

JULIUS III. HULDIGT MICHELANGELO. ÜBER ZWEI BRONZERELIEFS DES BARTOLOMEO AMMANNATI

von Herbert Keutner

Im Jahre 1968 wurde in London ein Bronzerelief von ungewöhnlichem Format — 16,5 cm hoch und 61 cm breit — versteigert¹, das die lagernden Flußgötter Tiber und Arno darstellt; hinter ihnen ist links das antike Rom, rechts ein Gebirge angedeutet, zwischen ihnen in eine Felsplatte das Motto "COROLLIS FERIO SIDERA" eingeschnitten (Abb. 2). Im Text des Auktionskataloges beurteilte man das Werk als die Schöpfung eines unbekanntes florentinischen Zeitgenossen von Cellini. Aus dem Miteinander von Tiber und Arno schloß man, daß es mit einer in Rom und Florenz gleichermaßen angesehenen Persönlichkeit zu verbinden sei, und dachte insbesondere an einen der Päpste aus dem Hause der Medici, weil die *corollae* des Mottos auf die Kronreife der Tiara anzuspielen schienen. Mit solchen Erwägungen und einigem Aufwand an Phantasie schlug man vor, das Werk als Teil der Auszierung eines Sockels zu betrachten, über dem Cosimo I. de' Medici ein Bronzestandbild seines Ahnen Leo X. habe errichten wollen, ein Sockel und ein Denkmal, von dessen Planung durch den Herzog nichts bekannt ist.

Jüngst nun gelangte ein zweites Relief ans Licht (Abb. 1), das sich durch seine identischen Abmessungen wie durch seinen Stil als zugehörig zu dem ersten erwies; zudem stellte sich heraus, daß beide Werke einander auch inhaltlich ergänzen, so daß die Darstellung des einen Reliefs ohne die des anderen nicht voll verständlich wird. Beide Werke werden also für eine gemeinsame Betrachtung erdacht, auch für eine gemeinsame Verwendung entworfen worden sein. Mannigfache Gründe ließen mich die Überzeugung gewinnen, daß Papst Julius III. sie in Auftrag gegeben und Bartolomeo Ammannati sie ausgeführt hat.

Julius III. (1550-1555) mit dem Familiennamen Giovan Maria Ciochi Del Monte wurde im Jahre 1487 als Sohn des aus Monte San Savino stammenden Rechtsgelehrten Vincenzo Del Monte in Rom geboren.² Seit etwa 1510 im Dienste von vier seiner Vorgänger auf dem Apostolischen Stuhl, verbrachte er sein Leben in der Ewigen Stadt, fühlte sich jedoch stets als ein Toskaner.³ Die doppelte Bindung an Rom und das Land seiner Vorfahren hob er in all seinen künstlerischen Unternehmungen hervor, indem er durch Darstellungen der Flußgötter Tiber und Arno auf sie aufmerksam machte. So ließ er unmittelbar nach seiner Wahl zum Papst am 8. Februar 1550 die Tribüne vor St. Peter, auf der vierzehn Tage später seine Krönung stattfand, mit Stuckstatuen nicht nur der Apostelfürsten und vier Tugendallegorien, sondern auch der beiden Flußgötter, festlich herrichten.⁴ Oder, in seinem bekanntesten Bauunternehmen, in der zwischen 1551 und 1554 errichteten Villa Giulia, ließ er die lagernden Figuren von Tiber und Arno in große Nischen des Nymphäums versetzen.⁵ Auch in dem für seinen Bruder und vertrauten Berater Balduino seit 1552 ausgebauten Familienpalast im Quartier des Campo Marzio (heute Palazzo di Firenze) finden wir die beiden Flußgottheiten an bevorzugtem Ort, im zentralen Deckengemälde der Loggia des Hauptgeschosses abgebildet, hier nicht isoliert, sondern eingebunden in einen emblematischen Zusammenhang (Abb. 3). Das Gemälde, in dem sie zu Füßen eines Berges, eines *monte*, lagern, ist umrahmt von der Inschrift "TIBRI PATER TUQUE ARNE UNO UT DE FONTE VENITIS, UNO SIC ORITUR GLORIA VESTRA LOCO".⁶ Text und Bild wußte der verständige Betrachter unschwer so zu enträtseln, daß *monte* sowohl den toskanischen Apennin, das Gebirge unweit von Monte San Savino, als auch den Namen des Papstes meinte, daß Tiber und Arno ihr Dasein und ihren Ruhm also letztlich

ihm danken, durch ihre Gegenwart ihn, Julius III. preisen. So bekunden die beiden Flußgötter in den unter seinem Pontifikat sich häufenden Darstellungen nicht lediglich seine Doppelbindung an Rom und die Toskana, sondern verherrlichen immer auch seinen Namen, seine Person.

Die Vermutung, daß dies Relief für ihn ausgeführt worden sei, gewinnt an Glaubwürdigkeit, wenn wir das oben zitierte Motto zwischen den lagernden Figuren bedenken (Abb. 2). Läßt der Spruch *Durch die kleinen Kränze gelange ich zu den Gestirnen* zunächst keinen sinnvollen Zusammenhang mit Tiber und Arno erkennen, so spielt doch auch er auf Julius III. an, in dessen Wappen der dreimal wiederholte, dreigipfelige *monte* im oberen und unteren Feld von einer *corolla*, einem kleinen Lorbeerkranz begleitet ist (Abb. 4). Wie das erstere Zeichen wiederum den Familiennamen illustriert, so veranschaulichen die *corollae* offenkundig die Familiendevise *Pro merito*⁷ und weisen darauf hin, was das Motto als Lohn verheißt: Aufgrund ihres Verdienstes gebührt dem Geschlecht der Del Monte, nun vor allem seinem zu höchster Würde gelangten Mitglied, der Lorbeer, fortwährender Ruhm, der Aufstieg zu den Gestirnen.

Doch stellt das Motto "COROLLIS FERIO SIDERA" auch die Verbindung zu unserem anderen Relief her (Abb. 1). Hier wird unser Blick von allen Seiten auf die zentrale Himmelszone gelenkt, in der sich zwei Genien inmitten ihrer Prämienrequisiten — Kronreifen, Palmzweige, Blumen und kleine Lorbeerkränze — geschäftig regen. Unterhalb von ihnen, beiderseits eines verwitterten Altares mit einem nicht deutlich erkennbaren Aufsatz⁸, befinden sich zwei Frauen in lebhaftem Gespräch miteinander. Hinter ihnen drängen Gruppen von Menschen heran, einzelne Frauen, einzelne Soldaten und eine Vielzahl von Männern jeden Alters und mancherlei Berufs. Unter ihnen erscheint am rechten Rande ein in ein Buch vertiefter bärtiger Alter; auch fallen auf beiden Seiten nicht weniger als vier Architekten auf, einer von ihnen mit einem Kirchengrundriß in der Linken, drei andere mit einem Winkelmaß in den Händen; Vertreter des geistlichen Standes sucht man vergebens (Abb. 6). Auch diese Gruppen, zumal die Personen im Vordergrund, stehen in erregter Diskussion miteinander, blicken hinauf zu den Genien oder weisen mit den Fingern auf sie. Und nicht anders verhalten sich, oberhalb von ihnen, die hinter Wolkenbänken versammelten, würdigen Männer; auch ihre Aufmerksamkeit und ihre Gespräche gelten dem Treiben der geflügelten Knaben in der Mitte.

Eine nicht minder bedeutsame Rolle als sie spielen zweifellos die Frauen beiderseits des Altares (Abb. 5). Mit Attributen versehen, stellen sie Allegorien dar, deren Sinn ich freilich nur vorschlagen, nicht verlässlich belegen kann. Ich denke, daß wir die eine mit dem Zirkel in der Linken als *Merito intellettuale* und die andere mit dem Schwert an der Seite als *Merito militare* verstehen dürfen, als jene beiden Sekundärbedeutungen des *Merito civile*, von denen in späterer Zeit auch Cesare Ripa handeln sollte.⁹ Ihre Deutung als Vertreterinnen des durch militärische und des durch geistig-künstlerische Leistung erworbenen Verdienstes erscheint umso zulässiger, als auch die Altarinschrift "NIL SINE MAGNO VITA LABORE" unserer Sinngebung inhaltlich nahesteht, ein Motto im übrigen, das ja auch die Familiendevise *Pro merito*, wenn auch in anderer Fassung, noch einmal zum Ausdruck bringt.¹⁰

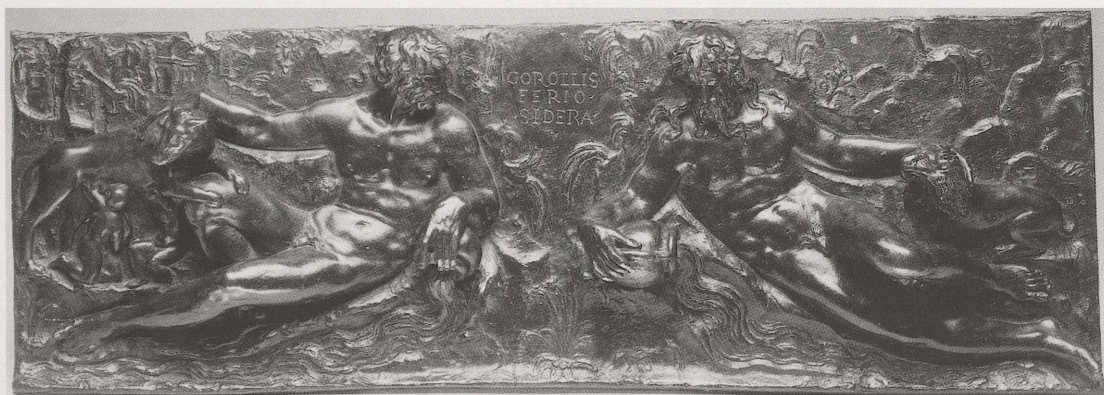
Offensichtlich führen die Frauen ihre Auseinandersetzung über diejenige Person aus den beiden Gruppen, die den Genien zur Verleihung eines Lorbeerkranzes angezeigt werden soll, die, würdiger als alle anderen, verdient, in die Schar der über den Wolken versammelten Unsterblichen in den Olymp aufgenommen zu werden. Ihr Gebaren verrät freilich, daß eine Entscheidung schon gefallen ist. Während die Allegorie des *Merito intellettuale* noch einen letzten Einwand ihrer Partnerin mit der ausgestreckten Rechten beschwichtigt, hat sie sich, aufwärts blickend, mit den Genien schon verständigt. Und sie geben ihrerseits zu erkennen, daß sie wissen, daß der Berufene der Alte hinter ihrem Rücken ist, zeigen auf ihn mit Szepter und Palmzweig, halten auch einen Lorbeerkranz schon bereit. Dieser alte Mann — neben den Allegorien die einzige, im allgemeinen Gedränge unverdeckt, voll überschaubare Gestalt — hat die Linke



1 Bartolomeo Ammannati, Berufung Michelangolos unter die Unsterblichen. London, Privatbesitz.

im Gestus der Ergebenheit auf die Brust gelegt und hält in der Rechten das Winkelmaß des Architekten. Sein Körper von mittlerer Größe, mehr schwächling als kräftig, doch mit breiten Schultern, sein runder Schädel und die Gesichtszüge mit den kleinen Augen und breiten Backenknochen, mit eingedrückter Nase, mäßig vorstehender Unterlippe und kurzem, schüttertem Bart und, nicht zuletzt, der Handwerkerhut auf dem Kopf und die sehr merkwürdige, durch weiche Stiefelschäfte umschlossene Beinbekleidung lassen unzweideutig erkennen, daß wir Michelangelo vor uns sehen, mit allem Realismus so porträtiert, wie die zeitgenössischen Berichte ihn und sein Äußeres beschreiben.¹¹

Die auf Julius III. anspielenden Texte und Bildelemente in den beiden Reliefs geben Anlaß, mit einigen Bemerkungen an sein nahes Verhältnis zu Michelangelo zu erinnern, an die Verehrung und Zuneigung, die er für den hochbetagten Meister empfunden hat. Allzeit auf dessen Wohl bedacht, war er bemüht, jede unangemessene Belastung von ihm fernzuhalten. Gegen die Machenschaften der Neider im Beruf, denen der Künstler seit längerem ausgesetzt war, gewährte er ihm seinen vollen Schutz und bestätigte ihn, um allen Ränken ein Ende zu setzen,



2 B. Ammannati, Die Flußgötter Tiber und Arno. London, Privatbesitz.



3 Prospero Fontana, Tiber und Arno zu Füßen eines Berges. Rom, Palazzo di Firenze.

erneut offiziell in seinem Amt als leitender Architekt von St. Peter.¹² In allen Fragen im Zusammenhang mit seinen künstlerischen Unternehmungen wandte er sich vertrauensvoll an ihn, suchte immer wieder seinen Rat, verließ sich allein auf sein Urteil. Sein fürsorgliches, ja ehrfürchtiges Verhalten gegenüber Michelangelo hat wohl niemand so unmittelbar miterlebt wie Ascanio Condivi durch seinen täglichen Umgang mit dem Lehrer, durch seine Anwesenheit bei vielen Begegnungen der beiden Großen. Als im Jahre 1553 seine Lebensbeschreibung des Michelangelo erschien, wußte er darum, daß er sich in der Widmung des Werkes an Julius III. erlauben konnte, die beiden als *principe della Cristianità* und als *principe dell'arte del disegno*,

als Persönlichkeiten von gleich hohem Rang, zu schildern, und wußte ebenso, daß er sich in seinem Text erlauben konnte, sehr persönliche Äußerungen des Papstes öffentlich zu verbreiten. "Mehrern", so schrieb er, "habe er Seine Heiligkeit sagen hören, daß er gerne von seinen Lebensjahren und dem eigenen Blute hergeben würde, wenn er sie Michelangelo hinzufügen könnte, damit die Welt einen solchen Mann nicht so bald verlieren müsse"; oder er verschwieg auch nicht die nur aus liebevoller Anhänglichkeit an den Älteren verständlichen Worte des Papstes, "daß er den Meister, den er, wie natürlicherweise abzusehen sei, überleben werde, einbalsamieren lassen wolle, um ihn stets um sich zu haben, um auch seinen Körper, wie seine Werke ewig seien, unvergänglich zu erhalten".¹³

Nicht unberührt stellen wir fest, in welchem hohem Maße Form und Inhalt der durch Condivi überlieferten Vorstellungen des Papstes mit den Schilderungen in unseren Reliefs übereinstimmen. Wie Michelangelo im Text des Condivi die zentrale Gestalt ist, doch umkreist und umhegt von den Gedanken und Sorgen des Papstes um sein Leben, um sein Fortleben in späteren Zeiten, so ist er auch in den Reliefs als die Mitte alles Geschehens von dessen Wahrzeichen umschlossen: Das Hauptthema, in dem der Papst die Berufung des noch lebenden Meisters unter die Unsterblichen feiern ließ, spielt sich in einem Umfeld ab, dessen Requisiten — die Flußgötter Tiber und Arno, die kleinen Lorbeerkränze, die Personifikation des *Merito* oder die Inschriften — auch die Person Julius' III. allgegenwärtig sein lassen. Die gleiche Sinnesart, die aus dem literarischen und dem bildnerischen Zeugnis spricht, bestärkt uns in der Überzeugung, daß der Auftrag zu den beiden Bronzereliefs nur von dem Papst selbst oder einem engen Vertrauten erteilt worden sein kann, mögen Einzelheiten der Erfindung und Konzeption auch von einem Hofgelehrten erdacht sein.

Als Meister der Reliefs wird man vor allem Bartolomeo Ammannati (1511-1592) in Betracht ziehen, der sich seit Ende 1548 in Rom aufhielt. Von einer nennenswerten eigenen Tätigkeit in der Stadt erfahren wir erst seit 1550, seit den ersten Tagen des Pontifikats von Julius III., in denen er an der Festdekoration für dessen Krönung vor St. Peter mitgearbeitet hat; hier



4 Wappen des Papstes Julius III. Del Monte.



5 Mittelzone des Reliefs von Abb. 1.



6 Rechte Hälfte des Reliefs von Abb. 1.



7 Ausschnitt aus Abb. 2.



8 B. Ammannati, Flußgott, Reliefausschnitt. Padua, Palazzo Benavides, Triumphbogen.

stammten die eingangs erwähnten Stuckfiguren des Tiber und des Arno mit aller Wahrscheinlichkeit von seiner Hand.¹⁴ Von diesen Werken scheint der Papst, nicht unbeeinflusst von Michelangelo, so beeindruckt gewesen zu sein, daß er ihn fortan mit neuen Aufträgen bedacht hat. So begann Ammannati schon im Mai 1550 für die von Vasari entworfene Cappella Del Monte in S. Pietro in Montorio vier Statuen für die Grabmäler des Fabiano und Antonio Del Monte, des Großvaters und des Onkels des Papstes, zu meißeln.¹⁵ Vom Jahre 1552 an war er mit dem Ausbau des Palazzo Del Monte (heute Palazzo di Firenze) beauftragt, für den er selbst in der Loggia des Hauptgeschosses die Stuckdekorationen ausgeführt hat.¹⁶ Ebenso seit 1552 war er für das berühmteste Unternehmen des Papstes, die Villa Giulia, als Architekt des Nymphäums, aber auch als leitender Bildhauer tätig, nach dessen Modellen die Karyatiden im Untergeschoß und die lagernden Flußgötter Tiber und Arno im mittleren Geschoß ausgeführt wurden.¹⁷ So hatte der Papst alle Bildhauerarbeiten im Zusammenhang seiner großen Projekte — Grabkapelle, Palast und Villa — dem von ihm wie ein Hofbildhauer beschäftigten Ammannati übertragen. Es liegt nahe, in ihm auch den Schöpfer unserer Bronzereliefs zu sehen, dieser ungewöhnlichen Dokumente der von Julius III. bezeugten Hochachtung für den alten Michelangelo.

Nach einer Lehre bei Baccio Bandinelli in Florenz und seiner künstlerischen Ausbildung bei Jacopo Sansovino von 1528 bis 1532-33 in Venedig schuf Ammannati seine ersten Werke in Pisa und in Pisa-Carrara für Neapel, in Urbino und in Florenz. Während eines zweiten Aufent-



9 Jacopo Sansovino, Sklave, der dem hl. Markus für seine Befreiung dankt. Venedig, San Marco.



10 B. Ammannati, Fama. Padua, Chiesa degli Eremitani, Grabmal Benavides.

haltes in Venedig von 1540 bis 1544 war er als vielbeschäftigter Mitarbeiter Sansovinos tätig, der damals als Architekt die Libreria und als Bildhauer die Nischenstatuen für die Loggetta sowie die Reliefs der Markuslegende für die linke Cantoria in San Marco ausführte.¹⁸ Von Venedig übersiedelte Ammannati nach Padua, wo er bis 1548 für Marco Mantova Benavides im Palasthof des Rechtsgelehrten eine Kolossalstatue des Herkules meißelte, als Durchgang zu seinem Garten einen Triumphbogen und in der Chiesa degli Eremitani ein doppelstöckiges Wandgrab errichtete, die letzteren Monumente mit Statuen und Reliefs reich besetzt.¹⁹ Mit diesen Paduaner Werken betrachtet man seine erste Schaffensphase als abgeschlossen.

Von Padua begab sich der Siebenunddreissigjährige erstmals nach Rom "e si mise a studiare le cose antiche".²⁰ Was er dort an antiker Skulptur kennenlernen konnte, ist uns durch die 1550 verfaßten Aufzeichnungen des Ulisse Aldrovandi oder auch aus Skizzenbüchern jener Jahre geläufig²¹, doch welche Reliefs und Statuen ihn im einzelnen zur Nacheiferung angespornt haben, ist nur vage zu erschließen. Sicherlich trugen diese Studien wie auch der persönliche



11 B. Ammannati, Justitia. Rom, S. Pietro in Montorio, Grabkapelle Del Monte.

Umgang mit dem ihm wohlgesonnenen Michelangelo dazu bei, daß er während seines römischen Aufenthaltes zu innerer Unabhängigkeit und künstlerischer Eigenständigkeit, zu einem persönlichen Stil hingefunden hat. Von dieser Zeit der Wandlung, in der seine Herkunft von Sansovino mehr und mehr verblaßt, vermitteln auch unsere Reliefs ein anschauliches Bild.

So wird man die Figuren von Tiber und Arno (Abb. 2 und 7) nur noch in ihrer allgemeinen Konzeption mit seinen unter Sansovino geschaffenen Flußgöttern an der Libreria oder mit dem lagernden Flußgott in einem der Paduaner Triumphbogenreliefs zurückverbinden (Abb. 8)²², denn stillbestimmender treten nun in der vermehrten Drehung und Ausbreitung der Körper in die Frontalansicht, in der größeren Gelassenheit ihres Lagerns oder in der deutlicheren Ausarbeitung von Muskeln und Gelenken gewisse Anregungen aus seinen Antikenstudien in Erscheinung. So können wir uns vorstellen, daß ihm für seine Figuren der von Aldrovandi als "simulacro del fiume Arno" gedeutete und als "bellissima statua" bewunderte, zwanzig Jahre zuvor nach einem Modell Michelangelos restaurierte Flußgott im Belvedere ein willkommenes

Vorbild gewesen sein könnte.²³ Daneben aber übersehen wir nicht, wie auch die sich wandelnden Schönheitsvorstellungen Ammannatis nun in schlankeren Proportionen der Körper und geschmeidigeren Formen aller Gliedmaßen ihren Niederschlag gefunden haben. Denken wir ein Jahrzehnt voraus an seine Flußgottheiten auf dem Beckenrand des Neptunbrunnens auf der Piazza della Signoria, so dürfen wir unsere Figuren von Tiber und Arno als gewichtige Etappe der Entwicklung seiner Kunst auf dem Wege von Venedig-Padua nach Florenz einstufen.

In der auf eine Mitte bezogenen Komposition der "Berufung Michelangelos unter die Unsterblichen" (Abb. 1) konnte Ammannati nicht von den eigenen Reliefs am Paduaner Triumphbogen ausgehen, da er in ihnen jeweils mehrere Episoden nebeneinander angeordnet hatte.²⁴ Hier scheint er sich jener drei, von Sansovino für San Marco gegossenen Reliefs der Wundertaten des hl. Markus entsonnen zu haben, deren Entstehung er in den Jahren 1540 bis 1543 in Venedig miterlebt hatte.²⁵ Unter diesen figurenreichen Szenen könnte man diejenige des "Sklaven, der dem Heiligen seine Befreiung dankt" (Abb. 9) in ihrer gesamten Anlage — Hauptpersonen inmitten herandrängender Gruppen mit je einer knienden Figur im Vordergrund — als eine Vorstufe zu unserem Werk ansehen. Anders aber als der Lehrer, der die seitlichen Gruppen konzentrisch, wie im Einklang miteinander zu dem Heiligen aufblicken ließ, hat Ammannati sie freier beweglich beisammenstehen und am Hauptvorgang unterschiedlich lebhaft beteiligt sein lassen. Mitbestimmend für den Eindruck der größeren Lebendigkeit unserer Darstellung ist gewiß, daß er auch hier den einzelnen Figuren weniger klassische, mehr gestreckte, schlankere Proportionen verliehen hat, vor allem aber, daß er sich nun auch von Sansovinos Auffassung über das Verhältnis von Körper und Gewand gelöst und die Figuren nicht mehr wie am Grabmal des Benavides in eng anliegende Kleidung (Abb. 10), sondern nun — und dies gilt insbesondere für die beiden Allegorien — in weit und lose fallende, auch aufblühende Gewänder gehüllt hat (Abb. 5); daß er auch diesmal Anregungen von antiken Reliefs zur Verwendung in eigenen Zusammenhängen umgesetzt hat, ist sehr wohl denkbar.²⁶ Und wie die Allegorien bewegen sich auch die zwischen 1550 und 1553 gemeißelten Figuren der *Religio* und der *Justitia* (Abb. 11) der Grabmäler in S. Pietro in Montorio in faltenreicher Gewandung unbeengt und frei. Mit Recht gelten diese Statuen seit langem als die vorzüglichsten Beispiele von Ammannatis neuer, für sein gesamtes späteres Schaffen in Florenz maßgeblicher Kunstauffassung.²⁷ Da sich unsere Bronzereliefs in enger stilistischer Nachbarschaft zu ihnen befinden, dürfen wir ihre Entstehung in die Jahre 1552 bis 1554 ansetzen.

Abschließend noch ein Gedanke zu einer möglichen ersten Bestimmung und Verwendung der beiden Reliefs. Ihre ungewöhnlichen Maße deuten darauf hin, daß sie einst zur Dekoration eines Einrichtungsgegenstandes, eines Möbels, angefertigt worden sind; ihr Inhalt, der einen intimen Bereich in der Gedankenwelt des Papstes berührt, läßt annehmen, daß sie für dessen Privatgemächer bestimmt waren. Lassen wir solche Vermutungen einmal gelten, so kann man sich vorstellen, daß sie ursprünglich als untere und obere Abschlußleisten die Türe eines kleinen Wandschranks geziert haben; in welcher Weise deren Mittelfeld ausgefüllt war, sei dahingestellt.

Diese Hypothese findet eine gewisse Stütze im Gedanken an ein vergleichbares, wenige Jahre später in Florenz entstandenes Werk. In den Jahren 1558 bis 1560 war Giorgio Vasari beschäftigt, im Palazzo Vecchio die Privaträume für Cosimo I. herzurichten. Im Verlauf dieser Arbeiten ließ er in dessen Arbeitszimmer, dem "scrittoio segreto", ein Stück Mauer für einen kleinen Schrank zur Aufbewahrung der "scritture d'importanza" ausbrechen. Das Wandschränkchen wurde durch einen von Vincenzo Danti entworfenen "sportello di bronzo" geschlossen, eine Reliefplatte mit der Darstellung einer Szene aus dem Leben des Kaisers Augustus, einer Anspielung auf den Herzog als ein zweiter Augustus (Abb. 12).²⁸ Die Verwendung dieses Reliefs als Schmuck eines Wandschranks im privaten Wohnbezirk betrachtet man bis heute als ein erstes,



12 Vincenzo Danti, Türe zu einem Wandschrank. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

seltene Beispiel. Da in den frühen fünfziger Jahren neben Ammannati auch Vasari und Danti für Julius III. in Rom tätig waren — der erste als Entwerfer der Cappella Del Monte, der zweite als Schöpfer der Bronzestatue des Papstes für Perugia — werden sie von unseren Reliefs und ihrer Verwendung als Schmuck eines Wandschränkchens gewußt und die Idee zu ihrem Werk nach Florenz mitgenommen haben ... immer vorausgesetzt, daß sich unsere Vermutung einmal bestätigen läßt.²⁹

ANMERKUNGEN

- ¹ Kat. Aukt. London, Sotheby's, 28. November 1968, S. 20-21, Nr. 29. Aus dem Besitz von David Mervyn Williams, Esq.
- ² Über das Leben und Wirken von Papst Julius III. siehe O. Panvinio in: B. Platina u. a., *Historia delle vite de' sommi pontefici ...*, Venedig 1622, S. 279-283 und L. von Pastor, *Geschichte der Päpste ...* Freiburg i. Br. 1923, Bd. VI, S. 3-314. — Über den Freund und Förderer der Künste siehe ebda., S. 241-267, vor allem aber die gründlichen, ergebnisreichen Untersuchungen von A. Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III. (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome* (Diss. phil. 1982), London/New York 1988, passim.
- ³ Wie Panvinio (Anm. 2), S. 279, wußte, nannte man ihn in Rom nach der Herkunft der Familie aus Monte San Savino in der Provinz Arezzo stets nur "l'Aretino", den Aretiner.
- ⁴ Neben den hll. Petrus und Paulus waren es Statuen der Justitia und der Pax, der Victoria und der Lex, siehe Nova (Anm. 2), S. 25.
- ⁵ Gute Abbildungen der beiden Flußgötter in B.H. Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers*, Cambridge, Mass. 1933, Abb. 65 u. 66, oder in Venturi, Bd. X, 2, Abb. 321 u. 322.
- ⁶ Die Inschrift erstmals richtig gelesen und interpretiert von Nova (Anm. 2), S. 231-232, oder ders., Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte, in: *Ricerche di storia dell'arte*, XXI, 1983, S. 64-65.
- ⁷ Siehe dazu Nova (Anm. 2), S. 225 oder ders. (Anm. 6), S. 63-64.
- ⁸ Vielleicht ist in diesem Aufbau wiederum der dreigipfelige *monte* des Wappens angedeutet.
- ⁹ C. Ripa, *Iconologia* (1. ill. Ausg. Rom 1603), Venedig 1669, S. 394, hat unter dem Stichwort "Merito" die durch soldatische und geistig-künstlerische Taten erworbenen Verdienste in seinem Text unterschieden, in dem beigegebenen Holzschnitt diese aber nicht in zwei, sondern nur in einer Gestalt, einem lorbeerkränzten Alten, dargestellt, der jedoch zur Kennzeichnung der Sekundärbedeutungen einen gepanzerten und einen ein Buch tragenden Arm besitzt. — Da ich zu unseren, ein halbes Jahrhundert vor Ripa erdachten Allegorien mit Schwert und Zirkel kein zweites Beispiel kenne, können sie für unseren Zusammenhang erfunden worden sein.
- ¹⁰ Daß es sich in den beiden Inschriften um Mottos der Del Monte handelt, erscheint mir nicht zweifelhaft, auch wenn ich sie andernorts nicht belegen kann. Hierzu wie auch zu den von der Familie verwendeten Emblemen sind wir nach Nova 1983 (Anm. 6), S. 64, bisher nur unzureichend unterrichtet.
- ¹¹ Es sind die Beschreibungen von Ascanio Condivi aus dem Jahre 1553 und von Giorgio Vasari aus dem Jahre 1568. Nur der letztere schildert auch die seltsamen Beinkleider des alten Michelangelo, eine Art Strümpfe aus Hundefell und darüber geschnallte Stiefelschäfte aus Ziegenleder: "Alle gambe portò invecchiando di continuo stivali di pelle di cane sopra l'ignudo i mesi interi, che quando li voleva cavare poi, nel tirarli ne veniva spesso la pelle. Usava sopra le calze stivali di cordovano, affibbiati di drento per amore degli umori." A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1. Ausg. Rom 1553), hrsg. v. E. Spina Barelli, Mailand 1964, S. 83 und 85-87; Vasari-Milanesi, Bd. VII, S. 285.
- ¹² Über die Intrigen und Behinderungen Michelangelos durch die "setta Sangallescica" und die Bauverwaltung von St. Peter siehe Vasari-Milanesi, Bd. VII, S. 231-233.
- ¹³ Condivi (Anm. 11), S. 75.
- ¹⁴ Aus der Zeit vor Februar 1550 wissen wir nur von seiner Mitwirkung an einer von Battista Franco entworfenen Bühnenausstattung im Palazzo Colonna; für sie lieferte er "alcune statue, che fece ... tanto bene, che ne fu sommamente lodato". Siehe Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 583. Von seiner Mitarbeit an einer Festdekoration berichtete R. Borghini (*Il Riposo*, Florenz 1584, S. 591) kurz und ungenau: "nella creazione di Papa Giulio [l'Ammannato] si adoperò molto sopra gli ornamenti, che furono fatti in Campidoglio." Wir halten die Notiz für ungenau, weil Borghini hier nur den Festapparat auf dem Petersplatz anlässlich der Papstkrönung am 22. Februar 1550 gemeint haben kann, an dessen Ausrichtung Ammannati beteiligt war. Bei den Dekorationen zu den vorausgegangenen Feiern auf dem Kapitol an-

lässlich der Papstwahl ist von einer Mitwirkung von Bildhauern nichts bekannt. Zu Ammannatis erster Tätigkeit in Rom siehe *Ch. Davis*, Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero, in: *Burl. Mag.*, CXVIII, 1976, S. 480 und *Nova* (Anm. 2), S. 23-25.

- ¹⁵ Entgegen Vasaris Plan, Simone Mosca und Raffaello da Montelupo die Bildhauerarbeiten für die Grabkammer zu übertragen, beauftragte der Papst, von Michelangelo beraten, Ammannati mit diesen Werken. Siehe *Vasari-Milanesi*, Bd. VII, S. 226-227.
- ¹⁶ *L. Biagi*, Di Bartolommeo Ammannati e di alcune sue opere, in: *L'Arte*, XXVI, 1923, S. 53-56 und *Nova* 1983 (Anm. 6), S. 56-59 und 64.
- ¹⁷ Zu Abbildungen siehe Anm. 5. Über Ammannatis Anteile am Ausbau und an der Ausstattung der Villa siehe *T. Falk*, Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom, in: *Röm. Jb.*, XIII, 1971, S. 111-114 u. S. 120-123 und *Nova* (Anm. 2), passim.
- ¹⁸ Zu Ammannatis vorrömischer Tätigkeit siehe *M.G. Ciardi Dupré*, La prima attività dell'Ammannati scultore, in: *Paragone*, 1961, Nr. 135, S. 3-28 und *P. Kinney*, The Early Sculpture of Bartolomeo Ammannati (Diss. phil. 1974), New York/London 1976.
- ¹⁹ Über die Paduaner Werke siehe Literaturangaben in Anm. 18 sowie *Ch. Davis*, "Colossum facere ausus est". L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati, in: *Psicon*, III, 1976, Nr. 6, S. 33-47.
- ²⁰ *Borghini* (Anm. 14), S. 591.
- ²¹ Aldrovandis Werk erschien erst 1556: *U. Aldrovandi*, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono*, Venedig 1556. Wiederabdruck als Anhang in: *L. Mauro*, *Le antichità della città di Roma*, Venedig 1562.
Die zahlreichen, seit dem Quattrocento angelegten Skizzenbücher enthalten natürlich immer nur ausgewählte Antikensfunde. Anfänge einer systematischen Erfassung ihres Gesamtbestandes scheinen in der uns angehenden Zeit der frühen fünfziger Jahre in den Codices Coburgensis und Pighianus überliefert zu sein, siehe *H. Wrede* und *R. Harprath*, *Der Codex Coburgensis: Das erste systematische Archäologiebuch ...*, Kat. Aust. Coburg 1986.
- ²² Zu den Reliefs, die seit Jahrzehnten gänzlicher Verwitterung anheimfallen, siehe *Kinney* (Anm. 18), S. 153-157, Abb. 252 u. 258.
- ²³ *Aldrovandi* 1562 (Anm. 21), S. 117. Zur Restaurierung des sog. Arno siehe *M. Collareta*, Michelangelo e le statue antiche: un probabile intervento di restauro, in: *Prospettiva*, XLIII, 1985, S. 51-55.
- ²⁴ Die Szenen auf den beiden Reliefs — siehe Anm. 22 — sind bis heute nicht gedeutet.
- ²⁵ Zu Sansovinos Arbeiten für den Chor von S. Marco siehe *B. Boucher*, Jacopo Sansovino and the Choir of St Mark's, in: *Burl. Mag.*, CXVIII, 1976, S. 552-565 und CXXI, 1979, S. 155-168.
- ²⁶ Zu der lebhaft bewegten Allegorie links des Altares wird man an Anregungen denken dürfen, die Ammannati etwa vor dem Tänzerinnenrelief Borghese (Paris, Louvre) oder vor dem Relief einer Tänzerin (Cod. Coburgensis) auf einer Kandelaberbasis aufgenommen haben kann, siehe *R. Harprath*, Zeichentechnik und künstlerische Persönlichkeit des "Meisters des Codex Coburgensis", in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Intern. Symposium Coburg 1986, Mainz 1989*, Abb. 23.
- ²⁷ *F. Kriegbaum* (Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolomeo Ammannati, in: *Flor. Mitt.*, III, Heft 3, S. 71-103) beschrieb die Figuren in S. Pietro in Montorio erstmals als Exempel des entscheidenden Stilwandels in der Kunst Ammannatis.
- ²⁸ Zu Dantis Relief, seinem Guß durch Zanobi Lastricati und seiner Deutung siehe *J. Summers*, The Sculpture of Vincenzo Danti: A Study in the Influence of Michelangelo (Diss. phil. 1969), Ann Arbor/London 1976, S. 88-103 u. S. 366-368, sowie *Ch. Davis*, Working for Vasari: Vincenzo Danti in Palazzo Vecchio, in: *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di Studi, Arezzo 8-10 ott. 1981, Florenz 1985*, S. 205-271.
- ²⁹ Dantis Relief ist 99 cm hoch und 65,5 cm breit. Da unsere Reliefs bei 61 cm weniger breit sind, wird die angenommene päpstliche Schranktüre auch weniger hoch gewesen sein; für sie könnte man ein Format von ca. 92 cm zu 61 cm annehmen.

RIASSUNTO

L'autore presenta due rilievi di bronzo rappresentanti *Michelangelo assunto fra gli immortali* e *Gli dei fluviali Tevere e Arno* ed illustra la sua convinzione che fossero commissionati da papa Giulio III come omaggio all'artista; attribuisce le due opere, sulla base di considerazioni stilistiche, a Bartolomeo Ammannati, ritenendole da lui eseguite a Roma negli anni fra il 1552 e il 1554. Le misure insolite lo hanno indotto a ritenere che i rilievi avessero potuto ornare lo sportello di un armadio a muro.

Bildnachweis:

Privatbesitzer, London: Abb. 1, 2, 5-7. - Nach A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum ... Bologna 1555, Symb. CXLVIII (Ausschnitt): Abb. 3.* - KIF (L. Artini): *Abb. 4, 11.* - Böhm, *Venedig: Abb. 8.* - Alinari: *Abb. 9, 12.* - Ch. Davis: *Abb. 10.*