

tete Treppenhaus in den ersten Stock hinaufstieg, kam an zwei kümmerlichen Farntöpfen vorbei, um dann, vor dem Eintritt in die weiteren Räume, mit einer unsagbar belanglosen Sitzgruppe im landläufigen Design aus verchromtem Stahl und schwarzem Leder konfrontiert zu werden. Man hätte die strikte Aufteilung des Kunstgewerbes nach Gattungen auf den Katalog beschränken und in der Ausstellung selbst die Rekonstruktion von Interieurs der Zeit, d. h. Ensemblewirkungen anstreben sollen. Die höfische Tafel, die Gegensätze von privater und offizieller Sphäre in den kaiserlichen Residenzen, das Milieu der schloßähnlichen Präfekturen hätte gezeigt werden müssen. Die Präsentation bedeutender Einzelstücke hätte man ruhig nach Art der Weltausstellungen arrangieren können.

Auch andere Ausstellungsformen ließen sich denken. Als die Kaiserin am Ende ihres Lebens gegenüber Maurice Paléologue vier große Momente in ihrem Leben als Kaiserin als die strahlendsten, glänzendsten, verführerischsten hervorheben will, beschreibt sie einmal die Fahrt von den Tuileries nach Notre-Dame anlässlich der Taufe des kaiserlichen Prinzen, dann die Fahrt als Regentin zum Tedeum anlässlich des Sieges von Solferino, ferner einen Korso auf dem See von Annecy und schließlich die Eröffnung des Suezkanals. Zwei Bootfahrten also und zwei Ausfahrten mit Musik und Beifall, Glockenklängen und Feuerwerken, Galatoilette — kurzum wahrhaft synästhetische Gesamtkunstwerke, die höchst impressionistisch geschildert wurden. Auch von solchen Beschreibungen her boten sich Möglichkeiten an, der Ausstellung zu mehr Sinnlichkeit, zu mehr Parfum zu verhelfen — ohne sich dagegen zu sträuben, etwa in den Kitsch abzugleiten, der eben auch einen Teil des Stils Napoleon III. ausmacht. Andere Ausstellungen haben dergleichen mit Erfolg versucht: Die Ausstellung zur Kunst unter Ludwig II. von Bayern in der Münchener Residenz und im Palais Lambert in Brüssel, die Ausstellung zur Königin Sophie der Niederlande im Prinzenhof in Delft und die Ausstellung zum Höfischen Leben im Stockholmer Stadtschloß. Auch sollte nicht die exemplarische Präsentation des Kunstgewerbes im Victoria und Albert Museum anlässlich der Londoner Klassizismusaussstellung des Europarates vergessen werden.

Carl-Wolfgang Schumann

REZENSIONEN

RICHARD HARPRATH, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg* (Beiträge zur Kunstgeschichte Band 13), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1978. 159 S., 93 Abb. auf Tafeln. DM 150,10.

Die großen profanen Raumausstattungen der Farnese zur Zeit Pauls III. im Pal. Farnese, in der Cancelleria und in der Engelsburg sind bislang nur teilweise in Einzeluntersuchungen, noch nie aber im Zusammenhang be-

handelt worden. Vor allem die unter Paul III. ausgeführten Räume der Engelsburg — neben der Prati-Loggia die Sala della Biblioteca, die Sala di Amore e Psiche, die Sala di Perseo und die Sala Paolina — sind weitgehend unerforscht geblieben. Durch Harpraths Buch über die Sala Paolina (hervorgegangen aus seiner Dissertation, Münster 1972) wird nun diese Lücke für den wichtigsten dieser Säle geschlossen. Denn während Titel und Untertitel hier nur eine ausschließlich ikonographische Untersuchung vermuten lassen, gibt H.s Arbeit doch auch erschöpfend Auskunft über die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Raumes, die erhaltenen Vorzeichnungen und die Attribution der einzelnen Dekorationsteile. Abgerundet wird dies durch einen umfangreichen Abbildungsteil, der kaum Wünsche offen läßt.

Zwischen die einleitende Beschreibung der Sala und die Erörterung des Bildprogramms schaltet H. ein kurzes Kapitel über den Arbeitsverlauf bei der Ausstattung der Sala Paolina ein. Dabei hat sich H. nicht wie bislang die Forschung nur auf die 1878 von Bertolotti veröffentlichten Zahlungsbelege gestützt, sondern die im römischen Staatsarchiv erhaltenen Rechnungsbücher aus dem Pontifikat Pauls III. erneut durchgesehen und kann so eine Fülle weiterer, von Bertolotti ausgelassener Belege anführen. H. beschreibt mit vorbildlicher Exaktheit die Art der von ihm benutzten Quellen, aus denen er im Anhang alle auf die Sala Paolina zu beziehenden Stellen abdruckt. Allerdings hätte man sich die Erörterung der Dokumente mit diesen selbst vereint und in den Anhang verwiesen gewünscht und sich an dieser Stelle mit dem von H. (S. 14) gegebenen Resümee des Arbeitsablaufes begnügt. Hier hält H. fest, daß trotz der reichlich erhaltenen Dokumente eine Reihe von Fragen nicht gelöst ist, insbesondere die nach dem eigenhändigen Anteil Perinos an den Wandfresken. Wohl mit Recht nimmt H. an, daß mit den Wandfresken erst 1547 begonnen wurde, da bis dahin alle Zahlungen an Perino auf Malerei und Stuck (der nur an der Decke vorkommt) lauten und erst ab Mai 1547 die Reihe der Zahlungen an Perino einsetzt, in denen nur von Malerei die Rede ist. (Ein Wort noch zu der im Anhang auf 24 S. gegebenen Aufstellung aller Zahlungen für die Sala. Hier könnte man sich fragen, ob nicht Regesten den gleichen Zweck kürzer erfüllt hätten. Entschieden muß jedenfalls dem editorischen Prinzip widersprochen werden, das das „alte Schriftbild möglichst ähnlich zu bewahren“ sucht [S. 104]. Abgesehen davon, daß dazu eine moderne Setzerei nicht mehr die entsprechenden Typen besitzt, wird, wer der Lesung H.s mißtraut, sich ohnedies an die Originale halten, der informationswillige, mit italienischen Rechnungsbüchern des 16. Jhs. jedoch nicht vertraute Leser aber kann billig erwarten, daß der Herausgeber Abkürzungen, Zusammenschreibungen usw. auflöst, zumal er dies zum eigenen Verständnis ohnehin muß.)

Von der Interpretation der einzelnen Fresken geht H. auf die Inschriften und Impresen Pauls III. an der Decke der Sala Paolina ein. Bei der Impre-

se FESTINA LENTE wäre neben der späteren Interpretation Caros auch noch auf die frühere Abhandlung des Erasmus in den Adagia hinzuweisen. Grundlegend jedoch sind die Ausführungen H.s zu der Imprese, die das Bild des Regenbogens über Lilien und die Inschrift ΔΙΚΗΣ ΚΡΙΝΟΝ zeigt; hier kann H. als erster eine überzeugende Deutung vorschlagen, die auf der etymologischen Verbindung von κρινον (Lilie [das Wappenzeichen der Farnese]) mit κρινω (richte) beruht. H. weist in diesem Zusammenhang auf Weltgerichtsdarstellungen hin, auf denen Lilie und Schwert vom Mund des Weltenrichters ausgehend dargestellt sind. Unerwähnt bleibt bei H. allerdings die Interpretation der Imprese, die die Zeitgenossen vornahmen und die auf der Doppeldeutigkeit der Bezeichnung Iris celeste (Iris = Lilie/Regenbogen; celeste = himmelblau/himmlich) beruht und somit auch die Verbindung dieser beiden Bestandteile des Bildes der Imprese deutet (Forcella, 1885, S. 81). Festzuhalten ist mit H., daß die Gerechtigkeit, Justitia, eine zentrale Rolle im Denken Pauls III. spielt. Zur Bestätigung ließe sich noch anfügen, daß das Standbild der Justitia bereits bei dem zur Krönung Pauls III. vor St. Peter errichteten Apparat an hervorragender Stelle, zwischen Petrus und Paulus, zu sehen war.

H. s Überlegungen zur inhaltlichen Deutung des Alexanderzyklus nehmen ihren Ausgang von einer Bemerkung Buddensiegs in dessen Aufsatz zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III. (Zs. f. Kg. 1969, S. 198), daß die Wahl eines Alexanderzyklus als Anspielung auf den Taufnamen des Papstes, Alessandro, zu verstehen sei. Namensallusion war auch das Motiv, das zur Wahl der zweiten Darstellungsfolge in der Sala Paolina führte, des Paulszyklus in den sechs Tondi der Supraporten.

Ist diese Anspielung auf den Namen Alexander schon ohne nähere Belege einsichtig, so vermag H. weiter darzulegen (S. 18), daß Paul III. sich auch offen zu seinem Namen und dessen „omen“ bekannte, wie bereits ein Brief aus seiner Florentiner Studienzeit (S. 63 f.), die Namensgebung seines Enkels (nicht Neffen), des späteren Kardinals, und die Verehrung seines weithin geachteten Vorgängers Alexander VI. zeigt. Anzumerken wäre, daß 1545, also im Jahr der Planung der Sala Paolina, der Urenkel Pauls ebenfalls Alessandro getauft wurde. — Auch in der bildenden Kunst läßt sich unter Paul III. ein vermehrtes Interesse des Papstes und seiner Familie an der Person Alexanders d. Gr. feststellen. So wissen wir, daß Francesco Salviati für Pier Luigi Farnese, den Sohn Pauls III., Entwürfe für eine Bildteppichserie der Taten Alexanders angefertigt hat. Ferner wollte Paul III. die Rossebändiger vom Quirinal als Alexanderstatuen auf das Kapitol bringen; so lautet jedenfalls die These Buddensiegs, deren Erwähnung und Erörterung man bei H. jedoch vermißt. Eine gemalte Alexanderbüste findet sich — in größerem Zusammenhang — schließlich auch in der von Kardinal Alessandro Farnese in Auftrag gegebenen Sala dei Cento Giorni. Die von H. an ihre, Vergil entlehnte und von Paolo Giovio verfaßte Inschrift „supra

Garamantas et Indos protulit imperium“ geknüpften Überlegungen erscheinen dem Rez. jedoch wenig plausibel. H. meint (S. 19), daß diese Worte sich auf ein konkretes Ereignis im Leben Pauls III. beziehen müssen — die Erhebung von Parma und Piacenza zum Herzogtum der Farnese —, übersieht jedoch, daß sich die Inschriften aller zehn Büsten der Sala dei Cento Giorni nur auf diese, d. h. die antiken Vorbilder Pauls III., beziehen. Schon die Inschrift der als Pendant zu Alexander dargestellten Cäsarbüste, „expedito vigore animi cuncta pervicit“, hätte hier Zweifel an einer (Farnese-) familienbezogenen Interpretation aufkommen lassen müssen. Dabei hätte die eingehendere Untersuchung dieses wie auch der anderen Fresken des Saales der Cancelleria, deren Programm nach Vasaris Aufzeichnungen bereits 1545 weitgehend feststand und somit im Gegensatz zu H. s Meinung (S. 1) als gleichzeitig mit der Sala Paolina anzusehen ist, für das Verständnis des Alexanderzyklus wichtige Resultate ergeben.

H. erwähnt hier (S. 18) und später (S. 64 ff.) die teilweise negative Beurteilung Alexanders d. Gr. in der Renaissance, ohne jedoch zu fragen, woher die positive Wertung stammt, die es ohne Zweifel gab, denn nur diese macht es erklärlich, daß Polidoro die Taten Alexanders in einer verlorenen Fassadenmalerei in der Nähe S. Giacomos degli Incurabili darstellte (Vasari-Mil. V, 148) und ein weiteres Mal im obersten Register der Fassade des Pal. Gaddi, wie H. schlüssig die Nachzeichnung in der Albertina deutet (S. 61 f.). (Damit erhält man, unter Einbeziehung der Farneseteppiche, wenigstens drei frühere Alexanderzyklen, so daß das Thema des Zyklus der Sala Paolina nicht ganz so singularär dasteht, wie es zunächst den Anschein hat.) Offensichtlich muß hier unterschieden werden zwischen dem negativen Urteil über Alexander als historische Gestalt und der positiven Nennung — bzw. Darstellung — Alexanders als Beispiel für die exemplarische Verkörperung bestimmter Eigenschaften, als Beispiel für virtus. Hierfür hätte die von H. nicht untersuchte Panegyrik auf Paul III. vielleicht einige Beispiele geboten, die auch für die Interpretation der Sala Paolina fruchtbar gewesen wären.

Die einzelnen Szenen des Alexanderzyklus der Sala Paolina, denen der Hauptteil des Buches gilt (S. 27—46), hat H. erstmals alle zweifelsfrei durch genaue Lektüre der antiken Alexanderviten identifiziert. Die entsprechenden Passagen der antiken Autoren, auf die sich H. stützt (Josephus, Curtius Rufus, Plutarch u. a.) findet man zur bequemen Orientierung im Anhang zusammengestellt (S. 89 ff.). Ausgesprochen zu begrüßen ist, daß H. sich entgegen landläufiger Praxis nicht scheut, diesen wie auch allen anderen lateinischen und griechischen Zitaten die (eigene!) deutsche Übersetzung hinzuzufügen; im Falle der Alexanderviten hätte man sich nur gewünscht, er wäre dem Leser noch einen Schritt weiter entgegengekommen und hätte die Übersetzung gleich in den Text integriert.

H. nimmt an, daß jede Alexandertat auf eine bestimmte Tat Pauls III. anspielt, „es kommt jetzt nur noch darauf an, ob das Analogieverfahren auch bei der Entschlüsselung der verschiedenen Einzelheiten erfolgreich ist“ (S. 17). Daß der Alexanderzyklus neben dem wörtlichen auch einen übertragenen Sinn (außer der generellen Anspielung auf den Namen des Papstes) haben muß, läßt nur die unchronologische Reihenfolge der Alexandertaten vermuten (S. 60), denn die Ausformung der einzelnen Bilder gibt darauf — mit einer Ausnahme, s. u. — nirgends einen Hinweis. Da auch, anders als z. B. in der Cancelleria, erklärende Inschriften oder zeitgenössische Beschreibungen fehlen, trifft hier jeder Interpretationsversuch des allegorischen Bildsinnes auf große Schwierigkeiten. H. stützt sich bei seiner Interpretation zum einen auf die Medaillen Cesatis, die allegorisch auf die Taten Pauls III. Bezug nehmen, zum anderen auf die Darstellungen in der Cancelleria, im Pal. Farnese und in Caprarola, von denen er annimmt, daß sie einen Kanon von Paulstaten widerspiegeln, der sich zunächst bei den ephemeren Festdekorationen ausbildete. Jedoch lassen sich zwischen den Festdekorationen und den erst nach dem Tode Pauls III. von den Kardinälen Ranuccio bzw. Alessandro in Auftrag gegebenen Darstellungen seiner Taten im Pal. Farnese und in Caprarola nur geringe Übereinstimmungen feststellen. Diese Paulszyklen in den Familienpalästen der Farnese dienen dort, im Zusammenhang mit der Darstellung der Taten anderer Familienmitglieder, dem Ausdruck des Ruhmes der Farnese, der in Paul III. kulminierte. Die Cancelleria hingegen ist kirchlicher Besitz; wenn also Kard. Alessandro in der Sala dei Cento Giorni die Taten seines Großvaters malen läßt, so sollen diese hier doch wohl in erster Linie als Taten des Oberhauptes der Kirche verstanden werden. Nicht nur zeitlich stehen diese Fresken der Sala Paolina der Engelsburg, die ja ebenfalls kirchliches Eigentum ist, am nächsten. Der dortige Alexanderzyklus wurde vom Kastellan Tiberio Crispi in Auftrag gegeben, möglicherweise, wie H. meint (S. 63), unter direkter Einflußnahme Pauls III. auf das Programm. Dieser Zyklus befindet sich überdies in einem Gebäude, dessen militärische Funktion außer Zweifel steht und zusammenzusehen ist mit den zur Verteidigung des Borgo gegen befürchtete Überfälle der Türken unter Paul III. errichteten Bastionen (Pastor V, 748).

Neben den Medaillen Cesatis und den späteren Fresken hat H. partiell die schon erwähnten Festapparate unter Paul III. zur Interpretation einzelner Bilder herangezogen (S. 36f., S. 43). Diese Feste, d. h. die zur triumphalen Rückkehr Pauls III. aus Nizza 1538 in Rom errichteten Bögen sowie die allegorischen „carri“ der Karnevalszüge von 1539 und 1545 werden in einer Reihe zeitgenössischer Berichte beschrieben. (Die wichtigsten bei Forcella, 1885, z. T. gekürzt.) Die Einleitung der Beschreibung von 1545 spricht aus, welche Ideen unter Paul III. virulent waren: „tutte l' Invenzioni hanno rispetto ad una delle tre cose, o alla pace de Principi

Christiani novellamente fatta, o alla spedizione contro l'infedeli o alla persecuzione dell' Heretici quali due cose ultimamente si spera havere effetto da detta pace" (Forcella, S. 87). Ähnliche Gedanken bestimmten auch die Festapparate von 1538 und 1539. Vor diesem Hintergrund drängt sich zunächst die Vermutung auf, daß ein Alexanderzyklus als Ausdruck der Hoffnung auf Siege, wie Alexander sie über die Völker Kleinasiens errungen hatte, gemeint ist. Der Vergleich antike Perser = Türken ist unter Paul III. und auch anderweitig durchaus geläufig. Doch seien zunächst die einzelnen Bilder und H. s Interpretationen betrachtet.

Die erste Szene, „Alexander vor dem Hohenpriester“, erklärt H. unter Hinweis auf die Rückseite einer Medaille Pauls III., die dasselbe Thema mit der Umschrift „omnes reges servient ei“ zeigt, als Zeugnis „der Anschauung Pauls III. vom Verhältnis zwischen Religion und Macht“ und der „Auf-fassung von seiner eigenen Stellung: erst wer sich Gott vollständig unter-wirft, dem wird die Herrschaft über die Welt und alle Könige garantiert“ (S. 28). Die Deutung dieser Szene, die zusammen mit der folgenden, „Alexan-der im Tempel von Jerusalem“, Einleitung und Schlüssel des gesamten Zyklus bildet, hätte vielleicht noch schärfer gefaßt werden können. Bei der isolierten Betrachtung dieser beiden Bilder fragt man sich zuerst, mit welchem der beiden Hauptakteure, dem Hohenpriester oder Alexander, Papst Paul identifiziert werden soll. Der Hinweis auf die Medaille Cesatis hilft dabei nicht weiter, ja hier noch mehr als in den Fresken Marco Pinos ist man zunächst geneigt, in dem Hohenpriester die Anspielung auf den Papst zu sehen, umsomehr, wenn man weiß, daß sich Paul III. offensichtlich gerne in solchem Gewand darstellen ließ, wie Vasaris Fresko „Paul III. gibt Befehl zum Weiterbau von S. Peter“ in der Cancelleria zeigt und auch die griechische Inschrift der Sala Paolina selbst, die ihn als ΜΕΓΙΣΤΟΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ = Hohenpriester bezeichnet. (Nur aus einem solchen Ver-ständnis dieser Szene konnte man sie dann später, vielleicht aber auch schon unter Paul III., zusammen mit Abraham vor Melchisedek u. a. als mögliche Darstellung für die Sala Regia ins Auge fassen, vgl. B. Davidson, The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III., in: Art Bull. 58, 1976, S. 418 u. Anm. 105.) Doch eine dementsprechende Interpretation der Bilder der Sala Paolina müßte einen Bruch in der Argumentation des Programms postulieren, denn in allen weiteren Szenen ist zweifelsfrei in der Person Alexanders die Anspielung auf den Papst zu sehen. Eine sinnvolle Deutung des ersten und zweiten Bildes, die diese Schwierigkeit löst, könnte so lauten, daß Paul III., der ja Alexander war und jetzt Papst ist, sein weltliches Machtstreben — militärische Aktionen, wie sie einige der folgen-den Bilder zeigen — dem Dienst seines geistlichen Amtes unterordnet. Wichtiger für die Deutung des ersten Bildes bleibt jedoch, daß, nach Flavius Josephus, Alexander als Grund für seinen Kniefall angibt, er sei im Traum durch den Hohenpriester belehrt worden, wie er die Herrschaft

über Asien erringen könne. Ähnlich heißt es bei der Tempelepisode, daß man Alexander das Buch Daniel mit der Prophezeiung, daß nur ein Grieche die Herrschaft der Perser zerstören werde (Daniel 8, 20 f.), zeigte. Somit darf man beide Szenen wohl nicht nur mit H. als Hinweis auf die „Gewährung der Suprematie durch Gott“ auffassen, sondern, konkreter (im Hinblick auf die oben erwähnte Gedankenwelt der Festdekorationen), als Anspielung auf Pauls Bemühungen gegen die Türken. Die dritte Deckenszene, „Alexander verbrennt zur Beschleunigung seines Zuges nach Indien seinen Troß“, wird von H. als Anspielung auf die innerkirchlichen Reformen Pauls III. gesehen (S. 30 f.). Hier, wie auch in den folgenden Bildern, bemüht sich H., die Alexanderszene als Anspielung auf konkrete Taten Pauls III. zu interpretieren. Nachdem jedoch die beiden ersten Szenen nur einen allgemeineren allegorischen Anspielungscharakter zeigten, fragt sich, ob dies nicht auch hier der Fall sein könnte, d. h. ob das „Troß-Verbrennen“ nicht allgemein als Exemplum des Verzichts auf irdische Güter zu lesen ist. (In einer griechisch und lateinisch geschriebenen Aufforderung an Paul III. zum Krieg gegen die Türken vom Mai 1544 heißt es [Vat. greco 1462, fol. 31 r]: *...tibi, qui terrestria omnia contemnis, sola vero caelestia admiraris...*) Diese Deutung schließt jedoch H.s Interpretation als weitere Sinnschicht nicht aus. — Bei der Interpretation der Szene „Alexander kämpft gegen Porus“ als Anspielung auf die Maßnahmen gegen Heinrich VIII. stützt sich H. — ebenso wie bei einigen anderen Szenen — nicht zuletzt darauf, daß entsprechende Ereignisse (hier die Verkündigung der Bannbulle gegen Heinrich VIII.) später in Caprarola dargestellt wurden. Doch ließe sich auch hier die Darstellung allgemeiner deuten, etwa als Illustration der *Maxime „Parcere subiectis et debellare superbos“*, deren erster Teil dann durch die *Clementia*-Szene „Alexander begnadigt die Familie des Darius“ verbildlicht wäre. Dieser Spruch war, gerade im Hinblick auf die Bekämpfung der Ungläubigen, bei den Festen 1545 allegorisch dargestellt worden: *„se li infedeli et Eretici vorranno tornare al vero culto meritaranno perdono, caso che ripugnino, e stiano ostinati. . .saranno debellati e distrutti“* (Forcella, S. 91). Er ist auch der Kerngedanke der Inschriften der beiden Apostelstatuen am Anfang der Engelsbrücke, auf die H. im Zusammenhang mit Pauls „*Justitia-Ideologie*“ verweist (S. 26). Gleichfalls eine Anspielung auf den Kampf gegen die Türken ist die auch von H. so gedeutete Szene „Alexander läßt Schiffe bauen“ (S. 33 f.). Die Türken gedachte man zu Lande und zu Wasser zu schlagen, wie dies zwei Darstellungen auf einem Bogen 1538 vor Augen führen, vgl. bei H. S. 36; den gleichen Gedanken evoziert auch die Sequenz dieses und des vorhergehenden Bildes. Die letzte Szene der Decke, den triumphalen Einzug Alexanders in Babylon, interpretiert H. als Allusion der triumphalen Rückkehr Pauls III. aus Nizza. Im Sinne der hier vom Rez. probeweise versuchten allgemeineren Deutung müßte man darin eher die Anspielung auf den erhofften Triumph

über die Ungläubigen sehen; eine Hoffnung, der beim Einzug Pauls 1538 in einer Inschrift: „ad spem omenque futurae victoriae“ (vgl. H. S. 36) — oberhalb der genannten Darstellungen einer See- und einer Landschlacht — und an anderer Stelle mit den Worten „pacificator ades mox quoque victor eris“ (Forcella S. 62) Ausdruck gegeben wurde.

Die Wandmonochromien beginnen mit der Szene „Alexander läßt die Werke Homers in einem kostbaren Kasten aus der Beute des Darius aufbewahren“, von H. als Anspielung auf die literarischen Neigungen Pauls III. gedeutet. Auch hier läßt sich jedoch wieder ein allgemein allegorischer Sinn vermuten, im Sinne eines Beispiels der Ehrfurcht vor den Schriften der Alten. Wenn man bei Plutarch liest, Alexander habe die Ilias in der von Aristoteles besorgten Ausgabe als ein Vademecum der Kriegskunst angesehen und stets unter seinem Kopfkissen gehabt (Plut., Alex. VIII, 2), so nimmt damit das Werk Homers bei Alexander eine Stellung ein, die beim Papst nur ein Buch, nämlich die Bibel, haben durfte. Nicht zufällig findet sich diese Szene gerade unter der Darstellung „Alexander im Tempel“, in der ein Buch der Bibel, das des Daniel, eine wesentliche Rolle spielt. Der Suprematie-Anspruch des Papstes (so H., gemeint ist jedoch eher die Suprematie der Kirche unter Paul III.) wird erneut in dem Bild „Alexander löst den gordischen Knoten“ alludierend vorgetragen, denn der antike Orakelspruch verhieß dem, der den Knoten lösen könne, die Herrschaft über Asien. H. sieht diese wiederholte Betonung des Primatanspruchs des Papstes durch die protestantische Reform herausgefordert (S. 40), doch ist hier, wie bereits mehrfach gesagt, wohl zunächst an die Türken gedacht. Die „Begnadigung der Familie des Darius“ (s. o.) ist, wie H. sagt, eine Darstellung der herrscherlichen Tugend der Clementia, er sieht darüber hinaus eine Anspielung auf den konkreten Fall der Begnadigung Perugias. Die folgende Darstellung, „Alexander versöhnt zwei Freunde“, meint unübersehbar den Frieden von Nizza. Die Einheit zwischen Kaiser und Allerchristlichstem König war ja Vorbedingung für den erfolgreichen Kampf gegen die Türken, „pace inter Christianos confirmata bellum adv. Turcas susceptum est“, wie die bereits zitierte Inschrift 1538 sagte (H. S. 36).

Der Zyklus der Wandmonochromien endet mit der Darstellung Alexanders, der am fernsten Punkt seines Heereszuges zwölf Altäre weiht, also an jenem Punkt, an dem man von ihm, wie Giovio in Cancellaria, sagen konnte „super Garamantas et Indos protulit imperium“. Entsprechend heißt es dann später auch bei Giovio in den Elogia: „post innumerabiles praeliorum victorias cunctis gentibus iugum imposuit, tanta felicitate, ut ad Scytharum Indorumque solitudines aras victoriae testes consecraret“. Sicher befindet sich diese Szene nicht zufällig unter dem triumphalen Einzug in Babylon und schließt zusammen mit dieser Darstellung, die von uns als Anspielung auf den erhofften Triumph über die Ungläubigen gedeutet wurde, den Alexanderzyklus ab. Wenn unter dem „Triumph“ die

„Weihung der Altäre“ Platz findet, deren überlieferte Zwölfzahl im Fresko auf zehn reduziert wurde und auf deren vorderstem die römische Wölfin erscheint— das einzige Bild, in dem die Allusion ablesbar ist —, so wird dies wohl heißen, daß Paul III. für die zehn Gebote, den Glauben der römischen Kirche, dieselbe Herrschaftsausdehnung in Anspruch nimmt wie Alexander d. Gr., der sein Joch allen Völkern auferlegte und am äußersten Punkt seines Reiches den griechischen Zwölfgötterglauben einführte. Dies würde rückblickend die hier vorgeschlagene Deutung der vorhergehenden Bilder als Ausdruck der Suprematie der Kirche — notabene unter dem Papst Paul III. — bestätigen. Dabei wird der Concetto möglicherweise erweitert verstanden und nicht nur auf den Sieg über die Türken, sondern auf die Christianisierung des gesamten Erdkreises, der neu entdeckten und eroberten Gebiete Amerikas und Asiens bezogen werden müssen. In diesem Sinne ist das mehrfach genannte Fresko der Cancelleria zu verstehen („*cuncta pervicit!*“); solche Gedanken waren auch beim Karneval 1545 dargestellt worden. Unter dem Motto „*In omnem terram exivit sonus eorum*“ (Ps. 19 [18],5) sah man den Aufbruch einer Armada als Anspielung auf die Eroberung neuer Länder durch portugiesische und spanische Geschwader, „*hanno soggiocato alla Fede di Cristo idolatri et innumeri populi barbari penetrando fingo ad Antibo... ordinate le città e populi al Rito Cristiano*“. (H.interpretiert die „Weihung der Altäre“, wieder im Hinblick auf die Darstellungen in der Cancelleria und im Pal. Farnese, als Anspielung auf den Weiterbau St. Peters unter Paul; für die Reduzierung der Altäre auf zehn gibt er keine Begründung.)

Bei unserer Besprechung des Alexanderzyklus sind wir der Reihenfolge H. s gefolgt. Es fragt sich aber, ob man nicht die Gewölbe- und Wandfresken einer Seite jeweils zusammen lesen soll. Damit rückte, neben den schon erwähnten vertikalen Zuordnungen, die Zerschlagung des Gordischen Knotens mit ihrer Prophezeiung von Suprematie an die Tempepisode, bei der es ebenfalls um die Prophezeiung der Vorherrschaft geht. Ebenso folgten die Darstellungen mit der Familie des Darius und mit der Besiegung des Porus, die wir als zusammenhängend ansahen, aufeinander.

Auch bei der folgenden Erörterung der Paulus Tondi kann H. erstmals eine vollständige Deutung aller dargestellten Szenen geben, die wiederum jeweils als Anspielung auf Paul III. zu verstehen sind. Wenn, wie der Rez. meint, in dem Kampf gegen die Ungläubigen und in der Verbreitung des Glaubens über die ganze Welt der Leitgedanke des gesamten Alexanderzyklus (und nicht nur einzelner Szenen) liegt, so ist auch dessen Koppelung mit einem Zyklus, der die Taten Pauli, des Apostels der Heiden, darstellt, nicht nur aus der Anspielung auf den Namen des Papstes verständlich.

Das Programm wird abgerundet durch die vier Kardinaltugenden und die allegorischen Figuren der Supraporten, die H. alle anhand ihrer Attribute identifizieren kann. Die zur Ergänzung der kanonischen sieben

Tugenden ausgesuchten Allegorien, Religio, Ecclesia, Concordia, Abundantia und Venus Coelestis führen noch einmal die Kerngedanken vor Augen, denen die Alexander- und Paulsszenen verpflichtet sind.

In dem Kapitel über die Planung der Sala Paolina kann H. ca. 25 zum Teil unveröffentlichte Zeichnungen zusammenstellen und so unsere Kenntnis der Planung erheblich erweitern. Besonders erwähnt seien hier drei bislang falsch bestimmte Blätter Tibaldis, eine Zeichnung Perino del Vagas, die die früheste uns greifbare Phase der Wanddekoration zeigt, sowie zwei Blätter Marco Pinos, die nicht nur die frühesten uns bekannten Zeichnungen dieses Künstlers überhaupt darstellen, sondern darüber hinaus ein Planungsstadium sichtbar werden lassen, in dem die endgültige Auswahl der Alexandertaten noch nicht getroffen war. Kapitel zum Attributionsproblem der Fresken, zur Wirkungsgeschichte und ausführliche Register beschließen das Buch.

Wenn die Darstellung der teilweise abweichenden Deutung der Alexanderszenen hier einen im Rahmen einer Rezension ungebührlichen Raum eingenommen hat, so sei darauf hingewiesen, daß es sich dabei um eine Interpretation handelt, die ohne eine gesicherte Lesung des wörtlichen Bildsinns nie hätte versucht werden können. Diese, viel schwierigere, weil nicht auf Vorarbeiten ruhende Aufgabe der ikonographischen Lesung der Fresken hat Harprath glänzend gelöst. Ihm kommt uneingeschränkt das Verdienst zu, nicht nur ein zu Unrecht von der Forschung bislang vernachlässigtes Monument seiner hervorragenden künstlerischen Bedeutung angemessen behandelt, sondern darüber hinaus einen Anstoß zu weiterer Beschäftigung mit der Ausstattung der Engelsburg und dem Kunstpatronat der Farnese unter Paul III. insgesamt gegeben zu haben. Jede zukünftige Behandlung dieses Themas wird dem Buch Harpraths über die Sala Paolina Wesentliches verdanken.

Julian Kliemann

MIKROFILME AMERIKANISCHER DISSERTATIONEN

Wir setzen hiermit die im Augustheft 1972 begonnene Veröffentlichung der Themen der von der UB Heidelberg erfaßten Dissertationen fort. Vgl. zuletzt Kunstchronik 1978, S. 393—396. Zu beachten ist allerdings, daß die Mikrofilme von der UB Heidelberg nicht mehr generell, sondern erst im Falle einer Anforderung im Leihverkehr beschafft werden.

a) Mittelalterliche Kunstgeschichte

Anderson, Carolyn W.: *Image and text in the Apocalypse icon of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin*. University of Pittsburgh, 1977.
Angiola, Eloise M.: *Nicola Pisano: the Pisa Baptistery pulpit*. Columbia University, 1975.