Bodleian Libraries
UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

NC·L
309
sm·fol.

Sm. fol.
931.9
Por S
N.C.L 309

305227314R

DAS GRABMAL PAULS III. IN ST. PETER IN ROM

VON ERNST STEINMANN

ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM

AUG 1944

HENRIETTE HERTZ
ZUGEEIGNET

ROM OCTOBER 1912

INHALT

SEITE

I. DIE GESCHICHTE DES DENKMALS UND SEINE AUFSTELLUNG :: :: :: :: 1

II. DIE BLEISTIFTZEICHNUNG IN DER AMBROSIANA IN MAILAND :: :: :: :: :: 13

III. DIE BASIS DER PAPSTSTATUE UND IHRE BRONZERELIEFS :: :: :: :: :: :: :: :: 16

IV. DIE ALLEGORIEN IN MARMOR :: :: :: 20

V. DIE BRONZESTATUE DES PAPSTES 24

DIE ORIGINALAUFNAHMEN
FÜR DIE TAFELN WURDEN VON
DOMENICO ANDERSON IN ROM
HERGESTELLT / ALS MANU-
SKRIPT GEDRUCKT IM SOMMER
1912 BEI POESCHEL & TREPTE
IN LEIPZIG IN EINER AUFLAGE
VON 300 NUMERIERTEN
EXEMPLAREN

NR. 45.

I. GESCHICHTE DES DENKMALS UND SEINE AUFSTELLUNG.

WIE die Pharaonen von Ägypten, so pflegten auch die Päpste der Renaissance im Leben zu bedenken, wohin sie einmal im Tode gebettet werden wollten. Welterfahrung und Menschenkenntnis mußten ihnen sagen, daß die Lebenden die Toten schnell vergessen und daß die Ruhmeskränze meistens dürftig ausfallen, die Nepoten und Günstlinge flechten, wenn mit der erloschenen Machtfülle des Beschützers auch die lebendige Quelle blinkenden Goldes plötzlich versiegt ist. Tafel I

Julius II. und Paul III., Michelangelos hochherzige Gönner, haben — vielleicht vom Flügelschlag seines Genius berührt — die Herstellung ihrer eigenen Mausoleen am großartigsten geplant, und die Geschichte dieser beiden Denkmäler bedeutet eine der wechselvollsten und merkwürdigsten Episoden in der Kunst des Cinquecento. Wechselvoll, weil mehr als ein Jahrhundert vergehen mußte, ehe die endlos erscheinenden Auseinandersetzungen, Klagen und Anklagen, Prozesse und Vergleiche endlich ihren Abschluß fanden. Merkwürdig, weil das Verhängnis des Juliusdenkmals, wie der Fluch von Tantalus Geschlecht sich forterbend, im Farnesemonument sich fortzusetzen schien. Merkwürdig auch durch die schwer zu enträtselnde Rolle, die Michelangelo in diesen Kämpfen und Wirrnissen gespielt hat. Er hatte eben die Träume seiner Jugend in S. Pietro in Vincoli begraben und den Kelch der Bitterkeit, den Julius II. ihm gereicht, bis auf den Grund geleert. Jetzt, gerade jetzt, tauchte nun noch einmal der Plan auf, ein Papstdenkmal von antiker Pracht und Größe in St. Peter aufzurichten. Würde es da verwunderlich erscheinen, wenn der alte Grimm, den er anfangs unterdrückt zu haben scheint, allmählich seine Seele verdunkelte, wenn es ihm unmöglich wurde, einen anderen das vollbringen zu sehen, was das Schicksal ihm selbst versagt hatte?

Kaum hatte sich mit einem schrillen Ton allseitigen Mißvergnügens der Vorhang über dem letzten Akt der Juliusdenkmals-Tragödie gesenkt, da begann man auch schon die ersten hoffnungsvollen Pläne für das Paulsmonument zu entwerfen. Die Verhandlungen wurden von Annibale Caro geführt, dem Sekretär des Cardinals Alessandro Farnese, dem Beschützer des Fra Guglielmo della Porta, dem Freunde Michelangelos[1].

Wenn wir Vasari glauben dürfen, so verdankte der mailändische Bildhauer, der sich in

[1] Die Geschichte des Paulsgrabes ist schon zweimal in besonderen Studien behandelt worden, zuletzt am eingehendsten von Konrad Escher (Repertorium f. Kw. XXXII (1909) p. 302), der vor allem die Stellen in der Peterskirche, wo das Paulsmonument zuerst aufgestellt war, festzulegen versucht hat. Aber ein großer Teil der einschlägigen Literatur ist Escher unbekannt geblieben, so vor allem die wichtige Studie von Léon Cadier, Le tombeau du pape Paul III. Farnèse in den Mélanges d'archéologie et d'histoire IX (1889) p. 49ff. Cadier seinerseits hat weder die Forschungen von Bertolotti und Gualandi gekannt, noch die bei della Valle ziemlich vollständig abgedruckten Briefe des A. Caro, noch die älteren Tafelwerke über die Geschichte von St. Peter.

Genua zuerst einen Namen gemacht hatte, seine schnellen Erfolge in Rom vor allem der Protektion Buonarrotis[1]. Michelangelo, der seinen rastlosen Fleiß und seine ungewöhnliche Tüchtigkeit zu schätzen wußte, hatte ihm die ersten Aufträge im Palazzo Farnese verschafft, er hatte ihn dem Papst empfohlen, er hatte endlich sogar della Portas Bewerbung um das einträgliche Uffizio del Piombo mit Erfolg unterstützt. Und da bei Übertragung dieser Pfründe dem Mailänder zugleich die Verpflichtung auferlegt worden war, das Grabmal Pauls III. auszuführen[2], so war dieser Erfolg nicht allein für della Portas materielles Wohl von Bedeutung, auch seinem Künstlerschaffen schien nun auf Jahre hinaus die Bahn gewiesen.

Ein bereits vom 4. Juli 1558 datiertes Testament Fra Guglielmos[3] und die Akten der vielen Prozesse, die sein Sohn Tommaso um die Hinterlassenschaft des Vaters geführt hat[4], werfen auf die glänzenden Vermögensumstände des Lombarden und auf die zahlreichen Arbeiten, die er bei seinem Tode vollendet und unvollendet zurückgelassen hat, ein überraschend helles Licht. Tatsächlich verbindet sich mit dem Namen des Guglielmo della Porta in Rom heute eigentlich nur noch die Vorstellung, daß er das Grabmal Pauls III. in St. Peter geschaffen hat. Daß er auch der Urheber der beiden Bronzestatuen der Kardinäle Cesi in St. Maria Maggiore gewesen ist, daß er vor allem auch das Denkmal des Schatzmeisters Pauls III., Bernardino Elvino in St. Maria del Popolo gemeißelt hat[5], ist in der Kunstgeschichte vergessen worden, weil es Vasari nicht erwähnt hat. Vasari behauptet auch, die reiche Pfründe habe den Frate faul gemacht, wie einst Sebastiano del Piombo. Aber ist sein Zeugnis ganz einwandfrei? Der Maler von Arezzo hatte sich in dem Streit, der um die Platzfrage des Paulsmonuments zwischen della Porta und Michelangelo entstanden war, auf des letzteren Seite gestellt, und alles was er über den Frate zu sagen weiß, ist daher nicht ohne eine gewisse Animosität geschrieben.

Tatsache ist jedenfalls, daß zahlreiche Werke Fra Guglielmos zugrunde gegangen oder unvollendet geblieben sind. So schuf er für St. Peter vier große Prophetenstatuen in Stuck, und

1) Ed. Milanesi VII, 545ff.

2) Vasari a. a. O. p. 546: Ebbe l'ufficio del Piombo, con carico di fare la sepoltura di esso Papa Paulo III., da porsi in San Pietro.

3) Abgedruckt bei A. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma (Milano 1881) II, 302. Ein Codicill zu diesem Testament vom Jahre 1577 ist Bertolotti unbekannt geblieben. Es setzt Teodoro della Porta zum Universalerben ein und bestimmt über die noch für das Paulsdenkmal zu leistenden Zahlungen wörtlich folgendes: Item che si rescuotino li crediti, che ha d'havere dall' Ill Sig. Card. Farnese per la sepoltura della fel. mem. di Papa Paolo III, che di tutta l'opera resta d'havere quatro o cinque mila scudi. Vergl. Gualandi, Memorie originali Italiane riguardanti le belle arti. Serie sesta. Bologna 1845. p. 123.

4) Aus dem Staatsarchiv in Neapel publiziert von L. Cadier a. a. O. p. 78ff. Vgl. ferner Archivio stor. Lombardo II (1875) 295—322, III (1876) p. 295 und Artisti Lombardi II, 120ff.

5) Beide Angaben finden sich bei Baglione, Vite de' pittori, scultori etc. (Napoli 1733) im Leben des Tommaso della Porta p. 143 u. 4. Vgl. Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma I, 342 n. 1311 und Landucci, Origine del Tempio ded. a Roma alle Vergine etc. Roma 1646 p. 169 n. 49.

für das Castell St. Angelo meißelte er im Jahre 1546 eine Büste des Antoninus Pius und zehn Jahre später eine Marmorstatue Johannes des Täufers. Die überlebensgroße Büste des römischen Kaisers steht noch heute unerkannt als ein Werk des Guglielmo della Porta in dem kleinen Antikenmuseum der Engelsburg. Von den Statuen der Propheten und des Täufers aber hat sich keine Spur erhalten[1]. Tatsache ist auch, daß das Haus della Portas in der Via Giulia bei seinem Tode mit Kunstschätzen angefüllt war, unter denen seine eigenen Arbeiten nicht den geringsten Platz einnahmen[2]. Da sah man Reliefdarstellungen religiösen und profanen Inhaltes in Marmor, Ton und Wachs ausgeführt. Vor allem vierzehn Schilderungen aus der Leidensgeschichte Christi, die Pius IV. zum Schmuck einer Bronzetür für St. Peter bestimmt hatte[3], und außerdem die Wachsmodelle für den Schmuck dreier Altäre gleichfalls in St. Peter, die Kreuzabnahme, die Schlüsselübergabe und die Ausgießung des heil. Geistes darstellend. Da fanden sich ferner sechzehn Tonreliefs, welche die Metamorphosen des Ovid behandelten und endlich ein Rundrelief mit allen Göttern des Olymps, die sich um Jupiter schaarten.

Gewiß! Viele glänzende Entwürfe hat Guglielmo della Porta bei seinem Tode unvollendet zurückgelassen, und alles, was in so zerbrechlichem Material wie Stuck, Ton und Wachs ausgeführt war, scheint unwiederbringlich verloren gegangen zu sein. Wurden doch überdies die kostbarsten Entwürfe seiner Hand sehr bald nach seinem Tode aus der verlassenen Werkstatt gestohlen und gewissenlos von anderen Bildhauern für ihre eigenen Werke benutzt[4]. Das

1) Vgl. R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma III (1907), 165 und Arch. stor. Lombardo II (1875) p. 328. Der Kopf des Antoninus Pius wurde mit 20 Dukaten, die Büste mit 26 gezahlt, die Statue Johannes des Täufers mit 50. Der Johannes war mit anderen Statuen für ein Portal bestimmt, das Paul IV. an einem neuen Befestigungswerk im Kastell ausführen ließ und das Montesquieus Bewunderung erregte, als er im Jahre 1729 das Castel St. Angelo besuchte. (Vgl. Voyages de Montesquieu. Bordeaux 1896 II p. 33). Er schrieb das Portal ohne weiteres Michelangelo zu, während es von Salustio Peruzzi, dem Sohn Baldassares, entworfen worden war. Vgl. Mariano Borgatti, Castel Sant' Angelo in Roma. Roma 1890 p. 137, Rodocanachi, Le chateau St. Ange. Paris 1909 p. 157 und Pio Pagliucchi, Castellani del Castel St. Angelo. Roma 1906 p. 129.

2) Vgl. Arch. stor. Lombardo II (1875), p. 299 die Aussage des Tommaso della Porta: Venuto a morte che fu l'anno 1577 fra gli altri beni hereditarij che lasciò, vi erano molti disegni di dette Professioni, fatti in carta di sua mano, e da piu e diversi valentuomini Pittori e Scultori, che di quel tempo e prima fiorivano in Roma et fuori, et molte Historie di scultura di basso et alto rilievo, fatte da lui et da altri suoi allievi in casa sua sotto li suoi disegni di molto valore, che rapresentano Misterii della passione ... varie sorte di Christi in Croce di tondorilievo et altre figure di devotione et profane, come l'Historia de Metamorphosi d'Ovidio in sedici parte scolpite, con l'Historia circolare di fatti li Dei etc. Eine Werkstatt und eine kleine Antikensammlung besaß Guglielmo della Porta auch in den Botteghe oscure. Vgl. Aldrovandi, Descrizione delle statue di Roma (1558) p. 231. und P. G. Hübner, Le statue di Roma (Leipzig 1912) I p. 111. Monatshefte für Kunstwissenschaft IV (1911) p. 357.

3) Vasari VII, 549. Im August 1551 erhielt der Bildhauer Niccolò 5 scudi per havere aiutato mastro Guglielmo ad acconciare la historia di Vulcano. Vgl. Lanciani III, 265. Über die Arbeiten, die Giangiacomo und Guglielmo della Porta in jüngeren Jahren in Genua ausführten, besitzen wir eine besondere Studie von Santo Varni.

4) Siehe die Prozeßakten über diesen Diebstahl bei Bertolotti, Artisti Lombardi II, 119ff. und im Arch. stor. Lombardo II (1875) p. 320ff u. III (1876) p. 276.

Hauptstück seines Lebens und Schaffens aber, das Farnese-Monument, sollte er nach unsäglichen Mühsalen noch kurz vor seinem Tode im Glanz der Vollendung in St. Peter aufgestellt sehen.

Es gibt wohl in Mittelalter und Renaissance kein Papstdenkmal, von dessen wechselvoller Geschichte die Quellen so ausführlich zu erzählen wissen, wie vom Grabmal Pauls III. Wir wissen, daß bereits am 17. November 1549, sede vacante, vom heil. Collegium 10,000 Dukaten aus dem Schatz von Castel S. Angelo erhoben[1] und beim Banquier Bandinelli Saroli den Männern zur Verfügung gestellt wurden, die den Gang der Arbeit überwachen sollten. Es waren die Kardinäle Santafiore und Maffei und die Monsignori Figliucci und Frangipane[2]. Das Unternehmen nahm im Anfang einen schnellen Fortgang. Bereits im Jahre 1555 waren 8042 Dukaten für die Bronzestatue, die vier marmornen Allegorien und das sonst verwendete Material an Marmor und Erz ausgegeben worden[3]. Man nimmt im allgemeinen an, daß es der prachtliebende Kardinal Alessandro Farnese gewesen ist, der dem Großoheim das Denkmal in St. Peter setzen ließ. Tatsache ist dagegen, daß das Grundkapital aus Castel S. Angelo stammte, und daß wir nicht wissen, ob die Erben des Kardinals dem Erben Fra Guglielmos jemals die große Summe gezahlt haben, die nach Fertigstellung des Monuments noch zu zahlen war[4].

Jedenfalls fühlte sich aber der Kardinal Alessandro für das Gelingen des Unternehmens verantwortlich. Daher finden wir die geschäftliche Leitung der ganzen Angelegenheit in den Händen seiner vertrautesten Freunde und Diener, des Annibale Caro und des Bischofs von Pola, Antonio da Capodistria. Daß aber Alessandro Farnese, der Besitzer der herrlichsten Antikensammlung in Rom, der Erbauer der Kirche del Gesù und des Schlosses von Caprarola, der anerkannt größte Mäcen in Italien am Ausgange des Cinquecento, daß dieser glänzende und unermeßlich reiche Kardinal wenigstens die Absicht gehabt hat, die Verantwortung für die Vollendung des Farnesedenkmals zu tragen, sobald die öffentlichen Gelder erschöpft sein würden, beweist die Medaille, die er im Jahre 1575 auf das endlich fertiggestellte Monument Pauls III. prägen ließ[5]. Hier rühmt er sich ausdrücklich, daß er das Denkmal, das aus dem Staats-

[1] Diese Notiz findet sich bei Torrigio, Le sacre grotte Vaticane (2. Auflage. Roma 1639) p. 213. Pastor, Geschichte der Päpste V (Freiburg 1909) p. 676 gibt nach dem Diarium des Massarelli die Bestätigung der Angabe Torrigios. Das Datum war nach Massarelli der 13. November.

[2] Vgl. Cadier a. a. O. p. 59 u. 82.

[3] Vgl. Cadier a. a. O. p. 92.

[4] Daß Alessandro Farnese versprochen hatte, diese Ehrenschuld abzutragen und daß er tatsächlich in seinem Testament bestimmt hatte, daß alle seine Schulden bezahlt werden sollten, bezeugt eine Eingabe des Teodoro della Porta an den Vertreter des Herzogs von Parma, Papirio Picedi, v. J. 1589. Vgl. Gualandi, Memorie originali. Ser. VI p. 125.

[5] Vgl. Fr. Cancellieri, Il Mercato, il lago dell' aqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano. Roma 1811 p. 185 Anm. 3. Cancellieri beschreibt diese Medaille ausführlich: sie trug die Umschrift: Pauli III Farnesii Pont. Opt. Max. Avi sui Alexander Farnesius Card. Vicecancel Monum. Aere publico inchoatum, adjecta de suo pecunia perfecit an. Jub. M.D.LXXV. Vgl. Guid' Antonio Zanetti, Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia. Tom. V, 172. Bologna 1789. Zanetti besaß selbst ein Exemplar. Das andere befand sich im Museo di S. Salvatore. Es ist mir nicht gelungen, diese Medaille aufzufinden.

schatz begonnen wurde, aus eigenen Mitteln vollenden ließ. Wie wenig allerdings diese Angabe den Tatsachen entsprach, erhärten die durch Jahrzehnte sich hinziehenden Verhandlungen und Prozesse des Tommaso della Porta mit Ranuccio Farnese.

Es liegen also zwischen den ersten Plänen und der endlichen Aufstellung des Farnesedenkmals fünfundzwanzig, nach den Angaben des Tommaso della Porta sogar siebenundzwanzig Jahre[1]. In jenem in das Jahr 1550 zu datierenden Brief des Annibale Caro an den Kardinal von Santa Croce, den späteren Papst Marcell II., der so oft gedruckt, übersetzt und kommentiert worden ist[2], erfahren wir zuerst Authentisches über die ganze Angelegenheit, und fast noch klarer sind die Angaben in einem Briefe an den Bischof von Pola vom 5. August 1551[3]. Der erste Denkmalsentwurf war darnach in einem Holzmodell festgelegt worden und hatte, in der Hauptsache, wie es scheint, sogar den Beifall Michelangelos gefunden[4]: Man sah ein Freigrab von so monumentaler Konzeption, daß Tommaso della Porta viele Jahre später vielleicht nicht ganz mit Unrecht behaupten konnte, größeres sei seit den Tagen der Antike nicht geplant und ausgeführt worden[5]. Im Inneren eines kapellenartigen Aufbaues sollte ein antiker Sarkophag von besonderer Schönheit aufgestellt werden, den Paul III. noch selbst zur Aufnahme seiner sterblichen Reste bestimmt hatte[6]. Dieser Aufbau sollte ähnlich wie das Denkmal Papst Julius II. durch acht Termini gegliedert werden. Außerdem sollten acht liegende allegorische Statuen zur Verwendung gelangen. Je zwei sollten nach dem Vorbilde der Medicigräber auf Sarkophagen ruhen, die an den Seitenwänden des Monuments aufzustellen waren. Die anderen vier wollte man auf Vorder- und Rückwand des Denkmals verteilen, wo in der Mitte mächtige Kartuschen geplant waren, die wohl die Ruhmestitel des Farnesepapstes der Nachwelt durch Inschriften vergegenwärtigen sollten[7].

1) Cadier a. a. O. 78: Tommaso della Porta schreibt: E detta sepultura è stata finita nel termine che si vede hoggi intorno all' anno 1575 sino all anno 1577, che son corsi 27 anni.

2) Abgedruckt bei Annibale Caro, Lettere familiari (Padova 1725) II, 3 und Bottari, Lettere pittoriche (Milano 1822) III, 211. Übersetzung bei Thode, Michelangelo V, 235ff. Das Datum wurde bestimmt von Cadier a. a. O. p. 56.

3) Abgedruckt zuerst in den Lettere CXXVII del Comm. Annibal Caro raccolte da Giulio Bernardino Tormitano Opitergino. Venezia 1791 p. 61. Dann von Della Valle in der Vasari-Ausgabe von Siena 1793 Vol. X, 331.

4) Es heißt wenigstens zur Empfehlung des Modells, daß Fra Guglielmo es für ausschlaggebend hielte »per lo molto studio che n'ha fatto sopra, e per lo parere che n'ha preso di Michel Angelo.

5) Cadier a. a. O. p. 85: »non essendo stata fatta maggior machina di tal genere dalli antichi in quà.«

6) Grimaldi, Cod. Vat. Barb. 2733 p. 341 berichtet ausführlich über diesen Sarkophag: Corpus Pontificis subtus pedes statuae aeneae sepultum et in concha magna integra ovata preciosissima nigerrimo ex lapide lydio reperta anno 1544 ut Tiberius Alpharanus aiebat cum corpore Mariae uxoris Honorii Imperatoris cuius supradixi fol 56. quae concha erat intra aliam marmoream longam palmis XIIII, sed concha ipsa longa erat parum ultra hominis staturam, ferturque dixisse tunc Paulum III. de ipso nobilissimo sarcophago haec verba: serviet pro nostro corpore condendo. Arca marmorea magna delata fuit in Dispensam Pontificiam Palatii Vaticani, ut accepi.

7) Die ursprüngliche aus sieben Distichen bestehende Grabschrift Pauls III., die in Buchstaben aus vergoldetem Metall ausgeführt war (Cadier a. a. O. p. 85) und bei den Platzveränderungen des Denkmals verloren gegangen ist, hat uns Gri-

Auf diesem stattlichen Unterbau sollte sich dann allbeherrschend die überlebensgroße Bronzestatue Pauls III. erheben, für die eine prächtige Basis mit Bronzereliefs und Marmoreinfassung bereits vorhanden war. Guglielmo della Porta hatte diese Arbeit ursprünglich für ein Grabmal des Bischofs de Solis in Salamanca gefertigt, dann aber an den Papst verkauft[1].

Im einzelnen wurden gegen diesen Entwurf sofort Bedenken laut, als Ganzes blieb er die Grundlage für alle weiteren Gestaltungen. Vor allem wünschte man, daß die Grabkapelle zugänglich gemacht werden möchte, schon damit der prächtige Sarkophag des Papstes allen sichtbar sei. Ferner schien es unnötig, an den Seiten des Grabmals noch zwei andere Sarkophage anzubringen, da in diesem Grabmal nur ein Toter, nämlich der Papst, beigesetzt werden sollte.

Fest standen damals nur zwei Punkte: die Bronzestatue des Papstes sollte das Denkmal krönen, und die schon vorhandene Basis, die ursprünglich für das Grabmal Solis bestimmt war, sollte jezt die Statue Pauls III. tragen. Gegen diese Absicht hatte auch Michelangelo nichts einzuwenden. Ja, er riet den Kardinälen schon damals, einfach in einer Nische den Papst mit Basis und Inschrift aufzustellen »wie einen Richter auf dem Kapitol«[2].

Trotz aller Hemmungen und Intriguen der nächsten Jahre konnte Annibale Caro schon am 25. November 1553 seinem Herrn über den Fortgang der Arbeiten günstigen Bericht erstatten[3]. Die Bronzestatue, die bereits im Herbst 1552 gegossen werden konnte und dann in den nächsten Monaten gereinigt wurde, war fertig. Die Allegorien, deren Modelle im Juli 1552 bezahlt wurden[4], hatte der Bildhauer schon zu meißeln begonnen. Eine derselben schien sich eben wie ein nacktes Weib aus dem Schnee heraus zu gestalten. Auch der Kontrakt mit Giovanangelo Gellato zwecks Aufmauerung und Marmorbekleidung des Denkmals selbst war schon am 16. August 1553 aufgesetzt worden[5]. Und — was vielleicht die Hauptsache war —

maldi erhalten. Sie findet sich abgedruckt bei Ciaconius, Vitae et res gestae Pontificum Romanorum. Romae 1677. III, 553 und bei F. M. Mignanti, Istoria della sacrosanta patriarcale Basilica Vaticana. Roma 1867 II, 304 und beginnt:

Discite mortales fluxa ut sit gloria mundi,
In terrena brevi tempora regna ruant.

Eine sehr langatmige Grabschrift auf Paul III. hat J. Silos (Mausolea Romanorum Pontificum etc. Romae 1670 p. 319) verfaßt.

1) Vasari VII, 546. Vgl. Cadier a. a. O. p. 73—76. Der Ankauf dieser Basis durch Paul III. wird ausdrücklich durch Annibale Caro in seinem Schreiben an den Bischof von Pola am 5. August 1551 bestätigt: E questo e prima una base di metallo istoriata, fatta dal Frate già per il Vescovo di Solis morto, et comprata dal Papa mentre vivea, poichè la reputò degna de la sua sepoltura.

2) Michel Agnolo ha consigliato questi Cardinali, che si faccia solamente un nicchio, e vi si metta dentro quella statua del Papa di bronzo con la sua inscrizione e non altro, permodo che parerà un Giudice di Campidoglio. Vgl. Della Valle X, 333 u. Lettere ed. G. Tormitano, Venezia 1791 p. 63.

3) Della Valle X p. 335.

4) Cadier a. a. O. p. 89.

5) Bertolotti, Artisti Lombardi II, 301.

Michelangelo hatte sich mit dem Kardinal von Santa Croce dahin geeinigt, daß das Denkmal in der Kapelle der Könige von Frankreich aufzustellen sei[1].

Fünf Monate später, am 6. April 1554, heißt es dann in einem Brief an den Bischof von Pola: »Fra Guglielmo hat die erste Statue fast vollendet, die zweite entworfen und den Marmor für die dritte und vierte in sein Haus bringen lassen. Alles wird vorbereitet, was zur Aufmauerung notwendig ist. Augenblicklich ist man eifrigst beschäftigt, den Marmor zu sägen, so daß wir hoffen, in zwei oder drei Monaten die Fundamente für das Grabmal legen zu können. Und sollten wir auf Schwierigkeiten stoßen, weil, wie ich fürchte, Michelangelo anderer Meinung ist, so haben wir Zeit auch diese zu überwinden... Ihr habt Recht daran getan, dem Frate gute Hoffnung zu machen. Er wird jetzt sein Rößlein antreiben«[2].

Dies Schreiben ist besonders wichtig. Es zeigt uns vor allem, daß man sich schon damals auf vier Allegorien beschränken wollte, daß man hoffte, in einigen Monaten in St. Peter selbst die Fundamente legen zu können, daß man aber nicht ganz ohne Befürchtungen war, weil Michelangelo, der damals in St. Peter als oberster Architekt des Papstes allein zu befehlen hatte, Fra Guglielmo und seinen Plänen feindlich gegenüberstand.

Inzwischen liefen die Zahlungen für das Denkmal weiter. Vom 27. Mai 1554 bis zum 6. August 1555 wurden für die Materialien zum Aufbau des Denkmals noch 1800 Dukaten ausgegeben.[3] Dann brechen die Rechnungen plötzlich ab, alle Berichte verstummen, und in den erhaltenen Briefen des Annibale Caro wird das Monument Pauls III. überhaupt nicht mehr erwähnt.

Was war geschehen? Man würde annehmen, daß das Denkmal damals vollendet und aufgestellt worden sei, wenn uns Vasari nicht noch ein Jahrzehnt später bezeugen würde, daß die ganze Angelegenheit ins Stocken geraten sei, und daß Fra Guglielmo durch eigene Schuld sein großes Werk wahrscheinlich niemals fertig sehen würde[4]. Durch eigene Schuld allein? Das ganze Kardinalskollegium war an dieser Sache beteiligt gewesen, die Nachkommen eines der glorreichsten Päpste, das Geschlecht der Farnese war verantwortlich für dieses Denkmal, und Fra Guglielmo hätte allein nicht gewollt, was er vor Jahren als Ziel allen Ehrgeizes erstrebt hatte?

Nein, die Schuld trug Fra Guglielmo sicherlich nicht allein. Der Fels, an dem sein Schifflein zu zerschellen drohte, war Michelangelo. Michelangelo hat seltsamerweise della Porta gegen-

1) Il sito de la sepoltura fu risoluto dal Re^mo S. Croce insieme con Michel' Angelo, che fosse ne la cappella del Re ne l'entrare a man manca, con disegno che dirimpetto ve n'habbia da stare un altro per un altro Pontefice. Die dem h. Ludwig von Frankreich geweihte Kapelle im Rundtempel von S. Petronilla lag dem linken Querschiff der alten Peterskirche gerade gegenüber. Vgl. Plan bei Dionigi, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta. Romae 1828 Vol. I nr. 160.

2) Giulio B. Tormitano, Lettere CXXVII etc. Venezia 1791 p. 82 u. 83. Teilweise abgedruckt bei Vasari ed. Della Valle X, 335 Anm.

3) Cadier a. a. O. p. 91 u. 92.

4) Ed. Milanesi VII p. 225.

über eine ähnliche Rolle gespielt, wie sie einst Bramante in dem Drama des Juliusdenkmals gegen ihn gespielt hatte.

Es war eben nicht gelungen, sich über die Platzfrage zu verständigen. Jeder Bildhauer wünscht naturgemäß seinem Werk den denkbar besten Platz, und Fra Guglielmo war kühn genug gewesen, für Paul III. den Ehrenplatz in der Tribuna unter dem ersten Bogen der neuen Kirche zu beanspruchen[1]. Hier hätte wohl ein Michelangelo das Ehrendenkmal des Roverepapstes aufrichten dürfen, der zuerst den ungeheuren Gedanken zur Tat werden ließ, auf den Trümmern des alten Heiligtums das neue aufzubauen. Aber ein Guglielmo della Porta verlangte für den Farnesepapst mehr als ihm gebührte, mehr als der leitende Architekt von St. Peter ihm auch im Interesse der Raumwirkung zugestehen konnte.

Die sterblichen Überreste Pauls III. waren einstweilen provisorisch unweit der Orgel ganz nah am südöstlichen Kuppelpfeiler hinter der zweiten oder dritten Säule des Hauptschiffes der alten Basilica beigesetzt worden[2]. Die Bronzestatue des Papstes aber wurde wahrscheinlich sofort nach ihrer Fertigstellung im Chor der neuen Kirche aufgestellt, an eben dem Platz, wo Fra Guglielmo das ganze Denkmal aufzurichten wünschte[3].

Schon der Anblick dieses Bronzekolosses mußte Michelangelos Seele mit Bitterkeit erfüllen, wenn er des Schicksals seiner Juliusstatue gedachte, auf die er die Kraft seiner besten Mannesjahre gewandt hatte. Und nun begehrte dieser Frate auch in St. Peter gerade das, was Michelangelo über alles gewünscht und niemals erreicht hatte. Er wollte in der Tribuna, der vornehmsten Kirche der Erde, das gewaltigste Denkmal errichten, das jemals einem Nachfolger Petri gesetzt worden war!

Einem größeren Meister, als er selbst es war, würde Michelangelo vielleicht dies Zugeständnis gemacht haben, denn seine Natur war edel genug, ungewöhnlichen Verdiensten ungewöhnliche Ehrungen zuzugestehen. Dem kühnen Ansinnen della Portas aber versagte er sich, in seinen wehesten Erinnerungen getroffen, in seinem heiligsten Stolze gekränkt, um so bestimmter, als ihm auch schwerwiegende sachliche Gegengründe vorlagen. Nicht ein so treuer Freund wie Annibale Caro, der eben noch für ihn die Juliusdenkmals-Angelegenheit beigelegt hatte, nicht Alessandro Farnese, mit dem er lange Jahre aufs freundschaftlichste verkehrt hatte,

1) Vasari a. a. O. p. 225: Avendo (Fra Guglielmo) ordinato di metterla in San Piero sotto il primo arco della nuova chiesa sotto la tribuna . . . et perchè Michelagnolo consigliò guidiziosamente che là non poteva in doveva stare, il frate gli prese odio, credendo che lo facessi per invidia.

2) Mai, Spicilegium Romanum IX, 364: Sepultus laterio tumulo retro organum. Dasselbe berichtet Grimaldi. Vgl. Escher a. a. O. p. 315. In Alpharanos Plan der alten Peterskirche (Ph. L. Dionigi, 2. Auflage, Romae 1828 Taf. II) ist der Platz des Paulsgrabes mit Nr. 53 bezeichnet. Die Angaben, welche Mignanti über das provisorische Grab, wahrscheinlich gestützt auf Ciampini macht, sind falsch. A. a. O. I, 77.

3) Vasari VII, 547: la quale è posta sotto i primi archi che reggono la tribuna del nuovo San Piero.

kein Kardinal, kein Papst vermochte das Veto des Unbeugsamen aufzuheben. Michelangelo mochte mit Recht vorschützen, daß der Bau in der Tribuna noch nicht weit genug vorgeschritten sei, um überhaupt schon an die Aufstellung von Denkmälern denken zu können, er mochte mit Recht darauf hinweisen, wie dieses ungeheure Denkmal den ganzen Chorraum einnehmen und selbst das Grab des Apostelfürsten verdunkeln würde — die sachlichen Beweggründe, die er aussprach, überhörte man, um nur die persönlichen gelten zu lassen, die er verschwieg. Ein neuer unheilbarer Konflikt trat zwischen Buonarroti und Fra Guglielmo, wie er einst zwischen ihn und Bramante, Raffael und Sebastiano del Piombo getreten war. Alle Wohltaten waren vergessen, die ganze Vergangenheit war ausgelöscht. Die Bronzen und Statuen für das Paulsgrab blieben liegen. Fra Guglielmo, um den höchsten Preis seines Lebens betrogen, meinte in Michelangelo einen Todfeind hassen zu dürfen, und Michelangelo selbst mochte fühlen, daß dieser Sieg mit schweren Opfern erkauft war.

So lähmend hatte der Einspruch des »Fürchterlichen« auf alle Beteiligten gewirkt, daß man auch nach Michelangelos Tode nicht daran denken mochte, die heikle Frage wieder aufzunehmen. Zwei Jahre später starb Annibale Caro, und immer noch war nichts geschehen, obwohl seit dem Abbruch der Arbeiten mehr als zehn Jahre vergangen waren. Da begann Gregor XIII. bald nach seinem Regierungsantritt den Bau der Gregorianischen Kapelle im rechten Seitenschiff der neuen Basilika zwischen dem Querschiff und der Sakramentskapelle[1]. Wahrscheinlich ist es damals dem Kardinal Farnese gelungen, dem Papst die Erlaubnis abzuringen, das Denkmal seines Ahnen vor dieser neuen Kapelle als würdigsten Schmuck aufstellen zu dürfen.

Im Jubiläumsjahre 1575 oder etwas früher wurde mit der Aufstellung begonnen, und die Gebeine Pauls III. wurden endlich aus dem provisorischen Grab in das Denkmal übertragen[2].

[1] Die Cappella Gregoriana war i. J. 1580 vollendet. Vgl. Philippo Bonanni, Numismata nummorum pontificum Templi Vaticani Fabricam indicantia. Romae 1696 p. 73 u. p. 90 n. 9.

[2] So berichtet Grimaldi, Cod. Vat. Barb. lat. 2733 p. 342: Corpus Pauli Farnesii Summi Pontificis Alexandro Rufino Romano et Paulo Bizono etiam Romano eius Basilice Canonicis de licentia Gregorii XIII. et voluntate Alexandri Cardinalis Farnesii curantibus à dicto lateritio tumulo exhumatum integrumque repertum sacris vestibus indutum serico panno involutum de nocte privato funere illatum fuit in dictam concham nigram preciosam, ibique longum stratum in pace depositum est, et concha ovato albo novo marmoreo clusa supra impositus fuit Pontificis colossus aeneus. Hoc nobilissimum sepulcrum ante Gregorianum sacellum in media nave undique isolatum positum fuit supra magnum socculum, et statuae marmoreae binae in fronte et binae a tergo Pauli colosso subiacentes collocatae fuerunt, sed cum Templum impediret mutata sententia in loco ubi nunc est, aptatum fuit. Gegen Escher (a. a. O. p. 315) deute ich Grimaldi so, daß der Leichnam Pauls III. zuerst in das Monument vor der Gregorianischen Kapelle beigesetzt wurde, wie es übrigens auch Aringhi, Roma subterranea (Arnheim 1671) p. 81 bezeugt, der die Überführung der Leiche des Papstes auf das Jahr 1574 festsetzt. Der gelehrte Cancellieri macht über die Aufstellung des Denkmals Pauls III. merkwürdig irreführende Angaben. Auffallend ist der Satz: »Poi al primo di Settembre del 1574 fu trasportato nella nuova chiesa, ove ora è la statua della Veronica.« Obwohl die Angabe als solche falsch ist, ist doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Cancellieri eine Quelle kannte, aus der hervorging, daß man mit der Aufstellung des Monumentes (vor der Cappella Gregoriana) am 1. September 1574 begann. Vgl. Descrizione della Basilica Vaticana con una biblioteca degli autori. Stamperia Vaticana 1788 p. 58.

So hatte Fra Guglielmo noch kurz ehe er die Augen schloß die Genugtuung, seinen vielumstrittenen Plan des Freigrabes verwirklicht zu sehen. Grimaldi berichtet, daß sich das Monument auf einem großen Sockel erhob und daß man zu den Füßen des Papstes alle vier Allegorien — zwei im Rücken und zwei vor der Front — lagern sah.

Aber der Schatten Buonarrotis schwebte noch immer wie eine Wetterwolke über diesem Denkmal, und sein zorniger Genius sollte noch im Tode den Ehrgeiz della Portas meistern. Das mächtige Freigrab im Seitenschiff der Basilika erwies sich in der Tat als eine Unmöglichkeit, und die Frage wurde bald aufs neue eifrigst erörtert, wie sich eigentlich Michelangelo über das Nischengrab und seine Aufstellung geäußert hatte.

Als im ersten Stadium der ganzen Angelegenheit, zu einer Zeit, als der Bau von St. Peter die Kapelle der heil. Petronilla noch nicht berührt hatte, die Platzfrage erwogen wurde, war von Michelangelo die Kapelle des Königs von Frankreich für die Aufnahme des Monuments in Vorschlag gebracht worden. Als dann später beide Rundtempel, St. Petronilla sowohl wie St. Maria della Febbre dem Neubau zum Opfer fielen, bestimmte Buonarroti für die Aufnahme des Denkmals jenen nordöstlichen Kuppelpfeiler, in welchem damals eine Säule aus dem salomonischen Tempel stand und wo wir heute die Statue des Longinus erblicken[1]).

In der Nische eines Kuppelpfeilers und zwar in der südöstlichen, wo wir heute die Andreasstatue des Duquesnoy sehn, ist dann das Paulsgrab tatsächlich aufgestellt worden[2]). Hier muß es schon Buchellius im November 1587 gesehen haben, wenn er überhaupt nur noch von zwei

[1]) Vasari a. a. O. p. 226: Michelagnolo desiderava, che tal sepoltura si mettessi in una delle nicchie dove è oggi la colonna degli spiritati, che era il luogo suo. Wo diese Säule gestanden hat, verrät uns Torrigio (Le sacre grotte Vaticane Viterbo 1618 p. 12): L'anno 1617 S. S. Pavlo V. ordinò, che si facesse l'entrata sotto queste Sacre Grotte da mano destra vicino alla Colonna santa, ove N. S. predicando nel Tempio di Gierusalemme si appogiava, la qual colonna è mirabile per la liberatione di quelli, che sono travagliati da spiriti maligni. Ein Neudruck dieser ersten Ausgabe des Grottenführers wurde i. J. 1867 von Dionysio Casassayas in Rom veranstaltet. In der zweiten, sehr vermehrten und gewöhnlich benutzten Ausgabe Torrigios (Roma 1639) wird diese Nische fälschlich als die der h. Helena bezeichnet. Die »Colonna degli spiritati stand vielmehr in der Nische rechts, in der wir heute die Longinus-Statue sehen. Diese Tatsache wird durch den 1620 zuerst erschienenen Plan der neuen Basilica von Ferraboschi einwandfrei festgestellt. Vgl. Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano etc. da Martino Ferraboschi 3a. ed. Roma 1812. Taf. VII nr. 33 u. 34, wo die »Colonna di marmo bianco« und die »Scala, che scende alle Grotte« ausdrücklich in der Loginus-Nische angegeben werden. John Capgrave (le solace of pilgrimes ed. C. A. Mills. Oxford 1911 p. 65), der sein Pilgerbuch um 1450 verfaßte, handelt ausführlich von dieser Säule, die Cardinal Orsini i. J. 1438 mit dem hohen Gitter einschloß, mit dem sie noch heute unweit der Pietà Michelangelos aufgestellt ist.

[2]) Ferraboschi a. a. O. Taf. VII., wo die heutige Nische des h. Andreas die Nr. 64 und die Bezeichnung trägt: Sepoltura di Paolo III. Wenn in der zweiten Auflage von Torrigio (p. 103 u. p. 213) zweimal behauptet wird, das Monument Pauls III. sei in der Nische des h. Longinus aufgestellt worden — eine Angabe, die übrigens mehrfach wiederholt worden ist — so wird diese Behauptung durch Ferraboschis Plan, der das Denkmal i. J. 1620 noch in der Nische des h. Andreas sah, widerlegt. Übrigens sind hier Verwechslungen begreiflich. So wurde zu Ferraboschis Zeit die Lanze des Longinus noch in der Nische der h. Veronica aufbewahrt und das Haupt des Apostels Andreas in der Nische der h. Helena.

Allegorien spricht[1]), hier sahen es Grimaldi[2]) und Ugonio[3]), hier wurde es von Ferraboschi in seinem Plan von St. Peter vom Jahre 1620 verzeichnet. Allerdings bezeugt Grimaldi, daß man auch damals noch die vier Allegorien sah und zwar zwei unten und zwei oben. Damals geschah es auch — und zwar im Jahre 1594 — daß Teodoro della Porta für die »Gerechtigkeit« das metallene Hemd anfertigte, nachdem diese Allegorie, wie er sich ausdrückt, infolge des Todes ihres Bildhauers nackt geblieben war[4]).

Aber auch in der Nische des südöstlichen Kuppelpfeilers sollten die Gebeine Pauls III. keine Ruhe finden. Urban VIII. brauchte für sein Grabdenkmal von Bernini im Chor der Kirche ein Gegenüber, und so wurde das Farnesedenkmal im Jahre 1628 noch einmal auseinandergenommen und in der südlichen Chornische aufgestellt, wo wir es noch heute sehen. Erst bei dieser Gelegenheit wurden auch die beiden Allegorien Abundantia und Caritas entfernt und auf einem Kamin im Palazzo Farnese aufgestellt[5]).

Der Unstern, der von Anfang an über Fra Guglielmos großartiger Schöpfung geschwebt hatte, übertrug sich vom Vater auf den Sohn. In articolo mortis hatte der Künstler seinem einzig überlebenden sibenjährigen Knaben seine Ansprüche an die Serenissima Casa Farnese als kostbares Vermächtnis zurückgelassen. Zwar konnten die Zeitgenossen auf der Erinnerungsmedaille an die Aufstellung des Denkmals lesen, daß Kardinal Alessandro das Monument aus eigenen Mitteln errichtet habe, soweit nicht die nötigen Summen vom Kardinalskollegium aufgebracht worden waren. In Wirklichkeit aber lagen die Dinge ganz anders. In einer Eingabe, die er am 28. September 1604 an den Herzog von Parma richtete, versuchte Tommaso della Porta nachzuweisen, daß sein Vater für die Ausführung des ganzen Denkmals überhaupt nie-

1) Vgl. A. Buchellius, Iter Italicum ed. Lanciani im Arch. Soc. Rom. Vol. XXIII (1900) p. 50. Buchellius beschreibt das Denkmal wie folgt: Ac in primis in novo restauratoque templo est sepulcrum cum aereo simulacro Pauli III. papae, cum duabus statuis faemineis marmoreis, opus, ut indicat inscriptio Guilielmi de la Porta, Mediolanensis. Vulgaris erat fama, nescio an vera, statuarum parum formam a concubinis pontificis desumptam erat ea nudissima papillis caeterisque membris. Paulo infra aureis literis notabatur: Paulo III. Pontifici maximo Farnesio.

2) Cod. Vatic. Barber. lat. 2733 p. 341 f.

3) Pompeo Ugonio, Historia delle stationi di Roma 1588 p. 101 f.: Dall' altra banda (d. h. gegenüber der Longinus-Nische, in der damals noch Vasaris »colonna degli spiritati (VII, 226) stand) è il magnifico sepolcro di Papa Paolo III. Farnese con la sua statua di bronzo a sedere e quattro altre statue di marmo a giacere, che gli servono per ornamento, opere bellissime di mano dell' eccellente scultore Guglielmo della Porta.

4) Cadier a. a. O. p. 80. Daß der Kardinal Odoardo Farnese, wie Tommaso della Porta behauptet und wie auch Cadier annimmt, auch diese Rechnung nicht bezahlt habe, entspricht den Tatsachen nicht. Anweisung sowohl wie Quittung haben sich erhalten, aus denen hervorgeht, daß der Kardinal am 2. April 1593 50 Dukaten zahlte »a buon conto per tanti dell' opera della veste di Metallo che deve fare sopra la statua nuda di marmo che rappresenta la Giustizia.« (Gualandi, Memorie di belle arti, serie sesta p. 129 Nr. 7). Wahrscheinlich war mit den 50 Dukaten nur das Material, nicht aber die Arbeit bezahlt.

5) Vgl. Lanciani II, 249.

mals mehr erhalten habe als die obengenannte Summe von 8042 Dukaten. In einer genauen Aufstellung der einzelnen Posten aber stellte er als Gesamtkosten des Unternehmens die Summe von 26,500 Dukaten auf, von denen Fra Guglielmo also weniger als ein Drittel vergütet worden waren[1]. Wohl in Anbetracht dessen, daß er als Piombatore Sr. Heiligkeit jahrzehntelang den Genuß einer vielbegehrten Pfründe gehabt hatte, war aber Guglielmo della Porta einsichtsvoll genug gewesen, in seinem Testament nur die Zahlung von 4000 oder 5000 Dukaten an seinen Sohn zu verlangen[2]. Schon im Jahre 1578 hatten die Verhandlungen begonnen, und der Kardinal Farnese scheint sich von Anfang an bereit erklärt zu haben, seine Schulden zu bezahlen[3]. Er starb aber, ohne es getan zu haben. Ist die Summe jemals bezahlt worden? Wir wissen es nicht. Jedenfalls hat Fra Guglielmos Erbe mehr als ein Menschenalter auf die Zahlung warten müssen und sogar gegen Ranuccio Farnese einen erfolglosen Prozeß geführt. Ja, er sah sich selbst noch von einer Entschädigungsklage bedroht, welche gleichfalls eine Summe von 5000 Dukaten zum Gegenstand hatte. Pietro de Solis hatte von den Ansprüchen vernommen, die Tommaso della Porta an den Herzog von Parma erhob. Er verlangte nun auch seinerseits die Rückzahlung jener 5000 Dukaten, die sein Vater und Großvater einst an Guglielmo della Porta für jene Bronzearbeiten gezahlt hatten, die skrupellos für das Farnese-Monument verwandt worden waren[4].

Nimmt man nun noch hinzu, daß Tommaso della Porta noch im Jahre 1609 einen weitläufigen Prozeß gegen seinen Vormund und gegen die Diebe zu führen hatte, die beschuldigt wurden, das Atelier des berühmten Bildhauers bald nach seinem Tode ausgeraubt zu haben, so kann man wohl sagen, daß die Reichtümer, die Fra Guglielmo seinem Sohne zurükgelassen hatte, keinen sonderlich beneidenswerten Besitz bedeutet haben[5].

1) Cadier a. a. O. p. 85.

2) Vgl. Gualandi, Memorie a. a. O. p. 123.

3) Einige Dokumente in dieser Sache, die Cadier nicht gekannt hat, sind von Gualandi a. a. O. p. 124ff. gleichfalls publiziert.

4) Cadier a. a. O. p. 73.

5) Bertolotti, Artisti Lombardi II, 119.

II. DIE BLEISTIFTZEICHNUNG IN DER AMBROSIANA IN MAILAND.

Maße: mm 377×250.

UEBER die Provenienz der Zeichnung ist nichts bekannt. (Sala II. Disegni, Riparto 17)[1] Tafel II
Soweit ich sehe, ist diese Zeichnung niemals herausgegeben oder besprochen worden. Wie groß die Beachtung ist, die sie verdient, glaube ich durch die folgenden Ausführungen erhärten zu können.

Zwei Beobachtungen, Zweck und Autorschaft der Zeichnung betreffend, drängen sich sofort auf: die Zeichnung ist ein Entwurf für ein Grabmal Pauls III., und die Zeichnung geht auf einen verloren gegangenen Originalentwurf Michelangelos zurück. Daß wir den Entwurf für ein Grabmal vor uns haben, erhärtet der architektonische Aufbau, der den früheren Papstgräbern Hadrians VI., Leos X., Clemens VII., Julius II. sehr ähnlich ist. Es bezeugen dies ferner die Tugenden, die in den Nischen stehen und auf dem Gesims sitzen, und vor allem die Fama, die über dem Denkmal schwebt und in ihre Posaune bläst. Daß es sich um ein Papstgrab handelt, bezeugt schon die Pracht des architektonischen Aufbaues und die Fülle der Figuren; daß dieses Papstgrab für Paul III. bestimmt war, bezeugt das mächtige Farnesewappen mit den Schlüsseln und der Papstkrone, die zwei Engel emporhalten.

Über die Allegorien, die am Paulsgrabmal verwendet werden sollten, schrieb Annibale Caro am 5. August 1551 an den Bischof von Pola[2]: »Noch zu Lebzeiten des Papstes beschloß man, daß an den beiden Seiten je zwei Tugenden aufgestellt werden sollten: Giustizia, Prudenza, Pace und Abbondanza. Vorne und hinten aber wollte man anfangs die vier Jahreszeiten anbringen, die mir nie gefallen haben, da sie weder kirchlich noch moralisch sind. Und an ihrer Stelle bestimmte man später vier andere, nämlich die Religion, die Standhaftigkeit und noch zwei andere, deren ich mich nicht mehr erinnere. Und von ihnen allen habe ich Beschreibungen gemacht, wie die Alten sie dargestellt haben[3].«

Acht Allegorien waren also ursprünglich geplant, und wahrscheinlich sind es die acht Mo-

[1] Sowohl dem Präfekten der Ambrosiana, Monsignor Ratti wie dem Senator Luca Beltrami bin ich für die Aufnahme der Zeichnung, Angabe der Masse etc. zu Dank verpflichtet.

Im Kupferstich-Kabinett im München befindet sich eine getuschte Federzeichnung auf grünfarbenem Papier, weißgehöht, die den segnenden Papst und die Allegorie der Prudentia mit leichtskizzierten architektonischen Hintergründen darstellt. Diese letzteren beweisen, daß die Skizze erst entworfen wurde, als das Monument schon an seinem heutigen Platze stand, also nach 1628. (Inv. Nr. 21047. Maße: 260×410 mm.) Vgl. Handzeichnungen alter Meister, München 1887 Bl. 76. Vgl. auch eine dem Salviati zugeschriebene Zeichnung in der Christchurch-Library in Oxford (C. 16).

[2] Vasari ed. Della Valle a. a. O. p. 334.

[3] Diese Beschreibung hat Caro in einem merkwürdigen Schreiben an Fulvio Orsini am 15. September 1562 noch ergänzt. Vgl. Lettere familiari. Venezia 1751. II p. 222. Die früheren Beschreibungen auf die Caro in dem Briefe an den Bischof von Pola Bezug nimmt, besitzen wir nicht mehr.

delle für diese Statuen gewesen, die am 23. Juli 1552 mit 200 Dukaten bezahlt wurden[1]. Aber Guglielmo della Porta hat nur vier dieser Allegorien in Marmor ausgeführt und zwar die vier auch von Caro genannten: Justitia, Prudentia, Pax und Abondantia. Wenigstens drei dieser Tugenden begegnen uns auch auf der Zeichnung des Michelangeloschülers: rechts auf dem Giebel sitzt die Prudentia, die in der erhobenen Linken einen Spiegel hält, unten in der Nische links steht die Justitia mit dem Vogel Strauß, der Wage und dem Schwert, wie wir sie auch auf dem Grabmal Hadrians VI. in St. Maria dell' anima dargestellt sehen. Weniger gebräuchlich erscheint die Schilderung der Pax oben auf dem Giebel links als Mutter, die mit Kindern reichlich gesegnet ist. Aber Annibale Caro belehrt uns in einem Briefe an Fulvio Orsini[2], daß auf einer Münze der Lucilla der Friede — securitas temporum — als eine Nährmutter dargestellt war mit drei Kindern um sich herum, von denen sie das eine nährt, während die anderen zu ihren Füßen spielen. Man möchte also ohne weiteres annehmen, daß es Annibale Caro gewesen ist, der die Anregung für diese Caritas-Komposition gegeben hat. Ist es da nicht seltsam zu beobachten, daß die ganze Gruppe auf eine Komposition Michelangelos in der Sixtina zurückgeht? Man vergleiche unter den Vorfahren Christi das Mutterglücksidyll bei Asa, Josaphat und Joram und man wird sofort erkennen, daß die ganze Komposition im umgekehrten Sinne für die Pax der Ambrosiana-Zeichnung benutzt worden ist. Warum endlich statt der Abondantia auf der Ambrosianazeichnung die Temperantia unten in der Nische rechts erscheint, ist schwer zu sagen. Die Embleme — der Mischkrug am Boden und der Zaum in den Händen — sind hier so unverkennbar, daß eine andere Deutung als die Mäßigkeit bei dieser Allegorie nicht möglich ist.

Die Fama, die ihre Posaune blasend über dem ganzen Aufbau schwebt, dürfte sonst auf römischen Denkmälern der Renaissance nicht vorkommen. Sie ist von Michelangelo vielleicht überhaupt zuerst als Graballegorie für ein Doppelgrab in der Medicikapelle erdacht worden, und unter einer ganz flüchtigen Skizze von seiner Hand liest man die Worte:

La fama tiene gli epitafi a giacere,
non va ne inanzi ne indietro
Perchè son morti e e'loro operare e fermo[3].

Die Technik der Zeichnung weist auf einen Schüler oder Gehilfen Michelangelos hin, der sich an dem späteren Stil des Meisters gebildet hat, wie er vor allem in den Cavalierizeichnungen ausgeprägt erscheint. Man muß annehmen, daß eine vielleicht skizzenhafte, jedenfalls

[1] Cadier a. a. O. p. 89 u. 90.

[2] Lett. fam. II, 224 ed. Venezia 1751. Über die Bedeutung des Vogels Strauß als Begleiter der Gerechtigkeit äußert sich Vasari ausführlich in einem Brief an den Kardinal Farnese vom 20. 1. 1543. Vgl. Atti e memorie etc. di Modena e Parma 1864 S. A. 2.

[3] Zuerst publiziert von J. A. Symmonds, The life of Michelangelo Buonarroti I, 380. Dann wurde die Zeichnung ausführlich analysiert von Karl Frey, Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti. Berlin 1911. Bd. I., Taf. 9. Bd. III, (Text) p. 5 u. 6.

aber eigenhändige Zeichnung des Meisters dem Schüler vorgelegen hat, wie Michelangelo ja auch für Alfonso Lombardi seinerzeit Entwürfe gemacht hatte, als es galt, den Medici-Päpsten Leo X. und Clemens VII. in St. Maria sopra Minerva Denkmäler zu errichten[1]. Der architektonische Rahmen — eine säulengetragene Hauptnische, die von zwei Nebennischen eingefaßt wird — kann als eine Fortsetzung der Studien gelten, die Buonarroti für das Doppelgrab der Magnifici Lorenzo und Giuliano in der Medicikapelle gemacht hat. Die Art, wie das antike Gebälk auf den Säulen lagert und wie der Rundgiebel in der Mitte durchbrochen wird begegnet uns auch in architektonischen Zeichnungen des Meisters[2].

Besonders bezeichnend für den Kunstcharakter Michelangelos ist dann ferner die Einschränkung der Ornamentik zugunsten einer geschlossenen architektonischen Wirkung. Auch hier offenbart Michelangelo die Leidenschaft des Bildhauers, dem der Mensch das höchste Problem in der Kunst bedeutet. Jede Ornamentik ist ausgeschaltet, aber welch' eine Überfülle des Figürlichen! Nicht weniger als sieben Jünglinge vom Heldengeschlecht der Guirlandenträger der Sixtinadecke sind bemüht, das mächtige Farnese-Wappen zu stützen und zu tragen. Wie überzeugend für den Zusammenhang mit Michelangelo wirkt jene Atlasgestalt, auf deren gesenktem Nacken sich das Papst-Wappen stützt! Putten tragen die Papstkrone und die Kardinalshüte über den seitwärts aufgestellten Wappen[3].

Die Zeichnung wirkt so plastisch, daß man zunächst denken möchte, sie sei für die Ausführung in Marmor bestimmt gewesen. Aber man muß schon sagen, daß es einen ganz ungeheuren Kostenaufwand verursachen mußte, diesen Entwurf, der noch nicht einmal Papstgrab und Papststatue in sich schließt, in Stein auszuarbeiten. Sollte Michelangelo, als er seine Skizze für das Farnese-Monument entwarf, nicht viel mehr an eine Ausführung in Farben gedacht haben?

Tatsächlich hatte ja, wie Annibale Caro bezeugt, Michelangelo den Kardinälen geraten, man solle eine Nische machen, man solle in diese die Statue mit der Inschrift setzen und auf alles weitere verzichten, so daß der Papst wie ein »Giudice di Campidoglio« erscheinen würde[4]. Daß Michelangelo die Nische des Kuppelpfeilers in Vorschlag gebracht hatte, in der wir heute die Longinusstatue sehen, bezeugt Vasari[5].

1) Vasari ed. Milanesi V, 90: Avendo egli fatto sopra alcuni schizzi di Michelagnolo Buonarroti un modello etc.

2) Vgl. K. Frey a. a. O. II, 177 u. 207.

3) Das Wappen links mit dem springenden Löwen und den Lilien im viergeteilten Felde könnte das Wappen des Jean du Bellay sein, der die berühmten Horti Bellajani in den Diokletiansthermen schuf. Vgl. Ciaconius III, 568 u. 569. Lanciani, Storia degli scavi di Roma II, 138. An der Fassade des Monte di Pietà auf dem Marktplatz von Assisi sehen wir das Wappen Pauls III. in gleicher Verbindung mit zwei Kardinalswappen.

4) Vasari ed. Della Valle p. 334.

5) Ed. Milanesi VII, 226. Vasari bemühte sich damals, den Papst Julius III. zu bestimmen, das eigene Denkmal in der gleichen Weise in einem der anderen Kuppelpfeiler zu errichten. Die Sache zerschlug sich, und Vasari erhielt den Auftrag, für die Ausschmückung der Capelle del Monte in S Pietro in Montorio, zu der sich eine beachtenswerte Zeichnung im Kupferstich-Kabinett des Louvre erhalten hat.

Die Zeichnung der Ambrosiana wird also völlig verständlich erscheinen, sobald wir in ihr den Entwurf für eine Freskomalerei sehen. Der ganze Apparat der Tugenden, vor allem aber auch das Farnesewappen selbst konnten doch nicht einfach wegfallen[1]. So darf man die Behauptung wagen, daß diese Zeichnung, die ja tatsächlich nur auf ein Wandgrab bezogen werden kann, einen Entwurf darstellt für eine Freskomalerei über der Nische eines Kuppelpfeilers, in der wir uns die Bronzestatue della Portas zu denken haben. Heute sehen wir über diesen Nischen das Barberini-Wappen angebracht. Michelangelo scheint nichts anderes gewollt zu haben, nur fügte er die Allegorien hinzu, die Paul III. noch selbst für sein Denkmal bestimmt hatte und die deshalb nicht fortfallen durften.

Der architektonische Aufbau der Ambrosianazeichnung ruht auf Konsolen. Diesen Aufbau können wir uns also ohne weiteres über der Nische eines der Kuppelpfeiler in Frescomalerei ausgeführt denken und darunter den thronenden Papst als »Giudice in Campidoglio«.

Diese Deutung des merkwürdigen Ambrosianablattes ist zunächst nichts anderes als eine Hypothese, welche die Zukunft durch neue Beweise stützen oder durch entgegengesetzte Argumente widerlegen wird. Nur zwei Punkte liegen fest: die Zeichnung bezieht sich auf das Denkmal Pauls III. und ist zurzeit das einzige künstlerische Dokument für die Teilnahme Michelangelos an diesem Unternehmen, das die literarischen Quellen wiederholt bezeugt haben.

III. DIE BASIS DER PAPSTSTATUE UND IHRE BRONZERELIEFS.

SCHON Annibale Caro schreibt in dem oft zitierten Brief vom 5. August 1551 an den Bischof von Pola über diese Basis wie folgt: »Vor allem sage ich Euch aber, daß alles das, was zu tun ist, sich nach dem zu richten hat, was schon getan ist. Und das ist vor allem eine Basis aus Metall, die der Frate einst für den verstorbenen Bischof di Solis gearbeitet hatte. Diese wurde vom Papst noch zu seinen Lebzeiten gekauft, weil er sie schön genug fand, sein eigenes Grabmal zu zieren. Die Basis ist 4½ Palmen hoch, 13 breit und 18 lang. Und es wurde noch von Seiner Heiligkeit selbst bestimmt, daß man darauf seine Bronzestatue setzen solle, von welcher der Frate schon auf sein Geheiß das Modell gemacht hatte«[2]. Vasari erwähnt diese Basis gleichfalls und beschreibt ihren Schmuck eingehender: auf den vier Ecken sah man vier Putten; die vier Seiten waren zweigeteilt, vorne und hinten waren Inschrifttafeln angebracht; seitwärts aber sah man vier Historien und die Figuren der Kardinalstugenden[3]. Endlich spielt

[1] Auch Vasari spricht von einem Abschluß der ganzen Komposition durch das Farnesewappen: Ed oltre a tutte queste cose vi andava un monte pieno di gigli con l'arco vergine. (Vgl. Milanesi VII, 547 u. 8.)

[2] Vgl. Lettere 127 del Comm. A. C. Venezia 1791, p. 62 u. Vasari ed. Della Valle X, 332.

[3] Ed. Milanesi VII, 546.

diese Basis eine Rolle in dem Schreiben, das Pietro de Solis am 20. Oktober 1604 an den Herzog von Parma richtete[1], in dem er erklärt, daß alle Ornamente der Basis in Marmor wie in Bronze seiner Familie gehörten, die dafür seinerzeit an Guglielmo della Porta 5000 Dukaten gezahlt habe. Er nennt ausdrücklich die Putten und die Delphine aus Bronze und fügt hinzu, daß es ihm gelungen sei, zwei Amoretten und zwei Delphine in einem der römischen Goldschmiedeläden mit Beschlag zu belegen. Wir erfahren ferner aus dem Prozeß, den Tommaso della Porta im Jahre 1609 gegen die Schädiger seines Eigentums führte, daß niemand anders als Antonio Gentile da Faenza diese Bronzen besaß[2], derselbe, der für den Kardinal Farnese den berühmten Altaraufsatz für St. Peter ausgeführt hat[3]. Es handelte sich höchst wahrscheinlich um die beiden Amorini, die entfernt werden mußten, als das Paulsdenkmal zuerst aus der Gregorianischen Kapelle in die Kuppelnische versetzt worden war.

Die nächste Nachricht über den Bronzeschmuck dieser merkwürdigen Basis verdanken wir Grimaldi[4]. Er wußte allerdings nichts mehr von der eigentlichen Bestimmung der vier Reliefs für das Solisdenkmal, aber er fand sie so beachtenswert, daß er sie in seinem großen Werk über die Reliquien von Alt-St. Peter flüchtig mit der Feder skizzierte. Er sprach dabei die Vermutung aus, daß die Erfindung dieser Historien auf Fulvio Orsini oder Annibale Caro zurückgehe und fügte hinzu, daß sie an den Seiten der Denkmalsbasis rechts und links angebracht waren. Grimaldi hat also die Reliefs gesehen und gezeichnet, als das Denkmal in der Andreasnische stand. Und völlig unbekannt, dem Beschauer völlig unsichtbar und durch den hartgewordenen Staub der Jahrhunderte nicht wenig mitgenommen, haben sich die Bronzen des Fra Guglielmo auch noch heute an der Basis der Paulsstatue erhalten.

Betrachtet man die Basis, auf der sich der Bronzekoloß Pauls III. hoch über den Allegorien von Gerechtigkeit und Klugheit erhebt, so unterscheidet man sofort den unteren älteren Teil mit den prächtigen Mascheroni und Bronzeputten an den Ecken, der für das Grabmal Solis bestimmt war, und den späteren schwer lastenden Aufsatz aus hellerem Marmor mit den Farnese- Tafel III

1) Cadier a. a. O. p. 74.

2) Bertolotti, Artisti Lombardi II, 122, 157. Vgl. Arch. stor Lomb. II (1875) S. A. p. 5 u. p. 24. A. G. da Faenza sagt selbst: credo bene che fossero fatti per la sepoltura del vescovo Solis.

3) Vgl. über diesen Altaraufsatz, der noch heute im Schatz von St. Peter bewahrt wird, vor allem Fr. Liverani, Maestro Giovanni Bernardi da Castelbolognese. Faenza 1870 p. 29.

4) Cod. Vat. Barb. 2733 p. 469: In magnificentissimo Pauli tertii sepulcro infrascriptae quatuor historiae ex aere mirabiliter fusae in utroque latere cernuntur, ex inventione, ut abitror, vel Fulvii Ursini, vel Annibalis Cari (Beischrift zur Fides) p. 469a: Alia historia aenea mirabiliter fusa in latere sepulcri Pauli tertii (Beischrift zur Spes). p. 470: Seguitur alia historia in aere mirabili opere fusa in latere sepulcri Pauli tertii (Beischrift zur Fortitudo). p. 470b: Alia historia lateralis aenea pulcherrima in sepulcro nobilissimo Pauli tertii Farnesi Pon. Max. (Beischrift zur Temperantia). Seite 342 desselben Kodex wird in einer Anmerkung auf diese Zeichnungen hingewiesen. Die Herausgabe des Codex Grimaldi durch die Verwaltung der Vatikanischen Bibliothek ist in Vorbereitung.

lilien. Die mangelnden Verhältnisse hat Fra Guglielmo zwar durch ein weit ausladendes Postament zu verdecken gesucht; das winzige Mittelglied zwischen Postament und Aufsatz — die Basis am Solisdenkmal — würde aber trotzdem ohne die mächtige Targa mit dem Namen des Papstes, die die Fläche fast ganz bedeckt, viel zu klein und völlig erdrückt erscheinen. Statt dieser Aufschrift sah man hier ursprünglich wahrscheinlich eins der marmornen Mascheroni, die man heute in den Grotten suchen muß[1].

Von dem Schmuck der Seitenwände sieht der Beschauer heute nichts, und doch haben sich hier noch die vier Bronzereliefs erhalten, die über Fra Guglielmos Kunst als Meister von Reliefkompositionen so unerwartete Aufschlüsse geben[2]. Bärtige Bronzehermen mit mächtigen Fledermausflügeln — schon den Alten Sinnbilder des Todes — trennen auf jeder Seite die nach unten ausladende Fläche in zwei gleiche Hälften. Hier sind die Reliefs in viel zu große Zwischenräume eingelassen worden — ein Beweis dafür, daß die Basis ursprünglich bedeutend enger zusammengesetzt werden sollte.

Ein höchst origineller, allen vier Reliefs gemeinsamer Gedanke kommt sofort in der Absicht zum Ausdruck, nicht nur die Allegorien allein zu bilden, wie es Antonio Pollajuolo beim Grabmal Sixtus IV. getan hatte, sondern sie zugleich an historischen Beispielen zu erläutern. Auf diese Weise schuf sich Fra Guglielmo nicht nur die Möglichkeit, seine schon von den Zeitgenossen viel gerühmte Kunst als Reliefbildner im weitesten Sinne zu zeigen; er hatte auch im Komponieren freie Hand[3]. Ja, er bereitete sich noch ein besonderes Schöpferglück, indem er hier und da versuchte, in seine neuen Formen auch neue Gedanken zu gießen. Daß Fulvio Orsini oder Annibale Caro, in allem was sich auf Kunst und Wissenschaft bezog die treuen Berater der Casa Farnese, daß diese beiden Männer den Inhalt der Kompositionen bestimmt hätten, konnte Grimaldi mit Recht vermuten, weil er annahm, die Reliefs seien für das Paulsgrab geschaffen

[1] Diese Frauenköpfe mit dem phantastischen Kopfschmuck und dem als Ornament behandelten Flügelpaar verraten im Stil deutlich den Einfluß Michelangelos. Da diese Fragmente aber weder von Torrigio noch von Dionysius erwähnt werden und keine Nummern tragen, so ist es unmöglich, über ihre Provenienz Bestimmtes zu sagen. Aber da sie um 1550 entstanden sein müssen und in Stil und Technik durchaus ins Oeuvre des Fra Guglielmo passen, so dürfen sie wohl mit einiger Sicherheit für das Grabmal Solis in Anspruch genommen werden.

[2] Ich verdanke es der Güte seiner Exzellenz Monsignor de Bisogno, der sich um die Erhaltung der Monumente in St. Peter große Verdienste erworben hat, daß ich diese Reliefs aus nächster Nähe betrachten konnte. Es wäre zu wünschen, daß die Reliefs, die absolut unsichtbar sind, losgelöst und im neugeordneten Schatz von St. Peter aufgestellt würden.

[3] Fra Guglielmo della Porta als Reliefbildner ist heute in der Kunstgeschichte noch so gut wie unbekannt. Vasari (ed. Milanesi VII p. 547) weiß noch von einem anderen gleichfalls für das Paulsgrab bestimmten Bronzerelief zu erzählen, auf welchem nach den Angaben des Annibale Caro zwei Flüsse dargestellt worden waren. Wo ist dies Relief hingeraten? Außerdem erinnere ich mich, im Louvre, in der Sammlung Thiers ein Bronzerelief gesehen zu haben, daß im Katalog von Le Blanc vermutungsweise Fra Guglielmo zugeschrieben wird. Wieviel gerade Guglielmo della Porta in seiner Kunst als Reliefbildner tätig war, hat sein künstlerischer Nachlaß bewiesen. Es dürfte die Mühe lohnen, diese Spuren zu verfolgen und sich zu fragen, ob Fra Guglielmo nicht auch in der Plakette seine Kunst versucht hat.

worden. Wir fühlen uns dieser Annahme heute weniger sicher, da wir wissen, daß Guglielmo della Porta die ganze Basis ursprünglich für das Grabmal Solis bestimmt hatte.

Die Deutung der Historien gelingt in den meisten Fällen — nicht in allen.

Linke Seite, erstes Relief: ⟨H. 63 cm., Br. oben 60 cm, unten 90 cm.⟩.

Die liegende Frauengestalt links ist durch die betend erhobenen Hände als »Spes« charakterisiert. Diese Hoffnung des endlich beschränkten auf das ewig Unbeschränkte findet in der Schilderung der Erscheinung Christi im Nimbus einen leicht verständlichen Ausdruck. Christus erscheint im flatternden Mantel, in der Rechten die Kreuzesfahne haltend, unter dem leuchtenden Gestirn der Dreieinigkeit. Adam streckt ihm die gefalteten Hände ebenso entgegen wie die »Spes«. Eva hockt neben ihm, mit der Linken keusch den Busen verhüllend. Unter beiden drängen sich die Köpfe bärtiger Männer wie aus einem aufgeschlagenen Mantel hervor. Tafel IV und Tafel VA

Linke Seite, zweites Relief: ⟨H. 63 cm, Br. oben 60 cm, unten 90 cm⟩[1]⟩.

Die liegende Gestalt einer älteren Frau mit einem Schleiertuch und betend über die Brust gefalteten Händen ist durch ein Hündchen, das rechts neben ihr sitzt und durch zwei auf sie zuschreitende Gestalten, die Kelch und Hostie emporhalten, als »Fides« charakterisiert. Links kniet Augustus, dem die Tiburtinische Sibylle mit erhobenem Finger die Vision der Jungfrau mit dem Kinde in einer Strahlenglorie zeigt. In Rom läßt sich diese Darstellung nur noch ein einziges Mal nachweisen, oben in der Kirche von Aracoeli, von den Cosmaten im dreizehnten Jahrhundert ausgeführt[2]⟩. Hätte Guglielmo della Porta überhaupt für die Erläuterung des Glaubens an einem historischen Beispiel einen besseren Vorwurf wählen können als diese tiefsinnige römische Legende? Tafel VB

Rechte Seite, erstes Relief: ⟨H. 63 cm, Br. oben 60 cm, unten 90 cm⟩.

Die weibliche Allegorie liegt mit übereinander geschlagenen Beinen da und stützt den linken Arm auf einen umgestürzten Krug, dem ein Wasserquell entströmt. Auch hinter ihr gießt ein Mann Wasser aus einem Krug. Damit ist wohl — wenn auch nicht völlig sicher — die Allegorie als »Temperantia« zu bezeichnen. Rechts daneben liegen zwei Männer ausgestreckt, von denen der eine einen Weinbecher ⟨?⟩ zu halten scheint, dessen Inhalt er vielleicht eben mit Wasser gemischt hat. Im Hintergrund, ganz in Flachrelief gearbeitet, sehen wir auf einem antiken Thronsessel einen bärtigen Mann das Haupt in die Hand gestützt in nachdenklicher Haltung sitzen. Ihm gegenüber hockt ein Jüngling, eifrig beschäftigt, dem düster blickenden Alten auf der Leier vorzuspielen. Wer wollte in dieser Schilderung David und Saul verkennen? Wer wollte Tafel VI und Tafel VII A

[1]) Leider war es bei dem fehlenden Abstand unmöglich, eine Aufnahme von diesem Relief zu machen. Man muß sich also bis auf weiteres mit Grimaldis recht ungenauer Zeichnung begnügen.

[2]) Vgl. E. Steinmann, Sixtinische Kapelle II, 389.

nicht zugeben, daß auch dieses Gleichnis gut gewählt ist und daß wir die Musica als Bundesgenossin der Temperantia ohne weiteres anerkennen können?

Tafel VIIB *Rechte Seite, zweites Relief:* (H. 63 cm, Br. oben 60 cm, unten 90 cm).

Keine von allen vier Allegorien erscheint reicher durch Beispiele illustriert als die »Fortitudo«, keine ist selbst freigebiger mit Abzeichen versehen als sie. Sie ist wie eine Minerva anzuschauen, wie sie dasitzt, behelmt und bewehrt, die Rechte auf den Schild stützend, in der Linken eine Keule haltend. Neben ihr liegt ein toter Löwe. Hinter ihr erscheint der Erzvater Jakob, wie er siegreich den Kampf mit dem Engel besteht. Weiter im Hintergrunde sehen wir David mit erhobenem Schwert, eben im Begriff, dem gestürzten Goliath das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Rechts im Vordergrunde aber sieht man Simsons Hünengestalt, wie er mit höchster Kraftanstrengung den Löwen erwürgt[1]).

IV. DIE ALLEGORIEN IN MARMOR.

MAN kann wohl sagen, daß es Paul III. an seinem Grabmal an Tugenden nicht mehr gefehlt hat, nachdem er sich auch die des Bischofs Solis ohne weiteres angeeignet hatte. Es kann aber auch kein Zweifel herrschen, daß die Auswahl der in Marmor auszuführenden Allegorien durch die bereits in Bronze vorhandenen bestimmt wurde. Spes, Fortitudo, Fides und Temperantia werden in den Briefen Caros überhaupt nicht erwähnt, eben weil sie schon für das Solisgrab gebildet waren. Allerdings sind von den acht, ursprünglich geplanten, in Marmor auszuführenden Frauen überhaupt nur vier gemeißelt worden und heute nur noch zwei am Denkmal selbst zu sehen. Die anderen beiden stehen auf einem mächtigen Kamin in einem unbenutzten Saal des Palazzo Farnese.

Tafel VIII und Tafel IX Die Justitia ist noch heute links am Denkmal aufgestellt[2]). Sie muß, wie aus dem oft benutzten Briefe Caros hervorgeht, von allen Statuen zuerst begonnen und vollendet worden sein, denn da sie allein von allen Frauen unbekleidet war, so können sich nur auf sie Caros bewundernde Worte beziehen: »Sie sei wie eine nackte Frau, die aus dem Schnee hervorschreite«.

[1]) Auch dies Relief konnte wegen des fehlenden Abstandes nicht aufgenommen werden. Wir müssen uns also auch diesmal mit Grimaldis mangelhafter Zeichnung begnügen, die vor allem Simsons Kampf mit dem Löwen sehr unzulänglich wiedergibt.

[2]) Auf dem breiten Band — das wir als Schwertgurt deuten müssen — das die Justitia quer über der Brust trägt, liest man die Bezeichnung: GULIELMUS DELLA PORTA MEDIOLA. F. Fra Guglielmo scheint überhaupt sehr besorgt gewesen zu sein, daß sein Name von der Nachwelt vergessen werden möchte. So hat er sich auf dem Grabmal Pauls III. nicht weniger als fünfmal bezeichnet. Eine Studie für die Justitia glaubte W. Bode im Ashmolean Museum in Oxford (Vgl. Ashmolean Museum. Summary guide. Oxford 1909 p. 105) in einer kleinen Bronze erkennen zu dürfen. Reclining female figure . . . agrees so closely in pose and expression that it may well be regarded as a preliminary study by the artist (Guglielmo della Porta)

Am 25. November 1553 war diese Statue schon so weit in der Arbeit vorgeschritten, daß die Kardinäle Carpi, Crispo und St. Angelo sich aufmachten, sie zu sehen, aber erst am 6. April des folgenden Jahres war sie »poco manco che finita«.

In der Auswahl der Embleme beriet Annibale Caro den Künstler, und er selbst wiederum holte sich Rats bei den Medaillen der römischen Kaiser. Der Brief, den er am 15. September 1562 über dies Thema an Fulvio Orsini schrieb, gehört zu den merkwürdigsten Dokumenten der Kunstgeschichte jener Zeit[1]. Wir sehen hier — was uns bei den großen Werken Raffaels oder Michelangelos fast noch nie gelungen ist — die verborgenen Quellen fließen, aus denen der Künstler seine geistigen Anregungen schöpfte, wir sehen auch, wie ernst diese Dinge genommen wurden, wie jede Willkür ausgeschlossen war, wie eifrig man die Alten befragte. Über die Darstellung der Justitia — in den Medaillen meist als Äquitas bezeichnet — spricht Caro besonders ausführlich. Er nennt die Fasces und das Beil, Symbole der höchsten Gewalt über Leib und Leben, und er spricht auch von dem Schwert, das unter der Achselhöhle verborgen angebracht war. »So ließ ich es machen«, schreibt er, »beim Grabmal Pauls III.«. Auch den melancholischen Ernst, von dem Annibale Caro spricht, finden wir in Fra Guglielmos Statue wieder; die Flamme dagegen, die in der halbgeöffneten Rechten flackert, wird von ihm als Symbol der Gerechtigkeit überhaupt nicht erwähnt.

Bis auf den Gewandzipfel, auf dem ihre Rechte ruht, ist die Allegorie der Gerechtigkeit ursprünglich so völlig nackt gewesen, wie es Michelangelos Aurora noch heute ist. Die Nacktheit gehörte ja zu ihren Symbolen in der Kunst. Aber während über die herrlichen Glieder der Aurora des Meisters schwermutsvoller Genius schützend seine Schwingen breitete, so daß niemand zu lästern wagte, haben sich um Fra Guglielmos Justitia die stillen Gedanken und das laute Gespött zu so seltsamen Legenden verdichtet, daß schon Clemens VIII. sich veranlaßt sah, die nackte Schönheit verhüllen zu lassen[2]. Auch Porträtähnlichkeiten mit Verwandten

for the figure of justice on the monument of Pope Paul III in St. Peters at Rome. Als eine Skizze, die Teodoro della Porta ausführte, als es galt, die Justitia zu bekleiden, hat Wilhelm Bode auch eine kleine Bronze bei Mr. Pierpont Morgan bezeichnet, die bis vor kurzem im Southkensington-Museum in London ausgestellt war. Vgl. W. Bode, Bronzes of the Renaissance and subsequent periods. Paris 1910. Vol. II p. 4 Nr. 119 und W. Bode, Italienische Bronzestatuetten der Renaissance II, Taf. 136. Dank der Güte des Direktors des Ashmolean-Museums Mr. Bell, der mir eine Aufnahme der Bronze in Oxford zur Verfügung stellte, und der Güte von Exzellenz Bode, der mich auf die Publikation der Pierpont Morgan-Bronze in den Italienischen Bronzestatuetten hinwies, konnte ich beide Bronzen mit dem Marmor vergleichen. Ich muß allerdings bekennen, daß ich dabei von der Zugehörigkeit beider Bronzen zur Justitia della Portas nicht völlig überzeugt worden bin. Eine Justitia mit den Emblemen, wie sie Guglielmo benutzt hat, ist von Vasari in der Cancelleria im großen Saal der Farnese-Fasten gemalt worden.

[1] Lettere familiari II, 222 ff. Venezia 1751.

[2] Vgl. oben p. 11. Cancellieri, Il mercato. Roma 1811 p. 42 Anm. 4 hat sich über diese Dinge ausführlich ausgesprochen. Cadier bekämpft (a. a. O. p. 64) die Porträtähnlichkeiten mit neuen, teilweise nicht gerade glücklichen Argumenten. Es genügt, die Entstehungsgeschichte des Paulsgrabes einigermaßen zu kennen, um zu begreifen, wie völlig alle Erzählungen, die man

Seiner Heiligkeit glaubten allwissende Nichtwisser bei der Justitia sowohl wie bei der Prudentia feststellen zu können. Kurz, della Portas schönste Allegorie am Grabmal Pauls III. gelangte zu schneller Berühmtheit und wurde bald als eins der herrlichsten Werke moderner Bildhauerkunst in Rom gepriesen. Als solches galt es noch als Winckelmann in Rom erschien. In seinem herben Urteil über Fra Guglielmos Meisterstück, das doch ganz unter dem Einfluß des Apoll vom Belvedere entstanden ist, hat sich der Fanatiker der Antike wohl reichlich weit vorgewagt. Er, der sich gelegentlich auch über Michelangelos Kunst mit befremdender Kritik zu verbreiten liebte, glaubte den Zeitpunkt gekommen, durch ein kräftiges Wort mit dem gleichsam zum Kanon gewordenen Kult der Justitia für alle Zeiten aufzuräumen: »Welch' ein armseliger Umriß«, schreibt er in einem Brief an Bianconi. »Welches elende Relief! Was für eine gemeine Ziererei, welch' übel verstandene Eleganz!«[1] Dies Urteil Winckelmanns dürfte sich heute niemand mehr zu eigen machen. Es ist aber deshalb so merkwürdig, weil es aufs neue erhärtet, wie subjektiv die Kunstempfindung auch bei den erlesensten Geistern ist, und wie unendlich schwer es ist, in Kunstsachen nur das Auge sprechen zu lassen, ohne das Gefühl, ohne den Verstand, ohne das eigene Ich zu befragen.

Tafel X Wie die Justitia selbst, so gehörte auch die Prudentia zu jenem traditionellen Bestande weltlicher Tugenden, mit denen man in der Renaissance alle Papstgräber auszustatten pflegte. Aber an den älteren Denkmälern von Sixtus IV. und Jnnocenz VIII. bis auf Hadrian VI. erscheint die Klugheit in jugendlichem Alter mit Spiegel und Schlange. Fra Guglielmo hatte es mit vier Allegorien zu tun, die als Vollstatuen gebildet am Grabmal Pauls III. in gegensätzlichen Beziehungen aufgestellt werden sollten. Michelangelo hatte in der Medici-Kapelle dem Weibe zum erstenmal den Mann als Allegorie gegenübergestellt. Fra Guglielmo schuf aus ähnlichen Erwägungen heraus die alte Frau. Nicht nur die Klugheit, sondern auch den Frieden hat er als Matronen gebildet, die auch den Kopf mit faltenreichen Tüchern bis zur Stirn herab bedecken[2]. Auf dem Spiegel der Prudentia sieht man eine Maske gebildet; auf dem Buch, das sie in der Linken statt der Schlange trägt, liest man die Signatur des Künstlers[3].

Mehr sitzend — wie Michelangelos Allegorien in San Lorenzo — sind Justitia und Prudentia gebildet, mehr liegend erscheinen Abundantia und Pax. »Gerechtigkeit« und »Klugheit«

mit della Portas Allegorien verband, tatsächlicher Begründung entbehren. Wenn man aber liest, daß noch im XVIII. Jahrhundert das Metallhemd der Justitia von den Führern gegen besonderen Entgelt abgeschroben werden durfte, um den Fremden die Bekleidete unverhüllt zu zeigen, so versteht man, daß bei solchem Verfahren der begleitende Text nicht fehlen durfte, den der Führer selbst erfand und dem willigen Glauben seiner Zuhörer übermittelte und so gleichsam den kommenden Geschlechtern als Vermächtnis sicherstellte.

[1] Vgl. Winckelmanns Werke. Dresden 1839. I, 212 § 41. Bei Winckelmann finden sich übrigens auch über die Restaurationsarbeiten Fra Guglielmos an den Antiken des Palazzo Farnese interessante Angaben. So behauptet er, in der Gruppe des Toro Farnese in Neapel sei die Dirke fast ganz ein Werk Fra Guglielmos.

[2] Vasari ed. Milanesi VII, 547 irrt, wenn er die Klugheit »d'aspetto giovane« nennt.

[3] GULIELMUS DELLA PORTA MEDIOLA FACIEB.

begegnen uns regelmäßig als Schmuck der Papstgräber der Renaissance; »Überfluß« und »Friede« dagegen erscheinen hier zum erstenmal. Allerdings waren auch diese Allegorien schon früher einmal zur Verherrlichung Pauls III. benutzt worden, aber die Fresken Vasaris in der Cancelleria gehen inhaltlich auf dieselbe Quelle zurück wie die Statuen am Farnesemonument. Annibale Caro, der sich selbst den Vertrauten aller Maler nennt, »affezionatissimo alla lor arte«[1], hat sein Wissen damals Vasari ebenso zur Verfügung gestellt, wie später dem Taddeo Zuccari, als er in Caprarola malte und dem Guglielmo della Porta, als er das Paulsdenkmal schuf. So ist auch die Abundantia — auf antiken Münzen und Medaillen meistens als Annona Augusta bezeichnet — von Fra Guglielmo den Angaben Caros gemäß mit denselben Emblemen ausgestattet worden, die sie schon bei den Römern besaß. Auf den Münzen Kaiser Hadrians sieht man die Abundantia mit dem Getreidemaß, das mit Ähren gefüllt ist, auf den Münzen des Antoninus Pius trägt sie das Füllhorn. Beide Embleme hat auch Fra Guglielmo verwandt und außerdem noch auf das schöne jugendliche Haupt einen vollen Ährenkranz gedrückt. Die Abundantia trägt unter dem weiten Mantel, der sich in schöngeschwungenem Bogen über den Schultern bläht und den Unterkörper bis zum Schoß bedeckt, noch ein Hemd aus dünnerem Stoff, das ein Gürtel unter dem Busen zusammenschließt und das mit Absicht so durchsichtig gearbeitet ist, daß die jugendlichen Formen hindurchschimmern. Während die Justitia den Blick ins Weite sendet, hat die Abundantia das Auge gesenkt. Sie erscheint jünger und anspruchsloser als die Schwester, die einst, als sie noch unverhüllt war, ihre reife Schönheit den Beschauern nicht ohne Selbstgefühl preisgegeben haben muß. Tafel XI

Der Bischof von Spoleto hatte gewünscht, daß bei der Pax als Sinnbilder des Friedens zwei Stiere mit ihrem Treiber angebracht werden möchten[2]. Annibale Caro protestierte dagegen und sandte gleichzeitig an den Kardinal von Santa Croce seine eigenen Vorschläge. »Ich bitte Ew. Hochwürden,« schreibt er, »nach den Beschreibungen, die ich sende, erwägen zu wollen, welche Behandlung für jede einzelne der Tugenden am passendsten erscheint. Ich habe verschiedene Möglichkeiten angegeben und alles nach guten Autoren entworfen.« Die Zeichnungen sowohl wie die Beschreibungen, die Caro diesem Schreiben beifügte, sind verloren gegangen, aber zum Glück bietet der Brief an Fulvio Orsini auch in diesem Falle Ersatz[3]. Die Securitas Temporum, Pax Augusti, Pax orbis terrarum wurde auf den Kaisermünzen auf die mannigfachste Art gebildet. Sie erschien als Nährmutter mit drei Kindern, und sie verfügte außerdem über eine fast unbeschränkte Fülle von Emblemen. Sie trug die Säule, das Szepter, die Lanze, den Olivenzweig, die Palme, das Füllhorn, die Kornähren und den Caduceus in ihren Händen. Tafel XII

[1] Vgl. Caros Brief an Pietro Stufa vom 30. Januar 1562. Bottari, Lettere III, 209.

[2] Bottari III, 214.

[3] A. a. O. p. 224 u. 225.

Fra Guglielmo machte sich den Begriff der Mutter zu eigen; er brauchte ja als Gegenstück zur jugendlichen Abundantia eine ältere Frau. So bildete er eine ruhende Matrone, unter deren Arm sich ein blindes Knäblein hervordrängt, das in der Rechten eine Spruchrolle hält[1] und mit der Linken der Mutter triumphierend eine kleine Geldbörse zeigt. Auch für diesen Knaben und seine besondere Darstellungsweise findet sich in dem Briefe Caros die Erklärung. Er schreibt: »Und zuweilen ist die Pax dargestellt mit Plutus im Arm, dem Gott des Reichtums, der als blinder Knabe erscheint, eine Geldbörse in der Hand«[2]. Die Göttin des Friedens blickt dies Kind mit trüben Blicken an. Ein einziges großes Tuch bedeckt, vom Kopf herunterfallend, Schoß und Beine und breitet sich zugleich über die Lagerstatt der heroischen Alten. Der Heroldsstab Merkurs, den sie einst als einziges Emblem in der aufgestützten Linken hielt, ist oben abgebrochen[3].

Obwohl Fra Guglielmo alle vier Allegorien eigenhändig gearbeitet zu haben scheint, wie er ja jede einzeln mit seinem Namen bezeichnet hat, so ist doch die künstlerische Qualität der Statuen sehr verschieden[4]. Das Meisterstück unter ihnen ist jedenfalls die Justitia, die von Winckelmann so hart angelassen worden ist. Man findet, nachdem so das Beste schlecht gemacht worden ist, nicht mehr den Mut, über das weniger Gute noch etwas Lobendes zu sagen. Wie immer man aber die Allegorien des Farnesedenkmals beurteilen mag, als einwandfreies Zeugnis dafür, wie um die Mitte des Cinquecento in Rom der Gelehrte dem Künstler die Wege wies, und wie beide wiederum als höchstes Gesetz die Antike anerkannten, werden della Portas Justitia und Prudentia, Pax und Abundantia stets in der Kunstgeschichte ihren Platz behaupten.

V. DIE BRONZESTATUE DES PAPSTES.

Tafel XIII

WIE wir in den Marmorbüsten des Antoninus Pius alle Begriffe von Weisheit und Würde verwirklicht sehen, die eine ideale Vorstellung mit dem weltbeherrschenden Imperator verbindet, so stellt Paul III. Farnese die Erscheinung des römischen Pontifex Maximus so vollkommen dar, daß sie der Phantasie eigentlich keinen Wunsch mehr übrig läßt. Die Natur hatte diesem Papste die hohe Gestalt, die ebenmäßigen Züge, den fürstlichen Anstand verliehen, die schon Raffael in dem Porträt des Kardinals unübertrefflich zum Ausdruck gebracht hat[5]. Das Leben

1) Aufschrift: GUILIELMUS P. M. F.

2) Lett. Fam. II, 225.

3) Vasari (VII, 547) sah die Pax noch »col Caduceo di Mercurio«.

4) Tommaso della Porta taxierte den Wert aller vier Statuen »ciascuna d'un pezzo, lavorate con tant' eccellenza« auf 6000 Dukaten, nach heutigem Gelde mehr als 30000 Lire. (Vgl. Cadier in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1889 p. 84.) Er führte als Beweis dafür, daß alle vier Allegorien eigenhändig von della Porta ausgeführt worden waren u. a. auch eben die Signatur des Künstlers an. (Vgl. a. a. O. p. 79.)

5) Vgl. Vasari ed. Milanesi IV, 337. Über das Porträt des Kardinals Alessandro im Museum von Neapel vgl. Filangeri, Del vero personaggio rappresentato nel preteso ritratto del Cardinal Passerini nella R. Galleria di Napoli in L'Arte IV p. 128.

aber hatte seinen Zügen den unerschütterlichen Ernst aufgeprägt, die Erfahrung hatte dem Auge einen fast prophetischen Glanz verliehen, die Jahre hatten den langherabfließenden Bart silberweiß gebleicht. So mußte Paul III. in den glücklichsten Jahren seines Pontifikates den Zeitgenossen wie ein Auserwählter erscheinen, den sich die Gottheit selbst zum höchsten Priestertum auf Erden auserlesen hatte.

Kein Wunder, daß eine solche Erscheinung schon rein äußerlich die Augen der Künstler auf sich zog und daß selbst Michelangelo dem Zauber der Persönlichkeit dieses Mannes so völlig erlag, daß er bekennen mußte, es sei ihm unmöglich, Papst Paul irgend etwas abzuschlagen[1]. Kein Wunder, daß sich Maler und Bildhauer, Medailleure und Kupferstecher[2] drängten, diese Erscheinung festzuhalten, dieses einzigartige Bild, das den Allerhalter selbst auf Erden zu verkörpern schien, der Nachwelt zu vermitteln. Wer hätte damals den Farnesepapst nicht zu malen oder zu meißeln versucht?

In monumentalen Freskenzyklen haben Vasari, die Zuccari und Cecchino Salviati die Lebensgeschichte Pauls III. behandelt. Das Privileg, die Tafelbilder Pauls III. zu malen, suchte sich Tizian zu erwerben[3], aber es haben doch auch Girolamo da Cottignola[4], Jacopino del Conte[5], Sebastiano del Piombo[6], Scipione da Gaeta[7] und Marcello Venusti[8] Gelegenheit gefunden, diesen Papst zu porträtieren. Statuen Pauls III. sehen wir nicht nur in Aracoeli und in St. Peter in Rom, sondern auch im Palazzo Communale zu Bologna[9]. Von den Marmorbüsten dieses Papstes haben sich wenigstens noch die drei im Museum zu Neapel erhalten, die einst im Palazzo Farnese bewahrt wurden.

Auch Guglielmo della Porta hatte noch in den Jahren 1546 und 1547 Gelegenheit gefunden, die Büste Pauls III. auszuführen, ja, einmal ist sogar ausdrücklich von einer Wiedergabe in Bronze die Rede[10]. Er mußte also die Physiognomie des Papstes gründlich studiert haben und

1) »Io non posso negare niente a papa Pagolo.« Vgl. Milanesi, Lettere p. 491.

2) Unter den Stechern Pauls III. sind Beatricetto und Agostino Veneziano zu nennen. Vor allem der letztere gibt uns in drei Stichen von 1534 und 1536 ein höchst charakteristisches Bild Pauls III. in den ersten Jahren nach seiner Thronbesteigung. Vgl. Bartsch, Le peintre graveur (Leipzig 1867) XIV, 379 Nr. 521–3.

3) Vgl. das nicht immer zuverlässige Buch von G. Clauße, Les Farnèse peints par Titien. Paris 1905. p 72 u. p. 80 und Vasari ed. Milanesi VII, 443. Zahlreiche Porträts des Papstes werden im Inventar der Galerie von Parma aufgeführt. Vgl. G. Campori, Raccolta di catal. ed inventari inediti. Modena 1870 p. 233 ff.

4) Vasari V, 184.

5) Baglione p. 71.

6) Vasari V, 582. Das Gemälde Sebastianos ist heute nicht mehr nachzuweisen.

7) Pastor, Geschichte der Päpste V (1909) p. 23 Anm. 4.

8) Vasari VII, 574 u. 679.

9) Ein Werk des Zacchia. Vgl. Pastor a. a. O. V p. 771. Die Medaillen auf Paul III. sind sehr zahlreich. Michelangelo bewunderte vor allem die des Alessandro Cesari gen. Il Grechetto. Vgl. Vasari V, 385.

10) Vgl. Bertolotti, Speserie segrete e pubbliche di Paolo III in den Atti e memorie per le provincie dell' Emilia (sezione Modena) III, 1 (1878) p. 207 u. 208.

schon aus diesem Grunde mag er schon damals ausersehen worden sein, das Heroengrab in St. Peter aufzubauen. Wie sehr den Lombardischen Bildhauer aber vor allem das Problem der Papststatue gefesselt hat, sehen wir aus der Schnelligkeit, mit der er gerade an diese Aufgabe heranging und aus dem Glück und Geschick, wie er sie gelöst hat. Bereits im Herbst 1552 wurde die Statue in Rom gegossen, und der Guß, nach einem neuen Verfahren ausgeführt, gelang aufs glänzendste[1]. Die Behauptung Vasaris allerdings, man habe das Metall nach dem Guß überhaupt nicht mehr zu reinigen und zu ziselieren brauchen, wird durch die Zahlung von mehr als 300 Dukaten widerlegt, die den Bildhauern Niccolò und Mario »che renettano la statua secondo l'accordo fatto« in mehreren Raten noch bis in den Mai 1553 ausgezahlt wurde[2]. Jedenfalls war die Arbeit im November vollendet, als Annibale Caro an den Kardinal Farnese schrieb: »Der Papst aus Bronze ist schon vollständig fertig; es ist eine herrliche Sache geworden«[3]. Wenn man bedenkt, wie unsäglich sich Michelangelo seinerzeit in Bologna mit der Juliusstatue abgemüht hatte, wenn man erwägt, daß Daniello da Volterra an der Überanstrengung zu Grunde ging, die ihm der Guß des Bronzepferdes Heinrichs II. verursacht hatte, so muß dieser schnelle und glückliche Guß der Paulsstatue in der Tat für Fra Guglielmos Können ein glänzendes Zeugnis ablegen. Die Statue wurde, wie Vasari berichtet, provisorisch unter dem ersten Bogen der neuen Tribuna von St. Peter aufgestellt, denn der Vorschlag Michelangelos, das Andenken Pauls III. durch diese Statue allein zu ehren und sie über dem Sarkophag des Papstes in einer Kuppelnische aufzustellen, war nicht durchgedrungen. Wir haben oben gesehen, daß der Bronzekoloß noch zweimal seinen Standort wechseln mußte, ehe er endlich dorthin gelangte, wo wir ihn noch heute erblicken: in der Chornische links, dem Denkmal Urbans VIII. gegenüber.

Auf einem niedrigen antiken Sessel ohne jede Rücken- oder Seitenlehne thront Paul III.[4]. In der langen Reihe der Päpste, die die Kunst seit Jahrhunderten in Bronze oder Marmor gebildet hatte, gebührt dem Farnesepapst Fra Guglielmos ein ganz besonderer Platz. Zwar trägt Paul III. wie alle seine Vorgänger den vollen priesterlichen Ornat, aber als erster unter ihnen allen erscheint er ohne das eigentümliche Abzeichen seiner göttlichen Mission auf Erden, ohne die Tiara. Vermögen wir uns überhaupt einen thronenden Papst des Mittelalters, einen Innocenz III. oder Bonifaz VIII., ohne die Tiara vorzustellen? Erscheinen nicht auch alle Päpste der Renaissance noch auf ihren Grab- und Ehrendenkmälern in Florenz und Rom, in Perugia und Bologna mit diesem gleichsam unerläßlichen Emblem ihrer dreifachen Gewalt über das Geschlecht der

1) Vasari VII, 547.

2) Vgl. Cadier a. a. O. p. 90 u. 91.

3) Vasari ed. Della Valle X p. 335.

4) Von den vier Pferdeköpfen, auf denen der Sitz des Sessels ruht, waren zwei den Beschauern sichtbar, als das Denkmal noch ein Freigrab war.

Menschen? Aber gerade weil die schwerlastende dreifache Krone dem Dargestellten leicht die Starrheit eines Idols geben konnte und ohne weiteres etwas feierlich Übermenschliches in Haltung und Ausdruck brachte, hat Fra Guglielmo die Tradition verleugnet. Er vermenschlichte den Halbgott, indem er ihn entblößten Hauptes bildete, indem er dem Haupt eine leichte Neigung zur Seite gab, indem er die pathetisch erhobene rechte Hand tief herabsenkte und die Linke ohne irgend ein Emblem lässig im Schoße ruhen ließ. So wurde dieser Papst selbst zu einem Symbol des Segens. Man möchte knieen unter der gewaltigen, leise erhobenen Rechten, um gesegnet und getröstet wieder aufzustehen. In diesem Sinne bedeutet die Papststatue Pauls III. von Guglielmo della Porta nicht den Abschluß — denn schon seine unmittelbaren Nachfolger kehrten zum Idol mit der Tiara zurück — wohl aber den Höhepunkt einer ganzen Entwicklungsreihe; in diesem Sinne ist auch der Verlust so ungeheuer, den wir in Bologna mit der Zerstörung der Juliusstatue erlitten haben. Wie wird nur Michelangelo solche Probleme gelöst haben, die sich ihm mehr als jedem anderen Künstler aufdrängen mußten?[1]

Fra Guglielmo scheint geahnt zu haben, daß seine Papststatue, auf dem niedrigen Sockel des Solisdenkmals stehend, jahrzehntelang den Blicken der Menschen aus nächster Nähe sichtbar sein würde. So sorgfältig ist die Bronze geglättet, so fein sind der Kopf und die Hände des Papstes ziseliert, so gewissenhaft sind vor allem die Allegorien und Historien gearbeitet, die den breiten Saum des Mantels zieren.

Ein köstliches Juwel schließt über der Brust den Mantel des Papstes zusammen. Die kunstvollen Säume, die den breiten Ornamentstreifen gliedern, sind vergoldet. Die wundervoll gearbeiteten figürlichen Darstellungen, die den ganzen Saum des Mantels zieren, sind allerdings nur noch teilweise zu sehen. So ist die Darstellung der Bekehrung Pauli, die den Rücken des Papstmantels schmückt, für den Beschauer völlig unsichtbar geworden, seit die Statue in einer Nische steht. Fra Guglielmo hat gerade hier eine Komposition von besonderer Frische und eine Arbeit von unübertrefflicher Feinheit ausgeführt: Paulus liegt geblendet auf der Erde und über ihm stürmt sein Roß dahin. Vor ihm und hinter ihm flüchten entsetzte Begleiter. Darüber erscheint Gottvater in den Wolken mit der Weltkugel in der Hand.

Mit gleichem Geschick sind die allegorischen Darstellungen auf Brust und Schultern des Papstes komponiert, die dem Beschauer allerdings aus großer Entfernung kaum erkennbar sichtbar werden. Wir sind nicht wenig überrascht, hier oben fast überall schon dieselben Allegorien stehend dargestellt zu sehen, die unten liegend noch einmal in Marmor ausgeführt werden sollten. So sehen wir links oben, schon halb auf der Schulter des Papstes, die Abundantia mit ihrem Füllhorn im rechten Arm, von Kindern umringt. Darunter sieht man ebenso jugendlich darge-

[1] Von der Juliusstatue in Bologna besitzen wir nur sehr fragmentarische Beschreibungen. Vgl. Steinmann, Sixtinische Kapelle II, 151.

stellt den Frieden als eine schlanke Frau, die mit der Fackel in der Rechten beschäftigt ist, die Waffen zu ihren Füßen zu verbrennen[1]. Rechts über der Schulter des Papstes erscheint die Justitia, sitzend mit einer Wage in der erhobenen Linken, einen Schutzflehenden knieend zu ihrer Seite. Darunter endlich, der Pax gegenüber, sehen wir die beflügelte Viktoria, die über dem besiegt zu ihren Füßen sich windenden Feinde ihren Schild emporhält und im Begriff ist, auf seinem Buckel ihre Siege zu verzeichnen[2]. Bei allem Reichtum der Erfindung, bei einem geradezu staunenswerten Fleiß in der technischen Ausführung dieser Reliefs, beobachten wir doch darin eine wohlberechtigte Sparsamkeit, daß die Abundantia und die Justitia, dort, wo sie kein Auge von unten entdecken kann, weil sich der Mantel des Papstes über seinen Händen auseinanderfaltet, noch einmal wiederholt worden sind.

Tafel XIV Viel überraschender aber noch betätigt sich eine solche Ökonomie der Kräfte in dem Umstand, daß die Reliefs am Mantel Pauls III. überhaupt keine Originalkompositionen sind. Sie wurden einfach jener Büste entlehnt, die aus dem Palazzo Farnese ins Museum nach Neapel gelangte. Diese Büste ist früher dem Michelangelo, dann dem Daniello da Volterra, später dem Giovanni Zacchi, endlich auch dem Guglielmo della Porta zugeschrieben worden[3]. Ein zwingendes Argument ließ sich für keine dieser Attributionen beibringen, und wenn auch die Bestimmung auf den Mailänder Bildhauer äußerlich als die glücklichste erschien[4] — ein Beweis konnte auch für diese Annahme nicht erbracht werden, weil wir überhaupt nicht die Möglichkeit besitzen, uns von Fra Guglielmo als Porträtbildner eine Vorstellung zu machen.

Der Umstand aber, daß die Reliefdarstellungen der Büste in Neapel auf der Bronze in St. Peter einfach kopiert worden sind, bringt endlich den erwünschten Nachweis, daß Fra Guglielmo auch der Schöpfer jener Büste ist. Denn in einem Kunstwerk wie die Paulsstatue durfte er natürlich niemanden kopieren als höchstens sich selbst. Ja, wir können sogar vermutungsweise das Jahr 1546 als Entstehungsjahr dieser Büste nennen, da wir wissen, daß Fra Guglielmo gerade damals an einem Porträt des Farnese-Papstes arbeitete.

1) Dieselbe Darstellung begegnet uns auch bei Vasari in dem Friedensschluß zwischen Franz I. und Karl V. in der Cancelleria in Rom. Die Komposition geht — wie uns Annibale Caro wissen läßt — auf eine Silbermünze Trajans zurück: una figura dritta con la destra abbrucia l'arme con una facella. Vgl. Brief an Fulvio Orsini a. a. O. II, 224 u. 225.

2) Zwei historische Darstellungen werden außerdem noch unten rechts am breiten Saum des päpstlichen Mantels sichtbar: Moses, der den gesenkten Stab über das rote Meer ausgestreckt hat, in dem man drei nackte Ägypter mit den Wellen ringen sieht und Moses, der vor Gottvater knieend die Gesetzestafeln empfängt und den eine andächtige Menge umringt. Beide Kompositionen hat Guglielmo della Porta auch für das Piviale der Büste Pauls III. in Neapel benutzt. Die Reliefs schmücken hier den Mantel dort, wo er rechts und links über den Oberarm des Papstes herabfällt.

3) Vgl. Umberto Rossi, Zaccaria e Giovanni Zacchi da Volterra im Arch. stor. dell' Arte III (1890) p. 71. Clauße, Les Farnèse, peints par Titien. Paris 1905 p. 87 ff. Thode, Michelangelo V p. 509, XVII.

4) Sie ist vor allem von Clauße mit Nachdruck vertreten worden, der dann wohl nicht mit Unrecht auch die zweite Büste in Neapel mit dem Manto papale dem Guglielmo della Porta zuschreibt. (A. a. O. p. 93.)

Wie alle vier Marmorallegorien, so hat Guglielmo della Porta auch die Paulsstatue am Bronzesockel mit seinem vollen Namen bezeichnet. Er glaubte nicht mit Unrecht auf ein ehrendes Gedächtnis bei zukünftigen Geschlechtern Anspruch erheben zu können. Trotzdem ist er wie die meisten Künstler, die sich um den alternden Buonarroti geschaart hatten, schnell vergessen worden. Ist es die Undankbarkeit gegen seinen größten Wohltäter gewesen, die seinem Andenken geschadet hat? Wurden seine Verdienste durch die ungerechte Behandlung verdunkelt, die ihm selbst in Vasaris Künstlerleben widerfahren ist? Hat der Umstand, daß nach ihm noch so viele andere Della Porta — ein Tommaso, ein Giacomo, ein Giovanni Battista — als Bildhauer oder Architekten etwas geleistet haben, Fra Guglielmos Persönlichkeit in den Schatten gedrängt? Es ist in der Tat befremdend zu sehen, wie schnell der letzte und größte Rivale, den Michelangelo unter den Bildhauern gehabt hat, von der Nachwelt vergessen worden ist, wie wenig man sich auch heute noch bemüht hat, sein weitzerstreutes Lebenswerk zu sammeln. Und doch würde es die Mühe lohnen, diesen Schatten zu beschwören und das dunkel gewordene Bild dieses tüchtigen Mannes mit neuen Farben zu beleben. Denn auch ihm erschien in glückverheißenden Anfängen der Name Michelangelos wie die Vorsehung selbst, und auch ihm ist dieser Name wie so manchem anderen zum Verhängnis geworden.

Guglielmo della Porta, Mascherone vom Grabmal Solis. Rom. Vaticanische Grotten

PERSONENREGISTER

Agostino Veneziano 25,2
Alpharanus, Tiberius 5,6
Antonio da Faenza s. Gentile
Beatricetto 25,2
Bellay, Jean du 15,3
Bernini 11
Bizonus, Paulus 9,2
Bonifaz VIII. 26
Bramante 8, 9
Buonarroti s. Michelangelo
Capodistria, Antonio da 4
Caro, Annibale 1, 4–9, 13–18, 20, 21, 23, 24, 26, 28,1
Carpi ⟨Kardinal⟩ 21
Cesari, Alessandro gen. il Grechetto 25,9
Cesi ⟨Kardinal⟩ 2
Clemens VIII. 21
Conte, del s. Jacopino
Cosmaten 19
Cottignola, Girolamo da 25
Crispo ⟨Kardinal⟩ 21
Duquesnoy 10
Elvino, Bernardino 2
Farnese, Alessandro 1, 4, 8, 9, 11, 12, 17, 26
– Odoardo 11,4
– Ranuccio 5, 12
– s. auch Paul III.
Figliucci 4
Frangipane 4
Gellato, Giovanangelo 6
Gentile da Faenza, Antonio 17
Grechetto s. Cesari
Gregor XIII. 9
Jacopino del Conte 25
Innocenz III. 26
Julius II. 1, 5
Julius III. 15,5
Lombardi, Alfonso 15
Maffei ⟨Kardinal⟩ 4
Marcell II. s. Santa Croce
Medici, Giuliano 15
Medici, Lorenzo 15
Michelangelo Buonnarroti 1–3, 5–10, 13–16, 18,1, 21, 22, 25–29.
Orsini, Fulvio 13,3, 14, 17, 18, 21, 23, 28,1
Paul III. 1, 2, 5, 6, 9,2, 16, 20, 24, 25
Paul IV. 3,1
Paul V. 10,1
Peruzzi, Baldassare 3,1
– Salustio 3,1
Picedi, Papirio 4,4
Piombo, del s. Sebastiano
Pius IV. 3
Pola, Bischof von 6,1, 7, 13, 16
Pollajuolo, Antonio 18
Porta, Giangiacomo della 3,3, 29
– Giovanni Battista della 29
– Fra Guglielmo della 1–12, 14, 16–18, 20–29
– Teodoro della 2,3, 4,4, 11, 20,2
– Tommaso della 2, 3,2, 5, 11,4, 12, 17, 24,4, 29
Pulzone s. Scipione da Gaeta
Raffael 9, 21, 24
Rufinus, Alexander 9,2
Salviati, Cecchino 13,1, 25
Santa Croce ⟨Kardinal⟩ 5, 7, 23
Santafiore ⟨Kardinal⟩ 4
Sant'Angelo ⟨Kardinal⟩ 21
Scipione da Gaeta, gen. Pulzone 25
Sebastiano del Piombo 2, 9, 25
Silos J. 5,7
Solis, de 6, 12, 16, 17, 20
Tizian 25
Urban VIII. 11
Vasari 2, 7, 20,2, 23, 25, 28,1
Venusti, Marcello 25
Volterra, Daniello da 26, 28
Winckelmann 22, 24
Zacchi, Giovanni 28
Zacchia 25,9
Zuccari, Taddeo 23, 25

ORTSREGISTER

Assisi 15,3
Bologna 25, 26
Caprarola 23
Florenz 5, 15, 22, 23, 26
Mailand 13, 14, 16
München 13,1
Neapel 22,1, 24,5, 25, 28
Oxford 13,1, 18,2
Paris 15,5, 18,3
Parma 25,3
Perugia 26
Rom, Cancelleria 20,2, 23, 28,1
— Castel Sant'Angelo 3
Rom, Pal. Farnese 11, 20
— S. Maria dell'Anima 13. 14. 22
— — in Aracoeli 19, 25
— — Maggiore 2
— — sopra Minerva 13, 15
— — del Popolo 2
— S. Pietro in Vaticano, Capp. Gregoriana 9
— — — Innocenz VIII. 22
— — — Pietà Michelangelos 10,1
— — — Sixtus IV. 18, 22
— — — Urban VIII. 26
— Vatikan, Capp. Sistina 14

BENUTZTE BÜCHER

Archivio della società romana di storia patria XXIII ⟨1900⟩ p. 5—66: A. Buchellius, Iter Italicum ed. Lanciani

Archivio storico dell'Arte III ⟨1890⟩ p. 69—72: Umberto Rossi, Zaccaria e Giovanni Zacchi da Volterra

Archivio storico Lombardo II ⟨1875⟩ p. 295—322: ⟨Guglielmo della Porta scultore milanese⟩

— III ⟨1876⟩ p. 270—295. ⟨A. Bertolotti, Tommaso della Porta scultore milanese e varj artisti lombardi⟩

L'Arte IV, ⟨1901⟩ p. 128—134 ⟨Filangeri, Del vero personaggio rappresentato nel preteso ritratto del Cardinal Passerini nella R. Galleria di Napoli⟩

Atti e memorie della dep. per gli studi di storia patria delle provincie di Modena e Parma 1864

Atti e memorie per le provincie dell'Emilia, sezione Modena III,1 ⟨1878⟩

Mélanges d'archéologie et d'histoire IX ⟨1889⟩ p. 49—92. ⟨L. Cadier, Le tombeau du pape Paul III. Farnèse⟩

Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII ⟨1909⟩ p. 302—320. ⟨K. Escher, Zur Geschichte des Grabmals Pauls III. im St. Peter in Rom⟩

Aldrouandi, U. Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diuersi luoghi, et case si ueggono. Venetia 1558

Aringhi, P. Roma subterranea novissima. Arnheim 1671

Ashmolean Museum. Summary guide. Oxford 1909

Baglione, G. Vite de'pittori, scultori ed architetti. Napoli 1733

Bartsch, Le peintre graveur. XIV. Leipzig 1867

Bertolotti, A. Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Milano 1881. 2 vol.

Bode, W. Bronzes of the Renaissance and subsequent periods. II. Paris 1910

— Italienische Bronzestatuetten der Renaissance, II. Berlin

Bonanni, Phil. Numismata summorum pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia. Romae 1696

Borgatti, M. Castel Sant'Angelo in Roma. Roma 1890

Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura. III. Milano 1822

Campori, G. Raccolta di Cataloghi ed inventari inediti. Modena 1870

Cancellieri, Fr. Il Mercato, il lago dell'acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale. Roma 1811

— Descrizione della Basilica Vaticana con una biblioteca degli autori. Roma 1788

Capgrave, John. Ye solace of pilgrimes, a description of Rome, circa A. D. 1450... ed. C. A. Mills. Oxford 1911

Caro, Annibale. Lettere CXXVII del Comm. Annibal Caro raccolte da Giulio B. Tormitano. Venezia 1791

— Lettere familiari, II. Padova 1725 und Venezia 1751

Ciaconius, Vitae et res gestae Pontificum Romanorum, III. Romae 1677

Clausse, G. Les Farnèse peints par Titien. Paris 1905

Dionigi, Ph. L. Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta, Vol. I, 2. Aufl. Romae 1828

Ferraboschi, Martino Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano. 3. ed. Roma 1812

Forcella, Iscrizioni delle chiese e di altri edifici di Roma, I. Roma 1869
Frey, Karl Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti, I. III. Berlin 1911
Grimaldi, Cod. Vat. Barb. lat. 2733
Gualandi, Memorie originali Italiane riguardanti le belle arti, Serie VI. Bologna 1845
Handzeichnungen alter Meister. München 1887
Hübner, P. G. Le statue di Roma, I. Leipzig 1912
Lanciani, R. Storia degli scavi di Roma, I–III. Roma 1902–1907
Landucci, Ambrogio Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio Maria presso alla Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo. Roma 1646
Liverani, Fr. Maestro Giovanni Bernardi da Castelbolognese. Faenza 1870
Mai, Angelo Spicilegium Romanum, IX. Roma 1843
Michelangelo Buonarroti, Le lettere di M. B. pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di G. Milanesi. Firenze 1875
Mignanti, F. M. Istoria della sacrosanta patriarcale Basilica Vaticana, II. Roma 1867
Mills, C. A. s. Capgrave
Pagliucchi, Pio I castellani del Castel Sant'Angelo. Roma 1906–1909. 2 vol.
Pastor, Geschichte der Päpste, V. Freiburg 1909
Rodocanachi, E. Le chateau St. Ange. Paris 1909
Silos, J. Mausolea Romanorum Pontificum... Romae 1670
Steinmann, Ernst Die sixtinische Kapelle, II. München 1905
Symmonds, J. A. The life of Michelangelo Buonarroti I. London 1893
Thode, Henry Michelangelo, V. Berlin 1908
Tormitano, Giulio Bernardino s. Caro
Torrigio, Le sacre grotte Vaticane. Viterbo 1618
— — Neudruck ed. Dionysio Casassayas. Rom 1867
— — 2. Aufl. Roma 1639
Ugonio, Pompeo Historia delle Stationi di Roma. Roma 1588
Vasari, G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori... ed. Della Valle. 8 vol. Siena 1791–1794
— — ed. G. Milanesi. 9 vol. Firenze 1878–1785
Voyages de Montesquieu, II. Bordeaux 1896
Winckelmann, J. Joachim, Werke, I, II. Dresden 1839–45
Zanetti, Guid'Antonio. Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia, V. Bologna 1789

VERZEICHNIS DER TAFELN

Tafel I
Grabdenkmal Pauls III. in St. Peter in Rom von Guglielmo della Porta

Tafel II
Bleistiftzeichnung in der Ambrosiana in Mailand

Tafel III
Bronzeputten von der Basis des Grabmals Solis in St. Peter

Tafel IV
Spes. Bronzerelief von der Basis des Grabmals Solis in St. Peter

Tafel V
Spes und Fides. Zeichnung von Giacomo Grimaldi im Cod. Vat. Barb. 2733

Tafel VI
Temperantia. Bronzerelief von der Basis des Grabmals Solis in St. Peter

Tafel VII
Temperantia und Fortitudo. Zeichnung von Giacomo Grimaldi im Cod. Vat. Barb. 2733

Tafel VIII
Justitia. Marmorstatue in St. Peter

Tafel IX
Justitia ⟨Detail⟩

Tafel X
Prudentia. Marmorstatue in St. Peter

Tafel XI
Abundantia. Marmorstatue im Palazzo Farnese

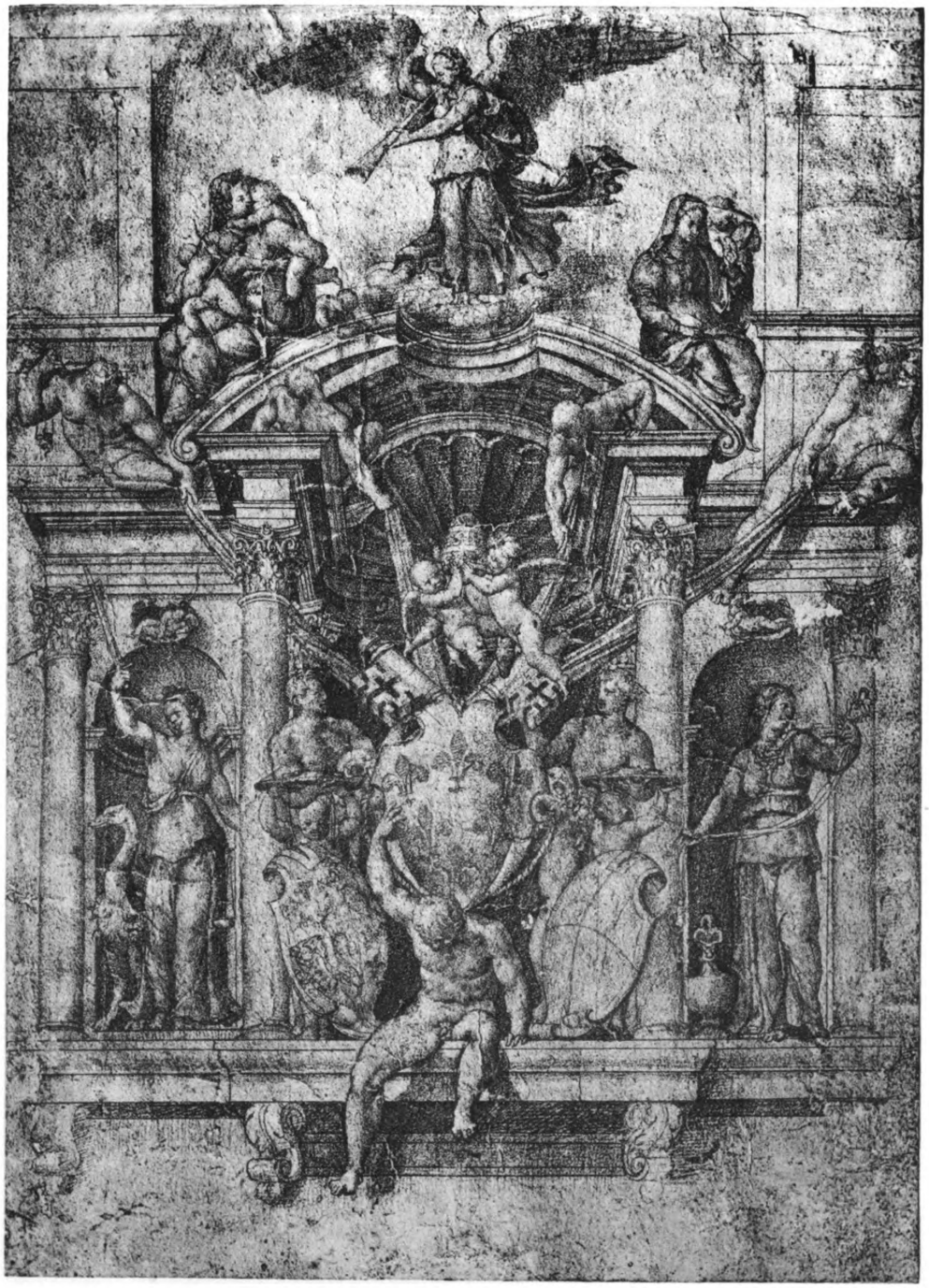
Tafel XII
Pax. Marmorstatue im Palazzo Farnese

Tafel XIII
Bronzestatue Pauls III. in St. Peter ⟨Detail⟩

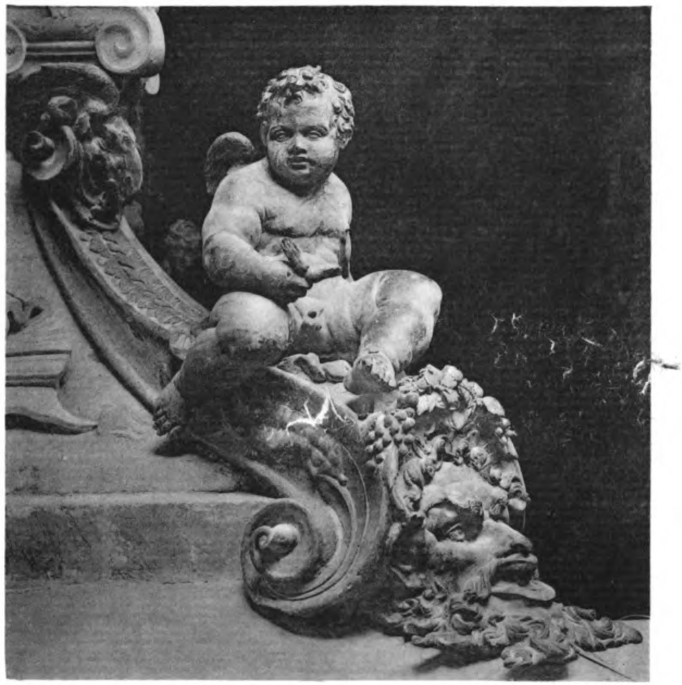
Tafel XIV
Marmorbüste Pauls III. im Museum zu Neapel

ASHMOLEAN OXFORD MUSEUM

GRABMAL PAULS III. IN ST. PETER IN ROM



SCHULE DES MICHELANGELO:
BLEISTIFTZEICHNUNG IN DER AMBROSIANA IN MAILAND
(ORIGINALAUFNAHME)

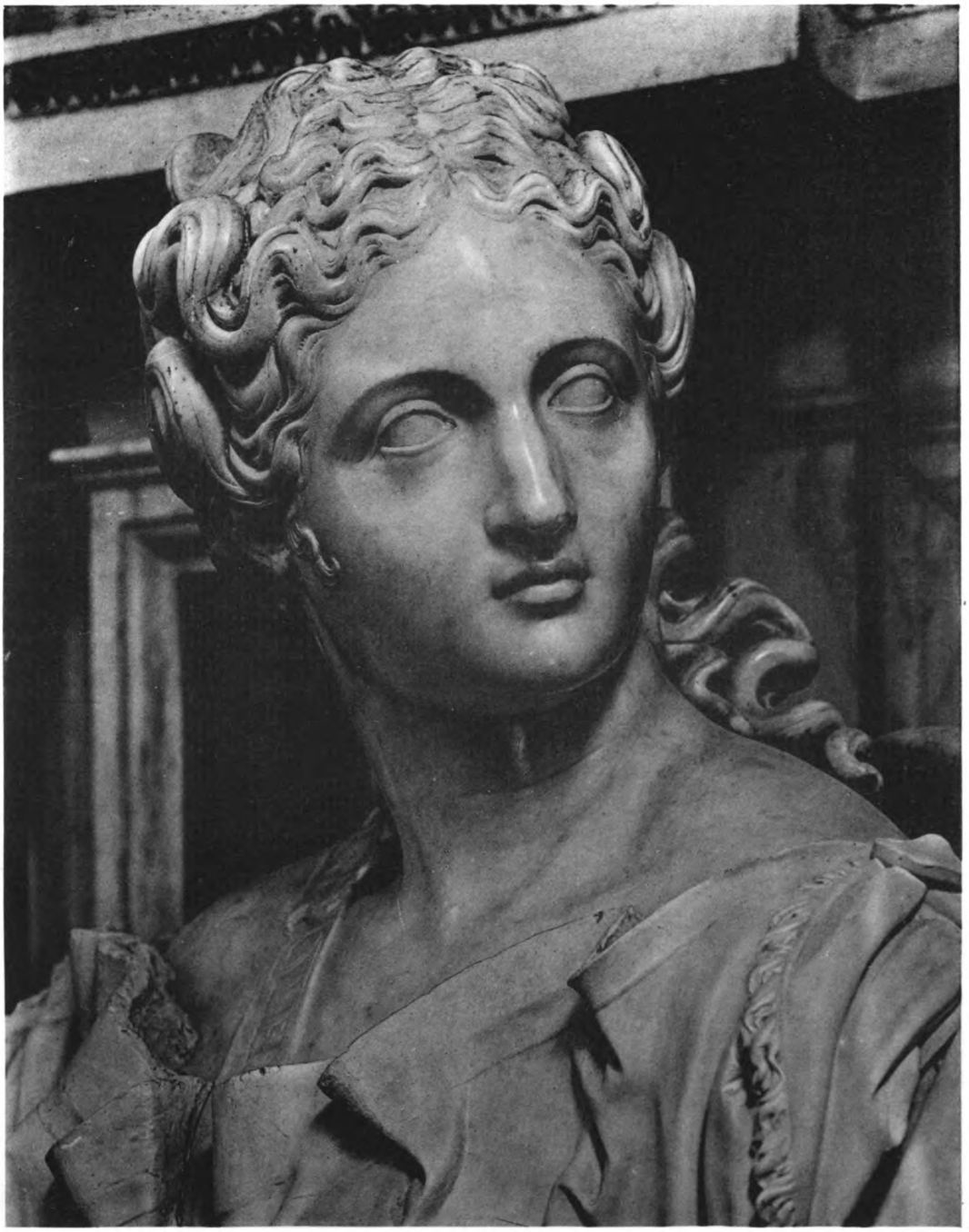


BRONZEN VOM GRABMAL PAULS III
URSPRÜNGLICH FÜR DAS SOLIS-DENKMAL BESTIMMT
(ORIGINALAUFNAHME)

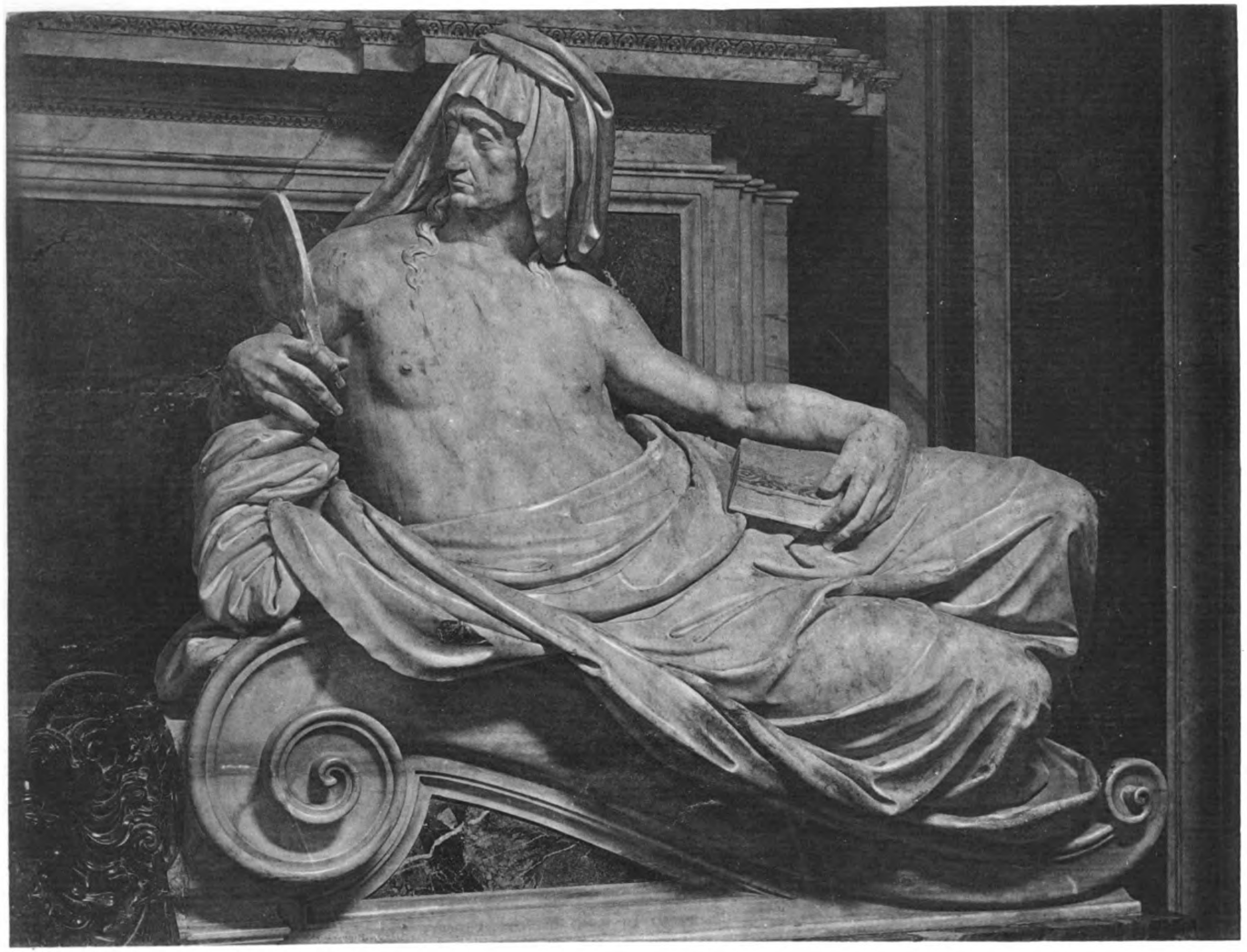
SPES
URSPRÜNGLICH FÜR DAS SOLIS-DENKMAL BESTIMMT
(ORIGINALAUFNAHME)

ZEICHNUNGEN DES GIACOMO GRIMALDI
IM COD. VAT. BARB. 2733
(ORIGINALAUFNAHME)

JUSTITIA
MARMORSTATUE IN ST. PETER



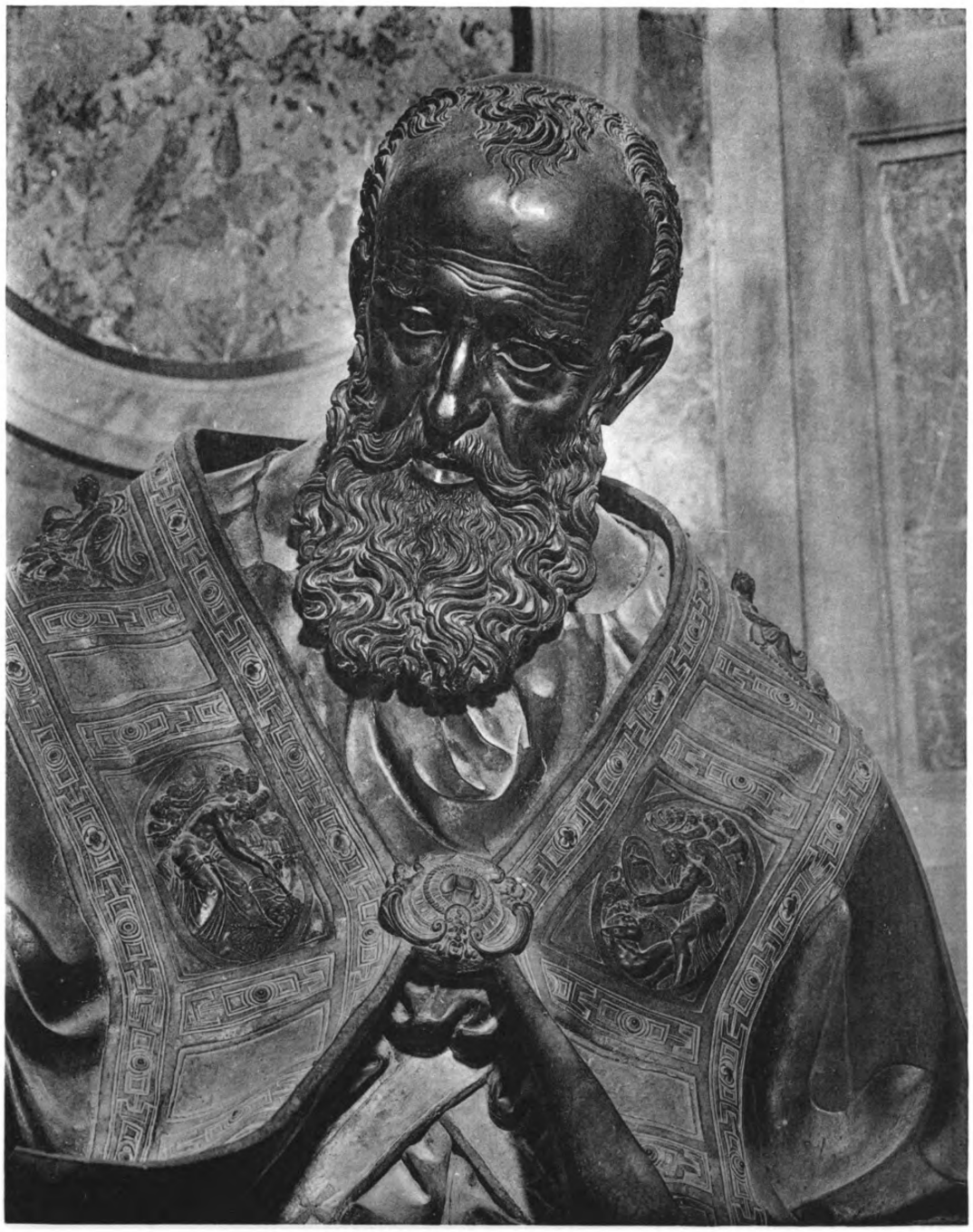
JUSTITIA



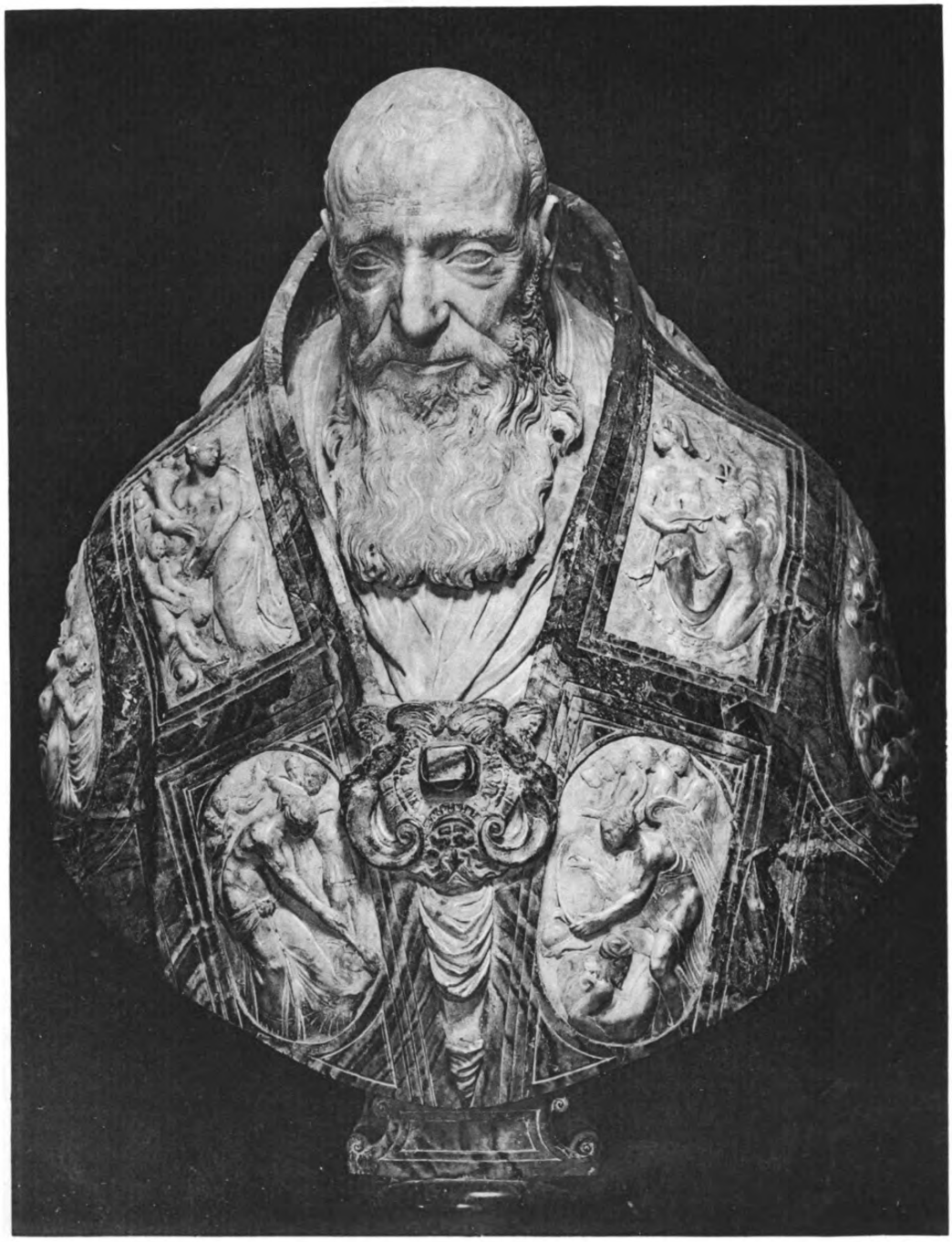
PRUDENTIA
MARMORSTATUE IN ST. PETER

ABUNDANTIA
MARMORSTATUE IM PALAZZO FARNESE
(ORIGINALAUFNAHME)

PAX MIT PLUTO
MARMORSTATUE IM PALAZZO FARNESE
(ORIGINALAUFNAHME)



PAUL III
DETAIL DER BRONZE IN ST. PETER
(ORIGINALAUFNAHME)



PAUL III
MARMORBÜSTE IN NEAPEL
(NACH EINER PHOTOGRAPHIE VON ALINARI IN FLORENZ)

MUSEUM