

ner in einem guten Sinne ein qualitatives Mittelmaß der Vitale-Schule repräsentiert, ist die „zweite Hand“ – nach Degenhart die des Schreibers oder der Schreiber – sehr dürftig und bar jeder künstlerischen Individualität. Erst der dritte Illustrator (fol. 89 ff.), dessen Federzeichnungen bereits dem frühen Quattrocento angehören, erreicht ein Niveau, das einen Vergleich mit den berühmten Zeichnungen Botticellis zulassen würde. – Offensichtlich ist es jedoch bald zu Reibungen mit dem Auftraggeber oder dem Schreiber gekommen; die ausgeführten Miniaturen zeigen einen Drang nach Großräumigkeit, der sich in einer Spaltenillustration nur schwer entfalten konnte. Bezeichnend für die Situation ist etwa fol. 92 r. Die Anordnung des Textes auf den folgenden Seiten macht keine Konzessionen gegenüber dem Zeichner. So könnte der Abbruch der Illustrierung eine Erklärung finden.

Die vorliegende Edition zeigt beispielhaft, vor welchen Schwierigkeiten die Erforschung der Dante-Handschriften steht, wie fruchtbar vor allem ein gemeinsames Vorgehen von Philologen und Kunsthistorikern sein könnte. Die stilistische Einordnung bereitet dem Kunsthistoriker die geringste Schwierigkeit, da er sich in seinen Vergleichen auf verhältnismäßig gesichertem Boden bewegen kann. Hingegen befindet sich die Ikonographie der *Divina Commedia*-Illustrierung noch in den Anfängen. Auch der Kunsthistoriker wird die „heilige Angst vor den Schwierigkeiten der Danteschen Dichtung“ (Karl Vossler) zu überwinden haben.

Hanno-Walter Krufft

WERNER GRAMBERG, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*. 3 Bde. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1964. Bd. 1 (Katalog): 160 S., 11 Taf.; Bd. 2 und 3 (Tafeln): Zeichnungen auf 32 und 88 Blättern.

(Mit 2 Abbildungen)

Werner Grambergs jüngst vorgelegte Edition der *Düsseldorfer Skizzenbücher* des Guglielmo della Porta präsentiert sich wie eine späte Frucht aus jener bedeutsamen Epoche der Berliner Museen, die seit der Ära Wilhelm von Bodes allmählich abzuklingen begann. Das gilt nicht nur im Hinblick auf die sorgfältige Durchführung dieses großangelegten Forschungsunternehmens, es gilt auch insofern, als die erste Anregung dazu dem damals in der deutschen Hauptstadt wirkenden Kreis von Gelehrten entstammt, der die allgemeinen kunstwissenschaftlichen Bestrebungen dieser Zeit ebenso zuverlässig zu registrieren pflegte, wie er der gleichzeitig fortschreitenden Spezialforschung ihre jeweiligen Bahnen vielfach vorzuzeichnen wußte.

Im Falle der *Düsseldorfer Skizzenbücher* war es zunächst Georg Gronau, der in einem höchst informativen Aufsatz im *Preußischen Jahrbuch* (39/1918, S. 171 – 200) auf die einzigartige Bedeutung dieser Materialien für die Beurteilung von Guglielmos künstlerischem Werk hinwies und zugleich die Möglichkeiten ihrer künftigen Bearbeitung klar umriß. Ihm folgte Ulrich Middeldorf, der im Jahre 1935 auf Grund seiner Kenntnis der *Düsseldorfer Skizzenbücher* zwei in Wachs modellierte Kreuzigungsreliefs als Arbeiten von Guglielmo bestimmen konnte (*Art Bull.* XVII/S. 90 ff.). Im gleichen Jahre faßte Gramberg den Plan für eine vollständige Publikation und nahm

ihn zunächst gemeinsam mit Frida Schottmüller in Angriff, die jedoch schon ein Jahr darauf starb. Während des 2. Weltkrieges gingen die bis dahin geleisteten Vorarbeiten wieder verloren, so daß sich Gramberg unter den schwierigen Bedingungen der darauffolgenden Jahre zu einem völligen Neubeginn genötigt sah.

Eines der Hauptprobleme für ihre Bearbeitung ergibt sich zweifellos aus der Anordnung, in der die Skizzenbücher auf uns gekommen sind. Diese ist auf den Maler Giuseppe Ghezzi zurückzuführen, der die Blätter von den Nachkommen Guglielmos erwarb und sie, nach Formaten geordnet und mit Titeln versehen, in zwei Bänden vereinigte. So gelangten sie nach seinem Tode über Pier Leone Ghezzi in den Besitz von Lambert Krahe, der sie mit seiner umfangreichen Zeichnungssammlung an die Düsseldorfer Akademie verkaufte.

Nach den Worten Gronaus bietet der Anblick der Bände „ein wirres Durcheinander, in dem man sich nur schwer zurechtfindet –“. Selbst innerhalb der Bände ist nämlich der ursprüngliche Zusammenhang der Skizzenbücher gestört und die Abfolge der Zeichnungsskizzen zudem durch Briefkonzepte, Denkschriften oder Vorarbeiten Ghezzi für eine Biographie Portas unterbrochen. Gronau beschränkt sich demzufolge auf die Unterscheidung mehrerer Gruppen von Skizzen, die sich ihrem Inhalt nach herausheben, während er den Versuch, „aus dem verschiedenartigen Inhalt der sonstigen Blätter ursprüngliche Zusammenhänge wiederherstellen zu wollen“ für ziemlich aussichtslos hält.

Einen solchen Versuch dennoch gewagt zu haben, ist jedenfalls ein unbestreitbares Verdienst Grambergs – und dies umso mehr, als auch die thematisch zusammenhängenden Blätter nur selten einen sicheren Anhalt bieten, da sie chronologisch meist in größeren Abständen auftreten und somit durchweg von Blättern anderen Inhalts umgeben sind. Als Ergebnis seines Rekonstruktionsversuches unterscheidet Gramberg schließlich drei voneinander unabhängige Skizzenbücher und einen nachfolgenden Konvolutteil, womit er von der weitgehend zufällig bedingten Anordnung Ghezzi völlig abweicht. Diesen Tatbestand spiegelt die Edition in einer entsprechenden Umgruppierung der einzelnen Blätter, er wird jedoch im Katalogteil (S. 26) nur so beiläufig erwähnt, daß auf den ersten Blick leicht der Eindruck entsteht, als seien die Düsseldorfer Skizzenbücher hier in demselben Zustand faksimiliert, wie sie seit der Systematisierung durch Ghezzi vorliegen. Immerhin kann man sich mit Hilfe der am Schluß gegebenen Konkordanzen leicht vom Gegenteil überzeugen.

Obwohl die in den beiden Tafelbänden vorgelegten Reproduktionen im ganzen eine weithin überzeugende Vorstellung von dem Düsseldorfer Skizzenbuchmaterial vermitteln, ergeben sich aus dem Vergleich mit den Originalen doch einige nicht unbeträchtliche Einschränkungen. Diese betreffen das Fehlen einer ganzen Reihe von mehr oder weniger unwesentlichen Skizzenblättern nur bedingt, da eine solche Einbuße durch die minutiösen Beschreibungen Grambergs weitgehend wettgemacht wird. Schwerer wiegt dagegen die ungleichmäßige Qualität der Wiedergaben, die manche der von Gramberg festgestellten Tatbestände unkontrollierbar erscheinen läßt, obwohl ersichtlich ist, daß die technischen Möglichkeiten für eine ausreichende Doku-

mentation durchaus gegeben gewesen wären. Darauf wird im einzelnen noch zurückzukommen sein. Jedenfalls bleibt für die Spezialforschung die Konsultation der Originale in Düsseldorf auch weiterhin unumgänglich.

Genügend Aufschluß gewinnt man indessen über die Eigenart Guglielmos als Zeichner. Dabei ist zunächst auffällig, wie geringfügig die Wandlungen sind, denen die graphische Ausdrucksweise des Künstlers im Verlauf ihrer gesamten Entwicklung unterworfen ist.

Offen bleibt, ob sich bereits aus dem Eintritt Guglielmos in die Mailänder Dom-bauhütte um 1530 Voraussetzungen für die Ausbildung seines Zeichenstils ergaben. Die Erinnerung an Leonardos Sforza- und Trivulzio-Monument, die in den bald nach 1550 entstandenen Skizzen für ein Reitermonument Karls V. (Kat. Nr. 134 u. 141) anklingen, reichen jedenfalls für eine solche Annahme nicht aus. Indessen kann hier durchaus an eine früher stattgefundene Auseinandersetzung mit Leonardos zeichnerischen Entwürfen gedacht werden, zumal das Tonmodell des Sforzapferdes zu Guglielmos Zeiten schon zerstört war. Immerhin spricht ja auch Vasari (VII, 544/45) von einer eifrigen Beschäftigung Guglielmos während seiner Mailänder Lehrzeit mit der Hinterlassenschaft Leonardos.

Insgesamt verrät Guglielmos zeichnerische Tätigkeit weniger das Bemühen um einen spezifisch künstlerischen Ausdruck als vielmehr die überwiegend pragmatische Handhabung eines willkommenen technischen Hilfsmittels zum Notieren geeigneter Vorbilder oder erster Ideenskizzen für die spätere Verwendung, wobei die eigentlich schöpferische Umsetzung erst im Moment der Übertragung in das Medium des rein Plastischen erfolgt.

Relativ indifferent in seiner graphischen Ausdrucksweise verhält sich Guglielmo selbst gegenüber der zeichnerischen Manier Perino del Vagas, dem er doch als direkter Mitarbeiter bei der Ausstattung der Säle des Palazzo Doria mit Stukkaturen schon bald nach der im Jahre 1531 gemeinsam mit seinem Onkel Gian Giacomo vollzogenen Übersiedlung nach Genua behilflich war. Wirksame Einflüsse von dieser Seite ver-raten eher die bewegten Attitüden der verschiedenen figürlichen Typen Guglielmos aus jener Zeit. Sie bleiben auch während der mit dem Jahre 1537 einsetzenden ersten römischen Periode noch deutlich erkennbar, als er zunächst wiederum unter der Leitung Perinos als Stukkateur in der Engelsburg tätig war. Wie wenig sich Guglielmos ohnehin der akademisch disziplinierten Zeichenweise befleißigte, welche damals besonders in Mittelitalien weithin gepflegt wurde, geht aus dem Vergleich mit einem anonymen Skizzenblatt (Abb. 4a) eines wahrscheinlich aus Florenz stammenden Künstlers hervor, das als Einzelstück in Düsseldorf (Inv. Nr. F P 7384) aufbewahrt wird und aufgrund einer wohl um 1600 zu datierenden Inschrift möglicherweise von Perino del Vaga seinem Schüler Guglielmo als Studienobjekt überlassen wurde. (Wortlaut dieser Inschrift: „Di Pierino del Vaga al suo discepolo Guglielmo della Porta Ansidetto scultor Milanese che hebbe l'ofitio del Piombo per opera del Bonarota sotto S.S. Paolo terzo l'Anno 1547 - Giorgio Vasari nella vita di Michel^o. et di Leone Aretino VII^o. Volume.“)

Alldem entspricht schließlich die augenfällige Zurückhaltung Guglielmos gegenüber den statuarisch ausgewogenen Formen der klassischen Epoche zugunsten einer durchgehend spürbaren Vorliebe für dramatisch bewegte Reliefdarstellungen. Wesentlich dadurch dürfte sich auch die vielfach sorglos anmutende Strichführung seiner zumeist in schwarzer Kreide flüchtig angelegten und dann mit brauner Feder rasch fixierten Skizzen erklären. Gerade die technische Eigenart dieser Blätter macht es darüberhinaus verständlich, daß kaum eine der hier festgehaltenen Skizzen mit ausgeführten Skulpturen Guglielmos direkt in Zusammenhang gebracht werden kann. Selbst diejenigen Blätter, die offensichtlich der Vorbereitung für die plastische Ausführung dienten, verblieben nahezu ausschließlich im Entwurfsstadium, ein Umstand, der übrigens die eigentliche Beurteilung des Verhältnisses von zeichnerischer Skizze und ausgeführter Skulptur bei Guglielmo nur um so schwieriger erscheinen läßt. Jedenfalls bleibt das Interesse an fremden Vorbildern innerhalb sämtlicher Skizzenbücher überall erkennbar, wobei in Rom neben der Antike – befördert durch die dem Künstler hier zunächst übertragenen Antikenrestaurierungen in der Farnesesammlung – vor allem Michelangelo und Raphael mit seiner Schule in zunehmendem Maße zum Gegenstand der Auseinandersetzung wurden.

Darüberhinaus verraten die zwei Skizzen (Kat. Nr. 4a und 28a), welche Gramberg mit den um 1546 entworfenen Reliefs an der Tumba des Solisgrabes in Zusammenhang bringt, deutliche Auswirkungen von Studien nach dem Sixtusgrab Pollajuolos im Vatikan und den Wandgräbern Andrea Sansovinos in S. Maria del Popolo. Den gleichzeitig fortwirkenden Einfluß Perinos bekundet die in komplizierter Drehung gegebene Figur eines knieenden Mannes (Kat. Nr. 48a), die den rahmenhaltenden Jünglingsfiguren in vergoldeten Stukkaturen der Engelsburg stilistisch nahe verwandt ist. Daneben offenbaren die zeitlich sehr viel später entstandenen Kopien nach den auf Bogensegmenten gelagerten allegorischen Frauengestalten Perinos in der Engelsburg (Kat. Nrn. 150, 155 – 157) die anhaltenden Bemühungen Guglielmos um eine Bereicherung seines Repertoires an figürlichen Vorstellungen für die Transponierung in eigene Kompositionen, im vorliegenden Falle z. B. als Rahmenfiguren seiner Passionsreliefs (Kat. Nr. 148). Dasselbe gilt für die von Gramberg vermutungsweise nach 1556 angesetzte Skizze zu einem nicht ausgeführten Relief der Schlüsselübergabe (Kat. Nr. 177), die mit dem kürzlich in die Slg. von W. R. Deusch/Stuttgart gelangten Zeichnungsentwurf Perinos für ein Pluviale Pauls III. zusammenhängt.

Irrtümlich leitet Gramberg hingegen die ungewöhnlich straff modellierte Wiedergabe zweier stehender Putten (Kat. Nr. 50) von Perino ab; vielmehr entsprechen diese genau zwei Kinderfiguren an Michelangelos Sixtinischer Decke, wobei der rechte unterhalb des Propheten Jesaias und der linke unterhalb der delphischen Sibylle erscheint. Überhaupt tritt die Auseinandersetzung Guglielmos mit der Kunst Michelangelos während der römischen Zeit immer stärker in den Vordergrund. Das wird beispielsweise unmittelbar deutlich angesichts der wohl um 1550 zu datierenden Entwurfsvariante (Kat. Nr. 15) für das Grabmal Julis III. del Monte (von Gronau, p. 187, fälschlich mit dem Grabmonument für Paul III. in Zusammenhang gebracht), die nach

dem überzeugenden Hinweis Grambergs die Kenntnis der Entwürfe Michelangelos für die Medicikapelle in Florenz voraussetzt.

Von dem Fresko Michelangelos mit der Bekehrung Pauli in der Cappella Paolina spürbar abgeleitet, wenngleich kompositionell auffallend breit in die Fläche transponiert, sind die in drei Varianten vorliegenden, wahrscheinlich für die Ausführung als Plaketten bestimmten Entwürfe (Kat. Nr. 105 u. 117) gleichen Themas. Einen zusätzlichen Beweis für den anhaltenden Dialog mit der bildlichen Formensprache Michelangelos liefert auch die außerhalb der Skizzenbücher in Düsseldorf aufbewahrte Kopie Guglielmos (Inv. Nr. FP 150 verso; Abb. 4b) nach der Märtyrergruppe links unterhalb Christi im Jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle. Noch in spätester Zeit entwickelt Guglielmo eine Pietà-Komposition (Kat. Nr. 170, 175c u. 176) unter dem Eindruck der bekannten Geschenkzeichnung Michelangelos für Vittoria Colonna, die von Bonasone (1546) und Beatrizet (1547) gestochen wurde. Wie stark sich Guglielmo auch bei der Planung von Monumentalskulpturen an Michelangelo als Vorbild orientiert, bekunden seine Entwürfe zu einem Grabmal für Paul IV. Carafa (Kat. Nr. 135; von Gronau wiederum auf das Grabmonument Pauls III. bezogen), über dessen Auftraggeber wie über dessen in Aussicht genommenen Aufstellungsort nichts bekannt ist. Die erste Phase dieser Entwürfe ist jedenfalls unverkennbar durch die Aufstellung des Moses am Grabmal Julius II. in S. Pietro in Vincoli inspiriert.

Besondere Beachtung verdient übrigens die von Gramberg aufgeworfene Frage, inwieweit möglicherweise die intensive Auseinandersetzung Guglielmos mit der Gestaltung des Sockels für eine ebenfalls unausgeführt gebliebene Ehrenstatue Pauls IV. Carafa (Kat. Nr. 140) ihrerseits die von Paul Kuenzle nachgewiesene Veränderung des Marc-Aurel-Sockels in der 1. Hälfte der 60er Jahre beeinflusst hat. Direkte Anlehnung an die im Januar 1538 erstellte frühe Fassung des Marc-Aurel-Sockels zeigt hingegen die erste Phase der Entwürfe für ein wiederum nicht zur Ausführung gelangtes Reitermonument Karls V. (Kat. Nr. 134a). Wenn auch in diesem Falle der Rekonstruktionsversuch Grambergs auf Vermutungen beschränkt bleibt, so wird doch zumindest eine nach den Ausmaßen schrankenlose Planung Guglielmos deutlich, die eine mögliche Ausführung von vornherein stark in Frage stellen mußte. Ob schließlich die hier am Sockel flüchtig skizzierte Reliefdarstellung eine Anbetung der Madonna mit Kind durch Karl V. darstellen soll, bleibt auch nach einem Vergleich mit dem von Gramberg dafür als Vorstudie herangezogenen Blatt (Kat. Nr. 118b; vgl. Nr. 126 u. 130) zweifelhaft, denkt man doch angesichts der vor der Madonna auf einem Kissen niedergesunkenen Gestalt eher an einen geistlichen Würdenträger. Leider ist nun die Beurteilung der offenbar ans Ende der 50er Jahre zu datierenden und in vier Phasen zerfallenden Genese der Studien für dieses Reitermonument insofern sehr erschwert, als die dritte Fassung (Kat. Nr. 141a) in Gestalt einer Kreideskizze des Sockels ohne Reiterstandbild in der Reproduktion nicht mehr zu erkennen ist.

Da es sich hier bedauerlicherweise nicht um einen Einzelfall handelt, sehen wir uns an dieser Stelle genötigt, auf eine Reihe weiterer Beispiele von mangelhafter Qualität der Wiedergabe im Rahmen der Edition hinweisen zu müssen. – Ganz all-

gemein wäre zunächst zu bemerken, daß durch die einförmige Brauntönung sämtlicher faksimilierter Blätter – einschließlich der im Original rein weißen Titel – die Lebendigkeit des Zeichenstriches stark beeinträchtigt wird. Zudem wird durch die homogene Einfärbung sowohl die unterschiedliche Dichte des Strichverlaufes verwischt, als auch die Hell-Dunkel-Modellierung unverhältnismäßig gedämpft. Die in der Tat oft sehr flüchtig niedergeschriebenen Stiftvorzeichnungen sind in zahlreichen Fällen überhaupt nicht mehr erkennbar. Letzteres muß man sogleich für die Kat. Nr. 1 feststellen, desgleichen für den Entwurf eines Wandbrunnens mit einer Nereide und vier Satyrn (Kat. Nr. 22), wo sich das Fehlen der räumlich klärenden Vorzeichnung besonders ungünstig auswirkt. Ebenfalls ist die Kreidevorzeichnung auf Kat. Nr. 49 nur schwach erkennbar; auf den Kat. Nrn. 55, 61 und 83 fehlt sie wieder völlig. Gänzlich unsichtbar bleiben die nur in Kreide angelegten Figuren hinter der Gestalt Christi auf Kat. Nr. 87, ebenso wie die Nebenfiguren auf Kat. Nr. 91 oder die allerdings nur spurenhaf erhaltenen Assistenzfiguren auf dem Blatt mit der Kreuzabnahme (Kat. Nr. 172). Nahezu ausgefallen ist auch die in ihrer modellierenden Funktion besonders wichtige Kreidevorzeichnung auf dem Blatt Kat. Nr. 196.

Daß man den Schwierigkeiten, die einer möglichst authentischen Reproduktion zugegebenermaßen entgegenstehen, durch eine unmerkliche Verstärkung des jeweiligen Strichbildes leicht hätte abhelfen können, beweist das entsprechende Vorgehen für Kat. Nr. 5, 14, 15 und besonders im Falle der Kat. Nr. 54, einem Grundriß für eine Kirche mit Nebengebäuden. Überhaupt sind bei den architektonischen Entwürfen die in Kreide ausgeführten Teile zumeist sorgfältig und vielfach in verstärkter Form berücksichtigt. Ebenso sind auch die figürlichen Darstellungen auf den Kat. Nrn. 74, 76, 104, 105 sowie auf Kat. Nr. 179 durch eine leichte Intensivierung der Reproduktion dem eingehenden Studium zugänglich gemacht worden. Schließlich bliebe noch anzumerken, daß die Blätter zu Kat. Nr. 24 (die darauf bezogene Abb. im Kat. Nr. 25 beschrieben) und 59 ohne ausdrücklichen Vermerk unreproduziert bleiben; auch auf die leichte Formatreduzierung des zweiten Tafelbandes wird nicht hingewiesen.

Ungeachtet solcher Einwände vermittelt die Edition der Düsseldorfer Skizzenbücher nicht nur ein genügend klares Bild über die Art und Weise, in der sich Guglielmo graphischer Mittel bedient, sie verdeutlicht ebenso den einzig wirklich durchgreifenden Wandel, dem der Künstler auf diesem Felde unterliegt und der sich im wesentlichen während der Entstehungszeit des zweiten Skizzenbuches vollzieht, das von Gramberg in die Zeit des Pontifikats von Paul IV. zwischen 1555/56 und 1559/60 datiert wird. Charakteristisch für diesen Prozeß ist vor allem die immer stärkere Auflösung der von vornherein nervös fluktuierenden Konturen in wellenartig aneinandergereihte Kurvaturen, die sich nun auch über die unruhiger werdende Binnenzeichnung ausbreiten. Bei gleichzeitig zunehmender Steigerung der Körperproportionen sind jetzt alle male-rischen Elemente so gut wie völlig vermieden und indem alles der Wiedergabe weit-räumig angelegter, anatomischer Strukturen in gleichwohl flächenhaft gehäuften Fi-gurengruppen dient, treten einseitig bildhauerische Absichten immer ausschließlicher in den Vordergrund.

Bei alledem bleibt es merkwürdig, daß die von 1547 bis 1575 sich hinziehende Entstehung des Grabmals für Paul III. in den Düsseldorfer Skizzenbüchern – von einer Gruppe archivalischer Dokumente abgesehen – so gut wie keine Spur hinterlassen hat. Handelt es sich dabei doch um Guglielmos wichtigsten persönlichen Auftrag, über dessen Ausführung es wegen der zunächst geplanten Aufstellung als Freimonument in St. Peter seit 1550 zur Verstümmung mit Michelangelo kam. Wohl zeigt die im Kat. Nr. 60a beschriebene Skizze eine beginnende Auseinandersetzung mit der Gestaltung der Farnese-Embleme für die Basis des Papstgrabes, doch weicht die endgültige Fassung der Reliefs von diesem Entwurf noch erheblich ab. Auch die auf zwei Blättern skizzierten Liegefiguren (Kat. Nr. 65 u. 66) betrachtet Gramberg, im Gegensatz zu Gronau und Siebenhüner, nicht als unmittelbare Vorstudien für die Statuen am Grabmal des Papstes. Nur für das erst nach dem Tode Guglielmos ausgeführte Gewand der Justitia ist ein vorbereitender Entwurf (Kat. Nr. 196) überliefert.

Unausgeführt blieb auch ein vierzehn Szenen umfassender Zyklus aus der Passion Christi (siehe spez. Kat. Nr. 59), für den uns die Skizzenbücher zahlreiche Entwürfe überliefern. Guglielmo, der zunächst daran gedacht hatte, die Wände der Rundkapelle für das Reitermonument Karls V. (Kat. Nr. 141) mit diesem Zyklus zu schmücken, gelang es nach dem Scheitern dieses Projektes trotz anhaltender Bemühungen nicht, für sein Vorhaben einen geeigneten Auftraggeber zu finden. Wohl konnte anscheinend das Interesse Pius' IV. für die Verwendung dieser Reliefs an einer Bronzetür von St. Peter geweckt werden, doch wurde dieser Plan durch den Tod des Papstes vereitelt. Später kam es durch Vermittlung Ammanatis zu einem ergebnislosen Angebot an den Herzog von Toskana, die Reliefs dem Hauptportal des Florentiner Domes einzufügen. Auch die im Mai 1547 von Giovanantonio Dosio (vgl. Kat. Nr. 192) angeregte Anbringung der Darstellungen am Hauptaltar von St. Peter fand schließlich keine Zustimmung.

Gerade weil nun die auch durch Vasari (VII, 548) überlieferten Reliefs in ihrer ursprünglich vorgesehenen Größe nicht zur Ausführung kamen, wäre eine Abbildung des offenbar von dem bereits vorhandenen Wachsmodell abgeleiteten, wenngleich im Format reduzierten Bronzegusses mit der Geißelung Christi in Berlin (siehe E. F. Bange, *Die Bildwerke des Deutschen Museums II/1923*, p. 57) um so erwünschter gewesen. Auf diese Weise hätte man sich doch an Hand der im Skizzenbuch überlieferten Entwürfe sogleich eine annähernde Vorstellung von dem ursprünglich Geplanten verschaffen können. Dasselbe gilt für ein als Werkstattarbeit entstandenes Marmorrelief mit der Himmelfahrt Christi für das Grabmonument Pius V. in Bosco Marengo (Kat. Nr. 162).

Gramberg begründet diesen Verzicht mit dem Hinweis auf seine in Arbeit befindliche Untersuchung über das Werk Guglielmos als Bildhauer. In gleicher Weise verfährt Gramberg bezüglich einer Marmortafel mit der Beweinung Christi im Museo Sforzesco zu Mailand (vgl. *Jahrb. d. Kunsthist. Sgn. in Wien*, N.F. XI/1937, S. 179 ff. u. Fig. 191), welche der im Kat. Nr. 80 beschriebenen Studie besonders nahesteht; diese gehört ihrerseits zu einer Serie von insgesamt 16 Skizzen, welche uns die Genese

einer ursprünglich für einen Altar von St. Peter geplanten Darstellung der Beweinung Christi (siehe speziell Kat. Nr. 74) widerspiegelt. Auch hinsichtlich der außerordentlichen Nachwirkung dieser von Guglielmo geradezu leidenschaftlich durchdachten Komposition werden wir von Gramberg auf sein ausstehendes Buch über die Tätigkeit Guglielmos als Bildhauer vertröstet.

Schließlich fehlt in den Düsseldorfser Skizzenbüchern jeglicher Anhaltspunkt für jene verlorengegangenen Prophetenstatuen Guglielmos, die – in Stuck ausgeführt – in den Nischen zwischen den Pilastern der ersten Arkadenreihe von St. Peter aufgestellt waren. Abweichend von Siebenhüner sieht Gramberg jedenfalls in den der Kat. Nr. 145 (zusammengehörend mit Kat. Nr. 146, 164 – 166, 169, 171 und 174) zugeordneten Prophetendarstellungen dafür keine Vorstudien, worin man dem letzteren eher zu folgen bereit ist. Vielmehr glaubt er in diesen erste Skizzen für jene 12 Propheten und Sibyllen sehen zu müssen, welche womöglich die Rahmenleisten der Bronzetüren mit den Reliefs der Passion Christi (Kat. Nr. 59) schmücken sollten.

Ein weitgehend ungelöstes Kapitel stellen endlich die überall eingestreuten Architektorentwürfe dar, wobei die im Katalog unter den Nrn. 23b, 25 (Abb. fälschlich der Kat. Nr. 24 zugeordnet), 31 und 33 beschriebenen Skizzen jedenfalls eine unmittelbare Auseinandersetzung mit der römischen Palastarchitektur Raphaels verraten, nachdem dessen Entwürfe für St. Peter vorher schon kurz angeklungen waren (vgl. Kat. Nr. 19). Desgleichen kann die Diskussion über eine ganze Reihe ikonographischer Probleme (vgl. beispielsweise Kat. Nr. 93) noch keineswegs als abgeschlossen gelten. Dennoch sind in solchen Fällen durch eine Fülle von Hinweisen und Überlegungen überall Wege gewissen, welche die späteren Deutungen zu erleichtern vermögen. – Überhaupt wird man diese Edition Grambergs in ihrer weitreichenden Bedeutung für die fortschreitende Forschung erst dann im vollen Umfange würdigen können, wenn sie uns als Gegenstück zu der vorbereiteten Bearbeitung der Bildhauerwerke Guglielmos zu Gebote stehen wird.

Rolf Kultzen

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Bis 26. 6. 1966: Gemälde von Engelbert Mainzer.

AMSTERDAM Museum Willet-Holt-huysen. Bis 19. 5. 1966: engels silber 1600–1850.

BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. Bis 10. 7. 1966: Plastik Südwest. – Hinterglasmalerei und Holzschnitte aus Rumänien.

BAD GODESBERG Galerie Schütze. Bis 18. 5. 1966: Plastik von Barna von Sartory.

BERLIN Amerika-Haus. Bis 21. 5. 1966: Gedächtnis-Ausstellung Stuart Davis (1894–1964). Rathaus Wilmersdorf. Bis 14. 5. 1966: Junge norwegische Maler.

Galerie Nierendorf. Bis 8. 6. 1966: Arbeiten von Otto Nebel.

Galerie im Wannseeheim. Bis 30. 6. 1966: Arbeiten von K. H. Herrfurth.

Kunstamt Kreuzberg. Bis 13. 6. 1966: Malerei, Grafik, Siebdrucke von Herbert Pistol. Galerie René Block. Bis 25. 5. 1966: Bilder u. Zeichnungen von Sigmar Polke.

Galerie Pels-Leusden. Bis 15. 6. 1966: Meisterzeichnungen aus 100 Jahren, 1865–1965.

Galerie Wirth. Bis 20. 5. 1966: Arbeiten von Fred Thieler.

BIBERACH Kleine Galerie. Bis 11. 5. 1966: Gouachen von Axel Eggler.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 15. 5. 1966: Graphik von Emil Nolde.

BOCHUM Städt. Kunstgalerie. Bis 29. 5. 1966: Bilder von Jaap Wagemaker.