärmliche Kleidung verzichtet (**Abb. 27**), erotische Freizügigkeiten um jeden Preis vermieden (**Abb. 28** und **Abb. 29**) oder generell die Darstellung schlechten Benehmens unterlassen, die einen niederen und daher unkutivierten Bauernstand vor Augen führen und ihn mit Tieren gleichsetzen würde. Zwischen den gesellschaftlichen Sphären wird trotzdem deutlich unterschieden, auf Kommunikation wird entweder verzichtet oder diese in Form von Befehl und Überwachung durchgeführt. Dennoch wurden die Bauern gut gekleidet, fleißig ohne Pause arbeitend und den höhergestellten Herrern wie Frauen gehorchend dargestellt, so es zu einer Weigerung kommt, ist der Stand annähernd gleich, wie bei dem Jäger und den Damen des Aprilbildes. Dennoch wird die Stellung der Bauern gewissermaßen auch gesellschaftlich angehoben. Durch die positive konnotierte Adelsherrschaft in Friedenszeiten, in der der Adel nicht mehr Krieg zu führen braucht, sondern sich der Jagd und der Überwachung der eigenen Güter widmen kann, floriert die Landwirtschaft. Die Bauern zeigen eben kein ordinäres Benehmen, sondern werden einheitlich gut gekleidet bei einer Arbeit dargestellt, die ihren Erfolg auch an ihrer gut erhaltenen Kleidung und gesittetem Benehmen erkennen lässt.

Wie eingangs erwähnt, warf die Mittelfigur des Castello Crivelli zunächst die Frage auf, ob es sich um eine gebräuchliche Repräsentation der Astrologia und damit um eine Vertreterin der sieben freien Künste handeln könnte. Wie im letzten Unterkapitel deutlich geworden ist, handelt es sich um eine deutliche komplexere Figurenikonographie, die der Betrachter gerade durch das Fehlen jeglicher Beschriftung gezwungen ist, selbst zu interpretieren.

Derartige individuelle Figurensetzungen lassen sich im Palazzo Ferrero nicht feststellen, der ganz im Gegenteil, wie der Vergleich mit dem Arachne-Zimmer der *Villa del Principe* gezeigt hat, auf komplexere Figuren verzichtet, die ein tiefergehendes Verständnis der klassischen Literatur benötigten. Bemerkenswert aber ist die Erweiterung der *artes liberales* um die drei bildende Künste, Architettura, Scultura und Pittura im Atrium des zweiten Stockwerks. Diese im Mittelalter den *artes mechanicae* zugeordneten und unter den *armatura* subsumierten Disziplinen[347] erfahren in der Renaissance durch die Paragone-Diskussionen eine theoretische sowie bildkünstlerische Aufwertung und bilden in Savona einen gleichberechtigten Bestandteil des vorgeführten klassischen Bildungskanons der *artes liberales*. Eine deutliche Anerkennung von Architektur, Skulptur und Malerei als Kinder des *disegno* und demnach gleichberechtigte Bestandteile des auf *giudizio universale* abzielenden Bildungskanons nimmt Vasari in seiner zweiten Vitenausgabe von 1568 vor:

*„Die Zeichnung, der Vater unserer drei Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil (giudizio universale), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur[...]. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (concetto) entspringt und ein Urteil, das im Geiste die spätere, mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung (disegno) genannte Sache formt, so darf man schließen, dass diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung (concetto), die man im Sinne hat.“*[348]

Dementsprechend werden innerhalb dieser Zwickelfiguren des Palazzo Ferrero durchaus auf aktuelle Anerkennungs- und Erweiterungsbestrebungen angespielt, wie sie Vasari so treffend formuliert. Dennoch stellt diese Figurenkomposition insofern einen Rückschritt dar, wenn man bedenkt, dass drei der Figuren direkt aus dem Arachnezimmer der Villa del Principe übernommen wurden, das einen wesentlich komplexeren Bildungsanspruch zum Ausdruck bringt als besagtes Atrium des Palazzo Ferrero. Wieder ist feststellbar, dass bestimmte Figuren zwar als vorbildhaft genug empfunden wurden, um direkt zitiert zu werden, es aber dennoch zu einer gewissen Vereinfachung der wahrscheinlich für ein breiteres Publikum unverständlichen Vorlagen gekommen ist, da man beispielsweise davon ausgehen kann, dass

[347] Vgl. Klinkenberg 1971, Sp. 531-535; Lindgren 1992, Sp. 1080–1109; Seibert 1994a, Sp. 701-703; Seibert 1994b, Sp. 703-713; Fuchs 1962, Sp. 365-398.
[348] Vasari/Schorn (Üb.) 1568/1845 59-60.

mehr Menschen unterschiedlichen Bildungshintergrundes die Fresken durch ihre Geschäfte mit Bernardo Ferrero zu Gesicht bekamen und bestenfalls noch verstehen mussten, als dies in dem Empfangszimmer der Ehefrau von Andrea Doria der Fall war, das wahrscheinlich nicht von einer großen Anzahl von Kaufleuten heimgesucht wurde. Gesamtikonographisch gesehen, stellt das Atrium im zweiten Obergeschoss gewissermaßen einen Schritt zurück zur üblichen Ikonographie der *septem artes liberales* dar, die um die der *artes mechanicae* erweitert wird. Offensichtlich war die doch etwas ausgefallenere Figurenauswahl der *Sala di Aracne* im Ganzen für Bernardo Ferrero nicht eindeutig genug gewesen. Zwar wurden die *septem artes liberales* teils rezipiert, aber bewusst nur um die klassischen *artes mechanicae* ergänzt, anstatt auch die Personifikationen der *„Magica“*, *„Theologia“* und *„Stereometria“* des Arachnesaales zu übernehmen, die weniger verbreitet waren. Die *„Stereometria“* wird zusätzlich zur *„Geometria“* und *„Perrspectiva“* dargestellt und zeigt eine besondere Betonung der irdischen Vermessungskünste. Die Unterscheidung zwischen der auf Berechnung von dreidimensionalen Körpern gedachten Stereometrie und ihre offensichtliche Unterscheidung von der planimetrischen bzw. zweidimensionalen Geometrie geht auf eine Textstelle aus Platons Πολιτεία *(„Politeía“*) zurück. Nach Nennung der Arithmetik an erster und der auf zweidimensionale Flächen bezogenen Geometrie an zweiter, wird ein Teilbereich von dieser als dritte Wissenschaft beschrieben, die sich mit der Berechnung von Körpern beschäftigt, über die allerdings noch nicht genügend bekannt ist und die im Dialog zwar eindeutig umschrieben, aber noch nicht namentlich genannt wird (7.528, B-E). Die Stereometrie wird als Teil der wissenschaftlichen Propädeutik für den künftigen Philosophenkönig und Staatslenker für notwendig erachtet. Spannend ist auch die Kombination der sieben freien Künste mit heidnischer Magie und christlicher Theologie, die innerhalb dieses Wissenschaftsprogramms nebeneinander stehen. Beide Disziplinen stellen für sich genommen Gründe wie auch Resultate des Gebrauchs der anderen Wissenschaften dar und lassen sich ebenfalls chronologisch lesen. Der heidnische Magieglaube soll durch die freien Künste überwunden und letztlich der christliche Glauben gestärkt werden, nachdem man die Welt mit den sieben freien Künsten erfahren hat. Mitgedacht ist ebenfalls Platons Höhlengleichnis, da keineswegs zufällig der *„Magica“* ein Feuer beigegeben wurde. Sind die Menschen zu Beginn noch in Dunkelheit gefesselt und werden durch Schattenbilder getäuscht, die vom Feuer an die Wände geworfen werden, ist es die Erkenntnis dieser magisch wirkenden Trugbilder und der mühsame, durch die *artes liberales* versinnbildlichte Weg von der Höhle nach oben, der bei Platon in die letztendliche Erkenntnis des Guten und Schönen mündet, nach christlichem Verständnis in den Glauben an Gott.

Wie man am Beispiel des „Triumphes der Zeit“ gut erkennen kann, kam es im Palazzo Ferrero teils zu einer Substraktion „überzähliger“ Figuren im Vergleich zur Kupferstichvorlage, teils zu einer noch stärkeren Betonung der Lebensalter durch die im Fresko vorgenommene Ergänzung des Zuges um einen Greis, um wirklich zweifelsfrei alle Lebensalter zu verdeutlichen. Offensichtlich herrschte das Bestreben vor, sich einerseits auf die Hauptgruppen der Stichvorlagen zu fokussieren, andererseits diese zu ergänzen oder abzuändern, um gewisse Nuancen stärker zu verdeutlichen, wie dies auch die stärker zum Betrachter hin ausgerichtete Mimik einiger Figuren zeigt sowie die deutlicher hinweisende Zeigegestik. Andererseits wurde aus der Übernahme von Kupferstichvorlagen keinerlei Hehl gemacht, wie die Übernahme des Künstlermonogramms von Georg Pencz zeigt. Dies sollte eine gewisse Aufgeschlossenheit demonstrieren, die zeigt, dass Bernaro Ferrero wusste, was auch in anderen Ländern gerade *en vogue* war. Diese gewisse Weltgewandheit, in der sich Ferrero als weit gereister Kaufmann zeigen wollte, erklärt die Menge an Bildmotiven aus italienischer, aber auch deutscher Kunst. Letztere war dabei keineswegs unproblematisch. Ganz im Gegensatz zu den beiden Folgen Caraglios, die keinerlei Animositäten hervorrief, ist Künstlern wie Georg Pencz und den Beham-Brüdern in Nürnberg der Prozess wegen Plasphemie gemacht worden. Die Übernahme ihrer Motive zeigt, dass es Bernardo Ferrero nicht ausschließlich um die Übernahme von problemlos anerkannten Motiven ging, sondern durchaus auch in den beiden zentralen Eingangsbereichen seines Palastes auf Künstler rekurriert wurde, die wegen ihrer Kunst bereits in Schwierigkeiten geraten sind. Führt man sich die fortlaufenden Konflikte Savonas mit Genua vor Augen, erscheint es keineswegs verwunderlich, dass auf innerhalb der zahlreichen Motivvorlagen auch gerade Künstler thematisiert wurden, die im Konflikt mit Herrschaftsstrukturen geraten waren, mit deren Anerkennung sich Savona ebenfalls schwer tat.

## 3.6 Politische Aussagekraft der Fresken: Alessandro Crivelli und die Gegenreformation sowie die Orientierung an Andrea Doria durch Bernardo Ferrero

Alessandro Crivelli, aus einer alten Mailänder Familie stammend, benannte nicht nur einen seiner Söhne nach dem berühmten Mailänder Bischof Ambrosius, sondern konnte mit dem Familienheiligen Ausanus und seinem päpstlichen Vorfahren Urban III. selbst Mailänder Erzbischöfe vorweisen und stand mit dem langjährigen Amtsinhaber seiner Zeit, Carlo Borromeo, in persönlichen Kontakt. Solcherart mit Mailand verbunden, erscheint die Wahl

Katharinas sowohl innerfamiliär als auch gegenreformatorisch begründbare Hauptakteurin eines wichtigen Raumes seines Familienpalastes durchaus gegeben.

Die argumentativ für das Christentum eintretende Heilige Katharina fügt sich dementsprechend in die auch im 16. Jahrhundert nach wie vor bestehenden Auseinandersetzungen mit den Muslimen ein, wie die Türkenkriege der Zeit belegen. Des Weiteren spielte Katharina von Alessandria im Zuge der Gegenreformation eine Rolle. Sie wird dementsprechend im Ambrosianischen Hochgebet I aufgeführt und war Teil der liturgischen Abgrenzung des Erzbistums Mailand gegenüber Rom. Selbst nach dem Konzil von Trient blieb diese Differenzierung erhalten und wurde von Carlo Borromeo unterstützt. Demnach fügt sich diese mit den Mailänder Autonomiebestrebungen verbundene Märtyrerin auch kirchenpolitisch gut in den skizzierten Kontext ein.

Der kurz zuvor von Pius IV. zum Präsidenten des Tridentiner Konzils ernannte Kardinal Giovanni Girolamo Morone berichtete Alessandro Crivelli am 12. Oktober 1563 über den Inhalt des bevorstehenden Dekrets *de imaginibus, de invocatione sanctorum*. Das in der letzten Sitzung Anfang Dezember 1563 schließlich unter dem Titel *Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus* verabschiedete Dekret erwähnt diese Heilige zwar nicht namentlich, heißt allerdings generell die Verehrung von Heiligenbildern gut, sofern der Aberglaube an sie unterbunden wird, sie inhaltlich eindeutig sind *„und endlich alles Schlüpfrige vermieden, so dass keine Bildnisse mit verführerischer Schönheit gemahlt oder ausgezieret […]“.*[349] Am 8. Januar 1564 äußert Alessandro Crivelli aus Monzone neben seiner Euphorie über den positiven Abschluss des Konzils von Trient gegenüber Morone *„[…] desiderarei bene d'haver copia dell'ultima sessione, […].“*[350] Obwohl also nicht persönlich in Trient anwesend, wurde er bereits vor Abschluss des Dekrets über dessen auch die Hl. Katharina betreffenden Inhalt von Kardinal Morone in Kenntnis gesetzt und forderte von diesem eine Kopie der Dekrete dieser letzten Sitzung, vordergründig natürlich, um sie als spanischer Botschafter Philipp II. zu unterbreiten. Dennoch hatte er zweifelsohne vom Inhalt Kenntnis, sodass die bereits mehrfach innerhalb des Freskenprogramms festgestellte Vermeidung alles potentiell Anstößigen und der stark moralisierende und in allen Details sittsame Charakter der Fresken sich wahrscheinlich durch die Kenntnis dieses Dekrets erklären lässt.

[349] Egli (Üb.) 1825, 314.
[350] Morone/Constant (Hg.) 1563/1922, 434, Nr. 148.

Alessandro Crivellis Bezug zur Gegenreformation zeigt sich auch durch die Annahme der Devise *A semitis impiorum elongor*, das etwa „Vom Pfad der Gottlosen werde ich mich fernhalten“ bedeutet. Die Formulierung *semitis impiorum* spielt auf ein biblisches Sprichwort König Salomos (4, 14) an,[351] das inhaltlich Ähnliches aussagt. Neben dem unbestreitbaren Vorbildcharakter des weisen Königs Salomo wird mit diesem Spruch indirekt das ausschließliche Beschreiten des zum christlichen Glauben führenden Weges gefordert. Wie sich dieser nun im Einzelnen gestalten und worin die richtige Glaubensausübung bestehen sollte, war Thema des Konzils von Trient. Allerdings führte nicht nur Alessandro Crivelli allein diese Devise, sondern ebenfalls der Jesuit Francisco de Borja (1510-1572), dessen Biografie einige Parallelen zu der von Alessandro Crivelli aufweist. Wie dieser stand er ab 1528 im Dienste Karls V. und konnte die Verwandtschaft zu einem Papst nachweisen. Francisco de Borja trat nach dem Tod seiner Ehefrau 1546 seine Titel zugunsten seines ältesten Sohnes ab, wurde Jesuit und zum Priester geweiht. Diesem Beispiel folgten viele Adelige, nicht nur Alessandro Crivelli, der allerdings seine weltlichen Titel noch während eines Großteils seiner geistlichen Karriere beibehielt. Beide verbindet ebenso der Bezug zu Spanien, wo Francisco de Borja Provinzial sowie dritter General des Jesuitenordens wurde. Er starb 1572 in Rom, zu einem Zeitpunkt als sich Alessandro Crivelli dort aufhielt. Für Alessandro Crivelli wird berichtet, dass er den Jesuiten nahe stand,[352] die Übernahme dieser Devise scheint dies ebenfalls zu untermauern. Anzunehmen ist ebenfalls, dass dieser Spruch zunächst von Francisco de Borja geführt wurde, ehe Alessandro Crivelli ihn übernahm. Dementsprechend ist davon auszugehen, dass Alessandro Crivelli Francisco de Borja bekannt gewesen sein könnte und er sich, wie sein unterwürfig-huldigendes Verhalten gegenüber Carlo Borromeo zeigt, auch hier an dem wichtigen Jesuiten orientiert und dessen Devise als Huldigung an diesen übernommen haben mag.

Besagte Devise wird für beide Personen mit einem Bild zu einer Imprese verbunden, im Falle von Francisco Borja allerdings nur kurz anhand antiker Autoren erläutert.[353] Bezogen auf Alessandro Crivelli existiert neben der Abbildung dieser Devise (**Abb. 280**)[354] ein längerer

[351] Vgl. Gelli 1976, 77, Nr. 270.
[352] Vgl. Scaduto 1964, 554, Fn. 13.
[353] Vgl. Expectação 1758, 241, 419.
[354] Vgl. Typotius 1602/1972, 54: Die Abbildung selbst ist mit *„Alexander Crivellus pres[biter] Card[inalis] S[ancti] Laurentii. S[anctae] Rom[anae] Ecc[lesiae] Camerarius“* beschriftet. Hierbei wird es sich wahrscheinlich um einen Fehler von Typotius handeln, da Alessandro Crivelli nie *Camerarius* war und zwar Presbyter-Kardinal, aber nie von einer Kirche, die den Heiligen Laurentius im Namen führte. Auch für seinen nach ihm benannten Enkel, der Abt wurde und 1600 starb (vgl. Sitonis 1705, fol. 178), wird nichts dergleichen berichtet. Es könnte sich um eine Vermischung mit der Biographie des wichtigsten Familienmitgliedes Urban III. handeln, der von 1182 bis 1185 Kardinalpriester von San Lorenzo in Damaso war. Vgl. Gelli 1976, 77, Nr. 270, der dieses Motto eindeutig mit Alessandro Crivelli in Verbindung bringt.

erläuternder Text, der dieser Imprese Alessandro Crivellis emblematischen Charakter verleiht.[355] Die Hauptquelle hierfür ist der zweite Band der erstmals 1602 erschienenen *Symbola varia Diversorum principum* des Jacobus Typotius.[356] Beschrieben wird das Bild einer Hirschkuh, die noch nicht geboren hat, aber gerade im Begriff ist, dies zu tun. Es folgt die bilderläuternde Paraphrase einer Plinius-Stelle (nat. 8, 50, 112). Dort wird berichtet, dass Hirschkühe in der Nähe der von Menschen benutzten Wege gebären, um vor wilden Tieren in Sicherheit zu sein, die sich an geschützteren Stellen aufhalten. Der Autor möchte dies nicht als Sinnbild für die Grausamkeit der Natur verstanden wissen, sondern als Zeichen der Klugheit in höchster Gefahr (*prudentia ex maximo discrimine*). Auch der Mensch soll demnach in einer Gefahrensituation äußerst ruhig bleiben und dem Beispiel der Hischkuh folgen. Angespielt wird ebenfalls auf besagtes Proverbium Salomos, das letztlich die Textgrundlage der Devise bildete.

Ebenso war die Restaurierung ihrer Titularkirchen ein unter gegenreformatorischen Kardinälen verbreitetes Vorhaben in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[357] So wie beispielsweise Carlo Borromeo 1564 seine Titularkirche Santa Prassede „all'antico splendore"[358] erneuern ließ, wird von Alessandro Crivelli berichtet, er habe San Giovanni a Porta Latina *„con ecclesiastica magnificenza"*[359] ausgeschmückt, dessen Presbyter-Kardinal er vom 5. Februar 1566 bis zum 20. November 1570 war. Der Kontakt zu Carlo Borromeo, um dessen Aufrechterhaltung sich besonders Alessandro Crivelli bemühte, war für ihn besonders prägend und vorbildhaft. Anders als man vermuten könnte, bestand der Briefwechsel nicht erst während der Zeit seiner kirchlichen Laufbahn, sondern bereits im Frühjahr 1560, wie einige zwischen dem 15. April und dem 27. Mai 1560 datierte und aus

[355] Vgl. Heckscher/Wirth 1967, Sp. 85-228.
[356] Typotius 1602/1972, 59, Nr. LXXVIII.: *„Sive roborarium, sive vivarium mavis, circumseptam cervam vides: & iam non parturientem, sed parientem ferre. Quod non minus mirere, audis: A semitis impiorum elongor. Quae enim dicti & ficti symphonia? Sensim sodes. Plinius narrat cervas partui vicinas, ac ferarum latibulis secedere, ad non semitam, sed propinquiora semitae humanae. Et hanc naturae solertiam, malitiam appellat. Mihi videtur prudentia ex maximo discrimine, si omnia circumquaque periculosa & infesta sint, in minus sese coniicere. Hoc naturae institutum cerva sequitur, in vivario etiam, cum pluribus fertis inclusa, eadem de caussa; quod hostium suorum omnium, Homo placidissimus sit: & non internetionem gentis, ut usum quaerat. Quemadmodum igitur cerva partui vicina, cuum sibi, tuum hinnulis consulit; ita nos parturientes aliquid, vel Deo ad gloriam, vel consortibus ad salutem. Honestamne voluptatem, feros & intractabiles animos effugere, aut saltem vitia (contractu enim omnia foedant) convenit enitare. Qua in re, quod nobis cum Salomone conveniat; non ero longior. Lucem enim non orationem quaerimus. Comparationem Gentis aut Hominis, quivis secum instituat, si quando usus feret. Ego offensam omnium, quantum in me est, exemplo cervae declino."*
[357] Vgl. Richter 2009, 164–165.
[358] Zuccari 1984, 36.
[359] Cardella 1793, 88, der die Information über die Restaurierung von *San Giovanni a Porta Latina* aus Argelati/Sassi 1745/1966, Sp. 504 übernimmt, als einziger aber qualitativ bewertet.

Mailand geschriebene Briefe Alessandro Crivellis an Carlo Borromeo belegen.[360] Alessandro Crivelli stand bis zu seinem Tod in regem Briefkontakt mit Carlo Borromeo und muss dementsprechend auch auf diesem Weg mit den gegenreformatorischen Bestrebungen in Berührung gekommen sein, deren Anhänger sich in der Lombardei um Kardinal Borromeo versammelten. Wie der ehrerbietige, teils unterwürfige Tonfall in den Briefen Alessandro Crivellis bereits vermuten lässt, hatte dieser eine wesentlich niedrigere Position als Carlo Borromeo. Bereits zu Regierungszeiten von Pius IV. stand Borromeo dem Papst nahe und spielte eine entscheidende Rolle sowohl am Papsthof als auch während des Tridentiner Konzils. Alessandro Crivelli gehörte als Nuntius in der damaligen Zeit weder zum engeren Kreis des Papstes noch zum geheimen Staatssekretariat, einer bedeutenden Institution des Kirchenstaates, die vom Papstnepoten Carlo Borromeo als *Segretario di Stato* geleitet wurde.[361]

Diese kurz vor seinem Tod in die Wege geleitete Gründung war ihm ein wichtiges persönliches Anliegen, wie der Testamentszusatz vom 13. Dezember 1574 belegt, und ist ebenso wie seine Renovierungstätigkeit in San Giovanni a Porta Latina gegenreformatorisch von einiger Bedeutung. Bereits 1562 hatte Alessandro Crivelli einen Teil des Besitzes in Martignano von Gregorio Zuccari di Campagnano gekauft, wenig später kaufte er den Rest von Felice Floridi. In seinem Testamentssuplement vom 13. Dezember 1574 beauftragte er die Erzbruderschaft von Santissimo Salvatore ad Sancta Sancorum mit der Einrichtung des sog. Collegio Crivelli in Rom für die Ausbildung mittelloser Studenten, das durch die Einnahmen seines Landgutes in Martignano finanziert werden sollte.[362]

Auch wenn dieses Vorhaben aufgrund der zu hohen Unkosten letztlich nicht lange umgesetzt werden konnte, zeigt es Alessandro Crivellis gegenreformatorisch motivierten Absichten zur Förderung des klerikalen Nachwuchses in der Nachfolge der in den 1560er Jahren von Papst Pius V. und von Carlo Borromeo initiierten Kolleggründungen. Zu bedenken bleibt allerdings, dass es sich nicht zuletzt um die Nachwuchsförderung innerhalb der eigenen Familie handelte, die Alessandro Crivelli mit seinem Kolleg beabsichtigte. Das von Carlo Borromeo 1561 in

[360] Vgl. Fustella 1980?, sub voce Crivelli, Alessandro.
[361] Vgl. Šusta 1904, XXXIV–XXXV der Einleitung für den hierarchischen Zusammenhang.
[362] Crivelli 1574b: *„[…] de' frutti d'essi beni, si mantenesse, in questa città un collegio di pueri scolari, secondo la quantità di detti frutti […] stesse sotto la cura ed il governo della Veneranda Arciconfraternita del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum"*. Vgl. Piazza 1679, 222–224; Moroni 1842, 143–144. Vgl. Turconi Sormani 2015, 149, der die Kollegiumsgründung korrekt auf 1574 datiert, ohne diese mit der Datierung des Testamentszusatzes zu begründen. Vgl. Crivelli Visconti 1955, 184, der zwar den Besitz in Martignano, nicht aber den Zusammenhang mit dem Collegio Crivelli erwähnt. Bei Erscheinen dieses Buches war dieser tatsächlich noch im Besitz der Familie Crivelli, 1959 wurde er an die Familie ehemaliger Mieter verkauft: „Il Casale di Martignano - Azienda agrituristica sulle sponde del lago" http://www.casaledimartignano.it/?pagina=42&sf=casale

Pavia gegründete Collegio Borromeo sowie das 1567 von Papst Pius V. ebenfalls in Pavia ins Leben gerufene Collegio Ghislieri werden Alessandro Crivelli bekannt gewesen sein, der nicht nur mit beiden Persönlichkeiten in Kontakt stand, sondern das nahe an Lomello gelegene Pavia sehr wahrscheinlich kannte und sich womöglich vor Ort ein Bild von diesen Einrichtungen machen konnte. Die beiden Pavianer Gründungen bestehen im Gegensatz zum Collegio Crivelli bis heute, doch zeigen diese Gründungen dreier in engem Kontakt stehender Persönlichkeiten die gegenreformatorisch motivierten Bestrebungen zu einer Verbesserung und Förderung eines strukturierten Studiums der Wissenschaften für begabte, aber mittellose Studenten, die den klerikalen Nachwuchs bilden sollten.

Wesentlich erfolgreicher dagegen gestaltete sich 1568 Alessandro Crivellis Rolle in der Initiierung der schließlich 1622 gegründeten *Congregazione di Propaganda Fide*. Für deren Gründung war Alessandro Crivelli im Auftrag des Papstes zusammen mit dem bereits erwähnten Francisco de Borja Francesco Borgia, dem König von Portugal und einigen anderen Kardinälen berufen wurden.

Bernardo Ferreros Vorgehensweise bei der Auswahl der Bildthemen speiste sich bei weitem nicht ausschließlich aus Bildern, die für Andrea Doria entstanden. Einzelne Elemente, wie das Motiv des Horatius Cocles und weitere Einzelfiguren der Loggia degli Eroi und des Archnezimmers, wurden für den Palazzo Ferrero übernommen, allerdings in einen völlig neuen Gesamtzusammenhang eingeordnet, der nichts mehr mit dem ursprünglichen Kontext zu tun hat, wie die nur teilweise Figurenübernahme aus dem Arachnezimmer und die Aufwertung der Cocles-Szene durch ihr herauslösen aus ihrem größeren Kontext der genealogisch ausgerichteten Heldenfiguren und ihrer Zentrierung als Hauptbild in einem eigenen Saal des Palazzo Ferrero zeigten. Dies hob Horatius Cocles aus dem Kontext einer Begleitfigur wie in Genua und thematisierte ihn als vollwertigen Hauptbestandteil eines Saales, der um einen Musen- und Tugendzyklus in den Lünetten thematisch passend unterstützt wurde, da berühmte Vorfahren innerhalb der Familie Ferrero fehlten, auf die sich die ungleich mächtigere Familie Doria in der Wandgestaltung der Loggia degli Eroi beziehen konnte. Des Weiteren wurden Themen wie *Amor fugit* und vor allem das Sprechen über die Liebe durch die Auswahl der vier Psyche-Szenen aus ihr zugrunde liegender sehr umfangreicher Folge ebenfalls aufgenommen. Der generelle Diskurs über die eigene

Lebenszeit, Themen wie Liebe zwischen prokreativer Zeugung und Vanitas werden ebenfalls in größerem Umfang angesprochen, man denke nur einerseits an Saturn und Philyra, andererseits an die negativen Folgen, die sich aus der Eitelkeit der Psyche ergaben. Selbst Helden, die sich wie Herkules einst am Scheideweg für den Pfad der Tugend entschieden hatten, waren nicht davor gefeit, dass erotische Interessen ihre Handlungen bestimmten und damit Unheil heraufbeschworen, wie dies die noch erkennbare Lünettenszene des Erdgeschossatriums zeigt. Ähnlich verhält es sich mit Paris, dessen unreflektierte erotische Gelüste zum Untergang Trojas führten. Diesen zweideutigen Identifikationsfiguren steht vereinzelt die Thematisierung der Tugendhaftigkeit durch erotische Verweigerung gegenüber, wie es das Hauptbild des Erdgeschossatriums, die kleine Treppenszene des durch Diana abgewehrten Satyrs und letztlich auch der Selbstmord der Lukrezia innerhalb des Parissaales zeigen, die hinsichtlich ihrer Tugendhaftigkeit deutlich positiver konnotiert war als Dido und Kleopatra, deren Liebeskummer nicht die gleiche moralische Rechtfertigung besaß wie das Sinnbild einer idealen tugendhaften Ehefrau, die eine Verletzung ihrer Ehre zum Anlass nahm, um aus dem Leben zu scheiden. Eine ähnliche Kontrastierung ist auch seitens der männlichen Helden ein großes Thema im Palazzo Ferrero, einerseits Figuren mit zweifelhaftem Vorbildcharakter wie Paris, andererseits „echte“ Tugendexempel wie Horatius Cocles, der nicht zuletzt in seinem selbstaufopfernden Kampf zum Wohle seiner Heimatstadt im Umfeld Savonas eine deutliche Allusion auf die fortwährenden Kämpfe gegen Genua liefert und sich somit allein schon durch den Ortswechsel und die vorbelastete Beziehung beider Städte zueinander stark im Vergleich zu seinem Vorbild innerhalb der *Villa del Principe* verändert hat.

## Zusammenfassung

Nach eingehender Beschäftigung mit der Thematik stellte sich heraus, dass diese kurzfristig emporgekommenen Familien keineswegs ausschließlich Bildformeln zur Selbstrepräsentation benutzten, wie es zunächst den Anschein hatte. Stattdessen kristallisierte sich eine gezielte Auswahl innerhalb vorbildhafter Bildfindungen heraus, die in einer Art und Weise verändert und neu kombiniert wurde, die ihren ursprünglichen Gesamtzusammenhang nicht mehr als solchen erkennbar machte. Je nach Persönlichkeit und Bildungshintergrund dieser singulär auftretenden Auftraggeber führte dies immer zu zentralen Bildthemen, die sich einerseits auf den humanistischen Bildungsanspruch andererseits auf den beruflichen Hintergrund konzentrierten, der je nach Objekt sehr unterschiedlich gewichtet sein konnte.

Während der Suche nach geeigneten Objekten, anhand derer sich unterschiedliche Strategien der Selbstreflektion aufzeigen und kontrastierend einander gegenüberstellen ließen, fielen bereits auf den ersten Blick zwei Freskenprogramme auf, die unmittelbar einen gewissen Reiz ausübten, sich näher mit ihnen zu beschäftigen. Es handelt sich zum einen um die Fresken des Castello Crivelli in Lomello in der Provinz Pavia. Dort wurden besonders in einem Raum Elemente kombiniert, die in ihrem Bezug zueinander ungewöhnlich erschienen und auf den ersten Blick den Sehgewohnheiten innerhalb der Freskenprogramme Mitte des 16. Jahrhunders im Profanbau zu widersprechen schienen. Im Kontrast dazu fiel die Auswahl auf einen Stadtpalast innerhalb einer um Eigenständigkeit bemühten Stadt wie Savona und dem der Einfachheit halber nur noch nach seinem ursprünglichen Besitzer benannten Palazzo Ferrero. Das wenige Bildmaterial, das bisher über diesen Palast publiziert wurde, ließ bereits ein Programm erahnen, das in vielerlei Hinsicht „klassischer“ war, als das Kastellprogramm in Lomello. Aufgrund des nicht öffentlichen Zugangs dauerte es verhältnismäßig lange, bis offensichtlich wurde, wie enorm umfangreich der Palazzo Ferrero ausgestaltet wurde, gerade mit Blick auf die teils leider noch nicht gänzlich freigelegten Fresken des Castello Crivelli. Auch dieser Umstand der in unterschiedlichem Umfang existierenden Programme forderte die These heraus, dass die Auswahl beider Objekte zwei parallele Wege repräsentierte, die erst seit kurzem zu Reichtum und Bedeutung gelangte Familien einschlagen konnten, ohne dabei auf eine bereits vorbelastete Familienikonographie besondere Rücksicht nehmen zu müssen.

Dabei ergab sich eine anfangs nicht erwartete Verschiebung hinsichtlich vorbildhaft empfundener Bildformeln. Nach intensiver Recherche zur Familie Crivelli hätte man erwarten können, dass sich diese auch in ihrer Kastellausstattung an berühmten Bildprogrammen ihrer Zeit orientieren würden, während ein verhältnismäßig unabhängig lebender Kaufmann wie

Bernardo Ferrero eigentlich den nötigen Spielraum für neue Bildfindungen gehabt hätte. Dennoch stellte sich heraus, dass gerade ein Mann wie Alessandro Crivelli, der anerkannte Machtstrukturen niemals in Frage gestellt hatte, innerhalb seines Kastellprogrammes individuelle Figursetzungen traf, die bestehender Ikonographie seiner Zeit widersprach und daher Neuerungen hinsichtlich etablierter Bildformeln schuf. Dies liegt womöglich in den gegenreformatorischen Bildungsbestrebungen begründet, für die sich Alessandro Crivelli gerade gegen Ende seines Lebens einsetzte und die einen neuen Umgang mit Bildern herausforderten.

Im Gegensatz dazu stellte sich der Palazzo Ferrero als der Gipfel aller Bildzitate heraus, die sich überwiegend aus römischer Kunst speisten und partiell um Motive ergänzt wurden, die zuvor für Andrea Doria entworfen worden waren. Dennoch vollzog Bernardo Ferrero kein reines Kopieren der aus der Druckgraphik bekannten Motive. Allein durch die Tatsache, dass dieses Programm in Savona entstand, einer jahrhundertelang mit Genua verfeindeten Stadt, setzte die wenigen ursprünglich genueser Motive in einen völlig neuen Kontext und implizierte einen gegenteiligen Aussagegehalt. So wurden Figuren, die genealogisch auf Andrea Doria bezogen wurden, wie der Kampf des Helden Horatius Cocles, ins Gegenteil verkehrt und zum Sinnbild der sich tapfer gegen Genua wehrenden Stadt Savona. Dementsprechend ist im Palazzo Ferrero zwar keine Schaffung neuer Figurensetzungen festzustellen, aber dennoch eine unterschwellige Abänderung des ursprünglichen Bedeutungszusammenhanges feststellbar, der verborgen in der Bilderflut des Palazzo Ferrero neue Aussagen trifft und einen gewissen individuellen Charkter des Auftraggebers erkennen lässt, auch wenn dies wesentlich schwieriger festzustellen ist als in dem überschaubaren Programm des Castello Crivelli. Zwar blieben beide Familien für immer im Schatten der Macht der herrschenden Familienverbünde, dennoch kommentierten sie ihre Zeit innerhalb der Freskenprogramme und schufen Kunstwerke, mit denen sie in Erinnerung blieben.

# Anhang

# Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

| | |
|---|---|
| A. | Abschnitt |
| Abb. | Abbildung, Abbildungen |
| An. | Anno, Jahr |
| art. | articolo |
| ASC | Archivio Storico Capitolino, Roma |
| ASCM | Archivio Storico Civico di Milano |
| ASMi | Archivio di Stato di Milano |
| ASR | Archivio di Stato di Roma |
| ASTR | Archivio di Stato di Torino, Sezione Riunite |
| ASV | Archivio Segreto Vaticano |
| B. | Buch |
| b. | busta, Mappe |
| Bd. | Band |
| bes. | besonders |
| BAMi | Biblioteca Ambrosiana, Milano |
| Begr. | Begründer |
| bzw. | beziehungsweise |
| carm. | carmina, Lied |
| cart. | cartella, Mappe |
| Conc. Trid. | Concilium Tridentinum |
| cred. | credenzone, Schrank (im Archiv) |
| d. Ä. | dem Älteren |
| ebd. | ebenda |
| Ed. | Editor/-in |
| f. | folio, folia |
| ff. | folgende |

| | |
|---|---|
| fasc. | fascicolo, Faszikel |
| ff. | folgende |
| Fig./Figg. | Figur(en), Abbildung(en) |
| Fn. | Fußnote |
| fol. | folio, folia |
| fol. sine num. | folio sine nummeris |
| gen. | genannt |
| H. | Heft |
| Hg./Hgg. | Herausgeber(in), Herausgeber(innen) |
| Hl. | Heilige(r) |
| Ill. | Illustration(en) |
| inf. | infinito, infinit |
| inkl. | inklusive |
| Joh | Johannesevangelium |
| K./Kap. | Kapitel |
| komm. | kommentiert |
| m. | mazzo, Bündel (von Dokumenten) |
| MBNE | Madrid, Biblioteca Nacional de España |
| Misc. Arm. | Miscellanea Armaria |
| Ms./Mss. | Manuskript/e |
| N.N. | Nomen Nominandum, nicht genannte Person |
| Nr. | Nummer, Nummerierung |
| o. J. | ohne Jahr |
| o. S. | ohne Seitenzahl(en) |
| P. | Paragraph |
| p. | pagina |
| par. | paragrafo |
| r | recto, Vorderseite (des folio) |

| | |
|---|---|
| sez. | sezione, Abschnitt |
| sine num. | sine numeris, nicht nummeriert |
| sog. | sogenannte(r) |
| Sp. | Spalte/n |
| Tav. | Tavola, Abbildung |
| u. | und |
| u.a. | und andere/unter anderem |
| Üb. | Übersetzer(in) |
| übers. | übersetzt |
| V. | Vers/e |
| v | verso, Rückseite (des folio) |
| Vgl./vgl. | vergleiche |
| vol. | volume, Band |
| Z. | Zeile(n) |
| z.B. | zum Beispiel |
| zugl. | zugleich |

# Dokumentenanhang

Die folgenden Transkriptionen sollen keine wissenschaftlichen Editionen sein, sondern den Text der bis dato nur im Archiv zugänglichen Dokumente für den historischen Laien verständlich und lesbar präsentieren. Daher wurde auf einen wissenschaftlichen Apparat verzichtet. Es handelt sich bei den dreizehn Dokumenten – mit Ausnahme der im Original vorliegenden Briefe Nr. **IX**, **X** und **XI** – um Abschriften von den Originalen, die sehr flüchtig angefertigt wurden, was an zahlreichen Korruptelen deutlich wird. Durch Korrekturen, vom Schreiber selbst bzw. einer späteren Hand vorgenommen (v. a. Dokument **Nr. XIII**), wurden manche Textstellen korrumpiert. In den Dokumenten **Nr. I**, **II**, **IV-VIII**, **XII** und **XIII** ist das Latein der Abschriften stellenweise von italienischen Wörtern bzw. „italienisierten" lateinischen Vokabeln durchsetzt (z. B. *regulatio* in Dokument **Nr. II**).

Bei der Transkription wurden Korrekturen stillschweigend übernommen, ebenso die zahlreichen Fälle von Ditto- und Haplographie korrigiert; der besseren Lesbarkeit wegen wurden auch u und v an den jeweiligen Lautwert angepasst, sowie die Interpunktion behutsam heutiger Lesart angeglichen. Die Groß- und Kleinschreibung ist in allen Dokumenten unsystematisch. Hier wurden folgende Richtlinien angewandt: Satzanfänge und Eigennamen wurden groß, alles andere klein geschrieben, mit Ausnahme der Titel und Anreden, auch und gerade wenn sie stellvertretend für eine der handelnden Personen bzw. Kommunen stehen (z. B. *Excelsa Communitas* in Dokument **Nr. II** für Mailand, *Dux et Comes* in Dokument **Nr. V** für Francesco Sforza, *Testator* in Dokument **Nr. XIII** für Antonio Crivelli). Der gehäuft auftretende Titel *dominus* hingegen wurde klein, *dominus* für Gott bzw. Christus groß geschrieben.

Hinzufügungen im Text sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet, dies gilt auch für die Blattangaben, sofern die Dokumente nicht nummeriert sind oder für Wortendungen, die durch Beschädigungen der Seitenränder nicht mehr existieren bzw. nicht mehr lesbar sind. In runden Klammern hingegen stehen Pünktchen für unleserliche Wörter bzw. nicht aufzulösende Abkürzungen; ein in runden Klammern gesetztes Ausrufezeichen verdeutlicht den Hinweis auf eine bewusst beibehalene Schreibweise des Ators zur Verdeutlichung seines Stiles oder innerhalb der Kopfregesten eine Hervorhebung zentraler Details, die in Kapitel 1.3 näher erläutert werden. Kursiv geschrieben wurden diejenigen Wörter, die entweder ausgeschrieben so im Text stehen, aber grammatikalisch oder lexikalisch unverständlich sind oder wenn die Auflösung einer Abkürzung unsicher ist und eine mögliche Bedeutung vorgeschlagen wird.[363] Kursive Wörter in Anfürungszeichen beziehen sich auf zentrale Termini der Kopfregeste und stellen Textzitate innerhalb der jeweiligen Dokumente dar.

[363] Die Transkriptionen der Texte **I** bis **VIII** sowie **XII** und **XIII** stammen von der Historikerin Frau Dr. Claudia Heimann (Frankfurt/Würzburg), ebenso wie die Einrichtung der Transkriptionen nach den oben beschriebenen Richtlinien, die obigen Erläuterungen sowie die Anmerkung zur Datierungsfrage der Dokumente **VII** und **VIII**.
An dieser Stelle bedanke ich mich nochmals ganz herzlich bei Frau Dr. Heimann für ihre Hilfe und Unterstützung bei vielen Detailfragen. Ohne Ihre große Sachkenntnis, an der sie mich bereitwillig teilhaben ließ, wäre dieser Dokumentenanhang nie entstanden.

# I

**10. Juni 1437**: *Francesco Sforza ernennt Antonio Crivelli zum Kastellan von Pizzighettone („Antonium castellanum nostrum et custode castri nostri Pizleonis“) als Nachfolger von Ambrogio Caimi und beauftragt den ihm unterstehenden Antonio di Olzate, dies gemäß den Bestimmungen umzusetzen (ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.º 6, fol. 1r-1v, am Ende der Vermerk des Schreibers: „In loco vero sigilli, ubi extat tantummodo vestigium legitur, conradimus in fronte aut superioris marginis extat vestigium corniole secreti cum modice cera rubea residuo deperdito“).*

(1r) Dux Mediolani etc. Papie Anglerieque comes ac Ianue dominus omni ex parte latissime confidentes de immensa fidelitate, constantia plena sufficientia, vigili cura et industria nobilis dilecti nostri Antonii de Crivellis, quas multimode comprobatas habemus, inducimur in notabilibus officiis nostris eundem operari predictum. Itaque Antonium castellanum nostrum et custode castri nostri Pizleonis loco Ambrosii de Caiimis, quem ab inde ex certa scientia revocavimus a die qua dictus Antonius dictum nostrum castrum intrabit usque ad beneplacitum nostrum tenore presentium facimus, constituimus, creamus et deputamus cum tot pagis vivis et mortuis affinibus tam pro se quam dictis affinibus et tam balisteriorum quam pavexariorum nec non stipendio, commoditatibus et prerogativis, quot quas et prout dictus Ambrosius preceptor suus presentialiter habere potest et habet. Mandantes nobili viro Antonio de Olzate generali collaterali nostro Mediolano, quatenus dictum Antonium in castellanum, ut supra, cum pagis, ut prediximus, que bone et sufficientes sint modo, quo supra scribat et scribi faciat, scriptumque ad possessionem et custodiam dicti nostri castri Pizleonis indilate transmittat nec non nobilibus nostris magistratus infratarum nostrarum et ceteris omnibus et singulis officialibus nostris presentibus et futuris, quibus spectat et spectabit, quatenus dicto Antonio castellano nostro ut supra de stipendio pro dictis pagis, ut tam pro balistariis quam pavexariis et ad dictum computum, quot quo et prout presentialiter respondetur, dicto Ambrosio castellano ut supra singulo mense temporibus debitis et ordinatis integre respondeant et faciant responderi, ne possit debite conqueri. Ceterum volumus et dicto Antonio castellano nostro ut supra stricte precipiendo mandamus, quatenus dictum nostrum castrum nullatenus exeat absque nostra speciali licentia sibi per nos concedenda sigillata nostro sigillo magno quartillato ad arma ducale nostrum cum corniolo nostra secreta a castellanis sub pena amputationis sui capitis.

In quorum testimonium presentes fieri et registrari iussimus nostrorumque sigilli magni et corniole secrete impressione muniri. Datum Mediolani die decimo Iunii millesimo quadragentesimo (1v) trigesimo septimo indictione quintadecima subscriptum tranchimus et in calce Iohannis Franciscus.

# II

**3. September 1448**: *Die Ambrosianische Republik bestimmt eine jährliche Kompensation von 1000 Lire imperiali als Entschädigungszahlung („compensatio“) für den Verlust, den Antonio Crivelli durch den Verkauf eines Wirtshauses („taberna“) und einer Mühle („molendium“) auf seinem Landbesitz erlitten hat. Zunächst wird eine Aufteilung der Summe angestrebt: Die ersten 500 Lire imperiali sind aus den jährlichen Steuereinnahmen in Höhe von 1000 Lire imperiali, die von den Städten und Bewohnern des Bistums Pavia gezahlt werden, zu entnehmen und als „donatio“ an Antonio Crivelli zu geben. Die zweiten 500 Lire imperiali sollen aus den Erträgen der Ländereien von Antonio Crivelli kommen. Diese Erträge werden aber als zu gering eingeschätzt, sodass Antonio Crivelli schließlich die vollen 1000 Lire imperiali aus den Steuereinahmen Pavias zugesagt werden. Sollte diese Summe nicht aufgebracht werden können, wird Mailand („Excelse Communitatis Mediolani“) für diese Zahlungsverpflichtung einstehen. (ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.º6, fol. 1v-2r).*

(1v) Capitanei et defensores libertatis Illustris et Excelse Communitatis Mediolani cum mente nostra revolveremus superioribus his proxime diebus quam optime meritus esset egregius concivis noster Carissimus Antonius de Crivellis castellanus castri nostri Pizleonis, cui iam pluribus elapsis mensibus missa fuerat pro eius benemeritis per agentes nomine huius Excelse Communitatis donatio facienda de quadam taberna et molendino sito in territorio Pizleonis cum certis addicientibus bonis. Que taberna postea et molendinum vendita fuerat per predictam Excelsam Communitatem nostram. Dedimus in eorum compensationem memorato Antonio nomine mere et irrevocabilis donationis inter vivos libras quinque centum imperiales singulis annis percipiendas ex annuo censu librarum mille solvendarum per commune et homines terre salarum episcopatus Papiensis, reliquas vero libras quinque centum memorati census assignavimus eidem Antonio castellano super pagis eius compensandas.

Et quia ex ea donatione librarum quinque centum ex memorato censu percipiendarum non satisfecisse nobis videmur ad tantum bene meritorum cumulum predicti Antonii eiusque probatissime fidei et fidelissime probitatis, statuimus et deliberavimus reliquas libras quinque centum inmorati census, quas ei per priores litteras nostras assignavimus super ipsius pagis computandas, eidem quemadmodum et alias quinque centum dono dare. Habita igitur cum reliquis magistratibus prefate huius Excelse Communitatis nostre participatione et consensu harum serie sponte et ex certa scientia et de nostre plenitudine potestatis memorato Antonio de Crivellis eiusque filiis heredibus et descendentibus in infinitum damus nomine mere et (2r) irrevocabilis donationis inter vivos sub obligatione omnium bonorum huius Excelse Communitatis. Reliquas illas libras quinque centum imperiales ad complementum videlicet librarum mille imperialium ex annuo censu a commune et hominibus terre salarum percipiendarum, ita ut omnes eas libras mille annuatim persolvendas, ut supradictum est, libere et integre percipiat et eis gaudeat memoratus Antonius eiusque filii et descendentes et heredes in infinitum nomine mere donationis, ut supra easque affictarum litare, alienare, vendere et de eis ad libitum suum disponere possit.

Et etiam intellecto, ut, si contigat ullo casu memoratum Antonium aut eius filios descendentes vel heredes non posse gaudere dictis libris mille census annuatim ab ipsis hominibus terre salarum percipiendis, teneatur hec predicta Excelsa Communitas nostra de evictione et ad satisfaciendum ipsi Antonio seu eius filiis descendentibus vel heredibus in infinitum ac equivalenti supplentes harum serie quibuscumque clausulis et solemnitatibus opportunis et que in premissis quovis modo servari debuisse dici possent. Ac denique mandantes presidentibus regulationi[s] et magistratus infratarum nostrarum et quibuscumque aliis officialibus nostris, ad quos spectat seu spectare possit, ipsisque hominibus nostris terre salarum, quatenus de memorato censu librarum mille annuatim persolvendo prefato Antonio de Crivellis seu agentibus pro eo eiusque filiis et heredibus in infinitum respondeant et cum integritate responderi faciant omni prorsus exceptione remoto.

In quorum testimonium presentes fieri iussimus et registrari nostrique sigilli munim[in]e roborari. Datum Mediolani die tertio septembris M. CCCC$^{o}$ xl octavo signata Franciscus de Castello, prior Gulliermus Ambrosius et sigillata sigillo prefate Communitatis in calce P. Candidus.

# III

**27. August 1449:** *Einigung zwischen Conte (!) Antonio Crivelli, Kastellan der Festung von Pizzighettone und Giovanni Caimi, cancelliere des Conte Francesco Sforza, mit u. a. folgenden Inhalten: Noch im August 1449 sollen 3100 Dukaten als Teil der Gesamtsumme von 8100 Dukaten an Antonio Crivelli ausgezahlt werden, Gerardo d'Alza, castellano della Rocca del Ponti bei Lodi, erhält im gleichen Zeitraum 500 Dukaten. Für den Restbetrag von 5000 Dukaten erhält Antonio Crivelli das Recht über die Einnahmen eines Reithofs („corte de cavalca") für sieben Jahre in Friedenszeiten, gezählt ab dem kommenden Martinstag (11. November), den er selbst vermiten darf. Den Brüdern des Antonio Crivelli, Ugolino, Enrico und Andrea, die ihm bei der Verwaltung der Festung Pizzighettone zur Seite gestanden haben, soll das zum Mailänder Herrschaftsgebiet gehörende Gorla übergeben werden, dessen Nutznießer Bernardo de Alamania ist. (ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.$^{o}$6, fol. 2r-4v)*

(2r) Capitula Comitis Antonii Cribelli contracta et firmata anno 1449 die 27 Augusti. Patti et capituli trattati et firmati tra el spectabile Antonio Crivello, castellano de la Rocha de Pizighitono, per una (2v) parte et Ioanne Caiimo, cancellero de l'Illustrissimo et Eccellentissimo signor Conte Francesco Sforza, per l'altra parte etc.

Et hoc per impositionem specialmente fatta al ditto Ioanne sopradetto questo prima, che de presente siano numerati al predicto castellano tremilia cento ducati per parte de ottomilia cento ducati li quali conclusa rasone con li comissarii de la quella communita de Milano resta do[v]er havere da la predicta communita esso castellano computato tutto lo presente mese d'Agosto. Item che de presente siano numerati a Gerardo d'Alza castellano de la Rocha del Ponti verso Lode cinquecento ducati, li quali el detto Gerardo resta haver da la predicta communita de Milano delle sue paghe per tutto el tempo passato per fino tutto questo mese

presente de Agosto et che de presente gli sia proveduto de qualche officio. Item che il resto delli cinquemilia ducati, che resto haver il predicto Antonio castellano ut supra, gli sia datto tutta la possessione della corte de cavalca boni et le intrate dessa. Con sue honoranze et preheminentie solite a godere per lo spatio de sette anni prossimi a venire comenzando a questo Santo Martino prossimo che vene, le qual possessione esso castellario la posso affittare, a chi li piace et pare, et in questo mancasse chel non potesse godere la detta possessione per caso de guerra, gli sia lassato godere tanto piu tempo in modo che l'habia goduto pacificamente detto tempo de sette anni.

Item richiede el predicto castellano, che gli sia datto in feudo nobile antiquo et gentile intitulo de contado, con mero et misto imperio perpetualmente a lui et suoi descendenti la terra de Lumello et la terra de Garlasco con le sue roche, fortezze et pertinentie se lavessero bene intrato piu che mille ducati, et in caso, che le dette terre non frutassero mille ducati, gli sia datto (3r) tanta altra intrata piu propinqua, che ascenda fino alla summa de mille ducati et bisoguando, che la communita de Pavia confirmasse per scritura et per altre modo al predicto signor Conte sia tenuto de farlo fare opportunemente.

Item richiede el predicto castellano, che ad Henrico et Andrea, suoi fratelli, quali continuamente sono stati con lui ad aiutare guardar questa rocha, siano datte le possessione de Gorla de sotto el ducato de Milano, che godeva Bernardo de Alamania, et erano de la camera ducale. Et in caso non potesse el prelibato signor Conte dargli la detta possessione per modo non la possessione godere, gli no daga altrove tanto, che possano havere de intrata ducento cinquanta floreni de Milano per fine in trecento, et questo perpetualmente a loro et suoi descendenti remanendo la detta possessione alli heredi maschii, et se alcuno de loro mancasse, lassando pur heredi femine, quelle siano maritate con decestiamente.

Item richiede essemptione per tutti beni presenti et haveranno per l'avenire cioè desso castellano Ugolino, Henrico et Andrea, suoi fratelli, per perpetualmente a loro et suoi descendenti, et la detta essentione sia generale de cia scaduno carico reale et personale et datii eccetto delli datii, delle intrate, delle porce et della gabella del sale, in quello modo et forma solevano havere si gentilhuomini Vesconti.

Item richiede el ditto castellano perche pretende havere della communità de Milano la intrata de libre mille l'anno per ciascunno anno pro se suisque filiis et heredibus etc., come appare per lettere dessa communita, che hav[u]to havera lo predicto Illustrissime signor Conte, lo dominio de Milano sia tenuto farlo contentare et sodisfare dalla detta communita, et se in termine per uno anno prossimo futuro comenzando in calende de Settembre prossimo non haverca, quod absit, detto dominio de Milano, che in fine del detto anno la Eccellentia sua le facci assignare sopra la intrata della terra del sale del vesco[v]ato de Pavia, (3v) le ditte libre mille de imperii quale in futurum pro se et filiis suis et heredibus ut supra passa singulo anno havere et percipere etc. et non parendo o non potendo alla sua Signoria dargli et assignarli le ditte libre mille sopra l'intrate della detta terra del sale o vero, che la Signoria sua gli le daga altrove, dove gli saza piu commodo, si che lo detto Antonio castellano resta bene contento dalla signoria sua.

Item richiede, che esso castellano pretende haver ragione sopra el luogo de Pasturana, la Eccellentia del predicto signor Conte gli sia tenuto dar aiuto et favore in modo, che possa conseguir la rason sua. Item richiede el predicto castellano restare in la detta rocha con se paghe et provisione, che la de presente per fin, che parera et piacera all'Eccellentia del predicto signor Conte, et che Andrea, suo fratello, staga in la Rocheta del Capo del Ponte con le paghe et provisione ut supra, et siano pagati in fine d'ogni mese delle intrate della cita de

Cremona, comenzando a questo calende de Settembre che vene, et gli sia licito a comprare d'ogni ragione vittuaglia et condure ad ogni luoco, dove si piace senza pagamento de datio alcunno per monitione et fornimento loro et delli compagni stanno nelle ditte due roche.

Item prega el predicto castellano, che quando accadesse la Eccellentia del predicto signor Conte volerlo removere fora delle ditte roche, si degna di provedergli de qualchi altri notevoli officii. Item prega, che a (...) l'abbate de Santa Maria de Rivolta de *rertonese*, s[u]o fratello, siano per l'Eccellentia del predicto signor Conte confirmati li privilegii et essentioni secondo e fatto per la felice memoria delli altri signori passati, et che non gli sia datto carito, ne imparo verunno de logiamenti de soldati.

Item prega la Signoria del predicto signor Conte considerata la desfatione della prepositura de signor Petro al Olmo, che tiene el fi[li]olo de Ugolino, suo fratello, gli piaccia concedere esemptione (4r) estraordinaria in perpetuo, et che al detto filiolo de Ugolino preposito ut supra e stato tolto per la communita de Milano de molti dinari et biava, che la Signoria Vostra li faccia far boni ogni anno tanti danari, como monta la imbotata de lui et delli soi huomine et delle cose conduranno della cita de Milano per fino alla summa de ducento ducati. Item che le ditte cose richieste siano conceduti et ordinati ad dictamen sapientis per che, quanto le cose sono piu forte et meglio ordinate, sono piu valide et ne stara piu contento.

Item prega l'Eccellentia del predicto signor Conte, che Ugolino, suo fratello, il quale ha portato tanti danni et tanti spese in modo, che le disfatto dentro et di fuora, et che non glie rimasto cosa verunna et e stato a tanti pericoli (...) de perdere la persona per la Signoria sua, quello si degna haverlo viccente per modo et forma chel para chel sia accepto et grato como suo fidelissimo servitore.

El sopradetto Antonio castellano prometta al sopradetto Zoanne [!] Caiimo retenente in vice et nome del prelibato Illustrissimo signor Conte di consignare in questo presente di questa Rocha de Pizighitone con tutti le sue monitione et cose, quale sono de la rocha a lui consignate etc. per lo Illustrissimo quondam signor Duca de Milano et deinde per la communita de Milano et suoi officiali, quali se gli trovano de presenti tenerla in nomine del predicto signore et cosi ha iurato in mano del signor Roberto et desso Ioanne Caiimo de tenere la detta rocha ad nomen et fidelita della Signoria sua et la Illustrissima madonna Biancha et Galear Maria, suo figliolo, et poi consignarla ad chi alla Signoria sua piacera et comendara.

Que quidem omnia et singula facta fuerunt et conclusa et invicem per solemnem stipulationem manibus quibus supra promissa et stipulata inter dictas partes in Rocha Pizleonis in camera cubiculari ipsius Antonii castellani obligando se una pars alteri et altera alteri ad observationem predictorum omnium et singulorum prout iacent ad (4v) litteram et in testimonium et fidem et testimonium premissorum predicti Ioannes de Caiimis nomine quo supra, Antonius Cribellus suo proprio se presente scripture propria manu subscripserunt et proprio sigillo sigillaverunt.

Ego Antonius de Cribellis castellanus supradictus ad fidem omnium premissorum me propria manu subscripsi.

Et ego Joannes de Caiimis canzellarius et in hac parte commissarius ad fidem et corroborationem omnium supradictorum capitulorum me propria manu subscripsi.

Subscripta ego Augustinus de Monte Cesio secretarius penes Illustrissimum et Excellentissimum dominum, dominum Marchionem Vasti Cesium in statu Mediolani

locumtenentem et archivio Mediolani prefectus suprascripta capitula registrata in quinterno unius registri in membrana scripto, inter scripturas eiusdem archivi inter alia de me reperta et aliena manu extracerta ac per me cum exemplari eiusdem archivi collata propria manu subscripsi.

# IV

**12. Oktober 1449**: *Bewilligung des generellen Immunitätsprivilegs von Steuerzahlungen durch Francesco Sforza für die Brüder Ugolino, Antonio, Enrico und Andrea Crivelli, den Söhnen von Giovanni Crivelli und an Sanctino Crivelli, des Sohnes von Ambrogio Crivelli (ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.º 6, fol. 5v-6r) sowie ihre Nachkommen als Aufsichtpersonen in Pizzighettone.*

(5v) Franciscus Fortia, Vicecomes Marchio Papie etc. Comes ac Cremone, Parme, Placentie etc. dominus egregia fides et quam plurima merita et quidem dignissima. Erga nos et status nostri incrementum, stabilitatem et gloriam spectabilium Ugolini, Antonii, Henrici et Andree fratrum de Crivellis, filiorum quondam domini Joannis et Sanctini de Crivellis, filii quondam domini Ambrosii Mediolanensium dilectorum fidelium nostrorum nos induntur, ut eos specialis gratie favore complectamur, cum maxime hoc ipsum eisdem meminorimus alias specialiter promisisse in assignatione, quam nobis fecerunt tam liberaliter ac arce Pizleonis pro cuius promissionis observantia eos motu proprio ex certa scientia, ut de nostre potestatis plenitudine etiam absolute eorumque filios et descendentes ac descendentium descendentes posteros et successores ac eorum et cuiuslibet eorum massarios, colonos, fictabiles, molendinarios, abbravantes, partiarios, inquillinos, negotiorum gestores et familiares eorumque et uniuscuiusque eorum bona, mobilia et immobilia, presentia et futura ubicunque eas sint ac esse et facere contingat, ubicunque quod quot et cuiusvis maneriei sint immunes, liberos et exemptos ac immunia, libera et exempta, facimus et reddimus ac de cetero statuimus et decernimus imperpetuum ab omnibus et singulis taleis mutuis prestitis et subsidiis, focolaribus, carrigiis, quastatoribus, peditibus, angariis, contributionibus, subventionibus imbotaturarum datiis et aliis quibuscumque oneribus, realibus, personalibus et mixtis tam ordinariisque extraordinariis qualiacumque sint et quovis nomine nuncupentur queve dici aut ex cogitari possent impositis et de cetero imponendis generaliter vel specialiter tam per nos et successores nostrosque communitates quarumcumque civitatum Ferrarum et locorum dominio nostro suppositorum vel suppositarum (6r) nunc vel in futurum datiis et gabellis ordinariis civitatum nostrarum dumtaxat exceptis mandantes magistratis infratarum nostrarum quarumcumque potestatibus, referendariis, capitaneis *datiorum*, iudicibus et officialibus ac subditis quibuscumque nostris presentibus et futuris nec non communitatibus quarumcumque civitatum, terrarum et locorum nostro dominio suppositarum de presentia vel in futurum, quatenus has nostras immunitatis exemptionis privilegii sive beneficii et liberalitatis litteras inviolabiter observent et ab aliis omnibus faciant inconcusse servari nec contra eos aut eorum mentem directi vel per indirectum attemptari nec fieri permittant sub nostre indignationis pena et ultra sub pena ducatorum mille auri nostre camere pro dimidia et pro alia dimidia dictis de Crivellis prout cuique contrafactum fuerit applicandorum et hec omnia aliquibus iuribus, decretis, statutis, ordinamentis, provisionibus, litteris in contrarium quomodolibet disponentibus tam de presentique in futurum non attentis, et si de eis dictus

esset fieri oportere specialem mentionem, quibus in hac parte ex certa scientia et de plenitudine potestatis nostre etiam absolute specialiter derogamus, non obstantibus etiam quibusvis litteris, decretis ordinibusque nostris in futurum, non facientibus de huiusmodi nostris exemptionis, immunitatis et beneficii litteris de verbo ad verbum specialem mentionem et specialiter de die datum *presentatum* specifica.

In quorum testimonium has nostras fieri iussimus et registrari cum nostro solito sigillo et nostre manus proprie munimine roborari. Datum in exercitu nostro in villa Culturani prope Mellignanum die duodecimo mensis octobris M CCCC$^{o}$ quadragesimo nono signatum Franciscus Fortia Vicecomes manu propria subscriptum et cum sigillo impendenti prefati Illustrissimi domini Comitis sigillata in calce Cichus.

# V

**22. März 1450**: *Feierliche Verleihung der neu errichteten Feudalherrschaft über Lomello und Dorno („castrum sive terram vel locum Lumelli et castrum sive terram vel locum Durus") innerhalb Pavias („Papie") durch Francesco Sforza auf dem Mailänder Domplatz („in platea Arenghi") mit der Aufzählung all seiner Bestandteile und Rechte mit der infiniten Infeudation von Conte Antonio Crivelli, Sohn von Giovanni Crivelli und seinen Nachfahren. Die Beschreibung des Wappens konzentriert sich auf die Imprese der Einhörner (ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.$^{o}$6, fol. 6v-16v).*

(6v) In nomine Sacrosancte et Individue Trinitatis totiusque celestis curie triumphantis. Amen. Anno a nativitate Domini nostri Ihesu Christi millesimo quatricentesimo quinquagesimo indictione tertiadecima die dominico vigesimo secundo mensis Martii in presentia mei notarii et testium infrascriptorum Illustrissimus princeps et Excellentissimus dominus, dominus Franciscus Fortia Vicecomes, Dux Mediolani, Papie Anglerieque comes ac Cremone, Parme, Placentie, Laudi, Novarie et Cumarum dominus etc. filius quondam felicis et (...) memorie Illustrissimi et Magnanimi (7r) armorum imperatoris et capitanei domini domini primi Sfortie certis bonis considerationibus et respectibus tendentibus ad conservationem et augmentum status sui sponte et deliberate ac ex certo scientia idem dominus Dux et Comes et de sue plenitudine potestatis etiam absolute maturaque et diligenti deliberatione prehabita et de his omnibus et singulis in presenti instrumento comprehensis certificatus nec non et de omnibus exinde dependentibus connexis et emergentibus nulloque ductus errore iuris vel facti et adhibitis ad hec omnia et singula infrascripta et qualibus eorum omnibus et singulis solemnitatibus tam facti quam iuris et in talibus et similibus debitis et necessariis et oportunis et tam de iure quam de consuetudine et quam ex (...) actus sive contractus huiusmodi requisitis et tam intrinsecus quam extrinsecus et plena et plenissima cause, cognitione procedente et ex certa iusta legitima et rationabili causa, quam hic pro expressa et sufficienter expressata perpetuo voluit haberi.

Motuque proprio ac etiam vigore lati arbitrii, sibi a sacratissimis Romanis regibus et imperatoribus per imperialia privilegia et alia quecunque indulta concessi quomodocunque tam ex titulo ducatus Mediolani et sive comitatus Papie quam aliter et omnibus modo iure, via et forma, quibus et prout melius et validius potuit et potest castrum sive terram vel locum

Lumelli et castrum sive terram vel locum Durus [!] usque in presens comitatus et districtus Magnifice Civitatis sue Papie cum omnibus possessionibus, prediis, omnibus casamentis, edificiis, utilibus et directi vineis campis, pratis, paludibus, pascuis nemoribus rugiis molendinis, aquis, aqueductibus, aquarum iuribus, cassinis, villis et locis universis, cultis et incultis, iurisdictionibus ac honorantiis omnibus tam nobilibus quam plebeis, iusticis et agricolis de omnibus pertinentiis, (7v) actionibus, honoribus, privilegiis, consuetudinibus, immunitatibus et iuribus quibuscumque in toto territorio sive territoriis, finibus, iuribus et pertinentiis universis dictis terris et cuilibet eorum quomodolibet spectantibus tam de iure quam de consuetudine ac etiam de facto et tam nunc quam hactenus et de presenti per predicta loca et quodlibet eorum seu eorum nomine et pretextu possessionisque alios quoslibet detentis et usurpatis indebite, que eidem domino Duci et Comiti et predecessoribus suis in titulo comitatus Papie hactenus pertinuerunt et spectaverunt et de presenti pertinent et spectant iure domini vel quasi vel aliter et alio modo quomodocumque et qualitercumque de iure facto vel consuetudine totaliter et expresse separavit et segregavit, et pro separatis et segregatis de cetero haberi vult et decernit a civitate comitatu et districtu Papie, et ab omni eius et eorum iurisdictione, imperio, potestate, obedientia et conrespondentia et de toto eius et eorum territorio exhemit, liberavit et separavit ac expresse et totaliter exhimit, liberat et separat et pro separatis et segregatis haberi de cetero vult et mandat a comitatu et districtu, imperio et omni iurisdictione, subiectione, obligatione, obedientia et correspondentia dicte civitatis et communis Papie, et de omni et toto eius territorio ipsasque terras Lumelli et Durne, cum eius villis, territorio, hominibus, iuribus et pertinentiis ut supra, sic exemptas et separatas a districtu et comitatu Papie ut supra erexit, instituit, creavit et illustravit, ac erigit, instituit, creat et illustrat in novum verum, rectum, sublimem et proprium comitatum dando et concedendo ac expressim dat et concedit ac impartitur (8r) eidem novo comitatui et predictis castris, terris et locis et cuilibet eorum merum et mixtum imperium et gladii potestatem cum regiminibus, regaliis, franchisiis, privilegiis, honorantiis, vestigalibus, honoribus, dignitate, consuetudinibus, proventibus, utilitatibus, emolumentis ac omnimodis imperio, potestate, iurisdictione et libertate ut supra.

Quibus alii et sublimiores comitatus et similes dignitates alique terre comitatus dignitates habentes gaudent et potiuntur ac illustrati et decorati et illustrata et decorata esse dignoscuntur ita et taliter, quod de cetero dicta castra, terre et loca cum eorum pertinentiis sint, dicantur, honorentur et appellentur loca proprii novi et veri comitatus, tam quo ad successiones quam quo ad iura, preheminentias et commoda quascumque et quecumque ipsumque comitatum ac castra et terras predictas cum villis et pertinentiis suis ut supra, nec non et cum personis ac hominibus quibuscumque tam originariis dictorum locorum quam in eis degentibus et habitantibus decrevit et voluit ac decernit et vult de cetero immunem, liberum, francum et exemptum, immunes, liberas, francas et exemptas ac immunes, liberos, francos et exemptos fore et esse debere, ab omnibus et singulis muneribus et honoribus, realibus, personalibus et mixtis, ordinariis et extraordinariis, quovis nomine et appellatione nuncupentur hactenus impositis et de cetero imponendis, per prelibatum dominum Ducem et Comitem et dictam civitatem et commune Papie et per quascumque alias civitates, terras et communia dominii prelibati domini Ducis et Comitis et per quoscumque alios, qui non fuerunt comites dicti novi comitatus ac predictarum terrarum, castrorum et locorum, etiam si de predictis vel aliquo predictorum specialem oporteret fieri mentionem.

Quibus ita peractis prefatus Illustrissimus et Excellentissimus dominus, dominus Franciscus Fortia vicecomes, Dux Mediolani, (8v) Marchio Papie Anglerieque Comes etc. considerans apud Illustrissimos et Magnanimos Principes et Dominos nil esse, quod magis ac magis unumquemque ad comprobatam eorum fidem ac devotionem etiam preclara gesta alliciat quam apud prestantes viros ad se benemeritos, gratos atque munificos esse et illos beneficiis

insignire et dignitatibus, quos iam a meritorum experientia comprobavit et memorie repetens integritatem et prestantiam, quotque et quanta ad status sui amplitudinem et stabilitatem miro quodam dominationis sue, zelo et devotione tulerit et impenderit ac in dies conferat spectabilis et generosus vir Antonius Cribellus filius quondam spectabilis domini Ioannis, nunc potestas Magnifice Civitatis sue Papie, cuius omnia studia omnesque cogitationes in hoc iam diu laborantur, ut semper prelibati domini beneplacitis ac incremento sui status inserviret, sicuti palam ab ipsa verum experientia dignoscitur pro aliquali benemeritorum suorum rependio nec non, ut idem dictus Dux et Comes liberetur a vinculo promissionis, quam alias motu suo pluries fecit eidem Antonio de dandis sibi liberaliter et munifice in titulum comitatus, castris et terris prenominatis, sicuti idem dominus Dux et Comes in presentia mei notarii et testium infrascriptorum palam confessus est et confitetur se alias eidem Antonio promisisse per solemnem stipulationem sponte et deliberate ac ex certa scientia.

Idem dominus Dux et Comes et de sue plenitudine potestatis de omnibus et singulis predictis et infrascriptis certificatus nulloque ductus errore et adhibitis solemnitatibus et cum cause, cognitione etc. ut supra et ut supra et omnibus iure, via, modo, causa et forma, quibus et prout melius et utilius potuit et potest, (9r) dictas castra, terras et loca Lumelli et Durne cum omnibus et singulis eorum et cuiuslibet eorum pertinentiis et ut supra, que eidem domino Duci et Comiti et predecessoribus eius in titulo comitatus Papie hactenus pertinuerunt et spectaverunt ac de presenti pertinent et spectans iure dominii seu quasi de iure vel de consuetudine vel aliter quomodoque et qualitercumque ac insuper iam dictum comitatum dictarum terrarum ut supra noviter creatum et erectum dedit, tribuit et concessit et dat, tribuit [!] et concedat in feudum rectum, verum, antiquum, paternum, avitum, proavitum, honorabile et gentile ac iure recti, veri, antiqui, feudi, paterni, aviti, proaviti, honorabilis et gentilis ac in titulum nomine comitatus recti, veri, publici, sublimis et honorabilis predicto Antonio Crivello presenti, stipulanti et requirenti et acceptantibus [!] pro se suisque liberis et descendentibus ac descendentium descendentibus ex linea masculina et legitima et ipsis deficientibus aut non existentibus pro suis collateralibus aut transversalibus agnatis legitimis et alium talium collateralium seu transversalium liberis et descendentium descendentibus ex linea masculina legitima ut supra. Eundemque Antonium presentem et acceptantem prout supra pro se suisque ut supra titulo honore ac dignitate comitatus huiusmodi decoravit, honoravit, magnificavit et illustravit et decorat, honorat, magnificat et illustrat faciens et constituens ac creans et fecit, constituit et creavit eundem Antonium in verum, rectum, publicum et honorabilem comitem et dominum prenominati novi comitatus ac castrorum, terrarum et locorum predictorum Lumelli et Durne et eorum et cuiuslibet eorum pertinentiarum ut supra, ita et taliter, ut a modo in antea usque in perpetuum (9v) gaudeat ipse Comes Antonius et sui ut supra omnibus iuribus, imperio, iurisdictione et omnis (...) potestate et libertate, privilegiis et emolumentis, dignitatibus, honorantiis, fructibus, datiis, gabellis et redditibus, que et quibus et prout alii veri, recti et solemnes et honorabiles comites habent, potiuntur et gaudent ac gaudere, potiri, uti et habere consueverunt.

Ipseque Comes Antonius suique ut supra et quilibet eorum per tempora in quibuscumque tam publicis quam privatis actibus et negotiis veri, recti, solemnes, legitimi et honorabiles comites sint, habeantur, tractentur et reputentur, ab omnibus et singulis de huiusmodi comitatus creatione, erectione et constitutione, audientiam aut notitiam vel scientiam habentibus vel habituris cum omni solemnis comitatus effectu, ita etiam, ut huiusmodi comitatus creatio et institutio naturam sapiat proprii, meri, veri et verissimi comitatus, et tam quo ad successionem quam quo ad iura, pertinentias et commoda omnia. Prefato Comiti Antonio suisque ut supra ratione huiusmodi comitatus quomodolibet pertinentia et obventa dans et concedens prelibatus dominus Dux et Comes ac expresse dat et concedit dicto Comiti Antonio suisque ut supra in predictis omnibus et singulis in titulum et dignitatem comitatus dictis, nec non in personis et

hominibus tam originariis et incolis dictorum locorum quam etiam alienigenis in ipsis et quolibet eorum degentibus, delinquentibus ac quoquomodo aliter ibidem forum sortientibus, merum et mixtum imperium et gladii potestatem cum regiminibus, franchisiis, regaliis, honorantiis, vectigalibus, honoribus, dignitate, consuetudine, proventibus, redditibus, utilitatibus, emolumentis ac omnimodis imperio potestate iurisdictione, libertate et facultate eidem domino Duci et Comiti pertinentibus et spectantibus et que pertinere et spectare hactenus potuerunt et possunt quoquomodo et pertinere et spectare solite sunt et solent, in et pro (10r) predictis et quolibet predictorum et eorum et cuiuslibet eorum causa et occasione.

Et exinde prelibatus dominus Dux et Comes eundem Antonium Comitem presentem, acceptantem et stipulantem ut supra cum ense uno evaginato, quem idem dominus Dux et Comes suis tenebat manibus, eidem Comiti Antonio et in eius manibus dictis modo et forma flexis genibus humiliter acceptanti et recipienti dictum ensem dedit et transtulit ac dat, tradit et transfert in signum veri, recti, proprii et legitimi feudi ac comitatus et translationis dignitatis prefati comitatus et iurisdictionis et imperii ac gladii potestatis ac omnimode iurisdictionis, libertatis et facultatis predictorum castrorum et terrarum et locorum cum universis eorum pertinentiis ut super, ipsum Comitem Antonium de ipso vero comitatu solemniter investivit et investit, nec non de illis terris, castris et locis et eorum pertinentiis ut supra a districtu et comitatu Papie, ut premittitur, separatis cum mero et mixto imperio gladii potestate et cum illis regiminibus, regaliis, franchisiis, honorantiis, vestigalibus et omnimodis imperio, potestate, iurisdictione, libertate, honore, dignitate, consuetudine, redditibus, prerogativis, emolumentis et iuribus universis ut supra et ut supra om[ni]bus.

Et prout alii veri, recti et legitimi comites ex eorum comitatibus gavisi, freti [!] et potiti ac gaudere, frui et potiri potuerunt et possunt et que pertinuerunt et spectaverunt ac pertinere et spectare possunt quoquomodo in predictis in comitatum datis et cuiuslibet eorum pretextu et occasione ita, ut a modo in antea et usque in perpetuum prefatus Comes Antonius et eius filii ut supra et ut supra possit et sibi liceat sine prelibati domini Ducis et Comitis suorumque heredum et successorum et cuiuslibet alterius persone contradictione quiete et pacifice possidere, habere, tenere et quasi, ac gaudere predicta omnia et singula ut supra eidem Comiti Antonio data, translata et concessa et de eis in omnibus per omnia ad arbitrium suum disponere, prout idem dominus Dux et Comes ante hac (10v) comitatus concessionem quomodocunque et qualitercunque poterat, potuisset et posset.

Et ad maius et prestantius comitatus et dignitatis huiusmodi decus et hornamentum dedit, concessit et dat et concedit prelibatus dominus Dux et Comes ipsi Comiti Antonio suisque filiis et descendentibus ut supra pro arma et insignia ab eo deferenda tam domi quam foris ac etiam in castris militaribus sive extra quam alibi et quomodocunque et ubicunque voluerit et sibi placuerit et tam in vexillis et baneriis quam etiam aliter arma scilicet et insignia in hoc instrumento depicta: barbatum scilicet unicornem in campo celesti et solidis aureis radiis letum exeuntem et iam prima et potiore parte sese efferentem nodoso cornu protento arrectisque auribus et sparsis per collum crinibus pedibus arrectam astam tenentem et super ea argenteum luminare, fundens undique ceruleas ac triumphales flammas, quas unicornis ipse velut publice letitie signum fixo lumine et ridenti ore admirans intuetur, sparguntur insuper per superiorem campi partem flammule succense ab ipso luminari defluentes circa vero astam spinosum [!] breve gallicano hoc carmine inscriptum, scilicet puor sauver vantilessa teretes, denique redivinculi aurei undique campum ipsum illustrant.

Et ad tollendam omnem hesitationem in futurum vult et declarat prelibatus dominus Dux et Comes ad abundantiorem cautelam in concessione et datione presentis comitatibus et omnium et singulorum superius datorum et concessorum inesse et contineri, ut idem Comes Antonius

nulla alia expedita vel impetrata licentia a prelibato domino Duce et Comite vel alioquovis principe possit et valeat predicta castra, loca et terras et quemlibet eorum quandocunque in futurum ut eidem melius placuerit semel et pluries murare (11r) murare [!] et murari facere et pro libito muro et foveis circundare et exquesito grave fortificationis munire et fortificare et in cunctis locis et terris et quolibet eorum mercatum et mercata et mundinas solemne et solemnas ad sui arbitrium constituere et imponere ac fieri facere, cum illis commoditatibus, preheminentiis, prerogativis, immunitatibus, exemptionibus et aliis emolumentis, quibus gaudent et potiuntur ac uti et pot[i]ri noscuntur mercata alia solemnia seu mundine solemnes constitute et constituta in civitatibus terris, villis et locis circumstantibus, predictis locis in comitatum datis nec non inesse et contineri, ut idem Comes Antonius in dicto nove comitatu et eius pertinentiis ut supra possit et valeat, ac sibi liceat et licitum sit (...) *ius communis* onera et munera, realia, personalia et mixta, ordinaria et extraordinaria vectigalia, gabellas et datia inducere et imponere, minuere et augere ac exigere a quibusvis personis et hominibus cuiuscunque status, gradus et preheminentie existant, in omnibus et per omnia ac prout faciunt et soliti sunt ac in futurum facient alii solemnes comites et domini in eorum comitatibus et dominia [!] et prout et quotiens eidem Comite Antonio melius visum fuerit et placuerit.

Insuper prelibatus dominus Dux et Comes cessit, dedit, mandavit ac cedit, dat et mandat predicto Comiti Antonio ibi presenti, stipulanti et acceptanti pro se filiisque ut supra et ut supra in predictis omnibus et singulis collatis, datis et translatis in titulum comitatus ut supra et eorum occasione omnia iura omnesque actiones et rationes reales, personales ac mixtas tam utiles quam directas et omnem potentatem bayliam et iurisdictionem merum et mixtum imperium et gladii potestatem, regimina, regalia, franchisias, consuetudinem, honorem, ius omne gabellarum et munerum omnium (11v) et gravaminum cuiusvis generis emolumentorum et reddituum, honorantias omnes et omnimodam iurisdictionem imperium, potestatem, libertatem et facultatem omnemque actionem tam civilem quam honorariam prelibato domino Duci et Comiti competentia, pertinentia, spectantia et pertinentes, competentes et spectantes in predictis et quolibet predictorum superius in comitatum datorum et cuiuslibet eorum causa et occasione contra quamcunque *personalis* communem, collegium et universitatem et totaliter iura et vices universas prelibati domini Ducis et Comitis in prefatum Comitem Antonium respectu predictorum datorum et concessorum ut supra et eorum et cuiuslibet eorum causa et occasione.

Qui dominus Dux et Comes posuit et ponit ac dimittit eundem Comitem Antonium in eius locum ius et statum omnimode salvo tamen semper prelibato domino Duci et Comiti iure superioritatis et fidelitatis debite dumtaxat.

Qui dominus Dux et Comes ad abundantiorem huiusce actus stabilitatem et, ut prescripta omnia et singula infrascripta maiori roboris firmitate subsistant, expressim precepit et mandavit et precipit et mandat universis et singulis locumtenentibus, capitaneis, iusdicentibus, officialibus, magistratibus gentibusque, armigeris s[u]orumque ductoribus et communibus et hominibus quarumcunque civitatum terrarum et locorum ac subditis prelibati domini Ducis et Comitis tam presentibus quam futuris tam mediate quam immediate quod sese deinceps nec quisque eorum nullatenus se intromittat nec immediat de dicto comitatu castris seu locis seu eorum pertinentiis ut supra, nec de aliquo eorum officio commoditate redditu emolumentis vel honore, nec de eorum personis et hominibus tam originariis et incolis quam habitatoribus aliis, cuiuscunque status et conditionis existant, nec ipsis comitatui locis, terris, castris, personis et hominibus ut supra, gravamen aliquod, molestia vel perturbationem inferant directi nec per indirectum, aut quovis alio colore exquisito vel inferenti assistant vel consentiant sub pena (12r) indignationis prelibati domini Ducis et Comitis et insuper sub pena marcharum viginti quinque auri, quarum medietas applicetur camere prelibati domini Ducis et Comitis, alia vero

medietas applicetur prefato Comiti Antonio, et hec omnia preter penas, que alias de iure vel de consuetudine vel secundum statuta venirent ex huiusmodi contractione inferende.

Possitque idem Comes Antonius et quilibet eius nuntius et procurator legitimus sibi et cuilibet ipsorum liceat propria auctoritate, et sine aliqua cognitione litteris vel licentia prefati domini Ducis et Comitis aut alterius officialis et magistratus eiusdem, predictum comitatum, terras, castra et loca et predicta omnia et singula in titulum comitatus data et concessa cum eorum et cuiuslibet eorum pertinentiis ut supra et corporalem possessionem eorum omnium adipsci et apprehendere et seu iam apprehensam et adeptam tenere et gaudere, possidere vel quasi eaque omnia et singula libere, habere, tenere et possidere ac de eis facere et disponere, prout eidem Comiti Antonio melius visum fuerit et placuerit sine contradictione, exceptione vel allegatione prelibati domini Ducis et Comitis et cuiuslibet alterius persone tam private quam publice, quovis nomine censeantur amoto, etiam propria auctoritate et sine aliqua cognitione, licentia vel litteris ut supra de dictis castris, terris et locis et eorum et cuiuslibet eorum finibus, particulis, pertinentiis, iurisdictionibus et honorantiis ut supra quocunque detentore, usurpatore vel possessore tam antiquo quam novo sive in ipsis vel aliquo ipsorum ius sibi pretendat sive non salvo tamen semper prelibato domino Duci et Comiti iure imperioritatis et debite fidelitatis dumtaxat.

Porro prelibatus dominus Dux et Comes, ut predicta et infrascripta omnia et (12v) singula nexu firmiori colligentur et inconcusse firmari valeant, promisit et promittit sub obligatione omnium bonorum suorum presentium et futurorum eidem Comiti Antonio presenti, stipulanti et recipienti pro sese filiisque suis ut supra et ut supra effendere et manutenere, ipsi Comiti Antonio suisque ut supra comitatum predictum, castra, loca et terras huiusmodi cum eorum et cuiuslibet eorum pertinentiis, iuribus, iurisdictionibus, honorantiis et omnimodis imperio, potestate et libertate ut supra ipsumque Comitem Antonium eiusque filios et heredes ut supra defendere, tueri et protegere ad possessionem et in possessione ac tenuta comitatus, terrarum, castrorum et locorum predictorum ut supra et ut supra adversus quascunque personas litem, causam seu questionem, controversiam vel differentiam aliquam civilem, criminalem, potestariam vel mixtam contra prefatum Comitem Antonium et eius filios ut supra de iure nec de facto in et super comitatu, terris, castris et locis antedictis non inferre nec movere per se nec per alium nec moventi aut inferrenti consentire aut auxilium vel consensum aut favorem prestare.

E converso autem prefatus Comes Antonius pro se suisque ut supra et illo seu illis, quem seu quos legitimaverit ut supra et ut supra sponte et ex certa scientia nulloque errore ductus iuris vel facti, omnique modo iure, via, causa et forma, quibus melius et validius potuit et potest per solemnem stipulationem, et intervenientibus ibi omnibus solemnitatibus in talibus debitis et oportunis de iure vel de facto ac de consuetudine, promisit et promittit prelibato domino Duci et Comiti presenti, recipienti et stipulanti pro sese suisque liberis ac descendentibus et descendentium descendentibus ut supra et illo seu illis, quem seu quos legitimaverit, predicta omnia et singula in feudum et titulum comitatus data (13r) et collata ut supra per se aut officiales a se vel suis constitutus regere, tenere, gubernare et custodire ad honorem et statum et felicitatem et ad omnia necessaria, utilia, presidia predicti domini et successorum suorum ut supra tam scilicet in offendendo hostes presentes et futuros prefati domini, quam etiam in sustentando ac defensando eius statum, honorem et commodum, prout ipsi Comiti Antonio fuerit possibile et in eius servitiis et obedientia perseverare, stare et manere contra quascunque mundi personas nec ab eius favore et presidio ac obedientia ullo unquam tempore se retrahere vel abstinere aliqua ex causa vel occasione, que dici vel excogitari posset modo aliquo vel ingenio, etiam si de ea hic oporteret fieri specialem mentionem, et eum toto suo posse respectu dicti feudi et comitatus ad omne mandatum omnemque requisitionem ac prelibati

domini Ducis et Comitis et successorum ut supra ut, cum Comes *originarius* reget et faciet omnia omni tempore necessaria et utilia, quantum sibi possibile erit prelibato domino Duci et Comiti et successoribus suis ut supra.

Insuper idem Comes Antonius, ibi coram prelibato domino Duce et Comite ad maiorem predictorum per eum promissorum corroborationem et firmitatem flexis genibus humiliter constitutus, promisit et promittit sub sui et bonorum suorum obligatione tam presentium quam futurorum pignori et ypothece ipsi prefato domino Duci et Comiti et mihi notario persone publice stipulantibus et requirentibus nomine et ad utilitatem prelibati domini Ducis et Comitis eiusque successorum ut supra et omnium, quorum interest, intererit vel quomodolibet interesse poterit in futurum ac propositis et manu tactis sacris et sacrosanctis scripturis evangelicis Domini Domini nostri Ihesu Christi supermissali iuravit et iurat in animam ipsius Comitis Antonii omnimodam fideltatem prelibato domino Duci et Comiti suisque descendentibus et successoribus, quod ullo unquam tempore verbo, facto, consilio non erit nec (13v) faciet contra honorem, personam et statum prelibati domini Ducis et Comitis et successorum ut supra. Et si ad eius notiam pervenerit quod aliquis in predictis contra ipsum prelibatum dominum Ducem et Comitem temptaret vel faceret vel temptare vel facere vellet toto suo posse illud impediret et prohiberet, ne id fieret, et si prohibere non posset, per se vel saltem per nuntium vel litteras eidem domino Duci et Comiti propalabit et inphimabit [!] eiusque domini Ducis et Comitis statum, terras, honores, preheminentias et domini sui incrementum toto suo posse et omni industria conservabit et augebit et consilium, quod ab eo petere volet, secundum sibi datam ab eterno Deo prudentiam immaculatam et fideliter prestabit eiusque secreta sibi commissa vel committenda nemine sine prelibati domini Ducis et Comitis speciali etiam licentia manifestabit, sed pure, sincere, realiter et sine ulla exceptione vel recusatione serviet et favebit, nec ob aliquam temporum conditionem aut status vel fortune varietatem ab eius favore vel presidio se retrahet nec abstinebit, ut superius dictum est, ad aliena quam ipsius domini Ducis et Comitis stipendia sine ipsius expressa licentia se vel successores sui non conferent, sed in eius servitiis et obedientia integre fideliter accurati omnique exceptione, defensione et excusatione cessante perseverabunt in omnem temporum aut fortune eventum, et generaliter promisit et iuravit ac promittit et iura attendere, servare et adimplere omnia et singula, que in titulum de forma utriusque fidelitatis collocata videlicet tam veteris quam nove continetur. Et in omnibus et per omnia iuravit et iurat predictus Comes Antonius modis forma et nominibus superius expressatis in manibus prelibati domini Ducis et Comitis recipientis suo nomine et nomine quo supra et continetur et habetur latius in predictis formis antique atque nove fidelitatis salvis tamen et firmis (14r) manentibus in omnibus et per omnia omnibus superius et inferius expressis.

Preterea prelibatus dominus Dux et Comes expressim precepit, mandavit et precpit et mandat omnibus et singulis utriusque sexus personis presentibus atque nascituris tam originariis quam aliis quibuscunque incolis, habitatoribus quibusvis castrorum, terrarum, finium et pertinentiarum omnium tam novarum quam antiquarum dicti comitatibus, quatenus prefatum Comitem Antonium in eorum et cuiuslibet eorum et predictorum castrorum, terrarum, locorum et pertinentiarum ut supra verum, rectum et legitimum Comitem dominum et superiorem admittant et suscipiant omni devotione et fide sibique incedant, pareant et obediant plene fideliter et accurate et in omnibus et per omnia ut et quemadmodum prelibato domino Duci et Comiti parerent et obedirent et parere et obedire tenebantur omni exceptione contradictione et allegatione cessante.

Quas quidem concessiones, dationes, pacta, promissiones et iuramenta ac omnia et singula ista et infrascripta prelibatus dominus Dux et Comes pro se suisque filiis et successoribus ut supra et infrascriptus Antonius pro se suisque ut supra promiserunt et promittunt per pactum

solemni stipulatione vallatum et convenerunt sibi ipsis invicem dictis modo, forma et nominibus ad invicem et mihi notario persone publice stipulanti et recipienti nomine et vice predictorum et cuiuslibet eorum singula singulis congrue referendo, ut nomine omnium et singulorum, quorum interest, intererit seu quomodolibet interesse poterit in futurum ratas, gratas et firmas et rata, grata et firma et stabilia habere et tenere, attendere atque observare, et nullatenus eis nec eorum alicui in minima particula eorum contrafacere vel venire per se vel suppositam personam directe nec per indirectum palam, occulte nec aliquo pretenso colore nec aliqua ratione, causa vel occasione.

Decrevit, (14v) insuper mandavit et iussit ac decernit, iubet et mandat prelibatus dominus Dux et Comes predicta omnia et singula subscripta et infrascripta, in qualibus eorum seu partibus semper et quandocunque intelligi et interpretari debere in favorem tantummodo et commodum prefati noviter creati comitatus, terrarum, locorum et hominum ac ipsius Comitis Antonii et heredum ut supra, ita et taliter, quod per predicta vel aliquod predictorum generari nec fieri valeat incommodum aliquod vel prediudicium predictis comitatui, terris et hominibus quinimo ultra predicta predictum comitatum, terras, loca et homines his omnibus commoditatibus, honoribus, emolumentis, immunitatibus et exemptionibus gaudere in quibuscunque civitatibus, terris, burgis, castris, villis, fluminibus et locis quibuscunque, quibus uti ac potiri consueverant seu uti et potiri poterant ante presentem separationem et novi comitatus et comitis creationem.

Supplevit postremo prelibatus dominus Dux et Comes ex certa scientia et de antedicta sua potestate et ex legitimis causis et cum causa et motu proprio et intervenientibus omnibus solemnitatibus ut supra et ut supra omnem defectum cuiuscunque solemnitatis tam de iure communi quam municipali et etiam de consuetudine tam antiquaque nova, que dici posset in premissis esse servandam, et si quis obscuritate verborum vel solemnitatis omisse vel alio quovismodo repertus fuerit error vel defectus in premissis, in litteris statuit et decrevit omnia et singula subscripta et infrascripta valere et effectum sortiri ac firmitate omni subsistere et firma et illibata perpetuo permanere, non obstantibus aliquibus venditionibus, permutationibus, donationibus, dationibus in dote et iuribus, dotalibus, intendationibus, alienationibus, concessionibus, dationibus, traditionibus, et assignationibus ac contractibus quibuscunque sive (15r) distractibus tam per prelibatum dominum Ducem et Comitem quam per Illustrissimum et Excellentissimum quondam Mediolani Ducem et alios quoscunque predecessores prelibati olim domini Ducis et eiusdem domini nunc Ducis et Comitis et alios quoslibet cuicunque persone communi, collegio vel universitate aut alii vel aliis quibusvis singularibus personis, cuiuscunque status, gradus et preheminentie existant, factis, concessis, datis, tradditis vel translatis de predictis, ut premittitur, noviter datis in titulum comitatus ut supra seu de parte aliqua vel partibus ipsarum, quovis modo et titulo de iure vel de facto vel aliter quomodocunque.

Quas omnes venditiones, permutationes, donationes, infeudationes, alienationes, concessiones, dationes, traditiones, assignationes contractus et distractus, sique appareant et omnia et singula in eis, et quolibet ipsorum et in omni et quolibet eorum parte et particula contenta et descripta bono respectu et diligenti matura per prius habita deliberatione ac plena et plenissima precedente cause, cognitione motuque proprio ac ex certa scientia et ex iusta, legitima et rationabili causa, quam hic pro sufficientia expressa haberi voluit et mandavit prelibatus dominus Dux et Comes ac de prelibati domini Ducis et Comitis plenitudine potestatis etiam absolute cassavit, irritavit, revocavit et annullavit et cassat, irritat, revocat et annullat, non obstantibus aliquibus iuribus, legibus, constitutionibus, consuetudinibus tam veteribus quam novis statutis, decretis, ordinationibus, litteris, privilegiis, capitulis quoque et pactionibus quibusvis civitatibus, villis, terris, locis concessis et promissis tam per prelibatum

dominum Ducem et Comitem quam per alium eius nomine etiam clausulam quamlibet seu clausulas derogatoriam vel derogatorias in se continentibus, de quibus etiam clausula seu clausulis dictum esset fieri oportere (15v) specialem mentionem aut quibusvis aliis ordinibus in contrarium disponentibus aut aliter formam dantibus, etiam si de eis specialem fieri oporteret mentionem, quibus omnibus et singulis in quantum omissis vel alicui eorum vel eorum effectui obviarent, aut aliter formam darent ex certa scientia motuque proprio ac de plenitudinis potestate prelibati domini Ducis et Comitis etiam absolute ut supra et ut supra. Idem dominus Dux et Comes specialiter et expresse quatenus premissis vel infrascriptis obviarent, derogavit et derogat et derogatum esse decernit et mandavit.

Denique prelibatus dominus Dux et Comes, ut apertius declaret intentionis sue esse presentem actum sive contractum et omnia et singula subscripta perpetuo inviolabiter observari ex certa scientia et ex iusta et legitima causa et cause cognitione precedente nulloque errore et intervenientibus solemnitatibus ut supra et ut supra, de sue potestatis plenitudine etiam absolute cassavit, irritavit et annullavit et cassat, irritat et annullat omnes et singulas concessiones, donationes, infeudationes, venditiones, alienationes, contractus et distractus quoscunque, nec non decreta, privilegia, leges, constitutiones et litteras, quas in futurum per prelibatum dominum Ducem et Comitem quacunque ex causa facere continget, et hoc eatenus, quatenus premissis vel alicui premissorum obviarent, directe vel per oblivionem in toto vel in parte. Et expressim prelibatus dominus Dux et Comes omnibus et singulis personis, cuiusvis status, gradus et conditionis existant, prohibuit et interdixit ac prohibet et interdicit quicunque, quocunque et qualitercunque querelari aut supplicari contra premissa vel aliquod premissorum nec etiam modo aliquo, a se vel successoribus ut supra contra predicta quecunque impetrari. Et exinde prelibatus dominus Dux et Comes iussit et mandavit et prefatus Comes Antonius (16r) rogavit de predictis omnibus et singulis publicum debere confici instrumentum unum et plura eiusdem tenoris per me notarium infrascriptum actum in platea Arenghi Mediolani in publica et solemnissima letitia et congregatione populi ante faciem maioris ecclesie cathedralis civitatis Mediolani immediate post ducalium insigniorum susceptionem, et omnem ipsius actus solemnitatem presentibus pro notariis Petro et Bartholomeo fratribus de Machaneis filiis domini Antonii ambobus Porte Ticinense [!] parochie Sancti Michaelis ad Clusam Mediolani notariis interfuerunt.

Ibi testes Reverendissimus dominus dominus Ia[cobus] de Borromeis Dei gratia Episcopus Papiensis, Reverendissimus dominus dominus B[artolomeus] de Vicecomitibus Novariensis Episcopus, Illustrissmus dominus dominus Carolus de Gonzaga Marchio et miles filius quondam Illustrissimi domini domini Joannis Francisci olim Marchionis Mantue, Magnificus dominus Philippus Borromeus filius quondam Magnifici Comitis Vitaliani Porte Vercelline parochie Sancte Marie Pedonis, Magnificus dominus dominus Robertus de Sancto Severino filius quondam Magnifici domini Leonelli, Magnificus miles dominus Petrus Vicecomes filius quondam Magnifici domini Gasparis Porte Vercelline parochie Sancti Protasii in campo intus, Magnificus miles dominus Oldradus de Lampugnano filius (...) quondam domini domini Roberti Porte Vercelline parochie Sancti Nicolai intus et Magnificus miles dominus Blasius d'Aroreto nunc Mediolani potestas filius quondam dominus Constantini, omnes noti, ydonei, vocati et rogati specialiter ad premissa subscriptum.

Et ego Cichus Antonis de Calabria nunchitator civitatis Mediolani in Porta Cumana parochie Sancti Thome in terra amara publicus imperiali auctoritate notarius, secretarius et scriba predicti Illustrissimi domini Ducis iussus et rogatus ut supra predictis omnibus interfui et hoc publicum instrumentum feudi et comitatus confeci et subscripsi signumque meum apposui consuetum ac sigillo consueto prefati Illustrissimi domini Ducis mandato roboravi ad fidem et testimonium premissorum.

Ego suprascriptus Bartholomeus (16v) de Machaneis notarius predictis pro notario interfui ut supra et iussu suprascripti Ciche notarii ac secretarii ut supra scripsi et subscripsi.

Ego suprascriptus Petrus de Machaneis notarius predictis pro notario interfui ut supra et me subscripsi et in fidem et testimonium premissorum iussuque suprascripti Cichi notarii et secretarii ut supra sigillatum sigillo impendenti prefati Illustrissimi domini Ducis et Comitis.

# VI

**20. März 1541**: *Kaiser Karl V. bestätigt dem Conte Alessandro Crivelli das Immunitätsprivileg vom 12. Oktober 1449, die Aprobation dieses Privilegs vom 3. April 1450 und die Infeudation von Antonio Crivelli und seinen legitimen Nachkommen auf dem Gebiet von Dorno und Lomello am 22. März 1450 (ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.º 6, fol. 16v-18r, laut Abschrift mit folgendem Siegel: „Et cum sigillo Cesareo appenso in capsa sta[g]nea, in cera rubea, crocea circondata, cum cordula serica nigri croceique coloris“).*

Carolus quintus, divina favente clementia Romanorum Imperator Augustus ac Rex Germaniae, Hispaniarum, utriusque Siciliae, Hierusalem, Dalmatie, Croatiae, Insularum Balearium, Sardinie, Fortunatarum et Indiarum ac terre firme maris oceani etc. Archidux Austriae, Dux Burgundie, Lotbriu [!], Brabantiae, Lymburgiae, Lucemburgiae, Geldriae, Wiertemberge, etc. Comes Habspurgi, Flandriae, Tirolis, Arthesię et Burgundie Palatinus Annonie, Hollandie, Zellandie, Ferreti, Riburgi [!], Namurti et Zutphanie, Landtgravius Alsatiae, Marchio Burgoniae et Sacri Romani Imperii etc. princeps Sueviae etc. dominus Frisiae, Molinę, Salmarum, Tripolis et Meclinie etc.

Recognoscimus et notum facimus tenore presentium universis, quod vi pro parte nota nostri et Imperii sacri fidelis dilecti Comitis Alexandri Crivelli reverenter expositum fuerit ipsius quondam maiores Ugolinum, Antonium, Henricum et Andream fratres de Crivellis ob egregiam eorum fidem et quam plurima merita erga (...) quondam Franciscum Sfortiam primum Mediolani Ducem ab eodem donatos fuisse pro se suisque filiis et descendentibus ac descendentium descendentibus privilegio immunitatis ab omnibus oneribus et gravaminibus, realibus, personalibus et mixtis tam ordinariis quam extraordinariis, quibuscumque tam pro personis (17r) ipsorum fratrum ut supra ipsorumque colonorum et familiarium quorumcumque quam pro eorum bonis mobilibus et immobilibus existentibus in dominio Mediolani, ut in ducali privilegio sub datum in villa Culturarum prope Melegnanum, die duodecima mensis Octobris anno Domini millesimo quadrigentesimo quadragesimo nono, ab eodem duce approbato sub datum Mediolani die tertia Aprilis anno Domini millesimo quadrigentesimo quinquagesimo latius contineri dicitur.

Item Io. Gabriellem de Crivellis et quondam Jacobinam de Lampugnano eius socrum filiosque et descendentes suos, massarios, colonos et alios cum universis eorum bonis presentibus et futuris sitis et iacentibus in loco Rozani ducatus Mediolani donatos fuisse a prefato quondam Francisco Sfortia duce alio privilegio immunitatis ab omnibus et quibuscunque oneribus et gravaminibus, ordinariis et extraordinariis, realibus, personalibus atque mixtis, tunc impositis et in posterum quomodolibet imponendis, exemptam quoque et immunem factam esse ab

eodem duce ipsius Io. Gabriellis Tabernam Bissoni apud Rozanum sitam a datiis, panis et vini et carnium ac aliis extraordinariis oneribus ut supra, ut in ducali privilegio desuper confecto sub datum Mediolani die undecimi Maii millesimo quadrigentesimo quinquagesimo tertio latius contineri dicitur.

Preterea prefatum quondam Franciscum ducem spectabili quondam Antonio Cribello pro se suisque filiis et descendentibus ac descendentium descendentibus ex linea masculina et legitima et ipsis deficientibus aut non existentibus pro suis collateralibus aut transversalibus agnatis legitimis et talium collateralium seu transversalium liberis et descendentibus ac descendentium descendentibus ex linea masculina legitima ut supra castrum sive terram vel locum Lumelli (17v) et castrum sive terram vel locum Durne in comitatum erectum cum omnibus singulis eorum et cuiuslibet eorum pertinentiis in feudum rectum, verum, antiquum, paternum, avitum, proavitum, honorabile et gentile tribuisse et concessisse, prout de his omnibus publico instrumento rogato per quondam Cichum Antonii de Calabria, sub anno a nativitatę [!] Domini Millesimo quadringentesimo quinquagesimo die dominico vigesimo secundo mensis Martii apparere dicitur et a nobis suppliciter petitum, ut predicta privilegia, nec non omnia et singula in eis contenta et expressa in omnibus suis punctis, partibus, clausulis, articulis et sententiis confirmare, approbare et ratificare de benignitate nostra imperiali dignaremur.

Nos vero attendentes prefati Comitis Alexandri Cribelli sinceram fidem erga nos et sacrum Romanum Imperium considerantesque fidelia ipsius servitia nobis et pacis et belli tempore prestita (...) atque prestanda deinceps se iam nunc paratum offert ipsius precibus hac in parte annuendum duximus animo.

Itaque deliberato ex certa nostra scientia sano principum, comitum, baronum ac procerum nostrorum et Imperii Sacri fidelium dilectorum accedente consilio et imperiali auctoritate nostra et alias omni meliori modo, via, causa et forma, quibus validius et efficatius possimus et debemus predicto Comiti Alexandro Cribello ipsiusque successoribus predicta privilegia, nec non exemptiones, libertates, immunitates aliasque gratias et concessiones in eis contentas et expressas in omnibus suis punctis, partibus, clausulis, articulis et sententiis ac sic eorum presentium tenor hic de verbo ad verbum insertus et descriptus esset, quem etiam pro inserto et sufficienter expresso haberi volumus, in quorum possessione seu (...) est, confirmavimus, approbavimus et ratificavimus ac tenore presentium confirmamus, approb(18r)bamus et ratificamus decernentes ea omnia et singula rata, grata, firma, valida et perpetua esse et censere in iudicio et extra et ab omnibus inviolabiliter observari debere, supplentes omnes et quoscumque defectus, si qui in premissis comperti fuerint, quoquomodo non obstantibus decretis, statutis et aliis in contrarium facientibus quibuscumque, quibus omnibus et singulis hac in parte derogamus et derogatum esse volumus, nostris tamen et Imperii Sacri et aliorum iuribus semper salvis.

Nulli ergo omnino hominum liceat hanc nostre confirmationis, approbationis, ratificationis, suppletionis, derogationis, decreti, voluntatis et gratie paginam infringere aut ei quovis ausu temerario contraire. Si quis autem id attemptare presumpserit nostram et Imperii Sacri indignationem gravissimam ac penam triginta marcharum auri puri, toties quoties contrafactum fuerit, se noverit irremissibiliter incursurum. Quarum medietatem fisco seu arario nostro imperiali, residuum vero parte lese decernimus applicandum. Harum testimonio litterarum manu nostra subscriptarum et sigilli nostri cesarei appensione munitarum. Datum in civitate nostra imperiali Ratisbona die vigesima mensis Martii anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo primo, imperii nostri vigesimo primo et regnorum nostrorum vigesimo sexto.

Signatum Carolus quintus.

Perenotus in calce vero ad mandatum Cesaree et Catholice Maiestatis proprium. G. Bernburg.

# VII

**30. Dezember 1559**: *Senatsbeschluss der Stadt Rom über die Anerkennung des Bürgerrechtes für „nobili forastieri", unter ihnen Alessandro Crivelli (ASC, Camera Capitolina, cred. I, vol. 21, catena 21, fol. 58r-60v, hier Ausschnitte aus fol. 58r und 60v, zur Datierung vgl. Nachtrag zu Dokument* ***Nr. VIII****).*

(58r) Consilium publicum vocatum per mandatarios publicos Romani Urbis ad tertium kalendas Ianuarii M.D.LX pro hora sexta decima mihi scribae sacri Senatus etc. omnibus Romanibus mandatariis apud Capitolium in quarto senaculo palatii, Illustrissimorum dominorum Consulatorum referentibus, vocatorum autem venerunt videlicet [...].

[.....]

(60v) In eodem consilio etc.

Ultimamente vi sono al quanti nobili forastieri, i, quali con giusti prieghi ne strengono á proporli in questo conseglio alle Signorie Vostre per ottener la cittadinanza con li soliti privileggi, li nomi loro son[o] questi:

l'Illustrissimus signor Conte Alessandro Crivello Senator di Milano

l'Illustrissimus signor Conte Ranieri de Terani

Monsignor Roceho Gioioso

Ex Senatus consulto viva voce etc. creati fuerunt cives Romani cum privilegiis etc.

# VIII

**1559:** *Privileg des römischen Bürgerrechts für Alessandro Crivelli und seine Söhne Ambrogio Antonio, Girolamo („Hieronymum") (!) und Aluigi im Anschluss an den Senatsbeschluss (ASC, Camera Capitolina, cred. I, vol. I, catena I, fol. 61v-62r).*

Privilegium Romane civitatis obtentum per Illustrissimum dominum Alexandrum Cribellum

Cum veteri more institutoque maiorum in Romanam Civitatem ii cupide semper studioseque suscepti sint, qui nobilitate ac virtute prestantes reipublice nostrae usui et ornamento fuissent

vel esse aliquando possent, Nos igitur maiorum nostrorum auctoritate et exemplo ducti laudabilem et preclaram consuetudinem huiusmodi a nobis imitandam servandamque fore dignum censemus.

Quamobrem, cum Alexander Cribellus Lumelli et Durni Comes ac regiae catolice maiestatis Mediolanensis Senator Illustris eiusque filii et posteri ex vetussissima et nobilissima Cribellorum familia in nobilissima Mediolani civitate orti dignissimi sint, qui summo Senatus Populique Romani iudicio ac intentissimo studio in civitatem Romanam adsciscantur, placere Senatui Populoque Romano Alexandrum Cribellum Lumelli Durnique Comitem Regieque catholice Maiestatis Mediolanensis Senatorem Illustrissimum ac Ambrosium Antonium Scarampum Cribellum Canellarum Comitem et dominum Hieronymum et Aloysium Cribellos Alexandri filios fratres patrie splendore gentis amplitudine prestantes, Ferdinando primo Romano Imperatori augustissimo Philippoque Hispaniarum Catholico regi et Mediolani Duci potentissimo aliisque Christiani nominis principibus carissimos, deque nomine Romano optime meritos, quorum studiis respublica nostra adiuta in dies augeatur, ipsos liberos, nepotes, eorumque posteros omnes Romana civitate donari, ornarique omnibus et premiis et honoribus, quibus illi fruuntur et gaudent, qui domicelli et cives Romani nati aut iure optimo facti sunt. In quo iudicare Senatum Populumque Romanum (62) non tam illis ius Civitatis largiri quam debitum tribuere neque magis beneficium dare, quam ab eis accipere, maximas postremo gratias illis agendas censere, qui hoc civitatis munere accipiendo civitatem ipsam singulari munere affecerint.

Quam quidem voluntatem ac Senatus consulto auctoritatem Io. Philippo Serlupio, Hieronymo Alterio, Hieronymo Paparonio, consulibus Senatus Populique Romani, publico in consilio ab eius scriba in acta redigere mandavit anno ab Urbe condita CↃCↃ CCCXI. Ab orbe redempto M.D.LX.

Cum sigillo Senatus Populique Romani.
In hiis Horologius scriba Senatus Populique Romani.

Die Datierungen „*anno ab Urbe condita CↃCↃ CCCXI. Ab orbe redempto M.D.LX*“ sind nur folgendermaßen in Einklang zu bringen: Die Zahl CↃCↃ CCCXI bedeutet aufgelöst 2311, MDLX zwar 1560, gemeint ist jedoch das Jahr 1559.
Zur Erklärung: Das Jahr 1560 unserer Zeitrechnung (Circumcisionsstil) war das Jahr 2313 in der Rechnung ab urbe condita, legt man hier das Jahr 753 v. Chr. zugrunde (Varronische Zeitrechnung); sofern man die Catonische (Capitolinische) Rechnung berücksichtigt, die die Gründung Roms in das Jahr 752 v. Chr. datiert, entspricht das Jahr 1560 dem Jahr 2312. In beiden Fällen ergibt die Jahreszahl 1560 also nicht die angegebenen 2311. Um diese Zahl zu erreichen, muß das christliche Jahr 1559 in die Datierung ab urbe condita nach Catonischer Zeitrechnung umgerechnet werden: 1559 + 752 = 2311.
Da die Angabe „*ab orbe redempto*“ nicht weiter spezifiziert wird, also nicht angegeben ist, ob hier nach einem Jahresbeginn ab dem 25.12. (Nativitätsstil) oder ab dem 01.01. (Circumcisionsstil) gerechnet wird, ist es durchaus möglich, von einer Datierung im Nativitätsstil auszugehen. Dann müßte das Bürgerrechtsprivileg in der Woche zwischen dem 25.12. und 01.01. niedergeschrieben worden sein und die Angabe 1560 mit 1559 übersetzt werden.
Unter Hinzunahme des Dokumentes aus der Sitzung des Senats (vgl. Dokument **Nr. VII**), in der das Bürgerrechtsprivileg bewilligt wurde, ergibt sich somit eine schlüssige Chronologie. Es erscheint logisch, daß das Bürgerrechtsprivileg unmittelbar im Anschluß an die Sitzung ausgefertigt wurde. Diese Sitzung wird datiert mit dem 30.12.1560 (vgl. Dokument **Nr. VII**), könnte also unter Annahme des Nativitätstils aber am 30.12.1559

stattgefunden haben. Somit spricht nichts dagegen, den Senatsbeschluss mit 1559 zu datieren, die Datierung des Bürgerrechtsprivilegs "ab urbe condita 2311" legt dies sogar zwingend nahe.

# IX

**7. Mai 1561**: *Brief des Alessandro Crivelli aus Madrid (!) an Gabriele de la Cueva, „Governatore di Milano“, mit der Empfehlung von Prospero Crivelli als seinen Nachfolger im Rat der Sessanta (ASMi, Autografi, cart. 26, fasc. 115. Dorsalvermerk: „All`Illustrissimo et Excellentissimo signor mio Osservandissimo, il signor Don Gabriel de la Cueva Governatore de Milano. In Milano“).*

Illustrissimo et Eccellentissimo signor mio Osservandissimo

Essendo piacciuto à Nostro Signore che ancora io sia stato nel numero di promoti al cardinalato, se havra à provedere d'altro al luoco mio delli Sessanta, et costi se ne havra à fare la nominatione essendo il signor Prospero Crivelli della casa et sangue mio desiderarei potergli fare ogni grato et honesto honore. Si che supplico Vostra Eccellenza del favore suo, perche tal luoco sia translato in esso signor Prospero, che certo sara translatione benemerita et in persona de un`affettissimo servitore de Vostra Eccellenza, alla quale io, particolarmente io, gli ne restaro l`obligato et non essendo questa ad altro fine baccio [!] le mani de Vostra Eccellenza pregandogli felicità perpetua.

Da Madrid alli VII de Maggio 1561.

De Vostra Eccellenza.

Affectissimo signore Alessandro Cardinale Crivelli

# X

**21. Juli 1565**: *Der dem spanischen König („Catholica Maestà“) unterstehende Gabriele de la Cueva, „Governatore di Milano et Capitano generale“, berichtet dem nicht namentlich genannten Antonio Maria Calchi, Vicario e dodici di Provvisione, über die Wahl von Prospero Crivelli in den Rat der Sessanta als Nachfolger und auf ausdrückliche Empfehlung von Alessandro Crivelli. Letzterer wird sowohl mit Conte als auch mit Cardinale betitelt. (ASCM, Famiglie, cart. 538, A, Filza II, 1 fol. Dorsalvermerk: Spectabili egregio et nobili Domino Vicario et duodecim virii provisore Comunis et nobis dilectissimis).*

Don Gabriel de la Cueva etc. per sua Catholica Maestà Gouvernator de lo stato di Milano et Capitano generale in italianis.

Dilectissimi nobis. Essendo vacato il luogo che teneva nel numero de li Sessanta del governo di questa città il Conte Alessandro Crivello per la promottione sua al cardinalato; informati delle buone qualità et sufficienza del nobili Prospero Crivello l'habbiamo elletto et posto nel detto luogo vacante. Per tanto vi comettiamo che receviate esso Prospero; et quando per l'avvenire, si convocaranno i detti Sessanta pro vediate, che ancor egli sia chiamato et trattato al pari degli altri consiglieri. Dio vi guardi. In Milano a XXI di luglio 1565 et così esseguirete, per esser sine di con accontentati per compiacer al Reverendissimo Cardinale Crivello suo parente et non molta ristanza ci lo ha ricercato dat. etc.

Don Gabriel dela Cueva

# XI

**20. Juni 1566:** *Heiratslizenz von König Philipp II. für Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi und Angelica Proana, Tochter von Gruat Proano und Ludubica Costa (ASMi, Araldica, cart. 16, fasc. 49, 39, 1 fol. Original, zwei Dorsalvermerke. Vgl. die Abschrift in ASMi, Araldica, cart. 16, fasc. 49, 243, 2 fol., Dorsalvermerk).*

Por quanto segund establecimiento de la orden de Santiago cuya administracion perpetua yo tengo por autoridad apostolica las comendadores y cavalloros de la dicha orden no se pueden casar sin licencia del maestre o mia como administrador suso dicho so cierta pena. Y agora avicendosenos suplicado por parte del Conde Antonio Scarampo Cribello cavallero de la dicha orden, que por que su voluntad era de se casar con Angelica Proana, hija de Gruat Proana y de Ludubica Costa, fuesemos servido de darle licencia para ello. Nos con acuerdo de los del maestro consejo de las ordenes lo avermos avido por bien y por la presente como tal administrador damos licencia y facultad al dicho Conde Antonio Scarampo Cribello para que se pueda casar con la dicha Angelica Proana sin que por ello yn curra em pena ni des obediencia alguna. Fecha en Madrid a veinte de junio de mill quinientos y sesenta y seis annos.

Yo el Rey
Por mandado de su Magestad
Juan Vazquez de Salazar

# XII

**4. - 27. Oktober 1573**: *Alessandro Crivelli übergibt am 4. Oktober in der Basilika Santa Maria Maggiore in Lomello das gesamte Herrschaftsgebiet um Lomello an seinen Sohn Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi und unterschreibt dies am 9. Oktober. Ab dem 5. Oktober sind die Einwohner von Lomello als vassalli Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi untertan. Diese 97 männlichen Einwohner werden namentlich aufgelistet und müssen am 4. Oktober dem Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi und seinem Vater Alessandro Crivelli in Santa Maria Maggiore in Lomello ihren Treueschwur auf das Evangelium in die Hand leisten,*

*dessen italienischer Wortlaut ebenfalls zitiert wird, weitere drei Bürger schwören dies am darauffolgenden Montag, den 5. Oktober. Am 27. Oktober legen weitere 15 Einwohner in der Basilika ihren Schwur ab. (ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, Nr. 16, 5 fol. sine num.).*

[1r] In nomine Domini Amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo septuagesimo tertio indictione prima die dominico quarto mensis octobris hora viginta secunda vel circa in terra Lumelli Serenissime principate Papie videlicet in ecclesia Sancte Marie Maioris dicte terre sicut in castro veteri eiusdem terre, ibique et coram Illustrissimo et Reverendissimo domino domino Alexandro Cribello Sancte Romane Ecclesie presbitero Cardinali tituli Sancte Marie in Ara Celi ac terram Lumelli et Durni Comiti et domino et nec non et multum Illustrissimo domino Comiti Antonio Cribello Scarampo eiusdem Illustrissimi et Reverendissimi domini domini Cardinalis filio legitimo et naturali convocati et congregati infrascripti omnes et singuli habitantes in dicta terra Lumelli habentes notitiam et scientiam de renuntiatione pheudi et comitatus dicte terre Lumelli facta per predictum Illustrissimum et Reverendissimum Cardinalem predicto Illustrissimo Comiti Antonio eiusdem filio videlicet ex proclamate eiusdem parte facto hodie tenoris huiusmodi videlicet:

Havendo l'Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Alessandro Crivelli Conte di Dorno et Lumello et della Santa Romana [1v] chiesia [!] Cardinale dil titolo di Santa Maria in Ara Celi deliberato che nel contato et pheudo di Lumello succeda a sua Signoria Illustrissima l'Illustrissime signor Conte Antonio suo figlio legitimo et naturale et per questo gli habbia fatto li debiti instrumenti confirmati dal Eccellentissimo Senato di Milano et volendo che sino al presente sia tenuto per tale et che da hoggi inansi sia obedito nel presente suo loco da tutti li habitanti in esso come vero Conte signor et patrone di detto loco di Lumello et sue pertinentie secondo la forma de soi privilegii. Ha ordinato si publichi la presente grida per la quale di ordine di sua Signoria Illustrissima et Reverendissima si da ainso a qualonche persona habitante nel presente loco di Lumello et sua iurisdictione che debbia con efetto et senza alcuna exceptione comparere hoggi dominica quatro dil presente mese di ottobre a hore vintiuna nella Giesia [!] di Santa Maria di esso loco avanti il predicto signor Conte a prestare nelle mani di sua Signoria Illustrissima il debito giuramento di fidelitade et obedientia secondo [2r] sono chevuti et questo per la obedientia devuta al suo signore datum in Lumello alli 9 ottobre 1573 signatum Alessandro Cardinale Crivelli.

Attento quod fuerunt et sunt ipsi omnes de Lumello veri subditi et vassalli predicti Illustrissimi et Reverendissimi Cardinalis. Et predictus Illustrissimus et Reverendissimus dominus dominus Cardinalis eorum Comes et dominus eosdem de Lumello tenuit semper pro talibus. Et non dubitant quod filius suus prefatus Illustrissimus Comes Antonius sic faciat pro tanto omnes unanimes et nemine eorum discrepante offerunt facere omnia, eaque sibi iniuncta fuerint, a predicto Illustrissimo et Reverendissimo Cardinali eorum Comite et domino.

Qui predictus Illustrissimus et Reverendissimus Cardinalis eiusdem omnibus hominibus convocatis dixit sicuti ipse renuntiavit dictum pheudum et comitatum Lumelli predicto eiusdem filio publicis apparentibus infrascriptis et videlicet ex eius proclamato facto apparet et pro tanto eisdem placere, quod ipsi homines Lumelli ab hodie in antea sint subditi et vassalli predicti eiusdem filii, qui eos tenebit prout ipse Illustrissimus Cardinalis fecit, et quod [2v] contententur debitum fidelitatis iuramentum eisdem presentare et pro tali habeatur. Qui quidam convocati videlicet:

Johannes Taiia, Hipolitus Berstonus, Marchinus Trombella, Dominicus Castaldinus, Minghinus Ferrius, Johannes Jacobus Fontana, Baptista Savoiinus, Jacobinus Momfrinus,

Antonius Grassionus, Bernardus Morastius, Johannes Marlinius Pissist, dominus Augustinus Migliavacha, Andreas Formentus, Laurentius Castaldinus, Franciscus Candictus, Secundus de Bauduchello, Jacobinus Borinus, Melchior Miliavacha, Augustinus Rabelodus, Dominicus Marinus, Jacobinus Fontana, Franciscus della Grossa, Bernardinus Porellus, Hipolitus Estochius, Augustinus Mussus, messer Thomas de Copis, Julianus Salzonus, Franciscus Prandinus, Antonius Barbotta, Baptista Risomus, Bernardinus della Motta, Stephanus Passera, messer Augustinus Boniollus, Antonius Boniollus, Filippus Boniollus, Bosinus Sachus, Baptista Obertollus, Johannes Franciscus Parlutius, Petrus de l'Abbate, [3r] Johannes Garinus, Johannes Maria de Berris, Bernardus de Sabbate, Bernardus de Berris, Baptista Gabbus, Lafrancus Paiinus, messer Cesar de Ferrariis, Gaspar de Nazaris, Petrus Antonius Zambotta, Franciscus Parona, Reseninus Balzola, Frabritius [!] Perlonghinus, Augustinus Otiarius, Segrinus Bellus, Bernardinus Tapella, Johannes Dominicus Lafranconus, Angelus Maria de Ferrariis, Bernardus Raiimondus, Johannes Maria Raimondus, Berotinus Pusinerius, Johannes Travaglia, Dominicus de Banducheto, Andriinus Trombella, Zanimus da Gallarate, Bernardinus Magrinus, Petrus Picius, messer Antonius de Beroguardo, Johannes Maria Spinella, Michael della Longa, dominus Augustus Vitia, Dominicus Cattareus, Johannes Franciscus Sachus, Vincentius Binna, Rochus Tananus, Benedictus de Biella, Gulielmus de Sanochis, messer Hipolitus Baffedossus, Pompeus Carentius, messer Albertus Samchus, Bernardinus Bragia, Rinaldus Beraldus, Johannes Antonius Sachus, dominus Franciscus Noda, [3v] messer Augustinus Nazarius, Sandrinus Ferrus, Antonius de Obertis, Franciscus da Calderis, messer Antonius Galinonus, Franciscus Maraver, Christoforus Rattus, Franciscus del Moro, Christoforus Britius, Antonius Prandinus, dominus Hercules de Ferrariis, dominus Hieronymus de Peaggis, dominus Matheus de Giliis, dominus Guido Antonius de Ferrariis, Dominicus della Grossa omnes habitantes dicte terre Lumelli sponte et eorum corde, scientia et animo deliberato iuraverunt et iurant ad sancta Dei evangelia sacrosanctis scripturis manibus eorum flexis genibus factis in manibus predicti Illustrissimi Comitis Antonii in hac forma videlicet:

Che da hoggi avanti sarano fideli et obedienti a sua Signoria Illustrissima et ad ogni suo successore, che legittimamente possedera detto loco di Lumello et non sarano ne in consilio di consentimento, in trattato o fatto chi perdano la vita o membro alcuno o vero chi contra la persona sua sia fatta alcuna derogatione datato [4r] privilegio de suo honore et auctorità ne machinatione o conspiratione in qual si voglia modo contra loro ne soi boni o ragioni o preheminentie anci ogni volta et tante volte quanto saperano trattarsi qualche cosa contra la persona sua o de soi successori et sue ragioni et iurisditioni a tuto suo potere impedirano accio non si facia et subito lo referirano et ne darano notitia a sua Signoria Illustrissima o vero farano ogni suo potere accio sua Signoria Illustrissima ne habbia noticia ne mai discoprirano alcuno consilio, che li sia fidato per sua Signoria Illustrissima o vero sue lettere o imbassate che ha suo danno et lo aiutrano a votenere et descendere il detto loco et sua iuristitione in preheminentie contra ogni persona per quanto sara suo potere. Et giurano in tutto et per tutto si come sono tenuti a giurare como veri subditi di sua Signoria Illustrissima seconda la forma di ragione et como altre volte hanno giurato nelle [4v] mani dil predicto Illustrissimo et Reverendissimo Cardinale suo padre. Et così il signor Iddio gli aiuti et questo alli sacrosancti evangelii et ita iurarunt videlicet et quilibet (...) tactis scripturis.

Item et in (...) presentibus Illustrissimo domino Galeacio ex Marchionibus, Malaspine de Scaldasole equite Hierosolomitano, magnifico domino Franco Ruscha Mediolanense, spectabili domino Augustino Leonis pretore Fogliicii, magnifico domino Lelio Cribello et spectabili domino Julio da Lacqua pretore Durni testibus notis.

Die Lune sequenta quinta mensis octobris in dicta ecclesia in simili forma iurarunt in manibus

predicti Illustrissimi Comiti Antonii videlicet dominus Johannes Antonius Noda, Martinus Obertonus, Andreas Chiarotus probantes. Item et in (...) presentibus domino Francisco Noda et spectabili domino Julio de Lacqua testibus notis.

Die 27. octobris predicti in simili forma iurarunt in manibus predicti Illustrissimi Comitis in dicta ecclesia videlicet messer Octavianus Baffadossus, Fabius de Bossis, [5r] messer Bernardus Gallus, Gabriel Piscis, Franciscus de Piovera, Antoninus Bellus, Baptista Bronzius, Johannes Maria de Candia, Bernardinus Rabellonus, Hieronymus Troppa, Antoninus Robianus, Vincentius de Sabbate, Zaninus Ceppa, Marcus Bononiensis, Paulinus Cepa omnes habitantes Lumelli probantes.

Item et in (...) presentibus Reverendo domino presbitero Bernardo Robiato, Reverendo domino presbitero Petro de Babbis et Reverendo domino presbitero Jacobo de Antono habitantibus Lumelli testibus notis.

Ego Johannes Jacobus de Lacqua, filius Domini Zanini, publicus Papiensis apostolica et imperiali auctoritatibus notarius publica facta infrascripta *sicut* mihi fieri iussa rogatus traddidi, scripsi et pro fide cum applicatione mei soliti tabellionatus signi in presenti quinto folio subscripsi.

# XIII

**12. Mai 1574**: *Das Testament von Alessandro Crivelli erwähnt beide (!) Grabmäler, sowohl das in Rom wie auch das in Mailand. Zudem werden die abzuhaltenden Totenmessen für Alessandro Crivelli in Canelli, Lomello und Dorno geregelt. Alle (!) seine Kinder werden genannt, ebenso der Name ihrer bereits verstorbenen Mutter Margarita Scarampi (Margarite earum matris). Costanza (Constantię primogenite), die mit Tomaso del Carretto dei marchesi di Savona verheiratet ist, erhält 4000 Goldscudi. Giovanna, die mit Bonifacio dei conti di Sanmartino verheiratet ist, bekommt 5000 scudi d'oro. An dritter Stelle folgt Giustina, verheiratet mit Guido Biandrate di Sancto Giorgio di Fogliazzo, sie bekommt 6000 Scudi in Gold. Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi erhält Lomello und es werden die Besitztümer erwähnt, die dieser durch Tante und Großvater mütterlicherseits aus der Familie der Scarampi erhalten hatte. Zuletzt wird Aluigi Crivelli als zweiter Sohn genannt, der u.a. Dorno erhält. Als Testamentvollstrecker in Rom werden die Kardinäle Giovanni Morone, Marcantonio Bobba, der Kardinal von Vercelli Guido Ferrero (!) und Kardinal Francesco Alciato eingesetzt; Kardinal Carlo Borromeo (!) wird als Testamentsvollstrecker für die Angelegenheiten außerhalb Roms bestimmt, ihn unterstützen dabei der Bischof von Lodi („Laudensis") und der Geistliche Giovanni Battista Crivelli (ASMi, Araldica, cart. 17, fasc. 41, 6 fol. sine num.).*

[1r] In nomine Domini amen. Anno a nativitate eiusdem Domini millesimo quingentesimo septuagesimo quarto indictione secunda, die vero duodecima mensis Maii pontificatus Sanctissimi in Christo patris et domini nostri, domini Gregorii papę XIII anno secundo in mei scriptoris Archivii Romanę curię testiumque infrascriptorum presentia personaliter constitutus Illustrissimus et Reverendissimus dominus Alexander titulis Sanctę Marię in Aracelli Sanctę Romanę ecclesię presbiter cardinalis Cribellus nuncupatus Dei omnipotentis gratia sanus mente et corpore, novissima sua cogitans nolensque ab intestato decedere, divino spiritu invocato suam ultimam voluntatem, facultate sibi a felicis recordationis Pio papę V$^{o}$ concessa, ut asseruit, et vigore quarumcumque litterarum apostolicarum et privilegiorum, ac alio quocumque potuit multi modo iure, causa et forma in hunc qui sequitur modum ordinavit.

Inprimis namque animam suam cum a corpore separari contingerit Deo summo omnipotenti misericordiam magnopere commendavit, cadaver vero suum, si Romę mori contingerit, in aulam Sanctę Marię de Araceli titulo sui cardinalatus et in sepulcro inibi per eum constructo, sin autem Mediolani, in sepulcro maiorum suorum sito in capella Sancti Bernardi in ecclesia divi Francisci, sin autem in locis Durni vel Lumelli, in sepulcro similiter per eum ędificato in ecclesia Beatę Marię de Angelis fratrum Minorum de observantia vulgariter del Boscheto nuncupata, quod si in alio extra dictos locos, tunc in illo ex predictis, qui vicinior erit illi, in quo moriretur, prout dominis executoribus suis videbitur, et ea, qua decet pompa similiter arbitrio [1v] eorundem dominorum executorum sepeliri voluit, et ubi id fieri contingerit, illico per fratres ipsos missas ac alia divina officia pro defunctis celebrari solita, prout similiter eisdem dominis executoribus videbitur celebrari iussit. Et preterea alias mille et quinquaginta missas pro anima sua et maiorum suorum, et eorum quidem forte ex aliqua causa tenetur quamprimum celebrari mandavit modo et ordine infrasciptis.

In dicta ecclesia de Araceli 100; in ecclesia Beatę Marię supra Minervam 100; in ecclesia Sancti Augustini 60; in ecclesia Beatę Marię Populi 60; in Sanctum Apostolorum 60; in Sancti Petri Montorii 40; in Sancti Francisci 30; in Sancti Bartholomei 30; in Beatę Marię Transpontinę 30; in Beatę Marię de Pace 40; in Sancti Silvestri *Reutinorum* 40; in Sancti Salvatris in Lauro 30; in Sancti Martini in Montibus 30; in Sancti Gregorii 60; in Sancti Marcelli 40; in Sancti Petri ad Vincula 30; in Sanctissimę Trinitatis 40; in Sancti Johannis Lateranensis 30; in Sanctę Marię maioris 30; in ecclesia Capucinorum 60; in Sanctę Sabinę 20; in Sancti Petri 50; in Sancti Pauli 20; in Sancti Sebastiani 20; in ecclesia Trium Fontium 10; in Sancti Laurenti extra muros 20; in Sanctę Crucis in Hierusalem 30. Quę omnes sunt mille et ducentum, reliquę vero trecentum dicantur Mediolani videlicet ducentum quinquaginta in ecclesiis ordinum Sanctorum Francisci et Dominici, reliquę vero quinquaginta posteriores in supradicta ecclesia Beatę Marię Angelorum prope Castrum Durni, quarum quidem omnium missarum ęlemosinam idem Illustrissimus dominus Testator statuit debere esse unius Julii pro qualibet, quod si ipsum extra Urbem decedere contingat, tunc et eo casu statuit [2r] huiusmodi mille et quingentas missas per suos executores attenta mente Illustrissimę dominę suę secundum supra[dictam] formam distribui debere, ita ut Romę saltem sexcentum ex illis celebrentur.

Item statuit et ordinavit, quod in qualibet ecclesia oppidorum Canellarum, Lumelli et Durni celebrentur singula officia mortuorum. Item iure legati reliquit frabricę [!] Templi Mediolani Maioris scuta quinquaginta auri in auro. Item legavit et iure instrumentis reliquit venerabili hospitali magno Mediolanensis scuta centum auri in auro. Item iure legati reliquit monasterio Sancti Augustini Canellarum scuta quatuor similia. Item reliquit pauperibus dicti loci Canellarum scuta decem similia pro elemosina. Item reliquit pauperibus Durni alia decem scuta similia. Item reliquit duobus monasteriis monialium Lumelli scuta quatuor similia. Item reliquit pauperibus dicti loci Lumelli scuta decem similia pro elęmosina. Item proprio

devotionis affectu erga hospitale Sancti Ambrosii ac monasterium Beatę Marię Convertitarum et domum Societatis Jesu de Urbe iure legati reliquit unicuique eorum scuta duo monetę quolibet mense prestanda per annum integrum a die obitus sui inchoatum.

Item quia Illustrissimis dominis filiabus suis legitimis et naturalibus dominis, dominis Constantię, Joannę et Justinę, nuptui traditus assignatę fuerunt et solutę dotes suę vel earum maritis de consensu suo vicelicet dominę Constantię primogenite vel Illustrissimo domino Tomasio de Carretis ex Marchionibus Savonę viro suo scutorum quattuor [2v] millium auri, et aliis ducentis domino viro Joannę vel Illustrissimo domino Bonifacio ex Comitibus Sancti Martini coniugi suo scutorum quinque millium, et dominę Justinę vel Illustrissimo domino Guidoni de Sancto Georgio Comiti Foglitii eius marito sex millium similium, prout instrumentis *dobatibus* desuper confectis continetur, ad quę relatio habeatur, exceptis tamen duobus millibus et quingentis de dictis sex millibus prefatę dominę Justinę et eius viro nondum effectualiter solutis, quę tamen iuxta alia conventa suis locis et temporibus solvi iubet, nisi in vita ipsius Illustrissimi domini Testatoris fuerint soluta, et quia etiam cuilibet earum tradita fuerunt quamplura iocalia et bona mobilia, ideo prefatus Illustrissimus dominus Testator eas et earum quamlibet nominatim et expresse in dictis dotibus suis et bonis aliis extradotes, ut supra constitutis et traditis, instituit voluitque et mandavit eisdem et cuilibet earum, ut dictis suis dotibus et bonis contentę et tacitę permanerent pro omni legitima trabellianica et quavis alia portione iure naturę et quolibet alio iure et ratione, tam respectu bonorum dicti Illustrissimi domini Testatoris quam dotis et bonorum quondam dominę Illustrissimę dominę Margaritę earum matris nec non et quorumvis legatorum eisdem factorum per quondam dominam Joannam eam aviam maternam ac dominum Ludovicum Scarampium avum maternum, ac etiam ratione cuiusvis preterfuturis et successimis ex persona quondam domini Illustrissimi Comitis Hyeronimi earum fratris. Quę omnia et singula inclusa intelligantur et comprehensa in dictis earum dotibus aliqualis, quia tunc et semper talis fuit intentio ipsius Testatoris et inherentis instrumentis et [3r] quittantiis ac absolutionibus et confessionibus, per eas et earum quamlibet in favorem ipsius Illustrissimi domini Comitis Ambrosii Antonii filii sui legitimi et naturalis, necnon et adoptivi ac heredis domini quondam domini Ludovici sui et prefatę Joannę avię suę, ac etiam in favorem ipsius Illustrissimi domini Testatoris et Illustrissimi domini Comitis Aloysii similiter filii sui legitimi et naturalis.

Item Testator voluit, immo expresse prohibuit et vetavit, ne dictę filię tam respectibus et rationibus supradictis quam alia quavis ratione et causa etiam concogitata a prepositis dominis Ambrosio Antonio et Aloisio filiis et heredibus suis eorumque successoribus quiccumque petere et consequi possint vel debeant; cum autem pręfatus Illustrissimus dominus Testator recordetur se mensibus elapsis quasdam cessiones vel renuntiationes et consignationes locorum et castrorum scilicet Lumelli una cum domo ipsius Testatoris sita Mediolani in Porta Vercellina et in parochia Sancti Petri ad Vineam iuxta suos confines in favorem Comitis Aloysii filiorum suorum mediante persona Illustrissimi et Reverendissimi domini Antonii Scarampi Episcopi Laudensis fecisse, prout constat instrumento rogato per egregium Rolandum Matium notarium Mediolanensis in palatio dicti Illustrissimi Testatoris vocato il Boscheto prope Durnum sub die ultima Junii aut prima Julii, vel alia veriori anni pręteriti M D L xx iii ad quod relatio habeatur, ideo eas [!] et quicumque in dicto instrumento continetur, approbatur et ratificatur, quę dictis dominis Comitibus Ambrosio Antonio et Aloysio filiis suis antedictis et eorum cuilibet dicta castra cum domibus, ut supra cessa, renonciata et consignata cum eorum [3v] iurisdictionibus, membris et pertinentiis, modis et formis in dicto instrumento contentis prelegavit et reliquit voluitque et mandavit dictis filiis suis, ut in pręmissis pręfato Reverendissimo domino Episcopo Laudensis omnino requiescerent et parerent. Item predicto domino Comiti Ambrosio Antonio reliquit et prelegavit omnia et singula bona mobilia et supellectilia, quę tempore obitus sui in dicto castro Lumelli adesse reperiantur. Item dicto

domino Comiti Aloysio reliquit et prelegavit omnia et singula bona mobilia et supellectilia, quę tempore obitus sui in locis Durni, Boscheti et Parabiaghi ac in antedicta domo sita Mediolani in parochia S. Marię ad Portam eidem (...)desse reperirentur.

In omnibus autem bonis suis mobilibus et immobilibus, iuribus et actionibus, et aliis quibusvis tam allodialibus quam feudalibus, creditisque et instrumentis nominibus debitorum, et alii [!] demoventibus heredes suos unanimales instituit et ex proprio nominavit eosdem dominos Comites Ambrosium Antonium et Aloysium, filios suos legitimos et naturales, equis portionibus, in quibus faciendis. Si discordes inter se fuerint, iussit dictas portionas secundum mentem dominorum executorum fieri debere. Quibus quidem bonis et portionibus et prędlegatis ac cessionibus et aliis in favorem dicti Comiti Aloysii ut supra factis et dispositis, idem Illustrissimus dominus Testator iussit et mandavit ipsum comitem Aloysium debere esse tacitum et contentum pro omnia eo et toto, quod petere aut consequi vel pretendere posset in dotibus et bonis quondam dominę Illustrissimę dominę Margarittę matris suę ac quondam domini Ludovici Scarampi et dominę Joannę [4r] avium suorum maternarum necnon pretensionis et successionis ex persona quondam domini Comitis Hieronimi filii sui.

Quod si alter ex dictis filiis suis institutis decesserit sine filiis masculis et feminabus de legitimo matrimonio natis et procreatis, tunc et eo casu voluit, quod alter supervivus vel eius filii descendentes masculi et legitim[i] ut supra succedat, eo seu succedant eidem descendenti sine filiis masculis legitimis ut supra in bonis feudalibus et aliis quibusvis sine detractione alicuius terbelianicę, quam expresse prohibuit, descendentibus vero ambobus filiis suis, ipsis et heredibus absque filiis et descendentibus masculis et feminabus legitimis et naturalibus ut supra, tunc hereditatem suam ad prędfatas filias suas legitimas et naturales vel earum alteram supraviventem et earum filios et descendentes masculos primum, et inde feminas per stirpes et non in capita provenire voluit et mandavit absque detractione alicui terbelianicę.

Et quia intendit dictus Illustrissimus dominus Testator, quod bona sua cessa et divisa inter ipsos filios suos, de quibus in prędallegato instrumento rogato per egregium Rolandum Matium notarium Mediolanensis ultima die Junii aut prima Julii anni prędteriti 1573 et supra fit mentio, perpetuo conservetur in agnatione et familia sua de Cribellis pro honore domus et familię *testuandum* et prohibuit, quod nullus dictorum filiorum suorum et heredum institutorum possit aliquo tempore quavis causa aliquam alienationem facere de dicti[s] bonis suis et castris Lumelli et Durni de domi[bus] [4v] Mediolani eisdem, ut prędfertur, cessis, assignatis et relictis in toto, nec in parte quovis titulo, quia sic expresse prohibuit omnem alienationem per quamcumque viam contractus vel distractus, et tam inter vivos quam in ultima voluntate vel etiam ratione cuiusvis coebiti, quinimmo ex nunc voluit et disposuit, quod si aliquis ipsorum, vel eorum descendentium tentaverit, sententaverint devenire ad aliquam alienationem de dictis bonis et castris Lumelli et Durni et domibus Mediolani in totum, vel in aliqua parte eorum quocumque titulo, via sive causa, etsi esset plausa alias privilegiata, vel si tentaverit vel tentaverint aliquod committere delictum, ob quod sequi posset aliqua confiscatio vel diminutio dictorum bonorum, quod statim ab ipso contractus et delicti ubi sequatur dominium huiusmodi, transeat in alium fratrem superstitem alias in eius filios masculos et descendentes ut supra, et quod ipsis liceat proprio auctoritate intrare possessionem dictorum bonorum de prędmissis alienari prohibitis ex causa iusta de qua supra, quę alienari tentata fuerint et qua occasione alicui delicti tentati vel commissi confiscari possent, et exire de familia eumque apprehendere et retinere impune ex imperitis dispositionis, per quam vult quod dicta bona sua vicelicet castra Durni, Lumelli aliaque bona omnia immobilia intra eorum confines contenta ac domus Mediolani supranominatę pro memoria domus et [5r] familię Cribellę conserventur in dictis filiis et eorum descendentibus masculis in infinitum, dum erunt masculi, et alias quod perveniant ad descendentes femin[as] ex eis et illis deficientibus ad dictas filias suas et earum

filios ut supra, gravando dictos filios et heredes suos et ipsorum descendentes amplissimo fide coniuncto, perpetuo durativo, taliter quod dicta bona semper permaneant in ipsis sive eorum descendentibus transeundo de uno ad aliu[m] in infinitum ordine, quo supra, pro honore familię suę ut supra.

Item quia attentis dictis dominis filiabus suis supranominatis ac aliis obligationibus et oneribus facultaque suarum *modicitata* familiaribus suis viris utique prodictis et partim nobilibus ac honestis, prefatus Illustrissimus dominus Testator iuxta desiderium suum et eorum meritum non potest *cuncte* reddere gratum. Idcirco apud ipsos excusatus esse voluit et nichilominus ultra salarium et provisiones solitas et consuetas, quas unicuique solvi debere statuit usque ad diem obitus ipsius Testatoris, reliquit scuta quingenta auri in auro inter eos partienda et distribuenda arbitrio dominorum suorum executorum inspecto cuiuslibet statu, gradu, conditione ac merito servitutis eorum, scilicet, qui dicto die obitus in servitiis et familia ipsius Illustrissimi domini Testatoris adesse reperietur.

Executores autem et erogatores huius sui testamenti et ultimę voluntatis esse voluit et deputavit, quoad ea, quę sunt in Urbe Illustrissimos et Reverendissimos dominos Joannem Cardinalem Moronum, Marcum Antonium Cardinalem Bobbam, Guidum Ferreriam Cardinalem Vercellensis et [5v] Franciscum Cardinalem Alciatum, quos humiliter et enixe obsecravit, ut onus hoc suscipere pro sua benignitate non dedignarentur, quidem etiam addidit Reverendissimum dominum Joannem Baptistam Cribellum et M. Robertum Fontanam auditorem suum de rebus et negotiis suis satis informatos, ut prędatos Illustrissimos dominos a Cabiribus sublevaret, eorum vero quę sunt extra Urbem et in partibus Illustrissimum et Reverendissimum dominum Carolum Cardinalem Borromeum executorem et erogatorem similiter instituit, cuius pietatem exoratum, voluit, ut officium hoc pro sua humanitate exhibere non gravaretur, cui addidit Reverendissimum dominum Episcopum Laudensem ac Reverendissimum dominum Joannem Baptistam Cribellum supra nominatos, nec non et Reverendissimum dominum Federicum etiam Cribellum tamque Corsicos, et bene intelligentes ius et negotia illarum partium.

Quibus quidem executoribus et erogatoribus seu maiori eorum parti idem Illustrissimus dominus Testator omnem facultatem, auctoritatem et potestatem concessit hoc suum testamentum et ultimam voluntatem executioni debitę demandandi, alienandi et distrahendi de bonis suis pro quantitate necessaria et oportuna ad integram observantiam omnium et singulorum in eo ordinatorum, ad quam et ad parendum prędatis Illustrissimis dominis Reverendissimis dominis executoribus pro adimplemento prędmissarum heredes suos gravavit et adstrictos esse voluit sub pęna privationis portionis hereditatis, ipsi contrafacientes vel contrafacientibus tangentes, quam [6r] alteri parti observanti applicavit et restitere voluit integraliter, voluitque et ordinavit, quod aliquando super hoc testamento vel alia ipsis Illustrissimi Testatoris ultima voluntate dubium aliquod *incochavit* illud de prędatis dominis executoribus vel eorum maiori parte respueri, ut supra, decidi et terminari possit, eorumque determinationi aut declarationi desuper factę omnino stare et acquiescere debeant tam heredes quam legatarii et reliqui omnes.

Hanc autem voluit esse suam ultimam voluntatem et ultimum testamentum, quod, si non valeret iure testamenti, voluit valere et tenere iure codicillorum, quod, si neque iure codicillorum, voluit, ut valere[t] iure donationis causa mortis, quam fecit mihi notario uti personę publicę stipulanti, iure et nomine suprascriptorum heredum ac legatariorum et omnium aliorum, quorum interest aut interesse potuit quomodolibet in futurum; quod, si nec iure donationis, voluit valere et tenere iure et *lacisa* suę ultimę et suę voluntatis, ac omni alio meliori modo, iure et forma, quibus melius et validius tenere posset et valere.

Cessavit quoque et irritavit ac annulavit et cessat, irritat et annullat omne alium testa[mentum] et omnes alios codicillos seu ultimas voluntat[es] etiam hactenus quomodolibet vel sub quibuscum[que] formis et verbis etiam derogatoriis factum e[t] factos seu factas, quod quos et quas pro (...) [6v] et irritis haberi voluit. Super quibus omnibus et singulis supradictus Illustrissimus dominus Testator sibi a me scriptore infrascripto unum vel plura publicum seu publica petiit fieri instrumentum et instrumenta presentibus ibidem dominis Reverendissimis patribus Ferdinando Solier, doctore in decretis Segobiensis, Joanne Pauli Boretti V. Gellen, Didaco de Avito Saguntinum, Joanne de Sessio Novariensis, Francisco Derschiena Sancti Germani, *Davide* Sgatro Mediolanensis, Joanne Gherardino Zerraviensis civitatis et dięcesis; respective omnibus societatibus Jesu testibus ad pręmissa omnia, et singula specialiter vocatis atque rogatis.

Finis.

## Literaturverzeichnis

### Archivalien

Ambrosianische Republik (1448): Ambrosianische Republik, „Festsetzungen von Steuerzahlung“, ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.° 6 (3.9.1448), fol. 1v-2r.

Borromeo (1561): Carlo Borromeo, „Instruktionen an Alessandro Crivelli als Nuntius in Spanien“, ASV, Misc. Arm. II, 117 (8.12.1561), fol. 320r-327v.

Borromeo (1566): Carlo Borromeo, „Brief an Alessandro Crivelli anlässlich der Hochzeit von dessen Sohn Antonio“, BAMi, Ms. P 1 inf; Nr. 200 (11.7.1566), fol. 164 r-v. http://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:621980.

Caimi/Sforza (1449): Giovanni Caimi u. Francesco Sforza, „Kaufvertrag von Dorno und Lomello“, ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.°6 (27.8.1449), fol. 2r–4v.

Casone/Paoli (2007): Laura Casone u. Silvia Paoli, „Disegno - Cardinale Alessandro Crivelli - Cherubino Cornienti“. http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a060-0001017/ (Stand 24.10.2017).

Castagna (1565): Giovanni Battista Castagna, „Brief aus Madrid an Carlo Borromeo“. Registro di Lettere di Monsig[nore] [Giovanni Battista Castagna] Arcivesc[ov]o di Rossano che fu poi Papa URBANO VII. della sua Nunciatura di Spagna sotto Pio IV.[,] V., & Gregorio XIII. Volume Primo, MBNE, Mss./8246 (5.12.1565), fol. 10–14. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073555&page=1.

Cornienti (19. Jahrhundert): (nach) Cerubino Cornienti, „Fotographie der Zeichnung des Portraits auf Alessandro Crivellis Grabmal“ (19. Jahrhundert), ASMi, cart. 14, fasc. 1.

Crivelli (1561): Alessandro Crivelli, „Brief aus Madrid an Gabriele de la Cueva mit der Empfehlung von Prospero Crivelli als seinen Nachfolger“, ASMi, Autografi, cart. 26 (7.5.1561), fasc. 115.

Crivelli (1563-1564): Alessandro Crivelli, „Briefe aus Monzone, Barcelona und Valencia“, ASV, Conc. Trid., 32 (26.11.1563-19.4.1564), fol. 255r–257v, 293r-294v, 297r-298v.

Crivelli (1566a): Alessandro Crivelli, „Brief aus Canelli an Carlo Borromeo anlässlich der verzögerten Abreise nach Lomello wegen der Fieberkrankheit seines Sohnes Antonio“, BAMi, Ms. F 107 inf; Nr. 278 (11.8.1566), fol. 579r-v, 589r-v. http://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:608664.

Crivelli (1566b): Alessandro Crivelli, „Brief aus Lomello an Carlo Borromeo anlässlich der Genesung seines Sohnes Antonio“, BAMi, Ms. F 107 inf; Nr. 309 (27.8.1566), fol. 641r-v, 656r-v. http://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:608695.

Crivelli (1566c): Alessandro Crivelli, „Brief aus Lomello an Carlo Borromeo anlässlich der Fiebererkrankung sowie Heilung seiner ältesten Tochter und ihrer bevorstehenden Eheschließung mit Tomaso del Carretto“, BAMi, Ms. F 108 inf; (6.12.1566), Nr. 461.

Crivelli (1570): Giovanni Battista Crivelli, „Testament zugunsten von Aluigi Crivelli“, ASMi, Araldica, cart. 16 (22.6.1570), fasc. 50.

Crivelli (1573): Alessandro Crivelli, „Übergabe von Lomello an Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi“, ASMi, Araldica, cart. 14 (4.10.1573), Sez. B, f. II, Nr. 16.

Crivelli (1574a): Alessandro Crivelli, „Testament“, ASMi, cart. 17 (12.5.1574), fasc. 41.

Crivelli (1574b): Alessandro Crivelli, „Gedruckter Kodex als Testamentszusatz und handschriftliches Exzerpt“, ASMi, Araldica, cart. 14 (13.12.1574), fasc. 2, 3.

Crivelli (1574c): Alessandro Crivelli, „Handschriftlicher Kodex als Testamentszusatz“, ASR, Congregazione degli studi, Istituti di istruzione nei comuni, b. 362 (13.12.1574), fasc. 1814.20.

Crivelli Scarampi (1556/1557): Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi, „Aufstellung der Einnahmen von Cairo und Montenotte zugunsten von Ambrogio Antonio für die Jahre 1556 und 1557“, ASTR, Camera dei Conti, art. 595, par. 10 (1556/1557), m. 1.

Cueva (1565): Gabriele Cueva, „Elezione del Sig[no]re Prospero Crivelli in luogo del Sig[no]re C[on]te Ales[sand]ro Crivelli, promosso al Card[inala]to“, ASCM, Famiglie, cart. 538 (21.7.1565), A, Filza II.

Franz I. (1517): König Franz I., „Privilegsbestätigung der Herrschaft über Dorno für Antonio Crivelli und seine Söhne Girolamo, Ugolotto, Alessandro und Massimiliano“, ASMi, Araldica, cart. 14 (14.3.1517), Sez. B, f. II, Nr. 14.

Fustella (1980?): Ettore Fustella, *Catalogo delle lettere a S. Carlo [conservate nella Biblioteca Ambrosiana], tomo VI Cort-Cura*, BAMi, AMBROSIANA.A.2 (Sala di lettura).

N.N. (um 1549): N.N., „Undatierte und an Phillip II. adressierte Abschrift des Adoptionsvertrags zwischen Ambrogio Antonio Crivelli und Ludovico Scarampi“, ASTR, Camera dei Conti, art. 596, par. 3 (um 3.8.1549), m. 5.

N.N. (1561): N.N., „Brief aus Pontremoli an den Marchese di Pescara, Governatore dello Stato di Milano über Freilassung von Federico Crivelli, Cousin von Alessandro Crivelli, nuncio pontifico in Spagna“, ASMi, Araldica, cart. 17 (24.12.1561), fasc. 27.

N.N. (1735): N.N., „Stemma Genealogicum Nobilium Mediolani Patriciorum de Cribellis de Nerviano ab anno 1230., usque in præsentem annum 1735., ex præallegatis dimissisque publicis Documentis comprobatum &c.“, ASCM, Famiglie (1735), cart. 538.

N.N. (vermutlich Ende 19. Jahrhundert): N.N., „Fotografie vor der Restauration des Grabmals (Ausschnitt)“, ASMi, Araldica, cart. 14 (vermutlich Ende 19. Jahrhundert), fasc. 1.

Philipp II. (1549/1559): König Philipp II., „1559 gedruckte königliche Bestätigung der zehn Jahren zuvor erfolgten Adoption von Ambrogio Antonio Crivelli durch Ludovico Scarampi“, ASTR, Camera dei Conti, art. 596, par. 8 (3.8.1549/1559), m. 1-2.

Philipp II. (1566): König Philipp II., „Heiratserlaubnis für Ambrogio Antonio Crivelli Scarampi mit Angelica Proana“, ASMi, Araldica, cart. 16 (20.6.1566), fasc. 49.

Pius IV. (1561): Papst Pius IV., „Breve“, ASMi, Araldica, cart. 17 (11.5.1561), fasc. 23.

Senat (1559a): Römischer Senat, „Beschluss“, ASC, Camera Capitolina, cred. I, vol. 21, catena 21 (30.12.1559), p. 58, 60.

Senat (1559b): Römischer Senat, „Privileg des römischen Bürgerrechts für Alessandro Crivelli und seine Söhne Ambrogio Antonio, Hieronymus und Aloisius“, ASC, Camera Capitolina, cred. I, vol. 1, catena 1 (1559), fol. 61-62.

Sforza (1449): Francesco Sforza, „Immunitätsprivileg der Steuerfreiheit für Antonio Crivelli und seine Brüder“, ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.° 6, fol. 5v-6r.

Sforza (1450): Francesco Sforza, „Feierliche Verleihung der Feudalherrschaft über Dorno und Lomello auf dem Mailänder Domplatz“, ASMi, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, n.º 6 (22.3.1450), fol. 6v–16v.

Sitonis (1705): Johannes de Sitonis, „Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium, Nobilium, et Civium inclytae Urbis Mediolani. Agnita corporeae molis mortalitate, Concivibus suis auspicata Nominis Aeternitate, Latino idiomate Posteris commendabat Johannes de Sitonis de Scotia J.C. Mediolanensis Anno Virginei Partus MDCCV“, ASMi, Ms. 4930001, fondo Riva Finolo Cesare (1705), Mailand, fol. 176, 178.

Visconti (1437): Filippo Maria Visconti, „Ernennung von Antonio Crivelli zum Kastellan von Pizzighettone“, Araldica, cart. 14, Sez. B, f. II, Nr. 6 (10.6.1437), 1r-1v.

**Primärquellen**

Amman/Bendix (Hg.) (1582/2010): Jost Amman u. Bernd Bendix (Hg.), *Künstliche Wolgerissene New Figuren von allerlai Jag und Weidtwerck*, Frankfurt am Main, Remagen.

Argelati/Sassi (1745/1966): Filippo d' Argelati u. Giuseppe Antonio Sassi, *Philippi Argelati Bibliotheca scriptorum Mediolanensium, seu acta, et elogia virorum omnigena eruditione illustrium, qui in metropoli Insubriae, oppidisque circumjacentibus orti sunt. Praemittitur Josephi Antonii Saxii Historia literario-typographica Mediolanensis ab anno MCDXLV ad annum MD*. Tomi primi pars altera, Farnborough (Hants./England).

Aubery (1649): Antoine Aubery, *Histoire générale des Cardinaux, dédiee A Monsigneur l'Eminentissime Cardinal Mazarin.* Partie V., Paris.

Barocchi (Hg.) (1548/1960): Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. Volume Primo: Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, Bari.

Bening (1987): Simon Bening, *Flämischer Kalender: Clm 23638, Bayer. Staatsbibliothek, München = Flemish Calendar = Calendrier flamand. Faksimile*, Luzern.

Cappelletti (1870): Giuseppe Cappelletti, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni. Volume vigesimoprimo*, Venezia.

Cardella (1793): Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa romana chiesa. Tomo quinto*, Rom.

Casanova/Bascapè (1930): Enrico Casanova u. Giacomo Bascapè, *Nobiltà Lombarda Genealogie*, Mailand.

Casimiro da Roma (1736): Casimiro da Roma, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma. Raccolte dal P[adre]. F[ra]. Casimiro Romano Dell' Ordine de' Minori*, Rom.

Ciaconius u.a. (1630a): Alphonsus Ciaconius, Francisco de Cabrera Morales u. Andrea Victorelli, *Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium. Ab initio nascentis Ecclesiae, usque ad Urbanum VIII. Pont. Max. auctoribus M. Alphonso Ciaconio Biacensi Ord. Praed. Poenitentiario Apostolico, Francisco Cabrera Morali, & Andrea Victorello Bassanensi Doct. Theol. Iconibus Pontificum, horum, & Cardinalium Insignibus, & plurimorum Elogijs adiunctis. Alia Plura Victorellus, et Ferdinandus Ughellus Florent. Abbas Ord. Cisterciensis Theol. ex MSS. prasertim monumentis addiderunt. Hieronymus Aleander I. C. & alij Ciaconianum opus recenfuerunt. Tomus primus*, Rom.

Ciaconius u.a. (1630b): Alphonsus Ciaconius, Francisco de Cabrera Morales u. Andrea Victorelli, *Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium. Ab initio nascentis Ecclesiae, usque ad Urbanum VIII. Pont. Max. auctoribus M. Alphonso Ciaconio Biacensi Ord. Praed. Poenitentiario Apostolico, Francisco Cabrera Morali, & Andrea Victorello Bassanensi Doct. Theol. Iconibus Pontificum, horum, & Cardinalium Insignibus, & plurimorum Elogiis adiunctis. Alia plura Victorellus, et Ferdinandus Ughellus Florent. Abbas Ord. Cisterciensis Theol. ex MSS. prasertim monumentis addiderunt. Hieronymus Aleander I. C. & alii Ciaconianum opus recenfuerunt. Tomus secundus*, Rom.

Ciaconius/Oldoino (1677a): Alphonsus Ciaconius u. Augustino Oldoino, *Vitae, et Res Gestae Rontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium. Ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX. P.O.M. Alphonsi Ciaconii Ordinis Praedicatorum & aliorum operâ descriptae: Cum uberrimis Notis. Ab Augustino Oldoino Societatis Iesu recognitae, & ad quatuor Tomos ingenti ubique rerum accessione productae. Additis Pontificum recentiorum Imaginibus, & Cardinalium Insignibus, plurimisque aeneis Figuris, cum Indicibus locupletissimis*. *Tomus primus*, Rom.

Ciaconius/Oldoino (1677b): Alphonsus Ciaconius u. Augustino Oldoino, *Vitae, et Res Gestae Rontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium. Ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX. P.O.M. Alphonsi Ciaconii Ordinis Praedicatorum & aliorum operâ descriptae: Cum uberrimis Notis. Ab Augustino Oldoino Societatis Iesu recognitae, & ad quatuor Tomos ingenti ubique rerum accessione productae. Additis Pontificum recentiorum Imaginibus, & Cardinalium Insignibus, plurimisque aeneis Figuris, cum Indicibus locupletissimis*. *Tomus tertius*, Rom.

Columella/Richter (Üb.) (1983): Lucius Iunius Moderatus Columella u. Will Richter (Üb.), *Zwölf Bücher über Landwirtschaft. Buch eines Unbekannten über Baumzüchtung. Lateinisch - Deutsch. Band III*, München.

Crescimbeni (1716): Giovanni Mario Crescimbeni, *L' Istoria della Chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina, Titolo Cardinalizio, scritta da Gio. Mario Crescimbeni Canonico di S. Maria in Cosmedin. Alla Santità di N. S. Papa Clemente XI*, Rom.

Dahn (Üb.) (2016): Felix Dahn (Üb.), *Die Bataver: Kleine Romane aus der Völkerwanderung*, Berlin.

Daniello (1559): Bernardino Daniello, „La Georgica di Vergilio, tradotta per M. Bernardin Daniello, al Magnifico M. Leonardo Mozenigo.“, in: Lodovico Domenichi (Hg.), *L'opere di Vergilio cioé la Bucolica, Georgica, & Eneida nuovamente da diversi eccellentissimi auttori tradotte in versi sciolti. Et con ogni diligentia raccolte da M. Lodovico Domenichi. Con figure bellissime, & argomenti, o sommarii del medesimo, poste dinanzi a ciascun libro.*, Venedig, 1r-67v.

Diaconus/Schwarz (Hg./Üb.) (2009): Paulus Diaconus u. Wolfgang F. Schwarz (Hg./Üb.), *Geschichte der Langobarden/Historia Langobardorum*, Darmstadt.

Egli (Üb.) (1825): Jodocus Egli (Üb.), *Das heilige, allgültige und allgemeine Concilium von Trient, das ist: dessen Beschlüsse und hl. Canones nebst den betreffenden päbstlichen Bullen; treu übersetzt, und mit einem vollständigen Sachregister versehen von Jodoc. Egli, Kurat-Kaplan B. M. virginis in Ruswyl*, Luzern.

Expectação (1758): Antonio da Expectação, *A Estrella d' Alva applicada: Breviario de varios assumptos, e ideas predicaveis de varios santos, e outros sermoens de entre anno; compostos, e fabricados das materias, próvas, e conceitos, que de acharáõ nos primeiros dous Tomos, intitulados a Estrella d' Alva S.ta Theresa de Jesus, onde se acharam assumptos para quasi todas as festas, e ferias de entre anno, de que se costuma prégar; onde se acharáõ alguns Sermonēs feitos; outros quasi formados, e outros mais resumidos mas com bastante materia, para se formarem com pouco custo. Onde os peritos teraõ para algum repente de que se valer, e os que naõ saõ peritos na prédica, teraõ hum peculio muito copioso; e com terem sos estes tres tomos poderáõ pregar nas occurrencias de todo anno; e no sim acharáõ os Parochos doutrinas para prégarem ás suas ovelhas todos os Domingos. Terceiro tomo. Offerecido ao illustrissimo Senhor D. Antonio de Vas-Concellos, e sousa, Bispo de Coimbra, Conde de Arganil; Senhor de Coja, do Conselho de Sua Magestade, e seu Submilher da Cortina, &c. pelo Padre Fr. Antonio da Expectaçaõ Religioso Carmelita Descalço.*, Lissabon.

Fanucci (1601): Camillo Fanucci, *Trattato di tutte l'Opere pie dell' alma citta di Roma. Composto dal Sig. Camillo Fanucci Senese. Nel quale si deferivono tutti gli Spedali, Confraternite, & altri luoghi pii, de quali tutti, o la maggior parte hanno facoltà di communicare i loro Privilegi, & Indulgenze; & si dichiara da chi sieno state instituite dette Opere, di che tempo, & quello che fanno, & molte altre cose curiose da intendersi.*, Rom.

Forcella (1869): Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle Chiese e d'altri Edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri raccolte e pubbl[i]cate da Vincenzo Forcella. Volume I.*, Rom.

Fredegarius/Kusternig (Üb.) (1982): Fredegarius u. Andreas Kusternig (Üb.), „Chronica: Die vier Bücher der Chroniken des sogenannten Fredegar (Buch 2, Kapitel 53 bis Buch 4, unwesentlich gekürzt). Latein-Deutsch. Unter der Leitung von Herwig Wolfram neu übertragen von Andreas Kusternig“, in: Herwig Wolfram (Hg.), *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*, Darmstadt, 44–271.

Katholische Bibelanstalt Stuttgart (1980): Katholische Bibelanstalt Stuttgart (Hg.), *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Freiburg im Breisgau.

Le Ferron/Emili (1550): Arnoul Le Ferron u. Paolo Emili, *Arnoldi Ferroni Burdigalensis, Regii consiliarii, de rebus gestis Gallorum libri IX. Ad historiam Pauli Aemilij additi. Perducta historia usque ad tempora Henrici II. Francorum Regis.*, Paris.

Livius/Hillen (Hg.) (1997): Titus Livius u. Hans Jürgen Hillen (Hg.), *Römische Geschichte Buch XXVII-XXX. Lateinisch und deutsch*, Düsseldorf, Zürich.

Morigia (1592): Paolo Morigia, *Historia Dell'Antichità Di Milano, Divisa In Qvattro libri*, Venedig.

Morigia (1595): Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano, Divisa in Sei Libri. Nel primo, si narra di tutti i Santi, e Beati, di Patria Milanesi. Co'l numero, e nome de'Corpi Santi, e Reliquie notabili, Chiese, Monasterii, Hospitali, e case Pie, che sono nella Città, e diocesi di Milano. Nel secondo, si descrivono tutti i Papi, Cardinali, Arcivescovi, Vescovi, e Prelati graduati Milanesi. Nel Terzo, Si ragiona di tutti i Letterati, e Componitori Milanesi, In qualunque sorte de studii. Nel Quarto, Si tratta di tutti i Rè, Imperatori, & Huomini valenti, famosi nella Militia dell'istessa Patria. Con le guerre fatte da*

*Milanesi, con altre Città. Nel Quinto, Si favella de' Pittori, Scultori, Architteti, Miniatori, & altri virtuosi, in diverse sorti di virtù, Milanesi. Nel Sesto, Leggesi le grandezze de'Milanesi, la nobiltà di molte Casate, le fertilità de'Campi, l'anticaglie, e quei c'hanno dominato questa Città, Et altre cose degne da sapersi. Del R. P. F. Paolo Morigia Milanese, de'Giesuati di San Girolamo.*, Mailand.

Morone/Constant (Hg.) (1563/1922): Giovanni Morone u. Gustave Constant (Hg.), *La légation du Cardinal Morone près l'empereur et le concile de Trente avril - décembre 1563*, Paris.

Moroni (1842): Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle ceremonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec. compilazione del Cavaliere Gaetano Moroni Romano primo aiutante di camera di Sua Santità Gregorio XVI*. Vol. XIV., Venedig.

Moroni (1843): Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle ceremonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec. compilazione del Cavaliere Gaetano Moroni Romano primo aiutante di camera di Sua Santità Gregorio XVI*. Vol. XVIII., Venedig.

Novaes (1822): Giuseppe de Novaes, *Elementi della storia de'sommi pontefici da San Pietro sino al felicemente regnante Pio Papa VII. ed alla santità sua dedicati per l'uso de' giovani studiosi raccolti dal canonico Giuseppe de Novaes Patrizio Portoghese*. Tomo settimo, Rom.

Ovidius Naso/Bömer (Üb.) (1957): Publius Ovidius Naso u. Franz Bömer (Üb.), *Die Fasten: Bd. 1 Einleitung, Text und Übersetzung, übers. und komm. von Franz Bömer*, Heidelberg.

Palladio u.a. (1570/1988): Andrea Palladio, Andreas Beyer u. Andreas Schütte (Übb.), *Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 "I quattro libri dell'architettura"*, Zürich u.a.

Petramellarius (1599): Giovanni Antonio Petramellarius, *Io. Antonii Petramellarii Bononiensis, SS. Mauritij, & Lazari Hierosolymit. Equitis. Ad librum Onuphrii Panvinii de Summis Pontif. et S. R. E. cardinalibus. A Paulo Quarto ad Clementis Octavi Annum Pontificatus Octavum. Continuatio.*, Bologna.

Piazza (1679): Carlo Bartolomeo Piazza, *Opere pie di Roma, descritte secondo lo stato presente, e dedicate alla santità di nostro Signore Innocenzo XI. dall' abbate Carlo Bartolomeo Piazza degli Oblati di Milano, e Consultore della Sacra Congregazione dell' Indice.*, Rom.

Plinius Secundus/Heyden (1565): Gaius Plinius Secundus u. Johann Heyden, *Caii Plinii Secundi, Des fürtrefflichen hochgelehrten alten Philosophi, Bücher und Schrifften, von der Natur, Art vnd Eigenschafft der Creaturen oder Geschöpffe Gottes. Als nemlich: Von den Menschen, irer Geburt, Aufferziehung, Gestalt, Wandel, Gebreuchen, Künsten, Handtierung, Leben, Kranckheit, Sterben, Begrebniß. Von den vierfüssigen Thieren, die beide auff Erden und in den Wassern leben. Von den Fischen, die sich im Meer, süssen Wassern, Seen, Flüssen, oder Weihern regen. Von den Vögeln, so im Lufft und auff der Erden schweben. Und von den Schlangen, kriechenden Würmern, mit sampt andern*

*mindern Thierlin, den Gimmeissen, Bienen, und iresgleichen. Jetzt allererst gantz verstendtlich zusammen gezogen, in ein richtige Ordnung verfaßt, und dem Gemeinen Manne zu sonderm Wolgefallen auß dem Latein verteutscht. Durch M. Johannesn Heyden, Eisslender von Ohaun. Mit einem Zusatz auß H. Göttlicher Schrifft, und den alten Lehrern der Christlichen Kirchen, so viel sie von der Thier, Fisch, Vögel und Würm Natur melden, oder Exempels und Gleichniß weise einführen. Sampt vil schönen kurtzweiligen Historien, auß allerley andern Scribenten, damit die Beschreibung der Natur aller vermeldten Geschöpff Gottes bezeuget, und als gewiß erfahren, für Augen gestellt wirt. Auch warer Kunstreichen Contrafeitung aller und jederer angeregten Stück, und einem ordentlichen dienstlichen Register.*, Frankfurt am Main.

Robolini (1834): Giuseppe Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria raccolte ed illustrate da Giuseppe Robolini Gentiluomo Pavese.* Vol. V. Parte I., Pavia.

Sassi/Oltrocchi (1755): Giuseppe Antonio Sassi u. Baldassare Oltrocchi, *Archiepiscoporum Mediolanensium series historico-chronologicaad criticae leges, et veterum monumentorum fidem illustrata: Joseph Antonii Saxii SS. Ambrosii et Caroli Oblati, Collegio et Bibliothecae Ambrosianae Praefecti Opus Posthumum. Accedit clariss. scriptoris vita auctore Balthassar Oltrocchi eidem Bibliothecae Pro-Praefecto. Tomus Primus.*, Mailand.

Sickel (1872): Theodor von Sickel (Hg.), *Zur Geschichte des Konzils von Trient (1559-1563). Actenstücke aus österreichischen Archiven*, Wien.

Sodi/Fusco (Hgg.) (1584/2005): Manilo Sodi (Hg.) u. Roberto Fusco (Hg.), *Martyrologium Romanum: Editio Princeps (1584). Editione anastatica, Introduzione e Appendice a cura di Manilio Sodi - Roberto Fusco*, Città del Vaticano.

Soprani (1674): Rafaele Soprani, *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi. E de' Forastieri, che in Genova operarono. Con alcuni Ritratti de gli stessi. Opera postuma, dell' Illustrissimo Signor Rafaele Soprani nobile genovese. Aggiontavi la vita dell' Autore per opera di Gio. Nicolo Cavana, patrizio genovese. Dal medesimo dedicate all' Illustrissimo Signor Luca de Fornari gentilhuomo genovese.*, Genua.

Stabius (1502): Johannes Stabius, *Divo Maximiliano cesari semper augusto dedicatum. Prognosticum Ioan[i] Stanbii Au[gusti] vatis & Poe[tae] Lau[dem] ad annos domini MDIII & IIII*, Nürnberg.

Typotius (1602/1972): Jacobus Typotius, *Symbola varia Diversorum Principium Sacrosanc[tae] Ecclesiae & Sacri Imperii Romani. Cum uberrima Isagoge Iac. Typotii Familiaris Aulae & Historiographi Sacrae Caes. Rom. Tomus Secundus. Ex musaeo Octavii de Stradae Cuius Romani Simbola desumpta sunt. S[acrae] C[aesarea] M[aiesta]tis sculptor Aegidius Sadeler excudit Praga 1602*, Prag/Graz.

Ughelli (1652): Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae et insularum Adjacentium. Tomus Quartus. Complectens Metropolitanas, earumque Suffraganeas Ecclesias, uae in amplissimis Insubriae, Liguriae, ac Pedemontis Italiae Provinciis spectantur. Auctore Ferdinando Ughello Florentino Abbate SS. Vincentii, & Anastasii ad Aquas Salvias Ordinis Cisterciensis, & Sacrae Indicis Congreg. Consultore*, Rom.

Ughelli (1662): Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra, sive de Episcopis Italiae et insularum Adiacentium. Tomus Nonus. Complectens Metropolitanas earumque suffraganeas Ecclesias, quae in Salentinae, ac Calabriae Regni Neapolitani clarissimis Provinciis continentur. Auctore Ferdinando Ughello Florentino. Abbate SS. Vincentii, & Anastasii ad Aquas Salvias, Ord. Cisterciensas, ac S. Indicis Cong. Consultore.*, Rom.

Varro/Kent (Üb.) (1967): Marcus Terentius Varro u. Roland Grubb Kent (Üb.), *On the Latin language: In two volumes, Vol. 1 Books V-VII. With an English translation by Roland G. Kent*, Cambridge, Mass., London.

Vasari/Milanesi (Ed.) (1568/1880): Giorgio Vasari u. Gaetano Milanesi (Ed.), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Tomo V*, Florenz.

Vasari/Schorn (Üb.) (1568/1845): Giorgio Vasari u. Ludwig Schorn (Üb.), *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567. Band 3,2*, Stuttgart, Tübingen.

Virdung (1521): Johann Virdung, *Prognosticon super novis stupendis et prius non visis planetaru[m] coniu[n]ctionib[us] magnis. Anno d[omi]ni MDXXIIII futuris, in honore[m] D[omi]ni mu[n]di divi Caroli Caesaris et Romanor[um] Imp[er]atoris invictiis, semper augusti et [a]e[terni]. Ipse auctor magister Joannes Virdungus Hassardens[is] Mathematic[ibus] editu[m] Anno d[omi]ni MDXXI. Durabitq[ue] hoc p[ro]gnostico[n] ad Annos usq[ue] 1560 aut ad 1563 annos fere.*, Landshut.

**Sekundärliteratur**

Aliberti Gaudioso/Gaudioso (1981a): Filippa Maria Aliberti Gaudioso u. Eraldo Gaudioso, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548. Catalogo I. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo Roma 16 novembre 1981 - 31 gennaio 1982*, Rom.

Aliberti Gaudioso/Gaudioso (1981b): Filippa Maria Aliberti Gaudioso u. Eraldo Gaudioso, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548. Catalogo II I disegni. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo Roma 16 novembre 1981 - 31 gennaio 1982*, Rom.

Andresen (1872): Andreas Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher: nach ihrem Leben und ihren Werken, von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts und in Anschluss an Bartsch's Peintre-Graveur, an Robert-Dumesnil's und Prosper de Beaudicour's französischen Peintre-Graveur. Erster Band*, Leipzig.

Arese (1957): Franco Arese, „Elenchi dei Magistrati Patrizi di Milano dal 1535 al 1796“, in: *Archivio storico lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda* Serie ottava - Vol. VII - Anno 84, 149–199.

Arese (1970/1972): Franco Arese, „Le supreme cariche del Ducato di Milano: I. Da Francesco II Sforza a Filippo V (1531-1706)“, in: *Archivio storico lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda* Anno XCVII, Serie Nona, Vol. IX, 59–156.

Armano (1820): Giovanni Antonio Armano, *Catalogo di una serie preziosa delle stampe di Giulio Bonasone pittore, e intagliatore bolognese raccolte dal professore Gio. Antonio Armano membro della R. Accademia di Firenze etc. Ora posseduta dal Sig. Dott. Gio. Battista Petrazzani di Bologna ed esibita in vendita dallo stesso.*, Rom.

Assereto (2007): Giovanni Assereto, *La città fedelissima: Savona e il governo genovese fra XVI e XVIII secolo*, Savona.

Assion u.a. (1969): Peter Assion, Gerhard Eis u. Roswitha Wisniewski, „Die Mirakel der Hl. Katharina von Alexandrien: Untersuchungen und Texte zur Entstehung und Nachwirkung mittelalerlicher Wunderliteratur“, Heidelberg, Univ. Diss.

Bardon (1963): Françoise Bardon, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris.

Bartsch (1808a): Adam von Bartsch, *Le peintre graveur VIII*, Wien.

Bartsch (1808b): Adam von Bartsch, *Le peintre graveur IX*, Wien.

Bartsch (1813a): Adam von Bartsch, *Le peintre graveur XIV*, Wien.

Bartsch (1813b): Adam von Bartsch, *Le peintre graveur XV*, Wien.

Bartsch (1811): Adam von Bartsch, *Le peintre graveur XIII*, Wien.

Bartsch (1818): Adam von Bartsch, *Le peintre graveur XVII*, Wien.

Bartsch u.a. (Hg.) (1980): Adam von Bartsch, Robert A. Koch, Walter L. Strauss u. John T. Spike, *The illustrated Bartsch: Early German Masters: Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever, 16, formerly Volume 8 (Part 3)*, New York.

Bartsch u.a. (Hg.) (1982): Adam von Bartsch, Suzanne Boorsch (Hg.), Walter L. Strauss u. John T. Spike, *The illustrated Bartsch: Italian Masters of the sixteenth century, 29, formerly Volume 15, part 2*, New York, NY.

Bartsch u.a. (Hg.) (1984): Adam von Bartsch, Sebastian Buffa, Walter L. Strauss u. John T. Spike, *The illustrated Bartsch: Italian masters of the sixteenth century. Antonio Tempesta, 37, formerly volume 17 (part 4)*, New York.

Bartsch u.a. (Hg.) (1985): Adam von Bartsch, Suzanne Boorsch (Hg.) u. John Spike (Hg.), *The illustrated Bartsch: Italian Masters of the sixteenth century, 28, 1, formerly Volume 15 (Part 1)*, New York, NY.

Bartsch u.a. (Hg.) (1986): Adam von Bartsch, Suzanne Boorsch (Hg.) u. John Spike (Hg.), *The illustrated Bartsch: Italian Masters of the sixteenth century, 31, formerly Volume 15, part 4*, New York.

Bartsch u.a. (Hg.) (1995): Adam von Bartsch, Madeline Cirillo Archer, Walter L. Strauss u. John T. Spike (Hgg.), *The illustrated Bartsch: Italian Masters of the sixteenth century, 28,2 Commentary (le Peintre-Graveur 15 [Part 1]*, New York.

Bartsch/Oberhuber (Hg.) (1978a): Adam von Bartsch u. Konrad Oberhuber (Hg.), *The illustrated Bartsch: The works of Marcantonio Raimondi and of his school, 26, formerly Volume 14 (Part 1)*, New York.

Bartsch/Oberhuber (Hg.) (1978b): Adam von Bartsch u. Konrad Oberhuber (Hg.), *The illustrated Bartsch: The works of Marcantonio Raimondi and of his school, 27, formerly Volume 14 (Part 2)*, New York.

Bartsch/Peters (Hg.) (1985a): Adam von Bartsch u. Jane S. Peters (Hg.), *The illustrated Bartsch: German masters of the sixteenth century. Jost Amman: Intaglio Prints and Woodcuts, 20 (Part 1), formerly Volume 9 (Part 3)*, New York.

Bartsch/Peters (Hg.) (1985b): Adam von Bartsch u. Jane S. Peters (Hg.), *The illustrated Bartsch: German masters of the sixteenth century. Jost Amman: Woodcuts, continued, 20 (Part 2), formerly Volume 9 (Part 3)*, New York.

Bartsch/Zucker (Hg.) (1980): Adam von Bartsch u. Mark J. Zucker (Hg.), *The illustrated Bartsch: Early Italian Masters, 25, formerly Volume 13 (Part 2)*, New York.

Bartsch/Zucker (Hg.) (1984): Adam von Bartsch u. Mark J. Zucker (Hg.), *The illustrated Bartsch: Early Italian Masters, 25 (Commentary), formerly Volume 13 (Part 2)*, New York.

Basan (1789): Pierre-François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes. Depuis l'origine de la Gravure, par F. Basan, Graveur, Seconde Édition, mise par ordre Alphabètique, considérablement augmentée & ornée de cinquante Estampes par différens Artistes célèbres, ou sans aucune, augré de l'Amateur. Tome Premier (A-L).*, Paris.

Becker (1854): Carl Becker, *Jobst Amman: Zeichner und Formenschneider, Kupferätzer und Stecher*, Leipzig.

Behrmann u.a. (o.J.): Carolin Behrmann, Jochen Pioch u. Anett Ladegast, „Crivelli, Alessandro“. http://requiem-projekt.de/db/ (Stand 6.2.2017).

Bergamo (1995): Romano Bergamo, *Storia dei comuni, frazioni e parrocchie della Lomellina, Band 1: Da Alagna a Mezzana Rabattone*, Pavia.

Biaudet (1910): Henry Biaudet, *Les nonciatures apostoliques permanentes jusqu'en 1648*, Helsinki.

Bibliothèque Nationale (Hg.) (1985): Bibliothèque Nationale (Hg.), *Ronsard, la trompette et la lyre. Gamerie Mansart 12 juin - 15 septembre 1985*, Paris.

Bielefeld (1968): Erwin Bielefeld, „Zwei antike Bildmotive in der Renaissance-Kunst. Mit 8 Abbildungen auf 5 Tafeln“, in: *Antike und Abendland* 14, H. 1, 41–51.

Bloemacher (2016): Anne Bloemacher, *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlin, München.

Bober u.a. (2010): Phyllis Pray Bober, Ruth Olitsky Rubinstein u. Susan Woodford, *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources. Second Edition*, London.

Borromeo (1985): Agostino Borromeo, „Crivelli, Alessandro“, in: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Hg.), *Dizionario biografico degli Italiani/31: Cristaldi - Dalla Nave*, Rom, 104–107.

Bozzato u.a. (2014): Francesco Bozzato, Guido Gozzi u. Alan Romitti, „Appunti per una storia del Castello“, in: Susanna Bortolotto (Hg.), *Lomello. La conservazione del costruito*, Roma, 125–162.

Brewster (1904): H. Pomeroy Brewster, *Saints and festivals of the Christian church*, New York.

Brunet (1860): Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres contenant 1° Un nouveau dictionnaire bibliographique. Dans lequel sont décrits les Livres rares, précieux, singuliers, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les languages anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours; avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites; des renseignements nécessaires pour reconnaître les contrefaçons, et collationner les anciens livres. On y a joint une concordance des prix*

*auxquels une partie de ces objets ont été portés dans les ventes publiques faites en France, en Angleterre et ailleurs, depuis près d'un siècle, ainsi que l'appréciation approximative des livres anciens qui se rencontrent fréquemment dans le commerce; 2° Une table en forme de catalogue raisonné. Où sont classés, selon l'ordre des matières, tous les ouvrages portés dans le Dictionnaire, et un grand nombre d'autres ouvrages utiles, mais d'un prix ordinaire, qui n'ont pas du être places au rang des livres ou rares ou précieux; par Jacques-Charles Brunet Chavalier de la Légion d'honneur cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur. Tome Premier Aa. - Chytræus*, Paris.

Buonaccorsi gen. Perino del Vaga, Piero (vor 1542/1545): Buonaccorsi gen. Perino del Vaga, Piero, „Psyche entdeckt Amor“. http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=%5B13560%5D&showtype=record (Stand 28.11.2017).

Bury (2001): Michael Bury, *The print in Italy 1550 - 1620*, London.

Calcagno (2013): Paolo Calcagno, *Savona, porto di Piemonte: L'economia della città e del suo territorio dal Quattrocento alla Grande Guerra*, Novi Ligure.

Carroll (1976): Eugene A. Carroll, *The drawings of Rosso Fiorentino. Vol. I*, New York.

Casalis (1836): Goffredo Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S.M. Il Re di Sardegna, Vol. III.*, Turin.

Caso (1994): Anna Caso, *I Crivelli: una famiglia milanese fra politica, società ed economia nei secoli XII e XIII*, Rom.

Castelli (2003): Giuseppe Castelli, „Le stanze del cardinale“, in: *Viglevanum: miscellanea di studi storici e artistici* Anno XIII, 16–25.

Cattaneo (1964): Enrico Cattaneo, „Gli Ostacoli posti dal Senato milanese alla pubblicazione del 1° Concilio provinciale (a. 1565)“, in: Città del Vaticano (Hg.), *La Sacra Congregazione del Concilio: Quarto Centenario della Fondazione (1564-1964)*, Città del Vaticano, 599–616.

Cengarle u.a. (2005): Federica Cengarle, Giorgio Chittolini u. Gian Maria Varanini (Hgg.), *Poteri signorili e feudali nelle campagne dell'Italia settentrionale fra Tre e Quattrocento: fondamenti di legittimità e forme di esercizio: atti del Convegno di studi (Milano, 11-12 aprile 2003)*, Florenz.

Chabod (1971): Federico Chabod, „Storia di Milano nell'epoca di Carlo V.“, in: Ebd., *Opere 3, II*, Turin.

Château-Musée Ville de Nemours (Hg.) (1985): Château-Musée Ville de Nemours (Hg.), *Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe siècle. Iconographie et contradictions*, Nemours.

Chlepa (1988): Heleni Anna Chlepa, „La casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma“, in: *Palladio: Rivista di Storia dell' Architettura e Restauro* Nuova Serie Anno I, Nr. 2, 85–98.

Comandù u.a. (2005): Angela Comandù, Elena Mariani, Cristiano Mazzi, Roberto Rossi u. Edda Vaiani, *Il Castello Mediceo di Melegnano: Luogo di storia, arte, cultura*.

Consulta Culturale Savonese (Hg.) (2010): Consulta Culturale Savonese, „Scempio a Palazzo Lamba Doria (sede della Camera di Commercio)/Camera di Commercio di Savona. Scempi a Palazzo Lamba Doria: che succede?“, in: *A Campanassa: Notiziario trimestrale di storia, arte, cultura, economia e vita sociale* Anno XXXVII, Numero 3/2010 (2010), 14.

Covini (2005): Nadia Covini, „In Lomellina nel Quattrocento: il declino delle stirpi locali e i “feudi accomprati”“, in: Federica Cengarle, Giorgio Chittolini u. Gian Maria Varanini (Hgg.), *Poteri signorili e feudali nelle campagne dell'Italia settentrionale fra Tre e Quattrocento: fondamenti di legittimità e forme di esercizio: atti del Convegno di studi (Milano, 11-12 aprile 2003)*, Florenz, 127–174.

Crawls (2007): Alexa Crawls, „Alessandro Crivelli: conte di Lomello. Cardinale di S.R.C.“. http://web.archive.org/web/20070418133703/http://www.lomellopv.pv.it/storia/personaggi/crivelli.htm (Stand 24.10.2017).

Cremonini (1999): Cinzia Cremonini, „Percorsi politici e identità sociale di una famiglia lombarda tra Sacro Romano Impero e Monarchia Cattolica: i Crivelli di Agliate“, in: Cinzia Cremonini (Hg.), *Titolati, cadetti e parvenus. Il caso lombardo tra Antico Regime e Rivoluzione Francese*, Rom, 25–75.

Cremonini (2012): Cinzia Cremonini, *Le Vie della Distinzione. Società, potere e cultura a Milano tra XV e XIX secolo*, Mailand.

Cristofori (1888): Francesco Cristofori, *Storia dei cardinali di Santa Romana Chiesa dal secolo V all'anno del Signore MDCCCLXXXVIII*, Rom.

Crivelli Visconti (1955): Vittorio Urbano Crivelli Visconti, *Le casate nobili d'Italia*, Rom.

Currie (Hg.) (2017): Elizabeth Currie (Hg.), *A cultural history of dress and fashion in the Renaissance*, London u.a.

de Cadenas y Vicent (1977): Vicente de Cadenas y Vicent, *El Protectorado de Carlos V en Génova: La "condotta" de Andrea Doria*, Madrid.

De Floriani (1978): Anna De Floriani (Hg.), *Restauro degli affreschi di Andrea e Ottavio Semino. Genova, Palazzo Cambiaso sede del Banco di Napoli. Mostra didattica 11 febbraio-10 marzo 1978*, Genua.

Delaborde (1888): Henri Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*, Paris.

Destrée (1895): Joseph Destrée, *Les Heures de Notre Dame dites de Hennessy étude sur un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique*, Brüssel.

Destrée (1923): Joseph Destrée, *Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy: oeuvre nationale pour la réproduction de manuscrits a miniatures de Belgiques*, Brüssel.

Di Levetzow Lantieri (2001): Carlo Di Levetzow Lantieri, *Il Palazzo Lantieri. Gorizia*, Monfalcone.

Donati (1978): Claudio Donati, „L'evoluzione della coscienza nobiliare“, in: Cesare Mozzarelli u. Pierangelo Schiera (Hgg.), *Patriziati e aristocrazie nobiliari. Ceti dominanti e organizzazione del potere nell'Italia centro-settentrionale dal XVI al XVIII secolo. Atti del seminario tenuto a Trento il 9-10 dicembre 1977, presso l'Istituto storico italo-germanico*, Trient, 13–36.

Dunand/Lemarchand (1977): Louis Dunand u. Philippe Lemarchand, *Les compositions de Jules Romain intitulées Les amours des Dieux gravées par Marc-Antoine Raimondi. Suite d'estampes présentée dans un ensemble d'oeuvres d'art restituant le climat d'humanisme de la Renaissance*, Bd. I, Lausanne.

Dunand/Lemarchand (1989): Louis Dunand u. Philippe Lemarchand, *Les compositions de Titien intitulées Les amours des Dieux gravées par Gian-Jacopo Caraglio selon les dessins préparatoires de Rosso Fiorentino et Perino del Vaga. II*, Genf.

Eiche (2004): Sabine Eiche, *Presenting the Turkey: The Fabulous Story of a Flamboyant and Flavourful Bird*, Florenz.

Elen (o. J.): Albert J. Elen, „Entry catalogus Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries“. http://collectie.boijmans.nl/en/object/127972/The-Month-September-%28Libra%29/Hans-Bol (Stand 10.12.2017).

Elmqvist Söderlund (2010): Inga Elmqvist Söderlund, *Taking possession of astronomy: Frontispieces and illustrated title pages in 17th-century books on astronomy*, Stockholm.

Erbentraut (1990): Regina Erbentraut, „Die "Spinola-Fresken" des Palazzo Pessagno Pallavicino und die Schlacht von Mühlberg“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 53*, 537–559.

Eubel u.a. (1923): Conrad Eubel, Wilhelm van Gulik u. Ludwig Schmitz-Kallenberg (Hgg.), *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificium, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series Volumen Tertium Saeculum XVI ab anno 1503 complectens quod cum societatis Goerresianae subsidio inchoavit Guilelmus van Gulik (†) Presbyter Monasteriensis, S. Theol. Doct. absolvit Conradus Eubel (†) Ord. Min. Conv., S. Theol. Doct. Editio altera quam curavit Ludovicus Schmitz-Kallenberg*, Padua.

Farris (1999): Giovanni (Hg.) Farris, *Compendio cronologico dell'istorie di Savona copiato da M.S. di Ottobuono Giordano Not[ari]o di Savona*, Savona.

Federici/Garms (2011): Fabrizio Federici u. Jörg Garms, *"Tombs of illustrious Italians at Rome": L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor*, Florenz.

Feist (2013): Ulrike Feist, *Sonne, Mond und Venus. Visualisierungen astronomischen Wissens im frühneuzeitlichen Rom*, Berlin.

Fiore (1979): Francesco Paolo Fiore, „Diffusione e trasformazione del linguaggio architettonico fiorentino: Il Palazzo della Rovere in Savona“, in: *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* 25, 23–30.

Fischer-Reichenbach (1940): Marie-Caroline de Fischer-Reichenbach, *Urbain III et Barberousse et les trois cardinaux Crivelli. Avec commentaires, annotations, pièces à l'appui et index des sources*, Bern.

Fischer-Reichenbach/Fischer-Reichenbach (Ill.) (1936): Marie-Caroline de Fischer-Reichenbach u. Henry-Frédéric de Fischer-Reichenbach (Ill.), *Alessandro Crivelli ou Les trois trônes: un histoire vraie racontée aux enfantes, petits et grands*, Bern.

Fuchs (1962): Harald Fuchs, „Enkyklios Paideia“, in: Theodor Klauser (Hg.), *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart, Sp. 365–398.

Gaab (2015): Hans Gaab, *Die Sterne über Nürnberg: Albrecht Dürer und seine Himmelskarten von 1515*, Petersberg.

Garoni (1874): Nicolò Cesare Garoni, *Guida storica, economica e artistica della città di Savona. Compilata coi Documenti degli Archivi Municipali*, Savona.

Gelli (1976): Jacopo Gelli, *Divise - motti e imprese di famiglie e personaggi italiani con CCCLXXI figure riprodotte da stampe originali*, Mailand.

Gessler (1950): Eduard Achilles Gessler, „Jagd und Weidwerk mit Jagdbildern nach Kupferstichen von Jost Ammann von Zürich (1539-1591) Neues Jagd- und Weydwerkbuch, Frankfurt, 1582“, *Appenzeller Kalender* 229, o. S.

Goñi Gaztambide (1949): José Goñi Gaztambide, „Los cuestores en España y la regalía de indulgencias“, in: Instituto P. Enrique Flórez (Hg.), *Hispania sacra: Revista de historia eclesiástica. Vol. II*, Madrid [u.a.], 3–45.

Gorfer (1990): Aldo Gorfer, *I castelli del Trentino: Guida. Vol. 3 Trento e Valle dell'Adige, Piano Rotaliano*, Trient.

Gori Gandellini (1771): Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori opera di Gio. Gori Gandellini Sanese. Tomo I*, Siena.

Götz/Wirth (1973): Ute Götz u. Karl-August Wirth, „Fakultäten, die vier“, in: Karl-August Wirth, Otto Schmitt, Ernst Gall, Ludwig Heinrich Heydenreich u. Hans Martin von Erffa (Hgg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK): Band 6 Eselsrücken - Farbe, Farbmittel*, München, Sp. 1183–1219.

Götze (2010): Oliver Götze, *Der öffentliche Kosmos. Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance*. Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2009, München.

Haar (1974): James Haar, „The Frontispiece of Gafori's Practica Musica (1496)“, *Renaissance Quarterly* 27, H. 1, 7–22.

Hansen (1984): Wilhelm Hansen, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher: Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München.

Heckscher/Wirth (1967): William S. Heckscher u. Karl-August Wirth, „Emblem, Emblembuch“, in: Karl-August Wirth, Otto Schmitt, Ernst Gall, Ludwig Heinrich Heydenreich u. Hans Martin von Erffa (Hgg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK): Band 5 Email-Eselsritt*, Stuttgart, Sp. 85–228.

Heinecken (1768): Karl Heinrich von Heinecken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Band 1*, Leipzig.

Herre (1907): Paul Herre, *Papsttum und Papstwahl im Zeitalter Philipps II.*, Leipzig.

Hinojosa (1896): Ricardo de Hinojosa, *Los despachos de la diplomacia pontificia en España. Memoria de una misión oficial en el Archivo secreto de la Santa Sede. Tomo Primero*, Madrid.

Holl (1971): Oskar Holl, „Monate, Monatsbilder“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie: Dritter Band Allgemeine Ikonographie: Laban - Ruth*, Freiburg im Breisgau, Sp. 274–279.

Hollstein (1954): Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700. Volume II Altzenbach-B. Beham*, Amsterdam.

Huber/Rost (1799): Michael Huber u. Carl Christian Heinrich Rost, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Vom Anfange dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeit; chronologisch und in Schulen geordnet, nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber von C. C. H. Rost. Dritter Band. Italiänische Schule*, Zürich.

„Il Casale di Martignano - Azienda agrituristica sulle sponde del lago“: „Il Casale di Martignano - Azienda agrituristica sulle sponde del lago“. http://www.casaledimartignano.it/?pagina=42&sf=casale (Stand 29.11.2017).

Kinney/Styron (2012): David Kinney u. Elisabeth Styron, „Ovid Illustrated: the Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text. Renaissance Re-Beginnings: Salomon-Solis Illustration Cycles 1557-1591“. http://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html (Stand 8.12.2017).

Klemm (2009): David Klemm, „Marcanton Raimondi (Umkreis): Diana und Aktäon | Hamburger Kunsthalle“. https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/marcanton-raimondi-umkreis/diana-und-aktaeon (Stand 12.12.2017).

Klemm u.a. (2009a): David Klemm, Hubertus Gaßner (Hg.) u. Andreas Stolzenburg (Hg.), *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle - Kupferstichkabinett: Italienische Sammlungen. Katalog*, Köln.

Klemm u.a. (2009b): David Klemm, Hubertus Gaßner (Hg.) u. Andreas Stolzenburg (Hg.), *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle - Kupferstichkabinett: Italienische Zeichnungen. Tafeln*, Köln.

Klinkenberg (1971): Hans Martin Klinkenberg, „Artes liberales/artes mechanicae“, in: Joachim Ritter u. Rudolf Eisler (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1: A-C*, Basel, Stuttgart, Sp. 531–535.

Koch (2006): Wilfried Koch, *Baustilkunde. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Gütersloh.

Kren (1988): Thomas Kren, „Simon Bening und die Entwicklung der Landschaft in der flämischen Kalenderillustration“, in: Thomas Kren u. Johannes Rathofer (Hgg.), *Flämischer Kalender: Clm 23638, Bayer. Staatsbibliothek, München = Flemish Calendar = Calendrier flamand. Kommentar*, Luzern, 9–85.

Kren/McKendrick (2003): Thomas Kren u. Scot McKendrick, *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. Exibition at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 17 June - 7 September 2003 and at the Royal Academy of Arts, London, 29 November 2003 - 22 February 2004*, Los Angeles, London.

Kren/Rathofer (1988): Thomas Kren u. Johannes Rathofer (Hgg.), *Flämischer Kalender: Clm 23638, Bayer. Staatsbibliothek, München = Flemish Calendar = Calendrier flamand. Kommentar*, Luzern.

Krünitz (Begr.)/Korth (1819): Johann Georg Krünitz (Begr.) u. Johann Wilhelm David Korth, *Oekonomisch-technologische Encyklopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte […]. Band 127: Rose-Rothkehlchen*, Berlin.

Kurth (1946): Willi Kurth, *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, New York.

Landau/Paul (Üb.) (1978): David Landau u. Anthony Paul (Üb.), *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Mailand.

Lanzoni (1927): Francesco Lanzoni, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII (An. 604)*, Faenza.

Le Blanc/Brunet (1854): Charles Le Blanc u. Jacques-Charles Brunet, *Manuel de l'amateur d'estampes contenant 1° Un dictionnaire des Gravures de toutes les nations. Dans lequel sont décrites les Estempes rares, précieuses et intéressantes, avec l'indication de leurs différents états, et des prix auxquels ces Estampes ont été portées dans les ventes publiques, en France et à l'Étranger, depuis un siècle. 2°Un Répertoire des Estampes dont les auteurs ne sont connus que par des marques figurées. 3° Un Dictionnaire des Monogrammes des Graveurs. 4° Une Table des Peintres, Sculpteurs, Architectes et Dessinateurs. D'après lesquels ont été gravées les Estampes mentionées dans l'ouvrage, avec renvoi aux Artistes qui ont reproduit leurs œuvres. 5° Une Table méthodique des Estampes décrites dans le Dictionnaire des Graveurs et dans le Répertoire et précédé de considérations sur l'histoire de la gravure ses divers procédés, le choix des Estampes, et la manière de les consever par M[onsieur] Ch[arles] Le Blanc [d]u Département des Estampes de la Bibliothèque Impériale ouvrage destiné a faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par M[onsieur] J[acques]-Ch[arles] Brunet. Tome Premier*, Paris.

Lehmann Jacobsen (1996): Maja Lehmann Jacobsen, *Das Bildprogramm der Villa Godi in Lonedo di Lugo*, Weimar u.a.

Leverotti (1992): Franca Leverotti, *Diplomazia e governo dello stato: I "famigli cavalcanti" di Francesco Sforza (1450 - 1466)*, Pisa.

Levi (1941): Doro Levi, „The Allegories of the Months in Classical Art“, in: *The Art Bulletin* 23, H. 4, 251–291.

Lindgren (1992): Uta Lindgren, „Artes liberales“, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 1: A-Bib*, Tübingen, Sp. 1080–1109.

Lindner (1976): Kurt Lindner, *Bibliographie der deutschen und der niederländischen Jagdliteratur von 1480 bis 1850*, Berlin.

Linzeler (1932): André Linzeler, *Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle. Tome premier, Androuet du Cerceau-Leu. Bibliothèque Nationale, Département des Estampes*, Paris.

Loschek/Wolter (2011): Ingrid Loschek u. Gundula Wolter, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart.

Lupo/Kliemann (1983): Michelangelo Lupo u. Julian Kliemann, *Villa Margone a Trento e il ciclo affrescato delle vittorie di Carlo V*, Trient.

Madia (Ed.) (2016): Chiara Madia (Ed.), „Gli affreschi della Cappella di Teodolinda“. http://www.lombardiabeniculturali.it/blog/articoli/3378/ (Stand 2.12.2017).

Magenta (2000): Gian Franco Magenta, *Lomello nella storia*, Lomello.

Magnani (1979): Lauro Magnani (Hg.), *Palazzo del Banco di Napoli (Agostino Pallavicino)*, Genua.

Magnani (2010): Lauro Magnani, „Gli affreschi di committenza Spinola nel Palazzo della Rovere di Savona“, in: Maria Di Dio (Hg.), *Interventi di restauro nel Palazzo della Rovere di Savona*, Genua, 142–161.

Magnien/Deu de Perthes (1809): Vivent Magnien u. Louis Joseph Deu de Perthes, *Dictionnaire des productions de la nature et de l'art, qui font l'objet du commerce de la France, soit avec l'étranger, soit avec ses colonies ; et des droits auxquels elles sont imposées. Par M. Magnien, Administrateur des Douanes, Membre du conseil d'administration de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale; et M. Deu, ancien directeur des Douanes, receveur principal à Rouen. Tome Second. Deuxiéme Partie.*, Paris.

Maigne (1864): W[?] Maigne, *Dictionnaire classique des origines, inventions et découvertes dans les arts, les sciences et les lettres présentant une exposition sommaire des grandes conquêtes du génie de l'homme. Ouvrage destiné aux gens du monde et aux élèves des écoles par W. Maigne*, Paris.

Malandra (1990): Guido Malandra, *Bernardo Ferrero e il suo palazzo*, Savona.

Malandra (2010): Guido Malandra, *Bernardo Ferrero e il suo palazzo*, Savona.

Manno (o.J. [vor 1918]): Antonio Manno, *Il Patriziato Subalpino: dizionario genealogico, VIII. Constantin - Cuttica*.

Mansilla Reoyo (1956): Demetrio Mansilla Reoyo, „La reorganización eclesiástica española del siglo XVI“, in: *Anthologica annua* 4, 97–238.

Mansone (2013): Giulia Mansone, „29: Meleagro“. http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-viii/meleagro/immagini/29-meleagro/ (Stand 8.12.2017).

Maritan (2006): Gianfranco Maritan, „Palazzo Mocenigo-Querini“. http://salvalarte.legambientepadova.it/moceni.htm (Stand 13.12.2017).

Markey (2016): Lia Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, University Park, Pennsylvania.

Maróti (1979): Egon Maróti, „Zu Columellas Weiterleben im Frühmittelalter“, in: *Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 27, 437–447.

Meetz (1993/2003): Karen Meetz, „"Tempora triumphant". Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen“, Bonn.

Mende (2002): Matthias Mende, „Nackte, weibliche Gestalt, den Tierkreis haltend“, in: Rainer Schoch, Matthias Mende u. Anna Scherbaum (Hgg.), *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk. Band II Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, München, 511-512, Nr. A 13.

Menniti (1998): Ippolito Antonio Menniti, „Francesco I Sforza“, in: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Hg.), *Dizionario biografico degli Italiani/50: Francesco I Sforza - Gabbi*, Roma, 1–15.

Mertens (1994): Veronika Mertens, *Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden.

Milazzo (2000): Giuseppe Milazzo, *Il Palazzo Ferrero-Colonna-Cambiaso*, Savona.

Mommsen (1879): Theodor Mommsen, „Die Quellen der Langobardengeschichte des Paulus Diaconus“, in: *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* Bd. 5, H. 1, 51–105.

Nagler (1835a): Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. Bearbeitet von Dr. G[eorg] K[aspar] Nagler. Erster Band. A-Boe.*, München.

Nagler (1835b): Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. Bearbeitet von Dr. G[eorg] K[aspar] Nagler. Zweiter Band. Börner. - Cleoetas.*, München.

Nagler (1858): Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben &c. bedient haben. Mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel von Kunstsammlern, der Stempel der alten Gold- & Silberschmiede, der Majolicafabriken, Porcellan-Manufacturen u. s. w. - Nachrichten über Maler, Zeichner, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher, Formschneider, Briefmaler, Schreibkünstler, Lithographen, Stempelschneider, Emailleure, Goldschmiede, Niello-, Metall- & Elfenbein-Arbeiter, Graveure, Waffenschmiede u. s. w. Mit den raisonnirenden Verzeichnissen der Werke anonymer Meister, deren Zeichen gegeben sind, und der Hinweisung auf die mit Monogrammen oder Initialen bezeichneten Produkte bekannter Künstler. Ein für sich bestehendes Werk, aber zugleich auch Ergänzung und Abschluss des Neuen allgemeinen Künstler-Lexicons, und Supplement zu den bekannten Werken von A. Bartsch, Robert-Dumesnil, C. le Blanc, F. Brulliot, J. Heller u. s. w. Bearbeitet von Dr. G[eorg] K[aspar] Nagler, Verfasser des neuen allgemeinen Künstler-Lexicons &c. I. Band. A-CF.*, München.

Nagler (1863): Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben &c. bedient haben. Mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel von Kunstsammlern, der Stempel der alten Gold- & Silberschmiede, der Majolicafabriken, Porcellan-Manufacturen u. s. w. - Nachrichten über Maler, Zeichner, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher, Formschneider, Briefmaler, Schreibkünstler, Lithographen, Stempelschneider, Emailleure, Goldschmiede, Niello-, Metall- & Elfenbein-Arbeiter, Graveure, Waffenschmiede u. s. w. Mit den raisonnirenden Verzeichnissen der Werke anonymer Meister, deren Zeichen gegeben sind, und der Hinweisung auf die mit Monogrammen oder Initialen bezeichneten Produkte bekannter Künstler. Ein für sich bestehendes Werk, aber zugleich auch Ergänzung und Abschluss des Neuen allgemeinen Künstler-Lexicons, und Supplement zu den bekannten Werken von A. Bartsch, Robert-Dumesnil, C. le Blanc, F. Brulliot, J. Heller u. s. w. Bearbeitet von Dr. G[eorg] K[aspar] Nagler, Verfasser des neuen allgemeinen Künstler-Lexicons &c. III. Band. GK - IML.*, München.

Nagler (2010): Oliver Nagler, „Sechs Triumphe nach Petrarca (nach 1539) von Georg Pencz“, in: Karl Möseneder (Hg.), *Zwischen Dürer und Raffael - Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, 61–83.

Nagler (2010): Justine Nagler, „Zwölf Taten des Hercules (1542-1548) von Sebald Beham“, in: Karl Möseneder (Hg.), *Zwischen Dürer und Raffael - Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, 85–113.

Neuber (2014): Wolfgang Neuber, „‚Sinn-Bilder‘: Emblematik in der Frühen Neuzeit“, in: Claudia Benthien u. Brigitte Weingart (Hgg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin, 341–356.

Nolte (1922): Friedrich Nolte, „Die Armillarsphäre“, Erlangen.

Oberhuber (1968): Konrad Oberhuber, „Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser“, in: Tilmann Buddensieg u. Matthias Winner (Hgg.), *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, Berlin, 207–224.

Ortner (1998): Alexandra Ortner, *Petrarcas "Trionfi" in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf "cassoni" und "deschi da parto" des 15. Jahrhunderts*, Weimar.

Ottani Cavina (1966): Anna Ottani Cavina, *Gli Affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna.

Pacini (2006): Arturo Pacini, „Genoa in the Sixteenth Century: A Historical Overview“, in: Jonathan Bober (Hg.), *Luca Cambiaso 1527 - 1585. Exibition Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 15 September 2006 - 14 January 2007; Palazzo Ducale, Genoa, 3 March 2007 - 8 July 2007*, Cinisello Balsamo, 14–19.

Paisey (2002): David Paisey, *Catalogue of German printed books to 1900*, London.

Parma Armani (1977): Elena Parma Armani, *Villa del Principe Doria a Fassolo*, Genua.

Passavant (1864): Johann David Passavant, *Le Peintre-Graveur VI. Contenant l'histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin jusque vers la fin du XVI siècle. L'histoire du nielle avec complément de la partie descriptive de l'essai sur les nielles de Duchesne ainé et un catalogue supplémentaire aux estampes du XV. et XVI. siècle du Peintre-Graveur de Adam Bartsch. Tome sixième et dernier. Avec la table générale et alphabétique des maitres et des monogrammes.*, Leipzig.

Pertz (1848): Georg Heinrich Pertz (Hg.), *Monumenta Germaniae historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Scriptorum Tomus VIII.*, Hannover.

Pesenti (2002): Franco Renzo Pesenti, „Ottavio Semino e Nicolosio Granello nella villa Centurione-Doria a Pegli“, in: *Trasparenze*, H. 16, 3–20.

Pessa Montagni (1986): Loredana Pessa Montagni, „Gli affreschi della Villa Doria di Pegli: un unicum del Cinquecento genovese“, in: *Paragone. Arte* 37, H. 437, 3–24.

Peter (1902-1909): Rudolf Peter, „Pudicitia“, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie: Pasikrateia - Pyxios nebst Schluss von Palladion und Phoinix. Dritter Band, zweite Abteilung*, Leipzig, Sp. 3273–3277.

Peters (1973): Heinz Peters, „Falke, Falkenjagd, Falkner und Falkenbuch“, in: Karl-August Wirth, Otto Schmitt, Ernst Gall, Ludwig Heinrich Heydenreich u. Hans Martin von Erffa (Hgg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK): Band 6 Eselsrücken - Farbe, Farbmittel*, München, Sp. 1251–1366.

Petrucci (1985): Franca Petrucci, „CRIVELLI, Lodrisio“, in: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Hg.), *Dizionario biografico degli Italiani/31: Cristaldi - Dalla Nave*, Rom, 146–152.

Pixley (1998): Mary Louise Pixley, *Patronage and the construction of nobility: The Villa Godi fresco cycle and the villa's role in the Veneto and the politics of a sixteenth-century patrician family*. Philadelphia, Pa., Univ. of Pennsylvania, Diss., 1998.

Pollet (1995a): Christophe Pollet, *Les gravures d'Étienne Delaune (1518 - 1583). Texte*. Zugl.: Strasbourg, Univ., Diss., 1995, Villeneuve d'Ascq.

Pollet (1995b): Christophe Pollet, *Les gravures d'Étienne Delaune (1518 - 1583). Catalogue II*. Zugl.: Strasbourg, Univ., Diss., 1995, Villeneuve d'Ascq.

Ponte (1887): Giuseppe Ponte, „Antichità Lomelline - I. Di una Necropoli presso Lomello.“, in: *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino* 5, 326–338.

Ponte (1964/1966): Giuseppe Ponte, „Archeologia Lomellina“, *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* Anno LXIV, Nuova serie, Volume XVI, Fascicolo II, 97–202.

Prinelli/Torriani (2011): Gabriele Prinelli u. Gemma Torriani, *Alessandro Crivelli, Cardinale e feudatario a Lomello (1511-1574)*, Lomello.

Redig de Campos (1983): Deoclecio Redig de Campos, „La stufetta del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 221–240.

Rex (2002): Hannelore Rex, „Die lateinische Agrarliteratur von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit“, Wuppertal.

Richter (2009): Katja Richter, „Der Triumph des Kreuzes: Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts“, Berlin.

Robert/Matz (Hgg.) (1890): Carl Robert (Hg.) u. Friedrich Matz (Hg.), *Die antiken Sarkophag-Reliefs im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts mit Benutzung der Vorarbeiten von Friedrich Matz herausgegeben und bearbeitet von Carl Robert. Zweiter Band: Mythologische Cyklen*, Berlin.

Robert-Dumesnil (1850): Alexandre Pierre François Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch. Tome Huitieme*, Paris.

Robert-Dumesnil (1865): Alexandre Pierre François Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch. Tome Neuvieme*, Paris.

Roscher (1884-1890): Wilhelm Heinrich Roscher, „Aigle“, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie: Erster Band, Abteilung 1 Aba-Evan*, Leipzig, Sp. 153.

Rosselli (1997): Donatella Rosselli, „Ferrero, Guido“, in: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Hg.), *Dizionario biografico degli italiani/47: Ferrero-Filonardi*, Rom, 27–29.

Rotondi (1958): Pasquale Rotondi, *Il palazzo Lamba Doria a Savona*, Savona.

Röttinger (1907): Heinrich Röttinger, „Hans Wechtlin mit 3 Tafeln und 41 Textabbildungen“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXVII, H. 1, 1–54.

Röttinger (1926): Heinrich Röttinger, *Dürers Doppelgänger*, Strassburg.

Rousseau (2015): Marina Rousseau, „Pictura et Posesis in Caraglio's Loves of Gods“. Master Thesis, London.

Rubach (2016): Birte Rubach, *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin.

Ruysschaert (1956): José Ruysschaert, „CRIVELLI (Alessandro)“, in: Alfred Baudrillart, Albert de Meyer u. Ètienne van Cauwenbergh (Hgg.), *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques. Tome Treizième CLINGE - CZORNA*, Paris, Sp. 1041.

Salomoni (1806): Angiolo Salomoni, *Memorie storico-diplomatiche degli Ambasciatori, Incaricati d'affari, Corrispondenti, e Delegati, che la città di Milano inviò a diversi suoi principi dal 1500 al 1796. Raccolte e pubblicate da Angiolo Salomoni.*, Mailand.

Santoro (1948): Caterina Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Mailand.

Savio (1913): Fedele Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni. La Lombardia. Parte I: Milano*, Florenz.

Scaduto (1964): Mario Scaduto, *L'epoca di Giacomo Lainez. - Il Governo (1556 - 1565). Vol. III*, Rom.

Schneyder (1846): Johann Schneyder, *Ueber den Wein- und Obstbau der alten Römer*, Rastatt.

Schultz (2007): Celia E. Schultz, „Sanctissima femina: Social categorization and women’s religious experience in the Roman Republic“, in: Maryline Parca u. Angeliki Tzanetou (Hgg.), *Finding Persephone: women's rituals in the ancient Mediterranean*, Bloomington, 92–113.

Sciolla (2008): Gianni Carlo Sciolla, „"Facilità", "Fierezza", "Prestezza" e "Grazia": definizioni della maniera di Luca Cambiaso negli scrittori del secondo Cinquecento“, in: Lauro Magnani u. Giorgio Rossini (Hgg.), *La "Maniera" di Luca Cambiaso. Confronti, spazio decorativo, tecniche atti del convegno, Genova, 29 - 30 giugno 2007*, Genua, 35–43.

Seibert (1994a): Jutta Seibert, „Künste, mechanische (Artes meschanicae)“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, Basel, Wien, Sp. 701–703.

Seibert (1994b): Jutta Seibert, „Künste, sieben freie (artes liberales)“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, Basel, Wien, Sp. 703–713.

Staab (1993): Franz Staab, „Agrarwissenschaft und Grundherrschaft. Zum Weinbau der Klöster im Frühmittelalter“, in: Alois Gerlich (Hg.), *Weinbau, Weinhandel und Weinkultur. Sechstes Alzeyer Kolloquium*, Stuttgart, 1–48.

Stagno (2005): Laura Stagno, *Palazzo del Principe: Villa di Andrea Doria, Genova*, Genua.

Stern (1955): Henri Stern, „Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois“, in: *Revue Archéologique* 45, 141–186.

Strada (2014): Paola Strada, „Santa Maria Maggiore e la Canonica. Tracce dell'antico portale sud“, in: Paola Marina De Marchi u. Michele Palazzo (Hgg.), *La basilica di Santa Maria Maggiore di Lomello: l'architettura e il ciclo decorativo in stucco. Ricerche, restauro e valorizzazione*, Florenz, 89–95.

Šusta (1904): Josef Šusta, *Die römische Curie und das Concil von Trient unter Pius IV. Aktenstücke zur Geschichte des Concils von Trient. Erster Band*, Wien.

Talvacchia (1999): Bette Talvacchia, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, NJ.

Tönnesmann (1994): Andreas Tönnesmann, „Le palais ducal d'Urbino: humanisme et réalité sociale“, in: Jean Guillaume (Hg.), *Architecture et vie sociale: L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, Paris, 137–153.

Torre (2003): Angelo Torre, „Le terre degli Scarampi. Appunti per una lettura della Langa astigiana in età moderna“, in: Elena Ragusa u. Angelo Torre (Hgg.), *Tra Belbo e Bormida: luoghi e itinerari di un patrimonio culturale*, Asti, 33–46.

Toso d'Arenzano (1962): Rodolfo Toso d'Arenzano, „Ausano“, in: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Hg.), *Dizionario biografico degli Italiani/4: Arconati - Bacaredda*, Rom, 596–597.

Turconi Sormani (2015): Matteo Turconi Sormani, *Le grandi famiglie di Milano: Dai Visconti agli Sforza, dai Crespi ai Pirelli, dai Falck ai Rizzoli*, Rom.

Türk (1897-1902): Gustav Türk, „Paris“, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Dritter Band, Erste Abteilung: Nabaiothes-Pasicharea*, Sp. 1580–1638.

Turner (1966): Almon Richard Turner, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton, NJ.

Ullrich (2006): Uta Barbara Ullrich, *Der Kaiser im "giardino dell'Impero": zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts*, Berlin.

University of California Los Angeles u.a. (Hg.) (1994): University of California Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Metropolitan Museum of Art u. The French Renaissance in prints from the Bibliotèque nationale de France, *The French Renaissance in prints from the Bibliotèque nationale de France. Exibition UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles November 1, 1994, through January 1, 1995. The Metropolitan Museum of Art, New York January 12, through March 19, 1995. Bibliothèque Nationale de France, Paris April 20, through July 10,1995.*, Los Angeles.

Vilardi 2003: Mirella Vilardi, "Il Paradiso sulla volte del castello di Lomello", in: *Oltre: Bimestrale di cultura, ambiente e turismo*, Anno XIX, Numero 110, Voghera 2008, S. 40-47.

Warner/Preuschoft (Üb.) (1989): Marina Warner u. Claudia Preuschoft (Üb.), *In weiblicher Gestalt: Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek bei Hamburg.

Webster (1938): James Carson Webster, *The Labors of the Months in antique and mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*, Princeton.

Weinberger (1921): Martin Weinberger, „Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule“, Strassburg.

Welch (1995): Evelyn S. Welch, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven, London.

Zuccari (1984): Alessandro Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Turin.

Zucchi (1904): Mario Zucchi, „Lomello (476-1796) con un cenno sul periodo delle origini“, in: *Miscellanea di storia italiana.* Terza serie, Tomo IX (XL della raccolta), 271–377.

# Abbildungsnachweis

Abb. 1: Archiv der Autorin

Abb. 2: http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A50a001

Abb. 3: http://www.lombardiabeniculturali.it/blog/articoli/3378/

Abb. 4: Archiv der Autorin

Abb. 5: Ciaconius 1677a, Sp. 1123

Abb. 6: Grabmal Inschrift Aracoeli

Abb. 7-8: Archiv der Autorin

Abb. 9: Royal Collection London

Abb. 10: Archiv der Autorin

Abb: 11: Gelli, S. 169, Nr. 650

Abb. 12-18, 20, 22: Archiv der Autorin

Abb. 19: Ovid, Metamorphosen 1553

Abb. 21: Ovid, Metamorphosen 1553

Abb. 23: The Illustrated Bartsch, Band 19, 565

Abb. 24: Bortolotto, S. 134

Abb. 25: Archiv der Autorin

Abb. 26: Meertens S. 370, Abb. 34

Abb. 39: deutschefotothek.de

Abb. 40: British Library

Abb. 41: Château-Musée Ville de Nemours 1985, S. 124, Nr. 70

Abb. 42: Di Levetzow Lantieri 2001, 11

Abb. 43: Bayerische Staatsbibliothek München

Abb. 44: Daniello 1559, 32v.

Abb. 45: The Morgan Library and Museum

Abb. 46-55: Archiv der Autorin

Abb. 56: The Illustrated Bartsch, Band 31, 414

Abb. 57-60: Archiv der Autorin

Abb. 61: https://www.pinterest.de/pin/470837336019577209/

Abb. 62: Turner 1966, Abb. 157

Abb. 63: Eiche 2004, 14, Abb. 3

Abb. 64: Lupo 1983, 38, fig. 62

Abb. 65: Lupo 1983, 160, Tav. LIV, Ausschnitt

Abb. 66: Lupo 1983, 166, Tav. LX, Ausschnitt

Abb. 67: Gorfer 1990, 357

Abb.68:https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palazzo_delle_Albere_(Trento)?uselang=de#/media/File:Boscaiolo.jpg

Abb. 69: Turner 1966, Abb. 138

Abb. 70-74: Archiv der Autorin

Abb. 75: Camera di Commercio di Savona

Abb. 76: The Illustrated Bartsch, Bd. 28,1, 41

Abb. 77: Kunsthalle Hamburg, Kupferstichkabinett

Abb. 78: Archiv der Autorin

Abb. 79: © The Trustees of the British Museum

Abb. 80: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 113

Abb.: 81: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 128

Abb. 82: Archiv der Autorin

Abb. 83: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 140

Abb. 84: Archiv der Autorin

Abb. 85: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 95

Abb. 86: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 126

Abb. 87: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 131

Abb. 88: Archiv der Autorin

Abb. 89: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 124

Abb. 90: Archiv der Autorin

Abb. 91: Archiv der Autorin

Abb. 92: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 132

Abb. 93-94: Archiv der Autorin

Abb. 95: Metropolitan Museum

Abb. 96: Archiv der Autorin

Abb. 97: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 125

Abb. 98: Archiv der Autorin

Abb. 99: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 138

Abb. 100: Archiv der Autorin

Abb. 101: Museum Nürnberger Kunst

Abb. 102: Archiv der Autorin

Abb. 103: Camera di Commercio di Savona

Abb. 104-105: Archiv der Autorin

Abb. 106: Museum Nürnberger Kunst

Abb. 107: Archiv der Autorin

Abb. 108: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 178

Abb. 109-119: Archiv der Autorin

Abb. 120: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 100

Abb. 121: Archiv der Autorin

Abb. 122: The Illustrated Bartsch, Bd. 25, 75

Abb. 123-125: Archiv der Autorin

Abb. 126: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 96

Abb. 27: Archiv der Autorin

Abb. 128: The Illustrated Bartsch, Bd. 26, 293

Abb. 129: Archiv der Autorin

Abb. 130: Camera di Commercio di Savona

Abb. 131-132: Archiv der Autorin

Abb. 133: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 29

Abb. 134-147: Archiv der Autorin

Abb. 148: https://de.wikipedia.org/wiki/Medea#/media/File:Jason_Medea_Altemps_Inv8647-8648.jpg

Abb. 149:
https://it.wikipedia.org/wiki/Storie_di_Giasone_e_Medea#/media/File:Livre_de_la_conqueste_de_la_Toison_d%27Or-_Medea_meets_Jason.jpg

Abb. 150-151: Archiv der Autorin

Abb. 152: https://de.wikipedia.org/wiki/Medea#/media/File:Jason_Golden_Fleece_Altemps_Inv8647.jpg

Abb. 153: http://salvalarte.legambientepadova.it/foto/mocenigo/17.htm

Abb. 154:
https://it.wikipedia.org/wiki/Storie_di_Giasone_e_Medea#/media/File:Fregio_di_Giasone_e_Medea_13_agostino_carracci,_giasone_trafuga_il_vello_d%27oro,_1584_ca..JPG

Abb. 155-159: Archiv der Autorin

Abb. 160: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urteil_des_Paris.jpg

Abb. 161-162: Archiv der Autorin

Abb. 163: https://www.europeana.eu/portal/de/record/90402/RP_P_OB_35_620.html

Abb. 164-166: Archiv der Autorin

Abb. 167: Rousseau 2015, 30, Fig. 13

Abb. 168: Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain divisee en trois livres*, Paris, 1546, Buch 3, 300

Abb. 169: Bober/Rubinstein, Abb. Nr. 23

Abb. 170-176: Archiv der Autorin

Abb. 177: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3022799&partId=1&searchText=Story+of+Psyche&page=1

Abb. 178: Bloemacher 2016, 229, Abb. 177 (Ausschnitt)

Abb. 179: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1619062&partId=1&searchText=Marco+da+Ravenna&page=2

Abb. 180: Archiv der Autorin

Abb. 181-184: The Illustrates Bartsch, Bd. 28, 206-209

Abb. 185: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1438229&partId=1&searchText=Marco+da+Ravenna&page=2

Abb. 186: Archiv der Autorin

Abb. 187: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 135

Abb. 188-190: Archiv der Autorin

Abb. 191: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 122

Abb. 192-193: Archiv der Autorin

Abb. 194: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 139

Abb. 195-196: Archiv der Autorin

Abb. 197: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 127

Abb. 198-200: Archiv der Autorin

Abb. 201: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 98

Abb. 202: Estienne 1546, 3. Buch, 294

Abb. 203-206: Archiv der Autorin

Abb. 207: The Illustrated Bartsch, Bd. 19, 58

Abb. 208-209: Archiv der Autorin

Abb. 210: The Illustrated Bartsch, Bd. 19, 59

Abb. 211: Archiv der Autorin

Abb. 212: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 53

Abb. 213-214: Archiv der Autorin

Abb. 215: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 182

Abb. 216: Archiv der Autorin

Abb. 217: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 2; 204

Abb. 218: Archiv der Autorin

Abb. 219: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 90

Abb. 220-223: Archiv der Autorin

Abb. 224: http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG2002/491]&showtype=record

Abb. 225: Archiv der Autorin

Abb. 226: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 2; 60

Abb. 227: Archiv der Autorin

Abb. 228: Bober/Rubinstein, Nr. 119

Abb. 229-231: Archiv der Autorin

Abb. 232: http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1971/395]&showtype=record

Abb. 233-234: Archiv der Autorin

Abb. 235: The Illustrated Bartsch, Bd. 28, 88

Abb. 236: https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/4drawing/06/21ganyme.html

Abb. 237:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532?sortBy=Relevance&ft=Domenico+Campagnola+Leda&offset=0&rpp=20&pos=2

Abb. 238: : Camera di Commercio di Savona

Abb. 239-264: Archiv der Autorin

Abb. 265: De Floriani 1978, 35, Fig. 24 (Ausschnitt)

Abb. 266: Magnani 2010, 150, Abb. 195 (Ausschnitt)

Abb. 267: Magnani 2010, 151, Abb. 200

Abb. 268: Magnani 2010, 151, Abb. 201

Abb. 269: Magnani 2010, 152, Abb. 202

Abb. 270: Lupo 1983, 93, Tav. IV (Ausschnitt)

Abb. 271: Lupo 1983, 99, Tav. X (Ausschnitt)

Abb. 272: http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_23001

Abb. 273: Foto: © Albertina, Wien

Abb. 274: https://archive.org/details/Cosmographicusl00Apia

Abb. 275: © Universitätsbibliothek Bamberg

Abb. 276: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b26000647/f1.item

Abb. 277: http://www.rdklabor.de/wiki/Fakult%C3%A4ten,_die_vier

Abb. 278: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399345?sortBy=Relevance&ft=Delaune+Astronomie&offset=0&rpp=20&pos=1

Abb. 279: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/751364?sortBy=Relevance&ft=Delaune+Astrologia&offset=0&rpp=20&pos=1

Abb. 280: Typotius 1602, 54 (Ausschnitt)

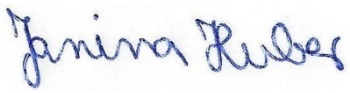
**Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere hiermit eidesstattlich, dass ich meine vorliegende Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Die Arbeit wurde vorher nicht in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht und die eingereichte schriftliche Fassung entspricht derjenigen auf dem elektronischen Speichermedium.

Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Stellen sind unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

Hamburg, den 20.12.2017



Ort, Datum

Unterschrift (Vor- und Nachname)

# Bildanhang



**Abb. 1**: Wappen von Gian Galeazzo Visconti an der Turmfassade des Kastells



**Abb. 2**: Emblem I, aus: Alciato, Emblemata, Lyon 1550



**Abb. 3**: Umkreis der Malerfamilie Zavattari, Treffen von Theodelinde und Agilulf in Lomello (Ausschnitt), *cappella maggiore*, Dom, Monza



**Abb. 4**: Lomello, *Castello Crivelli*, Ansicht des heutigen Haupteingangs mit dem Zugbrückenturm



**Abb. 5**: Portrait von Urban III. mit dem ursprünglichen Familienwappen




**Abb. 6:** Inschrifttafel des Epitaphs von Kardinal Alessandro Crivelli, 1571, Rom, *Santa Maria in Aracoeli*, linkes Querhaus



**Abb. 7**: Sargdeckelgravur des Grabmals von Kardinal Alessandro Crivelli



**Abb. 8**: Erste Zeile der Inschrift oberhalb der Inschrifttafel anhand einer älteren Fotografie, vermutlich Ende des 19. Jahrhunderts




**Abb. 9**: Zeichnung aus dem Besitz des Kardinals Alessandro Albani, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, Royal Collection, London




**Abb. 10**: Fotografie einer Zeichnung von Cerubino Cornieti nach dem Grabmalsportrait von Alessandro Crivelli

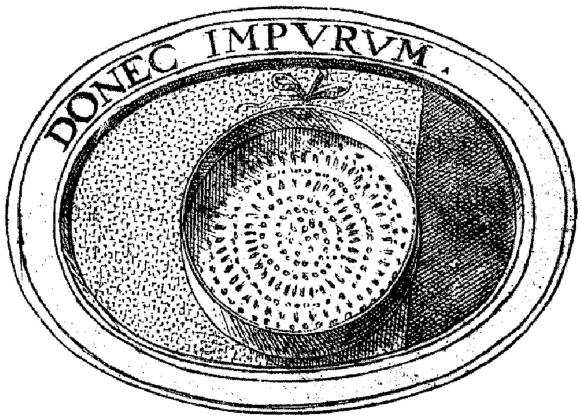



**Abb. 11**: Imprese der Accademia dei Travagliati



**Abb. 12**: Einhornimprese als Teil des Familienwappen auf dem Grabmal von Alessandro Crivelli



**Abb. 13**: Innenhofarkaden des Castello Crivelli



**Abb. 14**: Reste der Gewölbefresken der Innenhofloggia



**Abb. 15**: Reste der Malereien innerhalb der Arkadenloggia



**Abb. 16**: Reste einer Ruinenlandschaft in der Arkadenloggia



**Abb. 17**: Zentraler Deckenspiegel des Turmzimmers



**Abb. 18**: Meleager übergibt Atalanta den Kopf des Kalydonischen Ebers im Turmzimmer



**Abb. 20**: Kephalus und Procris im Turmzimmer





**Abb. 19**, **Abb. 21**: Virgil Solis, Illustrationen zu Ovid Metamorphosen



**Abb. 22**: Truthahn-Detail im Turmzimmer

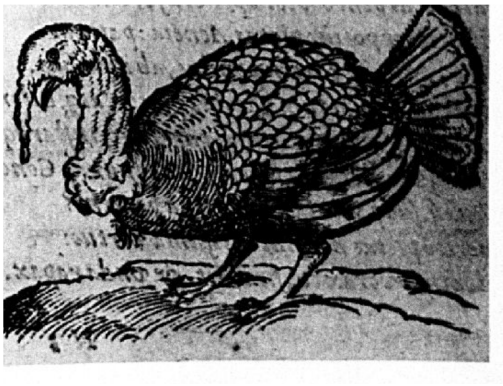


**Abb. 23**: Virgil Solis, Truthahn

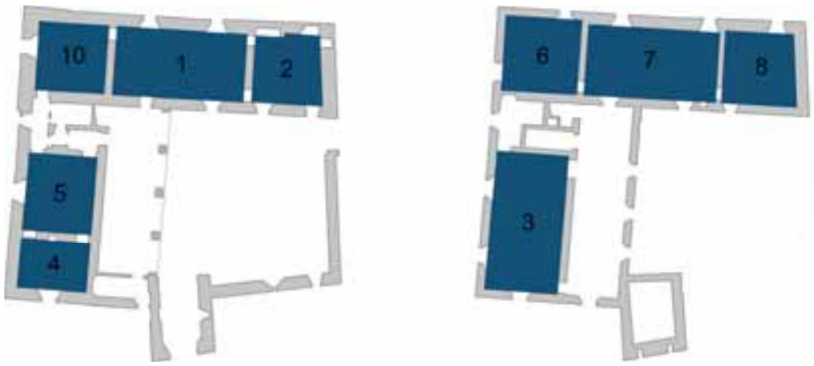



**Abb. 24**: Grundrisse des Piano rialzato (links) und des ersten Stockwerkes (rechts): Nr. 5 Prima Camera; Nr. 4: Seconda Camera; Nr. 3: Sala



**Abb. 25**: Zentrale Mittelfigur des ersten Raums im Hochpaterre

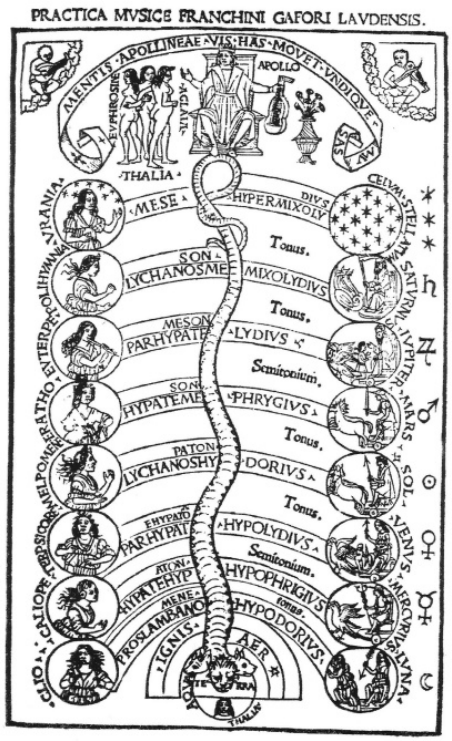



**Abb. 26**: Gafurius, Practica musicae, 1496



**Abb. 27**: März



**Abb. 28**: April



**Abb. 29**: Mai



**Abb. 30**: Juni



**Abb. 31**: Juli



**Abb. 32**: August



**Abb. 33**: September



**Abb. 34**: Oktober



**Abb. 35**: November



**Abb. 36**: Dezember



**Abb. 37**: Januar



**Abb. 38**: Februar



**Abb. 39**: Rebmann von Jost Amman, 1568

**Abb. 40**: Simon Bening, Märzminiatur aus dem sog. *Golf Book*





**Abb. 41**: Étienne Delaune, Mai, vor 1556



**Abb. 42**: Gorizia, Palazzo Lantieri, Marcello Fogolino (zugeschrieben), Falkenjagd



**Abb. 43**: Augustminiatur mit Apfelernte, sog. *Munich-Montserrat Hours*, fol. 10r.



**Abb. 44**: Titelholzschnitt aus der Georgica des Virgil, 1559



**Abb. 45**: Simon Bening, Dezemberminiatur der sog. *Da Costa Hours*, fol. 13v.



**Abb. 46**: Zentraler Deckenspiegel im zweiten Raum im Hochparterre



**Abb. 47**: Geburt und Waschung der Heiligen Katharina von Alessandria



**Abb. 48**: Disput mit orientalischen Gelehrten



**Abb. 49**: Die Begegnung mit dem Eremiten



**Abb. 50**: Erste Erscheinung des Jesuskindes



**Abb. 51**: Mystische Verlobung mit dem Jesuskind



**Abb. 52**: Disput mit dem Kaiser



**Abb. 53**: Im Gefängnis



**Abb. 54**: Verurteilung



**Abb. 55**: Martyrium



**Abb. 56**: Kupfersicht von Mario Cartaro, 1567



**Abb. 57**: Tod und Translation auf den Berg Sinai



**Abb. 59**: Weiteres Detail des Frieses im Saal des ersten Obergeschosses

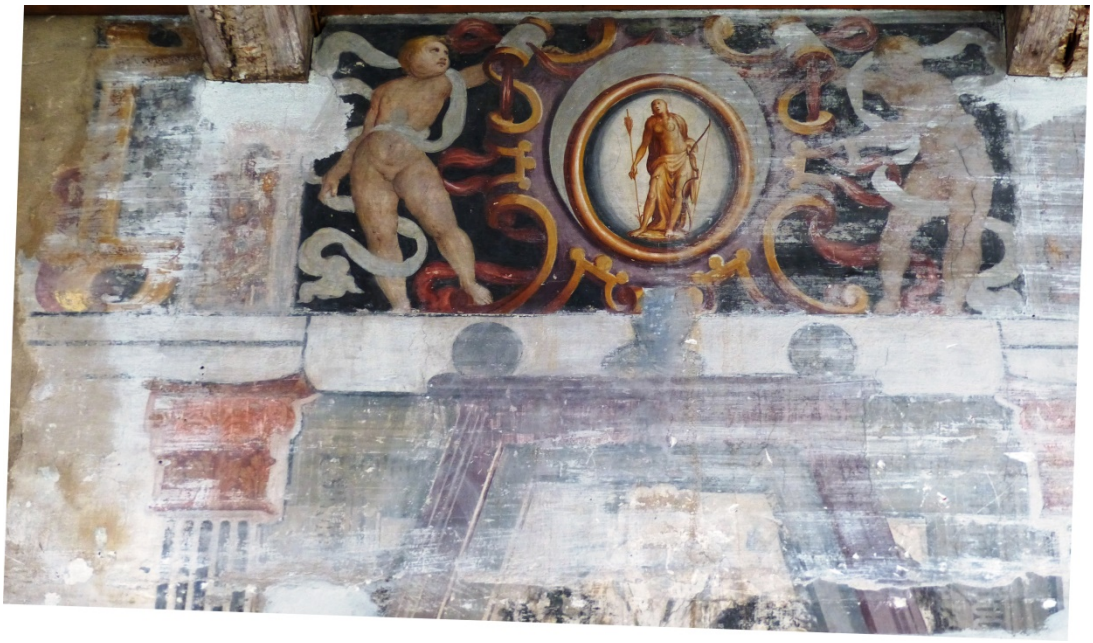


**Abb. 58**: Fries im Saal des ersten Obergeschosses oberhalb des Kamins



**Abb. 60**: Giulio Campi, Putto, Cremona, Museo Ala Ponzone



**Abb. 61**: Lugo di Vicenza, Villa Godi Malinverni, Kaisersaal, um 1550 von Gualtiero Padovano



**Abb. 62**: Maser, Villa Barbaro, Ruinenlandschaft, 1561-1562 von Paolo Veronese und Werkstatt

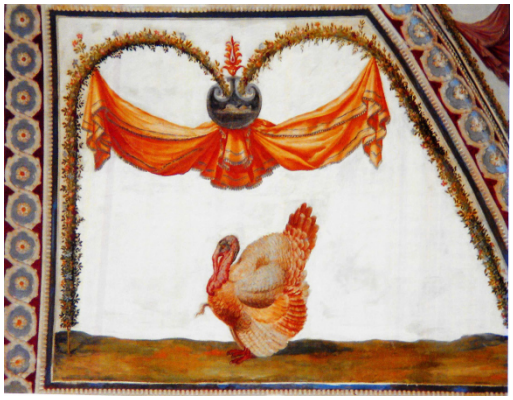


**Abb. 63**: Rom, Villa Madama, Sala di Giulio Romano, um 1520 von Giovanni da Udine



**Abb. 64**: Trient, Villa Margone, Sala dei Mesi, Detail der Decke, anonymer Künstler um 1550



**Abb. 65**: Trient, *Villa Margone*, *Sala dei Mesi*, März, anonymer Künstler um 1550



**Abb. 66**: Trient, *Villa Margone*, *Sala dei Mesi*, September, anonymer Künstler um 1550



**Abb. 67**: Trient, *Palazzo delle Albere*, *Sala del Camino*, Schafsschur im Frühjahr, anonymer Künstler nach 1558



**Abb. 68**: Trient, *Palazzo delle Albere*, *Sala del Camino*, Holzfällen im Winter, anonymer Künstler nach 1558

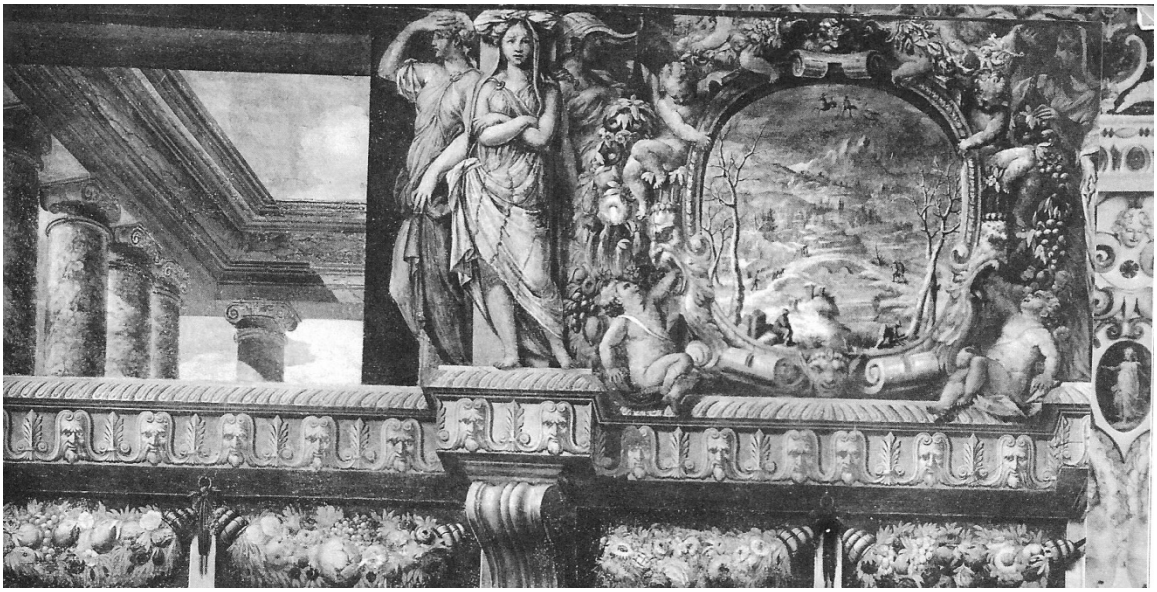


**Abb. 69**: Rom, *Villa Giulia*, Fries, 1552 bis 1555 von Taddeo Zuccaro und Werkstatt



**Abb. 70**: Fassade des Palazzo Ferrero an der *Via Quarda Inferiore*



**Abb. 71**: Fassade des Palazzo Ferrero in der *Via Quarda Superiore*



**Abb. 72**: Blick von der Loggia im dritten Obergeschoss auf die *Via Quarda Inferiore* und den Hafen



**Abb. 73**: Einzige heutige Zugangsmöglichkeit über das Portal an der *Via Quarda Superiore*



**Abb. 74**: Gesamtansicht des Erdgeschossatriums

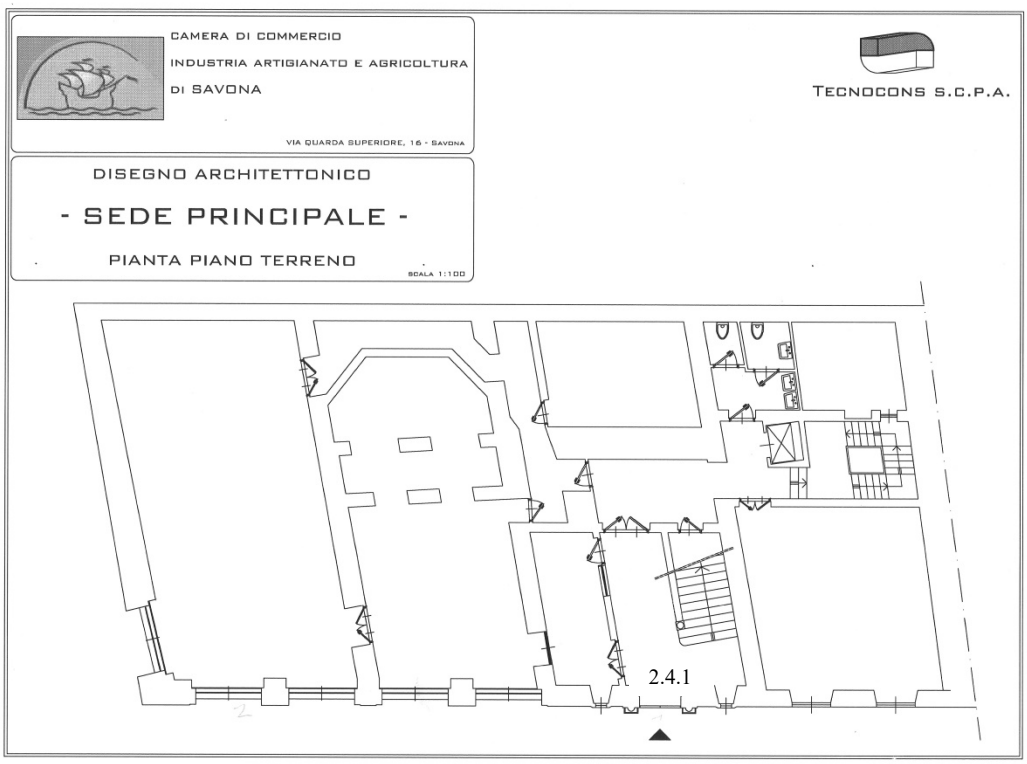



**Abb. 75**: Grundriss des Erdgeschosses (2.4.1 Erdgeschossatrium)

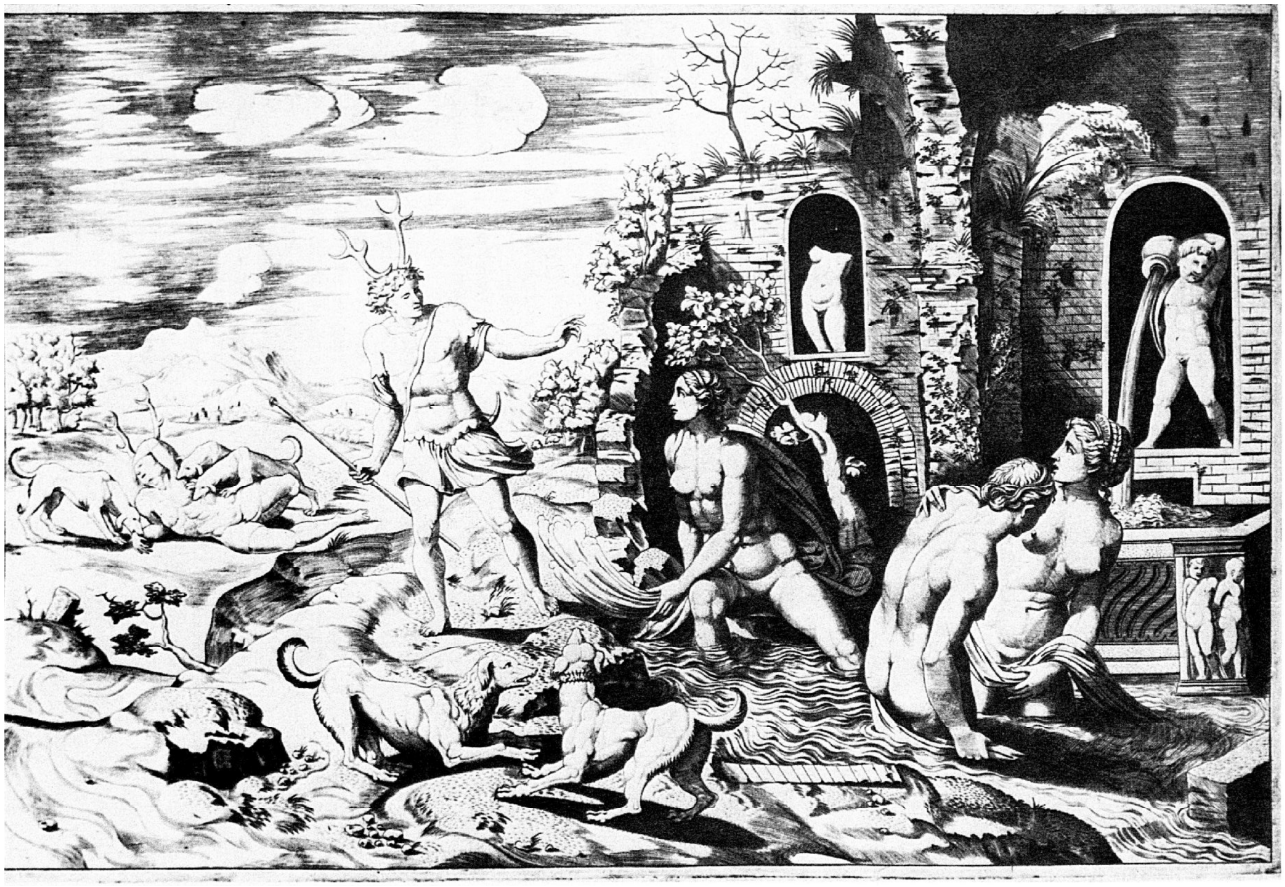


**Abb. 76**: Anonymer Meister der Raimondi-Schule, Diana und Actaeon, Mitte des 16. Jahrhunderts, Kupferstich, 1. Zustand ohne Beschriftung, 227x410 mm



**Abb. 77**: Federzeichnung aus dem Umkreis von Marcantonio Raimondi nach der Stichvorlage, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 52231, recto



**Abb. 78**: Erdgeschossatrium, Merkur



**Abb. 79**: Marcantonio Raimondi nach Raffael, Quos ego (Ausschnitt), 1515-1516, Kupferstich, 425x325 mm

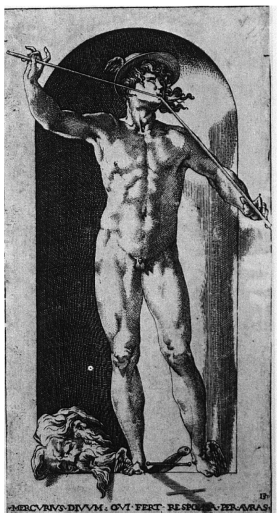


**Abb. 80**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Merkur aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 1. Zustand, 196x108 mm

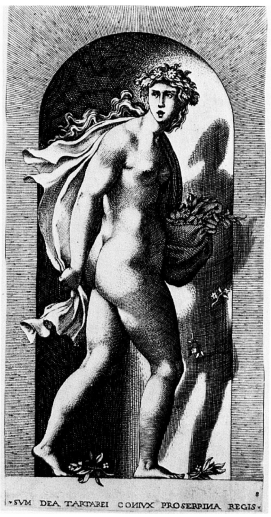


**Abb. 81**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Proserpina aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm



**Abb. 82**: Erdgeschossatrium, Pallas Athene



**Abb. 84**: Erdgeschossatrium, Apoll

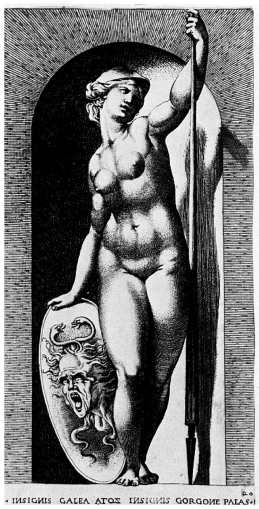


**Abb. 85**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Apollo und Daphne aus der Serie der „Götterlieben“, 1527, Kupferstich, 175x133 mm



**Abb. 83**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Pallas Athene aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm

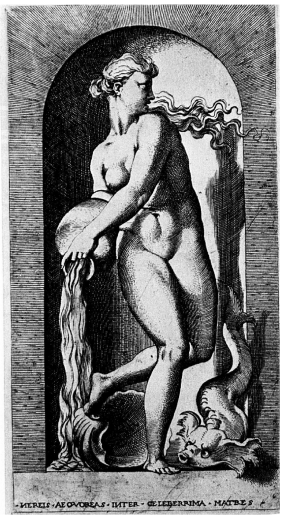


**Abb. 86**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Thetis aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm

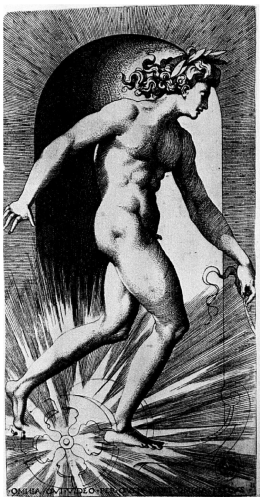


**Abb. 87**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Apollo aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm



**Abb. 88**: Erdgeschossatrium, Juno (?)

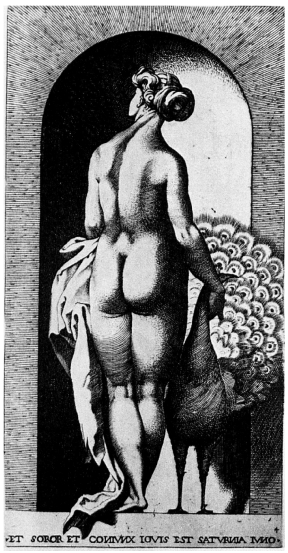


**Abb. 89**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Juno aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm

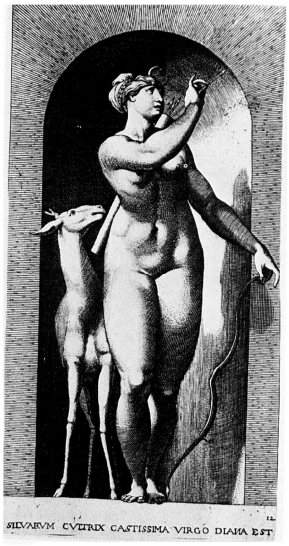


**Abb. 92**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Diana aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm



**Abb. 90**: Erdgeschossatrium, ?



**Abb. 91**: Erdgeschossatrium, Diana



**Abb. 93**: Erdgeschossatrium, Mars



**Abb. 94**: Erdgeschossatrium, Venus und Amor



**Abb. 96**: Erdgeschossatrium, ?

**Abb. 95**: Raimondi nach Raffael, Der Friede, um 1517-20, Kupferstich, 219x118 mm





**Abb. 97**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Neptun aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm

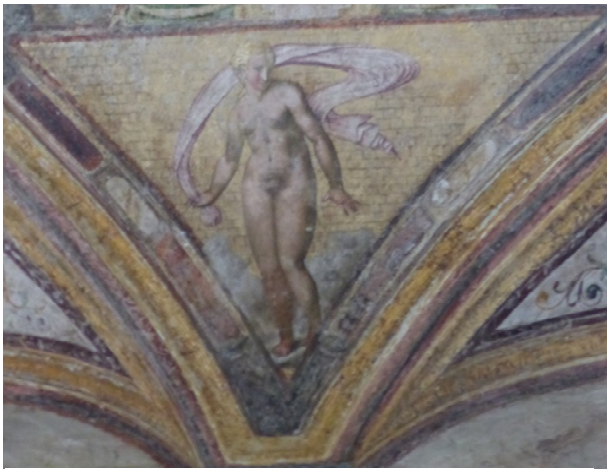


**Abb. 98**: Erdgeschossatrium, Ariadne

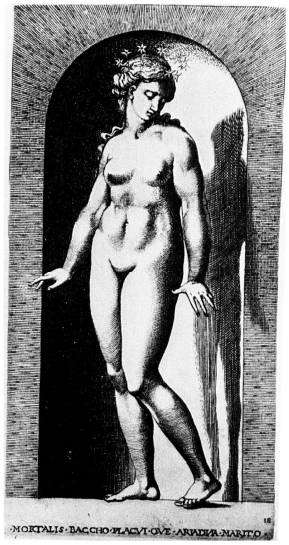


**Abb. 99**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Ariadne aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm



**Abb. 100**: Blick in Richtung der Lünetten zur Eingangswand

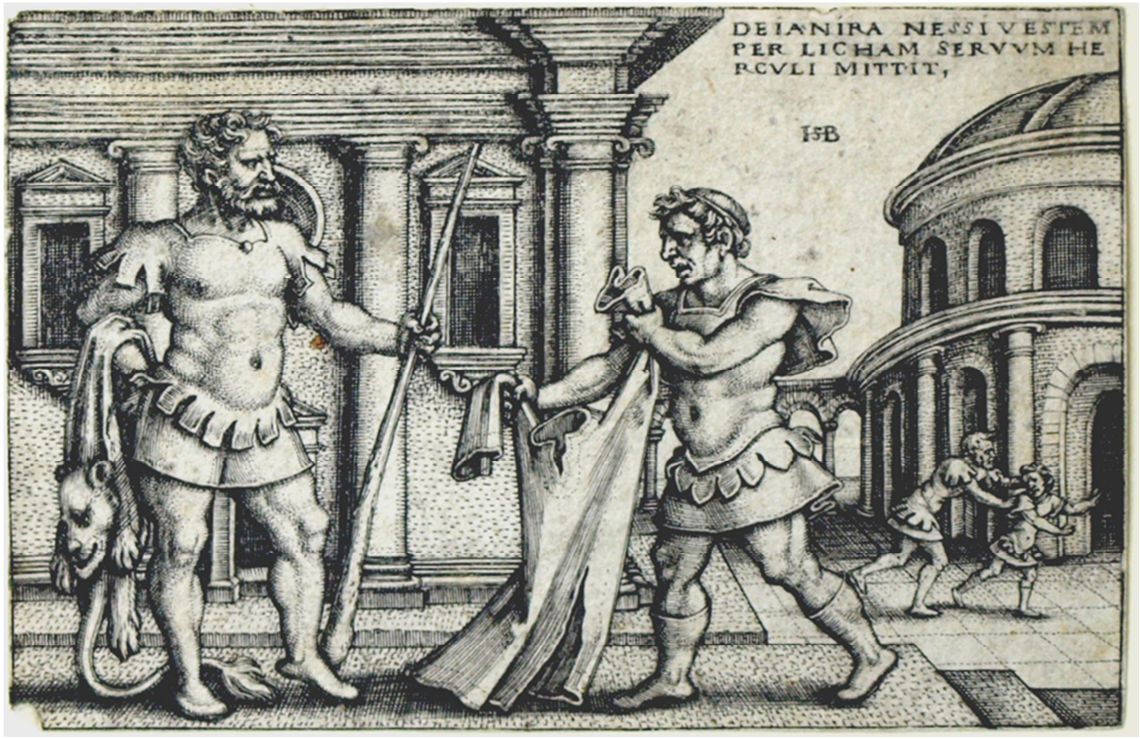



**Abb. 101**: Vorbild für die mittlere Lünette: Sebald Beham, Serie der Taten des Herkules, 1542-1548



**Abb. 102**: Blick beim Betreten des Atriums im ersten Obergeschoss von der *Via Quarda Superiore* aus

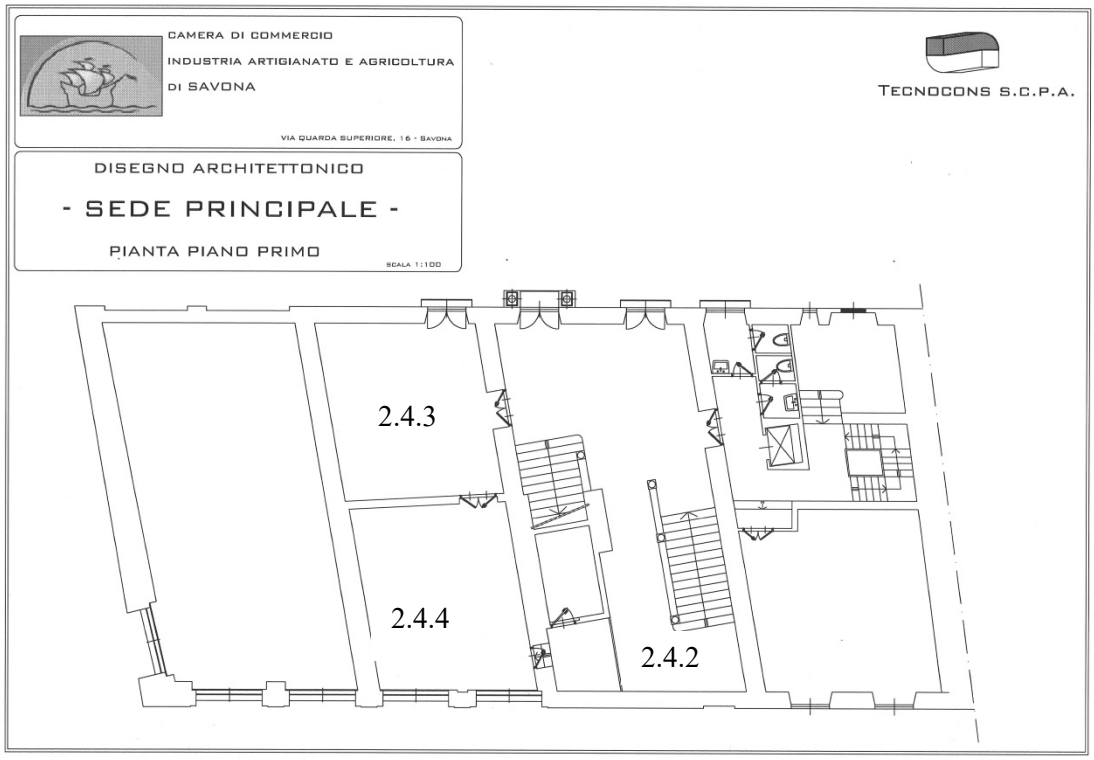



**Abb. 103**: Grundriss des ersten Obergeschosses (2.4.2 Atrium; 2.4.3 studio posteriore; 2.4.4 studio anteriore)



**Abb. 104**: Detail des Mittelbildes mit Monogramm von Georg Pencz



**Abb. 105**: Rahmenszene des Atriums im ersten Stock




**Abb. 106**: Sebald Beham, Herkules zerrt Cerberus aus der Unterwelt, 1545, Kupferstich, 52x77 mm



**Abb. 107**: Rahmenszene des Atriums im ersten Stock



**Abb. 108**: Meister mit dem Würfel B nach Giulio Romano, Apoll und Daphne, zwischen 1530-1560, Kupferstich, 238x183 mm



**Abb. 109**: Atrium im ersten Stock, März



**Abb. 110**: Atrium im ersten Stock, April



**Abb. 111**: Atrium im ersten Stock, Juni



**Abb. 112**: Atrium im ersten Stock, Juli



**Abb. 113**: Atrium im ersten Stock, August



**Abb. 114**: Atrium im ersten Stock, Oktober



**Abb. 115**: Atrium im ersten Stock, November



**Abb. 116**: Atrium im ersten Stock, Dezember



**Abb. 117**: Atrium im ersten Stock, Januar



**Abb. 118**: Atrium im ersten Stock, Februar



**Abb. 119**: Arbeitszimmer an der *Via Quarda Superiore*: Zentraler Deckenspiegel



**Abb. 120**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Saturn und Philyra aus der Serie der „Götterlieben“, 1527, Kupferstich, 175x133 mm



**Abb. 121**: Einzige erhaltene Rahmenkartusche des Arbeitszimmers an der *Via Quarda Superiore*



**Abb. 122**: Meister I. B. mit dem Vogel, Diana und Actaeon, 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, Holzschnitt, 299x216 mm



**Abb. 123**: Rahmenfiguren unterhalb der Mittelszene des Arbeitszimmers an der *Via Quarda Superiore*



**Abb. 124**: Blick von der Straße in das Arbeitszimmer an der *Via Quarda Superiore* durch das Fenster rechts vom Eingangsportal



**Abb. 125**: Arbeitszimmer an der *Via Quarda Inferiore*




**Abb. 126**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Herkules und Deianeira, 1527, Kupferstich, 175x133 mm



**Abb. 127**: Treppe zwischen dem ersten und dem zweiten Obergeschoss



**Abb. 128**: Marcantonio Raimondi oder Agostino Veneziano wahrscheinlich nach Raffael, Phaetonsturz, 1530er Jahre, Kupferstich, 223x139 mm



**Abb. 129**: Atrium im zweiten Obergeschoss

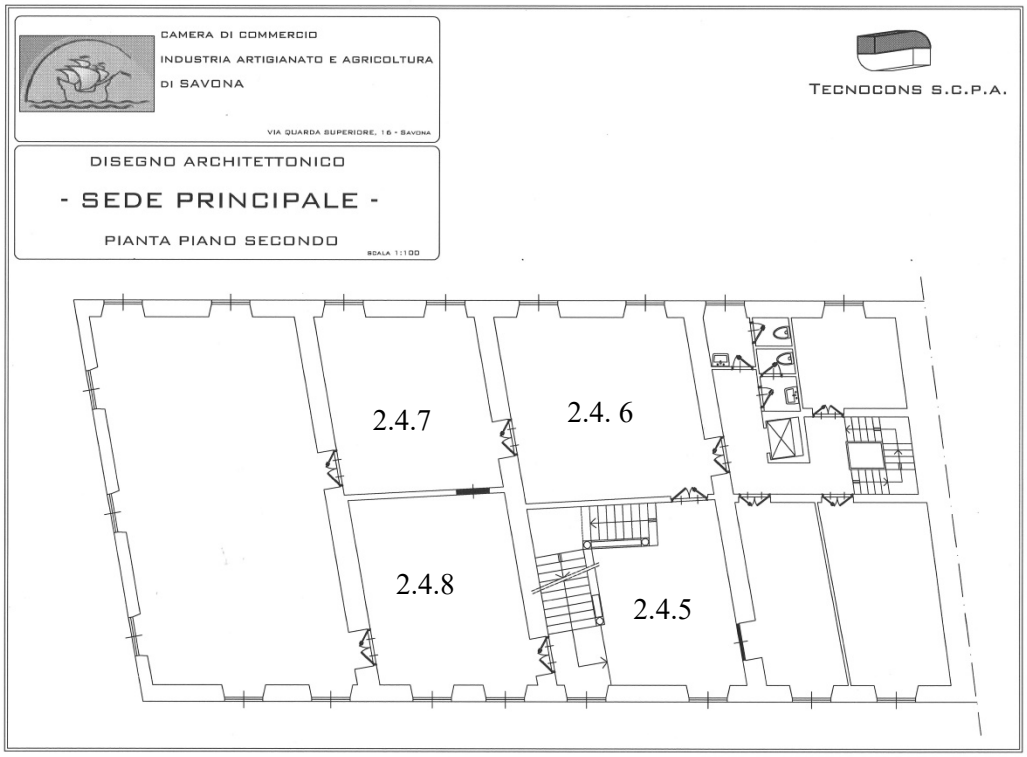



**Abb. 130**: Grundriss des zweiten Obergeschosses (2.4.5 Atrium; 2.4.6 Wappenraum; 2.4.7 Parissaal; 2.4.8 Coclessaal




**Abb. 131**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Pittura“*




**Abb. 132**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Grammatica“*



**Abb. 133**: Raimondi Schule nach Parmigianino, Jungfrau Maria mit dem Jesusknaben, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, Kupferstich, 228x128 mm




**Abb. 134**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Rhetorica“*

**Abb. 135**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Philosophia“*

**Abb. 136**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Astrologia“*










**Abb. 137**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Aricmetica“*




**Abb. 138**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Musica“*



**Abb. 139**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Geometria“*

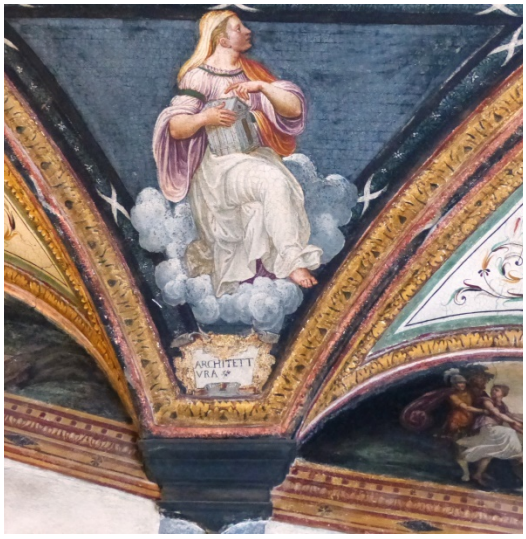



**Abb. 140**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Architettura“*




**Abb. 141**: Atrium im zweiten Obergeschoss, *„Scultura“*



**Abb. 142**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Erziehung Jasons durch Cheiron



**Abb. 143**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Jason verliert einen Schuh



**Abb. 144**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Jason trifft auf Pelias



**Abb. 145**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Abfahrt der Argo



**Abb. 146**: Atrium im zweiten Obergeschoss, König Aietes empfängt Jason?



**Abb. 147**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Treffen von Jason und Medea vor dem Tempel



**Abb. 148**: Römisches Sarkophagrelief des 2. Jahrhunderts, Medea und Jason reichen sich zum Zeichen des Eheversprechens die Hände, Rom, Palazzo Altemps

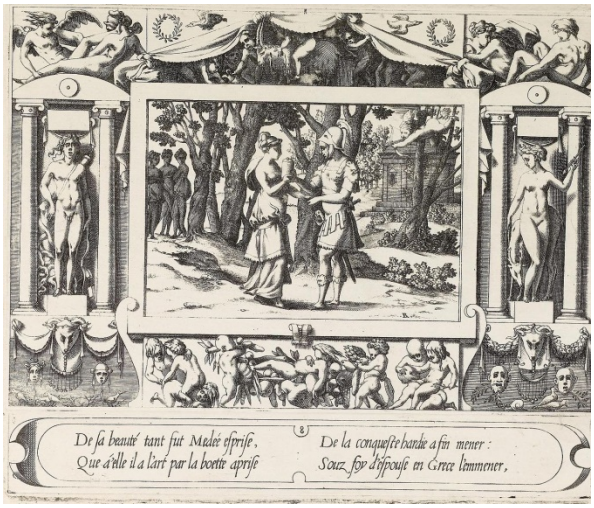



**Abb. 149**: René Boyvin, Treffen von Jason und Medea vor dem Tempel, 1563, achter Kupferstich des *Livre de la conqueste de la Toison d'Or* nach Leonard Thiry



**Abb. 150**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Jason kämpft gegen den Drachen



**Abb. 151**: Jason erlangt das Goldene Vlies



**Abb. 152**: Römisches Sarkophagrelief des 2. Jahrhunderts, Jason erlangt das Goldene Vlies, Rom, Palazzo Altemps



**Abb. 153**: Padua, Palazzo Mocenigo Querini, Jason erlangt das Goldene Vlies, um 1558 von Benedetto Caliari



**Abb. 154**: Bologna, Palazzo Fava, Jason erlangt das Goldene Vlies, 1584 von Ludovico, Agostino und Annibale Carracci



**Abb. 155**: Atrium im zweiten Obergeschoss, die Kolcher finden die Leichenteile des Apsyrtos



**Abb. 156**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Jason und Medea fliehen von Kolchis



**Abb. 157**: Atrium im zweiten Obergeschoss, Pelias empfängt den zurückgekehrten Jason



**Abb. 158**: Wappenraum



**Abb. 159**: Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), Mittelbild



**Abb. 160**: Raimondi nach Raffael, Parisurteil, um 1515-1516, Kupferstich, 299 x 436 mm



**Abb. 161** und **Abb. 162**: Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), erstes Heldenpaar der Südwand




**Abb. 163**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Apollo und Hyacinth aus der Serie der „Götterlieben“, 1527, Kupferstich, 217x135 mm



**Abb. 164**: Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), letzter Held der Südwand: Jason?



**Abb. 165** und **Abb. 166**: Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), erstes Heldenpaar der Ostwand



**Abb. 167**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Jupiter als Pan, Diana und Cupido als Satyr, 1527, Kupferstich, 217x135 mm




**Abb. 168**: Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain divisee en trois livres*, Paris, 1546, 3. Buch



**Abb. 169**: Römischer Terrakotta-Antefix, New York, Metropolitan Museum of Art



**Abb. 170**: Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), letzte Heroine der Ostwand



**Abb. 171** und **Abb. 172**: : Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), erstes Heroenpaar der Nordwand: Aeneas (?) und Dido



**Abb. 173**: Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), letzter Heros der Nordwand



**Abb. 174**: Erster Saal des zweiten Stockwerks (Parissaal), erste Heroine der Westwand: Lucrezia



**Abb. 175** und **Abb. 176**: Westwand mit letzten Heroenpaar: Marc Anton (?) und Kleopatra



**Abb. 177**: Meister mit dem Würfel B nach Michiel Coxcie I, ein weißer Vogel erzählt Psyche von Amors Krankheit, 1530-1560, Kupferstich, 196x233 mm



**Abb. 178**: Giulio Romano und Werkstatt nach einem Entwurf Raffaels, Amor und Venus auf Delfinen reitend, 1516 vollendet, Vatikan, Stufetta Bibbiena, Südwand



**Abb. 179**: Marco Dente da Ravenna nach Raffael und Giulio Romano, Amor und Venus auf Delfinen reitend, zwischen 1515 und 1520, 2. Zustand, verlegt von Antonio Salamanca, Kupferstich, 268x171 mm



**Abb. 180**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal)

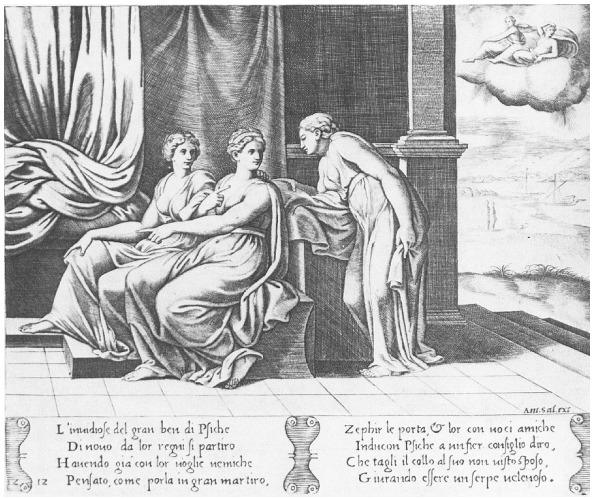



**Abb. 181**: Meister mit dem Würfel B nach Michiel Coxcie I. wahrscheinlich nach Raffael, 1530-1560, 12. Kupferstich von 32, 194x228 mm




**Abb. 182**: Meister mit dem Würfel B nach Michiel Coxcie I. wahrscheinlich nach Raffael, 1530-1560, 13. Kupferstich von 32, 194x228 mm




**Abb. 183**: Meister mit dem Würfel B nach Michiel Coxcie I. wahrscheinlich nach Raffael, 1530-1560, 14. Kupferstich von 32, 194x228 mm




**Abb. 184**: Meister mit dem Würfel B nach Michiel Coxcie I. wahrscheinlich nach Raffael, 1530-1560, 15. Kupferstich von 32, 194x228 mm



**Abb. 185**: Marco da Ravenna, Satyr entblößt schlafende Nymphe, 1510-1527, Kupferstich, 109x172 mm



**Abb. 186**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Südwand, rechts

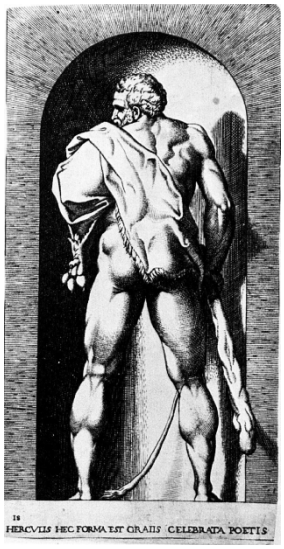



**Abb. 187**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Herkules aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm



**Abb. 188**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Südwand, links



**Abb. 189**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Westwand, rechts



**Abb. 190**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Westwand, links

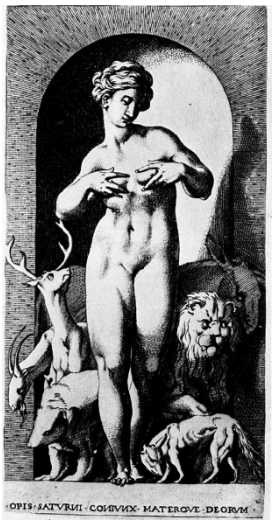



**Abb. 191**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Ops aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm



**Abb. 192**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Nordwand, rechts



**Abb. 193**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Nordwand, links

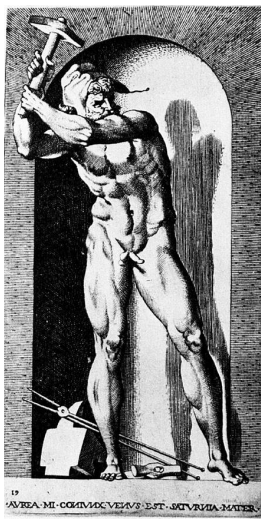


**Abb. 194**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Vulkan aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm



**Abb. 195**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Ostwand, rechts



**Abb. 196**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Ostwand, Mitte

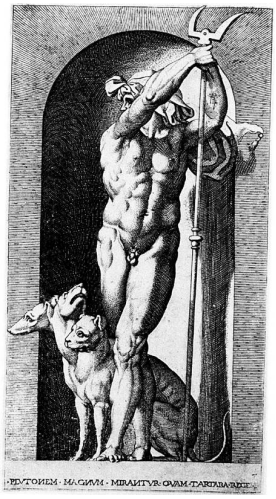


**Abb. 197**: Gian Giacomo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Pluto aus der Serie der „Nischengötter“, 1527, Kupferstich, 2. Zustand, 196x108 mm

**Abb. 198**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), Ostwand, links





**Abb. 199**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), zweite Lünette der Südwand, Spes?



**Abb. 200**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), dritte Lünette der Südwand, Caritas



**Abb. 201**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Venus und Amor aus der Serie der Götterlieben, 1527, Kupferstich, 175x133 mm




**Abb. 202**: Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain divisee en trois livres*, Paris, 1546, 3. Buch



**Abb. 203**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), vierte Lünette der Südwand, Fides?



**Abb. 204**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), vierte Lünette der Westwand, Iustitia

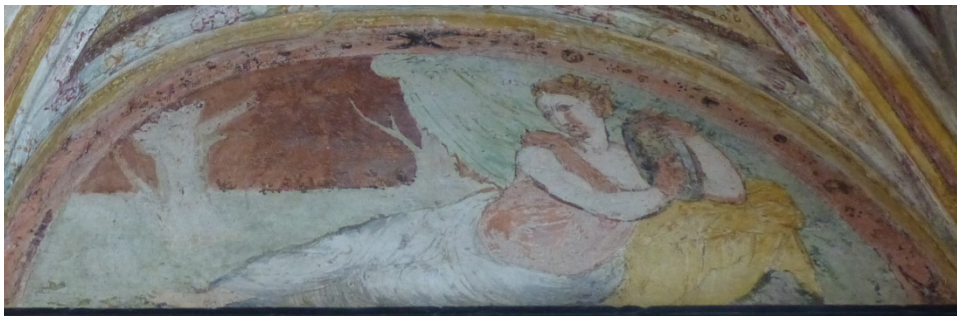


**Abb. 205**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), erste Lünette der Nordwand, Prudentia?



**Abb. 206**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), zweite Lünette der Nordwand, Terpsichore




**Abb. 207**: Virgil Solis, Terpsichore aus einer Serie der neun Musen in ornamentaler Rahmung, 1550-1562, Kupferstich und Radierung, 84x56 mm



**Abb. 208**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), vierte Lünette der Nordwand, Urania



**Abb. 209**: Zweiter Saal des zweiten Stockwerks (Coclessaal), erste Lünette der Ostwand, ?




**Abb. 210**: Virgil Solis, Polyhymnia aus einer Serie der neun Musen in ornamentaler Rahmung, 1550-1562, Kupferstich und Radierung, 84x56 mm



**Abb. 211**: Treppe vom zweiten in den dritten Stock



**Abb. 212**: Anonymer Künstler der Raimondi-Schule, Wagen der Diana, 1541 verlegt von Antonio Salamanca, Kupferstich, 306x391 mm



**Abb. 213**: Blick in die Loggia des dritten Obergeschosses von der Treppe aus gesehen kurz vor Erreichen des Bodenniveaus des dritten Stockwerks



**Abb. 214**: Loggia im dritten Stockwerk, Mittelbild des zentralen Deckenspiegels




**Abb. 215**: Meister mit dem Würfel B nach Raffael, Jupiter und Ganymed, 1530-1560, Kupferstich, 189x220 mm



**Abb. 216**: Loggia im dritten Stockwerk, linkes Mittelbild des zentralen Deckenspiegels

**Abb. 217**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Tod des Adonis aus der Serie der „Götterlieben“, 1527, 2. Zustand, Kupferstich, 217x135 mm

**Abb. 218**: Loggia im dritten Stockwerk, rechtes Mittelbild des zentralen Deckenspiegels







**Abb. 219**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Vulkan und Ceres aus der Serie der „Götterlieben“, 1527, Kupferstich, 175x133 mm



**Abb. 220**: Loggia im dritten Stockwerk, Amazone unterhalb der Vulkan- und Ceres-Szene



**Abb. 221**: Loggia im dritten Stockwerk, Amazone rechts unterhalb des Mittelbildes



**Abb. 222**: Loggia im dritten Stockwerk, Amazone links unterhalb des Mittelbildes



**Abb. 223**: Loggia im dritten Stockwerk, Amazone unterhalb des Todes von Adonis



**Abb. 224**: Antonio da Trento (zugeschrieben) nach Parmigianino, Pallas Athene, zwischen 1520-1550, Chiaroscuro-Holzschnitt von zwei Platten, Maße unbekannt



**Abb. 225**: Loggia im dritten Stockwerk, einzige Amazone der Schmalseite links vom Tod des Adonis



**Abb. 226**: Anonymer Künstler der Raimondi-Schule, Pallas Athene, undatiert, Kupferstich, 225x147 mm

**Abb. 227**: Loggia im dritten Stockwerk, Amazone oberhalb des Todes von Adonis



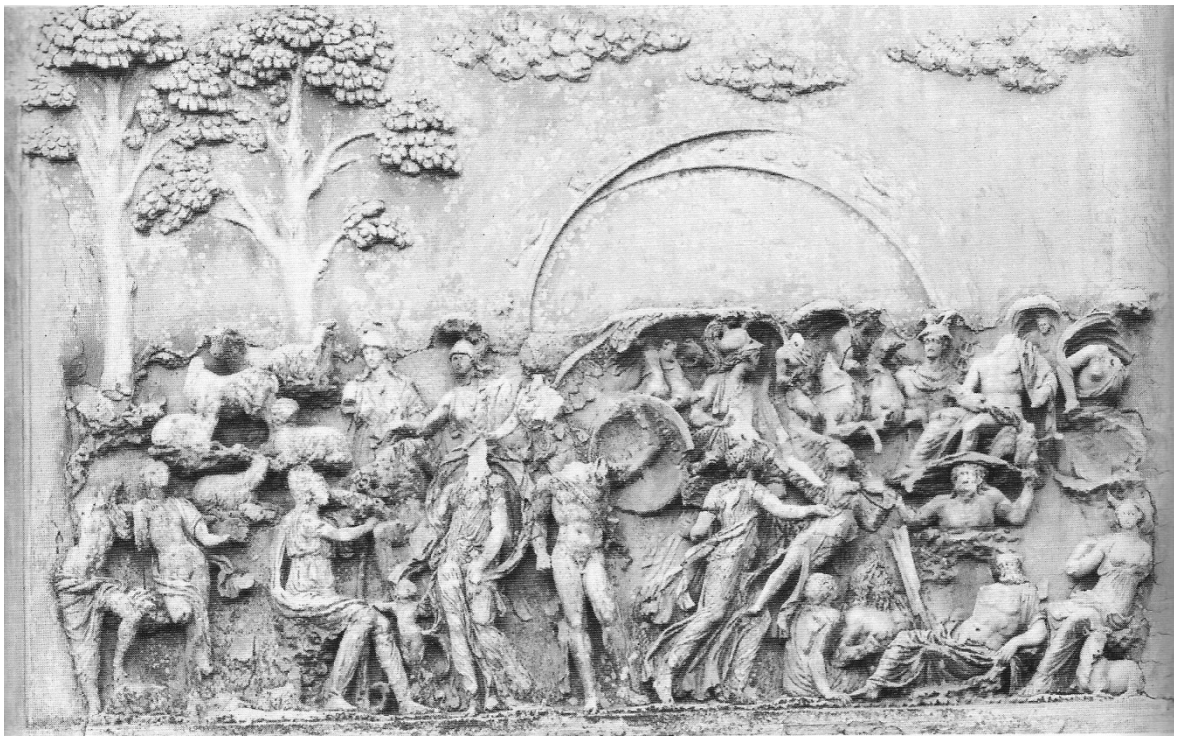


**Abb. 228**: Römischer Sarkophag, Parisurteil, 2. Jahrhundert, Rom, Villa Medici



**Abb. 229**: Loggia im dritten Stockwerk, Amazonenkönigin rechts oberhalb des Mittelbildes: „[P]ENT[H]/[ESIL]E/A*[AM]/[ASON]“



**Abb. 230**: Loggia im dritten Stockwerk, Amazonenkönigin links oberhalb des Mittelbildes: „THALE/STRIS*AMAS/ON“



Abb. 231: Loggia im dritten Stockwerk, Amazonenkönigin oberhalb der Vulkan- und Ceres-Szene: „[OR]IT/HY[IA]/[AM]AS/[ON]



**Abb. 232**: Marcantonio Raimondi nach Raffael, Iustitia aus der Folge der „Tugenden“, um 1516-1518, Kupferstich, 215x105 mm



**Abb. 233**: Loggia im dritten Stockwerk, einziger Held des Zwickelzyklus an der Schmalseite rechts unterhalb der Vulkan- und Ceres-Szene



**Abb. 234**: Loggia im dritten Stockwerk, Nordostecke




**Abb. 235**: Gian Giacomo Caraglio nach Perino del Vaga, Neptun und Doris aus der Serie der Götterlieben, 1527, Kupferstich, 175x133 mm



**Abb. 236**: Kopie eines anonymen Künstlers nach Michelangelo, Raub des Ganymeds, 1550er, Kreidezeichnung, 361x275 mm, Cambridge, Fogg Art Museum



**Abb. 237**: Agostino Veneziano oder Domenico Campagnola nach Giulio Romano-Umkreis, Leda und der Schwan, frühes 16. Jahrhundert, Kupferstich, 167x199 mm

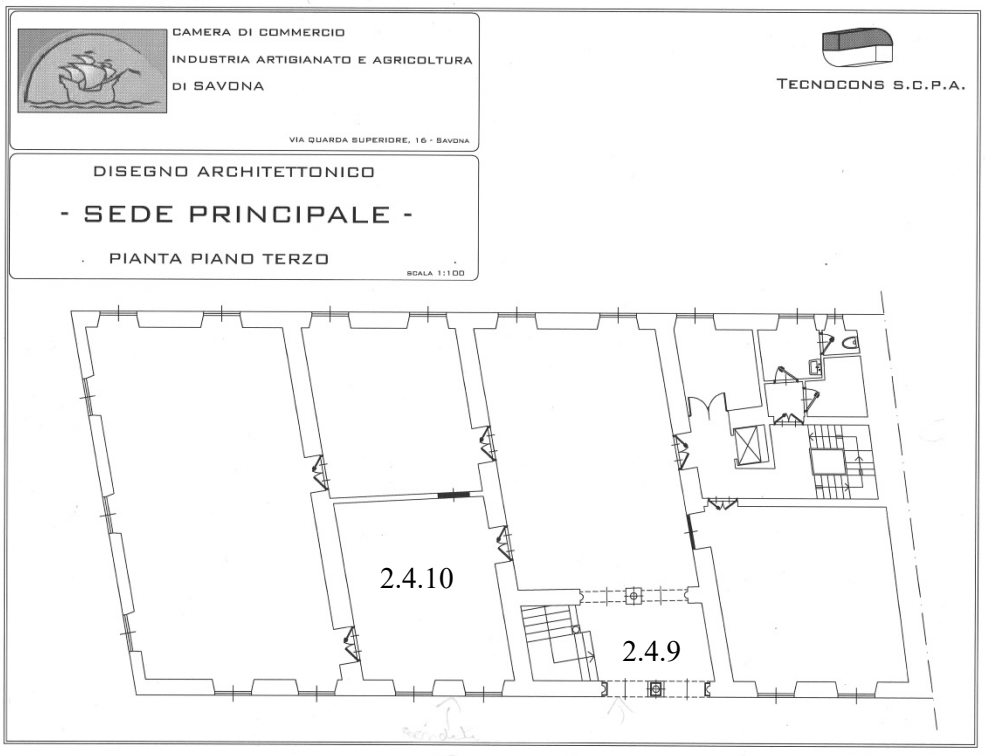



**Abb. 238**: Grundriss des dritten Stockwerks (2.4.9 Loggia; 2.4.10 Hochzeitszimmer)



**Abb. 239:** Hochzeitszimmer im dritten Stockwerk, linker Bereich der Nordwand oberhalb der Eingangstür

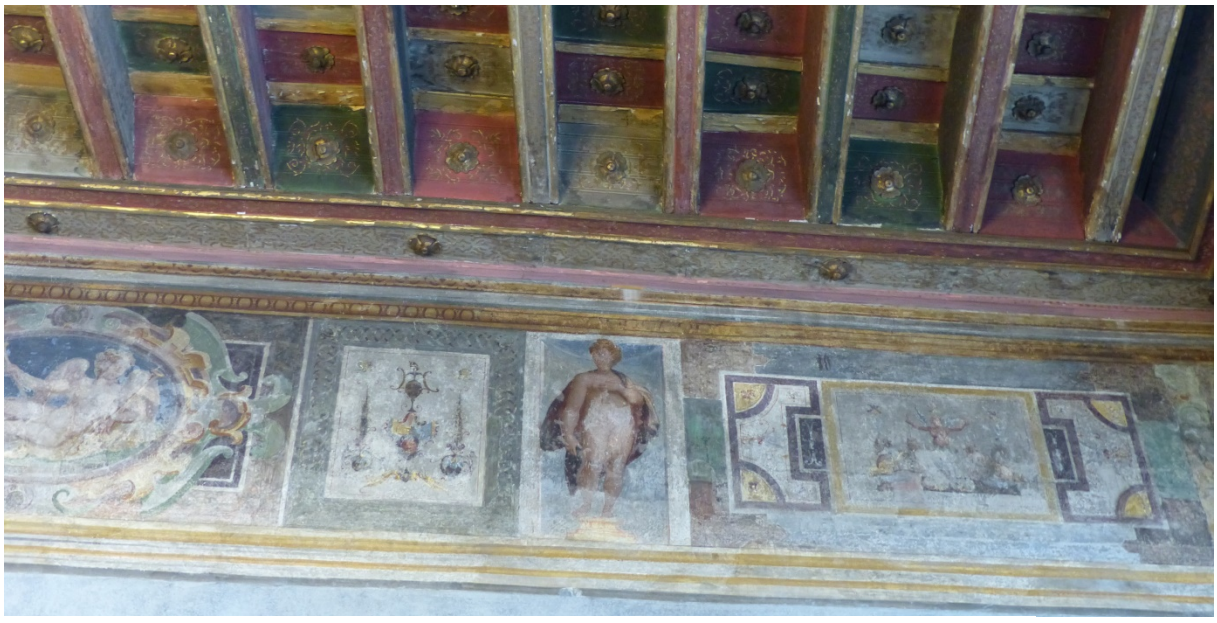


**Abb. 240**: Hochzeitszimmer im dritten Stockwerk, rechter Bereich der Nordwand



**Abb. 241**: Hochzeitszimmer im dritten Stockwerk, linker Bereich der Ostwand



**Abb. 242**: Hochzeitszimmer im dritten Stockwerk, rechter Bereich der Ostwand



**Abb. 243**: Hochzeitszimmer im dritten Stockwerk, linker Bereich der Südwand



**Abb. 244**: Hochzeitszimmer im dritten Stockwerk, rechter Bereich der Südwand



**Abb. 245**: Hochzeitszimmer im dritten Stockwerk, Westwand



**Abb. 246**: Erdgeschossatrium der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Diana und Saturn



**Abb. 247**: Erdgeschossatrium der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Windkopf zwischen Ceres und Vulkan



**Abb. 248**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Horatius Cocles

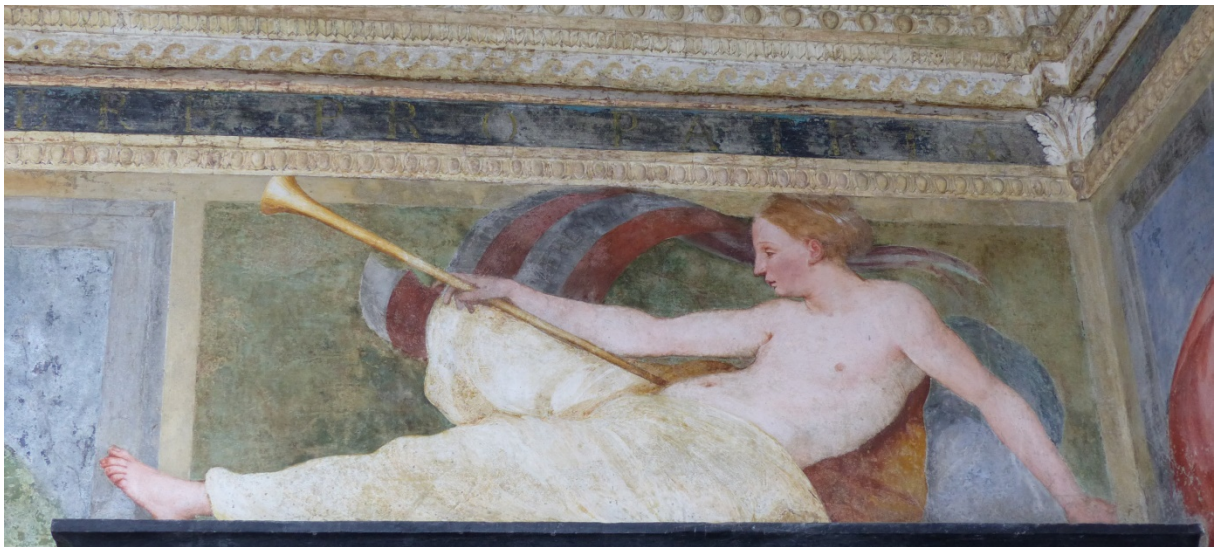


**Abb. 249**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Famafigur ganz rechts




**Abb. 250**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Famafigur rechts vom Haupteingang




**Abb. 251**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Famafigur links vom Haupteingang



**Abb. 252**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Famafigur ganz links vom Haupteingang

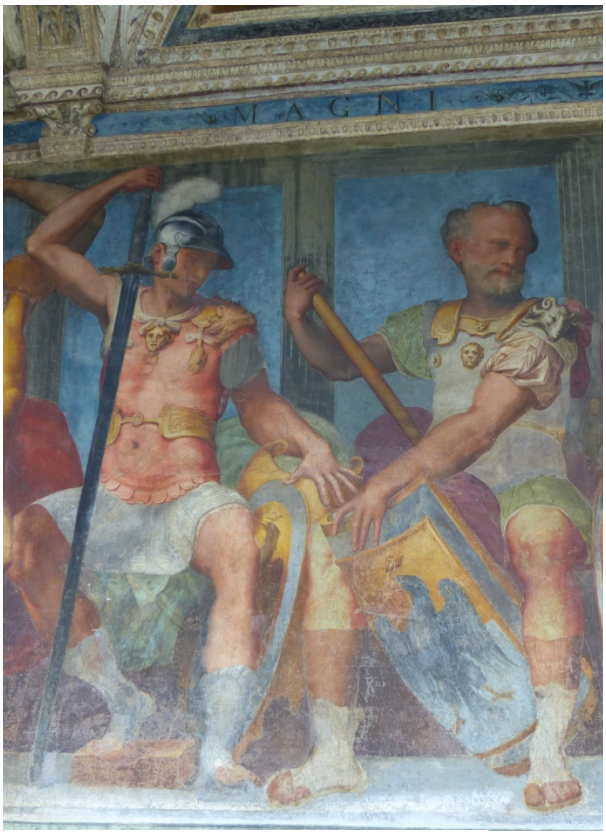



**Abb. 253**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Lamba und Rosso Doria

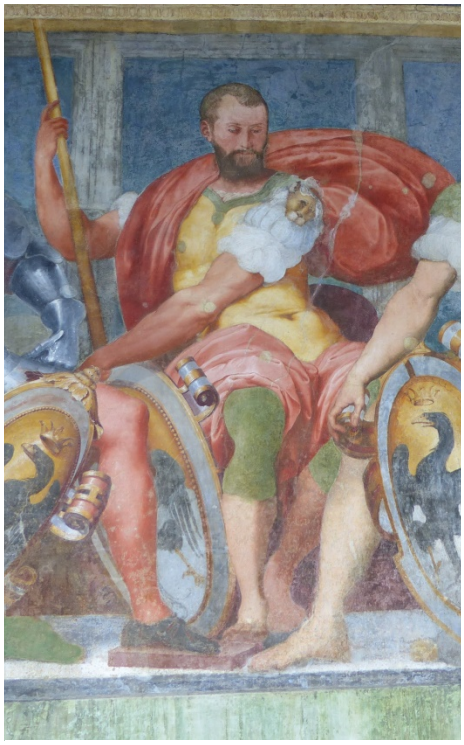


**Abb. 254**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Pagano Doria



**Abb. 255**: Loggia der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: Tomaso Doria

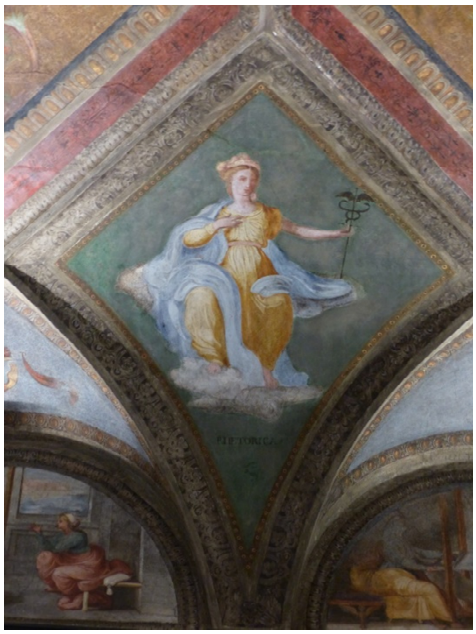


**Abb. 256**: *Sala di Aracne* der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: *„Rhetorica“*



**Abb. 257**: *Sala di Aracne* der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: *„Philosophia“*

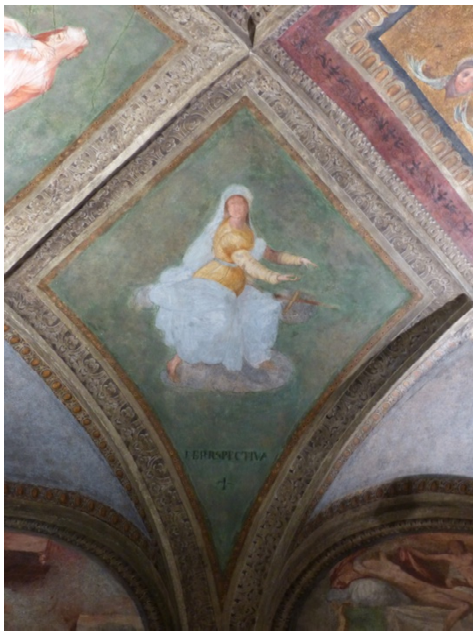


**Abb. 258**: *Sala di Aracne* der *Villa del Principe* in Genua-Fassolo, 1527-1533 durch Perino del Vaga unter Mitarbeit von Luca und Prospero Fontana: *„Perrspectiva“*



**Abb. 259**: Erdgeschossatrium der *Villa Centurione-Doria* in Genua-Pegli, Mitte des 16. Jahrhunderts von Nicolosio Granello und Ottaviano Semino: Ariadne auf Naxos



**Abb. 260**: Erdgeschossatrium der *Villa Centurione-Doria* in Genua-Pegli, Mitte des 16. Jahrhunderts von Nicolosio Granello und Ottaviano Semino: Befreiung Andromedas durch Perseus

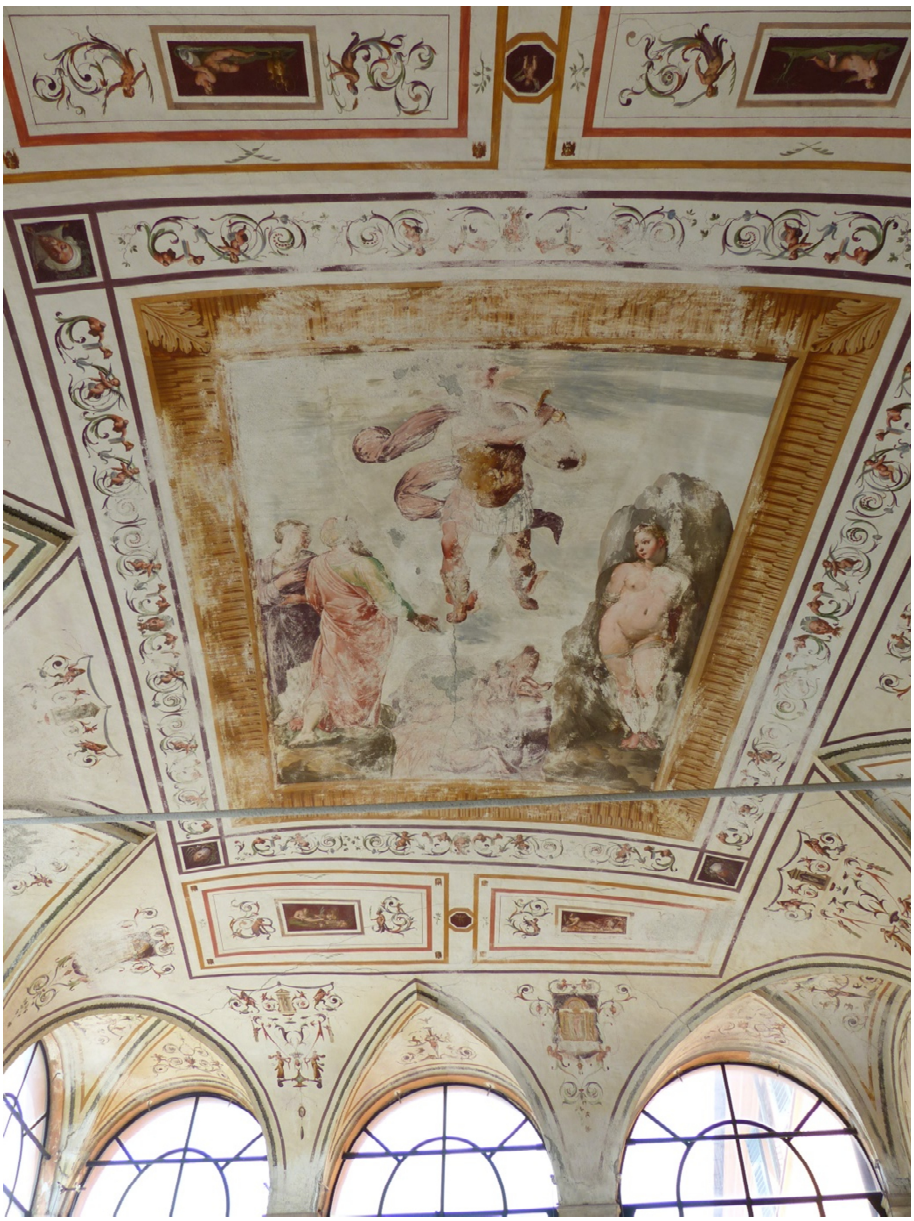


**Abb. 261**: Loggia der *Villa Centurione-Doria* in Genua-Pegli, Mitte des 16. Jahrhunderts von Nicolosio Granello und Ottaviano Semino: Befreiung Andromedas durch Perseus



**Abb. 262**: *Sala degli Argonauti* der *Villa Centurione-Doria* in Genua-Pegli, Mitte des 16. Jahrhunderts von Nicolosio Granello und Ottaviano Semino: Jasons Abschied von Pelias

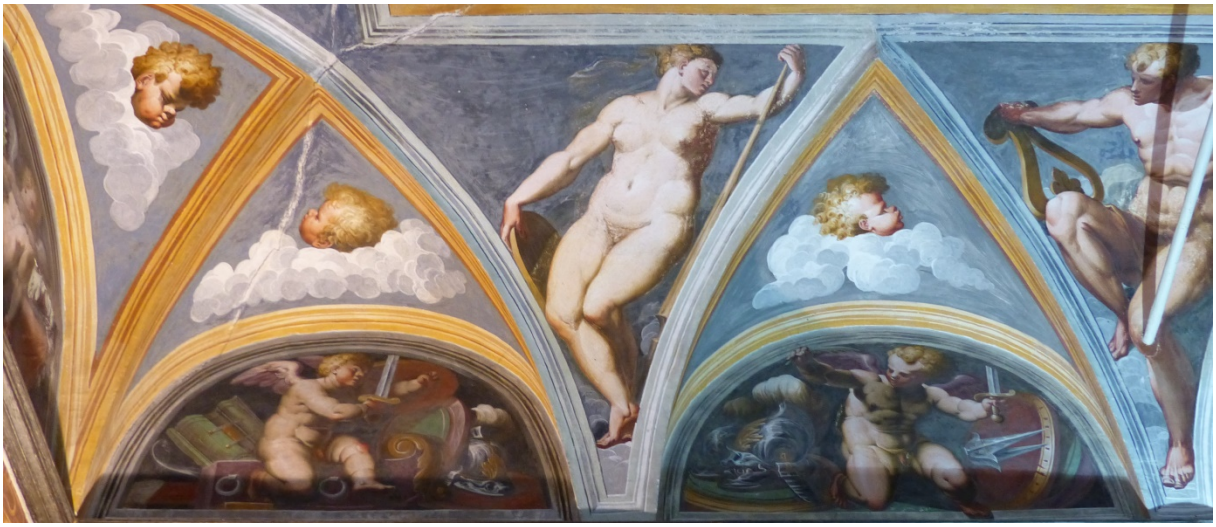


**Abb. 263**: *Sala degli Argonauti* der *Villa Centurione-Doria* in Genua-Pegli, Mitte des 16. Jahrhunderts von Nicolosio Granello und Ottaviano Semino: Pallas Athene



**Abb. 264**: Dido-Zimmer der *Villa Centurione-Doria* in Genua-Pegli, Mitte des 16. Jahrhunderts von Nicolosio Granello und Ottaviano Semino: *Saletta di Didone*



**Abb. 265**: Palazzo Cambiaso in Genua, Ein weißer Vogel erzählt Psyche von Amors Krankheit, um 1565 von Ottaviano Semino und Werkstatt



**Abb. 266**: Palazzo della Rovere in Savona, Detail der Goteskendekoration des Saales, 1567-1568 von Andrea Semino und Matteo Campora



**Abb. 267**: Palazzo della Rovere in Savona, Saal, 1567-1568 von Andrea Semino und Matteo Campora: Lucrezia



**Abb. 268**: Palazzo della Rovere in Savona, Saal, 1567-1568 von Andrea Semino und Matteo Campora: Kleopatra



**Abb. 269**: Palazzo della Rovere in Savona, Saal, 1567-1568 von Andrea Semino und Matteo Campora: Dido

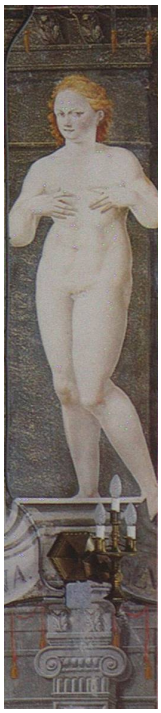


**Abb. 270**: Villa Margone in Trient, Zyklus der Taten Karls V., zwischen 1556 und 1566 von einem unbekannten Künstler: Ops rechts neben der „Belagerung der Engelsburg“

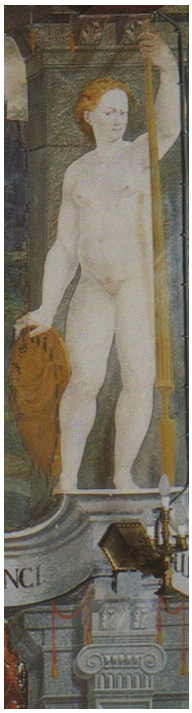


**Abb. 271**: Villa Margone in Trient, Zyklus der Taten Karls V., zwischen 1556 und 1566 von einem unbekannten Künstler: Pallas Athene rechts neben der „Milde Karls V.“

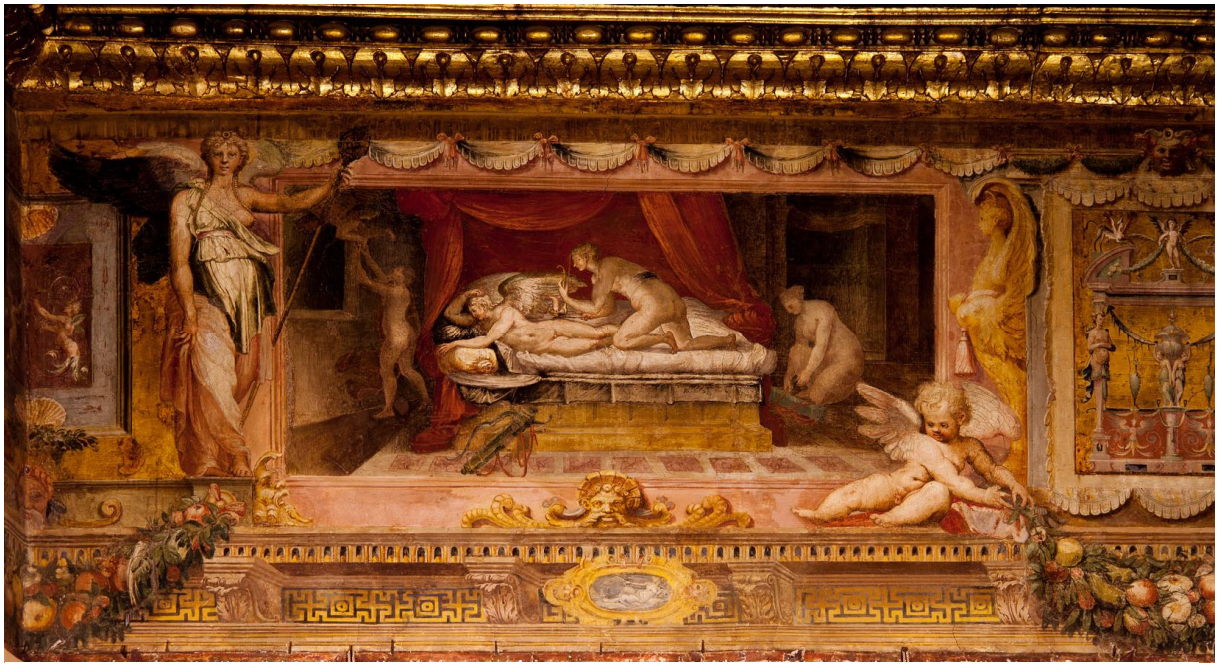


**Abb. 272**: Castello Sant'Angelo in Rom, Camera di Amore e Psiche, zwischen 1534 und 1549 von Perino del Vaga: Psyche betrachtet Amor im Schein einer Lampe



**Abb. 273**: Perino del Vaga, Vorzeichnung für das Fresko in der Engelsburg, vor 1542/1545, Wien, Albertina

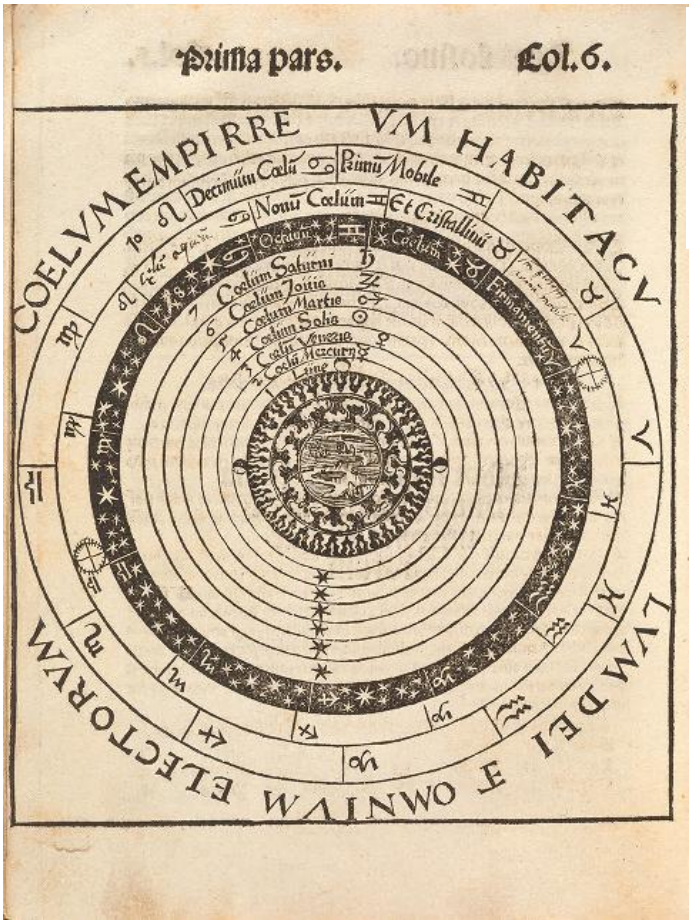



**Abb. 274**: Peter Apian, Cosmographicus liber, Landshut 1524, fol. 6




**Abb. 275**: Johannes Stabius, Pronosticon ad annos domini MDIII et IIII, Titelholzschnitt 1502




**Abb. 276**: Emmanuel Maignan, *Perspectiva horaria*, Rom 1648, Frontispitz



**Abb. 277**: Die Heilige Katharina mit Buch, Armillarsphäre und Zirkel, um 1763, Johann Anton Breitenauer oder Johann Michael Fischer zugeschrieben, Ingolstadt, St. Maria de Victoria




**Abb. 278**: Étienne Delaune, Astronomie, vor 1573, Kupferstich, 70x53 mm




**Abb. 279**: Étienne Delaune, Astrologia, vor 1573, Kupferstich, 77x56 mm

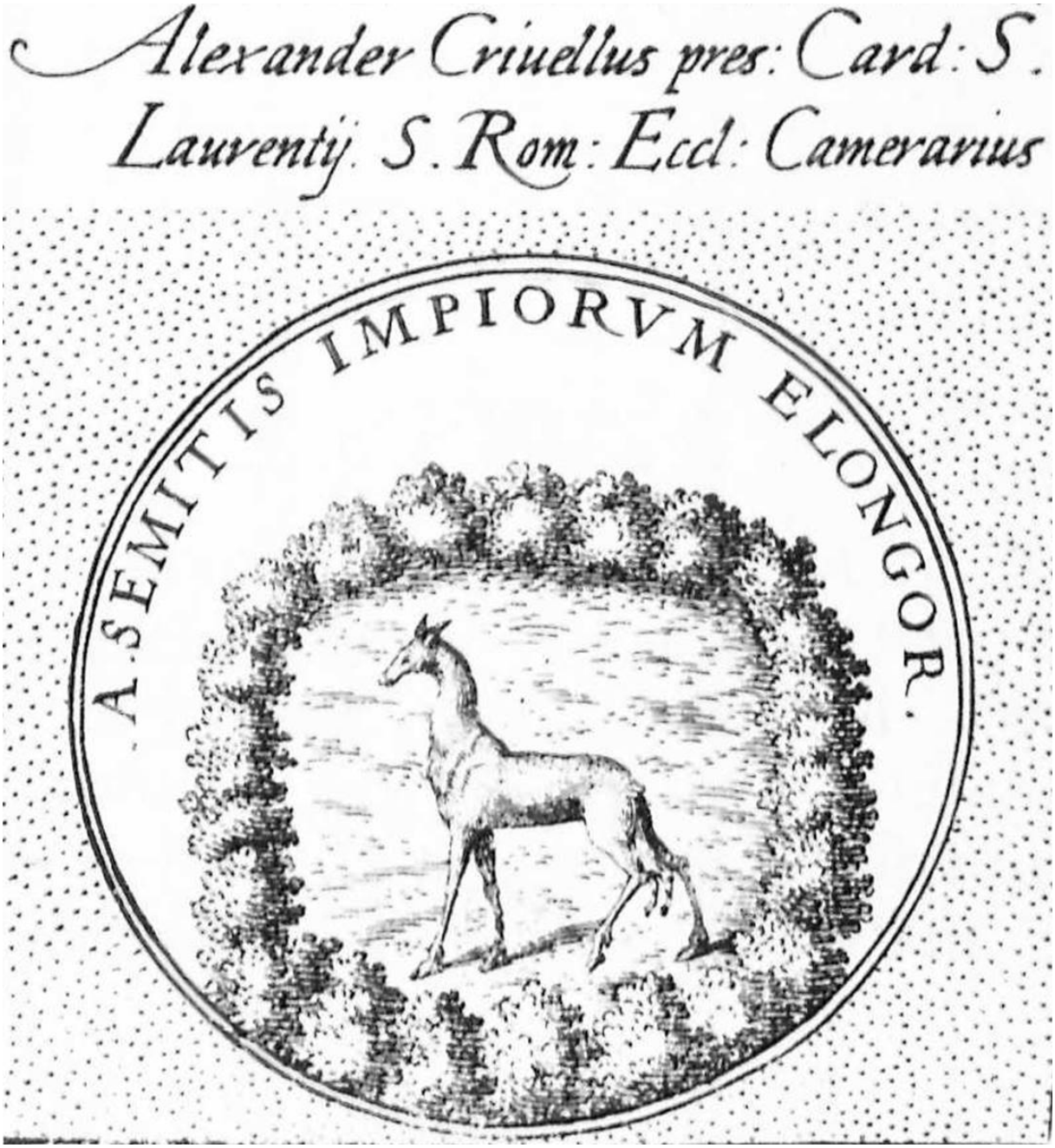



**Abb. 280**: Typotius, *Symbola*, Zweiter Band, 1602, 54