

REGINE SCHALLERT

DAS KAPITOLINISCHE EHRENMAL FÜR PAPST PAUL IV. CARAFA
VON VINCENZO DE' ROSSI

EINE SPURENSUCHE

Für zahlreiche Anregungen danke ich vielen Kollegen und Kolleginnen, im besonderen Jutta Götzmann, Eva Maringer und Stefano Oriano. Mein Dank gilt daneben auch der Bibliothek und Fotothek der Bibliotheca Hertziana, namentlich Christina Riebesell, für die hilfreiche Unterstützung.

INHALT

Das Pontifikat Pauls IV.	225
Die Aufstellung und der Sturz des Ehrenmals	226
Die Ereignisse in der Historiographie	228
Das Ehrenmal in der bildlichen Überlieferung, der Kunstschrift und kunsthistorischen Forschung	230
Die Entstehungsgeschichte des Ehrenmals	231
Die Vergabe des Auftrags	232
Die Statue des Papstes	234
Der Kopf	234
Der Torso	236
Das <i>ornamento</i>	239
Der Hochaltar in Santa Maria in Aracoeli	241
Die Chronologie	241
Exkurs: Die Berliner Zeichnung Hdz 174	244
Der Materialbestand:	
Rahmenwerk und Knabenfiguren	244
Die ausführende Werkstatt	248
Die Ignudi – zwei Meisterwerke von Vincenzo de' Rossi	252
Nardo de' Rossi und die Engel für die Porta Pia	253
Das Nachleben der Ignudi	257
Der Materialbefund	258
Die Zuschreibung der Ignudi an Vincenzo de' Rossi	259
Die Vorbilder	266
Überlegungen zum Gesamtaufbau des Ehrenmals	271
Anhang: Die Geschichte des Ehrenmals in historischen Schriftquellen . . .	274
Abkürzungen und Literatur	290

Die vorliegende Untersuchung zur Ehrenstatue Papst Pauls IV. Carafa (1555–59) ist aus einer monographischen Recherche zum römischen Œuvre des Florentiner Bildhauers Vincenzo de' Rossi hervorgegangen.¹ Gegenstand ist ein Werk, das an einem Kulminationspunkt der neuzeitlichen römischen Geschichte steht. Im Spannungsfeld zwischen der seit der Rückkehr der Päpste aus Avignon weitgehend gefestigten, von der römischen Stadtregierung anerkannten päpstlichen Macht und dem Selbstverständnis der Kommune als Nachfolger des antiken römischen Senats geriet das Denkmal zum Mahnmal.

Seit dem Pontifikat Leos X. brachte der Senat seine Anerkennung der päpstlichen Hoheit durch die Stiftung von Ehrenstatuen auf dem Kapitol zum Ausdruck. Das Monument für Paul IV. war das dritte dort für einen Papst errichtete Denkmal. Zugleich war die Ehrenstatue aber die erste, die zum Symbol der Ablehnung eines Pontifikats durch das römische Volk wurde. Der Sturz und die Schändung der Carafa-Statue waren ein spontaner Akt der Vergeltung, der sich in allen Einzelheiten der antiken Tradition der *damnatio memoriae* anschloß und durch den nachträglich offiziell von der Kommune ausgesprochenen Erlass zur *abolitio memoriae* vollendet wurde. Die darauf folgende Tilgung der visuellen Erinnerung an das Haus Carafa setzt der vorliegenden Untersuchung die engen Grenzen einer Spurensuche, die zu einer vagen Vorstellung des größten je auf dem Kapitol errichteten päpstlichen Ehrenmals führt. Mittels der Analyse der geschichtlichen Ereignisse, der dokumentarischen Überlieferungen sowie vergleichender stilistischer Betrachtungen wird das Denkmal dabei als eines der wichtigsten Hauptwerke von Vincenzo de' Rossi charakterisiert und in seiner komplexen historischen und politischen Bedeutung gewürdigt.

Das Pontifikat Pauls IV.

Als Paul IV. am 18. August 1559 starb, ging eines der unruhmlichsten Pontifikate der Kirchengeschichte zu Ende.² Große Hoffnungen waren in den fast neunundsiebzigjährigen

Giovan Pietro Carafa gesetzt worden, als er am 23. Mai 1555 die Kathedra Petri bestieg. Dies kam nicht zuletzt in dem nur vier Monate später gefassten Senatsbeschuß, dem Papst eine Ehrenstatue auf dem Kapitol zu stiften, zum Ausdruck.

Nach dem kurzen Pontifikat und überraschenden Tod Marcellos II. Cervini war die Wahl nach einer nur zweiundzwanzig Tage dauernden Sedisvakanz auf Giovan Pietro Carafa gefallen – trotz dessen »großer Unbeliebtheit« –, da er, wie schon sein Vorgänger, ein Vertreter der katholischen Reform war.³ Paul IV. hatte als Kardinal den Theatinerorden mitbegründet und galt als strenger, zuweilen fanatischer Verfechter des wahren Glaubens. Er konzentrierte sich auf die innerkirchlichen Reformen, ließ jedoch das Tridentiner Konzil nicht fortsetzen, das erst von Pius IV. wieder aufgenommen und zum Abschluß gebracht werden sollte.⁴ Seine Reformpolitik sah Maßnahmen vor, die auch das einfache Volk empfindlich trafen, so etwa der Ausbau der Inquisitionsorgane zu einer soliden Behörde⁵ und die Verschärfung der Zensur.⁶ Im Rahmen einer restriktiven antisemitischen Politik ließ er im Juli 1555 die Umfassungsmauern des Ghettos errichten,⁷ verpflichtete die Juden zum Tragen des gelben Hutes und entzog diesen die von seinen päpstlichen Vorgängern zugestandenen ökonomischen und finanziellen Erleichterungen.⁸

Obwohl der Papst den Nepotismus anfänglich entschieden ablehnte, umgab er sich schon bald mit seinen Neffen und stattete sie mit Ämtern und Gütern aus. Sein wichtigster Berater war Kardinal Carlo Carafa, der in erster Linie von eigensüchtigen Zielen geleitet handelte. Er war unter anderem maßgeblich an Pauls verhängnisvollem Entschluß beteiligt, Krieg gegen Spanien zu beginnen. Nachdrücklich hatte

³ PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 356–63, bes. 361.

⁴ JEDIN 1975, S. 10–16.

⁵ PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 506–15.

⁶ Vgl. HAIDACHER 1965, S. 399f.; BUTZEK 1978, S. 270f.; PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 519–22.

⁷ PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 515–18. Die entsprechende päpstliche Bulle datiert vom 14. Juli 1555. Die Arbeiten wurden von Sallustio Peruzzi bis zum 3. Oktober 1555 ausgeführt (vgl. BENEDETTI 1995, S. 25). Pauls IV. entschieden antisemitische Politik bringt Gregorovius in seiner kurzen Charakterisierung des Papstes mit den bitteren Worten zum Ausdruck: »... Paul IV. baute nicht Säulenhallen und Loggien und Bildgalerien, sondern einen Zwinger mit Mauern und Toren... Der Ghetto ist sein architektonisches Denkmal.« (GREGOROVIUS 1857, S. 153).

⁸ Zu Pauls Politik den Juden gegenüber s. BUTZEK 1997, S. 280.

¹ SCHALLERT 1998.

² Zum Pontifikat Pauls IV. s. PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 357–626; zuletzt AUBERT 2000 (mit reichhaltiger, aktueller Bibliographie).

er den gegen die Spanier eingenommenen Papst in seinen kriegerischen Absichten bestärkt, obgleich dieser gegen die habsburgische Großmacht, trotz der Unterstützung durch die verbündeten Franzosen, wenig siegreiche Aussichten hatte. Nur knapp entging die Ewige Stadt 1557, dreißig Jahre nach dem *sacco*, einer zweiten Brandschatzung durch die Spanier. Obwohl die Niederlage mit dem Friedensschluß von Cave bereits im September 1557 besiegelt wurde, blieb Carlo doch weiterhin als Leiter der politischen Geschäfte des Heiligen Stuhls im Amt, bis der Papst im Januar 1559 seine Fehleinschätzung erkannte und diesen sowie die beiden anderen Neffen Giovanni und Antonio in die Verbannung schickte.⁹

Die Aufstellung und der Sturz des Ehrenmals

In den auf die Vertreibung der Neffen folgenden Monaten änderte der Papst, der das Geschehene bedauerte, seine Politik. Er schwächte zum Wohle des Volkes einige vor allem von Kardinal Carlo initiierte Beschlüsse ab. Am 17. Februar 1559 legte er in einer öffentlichen Audienz in der Sala di Costantino den Konservatoren und dem Magistrat sein Bedauern, seine Unkenntnis über die Machenschaften seiner Neffen sowie seine neuen Standpunkte und Maßnahmen dar.¹⁰ Er wies die Aufhebung aller in jüngerer Zeit erhobenen Steuern, die Zurücknahme einer Münzverschlechterung und die Annulierung der Erhöhung des Salzpreises an. Darauf hob der erste Konservator zu einer von Dankbarkeit erfüllten Erwiderung an, die er mit der Ankündigung der Errichtung des bereits vier Jahre zuvor gestifteten und längst vom beauftragten Bildhauer Vincenzo de' Rossi vollendeten Ehrenmals beschloß.¹¹ Am 23. Juni 1559 wurde das Denkmal feierlich enthüllt,¹² versehen mit einer Sockelinschrift,

in der die päpstlichen Zugeständnisse lobend und dankend genannt wurden.¹³

Das Ehrenmal wurde in »secunda Aula Capitolii« aufgestellt.¹⁴ Zur Funktion dieses Saals vor dem Umbau des Palazzo dei Conservatori ist wenig bekannt. Vermutlich diente er aber bereits in dieser Zeit, wie später im Jahr 1586, als Audienzsaal der Konservatoren.¹⁵ Die Paulsstatue erhielt also vermutlich den bislang prominentesten Platz, denn die beiden zuvor gestifteten Ehrenstatuen für Leo X. und Paul III. waren im ersten Saal aufgestellt worden, der somit vermutlich die Funktion einer »Anticamera« gehabt haben dürfte.¹⁶ Auch war das Ehrenmal größer als die beiden bislang errichteten. In einer Abrechnung aus dem Jahr 1568 zur Beseitigung der letzten Spuren an der Wand, an der das Monument errichtet worden war, wird die Stelle mit einer Höhe von 37,5 *palmi* (= 838 cm), einer Breite von 14,25 *palmi* (= 318 cm) und einer Tiefe von 2 *palmi* (= 44,7 cm) angegeben.¹⁷ Wie diese Dimensionen nahelegen und die vorliegende Untersuchung zeigen wird, war das Carafa-Ehrenmal also nicht eine einfache Sitzstatue des Papstes, sondern ein an architektonischem und figürlichem Beiwerk reiches monumentales Denkmal. Man hatte dem umstrittenen Carafa-Papst damit das größte päpstliche Ehrenmal aller Zeiten auf dem Kapitol gestiftet!¹⁸

⁹ Allein der jüngste Neffe, Kardinal Alfonso, war davon nicht betroffen und durfte weiterhin im vatikanischen Palast wohnen (PASTOR 1886–1931, Bd. 6 [1913], S. 480–83).

¹⁰ Der Papst wünschte sich einen regelrechten Neuanfang und hatte schon früher geäußert, daß dieses vierte Jahr seines Pontifikats als das erste betrachtet werden solle (PASTOR 1886–1931, Bd. 6 [1913], S. 480–83; 483–85). Auch die Medaille der »Roma resurgens« ist vor diesem Hintergrund 1559 entstanden. In seinem kurzen Kapitel zu der Medaille erwähnt Filippo Bonanni (1706) das Ehrenmal und macht damit den Zusammenhang zwischen der Statuenerrichtung und dem Politikwechsel des Papstes deutlich (vgl. Anhang XVIII).

¹¹ Vgl. den Bericht des Florentiner Gesandten Buongiovanni Gianfigliazzi zur Papstaudienz (Anhang XIII; vollständig publiziert von BUTZEK 1978, S. 464–66, vgl. auch S. 266f.); SCARABELLI 1847, S. 273f.; PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 484f.

¹² Das Datum überliefert Cola Coleine in seinem Tagebuch (BUTZEK 1978, S. 267f.).

¹³ Die Inschrift wurde vom ersten Konservator Paolo da Tarano in seiner Rede am 17. Februar 1559 angekündigt. Der Wortlaut hat sich nicht erhalten (BUTZEK 1978, S. 267, 279, Anm. 216).

¹⁴ So in verschiedenen zeitgenössischen Berichten (vgl. Anhang XXIII, XXIX). Vermutlich wurde das Monument in der heutigen Sala dei Capitani an der Wand zur Sala delle Guerre Puniche errichtet. Dies ist aus einer »stima del lavoro de muro« vom 29.3.1568 zum Neubau des Palazzo dei Conservatori zu schließen. Darin wurden die erforderlichen Arbeiten zur Beseitigung der letzten Spuren an der Wand aufgeführt, an der das Monument ursprünglich gestanden hatte (vgl. Anhang XLIX, fol. 769v). Diesen Aufstellungsort legt auch die Beischrift zu einer Zeichnung des antiken Sockels des »Hercules Victor« nahe, die nach einem Vorbild Giovanantonio Dosios entstand, in der es heißt »questa e la basa dun hercole e in campidoglio nella sala dove era la statua di papa paolo III«. Wie Aldroandi berichtet, befand sich die Herkulesstatue 1556 im zweiten Saal im Palazzo dei Conservatori. (CASAMASSIMA/RUBINSTEIN 1993, S. 35f.; ALDROANDI 1556, S. 273). Irrtümlich nahm Pecchiai dagegen an, die Statue sei in der nordöstlichen Loggia des Konservatorenpalastes errichtet worden (PECCHIAI 1950, S. 123, 169). Darauf basierend auch TITTONI MONTI 1980, S. 29.

¹⁵ Darauf deutet auch die von Massarelli überlieferte Bezeichnung »aula magna regiae Capitolinae« hin (Anhang XXVII). Zur Überlieferung aus dem Jahr 1586 vgl. BUTZEK 1978, S. 267, Anm. 170.

¹⁶ Dieser Saal wird später zusammen mit der Eckloggia zur Sala degli Orazi e Curiazi.

¹⁷ Anhang XLIX. Als Richtwert wurde das zeitgenössische römische Maß 1 *pålmo* = 22, 34 cm angesetzt.

¹⁸ Allein für das nicht realisierte Ehrenmal Pius' IV. in Bologna, mit dem Giambologna beauftragt worden war, scheint in einer frühen Planungsphase ein noch umfangreicheres Beiwerk vorgesehen gewesen zu sein. Dazu BUTZEK 1978, S. 163f. Es fällt indes auf, daß Größe und Umfang des Paulsmonuments in den römischen Kommunalakten nicht thematisiert werden, obwohl damit ein höherer finanzieller Aufwand verbunden gewesen sein muß.



1. Vincenzo de' Rossi, Kopf Pauls IV., Fragment der Ehrenstatue, Carrara-Marmor, H. 95 cm. Rom, Castel Sant'Angelo, Inv. 26/IV

Die Errichtung war jedoch nicht ohne Widerspruch beschlossen worden. Wie aus dem Tagebuch des Cola Coleine hervorgeht, hatten sich vier Konservatoren in bedeutenden Ämtern gegen die Aufstellung des Denkmals ausgesprochen.¹⁹ Offensichtlich war ihre Stimme aber nicht gewichtig genug gewesen, um sich gegen den der Dankbarkeit und Hoffnung der übrigen Konservatoren entsprungenen Beschuß durchzusetzen.

Vermutlich hätte auch das Volk dem Papst keine so unvoreingenommene Ergebenheit bezeugt, wenn es zu Wort gekommen wäre. Ein Gefühl der Dankbarkeit stellte sich auch mit den päpstlichen Beschlüssen seit dem 17. Februar 1559 auf Grund der während des Pontifikats bis zu diesem

Zeitpunkt erlebten harten, leidvollen Jahre nicht ein.²⁰ Zudem wurden die erneut erweckten Hoffnungen im Laufe der folgenden Monate von der in religiös-moralischen Fragen weiterhin sehr rigiden Politik enttäuscht.²¹ Als der seit langem kranke, altersschwache Papst keine zwei Monate nach Aufstellung der Statue am 18. August starb, bahnte sich die Wut im Volk ihren freien Lauf. Mit der raschen Verbreitung der Nachricht vom sterbenskrank in den letzten Zügen liegenden Papst kam es zu Tumulten, die Gefängnisse wurden gestürmt und der Palazzo del Sant'Uffizio in Brand gesteckt.²² Auch versuchte die aufgebrachte Volksmenge, den Dominikanerkonvent in Santa Maria sopra Minerva mit dem dort befindlichen Inquisitionsgefängnis zu stürmen

¹⁹ Anhang XVII; vollständig publiziert von BUTZEK 1978, S. 467 Dok. CXIV; s. auch ebd. S. 268.

²⁰ Das Pontifikat ist in dieser Hinsicht wohl nur mit der Zeit nach dem *sacco* von 1527 vergleichbar. Die sehr heißen Sommer dieser Jahre, ein extrem strenger Winter 1556 und zahlreiche Tiberüberschwemmungen, unter denen diejenige von 1557 besonders verheerende Folgen mit der Zerstörung von Brücken und Flussmühlen zeigte, hatten den durch das Kriegsopfer herbeigeführten Versorgungsnotstand noch erhöht. Zur Überschwemmungskatastrophe im September 1557 vgl.

das *Diario Fiorentino* von Agostino Lapini (LAPINI 1900, S. 119); zum harten Winter 1556 vgl. die Angaben in einem römischen *Diario*: »Dicembre Alli XI A Roma cad(ut) a di gran neve et fu una gran gelata per molti addietro mai più vista una simile [...]« (BAV, Cod. Cappon. 29, fol. 363); auch PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 439.

²¹ Dazu auch BUTZEK 1978, S. 268.

²² In zahlreichen zeitgenössischen Tagebüchern ausführlich beschrieben so z.B. Anhang XXI, XXIII, XXVIII; BUTZEK 1978, S. 468–70, Dok. CXV.

und die Mönche aus den Fenstern zu werfen. Auf Grund der beruhigenden Einflußnahme des römischen Barons Giuliano Cesarini kam es nicht dazu. Cesarini gelang es außerdem, die in einer Sitzung auf dem Kapitol beschlossene Niederwerfung des Palastes, den Paul IV. als Kardinal bewohnt hatte (nahe der heutigen Piazza di San Macuto), wie auch die Stürmung des Hauses von Giovanni da Nepi, einem engen Berater Pauls IV., zu verhindern.²³

Schließlich begaben sich die Volksmassen auf das Kapitol, um die gerade erst errichtete Statue zu stürzen. Zunächst wurde die Figur geschändet, indem die rechte Hand, die Nase, die Ohren sowie die Infulae der Tiara abgeschlagen wurden. Darauf folgte einen Tag später die fachgerechte Enthauptung der Papstfigur durch einen Steinmetzen.²⁴ Der abgeschlagene Kopf wurde, mit einem Judenhut bekrönt, für mehrere Tage durch die Straßen der Stadt geschleift, sehr wahrscheinlich auch in einer Art Verbrennungszeremonie auf dem Campo dei Fiori gebrandmarkt,²⁵ und schließlich in den Tiber geworfen (Abb. 1).²⁶

Am 20. August 1559, zwei Tage nach dem Ableben Pauls IV., prangerte der Senat, der den Papst nur wenige Monate zuvor anlässlich der Errichtung der Statue lobgriesen hatte, dessen verheerende Politik nun offiziell an und verhängte im Namen des römischen Volkes die *damnatio memoriae* über ihn und seine Familie.²⁷ Unter Androhung, als Verräter gerichtet zu werden, wurden die Bürger per Dekret dazu aufgefordert, jegliche Carafa-Insignien und Wappen, gemalt, in Marmor gemeißelt oder in anderer Form, binnen eines Tages zu entfernen, um so die Erinnerung an das Haus Carafa auf ewig auszulöschen (Anhang XXX).

²³ Vgl. Anhang XXVIII. So auch überliefert von CARACCIOLI 1619, fol. 488 v; BROMATO 1753, S. 577; TORRIANI 1950, S. 84–86; BUTZEK 1978, S. 274f. Butzek nimmt an, daß die Tumulte das übliche Maß beim Tode eines Papstes nicht überschritten haben (BUTZEK 1997, Kat. III.37). Die schriftlichen Überlieferungen legen indes Zeugnis von einem außergewöhnlichen Aufruhr ab. In einer späteren Beschreibung heißt es etwa »... non si puotè in quell'impeto trattener la furia del Popolo...« (vgl. Anhang XLI, fol. 1). Allerdings ist auch eine Übertreibung in der Schilderung der Ereignisse nachweisbar, so etwa in einem *avviso* vom 26. August 1559, in dem es heißt, das Triregnum sei bei der weiteren Schändung des abgetrennten Kopfes abgeschlagen und vergraben worden (Anhang XXII). Der Zustand des später aus dem Tiber geborgenen Kopfes belegt, daß dies nicht geschehen ist.

²⁴ Mit geringen Abweichungen in der zeitlichen Abfolge der Ereignisse so beschrieben in den *avvisi*, verschiedenen *diari* und den späteren Biographien Pauls IV. (vgl. Anhang XX–XXIX; XXXI–XXXVII).

²⁵ BUTZEK 1978, S. 278.

²⁶ Zeitgenössischen und späteren Beschreibungen zufolge, setzte Giovanni Battista Salviati dem Treiben ein Ende, indem er einige Personen dafür bezahlte, den Kopf in den Tiber zu werfen (Anhang XXIX, XXXIII–XXXV); s. auch BUTZEK 1978, S. 278.

²⁷ Jede einzelne Aktion beim Tod Pauls IV. läßt sich in die antike Tradition des Statuensturzes und der *damnatio memoriae* stellen, so die Tumulte mit der Stürmung des Hauses, das Paul IV. als Kardinal

Ihren Höhepunkt erreichte die Verfolgung des Carafa-Clans unter Pauls Nachfolger Pius IV. Dieser ließ die einflußreichsten Mitglieder der Familie seines Vorgängers gerichtlich verfolgen. Der im Jahre 1560 vom Papst angestrengte Prozeß endete mit vier Todesurteilen sowie der Enteignung und Verbannung der von der Todesstrafe ausgenommen Familienmitglieder.²⁸ Erst der ehemalige Günstling Pauls, Michele Ghisilieri, der 1566 als Pius V. zum Papst erhoben wurde, nahm die feindliche Haltung gegen die Carafa offiziell zurück. Ghisilieri betrieb systematisch die Rehabilitierung des Ansehens der Carafa und im besonderen seines Gönners, Paul IV., ließ den Prozeß neu aufrollen und das Ergebnis teilweise revidieren.²⁹ Schon wenige Monate nach dem Beginn seines Pontifikats veranlaßte er die Überführung der Gebeine des gleich nach dem Tode in einem einfachen Grab in Sankt Peter tief in der Erde bestatteten Papstes in ein von ihm in Auftrag gegebenes prächtiges Grabmonument in Santa Maria sopra Minerva, an dessen Kosten sich das Volk zur Sühne für die Ausschreitungen beim Tod Pauls IV. beteiligen mußte.³⁰ Die dem Grabmal durch dieses Vorgehen verliehene Konnotation eines wiedererrichteten Ehrenmals thematisiert der Theatinerpater Domenico Silos in einem Epigramm aus dem Jahr 1673.³¹

Die Ereignisse in der Historiographie

Die beiden Pole der beim Tod Pauls erfolgten *damnatio memoriae* und von Pius V. begonnenen *renovatio memoriae* bestimmen die schriftliche Überlieferung der Ereignisse über

bewohnt hatte, der Denkmalsturz, die Schändung der Figur des Papstes und anschließende Versenkung des abgeschlagenen Kopfes im Tiber – der seit der Antike schon zahlreiche steinerne Häupter aufgenommen hatte – sowie die Abschaffung des Namens in Form des Verbots für die Wasserverkäufer, das Wort »Caraffa« (Karaffe) bei ihrem Handel zu gebrauchen – was vielleicht aber auch nur eine andekdotische Überlieferung in antikem Geiste sein könnte (so von Panvinio überliefert, vgl. dazu BUTZEK 1978, S. 277, Anm. 206); zum Terminus der *damnatio memoriae* und zur antiken Tradition VARNER 2004, S. 2, 16f.

²⁸ Vgl. dazu AUBERT 1990, Kap. 2; BÜCHEL 2004, S. 121–40.

²⁹ Ebd.

³⁰ Zum Begräbnis und zum Grabmal SCHALLERT 2005, S. 201–27, zur Beteiligung des Volkes bes. S. 215–17. Möglicherweise war dies eine Erwiderung Pius' V. auf die von seinem Vorgänger Pius IV. 1560 erlassene Bulle, in der dem Volk jede Strafe für die Vergehen beim Tod Pauls IV. erlassen wurde (LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 207; PASTOR 1886–1931, Bd. 7 [1920], S. 104); Molanus beschreibt – darin Onofrio Panvinio folgend – dieses Handeln Pius' IV. als einen Akt großer Nachsicht und Menschlichkeit. Auf die Textstelle bei Molanus hat erstmals De Maio hingewiesen, der in Pius' Abneigung gegenüber seinem Vorgänger einen der Gründe für dieses Verhalten sieht (MOLANUS 1594, lib. II, cap. 65, c. 101r, DE MAIO 1978, S. 397, Anm. 82). Vgl. dazu auch den Passus in einem Tagebuch (Anhang XLI, fol. 8v–9r).

³¹ Siehe Anhang XL; dazu auch SCHALLERT 2005, S. 217.

die Jahrhunderte. Erstere findet sich in den zeitgenössischen Schriftquellen, während in den Biographien seit dem 17. Jahrhundert eine positive Deutung des Carafa-Pontifikats versucht wird, was schließlich während des Pontifikats des Carafa-freundlichen Clemens XI. auch in der Wiederherstellung der zerstörten Paulsstatue seinen visuellen Ausdruck findet.

Das vielleicht lebhafteste Zeugnis für die Verdammung der Carafa-Regierung durch das römische Volk legen einige Pasquille der Zeit ab, in denen auch der Sturz des Bildwerks erwähnt wird.³² Die wichtigsten historischen Überlieferungen der Tumulte beim Tod Pauls IV. finden sich hingegen in verschiedenen Gesandtschaftsberichten – die wohl neutralsten Betrachtungen der Ereignisse – sowie in zahlreichen Tagebüchern, unter denen die des Cola di Coleine und des Giovanni Belli durch viele Abschriften die größte Verbreitung erfahren haben.³³ Die zeitliche Abfolge der Geschehnisse weicht in diesen Schilderungen allerdings gelegentlich leicht voneinander ab.³⁴

Problematisch ist die Überlieferung der historischen Ereignisse in den frühen Biographien Pauls IV. Nachdem der erste Versuch zu einer Lebensbeschreibung, mit der Kardinal Alfonso Carafa den Humanisten Francesco Robertello beauftragt hatte, gescheitert war,³⁵ verfaßte Onofrio Panvinio 1562 während des Pontifikats des Carafa-feindlichen Pius IV. die entsprechend gestimmte erste biographische Abhandlung. In der zweiten Ausgabe des Werks, die sechs Jahre später unter dem Paul IV. freundlich gesinnten Pius V.

erschien, schwächte Panvinio seine krasse Darstellung an verschiedenen Stellen ab.³⁶

Mit den Biographien der Theatinerpater Giambattista Castaldo (nach 1612) und Antonio Caracciolo (1612/1613) erschienen Anfang des 17. Jahrhunderts gleich zwei Werke von Autoren, die dem Carafa-Papst gegenüber positiv eingestellt waren. Beide Biographen machen in ihrer apologetischen Grundeinstellung die Schwierigkeiten einer ausgewogenen Darstellung deutlich.³⁷ Ihre Überlieferung der Ereignisse beim Tod Pauls IV. ist tendenziös, da sie die Schuldfrage für das Geschehene zur ausschließlichen Frage des katholischen Glaubens und der Häresie machen.³⁸ Paul wird damit als Vertreter des wahren Glaubens gleichsam zum Märtyrer. Die Schilderungen des Statuensturzes beider Biographen tragen zudem hagiographische Züge, indem das Bildwerk des hochverehrten Papstes mit dessen Person gleichgesetzt wird.³⁹ Der vom Volk durch die Straßen geschleiften Statue (bzw. deren Kopf) sei die gleiche Schändung widerfahren, wie den heiligen Märtyrern Hermas, Serapion und Polyaene. Der Zusammenhang wird in der Schilderung sinnfällig nicht zuletzt durch den Hinweis darauf, daß der Todestag Pauls IV. und das Fest dieser heiligen Märtyrer auf denselben Tag, den 18. August fallen.⁴⁰ Im Bemühen, die negative Bedeutung der Statuenschändung positiv umzudeuten, verweisen beide Biographen auch auf die Bildwerke so großartiger und tugendhafter Kaiser wie Konstantin und Theodosius, die ebenfalls von der Plebs zu Boden gerissen und geschändet worden seien.⁴¹

³² Anhang XXXVII–XXXIX; vgl. auch ROMANO 1932, S. 30–34.

³³ Die Passagen zu den Tumulen und dem Denkmalsturz in diesen *diari* wurden vollständig wiedergegeben von BUTZEK 1978, Dok. CXIV, CXV; vgl. desweiteren Anhang XX–XXIX.

³⁴ Gottfried Buschbell hat einen Brief, in dem Girolamo Bellarmin unter dem Datum des 19. August 1559 von einigen Ereignissen schreibt, die in anderen Tagebüchern und Berichten erst nach dem 20. August geschildert werden, als Beleg dafür genommen, daß diese tatsächlich bereits etwas früher passiert seien. Leider ist es nicht möglich, das Schriftstück zu verifizieren, da Buschbell keine genauen Angaben zu dessen Aufbewahrungsort gemacht hat (BUSCHBELL 1902, S. 308f.).

³⁵ Dazu DE MAIO 1973, S. 121–39, bes. 127; PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 693, Anm. 1.

³⁶ PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 693, bes. Anm. 3.

³⁷ In diesem Sinne bereits im 18. Jahrhundert die Beobachtungen Muratoris zu den Biographien Pauls IV. (MURATORI 1773, S. 364); s. auch PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 694f.; zur Biographie Caracciolos auch: BIAGETTI 2000, bes. S. 91–93. Noch deutlicher erkennbar als in den Einführungen, die beide Biographen ihren Werken voranstellen, werden die Schwierigkeiten, eine Lebensbeschreibung des Carafa-Papstes zu verfassen, in einem Brief von Castaldo an den Theatinerpater Valerio Pagani vom 10. Juni 1611, in dem es heißt: »I tempi son tali, et la memoria di quel papa ancorchè santissimo è appresso loro così odioso, che se ben essi stessi conoscono la verità, non patiscono però che si dica, o almeno non la vogliono così cruda ma cotta et condita per poterla digerire. Nel resto della vita che scrivo credo che non have-

ranno occasione di lamentarsene...« (Neapel, Biblioteca Nazionale, Fondo San Martino 224). Zit. nach PADIGLIONE 1876, S. 241f.

³⁸ Auch in zeitgenössischen Quellen wird die Schuld an den Ereignissen Häretikern, Calvinisten und Lutheranern zugewiesen, so beispielsweise im Bericht des Notars Roberto de Paoli, in dem von der Stürmung des Inquisitionspalastes und der Gefängnisse durch »pluri secte luterane« die Rede ist (Anhang XXIII), sowie in einem *Diario* der ersten Tage des Pontifikats Pius' V., in dem es heißt: »Roma in tal occasione si cangiasse in una Ginevra, perche il Popolo fu stimato di peggior condizione degli heretici.« (Anhang XLI, fol. 2).

³⁹ Die Gleichsetzung von geschädelter Statue und der dargestellten Person ist bereits in der Antike nachzuweisen, so etwa in den Äußerungen Plinius' des Älteren zu den bronzenen Porträts von Domitian (vgl. VARNER 2004, S. 3).

⁴⁰ Tatsächlich werden im *Martyrologium Romanum* diese drei heiligen Märtyrer unter dem Datum des 18. August genannt.

⁴¹ CASTALDO 1615, S. 184; CARACCIOLO 1619, fol. 489v–91r (Anhang XXXII, XXXIII). Die Verbindung von Statuenschändung und Martyrium wird auch in der Unterschrift auf einem Flugblatt ausdrücklich betont, in der es heißt, Paul IV. habe sein Martyrium in Stein erlitten: »Paulus ab Haereticis in lapide Martyrium, tot Trophea enumera segmenta« (unsere Abb. 2). Ähnlich ist die Aussage eines Epigramms des Theatinerpeters Ioanne Michaele Silos von 1673, demzufolge die Verstümmelung der Statue den Ruhm Pauls IV. noch erhöht habe, da das Andenken des über Wut und Zorn erhabenen Papstes unbeschadet der beschädigten Statue innewohne (Anhang XL).

Das Ehrenmal in der bildlichen Überlieferung, der Kunsliteratur und der kunsthistorischen Forschung

Leider wird in den historischen Schriftquellen nicht auch ebenso detailliert vom Aussehen des kapitolinischen Ehrenmals berichtet. Die visuelle Erinnerung an das Werk wurde durch die zerstörerische Wut des Volkes nach dem Tod Pauls IV. und die Konsequenzen der *damnatio memoriae* bis heute weitgehend getilgt. Verschwindend gering sind die Überlieferungen zum ursprünglichen Aussehen des teilweise zerstörten, demontierten und schließlich zerstreuten Denkmals. Die einzige zeitgenössische bildliche Quelle ist ein Flugblatt, das die Geschehnisse beim Tod Pauls IV. illustriert (Abb. 2).⁴² Darin werden jedoch propagandistische Ziele verfolgt und die korrekte Wiedergabe des Ehrenmals vernachlässigt. Vielmehr wird Paul im Gewand der Theatiner gezeigt – im Hintergrund der brennende Palazzo del Sant’Uffizio und der Statuensturz vor dem Kapitol, dem Senatorenpalast und Santa Maria in Aracoeli.

Die wichtigsten Zeugnisse finden sich in der Kunsliteratur, deren Interesse weniger der päpstlichen Propaganda galt als dem Ruhme der Künstler und ihrer Werke. Die wertvollsten Überlieferungen stammen von Giorgio Vasari und Raffaello Borghini.⁴³ Nur die Beschreibungen des Ehrenmals in ihren Viten des Vincenzo de’ Rossi, des Bildhauers also, der das Werk geschaffen hatte,⁴⁴ vermitteln eine Vorstellung vom Umfang des komplexen Monuments. Das detailreichste Bild des Werks liefert Borghini in seinem 1584 publizierten *Riposo* mit den lobenden Worten: »[...]

⁴² Erstmals publiziert von HAIDACHER 1965, S. 405.

⁴³ VASARI 1881, Bd. 7, S. 626; BORGHINI 1584, S. 596. Daneben sind auch die Äußerungen von Filippo Baldinucci zu erwähnen, der aber in groben Zügen die Beschreibung von Raffaello Borghini übernimmt, dabei jedoch fälschlich von der Zerstörung des gesamten Werkes und nicht nur der Papststatue spricht (BALDINUCCI/RANALLI 1846, S. 496). Diese schriftlichen Quellen sind von grundlegender Bedeutung für die vorliegende Untersuchung, da es die einzigen sind, die sich auf das ursprüngliche Aussehen des Monuments insgesamt beziehen.

⁴⁴ Seit dem 17. Jahrhundert war Pirro Ligorio als Schöpfer des Ehrenmals genannt worden, so etwa von Caracciolo, Bromato sowie in der Unterschrift zum Kupferstich der wiederhergestellten Papststatue (Anhang XIV, XIX, LX). Dies geht wohl auf eine Verwechslung mit dem 1566 von Ligorio und seinen Gehilfen geschaffenen Grabmal für Paul IV. in Santa Maria sopra Minerva zurück. Ligorios Name wurde hingegen seit der Zuschreibung des Grabmals an Cassignola durch Giorgio Vasari in diesem Zusammenhang bis in das 18. Jahrhundert hartnäckig unterschlagen (vgl. SCHALLERT 2005, S. 211, Anm. 42). Möglicherweise war den Zeitgenossen bekannt, daß Ligorio ein Denkmal für Paul IV. geschaffen hatte, wofür, auf Grund der oben genannten Zuschreibung Vasaris, nur das kapitolinische Ehrenmal in Frage kam. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das Monument von Lanciani erneut Vincenzo de’ Rossi zugeschrieben (LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 206). Noch 1912 führte Friedländer die Ehrenstatue aber als Werk Giacomo Cassignolas auf (FRIEDLÄNDER 1912, S. 13).

essendo Vincentio per eccellente scultore conosciuto, gli fu dato à fare dal popol romano la statua di Papa Paolo quarto, la quale egli condusse alta cinque braccia, e mezo stando à sedere con ricchissimo ornamento di quattro statue, di cui vene erano due di sua mano benissimo lavorate, e fu questa opera posta in Campidoglio, dove non dimorò guarì di tempo, perche morto il Papa, la plebe, che havea erette le statue, le gittò a terra, & andaron male.«⁴⁵ Zum zweiten Mal erwähnt Borghini das Monument in der Vita des Battista Lorenzi, der die Statue eines Knaben dafür ausgeführt habe. Es heißt dort: »Lavorò etiandio un fanciullo alto intorno a tre braccia, che servì per l’ornamento della statua del Papa Caraffa, che fu posta in Campidoglio.«⁴⁶ Obgleich Borghini das Werk vielleicht persönlich nicht mehr *in situ* und unversehrt gesehen hatte, kommt seiner Beschreibung große Glaubwürdigkeit zu, denn ein Vergleich der in seiner Vita des Vincenzo de’ Rossi erwähnten mit den erhaltenen Werken weist ihn, von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, als äußerst zuverlässig aus.⁴⁷

Laut Raffaello Borghini gehörten zu dem Monument außer der Sitzstatue des Papstes, die fünfeinhalb *braccia fiorentine* maß, noch zwei weitere Bildwerke von Vincenzo de’ Rossi, die der Vitenschreiber aufgrund ihrer Vollkommenheit besonders hervorhebt, sowie zwei kleinere, je drei *braccia* große Knabenfiguren, von denen eine Battista Lorenzi geschaffen hatte. Obwohl damit wichtige Anhaltspunkte zum ursprünglichen Aussehen des Monumentes gegeben sind, fand dieses bzw. das, was davon übriggeblieben sein könnte, in der neueren Forschung kaum Beachtung. Neben kurzen Erwähnungen in den Untersuchungen von Ernst Steinmann (1924) und Werner Hager (1929), erfuhr die Ehrenstatue erstmals 1978 durch Monika Butzek umfangreiche Studie zu den kommunalen Ehrenstatuen der Päpste eine grundlegende quellenkritische Behandlung. Butzek gelang es, die Geschichte der Entstehung und Zerstörung sowie des weiteren Verbleibs der kopflosen Sitzstatue weitgehend zu klären.⁴⁸ Des weiteren hat Klaus

⁴⁵ BORGHINI 1584, S. 596.

⁴⁶ Ebd. S. 598f.

⁴⁷ SCHALLERT 1998, S. 3, Anm. 10. Borghini dürfte mit de’ Rossi spätestens nach 1561 in Florenz in persönlichem Kontakt gestanden haben, da beide früher oder später im Umfeld des Florentiner Hofes arbeiteten. Einen konkreten Hinweis darauf gibt Raffaello Borghini selbst in der Vita des Bildhauers. Er berichtet von einem Porträt des Florentiners Baccio Valori, das de’ Rossi ohne Auftrag und ohne Wissen des Dargestellten geschaffen habe. Das läßt darauf schließen, daß dieser in einer freundschaftlichen Beziehung zu Baccio Valori stand, der wiederum zum engeren Freundeskreis Borghinis gehörte (BORGHINI 1584, S. 597).

⁴⁸ STEINMANN 1924, Bd. 2, S. 492f.; HAGER 1929, S. 46f.; BUTZEK 1978, S. 253–80; des weiteren in kurzen Erwähnungen auch LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 206–08 sowie FRIEDLÄNDER 1912, S. 13 (als Werk Giacomo Cassignolas); PIETRANGELI 1963, S. 347–50; HAIDACHER 1965,



2. Die Ausschreitungen beim Tod Pauls IV., Kupferstich. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung

Schwager 1973 zwei Knabenfiguren als Teile des Ehrenmals identifiziert.⁴⁹ Eine kurze, resümierende Auseinandersetzung mit dem Monument unternahm Monika Butzek nochmals 1997 im Rahmen der Ausstellung »Vittoria Colonna«.⁵⁰ In der 1998 erschienenen Teilmönographie zu Vincenzo de' Rossi konnte ich dem bereits Bekannten nur wenig Neues hinzufügen.⁵¹ Anlaß zur erneuten Auseinan-

S.394–405; BORGOLTE 1989, S.301f.; PREIMESBERGER 1997, Kat. Nr.16.

⁴⁹ SCHWAGER 1973, S.56, Anm.181. Die eher beiläufige Zuschreibung erfolgte im Rahmen der Untersuchung zur Porta Pia.

⁵⁰ BUTZEK, 1997, Kat.III, 37.

⁵¹ SCHALLERT 1998, Kap.IV.1. Der jüngste Beitrag von Antonella Pampalone zur Geschichte der Ehrenstatue Pauls IV. während des 18. Jahrhunderts mit einem kurzen Überblick zur Entstehungsgeschichte lag der Autorin bei Abschluß der vorliegenden Untersuchung leider noch nicht vor und konnte daher nicht mehr berücksichtigt werden (Antonella Pampalone, »La statua capitolina di Paolo IV Carafa tra arte e storia. Il restauro di Vincenzo Felice e altri interventi settecenteschi«,

dersetzung mit der komplexen Geschichte des Ehrenmals in der vorliegenden Untersuchung sind nun die wieder aufgefundenen, von Borghini hochgelobten Statuen des *ornamento* von Vincenzo de' Rossi, die hier erstmals vorgestellt werden.⁵²

Die Entstehungsgeschichte des Ehrenmals

Am 16. September 1555, nur vier Monate nachdem Paul IV. die Kathedra Petri bestiegen hatte, beschloß der Senat, ihm ein Ehrenmal auf dem Kapitol zu stiften. Das Projekt stand in einer noch jungen, aber bereits konsolidierten Tradition. In Anknüpfung an die antike römische Sitte, wohlverdienten Staatsmännern öffentlich Statuen zu errichten, war diese Ehrung im Sinne einer *renovatio romana*⁵³ erstmals Leo X. und nach ihm Paul III.⁵⁴ zugedacht worden.⁵⁵ Grundsätzlich verbunden war damit entweder der Dank für erhaltene Zugeständnisse oder die Hoffnung auf zukünftige Wohltaten.

Beides war für die Stiftung der Statue Pauls IV. von Bedeutung. Die lange Lobrede, mit der der erste Konservator Giacomo Muti 1555 das Dekret zur Stiftung einer »*statua [...] eiusque omnibus ornamentis*« rechtfertigte, ist von überschwenglicher Dankbarkeit für »innumerabili e immensi beneficii« und der Hoffnung auf »simili e maggiori [gratia]« getragen.⁵⁶ Konkret nennt Muti jedoch nur zwei päpstliche Entscheidungen, die dem Volk spürbar zugute

Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon, 4 (2004), S.199–243).

⁵² Die Marmorstatuen wurden von mir als Teile des Ehrenmals bereits 1999 im Rahmen eines Vortrags an der Biblioteca Hertziana in Rom und dem Kunsthistorischen Institut in Florenz vorgestellt.

⁵³ BUTZEK 1978, S.206–11, 324. In diesem Sinne weist etwa auch Onofrio Panvinio in seinen Ausführungen zum Leben Pauls IV. darauf hin, daß die Statuenaufstellung einem »costume antico« entsprochen habe (Anhang XV).

⁵⁴ Die Statue Leos X. wurde vom Senat bzw. dem römischen Volk gestiftet, wohingegen die Ehrenstatue für Paul III. eine private Stiftung in kommunalem Rahmen war. Vgl. BUTZEK 1978, S.224–34; ZOLLIKOFER 1994, S.82–84.

⁵⁵ Zahlreichen späteren Päpsten wurde ebenfalls eine Ehrenstatue auf dem Kapitol gestiftet, obwohl der Senat 1590, nachdem die Statue Sixtus' nur knapp dem Schicksal der Paulsstatue, d.h. dem Sturz entgangen war, beschlossen hatte, daß niemals mehr eine Statue zu Ehren eines noch lebenden Papstes im Auftrag des Stadtrats auf dem Kapitol errichtet werden dürfte. Allein schon der Vorschlag dazu war strafbar (BUTZEK 1978, S.502 Dok. CXLI). Per Dekret vom 24. Juni 1634 wurde das Verbot durch Urban VIII. aufgehoben (dazu TORRIANI 1950, S.86; PIETRANGELI 1962, S.197; ZOLLIKOFER 1994, S.88f.). Laut Alessandro Gregorio Capponi befand sich die Inschriftentafel aus Marmor mit dem Dekret im August 1734 über dem Eingang zum »nuovo salone« (Anhang LXVI, fol.15).

⁵⁶ Anhang I; s. auch BUTZEK 1978, S.253–56, 458–61 Dok. CIX.

gekommen seien, und zwar die Abschaffung der Fleischsteuer und des Seifenmonopols.⁵⁷ Weitere Wohltaten führt er nicht auf und übergeht damit überraschenderweise ein Ereignis, das für die römische Kommune von größter Bedeutung war: die Restitution von Tivoli als Lehen des *popolo romano* durch den Papst. Nur elf Tage bevor Muti seine Rede hielt, am 5. September, hatte Paul IV. Kardinal Ippolito d'Este wegen »simonistischer Machenschaften«⁵⁸ aus dem Kirchenstaat verbannt und zugleich die Rückgabe Tivolis bestimmt. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts war die Stadt römisches Lehen und seitdem im Wechsel unter der Macht des Heiligen Stuhls und der römischen Kommune gestanden.⁵⁹ Zuletzt war der römische Anspruch auf Tivoli durch Hadrian VI. 1522 endgültig für nichtig erklärt worden. Doch Paul IV. hatte diesen, da er von der Bestimmung seines Vorgängers nichts gewußt hatte, erneut bestätigt.⁶⁰ Wie eng die Verfügung Pauls IV. mit dem Beschlüß zur Stiftung einer Ehrenstatue verknüpft war, belegen die Biographien von Caracciolo, Panvinio und Chacón, die in diesem Zusammenhang weder die Abschaffung der Fleischsteuer noch des Seifemonopols, sondern allein die Restitution Tivolis erwähnen.⁶¹ Was Muti darüber hinaus mit den »innumerevoli benefizij« meinte, läßt sich kaum beantworten. Doch weist Oldoino in seiner Ergänzung zu Chacóns Biographie Pauls IV. auf Almosen in Höhe von 6000 *scudi* hin, die der Papst monatlich von der Dataria erhielt und armen und tugendhaften Familien zukommen ließ.⁶²

Ebenso wichtig wie die erhaltenen Wohltaten war für die Römer zu Beginn des Pontifikats des Mannes, der für seine Strenge gefürchtet war, die Hoffnung auf einen liberalen Kirchenfürsten. Auch dürfte bei der Denkmalsstiftung die

Angst und Unsicherheit der Bevölkerung in einer Zeit politischer Wirren eine Rolle gespielt haben, die vor dem Hintergrund einer »Unteranentalität«⁶³ zum Tragen kam. Die Aktionen des wutentbrannten Volkes im Jahre 1559, die sich zum Gutteil auf die Ehrenstatue richteten, bestätigen diese These.

Die Vergabe des Auftrags

Ursprünglich war Guglielmo Della Porta mit der Ausführung des Werkes betraut worden. Wie der Bildhauer selbst berichtete, wurde ihm der Auftrag jedoch auf Grund des Vetos von Michelangelo bald wieder entzogen (Anhang II). Vielleicht spielten bei diesem Schritt jedoch nicht allein die (angebliche) Abneigung Michelangelos gegen Della Porta, sondern auch andere Gründe eine Rolle.⁶⁴ So bestand vielleicht seitens des Senats die Befürchtung, der Frate könne den Auftrag nicht mit der erforderlichen Eile ausführen, da er noch zahlreiche begonnene Werke in Arbeit hatte, vor allem das komplexe und schwierige Unterfangen des Grabmals für Paul III.⁶⁵ Auch könnte die Entscheidung gegen Della Porta direkt auf den Papst zurückgegangen sein, der sich den Bildhauer für seine eigenen Aufträge freizuhalten wünschte. Seit Beginn des Carafa-Pontifikats bis zum Osterfest 1556 schuf Guglielmo in päpstlichem Auftrag vier bronzen Prophetenstatuen für die Ausstattung des ›Heiligen Grabs‹ in der vatikanischen Cappella Paolina, sowie die Marmorstatue eines Johannes' des Täufers für das neue Portal von Castel Sant'Angelo.⁶⁶ Vielleicht fertigte der Frate in dieser Zeit sogar schon erste Skizzen zu einem Grabmal für Paul IV. an. Damit hatte er sich vermutlich schon während des Carafa-Pontifikats beschäftigt, wie einige, nicht genau datierbare Zeichnungen seiner Hand belegen (Abb. 3).⁶⁷

⁵⁷ BUTZEK 1978, S.254, Anm.137, 255, Anm.138.

⁵⁸ PASTOR 1886–1931, Bd.6 [1913], S.459.

⁵⁹ FERRANTINI/MONTANO 1998, S.92f.

⁶⁰ Paul IV. revidierte wenig später seinen Beschlüß, als er von der Verfaltung Hadrians VI. erfuhr (vgl. CROCCIANTE 1726, S.129).

⁶¹ Bei Chacón heißt es etwa: *Populum Romanum multis, amplifq. beneficiis fouit; nam antiquorum Pontificum privilegia firmavit, & exten dit, Tiburque (Card. Estense ab ministracione eius loci submoto) Populo Romano donavit. Quorum ergo, Quirites statuam in Capitolio marmoream posuere vgl. Anhang XVI sowie XIV, XV*. In den kapitolinischen Dokumenten findet dies im Zusammenhang mit der Statue keine Erwähnung.

⁶² Chacón 1677, Sp.826; vgl. auch Novaes 1822, S.108. In einem *consilium publicum* von Januar 1556 ist abermals die Rede von zahlreichen Wohltaten Pauls IV., die Anlaß zu einem Fest ihm zu Ehren gäben (ASC, Camera Capitolina, Credenzone I, vol.20, fol.101r). Während Butzek die von Muti zum Ausdruck gebrachte Dankbarkeit vor allem von der Hoffnung auf zukünftige Wohltaten getragen sieht, muß wohl doch von einem konkreten Hintergrund ausgegangen werden, vor dem Muti seine Rede formuliert hat, ohne darin auf alle Wohltaten im einzelnen einzugehen. Die Dimensionen, die das ausgeführte Ehrenmal später haben wird und die es zum größten je auf dem Kapitol errichteten päpstlichen Denkmal machen, untermauern diese These.

⁶³ BUTZEK 1978, S.325. In seinem, von der Forschung bisher wenig beachteten Kapitel zur Errichtung kapitolinischer Papststatuen wird Gabriele Paleotti einige Jahrzehnte später, 1582, solches Verhalten kritisieren. Hingegen führt er als gute Beweggründe die Verehrung seitens des Volkes für den Papst als Stellvertreter Christi auf Erden sowie die Dankbarkeit für tatsächlich erhaltene Wohltaten auf (PALEOTTI 1961, 1. Buch, Kap.17).

⁶⁴ So auch Gramberg und Butzek (GRAMBERG, 1964, Textband, S.15; BUTZEK, 1997, S.279).

⁶⁵ Für das Grabmal Pauls III. arbeitete Guglielmo zwischen 1554 und 1558 vier Tugendstatuen (GRAMBERG 1984, S.275, 290, 295, 298f.).

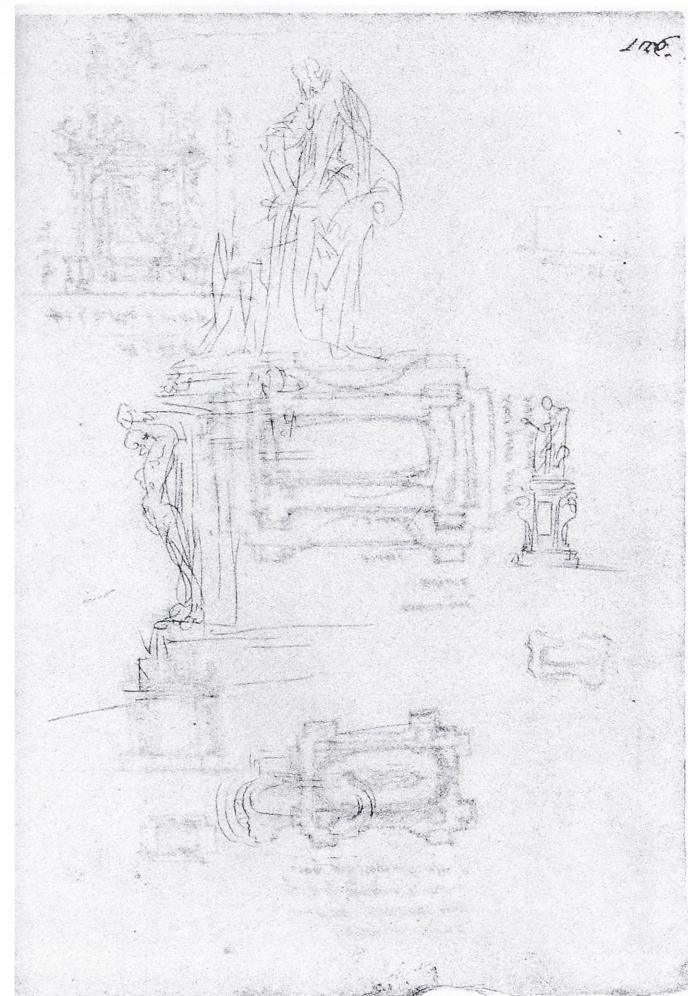
⁶⁶ Alle Statuen sind verschollen oder wurden nicht ausgeführt. Zu den Prophetenstatuen GRAMBERG 1965, S.79–84. Zum ›Heiligen Johannes‹ haben sich zwei Zahlungsbelege vom 5. Januar und 3. März 1556 erhalten (GRAMBERG 1964, Textband, Kat.120b; s. auch unsere Anm.69).

⁶⁷ Gramberg interpretiert einige Zeichnungen im Düsseldorfer Skizzenbuch als erste Ideen zu einem Grabmal für Paul IV. Die Skizzen lassen sich jedoch nicht eindeutig diesem, in den Schriftquellen nicht erwähnten Unternehmen zu Lebzeiten Pauls zuweisen, sondern könnten auch

Schließlich sei in diesem Zusammenhang auch die Wahl des Materials, aus dem die Statue gearbeitet werden sollte, genannt. Die Entscheidung darüber oblag dem Papst, der, in einer frühen Planungsphase befragt, im Hinblick auf mögliche zukünftige Kriegszeiten Marmor der leicht einschmelzbaren Bronze gegenüber bevorzugte.⁶⁸ Möglicherweise war der für seine Bronzestatuen besonders gerühmte Della Porta ursprünglich für eine solche vom Senat beauftragt worden, noch bevor die päpstliche Wahl auf das haltbarere Material Marmor fiel und die Auftraggeber dem für seine Marmorstatuen gerühmten de' Rossi den Vorzug gaben.

Dieser war im Dezember 1555 ursprünglich für die Mitarbeit am ersten und einzigen Skulpturen-Großauftrag des Carafa-Pontifikats vorgesehen, der Ausstattung des Portals der Engelsburg. Der Auftrag für die Statue eines heiligen Paulus, den Vincenzo de' Rossi zusammen mit seinem Bruder Nardo erhalten hatte, ging jedoch vor März 1556 an den Bildhauer Vincenzo Civitali aus Lucca. Möglicherweise war de' Rossi von dem Auftrag zurückgetreten, als er mit dem kapitolinischen Ehrenmal betraut wurde.

Der Terminus für die Auftragsvergabe, der sich daraus ergibt – vor März 1556 –, lässt sich durch den Inhalt eines Notariatakts zu einem Marmortransport von Avenza nach Rom am 30. März 1556 für Vincenzo de' Rossi bestätigen. Genannt werden im einzelnen Blöcke für zwei Papststatuen (13½ und 14 römische *palmi* hoch) sowie ein weiterer Block von 16 *palmi* Höhe (Anhang V). Außerdem gehörte zur Fracht ebenfalls 16 *palmi* hoher Block, der für Vin-



3. Guglielmo Della Porta, Entwurf für das Ehrenmal Pauls IV. Düsseldorf, Kunstmuseum, Zweites Skizzenheft, S. 126

für das Ehrenmal entstanden sein (GRAMBERG 1984, S. 274f.; ders. 1964, Textband, Kat.135). Dazu auch weiter unten.

⁶⁸ Der entsprechende Passus im Tagebuch des Antonio Guidi und in einem *Diario* der Zeit (Anhang XXV, XXVI). Dazu auch BUTZEK 1978, S.257.

⁶⁹ So auch BUSH 1967, S.225. Borghini nennt 5½ *braccia fiorentine*, also ca. 320cm, als Größe der Sitzstatue. Das hätte einen reichlichen Materialüberschuß von fast 40cm bedeutet. Doch sind die Angaben Borghinis sehr wahrscheinlich nicht ganz genau, da er die Größe nur geschätzt haben konnte, wenngleich seine Angaben nur um acht Zentimeter von der auf einer Zeichnung von Carlo Fontana überlieferten Größe von ca. 312cm der 1707/08 wiederhergestellten Statue Pauls IV. abweichen (unsere Abb.8; vgl. auch Anm.139). Die anderen beiden genannten Blöcke sind mit den Maßen ca. 301,05 und 312,2cm sicherlich zu klein für die Sitzstatue. Aber auch den laut Borghini ca. 180cm großen Fanciulli sowie den im folgenden als Beiwerk des Monuments zugeschriebenen, ca. 230cm hohen Ignudi (s. dazu auch Anm. 176) lassen sich die Blöcke nicht eindeutig zuweisen. Ob die Fracht möglicherweise weitere Stücke für die Portalausstattung der Engelsburg umfaßte, deren Adressaten nicht eigens genannt wurden, bleibt unklar. Von einer Papststatue ist jedoch in den Quellen zur Portalausstattung, in denen jeder Bestandteil, von den Statuen bis zu den Wappen und den architektonischen Elementen vermerkt ist, nicht die Rede. Das figurale Programm, das nicht zur Aufstellung gelangte, sah einen Johannes den Täufer von Guglielmo Della Porta, eine heilige Barbara von Raffaello da Montelupo, einen heiligen Petrus von Leonardo Sormani, einen Erzengel

cenzo Civitali transportiert wurde. Dieser könnte wohl für den heiligen Paulus für die Engelsburg gedient haben. Unklar ist dagegen die konkrete Bestimmung der Blöcke für de' Rossi. Sehr wahrscheinlich war der 16 *palmi* hohe Block für die ca. 320cm hohe Sitzstatue Pauls IV. vorgesehen. Doch lassen sich die übrigen beiden als »figuras duas marmoreas duorum paparum« bezeichneten Blöcke aufgrund der genannten Dimensionen dem figurlichen Beiwerk nicht eindeutig zuordnen.⁶⁹ Dennoch darf wohl angenommen werden, daß sie für das Paulsmonument bestimmt

Michael von Daniele da Volterra sowie den bereits genannten heiligen Paulus von Vincenzo Civitali vor. Ob die Statuen zur Ausführung gelangten ist unsicher. Der Materialtransport von Avenza belegt aber, daß der Auftrag doch zumindest das Stadium der Materialbeschaffung erreichte (die unpublizierten Dokumente befinden sich im ASR, Camerale I, Busta 895, fol.290r ff.; Busta 900, fol.99r–104v, Busta 898, fol. 91, 260v ff.).

waren, da de' Rossi in diesen Jahren an keiner anderen Papststatue arbeitete.⁷⁰

Spätestens im Oktober 1558 war das Monument fertiggestellt.⁷¹ Auf Grund der gegenüber dem Auftragsjahr des Ehrenmals vollkommen veränderten politischen Situation zögerten die Konservatoren aber mit der Aufstellung. Auch der Bildhauer selbst war sich über die Zukunft seines Werkes unsicher, wie drei Briefe bezeugen, die er im Jahre 1558 an seinen ehemaligen Meister, Baccio Bandinelli, richtete. Er ahnte den baldigen Tod des nun bereits dreißigjährigen, kranken Papstes voraus, der die Aussicht auf die Errichtung des Werkes und dessen Bezahlung endgültig zunichte gemacht hätte.⁷²

Mit Pauls Politikwechsel nach der Vertreibung der Neffen Anfang des Jahres 1559 kam es endlich zu einem Klima, das dem Beschuß zur Errichtung der Ehrenmals zuträglich war. Am 23. Juni wurde das Werk im zweiten Saal des Palazzo dei Conservatori, der heutigen Sala dei Capitani, feierlich enthüllt.⁷³

Die Statue des Papstes

Nur zwei Monate später, am 18. August, starb der Papst und die Statue wurde, wie beschrieben, gestürzt. Der Kopf und der Torso der Sitzstatue nahmen darauf zwei ganz unterschiedliche Wege.

Der Kopf

Der Kopf der Statue war, wie erwähnt, für einige Tage durch die Straßen Roms geschleift und schließlich im Tiber versenkt worden. Dort ruhte er für über drei Jahrhunderte und wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts während der Regulierungsarbeiten am Tiberverlauf aufgefunden und im Museo

⁷⁰ Dank der jüngst von Louis Waldman publizierten Dokumente lässt sich ein Zusammenhang mit der bei de' Rossis Lehrer Baccio Bandinelli etwa gleichzeitig in Auftrag gegebenen Statue Leos X. für die Udienza im Florentiner Palazzo Vecchio mit Sicherheit ausschließen, da diese bereits am 28. April 1556 vollendet war (WALDMAN 2004, Dokument 1055 vom 23. April 1555 zur ersten Bezahlung des Marmorblocks; Dokument 1124 vom 10. Juni 1556 [Kopie des Originals vom 28. April 1556] zur Abschlußzahlung).

⁷¹ Im Protokoll der Senatssitzung zur Nachwahl von drei Deputierten, die die Statue zu begutachten hatten, heißt es, das Werk sei vollendet und es bliebe nun nichts weiteres zu tun, als den Bildhauer zu entlohen. Dies bedeutet, daß auch das reiche Beiwerk zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet gewesen sein dürfte (Anhang XI; vollständig publiziert von BUTZEK 1978, Dok. CXI).

⁷² SCHALLERT 1998, S. 241 Dok. 4.

⁷³ Vgl. oben, S. 226.

⁷⁴ Die abgeschlagene Nase muß kurz nach der Wiederauffindung des Kopfes mit Gips ergänzt worden sein, wie eine ältere Fotografie belegt



4. Nicolaus Beatrizet, Porträt Pauls IV., Kupferstich. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

Nazionale di Castel Sant'Angelo ausgestellt (Abb.1).⁷⁴ Obwohl der Kopf durch die Schändung stark beschädigt worden ist, lässt sich doch eine deutliche physiognomische Ähnlichkeit zu den Paulsporträts der Zeit erkennen. Zu nennen sind hier sowohl die offiziellen Bildnisse, wie beispielsweise der Kupferstich von Nicolaus Beatrizet aus dem Jahr 1558 (Abb. 4),⁷⁵ als auch die noch zu Lebzeiten Pauls entstandene Bronzefigur in Sankt Peter, das einzige plastische Porträt, welches der Zerstörung entgangen ist (Abb. 5).⁷⁶ Charakteristisch hierfür sind die tiefen Nasolabialfalten, die

(Foto Biblioteca Hertziana, Neg. U. Pl. B 1022). Die Ergänzung wurde inzwischen wieder abgenommen. Leider haben sich im Museo di Castel Sant'Angelo keine Unterlagen zur Auffindung des Kopfes und seiner »Restaurierung« erhalten. Für die Unterstützung seitens des Museums gilt mein herzlicher Dank Antonella Fusco.

⁷⁵ Auf Grund der *damnatio memoriae* sind die wenigen erhaltenen Porträts des Carafa-Papstes, die im Unterschied zu Darstellungen auf Medaillen physiognomische Details zeigen, im wesentlichen in den Medien der Reproduktionsgraphik überliefert, so etwa der vermutlich auf eine zu Lebzeiten Pauls entstandene Zeichnung zurückgehende Kupferstich von F. Hulsius (Rom, Sammlung Biblioteca Hertziana, Inv. D30597).



5. Guglielmo Della Porta (zugeschr.), Büste Pauls IV., Bronze. Rom, Sankt Peter



6. Giacomo Cassignola, Paul IV., Detail des Grabmals. Rom, Santa Maria sopra Minerva

hohen Wangenknochen, die vorgewölbten Tränenäcke, die sich über den Wangen zu Krähenfüßen formen, sowie die in parallelen Linien geschwungenen Stirnfalten. Diese Falten hat Giacomo Cassignola in seiner 1566 geschaffenen Grabstatue abgeschwächt und die insgesamt etwas formalisierte Physiognomie dadurch leicht verjüngt (Abb. 6). Posthum

Bildnisse orientieren sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen,⁷⁷ an der Physiognomie der Grabstatue, so etwa der um 1707 zur Ergänzung der Paulsstatue von Vincenzo Felici geschaffene Kopf auf dem Kupferstich von Francesco Aquila (Abb. 7).

⁷⁶ Die Büste war für Paul IV. von den Kanonikern von San Pietro aus Dankbarkeit gestiftet und in der dortigen Sakristei aufgestellt worden. Sie wird aus stilistischen Gründen allgemein Guglielmo Della Porta zugeschrieben. Laut Firmani war die Büste am 21. August abgenommen und versteckt worden, um sie vor der Zerstörung zu bewahren. Die Angabe des 16. August, also zwei Tage vor dem Tod des Papstes, als Datum der Entfernung der Büste, die Torrigio liefert, dürfte auf einen Druckfehler zurückgehen, da der Autor an anderer Stelle den entsprechenden Zeitpunkt in die Sedisvakanz datiert. Laut Torrigio sei die Statue sogleich durch eine Gipsreplik ersetzt worden. Auf diese Aussage stützt sich wahrscheinlich Lancianis wenig glaubhafte und nicht weiter belegte Schilderung, der zufolge die Kanoniker die Bronzefigur zerschlagen und durch eine Gipsreplik ersetzt hätten. Wie Alpharanus überliefert, wurde die Büste nach der Beisetzung des Papstes neben dessen provisorischem Grabmal aufgestellt. Laut Bromato wurde sie auf Veranlassung Pius' V. 1566, gleichzeitig mit der feierlichen Überführung der Gebeine Pauls in das von Pius gestiftete Grabmal in Santa

Maria sopra Minerva, an ihren ursprünglichen Aufstellungsplatz in der Sakristei von San Pietro zurückgebracht und mit einer langen Inschrift versehen, in der das geschehene Unrecht angeprangert wurde. Schließlich ließ Pius VI. die Bronzefigur zusammen mit der Inschrift an ihren heutigen Aufstellungsplatz in den Gang zur neuen Sakristei versetzen (FIRMANI/MERKLE 1911, S. 518; TORRIGIO 1675, S. 241, 548f.; BRO-MATO 1753, S. 623; FORCELLA 1875, Bd. 6, S. 71; LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 208; BUTZEK 1978, S. 277, Anm. 207; PREIMESBERGER 1997, Kat. 16; SCHALLERT 2005, S. 218).

⁷⁷ Eine Ausnahme ist das einzige bekannte postume plastische Bildnis Pauls, die anonyme Büste im Kreuzgang von San Paolo Maggiore in Neapel, die der Bildhauer, vielleicht mit Hilfe von Erinnerungen der Ordensbrüder des neapolitanischen Hauptsitzes der Theatiner entwarf. Die Büste dürfte gegen Ende des 16. Jahrhunderts zusammen mit ihrem Pendant, einer Büste des Begründers des Theatinerordens, Gaetano Thiene, entstanden sein. Der einzige kurze Hinweis auf das in der Forschung bislang unbeachtete Werk findet sich bei PASTOR 1886–

Der Torso

Auch die Geschichte der enthaupteten Sitzfigur des Papstes lässt sich weitgehend rekonstruieren. Bereits im September 1559 hatte der Senat drei Deputierte beauftragt, die Statue fortzuschaffen. Aus den zahlreichen schriftlichen Quellen zu den Ereignissen beim Tod Pauls IV. und zum Sturz des Ehrenmals geht jedoch nicht hervor, ob die Enthauptung der Statue im Konservatorenpalast oder auf dem Platz davor stattgefunden hat und wo sich das enthauptete Rudiment zunächst befand. Sicherlich war der Torso aber vor dem 17. Mai 1565, als man den Sockel und das zurückgelassenen Beiwerk des Denkmals vom ursprünglichen Aufstellungsort abbrach,⁷⁸ aus dem Palast an einen entlegenen Ort der kapitolinischen Paläste gebracht worden, und zwar laut Aussage des sogenannten Augsburger Anonymus, in die Gärten.⁷⁹ Fast hundert Jahre später erinnerte man sich wieder des Rudiments, als der Senat die Errichtung einer Ehrenstatue für Innozenz X. beschloß.⁸⁰ In ihren Tagebüchern vermerken Giacinto Gigli und Theodor Ameyden unter dem Datum des 9. September 1645, man habe den Torso der Statue Pauls IV., jenen »torso bellissimo fatto da un discepolo di Buona Rota«, ausgegraben und trage sich mit dem Gedanken, ihn mit dem Kopf Innozenz' X. zu ergänzen.⁸¹ Aus der dokumentarischen Überlieferung geht jedoch nicht hervor, ob diese Überlegung realisiert wurde. Sicherlich aber



STATUA DI PAOLO QUARTO SOMMO PONTEFICE
Giacomo per lungo corso di un secolo e mezzo in cito ignobile degl'Orti Capitolini questa bella statua di Paolo Quarto creduta di mano di Porro l'istoria: perché essendo ella resa a suor terza, e remata il braccio destro non si stava più bene, e perciò non poteva più regnare, non aveva un trono, non meritavano di giro: e con ciò a tempo di trent'anni, e più, la statua fu tolta, e portata al Campidoglio, e piazzata nel Belvedere, dove rimase ancora per quasi vent'anni, e poi, per volere del tempore il Santissimo Pontefice CLEMENTE XI, emulando le glorie e gloria del B. Pio V, non avutare con orgoglio concilio determinato: di rendere: a questi onore la memoria d'un suo Predecessore, col riporla sora nobil facimento, ristorata dall'industria e carpele di Vincenzo Felici, scoto in cura, e: direzione di Monsignore Nicolo Guido Prelato, in cui si uede, e si ammira, conquista alla chiarezza de i notabili, con meno la dotorina, che l'architettura, e: ancora per tutto ciò, che alle belle arti appartenente.

Franco-Aquila Lione 1742

7. Francesco Aquila, Ergänzte Statue Pauls IV., Kupferstich. Aus MAFFEI/ROSSI 1742, Taf.162

befand sich die Statue nach der Errichtung des bronzenen Bildwerks von Algardi im Jahr 1649 für über sechzig Jahre abermals in einem entlegenen Winkel des kapitolinischen Areals.⁸²

Mit Clemens XI. Albani bestieg ein Papst den Thron Petri, dessen große Verehrung für die Reformpäpste im all-

1931, Bd. 6 (1913), S. 364, Anm. 2. Für die Begehung vor Ort danke ich Gemma Cautela von der Soprintendenza in Neapel.

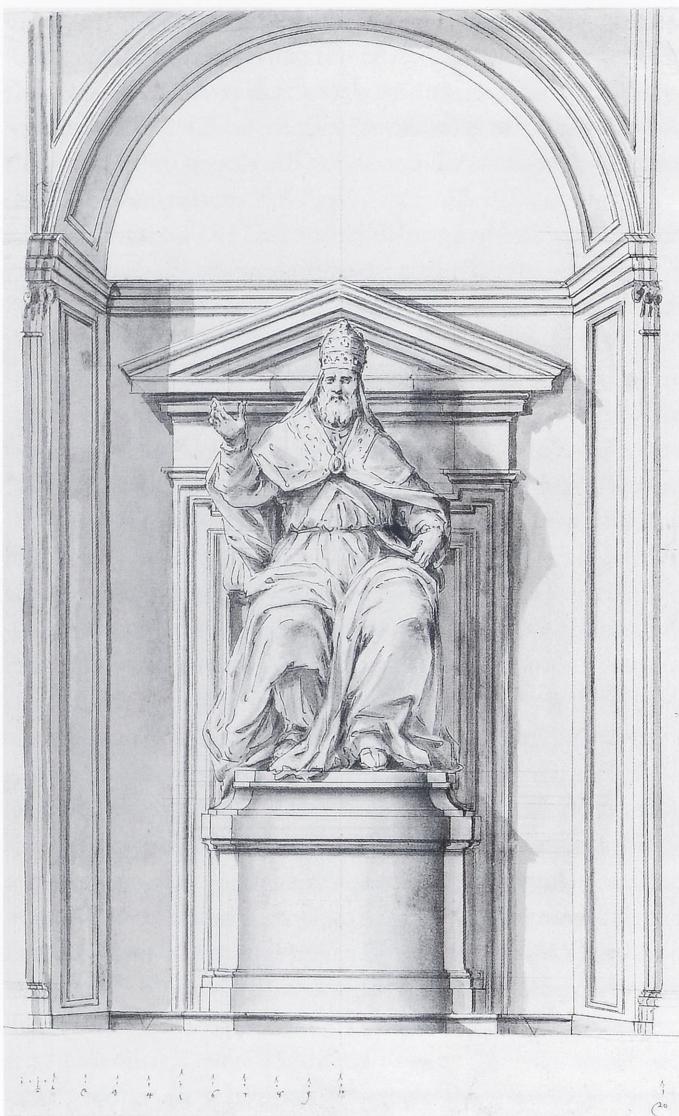
⁷⁸ In der »stima« vom 17. Mai 1565 zu diesen Abbrucharbeiten ist nur die Rede vom »posamento e ornamento della statua«, nicht aber von der Statue selbst (Anhang XLVIII).

⁷⁹ In den Randbemerkungen zu seinem Exemplar von Aldroandis *Delle statue antiche* bezeichnet der Anonymus die Stelle als »hortulo conservatorum« (vgl. Anhang XLV). Den Rombesuch des Augsburger Anonymus datieren Michaelis und Hübner vage auf Anfang 1560 (HÜBNER 1912, S. 32f.; MICHAELIS 1890, S. 39). Im Tagebuch des Giacinto Gigli heißt es, der Torso befindet sich im »andito scoperto appresso il Giardino del palazzo dell' Conservatori« (Anhang LIII). Theodor Ameyden nennt die Stalle auf dem Kapitol als den Ort, wo die Statue vergraben worden sei (Anhang LIV).

⁸⁰ Der Beschluss datiert vom 18. März 1645 (MONTAGU 1985, Kat. Nr. 152; s. auch BUTZEK 1978, S. 316).

⁸¹ Anhang LIII und LIV. Die Erneuerung, Ergänzung und damit zum Teil auch verbundene Umbenennung einer vollständig oder auch nur teilweise erhaltenen Papststatue war für päpstliche Grab- und Ehrenstatten kein Einzelfall. So wurden 1681 für die Innenfassade des Doms von Siena einige Papststatuen durch Domenico Cafaggi umgearbeitet und neu benannt (Alexander III. wurde zu Marcellus II., Pius II. zu Paul V.). Die von Silla da Viggù ursprünglich zur Aufstellung im Senatorenpalast begonnene Statue Clemens' VIII., fand 1608 für das Grabmonument des Papstes in der Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore Verwendung (HAGER 1929, Kat. 45). Weitere Quellen zu dem »antico uso« der Neubenennung von Statuen führt Cancellieri auf, der erstmals auf die Stelle im Tagebuch des Gigli hingewiesen hat (CANCELLIERI 1811, S. 46 Anm. 1).

⁸² Eine Statue Pauls IV. wird nicht, wie Benedetti schreibt, in den Inventaren von 1671 und 1697 erwähnt. In den beiden Inventaren wird nur das Ehrenmal Innozenz' X. aufgeführt (BENEDETTI 2001, S. 136, S. 248–41 Dokument 6b, S. 270–74 Dokumente 21 und 22). Laut Francesco Valesio befand sich die Statue in einem »cortile del palazzo di Campidoglio sul Monte Tarpeo« (VALESIO 1978a, S. 614f.). In der Bildunterschrift auf dem Kupferstich von Francesco Aquila (Abb. 7) heißt es, die Statue habe »in situ ignobile degl'Orti Capitolini« gelegen (Anhang LX).



8. Carlo Fontana (zugeschr.), Ergänzte Statue Pauls IV. Windsor Castle, Inv. RL 10586

gemeinen sowie im besonderen für Pius V.⁸³ und Paul IV. in der Stiftung von Statuen und Büsten anschaulich wurde. So plante Klemens XI. auf dem Quirinal eine Galerie von Büsten der 24 Vorgänger, die sich für die Angelegenheiten der heiligen Kirche mit großer Anstrengung eingesetzt hatten (»in varii tempi hanno sostenuto con travagli la Chiesa«).⁸⁴ Im Jahr 1708 ließ Klemens auch die Ehrenstatue des Carafa-Papstes durch den Bildhauer Vincenzo Felici mit Kopf und Segensarm ergänzen und neu aufstellen,⁸⁵ ein

⁸³ Es war Klemens XI., der Pius V. 1712 heilig sprach. Zur Kanonisierung vgl. die Klemens gewidmete Biographie Pius' V. von Paolo Alessandro Maffei (MAFFEI 1712, Lib. 8, Kap. 6).

⁸⁴ *Avviso* vom 23.2.1704, publ. von PASTOR 1886–1931, Bd. 15 (1930), S. 371.

⁸⁵ Wie Valesio überliefert, stellte Klemens bereits 1706 erste Überlegungen zur Restaurierung der Statue an (Anhang LV).

Gestus, der ausdrücklich in der Nachfolge des großen Carafa-Verehrers Pius' V. erfolgte.⁸⁶ Klemens' Wertschätzung des Reformpapstes Paul bestimmt auch den Inhalt der Inschrift am Sockel der wiedererrichteten Statue.⁸⁷

Zunächst war die Aufstellung des Bildwerks im Palazzo del Sant'Uffizio geplant, dann verblieb sie aber doch auf dem Kapitol und wurde 1707 (1708 Enthüllung) im Salone des Palazzo Nuovo im Bereich des Eingangs, der zur Galerie führt, errichtet.⁸⁸ In diesem Zustand und an diesem Ort ist die Statue durch einen Kupferstich von Francesco Aquila überliefert, den Paolo Alessandro Maffei in seiner Clemens XI. gewidmeten Sammlung von Darstellungen antiker und moderner Statuen veröffentlichte⁸⁹ sowie durch eine Carlo Fontana zugeschriebene Zeichnung (Abb. 7, 8).⁹⁰ Beide Bildquellen zeigen übereinstimmend die Statue des sitzenden, mit einer Albe und einem Pluviale bekleideten Papstes, der die ergänzte Hand zu einem Redegestus erhoben hat.⁹¹ Die Komposition entspricht dem verbreiteten

⁸⁶ In der Bildunterschrift auf dem Kupferstich von Francesco Aquila wird betont, daß die Wiederherstellung der Memorie in der Nachfolge des Beato Pio V. geschah (vgl. Anhang LX). Pius hatte in seiner Reformpolitik seinem Gönner Paul IV. nachgeifert und das Ansehen des Carafa-Papstes durch die Revision des Prozesses gegen die Carafa-Sippe rehabilitiert. Schon kurz nach dem Beginn seines Pontifikats ließ er Paul ein prunkvolles Grabmal errichten (vgl. dazu SCHALLERT 2005, S. 201–27).

⁸⁷ Anhang LVIII; s. auch BUTZEK 1978, S. 317.

⁸⁸ Dies geht aus den Tagebucheinträgen Valesios unter den Daten 1. Juni 1706, 9. Juli und 2. August 1708, dem Tag der offiziellen Enthüllung des Werks, hervor (Anhang LV–LVII); wie dem Bericht Alessandro Gregorio Capponis zu entnehmen ist, blieb die Statue an diesem Ort stehen, bis sie 1738 in den Palazzo dei Conservatori versetzt wurde. (Anhang LXVI).

⁸⁹ Der Kupferstich scheint der zweiten, erweiterten Ausgabe von 1742 erst im letzten Moment hinzugefügt worden zu sein, da er, wie außerdem auch das letzte Blatt der Sammlung, Tafel 163 mit der Darstellung von Giambolognas »Herkules und Hydra«, als einzige nicht im Index aufgeführt wird. Der Passus zur Paulsstatue in der Einführung von Maffei trägt den Charakter einer Rechtfertigung der Auswahl dieses Darstellungsgegenstandes, der trotz der nicht ganz so guten künstlerischen Qualität gewählt worden sei. Es heißt dort: »Domenico de Rossi architetto di questa nobil opera, [...] abbia avuta intenzione di fare una raccolta delle più stimate statue di Roma, non ha però sdegno porvene alcune d'artifizio meno eccellente, o perchè rappresentassero uomini di chiara memoria, per cui si supplisse alla minor perfezione dell'arte, o perchè portassero seco misteriose, ed erudite osservazioni [...]« (MAFFEI/ROSSI 1742, S. X f.).

⁹⁰ Windsor, RL 10586, 412×287 mm, Feder, grau laviert, Kreidespuren. Die Zeichnung zeigt darüber hinaus, daß die Statue im Salone in einer Nische errichtet worden ist. Ein weiteres Blatt in Windsor Castle (Inv. 10587) zeigt den Grundriß der Nische (STEINMANN 1924, S. 496, Anm. 2; BRAHAM/HAGER 1977, S. 182 f.).

⁹¹ Die Haltung der Hand und der einzelnen Finger unterscheidet sich auf dem Kupferstich und der Zeichnung geringfügig voneinander und ist nicht ganz eindeutig als Rede- oder Segengestus bezeichnet. Die erhobene Hand der Figur war bei deren Schändung 1559 abgeschlagen worden (vgl. z.B. Anhang XX). Dies könnte die Unsicherheit bei der Wahl des Gestus für die Ergänzung im 18. Jahrhundert erklären.

Typus der Papst-Sitzstatuen an Grabmälern und Ehrenstatuen des 16. Jahrhunderts, vergleichbar auch der Grabstatue Pauls IV. von Giacomo Cassignola.⁹² Die Physiognomie des Papstes ist auf dem Kupferstich ebenfalls an dessen Grabstatue angelehnt, während die skizzenhaftere Windsor-Zeichnung das Gesicht schmäler mit kleineren Augen wiedergibt und damit weder an Cassignolas Kopf noch an die nach der Natur geschaffene Bronzebüste Guglielmo Della Portas erinnert. Welche der beiden Darstellungen dem Porträtkopf von Felici eher entspricht, muß offenbleiben, da keine weiteren Informationen zu dessen Aussehen überliefert sind.

Keine dreißig Jahre später, 1734, sollte die Statue des Carafa-Papstes während des Pontifikats Clemens XII. abermals in Bewegung geraten. Die langwierige Suche nach einem geeigneten Platz für das »unbequeme« Bildwerk ist durch das Tagebuch des mit der Einrichtung des Antikenmuseums im Palazzo Nuovo betrauten Antiquars Marchese Alessandro Gregorio Capponi überliefert.⁹³ Zunächst sollte die Figur Pauls IV. der von der Kommune gestifteten, zu diesem Zeitpunkt in Arbeit befindlichen Ehrenstatue des Corsini-Papstes⁹⁴ weichen und in dem neben dem Salone liegenden Raum aufgestellt werden, in dem sich damals noch die Konstantinsstatue befand. Obwohl unverzüglich mit der Aufmauerung des Sockels für die Statue Clemens XII. und den Arbeiten für die Versetzung der Paulsstatue begonnen werden sollte, befand sich letztere dennoch vier Jahre später immer noch an ihrem ursprünglichen Ort im Salone. Im April 1738 wurden die Überlegungen zum Verbleib der Statue wieder aufgenommen. Sie sollte nun in die Aula des Sant’Uffizio transportiert werden. Laut Kardinal Corsini wäre das Bildnis Pauls IV., der die Inquisition als gerichtliche Institution begründet hatte, im Palazzo dell’Inquisizione besser aufgehoben als auf dem Kapitol.⁹⁵ Die erneute Aufnahme der bereits von Clemens XI. geplanten Aufstellung der Statue im Palazzo dell’Inquisizione scheint indes nun wohl eher der diplomatische Versuch gewesen zu sein, die Statue aus den kapitolinischen Palästen zu entfernen, um

dort Platz für die Aufstellung der antiken Bildwerke zu gewinnen, die Clemens XII. kurz zuvor für sein kapitolinisches Antikenmuseum erworben hatte. Bereits 1737 war aus diesem Grund aus dem Saal, in den die Paulsstatue ursprünglich versetzt werden sollte, die Konstantinsstatue entfernt und in den Lateran überführt worden. Auch sollte an Stelle der Paulsstatue nun, im April 1738, nicht mehr die Ehrenstatue für Clemens, sondern eine Apollostatue aufgestellt werden.⁹⁶ Für den Papst und seinen Neffen Kardinal Neri Corsini hatte die kapitolinische Geschichte der Carafa-Statue demnach keinerlei Bedeutung mehr. Sie wurde vielmehr als beliebige Darstellung des Begründers des Inquisitionstrials angesehen. Clemens XII. ignorierte damit die Besitzverhältnisse des Monuments, das nicht vom Papst, sondern vom römischen Volk zu dessen Ehre für die Aufstellung an einem öffentlichen Ort gestiftet worden war und sich *de jure* weiterhin in kommunalem Besitz befand. Die Bedeutung dieses Schrittes muß auch dem mit der Organisation des Abtransports der Paulsstatue betrauten Capponi bewußt gewesen sein, denn er wollte für die Versetzung der Figur von dem öffentlichen an einen kurialen Ort nicht mit der entsprechenden Anordnung durch Kardinal Corsini vorliebnehmen und weigerte sich, den Auftrag ohne ein entsprechendes Chirograph des Papstes auszuführen.⁹⁷ Nach einigen erfolglosen Versuchen des Antiquars, eine solche Ermächtigung direkt von Clemens zu erhalten, bekam er am 1. Mai 1738 unerwartet den Auftrag, im Konservatorenpalast einen Platz für die Statue zu finden. Grund für den Gesinnungswechsel Kardinal Corsinis war der Einspruch der Theatiner und einiger neapolitanischer Kardinäle gegen die Überführung der Statue in den Palazzo del Sant’Uffizio.⁹⁸

Capponi erschien die große Sala degli Orazi e Curiazi zur Aufstellung der Paulsstatue geeignet, wo sich bereits die Statuen Urbans VIII., Leos X. und Sixtus V. befanden. Ein Gutachten des kapitolinischen Architekten Rauzzini riet jedoch wegen statischer Probleme von der Errichtung des Monuments in diesem Saal ab. Man habe aus denselben Gründen

⁹² So auch die Sitzstatue am Grabmal Pauls III. von Guglielmo Della Porta (GRAMBERG 1984, Abb. 19); zum Typus der Sitzfigur an päpstlichen Ehrenmälern vgl. BUTZEK 1978, S. 329.

⁹³ Anhang LXVI. Für den wichtigen Hinweis auf das Tagebuch Capponis danke ich Elisabeth Kieven und Antje Scherner. Eine kommentierte Ausgabe des *Diario* ist inzwischen erschienen (FRANCESCHINI/VERNESI 2005); zu Capponi auch FRANCESCHINI 1993, S.73–80.

⁹⁴ Die Bronzestatue war am 20. Mai 1734 bei Pietro Bracci in Auftrag gegeben worden und wurde erst unter Benedikt XIV. im Jahr 1740 enthüllt (HAGER 1929, S.72f.).

⁹⁵ Anhang LXVI, fol. 53v–54r. Auch im Tagebuch des Francesco Valesio heißt es unter dem Datum des 18. Juli 1738, daß die Paulsstatue in den Palazzo del Sant’Uffizio transportiert werden sollte (VALESIO 1979, S.129f.).

⁹⁶ Ebd.; vermutlich war bereits früher über einen alternativen Aufstellungsort der Bronzestatue für Clemens XII. entschieden worden, denn schon vor dem 20. Mai 1735 hatte man das große Modell des Bildwerks in der Sala degli Orazi e Curiazi im Palazzo dei Conservatori errichtet, wo es erst 1740 durch die vollendete Bronzestatue ersetzt wurde (HAGER 1929, S.72f.).

⁹⁷ Anhang, LXVII, fol. 101v, 102r.

⁹⁸ Anhang LXVI, fol. 58.; vgl. dazu auch der Eintrag unter dem Datum des 13. Juli im Tagebuch des Francesco Valesio, in dem die Beschwerde der neapolitanischen Kardinäle allein als Grund für den Planwechsel genannt wird (VALESIO 1979, S.135). In dem Protokoll einer Senatssitzung ist bereits unter dem Datum des 31. Mai 1738 die Rede von der Versetzung der Statue in den Konservatorenpalast (Anhang LXVIII).

bereits die Statue Innozenz' X. in den Palazzo delle Statue (den Palazzo Nuovo) versetzen müssen. Nach einer weiteren Ortsbesichtigung erfolgte der Vorschlag, die Statue in dem Saal aufzustellen, in dem damals die bronzenen Herkulesstatue stand. Dies wurde jedoch ebenfalls verworfen, da man für den Transport mittels eines Krans die Fenster hätte verbreitern müssen. Die endgültige Lösung fand sich schließlich in einer Variante des ursprünglichen Vorschlags, wonach die Statue in der Sala dei Orazi e Curiazi dicht vor der Fassadenwand plaziert werden sollte, um sie durch dicke Eisenstangen mit dieser zu verankern und somit einen Teil ihres Gewichtes über die tragende Wand ableiten zu können. Vier Jahre nach der Entscheidung, die Paulsstatue aus dem Salone des Palazzo Nuovo zu entfernen, wurde ihre Versetzung im Juni 1738 endlich durchgeführt.⁹⁹ Auf den Wunsch der Konservatoren, die sich für eine würdevolle Aufstellung der Statue im Palazzo dei Conservatori eingesetzt hatten, wurde an ihrem Sockel eine Inschrift angebracht, in der die für die Übertragung verantwortlichen Konservatoren namentlich aufgeführt wurden.¹⁰⁰

An diesem, unter so schwierigen Umständen gefundenen Ort blieb die Statue dennoch nur etwa sechzig Jahre stehen. Ihr Schicksal wurde im Jahre 1798 besiegelt, als die französischen Legislativorgane der *Repubblica Romana* die Figur erneut enthaupteten und den zum Segen erhobenen Arm abschlagen ließen. Neben den beiden Bronzestatuen der Päpste Sixtus V. und Clemens XII., die von den Franzosen wohl auch zum Materialgewinn eingeschmolzen wurden, dürfte bei der Beschädigung der Paulsstatue, der einzigen Marmorstatue, der Wert des Rohmaterials unerheblich gewesen sein, da der Torso nicht sogleich zu Gips zermahlen wurde, sondern noch bis 1824 auf dem Kapitol blieb.¹⁰¹ Vielmehr scheint die Zerstörung vor dem Hintergrund der historische Bedeutung des Dargestellten und vielleicht auch des im Laufe der Zeit ruinierten Zustands des Werkes erfolgt zu sein.¹⁰² Es war die letzte Schändung, der diese Statue anheim fiel. Die Stimme von Francesco Cancellieri, der

1824 die Wiederherstellung und Neuaufstellung des Werks propagierte,¹⁰³ fand kein Gehör. Laut Lanciani wurde der Torso im selben Jahr zum Materialwert durch den Marchese Melchiorri, den späteren *Presidente Antiquario* der kapitolinischen Museen,¹⁰⁴ an den Steinmetzen »Ferrari all'Arco dei Pantani« verkauft.¹⁰⁵ Die Spuren zum Verbleib des Torso der Sitzstatue verlieren sich an dieser Stelle.

Das *ornamento*

Einen anderen Weg als die Statue nahm das von Borghini erwähnte »ricchissimo ornamento«. Bereits drei Tage nach dem Tod des Carafa-Papstes, am 21. August 1559, wurden die Brüder de' Rossi vom Senat aufgefordert, das gesamte *ornamento* innerhalb von zwei Tagen abzunehmen, da sie sonst jegliche Ansprüche daran gegenüber den Auftraggebern verlieren würden. Nur vier Tage später wurden drei Deputierte vom Senat beauftragt, die wiederverwendbaren Teile »ex statua et illius ornamento« auszusondern (Anhang XLIII).

Erneut ist vom *ornamento* gut vier Jahre später im Protokoll einer Senatssitzung vom Oktober 1563 die Rede. Darin wurde über eine Anfrage der Mönche von Santa Maria in Aracoeli entschieden, die um die Schenkung des »ornamento della statua di papa Paolo III« bat, und zwar »per porvi il s^{mo} sacramento et l'immagine della gloriosa Vergine Maria« (Anhang XLVI). Nach weiteren drei Monaten, im Dezember 1563, ging es nochmals in einer Senatssitzung um eine Eingabe der Mönche, die sich ebenfalls auf Teile des Ehrenmals beziehen könnte. Demnach erbaten die Mönche »certi marmi di poco momento quali hora non servono alla fabbrica di campidoglio« für das »adornamento della gloriosissima Vergine Maria«. Eine Randnotiz belegt, daß die Stiftung erfolgt ist.¹⁰⁶

Zwei Jahre später fand das *ornamento* abermals in den kapitolinischen Dokumenten Erwähnung, als die Arbeiten für den Neubau des Palazzo dei Conservatori in vollem Gange waren. In einer Schätzung der Arbeiten vom 17. Mai

⁹⁹ Anhang LXVI, fol. 60r; XLVII; die Ankunft der Statue in der »aula Magna« wird im Protokoll einer Senatssitzung vom 12. Juni 1738 vermerkt (ASC, Credenzzone 6, Bd. 100, fol. 64v [neue Paginierung]).

¹⁰⁰ Anhang LXVI, fol. 60r. Die Inschrift wurde von Pier Luigi Galetti 1760 überliefert (BUTZEK 1978, S. 318, bes. Anm. 321).

¹⁰¹ Schadlos überstanden die Marmorstatuen für Leo X., Paul III. und Gregor XIII. sowie die Bronzefiguren für Innozenz X. und Urban VIII. die französische Revolutionsregierung. Jedoch ging bei allen Monumenten das figürliche Beiwerk verloren. Vgl. dazu weiter unten.

¹⁰² Wie Butzek in ihrer Analyse der Entwicklung der kommunalen Papstehrenstatuen ausführt, haben unter diesen allein die Marmorstatue Pauls IV. und die Peruginer Terrakottastatue Pauls III. den reinen Willen zur Zerstörung herausgefordert. Für alle übrigen Zerstörungen päpstlicher Ehrenstatuen lassen sich andere, präzisere Gründe aufzeigen. BUTZEK 1978, S. 327f.

¹⁰³ CANCELLIERI 1824; BUTZEK 1978, S. 319.

¹⁰⁴ Giuseppe Melchiorri wurde am 21. September 1838 zum »Presidente Antiquario« nominiert (FRANCESCHINI 1987, 68).

¹⁰⁵ LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 208. Die Identität dieses Steinmetzen ist nicht zu klären. In den Dokumenten des Archivs der Accademia di San Luca gibt es keinen Hinweis auf einen Bildhauer mit diesem Namen, der seine Werkstatt oder Wohnung nahe dem Arco dei Pantani in Rom hatte.

¹⁰⁶ Anhang XLVII. Der Ursprung der Marmorstücke ist in der Notiz nicht ausdrücklich genannt. Doch stammen auch diese sehr wahrscheinlich vom Paulsmonument, denn in dem Dokument heißt es, die Stiftung sei mündlich bereits früher zugestanden worden. Das dürfte sich auf die Sitzung vom Oktober beziehen, während der eine entsprechende Entscheidung bereits protokolliert worden war.

1565 ist vom Abbruch des »posamento et ornamento della statua di papa Paolo 4º« die Rede (Anhang XLVIII). Während sich zum *ornamento* keine weiteren Schriftquellen finden lassen, gibt es noch zwei Erwähnungen, die mit der restlosen Beseitigung der letzten Spuren des Ehrenmals im Palazzo dei Conservatori im Zusammenhang stehen. In der bereits erwähnten, im Rahmen der Arbeiten für den Neubau des Palastes erfolgten »stima del lavoro de muro« vom 29. März 1568 werden die Kosten für den Neuverputz des Wandabschnitts veranschlagt, an dem sich das Paulsmonument ursprünglich befunden hatte.¹⁰⁷ Die Archivalie ist wertvoll, da hier die Maße des entsprechenden Wandabschnitts mitgeteilt werden, die einen vagen Hinweis auf die ursprünglichen Dimensionen des Ehrenmals geben. Die genannten Abmessungen von 838 cm Höhe und 318 cm Breite bedeuten, daß zu dem Ehrenmal ein umfangreiches Bei- und Rahmenwerk gehört haben muß.

Eine weitere Nachricht in der »stima« von 1568 bezieht sich hingegen nochmals, wie schon diejenige von 1565, auf die Abtragung des Ziegelsockels der Paulsstatue unter den Arkaden.¹⁰⁸ Man darf diese Notizen wohl als Belege dafür werten, daß endlich, nach fast neun Jahren, keine Spuren des Monuments mehr an prominenter Stelle auf dem Kapitol zu sehen waren: Der Torso war nach einigen Jahren, wie erwähnt, an einem entlegenen Ort des kapitolinischen Areals deponiert worden; ein Teil des *ornamento* war vermutlich erneut in den Besitz der Brüder de' Rossi gelangt, ein weiterer Teil davon war als Stiftung dem Franziskanerkloster von Santa Maria in Aracoeli überlassen worden, und die Verkleidung des Sockels und des Wandabschnitts im zweiten Saal dürften als Rohmaterial in das Depot der am Neubau des Palazzo dei Conservatori tätigen Bauhütte gelangt sein.

Der Begriff des *ornamento* wird in keiner der Quellennotizen, in denen er Verwendung findet, weiter erläutert. Es handelt sich um eine in dieser Zeit geläufige Bezeichnung für jede Art von architektonischem und figürlichem Dekor an Werken der Kleinarchitektur, so etwa an Denkmälern oder Altären. Auch zu anderen kapitolinischen Papstehrenmälern gehörte ein solches Beiwerk. Das *ornamento* keines

dieser Werke hat jedoch die Zerstörungen durch die Franzosen Ende des 18. Jahrhunderts überstanden. Von den insgesamt fünf päpstlichen Ehrenstatuen, die im 16. Jahrhundert auf dem Kapitol errichtet worden waren, wurde neben derjenigen Pauls IV. auch die Bronzestatue Sixtus' V. restlos zerstört.¹⁰⁹ Die Papststatuen der übrigen geschändeten Ehrenmäler wurden ohne jegliches Beiwerk im 19. Jahrhundert in Santa Maria in Aracoeli aufgestellt, die Statuen Pauls III. und Gregors XIII. auf modernen Sockeln und nur diejenige Leos X. auf dem originalen Postament.¹¹⁰ Letzteres läßt vage Schlüsse auf das Aussehen des Beiwerks zu. Wie der Materialbestand nahelegt, wird der Thron Leos sehr wahrscheinlich zu beiden Seiten Fortsetzungen in Form figürlicher oder architektonischer Elemente gehabt haben, denn die Armlehen sind im Unterschied zum Marmor des Thrones aufgemauert und verputzt. Entsprechende Spuren sind auch auf der Oberseite des breiten, querovalen Sockels sichtbar. Während Butzek vermutete, daß dort eine Rahmenarchitektur errichtet gewesen sei, wies Zollikofer darauf hin, daß es sich hierbei um figürliches Beiwerk gehandelt haben muß, da auch das Sixtus-Monument nur solches aufgewiesen habe. Letzteres aber sei nachweislich in ausdrücklicher Anlehnung an das Leo-Monument entworfen worden.¹¹¹ Die ähnliche Form des Sockels der beiden Monamente belegt, daß der Wunsch, die beiden Werke mögen sich formal entsprechen, befolgt wurde. Dies übermitteln die schriftlichen und bildlichen Quellen zum Sixtus-Monument, bei dem laut Vertrag seitlich der Armlehen des päpstlichen Thrones je ein Löwe, das Peretti-Wappentier, mit weiteren Ornamenten anschließen sollte (Abb. 9).¹¹² Auch für das Ehrenmal Gregors XIII. ist als Bestandteil des *ornamento* das Wappentier, der Drache, überliefert. In den Quellen zu diesem Werk findet außerdem ein Feston Erwähnung.¹¹³

Aus den genannten Quellen läßt sich folgern, daß das figürliche Beiwerk für gewöhnlich aus den Wappenmotiven der jeweiligen Familie bestand. Die Monamente waren wohl zumeist auf einem Sockel vor einer Wand oder in einer

¹¹⁰ Zum Schicksal der einzelnen Papstmonumente vgl. BUTZEK 1978.

¹¹¹ BUTZEK 1978, S. 303; ZOLLIKOFER 1994, S. 83, 87.

¹¹² Im Vertrag mit dem beauftragten Bildhauer Taddeo Landini heißt es im Wortlaut: »... la seggia habbia d'aver per ornamento dalle bande due leoni bene accomodati con gratia che facciano le due sponde, et legati con altri ornamenti attorno...« (publ. von PECCHIAI 1950, S. 171; zum Beiwerk s. auch BENOCCI 1989, S. 118, 121).

¹¹³ In den Quellen zum Ehrenmal Gregors XIII. wird ein *ornamento* in Form zweier Drachen – dem Wappentier der Buoncompagni – aus gelbem Marmor erwähnt. Leider sind keine bildlichen Quellen zu diesem Zustand überliefert. Der einzige Hinweis ist ein von Chacón publizierter Kupferstich aus dem Jahr 1677, auf dem die Sitzstatue in einer Nische zu sehen ist, die von anscheinend verschiedenfarbigem Stein gerahmt ist (CHACÓN 1677, Bd. 4, S. 39f.; BUTZEK 1978, S. 287, 482f., Abb. 18; ZOLLIKOFER 1994, S. 85–87).

¹⁰⁷ Anhang XLIX, fol. 769v.

¹⁰⁸ Anhang XLIX, fol. 770v.

¹⁰⁹ Das Exemplar der Zerstörung einer kommunalen Papststatue war aber bereits Jahre zuvor an zwei Statuen Julius' II. statuiert worden, und zwar der Stuckfigur, die 1507 an der Fassade des Palazzo Comunale errichtet worden war und der ein Jahr später vollendeten, an der Fassade San Petronio aufgestellten Bronzestatue. 1511 wurde die Stuckfigur und 1512 die Bronzestatue gestürzt (BUTZEK 1978, S. 77–101). Im 17. Jahrhundert lief auch die kapitolinische Statue Urbans VIII. Gefahr, der Zerstörung anheimzufallen, was im letzten Moment abgewandt werden konnte (dazu STEINMANN 1924, S. 492; BERTELLI 1990, S. 225f.).

Der Hochaltar von Santa Maria in Aracoeli



9. Kapitolinisches Ehrenmal Sixtus' V., Holzschnitt. Aus FRANZINI 1643, S. 558

Nische errichtet, die, wie das Ehrenmal Gregors XIII., mit farbigem Marmor verziert sein konnte.¹¹⁴ Weitere figürliche Bestandteile sind für kein Ehrenmal überliefert.

Im Unterschied dazu war das Monument für Paul IV. wesentlich reicher ausgestattet. Der Beschreibung Borghinis sowie der Überlieferung zu den Dimensionen des Wandabschnitts, an dem das Monument errichtet worden war, folgend, verfügte es über ein Beiwerk von vier Figuren sowie einen aufwendigen architektonischen Apparat und dürfte damit alle sowohl bis zu diesem Zeitpunkt als auch später realisierten Ehrenmäler an Größe übertroffen haben. Vor diesem Hintergrund überrascht es, daß das Beiwerk in den kapitolinischen Dokumenten zum Paulsmonument immer nur einfach als *ornamento* bezeichnet wurde, ohne Hervorhebung seiner herausragenden Größe.¹¹⁵

Einige Teile des Ehrenmals gelangten 1563, wie erwähnt, als Stiftung für das »adornamento della gloriosissima Vergine Maria« in den Besitz des Klosters von Santa Maria in Aracoeli. Bereits im 18. Jahrhundert hatte der Franziskanermönch Casimiro die oben genannten Dokumente publiziert und inhaltlich auf den Hochaltar bezogen.¹¹⁶ Diese Beschreibung läßt sich sowohl durch die Chronologie der Baugeschichte von Santa Maria in Aracoeli¹¹⁷ als auch durch die genaue Untersuchung der Ädikulaarchitektur des Hochaltars bestätigen (Abb.10).

Die Chronologie

Im Jahre 1561 war im Rahmen der tridentinischen Kirchenreform unter Pius IV. in Santa Maria in Aracoeli mit dem Bau einer großzügigen Apsis für den Mönchschor begonnen worden.¹¹⁸ Wie Casimiro überliefert, ordnete Pius auch an, für den Gottesdienst hinderliche Monamente, vor allem die Grabmäler, aber auch die Schola Cantorum sowie den Altar mit der seit 1370 als Lukasmadonna verehrten Marienikone aus dem Hauptschiff zu entfernen.¹¹⁹

Mit dem Neubau des Chors wurde zudem ein größerer Hauptaltar erforderlich. Dort befand sich noch zu diesem Zeitpunkt das 1512 von Sigismondo Conti gestiftete Gemälde der ›Madonna di Foligno‹ von Raffael. Während die Umbauarbeiten für den neuen Chor und die Arbeiten für die Hochaltarädikula im Gange waren, stellten die Erben des Stifters Ansprüche an den Konvent von Santa Maria in Aracoeli, um das Gemälde in die Kirche des Franziskanerinnenklosters Sant'Anna in Foligno zu überführen. Es ist dort auf dem Hochaltar spätestens seit dem 23. Mai 1565 nachweisbar.¹²⁰ Die Weihe des neuen Hochaltars in Santa Maria in Aracoeli erfolgte indes am 15. Juni 1565.¹²¹

¹¹⁴ CASIMIRO 1845, S. 56; vgl. auch LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 208; ders. 1903, Bd. 2, S. 71.

¹¹⁵ MALMSTROM 1973, Kap. IV., bes. S. 89–94.

¹¹⁶ Der Grundriß der alten Apsis ist in der Struktur des Fußbodens im Chorbereich dicht hinter dem heutigen Hochaltar noch sichtbar. Obwohl die alte Apsis deutlich kleiner war, stand der ehemalige Hochaltar dennoch etwa an der gleichen Stelle wie der heutige. BLAAUW 1996, S. 83–110 (bes. 96–98).

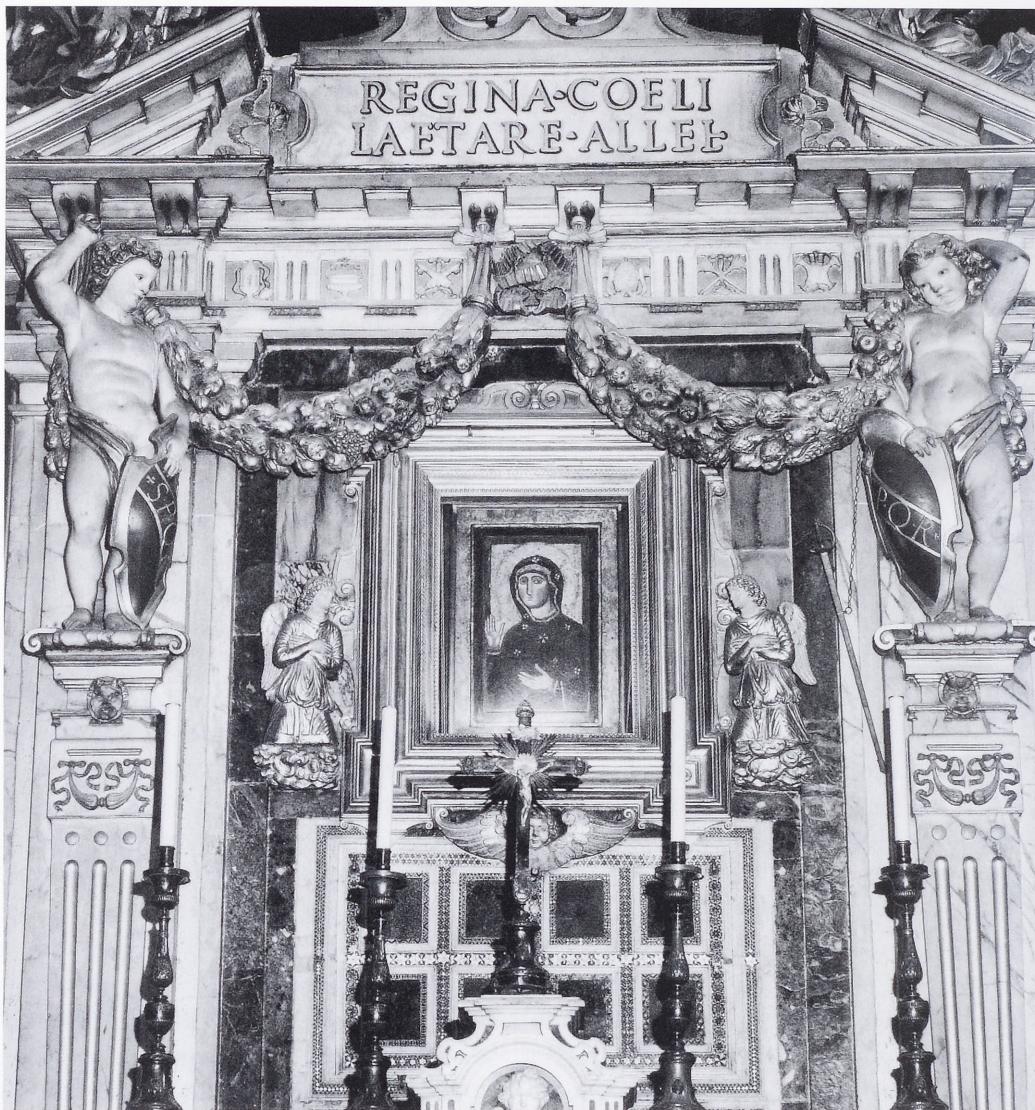
¹¹⁷ CASIMIRO 1845, S. 53. Die Anordnung zur Entfernung der Grabmäler geht auf Paul IV. zurück. Sie wurde aber erst nach der erneuten Aufruforderung Pius' IV. umgesetzt.

¹¹⁸ Dies besagt eine Inschrift auf dem Rahmen des Bildes sowie eine Tafel in der Conti-Kapelle in Sant'Anna in Spoleto mit den Angaben zum Maler, Auftraggeber und dem Datum der Aufstellung (REDIG DE CAMPOS 1961, S. 186; SCHRÖTER 1987, S. 48).

¹¹⁹ Das Datum überliefert CASIMIRO 1845, S. 204; vgl. SHEARMAN 2003, S. 1117.

¹¹⁴ Vgl. Anm. 113.

¹¹⁵ Ob der Konservator Giacomo Muti in seiner Rechtfertigung für die Statuenstiftung 1555 mit der Formulierung »statua [...] eiusque omnibus ornamentis«, bereits ein außergewöhnlich umfangreiches Beiwerk, wie es das Paulsmonument dann erhalten sollte, intendierte, sei dahin gestellt (vgl. Anhang I).



10. Rom, Santa Maria in Aracoeli, Hochaltar

Obgleich sich Raffaels Gemälde zur Zeit der Marmorschenkung im Herbst und Winter 1563 also noch in Santa Maria in Aracoeli befand, war der neue Altar wohl trotzdem nicht für dieses,¹²² sondern von Anfang der Planung an für die Marienikone vorgesehen.¹²³

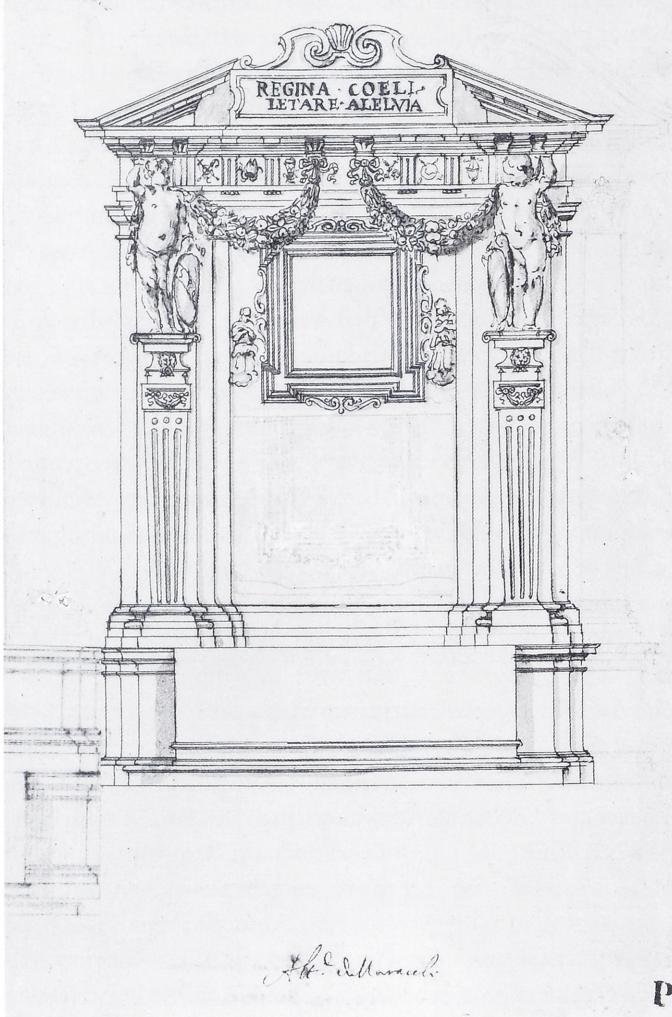
Einige Gründe sprechen für diese These: Den Anstoß zur Versetzung des Gnadenbildes hatte Pius' IV. mit seinem Wunsch gegeben, den Marienaltar aus dem Mittelschiff zu

entfernen. Es mußte also ein neuer, der großen Verehrung des Gnadenbildes gemäßer Platz gefunden werden. Die in diesen Jahren während des Konzils von Trient vieldiskutierten Vorgaben der Funktion und angemessenen Präsentation von Marien- und Salvator-Ikonen dürften dann den Ausschlag zur Wahl des Hochaltars gegeben haben. Der Hochaltar von Aracoeli ist damit das früheste nachtridentinische Beispiel für die Inszenierung einer Marienikone auf einem Hochaltar.

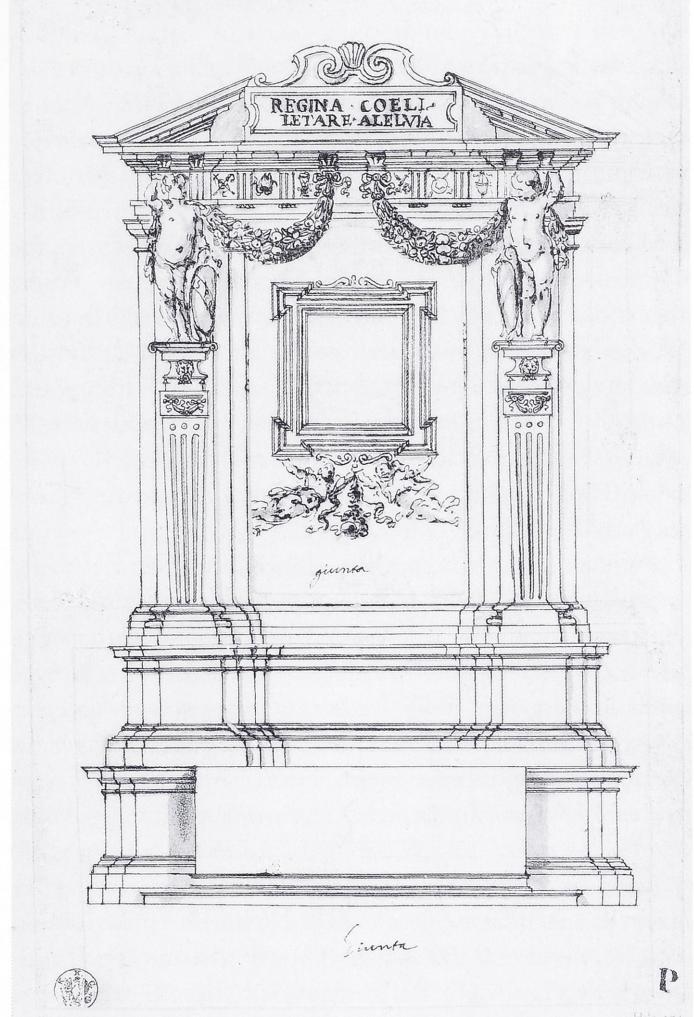
¹²² Vergleicht man die Maße der Ädikula, die eine Fläche von 200×344 cm rahmt, mit denen der Madonna di Foligno (194×320 cm), läßt sich eine annähernde Übereinstimmung feststellen, die dieser These widersprechen könnte. Die in der Literatur angegebenen Maße des Raffael-Gemäldes variieren leicht: 320×194 cm (BLAAUW 1996, S. 96); 300×198 cm (REDIG DE CAMPOS 1961, S. 184–97, bes. 186); 291×191 cm (SCHRÖTER 1987, S. 48). Die Ädikula wurde aber offensichtlich nicht an die Maße des Gemäldes angepaßt, sondern in Aracoeli unverändert in der auf die ursprüngliche Bestimmung als Ehrenmal zurückgehenden

Größe aufgestellt. Die Maße der Rahmung sind durch die von Borghini mit »cinque bracia, e mezo«, also 320 cm bezeichneten Höhe der Paulusstatue festgelegt und sie ist damit annähernd gleich hoch wie das Gemälde Raffaels (BORGHINI 1584, S. 596. Siehe dazu auch weiter unten).

¹²³ Dies wird in der Forschung übereinstimmend – ohne weitere Begründung – angenommen (MALMSTROM 1973, S. 93, Anm. 178; SCHRÖTER 1987, S. 47; FERINO-PADGEN 1990, S. 177f.; WOLF 1990, S. 233; BLAAUW 1996, S. 98, zuletzt Kirstin Noreen, The High Altar of Santa Maria in Aracoeli (Rome): Recontextualizing a Medieval Icon, in Vorbereitung).



11. Anonym, Hochaltar von Santa Maria in Aracoeli. Berlin, Kunstsbibliothek, Bibliothek Lipperheide, Inv. Hdz 174



12. Anonym, Hochaltar von Santa Maria in Aracoeli mit Varianten. Berlin, Kunstsbibliothek, Bibliothek Lipperheide, Hdz 174

Geht man davon aus, daß diese Aufstellung von langer Hand geplant war, überrascht die unausgewogene Einfügung der kleinen Marienikone in die Ädikularahmung. Das Gnadenbild ist, flankiert von zwei quattrocentesken Engeln in Anbetung, über zwei cosmatesken Spoliensplatten angebracht. Es ist dabei so weit an den oberen Rand gerückt, daß es diesen berührt. Grund für die Unausgewogenheit der Komposition sind die beiden Spoliensplatten, die vermutlich von der alten, um 1561 abgebrochenen Schola Cantorum stammen.¹²⁴ Die jeweils aus acht Einzelplatten bestehenden, cosmatesk gerahmten Schrankenpanele nehmen exakt den verbleibenden Platz zwischen dem Gnadenbild und dem unteren Rand der zur Verfügung stehenden Fläche ein. Offensichtlich wünschte man, die beiden Schranken intakt in das Altarensemble einzufügen und sie nicht einfach als kost-

bares Rohmaterial, in ihre einzelnen Platten zerlegt, als Rahmung für die Lukasmadonna zu verwenden. Ob man dies als einen frühen Versuch »christlicher Archäologie« werten darf, wie er sich in den darauffolgenden Jahrzehnten mit den Bestrebungen Cesare Baronios und anderer durchsetzt, sei an dieser Stelle dahingestellt. Hervorzuheben ist aber, daß den beiden Chorschrankenplatten ein Platz auf dem Hochaltar zugewiesen wurde, der sie der Lukasmadonna fast ebenbürtig erscheinen läßt. Hinter der auf den ersten Blick unbefriedigenden Komposition steht demnach eine im Geiste der Tridentiner Beschlüsse gut überlegte Lösung. Dennoch war man auf Dauer damit nicht zufrieden. Dies legt eine Zeichnung nahe, auf der zwei alternative Gestaltungen zum Hochaltar vorgeschlagen werden (Abb. 11, 12).¹²⁵

¹²⁴ MALMSTROM 1973, S. 203–06.

¹²⁵ Berlin, Kunstsbibliothek, Bibliothek Lipperheide, Inv. Hdz 174, braune Tinte, braun und grau laviert, Feder und Bleistift.

Exkurs: Die Berliner Zeichnung Hdz 174

Das von Sabine Jacob 1975 publizierte, aber in der Forschung bislang nicht berücksichtigte Blatt gibt den Altar in seinem heutigen Bestand wieder, bis auf die Schranken der Scola Cantorum unter dem Madonnenbild, die fehlen. Auf zwei aufgeklebten Blättern werden Varianten vorgeschlagen, zum einen zur Einpassung der Lukasmadonna in das Rahmenfeld, die hier nun vom oberen Rand der Fläche abgerückt, von zwei Engeln emporgetragen wird, und zum anderen zur Höhe des Altarensembles insgesamt, das mittels einer eingefügten Sockelzone über der Mensa erhöht wird. Zudem ist rechts neben dem in brauner Feder ausgeführten Altaraufbau eine freistehende Säule mit einem volutenförmigen Giebelsegment in sehr schwacher Bleistiftzeichnung erkennbar.

Die Zeichnung ist eine der wenigen bildlichen Überlieferungen zum Hochaltar. Mit der von Jacob vorgeschlagenen Datierung zwischen 1563 und 1565 könnte sie wichtige Informationen zur Entstehungsgeschichte des Altars liefern. Doch erweist sich diese Datierung bei genauer Untersuchung als zu früh. Die Zeichnung ist sehr wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Neuweihe des Altars am 21. September 1725 entstanden, wie im folgenden kurz ausgeführt sei.¹²⁶

Auf dem Blatt wird eine Variante für die Gestaltung der Fläche vorgeschlagen, deren Maße bereits durch die für den Altar verwendete Rahmung des Ehrenmals vorgegeben sind. Dies besagt auch die Beschriftung auf der Rückseite des Blattes: »Altare d'Araceli con la giunta che si pensa da fare.«¹²⁷ Man gedachte demnach die Varianten der mit dem Wort »giunta« (Hinzufügung) beschrifteten aufgeklebten Blätter zu realisieren und damit die bestehende Situation zu verändern (Abb.12). Zudem weisen die Kompositionsvorschläge für die Marienikone mit den frei schwebenden Engeln sowie für die Architektur mit dem volutenförmigen Giebel und der seitlichen Verbreiterung durch eine Säule auf einen späteren Entstehungszeitpunkt der Zeichnung hin. Für die Datierung des Blattes ist aber vor allem die Variante zur Erhöhung des Ensembles mittels einer eingefügten Sockelzone aussagekräftig. Wie noch heute am Altar sichtbar ist, an dem im übrigen keine der vorgeschlagenen Veränderungen realisiert wurde, wird der untere Teil der seitlichen Pilaster von einem Aufsatz verdeckt, der zusammen mit dem 1723 datierbaren Antependium entstanden ist.¹²⁸ Auch die Spoliensplatten werden dadurch verdeckt. Dies dürfte den Ausschlag für den Plan gegeben haben, auf die

Platten zugunsten einer ausgewogenen Komposition mit der zentral plazierten Lukasmadonna zu verzichten.

Der Vorschlag zur Erhöhung des Ensembles wird daher in Zusammenhang mit der Hinzufügung des Altaraufsatzen von 1723 stehen. Sie dokumentiert die Intention, den Altar bis zu dessen Neuweihe im Jahre 1725 umfassend durch Eingriffe neu zu gestalten, die nicht nur die Höhe und Breite der Ädikula,¹²⁹ sondern auch die Präsentation der Marienikone betroffen hätten. Unberührt von diesen Vorschlägen blieb aber das Kernstück der Ädikulaarchitektur, die Rahmung der zentralen Fläche mit den originalen Maßen des 16. Jahrhunderts, die denen des Ehrenmals entsprechen dürften. So mußte man 1565 die unausgewogene Komposition der Marienikone mit den beiden Spoliensplatten akzeptieren, um den Aufwand für die Anpassung der Architekturrahmung des Ehrenmals an seine neue Bestimmung so gering wie möglich zu halten.

Der Materialbestand: Rahmenwerk und Knabenfiguren

Das Altarhaus besteht aus einer Marmorblende auf der Vorderseite und einem aus Ziegelsteinen gemauerten Gehäuse, das an der Rückseite nicht geschlossen ist (Abb.10).¹³⁰ Ein gesprengter Giebel, der die Inschrift REGINA COELI LAETARE ALLEL[UIA].¹³¹ rahmt und auf dem zwei Engel in Anbetung des von Strahlen umgebenen Christusmonogramms knien, bildet den oberen Abschluß. Die Fläche für das Altarblatt wird von Pilasterbündeln toskanischer Ordnung flankiert, vor denen auf kannelierten Vorlagen je eine marmorne Knabenfigur steht. Im oberen Teil, unter den Figurenbasen, die aus einem zur Volute gerollten Blatt bestehen, sind die Vorlagen mit einem ornamental Motiv mit krausen Bändern sowie einer kleinen anthropomorphen Maske, die mit zwei kleinen Hörnern versehen ist, verziert. Die Knabenfiguren stehen aufrecht und stützen jeweils ein Schild mit der Aufschrift »SPQR« vor sich auf den Boden. In der anderen, erhobenen Hand halten sie einen Feston, der

¹²⁶ Das Datum der Neuweihe überliefert CASIMIRO 1845, S.205.

¹²⁷ Zit. nach JACOB 1975, Kat.21.

¹²⁸ CASIMIRO 1845, S.204. JACOB 1975, Kat.21. Vgl. auch Anm.145.

¹²⁹ Die idealisierte Darstellung der Altarädikula auf einem Kupferstich, der eine von Papst Benedikt XIII. aus Anlaß der Kanonisierung der heiligen Margarethe von Cortona im Jahr 1728 zelebrierte feierliche Messe wiedergibt, zeigt einen durch seitliche Säulen verbreiterten Aufbau, der den seitlichen Erweiterungen auf der Berliner Zeichnung sehr ähnlich ist (LOMBARDO/PASSARELLI 2003, S.122).

¹³⁰ Die offene Rückseite ist durch einen 1625 von Gregorio da Tivoli geschaffenen Altar aus Nußholz verstellt.

¹³¹ Die Inschrift geht auf die mariatische Antiphon zurück, die im Mittelalter im Zusammenhang mit der Gregorpestlegende in das römische Antiphonale Eingang fand. Die Inschrift dürfte daher erst zusammen mit der Aufstellung der als Lukasmadonna verehrten Marienikone auf dem Hochaltar angebracht worden sein (WOLF 1990, S.112, 130–35; 156–60; zur Bedeutung der Marienikone von Santa Maria in Aracoeli S.228–35).

in der Mitte eines mit Metopen und Triglyphen verzierten Schmuckfrieses befestigt ist.

Wie der Zustand der einzelnen Elemente der Altarädikula anschaulich belegt, gehörten nicht nur – wie erstmals von Schwager vorgeschlagen – die beiden Knaben, sondern auch die architektonischen Elemente für die gesamte Marmorverblendung des Retabels, also die Pilaster, der Metopenfries und der Sprenggiebel zur Senatsschenkung.¹³² Dies hat bisher in der Forschung keine Beachtung gefunden.¹³³

Am deutlichsten gibt sich die Provenienz der vom Ehrenmal stammenden Marmorstücke durch die päpstlichen Insignien in den Metopen des Schmuckfrieses zu erkennen, die ebenso in der Rahmung des Porträts Pauls IV. von Nicolaus Beatrizet erscheinen (Abb. 4). Die Zurückhaltung, die in diesem Hinweis auf die Macht des dargestellten Papstes liegt, entspricht der Natur des Monuments als kommunale Stiftung. Sehr wahrscheinlich wurde die Autorität des Dargestellten nicht weiter durch ein mit Schlüsseln und Tiara bekröntes Papstwappen deutlich gemacht, sondern allenfalls durch heraldische Elemente wie etwa den Peretti-Löwen. Das aus einfachen horizontalen Streifen bestehende Carafa-Wappen wäre in dieser Form, als figürliches Beiwerk, jedoch nicht darstellbar gewesen. Es könnte aber als Relief am Sockel angebracht gewesen sein.¹³⁴

Üblich war außerdem die Anbringung von SPQR-Wappen. Diese verweisen hier in Form der Wappenschilder wesentlich auffälliger auf den Auftraggeber und Stifter, den römischen Senat und das Volk, als bei den übrigen päpstlichen Ehrenmälern.¹³⁵ Für die Mönche von Aracoeli dürfte kein Anlaß bestanden haben, die großen Wappen am Hochaltar zu beseitigen, tritt doch die römische Kommune dadurch auch hier in ihrer tatsächlichen Funktion als Stifter des Werks in Erscheinung, überdies an dem Altar für eine Lukasmadonna, deren Bedeutung eng mit der Geschichte

des römischen Volks verbunden ist.¹³⁶ Die prominenten Wappen machen überdies die besondere Stellung der Ara-coeli-Kirche in der Stadtgeschichte Roms augenfällig, die seit der Wiederherstellung des Senats im Jahre 1143 bisweilen auch Ort städtischer Ereignisse wurde.¹³⁷

Es gibt einige Spuren, die auf Anpassungen der Elemente des Ehrenmals an die neue Bestimmung als Altarädikula hinweisen. Diese betreffen jedoch vor allem die figürliche Dekoration, weniger den architektonischen Rahmen. Zum Aussehen und den Dimensionen der Architektur sind leider auch aus der erwähnten »stima del lavoro de muro« keine konkreten Hinweise zu erhalten.¹³⁸ Die Maße des dort beschriebenen Wandabschnitts von 318cm Breite und 838cm Höhe lassen sich nicht mit den überlieferten Teilen der Altarädikula in Verbindung bringen, die um mindestens zwei Meter niedriger und um einen knappen Meter breiter als der Wandabschnitt ist. Die genannten Dimensionen sind als maximale Höhe und Breite eines Wandmonumentes der Zeit in ihrer Unproportioniertheit undenkbar. Aus den Angaben der »stima«, die nicht nur die Höhe und Breite des fraglichen Wandabschnitts beschreibt, sondern auch dessen ausgehöhlte Tiefe mit 44 Zentimetern angibt, ist aber zu folgern, daß es sich bei dem Paulsdenkmal um ein Wandmonument mit wenigstens einer Nische gehandelt haben dürfte. Dies wird durch den Materialbestand der Altarädikula bestätigt. Die weißgraue Marmorrahmung besteht aus einer flachen Frontblende, deren geringe Dicke an den Rändern erkennbar ist. Hier unterscheidet sich der Marmor der Blende von den aufgemauerten und verputzten Seitenwänden des Altarhauses und die Profile der Front wurden hier, vermutlich nachträglich, in Stuck fortgesetzt.

Die These, daß es sich bei dem Carafa-Ehrenmal um ein Wandmonument mit zentraler Nische gehandelt haben muß, läßt sich zudem durch eine Übereinstimmung zwischen der Binnenstruktur des Ehrenmals bzw. seiner Rahmung und der Altarädikula stützen. Die Höhe der Rahmung für das Altarblatt (344 cm) dürfte mit der für die laut Borghini ca. 320 cm hohen Papststatue¹³⁹ geschaffenen Nische

¹³² Laut Casimiro wurde die Giebelbekrönung, die darauf knienden Engel und das Christusmonogramm 1691 vom Franziskanermönch Vincenzo da Bassiano zusammen mit der seitlichen Schranke mit Figuren der heiligen Bernhardin von Siena und Johannes von Capistrano angefertigt (CASIMIRO 1845, S. 206).

¹³³ Sowohl SCHWAGER (1973) als auch BUTZEK (1978) gingen nur auf die beiden Knabenfiguren am Hochaltar ein.

¹³⁴ Formal vergleichbar wäre dies mit der durch einen Kupferstich überlieferten, verlorenen Statue Clemens' XI. von Angelo De' Rossi, bei der es sich jedoch um eine private und nicht um eine kommunale Stiftung gehandelt hat (HAGER 1929, Kat. 65, Abb. 34).

¹³⁵ Es ist davon auszugehen, daß sich das SPQR-Wappen zumeist in leichter Relieferhebung am Sockel befand, wie bildliche Quellen für die Monumente Sixtus' V. und Urbans VIII. belegen (vgl. unsere Abb. 9). Für die Ehrenstatue Urbans VIII. überliefern die Kupferstiche von Francesco Aquila und von Guillaume Chasteau (nach Lazzaro Baldi) die SPQR-Wappen, an deren Stelle sich heute jedoch zwei Inschriften befinden, die auf die Neuerrichtung der Statuen im Jahr 1816 verweisen (BORBONI 1661, Tafel vor S. 269; MAFFEI/ROSSI 1742, Taf. 152).

¹³⁶ Auch das Tabernakel, in dem sich die Lukasmadonna seit dem Mittelalter befunden hatte, scheint bereits eine kommunale Stiftung gewesen zu sein. Das Ziborium der Marienikone von Santa Maria Maggiore, die für die römische Geschichte bedeutsamste Lukasmadonna im Mittelalter, war ebenfalls vom Senat und Volk Roms gestiftet worden (WOLF 1990, S. 226, 243).

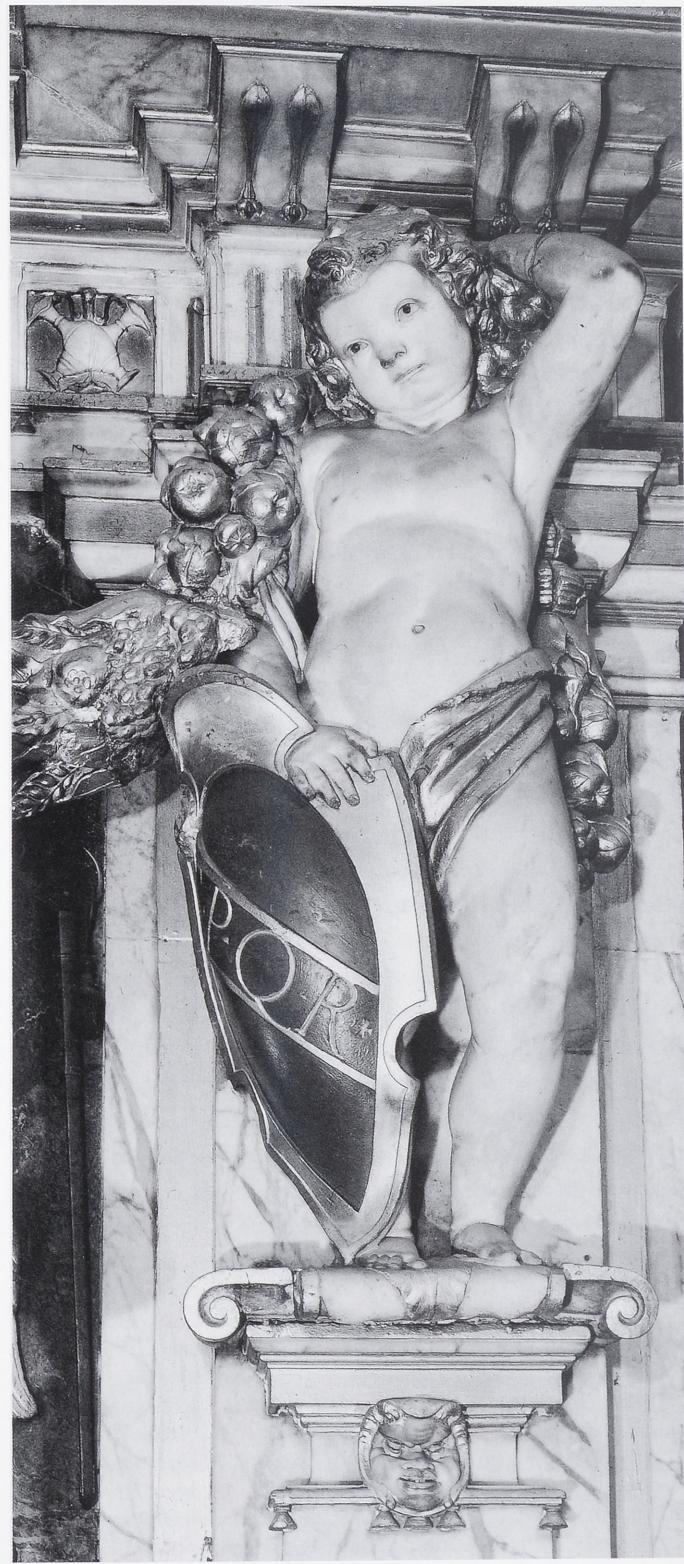
¹³⁷ So etwa trat das Parlament dort gelegentlich zusammen und vor der Kirche wurde bisweilen Gericht gesprochen (vgl. BUCHOWIECKI 1970, S. 481; ARMELLINI 1942, S. 666).

¹³⁸ Anhang XLIX, fol. 769v.

¹³⁹ Die Maßangabe Borghinis läßt sich durch die Zeichnung der 1707/08 wieder ergänzten Statue von Carlo Fontana bestätigen. Die Maßskala von zehn *palmi romani* am unteren Rand der Zeichnung erlaubt eine ungefähre Berechnung der Höhe der Sitzstatue mit dem ergänzten Kopf von Vincenzo Felici, die demnach ohne Sockel etwa 312 cm betragen haben muß.



13. Vincenzo und Nardo de' Rossi (?), Knabe mit SPQR-Wappen, Marmor, H. ca. 180 cm. Rom, Santa Maria in Aracoeli, Hochaltar



14. Vincenzo de' Rossi und Battista Lorenzi, Knabe mit SPQR-Wappen, Marmor, H. ca. 180 cm. Rom, Santa Maria in Aracoeli, Hochaltar

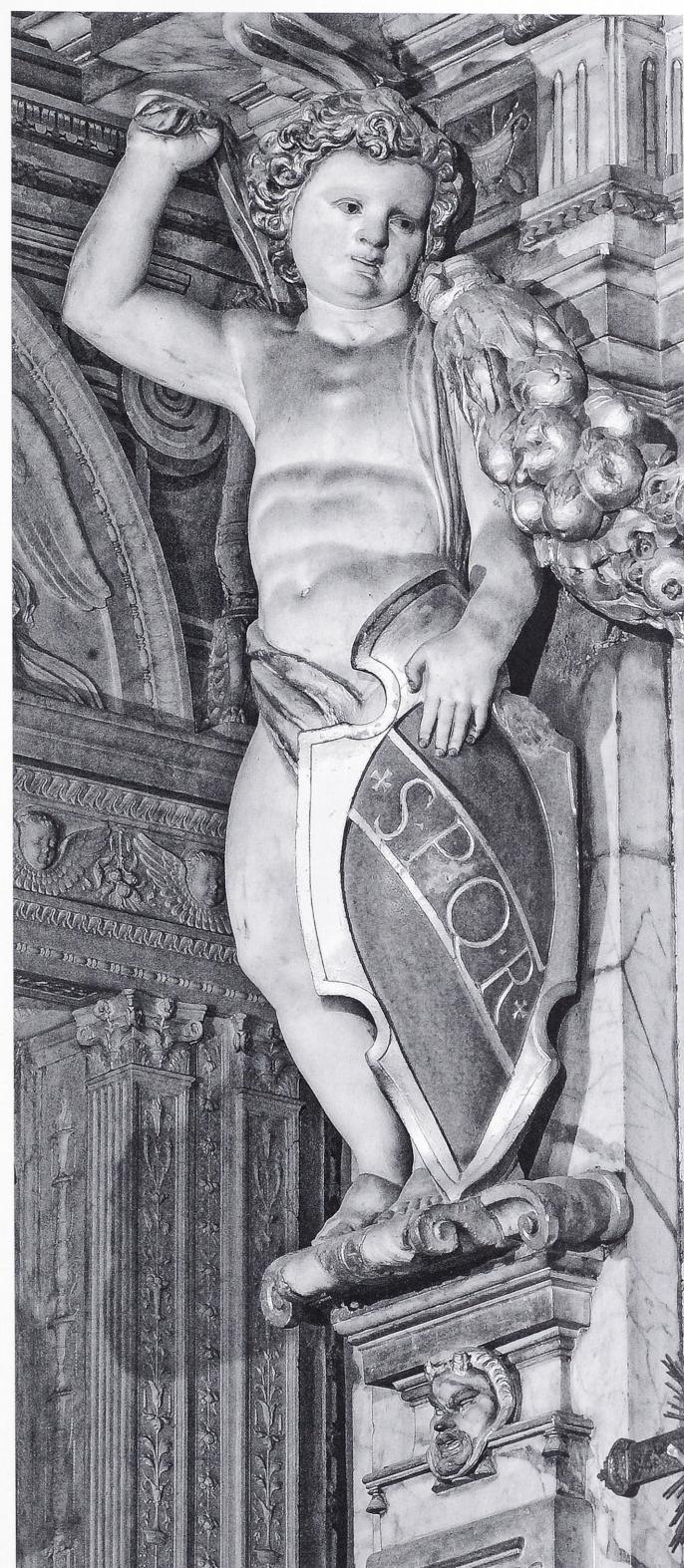
annähernd übereingestimmt haben. Auch die Breite scheint nicht verändert worden zu sein, denn die obere, aus einem einzigen Stück Marmor bestehende Profilleiste der Rahmung weist keine Spuren einer Anpassung auf.

Deutlich sichtbar sind die Spuren erfolgter Anpassungen am figürlich-ornamentalen Beiwerk, und zwar insbesondere an den beiden Wappen tragenden Fanciulli sowie den von diesen getragenen Festons (Abb.13, 14). Die heutige Aufstellung der Figuren entspricht sicherlich nicht mehr der originalen, zweifellos aber waren diese Teile des Ehrenmals, wie Schwager bereits vermutet hatte. Dafür spricht zum einen die annähernde Übereinstimmung der von Borghini überlieferten Maße von ungefähr drei *braccia fiorentine* mit der tatsächlichen Höhe der Statuen von etwa 180 cm.¹⁴⁰ Zum anderen sind sie mit den SPQR-Wappen, die auf die Herkunft vom kapitolinischen Denkmal deuten, aus einem einzigen Marmorstück gearbeitet. Sehr wahrscheinlich trugen sie jedoch nicht die schweren Fruchtgirlanden, sondern hielten nur die ursprünglich länger herabfallenden Tücher in ihren Händen, die sie spielerisch mit den Wappen verbunden. Dies legt eine leicht beschädigte, unebene Stelle an den oberen Einkerbungen der beiden Kartuschen, die dort offensichtlich abgearbeitet worden sind, nahe, da hier ursprünglich die Tücher entlanggeführt gewesen sein dürften (Abb.15). Genau das gleiche spielerische Motiv verwendet de' Rossi auch am Wappen über dem Eingang zur Cesi-Kapelle, wo die Tücher ebenfalls über die Oberkörper der Putten gelegt und durch die oberen Einkerbungen der Wappenkartusche gezogen sind (Abb.16).

Die Fruchtgirlanden sind aus zwei Festons zusammengesetzt: Von der Mitte des Frieses hängt jeweils ein vollständiger Feston herab, an dessen in Blättern gefaßtem Ende eine halbe weitere Fruchtgirlande anschließt, die den Abstand bis zu den seitlich stehenden Knaben überbrückt. Die ebenfalls aus Blättern gebildeten Enden der Girlanden sind an Tüchern befestigt, die von den Figuren hoch erhoben gehalten werden. Hinter ihren Rücken gehen die Tücher abermals in Festons über.

Die krausen, über der mittleren Metope ornamental angeordneten Bänder, die zur Befestigung der Festons dienen, kehren an den Pilastervorlagen und seitlich der Inschrift im Giebel wieder. Hier wird das rechte Band von der für den Hochaltar angefertigten Schrifttafel überschnitten, was dafür spricht, daß dieses, wie wohl auch der Sprenggiebel, bereits zum Ehrenmal gehört hatten.¹⁴¹

Unklar bleibt, wo das andere Ende der vollständig erhaltenen Festons befestigt gewesen sein könnte, denn die erhöhenen Händen der Fanciulli hätten diese nicht erreicht. Da



15. Vincenzo und Nardo de' Rossi (?), Knabe mit SPQR-Wappen, Marmor. Rom, Santa Maria in Aracoeli, Hochaltar

¹⁴⁰ BORGHINI 1584, S.596.

¹⁴¹ Vgl. Anm.131.



16. Vincenzo de' Rossi und Werkstatt, Putten mit Cesi-Wappen.
Rom, Santa Maria della Pace, Cappella Cesi

sich die Knabenfiguren ursprünglich sicherlich nicht an diesem Platz befunden haben, hätten die Festons an ihrer Stelle im oberen glatten Bereich der Pilastervorlagen¹⁴² fixiert gewesen sein können mit zwei seitlich tropfenförmig herabhängenden Enden, in der Form, wie es etwa am Grabmal der Cecilia Orsini von Leonardo Sormanni realisiert worden ist.¹⁴³

Verschiedene Spuren weisen auf die nachträgliche Anpassung der Knabenfiguren und ihrer Basen an die heutige Aufstellung auf den Pilastervorlagen hin. Um die Haltung und Blickführung der Figuren ihrem erhöhten Aufstellungsort entsprechend zu verändern, wurden diese zusammen mit den mittleren Teilen ihrer blattförmigen Basen leicht nach vorn geneigt und gedreht montiert (Abb. 15). Spuren dieser Anpassung sind an den höchst unsauberen, leicht nach vorne gekippten Montierungen der Figurenbasen erkennbar. Aber auch die abgearbeitete Profilierung am Wappen des Fanciullo links weist darauf hin, daß für die Figur in der leicht gedrehten Aufstellung nicht mehr genug Platz zur Rückwand bestanden hätte und deren Neigung zur Aufstellung an diesem Ort erforderlich war.

Die farbige Fassung ist, wie aus einer Archivalie hervorgeht, nachträglich aufgebracht worden, sehr wahrscheinlich zur Vereinheitlichung der Gesamterscheinung des Ensembles sowie zur Verdeckung von Bruchstellen, wie etwa an

den zusammengefügten Festons.¹⁴⁴ Offensichtlich wurden dabei nur die Partien vergoldet, welche die neu erfundene Komposition mit dem schweren Feston stärker konturierten. Bemalte und unbemalte Partien wechseln sich an den Tüchern der Fanciulli unregelmäßig ab, die jeweils über deren Bauch geführte Drapierung ist vergoldet, während diese über der Schulter und den gesenkten Arm nicht farbig gefaßt ist. Nachlässig sind daneben auch die Haare der Figuren bis in die Gesichter hinein bemalt und die Fingerspitzen der auf den Wappen ruhenden Hände mit vergoldet worden.¹⁴⁵

Die ausführende Werkstatt

Wie Raffaello Borghini berichtet, waren an der Ausführung der Architektur und der Figuren des Paulsmonuments außer Vincenzo de' Rossi noch dessen Bruder Nardo sowie der Bildhauer Battista Lorenzi tätig.¹⁴⁶ Dessen Tätigkeit bezieht Borghini explizit auf die Ausführung eines Fanciullo (Abb. 14). Schwager hatte hierfür die Knabenfigur am Hochaltar rechts in Anspruch genommen und zum Vergleich auf die bronzenen Putten an der sogenannten Lam-pada di Galileo im Dom zu Pisa verwiesen,¹⁴⁷ die nach dem Modell Lorenzis von Vincenzo Possanti 1587 gegossen wurde (Abb. 17).¹⁴⁸ Gemeinsam ist diesen Figuren das

¹⁴⁴ Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, auf welche Teile des Altars sich zwei Quellennotizen aus dem Jahr 1583 beziehen. In einer Senatssitzung vom 8. März dieses Jahres ist eine Spende bzw. Stiftung von 40 scudi für Santa Maria in Aracoeli »pro ornamento et decore altaris maioris« vermerkt, die mit dem Datum vom 16. März bestätigt wird (ASC, Credenzone 1, Bd.28, fol.158, 161). Auch Casimiro erwähnt, ohne Datumsangabe, eine Stiftung von 40 scudi, jedoch ohne den Verwendungszweck genauer zu benennen (CASIMIRO 1845, S.56f.).

¹⁴⁵ Das untere Drittel der Pilastervorlagen ist nicht vergoldet und endet etwa auf der Höhe des Antependiums auf der Mensa, das Teil des 1725 geweihten Altars ist. Es wurden demnach die Partien ausgespart, die für den Betrachter nicht sichtbar sind. Daraus läßt sich schlließen, daß dieser Teil der farbigen Fassung nicht zusammen mit dem Altaufbau im Jahre 1563, sondern erst gegen 1725 entstanden ist, als er um den Aufsatz erweitert wurde. Die Bemalung des Altars ist auch in der jüngeren Zeit noch des öfteren aufgefrischt worden, wobei es zu leichten Variationen gekommen ist, wie ein Vergleich älterer Fotografien belegt.

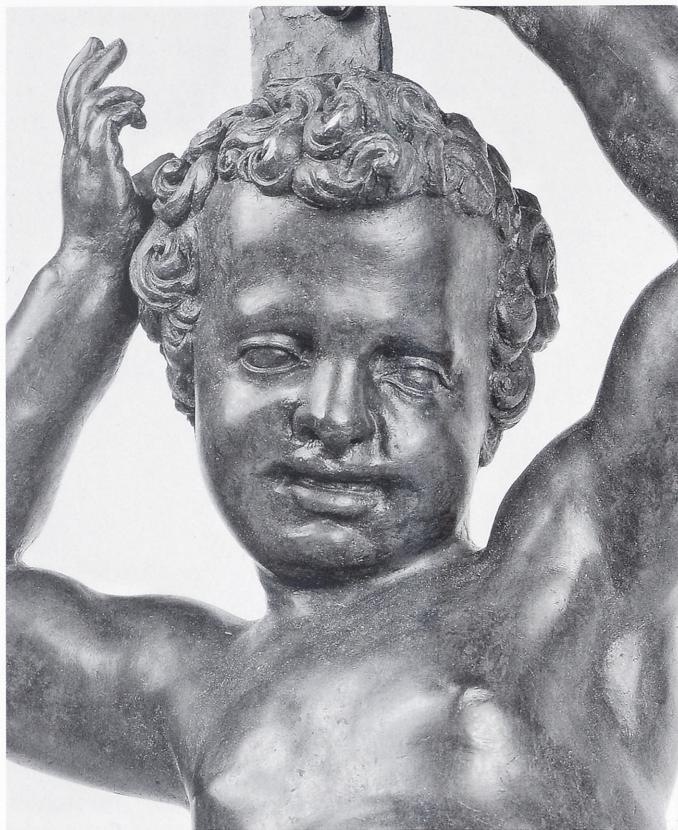
¹⁴⁶ BORGHINI 1584, S. 596. Battista Lorenzi war, wie Vincenzo de' Rossi auch, Schüler Baccio Bandinellis, vollzog seine Lehrzeit aber nicht gleichzeitig mit diesem, sondern rund zehn Jahre später, obwohl nur wenige Lebensjahre die beiden Bildhauer trennten. Seine Mitarbeit am Ehrenmonument Pauls IV. ist die erste Tätigkeit, die er außerhalb der Werkstatt Bandinellis aufnimmt (dazu auch SCHALLERT 1998, S. 24f.).

¹⁴⁷ SCHWAGER 1973, Anm.181; Utz Kissel führt die Knabenfigur unter Battista Lorenzis vermutlich verlorenen Werken auf (UTZ KISSEL 1969, S.24–27).

¹⁴⁸ Die Signatur am Kandelaber, in der nur Possanti genannt wird, hat gelegentlich Zweifel an der nur durch ein schriftliches Dokument belegten Urheberschaft Lorenzis am Entwurf aufkommen lassen. Wie Lazzarini in ihrer ausführlichen Untersuchung zu dem Werk vermutet,

¹⁴² Die Pilastervorlagen dürften noch ihre originalen Dimensionen haben, da keine Spuren von einer nachträglichen Beschneidung nachzuweisen sind.

¹⁴³ Grabmal der Cecilia Orsini, Cappella Orsini, Rom, Santissima Trinità dei Monti.



17. Battista Lorenzi und Vincenzo Possanti, Putto, Detail der Lampada di Galileo, Bronze. Pisa, Dom

breite Gesicht mit dem leicht verklärten Blick, der zentrale Haarwirbel über der Stirn sowie die weiche Anatomie. Dem Knaben links am Hochaltar ist im Vergleich zu den Pisaner Putten ein etwas athletischerer Körperbau, eine stärker akzentuierte Bauchmuskulatur, ein breiterer Brustkorb und ein etwas schmaleres Gesicht sowie eine kleinteiliger Haartracht eigen (Abb. 13, 15).

Die Meister der Aracoeli-Knaben stammen zweifellos aus der Werkstatt Vincenzo de' Rossis, die in diesen Jahren mit der Ausstattung der Cappella Cesi in Santa Maria della Pace beschäftigt war, bei der sicherlich Nardo de' Rossi, vielleicht aber auch Battista Lorenzi mitarbeiteten.¹⁴⁹ Dies macht der Vergleich der Aracoeli-Knaben mit dem etwa zeitgleich zwi-

dürfte hingegen der politische Hintergrund der Gegnerschaft von Pisa und Florenz bei der Unterschlagung des Namens des Florentiner Bildhauers Lorenzi eine Rolle gespielt haben. Der stilistische Zusammenhang zwischen den Aracoeli-Knaben, an denen nachweislich Lorenzi mitgewirkt hat, und den Putten der Lampada bestätigt die Zuschreibung des Entwurfs für die Pisaner Putten an Lorenzi. Leider war Lazzarini die vage Zuschreibung der Aracoeli-Putten durch Schwager nicht bekannt, weshalb die Autorin für die künstlerische Beurteilung der Pisaner Putten auf Werke von Niccolò Tribolo, Perino da Vinci und Antonio di Gino Lorenzi verweist (LAZZARINI 1998, S. 19–29, 71–78).

¹⁴⁹ SCHALLERT 1998, Kap.IV.2.



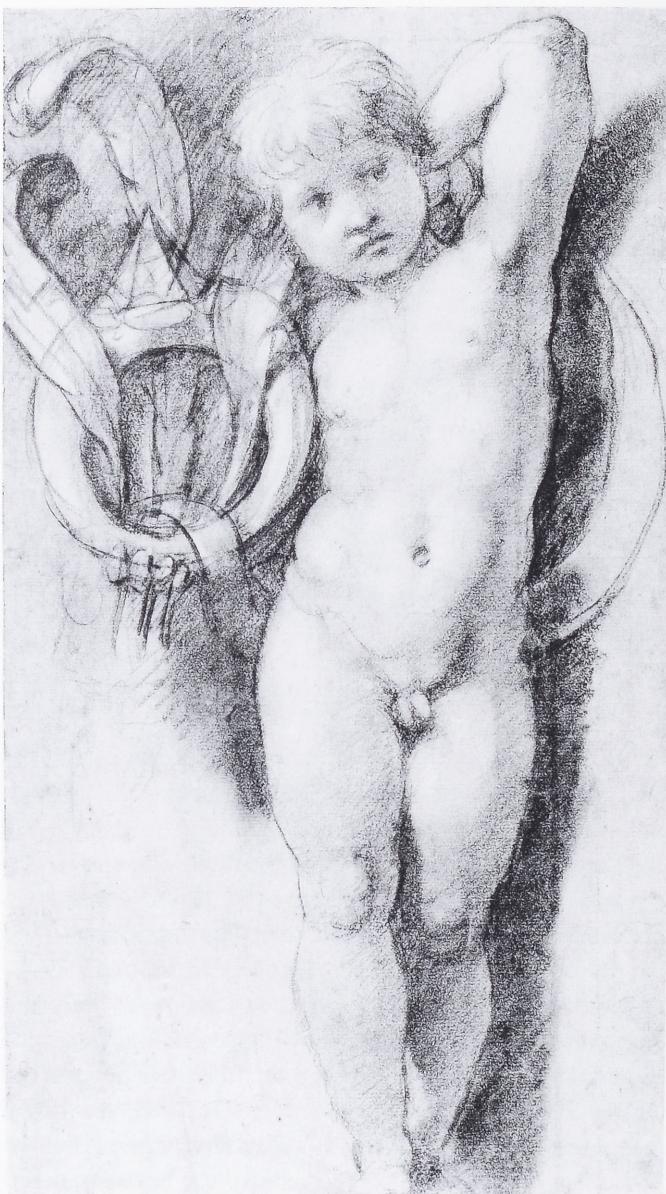
18. Vincenzo de' Rossi und Werkstatt, Christuskind. Rom, Santa Maria della Pace, Grabmal der Franceschina Carduli Cesi

schen 1556 und 1558 entstandenen stehenden Christuskind in der Lünette über dem Grabmal der Franceschina Carduli Cesi sowie dem Putto rechts des Familienwappens an der Front der Cesi-Kapelle deutlich (Abb. 18, 16). Mit dem Christuskind hat insbesondere der Fanciullo rechts am Hochaltar große Ähnlichkeit. Gemeinsam ist den Physiognomien die Drängung der rundlich ausgeformten Nase und Lippen sowie das stark gepreßte Doppelkinn, das durch die sehr ähnliche Kopfhaltung entsteht. Auch der Schnitt der Augen mit den leicht ausgearbeiteten Pupillen, die Locken über der Stirn, und schließlich sogar die von den Achselhöhlen ausgehenden Falten verbinden diese Figuren miteinander.¹⁵⁰

Sehr wahrscheinlich hatte Lorenzi von Vincenzo de' Rossi klare Vorgaben für die Knabenfigur erhalten, die noch knapp dreißig Jahre später in dessen Modell für die Putten der Lampada di Galileo wirksam waren.¹⁵¹ Vorbilder zu diesem von de' Rossi entworfenen Figurentypus sind im Kreis Raffaels zu suchen. Verwiesen sei etwa auf das Put-

¹⁵⁰ Für die stilistische Beurteilung der Aracoeli-Knaben ist es notwendig, sich die Veränderungen durch die farbliche Fassung zu vergegenwärtigen: Die Pupillen sind schwarz gefärbt und die Haare großflächig bis über die Stirn golden bemalt. Dadurch wurde die Größe der Gesichter reduziert.

¹⁵¹ Schwache Anklänge an die Masken mit den Guttae unter dem Kinn, die jeweils die Basis der Fanciulli am Aracoeli-Altar verzieren, finden sich bei den Masken an der ›Lampada di Galileo‹ in Form der beiden Tropfen unter dem Kinn (LAZZARINI 1998, Abb. auf S.74).



19. Raffael, *Putto mit Diamantring*. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 57

tenpaar des Isaias-Freskos in Sant'Agostino und insbesondere auf einen Entwurf für den Knaben links¹⁵² (Abb.19).

Die Ausführung des Fanciullo links am Hochaltar war von Butzek Vincenzos Bruder Nardo zugeschrieben worden

¹⁵² Vorstudie zur Figur auf der linken Seite des Isaias-Fresko in Sant'Agostino in Rom, schwarzer Bleistift, weiß gehöht, 339×194 mm, Haarlem, Teylers Museum. A 57; FERINO-PADGEN/ZANCAN 1989, S.110. Ikonographische Vorbilder für Wappen haltende Putten finden sich bereits im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert. Häufig befinden sich solche Figuren an Kapellenfassaden und haben die Funktion, den Eintretenden durch das Wappen auf das Patronat hinzuweisen (z.B. Cappella di San Giacomo, Bologna, San Petronio). Nicht direkt zum Vergleich geeignet sind indes die einzigen Beispiele für zwei Figuren, die ein SPQR-Schild auf den Boden gestützt halten (Rom, Musei



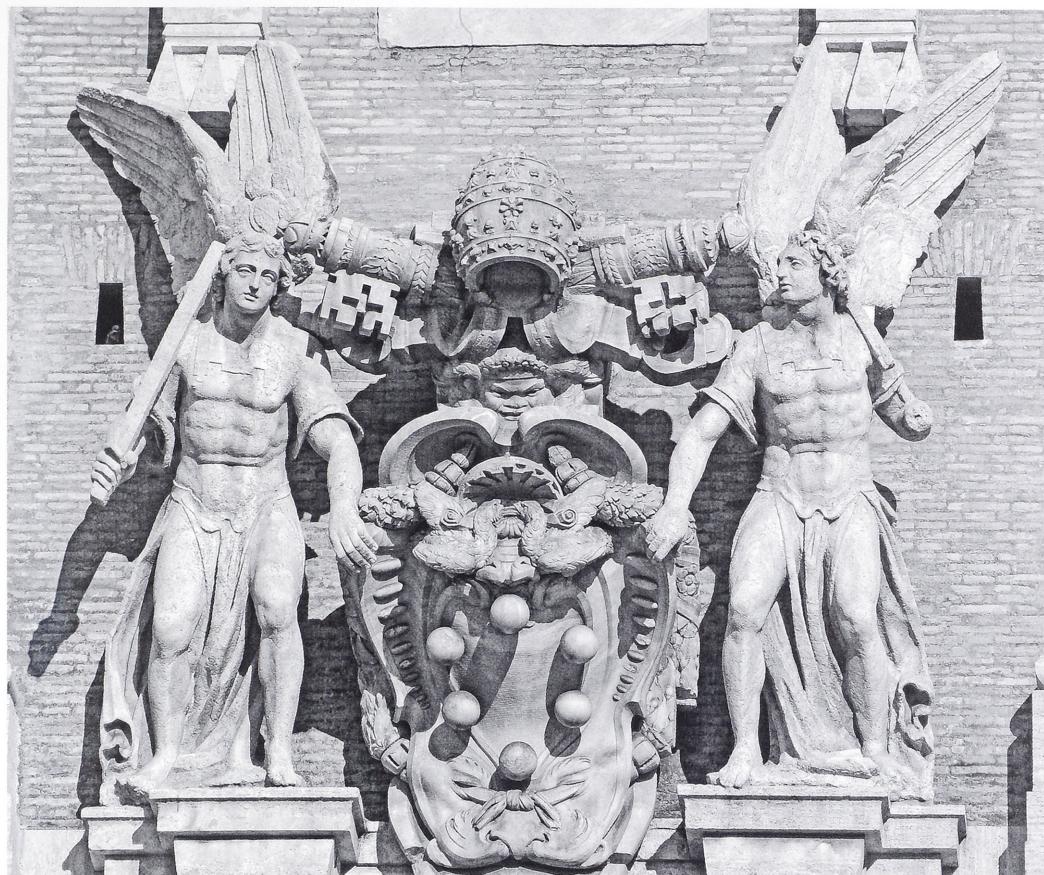
20. Nardo de' Rossi, Detail einer Statue der Diana von Ephesos. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Inv. 1210, fol.100v

aufgrund der Formulierung in dem bereits erwähnten Dokument vom 21. August 1559, in dem es heißt »tutto l'ornamento da lui, et suo fratello fatto alla detta statua«. Damit könnte sowohl die Knabenfigur als auch das architektonische Beiwerk gemeint gewesen sein. Stilistisch lässt sich der Zuschreibungsvorschlag des Knaben an den als Steinmetzen ausgebildeten Nardo nicht weiter begründen, da aus dessen bildhauerischem Schaffen zu wenig bekannt ist. Überliefert ist von seiner Hand allein das aus grobporigem Travertin für die Porta Pia gearbeitete Engelspaar, das sich kaum zum Vergleich eignet (Abb.21).¹⁵³ Nardo studierte, wie sein Bruder auch, antike Skulpturen sowie Werke Michelangelos. Dies belegen einige bislang unbekannte Skizzen seiner Hand, unter denen das Detail einer Diana von Ephesos und der Profilkopf von Michelangelos persischer Sibylle der sixtinischen Decke hervorzuheben sind (Abb.20).¹⁵⁴ Doch zeigen diese flüchtigen Skizzen zugleich auch die Grenzen des bescheidenen figürlichen Könnens des Steinmetzen.

Capitolini, Inv. MC1168, MC1172). Über die Funktion und Bedeutung der beiden Kleinbronzen, die antikisch gerüstete Jünglinge darstellen, ist nichts bekannt. Sie wurden zuletzt einem römischen Nachfolger Verrocchios mit einer vagen – wohl etwas zu frühen – Datierung vor 1476 zugeschrieben (AVERY 1998, S.118–23, Abb. b–c).

¹⁵³ Vgl. dazu Anm.155.

¹⁵⁴ Zwei weitere Skizzen zeigen den Torso und rechten Arm einer sitzenden männlichen Figur (möglicherweise im Zusammenhang mit dem sitzenden Propheten links auf dem Relief an der Front der Cesi-Kapelle) sowie ein Ornamentdetail. Die Skizzen befinden sich neben einigen



21. Nardo de' Rossi, Wappenträger, Travertin; Giacomo Del Duca, Wappen Pius' IV., Marmor. Rom, Porta Pia

Nardos Tätigkeitsfeld war vielmehr die Kleinarchitektur und Bauplastik sowie der Handel mit antikem Marmor. Er war in der Werkstatt des Antonio da Sangallo geschult worden und seit 1541 an der päpstlichen Fabbrica tätig. Als Steinmetz und Bauplastiker war er an zahlreichen Bauunternehmen der Zeit beteiligt, wie dem Palazzo Farnese und den Ausstattungen der Sala Regia in den vierziger Jahren

sowie der Sala Paolina im Vatikan um 1556, also in den Jahren, in denen auch das kapitolinische Ehrenmal entsteht. In den sechziger Jahren folgen Arbeiten am Grabmal des Kardinals Pio da Carpi (Rom, Trinità dei Monti), an der Porta Pia und an der Porta del Popolo.¹⁵⁵ Als Bauhandwerker verlegte er den Fußboden aus wertvollem Marmor im Kasino Pius' IV. In Fragen der Bauplastik wurde er als Gutachter

biographischen Aufzeichnungen des Steinmetzen aus den Jahren 1548–54 in einer Handschrift von Nicolaus Gobertus (Florenz, Biblioteca Riccardiana, Inv. 1210, Nicolaus Gobertus, Epistola Petro Meurcio, anno 1539, fol. 96r–101r). Es sind die einzigen, bislang überlieferten figürlichen Zeichnungen Nardos.

¹⁵⁵ Nardo de' Rossis Leben und Werk waren in der Forschung bisher nur Gegenstand weniger Erwähnungen: TH-B, Bd.29, 1935, S.69f. (Stichwort »Rossi, Nardo di Raffaello [de']«; LANCIANI 1907, Bd.3, S.234 (zur Porta del Popolo); FROMMEL 1973, Bd.1, S.7; Bd.2, S.108, 110, 121, 136f. (zur Tätigkeit am Palazzo Farnese), EICHE 1989, S.395–401 (zu seinen Architekturzeichnungen); SCHWAGER 1973, passim (zu den Engeln der Porta Pia); hierzu sowie zur Tätigkeit in der fabbrica von San Luigi dei Francesi auch ROBERTO 2005, S.92, 177, 179, 207; SCHALLERT 1998, passim (zur Mitarbeit in der Werkstatt Vincenzo de' Rossis). Schon 1541 stand Nardo mit Baccio Bandinelli in enger Verbindung (vgl. das Inventar, das Nardo nach der Rückkehr Bandinellis nach Florenz im Jahr 1541 von den Werken und Gegenständen in dessen römischer Werkstatt erstellt hat; publ. WALDMAN 2004, Dokument 351). Zwischen 1542 und 1543 ist er als Mitarbeiter der päpstlichen fabbrica, wohl zur

Ausstattung der Sala Regia, in folgenden Dokumenten nachweisbar: ASR, Camerale I, Fabbliche, busta 1510, S.16, XVI, XX, XXV, XXXII; busta 1511, fol.72v. Auf die Jahre 1548 und 1554 beziehen sich einige autobiographische Notizen, zu denen auch vier eigenhändige Skizzen gehören (vgl. dazu Anm.154 sowie Abb.20). Nardo führt hier auch Abrechnungen für das Grabmal Paolo Antonio Soderini zwischen Januar und Mai 1548 sowie für eine »Pila da lavorare la testa per maestro Lorenzo il Tufarolo« im Jahr 1554 auf (Florenz, Biblioteca Riccardiana, Inv. 1210, fol. 96–101). Im Gefolge seines Bruders Vincenzo wird Nardo im Dezember 1555 im Zusammenhang mit dem Auftrag über die Marmorstatue eines heiligen Paulus für das Portal der Engelsburg genannt (ASR, Camerale I, Mandati, busta 895, fol.297r). Wohl auf Nardo de' Rossi zu beziehen ist auch die Nennung eines »nardo scarpellino florentino« im Testament des Kardinals Federico Cesi im Zusammenhang mit den Arbeiten an der Familienkapelle in Santa Maria Maggiore (HUNTER 1996, S.301). Bezuglich einer Steuererhebung wird Nardo unter dem Datum des 4. Juni 1561 in Rom erwähnt (ASR, Collegio de' Notai Capitolini, vol.1516, Saccoccii de Sanctis, Curtius, anno 1561, fol.435r–36). Zum Todesjahr und Grab Nardos vgl. weiter unten.

1566 für das Grabmal Pauls IV. in Santa Maria sopra Minerva konsultiert.¹⁵⁶ Daneben war sein wichtigstes Tätigkeitsfeld der Handel mit antikem Marmor. Für die Porta del Popolo etwa lieferte er Marmor im Wert von über 900 *scudi*.¹⁵⁷

Nardos berufliche Tätigkeit legt daher eher seine Beteiligung an der Ausführung der Architektur nahe, vielleicht hatte er zudem auch eine beratende Funktion beim Entwurf architektonischer Details. Neben seiner technischen Erfahrung könnte beispielsweise die Erinnerung an die Ausstattungen der Sala Paolina und der Sala Regia, etwa an die dortigen Wandädikulen, Einzelformen des Monuments beeinflußt haben.

Sicherlich war Vincenzo de' Rossi federführend für den Gesamtentwurf des Werks sowie der plastischen und architektonischen Elemente gewesen. Obwohl er von Vasari und Raffaello Borghini und ebenso in einem Dokument aus dem Jahr 1570 als Architekt bezeichnet wird, ist er nicht als Ausführender architektonischer Werke nachweisbar und auch als Entwerfer nur an einem Unternehmen, der 1558 in Planung befindlichen Brücke in Castelfiorentino, beteiligt gewesen.¹⁵⁸ Im Bereich des Entwurfs von Kleinarchitektur hatte er indes bereits Erfahrung gesammelt, wie das Lavabo in San Salvatore in Lauro belegt.¹⁵⁹ Während er dem in Steinmetzarbeiten bei weitem geübteren Nardo die Ausführung der Architekturentscheide überlassen haben dürfte, schuf er selbst neben der Statue des Papstes die beiden von Borghini gepriesenen, aber nicht näher beschriebenen Bildwerke, die offensichtlich nicht Teil der Aracoeli-Stiftung gewesen sind.

Die Ignudi – zwei Meisterwerke von Vincenzo de' Rossi

Schon drei Tage nach dem Ableben Pauls IV. wurden die Brüder de' Rossi wie erwähnt vom Senat aufgefordert, das *ornamento* innerhalb von zwei Tagen abzunehmen, andernfalls würden sie jeglichen Anspruch auf ihre Entlohnung

¹⁵⁶ FRIEDLÄNDER 1912, S.12; 127 (zur »Fabbrica del Boschetto«); SCHALLERT 2005, S.209, Anm.36.

¹⁵⁷ 1562 verkauft er antiken Marmor für 900 *scudi* an den Bauleiter der Porta del Popolo (LANCIANI 1907, Bd. 3, S.234). Wie Ligorio berichtet, liefert Nardo Julius III. mit antiken Marmorplatten für dessen Villa. Ligorio nennt ihn in diesem Zusammenhang kritisch als einen derjenigen, die antike Stücke beschädigt haben (SCHREURS 2000, S.178, 391, 398).

¹⁵⁸ Irrtümlicherweise hatte Utz 1973 und, ihr folgend, die Autorin der vorliegenden Untersuchung, das Brückenprojekt auf die Florentiner Ponte Trinità bezogen (UTZ 1973, Dok 1, bes. Anm.2; SCHALLERT 1998, S.23); aus den weiteren, von Waldman publizierten Dokumenten geht aber hervor, daß es um eine Brücke in Castelfiorentino ging. Die Dokumente datieren zwischen März und Juni 1558 (WALDMAN 2004, Dokumente 1199, 1200, 1222, 1233, 1234).

¹⁵⁹ SCHALLERT, 1998, Abb.24.

verlieren (Anhang XLII). Es ging demnach nicht allein darum, daß die Brüder ihr Werk zurückerhalten sollten, sondern offensichtlich standen noch immer Zahlungen dafür aus. Bereits im Oktober 1558 hatte sich der Senat bemüht, Mittel für die Bezahlung Vincenzos zu finden. Dies geht aus den Protokollen zweier Senatssitzungen der Zeit hervor, in denen es heißt, der Bildhauer werde täglich mit Forderungen bei seinen Auftraggebern vorstellig (Anhang XII).

Übersieht man die Geschehnisse beim Tode Pauls IV., erscheint es unwahrscheinlich, daß der Senat seine Schulden noch vollständig beglich, denn warum hätte ein Interesse an der Bezahlung einer zerstörten Ehrenstatue des gerade verstorbenen, ohnehin verhaßten Papstes bestehen sollen. Schon 1558 hatte der Bildhauer in einem Brief an Bandinelli seine diesbezüglichen Vorahnungen geäußert, denn der hochbetagte Papst würde vielleicht nicht mehr lange leben und der Senat sich für diesen Fall wohl an keine Abmachung halten (Anhang IX, X).

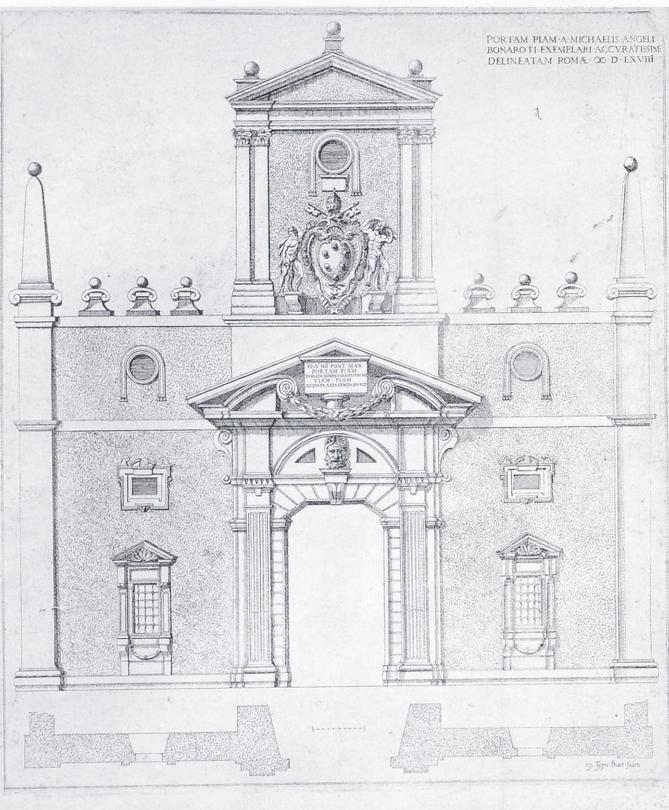
Von den drei elementaren Bestandteilen des *ornamento*, aus denen das Monument laut Raffaello Borghini bestanden hatte, also dem architektonischen Aufbau, dem Knabenpaar und beiden weiteren genannten Statuen, nahmen die Brüder nur letztere in ihren Besitz zurück. Nachdem die dafür bis zum 23. August gesetzte Frist verstrichen war, sicherten drei abgeordnete Senatsmitglieder weitere brauchbare Teile des Monuments. Es dürfte sich dabei um die auf dem kapitolinischen Areal verblichene Architekturenhaltung, die Knabenfiguren und die enthauptete Sitzstatue gehandelt haben.

Die überraschend bescheidene Auswahl der Brüder von nur zwei Statuen wird verständlich, wenn man an Borghinis Lobpreis der Bildwerke denkt. Nicht der Materialwert des Marmors war offensichtlich ausschlaggebend für diese Entscheidung, sondern die große künstlerische Qualität der Bildwerke, die Anlaß zu der Hoffnung gab, diese erneut für ein anderes eigenes Werk verwenden zu können oder einzeln zu verkaufen.

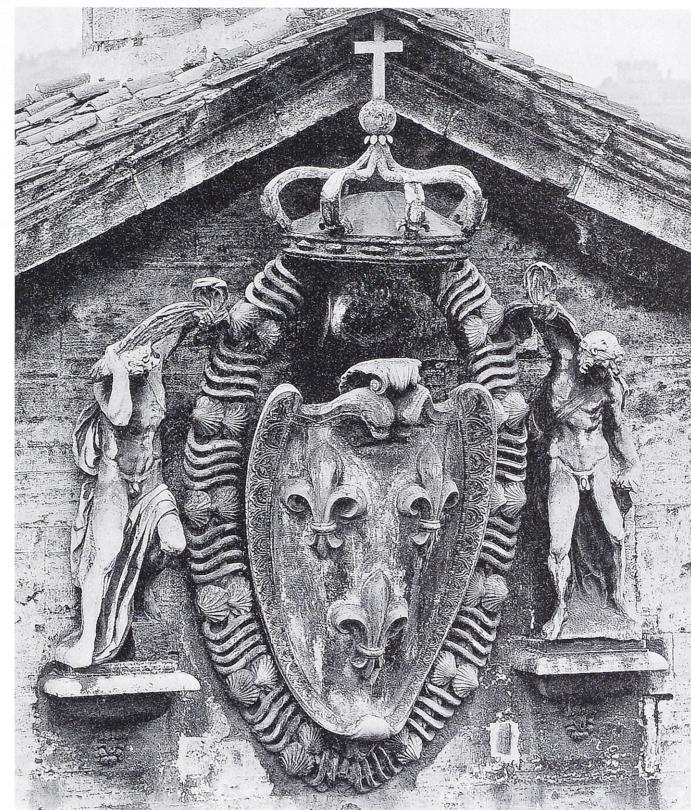
Betrachtet man Vincenzos Tätigkeit in den Jahren nach 1559, so läßt sich jedoch in keinem seiner Werke die Verwendung bereits vorhandener Statuen nachweisen. Der Bildhauer war in dieser Zeit bereits mit der Planung für seinen Umzug nach Florenz beschäftigt und arbeitete zwischen Mai 1558 und Februar 1560 an seinem Bewerbungsgebot für Cosimo I. de' Medici, der Theseus-und-Helena-Gruppe.¹⁶⁰ Spätestens 1561 siedelte er nach Florenz über und war dort bis zu seinem Tod in herzoglichen Diensten tätig.¹⁶¹ Auch unter den Arbeiten, die er während dieser Jahre schuf – hervorzuheben sind vor allem die sieben Taten

¹⁶⁰ SCHALLERT 1998, S.171f., 201–03.

¹⁶¹ Ebd. 1998, S.21.



22. Porta Pia, Kupferstich hg. v. Bartolomeo Faletti. Rom, Biblioteca Hertziana, Grafiksammlung, Inv. D50135



23. Vincenzo de' Rossi, Ignudi; Nicolas d'Arras, Königswappen. Rom, San Luigi dei Francesi, Fassade (Aufn. 1927)

des Herkules (Abb. 34), daneben die Statuen des ›Adonis‹ (Abb. 35) und in privatem Auftrag eine Kopie der antiken Laokoon-Gruppe¹⁶² –, ist eine Wiederverwendung oder weitere Bearbeitung bereits vollständig für einen anderen Zusammenhang ausgeführter Bildwerke nicht nachweisbar. Daher ist es wahrscheinlich, daß de' Rossi das Statuenpaar verkaufte oder verkaufen ließ.

Nardo de' Rossi und die Engel für die Porta Pia

Nardo de' Rossi wohnte weiterhin in Rom und arbeitete Anfang der sechziger Jahre als Steinmetz sowie als Marmorlieferant für die Werkstätten der Porta del Popolo und der Porta Pia. Für letztere schuf er 1565 auch die bereits genannten Travertinengel, die das Wappen Pius' IV. an der Stadtfassade flankieren (Abb. 21). Die Umstände, die zur Entstehung der beiden Engelsstatuen geführt haben, erhellt Klaus Schwager 1973 im Rahmen seiner Untersuchung zur Porta Pia. Die Frage nach den Gründen, die dazu geführt haben, den Steinmetzen Nardo de' Rossi mit einem so repräsentativen Auftrag wie den päpstlichen Wappenträgern zu

bedenken, enthüllt einen wichtigen Abschnitt der Geschichte des kapitolinischen Ehrenmals und führt zu den bislang verschollen geglaubten Statuen Vincenzo de' Rossis.

1568, drei Jahre nach Abschluß der Arbeiten an der Porta Pia, erschien in der Edition des Bartolomeo Faletti ein anonymer Kupferstich mit der Ansicht des Stadttors (Abb. 22).¹⁶³ Darauf sind an Stelle der heutigen, bekleideten, je einen Kreuzstab tragenden Engel,¹⁶⁴ die mit großen, hoch erhobenen Flügeln ausgestattet sind, zwei nackte, flügellose Wappentrabanten in dynamischen Bewegungen zu sehen. Schwager ist es gelungen, die auf dem Kupferstich dargestellten Statuen wiederzufinden (Abb. 23). Sie waren seit 1586/1587 an der Fassade von San Luigi dei Francesi zu Seiten des französischen Königswappens im Giebel ange-

¹⁶² Biblioteca Hertziana, Grafiksammlung, Inv. 50135, Kupferstich, 489 × 415 mm. Der Name des Stechers ist unbekannt. Der Kupferstich ist der Reihe der berühmtesten Bauwerke Michelangelos locker zuzuordnen, obgleich Du Perac nicht wie bei den übrigen Ansichten dieser Serie der Inventor war (SCHWAGER 1973, S. 50, zur *fortuna critica* des Stichs S. 86, Anm. 145). Ein weiteres Exemplar des Kupferstichs befindet sich in Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Ital. II/2, S. 106, Nr. 270 (vgl. STALLA 2000, Kat. XV.25, S. 485).

¹⁶⁴ Von den Kreuzstäben sind nur noch die vertikalen Stäbe erhalten.

¹⁶² HEIKAMP 1990, S. 342.

bracht, bis sie 1978 durch Repliken ersetzt wurden.¹⁶⁵ Die originalen Statuen aus apuanischem Marmor, deren Zugehörigkeit zum Ehrenmal im folgenden nachgewiesen werden soll, stehen seitdem im Palazzo di San Luigi dei Francesi.¹⁶⁶

In den schriftlichen Quellen zur Porta Pia werden diese beiden Figuren nicht erwähnt. Schwager hatte versucht, mögliche Gründe dafür zu finden. Nach dem Tod Michelangelos muß es zu einem Planwechsel für das Stadttor gekommen sein, dergestalt, daß die zu diesem Zeitpunkt noch nicht begonnene Fassade auf der Ostseite zugunsten der raschen Vollendung der westlichen, zur Stadt gelegenen Seite aufgegeben wurde. Daher finden sich Spuren von unsauberer, übereilter Arbeit an den Partien der Fassade, die 1564 noch nicht vollendet waren, so etwa an den Sockeln des Engelspaars. Wohl aus diesem Grund dürfte auch das ursprünglich für die Ostseite geplante Papst-Wappen, das bereits 1562 bei Jacopo Del Duca in Auftrag gegeben worden war, doch erst im Frühjahr 1565 vollendet wurde, an die Stadtseite gelangt sein. Zur gleichen Zeit muß Nardo de' Rossi der Auftrag für die Engel in großer Eile erteilt worden sein. Bereits ein halbes Jahr später, im Oktober 1565, hatte er diese in dem rasch zu bearbeitenden, weichen Travertin beendet (Abb. 21).

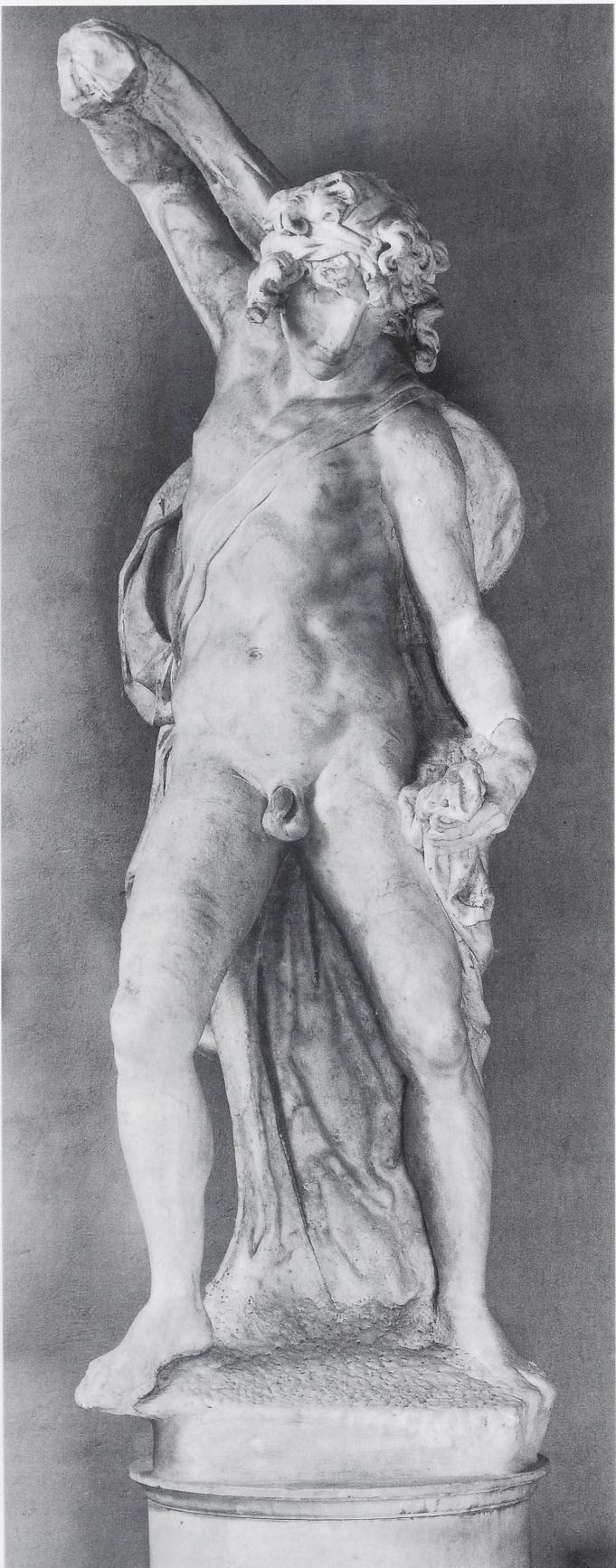
Die Engel sind in einem schlechten Erhaltungszustand, was nicht zuletzt der mittelmäßigen, sehr großporigen und für Statuen höchst ungeeigneten Qualität des Travertins zuzuschreiben ist. Ob der in bildhauerischen Arbeiten unerfahrene Nardo dieses Material selbst zu beschaffen hatte oder die gebotene Eile für die Wahl des »erst besten Stücks« Travertin aus den Beständen der Bauhütte der Porta Pia verantwortlich zu machen ist, muß offenbleiben. Die Ungeübtheit des Steinmetzen ist an den Figuren deutlich sichtbar. Vor allem hat Nardo bei seiner Komposition den Eigenarten des Materials nicht Rechnung getragen. Die überdimensionierten Flügel, die über schmale Travertinstiege mit den Figuren verbunden waren, brachen sehr wahrscheinlich bereits vor der Errichtung der Figuren. Aber nicht nur deshalb mußten sie mittels Metallstangen neu angebracht werden sondern auch, da der Aufstellungsort nicht genügend Raum für die ausgreifenden Schwingen geboten hätte. Daher wurden die zum Papstwappen gerichteten Flügel bei der Figuren miteinander vertauscht und jedes so gebildete



24. Vincenzo de' Rossi, Ignudo A, Carrara-Marmor, H. 227 cm.
Rom, San Luigi dei Francesi, Palazzo San Luigi (Aufn. 1996)

¹⁶⁵ Die Repliken wurden aus Resina und Marmorstaub gearbeitet. Zur Restaurierung siehe MARCONI 1984, S. 153–55.

¹⁶⁶ Für die Unterstützung bei meinen Studien gilt mein herzlicher Dank François-Charles Uginet von den Pii Stabilimenti Francesi di Roma e Loreto, sowie den Rektoren von San Luigi dei Francesi Monsignor Cloupet (†), Monsignor Madelin und Monsignor Pillot. Danken möchte ich weiterhin Gabi Fichera, die die qualitätvollen Aufnahmen der beiden Statuen angefertigt hat.



25. Vincenzo de' Rossi, Ignudo B, Carrara-Marmor, H. 220 cm.
Rom, San Luigi dei Francesi, Palazzo San Luigi (Aufn. 1996)

Flügelpaar seitlich nach außen geklappt und steiler positioniert. Die Figuren selbst wurden zudem leicht nach vorne gekippt montiert.¹⁶⁷

Die Wahl des seit 1561 am Bau der Porta Pia tätigen Steinmetzen Nardo¹⁶⁸ anstatt eines dem Tor-Entwurf Michelangelos würdigen Bildhauers ist demnach mit der zur Vollendung der Porta und insbesondere der Stadtfront gebotenen Eile zu begründen. Warum fanden aber gerade in dieser Situation nicht die fertigen Marmor-Ignudi, der Ansicht auf dem Faletti-Stich gemäß Verwendung? Diese hätten sich als »legitime Abkömmlinge der Gestaltenwelt Michelangelos« außerordentlich gut in die Architektur des Stadttors eingefügt, was Schwager zu der Annahme bewegte, die Figuren seien zwischen 1561 und 1563 für die Anbringung an der Ostfassade geschaffen worden, um das Wappen Del Ducas zu flankieren.¹⁶⁹ Doch finden die Marmor-Ignudi in den Dokumenten zum Bau der Porta Pia keinerlei Erwähnung. Erst fünfzehn Jahre später sind sie dokumentarisch belegt, und zwar in Zahlungsbelegen zu San Luigi die Francesi. 1583, fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen des Stiches von Faletti, erwarb das Kloster sie zum Preis von insgesamt 230 *scudi*. Den Verkauf der im Vertrag als »duas statuas marmoreas nudas, et maiores naturalem« bezeichneten Figuren vermittelte Diomede Leone, der schon als Getreuer Michelangelos an der Porta Pia mitgewirkt hatte und dem die Statuen daher wohl bekannt waren.¹⁷⁰ Der Verkäufer des Statuenpaars war der Bildhauer Raffaele de' Rossi, Nardos erstgeborener Sohn, wie verschiedene

¹⁶⁷ CARDILLI 1991, S. 863f., 866, 867, Abb. 3, 7, 8. Die Figuren wurden 1989/1990 umfassend restauriert. Mein Dank gilt der Soprintendenza dei Beni Culturali del Comune di Roma, insbesondere Luisa Cardilli, für die Begehung vor Ort während der Restaurierung der Porta Pia im Jahr 1999 sowie den gewährten Einblick in den Bericht zur Restaurierung aus dem Jahr 1998. Wie den Berichten von Peter Rockwell und Luisa Cardilli zu entnehmen ist, vergrößerte Nardo das dem großporigen Material innewohnende Problem der Wasserinfiltration noch zusätzlich durch eine dem Aufstellungsort der Figuren unangemessene Verwendung der Travertinblöcke, die er so verarbeitete, daß deren vertikale Stratifikation parallel zur Schauseite der Engel verläuft. Zur Geschichte und Erhaltung der Engel an der Porta Pia bis zu deren Restaurierung vgl. auch PONTANI/TRAMUTOLA 1989.

¹⁶⁸ Zu den Dokumenten ab 1561 SCHWAGER 1973, Anm. 72.

¹⁶⁹ SCHWAGER 1973, S. 54, 56.

¹⁷⁰ Anhang L, LI. Zur gleichen Zeit erging auch der Auftrag für das französische Königswappen an den flämischen Bildhauer Nicolas d'Arras. Beides, Wappen und Ignudi, ist Teil der von Kardinal Contarelli veranlaßten Arbeiten zur Vollendung der Fassade von San Luigi, und in beiden Fällen war Diomede Leoni der Vermittler. Die Dokumente zum Königswappen befinden sich im ASL, arm. VII, liasse 39 und 40; die erste Erwähnung datiert vom 1.4.1583, die letzte vom 9.3.1586; dazu auch SCHWAGER, 1973, S. 55, Anm. 176; PRESSOYRE 1984, Bd. 1, S. 92, Anm. 4, 128, Anm. 23. Die Ignudi wurden nicht vor 1585 an der Fassade angebracht und befanden sich offensichtlich in der Zwischenzeit in der Kapelle des Kardinals Contarelli in San Luigi die Francesi (dazu TOSINI 2005, S. 18).

Quellen belegen. Aus einigen bislang unbekannten, eigenhändigen Notizen Nardos geht zudem der Name des zweiten Sohnes, Giovanni Battista, hervor.¹⁷¹ In den Notariatsakten zum Verkauf der Statuen findet auch er, zusammen mit seinem Sohn Scipione Erwähnung. Demzufolge waren die beiden Statuen Teil des Erbes, das Nardo seinen Söhnen hinterlassen hatte. Raffaello mußte sich als alleiniger Verkäufer der Erbstücke verpflichten, seinem Bruder Giovanni Battista und seinem Neffen Scipione den entsprechenden Teil des erzielten Ertrags auszuzahlen. Offensichtlich waren die Statuen in der Werkstatt des zwischen 1570 und 1572 verstorbenen Nardo¹⁷² verblieben, die von dem als Bildhauer tätigen Raffaello übernommen worden war, weshalb dieser auch als alleiniger Verkäufer auftrat.¹⁷³

Die beiden Statuen sind von einer außergewöhnlich hohen künstlerischen Qualität und gehören zum Besten, was um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom an figürlicher Plastik geschaffen worden ist (Abb. 24, 25). Sie setzen die genaue Kenntnis der Werke Michelangelos und der

Antike voraus und belegen die große bildhauerische Fähigkeit des Meisters in der Darstellung des nackten, bewegten Körpers. Keinesfalls kann Nardo selbst ihr Schöpfer gewesen sein.¹⁷⁴ Dennoch befanden sie sich aber in seiner Werkstatt. Sollte er die beiden Werke 1565 gewissermaßen als Lagerbestand von der Fabbrica der Porta Pia gekauft haben? In den Dokumenten zu dem Stadttor findet sich auch im Zusammenhang mit der Bezahlung für seine Travertinengel kein Hinweis darauf.¹⁷⁵ Es ist sehr viel wahrscheinlicher, daß es sich um die beiden von Raffaello Borghini hochgelobten Statuen des Paulsmonuments von Vincenzo de' Rossi handelt.¹⁷⁶ Sie könnten 1559 als künstlerisch besonders wertvolle Stücke von den Brüdern zurückgenommen worden sein und von Nardo einige Jahre später, nachdem sein Bruder sie nach seiner Abreise nach Florenz in der römischen Werkstatt zurückgelassen hatte, im Rahmen seiner gut dokumentierten Tätigkeit als Materiallieferant der Fabbrica der Porta Pia angeboten worden sein.¹⁷⁷ Der Vorschlag Nardos oder einer anderen Person, der die Sta-

¹⁷¹ Das Wissen um die Genealogie der de' Rossi ist von elementarer Bedeutung für die Interpretation der Dokumente zum Verkauf der Statuen und, wie sich im folgenden zeigen wird, deren Zuschreibung an Vincenzo de' Rossi. Vermutlich auf Grund der Namensnennung »Raffaello Rossi« anstatt »Raffaello de' Rossi« in den Rechnungsbüchern des Archivs von San Luigi dei Francesi (Anhang L), nahm Schwager an, dieser habe nichts mit Nardo oder Vincenzo de' Rossi zu tun (SCHWAGER 1973, S. 89, Anm. 177). In den notariellen Verträgen zum Verkauf der Statuen wird dieser hingegen als Raphael de Rubeis bezeichnet. (Anhang L, LII). Daher hatte bereits Pressouyre die Vermutung geäußert, es könnte ein familiärer Zusammenhang zwischen Nardo und Raffaello de' Rossi bestanden haben (PRESSOUYRE 1984, Bd. 1, S. 128, Anm. 24). In diesem Sinne zuletzt auch Roberto, der daneben aber auch die Möglichkeit formuliert, daß es sich bei Raffaello da' Sangallo und Raffaello de' Rossi um die gleiche Personen gehandelt haben könnte (ROBERTO 2005, S. 179). Sicherlich war Raffaello de' Rossi aber der Sohn Nardos. Schon Gaye bezeichnete ihn 1840 als Neffe Vincenzo de' Rossis, entsprechend der Information in einer von ihm in Auszügen publizierten Archivalie (GAYE, Bd. 3, 1840, S. 162; vgl. auch unten, Anm. 173). Den eloquentesten Beweis für die verwandschaftlichen Zusammenhänge liefern aber einige autobiographische Notizen Nardos (Florenz, Biblioteca Riccardiana, Inv. 1210, fol. 96f.). Auf diesen Seiten hat der Steinmetz Biographisches aus den Jahren 1548–54 aufgezeichnet. Darin gibt er Tag und Stunde der Geburt seiner beiden Söhne Raffaello und Giovan Battista genau an. Demnach wurden Raffaello am 3. April 1548 und Giovan Battista am 16. Juni 1549 geboren.

¹⁷² Das genaue Todesdatum Nardos ist nicht bekannt. In den Dokumenten zu einer Streitsache zwischen ihm und seinem Bruder Vincenzo, die sich sehr wahrscheinlich nicht auf die Ignudi bezog, wird er noch am 26. Oktober 1570 erwähnt, während in einem Dokument vom 11. November 1572 nicht mehr er selbst, sondern seine Söhne in diesem Zusammenhang genannt werden, was darauf hindeutet, daß er zu diesem Zeitpunkt bereits tot war. Möglicherweise ist eine Angabe zur Genealogie der »Rossi di Fiesole«, der zufolge sich der Grabstein eines nicht näher bezeichneten Mitglieds der Familie in Santa Maria Maggiore befand, auf Nardo zu beziehen. Die Dokumente: ASF, Archivio Mediceo del Principato, filza 3475, fol. 98; ebd. filza 241, fol. 69r; ASR, Cartari Febei, vol. 165, fol. 191.

¹⁷³ Wie aus dem Kaufvertrag hervorgeht, war Raffaello von Beruf Bildhauer. Über Giovanni Battista und Scipione ist nichts bekannt. Der Zusatz »Baren.« zum Namen des letzteren im Kaufvertrag deutet möglicherweise darauf hin, daß er in Bari ansässig war (vgl. Anhang L). Weitere Dokumente zu Raffaello de' Rossi: ein Brief, in dem es um »certi disegni e cartoni« geht, die er von seinem Onkel Vincenzo erhalten hat und die ihm gestohlen worden waren. (ASF, Archivio Mediceo del Principato, filza 510B, fol. 1294r, 1295r; publ. zum Teil GAYE 1840, S. 162). Bei der Veranschlagung der Wassersteuer im Jahr 1580 erscheint er in einem Haus im Rione San Eustacchio wohnhaft (ASC, Credenzzone 6, Bd. 53, S. 61).

¹⁷⁴ Roberto mutmaßte vorsichtig, Nardo könne mit den Ignudi für die Porta Pia beauftragt gewesen sein und diese geschaffen haben. Aus Zeitgründen sei er dann aber zusätzlich noch mit dem Auftrag der Travertinengel bedacht worden, die rascher auszuführen waren. Daher seien die Marmorengel, ohne zu seinen Lebzeiten eine andere Verwendung zu finden, in seiner Werkstatt zurückgeblieben. Diese Überlegung Robertos ist sowohl in bezug auf die Dynamik der Arbeiten an der Porta Pia unwahrscheinlich als auch aus stilistischen Gründen völlig abwegig (ROBERTO 2005, S. 179).

¹⁷⁵ Zu den Dokumenten SCHWAGER 1973, Anm. 55; die Dokumente im Überblick publ. auch PONTANI/TRAMUTOLA 1984, S. 69f. (frdl. Hinweis von Georg Schelbert).

¹⁷⁶ Leider bleibt die Bedeutung des Dokuments zum Marmortransport, der 1556 im Zusammenhang mit dem Ehrenmal erfolgte, auch vor dem Hintergrund dieser Zuschreibung rätselhaft. Wie bereits erwähnt, lassen sich weder die beiden genannten Marmorblöcke von dreizehnhalb und vierzehn *palmi romani* Höhe (entsprechend 301,05 cm und 312,2 cm), für »due figure di papi«, noch der dritte erwähnte Marmorblock von 16 *palmi* (ca. 357 cm) Höhe eindeutig auf die ca. 320 cm hohe Statue Pauls IV. oder die ca. 230 cm hohen Ignudi beziehen (vgl. oben, S. 233, und Anhang V).

¹⁷⁷ Vgl. oben, S. 251f.

¹⁷⁸ Nachweislich war Giacomo Della Porta an allen drei Projekten maßgeblich beteiligt, mit denen die Ignudi in Verbindung zu bringen sind, dem Neubau des Palazzo dei Conservatori, der Porta Pia sowie der Fassade von San Luigi. In Frage käme als Vermittler aber auch Diomede Leoni, der an der Porta Pia als Getreuer Michelangelos beteiligt war und Jahre später die Vermittlung der Statuen für San Luigi in Francesi

tuen bekannt waren,¹⁷⁸ diese als Wappentrabanten am Stadttor Pius IV. anzubringen, mag auf großen Zuspruch gestoßen sein, wie der Stich von Faleti belegt, der in diesem Sinne einen Idealentwurf wiedergibt. Doch das restriktive Klima der nachtridentinischen Jahre dürfte den Ausschlag gegeben haben, von der Anbringung der nackten Wappenträger, anstelle von Engeln, am Tor Pius' IV. zum Schutze der allerchristlichsten Stadt abzukommen.¹⁷⁹ In einer Zeit, als die Tridentiner Vorgaben in der formalen, ikonographischen und auch stilistischen Schematisierung figürlicher Plastik augenfällig wurden, mußten Wappentrabanten bekleidet und mit großen Flügeln versehen sein, wie im Falle der Engel an der Porta Pia von Nardo de' Rossi sowie aller späteren Engelspaare an öffentlichen, in päpstlichem Auftrag entstandenen Monumenten.¹⁸⁰

Das Nachleben der Ignudi

Dennoch gibt es ein Engelspaar, das den genannten Vorgaben genügt und doch zugleich in der Freiheit der Bewegungen sichtlich von den Ignudi beeinflußt ist. Die Engel an der Fontana di Mosè, die Pier Paolo Olivieri und Flaminio Vacca 1587 geschaffen haben, halten, wie die Ignudi auch,

übernahm (s. dazu weiter oben). Aus dem Sienesischen gebürtig, gehörte Leoni – wohl in der Funktion als »Kunstagent« – zum engeren Kreis der Medici-Herzöge und stand in Rom dem Kreis der Florentiner nahe, ebenso wie die Brüder de' Rossi: Nardo war bereits während der vierziger Jahre in der Werkstatt Antonio da Sangallos tätig und Vincenzo arbeitete, durch Vermittlung des Florentiner Architekten, zwischen 1545 und 1547 für die »Virtuosi al Pantheon« und wurde 1547 auch als Mitglied der Kongregation bestätigt, der zum größeren Teil Florentiner angehörten. Vgl. dazu SCHALLERT 1998, S.79–106; zu Leoni auch SCHWAGER 1973, S.89, Anm.178.

¹⁷⁸ Vermutlich wird das Zusammentreffen beider Faktoren, das Fehlen der Flügel sowie die Nacktheit der Figuren den Ausschlag für diese Ablehnung der Statuen gegeben haben, denn Federico Borromeo räumt in seiner *Pictura sacra* durchaus die Darstellung von Engeln ohne Flügel ein, sie sollten jedoch keinesfalls nackt sein, allenfalls könnten die Füße unbekleidet dargestellt werden (vgl. dazu Borromeos Kapitel »De nuditate«, »De corporibus athleticis«, »De angelorum imaginibus« in: CASTIGLIONI 1932, S.10f., 21f., 37f.). Die Diskussion um die Darstellung nackter Figuren und flügelloser Engel war durch Michelangelos Jüngstes Gericht ausgelöst und von Gilio da Fabriano in seiner Darlegung »Degli errori e degli abusi de' pittori« von 1564 ausführlich thematisiert worden (vgl. dazu CALÌ 1980, S.89–92; PRESSOYRE 1984, Bd.1, S.127; BORROMEO/AGOSTI 1994, S.102, Anm.86; HECHT 1997, S.278–82; FORCELLINO 2002, S.153–57). Zur Deutung der Ignudi als Engel s. auch SCHWAGER 1973, S.96, Anm.265.

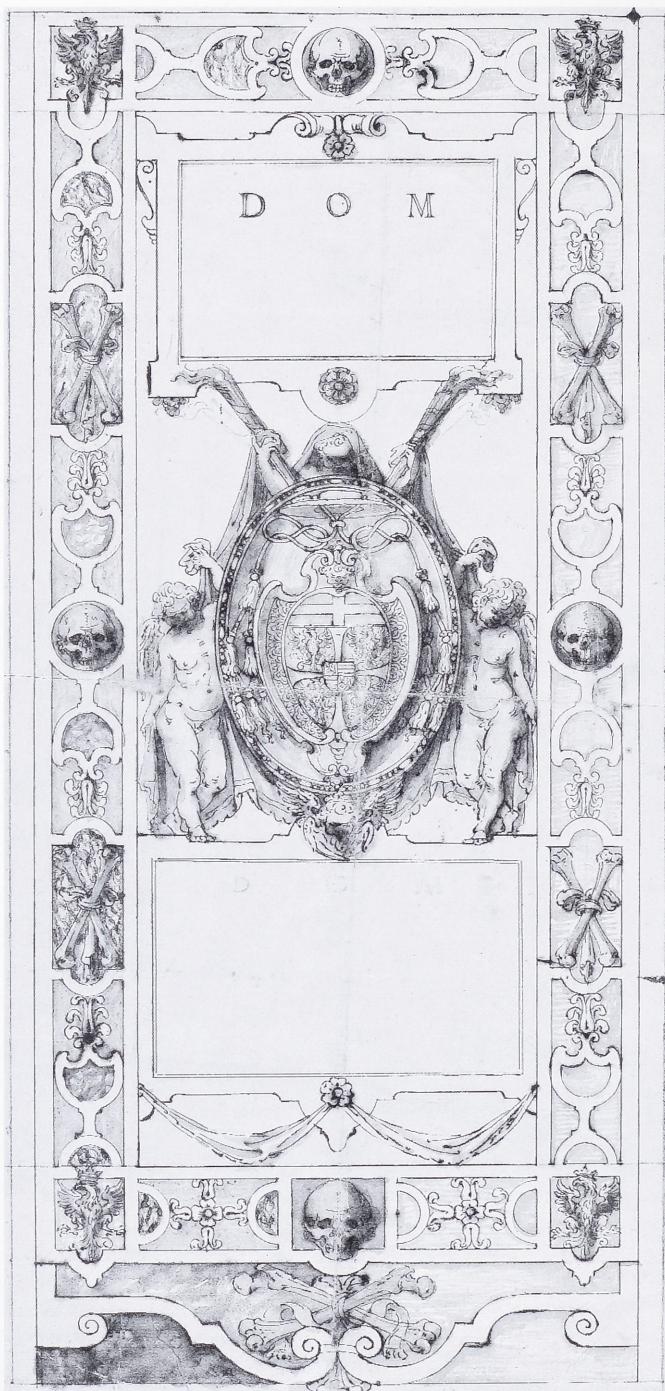
¹⁸⁰ So an Stadttoren und Brunnen, beginnend mit der Porta Pia, der Porta Angelica, der Fontana di Mosè bis hin zur Acqua Paola. Die Umsetzung der Tridentiner Vorgaben erfolgte allerdings nicht überall so prompt, wie an den genannten Monumenten. Noch Anfang der 1580er Jahre waren beispielsweise die Blößen der monumentalen, nackten Engel der ›Taufe des Zenturion Cornelio‹ und der ›Vision des heiligen Paulus‹ von Federico Zuccari in der Cappella Paolina nur durch Tücher bedeckt (ACIDINI LUCHINAT 1999, S.124 Abb.3, S.126 Abb.11).



26. Flaminio Vacca, Engel. Rom, Fontana di Mosé

Tücher in ihren Händen. Sie sind durch dieses Motiv individualisiert und ordnen ihre Bewegungen der Funktion als Wappen-Repräsentanten nicht vollständig unter. Beide Engel scheinen mit dem Attribut eines Tuches von den Ignudi beeinflußt zu sein, und auch in der Haltung ist der Engel Flaminio Vaccas, rechts neben dem Wappen, mit dem rechten Ignudo direkt vergleichbar (Abb.25, 26).

Dieser Umstand ist als weiteres Indiz für die Identifizierung der Ignudi von San Luigi mit Vincenzo de' Rossis Statuenpaar vom Ehrenmal Pauls IV. zu werten. Den Figuren war auf Grund ihres kurzen Daseins am ursprünglichen Bestimmungsort keine große Nachfolge beschert. Nur kurz befanden sie sich *in situ*, um sogleich wieder in die Werkstatt der de' Rossi zurückzukehren. Erst aus Anlaß der Über-



27. Nicolas d'Arras, Projekt für das Grabmal des Kardinals Gonzaga in Sant'Alessio, Detail. Rom, ASC, Archivio urbano, sez. I, vol. 76

führung nach San Luigi verließen sie ihr Versteck und verblieben von 1583 bis Ende 1585 an einem nicht näher bezeichneten Ort, möglicherweise in der damals noch nicht

¹⁸¹ Die Statuen wurden im Dezember 1585, kurz nach dem Tod des Kardinals Contarelli, zur Vorbereitung für die Aufstellung an der Fassade

dekorierten Contarelli-Kapelle,¹⁸¹ bevor sie dann an der Fassade in großer Höhe auf Jahrhunderte den Blicken erneut entrückt waren und die Betrachter an ihrer Nacktheit und Flügellosigkeit kaum mehr Anstoß nehmen konnten. Von ihrer Existenz dürfte daher nur de' Rossis engerer Mitarbeiter- und Freundeskreis etwas gewußt haben. Sicherlich waren die Figuren seinem wichtigsten römischen Schüler Flaminio Vacca bekannt, der als Lehrling am Ehrenmal mitgewirkt haben dürfte.¹⁸²

Daneben hat gewiß auch Nicolas d'Arras die Statuen eingehend studiert. Er war mit der Anfertigung des französischen Königswappens für die Fassade von San Luigi dei Francesi betraut und dürfte wohl auch für eventuelle Anpassungen der Figuren als Wappenträger verantwortlich gewesen sein. Anklänge an das Haltungsmotiv des Ignudo, der mit einer erhobenen und einer gesenkten Hand die Enden eines Tuches trägt, finden sich in den Wappenträgern am Grabmal des Kardinals Giovanni Vincenzo Gonzaga in San Alessio in Rom, das Nicolas 1592/93 schuf. Deutlicher noch als auf der bronzenen Grabplatte, wird die Ähnlichkeit des hier spiegelbildlich verdoppelten Motivs auf der entsprechenden Vorzeichnung (Abb. 25, 27).¹⁸³ Über diese Beispiele hinaus ist ein Nachleben der Ignudi auf Grund ihres versteckten Daseins weder in figurlichen noch in schriftlichen Überlieferungen nachweisbar.

Der Materialbefund

Beide Marmorstatuen waren an der Fassade von San Luigi dei Francesi für lange Zeit der Luftverschmutzung ausgesetzt, die ihre ursprünglich glattpolierten Oberflächen sowie einige plastische Details stark in Mitleidenschaft gezogen hat. Vor allem sind an den Tüchern die zu Schlaufen geführten oberen Partien völlig verlorengegangen, die auf älteren

aus dessen Familienkapelle entfernt und in die Nähe des Hauptportals versetzt. Dies belegt eine Anweisung zur Bezahlung der Arbeiter, die den Transport durchgeführt haben (TOSINI 2005, S. 18). Matteo Contarelli hatte 1583 in seiner Funktion als Rektor der Kongregation von San Luigi dei Francesi die Bezahlung der Statuen angewiesen (vgl. Anhang L, LI). Hinweise darauf, daß die Statuen zur Aufstellung in seiner Kapelle geplant waren, gibt es nicht. Auch in den Dokumenten vom Januar 1583 heißt es, diese seien aus Mitteln der Kirche »per detta chiesa« gekauft worden (Anhang LI). Für Anregungen zum Thema danke ich Lothar Sickel.

¹⁸² Flaminio Vacca wohnte direkt neben dem Wohnhaus und der Werkstatt der de' Rossi in der Via del Monterone und war in deren Werkstatt heimisch, wie kein anderer Bildhauer sonst (SCHALLERT 1998, S. 18).

¹⁸³ Rom, ASC, Archivio urbano, sez. I, vol. 76, Anlage zum 20. November 1592. Feder, braune und schwarze Tinte, braun, rotbraun und grün aquarelliert, Bleistiftspuren, 365×496 mm. Die Zeichnung wurde erstmals von Grigioni erwähnt und von Pressouyre publiziert (GRIGIONI 1945, S. 209–12, 216, Anm. 10; PRESSOURE 1984, Bd. 2, S. 438, Abb. 231); GOTZMANN 2007.

Fotografien noch sichtbar sind (Abb. 23, 24, 25).¹⁸⁴ Von dem Tuch über dem Kopf des Ignudo links des Wappens, der im folgenden als Ignudo A bezeichnet wird,¹⁸⁵ ist nur ein schmäler Strang übriggeblieben (Abb. 24). Die Löcher, die in dessen erhobenen Händen sichtbar sind, könnten entweder zur Verbindung mit den heute fehlenden oberen Schlaufen der Tücher mittels einer Metallstange gedient haben, oder auch zur Installierung der Figur neben dem Königswappen im Giebel von San Luigi dei Francesi. Spuren nachträglicher Beschädigungen durch die Aufstellung an der Fassade von San Luigi sind auch an den Drapierungen auf der rechten Seite dieser Figur erkennbar.

Die Rückseiten der Bildwerke waren schon für die originale Aufstellung an einer Wand am Ehrenmal flach abgearbeitet (Abb. 28, 29). Auch der Kopf von Ignudo A ist auf der linken Seite nur grob bearbeitet. Daneben gibt es an beiden Statuen einige Partien, die nicht ganz ausgearbeitet und poliert wurden, wie etwa die linke Hüfte von Ignudo B, an der schwach die Spuren des Meißels erkennbar sind.

Beide Jünglinge sind mit einer Höhe von etwa 220 und 227 cm überlegengroß.¹⁸⁶ Sie sind fast nackt und tragen lange Tücher in ihren Händen, die eher eine optische Stütze und Vorwand eines idealen Kräftespiels sind, als zur Verhüllung ihres Körpers zu dienen. Die Figuren sind in einem dynamischen, sich entsprechenden diagonalen Bewegungszug komponiert, wobei die spielerische Beschäftigung mit den Tüchern den jeweiligen Aktionsraum bestimmt. Ignudo A lässt das in den Händen erhobene Tuch von seiner linken Schulter hinter und rechts neben dem Rücken entlang über seinen linken Oberschenkel zwischen den Beinen entlang auf den Boden gleiten. Ignudo B trägt ein diagonal über den Oberkörper geführtes Band, an dem der seitlich neben dem Oberkörper sichtbare, in zwei Schwüngen hinter dem Rücken auf den Boden fallende Behang befestigt ist (Abb. 30). Mit seiner rechten, erhobenen Hand zieht er den aufgeblähten Stoff so nach oben, daß sich über seiner Hand eine Schlaufe bildet, die nur noch auf der Fotografie von 1927 sichtbar ist (Abb. 23). Mit der anderen, gesenkten Hand greift er, in Entsprechung dazu, neben seiner Hüfte ebenfalls in die Stoffbahn. Der dynamische Gesamteindruck wird durch den labilen Stand der Figuren unterstützt. Ignudo A hat sein linkes, ursprünglich wohl auf einen Block

aufgestütztes Bein wie zu einem Sprung erhoben, während sein Pendant mit leicht gebeugten Knien und gesenkten Fußspitzen die Balance zu halten versucht.

Die Figuren sind durch ihre drahtige, athletische Anatomie und ihre Physiognomien als jugendliche Epheben charakterisiert. Das breite Gesicht des Ignudo A ist von dicken, schneckenförmigen, mittellangen Locken umrahmt (Abb. 31). Die großen, etwas vorgewölbten Augen sind von breiten Lidern begrenzt und haben keine Pupillen. Der leicht abgeflachte Nasenrücken verläuft in etwas unregelmäßiger Form durchgehend von den Augenbrauen bis zur Nasenspitze. Die Physiognomie seines Pendants ist sehr ähnlich, bis auf den etwas breiteren Mund, die regelmäßiger, aber blockhafter geformte Nase und die längeren, weicher fallenden Locken, die von einem gewundenen Tuch zusammengehalten werden (Abb. 32).

Die Zuschreibung der Ignudi an Vincenzo de' Rossi

Klaus Schwager ging in seiner Untersuchung zur Baugeschichte der Porta Pia vor dem Hintergrund des Faletti-Stichs davon aus, daß die Ignudi in den letzten Jahren vor Michelangelos Tod als Wappenträbanten für das Stadttor geschaffen worden waren (Abb. 22). Schwager, dessen stilistische Bewertung der Ignudi sehr zutreffend ist, hatte seine Überlegungen zum Urheber der Statuen auf eine kleine Gruppe von Bildhauern eingeschränkt, die an der Porta Pia tätig war, und sich zu einer vagen Zuschreibung der beiden Bildwerke an Daniele da Volterra entschieden.¹⁸⁷ Um dieser Attribution Nachdruck zu verleihen, hatte er auf einige Figuren aus Danieles Gemälden sowie auf die Ausstattung der Sala Regia hingewiesen. Die Gegenüberstellung mit Gemälden und mit den Stuck-Figuren der Sala Regia ist jedoch problematisch.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Wie ältere Fotografien zeigen, waren die Schlaufen 1927 noch vollständig erhalten (unsere Abb. 23), Anfang der 1970er Jahre hingegen schon stark beschädigt (vgl. die Aufnahmen bei SCHWAGER 1973, Abb. 32–35).

¹⁸⁵ Die Figuren werden zum besseren Verständnis im folgenden als Ignudo A (Abb. 28) und Ignudo B (Abb. 29) bezeichnet.

¹⁸⁶ Im originalen Zustand mit den aufgeblähten Tüchern über ihren Köpfen waren die Figuren vermutlich etwa 15 cm höher.

¹⁸⁷ In der Gruppe der in Frage kommenden Bildhauer nannte Schwager Tiberio Calcagni, Jacopo del Duca und Daniele da Volterra. Schwager entschied sich für letzteren, da dieser unter den genannten die bedeutendste unabhängige Künstlerpersönlichkeit gewesen sei und sich zudem in gutem Einvernehmen mit Michelangelo befunden habe (SCHWAGER 1973, S. 58); Pressouyre zog hingegen, ebenfalls in bezug auf das Umfeld der an der Porta Pia tätigen Bildhauer und Steinmetzen, Jacopo del Duca als Schöpfer der Ignudi in Erwägung (PRESSOUYRE 1984, Bd. 1, S. 126–28); weitere Zuschreibungen: Lestocquoy schrieb die Werke, die er, kurz nachdem sie von der Fassade abgenommen wurden waren, noch vor der Restaurierung gesehen hatte, Nicolas d'Arras zu, dem Schöpfer des Königswappens (LESTOCQUOY 1978/79, S. 246–48); Strinati, dem der dokumentarische Hintergrund unbekannt war, wies die Statuen Taddeo Landini zu mit einer Datierung in die 1580er Jahre (STRINATI 1992, S. 406); zuletzt nannte Patrizia Tosini die Figuren als Werke Nardo de' Rossis (TOSINI 2005, S. 18f.).

¹⁸⁸ Schwager selbst hatte auf diese Schwierigkeit hingewiesen, da es die Übertragbarkeit der Stilkriterien der plastischen Ignudi auf andere Medien, wie die geformte und nicht gemeißelte Stuckplastik oder gemalte Figuren, voraussetzen würde (SCHWAGER 1973, S. 58f., 91f., Anm. 211). Siehe dazu auch weiter unten.



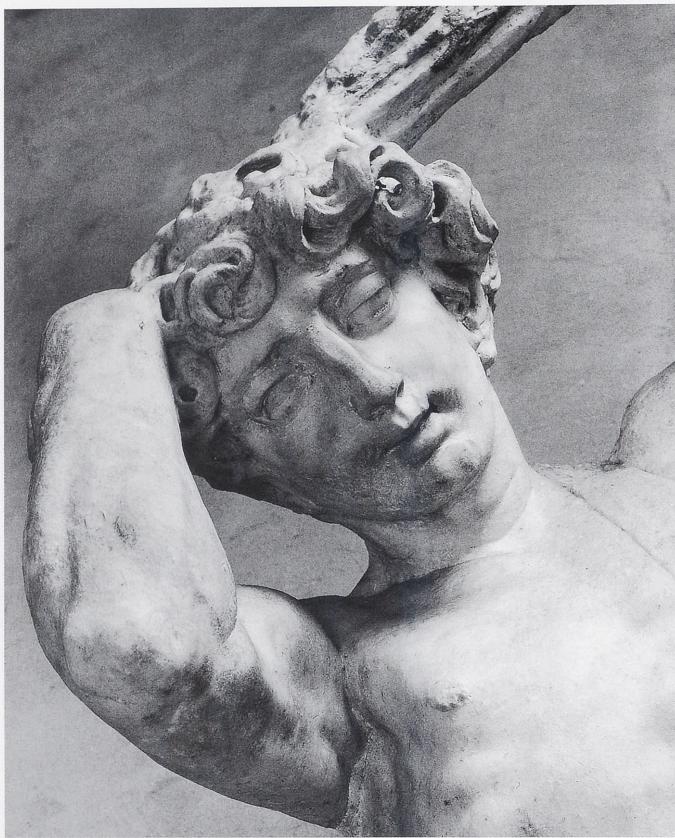
28. Vincenzo de' Rossi, Ignudo A,
Seitenansicht



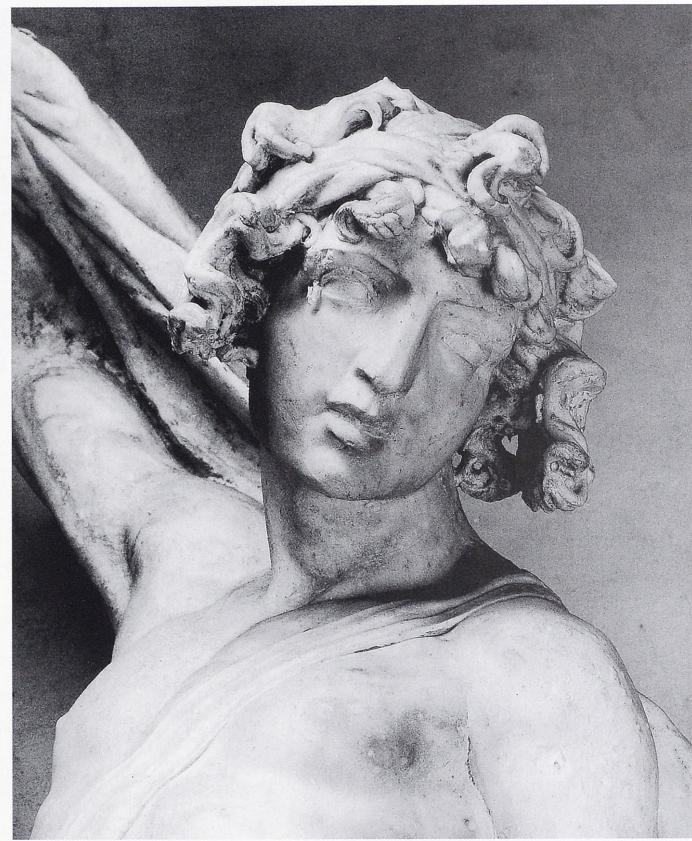
29. Vincenzo de' Rossi, Ignudo B,
Seitenansicht



30. Vincenzo de' Rossi, Ignudo B



31. Vincenzo de' Rossi, Ignudo A, Kopf



32. Vincenzo de' Rossi, Ignudo B, Kopf

Danieles schmales plastisches Œuvre bietet kaum Anhaltspunkte für überzeugende Vergleiche.¹⁸⁹

Bei seinen Überlegungen zum Urheber der Bildwerke hatte Schwager aber auch Vincenzo de' Rossi in Erwägung gezogen, dessen Arbeiten neben denen von Bartolomeo Ammannati den beiden Ignudi noch am nächsten kämen.¹⁹⁰ Doch die Tatsache, daß Vincenzo spätestens seit 1561, als mit den Arbeiten an der Porta Pia gerade erst begonnen wurde, in Florenz ansässig war und im Dienste Cosimos I. arbeitete, sowie stilistische Gründe bewegten ihn dazu, den Fiesolaner Meister als Schöpfer der Figuren auszuschließen. Nach Schwager war Vincenzo weder so deutlich von Michelangelo beeinflußt noch konnte er als Baccio Bandinellis Schüler Michelangelo überhaupt so zugeneigt gewesen sein wie der Schöpfer der überaus im Sinne des großen Meisters

komponierten Ignudi.¹⁹¹ Die vor allem von Vasari verbreitete Legende der Feindschaft zwischen Bandinelli und Michelangelo hält der realistischen Betrachtung indes nicht stand, und keineswegs sind solche Auswirkungen bis in die Schülergeneration Bandinellis zu verfolgen.¹⁹²

Die künstlerische Abhängigkeit de' Rossis von Michelangelo lässt sich in dessen Werken recht genau verfolgen. In den ersten Jahren seiner römischen Schaffenszeit zwischen 1545 bis Anfang der fünfziger Jahre ist der Bildhauer sowohl der von einem Meister wie Paolo Romano fortgeführten römischen Quattrocento-Tradition (Befreiung Petri) als auch der klassischen Linie des Kreises im Gefolge Raffaels, also etwa Lorenzetto (Josefsgruppe) verpflichtet.¹⁹³ Dies findet in den

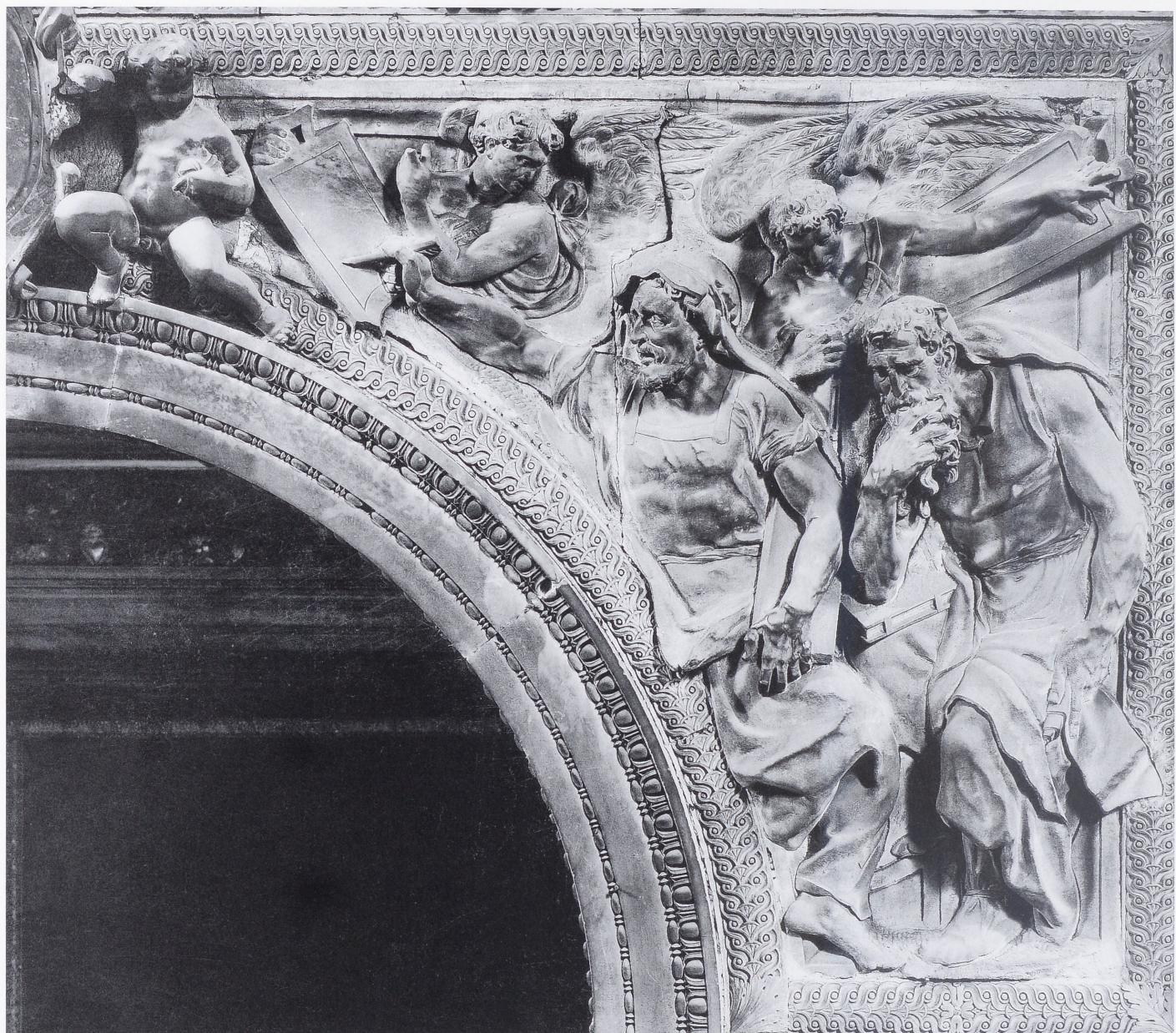
¹⁸⁹ Ebd. S. 43.

¹⁹⁰ Nachweislich schätzte Bandinelli Michelangelos Werke sowie dessen künstlerisches Urteil, um das er diesen auch gelegentlich bat. – Die Zugehörigkeit zu bestimmten künstlerischen Polen, wie sie im Rom des 16. Jahrhunderts Michelangelo auf der einen und Bandinelli oder Antonio da Sangallo mit der sogenannten »setta sangallesca« auf der anderen Seite darstellten, hat keine ausschließliche Bedeutung. Dies zeigt nicht zuletzt Nardo de' Rossi, der ehemals zum Kreis Antonio da Sangallos gehörte und mit diesem zudem verschwägert war, später aber dennoch an Michelangelos Fabbrica der Porta Pia angestellt wurde.

¹⁹³ Befreiung Petri, Rom, San Salvatore in Lauro; Josef mit dem Christusknaben, Rom, Pantheon (SCHALLERT 1998, S. 37–54, 79–106, Abb. 9, 29).

¹⁸⁹ Unter den wenigen plastischen Werken Ricciarellis ließe sich nur die um 1557 entstandene Büste des Orazio Piatesi zum Vergleich heranziehen, die sich jedoch stilistisch deutlich von den Ignudi unterscheidet (San Gaetano, Florenz; CECCHI 2003, Kat. 48).

¹⁹⁰ SCHWAGER 1973, S. 57, Anm. 190: »De' Rossi und Ammannati kommen den Ignudi stilistisch noch am nächsten, bes. durch die Umsetzung der michelangeloschen ›Substanz‹ in ›Gebärde‹. De' Rossis plastische Form ist (bei den römischen Werken) im ganzen teigerig; Gestik und Bewegung wirken dekorativer, zu Parallelismen neigend.«



33. Vincenzo de' Rossi, Propheten und Engel, Marmor. Rom, Santa Maria della Pace, Cappella Cesi

einfachen, flächig angelegten Kompositionen sowie der differenzierten Oberflächengestaltung dieser Werke seinen Ausdruck. Diese, nicht zuletzt der Lehre Bandinellis verpflichteten malerischen Tendenzen verlieren im Laufe der Entwicklung an Bedeutung, während plastische Qualitäten für den Stilduktus de' Rossis zunehmend bestimmend werden. Der Einfluß der Werke Michelangelos wird in diesem

Sinne erstmals in den römischen Hauptwerken, der Ausstattung der Cappella Cesi und der Theseus-und-Helena-Gruppe wirksam.¹⁹⁴

Insbesondere die Werke der Cappella Cesi verdeutlichen, daß die stilistischen Einflüsse von Bandinelli und Michelangelo in dieser Schaffensphase miteinander eine Synthese eingehen, die als protobarocke Stiltendenz sichtbar wird

¹⁹⁴ De' Rossi hatte sich in seiner inzwischen fast fünfzehnjährigen Tätigkeit in Rom künstlerisch etabliert und 1556 mit der Ausführung eines seiner römischen Hauptwerke, der plastischen Ausstattung der Cappella Cesi in Santa Maria della Pace, begonnen.

Vasari und Borghini zufolge waren diese Arbeiten – nach Borghini zudem ›Theseus und Helena‹ – die Voraussetzung für den Erhalt des prestigereichen kapitolinischen Auftrags für das Ehrenmal. Zur Chronologie dieser Schaffensphase vgl. SCHALLERT 1998, S. 171.

(Abb. 33). Dies gilt vor allem für das Frontrelief der Cesi-Kapelle und, wie noch auszuführen ist, ansatzweise auch für die Ignudi. Die differenzierte Oberflächengestaltung ist bei den Propheten am Frontrelief zugunsten raumwirksamer, einfacher Wölbungen vernachlässigt. De' Rossi suggeriert eine monumentale Dreidimensionalität der Propheten in der vordersten Bildebene, über die diese realiter nicht verfügen und lässt sie somit zugleich am Kunstraum und am realen Betrachterraum teilhaben. Stilistisch und motivisch wurden dabei Anregungen aus der Malerei und der Skulptur Michelangelos stärker wirksam¹⁹⁵ – neben dem in diesem Fall wichtigsten motivischen Vorbild und Vergleichswerk, den Sybillen Raffaels an der Front der benachbarten Chigi-Kapelle.

Daneben hat die in der gleichen Zeit entstandene Theseus-Helena-Gruppe als das am stärksten von Michelangelo, aber auch von der Antike beeinflusste Werk im Œuvre de' Rossis zu gelten. Die hier erfolgte Auseinandersetzung des Bildhauers mit dem Thema des Körpervolumens führt ihn zum antiken Topos der aus einem einzigen Marmorblock geschaffenen Statue, sowie zu der durch Michelangelo Bildwerke zum Qualitätsmerkmal erhobenen formalen Erhaltung der Blockform in der Komposition.¹⁹⁶

Den Stilidealen dieser Jahre bleibt de' Rossi in seinen Werken noch bis etwa Mitte der sechziger Jahre treu, wie der ›Herkules und Kentaur‹ und der ›Adonis‹ belegen (Abb. 34, 35). Danach werden seine Kompositionen zunehmend raumgreifender und unausgewogener, so etwa die späteren Statuenensembles der monumentalen Herkules-Taten. Auch der Ausdrucksgehalt der Figuren wird immer größer und aggressiver, was sich vor allem bei der letzten großen Statue de' Rossis, seiner Version der Laokoon-Gruppe zeigt.¹⁹⁷



34. Vincenzo de' Rossi, *Herkules und Kentaur*, Marmor. Florenz, Palazzo Vecchio

¹⁹⁵ So ist der sitzende Prophet am rechten Rand des Reliefs direkt von Michelangelos Jeremias angeregt (zum Frontrelief SCHALLERT 1998, S.192–95, Abb.66, 67, 80).

¹⁹⁶ Die stilistische Orientierung de' Rossis an Werken Michelangelos lässt sich zudem im Bereich der Technik bestätigen. Michelangelos Arbeitsweise ähnlich, tastet sich auch de' Rossi mit dem Meißel sehr nah an die endgültige Form heran. Im Unterschied zu Michelangelo gelingt ihm dies jedoch nur in abgegrenzten Partien und wird nicht, wie bei Michelangelo, für die Form des gesamten Werks bestimmend. Für fachlichen Rat zu dieser Frage danke ich Antonio Forcellino.

¹⁹⁷ Zur Stilentwicklung ebd. S.224–29. Die von Corinne Mandel ohne weitere Begründung geäußerte Datierung der Laokoon-Gruppe von Vincenzo de' Rossi um 1550 überrascht, da der Vita de' Rossis von Raffaello Borghini auch als Quelle für die Chronologie des Œuvre Glauben zu schenken ist, wie sich durch zahlreiche Beispiele bestätigen lässt. Borghini beginnt den Passus zur Laokoon-Gruppe aber mit den Worten »Hoggi ha fra mano un Laocoonte...«, was für eine sehr späte Datierung des Werkes spricht, wie sie im übrigen auch Heikamp angenommen hatte. Zudem erscheint es unwahrscheinlich, daß de' Rossi den Laokoon während seiner römischen Schaffenszeit gearbeitet haben soll (HEIKAMP 1990, S.342–78; MANDEL 1995, S.30).

Für die Zuschreibung der beiden so deutlich von Michelangelo beeinflussten Statuen an Vincenzo de' Rossi ist es notwendig, sich diese Stilentwicklung zu vergegenwärtigen. Vergleiche mit Werken seiner reifen Schaffensphase (ca. 1555–65) bestätigen seine Autorschaft, die durch die oben genannten Dokumente zum Verkauf der Statuen nahegelegt wird.

Das wichtigste Vergleichswerk aus dem Œuvre de' Rossis ist der den Kentaur bezwingende Herkules, den der Bildhauer in Florenz als eine der ersten Arbeiten des Herkules-Zyklus vor 1568 schuf (Abb. 34).¹⁹⁸ Nicht das in gedrängten Wölbungen prononcierte Muskelkostüm des antiken ›Herkules Farnese‹, das vielen zeitgenössischen Darstellun-

¹⁹⁸ Florenz, Palazzo Vecchio, Marmor, H. 276 cm.



35. Vincenzo de' Rossi,
Adonis, Marmor. Flo-
renz, Museo Nazionale
del Bargello

gen des Sujets Anregungen gegeben hat, sondern eine in seiner Feingliedrigkeit den Ignudi vergleichbare Anatomie zeichnet diesen, wie auch den mit Kakus kämpfenden Herkules aus, der ebenfalls vor 1568 entstand.¹⁹⁹ Zahlreiche Werkspuren an den Ignudi und dem mit dem Kentaur kämpfenden Herkules weisen auch auf eine ähnliche Arbeitsweise hin.²⁰⁰ Zudem kehrt das Bewegungsmotiv des

¹⁹⁹ Florenz, Palazzo Vecchio. Der Terminus *ante quem* 1568 ist durch Vasaris Erwähnung der beiden Stattengruppen des ›Herkules und Kakus‹ und des ›Herkules und Kentaur‹ in der zweiten Edition der Künstlerviten gegeben (VASARI 1881, Bd.7, S.627; *Palazzo Vecchio* 1980, S.344f., Kat. 696).

²⁰⁰ Die Gruppen des Herkules-Zyklus und einige andere Bildwerke dieser mittleren Schaffensphase, etwa die Propheten am Frontrelief der Cesi-Kapelle, weisen wie die Ignudi unvollendete Partien auf. Sowohl an diesen als auch an den Herkules-Gruppen sind es immer nur einzelne, abgegrenzte Partien, an denen die Werkspuren des Meißels nicht weiter beseitigt wurden und die neben fein polierten Partien erscheinen. Direkt vergleichbar sind etwa die Drapierung über der linken Hüfte des Ignudo A und die Falten des aufgeblähten Behangs hinter dem Herkules, der mit dem Kentaur kämpft. Auch am linken Arm des Herkules finden sich unvollendete Partien, die sich mit der Unterseite des auf den Boden fallenden Tuches und der Außenseite des erhobenen Arms von Ignudo A vergleichen lassen. Zudem weisen die genannten Statuen (Ignudi, Herkules-Kentaur und Cesi-Propheten) grobe, nicht weiterbearbeitete Reihen von Bohrlöchern auf, die als Vorbereitung zur Aushöhlung von Furchen dienen, so an den Berührungs punkten zwischen dem erhobenen Arm des Ignudo B und dem dahinter entlang geführten Tuch sowie zwischen der Innenseite des linken Unterschenkels dieser Figur und dem herabhängenden Tuch oder zwischen dem herabhängenden Arm und dem Rumpf des Propheten links auf dem Frontrelief der Cesi-Kapelle. Der Grund für diese »Nachlässigkeit« de' Rossis konnte bisher nicht geklärt werden.

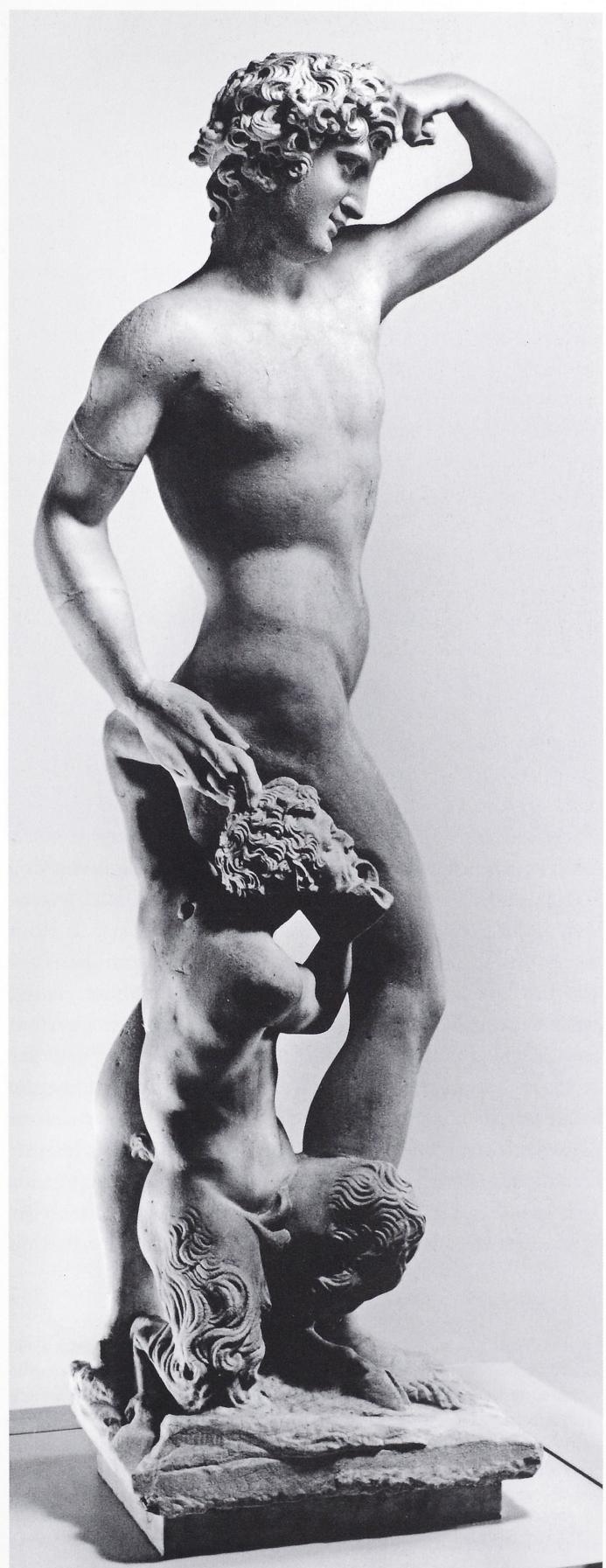
Ignudo B in der Haltung des Herkules wieder. Die leichte Torsion der Oberkörper unterscheidet sich nur unwesentlich, und zwar auf Grund der entgegengesetzten Schrittstellungen, hier vor dem Körper das rechte, dort das linke Bein. Große Ähnlichkeit besteht darüber hinaus in der Haltung der Arme und des Kopfes und in der Durchformung des Oberkörpers (Abb. 30). Kompositionell nicht nur derselben Grundidee verhaftet, sondern auch in der Detailform und der Ausführung auf den gleichen Schöpfer zurückzuführen, ist die Form des diagonal über den Körper geführten Bandes, das den in zwei großzügigen Schwüngen hinter dem Körper herabfallenden Behang hält.²⁰¹

Gegen 1565 entstand das zweite wichtige Vergleichswerk de' Rossis, die Liegestatue des Adonis (Abb. 35). Augenfällig ist die mit Ignudo B vergleichbare Durchbildung des Oberkörpers mit dem wie naß anliegenden diagonal über den Oberkörper geführten Band. Gemeinsamkeiten mit Ignudo A bestehen in der Physiognomie mit

²⁰¹ Die Rückenansicht des ›Herkules und Kentaur‹ publiziert DOBAI 1991, Abb. 4. – Das dynamische Bewegungsmotiv mit dem Umhang bleibt im Formenrepertoire de' Rossis weiterhin erhalten, so in der 1578 datierbaren Bronzestatue des Vulkan (VOSSILLA 1997, Kat.182). In Abwandlung des antiken Vorbilds gestaltete de' Rossi auch in seiner 1584 datierbaren Laokoon-Gruppe den Jüngling links mit einem Behang, der an einem schräg über den Oberkörper geführten Band befestigt ist und hinter dem Rücken einen Bogen formt (HEIKAMP 1990, S.357 Abb.15, 20).

dem leicht geöffneten Mund, der langen Nase mit dem flachen, schmalen Nasenbein und den unregelmäßig geschwungenen Augenbrauen sowie dem durch schneckenförmige Locken charakterisierten Haarschopf, der bei Ignudo A dichter ist als beim Adonis.²⁰² Dem Thema des Dahinscheidenden gemäß ist Adonis jedoch mit leicht geschlossenen Lidern über den – im Unterschied zu den Ignudi – mit Pupillen versehenen Augen dargestellt. Daneben ist auf das Detail der zum Kopf erhobenen Hand mit dem gebogenen Gelenk, dem flachen Handrücken und dem angewinkelten Zeigefinger zu verweisen, für das Michelangelos »sterbender Sklave« sowie die »Notti« Pate standen.²⁰³ Dieses Motiv wie auch einige der oben beschriebenen physiognomischen Charakteristika sind nicht nur Ignudo A und dem Adonis eigen, sondern auch dem vor 1562 datierbaren Bacchus, als dessen Autor de' Rossi durch die jüngsten Quellenstudien von Vincenzo Saladino bestätigt worden ist (Abb. 36).²⁰⁴

Mit den Zuschreibungen der Ignudi und des Bacchus wird die reife Schaffensphase de' Rossis zwischen ca. 1557/58 und 1565 um drei Werke bereichert, die untereinander und mit dem Adonis durch das Thema der Darstellung des nackten jugendlichen männlichen Körpers eng verbunden sind. Für die künstlerische Bewältigung der drei so unterschiedlichen Sujets – dem Spiel der ringenden Ignudi, dem sich leicht schwankend bewegenden Weingott und dem sterbenden Adonis – war de' Rossis Interesse an raumgreifenden Kompositionen bestimmend. Während der Bacchus ohne Jacopo Sansovinos Statue des Weingotts nicht denkbar ist,²⁰⁵ fand der Bildhauer für die Ignudi und den Adonis zu eigenen Lösungen. So, wie de' Rossi mit der liegenden Gestalt des sterbenden Adonis eine den Raum aktiv einneh-



36. Vincenzo de' Rossi, *Bacchus*, Marmor. Florenz, Palazzo Pitti

²⁰² Diese physiognomischen Charakteristika sind in Ansätzen bereits bei einem der frühesten Werke de' Rossis nachweisbar, dem nach dem Entwurf Baccio Bandinellis ausgeführten Florentiner Eichen-Terminus, wie trotz der starken Oberflächenkorrosion der Figur vor dem Original noch erkennbar ist (SCHALLERT 1998, S. 54–69, 255).

²⁰³ Darauf wies schon Schwager hin (SCHWAGER 1973, Anm. 210; ECHINGER-MAURACH 1998, Bd. 2, Abb. 107).

²⁰⁴ Florenz, Palazzo Pitti, Marmor, H. 149 cm. SALADINO 2003, S. 93–97, S. 514. Die Verfasserin der vorliegenden Untersuchung hatte 1998 noch zu einer Zuschreibung an Perino da Vinci tendiert, die nun nicht nur durch die Quellenstudie Saladinos widerlegt ist, sondern auch durch die in der neuen Aufstellung der inzwischen restaurierten Statue sichtbaren stilistischen und motivischen Gemeinsamkeiten mit anderen Werken de' Rossis (SCHALLERT 1998, S. 264–67, 277–79). Neben den bereits genannten physiognomischen Charakteristika und der von Michelangelos Werken beeinflussten Handhaltung sei hier auf die direkt vergleichbare Oberkörperwindung des Bacchus und des Adonis und die damit verbundene sehr ähnliche Gestaltung der Rückenpartie verwiesen.

²⁰⁵ Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 120 S (GALLO 1986, Abb. S. 12–15).

mende Figur gestaltete,²⁰⁶ so gelang ihm mit den Ignudi die Komposition von zwei Assistenzfiguren, die sich aber dennoch frei im Raum in individuellen Bewegungen entfalten. Wie im folgenden auszuführen ist, schuf er damit zwei für die Plastik der Zeit außergewöhnliche Statuen.

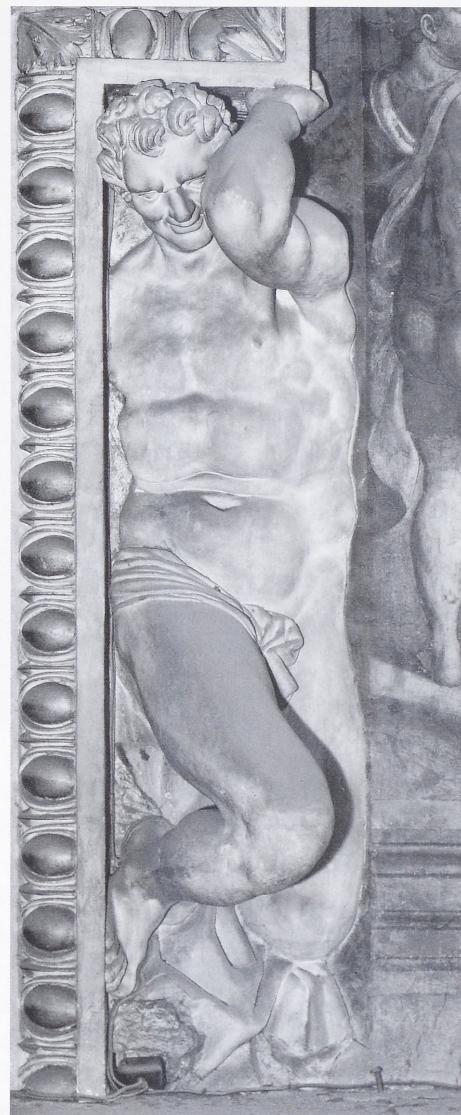
Die Vorbilder

Die Ignudi de' Rossis haben weder in Werken der Malerei noch der Skulptur direkte kompositorische Vorbilder. Gewiß sind aber auch sie Abkömmlinge der über fünfzig Jahre zuvor von Michelangelo erfundenen nackten Epheben des Deckenfreskos der Sixtinischen Kapelle. Seit der große Meister die mit Tüchern und Eichenlaub-Festons beschäftigten nackten Jünglinge erstmals im Rahmen des monumentalen Dekorationsschemas als Assistenzfiguren vorgeführt hatte, fanden Ignudi in dieser Funktion vor allem in vergleichbaren Fresko- und Stuckausstattungen Verbreitung. Daneben waren sie aber auch als Einzelfiguren in der Malerei für viele Künstler von großer Bedeutung, die an ihnen die Darstellung des bewegten menschlichen Körpers studierten.

De' Rossi orientierte sich wesentlich am Urbild selbst, während Werke, die ihrerseits von Michelangelo beeinflußt sind, für ihn als Vorbilder kaum eine Rolle spielten. Dies sei kurz ausgeführt. Im plastischen Medium war die sixtinische Deckendekoration mit den Ignudi als Vorbild hauptsächlich für Stuck-Ausstattungen bedeutsam, während sich von den Sixtina-Ignudi beeinflußte Einzelstatuen kaum nachweisen lassen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang in Rom die großen Dekorationszyklen in der Sala Regia (Vatikan) und im Palazzo Spada, in denen eine Auseinandersetzung mit dem von Michelangelo erfundenen Dekorationssystem sowie der »gran maniera« und seiner Ignudi²⁰⁷ in Form der monumentalen männlichen Akte in Stuck stattfand, die die Bildfelder flankieren. Es sind die einzigen, in dieser Zeit in Rom nachweisbaren plastischen Männerakte, die, wie auch die Marmor-Epheben, nur eine assistierende Funktion als Teil eines Dekorationssystems erfüllten, nicht aber eine bestimmte thematische bzw. erzählerische Aussage hatten.

²⁰⁶ De' Rossis Umsetzung des Themas des dahinscheidenden Adonis beurteilte bereits Wölfflin als unangemessen und charakterisierte die damals noch als Werk Michelangelos geltende Statue als dem großen Meister »wesensfremd« mit den Worten »...es fehlt völlig das, was Michelangelos liegenden Körpern allen eigen ist und ihnen das unterscheidende Merkmal gibt: der zwingende Eindruck des Lastens, des dumpfen gebrochenen Daliegens.« In diesem Sinne auch Grünewald, dem die Zuschreibung der Statue an Vincenzo de' Rossi zu verdanken ist (GRÜNEWALD 1910, S. 26, bes. Anm. 7).

²⁰⁷ So Giorgio Vasari in seinem Lob auf die Figuren des Jüngsten Gerichts: »... è stato superiore a tutti i suoi artifici; e mostrare la via della gran maniera e degli ignudi...« (VASARI 1881, Bd. 7, S. 210).



37. Werkstatt des Daniele da Volterra (zugeschr.), Ignudo. Vatikanstadt, Sala Regia

Die Entstehung der Stuckfiguren erstreckt sich über einen Zeitraum vom Anfang der vierziger Jahre (Sala Regia)²⁰⁸ bis Anfang der sechziger Jahre (Palazzo Spada)²⁰⁹ und dürfte de' Rossi wohl beeindruckt, jedoch nicht direkt beeinflußt haben. Denn in der Körper- und Raumauffassung unterscheiden sich die Stuckfiguren deutlich von de' Rossis Epheben. In der Sala Regia wurden die Männerakte bewußt eng in ein Rahmungssystem eingefügt und ihnen so jeg-

²⁰⁸ Die Ausstattung der Sala Regia war in den vierziger Jahren von Perino del Vaga begonnen und von Daniele da Volterra, seit den fünfziger Jahren auch mit der Hilfe von Giulio Mazzoni fortgeführt worden (EVERS 1996, S. 40–74).

²⁰⁹ Die Dekoration der Hoffassade und der Innenräume des Palazzo Spada wurde von Giulio Mazzoni und seinen Gehilfen zwischen ca. 1550 und 1555 geschaffen. Zur Datierung PUGLIATTI 1984, S. 107–50, 188–94; EVER 1996, S. 87–105.

liche Bewegungsfreiheit vorenthalten (Abb. 37). Die in dieser Form erfolgte Auseinandersetzung mit einer anderen Gruppe von Werken Michelangelos, und zwar den Sklaven und deren ‚hermetischer‘ Qualität, auf die noch zurückzukommen ist,²¹⁰ steht in krassem Gegensatz zu de’ Rossis frei im Raum bewegten Ignudi. Auch entbehren diese Figuren der *varietà* der Bewegungen, die den Marmor-Ignudi eigen ist,²¹¹ und verleugnen vielmehr nie ihre dekorative Aufgabe, die nur kleine Variationen in ihren symmetrischen Haltungen zuläßt.

Dies gilt auch für die einige Jahre später, Anfang der fünfziger Jahre begonnenen Hof- und Innendekorationen des Palazzo Spada, wenngleich die Männerakte hier etwas plastischer und vom Reliefgrund stärker losgelöst erscheinen. Doch wurden, ihrer dekorativen Funktion entsprechend, lebhafte dynamische Bewegungsmotive auch bei diesen Figuren vermieden, was im Zusammenspiel mit der vom federführenden Meister Giulio Mazzoni fast durchgängig angestrebten formalen Schematisierung der Anatomie der Männerakte besonders deutlich wird.²¹²

Die dynamische Leichtigkeit der frei den Raum einnehmenden Ignudi de’ Rossis liegt den Figuren der Sala Regia oder des Palazzo Spada gänzlich fern. Aus denselben Gründen lassen sich die Marmor-Epheben auch nicht mit den in dieser Zeit verbreiteten, zumeist sitzenden Figurenpaaren von Wappenträgern, Tugendpersonifikationen oder anderen Assistenzfiguren vergleichen, die Altar- oder Grabmalsäulen bevölkern. Sie sind immer einem Zentrum zugeordnet und ihre Haltung wird von der Symmetrie des architektonischen Rahmens bestimmt, dem sie untergeordnet sind.²¹³

Für de’ Rossi war die paarweise Zuordnung der Figuren unter Beibehaltung individueller und abwechslungsreicher Bewegungsmotive fern jeder Schematisierung bedeutsam. In diesem Sinne lehnt er sich eng an die sixtinischen Ignudi an, in deren *varietà* Vasari die höchste Kunst Michelangelos sah.²¹⁴ In bewußter Auseinandersetzung mit dem Pendant variierte de’ Rossi das Standmotiv und die Haltung der Arme seiner Figuren, indem er den erhobenen Armen und dem Standmotiv mit einem vom Boden gelösten Bein des Ignudo A einen erhobenen und einen gesenkten Arm sowie



38. Michelangelo, Ignudo. Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle

das Standmotiv mit den beiden, den Boden berührenden Beinen von Ignudo B gegenüberstellte.

Eine konkrete motivische Beeinflussung der stehenden Epheben durch die sitzenden Sixtina-Jünglinge fand hingegen kaum statt. Nur das raumschaffende Motiv der vor den Körper erhobenen Arme mit dem straff gehaltenen Tuch vom Jüngling rechts über dem Propheten Daniel scheint für Ignudo A Anregungen gegeben zu haben, wie auch die Haartracht mit dem um den Kopf gewundenen Band einiger Jünglinge Michelangelos bei Ignudo B wiederkehrt (Abb. 38).²¹⁵

²¹⁰ Der Eindruck des Gefangenseins, dem bei den Figuren Michelangelos eine psychologische Haltung zugrunde liegt, wurde hier in eine konkrete räumliche Enge umgedeutet. Auch de’ Rossi deutet die psychologische Haltung der Sklaven in eine äußerliche Begrenztheit um, allerdings mit einem den Stuckfiguren entgegengesetzten Ergebnis. Vgl. dazu auch Anm. 233.

²¹¹ Vgl. dazu weiter unten.

²¹² Dies wird besonders an den Figuren der Hofdekoration deutlich (PUGLIATTI 1984, Abb. 206–19).

²¹³ Als Beispiel sei auf die ephebischen Engel am Monte-Cesi-Altar in Santa Caterina della Rota in Rom verwiesen (GRAMBERG 1984, S. 286f., Abb. 24).

²¹⁴ »... bella proporzione che nei belli ignudi si vede; ne’ quali, per mostrare gli stremi e la perfezione dell’arte, ve ne fece di tutte l’età, differenti d’aria e di forma, così nel viso come ne’ lineamenti, di aver più sveltezza e grossezza nelle membra, come ancora si può conoscere nelle bellissime attitudini che differente e’ fanno, sedendo e girando, e sostenendo alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande...« (VASARI 1881, Bd.7, S.179); Gegenstand des Lobs war die *varietà* bereits für Michelangelos Zeitgenossen Tramezino und Condivi (dazu VASARI 1962, Bd.2, S.505–08).

²¹⁵ So beispielsweise die Haartracht des Jünglings rechts über der Delphischen Sybille in der Sixtinischen Kapelle. Das Motiv kennzeichnet auch den Putto links des Wappens an der Front der Cesi-Kapelle (unsere Abb.16).

Kein Ignudo, sondern Michelangelos Haman der sixtinischen Decke lässt sich indes mit Ignudo B in Verbindung bringen (Abb. 39). Das Bewegungsmotiv, die Durchformung des flachen, muskulös ondulierten Bauches sowie der leicht angehobene Brustkasten lassen diese Figur insbesondere im Stadium der Vorstudie wie ein Vorbild für diesen Marmor-Epheben de' Rossis erscheinen.²¹⁶

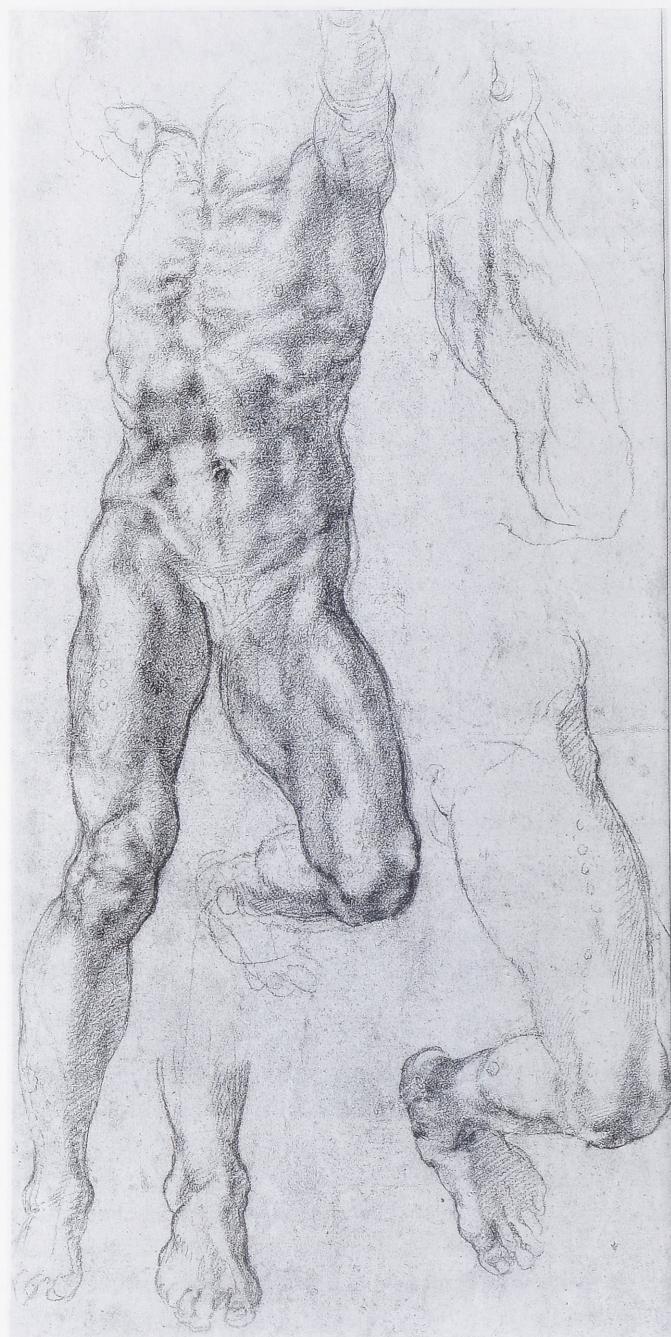
Die einzigen plastischen Figuren, die in der Funktion als Assistenzfiguren doch zugleich wie Einzelfiguren erscheinen, an denen sich de' Rossi orientiert haben dürfte, stammen ebenfalls von Michelangelo. Die Statuen der Sklaven²¹⁷ erfüllen diese doppelte Aufgabe und sind zusammen mit de' Rossis Ignudi während des 16. Jahrhunderts anscheinend die einzigen Bildwerke stehender, nackter Männer, die weder ausschließlich als Dekoration – wie die oben genannten Stuckfiguren – noch als individuelle Freifiguren konzipiert wurden, sondern den Status von individuell bewegten, aber dennoch in ein architektonisches Gefüge eingebundenen Assistenz-Figuren haben.²¹⁸ Den Statuen ist die Konzeption als Paar oder Gruppe gemeinsam, die sich nicht einfach symmetrisch entsprechen, sondern im Verhältnis zum jeweiligen Pendant individuell variiert wurden.²¹⁹ Dennoch waren sowohl die weitgehend vollplastisch ausgearbeiteten

²¹⁶ Schwager führt weitere Figuren aus dem Zeichnungsœuvre Michelangelos oder seines Kreises auf, die mit den Ignudi entfernt vergleichbar sind (SCHWAGER 1973, S. 56f.).

²¹⁷ Florenz, Galleria della Accademia, Inv. 1078, 1079, 1080, 1081; Paris, Musée du Louvre Inv. M. R. 1589, M. R. 1590 (vgl. unsere Abb. 40 sowie ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 2, Abb. 104–21, 124f., 128f., 131–33).

²¹⁸ Zu verweisen ist daneben auf eine als Apollo Pitio von Detlef Heikamp dem Vincenzo Danti zugeschriebene Marmorstatue, die vermutlich auch Teil eines größeren dekorativen Ensembles war. Die Aktfigur ist ebenfalls von Michelangelos »Sieger« beeinflusst und trägt wie Ignudo B, einen Behang, der an einem diagonal über den Oberkörper geführten Band gehalten wird. Im Unterschied zu den Ignudi ist diese Figur in entspannter Haltung mit kaum durchgeformten Muskeln wiedergegeben (HEIKAMP 1997, Kat. 17). Daneben ist auf die Satyrn am Neptunbrunnen des Bartolomeo Ammannati zu verweisen (Florenz, Piazza della Signoria). Es handelt sich bei den acht Bronzefiguren um den einzigen plastischen Zyklus, der in direkter Anlehnung an Michelangelos Ignudi der Sixtina entstanden ist. Wie Morét ausgeführt hat, war der Brunnen aus Anlaß der Hochzeit des Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich im Jahre 1565 provisorisch so hergerichtet worden, daß die Höhe des Brunnenrands gleichmäßig rund herum etwa 175 cm betrug. Die aus diesem Anlaß vermutlich nach den Modellen für die Bronzestatuen hergestellten Satyrn waren auf ihren Postamenten sitzend somit stärker in die Brunnenarchitektur eingebunden und erweckten den Eindruck von Atlanten, die den Beckenrand stützten. Deutlicher als in der heutigen freien Aufstellung dürfte damals ihre doppelte Funktion als Assistenz- und Individualfiguren gewesen sein, die sie den Ignudi vergleichbar macht. Die Bronzestatuen, von denen de' Rossi sehr wahrscheinlich zwei ausgeführt hat, entstanden jedoch frühestens 1565 (MÖSENEDER 1985, S. 365f.; MORÉT 2003, S. 91, 110–13; zur Beschreibung an de' Rossi auch MANDEL 1995, S. 26–33).

²¹⁹ Zur bewußten Variation der Kompositionen und des Ausdrucksgehalts der »Prigionie« ECHINGER-MAURACH 1998, S. 239–46.



39. Michelangelo, Haman. London, British Museum, Inv. 1895-9-15-497

Skalven als auch die auf ihren Rückseiten flach behauenen Ignudi zur Aufstellung in einem architektonischen Gefüge vor bzw. an einer Fläche, allenfalls in einer sehr flachen Nische geplant.²²⁰

Für die dynamische Erscheinung und den Ausdrucksgehalt der Ignudi dürften die beiden vor 1550 nach Frankreich

²²⁰ Die Aufstellung der Sklaven war ursprünglich jeweils in Verbindung mit einem Hermenpilaster vorgesehen; dazu Anm. 231.



40. Michelangelo, *Sterbender Sklave*. Paris, Musée Nationale du Louvre, Inv. M. R. 1590

gesandten Sklaven-Statuen bedeutungsvoll gewesen sein, die de' Rossi in seinen ersten römischen Jahren studiert haben könnte (Abb. 40).²²¹ Im Unterschied zu den übrigen Sklaven sind sie nahezu vollständig aus ihren Marmorblöcken befreit und fast vollplastisch ausgearbeitet. Insbesondere dem sterbenden Sklaven ist eine geschmeidige Anatomie

²²¹ Musée Nationale du Louvre, Inv. M. R. 1590, H. 228 cm. 1546 schenkte Michelangelo die beiden Statuen Roberto Strozzi in Rom, der sie 1550 in sein Exil nach Frankreich schicken ließ.

eigen, die von einer, der inneren Haltung entspringenden Anspannung belebt wird. Die Bewegung erscheint bei Michelangelos Sklaven unter dem feinen Muskelkostüm zurückgehalten, was durch die fest die Körper umschließenden Tücher, aber auch durch die formale Beziehung zwischen den Kompositionen und der noch erkennbaren ursprünglichen Form des jeweiligen Marmorblocks verstärkt wird.²²² De' Rossi durchbrach hingegen den geschlossenen Kontur seiner Figuren mittels einer in die Breite entwickelten Komposition mit raumgreifenden Bewegungsmotiven.²²³ Er ließ die Bewegung seiner Epheben an die Oberfläche dringen und löste diese durch äußere Motorik auf. Die Unbestimmtheit und Transitorik der gebundenen Sklaven, der Michelangelo eine innere Haltung zugrunde legt, wandelt de' Rossi zu einer nach außen gewandten, instabilen Bewegung der Ignudi ab, die hier zum Eindruck der dynamischen Leichtigkeit führt, mit der die Figuren den Raum einnehmen.²²⁴

De' Rossi rezipierte die Werke seines großen Vorbilds teilweise sehr frei und deutete dabei Wesentliches um. Während Michelangelo die doppelte Aufgabe von Frei- und Assistenzfigur und das daraus hervorgehende Problem des Verhältnisses von Figur und Raum formal zu Gunsten der blockhaften Volumina seiner Figuren löste, bediente sich de' Rossi, seiner stilistischen Herkunft aus der Werkstatt Bandinellis entsprechend, malerischer Mittel, wie sie in der Reliefskulptur Verwendung finden. Dies macht der Vergleich von Ignudo B und der Statue des Siegers von Michelangelos deutlich.²²⁵ Die

²²² Für den Betrachter erzeugt diese spürbare, obwohl verborgene Kraft Spannung. Untersucht man die Ignudi unter diesem Gesichtspunkt genauer, fällt auf, wie sehr sie sich von Michelangelos Statuen unterscheiden!

²²³ Schon Schwager, der die Autorschaft de' Rossis nicht in Erwägung gezogen hatte, bemerkte diesen Unterschied zwischen den Ignudi und Vergleichswerken von Michelangelo oder dessen Kreis mit den Worten: »Es ist geradezu ein Charakteristikum aller, auch der am ehesten motivisch vergleichbaren ›authentischen‹ Michelangelo-Figuren, daß sich plastische Schwellungen und räumliches Ausgreifen nie losgelöst, als formaler Reiz oder sprechende Chiffre ›genießen‹ lassen; darin unterscheidet sich auch der Haman vom linken Ignudo« (SCHWAGER 1973, S. 90, Anm. 189). Gerade dies zeichnet aber die Werke Vincenzo de' Rossis aus (vgl. dazu weiter oben).

²²⁴ Es fällt auf, daß die meisten Bildhauer des 16. Jahrhunderts, die sich mit Michelangelos Werken auseinandersetzen, nicht versuchen, die psychologische Komponente seiner Figuren zu assimilieren, sondern bei deren Form allein verweilen. Dies hatte Möseneder bereits 1985 zum Thema einer Untersuchung gemacht und einige Beispiele angeführt (MÖSENER 1985, S. 347–84). Auch in der jüngeren Forschung wurde dies immer wieder für zahlreiche Werke festgestellt, so in bezug auf die Liegefiguren der Medici-Gräber beispielsweise von EVERE 1996, S. 57 (zu Daniele da Volterrass Giebelfiguren in der Sala Regia) und von MORÈT 2003, S. 50 (zu den Seegöttern am Neptunbrunnen in Florenz).

²²⁵ Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dei Cinquecento (ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 2, Abb. 127).



41. Baccio Bandinelli (zugeschr.), Engel. Florenz, GDSU, Inv. 1436s

raumschaffende Qualität des gewundenen Oberkörpers des Siegers mit dem hinter seinem Rücken in einem Bogen herabfallenden Behangs ist bei Ignudo B zugunsten einer flächiger angelegten Komposition abgeschwächt, die ihre Vorbilder im Zeichnungsoeuvre seines Lehrers Bandinelli findet. Direkt vergleichen lässt sich die Zeichnung eines Engels (Abb. 41)²²⁶ sowie die Figur des heiligen Michael auf der

²²⁶ Florenz, GDSU, Inv. 1436sant, Bleistift schwarz, 397×255 mm. Von Petrioli Tofani zu Recht Bandinelli zugeschrieben und als Engel der Vertreibung aus dem Paradies benannt (PETRIOLI TOFANI 1982, S. 71), vermutlich vor dem Hintergrund des nach einem Entwurf Bandinellis von Andrea del Mingo ausgeführten Gemäldes mit der Vertreibung aus dem Paradies (Florenz, Palazzo Pitti). Die Engel Bandinellis und Minegas verbindet die ähnliche Körperhaltung, Schrittstellung, Blickrichtung und Frontalansicht, während ihre Armhaltung unterschiedlich ist. Vor allem trägt der Engel auf dem Gemälde der Ikonographie der Vertreibung gemäß in seiner rechten, hoch erhobenen Hand ein Schwert, während die Figur auf der Uffizien-Zeichnung einen anderen Gegenstand trägt, der nicht genauer zu bezeichnen ist, da das Blatt hier, an der oberen linken Ecke, abgeschnitten ist.

Skizze zu einem Statuenzyklus des Erzengels und der sieben Todsünden, den Bandinelli Ende der zwanziger Jahre für Castel Sant’Angelo plante (Abb. 42).²²⁷ Das Projekt wurde nicht realisiert, und es gibt auch keine vergleichbaren Statuen im plastischen Œuvre Bandinellis. Indes erscheint die Figur des heiligen Michael in seiner Haltung und Gewanddrapierung wie ein Vorbild für Ignudo B in der Ausbreitung des Motivs in die Fläche durch den seitlich neben und nicht, wie beim Sieger, hinter dem Körper entlang geführten Behang.²²⁸

De’ Rossis Interesse richtete sich gleichermaßen auf die dreidimensionale Realität der Figuren im Raum, wie auch auf die Suggestion dieser Dreidimensionalität. Im Unterschied zu den vollplastisch ausgearbeiteten Sklaven haben seine Ignudi flache, unarbeitete Rückseiten und sind am Rumpf nicht dicker als ein Hochrelief. Dementsprechend sind sie nur für eine Hauptansicht und allenfalls noch eine Nebenansicht konzipiert.²²⁹ Die Volumen sind ähnlich einem Relief entwickelt, vergleichbar darin den Propheten am Front-Relief der Cesi Kapelle. Die in diesen Partien seitlich herabfallenden, aus einer dünnen Marmorschicht beschaffenen Tücher haben die Funktion einer Kulisse zur Verunklärung der realen räumlichen Verhältnisse. Bei Ignudo B mußte de’ Rossi auf den Zwischenraum zwischen dem aufgeblähten Behang und dem Rücken der Figur verzichten, um die realen räumlichen Verhältnisse und die geringe Dicke des Faltenwurfs nicht sichtbar zu machen.

Diesen Details stellte er jedoch einen gelungenen volumetrischen Kunstgriff an die Seite, der die suggerierte mit der realen Tiefe verbindet. Mit großer Sorgfalt konzipierte er für jede Figur ein raumwirksames Binnenmotiv, das einen Zwischenraum bzw. Durchblick integriert und somit räumliche Tiefe sichtbar macht. Es sind dies die sich stark vom »Grund« hervorhebenden, dem Betrachter zugeneigten Extremitäten der Figuren: Bei Ignudo B wurde zwischen den leicht gebeugten Beinen und dem diesen Durchblick einfangenden Mantel

²²⁷ Paris, Musée Nationale du Louvre, Inv. 92r, Feder, braune Tinte, braun laviert, 175×190 mm. Zu dem Projekt zuletzt LAVIN 2003 (frdl. Hinweis von Nicole Hegener).

²²⁸ Es ließen sich weitere Beispiele für vergleichbare Figurenerfindungen aus dem Zeichnungsschatz Bandinellis anführen, wie etwa die Zeichnung einer Geißelung (Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 83), die laut Stewart mit einem von Vasari erwähnten, heute verlorenen Relief in Verbindung steht (STEWART 1963, S. 410). Hinzuweisen ist auf die Figur des Schächers links, dessen Gewandung nicht nur den von einem Band zusammengefaßten, in doppeltem Bogen zu Boden fallenden Behang wie bei Ignudo B aufweist, sondern auch das Motiv des um die Schulter unter dem Arm hindurch geführten Tuchs wie bei Ignudo A.

²²⁹ Die Hauptansicht ist aus der leichten Untersicht rechts der Mittelachse vor Ignudo A und links der Mittelachse vor Ignudo B gegeben, während die Frontale die einzige mögliche Nebenansicht beider Figuren ist. Unproportioniert erscheint Ignudo A von links und Ignudo B von rechts.



42. Baccio Bandinelli, *Der heilige Michael und die sieben Todsiinden*, Detail. Paris, Musée National du Louvre, Inv. 92r

ein Binnenraum geschaffen; bei Ignudo A entsteht ein virtuos gearbeiteter Durchblick zwischen den erhobenen Armen und dem straff gehaltenen Tuch darüber. Wie bereits erwähnt, ist dieses Bewegungsmotiv einem Sixtina-Ignudo sehr verwandt und darf als Kunstgriff gelten, den sowohl Michelangelo als auch de' Rossi zur Steigerung der plastischen Erscheinung der Figuren, gemalt wie gemeißelt, verwandte (Abb.37).

Die Konzeption der Ignudi ging, wie bereits für das Frontrelief der Cesi-Kapelle festgestellt wurde, aus der Synthese der Lehre Bandinellis und dem Einfluß Michelangelos hervor, die die Marmor-Epheben zu ersten Vorboten barocker Reliefskulptur macht. Wie sehr de' Rossis Kunstgriff gelungen ist, wird deutlich, wenn man an das positive Urteil Borghinis wie auch an Schwagers Einschätzung denkt, der die Figuren an der Fassade von San Luigi nur aus großer Entfernung gesehen und als »legitime Abkömmlinge der Gestaltenwelt Michelangelos« bezeichnet hatte.

Überlegungen zum Gesamtaufbau des Ehrenmals

Die Frage nach der originalen Aufstellung der Bildwerke führt zum Aussehen des Ehrenmals insgesamt zurück. Obgleich mit den Statuen der Ignudi und Fanciulli, dem Kopffragment, der bildlichen Überlieferung der Sitzstatue des Papstes sowie der Rahmenarchitektur des Hochaltars

von Santa Maria in Aracoeli zahlreiche Elemente des zerstörten Ehrenmals gesichert sind, lässt sich doch keine Vorstellung vom Gesamtensemble gewinnen. Es bleibt allein die Gewissheit, daß es sich um ein Wandmonument mit einer zentralen Nische gehandelt hat, in der die Statue des sitzenden Papstes aufgestellt war. Wie jedoch die übrigen Figuren positioniert waren, lässt sich weder aus ihren Attributen – Tücher und Festons – noch aus ihrer Ansichtigkeit, wie sie für die Ignudi analysiert wurde, schließen. Erschwerend ist für den Versuch einer Rekonstruktion der Umstand, daß es für das kapitolinische Ehrenmal keine etablierte Darstellungstradition gegeben hat.²³⁰ Problematisch ist zudem, daß mit den Ignudi ein einzigartiges Element in das Denkmal eingeführt wurde, das seinesgleichen sucht. Es sind nur wenige Monamente mit Statuen stehender Ignudi bis 1559 überliefert, von denen überhaupt nur das Grabmal für Julius II., und dies auch nur in äußerst reduzierter Form ohne die Sklaven-Statuen, ausgeführt worden ist. Wie die Beschreibungen von Condivi und Vasari vermuten lassen, band Michelangelo seine Statuen jeweils an eine Karyatide

²³⁰ ZOLLIKOFER 1994, S.85: »Da die Statue des Carafa-Papstes die einzige ist, für die Begleitfiguren menschlicher Gestalt wenigstens literarisch überliefert sind, lassen sich für die Rekonstruktion keine konkreten Vergleichsbeispiele aus der Gattung der Repräsentationsstatuen heranziehen.«

bzw. einen Hermenpilaster.²³¹ So löste er nicht nur das Problem, seine Figuren der Architektur als gleichwertige Teile gegenüberzustellen und zugleich einzubinden, sondern verstärkte durch die äußere Raumsituation den psychologischen Affekt der inneren Fesselung. Dieser zum ursprünglichen Projekt gehörigen anspruchsvollen Auffassung ist de' Rossi in der Komposition seiner Ignudi offensichtlich nicht verpflichtet. Möglicherweise gaben ihm aber Überlegungen der späteren Planungsphase des Juliusgrabmals, und zwar jene, die sich mit der Errichtung als Wandgrab in San Pietro in Vincoli auseinandersetzen, weitere Anregungen. Auch die nicht realisierten Zwischenstufen der Planung könnten de' Rossi bekannt gewesen sein. Insbesondere wäre das von Laux und von Einem angenommene sogenannte vierte Projekt von 1532 mit der Rekonstruktion des unteren Geschosses mit der zentralen Sitzfigur des Moses und den flankierenden Louvre-Sklaven in flachen Nischen in diesem Zusammenhang von Interesse.²³² Wenn sich aus diesen Überlegungen auch keine konkreten Schlüsse ableiten lassen, so ist doch festzuhalten, daß de' Rossi die späten Planungsphasen zum Juliusgrabmal in Rom seit seiner Ankunft um 1536 bis zur Enthüllung des Werkes 1546 aus nächster Nähe hätte verfolgen können.

Eine etwas anders aufgefaßte Dreier-Konstellation mit zwei leicht bewegten und einer sitzenden Figur ist auch das Neuartige an Guglielmo Della Portas Entwurf eines Monuments, vermutlich des Grabmals für Paul IV.²³³ Es besteht aus einem zentralen Papstthron, neben dem etwas erhöht zwei Engel dem Papst zugewandt stehen und über diesen die Tiara halten. Das gleiche Motiv erscheint an Guglielmos Skizze zum Grabmal für Julius III. (Abb. 43), und eine ähnliche Komposition schlägt auch Dosio auf seinem Entwurf für das Grabmal Pauls IV. vor, indem er dem sitzenden Papst in der Mittelnische zwei Engel zugesellt, die das Pluviale zur Seite halten.²³⁴ Daß diese Ideen de' Rossis Ehrenmal als Anregungen gedient haben könnten, ist eher unwahrscheinlich, da sowohl die dynamische Bewegung seiner Epheben als auch ihre Nacktheit diesen Platz in der Nische neben dem Papst ausgeschlossen hätten.²³⁵

Interessanter für die Überlegungen zur möglichen Funktion der Ignudi de' Rossis sind hingegen Guglielmos Entwürfe für einige Monamente mit Figuren nackter Atlanten.

²³¹ Zu der so gestalteten »Doppelfigur« die treffende Analyse von ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 190–206; Rekonstruktionsvorschläge zum Juliusgrabmal ebd., Fig. 1–68.

²³² Ebd. Bd. 1, S. 111–13, 452–54, Bd. 2, Fig. 61, 66.

²³³ Vgl. oben, S. 232.

²³⁴ London, British Museum, Inv. 1861–8–10–34; GERE/POUNCEY 1983, Bd. 1, S. 70f., Kat. 94, Bd. 2, Abb. 86. Das Motiv erscheint schon früher in der Sala di Costantino an den Papstnischen.

²³⁵ GRAMBERG 1984, S. 274f.

Auch in seinen Skizzen für das Ehrenmal Pauls IV., die er angefertigt hatte, bevor ihm der Auftrag 1555 entzogen wurde, beschäftigte er sich damit (Abb. 3). Guglielmo plante ein Wandmonument mit einem rechteckigen Sockel, über dem sich der sitzende Papst erhebt. Auf der größeren Skizze mit der Seitenansicht ist die nackte Figur eines Atlanten am Sockel sichtbar, der auf der kleineren Skizze rechts volutenförmig stilisiert wurde. Abgesehen von diesem Element unterscheidet sich das skizzierte Monument vom Ehrenmal de' Rossis auch in einigen wesentlichen Punkten, wie dem Fehlen des Ädikularrahmens und der zwei assistierenden Knaben.

Die Suche nach einem formalen Zusammenhang von tragenden Voluten und stützenden menschlichen Figuren durchzieht Guglielmos Skizzenkonvolut wie ein roter Faden und bestimmt auch zahlreiche andere Projekte.²³⁶ Für das Ehrenmal am bedeutsamsten sind zwei Skizzen, die Gramberg als Ideen zum Grabmal für Papst Julius III. bezeichnete (Abb. 43).²³⁷ Das dafür geplante Paar dynamisch bewegter, männlicher Akte, die den Sockel stützen, belegt, daß auch Figuren, die in ihren ausgreifenden Bewegungen und ihren gesenkten Kopfhaltungen mit de' Rossis Ignudi vergleichbar sind, als Atlanten denkbar wären. Den Widerspruch zwischen der Motorik der Bewegungen und der Statik des Stützens löst Guglielmo auf, indem er die Haltungen der Atlanten als gequälte, aussichtslose Situation interpretiert, in der die Träger der erdrückenden Last des Aufbaus unter dem Sockel zu entweichen versuchen, also die Intention zu einer Bewegung verraten, während sie zugleich ihrem Schicksal nicht entrinnen können und sich in ihre statische Aufgabe fügen.²³⁸ Ein Detail, das allein erst die tragende Funktion ermöglicht, verbindet alle Atlanten Guglielmos, selbst in ihrer bewegten Haltung: Sie bilden mit ihren Schultern und erhobenen Armen einen horizontalen oberen Abschluß, auf dem das Gesims der Denkmalsarchitektur ruht. Bei den Ignudi de' Rossis ist weder dieses Detail in den Haltungen gegeben, noch lassen sich entsprechend abgearbeitete Partien

²³⁶ So etwa die Skizzen eines Reiterdenkmals Kaiser Karls V., dessen Sockel mit mindestens vier Hermen geschmückt ist (GRAMBERG 1964 Textband Kat. 134). Die Beschäftigung mit diesem Thema führt den Bildhauer auch zu Mischformen der beiden Elemente, wie den Volutenhermen als Beine eines Prunktisches oder der Rahmung eines Kamins sowie den zwar nicht mehr als Trägerfiguren konzipierten, aber formal ähnlichen Satyrknaben auf einer Skizze für einen Wandbrunnen (GRAMBERG 1964, Textband Kat. 63b, 81, 22, 29b).

²³⁷ Gramberg bringt die Skizze mit dem Grabmal für Julius III. in Verbindung und datiert sie um 1550 (GRAMBERG 1964, Textband Kat. 14, 15). Schon Schwager hatte auf die beiden Skizzen im Zusammenhang mit den Ignudi hingewiesen (SCHWAGER 1973, S. 95, Anm. 258).

²³⁸ Weniger stringent erscheint dieser Zusammenhang auf der zweiten Skizze, auf der die Atlanten symmetrisch angeordnet sind, was die Dramatik in ihrem Ausdruck reduziert (GRAMBERG 1964, Textband Kat. 15).

an den Schultern oder Oberarmen als Hinweis darauf finden, daß sie jemals eine solche Funktion hatten. Nur an den Unterarmen sind abgearbeitete Partien sichtbar, die jedoch sehr wahrscheinlich auf die Anbringung der Figuren neben dem französischen Königswappen zurückzuführen sind. Auch kann die Armbewegung der Ignudi allein schon durch das Spiel mit den Tüchern nicht überzeugend mit einer tragenden oder stützenden Funktion verbunden werden.

Resümierend sei festgestellt, daß die wenigen entfernt verwandten Monamente keine konkreten Schlüsse auf das Aussehen des Ehrenmals zulassen. Was die Figuren an ihren Tüchern hielten, ob sie durch diese materiell durch einen Feston, ein Medaillon oder Ähnliches miteinander verbunden waren, wie die Assistenzfiguren im Verhältnis zur Sitzstatue angeordnet waren und wie man sich schließlich ein Monument mit der Höhe von über acht Metern – schenkt man den Angaben in der Schätzung zum Wandabschnitt des Monumentes Glauben²³⁹ – vorzustellen hat, auf all dies fehlt zum gegenwärtigen Stand der Forschung jeder Hinweis.

Überraschen muß schließlich auch, daß die außergewöhnlichen Statuen der Ignudi Teile eines Monuments sind, das zu Ehren des reformeifrigen Paul IV. errichtet wurde. Wenn auch ihre konkrete Bedeutung in der vorliegenden Analyse nicht ermittelt werden konnte, so ist doch wohl davon auszugehen, daß sie in ihrer Nacktheit als höchst paganes Element wahrgenommen wurden und vom Bildhauer hier auch als Bravourstück seiner Fähigkeiten, gemessen an den Werken der Antike und Michelangelos, vorgeführt wurden. Der Wert, den de' Rossi auf die Darstellung der vollkommenen Entblößtheit der Jünglinge legte, wird im Vergleich zu anderen Aktfiguren, wie etwa dem Jonas von Lorenzetto²⁴⁰ oder den monumentalen Engeln Federico Zuccaris auf der ›Taufe des Zenturion Cornelio‹ und der ›Vision des heiligen Paulus‹ in der Cappella Paolina (Vatikan) deutlich, deren Drapierung über einen Oberschenkel sich direkt mit derjenigen von Ignudo A vergleichen läßt.²⁴¹ Doch während das Tuch des Jonas und der Engel eindeutig die Funktion eines Schamtuchs erfüllt, verfehlt es diese bei Ignudo A um einige Zentimeter. Möglicherweise sahen die ersten Entwürfe de' Rossis zu dem Monument etwas großzügiger verhüllte Jünglinge vor, und erst während der Ausführung verschob sich diese Drapierung zugunsten der Nacktheit. Wenn dies auch an einem kommunalen Denkmal, wie dem kapitolinischen Ehrenmal nicht die Brisanz



43. Guglielmo Della Porta, Entwurf für das Grabmal Julius III. Düsseldorf, Kunstmuseum, Erstes Skizzenheft, S. 44

wie an einem Werk im kirchlichen Umfeld hatte, dürfte de' Rossi damit doch an die Grenzen der Angemessenheit einer Darstellung zu Ehren Pauls IV. gegangen sein. Besonders deutlich wird dies, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Papst schon 1541 als Kardinal großen Anstoß an den Blößen auf dem ›Jüngsten Gericht‹ genommen hatte, das er Jahrzehnte später, während seines Pontifikats, vollständig abschlagen lassen wollte.²⁴²

Leider ist nicht überliefert, ob auch de' Rossis Ignudi den Unmut des Papstes erregt haben und wie das Monument bei der Enthüllung von den Zeitgenossen aufgenommen worden ist. So sei an dieser Stelle die Untersuchung zum Ehrenmal für Paul IV. beschlossen, die nicht mehr als eine Spurensuche sein kann.

²³⁹ Anhang XLIX.

²⁴⁰ Rom, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi.

²⁴¹ Zu den Fresken Zuccaris s. ACIDINI LUCHINAT 1999, S.124 Abb.3, S.126 Abb.11.

²⁴² So von Vasari in der Vita dels Daniele da Volterra überliefert (vgl. dazu HECHT 1987, S.278–82, bes. 281; DE MAIO 1965, S.639–41).

ANHANG

Die Geschichte des Ehrenmals in historischen Schriftquellen

Im folgenden sind Passagen aus handschriftlichen Dokumenten und aus Druckwerken entsprechend der Reihenfolge der Ereignisse, auf die sie sich beziehen, zusammengestellt. Deshalb wird auch auf bereits publizierte Quellen verwiesen. Die von Butzek ausführlich zitierten Dokumente werden jedoch nur in Auszügen wiedergegeben.

Die Datumsangabe vor dem Titel bezeichnet den Zeitpunkt der geschilderten Ereignisse. Weicht das Entstehungsdatum

des entsprechenden Dokuments davon ab, erscheint dieses am Ende des Titels in Klammern.

Interpunktion, Akzente sowie Datumsangaben nach der florentinischen Zeitrechnung wurden modernisiert. Abkürzungen wurden aufgelöst, unsichere Auflösungen durch runde, Auslassungen durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Bei Zitaten nach bereits an anderer Stelle publizierten Dokumenten wurde die dortige Zitierweise beibehalten.

I.

16. September 1555

Auszüge aus dem Protokoll eines *consilium publicum*. Beschluß zur Errichtung eines Ehrenmals für Paul IV.
[...] ad decimum sextum kalendas octobris M.D.LV. ad horam XIII. [...]

Propositio

[...] Perilche cognoscendosi tanta amorevolezza et liberalità de tanto principe verso di noi, ce pareria conveniente cosa, che noi parimente, anchora che non possessimo mai fare tanto, che sua santità non meritasse sempre più, ce li esibissimo in qualche parte grati con alchuno segno in laude et honore di quella, et memoria perpetua della liberalità sua, et di tanti benefici riceuti, sopra del che noi insieme con il signor priore, et i sigori caporioni havemo pensato farli fare una statua honorata al possibile degna di tanto principe [...]

Decretum

[...] statuam munificentissimo, ac benemerito pontifici optimo, eo venustum quod fieri poterit erigendam, ac ad eternam sue sanctitate laudem beneficiorumque acceptorum memoriam, digniori ipsius capitoline arcis loco ponendam [...]

Decretum

[...] quod viri quatuor nobiles in presenti consilio eligendi una cum magistratu, qui nunc est, vel pro tempore erit, authoritatem habeant et potestatem providendi quibuscumque necessariis in statua sue santitati fienda, tum qualitatis ipsius ac loci, in quo statua ipsa ponenda ac erigenda erit, tum vero, si opus erit possint hipopecare, vel vendere cum pacto tamen de retrovendendo in perpetuum quandocunque bona ipsius populi pro inveniendis pecuniis, usque ad summam, ad quam ascendet impensa in statua predicta, eiusque omnibus ornamenti fienda, eo modo meliori, prout dictis magistratui, ac deputandis viris expedire videbitur cum minori ipsius populi dispendio possibili, et circa premissa faciendi, quicquid erit necessarium et oportunum.

ASC, Credenzone I, Bd.20, fol.90v–91r. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.458–61, Dok. CIX.

II.

1555/1556

Entwurf eines Briefes von Guglielmo Della Porta an Alessandro Farnese. Rückblick Della Portas auf die Vergabe und den anschließenden Entzug des Auftrags für das Ehrenmal (um 1568).
[...] il primo anno di Paulo 4 fui recercato da li S.ri romani che io facese una statua in campidoglio e si fece il contratto e fato che fu ms. Michelangelo in sema con mo S.or de la casa con alcuni altri de larte non se fermò sino che io non fu private [...].

Guglielmo della Porta, celebre scultore e architetto. L'arte del disegno e le vivezze dell'ingegno. Düsseldorf, Kunstmuseum. Zitiert nach GRAMBERG 1964, Textband, Nr. 225.

III.

1556–59

Giorgio Vasaris Beschreibung des Ehrenmals für Paul IV. (1568).
[...] gli fu poi allegata dal popolo romano la statua ch'e fece di papa Paolo quarto, che fu posta in Campidoglio, la quale condusse ottimamente. Ma ebbe quell'opera poco vita; perciò che, morto quel papa, fu rovinata e gettata per terra dalla plebaccia, che oggi quegli stessi perseguita fieramanete che ieri aveva posti in cielo.
[...]

VASARI 1881, Bd.7, S.626.

IV.

1556–59

Raffaello Borghinis Beschreibung des Ehrenmals, des Denkmalsturzes sowie des Anteils von Battista Lorenzi (1584).

[...] e per questa essendo Vincentio per eccellente scultore conosciuto, gli fu dato à fare dal popol romano la statua di Papa Paolo quarto, la quale egli condusse alta cinque braccia, e mezo stando à sedere con ricchissimo ornamento di quattro statue, di cui vene erano due di sua mano benissimo lavorate, e fu questa opera posta in Campidoglio, dove non dimorò guari di tempo, perche morto il Papa, la plebe, che havea erette le statue, le gittò a terra, & andarono male.

[...] Battista Lorenzi [...] Lavorò etiandio un fanciullo alto intorno a tre braccia, che servi per l'ornamento della statua del Papa Caraffa, che fu posta in Campidoglio.

BORGHINI 1584, S.596, 598f.

V.

30. März 1556

Auszüge aus dem Vertrag zur Verladung der Marmorblöcke für das Ehrenmal.

In nomine Domini. Amen. Anno a nativitate Domini .M. D.lvj., inductione .xiiij. die penultimo marci, Stephanus con(dam) Ioannis Frigonii de Lavania riparia Genuae hoc presente publico instrumento [...] promisit e solliciter convenit D. Vincentio de Rubeis statuario et sculptori Florentino presenti, stipulanti etc. unum cum suis barcis et solitis suis nautis et instrumentis ad dictas barcas necessariis ad littus Avintiae hinc et intra dies .xv. mensis aprilis vel salvo iusto impedimento ad .xx. dies eiusdem mensis aprilis proxime futuri et in dictis suis barcis oneratis et caricat(is) eiusdem D. Vincentii marmora et figura marmoreas infrascripta et infrascriptas videlicet figuras duas marmoreas duorum paparum alteram palmorum .xij. cum dimidio romanorum alteram vero palmorum .xiiij. romanorum longitudine. Item figuram marmoream rectam palmorum .xvj. romanorum. Item aliam figuram marmoream rectam similiter palmorum .xvj. romanorum longitudine.²⁴³

[...] Et sic dicta marmora et figurae marmoreae recto tramite et itinere illinc trasmitans et trasportans ad ripam Tiberis fluvii Romae ubi dicitur a Ripa alla marmorata ubi solent exonerari marmora, et illic exonerare dicta marmora et figurae marmoreae intra tres menses proximos futuros salvo semper iusto impedimento [...]

Massa, Archivio di Stato, Archivio notarile, notaio Francesco Berettari 30.3.1556. In Auszügen publiziert von FREDIANI, 1934, S.44.

Vincenzo Matera und Olga Raffo sei gedankt für die Hilfe bei der Transkription dieses Dokuments.

VI.

22. Juli 1556

Auszug aus dem Protokoll eines *consilium ordinarium*. Verlängerung der Frist zur Vollendung der Statue Pauls IV. um drei Monate. [...] prorogatus fuit magistro Vincentio sculptori terminus ad perficiendam statuam sanctissimo domino nostro Paulo pape IIII ad unum trimestre incohandum ab ultima die termini sibi alias assignati [...]

ASC, Credenzone I, Bd.20, fol.112v. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.461, Dok. CX.

VII.

Anfang April 1558

Entwurf für einen Brief von Baccio Bandinelli an Eleonora da Toledo. Lob auf Vincenzo de' Rossi und das Ehrenmal.

[...] che tra molti discepoli che io o' fato lui sempre m'è istato el più ubidente e perchiò el più valente maestro che ci sia, chome ora mostera el papa²⁴⁴ ch'è ito a metere fuora [...].

BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, fol.61v. Zitiert nach WALDMAN 2004, Nr.1200, bes. Anm.14; erstmals publiziert von UTZ 1971, Dok. 1.

²⁴³ Randnotiz mit Verweis auf den Text: quae est D. Vincentii de Civitalibus de Luca sculptoris.

²⁴⁴ Gestrichen: questo gran papa.

VIII.

7. Mai 1558

Brief von Vincenzo de' Rossi aus Rom an Baccio Bandinelli in Florenz. Hinweis auf die Fertigstellung des Ehrenmals.

[...] io atendo allo spedire il papa, e no' mancho a l' ochasione di parlare col R.^{mo} Cessis [...] Circha al modello del ponte, io non o' fatto niente, perché di continovo lavoro il papa e non o' potuto dare ordine a niente per anchora. E innanzi ch' io venga io farò il bisognio e di qualche presente al Ducha. [...]

BNCF, MSS. Palatini, Bandinelli 2, 10, c. 50r. Zitiert nach WALDMAN 2004, Nr.1222; erstmals publiziert von UTZ 1971, Dok. 2; auch SCHALLERT 1998, S.281, Dok. 1.

IX.

18. Juni 1558

Brief von Vincenzo de' Rossi aus Rom an Baccio Bandinelli in Florenz. Überlegungen zur Aufstellung des Ehrenmals.

[...] perché io, avendo finita la istatua, e ora ch' io sono in sul risquatore li danari, a me non mi pare a proposito il partirmi per venire cosstà, se bene io mi avessi a rritornare qua subito perché il Papa è vecchio e potrebbe morire e io perdermi qua tutte le mie fatiche [...].

BNCF, MSS. Palatini, Bandinelli 2, 10, c. 25r. Zitiert nach WALDMAN 2004, Nr.1233; erstmals publiziert von UTZ 1971, Dok. 4; auch SCHALLERT 1998, S.282, Dok. 2.

X.

25. Juni 1558

Brief von Vincenzo de' Rossi aus Rom an Baccio Bandinelli in Florenz. Entschuldigung dafür, Rom nicht verlassen zu können, bis das Ehrenmal errichtet ist.

[...] quanto sia a mio malgrado Dio lo sa che trovandomi io avere finito la istatua non potere venire alla conclusione mi tormenta assaiissimo e per essere la cossa in questo termine e il Papa vechio no mi pare a proposito partirmi senza spedizione [...].

BNCF, MSS. Palatini, Bandinelli 2, 10, c. 31v. Zitiert nach WALDMAN 2004, Nr.1235; erstmals publiziert von UTZ 1971, Dok. 5; auch SCHALLERT 1998, Dok. 3.

XI.

28. Oktober 1558

Protokoll eines *consilium publicum*. Beratung über die Nachwahl von drei Deputierten für die Schätzung des vollendeten Ehrenmals.

[...] Furno in consiglio altre volte eletti quattro gentilhuomini, cioè il signor Hieronimo Freapani, messer Belardin Cafarello, messer Cesare Bene in Bene et messer Giulio Porcaro, ad intervenire col magistrato pro tempore per trovar denari et far tutto quel, che fosse necessario in far la statua a sua beatitudine, come più largamente appare nel decreto sopra di ciò fatto, delli quali ne sono morti doi et il sig. Hieronimo si trova assente. Perilché essendo detta statua già finita, maestro Vincentio scultore fa ogni giorno instantia appresso di noi, che si faccia stimare et di essere spedito, et noi non possemmo in ciò eseguire cosa alcuna senza l'intervento di detti gentilhomini eletti. [...]

ASC, Camera Capitolina, Credenzone I, Bd.20, fol.168v. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.461, Dok. CXI. Erstmals in Auszügen publi-

ziert von LANCIANI 1907, Bd.3, S.206; bei PASTOR 1886–1931, Bd.6 (1913), S.485, Anm.1, Verweis auf eine Kopie in BAV, Cod. Chigi.

XII.

29. Oktober 1558

Protokoll eines *consilium publicum*. Beratung über die ausstehende Bezahlung der vollendeten Statue und Nachwahl von drei Deputierten.

[...] che insieme col magistrato potessero deliberare quanto paresse necessario per fare la statua di nostro signore, la quale e già finita, ne ci resta altro a fare, che soddisfare il maestro che ogni dì ci molesta di quello, che questo popolo l'è obligato per instrumento.

ASC, Camera Capitolina, Credenze I, Bd.20, fol.170v. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.461, Dok. CXII.

XIII.

17. Februar 1559

Bericht des Florentiner Gesandten in Rom Buongiovanni Giangliazzi an Herzog Cosimo I. in Florenz über die öffentliche Papstaudienz am 17. Februar 1559.

18 di febraio 58

[...] uno dell'i conservatori fece una breve orazione. Et la sostanzia fu, che ringraziò assai sua santità della grazia fatta et che tutto el popolo romano li restava in perpetuo obligato et che, non posendo con parole mostrare a sua santità quanto sia la obligatione loro per tanta gratitudine et benefizio riceuto, che havevano ordinato di fare a sua santità una statua in Campidoglio con lettere appie di memoria di questo benefizio riceuto dello sgravamento della imposta de 20 percento sopra le monete et così della liberazione dallo aggravio dello augumento del sale. Et questo giorno se sentito la campana di Campidoglio, che debbono ragunare el consiglio per referire la grazia di nostro signore fatta, et per dare ordine alla statua et parole da porvi. [...]

ASF, Archivo Mediceo del Principato, filza 3278, fol.339r. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.466, Dok. CXIII.

XIV.

Januar – Juni 1559

Antonio Caracciolo zur Errichtung des Ehrenmals in der Biographie Pauls IV. (1619).

Fece molte gracie al Popolo Romano, et gli restitui Tivoli, prohibi che dallo stato della chiesa non uscissero biscotti, ne farina per provisione dell'armata Franzese, accompagnatasi con questa del Turco; cominciò a riformare lo stato del Clero, così nell'habito come nel vivere, & in somma, con zelo di giustitia, et dell'onore, e culto di Dio cominciò gran cose, le quali furono poi interrotte, et turbate da questa infelice guerra, et dalla malvagità dè suoi Nipoti. Hora cacciati, che l'ebbe ritorno à suoi proimi santi pensieri, e ne meritò tanta lode, che il Popolo Romano gli drizzò in Campidoglio una grande, e bella Statua di Marmo finito per Mano di Pirro Ligorio eccellentissimo Statuario.

CARACCIOLI 1619, fol.373.

XV.

Januar – Juni 1559

Onofrio Panvinio zur Errichtung des Ehrenmals in der Biographie Pauls IV. (1666).

[...] Ampliò la potestà de i tre Conservatori di Roma, e liberalmente accrebbe, e confermò al popolo di Roma tutte le immunità, e privilegij, che gl' erano da i Pontefici passati stati concessi, e li diede Tivoli, togliendolo al Cardinale di Ferrara, che n'hovea il governo. Per li quali favori, e gracie divenuto il popolo tutto amorevole verso di lui, volendo mostrargli, che non haveva animo ingrato, con un solenne decreto li drizzò sul Campidoglio secondo il costume antico una statua di marmo, e li diede più di cento gentilhuomini Romani.

PANVINIO/PLATINA 1666, S.632.

XVI.

Januar – Juni 1559

Alfonso Chacón zur Errichtung des Ehrenmals in der Biographie Pauls IV. (1677).

Marmorea Pontificis statua in Capitolio erigitur.

[...] Populum Romanum multis, amplisque beneficiis fouit; nam antiquorum Pontificum privilegia firmavit, & extendit, Tiburque (Card. Estense ab aministratione eius loci submoto) Populo Romano donavit. Quorum ergo, Quirites statuam in Capitolio marmoream posuere, & centum ex nobilitate viros, sine stipendio, Pontificis custodiae addixerunt, qui ab eo fidei Equites vocati, honore equestri insigniti fuerunt.

CHACÓN 1677, Bd.3, Sp.812.

XVII.

23. Juni 1559

Tagebucheintrag von Cola Coleine zur Errichtung des Ehrenmals am 23. Juni 1559.

A di 23 Giugno 1559, la vigilia di S. Giovanni, fu scoperta la statua di Paolo IV dalli signori conservatori, e messere Gio. Battista Pontano, e messere Vincenzo dello Schiavo e messere Gio. Battista Margano non volevano e così messere Aurelio Matteo priore non volevano [...] ello dapoi fecero fochi in Campidoglio.

Diario di Cola Coleine del Rione Trastevere. Zitiert nach BUTZEK 1978, Dok. CXIV; den von Butzek aufgeführten Kopien ist hinzuzufügen: BAV, Cod. Cappon. 63, fol.282r, Kopie aus dem 18. Jahrhundert; BAV, Cod. Ottobon. lat. 2603, fol.274–311v, Kopie aus dem 18. Jahrhundert.

XVIII.

Juni 1559

Filippo Bonanni zur Errichtung des Ehrenmals im Passus zur Medaille »Roma resurgens« (1706).

Quibus Beneficiis Populus Romanus ad grati animi studium significandum, Statuam ei in Capitolio antiquorum more erexit.

BONANNI 1706, Bd.1, S.264.

XIX.

Juni 1559

Carlo Bromato zur Errichtung des Ehrenmals in der Biographie Pauls IV. (1753).

Onde i Romani commossi da sì felice governo dirizzarono finalmente a Paolo IV. verso il principio di Maggio quella statua di Marmo in Campidoglio, che sopra si disse già a Lui destinata sin' dai primi tempi del Pontificato, ma trascurata forse pei travagli sopravvenuti della Guerra, fu alla fine da Pirro Ligorio eccellente Statuario lavorato con singolare artificio, e grandissima spesa.

BROMATO 1753, S.523.

XX.

18.–19. August 1559

Bericht des Bischofs von Cortona in Rom an Herzog Cosimo I. in Florenz zu den Vorgängen nach dem Tod Pauls IV.

Illusterrissimo et eccellentissimo Signore e Patrono, osservissimo Dopo haver' ieri questo popolo romano aperte tutte le prigioni, liberato tutti li carcerati, il numero de' quali era piu di 400, abrucciato le porte della casa della inquisizione, tagliato la mano destra, il naso et gl'orecchi alla statua di Campidoglio cioè di Sua Santità posta in quel luogo, si ragiunorono et si risolvirono di non far' altro per alhora che mandar' a dir' al Cardinale di Napoli che cessassi di competer' col Camerlengo ma cedessi in tutto et gli lassassi governar' secondo il solito del altr' sedie vacante, altrimenti che popularmente l'anderebbo à cacciar' di palazzo.

ASF, Archivio Mediceo del Principato, filza 3279, fol. 344, unpubliziert.

XXI.

18.–20. August 1559

Bericht des Florentiner Gesandten Buongiovanni Gianfigliazzi in Rom an Herzog Cosimo I. in Florenz zu den Vorgängen nach dem Tod Pauls IV.

Illusterrissimo et Eccellentissimo Signore S. Eccellentissimo. Patrono osservatissimo

Oggi che siamo alli XVIII d'agosto, avanti hore 22 il Papa è passato di questa vita, et avanti morisse aveva ribenedetto il Cardinale Caraffa all'arrivo del quale, il Papa era spirato, questa città è in tant'allegrezze, che è cosa incredibile, e questo populo ha rotto tutti le prigioni et abbruciato il palazzo di Ripetta, liberando prima i prigionieri et buttando in fiume tutti le scritture e processi, tagliando il collo alla statua del defunto pontefice, levandovi tutte le sue armi che si trovano per la citta, la statua che era in Campidoglio, dando termine tutta questa sera ai frati della Minerva di sgombrare di Roma, e si dice al fermo che questa sera si farà i fuochi per tutta la citta e quello che succederà se ne darà conto à V. E. alla qual bacio humilmente le mani.

La quale iddio nostro signore filiciti. In Roma il dì detto 1559.

D. V. E. Ill.mo

ASF, Archivio Mediceo del Principato, filza 3279, fol., 405, unpubliziert.

Der Bericht ist nicht datiert. Er ist zwischen späteren Berichten aus dem August 1559 eingebunden. Tatsächlich fand die Enthauptung der Statue auch nicht am Todestag Pauls, sondern erst am 20. August 1559 statt.

XXII.

19. August 1559

Bericht zum Denkmalsturz in einem *avviso* (26. August 1559).

Di Roma li 26 detto

[...] Alla statua del Papa dopo spezzatol' il naso, l'orecchie, et le braccia fu chiamat' il boia et li levò la testa del corpo, diecendoli; tiranno quest'è il premio dell'i tuoi meriti, et la gettarono dalle finestre, et per 2 giorni continui fu stracciata per Roma con parole molt' ignominiose et gli davano delle bastonate, et li misser' una beretta di giudei in capo prima che li tagliassero la testa, per memoria, ch'el haveva introdutta la beretta giall' à giudei in Roma, et li fu levat' et spezzat' il regno, ch'el haveva su la testa, et la sotterrano dove furn' abbrusciati quelli per heretici, pur a l'ultimo l'hanno buttato in Tevere. Mercordi s' incominciornò l' esequie [...].

BAV, Urb. lat. 1039, fol. 74v, Kopie aus dem späten 17. oder 18. Jahrhundert. Zitiert nach BUTZEK 1978, Dok. XCVII.

XXIII.

18.–19. August 1559

Bericht des Notars Roberto de Paoli zu den Ausschreitungen beim Tode Pauls IV. mit einer Schuldzuweisungen an lutherische Gruppen.

[...] 1559 die veneris decima octava mensis augusti circa horam 22 seu 23.^m Paulus papa quartus in anno eius quinto ab humanis sublatus est: et eadem die palatum Inquisitionis, in quo plures secte luterane homines carcerati et detenti (errant) relaxati et liberati fuerunt furore populi [...] (Palatum) depredatum fuit et omnes libri secte luterane partim transportati et partim combusti fuerunt, porcheque et vectes tam ianuae quam fenestrarum, nec non vina frumenta ligna et oleum in eodem inventa direpta fuerunt [...] Quod quidem palatum positum est Rome in Regione Campimartis ex opposito ripette sancti Rochi [...] die autem sequenti, qui fuit sabati 19 eiusdem statua que erat in secunda aula Capitolii, post aulam statue Leonis pape X, fuit capite truncata eiusque membra lacerata [...].

Zitiert nach LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 206f.

XXIV.

18. August 1559

Tagebucheintrag von Vincenzo Belli zu den Ereignissen beim Tod Pauls IV.

Alli XI. Di agosto si ammolò il Papa, di vomito, di flusso, e con un poco di febre, et in' otto dì sene morì che fu alli 18.

Havendo inteso li romani alli 18 la mattina per tempo la gravezza del male du sua santità, subito fecero consiglio in Campidoglio, et dopo haver' detto infiniti mali del papa rivolsero di scassare tutte le carceri, e particolarmente Ripetta, [...] Et inteso, che haveva quasi perduta la favella, et che non haveva apena potuto aprir' la bocca alli cardinali il doppo pranzo, senza aspettare, che il papa fosse spirato, [...] andarono in Campidoglio, e gittorono a terra una statua di papa, che non ne lasciorono pezzo sano, e strascinorono la testa col regno per tutta Roma, e per le piazze vituperosamente.

ASC, Credenzzone XIV, Bd. 7, fol. 288f. Zitiert nach BUTZEK 1978, S. 468–70, Dok. CXV. Den von PASTOR 1886–1931, Bd. 6 (1913), S. 480, Anm. 2 und BUTZEK (ebd.) aufgeführten Kopien sind hinzuzufügen: »Diario di diverse cose notabili successe nel mondo

l'ultimo anno del Pontificato di Papa Paolo IV Carafa, cominciando il primo giorno di settembre 1558 fino tutto il di 23 d'Agosto 1559», fol.39r-v (BAV, Vat. lat. 12282, fol.1–43, 16. Jahrhundert); »Diario di alcune cose più notabili successe nel Pontificato di Paolo Quarto sino alla morte« (Cod. Vat. Lat. 11734, fol.226–67v, Kopie aus dem 17. Jahrhundert; Cod. Cappon. 63, fol.141–47v, Kopie aus dem 18. Jahrhundert); »Brevi estratti del diario di Paolo IV che principiano dal 1. Settembre 1558 scritto da Vincenzo Belli Romano« (Cod. Ottobon. Lat. 3152, fol.54r–v, Kopie aus dem 18. Jahrhundert).

XXV.

18.–19. August 1559

Tagebucheintrag zum Denkmalsturz.

[...] Nello stesso giorno, il popolo concorso in Campidoglio, ruppe la statua di marmo, dedicatagli tre mesi avanti, e il capo colla mitra, gettato già dal collo, fu rotolato dalli fanciulli per tutta la città, è calpestato e schernito da tutti: alfine fu gettato in fiume. Nel che parve che fosse indovino Pavolo. Perché chiedendogli il Conservatori se voleva la statua di marmo o di bronzo, disse: che non la voleva di bronzo, perché a qualche tempo non fosse gittata per farne artiglierie.

»Diario di quanto avvenne nella malattia e dopo la morte di Paolo IV, scritto da un contemporaneo«. Zitiert nach SCARABELLI 1847, S.453.

XXVI.

18.–19. August 1559 [1555]

Antonio Guidi zum Denkmalsturz und zur Begründung Pauls IV., Marmor als Material für seine Ehrenstatue zu verwenden (August 1559).

Eodem die cum Romani cives plurimi in Capitolium concurrissent, statuam marmoream, quam Paulo IIII tribus ante mensibus maximo sumptu in Capitolio conlacarant, singulare opere et artificio factam deturbant <atque comminuunt>, caput illius valde magnum et sacra illa thiara ornatum de monte praecipitant. Quod a pueris statim arreptum et tota Urbe per ludibrium tractum, <cum pedibus illi insultarent et maledictis incesserent> demum in Tiberim est projectum. Atque haud facile quis dixerit an illi hoc <facto suo contigerit>. Nam cum a conservatoribus Urbis multo ante interrogatus esset, ex aere an ex marmore statuam sibi statui vellet, marmoream se velle respondit, quod vereretur, ne si aenea facta esset, tormenta in belli usum conflari ex ea aliquando possent, <marmor autem in aliam speciem aut usum transferri commode non posset>.

Antonio Guidi, »De obitu Pauli IV et conlavi cum electione Pii IV«. Zitiert nach GUIDI/MERKLE 1911, S.608.

XXVII.

19. August 1559

Angelo Massarelli zum Denkmalsturz.

Statua marmorea Pauli IV frangitur multisque ludibriis afficitur a populo Romano.

Die vero sabbati sequenti 19. dicti mensis Augusti, cum sathanas misisset in cor plebi Romani, ut ad scelera flagitiaque quaeque perpetranda totum se daret, ea ipsa plebs (consentientibus quibusdam, nescio quibus, qui se nobiles dicunt) ad Capitolium concor-

runt, nescioque quo conventiculo habito statuam marmoream, quam in aula magna regiae Capitoline ob praecleara ipsius optimi pontificis Pauli IV in rem publicam [sic] et praecepit Urbem Romanam facinora populus Romanus, bonis omnibus consentientibus paucis ante mensibus erexerat atque constituerat, fregerunt, dilaniarunt, per frustra turpiter diruperunt et, quod dictu etiam horribile atque nefarium est, capite abpresso illo per regiam ipsam primo, deinde per Urbem fere totam scelerate protraxerunt, ac denique pueris in ludibrium per cenum et stercora volutandum reliquerunt.

Angelo Massarelli, Diarium VII. Zitiert nach MASSARELLI/MERKLE 1911, S.333.

XXVIII.

18–20. August 1559

Tagebucheinträge zu den Ereignissen nach dem Tod Pauls IV. Alli 18 di venerdì a li ore 22 morse Paolo ; doppo il popolo Romano ruppe le prigionie et andò al palazzo della Inquisizione qual stava a Ripetta et la roppero et furno liberati molti et tutte le robbe dentro si lasciorno in preda al popolo et attaccato foco al Palazzo li frati di San Domenico quali stavano dentro furno mandati fuora con grande ingiurie et bastonate et uno ferito, Giovanni Battista Benzone Giudice della Inquisizione fu scampato per favore di un gentil homo Romano; doppo sene andorno alla casa di M.s Claudio della Valle Notario della Inquisizione aperte le porte e con gran tumulto entrando levorno via tutti li atti della Inquisitione de li a poco ritrovato il detto notario fu messovi priuione; de li se ne andorno al monasterio di San Domenico et quanti ne trovorno de frati dentro alle pregioni li cavorno fuori et dissero alli medesimi monaci che dovesserò in termine di un giorno partirse altrimenti che haveriano abbrusciato il convento con essi frati. [...] Poco dopo levorno la statua di Papa Paolo Quarto quale stava in Campidoglio la ruppero et per più vituperio li tagliorno il naso l'orecchie e le mani con dire che era pur morto il Tiranno et tagliatogli la testa di marmo si strascinava per Roma da putti. Il corpo di Sua Santità [pre]parato fu messo nella cappella di Sisto Quarto perché temevano se lo havessero portato in San Pietro fusse stato mal trattato. [...] Allora fu mandato un bando del Popolo Romano che si dovessero levare tutte le armi della famiglia di Caraffa et si sccancelassero li titoli anco del Cardinale Caraffa²⁴⁵ e quelle armi quale erano messe nelle chiese della pace et della Madonna sopra la minerva furno rotti in pezzi. [...] nel simile furore haveva commenziato il popolo Romano a assaltare et espugnare la casa del Signor Giovanni da Nepi perché era stato segreto amico del Signor Giovanni Caraffa et massime rovinata la casa se non fusse stato il Signor Giuliano Cesarino che con la sua autorità mitigò [...].

»Diario dei pontificati da Giulio III a Pio IV«, fol.348v. BAV, Cod. Cappon. 29, fol.342v–88, Kopie Ende 16. Jahrhundert, unpubliziert.

²⁴⁵ Oliviero Carafa.

XXIX.

18.–20. August 1559

Bericht des Vincenzo Bello zum Denkmalsturz

1. *Il medesimo giorno, che morì Paolo quarto [...]*

3. *Il detto giorno si ruppe a furia di popolo una mano alla statua posta in Campidoglio di Paolo IIII. su la seconda sala di conservatori, ingrattendosegli la facca. [...]*

5. *Il terzo o vero il quarto giorno doppo la morte del papa di consiglio fecero levare da un' scarpellino la testa della statua di Paolo quarto, buttandola dalle finestre del palazzo per infamia, et odio grandissimo, non piuttosto fu gettata, che presa giù per il monte di Campidoglio, e che fu pigliata, e girata per quattro di forse per tutte le strade, facendoseli da putti, e da furbi grandissimi stratii, di modo, che mosso a pietà giuditiosamente una devota persona, che fu talvolta Gio. Battista Salviati, diede due giulii ad un paro di persone, che la portassero, e buttassero a fiume come fecero.*

»Alcune cose occorse in Roma nella sede vacante di Paolo IV. Raccolte da un Romano, e note diligentemente da Vincenzo Bello.« Zitiert nach BUTZEK 1978, S. 470–72, Dok. CXVI; den von Butzek aufgeföhrten Kopien ist hinzuzufügen: BAV, Cod. Cappon. 63, fol. 148–49v, Kopie aus dem 18. Jahrhundert.

XXX.

20. August 1559

Wortlaut des Erlasses zur Bildervernichtung durch den Senat von Rom.

Per ordine del popolo Romano obedientissimi et fidelissimo della santa sede apostolica, et del sacro collegio dell' Illustrissimi et Reverendissimi Cardinali, si fa intendere a qualunque persona, che habbia avanti alla sua casa, o di carta o depincta in muro o di rilevo l'arme della tanto a questo popolo inimica et tirannica casa Carafa, debbia fra tutto il dì de hoggi et demane haverla stracciata, cancellata et spezzata, sotto pena d'esser tenuto traditore di questo popolo et infame, et di esser quella casa, dove sarà trovata da questo tempo in là saccheggiata et abruigiata, acciò possi per tutte le vie possibili annichilare et spegnere questo tanto odioso nome. Dati in Roma il dì 20. di Agosto 1559.

Zitiert nach FIRMANI/MERKLE 1911, S. 517f. Vgl. auch BUTZEK 1978, S. 473f., Dok. XCVII.

XXXI.

19.–20. August 1559

Onofrio Panvinio zum Denkmalsturz und den Ereignissen beim Tod Pauls IV. (1666).

[...] Tosto, che fù Paolo morto, ne corse l'inquieto, e furibondo popolo nel Campidoglio. E troncò il capo colla man destra à quella statua di marmo fino con molta spesa, e da eccellente maestro lavorato, che drizzata nel palagio de' Conservatori gli havevano: tre giorni continuò lo strascinarono per la Città, con ogni maniera d'immonditie sporcandolo. E finalmente per la pietà, che alcuni baroni n' hebbero, essendo già la rabbia della plebe incominciata à rallentare, lo gettarono nel Tevere. Fù per un publico bando del popolo di Roma commandato, che di tutti I luoghi della Città, dove fossero le arme della famiglia Caraffa, ò poste, ò dipinte, ò tagliate, ne dovessero tosto essere tolte, e guaste sotto pena di ribellione à chiunque non havesse tosto obbedito. Nel medesimo di adunque non si vidde in luogo alcuno della Città, nè armi, nè insegni de'Caraffeschi [...]. PANVINIO/PLATINA 1666, S. 638f.

XXXII.

18.–20. August 1559

Giovanni Battista Castaldo zur Schändung der Statue in der Biographie Pauls IV. (1615).

[...] Tumultarono dunque i Romani sìfattamente, che la statua rizzagli già in Campidoglio ruppero, e mal trattarono, (così è avvenuto ancora à gl'ottimi, e virtuosissimo Imperatori Costantino, e Teodosio) stracinando la testa per Roma in quel medesimo giorno, che per l'istessa Città leggesi essere stati molt'anni prima stracinati li Corpi de' Santi Martiri; Herma, Serapione, e Polieno. e per segno che quelli stratij erano in ricompensa delle più sante operationi sue, vi fu un Giudeo che per vendetta di quel contrasegno imposto da Paolo Quarto alla perfidia loro, d'una peretta gialla coprì quella testa di marmo; la quale finalmente per sottrarla dalla furia del Popolo fu gettata in Tevere.

CASTALDO 1615, S.184.

XXXIII.

19. August 1559

Antonio Caracciolo zum Denkmalsturz und der Statuenschändung in der Biographie Pauls IV. (1619).

lfol. 489vl Dipoi andarono in Campidoglio, & fatto Consiglio di buttar a terra la Statua del Papa, la quale pochi mesi prima avevano finita, & eretta per i molti benefitii fatti alla Città di Roma, & per l'ottimo Governo, che egli haveva cominciato dopo la cacciata de' Nepoti, nondimeno agitati dal furore, & non ricordevoli d'altro che del loro odio internamente un pezza fá concepito, ruppero la Statua, buttarono la testa dalle finestre di Campidoglio, onde fu poi stracinata per le piazze due o tre giorni continui.²⁴⁶ Si dice che il primo che diede il colpo alla statua fu Giuliano Cesarini ut incertis rumoribus audivi, che li ruppe il braccio. Scribe ancora nel suo Diario Gio: Francesco lfol. 490rl da Fermo Maestro delle Ceremonie del Papa che un giudeo di questa turba, che concorse à rompere la Statua, pose una beretta gialla nella testa di marmo del Papa, per rabbia di quel Decreto, che egli haveva fatto, che i Giudei portassero le berrette gialle; la predetta testa dopo essere stracinata per tutte le strade, fù per la pietà, & prudenza di Giovanni Battista Salviati fatta buttar in fiume, per sottrarla dall' ignominie, & ingiuria del Popolazzo.²⁴⁷

Et cosa degna da osservare, che nell'istesso giorno che fù rotta la statua di Paolo 4º, & poi per buon spatio stracianata per Roma, si legge nel Martirologio, che furono anche in Roma stracinati già molti, & molti anni prima i corpi de SS.ti Martiri Herma, Serapione, & Polieno; tant'è vero, che quelli che convengono nella vita, convengono anche ben spesso nel giorno, & nel modo di morire; & è cosa gloriosa à Paolo 4º, cioè à colui che haveva tanto desiderato, & anche più lfol. 490vl molte esposto nel sacco di Roma, & nel seguirar gli heretici la proprio vita, che fusse almeno fatto Martire in un [altro] modo, dopo morto, nella sua statua. Ne è cosa nuova qualche successe à Paolo, ne si può da così strano accidente prender argomento, che gli recasse ciò punto di danno, o di offesa,

²⁴⁶ Randnotiz: Il segnato era cavato nell'Originale dell'Autore, et si conserva à SS.mi Apti di Napoli.

²⁴⁷ Randnotiz: L'istesso quasi fecero i Turchi nella presa di Costantinopoli, ut narrat Leonardus Chiericis apud Coccum tom. 2. lib. 5. fol. 559 col. 1 qui sup caput Crucifixi pro contemnum, pileum... quod Zaccolino tunc poserunt, dicentes Hic est Deus Christianus.

perchè noi leggiamo, che ancora a Costantino, & a Theodosio ottimi, & virtuosissimi Imperatori furono dall'ingrata, & scelerata plebe buttate à terra, e rotte, e fracassate le Statue, et come questi non ne diedero causa alcuna, così ne anco Paolo, eccetto se vogliamo dire, che questi, et quelli meritaron ciò per la loro virtù tanto illustre, & risplendente, che abbagliava i lucidi occhi de vitiosi, et scelerati, e però non potendo soffrire tanta luce fecero ciò che fecero. A questo proposito l'Autor incerto di una Declamatione scritta in quei tempi²⁴⁸ contro costoro, dice appunto qualche io ho detto, ma più distintamente con queste parole. Vedranno questi lfol.491rl tristi suoi Nemici Paolo 4.^o nel giorno del Giudizio, & diranno di lui, Nos insensati vitam eius reputabamus insaniam, & finem illius sine honore, Ecce quomodo nunc computatus est inter filios Dei, & inter Sanctos sors illius est per esser stato zelante dell'honor di Dio, per haver preso l'arme per la ragione, per haver castigato gli heretici, per haver flagellato i bestemiatori, per non haver fatto rubar i mercanti, per haver abruagliati i viziosi, per haver fatto holocausto al foco, dei nemici della Christiana Religione, per haver imprigionato li sfrattati, per haver fatti alcuni indegni Cardinali; per haver voluto riformar la Chiesa, & purgar il mondo, & per haver sbanditi i propri nepoti, (dal che si può conoscere, se in lui regnava affition di carne, ò di spirito), & ultimamente per esser stato santo al mondo, & è stato dopo la morte fatto immortale contra quel che credevano di fare le rabbiose turbe, flagellando la sua statua di pietra, & guastando l'arme lfol.491vl in ogni modo Ill.me. Ma chi non sà, che quanto più il nome Cristiano è odiato, et biasimato in terra, tanto più l'anima santa con maggior gloria è coronata in cielo, havendo detto il figliuolo di Dio. Beati estis cum maledixerint nobis hominis propter me.

CARACCIOLI 1619, fol.489v–91v.

XXXIV.

Januar – August 1559

Alfonso Chacón zum Denkmalsturz in der Biographie Pauls IV. (1677).

In eius statuam.] Pulsis nepotibus, P. R. illam erexerat in Conservatorum palatio: privati quidam cives furentem plebem impulerunt; caput, cum dextera statuae manu, amputatum, triduoque per Urbem provolutum; furore plebis languescente, bonorum virorum clementia, In Tyberim coniectum fuit. Panvinius loc.cit. Castaldus cap. 13. Ionniam Baptistarum Salviatum, virum pium, & prudentem, furenti populo subtractum marmoreum Pauli caput, ut in flumen proijceretur, curasse, scribit Caracciolo, lib. 4c.17.

CHACÓN 1677, Bd.3, Sp.818.

XXXV.

19.–20. August 1559

Carlo Bromato zum Denkmalsturz in der Biographie Pauls IV. (1753).

[...] poi, che veramente il Pontefice era morto, con maggior impetò, e rabbia ripigliandosi tutto [...] Nel Lunedì e Martedì spiccatasi a forza di scarrello la gran 'Testa mirata della Statua di Paolo si gettò dai balconi, e subito presa da altri, e ruotelata giù

pel Monte di Campidoglio edivenuta ludibrio di ogni vil sorta di gente, insultandola con grandi strapazzi non solo i Fanciulli, o gli Eretici, ma anche i timidissimi Ebrei, e da uno di questi coprendos²⁴⁹ i colla Berretta gialla [...] per lo spazio di quattro giorni, che oramai raggirati per tutta Roma, facendo compassione a Giambattista Salviati, questi con pagar due giulii la fe gettar nel Tevere.

BROMATO 1753, S.578.

XXXVI.

19.–20. August 1559

Oderico Raynaldo zum Sturz des Ehrenmals in den Annales Ecclesiastici (1756).

Irrupere etiam seditosi in Capitolium, ac statuam Pauli e Pario marmore eximio artis lenocinio sculptam violarunt, praeciso impie capite, quod omni contumeliarum genere dehonestarunt, perque Urbem raptarunt, demumque in Tyberim projecerunt, publico etiam edicto omnia Caraffarum insignia deleta, lacerata atque excisa. Non haec dedecori versa sunt a piis, sed gloriae, cum flagrantissimo religionis asserenda studio severitatem exercuisset.

RAYNALDO 1756, Bd.15, S.44.

XXXVII.

August 1559

Auszug aus dem Pasquill »Nelle scomesse si vende Ariano...« mit einer Anspielung auf die entthauptete Statue.

*O Paol Traditore
ecco che che speranza riconforti
Roma tua, che 'l diavol[o] ti porti,
e star possi tra' morti
con eterni tormenti e con tempesta,
sí com' in Campidoglio senza testa!*

Zitiert nach MARUCCI/MARZO/ROMANO 1983, Bd.2, Nr.706, S.908f. Kopie in BAV, Urb. lat. 1206, fol.53v.

XXXVIII.

August 1559

Pasquill zu Carlo Caraffa mit einer Anspielung auf die Zerstörung der Ehrenstatue.

*Chi volesse dipingere il furore
con corpo umano, o la presunzione,
un mostro, dentro lepre e fuor leone,
una furia d'Inferno uscita fuore,
faccia a Carlo Caraffa un tal favore:
lui sol dipinge, senza altre persone,
ch'arrà compita la sua intenzione
e a tal pittor farà ciascun onore.
Guarda com' egli arrabbia e divien stolto
pel scorso di suo zio, che mancò poco
che se l'abbia in Tevere raccolto.
Non può patir che sia de'putti giuoco
il capo della statua a busto tolto,
e gettan gli occhi scintille de fuoco.*

²⁴⁸ Randnotiz: il cui Originale è in S. Paolo.

²⁴⁹ Randnotiz: Diario del Maestro delle Ceremonie.

Ode da più di un luoco
il bando ch'a perpetua macchia è fuore
della sua casa e sangue traditore.
Poi mira com'il cuore
gli dia da compatir fra la brigata
con tanta infamia della sua cognata.
Vedi, bestia sfrontata,
non s'arrossisce, ch'il fratel sbracciato
perde l' onor a un tempo ed il ducato.
Guarda, rio scelerato,
che con gli incesti suoi e sodomia
stassi co' cardinali in compagnia;
ma veggio tuttavia
che d'attorno si guarda e si raggira,
ché la sua coscienza la martira.
Ora brave, or sospira,
tristo, vatti e nascondi e fuggi 'l fine,
che l' ore del tuo pianto son vicine.
Dal tuo patrio confine
di Napoli – dich'io – son già i processi
venuti contra te chiari ed espressi,
e vengon(o) con essi
gli esecutori, a' quai non sarà noia
col laccio al collo tuo di far il boia,
onde n'avrà tal gioia
l'afflitta Roma, ch'offre buona mancia
a chi correrà prima questa lancia.

Zitiert nach MARUCCI/MARZO/ROMANO 1983, Bd. 2, Nr. 711, S. 913–15. Kopie in BAV, Urb. lat. 1206, fol. 55v.

XXXIX.

August 1559
Pasquill zur Marmorstatue
*Pasquillus in statuam marmoream Pauli quarti
Paule tibique tuo non inuideo simulachro.*
Et licet excultum sit: rigeatque meum,
Ambos nos sculptor duro de marmorè finxit,
Stylo dissimili: corpora perpoliens.
Nam te uestitum sacris proferre parabat:
Sed me nudatum protulit in mediu(m).
In naso, barbo, et membris inutilis fuit aequa:
Praestita sors nobis aemula saepe bonis.
Gens inimica tibi, claves, caput abstulit et mors:
Imperium exosum tristibus atque malis.

Ad Paulum quartum Pontifice.
Errantem et profugum patria te coepit asylum:
Romaque Tarpeio colle dedit statuas,
Utrum seruatos ob cives? an ne Tyrannum:
Horreret quod te Roma locauit opus.
Credimus: hac etenim cuperet te Roma necatu(m):
Qua posita est capiti luce corona tuo,
Nunc ne Pontificis titulis et honore careres
Paule tuis, carmen dedicat et tumulum,
Impia carnificis tegit hic Lapis ossa Caraffae:
Quo uiuo virtus cum pietate abiit.

Euersor urbis et orbis,
Inter innocentes nocentissimus iacet.

BAV, Urb. lat. 1039, fol. 76r, Kopie aus dem 17. Jahrhundert, unpubliziert.

XL.

1559
Epigramm auf das Ehrenmal.
*EIVSDEM PAVLI IV. STATUA,
quae fuerat in Capitolio,
A nefrariis Tenebrionibus malè accepta.*

Epigr. LXV.
*Haereseon vindex Paulus, domitorque superbæ
Perfidae, zelo fulgurat, ore tonat.
Igne agit, & ferro flagrantis pectoris ira,
Frangat vt Herculea monstra cruenta manu.
Extincto at grandi Mystæ, ceu bellua clatræ
Effera diffractis, plebs violenta fuit.
Irruit immane in statuam, frontemque decoram
Non timet indignis contemerare modis.
Et mutilat foedè marmor, raptatque per Vrbem;
Sed decus à tanto crimine congenitat.
Nam mutilet saxum; rabie tu maior, & ira,
Integer in mutilo marmore semper eris.*
SILOS 1673, S. 199f.

XLI.

18. August – 9. Dezember 1559
Tagebuch aus den ersten Jahren des Pontifikats Pius IV.
[fol.1] Ritrovandosi la città di Roma in così strani rivolgimenti
d'armi, e di discordie per le cose, che si sono assai bene e distintamente narrate, fu necessitato il Senato di Roma pubblicare un bando
contro quelli, che tanto infierivano con soverchia licenza d'una pesima e non più intesa crudeltà, parendo, che fossero tirati a ciò dal
mal governo del ponteficato di Paolo che haveva lasciato tutto il
peso del suo pontificato à i parenti. Il bando fu poco osservato, per
che non si puotè in quell'impeto trattenere la furia del popolo, mal
però [fol.1v] servi in parte di non accrescere quel male, che tuttavia
si scorgeva maggiormente, e che forse si dubitava d'una rebellione,
et incendio perche andando truppe d'huomini e donne con mazze
ferrate, piche e altri istruimenti per cancellare le memorie di Paolo 4º,
et in specie l'armi della casa, dove stavano dipinte in tela, in rilievo,
e sino le chiese, conventi et altri luoghi. Havendo un tal odio pro
dotto nel popolo le soverchie licenziosità de' parenti, che governava
no a lor voglia, fu d'uopo per le cose narrate non impedirne l'es
senze per non recar maggiormente danno alla città, giacché la
vendetta era commune, et intrapresa con tanta fierezza, che non
poterono nè meno li Senatori con offici benigni ripararne la furia del
Popolo, [fol.2] che cadde in tal errore, che fece perdere non solo la
venerazione havuta sino a quell' hora al Pontefice Paolo 4º la statua
la quale fu strascinata per tutta la città, ma amco il rispetto a sacri
elettori, e veramente parve, che Roma in tal occasione si cangiasse in
una Ginevra, perche il popolo fu stimato di peggior condizione degli
heretici per il poco rispetto portata alla religione, et a sacri tempi e
ognuno stava spettatore di un atrocissimo castigo, perche fu troppo
intollerabile licenza di quelli, che s'arrogarono di metter le sagrileghe
mani sopra il riverito santuario, e tribunale dell'inquisitione, posto a
Ripetta, dove era contumace il paleologo, capo d'heretici, e missio
nario pagato da gineverini che in questa furia d'arme se ne fuggì, et

andò in Francia, e che il successore di Pio Quarto lfol.2vl fece ardere la sua immagine dipinta in tela, e Gregorio lo fe decapitare. Con ciò sia cosa, che li religiosi non furono sicuri dentro quelle sacrosante mura, che furono vittime consacrate alla stolidezza di quei ribalti. Fu anche notato che i figlioli d'un banderaro di San Pietro, il di loro padre già ucciso dal Cardinale Carafa per nome maestro Fumanzio (come si vede nel processo) raccolti alcuni scalzacani, e fatto capo di quelli, ne ponevano gran bisbiglio, fomentando gli altri alla vendetta. La ragione poi perché il popolo romano non havendo preso li dovuti rimedio tanta insana frenesia, fu perché gli era stata da Paolo tolto il pregio et il potere di comando in tutto il tempo del suo regnare e quello che par più difficile credere, che lfol.3l chiuso l'ardito non gli fosse stato concesso il potersi (come era solito costume) concertarsi col papa in quei tempi tanto calamitosi e pieni di pericoli, onde pare, che si volesse dar questi esempio acciò si facesse più conto e si interessasse nel Governo il corpo Senatorio. Se bene questa idea non hebbe alcun effetto buono, e regolamente a fine così dovuto perché il successore di Paolo cercò proseguire con più rigore gl'atti d'una strana assenzione, cercando per tutte le vie possibili di levargli anco quel dominio honorevole, che sol hoggi gli resta dell'antica memoria del Senato.

Stavano i cardinali con molto timore, e spaventato a segno, che taluni di questi dubitavano di poter entrare in conclave richiamarono, e supplicarono i senatori à voler provvedere a questo disordine, standole cose lfol. 3vl in questo preciso termine, e vedendo cessata in gran parte la furia del popolo. Si risolse il Senato di pubblicare un altro bando, che fu il secondo che servì di freno, e di regolare quei forzinati cervelli che fino à quel punto non havevan conosciuto né Dio, né le qualità autorevoli del loro principe, onde puoter entrare in conclave. Fu la statua del Papa gettata nel Tevere senza la venerabile testa, che servì di palla al gioco temerario di coloro, che per darne un giusto e dovuto esempio se ne fecero molti di quelli carcerare in Torre Savella, prendendo il Senato con più sicurezza il governo di Roma essendo stato deputato Monsignore Feschi perché dovesse colla sua prudentia soccombere alle necessita del popolo, e poste buone soldatesche, e guardie alle porte. [...]

lfol.8vl Cominciò Pio il suo pontificato rigorosamente dando chiazzissimi segni di voler esser Padre severissimo, lfol.9l perché nella sede vacante si erano fatti carcerare alcuni capi di sedizione, che havevano procurato la sollevazione di Roma, volse il Papa, che fossero castigati nella vita, gl'altri che havevano manomessa la statua del Papa furono absoluti per le congiunture, et accidenti, che a ciò li indussero, mostrando il Papa benignità con quelli, e severità con questi, che erano stati soliti negli altri Pontificati [...]

»Pio Quarto Medici Milanese suoi fatti e gesti succeduti a Paolo quarto l'anno di Nostra Salute 1559« (BAV, Cod. Ottobon. Lat. 2617, fol.1–8), Kopie aus dem 18. Jahrhundert.

XLII.

21. August 1559

Aufforderung an Vincenzo de' Rossi und seinen Bruder, das ornement des Ehrenmals zu entfernen.

Die XXI augusti 1559

Item decreverunt etc. Che si faccia intimare al maestro della statua del quondam papa Paulo quattro, che per tutto mercordi prossimo debia con effetto haver fatto levar tutto l'ornamento da lui, et suo fratello fatto alla detta statua, atrimenti passato detto termine si farrà levar de fatto, et non ne serrà mai per alcun tempo sodisfatto. ASC, Camera Capitolina, Credenzezone I, Bd.6, Decreta Sede

Vacante ab Anno 1555 ad 1690, fol.22r. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.474, Dok. CXVIII.

XLIII.

25. August 1559

Nachwahl von drei Deputierten zur Auswahl der noch brauchbaren Stücke des Ehrenmals.

Die XXV augusti 1559

Item deputaverunt magnificos dominos Horatium Narium, Angelum Palutium, et Thomam Militium ad faciendum amoveri ex statua et illius ornamento Pauli quarti quicquid eis expedire videbitur.

ASC, Camera Capitolina, Credenzezone I, Bd.6, Decreta Sede Vacante ab Anno 1555 ad 1690, fol.27r. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.474, Dok. CXVIII.

XLIV.

13. September 1559

Beschluß zur Abnahme des ornement des Ehrenmals.

Die XIII septembris 1559

Item decreverunt amovendam esse statuam olim erectam Paulo pape quarto.

ASC, Camera Capitolina, Credenzezone I, Bd.6, Decreta Sede Vacante ab Anno 1555 ad 1690, fol.441r. Zitiert nach BUTZEK 1978, S.474, Dok. CXVIII.

XLV.

Ende 1559/Anfang 1560

Zum Verbleib des Torsos der Sitzstatue Pauls IV. nach dem Denkmalsturz.

In hortulo conservatorum iacet truncata caput et manus ingens statuae Pauli 4^{ti} quae submoto Hercole aeneo e regione Locata fuerat ad Instar Luoniniae.

Handschriftliche Randglosse des sogenannten Augsburger Anonymus zu: Lucio Mauro, *Le antichità de la città di Rom*, Venedig 1558, S.12 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Arch. 91). Erstmals publiziert von MICHAELIS 1890, S.40, Anm.149.

XLVI.

6. und 11. Oktober 1563

Protokoll eines consilium ordinarium. Stiftung des ornement des Ehrenmals an das Kloster von Santa Maria in Aracoeli.

lfol.19vl In eodem consilio etc.

Appresso semo stati pregati dalli Reverendi Padri della nostra chiesa d'Araceli che volessimo proporre a' VV. SS., vogliano esser contente per amor di Nostro Signore Jesu Christo, et per ornemento del luoco donar li l'ornamento della statua di Papa Pauolo III. quale essi padri vogliono per porvi il santissimo sacramento et l'immagine della gloriosa vergine Maria. Non habbiamo voluto mancare proporlo, acciò quelle siano contente risolvere quanto a' lor SS. pareva
Ex Senatus Consultus viva voce etc. remissum fuit propositum negotium ad consilium publicum sed omnibus visum fuit quod donetur.²⁵⁰

²⁵⁰ Randnotiz: super ornemento marmoreo statue Pauli iiiii. donando fratribus Araceli.

I fol. 23rl *In eodem consilio etc.*

Ex eodem senatus consultus viva voce etc. decretum extitit quod liberaliter donetur reverendis fratribus et Conventui Beatae Mariae de Araceli ornamentum marmoreum als per Populum Romanum statuae Paulo iiii erete nunc dirutae dedicatum, ad honorem et ornamentum Santissimi Sacramenti, ac devotissimae imaginis Gloriosissime Virginis matris Mariae in dictam ecclesiam existens omni meliori modo etc.²⁵¹

ASC, Camera Capitolina, Credenze I, Bd. 22, fol. 19v; 23r. In Auszügen publiziert von CASIMIRO 1845, S. 65; LANCIANI 1907, Bd. 3, S. 208; SCHWAGER 1973, Anm. 181.

XLVII.

20 Dezember 1563

Protokoll eines *consilium ordinarium*. Stiftung von nicht näher bezeichneten Marmorstücken für das Kloster von Santa Maria in Aracoeli.

In eodem Consilio etc.

Li Reverendi Padri della chiesa di Araceli supplicano [...] si degni per serviglio dell'adornamento della Gloriosissima Vergine Maria in detta chiesa, et per l'amor del Signor Iddio concederli certi marmi di poco momento, quali per hora non servono alla fabrica di campidoglio. Ex senatu consulto viva voce si concesa et donata fuerunt marmora predicta dictis Reverendis fratribus in ornamentum veneranda imaginis gloriosissima Virginis Matris Maria.

ASC, Camera Capitolina, Credenze I, Bd. 22, fol. 32r. In Auszügen publiziert von LANCIANI, 1907, Bd. 3, S. 208.

XLVIII.

17. Mai 1565

Abrechnung der Arbeiten am Palazzo dei Conservatori, darunter der Abbruch des Postaments und Ornamente vom Ehrenmal.

Lista et conto di alcuni lavori fatti in Campidoglio nel palazzo degli signori Conservatori per mastro Lodovico muratore [...] per la calatura del posamento et ornamento della statua di papa Paolo 4^o monta s. 0 b. 20

ASC, Archivio Boccapaduli, arm. II, Mazzo IV. n. 49, fol. 651r.

Zitiert nach FRANCESCHINI 1997, S.120.

XLIX.

29 März 1568

Schätzung der Arbeiten zur Beseitigung der Spuren am ursprünglichen Aufstellungsort des Ehrenmals im Palazzo dei Conservatori. *Misura stima del lavoro de muro della fabrica de Campidoglio del palazzo degli signori Conservatori per Mastro Lodovico muratore [...]*

A dì 29 marzo 1568

[...] el muro in ditto foderato il muro dov'era l'ornamento et statua de Paulo iiii longo palmi 14 1/4, alto 37 1/2, grosso palmo 2. [...]

[...] per aver tagliato il pilastro de mattoni dove posava la statua de Paulo iiii per metter la nichia e sua colonne del portico. [...]

ASC, Archivio Boccapaduli, arm. II, Mazzo IV. n. 50, fol. 769v, 770v. Zitiert nach FRANCESCHINI 1997, S.122f.

²⁵¹ Randnotiz: Super donatione ornamenti marmorei statue Pauli iiii fratribus Aracoeli.

L.

22. Januar 1583

Notariatsakt zum Verkauf der beiden Marmorstatuen zwischen Raffaello de' Rossi und Johannes Cavart.

Die 22 Januarij 1583

Venditio per Ecclesia Sancti Aloisij Nationis Gallicanae

Dominus Raphael de Rubeis Romanus sculptor sponte omni meliori modo vendidit Domino Joanni Cavart uti depositario fabricae Templi Sancti Aloisij Nationis Gallicanae de Urbe presenti duas statuas marmoreas nudas, et maiores naturale, Ad habendam Ponens Constituens dans licentiam et donu(m) constituit, Hanc autem venditionem fecit pro pretio, et pretij nomine scutorum ducentorum tringinta monetae de iulijs decem pro scuto, quae in mei notarij, et testium, infrascriptorum presentia habuit, recepit, et ad se traxit a dicto Dominus Joanne Cavart Depositario praedicto presente, et solvente, ut dixit, de pecunijs penes ipsum dominum Joannem existentibus ad instantiam Reverendissimi Domini Matthei Contarelli Sanctissimi Domini Nostri Pape data-rii [...] pecuniarum ad Ecclesiam predictam spectans, et pertinens de quibus ex istenti [...] Renunciavit, quietavit cum pacto Promittens idem Dominus Raphael statuas praedictas ad se spectare, et pertinere illasque sibi vendere licuisse, et licere, nullique alteri persone fuisse, nec este venditas sed presentem venditionem semper, et perpetuo fare bonam, validam, et legitimam, beneq(ue), valide, et legitime factam, et ideo in ea(m) tanq(uam) talem promisit facere consentire omnem Personam ipsamq(ue) Ecclesiam et pro ei Ministros pro tempore existentes ab omni lite eximere, et liberare, J[..] .] omnem litem, alias teneri voluit de evictione generali, et particu- lari dictam statuam ut supra venditans et ac omnia damna et ac maiorem cautelamen ecclesiam) praedicte ibidem presens Dominus Scipio de Rubeis Baren(sis) qui permisso stipulationi interfuit, sciens sed sponte presenti instrumentum venditionis ut principalis, principalem, et insolidum accesse(n) se pleni(m) constituendo, tam pro consensu prestando, lite suscipienda, et proseguenda, [...] evictione generali, et particulari, et deniq(ue); pro omnibus, et singularis in presenti instrumento contentis, quem Domino Scipio-nem sic fideiubentem presentem idem Domino Raphael niolem-nem relevare promisit, itaq(ue) alias de quibus pro quibus sese heredes et bonas in ampliori forma camere apostolic(em) cum [...] consuetis insolidum oblegarunt, citra Renunciando cuicunque appellationi mandatiquem executive relaxationi consenserunt unica precedente citatione, tactisque curarunt, super quibus Actum Romae in Palatio Montis Jordani presentibus dd. Jacobo Saracino, et Juliano Bonhomo de Tibure testibus.

ASR, Notai del tribunale dell'AC, vol 1159 (Brutus, Marcus Antonius, anno 1583), fol. 304. In Auszügen publiziert von PRES-SOUYRE 1984, Bd.1, S.127, Anm.23; ROBERTO 2005, S.258.

LI.

22. und 25. Januar 1583

Anweisung von Kardinal Contarelli an den Depositario Diomede Lioni zur Bezahlung der beiden Marmorstatuen und eine Empfangsbestätigung.

Mag(nifi)co m(esser) Giovanni Cavarto depositario delli denari, che tenete in mano a istantia per conto della chiesa di san Luigi, sborserete delli detti denari ad ogni richiesta di Diomede de Leoni, et a chi esso vi ordinera, scudi dugento trenta di moneta, a Julij dieci per scudo: quali scudi dugento trenta sono per prezzo, et pagamento di due statue di marmo, comperate per la detta chiesa:

che vi si faranno buoni nei vostri conti. Questo di 22 di gennaro 1583 in Roma. – M(atteo) Cont(arell)o.

[...] Io Diomede Leoni sopradetto, mi sono trovato presente quando il detto m(esser) Gio(vanni) Cavarto ha sborsati li detti denari a m(ast)ro Raffaello Rossi, per pagamento delle dette due statue, condotte à San Luigi: di chè fu rogato m(esser) Marco Ant(onio) Brutio notaro del Auditore de la camera il di et anno sopradetti.

[...] Mag(nifi)co m(esser) Giovanni cavarto, depositario dell'i denari che tenete in mano à instantia mia, per la chiesa di San Luigi pagarete alli fachini, che hanno condotte le due statue in marmo in la detta chiesa, per la quale si sono comprate da m(ast)ro Raffaello Rossi, come sapete, scudi cinque di moneta, a Julij dieci per scudo: quali scudi cinque sono per pagamento de la detta condottura: che vi si faranno buoni nelli vostri conti. Questo di 25 di gennaro 1583 in Roma – M(atteo) Cont(arell)o.

Rom, Archives de Saint-Louis-des-Français, Quietances, Liasse 39, fasc. II (ohne Paginierung). Zitiert nach SCHWAGER 1973, S. 88f., Anm. 176.

LII.

3. März 1583

Vertrag zwischen Raffaello de' Rossi, seinem Bruder Giovanni Battista und seinem Neffen Scipione, zu Entschädigung bzw. Auszahlung aus dem Ertrag der Marmorstatuen als Teil der Erbmasse von Nardo de' Rossi.

Die 3a Martij 1583

Promissio Pro domino Scipione de Rubeis

Magnificus Dominus Joanne Baptista de Rubeis Romanus Juris utriusque Doctor informatus per me Notarium de venditione duarum statuarum marmorearum die vigesima secunda Januarij proxime praeteriti facta per Dominem Raphaelem de Rubeis eius fratrem domino Joanne Cavart uti depositario ecclesiae Sancti Aloisij nationis Gallicanae de Urbe, et de omnibus, et singulis in ea contentis sponte consentiendo in primis, et ante omnia dicte venditioni, dixit, et declaravit supradictas statuas ad se pro medietate spectasse, et pertinuisse, et fuisse inter ipsos fratres communes, et integrum illarum pretium prevenisse ad manus praedicti Domino Raphaelis de consensu, ordine, et voluntate ipsius Domini Joannis Baptiste et propterea suscipiendo in se onus supradictae venditionis pro sua medietate, promisit relevare indemnem etc. Domino Scipione de Rubeis²⁵² a fideiussione per eum in dicto venditionis instrumentum facta pro medietate ut supra tum, et non alias ita quod alias de quibus pro quibus se heredes et bona in ampliori forma Camerae apostolicae [...] obligavit, Citra Renunciando cuiusunque appellationi mandatique ex(isten)ti relaxationi consensit unica precedente citatione, tactisq(ue) iuravit, super quibus Actus Romae Domi habitationis [...] ipsius Domino Jo: Baptista presenti Domini Innocentio de Pictoribus de Aretio lombardi et Martio Civiletto da Nepe testibus.

ASR, Notai del Tribunale dell'A. C., vol 1159, Brutus, Marcus Antonius (anno 1583), fol. 304v, 305. In Auszügen publiziert von PRESSOUYRE 1984, Bd. 1, S.128, Anm. 24.

²⁵² Randnotiz: presentem.

LIII.

9. September 1645

Eintrag im Tagebuch des Giacinto Gigli zur Ergänzung der Statue Pauls IV. als Innozenz X.

9. Settembre 1645

In Campidoglio si fabricava in questo tempo il Portico incontro al Palazzo della Conservatori, et fu scavata la Statua di Papa Paolo IV., la quale già fu alzata dal Popolo Romano per i beneficii che li fece, ma poi havendo fatto sdegnare il medesimo Popolo con le molte gabelle e suoi rigidi costumi, quando stava per morire fu tirata giù questa Statua, et la testa tagliata fu per tre giorni strascinata per Roma, et finalmente gettata nel tevere. Ma il tronco della medesima Statua fu sotterrato in un andito scoperto appresso il Giardino del palazzo della Conservatori, et hora fu dissotterrata con pensiero di farci una testa, et alzarla a Papa Innocentio X.
GIGLI 1958, S.271.

LIV.

September 1645

Eintrag im Tagebuch des Theodor Ameyden zur Ergänzung der Statue Pauls IV. als Innozenz X.

Il popolo romano ha decretato una statua di marmo al Papa [Innocenzo X] per porla nella nuova fabbrica di Campidoglio, et a questo effetto hanno cavata di sotterra la statua di Paolo IV. Che alla sua morte fu buttata giù dal Popolo e sotterrata nelle stalle di Campidoglio la quale è senza testa e mani per essere quel torso bellissimo fatto lfol.174vl da un discepolo di Buona Rota alla quale rifaranno il capo e le mani rappresentante il moderno pontefice.
Theodor Ameyden, »Diario della citta, e Corte di Roma Notato da Deone hora temi dio dell'Anno 1644«, Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 1832, fol.174. Erstmals publiziert von FRASCHETTI 1900, S.154 Anm.1.

LV.

1. Juni 1706

Eintrag im Tagebuch des Francesco Valesio zu den ersten Überlegungen Klemens XI. zur Restaurierung der Statue Pauls IV.

Martedì 1 [...] S. Beatitudine vuò fare anco ristorare la statua di Paolo IV, eretta già dal Popolo Romano e maltrattata dopo la sua morte, che sta hora lacera in un cortile del palazzo di Campidoglio sul Monte Tarpeo e, ristorata, si collocerà nella sala del S. Officio.

Francesco Valesio, Diario di Roma. Libro sesto. Zitiert nach VALESIO 1978a, S.614f.

LVI.

9. Juli 1708

Eintrag im Tagebuch des Francesco Valesio zum Transport der restaurierten Statue Pauls IV. in den Salone des Palazzo Nuovo.

Lunedì 9 [...] È stata oggi tirata nel salone del palazzo nuovo de' Conservatori in Campidoglio la statua di Paolo IV fatta risarcire da S. Beatitudine alla scultore Vincenzo Felice et è la medesima statua che il popolo romano guastò eruppe per l'odio cagionato dalle gravezze e disgrazie sofferte nelle guerre che il detto Papa fece a Carlo V e Filippo II per l'acquisto del regno di Napoli, essendosi collegato col re di Francia.

Francesco Valesio, Diario di Roma. Libro settimo. Zitiert nach VALESIO 1978b, S.109.

ove altre volte era stato tenuto in venerazione, e custodito con rispetto.

MAFFEI 1712, S.546f.

LVII.

2. August 1708

Eintrag im Tagebuch des Francesco Valesio zum Besuch Clemens' XI. der neu errichteten Statue Pauls IV.

Giovedì 2 [...] S. Beatitudine [...] indi si portò al palazzo nuovo de' Conservatori a vedere la statua di Paolo IV. fatta nuovamente ristorare e collocare in quel palazzo. [...]

Francesco Valesio, Diario di Roma. Libro settimo. Zitiert nach VALESIO 1978b, S.127.

LVIII.

1708

Inscription zu der im Palazzo Nuovo wiedererrichteten Statue Pauls IV.

PAVLO IV. PONT. MAX.

SCELERVVM VINDICI INTEGERRIMO

CATHOLICAE FIDEI ACERRIMO PROPVGNATORI

STATUAM OLIM A S. P. Q. R. IN CAPITOLIO ERECTAM

AC DIV OBSCVRO LOCO IACENTEM

CLEMENS XI. PONT. MAX.

RESTITVI. IVSSIT

ANNO SALVT. MDCCVIII.

An der rechten Seite des Sockels:

Mº. Franc. De Nobilibus Vitellescvs

Iohannes Baptista de Sancto Petro

Horatius Falconerivs

Franciscvs Maria Cardellvs C. R. P.

EX oppositis aedibus

translatam

bic. ponendam. cvravnt.

Zitiert nach FORCELLA 1869, Bd.1, S.34 Nr.51.

LIX.

1708

Paolo Alessandro Maffei zur Wiederherstellung der Statue Pauls IV. in der Biographie Pius' V. (1712).

[...] per restituire il dovuto onore alla memoria di Paolo IV., la quale era stata soggetta agl'insulti della plebe, e alle maledicenze, e vessazioni de'maligni, non lasciò di onorarlo con maniere distinte, fino a far coniare nelle proprie medaglie d'oro il ritratto di lui. Lasciò solamente di restituire al suo primiero onore la statua del medesimo, che il popolaccio di Roma avea precipitata dalla sua base, strascinando la recisa testa per le pubbliche vie, e in ultimo gettandola nel Tevere, quasi che preveduto avesse in ispirito di profezia esserne riserbata da Dio la gloria al Santissimo nostro Pontefice CLEMENTE XI, il quale avendo fatto trarre l'informe tronco dagli orti Capitolini, ove stava vilmente abbandonato, e ignobilmente mezzo sepellito, lo ha nobilmente fatto restaurare da sofferti danni, e collocare su splendido piedistallo nel Palazzo del Campidoglio, al pari di altre statue Pontificie, che in esso sono state collocate, e forse nello stesso luogo di onore, o ivi appresso,

LX.

1708

Zur Wiederherstellung der Statue Pauls IV. durch Clemens XI. (1742).

STATVA DI PAOLO QVARTO SOMMO PONTEFICE

Giacque per lungo corso di un secolo, e mezzo in situ ignobile degl'Orti Capitolini questa bella statua di Paolo Quarto, creduta di mano di Pirro Ligorio, perchè essendo ella rimasa senza testa, e senza il braccio diritto, non era stata per tanto tempo considerata, se non come un tronco, non meritevole di essere collocata a fronte di tante altre ragguardevoli statue, che nel Campidoglio risplendono: E forse a disastri maggiori condotta l'avrebbono le ingiurie del tempo, se il Santissimo Pontefice CLEMENTE XI, emulando le gloriose gesta del B. Pio V, non avesse con saggio consiglio determinato di restituire a quest'onore la memoria d'un suo Predecessore, col riporla sovra nobil basamento, ristorata dall'industre scarpello di Vincenzo Felici, sotto la cura, e direzione di Monsignor Nicolò Giudice, Prelato, in cui si vede, e si ammira, congiunta alla chiarezza de i natali, non meno la dottrina, che l'intelligenza, e l'amore per tutto ciò, che alle belle arti appartiene.

Beschriftung auf dem Kupferstich von Francesco Aquila mit der wiederhergestellten Statue Pauls IV. MAFFEI/ROSSI 1742, Taf.162; unsere Abb.7.

LXI.

1708

Pietro Polidori zum Denkmalsturz und zur Wiederherstellung der Statue Pauls IV. in der Biographie Clemens' XI. (1727).

[...] Hoc inflammatus studio Statuam Paulli IV. Pontificis Maximi, Catholicae religionis propagantoris acerrimi, olim a Senatu, Populoque Romano in Capitolio viventi positam, post ipsius vero obitum a furente plebe deturbatam, ex obscuro, ubi jacebat, loco restituit [...].

POLIDORI 1727, S.418.

LXII.

1708

Carlo Bromato zur Wiederherstellung der Statue Pauls IV. durch Clemens XI. (1753).

Clemente XI, fece rimetter in più quella Statua, e ristorarla [...] E di gran gloria a Paolo IV. il zelo per lui avuto da questo Pontefice, siccome alla Teatina Congregazione l'essere stata dal medesimo teneramente amata, e onorato di due Cardinali, e di un Santo: imperocche il giudizio di Clemente XI. egli è di un Pontefice, che sara sempre stimatissimo.

BROMATO 1753, S.578, Anm. c.

LXIII.

1. Januar 1734

Inventar der Statuen und Marmorstücke im Palazzo Nuovo.

Nota delle Statue, Busti et altri Marmi, che si ritrovano nelle Stanze dellli Appartamenti, e nel Piano terreno del Campidoglio

dalla parte detta il Palazzo Nuovo; al dì primo Gennaio 1734

[...] posta nel Salone [...]

Statua Colossea dell' Imperatore Costantino d.o il magno sopra la sua base.

Statua di metallo sopra un gran basamento colla sua iscrizione, rappresenta Innocenzo X, opera dell' Algardi.

Altra statua di marmo di Paolo IV restituita al Campidoglio da Clemente XI.

[...] Legge Regia, in gran Tavola di Bronzo, quale fu trovata in Laterano, e da Gregorio XIII, donata al Campidoglio, situata nella stanza dov' è la Statua di Paolo IV.

ASC, Biblioteca di F.M. Cardelli, vol.78. Zitiert nach BENEDETTI 2001, S.286f., Dokument 29.

LXIV.

1. Januar 1734–25. März 1736

Schätzung der Arbeiten im Salone des Palazzo Nuovo mit Erwähnung des Sockels der Statue Pauls IV.

Dal dì primo gennaio 1734 a tutto li 25 marzo 1736

Misura e stima degli lavori [...] fatti nel Palazzo Nuovo detto del Marforio nel Campidoglio, in occasione di esservi state collocate delle sculture e iscrizioni antiche per munificenza della Santità di Nostro Signore Papa Clemente XII con ordine e sopravintendenza dell'Illustrissimo Signor Marchese Alessandro Gregorio Capponi [...]

fol.11 [...] Per l'aggetto rustico di muro abbozzato di calce, stabilito di stucco bianco delle n. 20 basarelli alli pilastri scannellati [...] con revolte defalcato quello ch'occupano li piedistalli delle due statue pontificie [...]

fol.22 [...] Per aver scalzato con scarpello attorno la cornice della lapide di Alessandro Settimo ch'era sopra detto di Paolo IV [...].

ASC, Fondo Cardelli, Serie I, b. 67, fol.11, 22. Zitiert nach BENEDETTI 2001, S.291–95, Dokument 37.

LXV.

Nach April 1735

Übersicht der zur Aufstellung der Statuen und Büsten im Palazzo Nuovo erfolgten Arbeiten.

Trasporto della statua di Papa Paolo IV. scudi 121:65

Muratore scudi 120

Scalpellino 1:65

ASC, Biblioteca F.M. Cardelli, vol.78, unpaginiert. Zitiert nach BENEDETTI 2001, Dokument 45, S.309.

LXVI.

Vor Juli 1734–26. Juni 1738

Aufzeichnungen des Alessandro Gregorio Capponi zur Versetzung der ergänzten Statue Pauls IV.

lfol.13rl²⁵³ Nota che, havendo io Alessandro Gregorio Capponi, fino dai primi giorni che principai ideare il modo di collocare le consapute statue in Campidoglio, havendo trovata in quel salone la statua di Paolo 4° e quella di Innocenzo X le quali stanno dai

lati, considerai che nel vano della gran porta che mette in galleria vi sarebbe stato proprio collocarvi quella del regnante papa Clemente XII, benefattore; [...]

lfol.14rl A dì 31 detto,²⁵⁴ pregai il signor cardinale Corsini ad incomodarsi di venire in Campidoglio e di fatto mi favorì questo istesso giorno. Quivi [...] le esposi di volere lasciare aperta la porta grande che dal salone mette in galleria e di porre la nuova statua del regnante pontefice nel sito ove sta quella di Pavolo 4° e questa metterla nella stanza seconda, in cui vi è l'altra di Costantino, et essendovi presente l'istesso signor Maini, che deve fare la detta soprascritta statua, approvando assai questo sito, per haver lume migliore, sua eccellenza conchiuse che si dovesse porre in questo luogo. [...] sua eccellenza la quale si compiacque dire che si facessero pure detti lavori, onde fu dato subito l'ordine di mettere mano alle tre suddette necessarie cose. [...] Per non mancare di nessuna attenzione e per rendere informato il signor cardinale Corsini, il dì 31 dello scaduto luglio, quando sua eccellenza venne in Campidoglio ed assentì alle suddette spese e trasporto della statua di Pavolo 4° nella stanza ove sta quella di Costantino ed in quel luogo porre la statua del regnante pontefice, benefattore del Campidoglio, della quale sua eccellenza haveva già parlato alli signori conservatori, che dovessero farla fare al signor Maini scultore, in detto giorno, adunque io le notificai, per sua regola, che nella stanza prima de' lfol.15rl consolati esistenti in Campidoglio, sopra la porta che va verso il nuovo salone, da me Alessandro Gregorio Capponi, fatto fabricare per l'Agricoltura, in un gran lastrone di marmo vi è registrato un decreto del dì 24 giugno 1634, ove si proibisce di porre in Campidoglio statua alcuna del principe vivente. Questo decreto, intanto, fatto da me copiare, ho io portato al suddetto signor cardinale oggi, li 12 agosto 1734, et hammi sua eccellenza replicato che io debba seguire il trasporto della suddetta statua di Pavolo 4° ed in quel sito far fare intanto il basamento per quella di nostro signore, lo che non guasta cosa alcuna. E discorrendole io nuovamente della spesa che cresce sopra li 12 mila scudi di scandaglio per il detto trasporto, per le vetrare e telari di ferro e per il prospetto della fontana alla statua di Marforio, di bel nuovo mi ha replicato che, essendo condeste cose purtroppo necessarie e per compimento di questa opera non vi sarà difficoltà alcuna per il denaro che vi occorrerà.

A dì 23 agosto 1734 [...] Cardinale Corsini [...] mi rispose che non vi²⁵⁵ cadeva difficoltà da non porvi subito le mani al lavoro e così anche al di sopra riferito trasporto della statua di Pavolo 4°, con fare in detto luogo il basamento di marmo per quella di sua santità, soggiungendomi sua eccellenza che, circa all'accennato decreto dell' 26 giugno 1634, ne haveva parlato coi signori conservatori, i quali gli havevano detto essere già stato abolito anni sono.[...]

lfol.16vl A dì 4 Novembre 1734 [...] dove ho poste le statue comprate da sua santità, nel sito in cui stava la statua di papa Pavolo 4°, nel qual luogo vi si dovrà collocare quella del regnante papa Clemente XII, [...]

lfol.53vl²⁵⁶ Essendosi già discorso e poi stabilito di levare dalle stanze di Campidoglio la statua a sedere di papa Paolo 4° postavi da Clemente XI, finalmente il signor cardinale Corsini, la mattina di lfol.54rl Pasqua di Resurrezione, li 6 aprile 1738, mi diede

²⁵⁴ Juli 1734

²⁵⁵ An der Nische des Marforio-Brunnens.

²⁵⁶ November 1737/Juni 1738.

²⁵³ Vor Juli 1734.

ordine di consegnar quella a monsignor Ferroni, assessore del Santo Offizio, per far quella trasportare nel salone del palazzo di detto Santo Offizio, sul riflesso che, havendo detto pontefice eretto quel tribunale, era più proprio che la sua memoria stesse in quel palazzo che nell'altro di Campidoglio, ed io soggiunsi al detto cardinale che dasse anche al medesimo prelato l'ingerenza di farsela colà trasportare dal Zabaglia, molto al proposito per far ciò, e levare a me detto pensiere. E le dissi ancora che era necessario che io havesse un chirografo di nostro signore per levare detta statua di dove era già stata posta da altro Papa e, venendo in discorso di porre altra statua in luogo della suddetta di Paolo IV e suggerendole io quella di Apollo, bellissima, più grande del naturale, che tiene nel suo studio il signor Carlo Napolioni scultore, sua eccellenza mi disse che ne parlassi al papa e, tuttoche io havesse qualche ripugnanza di far ciò, nonostante per beneficio e lustro del Campidoglio, l'istessa matina ne parlai in maniera che sua santità mi diede facoltà di comprarla.

A dì 8 aprile 1738, mi venne biglietto di segreteria di Stato, nel quale mi si diceva come, essendosi nostro signore compiaciuto di concedere alla sacra congregazione del Santo Offizio la statua di Paolo 4º che sta in Campidoglio, io me la intendessi con monsignor assessore per farla portare in quel palazzo, ed altro biglietto fu spedito alli signori conservatori. [...]

lfol. 54v A dì 13 detto, io Alessandro Gregorio Capponi, andai dal signor cardinale segretario di Stato, dicendole come il biglietto fattomi spedire da sua eccellenza coll'ordine di dover consegnare a monsignor Ferroni, assessore del Santo Offizio, la statua di papa Paolo 4º non mi pareva che potesse levarmi del tutto sulla reflessione che, essendo stata questa posta in Campidoglio dalla santa memoria di Clemente XI, era bene che sua santità mi ordinasse detta consegna con un suo chirografo da me diretto, come seguì l'anno passato per la statua di Costantino fatta trasportare nel portico della basilica di San Giovanni Laterano, lo che fu dal signor cardinale approvato lfol. 55r che si dovesse fare il chirografo e mi soggiunse che sarebbe bene di aspettare il signor cardinale Corsini da Netuno.

lfol. 55v A dì 26 detto, andai dal signor cardinale Corsini [...] Le dissi poi essere stato in Campidoglio con monsignor assessore del Santo Offizio, il quale desiderava che le si dasse tutto il piedistallo di marmo della statua di Paolo 4º e sua eccellenza mi ordinò di dargeloa, come anche di far quella statua e piedistallo disfare da Pietro Blasii, scarpellino, quale egli haverrebbe pagato, aggiungendole io che, volendo mettere in quel luogo l'altra statua di Apollo, bisogna farvi un nuovo piedistallo di marmo, per lo che il signor cardinale mi ordinò di farlo fare liberamente, che egli haverrebbe pagato, e così di far trasportare dal Zabaglia, dopo quella di Paolo 4º al Santo Offizio, quella di Apollo dal studio di Carlo Napolioni a Campidoglio, dicendole ancora haverlo io accordato col Napolioni il prezzo di scudi 800 per il detto Apollo. In quanto poi al chirografo chiestole per me ed il biglietto per li signori conservatori per il trasporto di Paolo 4º, sua eccellenza detta matina non era di buono umore, onde disse: »Faremo fare altro biglietto al segretario di stato.«

lfol. 56r Avendo io riletto questi fogli di memorie e travato che il dì 16 febbraio 1737 per il trasporto della statua di Costantino alla Basilica di San Giovanni, dopo che io ebbi il chirografo per consegnarla al Galilei, il signor cardinale Corsini haveva scritto un suo biglietto alli signori conservatori, dandole parte di questo ordine, onde, a dì 30 aprile detto, per mezzo del signor Francesco Cardelli priore ne feci dare avviso di ciò alli conservatori, li quali,

fatto cercare in Campidoglio detto biglietto, non lo trovarono, e per quello che mi disse la sera istessa il signor Giovanni Battista Sampieri, conservatore, supposero che lo havesse il marchese Massimi, allora conservatore.

A dì 29 detto, monsignor assessore del Santo Offizio mi scrisse biglietto premurosissimo di pugno, significandomi per parte del cardinale Corsini la premura che teneva che io le mandassi la statua di Pavolo 4º, al quale risposi haverlo già lo scarpellino staccata quella dal muro e però poteva mandare il Zaballi a calarla e con ciò lo pregai a volere persuadere detto signor cardinale a farmi fare il divisato chirografo, per li motivi già accennati.

A dì 30 detto ebbi altro biglietto di monsignor Ferroni, assessore, nel quale mi ringraziava circa il lavoro dello scarpellino, al quale haverrebbe inviato il Zaballi per il trasporto, e che, in quanto al chirografo, il signor cardinale non voleva parlarne al papa, ma che, nonostante, le haverrebbe comunicato il mio biglietto.

A dì primo maggio 1738, la mattina, nell'atto che calavo le scale per andare al Priorato a desinare dal signor cardinale Ruspoli, mi lfol. 56v fu presentato un biglietto di pugno del signor cardinale Corsini, nel quale mi pregava a voler vedere in qual altro luogo del Campidoglio, e precisamente dalli signori conservatori, si poteva collocare la statua di Paolo 4º sicché io, prima di andare al Priorato, andai nel salone de'signori conservatori et osservai che in quella facciata vi era la statua di Leone X, da mano manca quella di Urbano 8º e da piedi quella di Sisto V, di bronzo, e sulla banda dritta, non vi essendo niente, vi si può collocare altra simile. [...]

Nota che, dopo il nominato pranzo al Priorato, fra l'altre cose mi fu detto da un prelato come la mattina seguente si doveva fare un ricorso al signor cardinale Corsini per parte de'signori cardinali napoletani e padri teatini, perché la detta statua di Paolo 4º non fosse mandata al salone del Santo Offizio onde da ciò ravvisai il nuovo pensiere ed il biglietto di sua eccellenza a me scritto e mi apposii subito a credere lfol. 57 che l'istanza e premura potesse venire dal signor cardinale Caraffa.

lfol. 57r²⁵⁷ Io, nonostante, dalla camera secreta calai un'altra volta per la scaletta per vedere se sua eccellenza era sbrigato, ma sentii di no, anzi mi dissero che il cardinale Caraffa haveva mandato per esser da lui e che haveva fatto rispondere di non poter riceverlo. Io, nonostante, lo aspettai sopra che venisse al pranzo del papa e finalmente le raccontai di haverlo osservato che nel salone de'signori conservatori vi era un luogo da potere mettere la statua accennata di Paolo 4º, onde sua eccellenza prese subito il partito e disse: »Oh bene, giacché vi è questo luogo, scriverò un biglietto alli signori Conservatori, che ricevino e collochino detta statua in detto posto. Bene così farò« disse »tanto più che il cardinale Caraffa fa pratica sopra ciò et è stato da me, ma non l'ho potuto ricevere, ma voglio però « soggiunse »che lei prenda il pensiere di far questa portare di là e trasportare l'altra di Apollo di Napolioni, al quale farò fare l'ordine dal tesoriere di scudi 800 e manderò a monsignor Cavucci biglietto, perché mandi da lei Zaballi.« Io adunque, per far cosa grata alli signori conservatori e mostrare loro quanto haveva operato per le convenienze del Campidoglio, la sera mi portai dal signor cardinale Del Giudice et ivi raccontai al signor Giovanni Sampieri quanto si era stabilito coll'eccellentissimo Corsini, pregandolo a comunicar ciò alli suoi colleghi, ma non ad altri, prima di avere (farsi il giorno dopo), l'avviso et ordine in scritto, come è detto. [...]

²⁵⁷ 2. Mai 1738.

I fol. 58rl Ripigliando il discorso della statua di Pavolo 4° e sua collocazione, a dì 5 maggio 1738, la matina del concistorio in cui fu discorso della investitura di Napoli per il re Carlo, il signor cardinale Carafa, dopo havere discorso molto col signor cardinale Corsini sopra quel benedetto trasporto et havendo finalmente convenuto di por quella nel da me divisato salone de'signori Conservatori, detto signor Carafa si voltò a me, chiedendomi informazione del tutto e restando ben persuaso non tanto che la detta statua fosse da altri consiglieri destinata estrarla di Campidoglio e portarla al Santo Offizio, quanto haverle io per compenso trovato altro luogo proprio nel medesimo Campidoglio, sodisfacendo così all'uno e all'altro impegno.«

A dì 17 detto²⁵⁸, ebbi un biglietto di segreteria di Stato [...], nel quale mi si ordina che, dovendosi trasportare la statua di Pavolo 4° nelle altre stanze di Campidoglio destinate da nostro signore, io me la debba intendere con li signori conservatori tanto per detto trasporto, che per la collocazione della suddetta, contentandomi di consegnare alli suddetti conservatori la medesima consaputa statua.

[...] A dì 20 detto, mi trovai col signor cardinale Corsini da Carlo Napolioni, scultore, e sua eccellenza mi diede l'ordine scritto e passato da monsignor tesoriere di scudi 800, per il prezzo della statua di Apollo di detto Napolioni [...] Dipoi mi entrò nel tanto discorso trasporto della statua di Pavolo 4°, aggiungendomi che desiderava che, dopo fattala trasportare di là nelle camere de'signori conservatori, io l'havessi ancora fatta mettere in opera dal mio muratore solito col suo piedistallo, lo che havrebbe egli stesso pagato.

[...] A dì 21 detto, avvisai il signor Giovanni Battista Sampieri, conservatore, come il signor cardinale Corsini mi haveva ordinato che, oltre il fare trasportare la suddetta statua, voleva ancora che io la facesse metter in opera dal mio solito muratore e ciò perché pregassero sua eccellenza a lasciar ciò fare a loro. Con questa occasione detto signor Sampieri mi significò che il loro architetto Rauzzini li haveva fatti avvertiti che nel luogo divisato nel salone di Campidoglio non si poteva collocare la suddetta statua, giacché per poca sicurezza e stabilità di quel sito convenne già levare l'altra statua di Innocenzo X° di bronzo, che fu portata nella sala del palazzo delle statue, ove si vede di presente, onde io le dissi che facesse fare altra osservazione fra le statue di Leone X° e Urbano 8°. [...]

I fol. 59rl A dì 26 maggio 1738, mi trovai colli signori conservatori nel loro palazzo di Campidoglio e col cavaliere Rauzzini, loro architetto, e Nicola Zaballi della fabrica di San Pietro; si scandagliò et osservò il sito in quel salone da me prima addocchiato per collocare la tanto divisata statua di Pavolo 4°, come si visitò la stanza dove sta la statua dell'Ercole di bronzo, ma il porla qui riescirebbe di gran imbarazzo, scomodo e spesa, giacché bisognerebbe rompere la finestra e tirarla sopra con grand manifattura, e però si risolse di porla nel detto salone, coll'assicurare l'opera con una catena et alcuni grossi ferri al muro della facciata, acciò tutto il peso resti sul muro a piombo del pilastro. [...]

I fol. 59vl sabato 31 maggio suddetto [...] Le²⁵⁹ dissi poi che io era stato in Campidoglio col Rauzzini e Zaballi e concluso di mettere la statua di Pavolo 4° nel salone e che vi voleva una poca di spesa e Sua eccellenza mi replicò che facessei pure quello che bisognava.

[...] Il primo giugno tornai di nuovo in Campidoglio col Ferruzzi architetto e Pavolo Rossi, muratore, e Pietro Blasii, scarpellino, e fu stimato ottimo luogo per la suddetta statua quello già del salone [...]

I fol. 60rl A di 4 giugno da maestro Nicola Zaballi fu calata la statua di Paolo 4° dal suo piedistallo, al quale Zaballi mi convenne farle pagare scudi 15 (del mio), perché potesse pagar gli huomini 'et, essendo venuto da me maestro Pavolo Rossi muratore, al quale già io mi ero servito per alzare e collocare tutte le statue poste in Campidoglio, con tanto suo credito e lucro, a dirmi, che ogni qual volta egli non dovesse alzare, trasportare e collocare la detta statua, non era sua riputazione di murare il piedistallo, onde io nau-seato di questo tratto, me lo levai davanti e, fatto venire maestro Titta soprastante muratore di palazzo capace più del Rossi, le fece vedere il sito del salone, il quale approvò in tutto e per tutto quanto si è scritto per collocare dette statue.

Così venderdì 6 del detto giorno fu messo mano da detto maestro Titta a rompere presente al Ferruzzi, mio architetto, e di me, che mi vi portai, per non mancare da mia parte a tutte le attenzioni, havendo ancora per maggior rispetto fatto avvisare li signori conservatori che havrei fatto mettere mano al lavoro e che desideravo di essere con loro sul luogo di quel salone per renderli avisati di quanto havevo risoluto col parere di più periti. E così, la matina di giovedì 12 giugno detto, dopo di essere li signori conservatori tornati dalla processione di San Marco, mi trouai anche io in Campidoglio con essi loro e quivi divisai a tutti quei signori perché havevo io risoluto mettere in quel sito la statua di Paolo 4°, in riguardo che li suddetti signor cardinali volevano che assolutamente si mettesse in luogo maestro e di tutto decoro. Mi pregarono detti signori conservatori di far porre i loro nomi nel piedistallo di detta statua ed io per soddisfarli in tutto le risposi che li havrei fatti servire, li nomi de' quali signori sono: signor marchese Vitelleschi, Giovanni Battista Sampieri, Orazio Falconieri e priore de' caporioni Francesco Maria Cardelli, mio nipote, a' quali dunque ivi presenti in corpo consegnai la statua suddetta, già trasportata quivi, stando colca in terra, per lavorarsi allora il di lei piedistallo. Soggiunsi poi loro che era dovere che facessero ricordo di quello mio atto nei loro libri, desiderando poi io per mia giustificazione una copia di tal ricordo, la quale di fatto mi consegnarono poi in foglio sottoscritto dal Randanini scribasenatus, havendone fatto memoria nel libro delle loro congregazioni.

I fol. 61l A di 26 Giugno suddetto il signor cardinale Corsini venne in Campidoglio a vedere la statua di papa Pavolo 4° collocata nel salone de' signori conservatori et approvò la situazione e diligenza usatavi. [...]

I fol. 62rl Intanto finiti li lavori in Campidoglio per li trasporti e collocazioni delle statue di Pavolo 4° nel salone de' signori conservatori e di Apollo [...].

Statue di Campidoglio, ovvero diario dell'antiquario Alessandro Gregorio Capponi

ASC, Archivio Cardelli, Miscellanea, II. serie, vol. 77. Zitiert nach FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 45–49, 87–96.

²⁵⁸ 17. Mai 1738.

²⁵⁹ An Kardinal Corsini gerichtet.

LXVII.

April – Juli 1738

Briefe des Sant'Uffizio an Marchese Alessandro Gregorio Capponi und an den römischen Senat.

lfol.101rl *Dal S. Uffizio li 29 Aprile 1738*

Licentiosissimo: riverentemente si rassegna all' Illustrissimo Signore Marchese Capponi a li significa, come li Eccelentissimo Corsini fino da mercoledì passato li comandò di fare sapere in suo nome a VS. Illustrissimo, che avrebbe gradito che si fusse sollecitato a far venire in questa casa la statua di Paolo 4º, che si ritrova in Campidoglio. Perciò per non più diffirire i comandi di V. Eccelentissimo ha creduto suo debito di doverglielie partecipare, acciò ella possar pigliare quelle misure, le quali crederà di convenire. Intanto chi scrive attenderà qualche acconto, quando sarà in procinto di partire dal Campidoglio per esser condotta lfol. 101vl a questa casa per poter preparare il bisognoso la per riceverla.

[...] *l'ultimo Aprile 1738*

Capponi nel rassegnare il suo distinto ossequio a m.r Illustrissimo e Reverendissimo Assessore le partecipa come di già lo scarpellino ha principato a staccare la consaputa statua di Paolo 4º, et di fare il suo piedistallo, onde potrà far sapere a Zaballi, che se la intenda col sopradetto manifattore per trasportare il tutto; Viene intanto pregata S. V. Illustrissima di voler persuadere l'Eccelentissimo V. Cardinale Corsini di degnarsi fare havere a Capponi un consimile chirografo di quello fatto già per la consegna dell'altra statua di Costantino; lo quale V.S. Illustrissimo lesse, et approvò essere conveniente, e dello istesso lfol.102rl sentimento fù anche il V. Cardinale Segretario di Stato sul riflesso che non può equipaggiare un biglietto senza sottoscrizione per levare e trasportare una statua di un Papa posta in luogo pubblico da altro benefico Pontefice, e sperando chi scrive per terminazione dell'affare una lecita sodisfazione, col maggior rispetto riprotesta.

lfol.103rl *S. Uffizio li 30 Aprile 1738*

Licentiosissimo divotissimo servile dell'Illustrissimo Signore Marchese Capponi lo ringrazia dall'avviso, che si compiacce darle di essersi già principiato ad staccare la consaputa statua di Paolo 4º, e di fare il piedistallo, onde far che da tutt'oggi far sapere Zaballio che se l'intenda col' sopradetto manifattore per trasportare il tutto [...]

lfol.105rl *Il Cardinale Corsini prega V.S. Illustrissima a vedere in qual altro luogo di Campidoglio si potesse collocare la statua di Paolo 4º specialmente dall'altra parte de' Illustrissimi Conservatori ove ne sono tant'altre, e riferirlo allo scrivente [...] primo Maggio 1738.*

lfol.107vl *Copia del di là accennato Biglietto*

Dalle stanze dell' Quirinale li 30 Aprile 1738

Il Cardinale Corsini trasmette a VS. Illustrissima il biglietto per monsignore Cavucci, e quanto a quello che desidera il V. Marchese Capponi che crede, che sia necessario il chirografo lo faccia minutare ma in tal caso crede che lo scrivente che sia necessario in duplikato ancora per i conservatori. Quando sarà in forma signarli potrà mandarlo allo scrivente medesimo che lo farà passare da N.S. Le ritorna ancora il biglietto dello stesso V. M.e Capponi [...].

lfol.109rl *Alli Signori Conservatori del Popolo Romano*

Dalla Segreteria di Stato 17. Maggio 1738

Dovendosi fare il trasporto della statua di Paolo Quarto dalle stanze del Campidoglio nelle quali ora si trova all'altre destinate da Nostro Signore si contenteranno i Signori Conservatori d'intendersi col signore Marchese Capponi per lo detto trasporto, e collocazione di detta Statua nel luogo nuovo ove deve essere situata.

lfol.115rl *Conto a parte Lett[er]a D.*

Signori Proveditori del Sacro Monte della Pietà di Roma degli denari depositati a credito della Reverenda Camera Apostolica in conto a parte come sopra, et a nostra libera disposizione provenienti dall'utili havuti dal nuovo lotto, nell'estrazioni seguite a ultimo dicembre 1737. Le piacerà farne pagare al signore Marchese Alessandro Gregorio Capponi scudi duecentoquarantuno, et 86 £ in quali gli facciamo pagare per le spese occorse nel trasporto, e collocazione delle statua di Papa Pavolo 4º e di quella d'Apollo poste nelli palazzi del Campidoglio per ordine della Santità di N.S. Clemente XII. [...]

*Dalla nostra solita residenza di Monte Citorio il 22 luglio 1738.
[...].*

Biglietti originali, e memorie varie manoscritti di alcuni Personaggi, e materie appartenenti a Sig. Marchese A.G. C. Furiere Maggiore del Sac. Palazzo Apostolico, poste per ordine de Tempi (BAV, Cappon. 296, fol.101r–03v, 105r, 107v, 109r, 115r; 18. Jahrhundert, unpubliziert). Für den Hinweis auf diese Archivalie danke ich Antje Scherner.

LXVIII.

31. Mai 1738

Notiz einer Senatssitzung zum Transport der Statue vom Palazzo Nuovo in die Aula Magna des Palazzo dei Conservatori.

Congregatio apud Capitolium die 31 mensis Maij 1738.

[...] Per quanto riguarda il consaputo trasporto della statua di Paolo IV e sua rispettiva collocazione nel nostro Palazzo, essendosi l'illustrissimi Signori Conservatori allocati con l'illustrissimo Signore Marchese Alessandro Gregorio Capponi inerendo anche alla mente di Nostro Signore hanno stimato bene di farla collocare nella sala grande di questo Palazzo in mezzo alle due finestre della medesima per il qual trasporto e situazione detti Eccelentissimi Signori secondando in ciò l'intenzione di Nostro Signore hanno lassato in tutto la cura al sudetto Illustrissimo Signore Marchese Capponi.

ASC, Camera Capitolina, Credenzione 6, Bd.100, fol.63v (neue Paginierung), unpubliziert.

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

ASC	Archivio Storico Capitolino, Rom	BORBONI 1661	Giovanni Andrea Borboni, <i>Delle Statue</i> , Rom 1661.
ASF	Archivo di Stato di Firenze	BORGHINI 1584	Raffaello Borghini, <i>Il riposo</i> , Florenz 1584.
ASR	Archivio di Stato di Roma	BORGOLTE 1989	Michael Borgolte, <i>Petrusnachfolge und Kaiserimitatio. Die Grablege der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung</i> , Göttingen 1989.
BAV	Bibliotheca Apostolica Vaticana	BORROMEAO/AGOSTI 1994	Federico Borromeo, <i>Della pittura sacra libri due</i> , hg. v. Barbara Agosti, Pisa 1994.
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze	BRAHAM/HAGER 1977	Allan Braham u. Hellmut Hager, <i>Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle</i> , London 1977.
GDSU	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz	BROMATO 1753	Carlo Bromato (alias Bartolomeo Carrara), <i>Storia di Paolo IV P. M.</i> , Bd.2, Ravenna 1753.
Th-B	Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–50	BUCHOWIECKI 1970	Walter Buchowiecki, <i>Handbuch der Kirchen Roms</i> , Bd.2, Wien 1970.
ACIDINI LUCHINAT 1999	Cristina Acidini Luchinat, <i>Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento</i> , Bd.2, Mailand u. Rom 1999.	BÜCHEL 2004	Daniel Büchel, »Das Grabmal Papst Pauls IV. Carafa (1555–1559)«, in <i>Totentkult und Wille zur Macht</i> , hg. v. Horst Bredekamp u. Volker Reinhardt, Darmstadt 2004, S.121–40.
ALDROANDI 1556	Ulisso Aldroandi, »Delle statue antiche«, in Lucio Mauro, <i>Le antichità de la città di Roma</i> , Venedig 1556.	BUSCHBELL 1902	Gottfried Buschbell, »Girolamo Bellarmino über die Ereignisse nach dem Tode Pauls IV.« <i>Römische Quartalschrift</i> , 16 (1902), S.308f.
ARMELLINI 1942	Mariano Armellini, <i>Le chiese di Roma</i> , Rom 1942.	BUSH 1976	Virginia Bush, <i>The Colossal Sculpture of the Cinquecento</i> , New York u.a. 1976 (2. Aufl.).
AUBERT 1990	Alberto Aubert, <i>Paolo IV. Politica, inquisizione e storiografia</i> , Città di Castello 1990.	BUTZEK 1978	Monika Butzek, <i>Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom</i> , Bad Honnef 1978.
AUBERT 2000	A. Aubert, »Paolo IV«, in <i>Enciclopedia dei papi</i> , Bd.3: <i>Innocenzo VIII – Giovanni Paolo II</i> , hg. v. Massimo Bray, Rom 2000, S.128–42.	BUTZEK 1997	M. Butzek, »Fragment der kapitolinischen Ehrenstatue Papst Pauls IV.«, in <i>Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos</i> (Ausstellungskatalog), hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Wien 1997, Kat.III.37, S.278–82.
AVERY 1998	Charles Avery, »Scudiero reggistema, con arme di Fra' Pietro d'Aubusson«, in <i>Sculpture. Bronzetti, placchette, medaglie. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia</i> , hg. v. Marzia Ratti u. Angela Acordon, Cinisello Balsamo 1998, S.118–23.	CALÌ 1980	Maria Calì, <i>Da Michelangelo all' Escorial</i> , Turin 1980.
BALDINUCCI/RANALLI 1846	Filippo Baldinucci, <i>Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua</i> , hg. von Ferdinando Ranalli, Bd.3, Florenz 1846 (Neudruck 1974).	CANCELLIERI 1811	Francesco Cancellieri, <i>Il Mercato</i> , Rom 1811.
BENEDETTI 1995	Sandro Benedetti, <i>Il Ghetto di Roma</i> , Rom 1995.	CANCELLIERI 1824	F. Cancellieri, <i>Paulli IIII. P. M. clericorum regularium conditoris, una cum viris sanctitate, et doctrina praestantissimis Gaietano Thienaeo, Bonifacio a Colle, et Paullo a Consiliariis marmorei simulacri Anno 1799 per summam injuriam diffacti, atque adhuc in angulo Collis Capitolini delitescentis vota suscepta pro ejus instauratione</i> , Rom 1824.
BENEDETTI 2001	Simona Benedetti, <i>Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo</i> , Rom 2001.	CARACCIOL 1619	Antonio Caracciolo, »Vita et Gestii Gio. Pietro Carafa cioè di PAOLO III. Pontefice Massimo, raccolti dal P.D. Antonio Caracciolo de Chierici Regolari, et copiati in questo Volume in Napoli nel 1619 più copiosamente di
BENOCCHI 1989	Carla Benocci, »Taddeo Landini e la statua di Sisto V. in Campidoglio«, <i>Storia della città</i> , 48 (1989), S.115–32.		
BERTELLI 1990	Sergio Bertelli, <i>Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna</i> , Florenz 1990.		
BIAGETTI 2000	Stefania Biagetti, »Dal Bayle al Gerdes: La «riforma italiana» nella storiografia tra la fine del XVII secolo e l'età illuministica«, <i>Clio</i> , 36 (2000), S.91–127.		
BLAAUW 1996	Sible de Blaauw, »Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert. Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage«, <i>Mededelingen van het Nederlands Institut te Rome (s'-Gravenhage)</i> , 55 (1996) [1997], S.83–110.		
BONANNI 1706	Filippo Bonanni, <i>Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V. usque ad annum M. DC. XCIX.</i> , Bd.1, Rom 1706.		

- CARDILLI 1991 questo in Roma dall'istesso Antonio Caracciolo Cler. Regol«, Rom, Biblioteca Casanatense, Ms 349.
- Luisa Cardilli, »Un cantiere michelangiolesco. Porta Pia e il suo restauro«, in *Le pietre nell'architettura: Struttura e superfici. Atti del convegno di studi (Bressanone 25–28 giugno 1991)*, hg. v. Guido Biscontini u. Daniela Mietto, Padua 1991, S.861–72.
- Emanuele Casamassima u. Ruth Rubinstein (Hg.), *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop*, BNCF, N. A. 1159, Mailand 1993.
- CASIMIRO 1845 Casimiro [da Roma], *Memorie istoriche della chiesa e convento di Araceli*, 2. Aufl., Rom 1845.
- CASTALDO 1615 Giovanni Battista Castaldo Pescara, *Vita del santissimo pontefice Paolo Quarto, fondatore della religione de chierici regolari, e memorie d'altri cinquanta celebri padri, che in essa fiorirono il secolo passato M. D. et hora riposano in pace*, Rom 1615.
- CASTIGLIONI 1932 Carlo Castiglioni (Hg.), *Federico Borromeo: De pictura sacra*, mit einer Einführung von Giorgio Nicodemi, Sora 1932.
- CECCHI 2003 Alessandro Cecchi, »Daniele da Volterra. Busto di Orazio Piatesi«, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo* (Ausstellungskatalog), hg. v. Vittoria Romani, Florenz 2003, Kat. 48, S.156f.
- CHACÓN 1677 Alfonso Chacón, *Vitae et res gestae pontificum Romanorum et S.R. E. cardinalium. Cum uberrimis notis ab Augustino Oldoino... recognitae, et ad quatuor tomas... productae*, Bd.3–4, Rom 1677.
- CROCCHIANTE 1726 Giovanni Carlo Crocchianti, *L'istoria delle chiese della città di Tivoli*, Rom 1726.
- DE MAIO 1965 Romeo De Maio, »Michelangelo e Paolo IV«, in *Reformata Reformanda. Festgabe für Hubert Jedin zum 17. Juni 1965*, hg. v. Erwin Iserloh u. Konrad Repgen, Münster 1965, S.635–56.
- DE MAIO 1973 R. De Maio, *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Neapel 1973.
- DE MAIO 1978 R. De Maio, *Michelangelo e la contro-riforma*, Rom u. Bari 1978.
- DOBAI 1991 Katharina Dobai, *Studien zu Tintoretto und die florentinische Skulptur der Michelangelo Nachfolge*, Frankfurt/M. u.a. 1991.
- ECHINGER-MAURACH 1991 Claudia Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim u.a. 1991, 2 Bde.
- EICHE 1989 Sabine Eiche, »July 1547 in Palazzo Farnese«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33 (1989), S.395–401.
- EVERS 1996 Susanne Evers, *Monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen*
- FERINO-PAGDEN 1990 des Cinquecento
- FERINO-PAGDEN/ ZANCAN 1989 Sylvia Ferino-Pagden, »From Cult Images to the Cult of Images. The Case of Raphael's Altarpieces«, in *The Altarpiece in the Renaissance*, hg. v. Peter Humfrey u. Martin Kemp, Cambridge u.a. 1990, S.165–89.
- FERRANTINI/ MONTANO 1998 Carla Ferrantini u. Angela Maria Montano, »I quattro feudi del Popolo Romano: la giurisdizione baronale dei Conservatori della Camera Capitolina«, *Rivista storica del Lazio*, 6.9 (1998), S.91–122.
- FIRMANI/MERKLE 1911 Ludovico Firmani, »Ex Ludovici Bodoni de Branchis Firmanis diariis caerimoniaibus excerpta«, in *Concilium Tridentinum tomus secundus, Diariorum pars secunda*, hg. v. Sebastianus Merkle, Freiburg 1911, S.489–546.
- FORCELLA 1869 Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Bd.1, Rom 1869.
- FORCELLA 1875 V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Bd.6, Rom 1875.
- FORCELLINO 2002 A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Turin 2002.
- FRANCESCHINI 1987 Michele Franceschini, »La presidenza del Museo Capitolino (1733–1869) e il suo archivio«, *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, N.S.5 (1987), S.63–72.
- FRANCESCHINI 1993 M. Franceschini, »La nascita del Museo Capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi«, *Roma moderna e contemporanea*, 1.3 (1993), S.72–80.
- FRANCESCHINI 1997 M. Franceschini, »Appendice documentaria: Fasi principali dei lavori di muratura cinquecenteschi dall'archivio Boccapaduli«, in *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio. Momenti di un grande restauro a Roma*, hg. v. Maria Elisa Tittoni. Pisa 1997, S.119–36.
- FRANCESCHINI/ VERNESI 2005 Michele Franceschini u. Valerio Vernesi, *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Giulio Capponi (1733–1746)*, Città di Castello 2005.
- FRANZINI 1643 Federico Franzini, *Descrittione di Roma antica e moderna*, Rom 1643.
- FRASCHETTI 1900 Stanislao Fraschetti, *Il Bernini*, Mailand 1900.
- FREDIANI 1834 Carlo Frediani, *Intorno ad Alfonso Cittadella esimio scultore lucchese fin qui sconosciuto del secolo XVI*, Lucca 1834.
- FREY 1892 Carl Frey, *Il Codice Magliabecchiano cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte*

- | | | | |
|-------------------|---|---------------------------|---|
| FRIEDLÄNDER 1912 | degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, Berlin 1892. | HECHT 1997 | Christian Hecht, <i>Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock</i> , Berlin 1997. |
| FROMMEL 1973 | Werner Friedländer, <i>Das Kasino Pius des Vierten</i> , Leipzig 1912. | HEIKAMP 1990 | Detlef Heikamp, »Die Laokoongruppe des Vincenzo de' Rossi«, <i>Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz</i> , 34 (1990), S. 342–78. |
| GALLO 1986 | Christoph Luitpold Frommel, <i>Der römische Palastbau der Hochrenaissance</i> , Tübingen 1973, 3 Bde. | HEIKAMP 1997 | D. Heikamp, »Vincenzo Danti. Apollo Pitio«, <i>Magnificenza alla corte dei Medici</i> (Ausstellungskatalog Florenz), Mailand 1997, Kat. 17, S. 50. |
| GAYE 1840 | Daniela Gallo (Hg.), <i>Iacopo Sansovino. Il Bacco e la sua fortuna</i> (Austellungs-katalog), Florenz 1986. | HÜBNER 1912 | Paul Gustav Hübner, <i>Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monuments in der Renaissance</i> , Leipzig 1912. |
| GERE/POUNCEY 1983 | Johann Wilhelm Gaye, <i>Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI</i> , Bd. 3, Florenz 1840. | HUNTER 1996 | John Hunter, <i>Girolamo Siciolante, pittore da Sermoneta (1521–1575)</i> , Rom 1996. |
| GIGLI 1958 | John A. Gere u. Philip Pouncey, <i>Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum</i> , Vol. 5. <i>Artists Working in Rome</i> , London 1983, 2 Bde. | JACOB 1975 | Sabine Jacob, <i>Italienische Zeichnungen der Kunstsbibliothek Berlin</i> , Berlin 1975. |
| GÖTZMANN 2007 | Giacinto Gigli, <i>Diario Romano (1608–1670)</i> , hg. v. Giuseppe Ricciotti, Rom 1958. | JEDIN 1975 | Hubert Jedin, <i>Geschichte des Konzils von Trient</i> , Bd. 4, <i>Dritte Tagungsperiode und Abschluß. Erster Halbband: Frankreich und der neue Anfang in Trient bis zum Tode des Legaten Gonzaga und Seripando</i> , Freiburg u.a. 1975. |
| GRAMBERG 1964 | Jutta Götzmann, »Das Grabmal des Erbherzogs Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg in S. Maria dell'Anima in Rom«, in <i>Docta Manus : Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeshcke</i> , hg. v. J. Myssok, Münster 2007, S. 323–35. | LANCIANI 1903 | Rodolfo Lanciani, <i>Storia degli scavi</i> . Bd. 2, <i>Gli ultimi anni di Clemente VII e il pontificato di Paolo III (1531–1549)</i> , Rom 1903. |
| GRAMBERG 1965 | Werner Gramberg, <i>Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo Della Porta</i> , Berlin 1964, 3 Bde. | LANCIANI 1907 | R. Lanciani, <i>Storia degli Scavi</i> . Bd. 3: <i>Dalla elezione di Giulio III alla morte di Pio IV</i> , Rom 1907. |
| GRAMBERG 1984 | W. Gramberg, »Guglielmo Della Portas verlorene Prophetenstatuen für San Pietro in Vaticano«, in <i>Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer</i> , hg. v. Georg Kauffmann u. Willibald Sauerländer, Berlin 1965, S. 79–84. | LAPINI 1900 | Agostino Lapini, <i>Diario fiorentino dal 252 al 1596</i> , hg. v. Gius. Odoardo Corazzini, Florenz 1900. |
| GREGOROVIUS 1857 | W. Gramberg, »Guglielmo Della Portas Grabmal für Paul III. Farnese in San Pietro in Vaticano«, <i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 21 (1984), S. 254–364. | LAVIN 2003 | Irving Lavin, »The Angel and the City: Baccio Bandinelli's Project for the Castel Sant'Angelo in Rome«, in <i>Large Bronzes in the Renaissance (Studies in the History of Art 64)</i> , hg. von Peta Motte, New Haven 2003, S. 309–29. |
| GRIGONI 1945 | Ferdinand Gregorovius, <i>Die Grabbäder der römischen Päpste</i> , Leipzig 1857. | LAZZARINI 1998 | Maria Teresa Lazzarini, <i>La »Lampada di Galileo« nel Duomo di Pisa</i> , Pisa 1998. |
| GRÜNWALD 1910 | Carlo Grigioni, »Due opere sconosciute dello scultore Nicola Pippi (Piper d'Arras)«, <i>Arti figurativi. Rivista di arte antica e moderna</i> , 1 (1945), S. 208–17. | LESTOCQUOY 1978/79 | Jean Lestocquoys, »Du nouveau sur Nicolas Pippe, dit Nicolas d'Arras«, <i>Bulletin de la commission départementale des monuments historique du Pas-de-Calais</i> , 10.3 (1978/79), S. 246–48. |
| GUIDI/MERKLE 1911 | Alois Grünwald, »Über einige unechte Werke Michelangelos«, <i>Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst</i> , 5 (1910), S. 11–28. | LOMBARDO/ PASSARELLI 2003 | Paolo Lombardo u. Gaetano Passarelli, <i>Ara Coeli. La basilica e il convento. Dal XVI secolo al XX secolo attraverso le stampe del fondo della Postulazione della Provincia Romana dei Frati Minori</i> , Rom 2003. |
| HAGER 1962 | Antonio Guidi, »De obitu Pauli IV et conclavi cum electione Pii IV«, in <i>Concilium Tridentinum tomus secundus, Diariorum pars secunda</i> , hg. v. Sebastian Merkle, Freiburg i. Br. 1911, S. 603–32. | MAFFEI 1712 | Paolo Alessandro Maffei, <i>Vita di S. Pio Quinto, sommo pontefice, dell'ordine de' predicatori</i> , Rom 1712. |
| HAGER 1929 | Helmut Hager, <i>Die Anfänge des italienischen Altarbildes</i> , München 1962. | MAFFEI/Rossi 1742 | Paolo Alessandro Maffei u. Domenico de Rossi, <i>Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspicij di N.S. Papa Clemente XI.</i> , Rom 1742 (2. Aufl.). |
| HAIDACHER 1965 | Werner Hager, <i>Die Ehrenstatuen der Päpste</i> , Leipzig 1929. | | |
| | Anton Haidacher, <i>Geschichte der Päpste in Bildern</i> , Heidelberg 1965. | | |

- MALMSTROM 1973 Ronald E. Malmstrom, *S. Maria in Ara-coeli at Rome*, New York 1973.
- MANDEL 1995 Corinne Mandel, »An Autograph Satyr by Vincenzo de' Rossi on the Neptune Fountain in Florence«, *Source*, 14.4 (1995), S.26–33.
- MARCONI 1984 Paolo Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Rom u. Bari 1984.
- MARUCCI/MARZO/ ROMANO 1983 Valerio Marucci, Antonio Marzo u. Angelo Romano (Hg.), *Pasquinate romane del Cinquecento*, Rom u. Salerno 1983, 2 Bde.
- MARZO 1990 Antonio Marzo, *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento*, Rom 1990.
- MASSARELLI/MERKLE 1911 Angelo Massarelli, »Diarium VII: A Marcello II usque ad Pium IV«, in *Concilium Tridentinum tomus secundus, Diariorum pars secunda*, hg. v. Sebastianus Merkle, Freiburg i. Br. 1911, S.245–362.
- MICHAELIS 1890 Adolf Michaelis, »Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere«, *Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts*, 5 (1890), S.5–72.
- MÖSENER 1985 Karl Möseneder, »Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1985), S.347–84.
- MOLANUS 1594 Johannes Molanus, *De Historia SS. Imaginvm et pictvlarvm pro vero earvm vsu contra abusvs*, Löwen 1594.
- MONTAGU 1985 Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven u. London 1985.
- MORÉT 2003 Stefan Morét, *Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento*, Oberhausen 2003.
- MURATORI 1773 Lodovico Antonio Muratori, *Annali d'Italia dal principio dell' era volgare sino all' anno 1750*, Bd.10, Neapel 1773.
- NOVAES 1822 Giuseppe de Novaes, *Elementi della storia de' sommi pontefici da San Pietro sino al felicemente regnante Pio VII*, Bd.7, Rom 1822.
- OBERHUBER 1999 Konrad Oberhuber, *Raffael*, München u.a. 1999.
- PADIGLIONE 1876 Carlo Padiglione, *La biblioteca del Museo Nazionale nella certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti*, Napoli 1876.
- Palazzo Vecchio 1980 »Sei fatiche d'ercole«, in *Palazzo Vecchio: Comittenza e collezionismo medicei 1537–1610* (Ausstellungskatalog), Florenz 1980. Kat.694–99, S.344f.
- PALEROTTI 1961 Gabriele Paleotti, »Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Bologna 1582«, in: *Trattati d'arte del Cinquecento Fra Manierismo e Controriforma*, hg. v. Paola Barocchi, Bari 1961, Bd.2, S.115–517.
- PANVINIO/PLATINA 1666 Onofrio Panvinio u. Bartolomeo Platina u.a., *Delle vite de' pontefici: Dal Salva-*
- PASTOR 1886–1931 *tor Nostro fino a Paolo II. Accrescute con quella de' Papi moderni da Sisto Quarto fino ad Alessandro VII. regnante... Con le annotationi del Panvinio e con la Cronologia ecclesiastica dello stesso, ampliato... fino all'anno 1663. Aggiuntovi anco in quest'ultima impressione la Vita del Platina scritta diffusamente dal Sig. Nicol' Angelo Caferri*, Venezia 1666.
- PECCHIAI 1950 Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste*, Freiburg i. Br. 1886–1931.
- PETRIOLI TOFANI 1982 Pio Pecciai, *Il Campidoglio nel Cinquecento, sulla scorta dei documenti*, Rom 1950.
- PIETRANGELI 1962 Annamaria Petrioli Tofani, »Postille al Primato del Disegno«, *Bollettino d'Arte*, 67.13 (1982), S.63–88.
- PIETRANGELI 1963 Carlo Pietrangeli, »La sala degli Orazi e Curiazi«, *Capitolium*, 37 (1962), S.195–203.
- PIETRANGELI 1963 C. Pietrangeli, »Tre statue papali nel 'Palazzo Nuovo' del Campidoglio«, *Strenna dei Romanisti*, 24 (1963), S.347–50.
- POLIDORI 1727 Pietro Polidori, *De vita et rebus gestis Clementis XI*, Urbino 1727.
- PONTANI/TRAMUTOLA 1989 Paola Pontani u. Rocco R. Tramutola, »Fasi e trasformazioni della fabbrica di Porta Pia«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 14 (1989), S.69–84.
- PREIMESBERGER 1997 Rudolf Preimesberger, »Büste Papst Pauls IV.«, in *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten* (Ausstellungskatalog), hg. v. Reinhold Baumstark, München 1997, Kat. Nr. 16, S.291–94.
- PRESSOYRE 1984 Silvia Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture a Rome autour de 1600*, Rom 1984, 2 Bde.
- PUGLIATTI 1984 Teresa Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rom 1984.
- RAYNALDO 1756 Oderico Raynaldo, *Annales Ecclesiastici*, Bd.15, Lucca 1756.
- REDIG DE CAMPOS 1961 Deoclecio Redig de Campos, »La 'Madonna di Foligno' di Raffaello. Note sulla sua storia e i suoi restauri«, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns*, Franz Graf Wolff Metternich und Ludwig Schudt, München 1961, S.184–97.
- ROBERTO 2005 Sebastiano Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Rom 2005.
- ROMANO 1932 Pietro Romano, *Pasquino e la satira in Roma*, Rom 1932.
- SALADINO 2003 Vincenzo Saladino, »I due bacchi di Vincenzo de' Rossi«, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata* (Ausstellungskatalog), Florenz 2003, S.93–97, Kat.38, S.514.

- SCARABELLI 1847 Luciano Scarabelli, *Storia della guerra di Paolo IV, sommo pontefice, contro gli Spagnuoli, scritta da Pietro Nores, corredata di documenti*, Florenz 1847.
- SCHALLERT 1998 Regine Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi. Die frühen und mittleren Werke (1536–1561)*, Hildesheim u.a. 1998.
- SCHALLERT 2005 R. Schallert, »Et novus ex solido revirescit marmore phoenix. Das Grabmal für Paul IV. in Santa Maria sopra Minerva«, in *Praemium Virtutis II, Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, hg. v. Joachim Poeschke u.a., Münster 2005, S.201–27.
- SCHREURS 2000 Anna Schreurs, *Antikenbild und Kunstschaeuungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*, Köln 2000.
- SCHRÖTER 1987 Elisabeth Schröter, »Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild?« *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), S.46–87.
- SCHWAGER 1973 Klaus Schwager, »Die Porta Pia in Rom. Untersuchung zu einem ›verrufenen Gebäude‹«, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 24 (1973), S.33–96.
- SHEARMAN 2003 John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, New Haven u.a. 2003.
- SILOS 1673 Joanne Michaele Silos, *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, Rom 1673 (Neudruck Tarvis 1979).
- STALLA 2000 Robert Stalla, »Bauaufnahme der Porta Pia nach Michelangelo Buonarroti«, in *Borromini. Architekt im barocken Rom* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Christoph Luitpold Frommel u. Richard Bösel, Mailand 2000, Kat. XV. 25, S.485.
- STEINMANN 1924 Ernst Steinmann, »Die Statuen der Päpste auf dem Kapitol«, *Miscellanea Francesco Ehrle*, Rom 1924, Bd.2, S.480–503.
- STEWART 1963 June Stewart, »Bandinelli's Relief of the Flagellation«, *Burlington Magazine*, 105 (1963), S.410.
- STRINATI 1992 Claudio Strinati, »La scultura a Roma nel Cinquecento«, in *Storia di Roma*, Bd.29: *L'Arte in Roma nel secolo XVI. Teil 2: La pittura e la scultura*. Bologna 1992, S.301–432.
- TITTONI MONTI 1980 Maria Elisa Tittoni Monti, »La Sala degli Orazi e Curiazi – cenni storici«, in *Gli affreschi del Cavalier d'Arpino in Campidoglio. Analisi di un'opera attratta*
- TORRIANI 1951 Tullio Torriani, *Una tragedia nel Cinquecento Romano. Paolo IV e i suoi nepoti*, Rom o.J. (1951).
- TORRIGIO 1675 Francesco M. Torrigio, *Le sacre grotte vaticane*, Rom 1675.
- TOSINI 2005 Patrizia Tosini, »Matteo Contarelli committente a S. Luigi dei Francesi da Muziano a Caravaggio«, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, hg. v. Natalia Gozzano u. Patrizia Tosini, Rom 2005, S.11–26.
- UTZ KISSEL 1969 Hildegard Utz Kissel, *Battista Lorenzi. Studien zur Entwicklung der Florentiner Skulptur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, München 1969.
- VALESIO 1978a Francesco Valesio, *Diario di Roma, Libro quinto e libro sesto*, Bd.3: 1704–1707, hg. v. Gaetano Scano, Mailand 1978.
- VALESIO 1978b F. Valesio, *Diario di Roma, Libro settimo e libro ottavo*, Bd.4: 1708–1728, hg. v. Gaetano Scano, Mailand 1978.
- VALESIO 1979 F. Valesio, *Diario di Roma, Libro undicesimo*, Bd.6: 1737–1742, hg. v. Gaetano Scano, Mailand 1979.
- VARNER 2004 Eric R. Varner, *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden u. Boston 2004.
- VASARI 1881 Giorgio Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Bd.7, Florenz 1881.
- VASARI 1962 Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo*. Bd.2: *Commento*, hg. u. komm. v. Paola Barocchi, Mailand u. Neapel 1962.
- VOSSILLA 1997 Francesco Vossilla, »Vincenzo de' Rossi. Vulcano«, in *Magnificenza alla corte dei Medici* (Ausstellungskatalog Florenz), Mailand 1997, Kat.182, S.230.
- WALDMAN 2004 Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004.
- WOLF 1990 Gerhard Wolf, *Salus populi Romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.
- ZOLLIKOFER 1994 Kaspar Zollikofer, *Berninis Grabmal für Alexander VII. Fiktion und Repräsentation*, Worms 1994.

Abbildungsnachweis: Berlin, Kunstabibliothek 11, 12; Düsseldorf, Kunstmuseum 3, 43; Florenz, Alinari 5, 34; Biblioteca Riccardiana 20; Kunsthistorisches Institut – MPI 35, 36; Sopr. PSAE mit frdl. Genehmigung des Ministero per il Beni e le Attività Culturali 41; Haarlem, Teylers Museum 19; London, British Museum, © Copyright the Trustees of the British Museum 39; Paris, RMN 42; Pisa,

Aldo Mela 17; Rom, ASC 27; Autor 1; Biblioteca Hertziana 7, 9, 15, 21, 22, 24–26, 28–32; ICCD, Fototeca Nazionale 6, 18, 23, 33; Sopr. BAS 10, 13, 14, 16; Museo Naz. di Castel Sant'Angelo 1; Vatikanstadt, Musei Vaticani 37, 38; Wien, Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek 2; Windsor Castle, The Royal Collection © 2005 Her Majesty Queen Elizabeth II 8.