

WERNER GRAMBERG

GUGLIELMO DELLA PORTAS GRABMAL  
FÜR PAUL III. FARNESE  
IN SAN PIETRO IN VATICANO

\* Vorbemerkung des Herausgebers: Das Manuskript dieses Aufsatzes, Ergebnis einer jahrzehntelangen Forschungsarbeit, lag 1975 abgeschlossen vor; seither erschienene Literatur wurde nicht mehr

berücksichtigt. Die Bibliotheca Hertziana empfindet es als eine Ehrenpflicht, das Werk in seiner ursprünglichen Form zu publizieren.

## INHALTSVERZEICHNIS

<p>Die vorangegangene Forschung ..... 255</p> <p>I. Die Baugeschichte</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Jahre 1544–1549 ..... 256</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Jahre 1550–1553 ..... 267</p> <p style="padding-left: 40px;">Die Baukommission, das Libro de conti, die Einwände gegen das Modell des Guglielmo</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Jahre 1553–1574 ..... 269</p> <p style="padding-left: 40px;">Die Einzelaufstellung der Papststatue, Planung als Wandgrab ..... 272</p> <p style="padding-left: 40px;">Entwurf für ein Wandgrab Pauls IV. .... 274</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Jahre 1574–1575 ..... 276</p> <p style="padding-left: 40px;">Der Grabbau vor der Capp. Gregoriana</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Umsetzungen nach dem Tode des Guglielmo in die Nische des Kuppelpfeilers und in die Nische der Tribuna ..... 279</p> <p style="padding-left: 20px;">Das Reliquienprogramm des Kuppelraumes ... 282</p> <p>II. Die Bildwerke:</p> <p style="padding-left: 20px;">Die nicht ausgeführten Skulpturen:</p> <p style="padding-left: 40px;">Die Hermenstelen ..... 285</p> <p style="padding-left: 40px;">Die Jahreszeiten ..... 287</p> <p style="padding-left: 20px;">Die ausgeführten Skulpturen:</p> <p style="padding-left: 40px;">Die Tugenden der Staatspolitik</p> <p style="padding-left: 60px;">Justitia-Aequitas Augusta ..... 288</p> <p style="padding-left: 60px;">Prudentia-Veritas ..... 292</p> <p style="padding-left: 60px;">Pax Romana ..... 297</p> <p style="padding-left: 60px;">Abundantia – Felicitas Publica ..... 299</p> <p style="padding-left: 60px;">Imago temporis ..... 302</p> <p style="padding-left: 60px;">Der Saturn-Maskaron ..... 303</p> <p style="padding-left: 60px;">Die bewegte, alles verschlingende Zeit ..... 304</p> <p style="padding-left: 60px;">Die Kairos-Flügel ..... 304</p>	<p>Der Bronzesockel und seine Reliefs ..... 306</p> <p style="padding-left: 20px;">Philosophia mit Artes Liberales ..... 307</p> <p style="padding-left: 20px;">Caritas Dei = „Liebe“ ..... 310</p> <p style="padding-left: 20px;">Restitutio Ecclesiae = „Hoffnung“ ..... 310</p> <p style="padding-left: 20px;">Fortitudo Fidei = „Glaube“ ..... 311</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Dionysos-Masken ..... 313</p> <p style="padding-left: 20px;">Das Farnese-Territorium unter dem Regenbogen ..... 313</p> <p>Die Bildnisstatue des Papstes ..... 314</p> <p style="padding-left: 20px;">Das Gußverfahren ..... 314</p> <p style="padding-left: 20px;">Datierung des Gusses ..... 315</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Bronzestatue ..... 315</p> <p style="padding-left: 20px;">Der Porträtkopf ..... 317</p> <p style="padding-left: 20px;">Die Mantelreliefs ..... 319</p> <p>III. Exkurse</p> <p style="padding-left: 20px;">A. Das Tumbagrabmal für Francesco de Solis und die Liegestatue in der Kathedrale zu Malaga ..... 329</p> <p style="padding-left: 20px;">B. Die Medaille „Omnes reges...“ ..... 335</p> <p style="padding-left: 20px;">C. Der Stich des Meisters IRs ..... 336</p> <p style="padding-left: 20px;">D. Lilie und Regenbogen ..... 337</p> <p style="padding-left: 20px;">E. Zum zweiten und dritten Marmorporträt Pauls III. .... 339</p> <p>IV. Anhang</p> <p style="padding-left: 20px;">Dokumente ..... 340</p> <p style="padding-left: 20px;">Durch Quellen belegte Maße des Grabmals .... 356</p> <p style="padding-left: 20px;">Zu Zeichnungen und graphischen Blättern .... 357</p> <p style="padding-left: 20px;">Mehrfach zitierte Literatur ..... 361</p>
---	--

## DIE VORANGEGANGENE FORSCHUNG

Die über mehr als achtzig Jahre sich hinschleppende Geschichte der Entstehung des Grabmals für Paul III. Farnese – dem neben den Juliusgrab-Konzeptionen Michelangelos bedeutendsten Grabmalvorhaben des römischen Cinquecento – ist von der Forschung bis heute allzu sehr vernachlässigt worden, und die geistesgeschichtlichen Aussagen seines Skulpturenschmuckes sind so gut wie gar nicht geprüft oder dort, wo sich Ansätze dazu finden, ungenügend<sup>1</sup>.

Im Jahre 1905 gab G. CLAUSSE in seiner Publikation *Les Farnèses peints par Titien* auf S. 99–103 einen Überblick über die Baugeschichte des Papstmonumentes; ohne eigene Nachforschungen teilte er im wesentlichen die Ergebnisse der sechzehn Jahre früher veröffentlichten Dokumente des Léon Cadier (siehe unten) mit. 1908 schrieb HENRY THODE auf drei Seiten seine Gedanken über Michelangelos Mitarbeit an *Guglielmo della Porta Modell für das Grabmal Paul III., 1551* nieder (Kritische Untersuchungen II S. 235–238). Seine nicht in allen Teilen überzeugenden Ausführungen gehen von der Bemerkung des Annibale Caro im Brief vom 5.8.1551 aus (Dok. IV, 2), daß Guglielmo sein Modell mit Michelangelo beraten habe. Angeregt von Thode äußerte sich ein Jahr später KONRAD ESCHER *Zur Geschichte des Grabmals Paul III. in St. Peter in Rom*. Er geht vor allem der Frage der verschiedenen Aufstellungsplätze des Grabmals nach, läßt aber leider die von Cadier und anderen bekanntgemachten zeitgenössischen Dokumente außer acht, so daß im tatsächlichen Hergang Lücken bleiben (Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXII, 1909, S. 302–320). Diese Lücken füllt in großen Zügen die im Jahre 1912 als Privatdruck erschienene Arbeit von ERNST STEINMANN aus: *Das Grabmal Paul III. in St. Peter in Rom*. Der Verfasser wertet auch die Dokumentenpublikationen von Gualandi, Bertolotti usw. aus; vor allem aber konnte er durch Autopsie den Codex Grimaldi mit heranziehen, in welchem sich Nachzeichnungen der vier Bronzereliefs am Sockel der Bildnisstatue befinden. Er bildet sie erstmalig ab wie auch die Skulpturen des Grabmals. Ein Menschenalter später behandelt dann MARIA GIBELLINO KRASCENINNICOWA, *Guglielmo della Porta scultore lombardo*, Rom 1944 sowohl die „Biografia“ als auch die „Arte“. Das Buch ist in der Hauptsache die ins Italienische transponierte Wiederholung von G. Gronaus Aufsatz über die Düsseldorfer Skizzenbücher Guglielmos ohne neue Gesichtspunkte. Im Rahmen eines weiter gesteckten Radius' stellt dann

im Jahre 1962 HERBERT SIEBENHÜNER erneut den Ablauf der Baugeschichte (mit Irrtümern) dar und diskutiert als Erster die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen für die Entstehung des Monumentes: *Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606)*, (Festschrift für Hans Sedlmayr S. 231 ff.).

Unanfechtbare Aussagen über Baugeschichte und die geistesgeschichtliche Situation, in der das Farnesegrabmal entstanden ist, erbringen die zeitgenössischen Quellen; wir haben sie im Anhang „Dokumente“ zusammengestellt. Zu nennen sind vornehmlich die bereits mehrfach publizierten *Lettere Familiari* des ANNIBALE CARO, die von 1550 ab einen Einblick in das Hin und Her der Planungen erlauben. Hervorzuheben ist weiterhin der bereits von E. Steinmann eingesehene Codex des GIACOMO GRIMALDI: *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano* (Codice Barberini Lat. 2733 der Bibliotheca Vaticana), der von RETO NIGGL 1972 vollständig herausgegeben ist. Der Codex entstand von 1605 (Anordnung Pauls V. am 3.10.1605) bis 1620 (abgeschlossen am 15.5.1620, Niggel S. XII); er hat zwei Teile, von denen der erste mit den Aufzeichnungen über das Farnesegrabmal 1619 vollendet war.

In der Neuzeit hat sich als Erster L. CADIER der Erforschung von Dokumenten zugewendet: *Le tombeau du Pape Paul III. Farnèse* (Mélanges d'archéologie et d'histoire Bd. IX, 1889, S. 49–92). Anschließend an den Text mit der Baugeschichte (S. 49–77) sind drei Dokumente im Wortlaut veröffentlicht: das „Libro de conti“ (hier Dok. III) – der Bericht Teodoros della Porta über die Kosten des Papstgrabes bis zum Jahre 1595 (hier Dok. XXVI) – die Eingabe des Teodoro an Ranuccio Farnese vom 28.9.1604 über „del fatto e del negotio in materia della sepoltura“ (hier Dok. XXVIII). Die Schriften bewahrt das Farnese-Archiv in Neapel. Im Jahre 1920 veröffentlichte ANGELO BORZELLI *Il capolavoro di Guglielmo della Porta. La tomba di Paolo III. in S. Pietro in Vaticano*, Neapel 1920. Zusammen mit einer Würdigung des Bildhauers sind auf das Grabmal bezügliche Briefe des Guglielmo della Porta an den Kardinal Alessandro Farnese bekannt gemacht. Sie tragen die Daten: 1.5.1553 (Archiv Neapel, hier Dok. V) – 15.1.1557 (Archiv Parma, hier Dok. XI) – 14.12.1558 (Archiv Parma, hier Dok. XIII) – 8.8.1574 (Archiv Parma, hier Dok. XVII). Eingefügt ist ein Schreiben des Kardinals an Guglielmo vom 18.12.1571, in dem er sich für die Übersendung eines Kruzifixes bedankt (Archiv Neapel, hier Dok. XVI). Der Brief hängt mit der Arbeit am Paulsgrab nur insoweit zusammen, als das Geschenk die Wiederaufnahme der abgekühlten Beziehungen zwischen Kardinal und Bildhauer anzeigt.

Als die wichtigste Phase der Entstehungsgeschichte des Grabmonumentes erweist sich das von der vorangegangenen Forschung nicht genügend gewürdigte erste Stadium

1 Bezeichnendes Beispiel für das Verhältnis einer ganzen Forschergeneration zur Kunst des Guglielmo della Porta und seines Zeitalters bei A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, S. 146 ff. Es wirkt wohl noch Winckelmanns abfälliges Urteil nach (Geschichte der Künste, III, Art. XVI).

der Planung. In ihrem Mittelpunkt steht als treibende Kraft Paul III. selbst, der, wie man neuerdings erkennt, bei seinen vielfachen Kunstaufträgen sich mit eigenen Gedanken einzuschalten pflegte<sup>2</sup>. Das Programm für den Skulpturenschmuck ist zweifellos von ihm persönlich erdacht. Es ist gleichsam ein autobiographischer Bericht, der von zwei Gegensätzen geprägt ist. Einerseits zeigt sich jener „Alessandro“ Farnese, der, 1468 geboren, ganz den Quattrocento-Idealen antiker Philosophielehren nachstrebte – jener Alessandro, welcher an der Universität Pisa und dann in Florenz bei Lorenzo il Magnifico mit den Lehren der Neuplatoniker sich vertraut gemacht hatte und in Rom der Schüler des Pomponius Laetus gewesen war, der wie „vielleicht nie ein Gelehrter so ganz im alten Heidentum gelebt und nur die antike Welt als die Wirklichkeit, in der er mit seinem ganzen Wesen aufging,

ansah“ (Pastor II S.323). Zum andern zeigt das Bildprogramm für das Mausoleum jenen „Paolo Terzo“, der die einschneidende Wandlung vom Saulus zum Paulus erfahren hat. Als erwählten Stellvertreter Christi auf Erden zwang sie ihn, jene kirchenpolitische Reform mit der Energie eines Fanatikers anzupacken, die Klerus und Kirchenvolk wieder zum schlackenlosen Glauben an Christus zurückführen sollte. Der Papst sieht sich als Nachfolger des Moses, der das auserwählte Volk ins Gelobte Land zurückführte.

Paul III. ist in jeder Beziehung der Initiator seines Grabmals und nicht sein Enkel, der Kardinal Alessandro, wie infolge der Interpretation einer ungenauen Formulierung Vasaris oft behauptet worden ist<sup>3</sup>. Der Kardinal betritt erst nach dem Tode des Großvaters die Bühne des Geschehens.

## I. DIE BAUGESCHICHTE

DIE JAHRE 1544 – 1549

### *Anfänge und Planung*

Der Wunsch des Papstes, selbst für sein Denkmal Sorge zu tragen, ist bis ins Jahr 1544 zurück zu verfolgen. In diesem Jahre bestimmt er einen antiken Sarkophag aus schwarzem lydischen Marmor, der am 4. Februar d. J. bei den Bauarbeiten im Sacrarium der hl. Petronella ans Licht gekommen war, zur späteren Aufnahme seiner irdischen Hülle<sup>4</sup>.

Dann ist er es, der den Auftrag für sein Grabmal an Guglielmo della Porta vergibt, nachdem er sich von dem

jungen Oberitaliener hat porträtieren lassen (siehe unten Abb. 65, 66). Der genaue Zeitpunkt des bindenden Vertrages ist durch Dokumente nicht zu belegen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit aber ist die entscheidende Absprache zwischen Auftraggeber und Bildhauer in den Sommermonaten des Jahres 1547 erfolgt, als der Papst nach dem Tode des Sebastiano del Piombo (gest. 21.6.1547) die Sinecure eines „Piombatore Apostolico“ dem Guglielmo überträgt „con carico di fare la sepoltura di esso papa Paolo 3° da porsi in San Pietro“ (Vasari VII S. 546).

In der gleichen Zeit hat der Farnese auch eine zweite Erwerbung für sein Grabmal gemacht. Jetzt ist es ein frühes Werk des neuen Frate del Piombo: die mit Reliefs und plastischen Kantendekorationen reich geschmückte

2 Schon Grimaldi versichert: „... Paulus tertius acerrimi iudicii princeps et qui in facultate architectoria plurimum valebat ...“ (fol. 473 r, Ed. Reto Niggli S. 487). In der modernen Forschung hat wohl als erster T. BUDDENSIEG in einem Vortrag auf dem 11. deutschen Kunsthistorikertag, 1968, Hinweise gegeben, welche in *Zeitschrift f. Kunstgesch.* 32, 1969, S. 38 ff. ausführlicher veröffentlicht sind. Zu der über 35 Jahre nachzuweisenden Mitsprache des Farnese beim Bau des Familienpalastes in Rom: CH. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 1973, Kat. bd. S. 131 ff. (Römische Forschungen d. Bibl. Hertziana Bd. XXI).

3 Die irreführende Interpretation der Vasaristelle – die, soweit wir sehen, von H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renais-*

*sance*, Berlin 1908, Bd. I, S. 450, in Umlauf gebracht wurde – ist aus der ungenauen Formulierung eines einzigen Wortes zu erklären. In der Michelangelo-Vita berichtet der Aretiner: „... il cardinale Farnese ordinò fare una gran sepoltura a papa Paulo suo antenato per le mani di Fra Guglielmo ...“, anstatt zu sagen: „... ordinò fare la gran sepoltura ...“, wie Vasari aus seiner genauen Kenntnis der Lage hätte schreiben müssen (VII, S. 225).

4 Im Sarkophag hatten die Gebeine der Kaiserin Maria, Tochter Stilichos und Gemahlin des Kaisers Honorius, geruht. (Dok. IV, 6 / Dok. I / Alphanus-Cerrati S. 136 u. S. 171 App. 34 / Escher S. 317 / Steinmann S. 5, Anm. 6 / S. SCHÜLLER-PIROLI, *2000 Jahre Sankt Peter*, o. O. 1950, S. 489 f. / Siebenhüner S. 232, Anm. 6 b).

Bronzetumba, die Guglielmo della Porta für den 1545 gestorbenen Spanier Francesco de Solis, Bischof von Bagnareggio, noch zu Lebzeiten des geistlichen Herren geschaffen hatte. Sie kaufte der Papst „mentre vivea, perché la reputò degna de la sua sepoltura“, wie Annibale Caro in einem Briefe vom 5. 8. 1551 wissen läßt (Dok. IV, 4).

Auch die Bildnisstatue entstand schon zu Lebzeiten und im Auftrage Pauls III., zwar nicht ihre Bronzeausführung, aber das für den Guß verbindliche Modell. Kronzeuge für diese Tatsache ist wiederum Annibale Caro. In dem soeben genannten Schreiben an den Bischof von Pola berichtet er über sie: „... fu risoluto da Sua Santità medesima che si collocasse una sua statua di bronzo, de la quale il frate DI SUO COMANDAMENTO fece il modello; di poi [i. e. nach dem Tode des Papstes] s'è formato con molta spesa ...“.

Weiter wird bereits „in vita del Pontifice“ bestimmt, daß vor jeder der vier Wandungen des geplanten, frei im Kirchenraum aufzustellenden Grabmals je zwei rundplastische Marmorbildwerke stehen sollen: Vier „Tugenden“ und die „vier Jahreszeiten“. Auch hierfür ist die entscheidende Mitsprache des Papstes nachzuweisen. Über die Themen der Tugendallegorien herrschte allseits Übereinstimmung, aber das Jahreszeithema ist von Seiten der Berater, besonders von Annibale Caro, nicht ohne Widerspruch geblieben, und beim Tode Pauls III. war dieses Thema noch nicht festgelegt. Guglielmo della Porta versichert später zwar, daß es der Verewigte beschlossen habe, doch der Bischof von Spoleto glaubt zu wissen, daß Papst Paul in diesem Punkte noch Zweifel gehabt habe (Dok. II, 5/6). Gewiß ist nur, daß zu Lebzeiten des Farnese die Absicht, das Grabmal mit acht Marmorstatuen zu umstellen, so sicher gewesen sein muß, daß es der Frate schon im Frühjahr 1550 ohne verbindlichen Auftrag der Verantwortlichen wagen konnte, die Blöcke für acht Statuen in Carrara brechen zu lassen.

Bei der Existenz so vieler, für das Gesamtwerk wichtiger Einzelteile ist es undenkbar, daß Künstler und Auftraggeber ohne dezidierte Vorstellung vom Aussehen des Ganzen waren.

Von der bald nach dem Ableben des Papstes bestellten Baukommission erhält dann der Bildhauer die Anweisung, ein Holzmodell des geplanten Grabmonumentes vorzulegen, für das ihm bereits am 12. 4. und 31. 5. 1550 à conto Zahlungen ausgehändigt werden (Dok. III). In der kurzen Zeit zwischen dem Sterbetage des Farnese († 10. 11. 1549) und dem Frühjahr 1550 kann Guglielmo unmöglich neue, von dem zuvor Ersonnenen völlig abweichende Pläne entwickelt haben. Im Holzmodell müssen die Vorstellungen realisiert gewesen sein, die Auftrag-

geber und Bildhauer „da principio“ bis zur Ausführungsreife erarbeitet hatten. Dieses „modello di legno“ (Caro) ist nicht erhalten. Wir unternehmen den Versuch, es zu rekonstruieren, da im schriftlichen und gezeichneten Quellenmaterial Anhaltsmöglichkeiten von genügender Aussagekraft auf uns gekommen sind.

### *Rekonstruktion des Urprojekts*

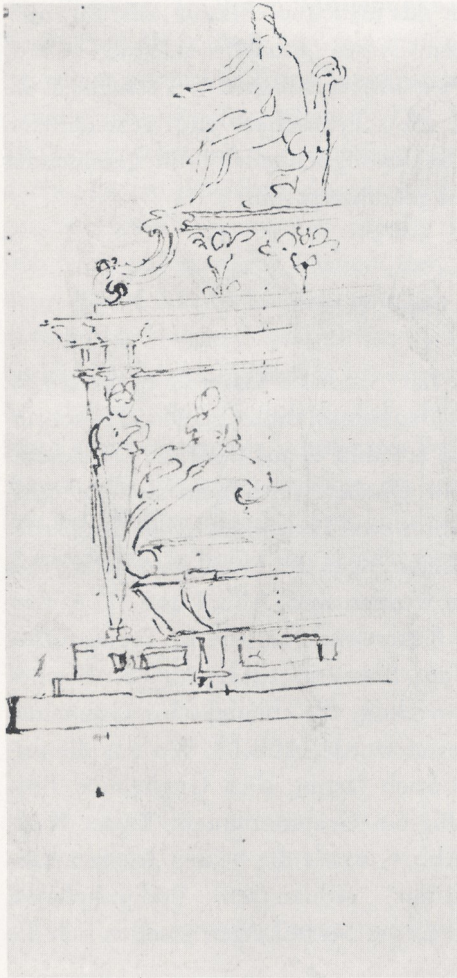
Das Holzmodell hat Annibale Caro in Berichten an zwei Mitglieder der Baukommission eingehend beschrieben und auch Vasari erwähnt es ausführlich<sup>5</sup>. Die Aussagen der schriftlichen Quellen verdichten sich zu optischen Anschauungen in zwei Federskizzen im Codex Berolinensis, die als Zeichnungen des Guglielmo della Porta bisher nicht erkannt worden sind, Abb. 1 und 21. Außerdem ist für unsere Rekonstruktion die in Turin aufbewahrte Zeichnung des Bronzegrabmals für den Bischof Francesco de Solis wichtig, die ebenfalls für Guglielmo noch nicht ausgewertet wurde, Abb. 88. Wo uns die primären Quellen im Stich lassen, sind Guglielmos Entwurfszeichnungen für ein Grabmonument Kaiser Karls V. herangezogen, Abb. 4, sowie die beiden Atelierzeichnungen des zweiten, reduzierten Freigrabplanes, Abb. 15 a und b. Zu diesen Mitteilungen gesellen sich die Bildwerke.

Aus der Summe dieses Materials läßt sich die Größe des unter den Augen Pauls III. vom Frate del Piombo geschaffenen Vorhabens einigermaßen zuverlässig errechnen. Die Maße der Gesamthöhe, der gesamten Breite und Länge sind in die Rekonstruktionszeichnungen, Abb. 2 und 3, eingetragen, und die zugehörigen Quellennachweise, soweit sie erbracht werden konnten, stehen im Anhang 2 (S. 356). Die Maße der ausgeführten Statuen und Reliefs wird man im zweiten Teil dieser Arbeit bei den jeweiligen Stücken finden.

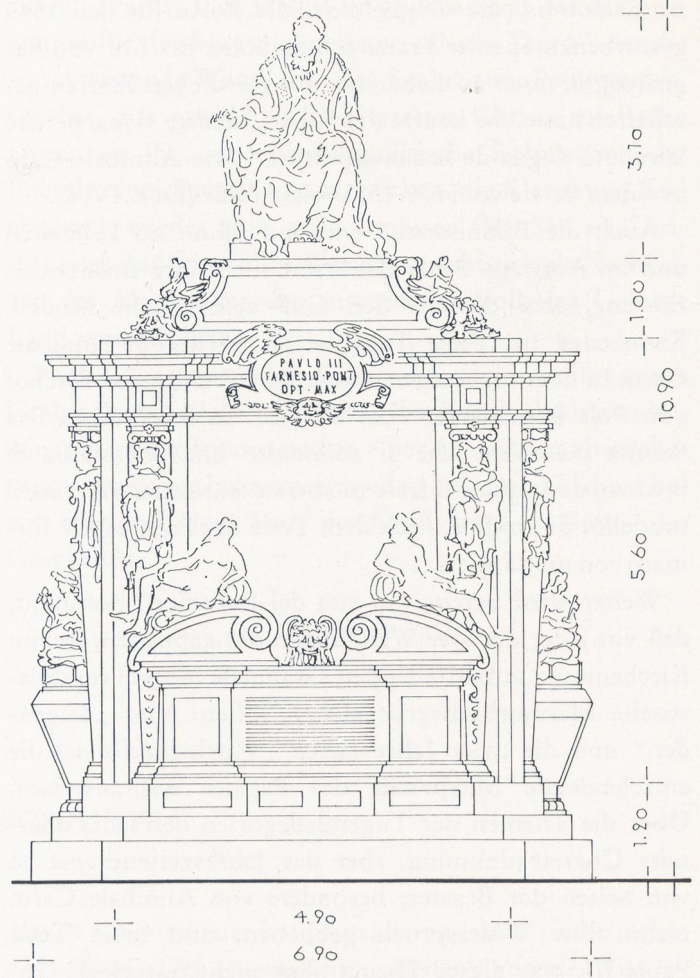
In seinen Dimensionen folgt der nie gebaute Grabmalsentwurf Guglielmos den Maßen, welche Michelangelo für sein Juliusgrab ersonnen hatte. Für den Plan eines Freigrabbaues aus dem Jahre 1505 war eine Grundfläche von 7,20 × 10,80 m vorgesehen, wie Condivi und Vasari versichern; die Höhe wird von den Biographen leider nicht angegeben. Michelangelos Entwurf von 1513 hatte dann laut Kontrakt eine Höhe von ca. 11 m<sup>6</sup>, „parendo la prima

5 Caro an den Kardinal Santa Croce: Dok. II, 2–3 und 5–8 / an den Bischof von Pola: Dok. IV, 4–10 / Vasari VII S. 546–548.

6 Neben den allgemein bekannten älteren Arbeiten über das Juliusgrab sind aus den Forschungen der jüngsten Jahrzehnte für die Maße vor allem einzusehen: E. PANOFKY, The first two projects



1. Guglielmo della Porta, Frühe Skizze zum Farnese-Grabmal, (s. Anhang 3, Z. 1), Berlin-Dahlem, Staatl. Museen Stiftung preußischer Kulturbesitz



2. Rekonstruktion des Urprojektes, Vordere Schmalseite

impresa troppo grande“ (Condivi). Dieses Höhenmaß des zweiten Juliusgrab-Entwurfes entspricht unseren Berechnungen für das Ursprojekt des Farnese-Monumentes.

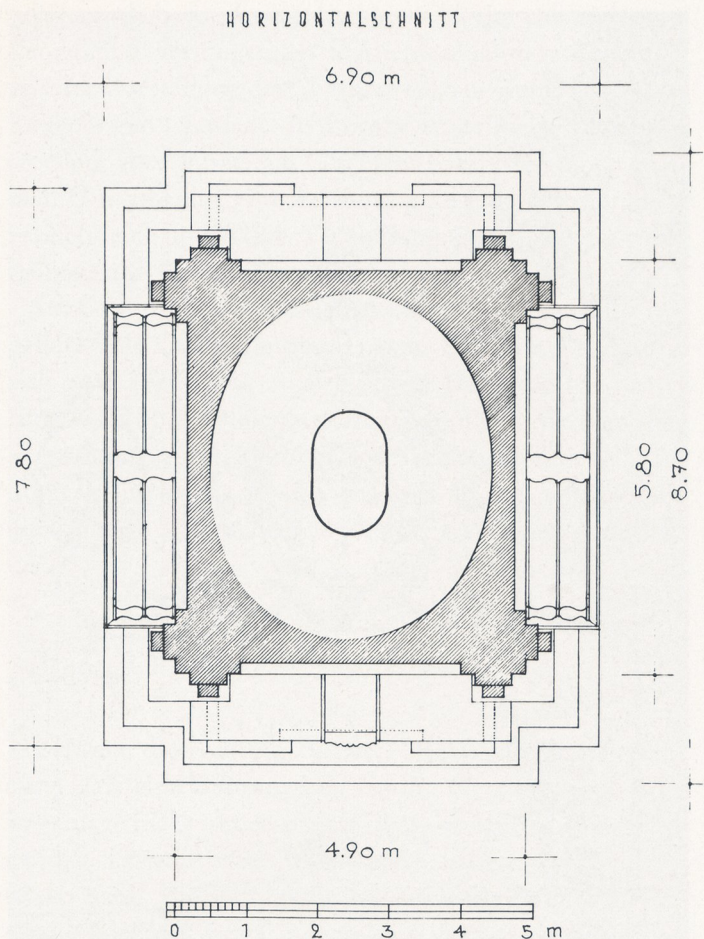
Unsere Rekonstruktion, Abb.2<sup>7</sup>, zeigt die vordere

Schmalseite des geplanten Urprojektes, eine der beiden „teste“. Die Gesamtform folgt Guglielmos flüchtiger Skizze im Codex Berolinensis, Abb.1, und die Hermenstelen an den Kanten des Grabkammerbaues sind nach den Zeichnungen des Frate auf der Rückseite des gleichen Blattes eingetragen, Abb.21.

Der Wandfläche des „quadro“ ist eine Anlage „con altre appartenenze de l'architettura“ (Dok.IV,8) vorge-setzt. Nichts widerspricht der Vermutung, daß damals schon diese Partie so projiziert gewesen ist, wie sie im ausgeführten Freigrab ausgesehen zu haben scheint. Wir haben uns daher an den entsprechenden Teil der Zeichnung Abb.15a gehalten. Die Mitte nimmt die Grabschrift in Augenhöhe des Betrachters ein, und unmittelbar über ihr erscheint der Maskenkopf eines bärtigen Mannes. Es ist jener Maskaron aus schwarzem Marmor, welcher auch heute am Grabmal zu finden ist, Abb.47. Auf den Risaliten des Vorbaues lagern Skulpturen auf Voluten, angeordnet wie die „Tageszeiten“ der Medicigräber. Sie sind

of Michelangelo's Tomb of Julius II. (*Art Bulletin* XIX, 1937, S. 561ff.) / Ders.: *Studies* Kap. VI, Aufl. 1962, S. 188 / K. A. LAUX, *Michelangelos Julius-Monument. Ein Beitrag zur Phänomenologie des Genies*, Berlin 1943, S. 417ff. Anm. 58. Laux errechnet die Gesamthöhe des Entwurfes von 1513 (S. 418) auf 12,46 Meter. / CHARLES DE TOLNAY, *Michelangelo*, IV, The Tomb of Julius II., Princeton 1954, S. 131–134 / E. PANOFKY, *Tomb sculpture*, New York 1964 – Deutsche Übersetzung von L. L. Möller unter dem Titel „Grabplastik“ ... S. 971 u. Abb. 417–421. Die Forschungen zum Gesamtplan der Entstehung des Juliusgrabmals übersichtlich bei JOHN POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, Katbd. S. 13–23.

<sup>7</sup> Die Zeichnung fertigte Herr Architekt H. Schröder, Hannover, unter gütiger Mitarbeit von Prof. Dr. Ernst Witt †, dem Leiter des Bauamtes der Hannoverschen Landeskirche. Beiden sei auch an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank für die einführenden Mühen ausgesprochen.

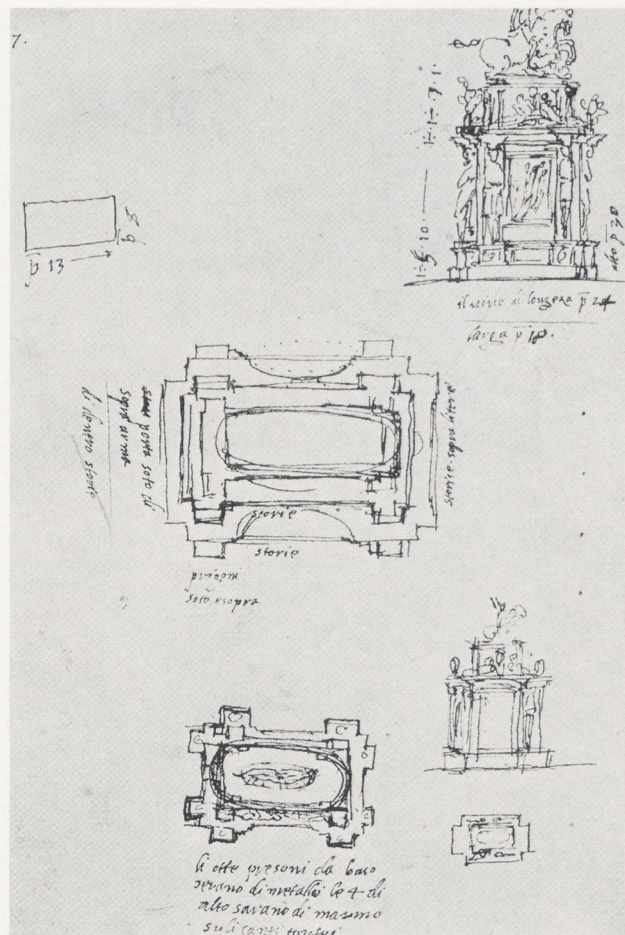


3. Rekonstruktion des Urprojektes, Grundriß

Personifizierungen des später aufgegebenen Jahreszeiten-Themas, das vor den beiden „teste“ des Monumentes zunächst geplant war (Dok. IV, 15). Da für die „Jahreszeiten“ weder gezeichnete noch plastische Entwürfe Guglielmos nachzuweisen sind, wurden als Vorbilder für die Rekonstruktionszeichnungen Kat. Nr. 60b und 66b der Düsseldorfer Skizzenbücher gewählt.

Die Jahreszeiten-Statuen waren gewiß mit in den Kniegelenken abgewinkelten Beinen geplant, wie das auch die ausgeführten Marmorbildwerke der „Tugenden“ haben, die vor den beiden Langseiten der Grabkammer aufgestellt werden sollten (Abb. 26, 32, 40, 46). Die acht Liegestatuen bilden einen Kranz, welcher ohne Anfang und Ende das Gehäuse mit dem Gebein des Papstes umzieht. Auch zieht ein solches Kompositionsmittel den Blick des Beschauers von der einen Wandseite zur anderen und fordert damit zum Umschreiten des freistehenden Denkmals auf.

Im oberen Teil unserer Rekonstruktionszeichnung entspricht die Bildnisstatue dem ausgeführten Bronzewerk, Abb. 64. Das breite Marmorgebälk dagegen, das heute die Statue von ihrem Sockel trennt, ist fortgelassen. Er ist



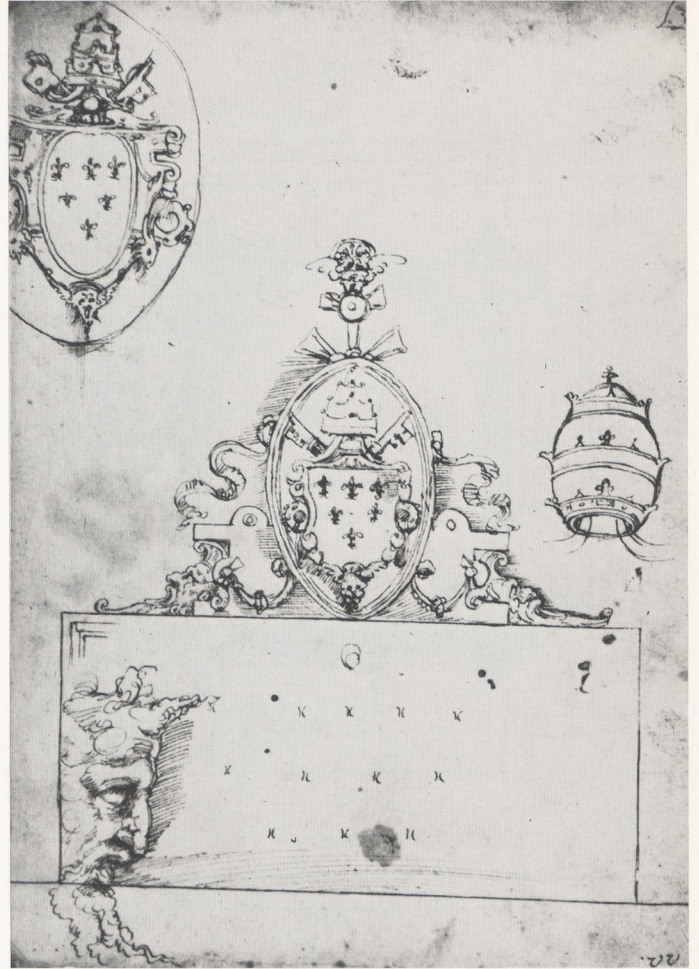
4. Guglielmo della Porta, Skizzen für ein Grabdenkmal Karls V. (s. Düsseldorf, Kat. Nr. 141)

spätere Zutat, die notwendig wurde, als bei der Umsetzung in die Kuppelfeulernische die Höhe des Monumentes dem Nischenraum angeglichen werden mußte. Das unharmonische Zwischenglied ist weder in Guglielmos früher Skizze, Abb. 1, zu finden noch auf dem Londoner Blatt, Abb. 17 = Z. Nr. 7, erst auf der Wiener Zeichnung, Abb. 18 = Z. Nr. 8, ist es eingetragen. Durch das Weglassen dieses Stückes rückt die Kartusche mit dem Papstnamen tiefer. Sie liegt nun vor der Gesimszone und ist die ästhetische und, wie sich zeigen wird, auch die inhaltliche Verklammerung zwischen der unteren und oberen Partie des ganzen Werkes. Der sich nach oben verjüngende Bronzesockel mit den Putten und Masken an den Kanten ist die ehemalige Solis-Tumba, Abb. 52. Ob seine vordere Wandfläche jemals einen Reliefzierat erhalten sollte, ist nicht mehr auszumachen. Vielleicht sollte sie leer bleiben, weil bei der Sicht di sotto in su jede Darstellung in der Höhe von sieben bis acht Metern vom Flügelpaar der Namenskartusche verdeckt werden würde.

Das Aussehen der Langseiten des Urprojektes ist gemäß der Beschreibung Caros zu denken: „... ai fianchi del quadro pose (Guglielmo) una cassa per fianco e due



5. Guglielmo della Porta, Skizze für ein Wappen Pauls III.  
(s. Düsseldorf, Kat. Nr. 20)



6. Guglielmo della Porta, Wappen Pauls III. über Inschrifttafel  
(s. Düsseldorf, Kat. Nr. 49)

statue per cassa a giacere“ (Dok. IV, 8). Es sind die Marmorskulpturen der vorzüglichsten staatspolitischen Tugenden des Farnese. Von der vorderen Schmalseite des Denkmals her können zwei von ihnen in der Profilansicht gesehen werden: rechterhand „Justitia“ (Abb. 29), linkerhand „Abundantia publica“ (Abb. 46). Was die Bronzereliefs an den Langwänden des Statuensockels betrifft, so sind hier wesentliche thematische Änderungen zu den Bildern der Solis-Tumba vorgenommen. Über sie ist im Kapitel „Bildwerke“ eingehend zu berichten.

Über das Aussehen der Rückfront des Urprojektes kann Verbindliches kaum ausgesagt werden. Caro berichtet, daß auch hier eine Inschrifttafel sowie zwei Jahreszeiten-Skulpturen geplant waren. Außerdem muß das päpst-

liche Wappen für diese Wand vorgesehen gewesen sein. Die Frage aber, ob es – zusammenkomponiert mit der Inschrifttafel – vor der Wandfläche der Grabkammer sitzen sollte oder höher vor der Gebälkzone, ist ungewiß. Die Entwürfe im ersten, zwischen 1545 und 1550 benutzten Düsseldorfer Skizzenheft, Abb. 5 u. 6, lassen an beide Möglichkeiten denken.

Ungewisser wird eine Rekonstruktion der zweiten Schmalwand auch dadurch, daß der Frate del Piombo nach dem Tode Pauls III., wie Caro ebenfalls mitteilt (Dok. II, 2), alsbald nach Bekanntwerden seines Holzmodelles auf die Einwände der Gegner hin einen Türdurchbruch ins Innere der „Cappelleta“ plante, den er der Baukommission in einer (verlorenen) Zeichnung vorgelegt hat.

Vermutlich an der rückseitigen Fläche des sich zum Bronzobild verjüngenden Statuensockels war ein Relief mit der Darstellung des „Farnese-Territoriums unter dem Regenbogen“ geplant. In Bronze ist es nicht ausgeführt worden, aber Vasari hat Guglielmos Entwurf noch gesehen. Uns gibt nur eine Zeichnung im Düsseldorfer Skizzenheft eine ungefähre Vorstellung jener Komposition, Abb. 63 und Exkurs D.

Im Grundriß der Rekonstruktion, Abb. 3, ist die „Capelletta“ als Ovalraum eingetragen. Die Annahme stützt sich auf Guglielmos Absichten im Denkmal für Kaiser Karl V., Abb. 4. Diese noch ungewöhnliche Formgebung übernimmt er zweifellos von Michelangelos erstem Juliusgrab-Entwurf, „dessen dunkles Innere anscheinend der früheste elliptische Raum in der modernen Architektur ist“<sup>8</sup>.

### Farbigkeit

Bei der Betrachtung unserer Rekonstruktionszeichnung darf eine Besonderheit für die Gesamtwirkung der Bauanlage nicht unbeachtet bleiben, welche in der vorliegenden Schwarz-weiß-Wiedergabe nicht in Erscheinung treten kann: die Farbigkeit. Sie ist ohne Zweifel die ur-eigene Idee des Frate, des Sohnes der oberitalienischen Werkkunst der Cosmaten. Guglielmo ist der erste, der in der Entwicklungsgeschichte der römischen Grabmal-kunst einen überaus prächtig wirkenden Zusammenklang verschiedenfarbiger Gesteine in Verbindung mit dunkler Bronze zu schaffen wagt, denn dem strengen Geist der Gegenreformation ist eine solche Prachtentfaltung im Prinzip unerwünscht und soll nur für gekrönte Häupter gelten<sup>9</sup>.

Daß Guglielmo della Porta schon das Urprojekt vielfarbig gestalten wollte, ist nach einigen Angaben aus den Jahren der Planung zu schließen. Das im Frühjahr 1550 angefertigte Holzmodell muß bereits farbig gewesen sein; jene korrigierende Zeichnung, welche er der Baukommission für den Durchbruch der Tür vorlegte, war nach Caros betonter Angabe „colorito“. (Mit dieser Charakterisierung soll einer Verwechslung mit dem gleichzeitig eingereichten Gegenvorschlag einer vom Festungsbau-

meister Francesco Paciotto angefertigten Lösung vorgebeugt werden, die Caro als „schizzato d'aquarella“ bezeichnet, Dok. II, 1). Weiterhin spricht für die geplante Farbigkeit eine Briefstelle Caros vom Sommer des gleichen Jahres; in ihr bittet er den Kardinal Santa Croce um Entscheidung, ob ihm das Grabmal in einem „componimento di mischio“ gefallen würde oder ob „alles in [weißem] Marmor ausgeführt werden solle. Dabei läßt Annibale bescheiden durchblicken, daß er persönlich mit der Farbigkeit recht einverstanden wäre (Dok. II, 8). Im August des Jahres 1551 sind dann „... per ornamento molti mischi bellissimi e di molto costo ...“ angekauft (Dok. IV, 7). Sie werden am 1574/75 ausgeführten Freigrab-Monument verwendet worden sein, denn Alphanus bezeichnet auch diese spätere Aufstellung als „mit Marmor in verschiedenen Farben geschmückt“ (Alphanus-Cer-rati S. 63).

Was die Skala der Farben anlangt, so ist man auf Vermutungen angewiesen. Das Ganze sollte wohl, wie die heutige Nischengrabaufstellung, auf einem gestuften Unterbau aus schwarz-rottem „Africano“ stehen. Die Architekturteile des Grabhauses – seine Basis, die Kantenpilaster mit ihrem skulptierten Dekor, das Gesims mit der Namenskartusche, das Rahmenwerk der vorgelegten Annexen – sind in weißem Marmor zu denken. Für die Wandflächen wird eine auf Fernwirkung berechnete, groß strukturierte Verkleidung aus porphyr-roten Platten anzunehmen sein, wie sie in reduzierter Höhe auch heute vorhanden ist. (Ohne eine belebt-strukturierte Farbigkeit wirkt die große Schmalwand-Fläche des Urprojektes leer.) Das farbige Element wird akzentuiert durch das gelb-gesprenkelte Schwarz des Maskarons und das reine Schwarz der Ovalfläche mit dem Papstnamen. Die kleinen Rechteckfelder, welche Guglielmo della Porta in die Stufe unter dem sog. „Sarkophag“ auf der Langwand eingetragen hat und die auf der Rekonstruktionszeichnung auch für die Schmalwand unter dem niedrigen Vorbau angenommen sind, müssen als farbige Inkrustationen gelesen werden. Zur Polychromie des Grabbaues bildet das dunkle Erz der Bildnisstatue und ihres Podestes einen höchst wirkungsvollen Gegensatz, und die Vergoldung der Papstmantelbordüre nebst den vergoldeten Bronze-lettern der Grabschrift am Fuße des Denkmals soll den Eindruck großer Kostbarkeit noch steigern.

Das Verlangen nach farbigen Effekten in der Bildhauerkunst ist ein den Frate del Piombo (noch nicht in Genua, aber seit seiner Frühzeit in Rom) durchaus charakterisierendes Symptom. In jugendlich übersteigter, jedoch noch etwas ängstlich kleinlicher Fülle zeigt es sich im Rahmenwerk des Del-Monte-Cesi-Altars in S. Caterina

<sup>8</sup> Panofsky, Grabplastik S. 97.

<sup>9</sup> Ähnliche Gedankengänge bereits bei GYRALDUS *De sepulchris et vario sepelendi ritu*, zuerst 1539 in Basel erschienen. In diesem Zeitalter reformatorischer Strenge fordert er, daß nur Fürsten und Potentaten „vel porphyreticis labris vel aheneis“ beigesetzt werden sollen.

della Ruota<sup>10</sup> und dann immer wieder im Bezirk seiner Porträts. Soweit wir sehen, ist er der erste, der es bei seinen Restaurierungsarbeiten in der Sammlung Farnese unternimmt, Bildnisköpfe der Antike in Bruststücke farbigem Gesteins einzusetzen<sup>11</sup>. Unter den eigenen Porträt-schöpfungen seines Meißels ist vorzüglich an die beiden Büstenbildnisse Pauls III. in Neapel zu erinnern, Abb. 67 u. 97; sie sind die glanzvollsten Zeugnisse dafür, welche eine Steigerung repräsentativer Wirkung der Frate durch Zusammenstellung kostbarster Gesteinsarten zu erzielen vermag. Mit dieser seiner künstlerisch wie technisch außerordentlichen Begabung ist Guglielmo della Porta Vorläufer und Wegbereiter der kommenden Entwicklung, die durch Bernini ihren Höhepunkt erreichen wird.

### *Der geplante Aufstellungsplatz*

Über den Platz, an welchem das Farnesegrab in der zuerst geplanten Gestalt eines frei stehenden Monuments in S. Pietro errichtet werden soll, sind die zeitgenössischen Berichte nicht so zahlreich, wie über das Aussehen des Grabbaues und seines Bildschmuckes. In den Jahren, in denen die Planungen für das Grabmal – und damit auch die Platzfrage – in statu nascendi waren, hat der Papst das Platzproblem wohl nur im engsten Kreise erörtert; ja es will scheinen, als sei diese Frage von ihm nur dilatorisch behandelt worden. Der Grund einer solchen Verschleppungstaktik mag darin liegen, daß der Achtzigjährige die Schwierigkeiten voraussieht und scheut, die sein mit absoluten Vollmachten ausgerüsteter Chefarchitekt des entstehenden Kirchenneubaues in dem Augenblick machen wird, in welchem er die Wünsche des Kirchenoberhauptes offiziell zur Kenntnis nehmen muß<sup>11a</sup>. Als dann nach dem Tode des Pontifex mit der Vorlage des Holzmodelles die Frage des Aufstellungsplatzes vor das Forum der Öffentlichkeit kommt, ist es in der Tat die Platzfrage, die zur tiefsten Entzweiung zwischen Michelangelo und Gu-

glielmo della Porta führt. Der ehemalige Förderer des jungen Oberitalieners, der nach Guglielmos Behauptung seinen Plan für das Grabmal mit ihm beraten hatte (Dok. IV, 2), lehnt den Platz, an dem es aufgestellt werden soll, mit unerbittlicher Entschiedenheit ab und wird die gewünschte Realisierung des Freigrabplanes für fünfundzwanzig Jahre unmöglich machen. Guglielmo, der den Plan seines Auftraggebers mit allen Kräften durchsetzen will, wird „ungeachtet der empfangenen Wohltaten“ der verbissene Gegner Michelangelos (Vasari VII, S. 225). Um es gleich zu sagen: der Frate del Piombo unterliegt in diesem Kampfe, und von seinem Bruch mit dem „Divino“ wird sich sein Selbstbewußtsein nie mehr ganz erholen, auch wenn er in seinen letzten Lebensjahren an Dosio schreiben wird: „... per quanto amor, che ha (sic) portato et porto alla divina virtù di Michel Angelo“<sup>12</sup>. Auch für Michelangelo kann die seelische Belastung nicht gering gewesen sein, zumal dieses Zerwürfnis mit dem energischen Bildhauer in die gleiche Zeit fällt, in der die „Setta Sangallesca“ gegen seine Baupläne für Neu-St. Peter mit allen Mitteln zu Felde zieht<sup>13</sup>. In diesen Wirren, die ganz Rom erregen, bleiben jedenfalls brauchbare Berichterstattungen über den Standort für das Farnese Monument ungeschrieben. So ist es verständlich, daß die spätere Forschung diese Frage entweder übergangen oder unrichtig behandelt hat<sup>14</sup>.

Die einzige zeitgenössische Quelle, die Zuverlässiges mitteilt, ist Vasari – zuverlässig deshalb, weil der Aretiner im ersten Stadium der Kontroverse über den Platz zeitweise Mithandelnder war, d. h. genau orientiert gewesen sein muß. Er berichtet darüber in der zweiten Ausgabe seiner Biographien in der Vita Michelangelos (VII, S. 225/226), geschildert aber ist ein Geschehen, das sich achtzehn Jahre früher abgespielt hat. Vom Mai bis Frühsommer des Jahres 1550 war Vasari in Rom, um dem neuen Papst zu

<sup>10</sup> Vgl. Abb. 24.

<sup>11</sup> Auf diesen Fragenkomplex kann hier nur hingewiesen werden. Das Museo Nazionale di Napoli besitzt aus Farnesebesitz einige antike Porträtköpfe, die im Cinquecento zu Büsten mit teils roten, teils gelben Gewanddrapierungen aufbereitet sind und dadurch repräsentative Reihen ergeben. Die meisten von ihnen sind bereits im Inventar von 1568 nachzuweisen, können also durchaus von dem von Paul III. bevorzugten Restaurator mit Bruststücken versehen worden sein. Das verwendete Steinmaterial ist z. T. gleicher Art wie jenes, welches der Frate del Piombo für seine Bildnisse Pauls III. verwendet hat, Abb. 67 u. 97. In Auswahl seien hier nur genannt: Faustina (Inv. Nr. 6080) – Anius Verus (Inv. Nr. 6082) – der stark überarbeitete Kopf des jugendlichen Marc Aurel (Inv. Nr. 6090) und der Kopf des Junius Bassus (Inv. Nr. 6178).

<sup>11a</sup> Die Bemerkung: „... acciochè S. Santità non habbia più molestia da costui [Michelangelo], che ogni Giorno gli fa romper il capo et non vuol lavorar l'opere cominciate ...“ bezieht sich zwar nicht auf die Angelegenheit des Grabmalbaues für Paul III., wirft aber ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis der beiden in der Zeit der Grabmalplanung. (Brief d. S. Pacini an Pier Luigi Farnese vom 5. I. 1546. Gualandi, Nuova Raccolta di lettere, II, S. 22).

<sup>12</sup> Düsseldorf Kat. Nr. 192, S. 103r, Brief vom 24. 5. 1574.

<sup>13</sup> Vasari, VII, S. 232f. / Zusammenfassende Übersicht bei Pastor VI S. 247–249.

<sup>14</sup> K. Escher, S. 319, nimmt an, daß das Freigrab „wohl unter der südlichen Quertonne von St. Peter aufgestellt werden sollte“. E. Steinmann, S. 8, bezieht sich auf Vasari VII S. 547. In der angeführten Stelle spricht der Aretiner aber nicht von der Aufstellung des von Guglielmo gewünschten Freigrabbaues, sondern von der von Michelangelo geforderten Einzelaufstellung der Bildnisstatue des Farnese. H. Siebenhüner, S. 236, vermutet als erster den richtigen Standort: „... unter dem östlichen Kuppelbogen“.

huldigen<sup>15</sup>. In diesen Monaten hatte er , „che è spesso a gli orecchi di Sua Santità“<sup>16</sup>, im Auftrage Julius' III. mit Guglielmo della Porta über die Umwandlung des Freigrabprojektes in ein Wandgrab verhandelt – ein Vorhaben, welches der Papst nach Anhören der Argumente Michelangelos befürwortete. Als Gegenleistung für ein Entgegenkommen des Frate war der Del-Monte-Papst bereit, ihm sein eigenes Grabmal in Auftrag zu geben. Als Gegenstück zu dem seines Vorgängers sollte es in der Nische des benachbarten Kuppelpfeilers seinen Platz haben. Guglielmo lehnte das großzügige Anerbieten ab, wenn es auch so scheint, als habe er in der Stille seines Studios Skizzen zu einem Wandgrab für Julius III. gemacht (Düsseldorf Kat. Nr. 14f.). Mit seiner Weigerung verlegte der Frate sich selbst den Weg zu einem zweiten großen Auftrag für S. Pietro. Die Weigerung läßt aber auch erkennen, daß Guglielmo sich unabdingbar an die Wünsche des Verstorbenen gebunden fühlt und daß selbst bei den Gegnern des Aufstellungsplanes der Wille des toten Farnese noch so viel Macht besitzt, daß weder Julius III. noch Michelangelo die Wünsche einfach vom Tisch zu fegen wagen; was wohl sicher geschehen wäre, wenn der ausgewählte Platz für das Farnese-Monument die Idee Guglielmos gewesen wäre, wie Vasari behauptet.

Nach Vasaris Angabe sollte das Grabmal „per le mani di Fra Guglielmo ... sotto il primo arco della nuova chiesa sotto la tribuna“ errichtet werden. Welcher „erste Bogen“ ist gemeint? Der Vierungsbogen zwischen den westlichen Kuppelpfeilern, der „als erster“ gebaut worden war, oder der östliche, der jenen Raumabschnitt begrenzt, welchen der Kirchenbesucher als „ersten“ durchschreitet, wenn er durch die Tür geht, die in der 1538 errichteten Sperrmauer zwischen Alt- und Neu-St. Peter ist? Die bauliche Situation des Innenraumes von Neu-St. Peter in den Pontifikatsjahren Pauls III. vermögen zwei Zeichnungen anschaulich zu machen. Die des Marten van Heemskerck ist bald nach der Inthronisation des Farnese gezeichnet<sup>17</sup>, und die andere, dem Bartolomeo Ammanati zugeschrieben, ist nach Ackerman zwischen 1559 und 1561 anzusetzen, Abb. 11 a. Beide Blätter bezeugen, daß der Platz unter und vor dem westlichen Kuppelbogen vom Bezirk des Apostelaltars der alten Basilica besetzt ist, den die „camera“ gegen Witterungseinflüsse schützen muß. Durch die anstehenden Bauarbeiten erzwungen, mußte sie bis in die Tage Clemens' VIII. erhalten bleiben.

Während seines Pontifikates hat Paul III. überhaupt nicht in Erwägung ziehen können, diesen Hauptplatz des Gotteshauses zu zerstören, um einen Freiraum für sein eigenes Monument zu schaffen. Der von Vasari genannte „erste Bogen“ muß der ostwärts gelegene sein, welcher das Tribunarund gegen das zum Eingang hin gelegene Raumkompartiment begrenzt – jenen Teil, den Antonio da Sangallo 1543/44 eingewölbt hatte<sup>18</sup>.

Unter dem Scheitel dieses Vierungsbogens hätte sich das Urprojekt des Grabmals in die Zentralbauanlage – anmaßend zwar aber gut proportioniert, und ihrer keineswegs unwürdig – eingeordnet, wie die Photomontage im Holzmodell Sangallos, Abb. 7, anschaulich zu machen versucht. Die Höhe des Denkmals würde fast der halben Höhe des Kuppelpfeilers (gemessen bis zur Unterkante des umlaufenden Gesimses) entsprechen und die Grundfläche des Monumentes würde zwischen den Kuppelpfeilern Durchgänge von je 8,50m frei lassen. In der Ost-Westrichtung hätte das Grabmal gerade die Länge der Pfeilerwände<sup>19</sup>. Allerdings würde der gesamte Zentralbau einen anderen Akzent bekommen. Die imponierende Raumwirkung des „piano di quella chiesa“ (Vasari) würde verändert, wenn zwischen dem östlichen Kreuzarm und dem Tribunarund eine Zäsur wäre – cum granulis vergleichbar einem Lettner, der Laien- und Chorraum von einander trennt. Hat Paul III., diese in künstlerischen Fragen sonst so empfindliche Persönlichkeit, einen solchen Verlust nicht bedacht oder hatte er Gründe, ihn in Kauf zu nehmen?

Von mitbestimmender, wenn nicht gar ausschlaggebender Bedeutung bei der Wahl gerade dieses Platzes werden für den Papst zwei Überlegungen gewesen sein. Einmal jene große Idee, dem Zentralbau einen Fassadentrakt vorzulegen – der Plan, den Paul III. von Antonio da Sangallo bauen lassen wollte<sup>20</sup>. Durch diesen Fassadenbau wäre die Anziehungskraft, das Gotteshaus zu betreten, zweifellos gesteigert worden, sowohl dadurch, daß dann die Kirche

18 J. Ackerman Katbd. S. 86 mit Lit. und Textbd. S. 32.

19 Die Höhe der Pilaster vom Fußboden bis zur Unterkante des Hauptgesimses bei Sangallo: 26,40m. Der Abstand zwischen den beiden in Frage kommenden Kuppelpfeilern ist 24m und die Länge ihrer Wandungen 9,57 resp. 8,68m. (Die Maßangaben nach dem Holzmodell des Labacco bei P. LETAROUALLY: *Le Vatican et la Basilique de Saint Pierre de Rome*, Paris 1882, I *Basilique de Saint Pierre*, pl. 1.1.) Für Hinweise und manches klärende Gespräch zu diesem Fragenkomplex bin ich Graf Metternich, Rom, außerordentlich dankbar.

20 Das Holzmodell Sangallos im Vatikan. Abbildung der Fassade bei Giovannoni, fig. 90; Seitenansicht und Längsschnitt des Modellbaues hat A. Labacco, der Schüler Sangallos, gestochen. Beide Blätter tragen als offiziellen Ausweis das Wappen des Farnesepap-

15 W. KALLAB, *Vasaristudien*, Wien 1908, Regesten 160 u. 162.

16 G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli 14, 15, 16*, Florenz 1839–1840; Nachdruck Turin 1961, Bd. II, S. 377, Nota.

17 Hülsen und Egger II fol. 52 r u. Textbd. S. 32.



7. Das Farnese-Freigrab im Holzmodell des Sangallo (Photomontage)

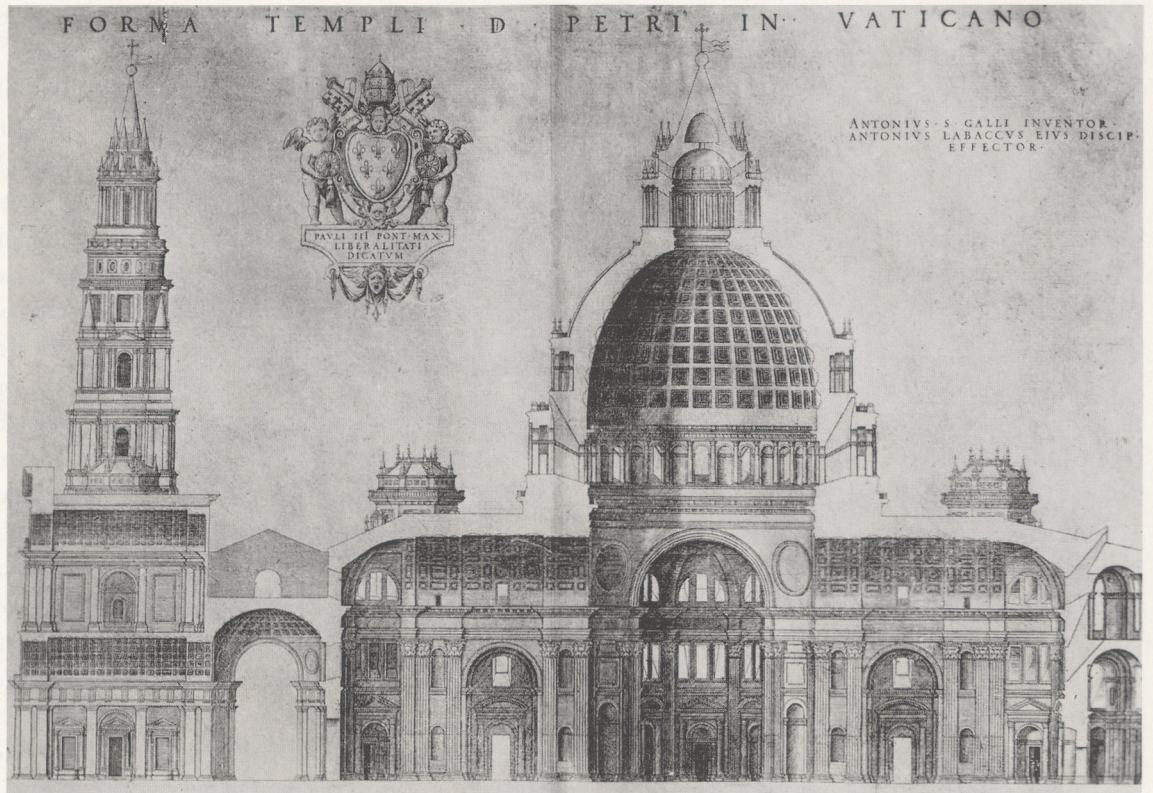
stes. Das Modell wurde bereits im Jahre 1539 zu bauen begonnen (Pastor V S. 801 Anm. 5) und beim Tode des Architekten war das ganze Projekt in der endgültig gewünschten Gestalt fertig. Die Fertigstellung wird u. a. dokumentiert durch eine recht selten anzutreffende Medaille, die „ANNO XIII“ [1547] datiert ist. Die Medaille nicht bei Armand. Ein Bronzeexemplar des geprägten Stückes, Ø 40 mm, in Weimar, Goethe-Nationalmuseum (Kat. Schuchardt II S. 80 Nr. 258):

Av. PAULUS · III · PONT · MAX · AN XIII Brustbild nach rechts, barhäuptig. Auf der Pluvialebordüre Petrus und Paulus stehend. Perlrand.

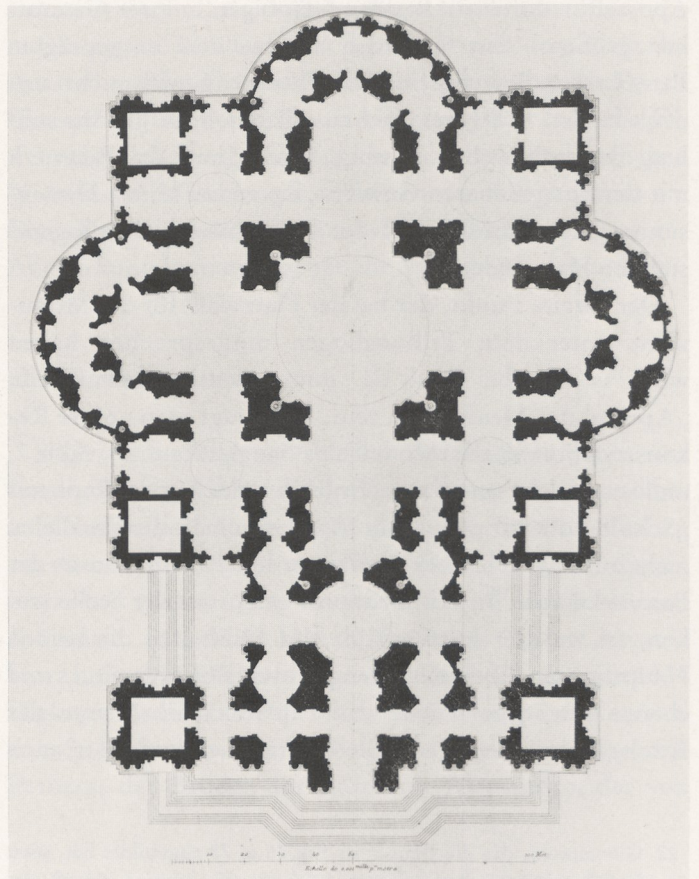
Rs. Fassade von St. Peter nach dem Modell des Sangallo. Im Abschnitt: PETRO APOST · PRINC / PAULUS · III · PONT / MAX. Perlrand.

Die Komposition in Weimar ist Vorlage für das zum Heiligen Jahr noch mit dem Brustbild Pauls III. geprägte Stück, dem man öfter begegnet. Ein Exemplar dieser Zweitfassung (Armand III, 228H) in Silber, Ø 415 mm, in der Staatl. Münzsammlung München und dort 1973 in der Ausstellung *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen* unter der Kat. Nr. 344 verzeichnet. Die Abänderungen zur Medaille von 1547 sind gering: Im Avers statt „AN XIII“ die neue Datierung „AN.XVI.“ und auf der Bordüre des Pluviale statt der zwei Apostelfiguren eine Darstellung der Öffnung der Porta Santa durch den Papst in Begleitung eines großen Gefolges. Im Revers mit der Sangallofassade von S. Pietro oben die Umschrift: AN – IOBI – LAEO – M.D.L. Im Abschnitt: PETRO · APOST · PRINC · C.

8. St. Peter, Holzmodell  
des Antonio da  
Sangallo, Längsschnitt  
(nach Labacco)



außer dem Eingang in der Mitte auch Seitenzugänge von Norden und Süden bekommen hätte, als auch vor allem dadurch, daß die Gläubigen vom Eintritt bis zum Grabe des Apostelfürsten geraden Weges durch eine Mehrzahl von Raumabschnitten geführt worden wären, in denen sich die Bereitschaft zur Anbetung zunehmend intensivieren müßte, Abb. 8 und 9. Der Gang der Kirchenbesucher vom Hauptportal durch die offene Vorhalle und den Ostarm des Hauptbaues wäre zu einem sehr betonten *Weg der Vorbereitung* geworden<sup>21</sup>. Am Ende dieses Weges, unmittelbar vor dem Betreten des Tribunarunds, will dann der Pontifex Maximus in höchst eigener Person als Pantokrator in aeternum jeden Pilger *einzel*n noch einmal ansprechen. Er empfängt ihn wie in einer Privataudienz mit persönlichem Segensgruß und sagt ihm mit seiner Grabinschrift väterlich mahnende Worte, die auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinweisen (Dok. XXXII).



9. St. Peter, Holzmodell des Antonio da Sangallo, Grundriß  
(nach Letarouilly)

21 Daß diese Strecke als bewußter „Weg der Vorbereitung“ gewertet werden darf, bezeugen jene vier überlebensgroße Statuen aus Stuck, die Paul IV. im Frühjahr 1556 von Guglielmo della Porta für vier Nischen des Mittelschiffes unmittelbar vor dem Tribunarund schaffen ließ. Aus der Feder des Bildhauers selbst wissen wir, daß die Statuen Vorläufer der Propheten darstellten, „... per essere i primi che profetecorno l'advenimento di Jesù Cristo“. (Düsseldorf Kat. Nr. 226) / W. Gramberg, Propheten, S. 79 ff., Taf. 18 u. 19).

So wünscht der Farnese auch noch nach seinem Tode im Dienst der Kirche weiterzuwirken. Für ihn wiegt die Verpflichtung des Amtes schwerer als die künstlerische Wirkung des Raumes, um die Michelangelo kämpft.

Ob bei dem Gedanken: „Weg der Vorbereitung“ bei Paul III. eine Wiederaufnahme von Gebräuchen des Altertums mitgesprochen hat, ist nicht zu beweisen. Wahrscheinlich aber ist dem so, hatte doch Gyraldus soeben (1539) daran erinnert, daß „die Alten ihre Grabmale neben den Straßen hatten, wodurch die Vorübergehenden ... und die Nachgeborenen daran erinnert werden können, daß auch sie sterblich sind und man rechtschaffen (recte et sancte) leben müsse.“ (De vario sepelendi ritu libellus, Opera omnia Spalte 698 und S. 704).

Nur mit gebührender Vorsicht sei auch die Frage angeschnitten, ob wohl Paul III. zeitweise die Absicht hatte, so wie das Ende des Vorbereitungsweges auch den Anfang durch die Gegenwart seiner Persönlichkeit zu akzentuieren. Auf den Sangallozeichnungen Uff. Dis. Arch. 67 und 70 ist – bisher ungeklärt – die Sitzstatue eines Papstes mit dem Gestus des Urbi-et-orbi-Segens eingetragen<sup>22</sup>. Ihr Platz ist das Kuppeldach der von Sangallo geplanten Vorhalle. Von dort würde der oberste Priester der römisch-katholischen Christenheit die dem Grab des Apostelfürsten zustrebenden Gläubigen in ihrer Gesamtheit grüßen – ein Gedanke, der bei dem ausgeprägten Pantokrator-Bewußtsein des Farnese gewiß nicht undenkbar ist. Schwerer nachzuvollziehen ist die Vorstellung der technischen Lösung. Wie könnte das Bildwerk mit dem ungeheueren Gewicht, das es bei seinen Dimensionen haben müßte, auf der frei schwebenden Kuppel stabilen Halt finden?

Der zweite Punkt, der bei der Platzwahl für das Monument unter dem Tribunabogen mitgesprochen haben wird, ist das bei Paul III. immer wache Bewußtsein, „Apostel der Heiden“ zu sein. Überträgt man unsere Rekonstruktion in das Modell des Sangalloraumes, Abb. 7, und vergleicht man das Ergebnis dann mit Raphaels „Schule von Athen“, Abb. 10, so scheinen die Parallelen nicht zufällig. Die über drei Meter hohe Bronzestatue des Farnese würde im Kirchenraum genau an der Stelle stehen, an welcher im Gemälde des Urbinaten die beiden Hauptfiguren über der Menge ihrer Zuhörer sind, und ebenso wie dort würde das Papstbild die Menge der Kirchgänger überragen. Gleichartig hier und dort auch

der Architekturprospekt: Die tonnengewölbte Halle mit ihren durch Pilaster gegliederten Wänden und dahinter die in hellerem Licht liegende Tribuna mit den drei Fensteröffnungen im Tambour. Wenn das nicht Zufälligkeiten sind, so muß im Willen Pauls III. zum visuell Gleichartigen ein inhaltlicher Bezug beabsichtigt gewesen sein.

Wer die beiden Hauptpersonen nach dem Willen Raphaels sind, vermag sein Fresko selbst nicht mehr zu beantworten, weil die Namen der beiden Männer lediglich durch die Titel der Bücher, die sie halten, angezeigt werden. Diese Beschriftungen aber sind, wie man weiß, später hinzugefügt: „Timeo“ und „Etica“ stehen heute für „Platon“ und „Aristoteles“<sup>23</sup>. Für das Zeitalter Pauls III. kann allein der Stich des Mantuaners Giorgio Ghisi die Streitfrage beantworten, worauf bereits Herman Grimm aufmerksam gemacht hat. Der Stich, Abb. 10, ist 1550 datiert, und der Vermerk „CUM GRATIA ET PRIVILEGIO P[ER] AN[NOS] 8“ unterstreicht, daß die hier gegebene Bilderklärung die vom Vatikan vertretene, offizielle Auslegung ist. Die erklärenden Worte stehen auf einer Schrifttafel in der linken unteren Ecke und lauten in H. Grimms Übersetzung: „Der Apostel Paulus, von Philosophen der epikuräischen und stoischen Lehre auf den Marktplatz von Athen geführt, spricht den Zuhörern über jenen einzigen und wahren Gott, den sie nicht kennen. Der Apostel verurteilt ihren Götzendienst, ermahnt zur Besinnung und weist auf den Tag des jüngsten Gerichtes und der Auferstehung hin, der durch Christum kommen wird“ (Originaler Text: Abb. 10 und Anhang Z Nr. 3).

Im Pontifikat Pauls III. – und gerade zum Anno Santo mit seinem großen Zustrom von Pilgern – wird also mit betonter Eindeutigkeit bekannt gemacht, daß es der Apostel Paulus ist, der auf Raphaels weltberühmtem Gemälde dargestellt ist und in Antithese zur Philosophielehre des Altertums mit den Heiden über den Christengott spricht. Demnach ist die Annahme wohl kaum abwegig, daß der Farnese bei der Bestimmung des Platzes für sein Grabmonument auch in rein optischer Beziehung an eine Parallele von sich selbst zum Apostel zu erinnern wünscht.

Bis zu diesem Punkte sind die Planungen für das Grabmal gediehen, als der Pontifex die Augen schließt. Das Monument ist ausführungsfähig. War in diesem ersten Sta-

22 Giovannoni, der die Blätter als Fig. 76 u. 78 abgebildet hat, setzt ihre Entstehung in die Jahre 1520/1521. Sie können jedoch erst zum Vorhallenprojekt Pauls III. gehören, also nicht vor ca. 1539 entstanden sein.

23 Vielleicht geht die Auslegung auf Vasari zurück, der sie in der ersten Vitenausgabe niedergeschrieben hat und in der von 1568 (Bd. IV, S. 331) wiederholt. Eindringlicher Überblick dieses Fragenkomplexes, der bei den Forschern des 19. Jahrhunderts viel Für und Wider ausgelöst hat, u. a. bei HERMAN GRIMM, *Das Leben Raphaels von Urbino, Italienischer (sic) Text von Vasari mit Übersetzung und Commentar*, Berlin 1872, S. 200 ff.

10. Giorgio Ghisi, Raffaels Schule von Athen, Stich von 1550 (s. Anhang 3, Z. 2)



dium der Farnesepapst selbst die geistig lenkende Kraft, so müssen nun die Mitglieder der Baukommission, der Berater Annibale Caro und der Bildhauer diese Aufgabe übernehmen, um das erarbeitete Konzept in die haptische Realität zu übersetzen. Für Guglielmo della Porta bleibt das Leitbild für immer der Wille seines hohen Auftraggebers. Nach seinem Wunsche wird er die Aufgabe – wenn auch in reduzierter Gestalt – am Ende des eigenen Lebens vollendet sehen.

#### DIE JAHRE 1550 – 1553

Als nach dem Tode Pauls III. an die Realisierung seiner Grabmalpläne gegangen werden soll, stellen sich dem Unternehmen Hindernisse gravierenden Ausmaßes entgegen. Zum ersten sind es die politischen Differenzen zwischen dem neuen Papst und dem Haus Farnese (Herzogtum Parma, Bündnis des Ottavio Farnese mit Heinrich II. von Frankreich usw.), die auch das Schicksalsschiff des Haupterben, des Kardinals Alessandro, in „acque cattive“ treiben. Ihm werden sowohl von Karl V. als auch von Julius III. ein Großteil seiner Pfründen und Vergünstigungen entzogen, und er muß für einige Zeit als Kardinallegat nach Avignon gehen<sup>24</sup>. So ist er aus persönlichen wie pekuniären Gründen gezwungen, sich in allen den

Grabbau betreffenden Fragen zurückzuhalten. Von seinen Mittelsmännern in Rom zwar ständig auf dem Laufenden gehalten, ist aber seine Rolle vorerst mehr passiv sich orientierend, als aktiv das Werk fördernd.

Das zweite Hindernis ist die Frage nach dem Platz der Aufstellung des Grabmals; es unterbricht über die Pontifikatsjahre Julius' III. hinaus bis zum Jahre 1574 die Errichtung des Freigrabbaues durch den grundsätzlichen Widerstand Michelangelos, mitten im Kirchenraum ein Freigrab aufzustellen. Bevor jedoch diese Hemmnisse zur Auswirkung kommen, gehen die Vorarbeiten weiter.

#### Die Baukommission

Sogleich nach dem Ableben des Farnese wird eine Kommission gebildet, die die Bauarbeiten lenken und beaufsichtigen soll. Ihr gehören durchweg Persönlichkeiten an, die mit den Plänen und Wünschen des Verstorbenen besonders vertraut gewesen sein müssen<sup>25</sup>. Zunächst zwei Kardinäle aus dem Hause Farnese: Guido Ascanio Sforza, Graf von Santafiore, Enkel Pauls III. und seit 1534 Diakon-Kardinal von SS. Vito e Modesto, später Kardinal von S. Eustachio und S.M. in Via Lata; und Ranuccio Farnese, der Bruder des Kardinals Alessandro, der von

24 LITTA, *Famiglie Celebri* ... III, Famiglia, Farnese, Text zu Taf. XIII / Pastor VI S. 97–105.

25 Für die folgende Namensliste ist, sofern nicht anderes vermerkt ist, einzusehen: Düsseldorf Kat. Nr. 193–195 / Cadier S. 59 u. S. 82 / Pastor V und VI nach den Namensregistern.

Paul III. zum Erzbischof von Neapel und 1545 zum Kardinal Sant'Angelo erhoben wurde. Dann Marcello Cervini, seit 1539 Kardinal von Santa Croce in Jerusalem. Er ist als Protonotar langjähriger Mitarbeiter Pauls III. und einer der Erzieher Alessandros gewesen. Im Jahre 1555 wird er als Marcellus II. die Tiara für 22 Tage tragen. Ferner Bernardino Maffei, erster Sekretär Pauls III., dem der Papst noch im Todesjahr († am 8.4.1549) die Würde eines Kardinals von S. Ciriaco verliehen hat. Schließlich Curzio Frangipani, „Mastro di Casa“ des Kardinals Alessandro und „Cancellarius Urbis“ (†1555). Er kann als „Schatzmeister“ der Kommission bezeichnet werden, ob er aber offiziell der Kommission angehörte, ist fraglich. Guglielmo und später ihm folgend auch Teodoro della Porta zählen ihn zu den „Ill. mi Sign. Deputati“ (Dok. XXVI, 2).

Ob ein gewisser „Monsignore Figliucci“ der Kommission zuzurechnen ist, bleibt ungewiß. Der Name taucht im Zusammenhang mit den Arbeiten für das Paulsgrab erst in einer Liste der „Deputati di detta sepoltura“ auf, die Teodoro della Porta in seiner Eingabe von 1602 zusammengestellt hat (Dok. XXVI, 2). Ob Fabio Vigili, Bischof von Spoleto und Brevensekretär Pauls III., gemeint ist? Nichts als der phonetische Gleichklang der Namen läßt darauf schließen, aber immerhin ist er es, welchen Annibale Caro im Jahre 1550 in Frage der Themen für die Mamorallegorien um Rat fragt (Dok. II, 6).

Gewiß keine Kommissionsmitglieder – nichtsdestoweniger wichtige Mitarbeiter in den Angelegenheiten der Grabmalentstehung – sind: Annibale Caro, 1543–1547 im Dienste des Pier Luigi Farnese, von 1547 bis zu seinem Tode im Jahre 1566 Sekretär des Kardinals Alessandro<sup>26</sup>; Antonio Elio, Bischof von Pola und Patriarch von Jerusalem, Sekretär Pauls III. und später der Päpste Marcellus II. und Paul IV. (Pastor V, S. 863, Nr. 84 und VI, S. 406); Monsignore Rufino, ein Verwandter der Farnese (die Mutter des Pier Luigi F. war eine Rufina).

### *Das Libro de conti*

Unmittelbar nach dem Hinscheiden des Farnese – genauer gesagt am 17. November 1549, sede vacante – werden zehntausend scudi zur Errichtung des Monumentes bewilligt. Die Summe wird dem Tesoro der Engelsburg

entnommen (Pastor V, S. 676) und dem Bankhause Saroli (Savoli) anvertraut. Dieser Betrag hat jedoch die Kosten bei weitem nicht gedeckt. Bereits am 1. Mai 1553 schreibt Guglielmo seinem neuen Bauherrn, dem Kardinal Alessandro, er habe der Baukommission mitteilen müssen, daß die Ausgaben für das Grabmal, ohne seinen eigenen Lohn einzubeziehen, etwa 400 scudi über das Grundkapital hinausgehen würden (Dok. V, 5); und nach manchem Hin und Her (von dem man heute nicht mehr sagen kann, ob es von Neidern ausgestreut wurde oder Tatsachen entsprach) berichtet im April 1554 Annibale Caro mit Entsetzen, daß die im November 1549 eingezahlten 10000 scudi nicht „oro in oro“ sondern „in moneta“ eingezahlt worden seien (Dok. VIII). Immerhin scheinen Restbeträge dieses Zehntausend-Scudi-Kontos – wenigstens nach der Meinung Guglielmos – noch Mitte des Jahres 1557 vorhanden gewesen zu sein, wie die Aufstellung des Frate del Piombo über die an den Architekten Gelanti gegebenenfalls zu zahlenden Beträge vermuten läßt (Dok. XII). Die späteren Kosten für das Monument, „AERE PUBLICO INCHOATUM“, trägt der Kardinal Alessandro Farnese „ADIECTA DE SUO PECUNIA“, wie die schöne Medaille auf die Vollendung des frei stehenden Grabmals vom Jahre 1575 aussagt, Abb. 16.

Über die Eingänge und Ausgaben ist ein „Libro de conti dell' opera della sepoltura santa memoria di Papa Paulo terzo Farnese ...“ geführt worden, dessen Überwachung vermutlich dem Curzio Frangipani anvertraut war. Das Original ist verloren, aber es hat sich eine „Copia“ im Farnese-Archiv erhalten<sup>27</sup>. Die Eintragungen laufen vom 12.4.1550 bis zum 6.8.1555 – d.h. bis ins Todesjahr des Curzio Frangipani und bis zur Fertigstellung des Sockels für die Einzelaufstellung der Papststatue, mit der die Grabmalfrage gelöst zu sein schien. Diese Kopie des Kontobuches ist heute eine der Hauptquellen über den Arbeitsablauf in der ersten Phase der Baugeschichte des Monumentes (Dok. III).

Eine Kontoführung des Guglielmo muß ebenfalls vorhanden gewesen sein. Notizen darüber haben sich in seinen Briefentwürfen an den Monsignore Rufino und den Kardinal Alessandro erhalten (Düsseldorf Kat. Nr. 193–195). Allerdings ist nicht zu verschweigen, daß

<sup>26</sup> Zusammenfassendes über das Leben und die Persönlichkeit des Annibale Caro bei Pastor V S. 728 / K. FREY, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, München 1923, I, S. 171 ff.

<sup>27</sup> Die Abschrift hat sich vermutlich Teodoro della Porta, Sohn und Erbe Guglielmos, nach seinem Mündigwerden anfertigen lassen, da das Original des Kostenverzeichnisses zur Abrechnung über die Restkosten für das Grabmal in die Hände der Farnese gegeben wurde. Nach mehreren gütlichen Versuchen des Erben kam es um 1604 zu ernsthaften Auseinandersetzungen über die Zahlungen. Auskunft darüber geben Teodoros Schriftsätze vom Oktober 1602 und vom 28. September 1604 (Dok. XXVI und XXVIII).

dem Frate del Piombo eine genaue Buchführung nicht sehr gelegen zu haben scheint. Schon vom 1. Mai 1550 ab muß Vignola, der neue Bauleiter des Palazzo Farnese, die Ausgaben für das Paulsgrab gegenzeichnen (Dok. III, Eintragungen ab 31.5.1550), und vor dem 5.8.1551 war sogar ein „Ministro Camerale“ in der Fonderia erschienen und hat „domandato molto fiscalmente dei danari di questa sepoltura“ (Dok. IV, 13).

### *Die Einwände gegen das Modell*

Bald nach dem Bekanntwerden jenes Holzmodelles, welches wir zu rekonstruieren versucht haben, werden – obwohl es „fast allen, die es gesehen haben, gefällt“ (Caro) – Stimmen laut, die Einzelheiten beanstanden. Man bemängelt die zwei „casse“ vor den Langseiten des Denkmals, da es sich hier ja nur um die Ruhestätte eines Toten handle. Weiter wird gerügt, daß die Hermenpila-ster durch die vor ihnen liegenden Marmorskulpturen überschritten werden, und außerdem wird es bedauert, daß die Grabkammer nicht zugänglich sei, so daß man den kostbaren, antiken Sarkophag nicht sehen können. Solchen Einwänden hat sich der Frate nicht verschlossen, denn Caro referiert weiter, daß „Fra Guglielmo ricorresse il suo modello e dice aver trovato modo d’accomodare ogni cosa“. Der Bildhauer legt eine kolorierte Zeichnung mit seinen Besserungsvorschlägen vor, die aber auch nicht befriedigen. Der Türdurchbruch, den er, wie wir meinen, an der rückwärtigen Schmalwand seines Freigrabbaues plant, hatte nicht „quella maestà, che si richiede a l’opera ... massimamente che di fuori si scende e di dentro si monta“ (Dok. II, 2–3; vgl. a. Dok. IV, 9). Die Tür zur Grabkammer konnte wohl infolge der über ihr geplanten Inschrifttafel mit den bekrönenden Jahreszeiten-Skulpturen nicht die erforderliche Höhe erhalten, wenn sie nicht bis unter das Niveau des Fußbodens heruntergezogen wurde.

Auf Veranlassung des Kardinals Alessandro wird dann noch im gleichen Jahre 1550 ein Grabmalentwurf von der Hand des Architekten und Festungsbaumeisters Francesco Paciotto durch Caro an die Baukommission weitergeleitet. Es scheint, daß dieser Gegenvorschlag eine bessere Lösung des Kapellenzuganges resp. der Sichtbarmachung des Papstsarkophages gebracht hat, wie aus Caros kurzer Beschreibung zu schließen ist. Mehr kennen wir nicht von ihm. Das Blatt wurde an den Kardinal Santa Croce zur Beurteilung geschickt und schon im August 1551 scheint es nicht mehr aufzufinden gewesen zu sein (Dok. II, 1 u. 4).

All diese Einwände beruhen letzten Endes auf Nörgeleien anonymen Widersacher. Den entscheidenden, folgeschwersten Widerstand gegen die Ausführung des Urprojektes leistet, wie gesagt, Michelangelo. Der vor dem Tode des Papstes anscheinend nur latente Widerstand des Chefarchitekten von S. Pietro tritt nun offen zutage. Wie er für das Juliusgrab den eigenen Freigrabplan von 1505 verworfen und den Entwurf von 1516 als Wandkomposition angelegt hatte, so kann er auch für den Farnese nie und nimmer ein frei im Kirchenraum stehendes Grabmal zulassen. Für ihn ist – entgegen den Gedankengängen, welche bei Paul III. für die Wahl des Platzes bestimmend waren – das künstlerische Moment entscheidend. Die groß gesehene Einheit des Zentralbaues muß aufs empfindlichste leiden, wenn die Tribuna vom Ostarm durch eine mächtige Zäsur abgetrennt wird.

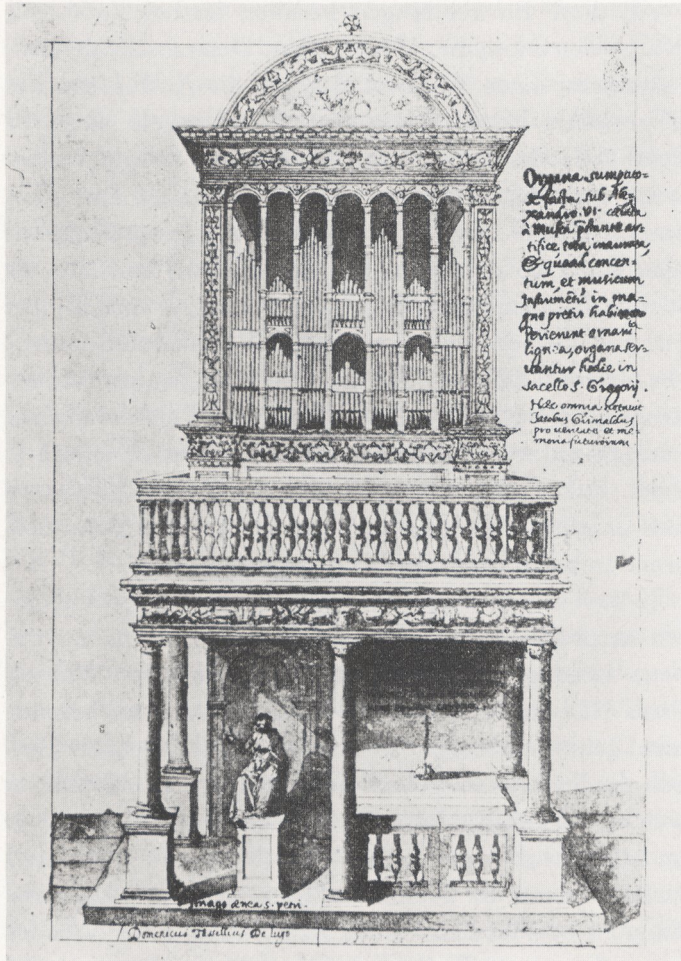
In dem nun zwischen Michelangelo und Guglielmo offen ausbrechenden Zwist setzt Buonarroti eine andere, neue Lösung der Platzfrage durch, und der Wunsch Pauls III., ein Prachtmonument in St. Peter zu bekommen, geht vorerst nicht in Erfüllung. Seine Gebeine bleiben in dem aus Ziegelsteinen aufgemauerten Grabe, in welchem sie nach seinem Tode niedergelegt waren – d. h. im Mittelschiff von Alt-St. Peter „nahe der Orgel“ und nicht weit von der Trennwand zum Neubau<sup>28</sup>. Auf diese Tatsache bezieht sich Vasaris Bemerkung in der Vita des Leone Leoni anlässlich der Arbeiten für das Farnesegrabmal: „... ma il tutto non poi messo in opera per le cagioni che son detto nella Vita di Michelagnolo“ (VII, S. 548).

### DIE JAHRE 1553 – 1574

### *Die Einzelaufstellung der Papststatue*

Schon jener erste Vorschlag, das Paulsgrab in einer Kuppelfeilearnische aufzustellen, über den Vasari im Frühjahr 1550 mit Guglielmo verhandelt hatte, ging auf Michelangelo zurück. Nachdem diese noch gütliche Anregung am Starrsinn des Frate gescheitert war, lehnte es der Chefarchitekt ganz ab, ein Grabmonument für den Farnese in Neu-St. Peter zuzulassen. Jetzt regt Buonarroti an, „se ne facesse uno altare e non sepoltura“. Er will die Mitglieder der Baukommission überreden, „che si faccia solamente un nicchio, e vi si metta dentro quella statua del Papa di bronzo con la sua iscrizione e non altro, per

28 Alphanus-Plan Nr. 42 / Alphanus-Cerrati S. 63 mit Anm. 1 und S. 90 / Dok. XXXII.



11. Domenico Tasselli, Petrus-Statue unter der Orgel Alexanders VI., Rom, Archivio Capitolare di S. Pietro

modo che parera un Giudice di Campidoglio“. Im Klartext heißt das, daß er im Kirchenraum selbst nur ein denkmal-ähnliches Memento an den Farnesepapst zulassen will, durch welches entweder seine religiösen Kräfte oder seine staatsmännischen Fähigkeiten zum Ausdruck gebracht werden sollen. Um sich für diesen Plan der Zustimmung des Bauherren zu vergewissern, schaltet er auch einen „agente“ des Kardinals Reginald Pole ein<sup>29</sup>. Die angeführte Passage solcher Gedanken Michelangelos steht in Caros Brief an den Bischof von Pola vom August 1551 (Dok. IV, 11). Als seinen eigenen Gedanken fügt Caro hinzu, ob es nicht in der Tat besser wäre, nur die Statue mit ihrer Bronzebasis aufzustellen ohne die „architettura che sia di tanta altezza...“. Am Schluß des Briefes

29 Düsseldorf Kat. Nr. 225 u. 226. Die Briefentwürfe sind erst um 1569 geschrieben. Der Bildhauer nennt in ihnen das, was Caro früher als „nicchio“ bezeichnet hat, „capella“ (sic). Soweit wir sehen, haben weder Michelangelo noch Caro jemals von einer Kapelle für das Paulsgrab gesprochen.

empfiehlt er dem Bischof, dem Kardinal Santa Croce nahezu legen, die Genehmigung zum Guß der Statue möglichst schnell zu erwirken, damit nicht noch mehr Schwierigkeiten von der gegnerischen Seite kommen können (Dok. IV, 11, 12, 16).

Michelangelos Vorschlag ist im ersten Augenblick befremdend. Die Frage nach dem Platz der Grabliege ist überhaupt nicht angeschnitten, und die Absicht, die Bronzestatue ohne Dekor aufzustellen, könnte als der Wille gewertet werden, das Ansehen des Farnese im Gedächtnis der Nachwelt zu schmälern. Vermutlich aber haben sich bei ihm Gedanken Tridentiner Geisteshaltung niedergeschlagen. Bereits 1539 hatte Gyraldus in seinem „De sepulcris et vario sepelendi ritu“ gefordert, die Begräbnisplätze mit weniger Hinweisen auf die weltlichen Ruhmestaten der Verstorbenen auszustatten und ihre Leichen in die Erde zu betten. Derartige reformierende Gedanken beschäftigen auch 1563 das Konzil. Unter der treibenden Kraft des Carlo Borromeo wirken sie sich besonders in Oberitalien aus<sup>30</sup>.

Während der Frate den alsbald genehmigten Guß der Bildnisstatue durchführt, siegt der Terribile im Streit um die Freigrabanlage. Er setzt die Aufstellung der Papststatue als Einzelwerk durch, und am 1. Mai 1553 schreibt Guglielmo seinem Dienstherrn voller Zorn: Michelangelo lache sich ins Fäustchen, ein so wichtiges Werk an sich gerissen zu haben (Dok. V, 4).

Die Bronze erhält nur ein Postament mit Namensinschrift. Die Form des Sockels für dieses Pro-memoria ist nur zu vermuten. Möglicherweise ähnelte sie dem jener berühmten, mittelalterlichen Sitzstatue des Hl. Petrus, welche noch im Jahre 1545/46 – bedingt durch die Abräumarbeiten in Alt-St. Peter – von Paul III. im alten Kirchenbau unter die Orgel Alexanders VI. versetzt worden ist, Abb. 11<sup>31</sup> und im Neubau gegenüber dem Platz, welchen die Sitzstatue Pauls bekommt, am nordöstlichen Kuppelfeiler im Mittelschiff aufgestellt werden wird.

Der Platz, an welchem die Farnese-Statue stehen wird, liegt zum Zeitpunkt, an dem Guglielmo im Mai 1553 seinen wütenden Brief an den Kardinal schreibt, noch nicht fest. Erst am 25. November d. J. kann Caro dem Kardinal in einem Lagebericht mitteilen: „Il situ de la sepoltura“ (die Bezeichnung „sepoltura“ bleibt weiterhin durchweg

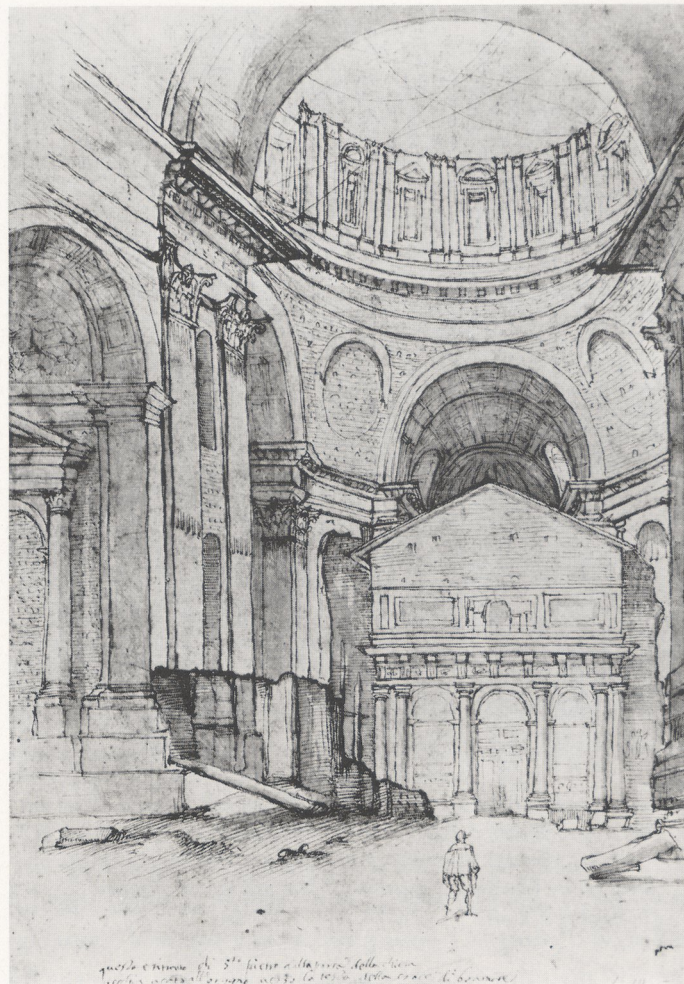
30 KATHRYN B. HIESINGER, The Fregio-Monument. A study in Sixteenth Century Tomb-Monuments and Catholic Reform, in *Burl Mag*, 1976, S. 283–293.

31 Alphanus Plan I Nr. 42, Abbildung nach Alphanus-Cerrati Fig. 5 neben S. 80. Zur Datierung der Aufstellung der Petrusstatue unter der Orgel Alexanders VI. siehe ebendort S. 44, Anm. 2 und App. 42 auf S. 187.

gebräuchlich) „fu risoluto dal Reverendissimo S. Croce insieme con Michelangelo, che fosse ne la cappella del Re ne l'entrare a man manca con disegno che dirimpetto ve n'abbia da stare un altro Pontifice“ (Dok. VII). Caros Ortsangabe ist vage, konnte von ihm aber kaum anders formuliert werden. Der Rundbau am südlichen Querarm von Alt-St. Peter mit der Cappella del Re [di Francia] wurde schon 1545/46 abgebrochen<sup>32</sup>. Caro mußte die zwar nicht mehr zutreffende aber noch geläufige Ortsbezeichnung benutzen. Den Nachgeborenen jedoch vermag seine Angabe nur anzuzeigen, daß Guglielmos Bronze im oder am südlichen Kreuzarm linkerhand vom Zugang von der Tribuna ihren Platz erhält<sup>33</sup>.

Die genaue Bezeichnung des Aufstellungsplatzes ist – wie die für das Urprojekt – Vasari zu verdanken. Er hat das Bildwerk noch vor der Drucklegung seiner zweiten Vitenausgabe in Neu-St. Peter stehen sehen und schreibt: „La quale [statua] è posta sotto i primi archi che reggono la tribuna del nuovo San Pietro ...“ (VII S.547). Er spricht also hier von „Bogen“ nicht wie beim Urprojekt im Singular sondern im Plural, und er spricht auch nicht von „Bogen unter der Tribuna“ sondern von „Bogen, welche die Tribuna unterstützen“ bzw. tragen. Das sind die beiden Gurtbögen, welche die Last der Kuppelkonstruktion zwischen den beiden Pfeilern mitzutragen haben. Unter diesem Bogenpaar, und zwar am Pfeiler gegen die „Cappella del Re“ hin, vor den zugehörnden beiden Pilastern, stand die Paul-Statue. Das ist die Stelle, die Caro mit „Cappella del Re ne l'entrare a man manca“ bezeichnete. Es ist auch der Platz, an welchem in der von Noach gefundenen Zeichnung die Beschriftung eingetragen ist: „Loco dove sta di presente la sepoltura“, Abb.12<sup>34</sup>.

Die Aufstellungsarbeiten sind, wie Caro uns wissen läßt, im April des Jahres 1554 in vollem Gange. Damals sagte man „i mischi a furia, tanto che pensiamo fra due o



11 a. B. Ammanati? Neu-St. Peter um 1560, Hamburg, Kunsthalle (s. Anhang 3, Z. 3)

tre mesi cominciar a gittar i fondamenti per la sepoltura, perchè facendosi difficoltà, come dubito, per la traversia di Michel Angelo ...“ (Dok. VIII). Trotz solcher Eile ist die Aufstellung erst fünf Jahre später abgeschlossen. Am 26.6.1559 schreibt Tommaso Cavalieri dem Kardinal von Sant'Angelo nach Parma: „Die Statue des Papstes ist endlich enthüllt“ (Dok. XIV).

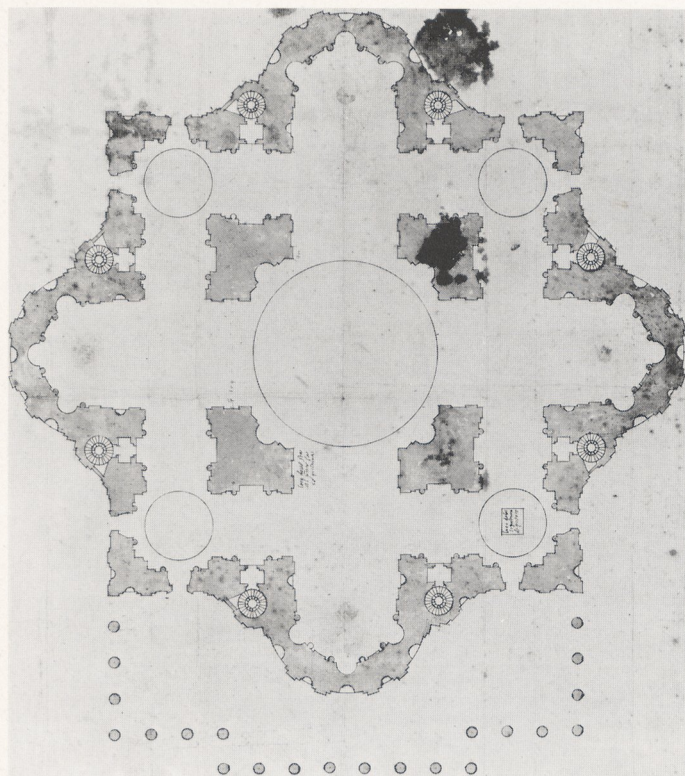
Warum dieses langsame Vorwärtstkommen, nachdem der Platz festgelegt und die Hauptsache, die Bronzestatue, seit dem Frühsommer 1553 fix und fertig ist? Und was meint Caro mit den „difficoltà per la traversia di Michelangelo“? Die Erklärungen sind bei Guglielmo della Porta zu suchen. Er vermag sich nicht damit abzufinden, daß das von Paul III. und ihm ausgearbeitete Grabmal-Projekt völlig zunichte gemacht wird und sucht zu retten, was zu retten möglich ist. Er will das *Denkmal* in ein *Grabmal* umgestalten.

Erste Hinweise dafür gibt Caros soeben zitierte Bemerkung vom April 1554, daß man in zwei bis drei Monaten beginnen könne, die Fundamente auszuheben. Mit dieser

32 K. FREY, Zur Baugeschichte des St. Peter, in: *Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen*, Beiheft zu Bd. XXXIII, 1912/13, S.78ff. u. S.116.

33 Caros Angaben haben die Forschung zu irreführenden oder verworrenen Annahmen verleitet. K. Escher, S.314, schließt aus ihnen: „Es handelt sich um die Nische des südöstlichen Kuppelpfeilers ...“, sagt dann aber auf S.320 „... die Statue Pauls III., die dann unter dem Bogen aufgestellt wurde, der das südliche Kuppelpfeilerpaar mit einander verbindet.“ E. Steinmann, S.6–7, bezieht sich zunächst auf Michelangelos Willen, daß „das Denkmal in der Kapelle des Königs von Frankreich aufzustellen sei“ und dann S.8 – in falscher Deutung der Ortsangabe Vasaris –: „Die Bronzestatue des Papstes wurde wahrscheinlich sofort nach ihrer Fertigstellung im Chor der neuen Kirche aufgestellt, an eben dem Platz, wo Fra Guglielmo das ganze Denkmal aufzurichten wünschte.“

34 A. Noach: S.376 ff.



12. Unbekannter Bauzeichner um 1574/75, Grundriß von St. Peter mit den Eintragungen des derzeitigen Standplatzes der Statue Pauls III. und Vorschlag zur Aufstellung als Freigrab. Windsor Castle, Royal Library. By Gracious Permission of Her Majesty the Queen (s. Anhang 3, Z. 4)

Aussage zusammengesesehen, erhalten die Zahlungen Bedeutung, welche im Libro de conti vom 20.12.1553 bis zum 6.8.1555 „a bon conto del quadro“ in einer Gesamthöhe von nicht weniger als zweitausendeinhundert scudi verbucht worden sind. Die Kosten für einen Sockel der Bildnisstatue und dessen Fundamentierung können unmöglich so hoch gewesen sein. Sie müssen Beträge enthalten, die für eine größere Fundament-Zone notwendig waren. Das deutet darauf hin, daß Guglielmo auch eine Kammer für den Sarkophag schaffen will, die aber bei den vorliegenden Gegebenheiten unter dem Niveau des Fußbodens liegen muß. Eine solche Vermutung wird gestützt im Entwurf zur Aufstellung der Gesamtkosten des Grabmals, den er aber erst im Juni 1574 niedergeschrieben hat (Düsseldorf Kat. Nr. 194). Dort notiert der Frate: „Item il costo del fondamento del muro, quale fu (!) una platea et si anche sotto sino al piano de sto Pietro...“, ohne jedoch die Maße jenes „fondamento“ noch die Kosten einzusetzen. Im Folgenden wird sich zeigen, daß die Vermutung richtig ist, denn später will Guglielmo sogar eine Liegestatue für den Sarkophagdeckel „di dentro“ meißeln. Jene Platten aus marmo mischio, die bereits 1554 „a furia“ gesägt wurden, werden zur Verkleidung der

Wände des unterirdischen Raumes bestimmt gewesen sein.

Um es im vorneherein zu sagen: Der ganze Plan scheitert, nachdem Guglielmo fünf Jahre hindurch an ihm gearbeitet hat. Er hat keine Spuren hinterlassen bis auf vier Schriftstücke, welche bezeugen, daß der Frate Michelangelos Denkmal-Idee durchkreuzen wollte.

### *Der Plan zur Gestaltung als Wandgrab*

Vom Mai 1553 bis zum Ausgang des Jahres 1558 arbeitet der Frate an neuen Entwürfen – ohne sie, wie es scheint, an die große Glocke zu hängen. Das „Denkmal“ soll nicht nur „Grabmal“ werden, sondern die Bildnisstatue soll gleichzeitig auch reiches, betonendes Rahmenwerk erhalten.

Nach seinem Briefentwurf an den Kardinal Alessandro vom 1.5.1553 (Dok. V) scheint (!) er sich mit der von Michelangelo aufgezwungenen Denkmals-Idee abgefunden zu haben; er hat nun die Absicht, zwei Reliefs zu arbeiten, die allem Anschein nach für die Langseiten des Sockels der Denkmalstatue gedacht sind. Ihre Themen sollen den Fusskuss Karls V. anlässlich seines Rom-Besuches nach dem Tunis-Krieg anno 1536 darstellen sowie die Reise Pauls III. nach Nizza im Jahre 1538, wo er den Frieden zwischen dem Kaiser und dem König von Frankreich vermittelt hatte. Es sind Bildvorwürfe, welche nach Guglielmos eigenen Worten gut zur Statue passen würden „[la] qual[e] sta in atto di pace“ (Dok. V, 3). Die Anregung zur Wahl dieser Themen hat er sich möglicherweise von den Türreliefs des Hauptportals der alten Peterskirche geholt, welche die Wiederherstellung der dogmatischen Einheit der morgen- und abendländischen Kirche unter Eugen IV. im Jahre 1445 (allzu vorschnell) feierten. Das eine Bild zeigte die Reise des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Paläologus zum Konzil nach Ferrara sowie nach Florenz und Rom, ein zweites den Fusskuss, mit dem der Herrscher Ost-Roms Papst Eugen huldigte. Die Türen blieben bis zum Abbruch im Pontifikat Pauls V. in situ, und Grimaldi hat sie in seinem Codex abgebildet<sup>35</sup>.

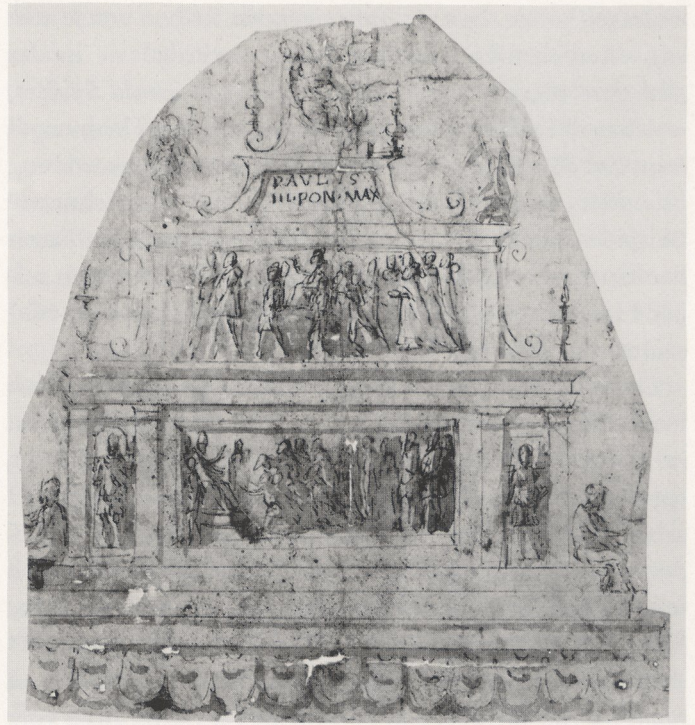
Im Zusammenhang mit diesen Reliefplanungen des Guglielmo ist auf die Federzeichnung eines anonymen Zeichners im Codex Ottoboni in der Vatikanischen Bibliothek aufmerksam zu machen, Abb. 13 = Z5. Es ist die Trauerdekoration für Paul III., und die Themen der dort eingetragenen Reliefs sind gleich denen, welche der Frate

35 Ed. Niggel, fig. 235.

in seinem Briefe nennt. Da dort auch die bekrönende Sitzstatue, soweit es die Beschädigungen des Blattes zulassen, der Statuenskizze auf Abb.1 ähnelt, darf mit gebührender Vorsicht vermutet werden, daß auch die gezeichneten Reliefszenen Werke Guglielmos widerspiegeln. Trifft das zu, so muß der Frate del Piombo die für das Bronzedenkmal beabsichtigten Szenen bereits unmittelbar nach dem Tode des Papstes erdacht haben und will sie 1553 in Marmor äternisieren.

Schnell aber wachsen sich die Planungen Guglielmos weiter aus. Am 16.8.1553 wird ein Notariatsakt unterzeichnet, den Guglielmo della Porta mit dem aus Mailand stammenden Giovanni Angelo Gelanti (Gellatus), „architector in urbe“ schließt (Dok.VI). Die Abmachungen betreffen die Aufmauerung des „zu errichtenden und zusammenzusetzenden“ Denkmals. Gelanti übernimmt einerseits notwendige Fundamentarbeiten, andererseits die Lieferung von architektonischen Werkstücken wie Gesimse, Rahmenleisten, Architrave; sie sollen teils aus Glanzmarmor (marmo saligno), teils aus farbigem Gestein (mischio) sein und „fertig ausgearbeitet, geschliffen und poliert“ geliefert werden. „Auf Zierstücke und ihre Vorsprünge“ sollen „Statuen aus Marmor“ gesetzt werden. Damit sind vermutlich jene vorgelagerten Annexe gemeint, deren Voluten „Zierrat“ genannt sind; die „Statuen aus Marmor“ sind dann die heute noch vorhandenen Liegefiguren staatspolitischer Tugenden (s. S. 288 ff.). Außer einer für die Grabschrift bestimmten Marmorplatte sind dann noch in diesem Vertrag erwähnt: „... tavole dodici di mischio quali vanno commessi in detti pilastri“. Unter den „besagten Pilastern“ kann nur jenes kannelierte Pilasterpaar verstanden werden, welches am Gewände des Kuppelpfeilers zu den die Kuppelkonstruktion unterstützenden Gurtbogen gehört. Guglielmo wünscht für sein Farnese-Bildwerk eine glatte Hintergrundfläche. Die „Gesimse, Architrav-Stücke“ usw. sind zweifelsohne für den abgrenzenden Rahmenschmuck dieser Hintergrundfläche bestimmt; ja vielleicht denkt der Bildhauer auch an einen sie in der Höhe abschließenden Baldachin. Alle vereinbarten Arbeiten sollen im Laufe eines Jahres geliefert werden.

Daß der vereinbarte Ablieferungstermin nicht eingehalten wird, bezeugt das dritte dieser Dokumente, das die Überschrift „A di 4 febrar[io] sino a di 20 luglio 1557“ trägt (Dok.XII). Es ist der autographe Entwurf Guglielmos zu einer Kostenaufstellung, die wohl dem Kardinal Alessandro zugeleitet werden soll. Am Anfang skizziert der Frate summarisch den derzeitigen Stand der Grabmal-Finanzen. Dann zählt er einzeln jene Beträge auf, welche noch zu zahlen sein werden, wenn „Maestro Jo. Angelo



13. Unbekannter Zeichner von 1549, Katafalk bei Trauerfeierlichkeiten für Paul III., Rom, Bibl. Vaticana (s. Anhang 3, Z. 5)

[Gelanti] haverà finito tutto l'opera e posto in Hopera (sic) tutte le statue e storie secondo lo accordo“. Darüber hinaus sind noch die Tafeln aus Bronze mit dem Namen und die vergoldeten Lettern [für die Grabschrift] auszuführen (?) und zu bezahlen.

Wichtig ist die Nachricht, daß eine Ausgabe von 300 scudi für ein „Wappen mit zwei Engeln“ hinzukommen wird. Von solchen Skulpturen hat Guglielmo bisher nie gesprochen, und die Formulierung „fare“ im Gegensatz zu dem bei den übrigen Arbeiten benutzten „finire“ läßt darauf schließen, daß das Vorhaben ein neu aufgetauchter Gedanke ist – ein Gedanke, den der Frate bereits 1550 für das Wandgrab des Del Monte-Papstes gehabt hat (Düsseldorf Kat. Nr. 14–16). Wie dort, so würden die Engel ihre Plätze hier nur zu Seiten der Statue des Papstes haben können, und als Dreiergruppe würde das Papstbild bedeutend akzentuiert werden.

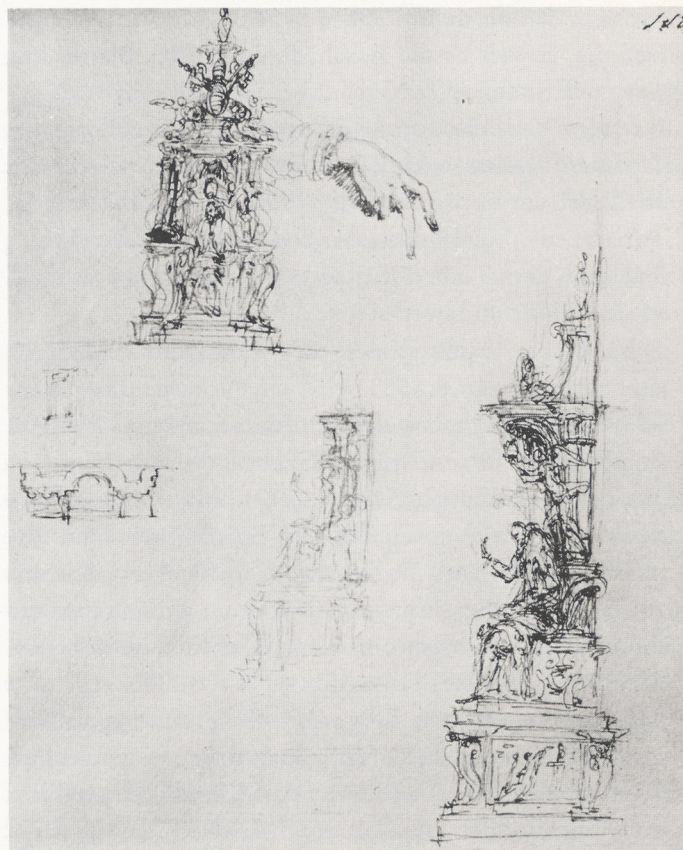
Im Postscriptum dieser Kostenzusammenstellung regt dann Guglielmo noch an, ihm „sechzehn Reliefs mit Szenen aus dem Alten Testament“ in Auftrag zu geben mit der Begründung, daß dadurch „das ganze Werk [erst wirklich] reich erscheinen werde“. Die Tafeln werden also für Stellen gedacht sein, die recht sichtbar sind, wenn auch die große Anzahl ein nur verhältnismäßig kleines Format des einzelnen Stückes zuläßt: Wir möchten annehmen, daß sie die Hintergrundfläche an beiden Seiten

einfassen sollen. In zwei aufsteigenden Reihen von je acht eng übereinander gestellten Bildern werden sie in der „maniera piccola“ anzuordnen sein – in jenem System, welches der Oberitaliener bei Perino del Vaga kennengelernt hat. Guglielmo benutzt diese Kompositionsordnung besonders gern in den fünfziger Jahren. Bezeichnende Beispiele sind die Entwürfe für die Ausstattung der Familienkapelle der Carafa, zu der sich zwei Zeichnungen seiner Hand im Fogg Art Museum und im Ashmolean Museum erhalten haben<sup>36</sup>.

Dann ist da noch ein Brief della Portas an seinen Bauherrn mit dem Datum des 14. 12. 1558 (Dok. XIII). Jetzt, in einem Abstand von wiederum eineinhalb Jahren, spricht der Bildhauer immer noch von Teilen, „welche zu arbeiten sind, wenn man das Werk vollenden will“. Wieder ist das Wappen genannt, jedoch ohne die Engel. Noch immer sind zwei der Reliefs für den Bronzesockel der Sitzstatue nicht gegossen, und zudem müssen „le latere“ ausgeführt werden. Was Guglielmo darunter versteht, ist nicht zu entscheiden. Entweder meint er die im Brief vom 1. 5. 1553 genannten Reliefs am Steinpostament oder die kleinen Seitenreliefs am Hintergrundgewände mit den sechzehn Szenen des Alten Testaments.

Immer noch neue Ideen tauchen auf! Nun will er auch meisseln: „otto storie, quale se ne ragionato più volte per adornare li posamenti di tuta (sic) lopera, e delle storie è de necessità che sieno condute con diligenza et inteligenza per che vano a preso a lochio“. Themen dieser neuen acht Reliefs nennt er nicht, aber sie können nur für die drei sichtbaren Seiten der abgestuften Basis des Denkmalsokkels gedacht sein (3:2:3). Am aufschlußreichsten in diesem Briefe ist, daß Guglielmo von einer „statua sopra il vaso di paragone di dentro“ spricht. Dieser Satz erbringt den Beweis, daß Guglielmo della Porta in der Tat einen Raum für den Sarkophag mit dem Gebein Pauls III. plant und damit Michelangelos „Denkmal“-Idee zum „Grabmal“ zurückverwandelt. Die „statua sopra il vaso“, die er noch schaffen will, kann nur den toten Farnese darstellen auf der Deckplatte des antiken Sarkophages der Kaiserin Maria.

Nun ist, wie es scheint, der Augenblick gekommen, in welchem Michelangelo der Faden der Geduld gerissen ist. Fünf Monate später – im Juni 1559 – wird die Bildnisstatue enthüllt (Dok. XIV). Das Bronzebild Pauls III. ist aufgestellt wie es Michelangelo wünscht, und keines der von Guglielmo erdachten Vorhaben ist realisiert.



14. Guglielmo della Porta, Entwurf eines Wandgrabes f. Paul IV. in St. Peter (s. Düsseldorf, Kat. Nr. 135)

#### *Der Entwurf für ein Wandgrab Pauls IV. in S. Pietro*

Die aus den Schriftquellen gewonnene Vorstellung vom geplanten Schmuckwerk für die Wandgrabaufstellung der Bronzestatue Pauls III. wird überraschend anschaulich in einer Zeichnung des zweiten Düsseldorfer Skizzenheftes, die gleichzeitig – in den Jahren zwischen 1556 und 1558 – entstanden ist (Abb. 14, Düsseldorf Kat. Nr. 135). Sie ist der Entwurf für ein Grabmonument Pauls IV. Carafa und ebenso wie die Planungen des Frate zur Bereicherung der Aufstellung der Farnesestatue niemals Wirklichkeit geworden.

Farnese- und Carafa-Planung sind sehr bewußt auf einander abgestimmte Projekte. Der Gedanke, einem Wandgrabmal für den Farnese ein Gegenstück zu geben, ist seit Vasaris Vorschlag aus dem Jahr 1550 lebendig geblieben; es sei nur an Caros Bemerkung erinnert „che dirimpetto ve h’abbia da stare un altro Pontifice (Dok. VII). Und falls unsere Hypothese zutrifft, daß Michelangelo bei der Einzelaufstellung der Bildnisstatue Pauls III. als Gegenstück an die frühmittelalterliche Bronze des sitzenden Petrus gedacht hat, wird es noch verständlicher, wenn Gu-

<sup>36</sup> Das Harvard-Blatt abgebildet: Düsseldorf, Textbd. Abb. 7 zu Kat. Nr. 74 / siehe auch: Gramberg, Propheten, S. 82 Anm. 20.

glielmo della Porta ein solches Vorhaben nach Jahren wieder aufgreift. Es kann damit gerechnet werden, daß der Frate del Piombo das Wandgrabmal für Paul IV. am nordöstlichen Kuppelpfeiler gegenüber der von ihm reich dekorierten Statue des Farnese zu bauen gedenkt<sup>37</sup>. Offen bleibt lediglich die Frage, ob der Wunsch für das Grabmal Pauls IV. vom Bildhauer oder vom Carafa ausgegangen ist, denn Guglielmos Düsseldorfer Zeichnung ist ja zu Lebzeiten des Carafa-Papstes entstanden, und nach dem am 18.8.1559 erfolgten Tode des unbeliebten Kirchenfürsten sind seine Gebeine erst sieben Jahre später, am 2.10.1566, aus dem provisorischen Grab in S. Pietro nach S. M. sopra Minerva in das von Pius V. gestiftete Grabmonument überführt worden<sup>38</sup>.

\*

Für Guglielmo della Porta sind diese Jahre eines erfolglosen Angehens gegen den Willen des Terribile eine starke seelische Belastung<sup>39</sup>. Zuerst hatte er noch am fortwirkenden Einfluß der Persönlichkeit seines toten Auftraggebers und Gönners einen Halt. Dann ist er allein, da auch Alessandro, der Erbe, aus politischer Klugheit sich zurückhält. Noch zehn Jahre später, als sich alles wieder zum Besseren zu wenden beginnt, denkt er im Frühjahr 1569 dankbar der Tröstungen, die ihm „quel bon Cardinale da Carpi ne le mie persecutioni“ gespendet hatte, und auch eine antike Münze, welche Caro ihm schenkte, ist Zeichen verständnisvoller Zuneigung; sie hat die Legende UNUM OMNIA CONTRA (Düsseldorf Kat. Nr. 228 S. 124 l und r).

Dann stirbt am 18. Februar 1564 Michelangelo. Nun ist der Weg frei, um das Werk nicht als Denkmal „come un Giudice di Campidoglio“ entstehen zu lassen. Das von Beginn an geplante Vorhaben, das Paulsgrab frei im Kirchenraum zu bauen, kann zur Ausführung kommen. Allerdings wird noch ein Jahrzehnt vergehen, bis es sichtbare Realität geworden sein wird.

In den Jahren, in denen die Arbeiten infolge des dezierten „Nein“ des Chefarchitekten von St. Peter ruhten, hatten sich die Beziehungen zwischen dem Farnese und

dem Frate – vor allem vermutlich nach dem Tode des immer taktvollen Mittelsmannes Annibale Caro († 15.12.1566) – gelockert. Daß aber Guglielmo della Porta den Plan des Urprojektes, neben seinen Bemühungen um die Veränderung der Denkmalsidee Michelangelos und neben dem Entwurf für ein Wandgrab Pauls IV., niemals aufgegeben hat, bezeugt seine Weiterarbeit an den Marmor-Liegefiguren der Staatstugenden in diesen Jahren. Alle vier Skulpturen sind Ende des Jahres 1558 fertig. Beim Kardinal Alessandro sind gleichlaufende Gedankengänge anzunehmen. Der Frate del Piombo erwähnt im Brief vom 15.1.1557 an ihn eingangs, daß ihm der Kardinal bei der Abreise aus Rom den Auftrag hinterlassen habe, „weiter zu arbeiten“ (Dok. XI), und am 25.12.58 – also auch dies noch vor dem Ableben Michelangelos – erinnert der Bauherr seinen Bildhauer daran, „che resta trovare il luogo ove edificarlo...“<sup>40</sup>. Alessandro Farnese glaubte, dem Bildhauer vorhalten zu können, daß er sich jetzt „... curava poco de l'arte ...“, ein Vorwurf, den Guglielmo in seinem Briefkonzept von 1568/69 zurückweist (Düsseldorf Kat. Nr. 226). Später wird der Kontakt wieder enger. Im Laufe des Jahres 1571 macht Guglielmo dem Kardinal einen Kruzifixus seiner Hand zum Geschenk, vermutlich um den Vorwurf der Unlust zur Arbeit zu widerlegen. Das Dankschreiben des Alessandro trägt das Datum des 18.12.1571 (Dok. XVI). Der Tenor ist so auffallend freundlich, daß der Schluß gewagt werden darf, die Aufnahme alter, enger Verbindungen sei keinesfalls unwillkommen.

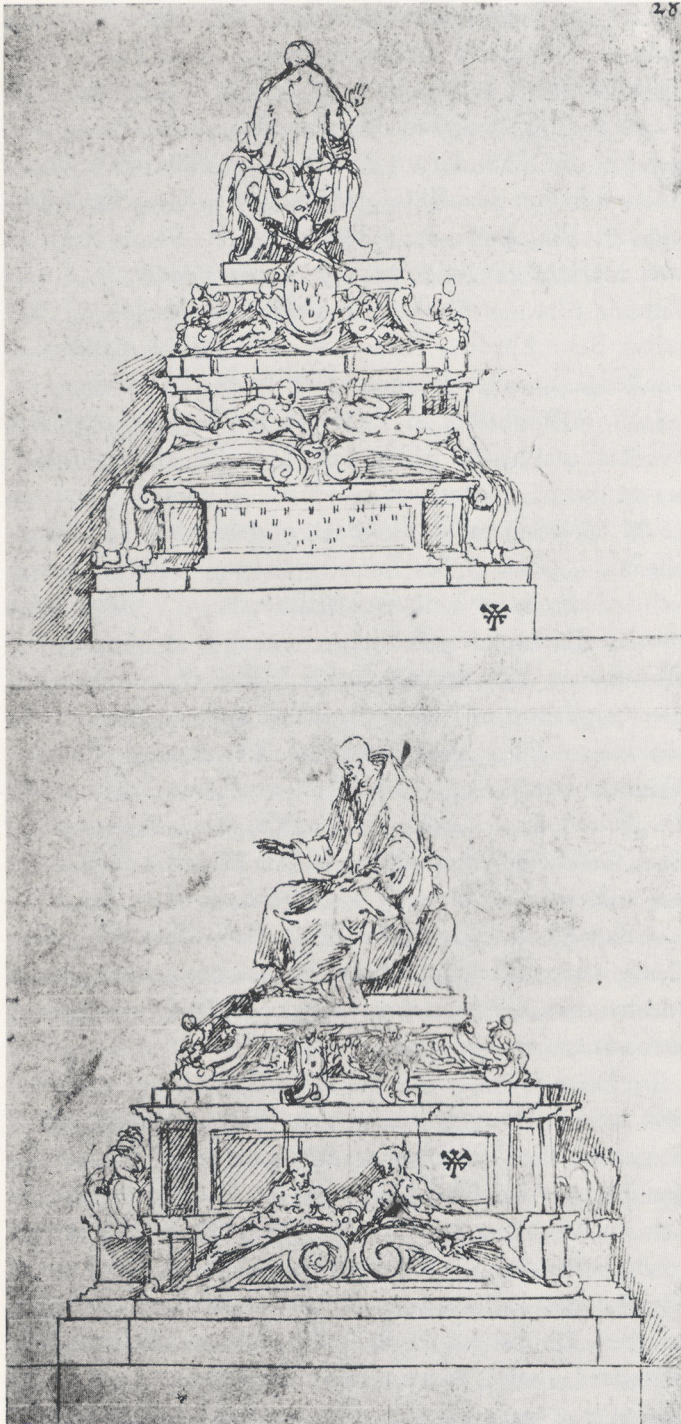
Im Jahre 1574 sind dann alle Verstimmungen zwischen den beiden Hauptpersonen der Grabmalsangelegenheit vergessen. Ein Schreiben des Bildhauers vom 8.8. d. J. an den Farnese-Kardinal klingt wie die Bestätigung mündlich abgesprochener Vereinbarungen (Dok. XVII). Eine solche Vermutung wird untermauert durch einen Briefentwurf Guglielmos vom 29.4.1575 an einen nicht genannten Freund am Hofe Philipps II. in Madrid (nicht „Bruder“, wie Siebenhüner annimmt). Der Frate schreibt: „Non mi posso anche tenere, che io non vi faccio parte(c)pe della mia felicità che io ho miso in opera la sepoltura di Paolo III quale e la più meravigliosa de moderni ...“ (Düsseldorf Kat. Nr. 200 S. 108 l).

37 Das präzisiert unsere in Düsseldorf, Kat. Nr. 135 geäußerten Möglichkeiten über den Aufstellungsplatz für das Carafagrabmal und widerlegt die Hypothese von H. Siebenhüner (S. 249–250), daß Guglielmos Zeichnung erst für die Kapelle in S. M. sopra Minerva entworfen sei.

38 Pastor VI S. 621; K. SCHWAGER, Unbekannte Zeichnungen Jacopo del Duca's, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Bd. II: Michelangelo, Berlin 1967, S. 56–64 (Akten des Internationalen Kongresses f. Kunstgesch. Bonn 1964).

39 Siehe dazu Düsseldorf Textbd. S. 15/16.

40 Borzelli S. 13 Anm. 1. Daß der Papsterbe den Plan für das in St. Peter zu errichtende Urprojekt nicht aufgegeben hat, ist auch aus einem Vorschlag zu entnehmen, der 1561/62 vonseiten der Societas Jesu gemacht worden ist. Man regte damals an, das Paulsgrabmal im geplanten Il Gesù zu bauen, wenn auch „senza dubbio è da credere che i Cardinali e lo stesso Cardinale Farnese giudicassero che la basilica di S. Pietro non fosse privata del sepolcro di uno dei maggiori Pontifici“. (P. PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, Rom 1952, S. 21–24).



15 a, b. Guglielmo della Porta (Werkstattzeichnung?), Skizze zum Freigrabbau von 1575, Aufbewahrungsort unbekannt (s. Anhang 3, Z. 6)

### *Der Freigrabbau vor der Cappella Gregoriana*

Von der bisherigen Forschung ist diesem Bauabschnitt, wenn überhaupt, nur wenig Beachtung geschenkt worden. Der Grund mag darin zu suchen sein, daß der Codex Grimaldi, in dem sich die einzige, ausführliche Beschreibung befindet, über lange Jahre – bis 1972 – so gut wie unzugänglich gewesen ist. Der Irrtum war die Annahme, daß das Paulsgrab sogleich nach der Einzelaufstellung der Bildnisstatue in der Nische des Kuppelpfeilers gebaut worden sei<sup>41</sup>. Im Ablauf der Baugeschichte aber ist der Freigrabbau die wichtigste Phase. Er ist Beweis dafür, daß der Wunsch des Farnese, auch nach seinem Ableben als Haupt der Kirche zu erscheinen, in Erfüllung ging. Für Guglielmo della Porta ist er das Siegeszeichen seiner Standhaftigkeit. Noch kurz vor dem eigenen Abgang aus dieser Welt hat er diese seine bedeutendste Lebensleistung, in der auch Paul III. Ruhe fand, ausgeführt in St. Peter sehen können.

In Abänderung des in den 1540er Jahren entstandenen Planes stand das Grab nicht unter dem Scheitelpunkt des „ersten“ Tribunabogens, sondern weiter östlich zum Haupteingang der Kirche hin und zwar vor der Seitenkapelle, welche Gregor XIII. seit 1572 erbaute<sup>42</sup>. Der Platz blieb jedoch das Mittelschiff des Gotteshauses und es stand, wenn auch in reduzierter Gestalt, frei im Raum.

Über das Aussehen des endlich gebauten Grabmals sind wir durch frühe Quellenberichte leider nur approximativ unterrichtet. Einen ungefähren Anhalt vermitteln die Zeichnungen Abb. 15 a und b; eine verlässlichere Quelle sind Guglielmos Maßangaben in einem Kostenaufstellungs-Entwurf vom Sommer 1574 (Düsseldorf Kat. Nr. 194 u. 195). Eine genauere Beschreibung hat erst Giacomo Grimaldi ein Menschenalter später gegeben. Der im

41 Das nimmt z.B. jüngst noch Siebenhüner an (S. 264–265). Nur Escher (S. 315/316) und Steinmann (S. 9 Anm. 2) erwähnen die Tatsache richtig aber beiläufig.

42 Die Bauarbeiten für die Capp. Gregoriana setzen – alsbald nach der am 13. 5. 1572 erfolgten Thronbesteigung des Boncompagni – unter der Leitung Vignolas ein, der jedoch schon am 7. 7. 1573 stirbt. Vom 1. 1. 1574 ab führt Giacomo della Porta die Bauarbeiten weiter; sie sind im Frühjahr 1576 beendet und Ende des Jahres 1578 durch Aufsetzen der Laterne völlig abgeschlossen. Die Innenausstattung wird 1580 als „quasi finita“ angegeben, ist aber erst 1583 fertig. (Zu den zahlreichen Berichten und Beschreibungen der Zeitgenossen: Alpharantus-Cerrati S. 91 Anm. 2; Ergänzungen bei Pastor IX S. 795 ff. / Ackerman, Kat. Bd. S. 96 / Siebenhüner S. 260 Anm. 78.)

Zuge der Abbrucharbeiten von Alt-St. Peter mit der Inventarisierung der Reliquienschatze und der Gräber bedeutender Männer – wie auch der Verbuchung der neuen Grabplätze – betraute Notar hat das Farnese-Grabmal sowohl in der Aufstellung vor der Capp. Gregoriana als auch am nächsten Aufstellungsplatz vor dem Kuppelpfeiler ausführlich beschrieben (Dok. XXXII).

Der Freigrabbau im Mittelschiff von Neu-St. Peter muß in seinem Gesamt den Planungen des Urprojektes in etwa entsprochen haben, nur die Hermenpilaster an den Kanten der Grabkammer und das Vorhaben für die Skulpturen der „Jahreszeiten“ sind fortgefallen. Dadurch ist der Bau in seiner Breite schmaler und in seiner Höhe niedriger geworden. Die vier ausgeführten Tugend-Statuen stehen nicht vor den Langseiten sondern paarweise vor der vorderen und rückwärtigen Schmalwand (Grimaldi), und der „componimento del quadro“ hat die Höhe von 23 palmi = 5,13 m. Rechnet man die Höhe des Sockels der Bronzestatue (Solis-Tumba) mit 1 m und die Höhe der bekrönenden Papststatue, die nach dem Gußschwund 3,07 m beträgt, hinzu, so ergibt sich eine Gesamthöhe des Monumentes von etwas mehr als 9 Metern – d.h. das gebaute Denkmal war ca. zwei Meter niedriger als im Urprojekt geplant.

Glücklicherweise hat, wie gesagt, Giacomo Grimaldi in seinem 1620 abgeschlossenen Codex die eingehende Beschreibung des Grabmals sowohl in der Freigrab-Aufstellung als auch in der sich unmittelbar anschließenden als Nischengrab aufgezeichnet. Wir trennen den Bericht, um die beiden Situationen anschaulicher werden zu lassen. Zunächst seien jene Passagen zitiert, die sich auf das Freigrab von 1574/75 beziehen. Die ausgelassenen Angaben über die Kuppelpfeiler-Aufstellung sind durch – – – gekennzeichnet. Den zusammenhängenden Originaltext findet der Leser in Dok. XXXII, 1–3.

Grimaldi schreibt auf fol. 341 v bis fol. 342 v (Ed. Niggli S. 385): „Der Körper Pauls III. war (in Alt-St. Peter) in einem aus Ziegelsteinen aufgemauerten Grabe hinter der Orgel bestattet. Er wurde von dort unter Gregor XIII. in ein sehr großartiges Mausoleum überführt, das auf Betreiben und Kosten des fürstlich generösen S. R. E. Kardinals Alessandro Farnese, Erzpriester von St. Peter und Nachkomme Pauls III., als ein bewundernswertes Werk erbaut wurde. Das Grabmal ist mit fünf hochberühmten Statuen geschmückt; vier sind aus sehr schönem Marmor, Justitia hält die fasces consulares, Abundantia das Füllhorn und trägt eine Ährenkrone // Einschießel: – – – Caritas (Pax) und Prudentia sind alt, Justitia und Abundantia sind jugendlich und sehr schön // Die alte Prudentia hat in den Händen einen Spiegel und ein Buch, auf welchem

der Name des Bildhauers eingemeißelt ist, ‚Guglielmus de la Porta Mediolanensis faciebat‘. Von den jugendlichen Frauengestalten war nur Justitia ganz nackt. Die fasces consulares und die Nacktheit sind mahnende Symbole für die Richter, die bei der vergeltenden Rechtsprechung frei sein müssen von Interessen und Leidenschaften. – – – Die Statue Pauls III., die man einen Koloß nennen kann, ist nach dem Leben kunstvoll aus Bronze gearbeitet. Sie befindet sich oben auf dem Grabmal, ist in den päpstlichen Mantel gehüllt und barhäuptig. Das Gehäuse des Marmorgrabes ist aus verschiedenem, gesprenkeltem Gestein aus Afrika und Chios (Chiensium), das man Porta Sancta nennt. Ebenso sind die gedrehten, höchst eleganten Stylobate gleich dem Gestein des Grabgehäuses. Auf allen Seiten ist das Monument geschmückt mit Bronzereliefs und ganz prächtigen Erzstatuetten von Engelputzen oder Knaben, die nur mit Bewunderung für die künstlerische Leistung des Bildhauers zu betrachten sind. – – – Unmittelbar unter der Bronzestatue steht der Name des Papstes auf einer ovalen, schwarzen und hochglänzenden Steinplatte. Dort steht, offenbar aus safrangelbem Stein aufs trefflichste eingefügt, PAULO III FARNESIO PONT OPT MAX. – – – Die Gebeine des Papstes sind zu Füßen der Bronzestatue beigesetzt in dem ovalen Sarkophag aus äußerst kostbarem lydischen Stein, der im Jahre 1544 ans Licht kam, wie Tiberius Alpharanus versichert (Dok. I). In ihm lag der Leichnam der Maria, der Gemahlin des Kaisers Honorius, wie ich oben schon gesagt habe. Dieser Sarkophag stand in einem anderen von XIII palm. Länge; dieser aber ist nur wenig größer als ein Mensch. Es wird allgemein behauptet, daß Paul III. von diesem vornehmen Sarkophag gesagt hat, ‚Er wird dazu dienen unseren Körper zu bergen‘. Das große Marmorbehältnis wurde, wie ich annehme, mit päpstlichem Dispens vernichtet. Daß der Leichnam des Pontifex Paulus Farnesius aus dem besagten Ziegelgrab exhumiert und in den schönen Sarkophag aus schwarzem Gestein gelegt wurde, geschah mit Erlaubnis Gregors XIII. und des Kardinals Alessandro Farnese, durch die Kanoniker dieses Gotteshauses, den Römer Alessandro Rufino und Paolo Bizono, der gleichfalls geborener Römer ist. Da man den Körper unversehrt auffand, wurde er (neu) in kirchliche Gewänder gekleidet und in ein seidenes Tuch gehüllt. In einer kleinen Beisetzungszeremonie ist er nachts in die erwähnte, kostbare Grabliege aus schwarzem Marmor getragen und dort unter einer großen Decke zur friedlichen Ruhe niedergelegt. Alsdann wurde der ovale Sarg mit einer neuen Platte aus weißem Marmor geschlossen, darüber hat man dann den Bronzekoloß des Papstes gesetzt. Dieses sehr noble Grabmal stand auf einem großen Sok-



16. Medaille auf die Vollendung des Freigrabbaues (Silber, Ø 73 mm), München, Staatl. Münzsammlung

kelstück auf allen Seiten frei im Mittelschiff vor der Gregorianischen Kapelle, und von den Marmorstatuen waren zwei vor, zwei hinter dem Koloß Pauls aufgestellt. Da das aber hinderlich war, hat sich die Meinung geändert, und es wurde, passend zugerichtet, an den Platz gebracht, an welchen es heute steht.“

Auf fol. 389 r und v (Niggel S. 421) überliefert Grimaldi auch den Wortlaut der Epitaph-Inschrift, die am Freigrab vorhanden war; ihr Text wird weiter unten wiedergegeben. Bei den Umsetzungen des Monumentes nach dem Tode des Kardinals und des Bildhauers wurde sie aber nicht übernommen. Noch weiter hinten im Codex, auf fol. 469 r–470 v (Niggel S. 482/483) sind die vier Bronzereiefs am Sockel der Bildnisstatue nachgezeichnet.

Zur Datierung: Aus dem Mittelschiff von S. Pietro wurde der Bauschutt, der sich im Laufe der Bauzeit dort angesammelt hatte, im Jahre 1574 weggeräumt<sup>43</sup>. Im gleichen Jahr gehen die Arbeiten am Grabmal so zügig voran, daß am 1. September 1574 die Leiche des Farnese aus ihrem provisorischen Ziegelgrab in den Marmorsarkophag gebettet werden kann<sup>44</sup>. Im Anno Santo muß der Freigrabbau fertig gewesen sein, denn im Avviso di Roma vom 17. 12. d. J. heißt es: „... quella (sepoltura) di Paolo III riuscita (!) bellissima ...“ (Pastor IX S. 800 Anm. 3). Außerdem ist die schöne Silbermedaille, welche Alessandro Farnese anlässlich der Grabmal-Fertigstellung arbeiten ließ, AN. IUB. M D LXXXV datiert, Abb. 16.

Der Zeitpunkt, an welchem das Freigrab wieder entfernt worden ist, kann nicht genau angegeben werden. 1588 stand es bereits in seiner veränderten Form in der Nische des Kuppelpfeilers. Die Forschung hat das Jahr 1585, das Todesjahr Gregors XIII., für die Umsetzung eingeführt; Beweise dafür vermögen wir nicht zu erbringen.

43 Alphanus-Cerrati S. 153, Appendix 6.

44 P. ARINGHI, *Roma subterranea*, Arnheim 1671, S. 81 / FR. CANCELLIERI, *Descrizione della Basilica Vaticana ...*, Rom 1788, S. 58 / Steinmann S. 9 Anm. 2.

Die Gründe, das Freigrab nach so kurzer Zeit wieder zu zerstören, sind in der Behinderung der Zugangsmöglichkeit zur Gregorianischen Kapelle zu suchen – eine Behinderung, welche beim Bau noch nicht vorauszusehen war. Die Errichtung des Grabmals im Mittelschiff ließ immer noch die psychologischeEinstimmung des Wallfahrers durch einen „Wegraum der Vorbereitung“ zur Wirkung kommen, auch wenn jetzt der Weg durch den Wegfall des Fassadentraktes Sangallos und das Näherrücken des Grabmalbaues an den Kircheneingang erheblich verkürzt worden war.

Sehr bald nach der Aufstellung des Farnese-Freigrabes im Mittelschiff gibt Gregor XIII. seinem Neffen, dem Kardinal Guastavillani, den Auftrag, Sorge zu tragen, „che faccia fare la sepoltura di S.S<sup>a</sup> in San Pietro all'incontro di quella di Paolo III riuscita bellissima“. Dem ersten Avviso folgt am 18. 6. 1580 ein zweites<sup>45</sup>. Der Buoncampagni-Papst wünscht also mit Nachdruck die von ihm erbaute Kapelle zu seinem Bestattungsort zu machen – ein Grund, sie würdig mit Gemälden und Mosaiken auszustatten<sup>46</sup>. Im Laufe der Bauzeit aber erweist es sich als notwendig, in dieser Kapelle, die als erste in Neu-St. Peter fertig und glanzvoll hergerichtet ist, Heiligtümer unterzubringen, die während des Abbruchs von Alt-St. Peter einer Verehrung der Gläubigen nicht entzogen werden dürfen. Am 12. 2. 1578 wird das wundertätige, vom hl. Lucas gemalte Bildnis der Dei genetricis Mariae virginis, das als die „Madonna del Soccorso di grandissima devotione appresso il popolo“ ist, auf dem Hauptaltar niedergesetzt<sup>47</sup>, und außerdem hat er „viele andere Reliquien von Heiligen“ in seine Kapelle überführt<sup>48</sup>. Nicht unerwähnt bleibe in diesem Zusammenhang die Überführung der Gebeine des vom Buoncampagni-Papst besonders verehrten hl. Gregor von Nazianz, die er am 11. 6. 1580 persönlich in den Hauptaltar seiner Grabkapelle niederlegt. Diese Gebeine waren nicht im Besitz der Peterskirche, sondern gehörten bis zu dieser Zeit den Nonnen von S. M. in Campo Marzo, wo sie „non pos-

45 Beide Avvisi nach Pastor IX S. 800 Anm. 3. Sie widerlegen die von H. Siebenhüner auf S. 267 ausgesprochene Vermutung, daß das Grabmal Gregors in einer der Tribunanischen aufgestellt werden sollte. Vgl. dazu die Bemerkungen zu Z-Nr. 4.

46 Im Jahre 1578 sind an Girolamo Muziano Aufträge für die Hieronymus- und Basiliusaltäre vergeben worden, desgl. für die Mosaiken der Kuppelpendantifs und zwei Lünettenmalereien. Der Bildhauer Taddeo Landini erhielt den Auftrag für ein großes Marmorrelief mit dem Thema der „Fußwaschung“, welches seit 1618 im Salone dei Svizzeri des Quirinals ist (Siebenhüner S. 271 u. Abb. 25).

47 Alphanus-Cerrati S. 91 Anm. 2 und S. 177 App. Nr. 37.

48 Alphanus-Cerrati S. 192 Nr. 96.

sono essere visitati nè honorati dalli devoti popoli, perciò saria bene fosse posto in publico in un altare in Chiesa acciò fosse visto ed adorato da tutti“<sup>49</sup>. Die Überführung aus dem Nonnenkloster wurde mit größtem Pomp und unter dem Geleit unzähliger Geistlicher bei Anteilnahme der ganzen Bevölkerung vollzogen<sup>50</sup>. All solche Translationen steigerten natürlich die Zahl der Besucher in der neuen Kapelle und machten für die gottesdienstlichen Handlungen im Jahre 1582 den Einbau einer Orgel notwendig<sup>51</sup>. Nach dem Tode des Papstes hört die zwischenzeitliche Unterbringung von Reliquien in der Capp. Gregoriana nicht auf. Am 27.6.1598 läßt Clemens VIII. das Schweiß Tuch der Veronica und die Longinus-Lanze dorthin überführen, und im Pontifikat Pauls V. wird das SS. Sacramento „con la processione di tutto quel clero“ am 1.10.1605 auf dem Altar niedergesetzt<sup>52</sup>.

Eine Vorstellung von den Menschenmassen, die in diesem Zeitalter reformatorischer Strenge dem Kirchenleben der Ewigen Stadt das Gepräge gegeben haben, vermag die Biographie des Kardinals Guido Ferreri über Gregor XIII. zu vermitteln. Sie berichtet, daß allein im Jubeljahr 1575 einhundertsiebzigtausend Pilger in Rom waren, und die für Alessandro Farnese angefertigte Aufstellung nennt sogar dreihundertvierundfünfzigtausend<sup>53</sup>.

Einem derartigen Zustrom von Gläubigen muß das Farnese-Monument vor der Gregorianischen Kapelle ein unüberwindliches Hindernis gewesen sein. Das ist, wie wir meinen, der Anlaß „die Meinung zu ändern“ und die Umsetzung von Della Portas Werk durchzuführen.

#### DIE UMSETZUNGEN DES GRABMALS NACH DEM TODE DES GUGLIELMO DELLA PORTA

##### *Das Grabmal in der Nische des Kuppelpfeilers*

Im Jahre 1588 – also um die Mitte des Pontifikates Sixtus' V. – ist das Grabmal Pauls III. bereits in der Nische, in der heute der hl. Andreas steht. Dort verzeichnet

es in diesem Jahre Ugonio in seiner „Historia delle stationi di Roma“ (Dok. XX), und auch Alpharatus hat es in seinem 1590 von Natale Bonifacius gestochenen Peters-Plan an eben dieser Stelle unter Nr. 53 eingetragen mit der Beischrift: „Sepulcrum Pauli III eximium ab Alex. farnesio Card“<sup>54</sup>. Grimaldi betont ebenfalls, daß „das sehr kostspielige Monument im apsis-ähnlichen Annex des Raumes der höchsten Kuppel“ stehe. Auf diesen neuen Platz beziehen sich seine von uns oben ausgelassenen Angaben: Das gekurvte Nischengewände wird mit vergoldeten Stuckornamenten und Einhörnern geziert, und die beiden Skulpturen von der Rückseite der Freigrabanlage „Caritas e Abundantia superiores sunt“, d. h. sie sind auf die Giebelschrägen über dem Nischenbogen gesetzt. Dort rahmen sie das päpstliche Wappen, das nach Grimaldis Worten farbige „Inkrustationen aus tiberianischem oder lakedämonischem Marmor“ hat. Die Londoner und Wiener Zeichnungen, Abb. 17 u. 18, bestätigen seine Angaben.

Die Umsetzung hat aber noch weitere Veränderungen am Grabmal notwendig gemacht, von denen Grimaldi nicht spricht. So mußten nicht nur die beiden Marmorskulpturen der „Tugenden“ von der Rückseite entfernt werden, sondern auch die hinteren Kantenvoluten der Statuenbasis mit den auf ihnen sitzenden Putten und den Dionysos-Masken. Die beiden Kindergestalten (und wahrscheinlich auch die Voluten) wurden von Bastiano Torrigiano, dem Werkstattleiter nach Guglielmos Tode, an Antonio Gentile da Faenza verkauft, der sie weiter veräußerte (Dok. XXX, 1). Heute sind sie nicht mehr nachzuweisen. Auch die Tafel mit der Grabschrift in Distichen (Dok. XXX II, 2) wird nicht mehr verwendet.

Dagegen wird jetzt jener unorganische Marmorbalken zwischen Statue und Sockel eingeschoben, zweifellos, um Denkmals- und Nischenhöhe einander anzugleichen. Dieses Zwischenstück ist weder auf Guglielmos früher Skizze, Abb. 1, zu finden, noch ist es in den Zeichnungen Abb. 15 a und b oder auf Abb. 17 eingetragen. Es erscheint erst in der Wiener Zeichnung, Abb. 18, welche die vollendete Aufstellung in der Kuppelpfeilernische zeigt. Im Jahre 1616 ist dann dem Nischengrab noch eine Balu-

49 Alpharatus-Cerrati S. 166 Nr. 28.

50 Eine ausführliche, amüsant zu lesende Beschreibung bei Pastor IX S. 797–799 / Lanciani IV S. 56.

51 Datiert auf dem Orgelprospekt. Sie befand sich im Durchgang zum Nordarm der Kirche über der Tür zur Wendeltreppe an jener Stelle, an welcher heute das Grabmal Benedikts XIV. ist. Im 17. Jahrhundert ist sie dann in der Capp. del Sacramento aufgestellt worden. (Pollak Urban VIII., S. 297–299 / Siebenhüner S. 271 mit Anm. 112).

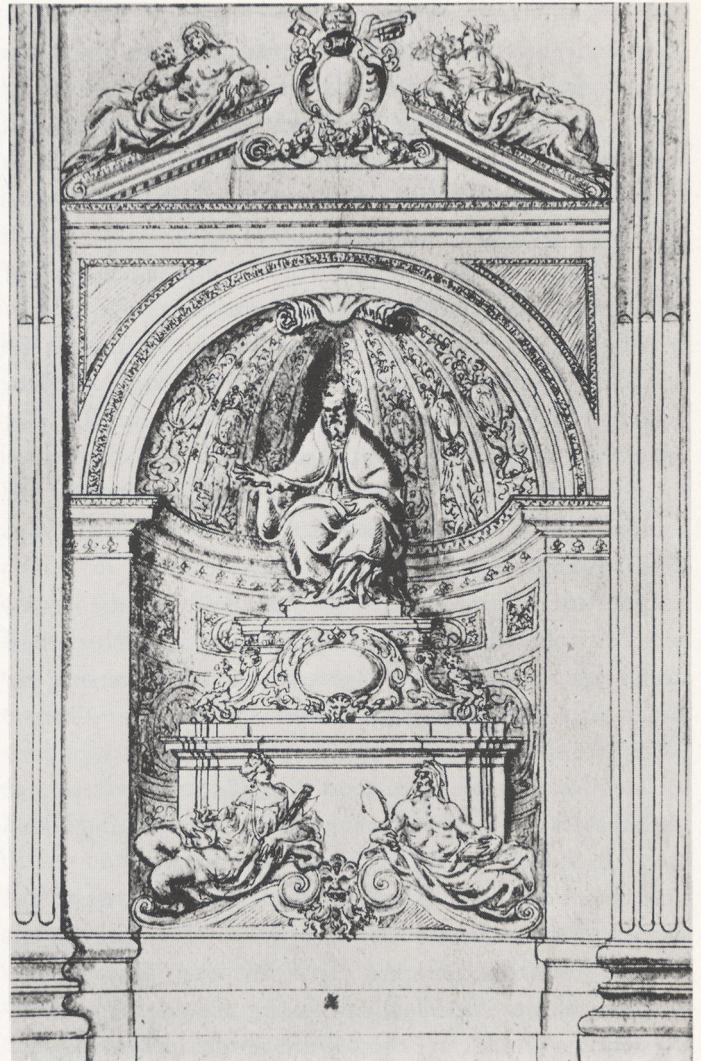
52 Orbaan, Abbruch S. 36.

53 Zu Guido Ferreri: Pastor IX S. 882 / Zur Aufstellung für den Kardinal Alessandro, Alpharatus-Cerrati S. 164 App. 25.

54 Der Plan bei Alpharatus-Cerrati Taf. I. In dem dem Stich zugrundeliegenden Manuskript des Alpharatus ist die Angabe ausführlicher (op. cit. S. 188). Der Stich ist oft wiederholt worden, doch unterscheiden sich die späteren von der Erstausgabe meist dadurch, daß die Beischriften nicht in lateinischer, sondern in italienischer Sprache geschrieben sind. (Orbaan, Abbruch S. 32).



17. Leonardo Sormani? Farnese-Grabmal im Kuppelpfeiler, Planung, London, Victoria & Albert Museum (s. Anhang 3, Z. 7)



18. Unbekannter Zeichner um 1600, Farnese-Grabmal im Kuppelpfeiler, Ausführung, Wien, Albertina (s. Anhang 3, Z. 8)

strade vorgesetzt worden (Dok.XXXI)<sup>55</sup>, und so bleibt das reduzierte Werk des Frate bis ins Jahr 1628 stehen.

Da die Kosten für die „condotta in San Pietro da luogo a luogo“ und auch die übrigen aus der Umwandlung vom Freigrab zum Nischengrab sich ergebenden Ausgaben (z.B. die Stuckarbeiten am Gewände der Nische) in der Rechnungsaufstellung des Teodoro della Porta vom Jahre 1602, Dok.XXVI, 12, aufgeführt sind, müssen auch die Arbeiten nach Guglielmos Tod in den Händen seiner Werkstatt gelegen haben. Das rechtfertigt u.a. den Verkauf der nun weggefallenen Bronzeputten durch Torrigiani.

Der Wechsel des Standortes vom Mittelschiff vor der Capp. Gregoriana in die Nische des Kuppelpfeilers ist der Augenblick, in welchem die Idee Pauls III. völlig zerstört

wird. Nun führt der Weg der Gläubigen nicht mehr an der Statue des Farnese vorüber geraden Weges zum Petrusgrab. Die Segensgeste hat ihren Sinn verloren, und durch das Ausscheiden des Epitaphs mit seinen klar auf die Bestimmung „Grab“ hinweisenden Worten ist der Gedanke „sepolcro“ völlig getilgt. Beim Kirchgänger wird sich nun eher der Gedanke „Denkmal“ einstellen; bewußt oder unbewußt ist Michelangelos frühere Forderung in Erfüllung gegangen, „che si faccia solamente un nicchio e vi si metta dentro quella statua del Papa di bronzo con la sua iscrizione e non altro ...“.

#### *Die Umsetzung des Grabmals in die Tribuna*

Dann wird das Ganze noch einmal versetzt. In den Pontifikatsjahren Urbans VIII. wird das Monument in die Apsis der Tribuna gestellt, in die südliche der drei Ni-

<sup>55</sup> Abbildung bei F. COSTAGUTI, *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano*, 1684, Taf. XXII.

19. Guglielmo della Porta, Grabmal  
Pauls III. in der Nische der  
Tribuna. Aufstellung 1628



schen, von denen in der mittleren der Apostelaltar seinen Platz bekommen soll und die nordwärts gelegene zur Aufnahme des Grabmals des Barberinipapstes bestimmt wird. Am neuen Platz wird Guglielmos Werk ohne jegliche Veränderung errichtet. Nur die beiden Marmorallegorien „Pax“ und „Abundantia“, die auf den Giebel-schrägen der Kuppelpfeilernischen saßen, werden nicht wieder verwendet; sie werden von der Familie Farnese zurückgenommen und im großen Saal ihres römischen Stadtpalastes aufgestellt.

Zeitpunkt der letzten Umstellungsarbeiten des Paulsgrabmals ist das Jahr 1628. In einer Beschreibung im Archiv der Farnese ist als Datum der 2.1.1629 genannt und

in einem Manuskript der Bibliotheca Brancacciana der 16.1.1629<sup>56</sup>. Die Daten bezeichnen zweifellos den Zeitpunkt der Umbettung der Gebeine.

Gleichzeitig mit den Arbeiten der Grabmalumsetzung werden für die Nischen des Farnese- und des Barberinimonumentes der Marmorbelag der Wände und die Gestaltung der die Nischenzonen umgebenden Architektur

56 Neapel, Fascio Farnesiano Nr. 1750: „Cereemonia per il trasporto della soma di Papa Paolo III nel nuovo sepoloro“; Rom, Biblioteca Brancacciana Ms. I. E.8.: „Inventione e Traslatione del corpo di Paolo III nel 1629“. Borzelli S.17, Anm.1 / Alpharanus-Cerrati S.63 Anm.1.

in Angriff genommen – Arbeiten, an denen Francesco Borromini beteiligt ist. Vom Januar 1628 bis um die Mitte des Jahres 1629 werden die Säulen „che vanno di qua e di là“ aufgestellt, und zwischen Sommer 1629 und Herbst 1630 wird sogar schon das untere Sockelstück des Urbanmonumentes gelegt<sup>57</sup>.

### *Das Reliquien-Programm des Kuppelraumes*

Zum Verständnis der Gründe, die eine erneute Umsetzung des Farnesegrabmals notwendig machten, ist ein Wort über das Programm erforderlich, nach welchem die Ausstattung des großen Kuppelraumes und der Westtribuna durchgeführt wurde<sup>58</sup>.

In den Pontifikatsjahren Clemens' VIII. (30.I.1592 bis 5.III.1605) und Pauls V. (16.V.1605–28.I.1621) werden in den Jahren 1598 bis 1612 die Mosaiken der Wölbung gearbeitet, „ein ganz und gar für ein Martyrium erdachtes Programm“ (Sedlmayr). Schon unter Clemens VIII.

57 H. THELEN, *Francesco Borromini, Die Handzeichnungen*, I, Graz 1967 Nr. 36 / Die Quellen bei Pollak Nr. 2358, 2360 u. 2365–2373. / Die Entstehungsgeschichte des Urban-Grabmals in ihren Anfängen bei Brauer-Wittkower: S. 22 ff.; vollständig bei Wittkower, Bernini, Kat. Nr. 30 S. 193 f. und bei H. Kauffmann, Bernini, S. 109–135.

Nach seiner Thronbesteigung hatte Urban VIII. zunächst den Plan, seine Grabstätte an der südlichen Stirnseite der Apsiswand bauen zu lassen, wo heute das Monument für Alexander VIII. steht. (Pastor XIV, 2 S. 1067 Anm. 4; Montini Nr. 242 mit Fig. 163). Der Entschluß, es in die nördliche Nische der Apsis zu nehmen, ist Bernini zu verdanken. In seinen ersten Überlegungen ist der Bezug des Urban-Grabmals zum Farnese-Denkmal sehr deutlich, wie die Zeichnung Abb. 20a = Z Nr. 16 zeigt, die Ende 1627 oder Anfang 1628 entstanden ist. Um seine Papststatue mit der des Guglielmo della Porta auf eine Höhe zu bringen, hat er dem Postament der Statue hinter dem zweistufigen Sockel mit dem Sarkophag und den seitlichen Bildwerken unten ein profiliertes Basisstück untergelegt, dafür aber das Zwischenstück mit den Farnese-Lilien, welches am Paulsgrab zwischen die Sitzstatue und ihre Basiszone eingeschoben war, fortgelassen. Bernini will – wie auch Guglielmo della Porta –, daß die Papststatue unmittelbar auf der ihr zugehörigen Sockelzone steht. Am greifbarsten ist die Bezugnahme auf das Werk des Frate del Piombo in der Giebelpartie. Die Liegefiguren der „Pax“ und „Abundantia“ sowie Wappen und Form des Giebels sind die wortgetreue Wiederholung der Kuppelnischen-Aufstellung (Abb. 18). Zweifelsohne ist diese der Windsor-Zeichnung angestückte Partie nur Probe, ob für Farnese- und Barberini-Monument in der Apsis-Aufstellung – im Hinblick auf den späteren Dekor der Apsismittelachse – Giebel mit Skulpturen überhaupt das Richtige sind. Bei einer Ja-Entscheidung wären die Bildwerke Guglielmos gewiß beim Farnese-Grabmal geblieben, und Bernini hätte es sich nicht nehmen lassen, für das Monument seines Kirchenfürsten eigene Statuen zu schaffen.

58 H. SEDLMAYR, *Der Bilderkreis von Neu-St. Peter in Rom*, in: *Epochen und Werke II*, Wien 1960, S. 13–16 / Siebenhüner S. 107, 311, 312.

taucht dann der Gedanke auf, die wichtigsten Märtyrerreliquien im Hauptraum des neuen Gotteshauses unterzubringen, denn in einem Avviso vom 18.8.1598 heißt es: „Si tratta di fare nel finestrone principale della gran tribuna del nuovo San Pietro un nuovo balaustrato con finissime pietre per custodire le reliquie del Volto Santo et della Lancia di Nostro Signore“<sup>59</sup>. Das Vorhaben kommt nicht zur Ausführung, aber der Gedanke wirkt fort. Seien es die reformierenden Gedanken des Tridentiner Konzils, sei es die Ablehnung des Reliquienkultes durch die protestantischen Gegner (Canones et Decreta S. 198), die katholische Kirche bringt in dieser Epoche der Reliquienverehrung eine neuerwachte Aufmerksamkeit entgegen und erachtet die überkommenen Zeugnisse des ungebrochenen Weiterlebens christlicher Glaubenskräfte nach den Erdentagen des Gottessohnes als so wichtig, daß sie die bedeutendsten Heiligtümer durch eine Aufstellung im Hauptraum von Neu-St. Peter herausheben will.

In Alt-St. Peter standen die Reliquien verstreut, wo immer die verehrende Frömmigkeit im Lauf der Jahrhunderte Plätze für sie gefunden hatte. Die ehrwürdigsten unter ihnen – die Lanzenspitze des Longinus, das Schweißstuch der Veronika, das Haupt des Andreas, des Bruders Petri – waren in freistehenden Ciborien untergebracht. Sie waren zweigeschossig, „unten ein sacellum mit Altar, oben ein eingerücktes Kapellchen als Gewahrsam der Reliquie, die vom umlaufenden Balkon gezeigt werden konnte.“<sup>60</sup>

Die neue Aufstellung dieser Erinnerungsstücke wird von Paul V. begonnen. In der Kongregationssitzung des 26. September 1605, in welcher der Papst den totalen Abbruch der alten Basilika anordnet, bestimmt er auch, für die Unterbringung der Gräber der Heiligen und für die Reliquien besondere Sorge zu tragen<sup>61</sup>. Plätze der genannten drei Hauptreliquien werden die beiden westlichen Kuppelpfeiler<sup>62</sup>. Das Aussehen dieser Reliquienplätze ist in Berninis Wiener Zeichnung festgehalten (Abb. bei Brauer-Wittkower, Taf. 188).

59 Orbaan, Dok. 46–47.

60 Kauffmann, Tabernakel, S. 229 u. Abb. 7.

61 Orbaan, Abbruch S. 35.

62 Unmittelbar nach der Sitzung – am 7. Okt. 1605 – sind die ersten Zahlungen verbucht für Arbeiten an Travertinstufen der Wendeltreppe „che si fa nelli pilastri dove sonno li nicchioni a dove si disegna di metter le reliquie“. Die Arbeiten müssen am Ende des gleichen Jahres beendet gewesen sein, da eine Eintragung vom 9. 12. vermerkt „... scalini, che hanno fatti (!) per le lumache delle reliquie“. Anschließend – vom 23. 12. 1605 bis zum 28. 2. 1606 – erfolgen Zahlungen für weitere Bauarbeiten, z. B. für „... balaustre e porte, che lavorano per le dua ringhiere, che si devono mettere in opera dove si hanno a mostrare le reliquie“ oder „... una feratella



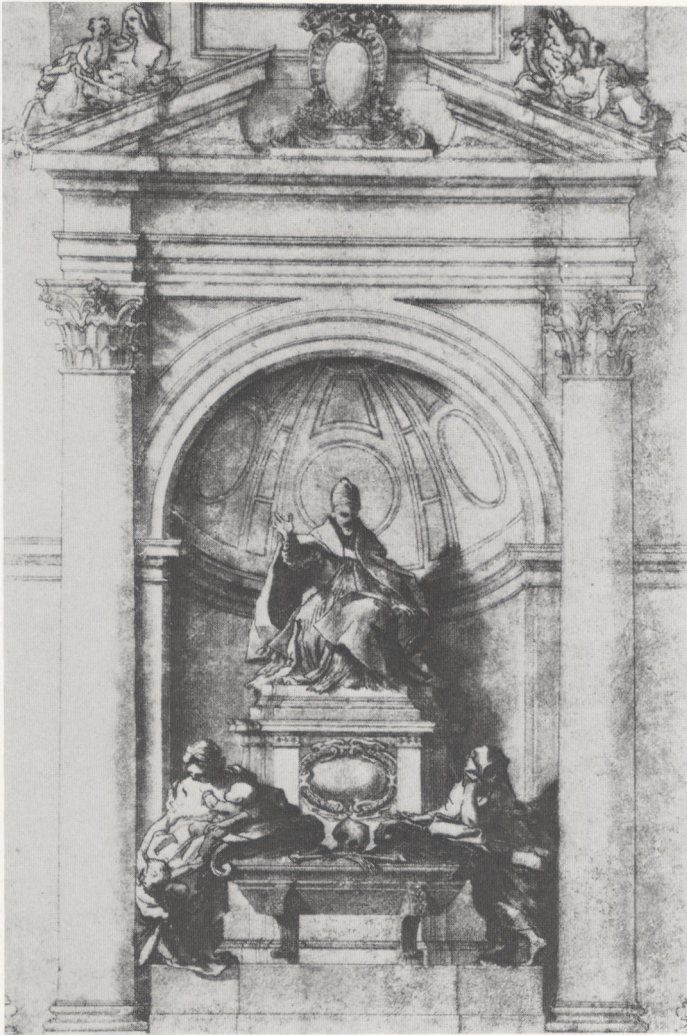
Dann besteigt Maffeo Barberini als Urban VIII. am 6.8.1623 den päpstlichen Thron. Auf sein Geheiß schafft Bernini in den Jahren 1624–1635 den alles beherrschenden Baldachin<sup>63</sup>. Etwa gleichzeitig beginnt Bernini auch den vorgefundenen Dekor der Pfeiler seinem Baldachinwerk anzugleichen. Die Obernischen der beiden ostwärts stehenden Kuppelpfeiler, die ursprünglich als Sängerkanzel und Diplomatenloge gedacht waren, werden in das Reliquienprogramm einbezogen. Zu den drei seit jeher im Besitz von St. Peter vorhandenen Reliquien jener Heili-

di metallo ... quale va dove a da stare la testa di Santo Andrea“. Am 20.3.1606 werden auch „doi girelle per il lampado del Volto Santo“ bezahlt. Am 25.3.1606 werden dann „processionalmente trasportate dalla chiesa vecchia di San Pietro nella nuova il Volto Santo, la Lancia di Nostro Signore e la testa di Sant’Andrea, riponendo tutte queste sante reliquie in un medesimo luogo sotto la cupola maggiore di detta chiesa“. (Orbaan, Abbruch, S.36, 40, 41–47, 48)

63 Wittkower Kat. Nr.21 / Kauffmann, Bernini S.85–107.

gen, „die vom Gekreuzigten geprägt worden sind“ (H. Kauffmann), hat Papst Urban im Jahre 1629 das wohl kostbarste Erinnerungsstück, die Kreuzessplinter, aus S. Anastasia und S. Croce nach S. Pietro überführen lassen, so daß nun jeder der vier Kuppelpfeiler Reliquienschatze birgt. Das ehemals diskutierte Vorhaben, die Nischen am Fuß der Kuppelpfeiler zu schließen und Altäre davor aufzustellen, wird nicht mehr in Betracht gezogen. Der Hochaltar unter Berninis Baldachin bleibt im Kuppelraum der einzige Platz für kirchliche Handlungen. Die Nischen erhalten Statuen – ein Vorhaben, das am 10.12.1629 von der Baukommission gebilligt ist<sup>64</sup>. Diese Skulpturen sind „Denkmäler“! Die Dargestellten halten jene

64 Pastor XIII, 2, S.927. Die ca. 5 m hohen Marmorbilder arbeiten Bernini (Longinus), A. Bolgi (Helena), Fr. Mochi (Veronika) und Fr. Duquesnoy (Andreas), dessen Statue als letzte im Jahre 1640 fertig ist.



20a. Gian Lorenzo Bernini u. Francesco Borromini, Grabmal Urbans VIII., Entwurf 1627/28, Windsor Castle, Royal Library. By Gracious Permission of Her Majesty the Queen (s. Anhang 3, Z. 16)

Dinge in ihrer ehemaligen, vollständigen Gestalt, deren Reste als Reliquien in den jeweils über ihnen befindlichen Nischen verwahrt sind. Sie schlagen die Brücke vom Diesseits hier unten zum erhöhten Jenseits. Nun ist der gesamte Raum unter Michelangelos Kuppel im Thema hoher Reliquienverehrung einheitlich zusammengebunden. Die durch den Raum hinüber und herüber schwingenden Glaubenskräfte gipfeln im goldenen Kreuz des Martyriums auf der Höhe des Baldachins<sup>65</sup>.

Jedoch ist mit der Zusammenführung der heiligen Erinnerungsstücke im Kuppelraum der Gedanke „Reliquie“ noch nicht vollständig durchgeführt. Konsequenterweise muß die Ausstattung des dem Rundraum architektonisch zugehörenden Apsiskompartimentes unter dem gleichen Motiv stehen. Es ist daher verständlich, daß eines Tages der Plan auftaucht, die Cathedra Petri an die-

ser Hauptstelle der dem Petrus geweihten Kirche Roms in den Kreis der Reliquien einzubeziehen, zumal sie so, wie sie der Petrusverehrung zugehört, gleichzeitig Wahrzeichen des Primates des Bischofs von Rom ist<sup>66</sup>. Nach den Ermittlungen von Jacob Hess schon im Jahre 1639 erwogen<sup>67</sup>, wird der offizielle Beschluß am 3.3.1656 von Alexander VII. gefaßt. Dann vergeht noch ein Jahrzehnt, bis Berninis Lösung ausgereift und das umgebende Dekor vollendet ist. Im Januar 1666 wird die Cathedra in ihrer glanzvollen Hülle in die Tribunaapsis überführt. Nun schwebt sie, dem Bereich der Erde entrückt, in Wolken, die von Engeln und Himmelskindern bevölkert sind: ein GLORIA IN ECCELSIS DEO. Aus der Aureole bernsteinfarbenen Lichtes, in welchem sich die Taube des Heiligen Geistes naht, schießen goldene Strahlen in alle Richtungen durch das Gewölk. Die erdwärts gerichteten treffen den Lehrstuhl des Apostelfürsten und die dichtesten sind auf die seitlich stehenden Monumente der Päpste gerichtet (Abb. 20).

Unmittelbar unter der Cathedra thront bei besonderen Anlässen das jeweils regierende Oberhaupt der katholischen Christenheit. Im Verein mit den Bronzebildern seiner verewigten Vorgänger ist der Lebende in solchen Augenblicken ebenfalls „Denkmal“. Die Dreiergruppe steht zur über ihr liegenden Region in demselben Bezug, wie die Denkmäler des Rundraumes zu den Reliquien. Sie ist „Wahrzeichen halb himmlischer Erleuchtung, halb geschichtlicher Wirklichkeit“ (Kauffmann).

\*

Das Reliquienprogramm hat das Verbleiben des Farne-segrabmals in der Nische des süd-östlichen Kuppelpfeilers unmöglich gemacht. Der Entschluß, es umzusetzen, ist um so glücklicher, als dort dem Papstbild der ursprünglich von Paul III. und seinem Bildhauer beabsichtigte Bezug zum Kirchgänger auf dessen Gang durch die Wegräume zum Petrusgrab völlig verloren gegangen war. Durch den Platz unter der Cathedra ist ihm wieder ein Sinn gegeben. Zwar ist der Individualitätsanspruch mit den Zügen eines Pantokrators nicht mehr da, dafür aber ist jetzt der Segensgestus des PAULUS III FARNESIUS PONT OPT MAX Zeichen der Segnung geworden, welche die göttliche Allmacht allen, die glauben, durch ihren Stellvertreter auf Erden spendet.

66 Kauffmann, Bernini, S. 244–277.

67 J. HESS, *Die Künstlerbiographien von Giov. Batt. Passeri*, Leipzig u. Wien 1934, S. 95 Anm. 1, mit Hinweis auf BAGLIONE, *Nuove Chiese*, Ausg. 1639 S. 34.

65 Kauffmann, Bernini, S. 107f.

## II. DIE BILDWERKE

### DIE NICHT AUSGEFÜHRTEN SKULPTUREN

Sogleich nach dem Tode Pauls III. nimmt Guglielmo die Arbeit an den geplanten Marmorbildern mit Energie in Angriff. Schon am 13. Mai 1550 werden einem „M<sup>o</sup> Nicolo scultore“ zweiundzwanzig scudi als Spesen für eine Reise nach Carrara gezahlt; er hat dort die Rohblöcke zu hauen und ihre Verschiffung nach Rom zu veranlassen. Die Schiffer, die die Steine auf „drei Barken von Genua“ (wohl zu lesen als „Genueser Barken“) nach Rom gebracht haben, werden am 16. 9. 1550 mit einer A-Conto-Zahlung und am 24. 2. 1551 mit der Restsumme entlohnt. Unter dem gleichen Datum ist die Restzahlung an „M<sup>o</sup> Nicolo“ verbucht (Dok. III). Um die Jahreswende 1552/53 sind acht der sechzehn Marmorblöcke in die Werkstatt des Bildhauers geschafft, wie aus der Bezahlung eines Fuhrmannes am 3. 1. 1553 hervorgeht „per tirar le marmi per far l'otto statue“ (Dok. III). Die verhältnismäßig geringe Summe von 13 scudi läßt darauf schließen, daß jetzt der Transport innerhalb Roms – von der Ripetta? – abgegolten wird.

Aus diesen 16 Rohblöcken sollen 4 Liegende: „die Tugenden“, 4 Liegende: „die Jahreszeiten“ und 8 Hermenbilder, der Kantenschmuck der Grabkammer, gemeißelt werden, wie Annibale Caro im Schreiben an den Bischof von Pola vom 5. 8. 1551 berichtet (Dok. IV, 6).

#### *Die Hermenstelen*

*Zu den Maßangaben s. Anhang S. 352*

Die für die Kanten der Grabkammer gedachten Hermenstelen sind niemals zur Ausführung gekommen. Sie wurden von der Planung abgesetzt, als man nach Bekanntwerden des Holzmodelles die Höhe des Grabmals zu reduzieren beschloß. Die ersten Andeutungen sind in Caros Brief an den Kardinal Santa Croce vom Jahre 1550 zu finden. In einem Nebensatz spricht er dort von der Möglichkeit, daß sie nicht gearbeitet zu werden brauchen, falls die Höhe des Grabmals verringert werde (Dok. II, 4). Im Schreiben vom 5. 8. 1551 an den Bischof von Pola erwähnt er sie dann noch einmal. Jetzt ist die Wahrscheinlichkeit, daß sie „abgetrennt“ werden, gewisser (Dok. IV, 6). Die Entscheidung, die Hermen aus dem Urprojekt zu streichen, wird demnach im Jahre 1550 noch nicht gefallen sein, zumal man sich damals über die „forma del qua-

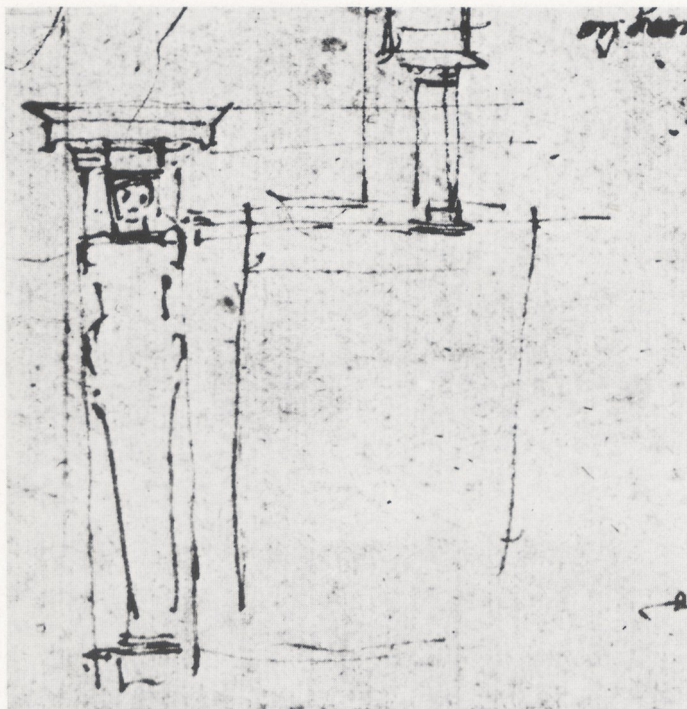


21. Guglielmo della Porta, Mantel-Hermen für das Urprojekt, Berlin-Dahlem, Staatl. Museen Stiftung preußischer Kulturbesitz (s. Anhang 3, Z. 9)

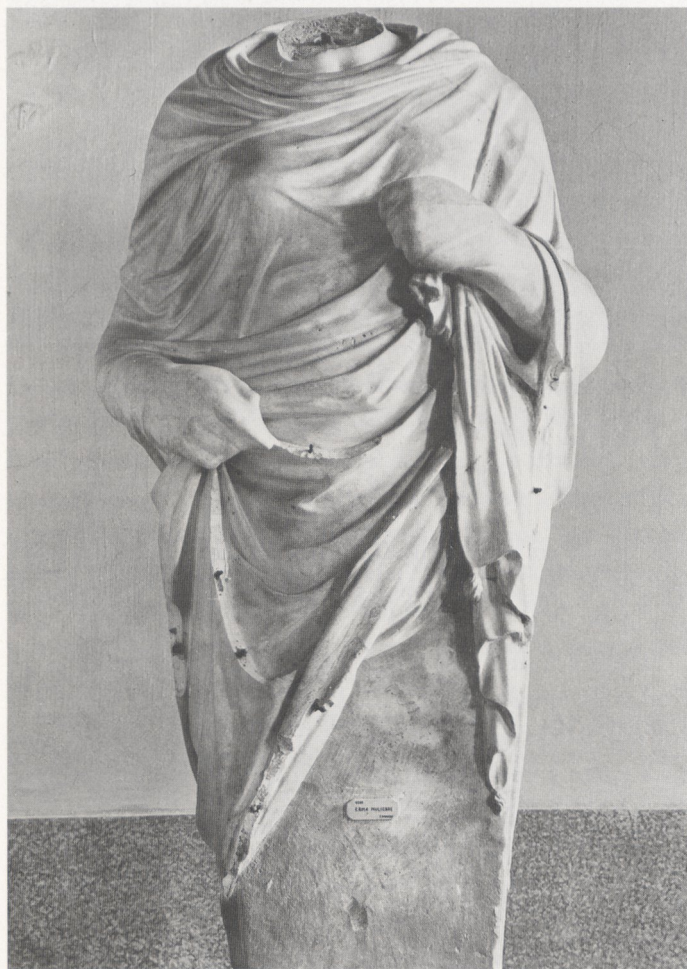
dro“ noch nicht einig ist (Dok. II, 7). Der Entschluß wird frühestens in der zweiten Jahreshälfte 1551 verbindlich geworden sein.

Heute können nur die Zeichnungen des Guglielmo im Codex Berolinensis – die flüchtige Skizze, Abb. 1, und die auf der Rückseite des gleichen Blattes sorgsam durchgezeichneten zwei Einzelfiguren, Abb. 21 – eine Vorstellung der beabsichtigten Formen vermitteln.

Die Zeichnung Abb. 1 mit den vor der Brust gekreuzten Armen der Herme bezeugt aufs deutlichste, daß die Anregung von Michelangelo kommt. Der obere, skulptierte Teil ist am gleichzeitig entstehenden Juliusgrab in S. Pietro in Vincoli wiederzufinden, und enger noch ist



22. Michelangelo, *Hermes vor Pilaster zum Juliusgrab*, Plan von 1516, Ausschnitt, Florenz, Casa Buonarroti (s. Anhang 3, Z. 10)



23. Hellenistisch, *Mantel-Hermes*, Neapel, Museo Archeologico

die Anlehnung des Frate an einen Gedanken, dem Michelangelo auf einem Blatt in der Casa Buonarroti Gestalt gegeben hat; es muß zur Juliusgrab-Planung von 1516 gehören (Abb. 22 = Z Nr. 10).

In den beiden Einzelfiguren Guglielmos auf der Rückseite der Grabmalskizze des Codex Berolinensis, Abb. 21, ist das Vorbild des großen Zeitgenossen weniger zu spüren. Das bis zur Jahrhundertmitte in der Bildhauerei nicht anzutreffende Motiv, Hermenstelen mit überfallenden Gewandstücken zu drapieren, um die scharfe Zäsur zwischen Menschen- und Architekturform zu verschleiern, hat Guglielmo in der Antike gefunden. Jetzt ist sein Vorbild jene weibliche Hermes, die das Neapeler Museum aus der Erbschaft der Farnese besitzt (Abb. 23); sie hat bereits Marten van Heemskerck 1534/35 im Casino der Villa Madama gezeichnet<sup>69</sup>. Am antiken Marmor sieht man, wie bei Guglielmo della Porta, die tief herabfallenden Gewandstücke mit den diagonal geführten Faltenzügen und den Quasten, welche den Stoff an den Zipfeln beschweren.

\*

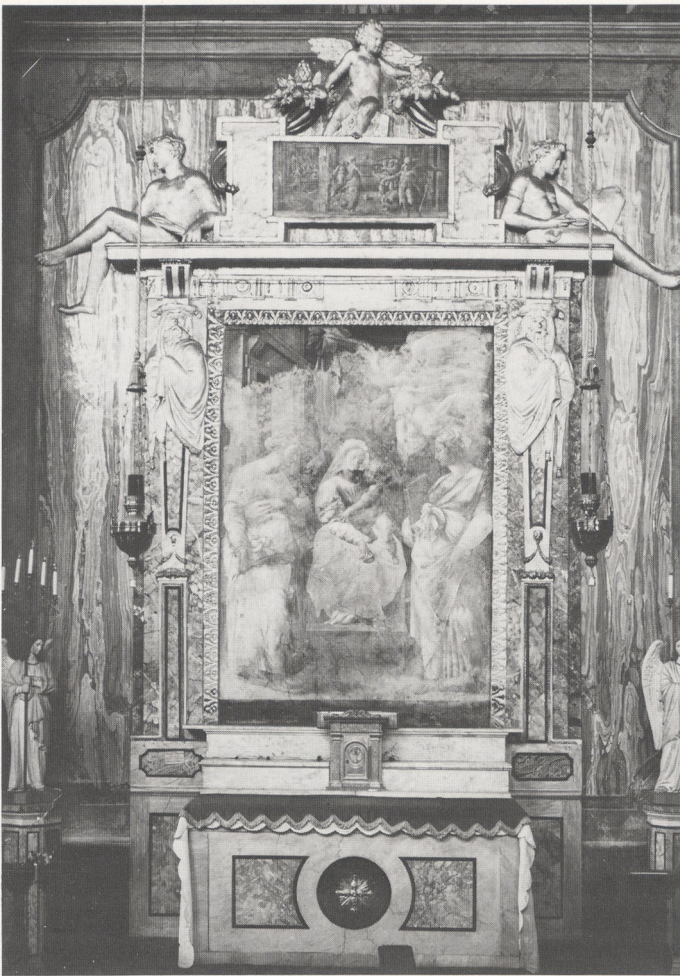
Zwei sehr ähnlich komponierte Mantelhermen bärtiger Männer, die als Werke des Oberitalieners bisher nicht beachtet worden sind, befinden sich am Del-Monte-Cesi-Altar in S. Caterina della Rota zu Rom, Abb. 24. (Es ist jene kleine Kirche in der Nähe des Palazzo Farnese und des Wohnhauses Guglielmos, in der auch der Grabstein seines jung verstorbenen Sohnes Lysipp erhalten geblieben ist.) Die Hermen bilden die seitlichen Teile des „geistreich dekorativen Aufbaus der rahmenden Einfassung“ für das Altargemälde der Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, welches Hermann Voss als Werk des Perino del Vaga erkannt hat<sup>70</sup>. In den sitzenden Jünglingen und dem geflügelten Putto im oberen Teil des Rahmens zeigt sich der Einfluß, den der Stil des geistvollen Maler-Dekorateurs, der Guglielmo nach Rom gebracht hat, auf ihn gemacht hat. Dann spricht die reiche Verwendung bunten Gesteins für Guglielmo als den Schöpfer der Bildumrahmung. Eine über den ganzen Wandteil gelegte Hintergrundfläche aus stark geflammtem (südafrikanischem?) Stein hält die Komposition des Rahmenwerkes mit seinen

68 vacat.

69 Neapel, Museo Nazionale Inv.Nr. 6393. / Heemskerck-Zeichnung: Hülsen-Egger I Taf. 47.

Die Skulptur ist, wie die allenthalben stehengebliebenen Eisendübel bezeugen, früher ergänzt gewesen. Waren diese Restaurierungen – auch der Kopf – Arbeiten des von Paul III. bevorzugten Restaurators seiner Antiken, des Guglielmo della Porta?

70 HERMANN VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, I, S. 102.



24. Perino del Vaga u. Guglielmo della Porta, Altar der Familie del Monte-Cesi, Rom, S. Caterina della Rota



25. Guglielmo della Porta, Entwürfe für Altarraumen (Düsseldorf, Kat. Nr. 148)

Plastiken zusammen. Die Seitenteile sind aus zart strukturiertem Steinmaterial, und die vielfältigen Inkrustierungen sind auffallend kleinteilig. Im Verein mit der Fülle der verschiedenen Gesteine verrät sich der begeisterte Überschlag des Entdeckens eines neu eroberten Materials und seiner künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten.

Die Mitarbeit des Guglielmo della Porta am Del Monte-Cesi-Altar – und somit die Entstehung dieser Hermentellen – liegt gewiß vor den Planungen für die Hermentellen des Farnese-Urprojektes. In späteren Jahren hat der Frate das Motiv der Mantelhermen zur ähnlich dekorativen Bereicherung an den Rahmenentwürfen für seine Reliefs der „Passion“ benutzt, Abb. 25.

#### Die Jahreszeiten

Maßangaben s. Anhang S. 356

Dem Fortfall der Hermentellen folgt die Streichung der „quattro stagioni de l'anno“ – jenes Thematis, über wel-

ches beim Tode des Papstes noch kein endgültiger Beschluß gefaßt war. Die Statuen waren „per le due teste“ des Grabmals vorgesehen und sollten im Verein mit den vier Statuen der „Tugenden“ einen horizontal verlaufenden Kranz um die Grabkammer bilden, dem vergehenden Geben des Papstes am nächsten.

Als es nach dem Tode des Farnese an die Ausführung dieser Bildwerke gehen soll, lehnt Annibale Caro das Thema offen ab, „per non essere cose ecclesiastiche né morali“, wie er im August 1551 an den Bischof von Pola schreibt (Dok. IV). Der Plan scheint jedoch damals nicht endgültig verworfen zu sein, denn noch ein Jahr später werden „otto (!) modelli di detta sepoltura“ bezahlt (Eintragung im Libro de conti vom 23. 7. 1552 Dok. III). Dann gibt es keine Erwähnung der „Jahreszeiten“ mehr. Michelangelos energisches Veto gegen ein freistehendes und hohes Monument wirkt sich aus.

\*

Die von H. Siebenhüner im Zusammenhang mit den „Jahreszeiten“ auf S.234 genannten Zeichnungen der Düsseldorfer Skizzenbücher – Kat. Nr. 58 u. Kat. Nr. 55 – können mit diesem Projekt nicht in Verbindung gebracht werden. Die gezeichneten Männerakte ruhen auf planan Unterlagen und an Vierkantklötzen – Motive, welche Guglielmo della Porta am Paulsgrab in keinem Planungsstadium zu verwenden gedachte. Zudem bezeugen die in Kat. Nr. 58 mitgezeichneten Trophäenstangen, daß es sich dort um die Planung einer ganz anderen Art handelt. Es sind Skizzen zu Bildwerken, wie sie in Stuck an der Fassade des Hauses des Mailänder Goldschmiedes Pietro Cribelli in der Via dei Banchi Vecchi 24 in Rom vorhanden sind. (Inscription an der Fassade: IO. PETRUS CRIBELLUS MEDIOLANEN. SIBI AC SUIS A FUNDAMENTIS EREXIT). Wir sehen in den Stucchi ebenfalls Werke Guglielmos, die er in seiner römischen Frühzeit von seinem Konpatrioten in Auftrag bekommen haben wird.

Eine ähnliche Komposition mit zwei Sitzenden neben einer Trophäenstange hat Guglielmo in seinem Skizzenbuch (Kat. Nr. 38) gezeichnet, die die Herkunft aus der Antike als Vorbild besonders deutlich werden läßt; sie variiert das Tropaion des Frieses vom Apollo-Tempel neben dem Teatro Marcello nur geringfügig.<sup>71</sup>

#### DIE AUSGEFÜHRTEN SKULPTUREN

#### DIE TUGENDEN DER STAATSPOLITIK

Bereits wenige Monate nach dem Tode des Papstes – an einem nicht bestimmbar Datum des Jahres 1550 – nennt unser Gewährsmann Annibale Caro die Statuen, welche Tugenden vorstellen werden: La Giustizia – la Prudentia – la Pace – l'Abbondanza (Dok. II, 6). Mit gleichem Namen belegt später auch Guglielmo della Porta die von ihm ausgeführten Werke (Düsseldorf Kat. Nr. 193). Die Bezeichnungen erweisen sich als Kurznamen, gleichsam als Arbeitstitel, die sich dann für Jahrhunderte eingebürgert haben. Wie die Analysen der Bildwerke ergeben werden, entsprechen sie nicht dem vollen Umfang ihrer Inhalte.

#### *Justitia – Aequitas Augusta* (Abb.26–31)

*Mit Volute: Höhe 175 cm – Länge 220 cm – Tiefe 100 cm*

Die von den Quellen „Justitia“ genannte Statue ist die einzige in der Viererreihe, die Guglielmo della Porta als Akt gegeben hat. So, wie sie von ihm gemeißelt worden ist, kann sie heute nur noch auf der dem Sormani zugeschriebenen Zeichnung, Abb.17, und – im Gegensinn – auf der Warschauer Rötzelzeichnung, Abb.31, gesehen werden. Das Kleid aus hell gestrichenem Metall, welches jetzt den schönen Frauenkörper den Blicken entzieht, ist spätere Zutat der Prüderie gegenreformatorischen Geistes. Guglielmo hat ihr nur einen Mantel umgelegt; sein Marmor hebt sich im Original deutlich vom gleichfarbigen Anstrich des Metalls ab. Er ist lose über den linken Oberarm und Rücken drapiert, deckt den rechten halben Oberschenkel bis zur Scham, um dann unterhalb des linken Knies wieder in die Vorderansicht der Statue zu kommen. Gehalten wird der Mantel durch ein von der rechten Schulter diagonal über den Oberkörper laufendes Band, auf welches der Bildhauer seine Signatur gesetzt hat: GUGLIELMUS DELLA PORTA MEDIOLA[NUS] F. Eine zweite Tuchdraperie ist zwischen Architekturvolute und den Frauenkörper gebreitet, die am Kopfende wie ein Kissen zu Faltenbäuschen zusammengeknäult ist und als Stütze des linken Unterarmes dient. Das später hinzugefügte Metallkleid ist so montiert, daß es abgehoben werden kann (oder konnte).

Im linken Arm hält die Frauengestalt nicht das bei „Justitia“ erwartete Attribut der Waage, sondern das Rutenbündel der Liktoren, dessen Beil mit dem trefflich gemeißelten Kopf der römischen Wölfin geziert ist (Abb.28). Unten im Rutenbündel steckt halb verborgen ein Speer mit scharfer Spitze. Er ist jene „spada occulta sotto l'ascella“, die Annibale Caro an der Statue ausdrücklich erwähnt (Dok. XV, 3). Die Waffe ist Sinnzeichen dafür, daß Justitia – wie Nemesis – auch die verborgensten Untaten rächt<sup>72</sup>. Die rechte Hand umschließt „una fiamma di fuoco“ (Vasari VII, S.547), über deren Bedeutung weder der Aretiner noch Caro oder spätere Interpreten etwas verlauten lassen. In der Art, wie dieses „Feuer“ in der Hand der Frau liegt, kann es gewiß keine Verbrennungen hervorrufen. Es ist Licht! Es ist die Aussage des Bildhauers über die „occhi die accutissima vista: onde Platone disse, che la Giustizia vede tutto ... Et Apuleio giure per l'occhio del Sole ed della Giustizia insieme“<sup>73</sup>. Die

71 Abbildung bei E. Nash, Topographie des antiken Rom, Tübingen 1961/62, Bd.I, S.28.

72 Cartari S.242.

73 Cartari ibid.



26. *Justitia-Aequitas Augusta*

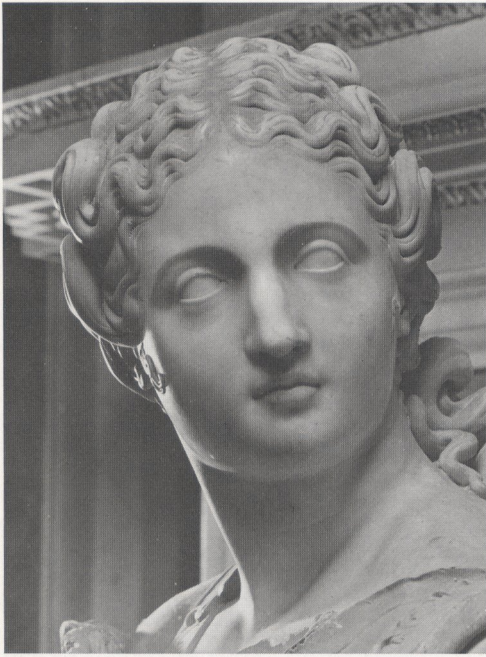
Flamme ist also Symbol der „Wahrheit“ – jener Wahrheit, welche „Recht von Unrecht scheidet“ (vgl. Exkurs D).

Wie die Insignien anzeigen, ist die Tugend der „Gerechtigkeit in der Staatsführung“ gemeint. Aristoteles bezeichnet sie als die „vollkommene Tugend, aber nicht schlechthin, sondern im Hinblick auf den anderen Menschen .... Vollkommen ist sie, weil der, der sie besitzt, die Tugend auch den andern gegenüber anwenden kann und nicht nur für sich. Viele nämlich können in ihren eigenen Angelegenheiten die Tugend anwenden, nicht aber in den Beziehungen zu anderen. Darum scheint das Wort des Bias richtig zu sein: „Die Herrschaft zeigt den Mann, denn der Herrschende steht bereits in der Gemeinschaft und in Beziehungen zu andern“<sup>74</sup>.

74 Aristoteles, Ethik S. 155 (5. Buch 1129 b 13).

Die Fürstentugend, welche hier auf Erden für das Einhalten des Rechtes im Zusammenleben der Untertanen Sorge zu tragen hat, ist eine Variante der Justitia mit dem Attribut der Waage. Im Unterschied zu jener wird sie im Rom der Antike AEQUITAS AUGUSTA genannt und für eine solche Bezeichnung darf man sich wiederum auf den gelehrten Caro berufen. Anlässlich eines Hinweises auf seine beratende Tätigkeit bei der Auswahl der Attribute am Farnesemonument betont er gerade für diese Marmorstatue, daß die Münzprägungen der römischen Kaiserzeit fast niemals die Umschrift JUSTITIA tragen, sondern „ne le medaglie si trova quasi in tutte AEQUITAS e AEQUITAS AUG“ (Dok. XV, 3).

In den Formen des Körpers und in der edlen Bildung der Gesichtszüge, Abb. 27, ist das klassische Schönheitsideal Raphaels aufs vollkommenste in die dreidimensionale Kunst der Bildhauerei übersetzt. Die Einwirkung ist



27. Kopf der Justitia-Aequitas



28. Liktorenbündel der Justitia-Aequitas

beim Frate nicht einmalig; sie ist mehrfach zu beobachten, z.B. in seiner Zeichnung zur Plakette des „Parisurteils“, in der die Hauptgruppe der Göttinnen auf eine Zeichnung des Urbinaten zurückgeführt werden kann<sup>75</sup>. Im übrigen trifft für die liegende Marmor-Justitia Cartaris Forderung für das Aussehen dieser Tugendpersonifikation zu: „... bella vergine ..., né humile, ma tale, che con honesta severità si mostri degna di ogni riverenza ...“. Es könnte der Gedanke aufkommen, der Mythograph, von dem biographische Daten kaum erhalten sind, habe della Portas Statue mit eigenen Augen gesehen. Seine Worte sind aber Auszüge aus Gyraldus (I Spalte 29 A), die ihrerseits auf den griechischen Stoiker Chrysippos zurückgehen.

Zur Datierung: Das plastische Modell der „Justitia“ wurde dem Guglielmo della Porta am 23.7.1552 mit 25 scudi bezahlt (Dok.III)<sup>76</sup>.

Mit der Meißelarbeit hat er frühestens um die Jahreswende 1552/1553 begonnen, wie aus der Entlohnung des Fuhrmannes zu schließen ist, der für den Transport der Marmorblöcke am 3.1.1553 entlohnt wird (Dok.III), d.h. die Statue muß unmittelbar nach der Vollendung des

großen Gußmodells der Papststatue in Angriff genommen worden sein. Dann schreibt am 25.11.1553 Caro an den Kardinal Farnese: „Il Frate ha già condotto una statua assai ben oltre con maraviglia di tutti che la veggono perché non lavora a bozza come gli altri ma va scoprendo le membre finite di sorte che pare una donna ignuda [!] ch'esca de la neve ...“ (Dok.VII). Am 6.4.1554 teilt der Sekretär des Farnese dem Bischof von Pola mit: „Fra Guglielmo ha poco manca che finita la prima statua“ (Dok. VIII). Die Vollendung der Justitiastatue wird demnach Mitte des Jahres 1554 liegen. Vom Bildhauer selbst ist eine Nachricht über ihre Fertigstellung erst vom Anfang des Jahres 1557 auf uns gekommen. Anlässlich der Bitte um eine Geldüberweisung schreibt er am 15.1.1557 dem Kardinal Alessandro, daß von den vier Marmorstatuen zwei (i.e. „Justitia“ und „Prudentia“) vollendet seien (Dok. XI).

Dann hat sich im Jahre 1574 Guglielmo della Porta auf höhere Anweisung bereit erklärt, den Akt zu verdecken (Düsseldorf Kat. Nr. 197) und seine Idee für eine schalenartige Hülle aus Metall auch zeichnerisch festgehalten, Abb.30. Erst unter Clemens VIII. aber – fünfzehn Jahre nach dem Tode des Frate – wurde sie von seinem Sohn Teodoro mit geringfügigen Abänderungen ausgeführt. Das benötigte Material ist ihm am 2.4.1593 mit fünfzig scudi vom Kardinal Odoardo Farnese vergütet worden (Dok. XXIV). Im Jahre 1580/1581 konnte Montaigne „die schöne Frauengestalt zu Füßen des Papstes Paul III.

<sup>75</sup> Gramberg: Mythologische Reliefs S. 69 ff.

<sup>76</sup> Ob Guglielmos Mitteilung an den Kardinal Farnese vom 1.5.1553: „Li modelli delle quattro statue, ciò è le quatro (sic) virtù di marmo son finite“ (Dok. V, 4) ganz der Wahrheit entspricht, muß dahingestellt bleiben.



29. *Justitia-Aequitas Augusta*



30. Guglielmo della Porta, Skizze zum Gewand der *Justitia* (s. Düsseldorf, Kat. Nr. 196)

in der neuen Peterskirche<sup>77</sup> noch unverhüllt bewundern, während sein Landsmann Lebrun im achtzehnten Jahrhundert, um die Skulptur im Originalzustand zeichnen zu können, das Gewand (gegen eine *mancia*?) abnehmen lassen mußte<sup>78</sup>.

\*

Die unter der Bezeichnung „Latona“ bekannte Bronzestatue eines liegenden Frauenaktes im Ashmolean Museum, Oxford, die W. von Bode in die „Nachfolge Michelangelos“ eingereiht und mit vorsichtigen Worten als Entwurf zur „*Justitia*“ angesprochen hat<sup>79</sup>, ist von L. Planiscig – Fortnum folgend – als zweifelfreies Werk des Guglielmo veröffentlicht worden. Die Zuschreibung ist nicht zu halten. Die kleine Bronze ist nicht italienisch und kann erst gegen 1600 entstanden sein. Sie ist, wie auch H.R. Weihrauch annimmt, vermutlich niederländisch. Ebenso unhaltbar ist Bodes an gleicher Stelle ausgesprochene Meinung, die auf der gleichen Tafel seiner großen Publikation abgebildete Kleinbronze der bekleideten, auf einer Volute ruhenden Frauengestalt der Sammlung Pier-

pont Morgan sei mit der *Justitia* des Farnesegrabmals in Zusammenhang zu bringen. Seine Vermutung, sie sei ein Entwurf des Teodoro della Porta zum Kleid der „*Justitia*“, ist heute durch die Kenntnis der schon vom Vater gezeichneten Gewandskizze einwandfrei widerlegt.

Die in der älteren Literatur bisweilen anzutreffende Behauptung, die *Justitia*skulptur des Frate del Piombo sei ein Porträt der schönen Giulia Farnese, Schwester Pauls III., entbehrt jeglichen Beweises. In jungen Jahren (um 1489) war sie die Geliebte Alexanders VI., und durch ihren Einfluß auf den Borgiapapst scheint sie viel zur Vorrangstellung ihrer Familie am päpstlichen Hof beigetragen zu haben. Bereits im März 1524 ist sie tot; Guglielmo della Porta kann sie also nicht mehr gesehen haben. Die wie Stadtklatsch anmutende Geschichte ist, soweit wir sehen, zum ersten Male im 17. Jahrhundert von Fioravante Martinelli in seinem postum veröffentlichten Guidenmanuskript aufgeschrieben<sup>80</sup>.

79 W. BODE, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin 1907, II, S. 17, Taf. CXXXVI; Oxford, Ashmolean Museum, *Summary Guide*, 1931, S. 31 Nr. b. 415 / LEO PLANISCIG, *Piccoli bronzi Italiani del Rinascimento*, Mailand 1930, S. 45 und Abb. 333 / HANS R. WEIHAUCH, *Europäische Bronzestatuetten des 15.–18. Jahrhunderts*, Braunschweig 1967, S. 238/39.

80 CESARE ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Florenz 1969, S. 157 / Borzelli S. 23 Anm. 1.

77 M. DE MONTAIGNE, *Tagebuch einer Badereise*, Dt. Ausg. hrsg. von G. A. Narciss, Stuttgart 1963, S. 220.

78 Siehe Bemerkungen: Z = Nr. 11.



*Prudentia – Veritas* (Abb. 32–37)

*Mit Volute: Höhe 190 cm – Länge 216 cm – Tiefe 110 cm*

Die Personifikation der „Klugheit“ ist reiferen Alters als „Justitia“. Die Gesichtszüge der Frau sind schon von Falten durchfurcht, und am Halse beginnt die Haut schlaff zu werden. Der freiliegende Oberkörper aber zeigt noch die straffe Festigkeit der mittleren Lebensjahre und hat Formen, die massig und wenig fraulich sind. Sie erinnern recht sehr an den Körper des Adam in Michelangelos Sixtina-Fresco der „Erschaffung des Mannes“. Die Betonung des Alters ist bei Prudentiadarstellungen ungewöhnlich. Der Gedanke zu der hier vorgestellten Charakterisierung dürfte auf die Kenntnis der Lehren des Aristoteles zurückzuführen sein, der bemerkt, daß „die Klugheit sich auf das Einzelne bezieht und dieses erst durch die Erfahrung bekannt wird. Ein junger Mensch aber kann diese Erfahrung nicht haben, denn sie entsteht nur in langer Zeitdauer“<sup>81</sup>.

Wie der Allegorie der „Gerechtigkeit“ so sind auch der „Klugheit“ zwei Attribute beigegeben: ein Buch, auf dem die Bildhauersignatur steht: GUGLIELMUS · DELLA · PO[RTA] · MEDIOLA[NUS] · FACIEBA[T], Abb. 35 und ein Spiegel.

Daß das Buch die hervorragenden Verstandeskkräfte Pauls III. zu glorifizieren hat, bedarf keiner Begründung. Üblicherweise jedoch ist in der Grabskulptur des Cinquecento die Schlange das Zeichen für Klugheit<sup>82</sup>. Die

Abwandlung vom Attribut „Schlange“ zum Attribut „Buch“ wird hier nicht zufällig sein. Das Buch will auf eine bestimmte Großtat des Geistes des Papstes hinweisen, die dem Gedächtnis der Nachfahren eingepreßt bleiben soll. Die kodifizierte Leistung von hoher staats- und kirchenpolitischer Bedeutung ist ohne Zweifel das vom Farnese mit Bulle vom 22. 5. 1542 in Aktion gesetzte Konzil von Trient mit seinen Richtlinien und Verordnungen „zur Reformierung der Sitten“<sup>83</sup>.

Und dann ist da der Spiegel, in den „Prudentia“ mit konzentrierter Aufmerksamkeit sieht, Abb. 34<sup>84</sup>. Er wirft jedoch nicht ihr hoheitsvoll-strenges, herb-schönes Gesicht zurück, sondern ein Antlitz mit schlaffen Zügen und tiefen Faltenfeldern. Zur sokratischen Forderung des „Erkenne dich selbst“, dessen Symbol der Spiegel seit jeher ist, ist das Erkennen zeitgebundener Vergänglichkeit im Menschenleben sehr deutlich hervorgehoben – eine Erkenntnis, welche die dem Menschen eingeborene Suche nach Wahrheit um einen wesentlichen Gedanken erweitert. Der Vergänglichkeitsgedanke ist erst zusätzlich im 16. Jahrhundert diesem Attribut unterlegt worden<sup>85</sup>, und diese neue Erkenntnis macht es empfehlenswert, in der vorliegenden „Prudentia“-Darstellung auch die Bedeutung „Veritas“ mit Nachdruck zu betonen.

81 Aristoteles, Ethik S. 191 (6. Buch 1142 a 14).

82 Grabmal Sixtus IV. / Innocenz VIII. / Hadrian VI. / Silvestro Aldobrandini.

83 Canones et Decreta S. 1–50.

84 Er muß irgendwann einmal abgebrochen gewesen sein, wie die Naht oberhalb des rechten Zeigefingers (Abb. 32), die lässig eingesetzten Marmorstücke am Griff und der sorgfältiger mit Gips(?) befestigte Ansatz der seitlichen Halterung (Abb. 33) bezeugen.

85 E. Panofsky, Studies, S. 82 Anm. 50.



32. *Prudentia-Veritas*

Zu beiden Tugenden aber gehört das Attribut Licht, das sowohl die Intelligenz als auch die Wahrheitssuche erleuchten muß. Am Ende seines Jahrhunderts beschreibt Cesara Ripa das Sinnzeichen für „Veritas“ als Sonne. Die Sonne zeigt an, daß die Wahrheit die Freundin des Lichtes ist. „... Veritas wohnt in der Seele [anima], die die Aufgabe hat, die Sprache des Rechtes nicht zu verdrehen, was das Entscheidende ist für jene Dinge, daß der, welcher über sie spricht oder schreibt, allein das versichert, was wahr ist und das verneint, was nicht ist, ohne den Gedanken zu verändern“<sup>86</sup>. Als Beispiel für das Lichtattribut bei „Prudentia“ sei auf einen Stich des Béatrizet aufmerksam gemacht, der im Jahre 1545 – also etwa gleichzeitig mit den Planungen für die Marmortugenden des Farnesegrabmals – entstanden ist, Abb.38. Dort

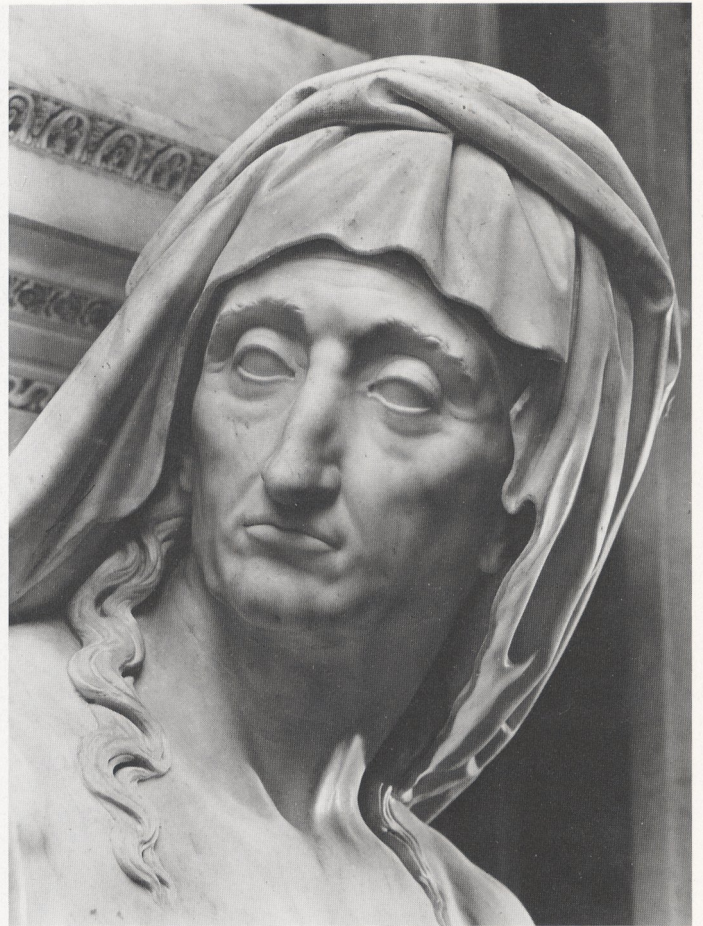
leuchtet „Sancta ratio“ mit einer Lichtfackel dem Kampf der Götter „gegen die kummervolle Gier der Menschen (aerumnosa cupido hominum)“, während ein gewaltiges Himmelsfeuer die Wohnstätten der sich auflehnenden Menschen vernichtet und nur das Tempelgebäude stehen läßt.

Auch bei Guglielmo fehlt das Sinnzeichen „Licht“, doch hat er es der „Justitia“ zugeordnet. Sinngemäß gehört es gleichermaßen zur neben ihr liegenden Statue. Vice versa ist das Buch, das „Prudentia“ hält, der Allegorie der „Justitia“ zugehörig. Die kirchenpolitischen Anordnungen Pauls III. haben die gleiche Rechtskraft wie die staatspolitischen Gesetze, deren Wahrzeichen das Liktorenbündel ist. Beide Bildwerke sind also nicht nur formal, sondern auch in ihren inhaltlichen Aussagen miteinander verklammert. Wenn der Frate del Piombo ihre Attribute jeweils nur einmal zur Darstellung

86 Ripa S. 499, mit Abb. auf S. 500.



33. Der Spiegel der Prudentia-Veritas



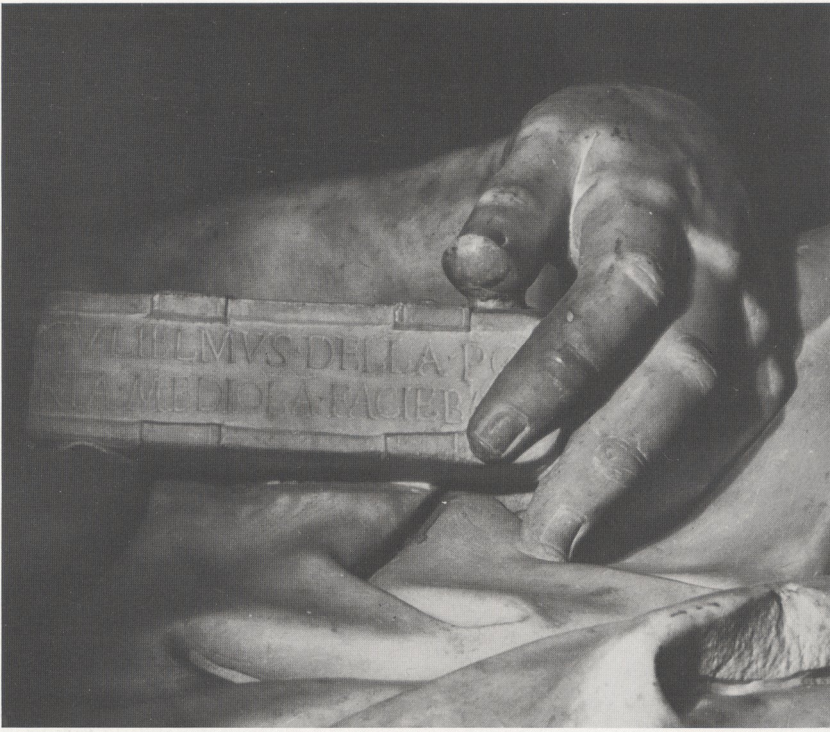
34. Der Kopf der Prudentia-Veritas

bringt, so geschieht es, um den ästhetischen Genuß am Kunstwerk durch Wiederholungen nicht zu beeinträchtigen. In seinem intellektuellen Zeitalter, das den kompliziert verschlüsselten Vortrag so liebt, darf er voraussetzen, daß der Beschauer es zu deuten weiß, wenn das nur einmal zur Anschauung Gebrachte sich auf beide Statuen bezieht.

Für den Gedanken der Vereinigung von „Gerechtigkeit“ und „Klugheit“ als die sittlichen Grundwerte einer guten Staatsführung wird ein Großwerk der Malerei richtungweisende Anregung gewesen sein. Im Auftrage Julius II. hat Raphael die Übergabe der Gesetzessammlung weltlichen Rechtes durch den Kaiser Justinian – die Pandekten – und die Veröffentlichung des Kirchenrechtes durch Gregor IX. – die Dekretalien – auf die durch ein Fenster geteilte Fläche der Richterwand in der Camera della Segnatura gemalt, Abb. 39. Auf das Deckengewölbe unmittelbar darüber hat der Urbinate „Justitia mit Waage

und Schwert“ gesetzt. In der Lünette über dem Fenster ist als Hauptfigur „Prudentia“ dargestellt, der ein Putto den Spiegel der Selbsterkenntnis vor die Augen hält. Auch der Hinweis auf „Veritas“ fehlt nicht; ihr Licht leuchtet in einer füllhornförmigen Fackel, die ein zweiter Knabe herbeiträgt. Das der „Klugheit“ zustehende Attribut des Buches fehlt hier, da es das Thema der beiden Hauptbilder der Wandfläche ist. Der gesetzgebende Inhalt der beiden Folianten mag unsere Hypothese stützen, daß auch das Buch der „Prudentia“ am Grabmal des Farnesepapstes die Niederschrift von Dekreten ist – Dekrete, die das Tridentiner Konzil zu Lebzeiten Pauls III. erarbeitet hat.

Es ist fast unnötig, darauf hinzuweisen, daß die für eine gute Staatsführung unerlässlichen Tugenden Gerechtigkeit und Wahrheit bereits von den Weisen des Altertums erkannt und von dort ins christliche Denken eingeflossen sind. Immerhin sei notiert, daß es Aristoteles war, der



35. Prudentia-Veritas, Signatur



36. Prudentia-Veritas

sagte: „Was zum Leben erforderlich ist, dessen bedarf der Weise wie der Gerechte.“ ... „Von der Staatskunst ist der leitende Teil der Klugheit die Gesetzgebung“<sup>87</sup>.

In der christlichen Zeit fordert Thomas von Aquino, Aristoteles folgend, das gleiche: „Das menschliche Heil besteht nämlich in der Erkenntnis der Wahrheit, damit der menschliche Verstand nicht durch verschiedene Irrtümer verfinstert werde, ... in der Beobachtung der Gerechtigkeit, damit er sich nicht durch verschiedene Laster beschmutze“<sup>88</sup>.

Zur Datierung der Prudentia-Veritas: Vasari (VII S. 547) teilt mit, „La seconda [statua] fu la Prudentia“ und Caro schreibt am 6.4.1554 dem Bischof von Pola: „Fra Guglielmo ... ha abbozzata la seconda ...“ (Dok. VIII). Die Arbeit an diesem Marmor ist also unmittelbar nach Vollendung der „Justitia-Aequitas“ in Angriff genommen. Fertig war sie spätestens im ausgehenden Jahre 1556, denn am 15.1.1557 meldet der Frate dem Kardinal Farnese „... le quattro (sic) statue di marmo, quale ne sono due finite ...“ (Dok. XI).

✱

Georg Gronau (S. 178) und Herbert Siebenhüner (S. 234) sehen in der Düsseldorfer Zeichnung Kat. Nr. 65 a

eine Skizze zu dieser Skulptur. Zeigt das Blatt überhaupt eine „Prudentia“? Die Frauengestalt hat kein sie ausweisendes Attribut bei sich und das Panzerkleid mit der Dämonenmaske ist nicht gerade Zeichen einer nach innerer Ausgeglichenheit strebenden Klugheit. Auch die gestreckte Haltung der Beine ist schwer mit den für das Papstgrab bestimmten Marmorskulpturen in Einklang zu bringen, weil die ausgeführten Liegefiguren durchweg in den Kniegelenken abgewinkelt sind – Motive, welche bestimmt sind, den Beschauerblick von einer Wandseite des Grabhauses zur nächsten hinüber zu leiten. Ein solches Kompositionselement kann selbst im frühesten Stadium der Planung kaum außer acht gelassen worden sein.

Siebenhüner zieht außerdem die Düsseldorfer Kat. Nr. 28 als Skizze zum Prudentiamarmor in Erwägung, fügt der Überlegung jedoch schon ein „vielleicht“ hinzu. Die dort skizzierte Liegende mit dem Spiegel in ihrer Rechten ist eine Variante der „Grammatica“, welche dem wesentlich früher entstandenen, aber für das Papstgrab ausgeschiedenen Mittelfeld der Solistumba nahesteht.

87 Aristoteles, Ethik S. 296 (10. Buch 1177).

88 Thomas von Aquin, Compendium S. 11/12 (Kap. 1).



37. Unbekannter Zeichner nach 1628, Die Statuen der Prudentia und des Papstes, München, Staatl. Graph. Sammlg. (s. Anhang 3, Z. 12)



38. Nic. Béatrizet nach B. Bandinelli, Sancta Ratio leuchtet dem Kampf der Götter gegen die menschlichen Leidenschaften (s. Anhang 3, Z. 13)



39. Rom, Vatican, Stanza della Segnatura, Richterwand



40. *Pax Romana*, Rom, Pal. Farnese

*Pax Romana* (Abb. 40–42)

Höhe: 128 cm – Länge: 231 cm – Tiefe: 92,5 cm

„Pax“ ist hier nicht die „bellissima compagna di Venere e de le Grazie“, sondern eine Matrone mit schlaffen Brüsten, mit Händen, an denen sich die verkalkenden Aderstränge abzeichnen und mit Falten in den Winkeln der eingesunkenen Augen. In der Linken hält sie heute nur noch den Schaft des Caduceus, seit altersher eines der Wahrzeichen des „Friedens“. Ihn hat Vasari noch an der Statue gesehen (VII, S. 547) und er mag jenem Flügelstabe mit den einander zugewendeten Schlangenköpfen geglichen haben, den Guglielmo della Porta in einem seiner Düsseldorfer Skizzenbücher gezeichnet hat (Kat. Nr. 213; Abb. im Textbd. Nr. 4). Ihren wissenden Blick hat

die mütterliche Frau auf einen Knaben gerichtet, der sich an sie zwischen Arm und Körper herandrängt. Es ist „Pluto dio delle ricchezze in forma di putto cieco con una borsa in mano“ (Dok. IV, 2)<sup>89</sup>. In seiner Rechten hält er einen breiten Bandstreifen, auf den weiter hinten auch „Pax“ die Hand legt. Auf ihn hat der Bildhauer seine Signatur gesetzt: GUILIELMUS P[ORTA] M[EDIOLANENSIS] F.

Das ungewöhnliche Motiv, die Friedensgöttin mit dem Knaben Pluto im Arm darzustellen, hat das gelehrte Cin-

<sup>89</sup> Für Guglielmos Plutoknaben gilt das Epitheton „cieco“ nicht. Die Augensterne sind eingezeichnet.



41. Pax und der Pluto-Knabe



42. Pax Romana

quecento in literarischen Quellen des Altertums gefunden. Der Mythograph Gyraldus schreibt in seiner 1548 erschienenen *Historia Deorum*, daß „die Athener auch Pax verehrten, wie Pausanias sowohl anderswo als auch besonders dort berichtet, wo er über das Prytaneum spricht. Dort lesen wir von einem Bildwerk der Pax, die den Knaben Pluto auf der Hand trug als Zeichen dafür, daß nicht durch Krieg sondern durch Frieden Reichtümer und Schätze gesammelt werden“<sup>90</sup>. Die Statue war zur Erinnerung an den Friedensschluß zwischen Athen und Sparta des Jahres 371 v. Chr. aufgestellt worden<sup>91</sup>.

Über den Sinn des Stoffstreifens hat die Forschung, soweit wir sehen, bisher keine Deutung zu geben versucht. Gleichermäßen zur Schau gestellt wie der Geldbeutel, hat er gewiß mehr auszusagen als lediglich der ansonsten sinnlose Träger der Künstlersignatur zu sein. Gesandtschaften, die im Altertum zu Friedensverhandlungen nach Rom kamen, pflegten „alcune piccole bende o fascie di lana, che significavano la debolezza ed humilità di chi portava“ mit sich zu bringen<sup>92</sup>. Das breite Band in der Hand des Kindes ist eine solche Gesandtenbinde. Pluto ist also hier nicht nur der Bringer von Reichtum, der sich in Friedenszeiten mehrt, sondern gleichzeitig die

Personifikation unmündiger Auxiliaren, die im weltweiten Staatswesen Roms vertrauensvoll Schutz suchen. Und hier am Grabmal des Farnese ist die Wollbinde vor allem Erinnerungszeichen sowohl an die Friedensbemühungen Pauls III., die protestantischen Fürsten und Völker an die Gebote des Tridentiner Konzils zu binden, als auch an seine Vermittlungen im Streit des „allerchristlichsten“ und des „allerkatholischsten“ Königs, der dann im Frieden von Nizza sein vorläufiges Ende fand.

Darüber hinaus wird der mit der römischen Stadtgeschichte Vertraute beim Anblick der Gesandtenbinde daran erinnert werden, daß einst auch Aeneas solche Wollbinden brachte, als er Hilfe erbittend zu Euander in die Siedlung am palatinischen Hügel kam, „wo jetzt Roms Forum prangt und die Pracht der Karinen“<sup>93</sup>. Wie die Skulptur der „Gerechtigkeit“ Apotheose der „Aequitas Augusta“ ist, so hat die Statue des „Friedens“ den betonten Sinn „Pax Romana“.

Zur Datierung: Vor dem 6.4.1554 „Fra Guglielmo ... condotti a casa i marmi per la terza e per la quarta [statua]“ (Dok. VIII). Unter dem Datum des 15.1.1557 berichtet der Bildhauer dem Kardinal Farnese, daß außer den beiden fertigen Statuen [Justitia und Prudentia] „... due a

<sup>90</sup> Gyraldus, I, Spalte 31 E–32 A.

<sup>91</sup> Die von Kephisodot geschaffene Statue ist wieder aufgefunden worden und heute in mehreren Kopien bekannt. Das beste Exemplar steht in der Münchener Glyptothek (D. OHLY, *Katalog der Glyptothek*, München 1972, S. 37).

<sup>92</sup> Cartari S. 168 (nach Plinius).

<sup>93</sup> VERGIL, *Aeneis* VIII, Vers 361, 128, 313 (Lateinisch-deutsche Ausg. herg. u. übers. von J. Götte, Heimeran München 1958).



43. *Abundantia publica*, Rom, Pal. Farnese

preso (sic) al fine ...“ (Dok. XI). Die flüchtige Schreibweise läßt zwei Auslegungen zu: Meint Guglielmo ... „[h] o preso ...“ oder meint er „... [h] o presso al fine ...“? Auf jeden Fall sagt die Formulierung (mit Absicht?) nur vage aus, daß die dritte und die vierte der Liegefiguren in Arbeit sind. Erst zwei Jahre später – am 14. 12. 1558 – teilt er dann seinem Bauherrn mit: „... sono finite le 4 Statue, grande di marmo“ (Dok. XIII). Die Arbeit an beiden Skulpturen ist demnach für die Zeitspanne zwischen dem Frühjahr 1554 und dem Ausgang des Jahres 1558 verbürgt. Wir nehmen an, daß es die Statue der „Pax Romana“ ist, die der Frate nach Vollendung des Prudentia-Marmors in Angriff genommen hat, und daß die entscheidende Arbeitsphase an dieser Allegorie im Jahre 1557 liegt.

*Abundantia – Felicitas Publica* (Abb. 43–46)

Höhe: 129,5 cm – Länge: 257,8 cm – Tiefe: 93 cm

Eine jugendliche, fast mädchenhafte Gestalt wie „Justitia-Aequitas“, jedoch bekleidet. Das Gewand aus dün-

nem, zart gefaltetem Gewebe wird unter der Brust von einem Gürtelband zusammengehalten, auf dem die Künstlersignatur steht, jetzt monogrammiert: G·P·M·F. Über dem Kleid ein weit fallendes, mantelartiges Gewandstück von festerer Stoffart. Hinter dem Kopf bauscht es sich von Schulter zu Schulter in hoch stehendem, schön geschwungenem Bogen – ein für Guglielmo della Porta charakteristisches Stilelement<sup>94</sup>. Wie die drei anderen Liegenden ruht auch dieser Körper auf einer über die Architekturvolute geworfenen Draperie, zu der anzumerken ist, daß der vorn über den Basisrand herabhängende Teil abgearbeitet ist, wahrscheinlich damals, als die Statue bei der Überführung von St. Peter in den Palazzo Farnese aus ihrer ursprünglichen Schräglage in die horizontale Aufstellung versetzt wurde. Außer dem Kranz

<sup>94</sup> Vgl. Düsseldorf Kat. Nr. 77, 80 u. a.; Marmorrelief der Beweinung Christi in Mailand, Mus. Sforzesco; Abb. bei W. Gramberg, De Levis.

*Imagie della Dea Macaria, d Dea Felicità, figliuola d'Hercole, con il Caduceo, & il Corno di Dronia in mano quello significante la virtù, questo le ricchezze, necessarie e l'una, è l'altre alla Felicità humana .*



44. Felicitas humana, Cartari, Imagini, Ausg. 1647, S. 255

von Kornähren im Haar und dem Füllhorn in der Beuge des rechten Armes hat diese Tugendpersonifikation einen großen Korb, gefüllt mit Getreide, bei sich, auf den sie ihre Linke gelegt hat. Er steht hinter ihr zu ihren Füßen und bleibt in der Frontansicht des Bildwerkes fast unsichtbar. Erst in der Seitenansicht tritt er in Erscheinung, Abb. 46, d.h. in jener Sicht, welche nach der Urplanung für den Freigrabbau von der vorderen Schmalfront des Denkmals her gesehen werden sollte (vgl. Rekonstruktion, Abb. 2).

Beide Attribute, Füllhorn und Getreidekorb, versinnbildlichen jene Fülle, die den Menschen zum sorglosen Genuß des Lebens geschenkt werden können. Metapher dieses Lebensglückes durch die Fürsorge des Herrschers ist „Ceres mit Ähren, einem Füllhorn in Händen und mit einem Getreidemaß zu ihren Füßen“. So beschreibt Annibale Caro den Revers einer Münzprägung des Antoninus Pius (Dok. XV, 5), und Gyraldus kennt verwandte Darstellungen auf Münzen der Julia Mammea, die die Legende FELICITAS PUBLICA haben<sup>95</sup>.

95 Gyraldus, Bd. I, Spalte 37 G.

Um den ethischen Gehalt einer solchen, durch den Fürsten herbeigeführten Abundantia hervorzuheben, genauer gesagt, um solche Bemühungen als „significante la virtù“ zu kennzeichnen, bedarf die Allegorie aber noch eines Attributes: des Caduceus (Abb. 47). Unter Berufung auf Aristoteles schreibt nämlich Cartari: „Si può dire, che quello [il caduceo] significhi la virtù, questo [il corno di Dronia] le ricchezze come che, ne le virtù, da se, ne le ricchezze per loro medesime possono fare qui [nel mondo] l'huomo felice, alla quale ben pare che vogli andare ognuno, ma non si arriva però se non quelli, che caminano con la scorta della virtù, lasciandosi alle spalle tutte l'altre cose, perche fu opinione di costui, come di molti altri ancora innanzi à lui, che la virtù sola potesse fare l'huomo felice“<sup>96</sup>. Erst die Vereinigung von Füllhorn und Flügelstab erhöht die von Mutter Natur geschenkte Fülle zur Allegorie einer Tugend. Der Caduceus der „Pax“ muß daher auch als Attribut der „Abundantia“ gewertet werden. Wie die Marmorliegenden vor der anderen Langseite des Grabgehäuses sind auch hier die beiden Statuen durch ein für beide geltendes Sinnzeichen miteinander verklammert.

Zum Füllhorn, dem Schmuck seiner Wandung und der Anordnung der aus ihm quellenden Früchte (Abb. 45), hat sich Guglielmo della Porta von den antiken Statuen des „Tiber“ und „Nil“ auf dem Kapitol anregen lassen. Die Früchte sind in einer Stilisierung angeordnet, die man in der Bildhauerkunst des Cinquecento sonst nicht antrifft. Der Pinienzapfen – seit der Frühzeit des Christentums auch Symbol des Lebensbrunnens – steht im Zentrum des Fruchtbündels. Wie der Wasserstrahl in der Mitte eines Brunnenbeckens aufsteigt und zurückfallend einen Kreis schäumender Wasserperlen bildet, so ist er hier von einem Kranz aus Granatäpfeln umgeben. Und gleich dem Wasser, das über den Rand des Beckens fließt, fallen hier Ähren, Trauben und Weinblätter gleichmäßig über den Rand des Füllhorns. Es ist, als sei der Komposition der Ceresgaben gleichzeitig der Sinn einer „Fons vitae“ unterlegt.

Zur Datierung: Am 14.12.1558 meldet Guglielmo seinem Auftraggeber zusammen mit der Vollendung der Paxstatue die Fertigstellung der Abundantia: „... sono finite le 4 statue grande di marmo“ (Dok. XIII). Wenn „Pax“ im Laufe des Jahres 1557 gearbeitet worden ist, so muß die Arbeit an der Allegorie der „Abundantia-pubblica“ im Jahre 1558 durchgeführt sein. Bei dieser fällt die zwar sehr korrekte aber etwas kleinlich behandelte Haut

96 Cartari, p. 255 u. 256.



45. *Abundantia publica*, Kopf und Füllhorn



46. *Abundantia publica*

der Oberfläche auf. Sie verrät die Hand eines gut geschulten Ateliergehilfen. Es ist anzunehmen, daß das Bildwerk in späterer Zeit übergangen wurde, vielleicht damals, als es von der Höhe des Gebälks über die Nische des Kuppelpfeilers an seinen heutigen Standort versetzt wurde.

Alle vier Marmorskulpturen der Liegenden bleiben bis zur Aufstellung am Freigrabbau im Jahre 1574/1575 im Atelier des Guglielmo della Porta. Beleg ist die vor Gericht gemachte Zeugenaussage des Jocoopo Cobaert, detto Coppe Fiamingho, vom 21. 3. 1609 (Dok. XXX, 2).

Am Freigrab vor der Capp. Gregoriana werden „Justitia“ und „Prudentia“ an der vorderen, „Pax“ und „Ab-

undantia“ an der rückwärtigen Schmalwand des Grabmals aufgestellt (Dok. XXXII, 1).

Bei der Umbildung des Monumentes in das Nischengrab des Kuppelpfeilers behalten die beiden erstgenannten Bildwerke ihre Plätze vor der Front des Denkmals. „Pax“ und „Abundantia“ dagegen werden auf die Giebelschrägen über der Nische gesetzt, Abb. 17 und 18. Dort bleiben sie bis zur Herrichtung des Balkons, den Bernini über der Nische für die Reliquienaufstellung schaffen läßt. Dann kommen „Pax“ und „Abundantia“ in den großen Saal des Palazzo Farnese.



47. *Imago temporis an der Namenskartusche*

#### IMAGO TEMPORIS

Das Thema „Zeit“ ist trotz der Ablehnung des Jahreszeitenplanes am Grabmal abgehandelt worden. Es ist über die ganze vordere Schmalwand, die Hauptansicht, in drei Bildern aus Marmor ausgebreitet, die senkrecht übereinander geordnet sind.

Unterhalb dieser Bildwerke befand sich wohl die Tafel mit der Grabschrift, die in Augenhöhe des Betrachters zu lesen gewesen sein muß. Ihr Inhalt behandelt ebenfalls das Thema „Zeit“, und der Text stammt vermutlich von Paul III. selbst. Bei der Umstellung des Monumentes in die Kuppelpfeilernische ist sie nicht mehr verwendet worden. Den Text hat noch Grimaldi aufzeichnen können (Dok. XXXII, 7).

Das von Paul III. gewünschte Thema war im Verein mit den vier Statuen der „Tugenden“ geplant. Die Skulpturen sollten in horizontaler Anordnung um die Grabkammer gesetzt werden. Das wäre im Sinne der Philosophie der Antike gewesen, nach welcher die „Zeit“ ständig in sich selbst zurückfließt wie eine Schlange, die ihren Schwanz ins eigene Maul nimmt. Zur Zeit, in der der Papst diesen Bildvorwurf auswählte, hat der Mythograph Gyraldus die antiken Gedanken mit den Worten beschrieben: „Zeit ist nämlich, wie Censorius schreibt, eine Größe ohne Anfang und Ende, die immer im Gleichmaß lief und laufen wird, und sie ist für jeden Menschen von Bedeutung, für den einen nicht weniger als für den andern. ... Zeit ist die ununterbrochene Dauer, d.h. die Ewigkeit, die weder Anfang noch Ende hat. ... Zeit ist eine Art Fortdauer der Gezeiten (tempora), die ohne Anfang und Ende [bestehen] bleibt“<sup>96a</sup>. In seiner Jugend hatte sich der 1468 geborene Alessandro-Paolo einer solchen Lehre gewiß nicht

verschlossen; doch dann wandelte sich seine Haltung vom antiken Denken zum wieder christlichen – eine Wandlung, die bald das gesamte Kirchenvolk ergriff (Trientiner Konzil). Und als nach seinem Hinscheiden seine Grabstätte gebaut werden sollte, war man unsicher. Die der antiken Philosophie folgende Absicht der horizontalen Reihung der Bildwerke hätte die christliche Haltung des Kirchenfürsten möglicherweise in Frage gestellt. So schlägt Caro bereits 1550 vor, statt des Jahreszeiten-Themas andere Allegorien zu wählen. Für zwei schlägt er „Religio“ und „Constantia“ vor, über die Themen für die beiden anderen Figuren ist er sich bei der Briefniederschrift noch nicht im klaren, denkt aber an „Buon Evento“ und „Minerva“ (Dok. II, 6). Die Frage ist dann anders gelöst worden. Das vom Toten gewünschte Thema „Zeit“ ist beibehalten, wurde aber im christlichen Sinne und in einer enger auf den Farnese bezogenen Form realisiert. Seine Anordnung ist, wie gesagt, jetzt *vertikal*.

Nach dem Glauben des Christentums steigt alles Zeitliche zu Gott empor, der „das einzig Unbewegliche“ ist<sup>97</sup>. Thomas von Aquin, der 1567 – also sehr bald nach dem Pontifikat des Farnese und wohl nicht ohne seine Anregung – offiziell in den Stand eines Kirchenlehrers erhoben worden ist, erklärt die christlichen Gedankengänge ausführlich: „Es muß ein erstes Bewegendes geben, das unter allem das höchste ist; und dies nennen wir Gott. ... Das erste Bewegende muß gänzlich unbeweglich sein. Das kann man auch aus den Dingen ersehen, die bewegt werden oder bewegen, denn jede Bewegung scheint von irgendeinem Unbeweglichen auszugehen, das sich nämlich nicht auf jene Art bewegt; wie wir sehen, daß die Veränderungen und Erzeugungen und Zerstörungen, die sich unter diesen niederen Dingen zutragen, auf das Himmlische (corpus caeleste) als auf das erste Bewegende zurückgeführt werden. ... Eine Aufeinanderfolge findet sich nur in jenen Dingen, die irgendwie der Bewegung unterworfen sind, denn das Frühere und Spätere in der Bewegung verursacht die Aufeinanderfolge der Zeit“<sup>98</sup>.

96a Gyraldus Spalte 741: Est enim Aevum, ut Censorius scribit, unum maximum sine origine, sine fine, quod eodem modo semper fuit, semperque futurum est, neque ad quemquam hominem magis quam ad alterum pertinet. ... Aevum aetas est perpetua, id est aeternitas, cuius neque initium, neque finis est. Vel ita: Aevum continuatio quaedam est temporis sine principio et sine fine manens ex quo tempus continue fluit. Vgl. Platon Bd. III S. 674.

97 PLOTIN, *Über Ewigkeit und Zeit* (Enneade III, 7), übersetzt u. kommentiert v. W. Beierwaltes, 1967, S. 99 u. 105.

98 Thomas von Aquin, *Compendium* S. 16 (Kap. 3), S. 18 (Kap. 4), S. 21 (Kap. 8).

An den Bildhauer und seine gelehrten Berater sind solche Anregungen über die Schriften ihrer Zeitgenossen V. Cartari und des päpstlichen Protonotars Gyraldi gekommen<sup>99</sup>; und es ist für die dualistische Haltung dieser Epoche – jenes „grundlegend allgemeine Zeichen der Periode des Manierismus“ (Dvorak) – bezeichnend, daß die Gedanken des wiedererstarkenden Christenglaubens selbst hier in der Hauptkirche Roms und am Grabmal eines Papstes in der Sprache der Antike gesprochen werden.

#### *Der Saturn-Maskaron (Abb. 48)*

*H. 60 cm. – Br. 63 cm*

Der Kopf eines Mannes – nicht Jüngling, nicht Greis – ist auf eine Unterlage zweier gegeneinander gestellter Voluten gesetzt, von denen eine Stoffdraperie herunterhängt. Die weit geöffneten Augen starren bannend auf den Beschauer. Wie die züngelnden Schlangen beim Haupt der Medusa auf dem Schilde des Perseus, so rahmen hier gewaltige Haarmassen allseitig das Gesicht; selbst die Mundpartie wird völlig verdeckt. So ähnelt dieses dämonische Antlitz auch einem Löwenkopf. Die stark hypertrophierten Backenknochen gehen nach unten zu in Formen über, welche Gelenken vergleichbar sind, die das fliegende Getier besitzt. Diese Knochen mit ihren gelenkartigen Enden sind das Gerüst dreier länglich geschwungener Gebilde. Es sind Federn – Federn von Flügeln, die geschlossen sind. Das Maskaron ist Saturn, der Herr der „Zeit“.

Die Alten beschreiben den Sohn des Uranos und der Gaea in mancherlei Gestalt. „Er ist ein alter Mann, weil die Zeit alt ist und weil er entweder schon da war, oder weil sein Dasein begann, als die Welt vom Chaos geschieden wurde. Martianus betont, daß Saturn, obschon er so alt ist, nichtsdestoweniger jung erscheinen kann, was, wie man sagen darf, die Erneuerung ausdrückt, welche die Zeit von Jahr zu Jahr durchmacht.“ Immer auch wird Saturn in einer Fülle von Bart- und Haupthaar beschrieben.



48. Saturn

ben, ja, bisweilen hat er sogar den Kopf eines Löwen, der nach der Meinung des Macrobius „die hitzige und zupackende Gegenwart“ ausdrückt<sup>100</sup>.

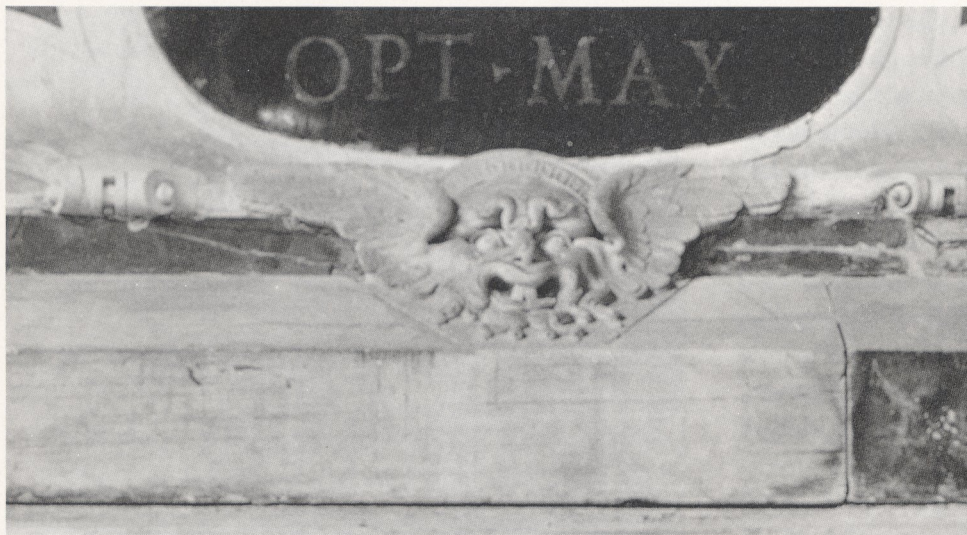
Zur Datierung: Über die Entstehungszeit des Saturn-Kopfes sind Dokumentaraussagen bisher nicht aufgetaucht. Das Motiv aber, den Kopf auf eine Unterlage von Stoffgehänge zu setzen, erinnert an jene Frauenköpfe aus vergoldetem Stuck, die von Gehilfen des Perino del Vaga – unter ihnen höchstwahrscheinlich auch Guglielmo della



49. Perino del Vaga, Gehilfe, Dekorative Maske (Stuck), Rom, Castel S. Angelo, Sala Paolina

<sup>99</sup> Gyraldus, Opera omnia, Bd. II, Spalte 134/135 u. 148 C / Cartari S. 16–19.

<sup>100</sup> Dazu J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods*, Ausg. 1961 S. 120.



50. Die alles verschlingende Zeit

Porta – am Plafond der Sala Paolina in der Engelsburg gearbeitet sind, Abb. 49. Der Kopf des Gottes der Zeit wird demnach verhältnismäßig früh, etwa 1550/1551 zu datieren sein.

\*

Die Maske aus Bronze im Warschauer Nationalmuseum ist keinesfalls eine originale Arbeit des Frate del Piombo und kann niemals am Farnese-Grabmal gegessen haben<sup>101</sup>. Sie ist eine Abformung, die zu einem dekorativen Wasserspeier umgestaltet worden ist. Wir vermuten, daß sie etwa 1765 im Auftrag der Prinzessin Helene Radziwill hergestellt wurde, von ihr nach Polen gebracht und im Park ihres Warschauer Palais' verwendet wurde. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts kam sie ins Museum.

Zu der Rötelsezeichnung des Warschauer Nationalmuseums, die vielleicht mit diesem Bronzeabguß zusammenhängt (Abb. 31), s. u. S. 359 f., Z 11.

#### *Die bewegte, alles verschlingende Zeit (Abb. 50)*

Der Reliefkopf aus weißem Marmor, der über Saturn auf dem unterem Rande der Namenskartusche sitzt, erregt die Angst der Menschen noch mehr. Der Mund ist weit aufgerissen, und in ihm blecken zwei riesige Hauer: Die allgewaltige Zeit, die ihre eigenen Kinder verschlingt. Auch dieser Kopf hat Flügel; sie setzen an genau den gleichen Stellen vorn an den Backenknochen an wie beim dunklen Maskaron-Kopf. Hier aber sind sie geöffnet.



51. Saturn und Tempus,  
Cartari, Imagini, Ausg. 1647, S. 21

„Die Zeit“ fliegt. Sie schafft jene „Veränderungen, Erzeugungen und Zerstörungen unter den niederen Dingen“, von denen Thomas von Aquin gesprochen hat. Das gilt auch für den Erdenweg des höchsten christlichen Priesters, dessen Name unmittelbar darüber im Feld der Kartusche steht.

#### *Die Kairos-Flügel (Abb. 50, 51)*

Auch das Flügelpaar im oberen Teil des Targone ist in die Imago-temporis-Darstellung einzubeziehen. Während aber die beiden ersten Bilder Sinnzeichen des „objektiven“ Zeitgeschehens sind, unter dessen Gesetz alle Menschen stehen, gilt dieses Flügelpaar, dem keine Physiognomie beigegeben ist, „subjektiv“ für den Farnese-Papst. Die Geschichte und Bedeutung dieser Flügel erzählt Eusebius, und V. Cartari wiederholt sie. Zunächst besaß Saturn nur jene beiden Flügelpaare, die er abwechselnd öffnen und schließen kann, „cose proprio del tempo“. Dann schenkt ihm seine Gattin ein drittes, das sie am Kopf des Gottes befestigt, Abb. 51, „volendo per l'una [ala] mostrare l'eccellenza della mente ed il senso per l'altra“<sup>102</sup>.

Diese Flügel sind Hieroglyphe für „Kairos“, für jenen Augenblick, der das Leben eines Mannes von Grund auf zu verändern vermag, wenn er ihn zu nutzen weiß<sup>103</sup>.

101 Kaczmarzyk, Deux sculptures, S. 95 und Abb. 4.

102 Cartari S. 19

103 Vgl. Panofsky, Studies, S. 71 ff.

Nach der Lehre Platons und der Vorsokratiker ist es das Schicksal, welches diesen Augenblick heranzführt. Im christlichen Denken ist er abgelöst vom Gott-Gedanken. „Gott ist es, der in die für die Menschheit entscheidenden Geschehnisse maßgeblich gültig, umfassend gültig und endgültig handelnd eingreift, in Ereignisse der Geschichte, die für das Geschick der Menschheit einmalig bestimmend sind“<sup>104</sup>. Dem im Geiste Platons Erzogenen ist „Kairos“ nicht der vom „Fatum“ bestimmte Augenblick geblieben. Als er das Programm für den Bildschmuck an seiner Ruhestätte ersinnt, hat er auch die Kräfte des „senso“ erkannt, die Gott dem Menschen neben den Verstandeskräften geschenkt hat.

#### *Zur Datierung:*

Die Maske der alles verschlingenden Zeit und die Kairosflügel sind mit dem Namensfeld aus schwarzem Marmor ein Werkstück. Das bezeugt die sichtbare Naht im Stein unterhalb des Kopfes der „Zeit“ (Abb. 50). Das Ganze ist also aus einer vorangegangenen Aufstellung übernommen worden. Ob diese vorhandene Komposition bereits an der Einzelaufstellung der Sitzstatue war, ist ungewiß aber unwahrscheinlich, da Michelangelo die Bronze „solamente con la sua iscrizione e non altro“ haben wollte (Dok. IV, 11). Immerhin: Am 16. 8. 1553 hatte der Frate del Piombo mit dem Maurer Giov. Angelo Gelanti den Vertrag geschlossen, nach welchem ein „telaro di marmo con la sua cornice dove si ha da mettere le lettere di metallo“ ausdrücklich in Auftrag gegeben waren. (Dok. VI).

Wir meinen, daß diese dreiteilige Meißelarbeit erst nach dem Tode des Terribile für den Freigrabbau vor der Capp. Gregoriana etwa in der Zeit von 1574/75 gearbeitet ist, was auch aus Dok. XVII zu vermuten ist. Erst der mit den Bronzereliefs der darüberliegenden Zone zusammengehörende Inhalt ergibt sinnvoll ein Ganzes.

\*

Die niemals stillstehende Zeit hat in der auf den Farnesepapst und Guglielmo della Porta folgenden Epochen die Sinngebung der „Kairosflügel“ aufgegeben. Etwa fünfundsiebzig Jahre später, zwischen 1651 und 1654, kopiert Pietro da Cortona formgetreu das Flügelpaar des Guglielmo. Im Palazzo Pamphili an der Piazza Navona bekrönt es als Malerei das Wappen Innocenz' X. Nun symbolisiert es nur die Glaubensgewißheit der „Seele“. Die der Wappenkomposition beige-schriebenen Worte: SUB UMBRA ALARUM TUAR[UM] bestätigen dies.

In Berninis um 1627/28 anzusetzender Entwurfszeichnung für das Monument Urban VIII. in Windsor Castle, Abb. 20a, ist von dem früheren Sinn noch etwas zu bemerken, wie ja das Frühstadium dieser Bernini-Schöpfung auch sonst in einer nicht zu übersehenden Beziehung zum Farnesegrabmal steht. Der Totenschädel auf dem Sarkophag kann sowohl als Erinnerungszeichen der Vergänglichkeit alles Irdischen als auch als Zeichen an die Geisteskräfte des Verstorbenen gelesen werden – die den Sarg deckenden Fittiche können als Kairos-Flügel oder als die Glaubenshoffnung seiner „Seele“ verstanden werden.

<sup>104</sup> G. DELLING, *Studien zum Neuen Testament und zum hellenistischen Judentum*, Aufsätze 1950–1968, 1970, S. 18 ff.



52. Kantenvolute des ehemaligen Grabmals für Francesco de Solis



53. Kantenvolute des ehemaligen Grabmals für Francesco de Solis

#### DER BRONZESOCKEL UND SEINE RELIEFS

Es ist das Verdienst von E. Steinmann, den Sockel der Papststatue als diejenige Partie erkannt zu haben, welche Guglielmo della Porta als Tumba des Grabmals für den Bischof Francesco de Solis gearbeitet hatte, und die dann Paul III. für das eigene Grabmonument gekauft hat. Für die neue Verwendung mußte die Tumba der Basisplatte der Sitzstatue angepaßt, d. h. sie mußte verkleinert werden (vgl. Exkurs A); auch erhielten die stehengebliebenen Relieffelder neue Themen. Für ihre Auslegung war Steinmann auf flüchtige Autopsie angewiesen, zumal er sich für die beiden hinten gelegenen, der Nischenwand allzu nahe befindlichen Bronzetafeln mit den Zeichnungen im Codex Grimaldi begnügen mußte. Die erst kürzlich ins Blickfeld der Forschung gekommene Zeichnung des Solis-Grabmals in der Bibliotheca Reale zu Turin (Abb. 88) kannte er nicht und übersah auch Vasaris Bemerkung, daß der Frate für das Farnese-Monument „con miglior disegno s'accomodo nel modello delle storie e figure delle virtù teologiche e cardinale, che aveva fatto per lo detto vescovo Sulisse“ (Vasari VII p. 546). Wir sind in der

glücklichen Lage, diese Reliefs erstmalig nach den Originalen abbilden zu können<sup>105</sup>.

Was die Bronzetafeln betrifft, so ist vor auszuschicken, daß nach Orbaans Ermittlungen<sup>106</sup> die Zeichnungen im Codex Grimaldi von der Hand des Domenico Tasselli sind, der seine Zeichnung der Petrus-Statue, Abb. 11 auch signiert hat. Tasselli hat die Reliefs am Farnese-Denkmal nicht immer zuverlässig abgezeichnet. Z. B. hat er in einem Bild das Siegeszeichen Christi weggelassen – Abb. 59 gegen Abb. 56 – und andererseits auf einer Zeichnung einen Palmenbaum hinzugefügt – Abb. 62 gegen Abb. 55. Problematisch ist ein Unterschied zwischen Bronze und Zeichnung in der letztgenannten Szene. Neben der Hauptfigur liegt im Relief Guglielmos ein Panzer, in der Zeichnung sind zwei Beutel und eine Kartusche mit zwei Blitzen (?) an dieser Stelle gezeichnet. Vielleicht weist diese Änderung auf den Kardinal Alessandro hin. In

105 Für die Mühen zur Herstellung der Aufnahmen sei den Mitarbeitern der Hertiziana und Herrn Dr. Vasari, Rom, aufrichtig gedankt.

106 Orbaan, Abbruch, S. 30.

seinen frühen Kardinals Jahren führte er den Blitz als Im-  
prese und noch im Jahr 1563 schreibt Caro an Vittoria  
Farnese: „... il fulmine ... significa più cose, ma portato  
in quel tempo da S. S. Ill<sup>ma</sup> credo, che significasse la pote-  
stà che il Papa le diede del governo per essere il fulmine  
dedicato a Giove, il quale significa il Papa“<sup>107</sup>. Sollte etwa  
ca. dreißig Jahre nach Alessandros Tod im offiziellen Ver-  
zeichnis der vorhandenen Bildwerke die Erinnerung an  
den zweiten Geldgeber dokumentiert werden? Die bei-  
den Beutel wären dann Geldsäcke. Wie dem auch sei!  
Tassellis unzuverlässige Zeichnungen können Steinmanns  
Interpretationen der Bronzebilder beeinflusst haben, aber  
auch ohne Rücksicht auf sie sind Berichtigungen seiner  
Ausdeutungen notwendig.

Das Relief über der „eccellenza della mente“ ist

*Philosophia mit den Artes Liberales*, Abb. 54

Steinmann bezeichnet die Darstellung, „wenn auch  
nicht völlig sicher“, als Temperantia. Jedoch müßte die  
Tugend der Mäßigung Wasser sparsam von einem Krug  
in den andern gießen und nicht wie hier in breitem Strom  
über den Erdboden schütten. Die zentrale Frauengestalt  
hielt in ihrer Rechten ehemals ein Szepter, wie der zwi-  
schen Daumen und Zeigefinger noch deutlich sichtbare  
Stabansatz bezeugt. Und das Szepter steht der Herrin der  
Weisheit durchaus zu, wie dies z.B. ein Holzschnitt  
von 1504 lehrt<sup>108</sup>. Aufs klarste bezeugen die Assistenz-  
figuren, daß hier PHILOSOPHIA dargestellt ist. Rechts  
vorn lagert ASTRONOMIA in Gestalt eines alten  
Mannes, der in die Betrachtung der Armillarsphäre ver-  
tieft ist. Unmittelbar hinter ihm GEOMETRIA, ebenfalls  
personifiziert durch einen bärtigen Mann; er hielt den  
heute verschwundenen Zirkel, der in Tassellis Nachzeich-  
nung noch sichtbar ist, Abb. 61. Weiter im Hintergrund,  
schon als „Rilievo schiacciato“ modelliert, MUSICA als  
Darstellung des Laute-schlagenden David, dessen Gesang

dem gemütskranken Saul wohl tut. Wenn die Artes libera-  
les wie hier in der verkürzten Form des Quadriviums  
erscheinen, so muß der vierte Begleiter der Philosophie  
ARITHMETICA sein. Dieser vierten Figur fehlt das üb-  
liche Attribut: die Zahlentafel; auch ist sie von der Gestalt  
der Philosophie fast verdeckt, wenn man die Komposi-  
tion in direkter Frontalsicht betrachtet (vgl. Steinmann  
Taf. VI). So wirkt diese Assistenzfigur auf den ersten  
Blick wenig eigengewichtig. Das ist jedoch nicht Unge-  
schicklichkeit des Künstlers. Nicht Arithmetica im allge-  
mein bekannten Sinn ist hier vorgestellt, sondern die  
„Wissenschaft der Zahlen“, welche, um mit Platon zu  
sprechen, „wirklich und mit vollem Recht Weisheit zu  
heißen verdient. ... Denn, wenn man die eine Wissen-  
schaft gegen die andere hält, so wird diejenige, welche  
dem ganzen Menschengeschlecht den Begriff der Zahl  
verliehen hat, es sein, die so Großes leistet. ... Die Kunst  
der Zahlen ist das wichtigste Geschenk für jeden, der es  
annimmt und nach Anleitung der Zahl alle Bewegungen  
der Himmelskörper verfolgt. ... Wenn man aber seinen  
Blick auf alles, was göttlichen und menschlichen Ur-  
sprungs ist, richtet und das eigentliche Wesen der Zahl  
selber zu erkennen sucht, dann möchte niemand Wahrsä-  
ger genug sein, um die Kraft und Wirkung der Zahl in  
ihrem ganzen Umfang zu begreifen; so viel aber ist wohl  
jedem offenbar, daß im ganzen Bereich der musischen  
Künste alle Töne und Bewegungen unter ihrem Gesetz  
stehen, und, was das Wichtigste ist, aus ihr entspringt  
alles Gute. ... Davon muß ein jeder überzeugt sein, wel-  
cher ein seliges Ende finden will; das Gerechte, das Gute,  
das Schöne und alles, was dahin gehört, wird keiner ohne  
Kenntnis der Zahl sich richtig vorstellen, gliedern und so  
bestimmen können, daß er sich selbst und andere über-  
zeugt“<sup>109</sup>.

„Philosophie“ und „die Wissenschaft von den Zahlen“  
sind also miteinander aufs engste verbunden, und diese  
Zusammengehörigkeit wird hier weiterhin betont durch  
ihre Attribute, die bei beiden gleich sind. Jede hat eine  
Vase bei sich, aus der lebendiges Wasser strömt. Diese  
Wasserläufe vereinigen sich auf der Erde und bedecken

107 Caro Bd. III S. 144, 5. Seit den Auseinandersetzungen mit Julius  
III. ist sein Emblem ein Schiff zwischen Felsen im Sturm. Abb.  
z.B. bei H. Giess, in: *Römisches Jahrb. f. Kunstgesch.* Bd. 13, 1971,  
S. 215.

108 Titelbild zu GREGOR REISCH, *Margarita Philosophica*, Strassburg  
1504.

109 Plato III S. 671–673.



54. *Philosophia*  
und die *Ar-*  
*tes Liberales*  
Rechte  
Sockelseite  
vorn



55. *Fortitudo*  
*fidei*  
Rechte  
Sockelseite  
hinten

56. *Caritas Dei*  
Linke  
Sockelseite  
vorn



57. *Restitutio  
ecclesiae*  
Linke  
Sockelseite  
hinten





58. Leone Leoni?  
Fons sapientiae.  
Expl. Washington,  
Nat. Gal. of Art

nun ausufernd eine Fläche. „Die Quelle des Geistes“ (Plotin<sup>110</sup>) ist die „Fons sapientiae“. Auf Guglielmos Bronzerelief ist sie eine Variante der sonst üblichen Darstellungen, wie sie sich z.B. als Revers zweier nicht oft anzutreffender Medaillen findet, mit der Legende: VIR TUS NUNQUAM DEFICIT, Abb. 58<sup>111</sup>.

Über dem linken Marmor-Flügel der Namenkartusche – dem „senso“ – steht

*Caritas Dei* = „Liebe“ (Abb. 56)

Im Mittelpunkt der Komposition Christus mit dem Sie-gessymbol unter dem als Sonne strahlenden Zeichen der Trinität. Das Gewand umhüllt ihn, als sei er von brausen-den Wirbelstürmen herbeigetragen. Der Gott und Be-zwinger des Todes wendet sich zu den Seelen, die aus der Vorhölle empordrängen, unter denen vorn Adam und Eva knien. Auf der linken Seite der Bronzetafel die Seelen der durch seine Menschwerdung schon Erlösten; sie he-ben ihre offenen Hände dem Heiland entgegen. Versucht man die Szene mit Worten der Bibel zu kennzeichnen, so

spricht Christus Worte des Alten und des Neuen Testa-mentes: „Ich will sie erlösen aus der Hölle und vom Tode erretten. Tod, ich will dir ein Gift sein; Hölle ich will dir eine Pestilenz sein“ (Hosea 13, 14). Und „Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes“ (Offenba-rung 1, 17–18). Die Seelen aus der Vorhölle flehen: „Ich kam in Jammer und Not. Aber ich rief den Namen des Herrn. O Herr, errette meine Seele“ (Psalm 116, 3–4). Auf der anderen Bildseite gelten für die durch Christi Menschwerdung schon erretteten Seelen die Worte: „Die zum Herrn riefen in ihrer Not und er half ihnen aus ihren Ängsten, die sollen dem Herrn danken für so viel Güte und für seine Wunder, die er an den Menschenkindern tut“ (Psalm 107, 6, 8, 13). Der Hauptakzent der Aussagen liegt bei Christus. Er ist der Aktive in dieser Szene. Die Menschen an den beiden Reliefseiten sind die Empfan-genden. So kann die Personifikation der Allegorie kaum „Spes“ genannt werden, wie Steinmann annimmt. Sie ist die „Liebe“.

An der linken Längsseite hinten findet man

*Restitutio Ecclesiae* = „Hoffnung“, Abb. 57

Im Vordergrund zwei plastisch gleichwertig betonte Darstellungen: Links weist die Tiburtinische Sibylle dem vor ihr knienden Kaiser Augustus die Vision am Himmel, und er hat Helm und Schwert beiseite gelegt – Zeichen seiner friedlichen Aufnahmebereitschaft der göttlichen Botschaft. Auf der rechten Reliefseite liegt halb aufge-richtet die Personifikation der hier vorgestellten Allego-rie. Sie sieht mit über der Brust gekreuzten Händen, wie in Erwartung nach innen lauschend, demütig vor sich hin.

110 PLOTIN, *Über Ewigkeit und Zeit* (Enneade III, 7) Griech.-dt. Aus-gabe übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von W. Beierwaltes, Frankfurt 1967, S. 12/13.

111 Die Vorderseiten zeigen einmal das Brustbild Philipps II. von Spa-nien, zum andern des vom König sehr geschätzten Uhrkünstlers Gianello della Torre aus Cremona (Armand I S. 168 Nr. 27 und I S. 170 Nr. 38). Zur Datierung der Medaillen gibt die Umschrift um das Bildnis des Königs einen Hinweis; sie nennt ihn: AN-GL[ORUM] R[EX]. Philipp hat sich im Jahre 1554 mit Maria der Blutigen († 1558) vermählt.

Beide Medaillen sind als Arbeiten des Leone Leoni verzeichnet bei E. PLON, *Leone Leoni* ..., Paris 1887, S. 273–274 mit Abbildung auf Taf. XXXIV, 8 und 9 und bei E. MACLAGAN, *Cat. of Italian Plaquettes of the Vict. and Alb. Mus.*, London 1924, S. 72 Nr. 711/1865. Die Nat. Gal. of Art, Washington, versieht die Zuschreibung an Leoni mit einem Fragezeichen (*Renaissance-Bronzes ... from the Kress-Coll.*, Washington 1951, S. 191) und G. HABICH schreibt die Stücke dem Jac. da Trezzo zu (*Die Medaillen der italienischen Renaissance*, o.J. (1923), S. 135 u. Taf. XCIII, 8).

Am Boden neben ihr ein Hündchen, das Symbol der Treue. Inhaltliche Klammer beider Darstellungen ist die Madonna mit dem Jesusknaben in der Mandorla über den Wolken. Wir denken bei diesem Allegoriebild an die jahrelangen Bemühungen des Farnesepapstes um die Wiederherstellung des wahren Christenglaubens durch die Institution des Konzils von Trient. Es gelten die Worte, die der Psalmist nach der Rückkehr aus der Babylonischen Gefangenschaft sprach: „HERR, erzeige uns deine Gnade und hilf uns ..., daß Güte und Treue einander begegnen ..., daß Treue auf der Erde wachse ...“ (Psalm 85, 8 u. 11–12). Es naht sich die „Güte“ Gottes. Auf einem angedeuteten, vom Himmel zur Erde verlaufenden Wolken(?)weg kommen drei jugendliche Gestalten mit Kelch und Hostie.

Ein weiterer unmittelbar auf Paul III. zu beziehender Vergleich bietet sich in der Sibylle-Augustus-Szene an. Im Jahre 1546 ließ der Farnese-Papst von Grechetto eine Medaille arbeiten, die zur Erinnerung an die Beschlüsse des Tridentiner Konzils, soweit sie beschlossen waren, in Umlauf gebracht wurde (Abb. 94 a u. b und Exkurs B). Auf dem Revers dieser Medaille steht Paul III. mit gleicher, zum Himmelweisenden Gebärde wie die Sibylle des Grabmalreliefs, und vor ihm kniet ein Fürst in ähnlichem Panzerkleid wie dort der Kaiser. So liegt es nahe, auch die Legende OMNES REGES SERVIENT EI in Zusammenhang mit dem Grabmalrelief zu bringen. Mit der Medaille rief der Farnese zu Lebzeiten die Fürsten der Erde auf, die traditionelle Lehre von Gott nicht zu verlassen – hier am päpstlichen Grabmonument ist es die vom Schisma bedrohte Kirche, die das Gebot weitergibt. Ecclesia muß zum rechten Glauben zurückfinden, „damit nicht jener himmlische Schatz ..., welchen der Heilige Geist mit der größten Freigebigkeit mitgeteilt hat, vernachlässigt darniederliegt“. So im „Decretum de reformatione“ des Tridentiner Konzils vom 17.6.1546. Und im Dekret „De symbolo fidei“ vom 4.2.1546 heißt es: „Die Beseitigung der Irrlehren und die Verbesserung der Sitten müssen erreicht werden, indem alle und jegliche ... ergreifen den Schild des Glaubens, mit welchem sie die Feuerpfeile des Bösen auslöschen können, und daß sie erfassen den Helm der Heilshoffnung samt dem Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes“<sup>112</sup>.

In der vorliegenden Reliefszene deutet alles auf das Kommen der Heilsbotschaft, ist alles hoffende Erwar-

tung. Die liegende Frauengestalt ist Allegorie der „Spes“; Steinmann interpretierte sie als „Fides“.

Mit Grechettos Medaille und dem Relief der Restitutio ecclesiae hängt formal und inhaltlich ein Blatt des Stechers IRs zusammen, zu welchem der Leser einige Bemerkungen im Exkurs C finden wird.

Das Bronzerelief auf der rechten Langseite des Statuensockels hinten zeigt

*Fortitudo Fidei* = „Glaube“, Abb. 55

Diese vierte Bronzetafel der Sockelzone hat bei den Umstellungen des Monumentes gelitten. Mehrere vorspringende Teile sind weggebrochen und hinzukommt, daß die Zeichnung Tassellis bei diesem Stück besonders stark von der Bronzeausführung abweicht. Auf einem Haufen weggeworfener Waffen, Panzer und Schilder sitzt „Fortitudo“. Die Tugend des Mutes und der Tapferkeit trägt die mit dem Haupte der Gorgo gezielte Ägis des Zeus, ihre Rechte hält den Schild, der – ebenso wie ihr Zeigefinger – zur Hälfte weggebrochen ist, so daß sein Reliefschmuck nicht mehr zu erkennen ist. (Tasselli hat an dieser Stelle den Gorgokopf von der Ägis gezeichnet – vielleicht der Hinweis dafür, daß der Schild schon in seinen Tagen beschädigt war.) In diesem kriegerischen Ambiente erinnert Fortitudo an Athene-Promachos, die „mannenaufhetzende Vorkämpferin der Schlachten“ (Homer). Ihr Antlitz jedoch verrät tiefe Nachdenklichkeit, was wohl anzeigen soll, daß es hier um einen Kampf des Geistes geht.

Das, worum es hier geht, sagen klar die Assistenzfiguren aus. Da ist Simson, der Herakles des Alten Testaments, im Kampf mit dem Löwen. „Er wird ein Geweihter Gottes sein und anfangen, Israel zu erlösen“ (Buch d. Richter 13, 5). Linkerhand hinter Fortitudo ringt Jacob mit dem Engel: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.“ Im Hintergrund eilt David mit seiner Schleuder herbei, und in der oberen linken Ecke der Bronzetafel sieht man Judith davongehen, gefolgt von der Dienerin, die das Haupt des Holofernes in flacher Schüssel auf dem Kopf trägt. Alle Bilder demonstrieren unmißverständlich, daß nur der unbeirrbare Glaube an Gottes Beistand die Kraft zum Siegen gibt.

Zur Datierung der vier Bronzetafeln: Themenbestimmung und vielleicht erste Entwürfe Guglielmos sind zwischen 1547 (Auftragserteilung) und 1549 (Tod des Pap-

112 Concilium Tridentinum: Decretum de reformatione v. 17.6.46 = S. 19. Decretum de symbolo fidei v. 4.2.46 = S. 12/13.



59. Domenico Tasselli, *Caritas Dei* – Liebe, Nachzeichnung des Reliefs der linken Langseite am Sockel der Grabstatue vorn, Codex Grimaldi, fol. 469v



61. Domenico Tasselli, *Philosophia u. Artes Liberales*, Nachzeichnung d. Reliefs der rechten Langseite am Sockel der Grabstatue vorn, Codex Grimaldi, fol. 470v



60. Domenico Tasselli, *Restitutio ecclesiae* – Hoffnung, Nachzeichnung des Reliefs der linken Langseite am Sockel der Grabstatue hinten, Codex Grimaldi, fol. 469r



62. Domenico Tasselli, *Fortitudo fidei* – Glaube, Nachzeichnung des Reliefs d. rechten Langseite am Sockel der Grabstatue hinten, Codex Grimaldi, fol. 470r

stes) anzunehmen, da die Themenauswahl kaum ohne die Wünsche des Farnese zu denken ist. Die Ausführung in Bronze kann frühestens im Herbst 1553 erfolgt sein, nachdem die Sitzstatue mit ihrer Plinthe fertig und somit jede Änderung der Maße des Sockelstückes unmöglich geworden war. Am 20.12.1553 sind im Libro de conti „scudi 500 a Frate Guglielmo proprio a bon conto del resto delle Istorie di metallo“ verbucht (Dok.III). Jedoch ist diese Zahlung nur auf zwei der Reliefs zu beziehen, denn am 14.12.1558 informiert der Frate den Kardinal Alessandro, daß noch „due storie al posamento della statua“ zu gießen seien (Dok.XIII). Die Güsse müssen vor

der Aufstellung als Freigrab an der Capp. Gregoriana, d.h. vor 1574, erfolgt sein. In der Kostenaufstellung des Teodoro della Porta vom Oktober 1607 sind dann alle vier „historie di metallo di alto rilievo“ aufgeführt (Dok.XXVI, 10).

*Die Dionysos-Masken*, Abb. 52 u. 53

Die halb liegenden, halb aufrecht stehenden Masken an den Kanten des Bronzesockels bilden nicht nur formal, sondern auch inhaltlich einen Übergang von der Zone mit

dem vergehenden Gebein des großen Farnese und seinen von der „Zeit“ gefressenen Lebenstagen zu seinen unvergänglich fortwirkenden Verstandes- und Seelenkräften. In der Antike und im antikischen Denken des Zeitalters der Renaissance sind sie sowohl Sinnbilder für eine extatische Lebensbejahung, als auch – bei Totenfeiern – Erinnerungszeichen eines ehrenden Gedenkens an den Verstorbenen.

*Das Farnese-Territorium unter dem Regenbogen,*  
Abb. 63

*Maße unbekannt*

Außer den vier Tafeln an den beiden Langseiten des Sockels war für das Postament der Papststatue noch eine fünfte Reliefszene vorgesehen. Höchst wahrscheinlich sollte sie in die rückwärtige Schmalwand eingesetzt werden an jene Stelle, an der in der Tumba für den Bischof Solis das Caritasrelief saß (vgl. Abb. 88). Diese Fläche bedurfte jedoch keines Schmuckes mehr, nachdem im Jahre 1553 der Beschluß gefaßt war, die Sitzstatue Pauls III. allein und mit dem Rücken gegen die Kirchenwand zu stellen. So unterblieb die Bronzearbeit, für die Guglielmo das plastische Modell schon gearbeitet hatte. Es ist verlorengegangen, und heute kann nur die von ihm im Düsseldorfer Skizzenbuch gezeichnete *prima idea* eine ungefähre Vorstellung dieser Arbeit vermitteln. Schon die hier niedergeschriebene Form des Rahmenwerkes mit der seitlichen Ausschwingung erbringt die hinlängliche Gewißheit, daß die vorliegende Szene für das Postament der Grabstatue bestimmt gewesen ist.

Das plastische Modell hat Vasari noch gesehen. Nach seiner Beschreibung zeigte es „due fiumi, l'uno fatto per un lago, e l'altro per un fiume, che è nello stato de' Farnesi. Ed oltre a tutte queste cose, vi andava un monte pieno di gigli con l'arco vergine“ (VII, S. 547). Auf der Skizze des Bildhauers aber verkörpern die beiden gegeneinander gelagerten Männergestalten nicht zwei Gewässer. Der Bärtige ist durch das Pflanzenbündel in seiner Rechten und durch das Felsgestein, auf das er den linken Arm stützt, eindeutig als Personifikation von „Erde“ oder „Berg“ charakterisiert. Nur der Jüngere ist eine Gottheit des „Wassers“. Sie verkörpern die Grenzen der Ländereien zwischen dem „Gebirge“ des etruskischen Apennin und dem „Flusse“ Po, die im Jahre 1545 durch den Willen des Papstes der Familie Farnese unter dem Titel eines Herzogtums von Parma und Piacenza zu erblichem Lehen gegeben worden waren. Auf Guglielmos Zeichnung wächst inmitten dieses Gebietes eine Lilien-



63. Guglielmo della Porta, *Das Farnese-Territorium unter dem Regenbogen* (Reliefskizze), (s. Düsseldorf, Kat. Nr. 60 a)

staude, deren Wurzeln sich in das Erdreich des abgegrenzten Gebietes zwischen den beiden Liegenden senken, und um den unteren Teil der Pflanze hat Guglielmo ein streifenartiges, mehrfach geknicktes Band gezeichnet, welches wohl zur Aufnahme einer Devise verstanden werden darf. Die drei nur flüchtig eingetragenen Blüten der Lilie sind nicht die stilisierten Lilien des Farnesewappens, sondern die natürlichen Blumen der (blau blühenden) Iris, die gemeinsam mit dem Regenbogen eines der persönlichen Embleme Pauls III. sind<sup>113</sup>. Der Bezug auf den Begründer dieser Herrschaft wäre am Grabmonument noch deutlicher hervorgetreten, wenn das päpstliche Wappen in der Nähe der Reliefszene seinen Platz gefunden hätte. Guglielmo della Porta hat dieses Reliefthema auch anderen Orts für Paul III. gestaltet, siehe Exkurs D.

Eine Apotheose also auf die von Paul III. geschaffene Hausmacht? So, wie die Verleihung der Ländereien an seine Familienangehörigen seinerzeit mancherlei politische Auseinandersetzungen zur Folge hatte, so bereitet die vom Papst betriebene Besitzanhäufung zugunsten seiner Sippe auch dem subtiler gewordenen Sozialgefühl unserer Tage bisweilen Mißbehagen<sup>114</sup>. Ein zu Recht gültiges Verständnis kann aber nur gewonnen werden, wenn es der geistigen Haltung jenes Jahrhunderts entspricht, in welchem die Apotheose entstanden ist. Auf der Suche danach zeigt sich wieder einmal das Doppelgesicht des „manieristischen“ Zeitalters: In labiler Gleichwertigkeit sind antikisches und christliches Denken ineinander verwoben. Einerseits ist dem Ethos des Cinquecento dasjenige verbindliche Richtschnur, was Aristoteles in seiner „Politik“ nicht nur über die Berechtigung, sondern sogar

<sup>113</sup> Siehe Exkurs D.

<sup>114</sup> Z.B. war diese Meinung in einigen Referaten des Kursus d. Bibl. Hertziana im Okt. 1970 vertreten.

über die Verpflichtung, Reichtümer zu sammeln, sagt: „Die eine Art der Erwerbskunst ist ihrer Natur nach ein Teil der Hausverwaltungskunst. Sie muß vorhanden sein oder beschafft werden, damit von den Gütern, die in der Gemeinschaft des Staates oder des Hauses für das Leben notwendig und nützlich sind, diejenigen zur Verfügung stehen, die aufgespeichert werden können. ... Der Reichtum ist aber nichts als eine Vielheit von Werkzeugen für die Haus- und Staatsverwaltung.“ Und in einem der wenigen überkommenen Bruchstücke seiner Schrift „Über die Adeligkeit“ steht: „So ist denn ein gutes Geschlecht dasjenige, in welchem sich viele Gute vorgefunden haben. Das geschieht dann, wenn der Ursprung des Geschlechtes ein guter war. Denn dies ist die Kraft des Ursprungs, vieles andere zu schaffen, was ihm ähnlich ist. Wenn nur ein solcher Einzelner in dem Geschlecht vorhanden ist und so hervorragend ist, daß seine Tüchtigkeit durch viele Generationen bewahrt bleibt, da ist notwendigerweise auch das Geschlecht hervorragend“<sup>115</sup>.

Zum anderen darf die christliche Komponente im Emblem des Farnesepapstes nicht übersehen werden: der Regenbogen, den Gott in die Wolken gesetzt hat, „der das Zeichen sein soll des Bundes zwischen mir und der Erde“ (1. Moses 9, 13). Durch ihn ist das realpolitische Handeln Pauls III. in der Fürsorge der Allmacht Gottes mit dem Wohle der irdischen Welt verankert. Nach einem solchen, im Cinquecento geltenden Ethos ist das Aufhäufen von Reichtümern im Geschlecht der Farnese durchaus legal.

Zur Datierung: Die gezeichnete prima idea für dieses fünfte Relief befindet sich auf S. 3 des zweiten Düsseldorfer Skizzenheftes, also ganz vorn. Guglielmo begann dort seine Ideen um das Jahr 1555 niederzuschreiben (Textbd. S. 53). Weitere Belege zu diesem in Bronze nicht ausgeführten Werk sind nicht zu erbringen, es sei denn, die Bemerkung Vasaris wird einbezogen, der Bildhauer habe die Tafel mit dem Farneseterritorium „con ordine del detto Caro“ gearbeitet, was ebenfalls auf ein verhältnismäßig spätes Entstehen schließen läßt.

#### DIE BILDNISSTATUE DES PAPSTES

##### *Die Vorbereitungen für die Bronzeausführung, Bemerkungen zum Gießverfahren*

Das verbindliche, über Vorstudien hinaus gediehene Modell muß Paul III. noch gesehen haben, da er selbst

den Auftrag zur Ausführung erteilt hat. Es kann sich damals aber nur um eine Arbeit von mehr oder weniger handlichem Format gehandelt haben, denn erst zwei Jahre nach dem Tode des Papstes, im August 1551, schreibt Caro dem Bischof von Pola, daß „di poi s'è formato con molta spesa ...“ (Dok. IV, 4). Die „molta spesa“ sind vom Juli 1550 bis zum September 1551 ausgezahlt worden. Und vor dem 27. 5. 1554 sind nochmals 200 scudi summarisch abgerechnet für „spese molti giorni avanti ... per più cose per fare il modello della statua e giornate“ (Dok. III).

Die Materialien – Gips, rotes Wachs, Scherwolle, verschiedene Sorten von Eisendraht und Feuerungsholz – sind nicht ins Atelier Guglielmos, das wohl noch in der Via delle Botteghe oscure lag<sup>116</sup>, sondern in den Palazzo Farnese geliefert wurden, wie aus einigen Anmerkungen im Libro de' Conti hervorgeht. Dort war bereits zu Lebzeiten des Pontifex begonnen worden, Werkräume für den Frate herzurichten, deren Bezahlung zwischen Januar 1549 und August 1550 verbucht ist<sup>117</sup>. Die Erklärung für diesen Werkstattwechsel gibt der Bildhauer selbst anläßlich einer bittenden Mitteilung an den Kardinal Alessandro nach Avignon. Am 1. 5. 1553 schreibt er ihm, daß er jetzt nach der Fertigstellung der Statue Pauls III., „der größten seit dem Altertum“, in den Räumen des Palazzo „per esser grande“ ein weiteres Bildwerk „di grandezza come gli giganti di Monte Cavallo“ schaffen möchte (Dok. V)<sup>118</sup>.

Wenn also Caro in Dok. IV, 4 erwähnt, daß die Statue Pauls III. in die Fonderia di Belvedere transportiert und das Metall aus Genua angekommen sei, so ist darunter die Überführung der für den Bronzeguß fertigen Modellform aus dem Farnesepalast zu verstehen an jenen Ort, an welchem etwa ein halbes Jahrhundert zuvor wohl auch Antonio und Piero Pollaiuolo die Grabmonumente Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. gegossen haben.

116 U. ALDROVANDI, *Descrizione delle statue di Roma*, 1558, S. 231.

117 Am 5. 1. u. 10. 2. 1549 sind „per tante giornate alle lavoranti di Fra Guglielmo ... nel statuario di Fra Guglielmo ...“ Zahlungen bezeugt (Bertolotti, *Speserie* S. 211 u. 212; Lanciani II S. 160). Die im Libro de conti verbuchten Ausgaben sind unter dem 12. 7. und 9. 8. 1550 eingetragen. Sie sind für Dachdeckerarbeiten, für Stützen (pilastri), für Aufstellung eines Ofens und die Lieferung von Bausteinen aus der „Vigna di Grimaldi al palazzo di Farnesi“ ausgegeben worden (Dok. III).

118 Dieses zweite Großwerk ist niemals zustande gekommen. Es sollte ein Denkmal „auf die Freiheit Sienas“ werden und „in nome del Re Christianissimo“ aufgestellt werden. Die Vorverhandlungen liefen über die Comunità di Bologna; ein bindender Vertrag scheint jedoch nicht zustande gekommen zu sein. Im Jahre 1555 verlor Siena für immer seine Freiheit an das Herzogtum Toscana.

115 Aristoteles: *Ethik* S. 32 / *ders.*: *Politik* S. 78.

Das Gußverfahren, welches Guglielmo anwendet, ist seine Erfindung. Durch geschickt verteilte Öffnungen zum Einguß des Metalles und zum Austritt der Luft, vor allem aber durch einen Graben mit kaltem Wasser, den er um die Gießgrube legen läßt, erkaltet die Bronze gleichmäßig und das Werk kommt ohne Fehlstellen zustande. Er ist auf diese Erfindung nicht wenig stolz (Düsseldorf Kat. Nr. 228, S. 125r), und selbst der dem Frate sonst nicht sehr wohlgesonnene Vasari rühmt: „Con questo modo inusitato venne quel getto benissimo e netto come era la cera“ (VII, S. 547)<sup>119</sup>.

#### *Zur Datierung des Gusses:*

Am 3. Oktober 1550 war im Büro eines gewissen M<sup>o</sup> Ludovico Reydetto ein Vertrag zwischen M<sup>o</sup> Gregorio Joardo, fonditore, und einem nicht genannten Kontrahenten, in welchem Guglielmo della Porta zu vermuten ist, auf Lieferung von „migliaria quindici di metallo“ im Laufe von zwei Monaten geschlossen worden, wie ein Vermerk im libro de conti in der Buchung vom 20. 12. 1553 aussagt. Unmittelbar nach Ablauf des vereinbarten Lieferungstermines aber ist der Guß der Statue nicht erfolgt. Noch im Hochsommer des Jahres 1551 muß alles in der Schwebe gewesen sein, denn in seinem auch sonst so aufschlußreichen Schreiben vom 5. Aug. d. J. drängt der verantwortungsbewußte Caro den Bischof von Pola, er möge den Kardinal doch veranlassen, daß der Frate seine Statue gieße, „weil ich zu sehen glaube, daß durch gewisse Vorfälle das Metall wegkommen könnte“ (Dok. IV, 16)<sup>120</sup>. Spätestens im Juni oder Anfang Juli 1552 ist dann der Guß der Papststatue erfolgt, denn am 28. 7. und am

25. 10. 1552 werden an die Ziselierer der Statue Mastro Mano und M<sup>o</sup> Nicolò „a bonconto di nettar la statua di metallo“ Zahlungen geleistet, deren letzte am 3. 5. 1553 verbucht ist<sup>121</sup>. Am 22. 11. 1552 erhalten die M.*i* Giovanni e Gerolamo ihre Vergütung für das Schließen der Gußlöcher, für deren Tätigkeit bereits am 22. 9. d. J. „ein kleiner Ofen auf beweglichem Holzgestell, der um die Statue herumgetragen werden kann“ bezahlt worden war. Am gleichen Tage und am 25. 10. 1552 wird auch der muratore M.*o* Jeronimo entlohnt „für die Aufmauerung des runden Grabens in der Gießerei, dove si fuse la statua“ (Dok. III unter den genannten Daten).

Im Laufe des Jahres 1553 ist die Papststatue fertig gereinigt und ziseliert. Schon im Brief vom 1. Mai dieses Jahres schreibt der Frate voller Stolz an den Kardinal: „La statua di metallo per tutto il maggio serre (sic) finita come fusse d'argento“ (Dok. V). Erst am 25. November 1553 aber teilt Caro seinem Herrn mit, daß die Bronze-statue vollendet ist. „Es ist eine herrliche Sache geworden“ (Dok. VII).

#### *Die Bronzestatue (Abb. 64)*

*Höhe: 307,5 cm – Plinthe 163 × 202 cm*

Auf der flachen, mitgegossenen Plinthe die Signatur: F[RATER] GULIELMUS DELLA PORTA DE PORLETTA MEDIOLANEN[S]E FACIEBAT

Der Farnese thront auf einem der Sella Curulis ähnlichen Stuhl, dessen geschwungene Stützen oben in Köpfe des Einhorns auslaufen, des Zeichens für Macht und

119 Guglielmos große Begabung für alles Technische zeigt sich z. B. auch in der außerordentlich perfekten Zusammenfügung mehrfarbiger Steinsorten (Del Monte-Cesi-Altar, Abb. 24; Marmorbüste Pauls III. in Neapel, Abb. 67). Auch die Konstruktion eines Mühlen-Modells, an dem er im Alter arbeitet (Düsseldorf Kat. Nr. 216), bezeugt den Hang zum Technisch-Handwerklichen.

120 Die Sorgen Caros beziehen sich wohl auf die Bezahlung der Materialien. Dem Frate del Piombo sind auf diesem Gebiet – ob durch eigene Nachlässigkeit oder durch Quertreibereien seiner Neider bleibe dahingestellt – erhebliche Schwierigkeiten erwachsen. Nicht nur mußte Vignola, der neue Architekt am Bau des Palazzo Farnese, vom 1. 5. 1550 ab die Ausgaben für das entstehende Bronzewerk gegenzeichnen (siehe die Vermerke in Dok. III bei den Buchungen vom 31. 5. 1550 – 9. 3. 1552), sondern es kam auch zu polizeilichen Nachforschungen. So berichtet Caro dem Bischof von Pola „che un Ministro Camerale è ito a la fonderia e [ha] domandato molto fiscalmente dei danari di questa sepoltura“ (Dok. IV, 13). Später werden die Zahlungen für das Bronzematerial an den Genueser Kaufmann Bartolomeo über Guglielmos Vertragspartner, den Giesser Gregorio, abgewickelt, weil „... poi non se segun pagamento e sono restati in mano a Fra Guglielmo proprio“ (Dok. III, Eintragung vom 9. 1. 1552).

121 Siebenhüner (S. 241) identifiziert ohne Beweise den „M<sup>o</sup> Nicolò“ mit dem Bildhauer Nicolo Longhi da Viggiù und „Mastro Mano“ nennt er fälschlich „Mario“, indem er einen Fehler Steinmanns (S. 26) weiterträgt.

Nach unserm Dafürhalten ist Mano jener 1571 in Rom gestorbene Goldschmied Manno Sbarri, der 1548–1561 die berühmte Cassetta Farnese gearbeitet hat (Vasari V S. 373). Der auf dem Deckel der Kasse sitzende Herkules ist gewiß ein Modell des Guglielmo della Porta. Von Sbarri's Hand sind dann auch die silber-vergoldeten Leuchter und die ursprünglichen Teile des dazu gehörenden Kruzifixes, welche der Kardinal Alessandro Farnese für den Apostelaltar von S. Pietro gestiftet hat. (W. Lotz, Antonio Gentile or Manno Sbarri?, in: *The Art Bulletin* Bd. XXXIII, 1951, S. 260ff.). Nach dem Tode des Manno ist das Kreuz von Antonio Gentile da Faenza vollendet worden. Der Korpus des Gekreuzigten aber erweist sich ebenfalls als eine Erfindung des Guglielmo (GRAMBERG, *Jahrb. d. Hamburger Kunstsammlungen* Bd. V, 1960, S. 47/48). Die nahen Beziehungen zwischen „Manno Pisano, aurifex egregio“ zum Schirmherrn des Paulsgrabmals einerseits und zu Guglielmo della Porta andererseits lassen es als sehr wahrscheinlich erscheinen, daß es dieser Goldschmied ist, welchen Guglielmo auch zu den Ziselierungsarbeiten an seine Statue Pauls III. herangezogen hat.



64. Paul III., Grabstatue

Stärke, welches auch Symbol Christi sein kann<sup>122</sup>. Über der Albe und der Stola trägt der Sommo Pontifice die Cappa magna. Sie wird auf der Brust zusammengehalten von einer kostbaren Schließe, die einer Goldschmiedearbeit mit großem Edelstein gleicht, Abb.78. Der unterhalb der Schnalle weit sich öffnende Mantel würde den Kirchenfürsten, wenn er sich erheben würde, umhüllen wie der Krönungsmantel den Kaiser, aber Papstkrone und sonstige Zeichen päpstlicher Hoheit fehlen.

Die Rechte des Farnese ist nicht zur großen „urbi et orbi“ segnenden Geste erhoben und ist auch nicht dem dankenden Grüßen der römischen Kaiser gleichzusetzen, so etwa „wie Marc Aurel von seinem Pferde herab der Akklamation der Menge dankt“. Hier folgt die Handbewegung in milderem Gestus dem Blick des leicht vorgebeugten Kopfes. Beide suchen den einzelnen Menschen, der an das Grabmal herantreten ist. Die Hand des verewigten Stellvertreters Christi will sich auf das Haupt des Beters legen, so etwa wie auf Rembrandts Gemälde in Kassel die Hand des sterbenden Isaak segnend auf dem

Haupt des Sohnes Jakobs ruht. Die überkommene Hoheitsferne päpstlicher Autorität ist in eine intimere, persönlichere Beziehung des Segnenden zum Gesegneten umgesetzt.

Und mehr noch! Auch in Worten wendet sich der Farnese an den vor seinem Bilde Stehenden. Am Unterbau des Monumentes, genau in Augenhöhe des Gläubigen, soll man die in Distichen abgefaßte Grabschrift lesen. Sie lautet in Übersetzung, in der die Versform nicht beibehalten werden konnte:

LERNT ES IHR STERBLICHEN, DER GLANZ DIESER WELT IST VERGÄNGLICH, KURZ IST DIE SPANNE. ICH HIER SASS AUF DES PETRUS GEHEILIGTEM STUHLE, JÜNGST NOCH TRUG UNSER HAUPT DAS HEILIGE TRIREGNUM. ICH HIER VERMOCHTE ZUVOR, VERHETZTEN VÖLKERN ZUM HEILE, DASS KÖNIGE MIR LAGEN ZU FÜßEN, UND DER MÄCHTIGSTE KAISER MIR KÜSSTE DEN FUSS. ALS GÖTTLICHE MACHT WURDE VEREHRT ICH AUF ERDEN. JETZT BIN ICH, PAULUS DER DRITTE, IN KALTEM MARMOR VERWAHRT. NUN UMSCHLIESST MEIN GEBEIN DIESES SCHMALE GEHÄUS. DAS AMT DES OBERSTEN PRIESTERS TRUG ICH DREIMAL FÜNF JAHRE. DIE GÖTTIN DES TODES RAUBTE DEN GREIS HIN ZU GEGEBENER ZEIT. NICHT MIT TRÄNEN BENETZT SEI NUN MEINE LEICHE. ICH HABE VOLL- ENDET. DEN LAUF DER NATUR FÜHRTE ZU NEUEM LEBEN DER TOD<sup>123</sup>.

Die aus der Weisheit eines fünfundachtzigjährigen Lebens gesprochene Mahnung und der für eine Grabstatue so ungewöhnliche Segensgestus können unmöglich von Guglielmo della Porta erfunden und bestimmt worden sein. Sie sind getragen vom Geiste des Auftraggebers.

Mit der Komposition der Paulstatue – bei deren Betrachtung Gregorovius den Entschluß faßte, sein Buch

122 O.DOERLING, *Christliche Symbole*, 2. Aufl. 1940 besorgt von Michael Hartig, S. 126.

123 Der originale Text in Dok. XXXII, 2. Nach Grimaldis Aussage ist die Grabschrift von Lorenz Schrader aus Halberstadt aufgeschrieben. Das wird am Freigrabbau vor der Capp. Gregoriana erfolgt sein. Sie ist nur an dieser 1574 errichteten Aufstellung mit Gewißheit nachzuweisen. Schraders Aufzeichnungen wurden 1592 abgeschlossen. Dem Grimaldi hatten einige alte Kanoniker noch aus Autopsie berichtet, daß am provisorischen, „aus Ziegeln aufgemauerten Grabe“ Pauls III. in Alt-St. Peter außer dem Namen keine Inschrift vorhanden gewesen sei. Und ob an der Einzelaufstellung der Bronzestatue die Tafel mit der Grabschrift gesessen hat, ist fraglich, da Michelangelo „nichts als den Namen“ gefordert hat. In der Rechnungsaufstellung des Teodoro della Porta vom Oktober 1602 (Dok. XXVI, 12) sind „die Lettern aus vergoldeter Bronze“ aufgeführt. Später, als die Distichen nicht mehr vorhanden sind, sind sie von CIACCONIUS, *Vitae et Res gestae Pontificorum* ..., Rom 1677, III, S. 553, und von MIGNIANTI, *Istoria della sacrosancta patriarchale Basilica Vaticana*, Rom 1867, II S. 304, nachgedruckt worden.

65. Guglielmo della Porta,  
Paul III., Büste  
(erste Fassung),  
Hamburg, Museum für  
Kunst und Gewerbe



66. Guglielmo della Porta,  
Paul III., Büste  
(erste Fassung),  
Hamburg, Museum für  
Kunst und Gewerbe



über „Die Grabmäler der Päpste“ zu schreiben<sup>124</sup> – ist in der Geschichte päpstlicher Grabbildnisse ein neues Kapitel aufgeschlagen. Die Darstellung des Verstorbenen als eines Lebenden wird von jetzt ab die gebräuchliche. Vor dem Frate del Piombo hat nur Pollaiuolo den Papst Innocenz VIII. als Lebenden dargestellt, dies aber noch gemeinsam mit der traditionellen Liegefigur als Toten auf dem Sarkophag<sup>125</sup>. Der Sinngehalt des Farnese-Bildwerkes jedoch ist und bleibt einmalig. Raffaello da Montelupo versucht allerdings seiner etwa gleichzeitig geschaffenen Porträtskulptur Leos X. am Grabmal in S. Maria sopra Minerva den gleichen Sinn zu geben, aber die Geste der Segnung ist nichtssagend, weil Körper- und Kopfhaltung nicht im Einklang mit ihr sind. Im Bezirk des Formalen hat die Farnese-Statue eine beachtenswerte Nachfolge in Vincenzo Dantis Bronze Julius' III. in Perugia, die 1553 gegossen wurde<sup>126</sup>. Ihrer Bestimmung als Ehren-

statue entsprechend, sind dort der Sinn und so auch die Geste der Rechten andere, aber in der Gesamtkomposition mit den Einzelheiten, wie dem reichen Bordürenschmuck des Mantels, wird im Werk des fünfundzwanzigjährigen Florentiners das römische Vorbild recht deutlich.

#### *Der Porträtkopf, Abb. 65–70*

Ein im Kapitel der Bildniskunst Guglielmos einmaliger Glücksfall gibt die Möglichkeit, die Entwicklung des Farnesebildnisses von der ersten Studie bis zur ausgereiften Endfassung zu verfolgen.

Die prima idea ist eine kleine Büste, die Guglielmo um das Jahr 1544 modelliert hatte. Ihr Material war Wachs. Das Original ist verloren, aber es ist in einigen Bronzeausgüssen erhalten, die im Atelier des Bildhauers später vom zweifellos schon beschädigten Bozzetto angefertigt sind; H. 30,8 cm, Abb. 65 u. 66<sup>127</sup>. Das Werkchen wurde

124 Siehe das Widmungsvorwort der 1. Aufl., das am 23. 7. 1856 abgezeichnet ist.

125 Michelangelos Entwurf von 1505 kann, was die Papststatue angeht, nicht herangezogen werden, da es nicht erwiesen ist, ob M. sie liegend als Toten oder sitzend als Lebenden darzustellen gedachte. (Rekonstruktionsversuch von E. PANOFSKY, *Art Bulletin* XIX, 1937, S. 561–574 / ders., *Studies in Iconology*, Ausg. 1962, S. 188).

126 W. HAGER, *Die Ehrenstatuen der Päpste*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana VII, 1929, Nr. 25 mit Abb. / D. SUMMERS, *The Sculpture of Vincenzo Danti*, Yale University 1969.

127 Gramberg, *Bronzebüste*, S. 160ff. Zur Datierung „um 1544“ dort S. 164.

Zu dem in unserem Aufsatz in Anm. 10 erwähnten zweiten Exemplar sind nach der Veröffentlichung weitere Ausgüsse bekannt geworden:

a) „Amerikanische Privatsammlung“, H. 38 cm (?). (E. TIETZ-CONRAD in *Emporium* Bd. 118, 1953, S. 200f.).



67. Guglielmo della Porta,  
Paul III., Büste  
(zweite Fassung),  
Neapel, Mus. Capodimonte

68. Kopf der Grabstatue

vermutlich ohne Auftrag gearbeitet und ist gewiß noch nicht im Hinblick auf den späteren Grabmalauftrag zu werten. Der Altersverfall in den Zügen des Porträtierten ist aufs Gewissenhafteste und ohne jede beschönigende Rücksicht auf die hohe Stellung des Farnese verzeichnet. Durch die Verkrümmung der Wirbelsäule, an der Paul III. bereits bei seiner Thronbesteigung litt<sup>128</sup>, schiebt sich der starre Mantelstoff über dem Rücken unangemessen hoch. Im niedergezwungenen Schädel sind die verkalkenden Aderstränge, in der pergamentenen Haut die Furchen aufs genaueste registriert, und in den wie nach innen schauenden Augen ist Nachdenklichkeit – ein Gegensatz zum sonst sehr ähnlichen Bildnisse Tizians, das etwa ein Jahr früher gemalt worden ist.

Der Kleinbronze folgt in etwa zweijährigem Abstand die fast ein Meter hohe Marmorbüste des Neapeler

Museums in Capodimonte, Abb. 67<sup>129</sup>. Sie ist die glanzvolle Reinschrift des Bronzebozzetto. Ihr Bruststück ist farbiger, lebhaft geädert Stein, in den die Ovalreliefs als weiße Intarsien aufs kunstvollste eingesetzt sind. Ein Hinweis darauf, daß Paul III. oberster Priester der Christenheit ist, wird auch in diesem Großwerk nicht angedeutet, aber was zur Charakterisierung der individuellen Persönlichkeit im Bozzetto vorhanden ist, das wird hier ins Großartige und repräsentativ Wirkungsvolle gesteigert. Der Verismus der Gesichtszüge ist gemildert; die Furchen sind nicht mehr so kraß betont, die erschlaffte Haut in großflächigere Partien zusammengefaßt, offenen Auges blickt der Dargestellte ins Weite. Dabei sind die individuellen Merkmale dieses Greisenantlitzes durchaus erhalten geblieben. Wir vermuten, daß es diese effektvolle Büstenarbeit war, welche bei Paul III. den Entschluß auslöste, den Auftrag für sein Grabmonument an den in Rom noch verhältnismäßig unbekannten Bildhauer aus Oberitalien zu vergeben. (Dabei mag beim Farnese die Überlegung mitgesprochen haben, daß Guglielmo della Porta leichter auf seine Wünsche eingehen werde, als das eigenwillige Genie des Terribile, an das der Papst möglicherweise zunächst als Schöpfer seines Grabmals gedacht haben mag.)

b) Warschau, Nationalmuseum Inv. Nr. 126478 H. 31 cm (D. KACZMARZYK, *Portrait de Paul III Farnèse – Un Bozzetto de Guglielmo della Porta*, *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Bd. II S. 85 ff.).

c) London, Smlg. P. William Henle †. Versteigert bei Sotheby, i. Nov. 1963.

d) Budapest, Smlg. Rudolf Bedö H. 30,8 cm (Schriftl. Mitteilung vom 4. 8. 1964).

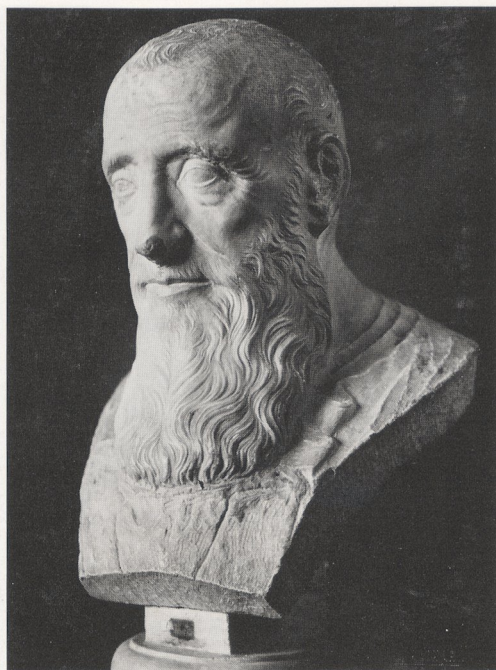
e) München, Smlg. Jos. Blattner H. 31 cm (Mitteilung v. 19. 2. 1965).

f) New York, Smlg. A. R. Lunde H. 30,8 cm (Mitteilung v. 21. 9. 1965). Das Stück ist möglicherweise identisch mit dem unter a) aufgeführten.

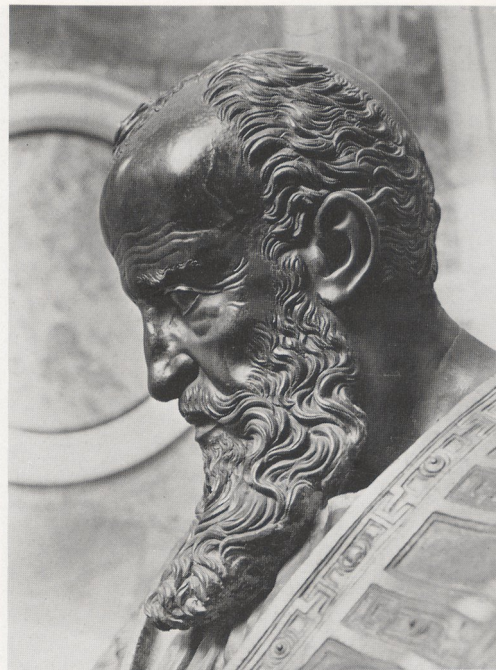
128 Brief des F. Peregrino an den Herzog von Mantua vom 17. 10. 1534 (Pastor VS. 22 Anm. 3).

129 Inv. Nr. 10514 H. 0,92 m (A. DE RINALDIS, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, 1928, Kat. Nr. 384 / B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Catalogo 3. Aufl., 1958, S. 47). Anhalt zur Datierung bietet eine Zahlungsverbuchung vom 23. 12. 1546 ... per

69. Guglielmo della Porta,  
Paul III., Unvollendete Büste  
(dritte Fassung), Neapel,  
Certosa di S. Martino



70. Kopf der Grabstatue



Außerdem hat der Frate noch zwei Marmorporträts des Farnesepapstes ins Werk gesetzt. Das eine ist eine unter Mitarbeit von Gehilfen gefertigte Replik ohne die Mantelreliefs (Abb. 97); das andere ein unvollendet gebliebener Marmorkopf ohne Bruststück (Abb. 69), der die Merkmale einer weiterentwickelten Abkehr von der naturalistischen Bildauffassung erkennen läßt. Zu diesen beiden Porträts wird der Leser einige Bemerkungen im Exkurs E finden.

Das Ergebnis ist der Kopf der Grabstatue, Abb. 68 u. 70. Hier ist die Umgestaltung von den individuellen Gesichtszügen des Papstes vollkommen. Nichts mehr von der durch die „Zeit“ geschaffenen Altersgebrechlichkeit! Kein schmal zusammengepreßter Mund! Nichts mehr von dem auf das eigene Ich bezogenen In-sich-Hineinsehen! Jetzt ist in den nicht mehr in die Weite blickenden Augen Güte und Verstehen. Unberührt von allen Veränderungen, welche die „Zeit“ in die Züge des Lebenden

gezeichnet hatte, thront Paul III. über dem Gehäuse, das sein vergängliches Gebein umschließt. Durch die Umbildung ins Überindividuelle ist ein „allegorisches Porträt“ entstanden – ein Porträt, das zum Typus des Papstseins geworden ist.

Diese in jahrelangem Bemühen gereifte Darstellung ist ein Beispiel für die Forderung seines Jahrhunderts, welches Lomazzo dahingehend formuliert hat, daß in der Porträtkunst „la grandezza ed maestà coprendo il difetto del naturale“ aufgezeigt werden müsse<sup>130</sup>. Auch dies ein Postulat, das die Verflechtung des Cinquecento mit dem Denken der Antike aufzuzeigen vermag, sagt doch Aristoteles: „Die Porträtmaler machen den Menschen gleichzeitig ähnlich und schöner“<sup>131</sup>.

#### Die Mantelreliefs

In den breiten Ornamentstreifen der Cappa magna sind insgesamt 14 Reliefbilder eingefügt. Ihre Themen sind Aussagen vom Ethos des Farnese, das ihn zeitlebens begleitet hat. Der Wille, einen solchen Bericht im Grabmonument abzulegen, muß vom Papst selbst ausgegangen sein,

[fare] un ritratto del Papa ...“ (Gramberg, Bronzebüste S. 163, Anm. 6, mit vorausgegangener Literatur).

Im Farneseinventar von 1568 ist der Name des Bildhauers nicht genannt (*Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, Bd. I, 1878, S. 73). Bis ins 18. Jahrhundert ist die Büste verschiedenen Künstlern – unter anderm Michelangelo – zugeschrieben worden. Erst die geschultere Stilkritik des 20. Jahrhunderts hat sie als Werk des Guglielmo della Porta erkannt. (G. SOBOTKA, Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten, in: *Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen*, Bd. XXXIII, 1912, S. 252 ff. / E. Steinmann S. 28 Anm. 3).

130 GIOV. PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, 1584, lib. VI cap. 51

131 Aristoteles: *Poetik* Kap. 15 / H. KELLER, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Freiburg-Basel-Wien, 1970, S. 133 ff. mit der eingehenden Besprechung von DONAT DE CHAPEAUROUGE in *Kunstchronik*, 1971, S. 153–171, besonders S. 169.



71a, b. *Venus terrestris, Venus Urania, Marmorbüste Pauls III., Neapel, Museo Capodimonte*



weil er ja Guglielmos Modell seiner Grabstatue gekannt hat und die Genehmigung zu ihrem Guß gab.

Die Reliefs lassen sich in drei Gruppen gliedern.

Die erste Gruppe hat 6 Bilder. Sie stehen um den Kopf des Dargestellten, und ihre Aussagen beziehen sich auf den Farnese ganz persönlich. Es sind jene Kompositionen wiederholt, welche der Bildhauer bereits für die Porträt-skizze modelliert (Abb. 65 u. 66) und dann auf der repräsentativen Büste in Neapel in Marmor gemeißelt hat (Abb. 67). Vorn vor der Brust stehen Tugenden und der durch sie gewonnene Lohn: *Justitia mit der Waage des Rechtes* (Abb. 74) – *Pax, die Friedensliebe* (Abb. 76) – *Felicitas, der Lohn der Tatkraft* (Abb. 75) – *Historia, der Nachruhm in aller Welt* (Abb. 77). Als die übergeordneten Kräfte sind auf der Rückenseite der Bordüre: *Die Himmlische und die Irdische Liebe* (Abb. 72 u. 73) dargestellt, wobei der irdischen Liebe das Symbol der Wachsamkeit beigegeben ist.

Die zweite Gruppe umfaßt 5 Reliefs. Sie stehen unterhalb der kostbaren Schließe des Mantels dort, wo er sich weit öffnet wie der Umhang einer Schutzmantelmadonna. Diese zweite Gruppe berichtet über die Liebe des Farnese zu der seiner Führung anvertrauten Christenheit. Vier

dieser Bilder gleichen den Darstellungen um das Haupt des Papstes. Jedoch sind die Tugenden auf andere Plätze gestellt. Sie sehen jetzt nicht auf den Kirchenfürsten, sondern nach außen in die Welt (Abb. 79 u. 80). Durch seine *Wachsamkeit* (Abb. 83) wird den Menschen *Felicitas* und *Buona Fortuna* geschenkt. Im 5. Relief ist auch die *Sinnenliebe* nicht vergessen (Abb. 84).

Die Bilder der 3. Gruppe sind wieder auf den Farnese persönlich zu beziehen. Zwei von ihnen: *Der Durchzug des jüdischen Volkes durch das Rote Meer* (Abb. 87) und *die Übergabe der Gesetze durch Moses* (Abb. 86) hat Guglielmo della Porta ebenfalls schon für die frühe Porträt-skizze (Abb. 65–66) gearbeitet: Das dritte Relief ist ad hoc geschaffen und Einzelstück. Die *Wandlung des Saulus zum Paulus* (Abb. 85) befindet sich auf der Rückenseite der Papstfigur auf der Kapuze seines Mantels, die dort dem Ornamentsbesatz unmittelbar unter den Bildern der Himmlischen und Irdischen Liebe angehängt ist. Seit der Freigrabbau zunächst in die Nische des Kuppelpfeilers und dann in die Apsis der Tribuna umgesetzt worden ist, ist das Original einer Betrachtung entzogen. Wir sind besonders dankbar, daß wir jetzt auch dieses Werk vorstellen können.



72. Venus terrestris mit Vigilanza, Grabstatue, Mantel, Rückenseite links



73. Venus Urania, Grabstatue, Mantel, Rückenseite rechts



74. Felicitas, Mantel, Brustseite links



75. Justitia, Mantel, Brustseite rechts



76. Pax, Grabstatue, Mantel, Brustseite links



77. Historia, Lux veritatis, Grabstatue, Mantel, Brustseite rechts

Im Relief der *Himmlischen Liebe* der ersten Gruppe, Abb. 73, ist die Hauptfigur ein liegender Frauenakt, dem zwei gleichfalls hingelagerte männliche Gestalten mit Gesichtszügen eines Älteren und eines Jüngeren beigegeben sind. Neben ihnen je ein Vogelpaar. Die der Hauptgestalt zugeordneten Vögel sind Wachteln, wie die Einkerbungen in ihrem Gefieder beweisen (man vergleiche sie mit den gleichen Tieren auf der hellen Marmorbüste, Abb. 71 b, wo die Streifen dunkler und klarer zu sehen sind.) Es sind jene Zugvögel, welche die Hilfe Gottes einst den heimwandernden Juden in die Wüste zum Stillen des Hungers geschickt hat. Das neben den beiden Menschen pickende Vogelpaar sind wohl Tauben, Symbol jener „frommen Seelen, die in Unschuld und Eintracht miteinander leben“ (Doerling, S. 126). Wie auch immer! Die Wachteln sagen mit Gewißheit aus, daß hier die Allegorie der vom Himmel gespendeten Liebe dargestellt ist.

Der Allegorie der *Irdischen Liebe*, Abb. 72 – ebenfalls eine liegende Frauengestalt – sind drei Menschen zugeordnet, zwei Frauen und ein Mann(?), die sich ihr vertrauensvoll zuwenden. Über die ganze Hintergrundfläche ist eine Stoffdraperie gespannt, welche die Gruppe gegen die Außenwelt schützend anschirmt. Im Vordergrund des Bildes steht ein Kranich mit einem Stein in der erhobenen Klaue. Er ist Symbol der Wachsamkeit und nach Plinius auch Symbol der Gerechtigkeit; in dieser Eigenschaft hat ihn z. B. der „Meister der Tarockkarten“ um 1465 gestochen<sup>132</sup>.

Die Personifikation der *Justitia*, Abb. 75, sitzt vor einer Architekturkulissee, deren Pilaster und Gebälk die Bedeutung dieser Allegorie rahmend betonen. In ihrer erhobenen Linken hält sie Waage, in der sie Recht gegen Unrecht wägt (siehe Exkurs D). Dagegen fehlt das Schwert, welches *Justitia-Aequitas* im ebenerdigen Bezirk der Grabanlage bei sich hat, Abb. 26. *Justitia* ist hier nicht die Vollstreckerin irdischen Strafvollzuges; sie ist die Personifikation des moralischen Gesetzes im Tugendstreben Pauls III. Nach der Lehre Platons ist diese Tugend die fundamentale Kraft des Verstandes, „das Gesetz eines jeglichen tugendhaften Denkens und Handelns, das leitend über den Tugenden steht, welche das Einzelne be-

treffen“<sup>133</sup>. Im christlichen Denken leben die Gedanken des Griechen weiter. Thomas von Aquino<sup>134</sup> sagt: „Dessen muß sich also ein Fürst bewußt werden, daß er das Amt auf sich genommen hat, um seinem Königreich das zu sein, was die Seele für den Leib und Gott für die Welt bedeutet. Wenn er dies mit Fleiß bedenkt, wird ihm der Eifer der Gerechtigkeit entbrennen, da er erwägt, daß er nur deshalb auf seinen Platz gestellt ist, um an Gottes statt in seinem Reich Urteile zu sprechen. Aber auch die sanfte Gesinnung der Milde und Güte wird er daraus schöpfen können, wenn er die Einzelnen, die unter seiner Herrschaft stehen, wie Glieder des eigenen Körpers betrachtet“<sup>135</sup>.

*Pax, die Friedensliebe Pauls III.*, Abb. 76 ist durch eine Frauengestalt repräsentiert, die an einen Haufen fortgelegter Waffen herantritt, den die mit ihrer Fackel entzündet. Als begleitende Assistenzfiguren stehen sich zwei Gruppen gegenüber: Auf der einen Seite ein Mann und eine Frau in fester Umarmung, die auf das Tun der *Pax* blicken. Hinter dem Paar halten Männer einen Buschen von Zweigen der Friedenspalme hoch, die Guglielmo zu Palmetten stilisiert hat. Auf der anderen Seite des Reliefes sind es drei Krieger, die noch in ihren Panzern sind. Zwei von ihnen sehen dem Tun der Friedensgöttin zu, der dritte wendet sich von der Vernichtung des Kriegsgewalt ab. Im Hintergrund nochmals zwei Männer, die scheinbar unentschlossen zum Palmenbüschel emporschauen.

Hier ist ein anderer „Friede“ verherrlicht als jener der „*Pax Romana*“ in der unteren Zone des Grabmals, Abb. 40. Es ist der Friede der Seele, „der höher ist als alle Vernunft“. Der Apostel Paulus sagte: „Das Reich Gottes ist nicht Essen und Trinken sondern Gerechtigkeit und Friede und Freude im Heiligen Geist. Wer darin Christo dient, der ist Gott wohlgefällig und den Menschen wert. Darum laßt und nach dem streben, was zum Frieden dient und zur Besserung untereinander“ (Römerbrief 14, 17–19). Auf den sich unwillig abwendenden Kriegsmann dürfte Paul III. wohl die Worte des Propheten Jesaias bezogen haben: „... aber die Gottlosen, spricht der Herr, haben keinen Frieden ...“ (Jesaias 18,

132 E. WIND, S. 69/70. Ein Exemplar in Washington; siehe J. A. LEVENSEN, K. OBERHUBER, J. SHEEHAN: *Early Engravings from the National Gallery of Washington*, Ausstellung 1973, Kat. Nr. 186.)

133 E. WIND, *Platonic Justice* designed by Raphael, in *JWCI* 1937/38, S. 69/70.

134 Paul III. muß den „doctor angelicus“ hoch geschätzt haben. Es wird nicht Zufall sein, daß der schon 1322 Heiliggesprochene im Jahre 1567 – d. h. knappe zwei Dezennien nach dem Pontifikat des Farnese – den Titel „Lehrer der Kirche“ offiziell erhalten hat.

135 Regimine, Buch I, Kap. 12. Übersetzg. Schreyvogel S. 48/49.

22). Die Lehren aus dem Neuen und Alten Testament bekräftigt dann wiederum Thomas von Aquin: „Die Wohlfahrt und das Heil einer zu höherer Gemeinschaft verbundenen Menge ist es aber, jene Einigkeit zu erhalten, die man Frieden nennt; ohne sie geht aller Nutzen, der aus dem Leben der Gemeinschaft erwächst, zugrunde, und die entzweite Menge wird sich selbst zur Last. Darauf muß also jeder Führer einer Menge vor allem achten, daß er das einigende Band des Friedens behüte.“ (Schreyvogel, S.11)

*Felicitas, das glückliche Gelingen*, hat ein großes Füllhorn im Arm, Abb.75. Ihre aufrechtstehende Gestalt nimmt die gesamte rechte Hälfte des Bildfeldes ein, und sie blickt zum Farnese hinüber. Die gegenüberliegende linke Hälfte des Bildes wird von einer Kinderschar ausgefüllt. Drei von ihnen sind damit beschäftigt, Früchte in Körbe zu sammeln, und zwei stehen in freundschaftlicher Umarmung. Im Hintergrunde die Köpfe von drei Männern, von denen zwei auf das sich umschlingende Kinderpaar sehen, und der dritte – wie die Hauptfigur – auf den Papst.

Die bisher „Abundantia“ genannte Bezeichnung ist nicht aufrecht zu halten<sup>136</sup>. „Abundantia“ pflegt keine Kinder bei sich zu haben; diese sind aber hier ein Teil der Aussage. Die Früchtesammler sind eine Zeichensetzung für *Handeln*, und zwar für ein frohgemutes; und die Kinder, die sich umarmen, stehen für *Freundschaft*. Nach Aristoteles sind diese beiden guten Eigenschaften integrierende Bestandteile der Glückseligkeit. „Freundschaft ist eine Tugend oder doch mit Tugend verbunden. ... Die Tätigkeit [als ‚Lust am Guten‘] ist am vollkommensten, wo das eine sich in gutem Zustande befindet und das andere das edelste der zugeordneten Objekte ist. ... Ist aber die Glückseligkeit eine der Tugend gemäße Tätigkeit, so muß sie vernünftigerweise der vorzüglichsten Tugend gemäß sein, und diese ist wiederum eine Tugend des Besten in uns. Mag das der Geist oder etwas anderes sein, was seiner Natur nach als das Herrschende und Leitende auftritt und das Schöne und Göttliche zu erkennen ver-

mag, oder sei es selbst göttlich oder das Göttliche in uns: immer wird die seiner eigentümlichen Tugend gemäße Tätigkeit die vollendete Glückseligkeit sein<sup>137</sup>.“ Wieder ist es Thomas von Aquin, der die Glückseligkeit ebenfalls als „höchste Vollendung der geistigen Natur“ preist: „In den Sinn aller Menschen, die von Natur die Vernunft gebrauchen, ist der Gedanke eingesenkt, daß die Glückseligkeit der Lohn der Tugend ist. ... Das menschliche Heil besteht nämlich in der Erkenntnis der Wahrheit, damit der Mensch nicht, indem er falsche Ziele verfolgt, die wahre Glückseligkeit verfehle“<sup>138</sup>.

*Historia*, Abb.77, eine geflügelte Geniengestalt, schreibt die denkwürdigen Taten des Farnese auf eine schildförmige Tafel und verkündet seinen Nachruhm der Welt. Schon bei Cicero ist „*Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae*“<sup>139</sup>. E.Steinmann hat das Bild als „Victoria“ bezeichnet (S.28). Im Formalen ist die vorliegende Komposition allerdings von Victoriadarstellungen der Antike abhängig, wie sie am Konstantinsbogen, auf Münzen usw. zu finden sind, und wie sie von den Künstlern des Quattro- und Cinquecento so gern nachgezeichnet wurde<sup>140</sup>. Für die inhaltliche Aussage dieser Aufzeichnungen aber sind die Unterschiede zur Antike entscheidend. Hier bei Guglielmo della Porta kniet der Genius nicht auf einem Helm, der ihm nicht genügend festen Halt bieten würde, sondern auf einem Felsstück. Waffen sind zwar auch hier vorhanden, aber sie sind nur dekorativ verwertet und haben keinerlei kriegerische Bedeutung. Vom Schwert sind nur Griff und Parierstück zu sehen, und der Helm wäre im Ernstfall kein brauchbarer Schutz. Der entscheidende Gegensatz zu den Vorbildern der Antike aber ist der Gefesselte zu Füßen der Schreibenden. Er ist nicht ein Gefangener siegreicher Kriegszüge, sondern Saturn, der Herr der Zeit. Er vermag die Wahrheit nicht dauernd zu bewahren. Das kann nur „die Geschichte“. Sie ist die „vita memoriae“, und sie verkündet den Nachruhm in alle Welt. Zeichen dafür ist hier die Phalanx der Tubabläser, die der Bildhauer in den oberen Teil seines Relieffel-

136 Steinmann S.27 / Gibellino Krasceninnicowa S.52 / Gramberg, Bronzebüste, S.165.

137 Ethik, Buch I und Buch VIII–X. Übersetzung Gigon S.64ff. u. S.231ff.

138 Regimine, Buch I, Kap. 8. Übersetzg. Schreyvogel S.32; Nachwort S.86 / ders., Compendium, S.11/12.

139 De oratore, II, 9.

140 L.D. ETTLINGER, The pictorial source of Ripas „Historia“, in J/WCI, XIII, 1950, p.322, mit Abbildungen u.d. vorangegangenen Literatur.

des gesetzt hat. Ripa bestätigt unsere Beobachtungen. Er will die Allegorie der Geschichte dargestellt wissen als „*donna alata ... [la quale] tenghi con la sinistra mano un ovata o vero libro sopra del quale mostri di scrivere, posando il piè sinistro sopra d'un sasso quadrato; à canto vi sia un Saturno, sopra le spalle del quale l'ovato ovvero il libro ove ella scrive*“<sup>141</sup>.

Was den Ruhm und die Ehre betreffen, die im Urteil der Menschen den guten Taten eines Fürsten nachfolgen, so sind sie nach den Worten des Thomas von Aquino „eine natürliche Erscheinung; sie wird durch das, was Aristoteles in seiner Ethik über den Seelenadel sagt, hinlänglich verständlich gemacht. Er [Aristoteles] sieht aber Ehre und Ruhm nicht als etwas Großes, das der angemessene Lohn der Tugend sei, aber er fordert von den Menschen nichts anderes. ... Es ist aber angemessen, daß der Fürst seinen Lohn von Gott erwartet. Denn der Diener erwartet den Lohn für seinen Dienst immer von seinem Herrn. Der Fürst aber ist in der Ausübung seines Herrscheramtes über das Volk ein Diener Gottes. ... Was wird ER jenen guten Königen zuwenden, die Gott zugewandten Herzens ihr Volk regieren und gegen seine Feinde streiten. Keinen irdischen, sondern einen ewigen Lohn verspricht er ihnen ...“<sup>142</sup>

\*

Die Reliefs unterhalb der Mantelschließe berichten, wie gesagt, von der Fürsorge Pauls III. zu der von ihm betreuten Christenheit, und auch sie ist von Liebe geleitet.

Die *Himmlische Liebe*, Abb. 82 befindet sich neben dem rechten Knie der Papstfigur und ist für eine Betrachtung *di sotto in su* am besten sichtbar. Im Unterschied zur gleichen Szene der ersten Gruppe, Abb. 73, ist als Begleiter der Hauptfigur nur *eine* Knabengestalt und *eine* Taube gegeben. Sie sind wohl als „Eros“ im höchsten Sinn der Lehren des Altertums zu deuten – Symbole der immer jungen Liebe Gottes zu den Menschen.

Im Relief der *Irdischen Liebe*, Abb. 83, ist die *Vigilantia* des Papstes betonter hervorgehoben als in der gleichen Szene der ersten Gruppe, Abb. 72. Das Bild steht dort, wo die Cappa über dem rechten Oberschenkel des Sitzenden liegt. Jetzt stehen zwei große Vögel zu Füßen der Hauptallegorie. Vorn wiederum ein Kranich; das zweite Tier hat kein Attribut. Seine Bedeutung muß Vermutung bleiben. Ist es eine Gans, wie Molajuoli annimmt<sup>143</sup>? Ein der Aphrodite geheiligtes Tier wäre hier nicht ohne Sinn.

*Justitia*, Abb. 79 bleibt oberste Tugend auch den Untertanen gegenüber. Die Komposition wiederholt das Bild der ersten Gruppe. Sie ist aber auf die gegenüberliegende Seite der Bordüre gesetzt. Die Allegorie blickt nun also nach außen in die Welt. Solche Gedanken gehen wohl auf Worte des hl. Augustinus zurück. In seinen „Bekenntnissen“ schreibt er: „Die wahre innere Gerechtigkeit urteilt nicht nach der Gewohnheit, sondern nach dem untrüglichen Gesetz des allmächtigen Gottes, nach welchem sich bilden sollen die Sitten der Länder und Zeiten, wie es eben diesen Ländern und Zeiten entspricht, während er selbst überall und immer dasselbe bleibt.“<sup>144</sup> Cartari nennt die Gerechtigkeit im Hinblick auf die Allgemeinheit der menschlichen Gesellschaft „*custoditrice de buoni*“.

*Buona Fortuna*, Abb. 80 darf – auf das Wohl der Allgemeinheit bezogen – jener Tugendlohn genannt werden, der für die Persönlichkeit des Farnese die „*Felicitas*“ ist. Die Darstellung wiederholt die Komposition der Abbildung 74, jedoch ebenfalls mit dem Unterschiede, daß die Hauptgestalt in die Welt hinaus blickt. Außer diesem Platzwechsel hat Guglielmo della Porta hier eine zweite Änderung vorgenommen. Hier steht nur *ein* Kind anstelle des sich umarmenden Kinderpaares. Der Bildhauer hat die gleichen Gedanken wie sein Zeitgenosse Vincenzo Cartari, der, Pausanias folgend, die stehende Frauengestalt mit dem großen Füllhorn und nur einem Kinde als „*Buona Fortuna*“ bezeichnet<sup>145</sup>, Abb. 81.

141 Iconologia, p. 218.

142 Regimine, Buch I, Kap. 7 u. 8. Übersetzg. Schreyvogel S. 31 und 31/32.

143 Molajoli (Anm. 129) S. 47.

144 Augustinus, Bekenntnisse, S. 79.

145 Cartari, p. 252; dazu Absatz über „Pausanias“ und „Fortuna gioe-vole ad Amore“, p. 251.



79. Justitia, Grabstatue, Mantel, unterhalb der Schließe links



80. Felicitas oder Buona Fortuna, Grabstatue, Mantel, unterhalb der Schließe rechts



81. Buona Fortuna, Cartari, Imagini, Ausg. 1647, S. 252

Bei *Venus terrestris*, Abb. 84, ist die Sinnenlust auf Erden nicht verschwiegen. Die Szene ist eine Wiederholung des Reliefs Abbildung 72, aber als erklärendes Attribut ist der Frauengestalt der Schwan beigegeben, jener Vogel, in dessen Gestalt sich Jupiter einst der Königin Leda genah

hat und mit ihr die Dioskuren zeugte. Das Relief hat seinen Platz unterhalb der Linken des Kirchenfürsten und liegt so tief in den Mantelfalte, daß es kaum zu bemerken ist.



82. *Venus Urania, Grabstatue, Mantel, unterhalb der Schließe*



83. *Venus terrestris – Vigilanza, Grabstatue, Mantel, unterhalb der Schließe*



84. *Venus terrestris – Sinnenliebe. Grabstatue, Mantel, unterhalb der Schließe*

Diese Szene ist die einzige Partie der Bronzestatue, die nach dem Guß nicht geglättet und ziselliert worden ist. An den Unterarmen der Frau sind noch die Spachtelstriche des Wachsmodells stehen geblieben, und von ihren Händen und am Schwan sind nur erst die Grundformen vorhanden. Man kann sich vorstellen, wie hoch der Anteil

der Zisellierer „Maestro Nicolò intagliatore ed Mastro Mano [Sbarri?]“ (Dok. III) an der Wirkung der vollendeten Bronzestatue zu bewerten ist, von der Guglielmo della Porta voller Stolz an Bartolomeo Ammanati schrieb „... la quale venne tutta la prima volta senza difetto“. (Gramberg, Düsseldorf, Kat. Nr. 228 S. 125r).

Die Reliefs, die sich zu einer dritten Gruppe zusammenschließen lassen, haben religiöse Inhalte.

Zwei Bilder, *der Untergang des Ägypterheeres im Roten Meer bei der Verfolgung der Juden*, Abb. 87, und *die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses*, Abb. 86, schließen an die Gruppe der für die Allgemeinheit wichtigen Tugenden an und sitzen dort, wo der Papstmantel über die Plinthe seiner Statue herabhängt. Ihre Kompositionen hat Guglielmo della Porta bereits für die kleine Bronzeskizze erfunden und sie dann auf der Marmorbüste in Neapel wiederholt. Bei beiden Werken sitzen die Reliefs an den Schultern des Dargestellten und außer den Umänderungen von den Querformaten in Hochrechtecke gibt es keine nennenswerten Unterschiede. Die Themen aber beweisen, daß Gottes Worte an Moses für den Farnese von sehr hohem Wert gewesen sein müssen: „Der Herr sprach zu mir, Ich will ihnen einen Propheten, wie du bist, erwecken aus ihren Brüdern und meine Worte in seinen Mund legen. Der soll ihnen reden alles, was ich ihm gebieten werde. Und wer meine Worte nicht hören wird, die in seinem Namen reden wird, von dem will ich's fordern.“ (5. Moses 18,17–19)

85. Wandlung des Saulus zum Paulus, Grabstatue,  
Rückenseite der Cappa



86. Die Übergabe der zehn Gebote an die Juden, Grabstatue,  
Mantel, rechts unten



87. Der Durchzug der Juden durch das Rote Meer, Grabstatue,  
Mantel links unten



*Das dritte Relief, die Wandlung des Saulus zum Paulus*, Abb. 85, ist von den beiden übrigen getrennt. Es steht auf der Rückenseite der Cappa-magna in Form der Mantelkapuze. Infolge der späteren Nischenaufstellungen des Monumentes ist es seit Ende des Cinquecento nicht mehr zu sehen, und wir haben allen Beteiligten recht dankbar zu sein, daß es nach großen technischen Schwierigkeiten nun in der Abbildung vorgestellt werden kann.

Die Komposition ist in ein klares Oben und Unten gegliedert. Oben erscheint Christus, umschwebt von Seelen Erlöster, und blickt auf das Geschehen auf der Erde herab, und die verhaltene Gebärde seiner Rechten scheint die Worte auszudrücken: „Was verfolgst du mich? ... Es wird dir schwer sein wider den Stachel zu löcken ... Ich will dich erretten von dem Volk und von den Heiden, unter welche ich dich jetzt sende, aufzutun ihre Augen, daß sie sich bekehren von der Finsternis zum Licht und von der Gewalt des Satans zu Gott durch den Glauben an mich.“ (Apostelgesch. 26, 14–18) Unten liegt Saulus-Paulus. Sein Auge ist blicklos, und das blanke Schwert ist ihm aus der Hand gefallen. Hinter ihm das erschreckt sich bäumende Pferd; mit zurückgeworfenem Kopf sieht es auf seinen gestürzten Reiter. Vom überall aus den Wolken hervorbrechenden Licht geblendet, stieben die Begleiter auseinander. Der enge Bezug dieser Szene auf Paul III. wird unterstrichen durch die Farnese-Lilie auf dem Schilde des in die Knie gebrochenen Troßknechtes am rechten Bildrande.

Der Entwurf entstand in der gleichen Zeit wie Michelangelos gleichnamiges Fresko in der Capella Paolina, welches der Papst am 13. 10. 1549 (fertig?) besichtigt hat.

Bezeichnend sind die Unterschiede in den beiden Werken. Bei Michelangelo stößt die Christusgestalt aus unendlicher Tiefe des Raumes nach vorn, und das gleiche gilt in entgegengesetzter Richtung für das fortstrebende Pferd. Guglielmo della Porta dagegen entwickelt das räumliche Geschehen parallel zum Bildgrund (wie dies auch in seinen Reliefs der Justitia und Felicitas zu beobachten ist). Bei ihm ist „Raum“ durch Übereinander-schichten plastischer Elemente gebaut. Christus und die Seelen um ihn schweben in einer scheibenartigen Wolkenfläche, und der gestürzte Reiter und sein Roß lassen sich mehr als ein Übereinander denn als ein Hintereinander lesen. Hat Michelangelo die Erblindung des Saulus in krasser Deutlichkeit dargestellt, so ist sie bei Guglielmo

della Porta eine ambivalente Aussage. Ist der zum Heidenapostel Berufene wirklich blind, oder ist er nur in „blinder“ Verwirrung, in der er den neuen Weg noch nicht klar sehen kann?

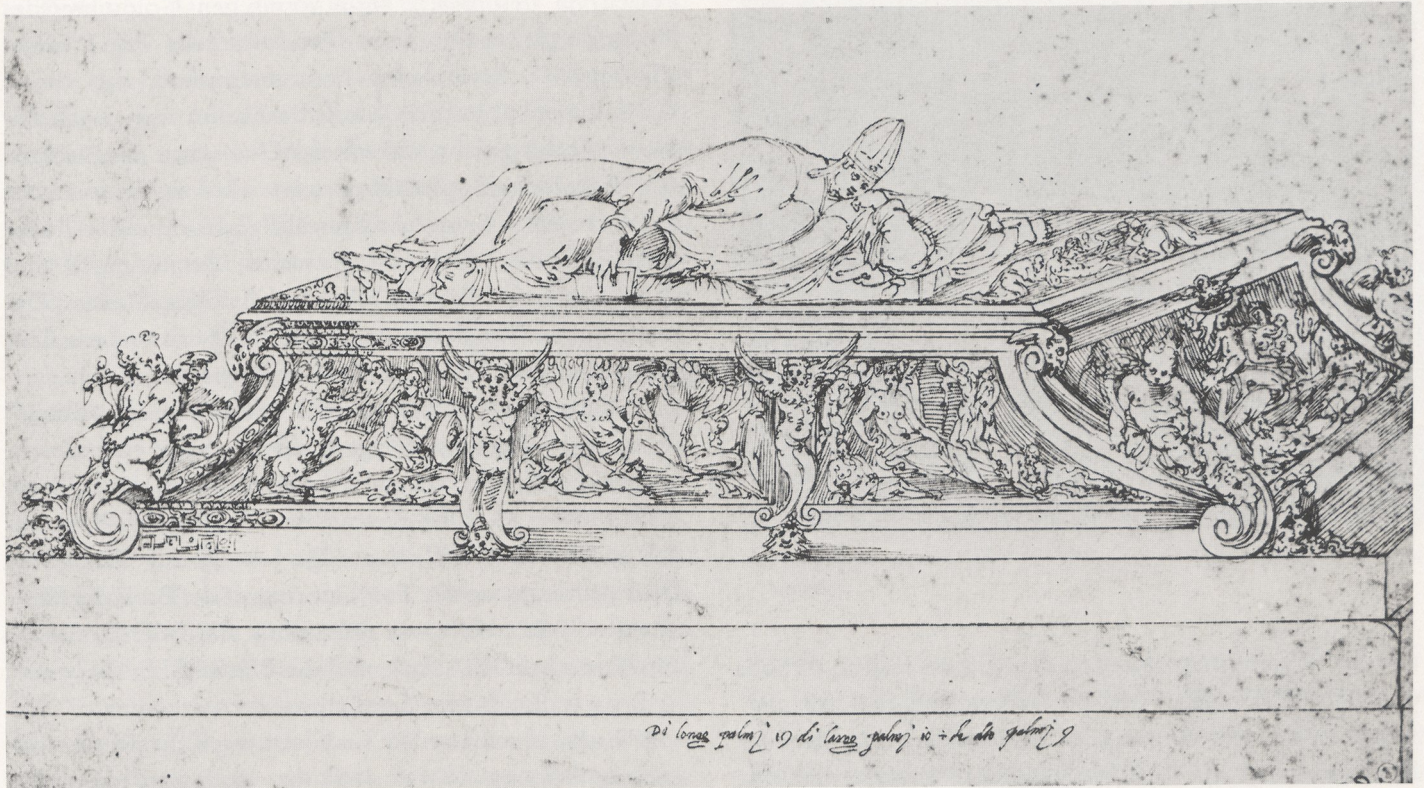
Im zweiten Düsseldorfer Skizzenheft Guglielmos gibt es drei Zeichnungen zu dieser Komposition. Möglicherweise sind es Ideen für Entwürfe von Plaketten (Düsseldorf, Kat. Nr. 105 a und b).

\*

Der Bildbericht des Grabmals erhält dadurch einen erhöhten Wert, weil die Themen Autobiographie sind und an Guglielmo della Porta im Angesichts des Todes gegeben wurden. Die Themen wiederholen in Bildern das, was Paul III. am 22. 5. 1542 in der Bulle zur Eröffnung des Konzils von Trient gesagt hatte: „Notwendig ist, was zur Reinheit und Wahrheit der christlichen Religion, was zur Wiederherstellung der guten und zur Verbesserung der schlimmen Sitten, was zu Friede, zur Vereinigung und Eintracht der Christen unter sich gehört, und was zur Abwehr der Angriffe der Barbaren und Ungläubigen, durch welche diese die ganze Christenheit niederzuwerfen suchen, dient.“ (Zum letzten Argument vergl. Exkurs C) Der Papst hat seine Wendung vom antikischen zum christlichen Ethos als göttlichen Befehl aufgefaßt. Er empfand sich als jenen Propheten, den Gott einst dem Moses angekündigt hatte.

Was den Bildhauer, den aus Oberitalien nach Rom gekommenen Cosmaten-Nachfahren, betrifft, so ist sein Werk, das Farnese-Grabmal, der Zenit seines Schaffens. Für seine geistige Entwicklung war der persönliche Kontakt zu Paul III. bedeutsam, und für seine künstlerische Entwicklung waren die Begegnung mit den Bildwerken des Altertums, mit den Schöpfungen Raffaels und vor allem mit Michelangelo entscheidend. Der Divino hatte Guglielmos Talent und seine gute handwerkliche Schulung erkannt und gefördert bis ihre Beziehungen an der Frage des Aufstellungsplatzes des Papstmonumentes zerbrachen.

Unter den nach dem Sacco di Roma entstandenen Papstgrabmälern ist das des Paolo III. Farnese das sehr hervorragende Zeugnis geworden, in welchem die tiefen Konflikte zwischen Antikenverehrung und wiedererwachter Christengläubigkeit sich zusammenballen.



88. Guglielmo della Porta (Werkstattzeichnung), Grabmal für Francesco de Solis, Turin, Bibl. Reale (s. Anhang 3, Z. 14)

#### A. DAS TUMBAGRABMAL FÜR FRANCESCO DE SOLIS UND DIE LIEGESTATUE IN DER KATHEDRALE ZU MALAGA

*Das Tumbagrabmal, Abb. 88 und 89*

Francesco de Solis, ein gebürtiger Spanier und seit 1528 Bischof von Bagnoreggio, ist vor dem 22. Mai 1545 in Rom gestorben<sup>146</sup>. Zu Lebzeiten hatte er Guglielmo della

Porta sein Grabmal in Auftrag gegeben und ihm dafür 5000 scudi bezahlt. Beim Tode des Bischofs wird das Werk mehr oder weniger vollendet gewesen sein, denn auf Wunsch der Erben soll es nach Salamanca, in die Heimatstadt der Familie, geschickt werden<sup>147</sup>. Jedoch muß es

di Viterbo, war seit dem 6. Jahrhundert Bischofssitz; am 12. November 1926 wurde es mit dem von Aquapendente vereinigt (Anuario Pontificio p. l'anno 1935 S. 102).

147 Vasari VII, S. 546. Ein Zweig der Familie lebt heute noch in Sevilla und Estremadura. Ihr Wappen ist „die Sonne und eine Lilie“, wie mir ein Angehöriger der Familie, Herr Juan P. Sieler, freundlicherweise mitteilt. Für hilfreiche Unterstützung meiner Nachforschungen in Spanien habe ich auch Sr. Exzellenz Prof. Julio Martinez Santa Olalla, Comisario General de excavaciones archeologicas in Madrid zu danken.

146 PIO GAMY, *Series Episcoporum ecclesias*, Leipzig 1873. Der Vorname ist Francesco und nicht Jacopo, wie Della Valle angibt (Vasari, ed. Della Valle X S. 329 Nota). Die Wahl des Nachfolgers erfolgte am 22. 5. 1545. Bagnoreggio, im Vicariato di Roma, Prov.



89. Guglielmo della Porta (Werkstattzeichnung), *Grammatica*, Mittelfeld d. Solis-Tumba, Turin, Bibl. Reale

vor der Ablieferung zwischen dem Erben Jacopo de Solis und Guglielmo della Porta zu Differenzen über den endgültigen Preis gekommen sein. Vermutlich behauptete der Bildhauer, daß die ihm ausgehändigte Summe nur eine Anzahlung gewesen sei. Die Unstimmigkeiten werden in der Form aus dem Wege geräumt, daß allein die Porträtstatue des Bischofs nach Spanien geschickt wird; der Unterbau bleibt in Rom im Besitze Guglielmos. In seiner Werkstatt, in den Botteghe oscure, sieht Paul III. dieses Teilstück und erwirbt es für sein eigenes Grabmal.

Die geldliche Auseinandersetzung hatte ein Nachspiel. In der Regierungszeit Gregors XIII. († 1585) griff nach dem Tode des Jacopo de Solis der Vormund des derzeit dreijährigen Nacherben Pedro de Solis die Sache wieder auf. Über die ehemals getroffene Regelung – Teilung des Bronzewerkes und Versand der Liegestatue nach Salamanca – wußte man damals in Spanien nichts mehr. Man wußte nur, daß das Grabmonument des Francesco vor Jahren an Guglielmo in Auftrag gegeben und Zahlungen dafür geleistet waren. Die unsicheren Bemühungen des Vormundes blieben ohne Erfolg. Im Jahre 1604 strengte dann Pedro, großjährig geworden, eine Klage auf Entschädigung gegen Teodoro della Porta, den Erben Guglielmos, an. Auch Pedro war guten Glaubens, daß das Solisgrab niemals in den Besitz seiner Vorfahren gekommen sei. Seine in Rom betriebenen Nachforschungen konnten ihn nur darüber informieren, daß „Papst Paul III. das Grabmal gekauft habe“ (Dok. XXVIII). So wurde auch die Familie Farnese in den Streit hineingezo-

gen. Außerdem hatte Pedro de Solis in Erfahrung gebracht, daß „zwei Delphine“ des Solisgrabes (gemeint sind die Kantenvoluten mit den auf ihnen reitenden Putten) in den Besitz eines römischen Goldschmiedes übergegangen waren, und Teodoro della Porta (nicht „Tommaso“, Steinmann) konnte angeben, daß dieser Goldschmied Antonio Gentile da Faenza war. Auch Pedro wußte also nicht, was mit der Grabstatue des Bischofs von Bagnoreggio geschehen war; wäre sie in einer der Kirchen von Salamanca aufgestellt gewesen, müßte er sie gekannt haben. Auch diese zweiten Bemühungen sind nach manchem Hin und Her ohne Erfolg geblieben. Der Vorhang des Vergessens senkt sich für Jahrhunderte über dieses römische Frühwerk des Guglielmo della Porta.

Das ursprüngliche Aussehen des schon im Cinquecento derart geteilten Solisgrabmals ist nun in einer Zeichnung auf uns gekommen, die die Biblioteca Reale in Turin besitzt, Abb. 88. Daß dieses Blatt Guglielmos Werk für den spanischen Geistlichen zeigt, beweist zur Genüge die Übereinstimmung der Tumbaform mit der Basis der Bildnisstatue. Man werfe nur einen Blick auf die frühe Skizze des Monumentes, Abb. 1, und die Blätter Abb. 15a und b; in ihnen ist die Tumba deutlich wiederzuerkennen.

Wie das Aussehen, so sind jetzt auch die Maße vollständig bekannt. Zwei einander ergänzende Quellen überliefern sie. Auf dem Turiner Blatt sind die Höhe einschließlich der Liegefigur und die *obere* Länge und Breite der Tumba angegeben. Annibale Caro andererseits teilt verständlicherweise nur die Maße der angekauften Tumba mit, wobei er neben ihrer Höhe die *untere* Länge und Breite angibt (Dok. IV, 4). Das ungeteilte Grabmal für den Bischof de Solis war 2 m (= 9 palm.) hoch: die Tumba allein hatte eine Höhe von 1 m (= 4,5 palm.), eine Länge von 3,12 m (= 14 p.) oben und von 4 m (= 18 p.) unten. Die Breite betrug oben 2,23 m (= 10 p.), unten 2,90 m (= 13 p.).

Das um 1544/1545 entstandene Werk war nach Vasaris Angabe „il primo saggio di lui [Guglielmo] in una sepoltura“ (VII S. 546). Die Mitteilung macht allerdings eine Einschränkung erforderlich: Das Solisgrabmal ist della Portas erstes Großwerk in *Bronze*. In Marmor hatte er schon im Jahre 1538 die Liegestatue (und vielleicht auch die gesamte Architektur) für das heute verstümmelte Wandgrab des Gregorio Magalotti in S. Cecilia in Trastevere geschaffen<sup>148</sup>.

In der Gesamtkomposition der Arbeit für Solis folgt der erst seit einigen Jahren in der Ewigen Stadt schaffende Oberitaliener dem Grabmonument des Pollaiuolo für Six-

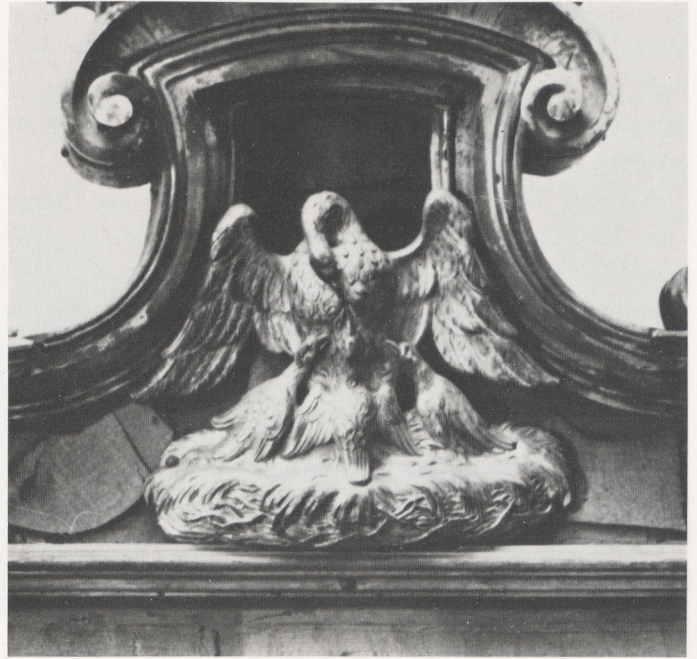
148 Gramberg, Magalotti, S. 43 ff.

tus IV<sup>149</sup>. In Einzelpartien jedoch erweist sich Guglielmo als ein zur Selbständigkeit sich vortastender Sohn des Cinquecento.

Pollaiuolo hat in der Grabstatue Sixtus' IV. das Abbild eines Toten geschaffen, wie es die christliche Grabmal-kunst seit Jahrhunderten entwickelt hatte. Mit gefalteten Händen, starr auf dem Rücken liegend, erfleht der Verstorbene in ewigem Gebet die Vergebung seiner Sünden und eine selige Auferstehung. Bei dem Bischof de Solis ist der Tod aber *Schlaf*. Wie ein Gelehrter des Altertums auf der Kline, so ruht er auf der Seite und seine Hand hält noch das Buch, bei dessen Lektüre der Todesschlaf ihn überraschte. Im Werk des Frate del Piombo manifestiert sich – wie bei Magalotti – der Geist des neuplatonischen Humanismus, der die Glaubenshaltung eines Christen-menschen sogar in seinem Grabmal und sogar in der Hauptstadt der römischen Kirche bis zur völligen Verneinung christlicher Gedankengänge beiseite tun kann.

Auf die vier Kantenvoluten der Tumba hat Guglielmo della Porta Putten gesetzt, von denen zwei noch am Grabmal Pauls III. vorhanden sind, Abb. 52, 53. Ihr Stil bezeugt den Einfluß seines Freundes und Lehrers Perino del Vaga; aber es klingen auch Mailänder Erinnerungen an – etwa an die gleichfalls auf Voluten hockenden Putten des Agostino Busti am Grabmal Birago, dessen Frag-mente auf der Isola Bella des Gardasees bewahrt werden<sup>150</sup>.

In den Reliefs, soweit sie durch das Turiner Blatt bekanntgeworden sind, bestätigt sich Vasaris Mitteilung, daß die Tumba geschmückt war „con molte figure e storie di bassorilievo ... fatte con molta grazia“ (VII, S. 546). Auf die beiden seitlichen, trapezförmigen Szenen ist bereits oben anlässlich der für den Sockel der Bildnisstatue gearbeiteten Zweitfassungen hingewiesen worden, so wird hier ein Blick auf die mittlere Platte, Abb. 89, genügen. Die Tugend hat zwei männliche Begleiter neben sich. Der eine legt seine Hand gedankenvoll ans Kinn, wie der „Pensieroso“ Michelangelos, der andere ist in die Lektüre eines Folianten vertieft, und hinter ihnen füllt eine im Halbkreis stehende Menge den Reliefgrund; ihr werden von einem geflügelten Genius Gaben in die entgegenge-streckten Hände gelegt. Der Sinn wird nicht recht deut-lich, zumal die Hauptfigur ohne ihr Attribut gezeichnet ist, das ihre Rechte gehalten haben muß. Durch die bei-



90. Guglielmo della Porta, Pelikan-Gruppe, Budapest, Mus. d. Schönen Künste

den Assistenzfiguren im Vordergrund bietet sich aber die Auslegung „Grammatica“ an – ein Thema, welches auch Pollaiuolo bei Sixtus IV. dargestellt hat. Der Bildhauer des Quattrocento hat die Wirkung der Lehre durch eine Kin-dergestalt symbolisiert, die das Alphabet aus dem Buche der Tugend lernt. Guglielmo verlegt die Erziehungsver-pflichtung auf die gesamte lernbegierige Menschheit.

Die Schmalwand der Tumba schmückt, wie bei Pol-laiuolo, eine Allegorie der Caritas, Abb. 88. Erklärt der Florentiner das Sinnbild durch Beschriftung, so wählt der Frate die Sprache durch das Bild: Die „Liebe“ hat zwei Kinder im Arm und ihr zu Füßen lagern zwei Männer, die ihre leeren Essensschalen der mütterlich Liebenden bittend entgegenhalten. Der Hintergrund des Reliefs ist wiederum mit einer Anzahl von Menschen besetzt; sie wenden sich der Caritasgruppe zu, ohne daß die summa-rische Niederschrift der Zeichnung eine verbindliche Aussage über ihre Anliegen erlaubt. Sie wird vom Pelikan mit seinen Jungen getan, jener Gruppe, die den Rahmen überschneidend unmittelbar oberhalb der Caritas er-scheint. Es ist ein Motiv, welches der Frate später auch als plastische Einzelarbeit ausgeführt hat, Abb. 90. In der

149 Eingehend behandelt durch L. D. ETTLINER, Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV., in: *JWCI*, XVI S. 239–274.

150 D. SANTAMBROGIO, *I sarcofagi Borromeo e il monumento dei Bi-rago all'Isola Bella*, Mailand 1897, S. 101–106. Weitere Lit. bei Thieme-Becker, unter A. Busti.

151 Budapest, Museum der Schönen Künste, Abtlg. Skulptur, Inv. Nr. 51927. Die Pelikangruppe ist dort Schmuck des vergoldeten Kup-ferrahmens, der das Monte-Calvario-Relief Guglielmos um-schließt. Ein weiteres Exemplar der Pelikangruppe befand sich bis in die Revolutionswirren des 18. Jahrhunderts hinein im Escorial.

Einzelgruppe der Caritas folgt der Frate wiederum dem Vorbild des Perino. In der Sala del Consiglio der Engelsburg hat der Lehrer etwa 1545 eine Caritaskomposition gemalt, die sich der Schüler in seinem zweiten Skizzenheft notiert hat (Düsseldorf Kat. Nr. 157).

Auf der Deckplatte der Tumba wechselt das Thema von den Tugendallegorien ins Religiös-Geschichtliche. Hier hat Guglielmo ans Kopfbende der Liegefigur die „Beweinung Christi“ gesetzt – ein Thema, welches vielleicht vom Auftraggeber gewünscht war, das aber auch unsern Bildhauer selbständig über Jahre hin außerordentlich beschäftigt hat<sup>152</sup>. Infolge der im Perspektivischen nicht sehr überzeugenden Aussage der Turiner Zeichnung muß es ungewiß bleiben, ob sie die gesamte Breite des Tumbadeckels einnahm. Jedenfalls war dort rund um die Figur des Toten, wie bei Sixtus IV., genügend Platz für weitere Reliefbilder.

#### *Die Liegestatue in Malaga, Abb. 91–93*

*H. 0,85 m, L. 1,70 m, Br. 0,65 m*

Die Turiner Zeichnung hat die glückliche Voraussetzung dafür geschaffen, die Grabstatue des spanischen Geistlichen wieder aufzuspüren. Seit dem sechzehnten Jahrhundert befindet sie sich in der Kathedrale zu Malaga in der Kapelle des hl. Franziskus als Sarkophagfigur eines Wandgrabes.

In den politischen Unruhen der 1930er Jahre ist das Kirchengebäude und auch die Kapelle des hl. Franziskus schwer beschädigt worden<sup>153</sup>. Vorher war das Wandgrab in der Kunstwissenschaft unbeachtet. Die ältere lokale Literatur verzeichnet es lediglich in den Guiden der Kathedrale ohne weitere Kommentare; erst bei den Instandsetzungsarbeiten nach dem Bürgerkrieg scheint man auf

Es war aus Silber und schmückte, zusammen mit dem Wappen Gregors XIII., den Ebenholzrahmen um das Relief der Kreuzigung vom Frate del Piombo. Das Relief in seinem Rahmen steht noch heute im Schlafzimmer des Königs. Die Silberbeschläge sind verschwunden. Im Inventar des Escorial von 1571–1598 ist das Geschenk des Papstes unter der Nummer 1595 genau beschrieben – eine Mitteilung, die ich Herrn H. Keutner, Florenz, verdanke. (Siehe dazu: W. GRAMBERG, Das Kalvarienbergrelief des Guglielmo della Porta und seine Silber-Gold-Ausführung von Antonio Gentile da Faenza, in: *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin 1973, S. 449 ff.).

152 In den Düsseldorfer Skizzenbüchern nicht weniger als 19 Varianten (Kat. Nr. 77, 80, 88 usw.). Im Museo Sforzesco, Mailand, aus der Smlg. Poldi-Pezzoli das eigenhändige Marmorrelief dieses Themas. (W. Gramberg, De Levis S. 180).

153 Heute besagt eine Gedenktafel in der Franziskuskapelle, daß die Kapelle im Jahre 1945 durch eine Stiftung des Marchese und der Marchesa de Lariosa restauriert und neu ausgeschmückt worden ist.

es aufmerksam geworden zu sein und hat es als „italienische“ Arbeit erkannt, wobei es als Werk des Leone Leoni angesprochen ist<sup>154</sup>.

Die auf dem Turiner Blatt gezeichnete Liegefigur und die Bronzestatue in Malaga gleichen sich bis in Einzelheiten hinein. Wie die Körperhaltungen, so entsprechen sich auch die hier wie dort nackten Füße mit den Sandalen à la mode antiker Senatoren. In beiden Fällen haben die Mitren die herabhängenden Bänder (an der Bronze auf unserer Abbildung nicht sichtbar), und die Kragen der Untergewänder haben spitz zulaufende Ecken, an denen Quasten sitzen. Beide geistliche Herrn ruhen auf flachen Polstern mit nur sparsam gefalteten Überwürfen; weichere Unterlagen sind nur den Füßen und den das Haupt stützenden Armen untergeschoben. Abweichend von der Zeichnung zielt die Vorderbahn des Ornates der Bronze ein Kreuz und zwei Apostelgestalten. Andere Unterschiede, wie die Lage des kleinen Buches und die Haltung der Finger sind wahrscheinlich nur Ungenauigkeiten, die der nachzeichnenden Hand anzulasten sind. Die Übereinstimmungen überwiegen! Wenn nicht eines Tages in spanischen oder römischen Archiven Dokumente auftauchen, die unanfechtbar beweisen, daß Guglielmo della Porta für einen anderen spanischen Auftraggeber eine Replik der Liegefigur des de Solis gegossen hat, muß in der Statue der Kathedrale zu Malaga das verloren geglaubte Grabbild des Francesco de Solis gesehen werden.

Sosehr sich die Bilder gleichen, so schafft doch ein sie begleitendes Moment Verwirrung. Das Monument in Malaga ist nicht der Ruheplatz des Francesco de Solis. Die Grabinschrift besagt, daß hier Lodovico de Torres, Erzbischof von Salerno, beigesetzt ist, der am 13.8.1553 in Rom starb und dessen Gebeine von Lodovico de Torres dem Jüngeren, Erzbischof von Monreale, nach Malaga überführt wurden<sup>155</sup>. Die Diskrepanz zwischen dem stilistischen Befund der Bildwerke und der Aussage der Inschrift ist nur mit einer Hypothese zu erklären: Beide

154 M. BOLEA Y SANTOS, *Description historique de la Catedral de Malaga*, 1894, S. 42 / GÓMEZ MORENO, *Escultura del Renacimiento*, Pantheon 1931 / Ohne Autor und Jahr: *Plastik des 15. bis 17. Jahrhunderts in Spanien*, Leipzig, Verlag f. Kunstwissenschaft, S. 8 u. Taf. 49 / J.M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, Ars Hispaniae Bd. XIII, Madrid 1958, S. 270 f.

155 Die Inschrift am Grabmal des Ludovico de Torres des Älteren:  
D · O · M / LUDOVICO · DE · TORRES · CAROLI V. IMP ·  
BENEFICIO · ARCHIEP · SALERNI · / SUMMIS · PONTIFICIB ·  
LEONI X. CLEMENTI VII. PAULO III. IULIO III. / OB · SPEC ·  
TATAM · IN · PUBLICIS · S · SEDIS · APOST · MUNERIB · OPE ·  
RAM · EGREGIE · CLARO · / INSIGNI · IN · DEUM · PIETATE ·  
IN PAUPERES · MISERICORDIA ·  
IN AMICOS · STUDIO · / LUDOVICUS · DE · TORRES · ARCHIP ·  
MONTISREGALIS · TRANSLATIS · AB · URBE · ROMA · / IN ·

91. Guglielmo della Porta, Grabstatue Francesco de Solis, heute: Luis de Torres, Malaga, Kathedrale



Geistliche – sowohl Francesco de Solis wie Don Luis de Torres – waren Spanier. Beide residierten lange Jahre in Rom. Beide sind etwa gleichzeitig dort gestorben. Ihre Gesichtszüge brauchen daher in ihrem Heimatlande nicht allzu bekannt gewesen zu sein. In keiner Kirche Salamanca, dem Heimatbezirk der Familie de Solis, ist ein Grabmal für Francesco, den Bischof von Bagnoreggio, zu finden. Auch beweisen die oben geschilderten Gelddifferenzen zwischen dem Bildhauer und den Erben des Auftraggebers, daß die Familie de Solis entweder nicht willens oder nicht in der Lage war, große Geldsummen für das Grabmonument ihres im Ausland verstorbenen Verwandten zu zahlen. Hat Jacopo de Solis ohne viel Aufsehens die Bronzestatue verkauft? Ist sie von der Familie de Torres erworben und als Porträt des Erzbischofs von Salerno in Malaga, fernab von Salamanca, aufgestellt worden?

Es gibt einen Brief des Annibale Caro an Ferdinando de Torres, den Bruder Lodovicos des Älteren, der sich im Juli des Jahres 1554 in Rom zur Regelung geschäftlicher Angelegenheiten (und zwecks Überführung der Leiche des Erzbischofs nach Spanien) aufhielt (Dok.X). In diesem Brief wird in zurückhaltenden Äußerungen von einer „pensione“ gesprochen, welche Caro aus Spanien erwar-

tet. Hat wohl der tüchtige Sekretär des Hauses Farnese seine Hände mit im Geschäft des Statuenverkaufes gehabt und ist ihm dafür eine Anerkennungsgebühr zugesagt worden?

Der Auftrag, das Wandgrab im Dom von Malaga zu errichten, wird kaum vor 1574 vergeben worden sein, da die Familie de Torres erst in diesem Jahr das Patronat der Franziskuskapelle erworben hat. (Freundliche Mitteilung von Prof. Juan Temboury, Direktor der Delegacion Provincial de Bellas Artes, Malaga.) Das Monument des Erzbischofs von Salerno erhielt seinen Platz an der Seitenwand der Kapelle rechts vom Eintretenden. Ihm gegenüber, an der linken Kapellenwand, wurde das Grabmal Luis' de Torres d. Jüng., Erzbischof von Monreale († 1584), aufgestellt, der, wie die Grabinschrift des Salerno-grabmals aussagt, die Gebeine seines Vorfahren von Rom hierher hatte überführen lassen. Dieses zweite Wandmonument ist eine nur in Einzelheiten abweichende Replik des ersten<sup>156</sup>.

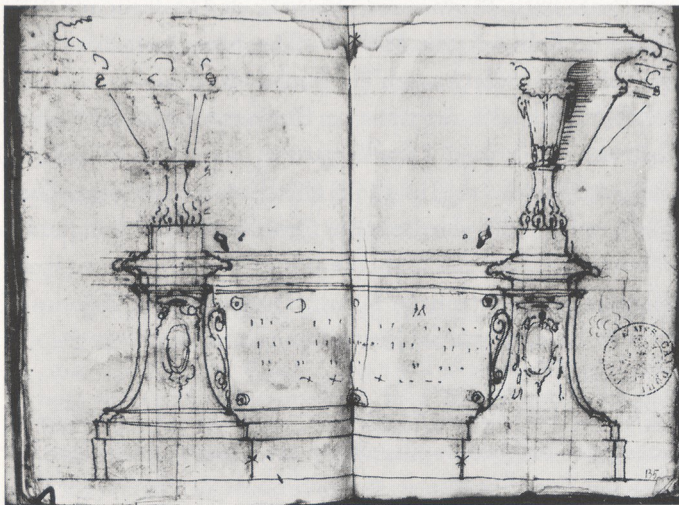
Ein weiteres Indiz, welches erst seit der Aufstellung der Liegefigur in Malaga gilt, stützt die Zuschreibung der De Solis/De Torre-Statue an Guglielmo della Porta. Der Sarkophag steht auf einem hohen Unterbau, Abb.93 – ein Stilelement, welches für die Grabmalkompositionen des Frate del Piombo ungewöhnlich ist. Nun hat Giovannantonio Dosio in seinem sog. „Modeneser Skizzenbuch“

PATRIAM · OSSIB · ET · IN · AVITUM · SACELLUM · ILLATIS ·  
PATRUO · OPT · ET · B · M · P · / VIXIT · ANNOS · LVIII · OBIIT  
· ANNO · SALUTIS · M · D · LIII · DIE · XIII AUG · / TOTA ·  
CIVITAS · IN · OCCURSUM · EFFUSA · CIVEM · SUUM · MA-  
GNA · REVERENTIA · / EXCEPIT.

156 Die künstlerische Bedeutung ist mäßig. Zumindest der Kopf der Marmorstatue ist überarbeitet oder stark gereinigt.



92. Guglielmo della Porta (Statue), Giovannantonio Dosio (Entwurf f. Sarkophag und Unterbau), Grabmal Luis Torres, Erzbischof von Salerno, Malaga, Kathedrale



93. Giovannantonio Dosio, Skizze zum Grabmal de Torres. Modena, Bibl. Estense (s. Anhang 3, Z. 15)

diese Sockelarchitektur samt Sarkophag gezeichnet.<sup>157</sup> Die Zeichnung muß in Italien entstanden sein, da der Florentiner das ausgeführte Werk in Spanien nicht ge-

157 EUGENIO LUPORINI, *Un libro di disegni di Giov. Antonio Dosio*, in: *Critica d'arte*, IV, 1957, 442–467.

sehen haben kann, und daß sie im Gesichtsfeld della Portas gefertigt wurde, kann als sicher angenommen werden; die persönlichen Beziehungen zwischen Guglielmo und Dosio sind bekannt, wenn sie auch nicht als Lehrer-Schüler-Verhältnis gewertet werden dürfen<sup>158</sup>. Fraglich ist nur, ob es sich hier um eine jener vielen Notizen Dosios handelt, wie sie der Architekt nach Werken anderer zu machen pflegte, oder ob sie eine von ihm selbst ersonnene Komposition ist. Wir möchten uns bei der spontanen Führung der Feder über einem vorgezeichneten Lineament dahingehend entscheiden, daß es sich bei dem vorliegenden Blatt um eine Entwurfsskizze des Dosio handelt. Zwar klingt in der Form des Sarkophages mit seiner geraden, nach unten schräggeführten Wandung auch ein bei Guglielmo vorkommendes Stilelement an (Magalotti- und Elvinosarkophage)<sup>159</sup>, Dosio aber pflegt die casse auf gestrecktere Stützen zu stellen und ihnen und den Deckplatten eine reichere Profilierung zu geben (Saluzzograbmal 1575; die Gräber der 1577/78 erbauten Capp. Gaddi, Florenz S.M. Novella). Auch jene senkrecht stehenden Ornamentmotive, welche die Inschrifttafel seitlich begleiten, sind an Dosios Wandgrab des Massa-Gallese wiederzufinden<sup>160</sup>. Den Auftrag für die Architektur der in Malaga aufzustellenden Bronzestatue wird der Erzbischof von Monreale wohl um 1575 dem Frate del Piombo, dem Schöpfer der seit ca. 1544/45 vorhandenen Liegefigur, übertragen haben. In diesen Spätjahren seines Lebens ist aber der von Krankheit geplagte Meisterbildhauer arbeitsmüde; er gedenkt Rom zu verlassen und sich in seine ländliche Heimat am Luganer See zurückzuziehen<sup>161</sup>. Das dürfte die Ursache dafür sein, den Auftrag zwar zu übernehmen, seine Ausführung aber in die Hand eines Jüngeren zu legen.

Ob nun aber Erfindung Guglielmos oder Dosios: Die Zeichnung im Modeneser Skizzenbuch bezeugt, daß die Architektur des Wandgrabes für Luis de Torres den Älteren in Rom und unter den Augen des Guglielmo della Porta entworfen worden sein muß – ein Argument mehr,

158 Düsseldorf Kat. Nr. 191, 192, 228 auf S. 1281 / Cf. L. WACHLER, Giovannantonio Dosio, ein Architekt des späten Cinquecento, Anm. 164 Forts.: in: *Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte* Bd. 4, 1940, S. 145 ff. Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, daß W. S. 146 irrt, wenn er den im Briefkonzept erwähnten „Giov. Antonio mio creato“ mit Dosio identifiziert. Der Frate del Piombo spricht dort von Giov. Antonio Buzi. Dosio – geb. 1533 – arbeitet bereits seit 1551 selbständig, wie Borghini versichert (*Il Riposo*, Florenz 1584, S. 601 – Nachdruck Mailand 1967).

159 Abbildungen bei Gramberg; Magalotti (Rom S. Cecilia in Trastevere Abb. 1 und 3, Elvino Abb. 6).

160 Abbildungen bei Wachler (Anm. 158): Saluzzo Abb. 78 u. 79. Gaddi Abb. 85 und 89–92. Massa-Gallese Abb. 77.

161 Düsseldorf Kat. Nr. 199 und Kat. Nr. 203.

durch welches die Zuschreibung der einstmals für Francesco de Solis bestimmten Bronzestatue an Guglielmo gestützt wird.

B. DIE MEDAILLE „OMNES REGES ...“ VON 1546  
(Abb. 94 a und b)

Mit der Relieftafel der „Restitutio ecclesiae“ am Sockel der Grabstatue, Abb. 57, steht eine Medaille auf Paul III., sowohl was die formale als auch was die inhaltliche Aussage betrifft, in bemerkenswertem Zusammenhang. Uns bekannte Exemplare befinden sich in Budapest, Münzkabinett (Ø 52,5 mm), in Oxford, Ashmolean Mus. (Ø 52 mm), in Wien, Münzkabinett, zwei Stücke (Ø 52 mm und 60 mm), und in Wien, Schottenstift (Ø 52,5 mm)<sup>162</sup>.

Die Bronze in Oxford ist gegossen, nicht geprägt:

Vs. PAULUS III PONT MAX AN XII. Signiert: AΛEE-ANΔPOΣ EΠIOIE. Brustbild nach links, barhäuptig. Auf der Bordüre des Mantels: Christus als Schmerzensmann mit Lanze und dem Stab mit dem Essigschwamm, darunter Halbfigur eines Apostels (Paulus?). Auf der Schließe: Der Auferstandene.

Rs. OMNES REGES SERVIENT EI (Psalm 72,11). Paul III. stehend im Ornat des alt-testamentarischen Hohenpriesters. Seine erhobene Linke weist in den Himmel, in den ein Gebilde wie die Knospe einer Irisblume emporschwebt. Vor dem Papst kniet ein Herrscher mit Helm und Schild. Hinter den beiden, in zartestem Rilievo schiacciato modelliert, drei und zwei Begleiter, und ein Rundtempel auf erhöhtem Felsgestein erbaut – das Zeichen für „Roma“.

Grechettos Signatur wirft eine nicht alltäglich vorkommende Frage auf: Der Stil der Medaille ist auf Vorder- und Rückseite verschieden! Das Papstporträt verrät deutlich die *Prägetechnik* Grechettos, während der Revers zweifellos in Wachs oder Ton zur Herstellung des *Gusses* modelliert worden ist; er muß von der Hand eines anderen Künstlers sein, der für sein Werk Grechettos Papstbildnis von 1546 benutzte. Die Arbeitsweise ist technisch möglich, doch ist die Durchführung gewiß nicht ohne die ausdrückliche Erlaubnis des Farnese durchgeführt. Was liegt näher, als im Schöpfer der Medailleurückseite den



94 a, b. Il Grechetto, Paul III. Anno XII, Oxford, Ashmolean Museum

Künstler der „Restitutio ecclesiae“ zu vermuten, auch wenn wir einen unanfechtbaren Beweis nicht zu erbringen vermögen.

Die Medaille ist vermutlich ein päpstlicher Auftrag zum Gedächtnis an den kirchengeschichtlich wichtigen Beschluß des Tridentiner Konzils vom 8. 4. 1546, durch den festgelegt wurde, daß das Alte *und* das Neue Testament die Fundamente christlicher Glaubenslehre sind<sup>163</sup>. Dieses Zusammengehören ist durch das alttestamentarische Priestergewand sinnfällig gemacht, in dem hier der Farnese dargestellt ist. Der Stellvertreter Christi auf Erden ist oberster Priester auch für jene Aussagen der Heiligen Schrift, die über die Zeiten *vor* der Menschwerdung des Gottessohnes Aussage tun<sup>164</sup>. Der kniende Fürst ist kaum eine bestimmte Persönlichkeit. Er ist *pars pro toto* für „alle Könige“. Sie sollen Gott dienen, indem sie den Beschluß der römisch-katholischen Kirche befolgen. Die zum Himmelweisende Geste des Hohenpriesters und das in den Wolken schwebende Gebilde sind wohl Erinnerung an die hoffenden Worte Petri: „und nun, Herr, siehe an ihr [der Kirchenfeinde] Drohen und gib deinen Knechten, daß sie mit aller Freudigkeit reden dein Wort, und strecke deine Hand aus, daß Gesundheit und Zeichen und Wunder geschehen durch den Namen deines heiligen Knechtes Jesus.“ (Apostelgesch. 4, 29–30)

163 Canones et Decreta S. 14ff.

164 Ebenfalls im Jahre 1546 wurde Paul III. von Vasari und seinen Gehilfen im Ornat eines Hohenpriesters in der Cancelleria, Sala dei Cento giorni gemalt. Das Fresko zeigt den Farnese bei der Besichtigung des Neubaues der Peterskirche. Der im unteren Teil des Wandbildes auf dem Stufenbasament liegende Mann symbolisiert den Vatikan. Ant. Francesco Doni, der 1548 die erste ausführliche Beschreibung des Bildes gibt, sagt: „Er stützt sich mit einem Arm auf die christlichen Bücher, die Evangelien, und auch unter den Füßen hat er einige Bücher, die, wie ich glaube, nichts anderes bedeuten als das wahre Fundament der Kirche.“ [i.e. Das Alte Testament] (E. STEINMANN, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom, in: *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, III, 1910, S. 45 ff.). Der Doni-Text ist nach Steinmanns Übersetzung auf S. 52 zitiert.

162 Bonnani: Numismata, 1699, I 199 XXXIII / Armand: I, 171, 4 / Forrer: I, 390 / Cicognara: II Taf. LXXXV / G.F. HILL, *Medals of the Renaissance*, Oxford 1920, S. 94 (ohne Abb.) / G. HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, o. J. (1923) S. 116/117 und Taf. LXXVII, 7.



95. Meister IRs, Paul III. segnet die Vorbereitungen zum Schutze Roms gegen die Türken

Die gleiche Komposition der beiden Hauptfiguren wie auf dem Sockelrelief des Grabmals und der Medaille ist auf einem Stich zu finden, der wenig früher – zwischen 1537 und 1541 – entstanden sein wird. Konrad Oberhuber hat ihn dem in der ersten Cinquecentohälfte tätigen „Meister IRs“ zugeschrieben (siehe Exkurs C).

C. DER STICH DES MEISTERS IRS  
„PAUL III. SEGNET DIE VORBEREITUNGEN  
ZUM SCHUTZE ROMS  
GEGEN DIE TÜRKENGEFAHR“  
(Abb. 95)

*Stich H. 248 mm, Br. 196 mm*

Exemplar der National Gallery of Art, Washington

Der von der Forschung bislang als „Unbekannter Meister“ geführte Stich<sup>165</sup> ist von Konrad Oberhuber dem in

der ersten Cinquecentohälfte tätigen Meister IRs zugeschrieben worden, einem Schüler des Gianbattista Palumbo, der später unter dem Einfluß des Marc-Antonio Raimondi steht<sup>166</sup>.

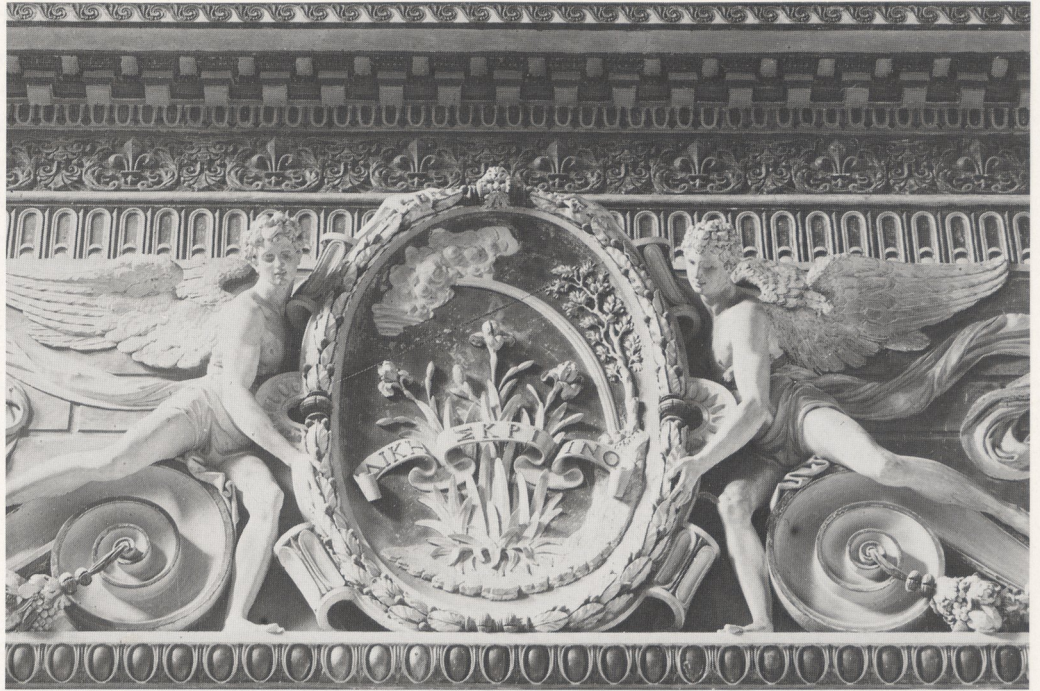
Die Deutung der dargestellten Szene war umstritten. Bartsch sieht in den beiden Hauptpersonen den griechischen Kirchenvater Athanasius, vor welchem der Kaiser Theodosius d. Gr. kniet. Edgar Wind gibt dem Stich den Titel: „Alexander and the High Priest of Jerusalem“. Er zieht eine Stelle heran, die Niccolò Malermi seiner 1490 in Venedig gedruckten, illustrierten Bibelausgabe in die Apokryphen (1. Buch der Makkabäer) eingefügt hat. Nach den dort geschilderten Vorgängen war Alexander d. Gr., als er in Jerusalem einzog, von der hoheitsvollen Erscheinung des Hohenpriesters so beeindruckt, daß er vom Pferd stieg und das Knie vor ihm beugte. Oberhuber folgt der Deutung von E. Wind.

Ist im vorliegenden Stich wirklich der Schauplatz Jerusalem? Der Rundtempel – die gebräuchliche Ortsangabe für „Roma“ – ist hier besonders stark betont und zudem das getreue Abbild dessen von S. Pietro in Montorio. Auch hat der Stecher dem Bauwerk einen Sinn unterlegt, der gleichfalls für Rom spricht. Er hat es zum Tempel des Janus gemacht, den Schützer des Hauses, den „nach innen und außen schauenden Gott der Tür“. Wie im antiken Rom immer in Kriegszeiten, so steht hier die Tür des Tempels offen. Und hinter dem Gebäude zieht ein gewaltiger Haufen Bewaffneter vom Haus des Gottes fort. Die Alexandersage würde verlangen, daß die Heerschar in die Stadt hineinzieht und nicht von ihr weg. Nicht Jerusalem ist der Ort des Geschehens, sondern Rom! Außerdem: Die Geste des Hohenpriesters kann nicht als Begrüßungsgebärde einem siegreichen Eindringling gegenüber gedeutet werden; sie ist Segensgeste. Der Priester ist Paul III. Wie auf der Medaille *Omnes reges* und Vasaris Fresko in der Cancelleria trägt er das Ornat des Alten Testamentes. Der vor ihm Kniende ist der Feldherr der ausziehenden römischen Truppen.

Die Darstellung muß sich auf die Vorsorge des Papstes beziehen für den Fall, daß die Türken Rom angreifen und es zu einer Zerstörung wie beim Sacco di Roma kommen könnte. Dieser liegt erst zehn Jahre zurück. Im Juni 1537 „sta Roma in grandissimo timor de Turchi“, deren „Aufgebot noch niemals so groß war“, wie es hieß“. „Hoggi in consitorio si è statuito fare XV<sup>m</sup> fanti per la guardia di Roma e delle porte“, und im Jahr 1541 sieht sich Paul III.

165 Bartsch XV 22, 1 / A. M. HIND: *Early Italian engravings*, London 1938–1948, Bd. V, S. 299 / E. WIND, *Maccabean histories in the Sistine ceiling*, in: *Italian Renaissance Studies*, London 1960, S. 312ff.

166 J. A. LEVENSON, K. OBERHUBER, J. SHEEHAN, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, Kat. d. Ausstellung, Nr. 186 S. 512 und S. 508f.



wieder gezwungen, dreitausend Mann Fußvolk und fünfhundert Berittene zusammenzuziehen<sup>167</sup>. Der Stich des IRs ist als öffentliche Mitteilung zu verstehen, die der Vatikan zur Beruhigung der Bevölkerung ergehen ließ – eine Art Flugblatt, Vorläufer der „Zeitung“. Durch die Bildsprache ist die Verkündigung auch für Analphabeten zu lesen.

So wird die Datierung des Blattes zwischen 1537 und 1541 anzusetzen sein. „Um 1559“, wie John Gere annimmt, der den Stich mit dem um 1559/60 gemalten Alexanderzyklus des Taddeo Zuccaro in Zusammenhang bringt, ist zu spät<sup>168</sup>. Aus stilistischen Gründen lehnt auch Oberhuber die späte Ansetzung ab.

#### D. LILIE UND REGENBOGEN (Abb. 63 und 96 a)

Die persönliche Impresa Pauls III. – eine Lilienpflanze unter dem Regenbogen<sup>169</sup> –, wie sie als Bronzerelief am Sockel der Bildnisstatue des Grabmals als Signum für den territorialen Besitz der Familie Farnese geplant war, ist zum ersten Male am Festwagen nachzuweisen, den der Papst im Jahre 1539 für den römischen Karneval ausgerü-

stet hatte<sup>170</sup>. Die Beschreibung berichtet, daß dort der Blume die Worte IUSTITIAE LILIUM beigeschrieben waren, und daß der „tausendfarbene“ Regenbogen mit den Worten erklärt war: „Impresa del Arco vol dire, che Dio promette per mezzo di questa Iris, qual è anche Deorum nunzia, che non saranno più li guai e li affanni che son stati per il tempo passato. In oltre Iris é radice odorata, come é stata la radice del suo Pontificato senza largitione, senza ambitione, pura, immacolata e de singulare odore ...“

Der oder die Künstler, welche zur Ausschmückung des Festkarrens herangezogen worden waren, sind nicht genannt. Möglicherweise war Guglielmo della Porta unter ihnen, der erst kürzlich nach Rom gekommen war. Von ihm berichtet Vasari: „Si adoperò anco assai ne' carri della Festa di Testaccio ed altre mascherate che già molti anni sonno si fecero in Roma.“ (VII, S. 549)

Das Lilien-Regenbogen-Emblem des Farnese kehrt dann – außer in einer gemalten Darstellung in den Loggien<sup>171</sup> und am Plafond der Sala Paolina der Engelsburg – als Stuckarbeit in der Sala Regia des Vatikans wieder; es sitzt dort im mittleren Teile der Westwand in jener Zone, die unmittelbar unterhalb der Saaldecke sich hinzieht, und die Vasari in der Viten-Ausgabe von 1550 „sparti-

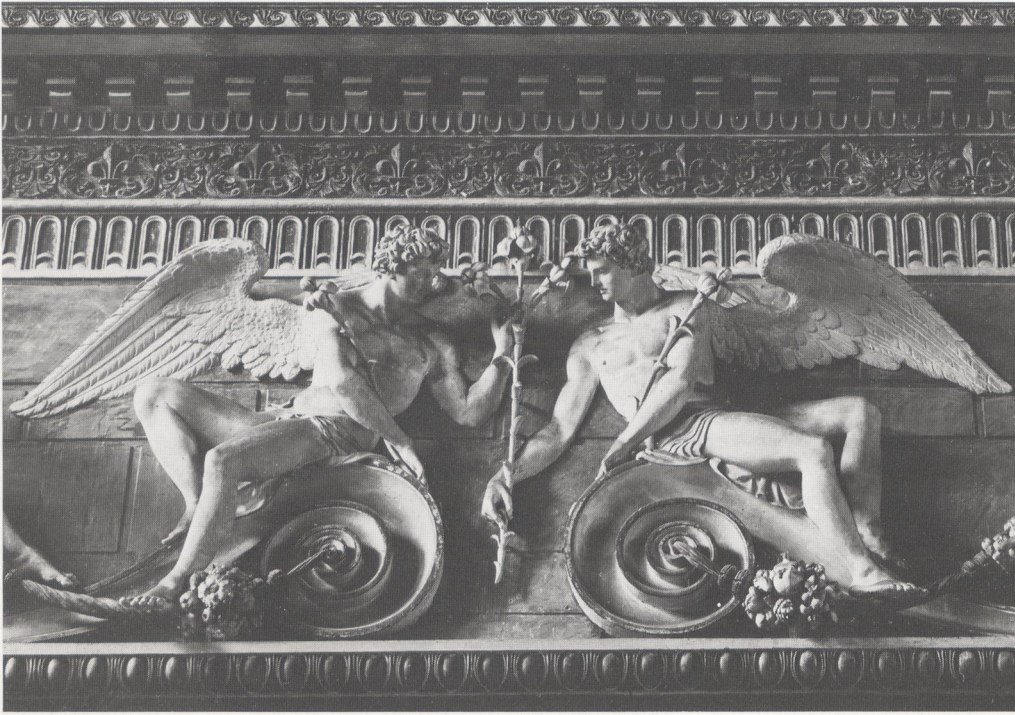
167 Pastor V S. 189 mit Anm. 3 u. 4 und S. 468.

168 J. GERE, *Taddeo Zuccaro*, London 1969, Anm. 1.

169 Caro III S. 144, 3.

170 Forcella, Tornei, S. 72/73.

171 Die Malerei befindet sich an einem der Fensterläden im 2. Geschloß.



mento“ nennt. Im gerahmten Hochoval wachsen drei Lilienblumen mit schwertförmigen Blättern aus einer Wurzel. Es sind nicht die stilisierten Wappenlinien der Farnese, sondern naturgetreue Blüten der blauen Iris. Auf dem durch die Pflanze geschlungenen Band stehen die Worte: ΔΙΚΗ/ΣΠΙ/ΝΟ, Abkürzung des Ausspruchs des Aristoteles: ἡ δικη κρισις του δικαιου και αδικου<sup>172</sup>. Über den Blumen spannt sich der Regenbogen aus dem Himmel bis herab zur Erde, Zeichen des Bundes Gottes mit den Menschen.

Das Ovalrelief wird von zwei lebhaft bewegten, geflügelten Genien gehalten, in denen wir Werke des Guglielmo sehen. Das Gleiche gilt für die liegenden Männergestalten auf den Giebelschrägen der anschließenden Türbekrönung. Gestützt werden die Zuweisungen des Reliefs und der Skulpturen an ihn einerseits durch die Skizze für das Farnese-Territorium, Abb. 6, andererseits durch die Zeichnung des Papstwappens mit dem geflügelten Genius, Abb. 5, und – für die Männerakte – durch die Düsseldorf-Zeichnungen Kat. Nr. 38 und Kat. Nr. 60c.

Datierung: Vasari berichtet, daß am „Spartimento“ Anno 1546 „vi si lavorava già i stucchi“. Der Skulpturenschmuck dieser Trennzone ist also noch im Pontifikat Pauls III. in Angriff genommen worden. Andere dokumentarische Belege von Zeitgenossen, die etwa Künstlernamen nennen, fehlen heute noch. Publiizierte Archivalien verbürgen jedoch die Mitarbeit des Guglielmo della Porta bei der Bautätigkeit dieser Jahre in der Sala Regia. Für die Ausgestaltung dieses Saales als Empfangsraum für ausländische Gesandte waren infolge der neuen Treppenanlage vom Cortile di Maresciallo her Türdurchbrüche erforderlich geworden<sup>173</sup>, und „a buon conto della manifattura delle porte di marmo et pietre mischie che hanno principiato per la sala delli Re“ sind unserem Guglielmo und einem scarpellino Machone – z.T. durch Mandate des Antonio da Sangallo – am 22. 4., am 3. 5. und am 5. 7. 1546 sowie am 10. 6. 1547 Zahlungen geleistet worden<sup>174</sup>.

\*

173 H. EGGER, *Carlo Madernas Projekt für den Vorplatz von San Pietro in Vaticano*, Römische Forschungen d. Bibl. Hertziana, Bd. VI, Leipzig 1928, S. 20/21.

174 I registri delle spese per la fabbrica della Sala Regia in Vaticano fasc. 2. im Archivio di Stato, Roma. Der Band enthält die „Conti per l'opere delli stucchi della Sala delli Re“ der Jahre 1542–1548. / Bertolotti, Speserie, II S. 182, 188, 189; III, 1 S. 169ff. / Ders., Artisti Lombardi, S. 131, 132, 176 / Lanciani, II, S. 132, III, S. 265.

172 Ethik S. 168 / das gleiche Thema in „Politik“ S. 67 – Hinweise, für die ich Herrn Prof. Bruno Snell aufrichtig danke.

Die in den Exkursen B bis D notwendigerweise nur kurz abgehandelten Themen sind in zwei Beiträgen, die für die vertiefende Kenntnis wesentlich sind, eingehend erörtert: RICHARD HARPRATH, *Papst Paul III. als Alexander der Große – Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Berlin/New York 1978, und in JULIAN KLIEMANNs ausführlicher Besprechung des Buches *Kunstchronik*, 1979, S. 343 ff.

#### E. ZUM ZWEITEN UND DRITTEN MARMORPORTRÄT PAULS III.

##### *Die Büste ohne Reliefs*

(Abb. 97)

Neapel, Museo Capodimonte.

H. 0,95 m. Weißer Marmor und „alabastro orientale“. Kopf und Sockel sind ein Werkstück.

Inv. Nr. 10521 (die von Molajoli – op. cit. in Anm. 129, S. 108 – angegebene Inv. Nr. ist unrichtig; sie ist die der ersten Büste).

Das vorliegende Werk ist ehemaliger Farnesebesitz und Wiederholung der von uns unter Abb. 67 wiedergegebenen Arbeit, jedoch ohne die Reliefdarstellungen in den gleichartig eingezeichneten Feldern. Nur der skulptierte Sockel und die Grundform des Kopfes dürfen als eigenhändige Arbeiten Guglielmos angesehen werden; das Übrige ist Atelierarbeit<sup>176</sup>.

##### *Der unvollendete Kopf*

(Abb. 69)

Neapel, Certosa di San Martino. Inv. Nr. 336 (?)

H. ca. 0,45 m. Weißer Marmor

Das Werk ist nur abgezeichnet. Die linke Gesichtshälfte ist weniger geglättet als die rechte, und am Hinterkopf und den Ohren sind ebenfalls einige Partien nicht fertig gearbeitet. Die beschädigte Nasenspitze ist sorglos mit Gips ergänzt.

Ein Vergleich mit der eigenhändigen Büste Abb. 67 macht deutlich, daß die veristischen Merkmale in den Gesichtszügen noch weiter zurückgenommen werden sollen. So rückt der San-Martino-Kopf stilistisch näher an die Grabbronze heran, was bei der Gegenüberstellung der Profilansichten, Abb. 69 und 70, besonders auffällig wird. Dieser zum „Typus“ hin weiterentwickelte Zug ist es, der



97. Guglielmo della Porta, Paul III., Büste, Replik der Zweitfassung, Neapel, Mus. Capodimonte

dafür spricht, im unvollendeten Kopf eine vom Meister selbst begonnene Arbeit zu sehen.

Zur Datierung:

Guglielmo della Porta muß am Marmorkopf in San Martino *nach* dem repräsentativen Bildnis von 1546, jedoch *vor* Inangriffnahme des Kopfes der Grabstatue, gearbeitet haben; er wird um 1548/49 entstanden sein.

Infolge seines unfertigen Zustandes hat man dem Stück bis heute kaum die ihm gebührende Aufmerksamkeit entgegengebracht. Nur G. Clausse<sup>176</sup> hat es eingehender behandelt, ohne jedoch einen bestimmten Künstler zu nennen. Er sagt nur: „aus dem Kreise um Michelangelo“. Auch datiert er es zu früh, da er den Papst der Grabstatue (mit Recht) als jünger aussehend empfindet als den der Büste mit den Mantelreliefs. Er folgert daraus, daß der Farnese hier noch als Kardinal – kurz vor 1534 – porträtiert sei. Dem französischen Gelehrten folgt M. Gibellino-Krasceninnowa. Auch sie erkennt die Handschrift

175 Gramberg, Bronzestatuette, S. 160.

176 Clausse, S. 87.

des Frate del Piombo, aber auch sie interpretiert das Werk als „den ersten, den ältesten Versuch für das zukünftige Monument, weil die Gesichtszüge noch nicht von Runzeln durchfurcht sind und der Pontifex hier noch gesund und rüstig erscheint“. Der Weg der Entwicklung zum Bildnis der Grabstatue verläuft aber, wie oben geschildert, gerade entgegengesetzt. Guglielmo della Porta hat zuerst den „alten“ Mann sehr naturgetreu modelliert, so wie er ihn bei der Porträtsitzung vor sich hatte. Erst dann erfolgt der Umbildungsprozeß zum „Typenbild“ eines Sommo Pontifice, in welchem in hoher Absicht alle Spuren irdischer Vergänglichkeit getilgt sind.

Nach dem Inventar des Palazzo Farnese in Rom vom Jahre 1767 stand dort in der „stanza detta del Toro una

testa di Paolo III. abbozzata e non finita“ (*Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, Bd. III, p. 190). Der Marmorkopf ist also mit der Überführung des gesamten Kunstbesitzes aus Rom nach Neapel gekommen. Wann er der Certosa di San Martino überlassen wurde, steht nicht fest; doch ist seine Herkunft aus dem Besitz der Farnese, durch diese Notiz gesichert. Es sei daran erinnert, daß die Certosa di San Martino eines der Benefizien des Kardinals Alessandro Farnese war. Im Jahre 1553 gab es „circa il caso de' Frati di San Martino“ scheinbar schwerwiegende Auseinandersetzungen zwischen ihm und Julius III. Für den in Ungnade gefallenen Kardinal war damals der Herzog Ottavio Farnese der Wortführer (Caro, II, S. 137).

## ANHANG

### 1. DOKUMENTE

Als wichtiges Dokumentenmaterial sind hier auch Caros schon mehrfach veröffentlichte Lettere familiari aufgenommen, soweit sie sich auf das Grabmal beziehen. Über die Fülle ihrer gedruckten Ausgaben orientiert Greco, Bd. I, S. XIV. In Grecos Ausgabe fehlen die für Della Porta wichtigen Schreiben vom 1. 10. 1551 (an Kardinal Alessandro Farnese, Bericht über die Machenschaften Julius' III. gegen den Kardinal – vgl. Caro, Lettere, ed. Pietro Mazzucchelli, 1829, Bd. II, Nr. 168); vom 25. 11. 1553 (unser Dok. VII); und vom 19. 5. 1554 (unser Dok. IX). Außerdem muß der unvollständig datierte Brief an den Kardinal von Santa Croce (Greco Bd. II, Nr. 368 – unser Dok. II) 1550, nicht 1551 geschrieben sein.

I

1544

Sarkophag der Kaiserin Maria

*A di 4 Febraro 1544 nel Pontifigato di Paulo PP. III fu scoperto un sepolcro appresso l'altare di S. Petronilla. Era un gran pilo di marmo tutto d'un pezzo longo pal. 14 et largo pal. 11, alto palm. ... coperto con una pietra di marmo simile di longhezza et larghezza grossa pal. 1 et tre quarti. Dento il quale pilo era il Corpo di Maria moglie di Onorio Xmo Imperatore di Costantinopoli. Il qual Corpo era vestito d'una veste d'oro tirato, et in testa un panno d'oro con più avolti, et un altro disteso sopra al viso et al petto, il quale oro fuso pesò lib. 35; la lega era de 24 carate. Dal lato haveva una scatola d'argento piena di diversi vasi de cristalli, d'agata et de altre pietre et similmente de diversi animali con alcuni ornamenti d'oro, et appresso a questa una cassetta coperta d'argento indorato con alcuni ornamenti di teste di chiodetti d'argento, in la quale erano molti anelli d'oro tutti con pietre preziose; passavano il numero di 150. Alcune collane et catenette con pendenti et altri lavori con gioie et alcuni lavori d'oro, quale cose tutte hebbe il detto Papa Paulo III.*

Arch. Capit. G. 5. p. 73 Zitiert nach Alphanus-Cerrati App. 34 p. 171. Das Gleiche in einem „Calendario des Iacobus Herculanus, Canonicus Sancti Petri“; Alphanus-Cerrati pp. XXX/XXXI.

II

1550<sup>1</sup>

Annibale Caro an Marcello Cervini, Kardinal Santa Croce

- 1 *Si mandano a V.S. Reverendissima due disegni de la sepultura de la felice memoria di Paolo III. Il colorito è quello che rappresenta il modello fatto da Fra Guglielmo e conferito (come egli dice) con Michelagnolo, l'altro schizzato d'acquerella è d'un uomo da bene, che non si cura d'esser nominato, perché per modestia non si vuole ingerire ne l'opere de gli altri, ma l'ha fatto ad istanza del Cardial Farnese. Quel del Frate piace quasi a tutti che l'hanno veduto, dà noia a qualcuno che, essendovi dentro tanto vano che fa la forma di un tempietto, ed avendovi a star dentro il corpo in un pilo, il quale è bellissimo, non si sia pensato di potervi entrare, e che non si vegga di fuori, essendo massimamente capace di ornamenti di stucchi, di pittura e di musaico, perché da principio pensarono di far solamente un dado solo senza intrata alcuna. Avvertiti poi di questo vi hanno aggiunto la porta che vi si vede disegnata, la quale non par ch'abbia quella maestà che si richiede a l'opera, e che ricerca l'architettura, massimamente che di fuori si scende, e dentro si monta. Oltre di questo, essendo dentro il corpo del Papa paiono soverchie le due casse di fuori, e non piace che rompano l'ordine de le cornici. Non piace ancora che le due cartelle, sopra le quali*
- 2
- 3

<sup>1</sup> Das unvollständige Datum bestimmte Cadier (S. 56) auf das Jahr 1550.

- sono poste l'altre figure, rompano i piedistalli che sostengono  
 4 i termini, ed escono fuor de l'opera. L'altro disegno pare a  
 costui che supplisca a tutto, e che torni quasi la medesima  
 spesa, perché se bene vi crescono quattro figure di più, sce-  
 mano però gli otto termini, che sono ne l'altro. V.S. Reveren-  
 dissima ha da risolvere quale de li due le par meglio inteso, e  
 dire quel che di più vi desidera che a tutto rimedierà poi Fra  
 Guglielmo, secondo il gusto di V.S.E questo è quanto a la  
 5 architettura del quadro. Quanto a le statue che vi hanno a  
 fare, avendomi detto il medesimo Fra Guglielmo che in vita  
 del Papa si risolvè che fossero le quattro Stagioni, e le quattro  
 Virtù scritte ne l'altro foglio, ancoraché le Stagioni non si  
 satisfacessero in tutto, io m'era accomodato a la delibera-  
 zion fatta e al desiderio de lo scultore, secondo che in esso  
 6 foglio si vede. Ma poichè s'è consultato col Vescovo di Spo-  
 leto, il quale non approva le quattro Stagioni, né anco af-  
 ferma che 'l Papa ne fosse risoluto, a me piace che si levino;  
 ed in loco loro, mi paiono a proposito, per una la Costanza, e  
 per l'altra la Religione, che S.S. mette, ma del Buono Evento  
 sto dubbio, parendomi che vi si possa replicare qualche cosa  
 in contrario, e de la Minerva, poichè di sotto si pone la Pru-  
 denza par che si possa far di manco. E per queste due, vi si  
 potriano porre due altre più al proposito, che v'è tempo a  
 pensarle. La Giustizia, la Prudenza, la Pace, e l'Abbondanza  
 7 è risoluto da tutti che v'abbiano ad essere. V.S. Reverendis-  
 sima si degni considerare ne le descrizioni che le mando, qual  
 forma le pare che più convenga a ciascuna, essendo diversamente  
 figurate, e tutto secondo buoni autori. Avvertendo che  
 bisogna accomodarsi a la scoltura, la quale non riceve in  
 questo luogo, verbi grazia, che davanti a la pace siano buoi e  
 bifolco, come la vorrebbe il Vescovo. Ma per risolversi inte-  
 ramente de le statue, bisogna che siano prima risolti de la  
 forma del quadro, dove s'hanno a distribuire. E, piacendo il  
 secondo disegno bisogna pensare a quattro altre statue che vi  
 8 vanno di più, ed a la forma loro; il che si farà poi. Aspettasi di  
 tutto il prudentissimo giudizio di V.S. Reverendissima a la  
 quale umilissimamente bacio le mani. Risolva ancora, se le  
 piacciono i componimenti di mischio, o se volesse ogni cosa di  
 marmo, benchè per campo de le figure di marmo e de le  
 cornici, par che stiano benissimo, e facciamo la cosa ricca, e li  
 mischi sono in essere senza che vi si spenda molto; di che  
 aspettando sua risposta mi raccomando senza fine.  
 Di S... a... Di... MDLI

Paris Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits ita-  
 liens: Ital. 1707 S. 249r-250r

Gedruckt:

Delle lettere Familiari del Commendatore Annibal Caro col  
 Privilegio di N.S.P.P. Pio V. e dell'illustrissima Signoria di  
 Venezia, Venedig 1575, II S. 1-3  
 Ed. Aulo Greco, II, Nr. 368

### III 1550-1555 (Abschrift vor 1600)

Abschrift des Kontobuches über die Ausgaben für das Grabmal  
 Pauls III., für die von der Baukommission bei dem Bankier  
 Bandinelli Savoli zehntausend Scudi hinterlegt waren<sup>1</sup>.

1 Die Abschrift hier nur im Auszug. In der Kopie des Kontobuches

Al Nome di Dio ..

In questo libro si tenerà conto di quello che si spenderà  
 nella fabrica della sepultura della fe:me: di Papa Pauolo  
 terzo, fatta per le mani del R<sup>do</sup> Fra Guglielmo del Piombo,  
 pregando il Signor Dio, che la conduchi a bon principio con  
 miglior fine.

1550

M.D.L. 1550.-

Reverendo fra Guglielmo del Piombo deve dare a di 12  
 d'Aprile scudi venticinque di moneta, che tanti ha hanti  
 contanti da mi Bandinello Savoli a bon conto del modello  
 della sepultura di legname della fe:me: di Papa Pauolo  
 terzo ..... 25:  
 R<sup>do</sup> fra Guglielmo controscritto di havere scudi dugento  
 settantacinque di moneta per scudi dugento cinquanta  
 d'oro in oro, e sono pagati per li marmi venuti da Carrara  
 (13 maggio) ..... 275  
 E deve havere scudi ventidua di moneta per scudi venti  
 d'oro, che sono pagati a M<sup>o</sup> Nicolo, scultore, per andare a  
 Carrara a far venir detti marmi ..... 22  
 E a di 31 detto (maggio) scudi ventidui e soldi 90 di mo-  
 neta per tanti hanti, come di sopra, a bon conto del mo-  
 dello di legname ..... 22:90  
 E a di detto scudi undici et s. 50. di moneta per tanti hanti,  
 come di sopra, per pagare diverse spese fatte da di primo  
 Maggio sino a di detto, come appare in un foglio sottos-  
 critto da mi Jacomo Barotio, architetto ..... 11:50  
 .....  
 E a di 28 (di giugno) scudi dicinove e s.15 di moneta per  
 tanti hanti, come di sopra, cioè scudi undici 60 a M<sup>o</sup> Grego-  
 rio, fonditore, per libre 290 di ferro lavorato e scudi 5,95 a  
 M<sup>o</sup> Domenico da Tivoli per giornate 17, e scudi 6,70 per  
 libre cimatura, et s. 90 per filo di ferro, chiodi e ferro  
 stagnato; sono tutti ..... 19:15  
 E a di ultimo d<sup>o</sup>, scudi cento cinque et s. 33 d'oro per tanti  
 hanti, come di sopra, per pagare a M<sup>o</sup> Bartolomeo de  
 Grandis, fattore del Patriarca d'Aquilea, per conto de car-  
 rettate 35 e p[ezzi] 3 di mischi comperati da lui a giulii 33  
 la carrettata; sono pezzi 30. Ne appare poliza da mi Ja-  
 como Barotio sottodi detto ..... 115:83  
 .....  
 E a di 12 luglio, scudi quaranta e s. 10 di moneta per tanti  
 hanti da M<sup>o</sup> Bandinello Sauli per pagare, cioè scudi 4,30 a  
 M<sup>o</sup> Domenico da Tivoli, scudi 4,20 a M<sup>o</sup> Marco, fale-  
 gname, sc. 2 per condotta de dieci migliara di gesso da  
 Trastevere al Palazzo, sc. 15 a M<sup>o</sup> Clemente Murati, a bon  
 conto del tetto, pilastri e forno ha fatto, e sc. 14,70 per passi  
 sette di legna da fondere il metallo; sono tutti sc. 40,10,  
 come appare un'foglio di mi Jacomo Barotio sotto di 12  
 detto ..... 40·10  
 .....  
 E a di 9 agosto, scudi 9 s. 5 di moneta per tanti hanti, come  
 di sopra, per pagare a Bartolomeo el Prete e Ponzino car-  
 rettiero, per la portatura di caretate 35, p[ezzi] 3 di mi-

sind einerseits die Ausgaben verbucht, welche das Bankhaus dem  
 Bildhauer gezahlt hat, andererseits die (flüchtiger geführten) Ausga-  
 ben Guglielmos.

- schio a s. 33, carrettata dalla vigna di Grimani al palazzo de Farnesi ..... 9.5
- E più scudi quarantaquattro di moneta stati pagati alli marinari a bon conto della condotta delle tre barche de marmi da Genova, e forno mandati a M<sup>o</sup> Nicolò longo come appare per foglio di mi Jacomo Barotio sotto di 16 7<sup>bre</sup> 1550 ..... 44
- 1551 E più scudi ducento ventisei e s. 80 di moneta sono stati pagati, cioè scudi 200.20 per resto a marinari per la condotta de marmi; scudi 5,50 per resto de scudi 65 d'oro a M. Nicolò per sua mercede di mesi 6 e mezzo a scudi 10 d'oro il mese; scudi 10.90 per fare scaricare detti marmi; scudi 2,20 per la colatione a' marinari, e scudi 8 per altre spese, come il tutto si vede a cosa per cosa in un'foglio di M. Jacomo Barozi, sotto di 24 febraro 1551 ..... 226.80
- E più scudi venticinque di moneta che tanti si sono pagati a M. Guido Cocchi a bon conto di libre 1700 stagno, e libre 100 cera rossa, come appare a un foglio di M. Jacomo Barozzi sotto di 21 Agosto 1551 ..... 25
- E più scudi cento de moneta per tanti pagati a M. Guido Cocchi, per resto di scudi centoventicinque, per libre 1000 cera a scudi 12<sup>1/2</sup> il cento, come appare a un'foglio del sud<sup>o</sup> Barozi, sotto di 2 Settembre 1551 ..... 100
- E più scudi dicenove e s. 50 di moneta per tanti pagati a Frabritio Spetiale alla Corona, per libre 150 cera, a s. 13 la libra, come appare a un'foglio di M. Jacomo Barozi, sotto di 23 Settembre 1551 ..... 19.50
- E più scudi ducento ottanta di moneta per tanti pagati a M. Guido Cocchio, per libre doimila di stagno a scudi quattordici, il conto come appare a un'foglio di M. Jacomo Barozi, sotto di 6 Ottobre 1551 ..... 280
- E più scudi dieci e s. 48 di moneta per tanti pagati, cioè scudi 9.90 per passi 4 di legna, per supplemento de fondere il metallo a giulii 22 il passo, et scudo 1.68 per la portatura di detta legna da Ripetta alla fondaria, come appare a un'foglio del Barozi, a di 15 Ottobre 1551 ..... 10.48
- 1552 E a di 9 [di Gennaro 1552] scudi venticinque di moneta per tanti hauti, come di sopra si disse, per pagarne a M. Bartolomeo Geno, mercante, in nome di M. Gregorio, fonditore, che poi non ne seguì pagamento, e sono restati in mano a Fra Guglielmo proprio ..... 25
- E più scudi ducento sessantasei e s. 23 di moneta, per valuta di scudi 242 d'oro in oro e s. 3, che tanti sono pagati a M<sup>o</sup> Gregorio Joardo, fonditore, per libre 3123 di metallo hauta da lui, a ragione di scudi 7<sup>1/2</sup> d'oro in oro il migliaio, come appare a un'foglio di M<sup>o</sup> Jacomo Barozi, sotto di 9 marzo 1552 ..... 266.23
- (23 luglio) E più scudi duecento di moneta che tanti sono pagati per le spese delli otto modelli di detta sepultura, a scudi 25 l'uno ..... 200
- (28 Luglio) E più scudi sessantacinque di moneta per tanti pagati, cioè a M. Nicolò, intagliatore, scudi 40 et scudi 25 a Mastro Mano<sup>2</sup>, a bon conto di nettar la statua di metallo, secondo appare per l'accordo fatto ..... 65
- (22 Settembre) E più scudi ventidue e s. 20 di moneta che tanti sono pagati, cioè scudi 9,20 a M. Jeronimo, muratore, per haver murato la fossa tonda come prima alla fonderia, dove si fuse la statua; e più per un'fornello con l'armatura di legname, per portar attorno alla statua per turar tutti le busi sono in detta statua, monta scudi 6; e scudi 7 per crosoli, carbone e molle per fondere detto metallo, che tutti sono in somma ..... 22.20
- (25 ottobre) E più scudi trantacinque di moneta che tanti sono pagati, cioè scudi 25 a M<sup>to</sup> Nicolò e scudi 10 a Mano, che renettano la statua secondo l'accordo fatto ..... 35
- Reverendo Fra Guglielmo controscritto de havere a di 22 Novembre (1552) scudi dodici di moneta, per tanti sono pagati a M.<sup>o</sup> Giovanni et M.<sup>o</sup> Geronimo, per giornate hanno fatte in turar le buse alle due faccie della statua di metallo ..... 12
- E a di 17 di dicembre, scudi cinquanta di moneta, che tanti sono pagati, cioè scudi venticinque a M<sup>o</sup> Nicolò e scudi 25 a M<sup>o</sup> Manò, che renettano la statua secondo l'accordo fatto ..... 50
- 1553 E a di 3 gennaro 1553, scudi 13 di moneta, che tanti vi sono pagati per tirar le marmi per far l'otto statue ..... 13
- E a di 6 di febraro, scudi quarantacinque di moneta, che tanti si sono pagati, cioè scudi 25 a M<sup>o</sup> Nicolò et scudi 20 a M<sup>o</sup> Manò, che renettano la statua secondo l'accordo fatto ..... 45
- E a di 3 de maggio, scudi 40 di moneta, che tanti sono pagati a M<sup>o</sup> Nicolò a conto della statua, come di sopra . 40
- E più scudi centosedici di moneta, che tanti sono pagati, cioè scudi 63 a Manò per integro pagamento dell'accordo fatto a renettare l'Istorie della statua; scudi 45 a M<sup>o</sup> Nicolò per suo integro pagamento dell'accordo fatto, e scudi 8 sono per l'ultime spese et opere a far turar le buse della statua, sono tutti ..... 116
- E piu scudi mille di moneta che tanti sono pagati, cioè scudi 500 a M. Giovanni Angelo<sup>3</sup>, et altri scudi 500 proprio a bon conto delle statue di marmo ..... 1000
- E a di 20 dicembre scudi mille di moneta che tanti sono pagati, cioè scudi 500 a Mastro Giovanni Angelo a bon conto del quadro, et scudi 500 a Frate Guglielmo proprio a bon' conto del resto delle Istorie di metallo ..... 1000
- E più scudi mille dugento settant'otto e s. 65 di moneta per valuta de scudi 1162. <sup>1/2</sup> d'oro in oro, che tanti si ebbero per pagare a M. Gregorio, fonditore, per migliaià quindici di metallo, che il detto M<sup>o</sup> Gregorio obligossi per contratto nell'offizio di M<sup>o</sup> Lodovico Reydetto in Banchi a darlo in Roma in termine di mesi dua, come appare in detto contratto, sotto di 3 ottobre 1550 ..... 1279:75

2 Vielleicht der Florentiner Goldschmied Manno Sbarri (nachweisbar 1510? – Rom 1571), der die berühmte Cassetta Farnese gearbeitet hat.

3 Giov. Angelo Gelanti, Architekt.

- 1554 Reverendo Fra Guglielmo controscritto di havere scudi dugento di moneta in circa, che di tanti si ritrova havere spesi molti giorni avanti che si mettesse mano a denari depositati per l'opera della sepoltura, e sono pagati a diversi mercanti per più cose per fare il modello della statua, e giornate . . . . . 200  
E a di 27 maggio 1554, scudi trecento di moneta, che tanti sono pagati a M<sup>o</sup> Gio. Angelo a bon conto del quadro secondo li accordi fatti . . . . . 300  
E a di 13 d'agosto, scudi cento cinquant'uno e s. 33 di moneta, cioè scudi 60 pagati a M. Alessandro e soi homini, e scudi 91.33 pagati a conto delle statue di marmo 151:33  
E a di 20 d'ottobre, scudi trecento di moneta pagati contanti a bon conto delle fatture del quadro della d<sup>a</sup> sepoltura . . . . . 300
- 1555 E a di 10 di marzo 1555, scudi cinquecento di moneta pagati contanti a bon conto della fattura del quadro della d<sup>a</sup> sepoltura . . . . . 500  
E a di 6 d'agosto, scudi cinquecento di moneta pagati a M. Gio. Angelo a bon conto della fattura del quadro della d<sup>a</sup> sepoltura . . . . . 500  
Ristretto di tutte le carte del Libro retroscritto del Dare e dell' Havere: Dare: 8042 scudi 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub>s. Havere: 8217<sup>1</sup>/<sub>2</sub> -<sup>4</sup>

Neapel, Archivio di Stato, Carte Farnesiane, busta 745; Cadier pp. 86-92

#### IV 5.8.1551

Annibale Caro an Antonio Elio, Bischof von Pola

- 1 I disegni che furon fatti per la sepoltura di Papa Paolo, santa memoria, si mandarono al Reverendissimo Santa Croce, perché risolvesse qual d'essi si dovesse mettere in opera. Qui non è ora se non il modello di Fra Guglielmo, ma egli non si contenta di darne fuori il disegno, perché dice che se di costà fosse ripreso, come dubita, non vi sarebbe persona che lo difendesse, immaginandosi che ci sia chi aspiri a levarli l'opera da le mani, ed in questo caso non gli pare onesto che gli altri si vaghino de le sue fatiche. Dice bene che egli desidera che l'opera si faccia, e che 'l padrone sia servito, e se bene l'esser privo di questo lavoro gli torna vergogna, che arà pazienza. Solamente si duole di non esser lassato fare, trovandosi bene animato a servire, e tenendo il suo modello per ben risoluto per lo molto studio che v'ha fatto sopra, e per lo
- 2 parere che n'ha preso di Michelagnolo. Io ho cercato di consolarlo, e d'assicurarlo che 'l Cardinale non domanda i disegni per mancare a lui, ma per conferir di costà e risolversi de la forma de l'opera, essendo tanto varie quante sono le opinioni di questi signori che ne hanno cura, e l'opera di tanta importanza. In somma non si cura, anzi non vuole che 'l disegno del suo modello vada fuori. Ma per non impedire il desiderio del Cardinale, e perché dice aver caro che ognuno vi faccia e dica la sua fantasia s'è contentato di darli informazione de le misure, e de la materia che si trova in essere, e
- 3
- 4 Guglielmo della Porta kommt in seiner Aufstellung vom 20.7.1557 über das Restguthaben zu einem wesentlich günstigeren Ergebnis (siehe Dok. XII).

- 4 questo basta. Ora vi dico che tutto quello che s'ha da fare ha da obbedire a quel che già s'è fatto. E questo è prima una base di metallo istoriata, fatta dal Frate già per il Vescovo di Solis morto, e comprata dal Papa mentre vivea, perché la reputò degna de la sua sepoltura. Questa è alta palmi quattro e mezzo, larga tredici, lunga diciotto, e sopra questa fu risoluto da Sua Santità medesima che si collocasse una sua statua di bronzo, de la quale il Frate di suo comandamento fece il modello; di poi s'è formato con molta spesa e condotto a la Fonderia di Belvedere, ed è comparso il metallo da Genova per gittarlo; ed è questa statua un colosso del Papa a sedere in
- 5 atto di Pacificatore, alta palmi quindici e mezzo. Queste due cose che sono si può dir fatte s'hanno a presupporre che non si possono tirare indietro, perché costano molte centinaia di scudi, e ragionevolmente non s'arrebbero a levare da le mani di Fra Guglielmo. Resta che si pensi al finimento loro, e per
- 6 questo ancora bisogna presupporre che ci sia in essere un pilo antico bellissimo di paragone, destinato dal Papa medesimo per lo suo corpo, e che non s'hanno a gittar via i marmi, che si son fatti venire con tanto dispendio da Carrara per questo effetto, e che sono sedici pezzi, de' quali otto sono disegnati per istatue a giacere, e con questa intenzione si sono abbozzate quattro di diece palmi, e quattro di nove, e gli altri otto
- 7 sono per i termini, che si dira[da]nno appresso. Si sono poi comprati per ornamento molti mischi bellissimi e di molto costo, e questa è tutta la materia de la sepoltura. De la forma poi che non vi posso mandare i disegni di qua, vi dirò a un di presso in quanti modi s'è figurata infino a ora. Fra Guglielmo fece il suo primo modello in questo modo. Pose la
- 8 statua, e la base già detta, sopra otto termini di marmo, con l'altre appartenenze de l'architettura, ed ai fianchi del quadro pose una cassa per fianco, e due statue per cassa a giacere. Da le teste di esso quadro fece da ogni testa un cartellone e due statue sopra ciascuno pure a giacere; e così le statue, come le casse dal bronzo in giù, erano di marmo, ed anco il componimento de l'architettura, e tutto il resto del campo si scompartiva di mischi, e il quadro veniva ad essere tanto grande che dentro vi restava un vacuo capace d'una cappelletta, in mezzo de la quale si poneva il pilo antico col corpo del Papa,
- 9 e di questo il Cardinale ha visto il modello di legname. Il quale considerato di poi è parso che si potesse migliorare, perché rappresentando la sepoltura d'un corpo solo, pareva soverchio farvi due casse fuori e un pilo dentro; ed anco essendo il pilo bellissimo e lo spazio de la capella di dentro capace, come ho detto, si desiderava che vi si potesse entrare, e che si ornasse di pittura e di musaico; e in questo disegno non v'era loco per l'entrata, e per molti modi che si pensasse di farvela non vi si è potuto accomodar mai, se non sinistra-
- 10 mente. Il Paciotto ne fece uno ad istanza mia a suo modo, il quale mi piacque assai. Egli con un altro ordine d'architettura posò tutta l'opera di bronzo sopra certi pilastri doppi, e da ciascuna testa fece una porta cancellata da poter vedere il pilo, e gli ornamenti de la capella dentro; e di fuori dai fianchi levò le casse e in vece di quelli pose certi dadi con i loro candellieri, e con due statue appoggiate sopra ciascuno di quei dadi; e per ogni canto del quadro innanzi ai pilastri mise ne' suoi piedestalli una statua ritta. Di poi Fra Guglielmo ricroesse il suo modello, e dice aver trovato modo d'accomo-
- 11 dare ogni cosa. Questa faccenda s'è disputata assai innanzi a

questi signori Cardinali, ma non s'è concluso mai nulla, perché c'è chi non vuole che quest'opra vada innanzi, e per questo dà pastura di nuove invenzioni, e mette in dubbio il sito de la sepoltura. Michelagnolo ha consigliato questi Cardinali che si faccia solamente un nicchio, e vi si metta dentro quella statua del Papa di bronzo con la sua iscrizione, e non altro, per modo che parerà un Giudice di Campidoglio. Quel che m'è parso che piaccia più d'ogn'altra cosa è questa: che la statua e la base non si metta sopra al componimento d'architettura che sia di tanta altezza, ma sopra un pezzo de'marmi e de'mischi, il quale non si sollevi da terra, se non quanto possa dar loco a le statue; e così non vi riuscendo il vano per la capella né per il pilo, non accaderà farvi porte né corniciamenti e gli si troverà sito più facilmente, poichè per l'altezza si fa scrupolo di allogarla in S. Pietro. Considerate tutte queste cose, il Cardinale può consultare con cotesti valentuomini e farli disegnare, di poi risolversi del meglio così di qua come di costà, e commettere che se ne cavino le mani, perché la tristizia degli uomini non impedisca così bell'opera, avvertendovi che un Ministro Camerale è ito a la fonderia e domandato molto fiscalmente dei denari di questa sepoltura. Gli s'è risposto che sono già spesi ne la materia, come sono con effetto in buona parte; e però non vi restando a fare altra spesa che de la manifattura, onore e debito del padrone sarà che si finisca. Ed è necessario che S.S. Illustrissima sia quella che se ne risolva, perché di qua veggio le cose a che cammino vanno; e per questo non mi son curato mai più di parlarne, non conoscendo che 'l padrone se ne curi più che tanto; e volendo i disegni a ogni modo, potrete mandare per essi al Reverendissimo Santa Croce, al quale mandai ancora una mia istruzione sopra quanto occorreva in quel tempo; e sarà bene che gliene domandiate oltra ai disegni, perché ci sono non so che altre considerazioni, de le quali non mi ricordo e specialmente de le statue, sopra di che s'è disputato ancora pure assai. Ma fino in vita del Pontefice si risolvette che per li due lati corrispondenti fossero da ciascun lato due, la Giustizia e la Prudenza, la Pace e l'Abbondanza, e per le due teste le quattro stagioni de l'anno, le quali a me non sono mai piaciute per non esser cose ecclesiastiche né morali; e in loco di queste se ne sostituirono quattro di nuovo e sono la Religione, la Costanza, e due altre, de le quali non mi rammento; e di tutte queste ho fatte le descrizioni secondo che gli antichi le figurano. Queste ancora potrete domandare al Reverendissimo Santa Croce, che io non ritrovo ora dove siano appresso di me. Ora finché il quadro e le statue si risolvono, poichè 'l colosso e la base è stabilita, e che n'è fatta quasi tutta la spesa, essendo la madre e 'l metallo a ordine, saria bene che 'l Cardinale facesse dire al Frate che la gittasse, perché mi par di vedere che qualche accidente gli lievi questo metallo dinanzi. Né altro per questa. A V.S. bacio le mani.

Di Roma, a li 5 d'agosto 1551.

Paris Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits italiens: Ital. 1707, 251 v-254 r

Erstdruck: Lettere CXXXVI del Commendatore Annibal Caro. Raccolte da Giulio Bernardino Tomitano Opitergino ed ora per la prima volta pubblicate. Venezia MDCCXCI datte Stampe di Antonio Zatta. S. 61-65

Ed. Aulo Greco, II, Nr. 372

Ill.mo Sig.r

- 1 Io non so dir, ma per quello si vede mi sono delectato come si aspetta ad un signor che remunererà li soi servitori qual restano in tanto obbligo come me; per il qual son molto obligato a V.S.R.ma de avermi dato occasion di far una statua di tanto onore che de l'utile del piombo, e perchè la statua è la maggior che da gli antiqui in qua et con così poca spesa, è venuto voglia alla comunità di Bologna di farne una di poco manco grandezza et me hanno recercato che dia aiuto ad un suo maestro, quale è qua attento, che io non posso partir di Roma, sì per l'offizio quanto per l'opera di V.S.R.ma.
- 2 Penso bene finito le guerre di farne una di grandezza come li giganti di Monte Cavallo et si farà qui a Roma nelle stanzie di V.S.R.ma per esser grande, la qual statua va fatta in nome del Re Christianissimo e va posta in Siena per la libertà di Senesi et io vi atenderia volentieri sì per amor di V.S.R.ma et sì per fare una statua di metallo ad un così degno Re<sup>1</sup>.
- 3 Ora brevemente aguaglierò V.S.R. come passa l'opera della felice memoria di papa Paulo. La statua di metallo per tutto maggio serra finita come fusse di argento: s'è ragionato di far due istorie grande, qual sarria bellissimo sugetto et rispondere alla statua qual sta in atto di pace. Le due istorie sariano queste: una quando l'Imperatore venne a baciare il piede alla felice memoria in Roma e l'altra quando la felice memoria andò a Marsiglia per accordar la pace.
- 4 Li modelli delle quattro statue ciò è le quatro virtù di marmo son finite. Il quadro è stabilito, il loco è dato da Sua Santità, ancora sta l'opera sospesa con dir che m.s. Michelangelo fa difficoltà del loco, il qual m.s. Michelangelo da se stesso ride di tener occupata una così degna opera che non usisca fora et ride da se, de quelle che per sua sollecitudine escon fora, come sarria quella di S.to Pietro Montorio, della qual opera se vede quello che sano fare et V.S.R. sarra aguagliata da omeni della professione et non da me<sup>2</sup>.
- 5 Sì che io prego V.S.R. sia contenta di scriver a questi Signori che vogliano espedire mentre che io son fresco di lavorare, atento che questo amore di lavorare non dura sempre e V.S.R. sa ch'io ho sempre ditto di non farli spendere più di duamila scudi senza li diecimilia depositati. Ora ho dato il conto a questi Signori quello che costa l'opera finita et posta

1 Guglielmo spricht von den Kämpfen zwischen Florenz und Siena, seit altersher der schärfsten Rivalin der Arnstadt. Die Freiheitsstatue für Siena ist niemals geschaffen worden. Im Jahre 1559 beendete der Sieg der Florentiner den Krieg, durch den Siena seine Selbständigkeit endgültig verlor.

2 Die Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio. Julius III. erbaute sie als Grabplatz für seinen Großvater Fabiano und seinen Onkel, den Kardinal Antonio. Architekt ist Vasari. Die Bildhauerarbeiten sollte nach Vasaris Absicht Raffaello da Montelupo arbeiten. Auf den Rat Michelangelos erhielt jedoch B. Ammanati den Auftrag, von dem sowohl die Liegefiguren auf den Sarkophagen als auch die Nischenfiguren der „Religio“ und „Justitia“ gearbeitet wurden. Restzahlungen an ihn im Juli 1554.

in opera, senza le mia fatiche costa li diecimila depositati dirò e quatro cento scudi in circa più il R.mo Cardinal Mafeo si è molto alegrato et ha grande amore a quest'opera et dico a V.S.R. che tenga per vero quello che li dico, ciò è che questa opera non sarria mai condotta da altri maestri se non da me, per così poca soma di danari a tanto opera et la bontà de l'opera dimostra che io lavoro più per amor che per premio.

Data in Roma a dì primo Maggio 1553  
Di V.S. Ill.ma Servitor  
FRATE GUGLIELMO DELLA PORTA

Neapel, Arch. di Stato, Carte Farnesiane, fasc. 415; Borzelli S. 9-11

## VI 16.8.1553

Vertrag Guglielmo della Portas mit Giov. Angelus Gellatus (Gelanti) für Maurer- und Hilfsarbeiten zur Aufstellung der Bronzestatue Pauls III.

16 agosto 1553 ...

*D.Io.angelus Gellatus mediolanensis architector in urbe ex una et frater Guilelmus de la Porta plumbator S<sup>mi</sup> d. n.p.p.cui fratri Guglielmo cura erigendi componendi et faciendi sepulturam fe.me. Pauli pape tertii modo honorifico data fuit ex altera partibus convenerunt ut sequitur videlicet q. ipse d. Io. angelus teneatur et debeat pro ut promissis eidem fratri Guglielmo de la Porta presenti etc. componere erigere perficere p.facienda erigenda et componenda dicta sepultura laboreria et opera infra-scripta per alium seu alios videlicet secundum designium dicte sepulture pictum et eidem Io.angelo in mej etc. et testuim etc. presentia ostensum quod fuit per me notarium et testes ad illius ueram recognitionem subscriptum ea que sequatur inter eos mature discussa in quad. lista huius tenoris.*

<i>Il primo regolone di marmo saligno di manifattura di scarpello et rodato e impomiciato et lustrato . . . . .</i>	<i>Ducati</i>	<i>246</i>
<i>Il secondo et terzo: regoloni di vari mischi intorno detta sepoltura lavorati come di sopra . . . . .</i>		<i>500</i>
<i>Sodo di mischio accanto le statue di marmo che posa sopra detti regoloni con soi resalte . . . . .</i>		<i>480</i>
<i>Basamenti di marmo . . . . .</i>		<i>286</i>
<i>Tavole dodici di mischio quali vanno commessi in detti pilastri . . . . .</i>		<i>440</i>
<i>Architrave di marmo, ecc. . . . .</i>		<i>300</i>
<i>Due regoli di mischio . . . . .</i>		<i>144</i>
<i>Telaro di marmo con sua cornice, dove si ha da mettere le littare di metallo . . . . .</i>		<i>200</i>
<i>Fondamento et muro . . . . .</i>		<i>192</i>
<i>Altri lavori fra cui la portatura e mettatura delle statue di marmo, di metallo . . . . .</i>		<i>290</i>
	<i>Totale D.</i>	<i>3069</i>

*Doveva finire il lavoro in un anno.*

Vgl. dazu Dok. XII.

Roma, Archivio di Stato, Not. Jacobo Querri, 1544-2, f. 21  
A. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, II, S. 301/302  
R. Lanciani, Storia degli scavi II, S. 250 (unvollständig).

## VII 25.11.1553

Annibale Caro an Kardinal Alessandro Farnese

*... De la sepoltura di Paulo santa memoria havrei da dir di molte cose et belle, et le direi più volentieri, se non venissero in preiudicio de' morti. Ma basta che c'era chi non volea che si spendessero que'denari e per questo l'attraversava con varii pretesti. La region finalmente s'è scoperta e 'l vescovo di Pola, havendola conosciuta, ci s'è portato da paladino, tanto che già s'è rotto l'incanto, e di consentimento di S. Croce et S. Fiora si son dati danari al Frate per le statue e M. Gio. Angelo per il quadro, col quale M. Curzio [Frangipani] ha convenuto del prezzo di esso quadro. Questo è stato da due mesi in qua, nel qual tempo s'è lavorato tanto, ch'è maraviglia, et si vede riuscire una superba cosa. Il Frate ha già condotta una statua assai ben oltre con maraviglia di tutti che la veggono, perchè non lavora a bozza, come gli altri ma va scoprendo le membra finite; di sorte che pare una donna ignuda ch'esca de la neve. Fino a ora ci sono stati Carpi, Crispo e S. Angelo a vedere, e molti altri Signori: et senza dubbio fra un anno si vedrà più de la metà. Il Papa di bronzo è già finito di tutto ed è cosa bellissima. Il sito de la sepoltura fu risoluto dal Reverendissimo S. Croce insieme con MichelAngelo, che fosse ne la cappella del Re ne l'entrare a man manca, con disegno che dirimpetto ve n'abbia da stare un altro per un altro Pontifice. Il Vescovo da Pola, c'ha fatto questa fattione et ha visto più volte il lavoro che si fa, ne darà ragguaglio a V. S. Illustrissima. Intanto la può star sicura che le cose vanno bene ...*

Vasari ed. Della Valle X S. 335f. im Auszug / Vollständig in: Caro, Lettere ed. Pietro Mazzucchelli, Mailand II 1829, S. 177 (Brief Nr. 229).  
Bei Aulo Greco fehlt der Brief.

## VIII 6.4.1554

Annibale Caro an Antonio Elio, Bischof von Pola

*... Fra Guglielmo ha poco manco che finita la prima statua, ed abbozzata la seconda, e condotti a casa i marmi per la terza, e per la quarta, e l'opera del quadro si continua con quella sollecitudine, che si facea quando partiste, ed ora si segano i mischi a furia, tanto che pensiamo fra due o tre mesi cominciar a gittar i fondamenti per la sepoltura, perché facendocisi difficoltà, come dubito per la traversia di Michel Agnolo, abbiamo tempo di vincerla. Fin qui avemo sempre tenuto che li x mila ducati depositati a questo effetto fossero d'oro in oro, ed ora troviamo che son di moneta e che 'l mandato è stato tocco in margine, e detto di moneta, in loco d'oro. Non sapemo come questa cosa sia ita, né chi l'abbi maneggiata. Se ne sapete cosa alcuna, o veramente il padrone, datecene lume, perché io non posso credere che la Camera in quel tempo sborzasse a moneta, tanto più che 'l calculo de la spesa che si ha da fare è fondato su i mille d'oro. Avete fatto bene a dar buona speranza al frate, perché farà correre la cavallina. ...*

Toledo, Biblioteca Capitolare, Cod. 75-15

Vasari ed. Della Valle X S. 336 wie hier im Auszug.  
Der vollständige Brief: Ed. Aulo Greco, II, Nr. 414

IX

19. 5. 1554

Annibale Caro an Antonio Elio, Bischof von Pola

... *Fra Guglielmo è qui e dice v'è servitore con tutto il suo convento.*

Toledo, Biblioteca Capitolare Cod. 75-15

Vasari ed. Della Valle X S. 336 Anm. (wie hier im Auszug)  
Caro, Ausg. Mazzucchelli (vgl. Dok. VII) S. 213 Nr. 240 vollständig. Bei Aulo Greco fehlt der Brief.

Bis auf diesen Satz am Schluß des Briefes macht Caro keine Angaben über Guglielmo della Porta resp. das Grabmal Pauls III.

X

3. 7. 1554

Annibale Caro an Ferdinando de Torres in Rom<sup>1</sup>

- 1 *Ho sentito un poco di dispiacere de la deliberazione che V.S. fa di partir di Roma; tutta volta immaginandomi che la lontananza non debba esser per molto tempo, e di più che le sia necessaria, così per ricondur Monsignor suo fratello<sup>2</sup>, come per dare assesto a l'altre sue cose, me ne do pace, e desidero che 'l suo viaggio sia prospero[so]. Ben le dico che, finché ella non torni, io starò sempre con qualche gelosia de la persona sua, come quelli che l'amo quanto me stesso; e la prego che si voglia aver cura ancora per amor mio, poiché con la sua vita è congiunta buona parte del mio vivere, per dire in lei le mie pensioni di Spagna, ed anco de la vita stessa, per esserle io tanto affezionato quanto le sono, e tenendo più conto che forse non pensa de la salute, e de l'amicizia sua.*
- 3 *Mando a V.S. le tettere che mi richiede per conto suo, e di più quelle che io scrivo al mio padrone, le quali, quando indugiasse molto a partire, o che fosse per dimorar lungamente per viaggio, desidero che sieno mandate innanzi; ed in questo caso le potrà consegnare a Guglielmo mio servitore, che darà loro il solito ricapito, ed a lui medesimamente potrà pagare i danari che le sono venuti in mano de le pensioni, che saranno ben dati, ed io per virtù di questa, bisognando, ne le fo quietanza. Poiché V.S. fa questo viaggio di Spagna la prego che, potendo con sua commodità, si faccia informare de la qualità di queste pensioni, e de' benefici dove son poste, e del principale per chi m'è tenuto Uvones, e de l'altre circostanze, che le parranno a proposito circa a questo negozio; perché ce ne possiamo valere, bisognando contra questi tristi*
- 5 *bisognando, così per me come per lei. Dico così, perché disegno che le pensioni predette sieno interamente sue, ancora*

1 Zur Persönlichkeit des Ferdinando de Torres bei Aulo Greco als Anmerkung: „Gentiluomo spagnolo, F. de Torres fu incaricato da Filippo II di presentare a Paolo IV la ghinea; si trasferì poi definitivamente a Roma, dove fece costruire da Pirro Ligorio l'attuale Palazzo Lancellotti“ (cfr. Moroni, Diz. Stor. Eccl. LII, 284).

2 Ludovico de Torres d. Ält., Erzbischof von Salerno; vgl. S. 332.

*per comodo e per contento mio, quando bene non ci fosse il suo del tutto, che penso pur di sì, avendo V.S. le facultà di poterle tenere, ed essendo ora nette come sono d'ogni intrico. E quanto a la ricompensa io me ne rimetto a lei medesimo, e se avesse animo di pigliarle adesso, mi sarebbe di piacere e di acconcio pure assai. A la Corte di Francia V.S. sarà ben vista e favorita dal Cardinale quanto meritano le sue qualità, e vi troverà Monsignor di Pola, il quale ha da sapere, che per l'amor mio l'ama a par di me. Se di qui posso altro per lei mi faccia grazia di credere, che io reputo a ventura ogni occasione che mi si presenti di poterla servire. Da lei non voglio se non che si sforzi d'andare e tornare a salvamento insieme col suo Monsignore, al quale sarà contenta di baciare la mano da mia parte, ed a V.S. con tutto 'l core m'offerò e raccomando. Di Capranica, a li III di luglio MDLIV*

Paris, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits italiens: Ital. 1707. 288 v-289 v.

Lettere CXXVI del Commendatore Annibal Caro Raccolte da Giulio Bernardino Tomitano ... Venedig 1791 S. 88-89  
Ed. Aulo Greco, II, Nr. 420

XI

15. 1. 1557

Guglielmo della Porta an Kardinal Alessandro Farnese

*M.o S.r R.mo et Ill.mo*

*A la partenza di roma di V.S. Ill.ma lasò bordine che si lavorasse e che a me saria datto dinari per dare a li aiutanti, per tanto io ho ateso a le quatro statue di marmo quale ne sono due fenite e due a preso al fine et io non o auto dinari se non duna e questo a causato la partenza de M.r fachinetto che aveva la cura de li mandati in loco di M.r Curtio<sup>1</sup>; hora e de necessita che V.S. Ill.ma scriva al R.mo et Ill.mo S.to Angello<sup>2</sup> che costituisca uno in loco del su ditto e che sia homo che pilia la cura de metere lo restante del deposito quale e in mane de li Savoli in loco che si posa lavorare e, se il piombo frutase come era solito, io non domandaria mai dinari per essere io tanto hobligato e desiderose de servire la Ill.ma Casa di farnese.<sup>3</sup>*

*Di roma ali 15 genaro 1557*

*Di V.S. Ill.ma*

*Umile servo*

*Frate Guglielmo della porta*

Parma, Arch. di Stato: Scultori, Documenti scelti in buste a parte  
Borzelli S. 12

XII

20. 7. 1557

Guglielmo della Porta's Aufstellung über die an Giov. Angelo Gelanti zu zahlenden Restkosten, wenn seine Arbeiten an der Aufstellung der Bronzestatue Pauls III. beendet sein werden.

1 Curtio Frangipani, Maestro di Casa del Kardinals (†1555); vgl. S. 268.

2 Ranuccio Farnese, seit 1545 Kardinal mit dem Titel: di Sant'Angelo

3 Vgl. Dok. XII

A di 4 febrar̄ sino a di 20 lulio 1557  
 Se levano il conto dellj decj mille scu<sup>di</sup> depositj per la sepoltura  
 della felice memoria di papa paulo III trovano eser spese per  
 ordine dellj deputatj scu<sup>di</sup> otto mile e trecento e quaranta doj  
 baiochj [per il] resto in eser<sup>o</sup> a peso al R<sup>mo</sup> Camerlengo et allj  
 savolj scu<sup>di</sup> mille e seicento e cinquanta sette baiochi novanta  
 uno ..... dico 1657 · b 91  
 Mast<sup>o</sup> Jo.angelo ha [h]aver scu<sup>di</sup> cinquecento in circha quando  
 havera finitto tutta lopera e posto in hopera tutte le statue e  
 storie secundo lo acordo et obligo fatto per comissione della felice  
 memoria di papa marcello<sup>1</sup> essendo Cardinale in siena ed il car-  
 dinale mafeo<sup>2</sup>  
 E piu li dittj S<sup>ri</sup> bordinorno circha alle statue di marmo et storie  
 di metallo uno p[re]tjio per le spese et aiutantj per finir tal opera  
 como (sic) vi mostraro in fatto circha ale statue di marmo si resta  
 haver scu<sup>di</sup> cinquecento et otto ha finire la targa di m[eta]llo  
 sotto la statua · si resta haver<sup>o</sup>

· scu<sup>di</sup> doicentj e cinquanta  
 ha fare larma cum doj angelj scu<sup>di</sup> trecento  
 ha a fare le litre di metallo indorate come si e ditto  
 scu<sup>di</sup> cento in circha  
 questi dinari se intentende per le spese come ho detto senza le  
 mej fatiche ..... scu<sup>di</sup> 1658  
 Se ragionato di far 16 storie del testamento vechio quale saria la  
 rich[ez]za di tutto lopera et io fratte ofero de fatichare sempre  
 per la Jll<sup>ma</sup> Casa di Farnese alla quale sono hobligato sempre.

Neapel, Arch. di Stato, Archivio Farnesiano, busta 2038

XIII 14. 12. 1558

Guglielmo della Porta an Kardinal Alessandro Farnese

Ill.mo et R.mo M.o.S.re  
 L'opera di marmo e metallo de la felice memoria di Papa Paolo  
 III è in circha finita e fra le altre cose è finite le 4 statue grande  
 di marmo; hora il vescovo di Castro me sollicita molto per finire il  
 resto che va a ditta opera et io ho fatto vedere al ditto m.o S.r che  
 io ho fato e fo quello che poso fare e che faria più come ho fato  
 per il passato se il piombo dese de loro come era solito. A volere  
 finire l'opera manca a fare le latere e l'arma e de getare due  
 storie al posamento de la statua e la statua sopra il vaso di  
 paragone di dentro e le otto storie quale se ne ragionato più volte  
 per adornare li posamenti di tuta lopera e delle storie e de neces-  
 sità che sieno condute con diligenza et inteligenza per che vano a  
 preso alochio e qua io voria che ne fuse condotta uno pare di  
 questi altri scultori a ciò si conoscesi il paragone come si conosce  
 ogi de la scoltura governata del capo de cavalieri in campo dolio,  
 io fo alemene fatiche e studii e V.S.Ill.ma serà il primo a servisine  
 e li sarà cosa grata. il cavaleiro Caro informerà V.S. Illustrissima.  
 di Roma adi 14 decembre 1558

Di V. S. Ill.ma

Umile servo

Frate Guglielmo della porta scultore

Parma. Archivio di Stato: Scultori, Documenti scelti in buste a  
 parte.

Borzelli pp. 13–14

XIV 26. 6. 1559

Tomaso de Cavalieri an den Kardinal Sant'Angelo Ranuccio  
 Farnese (Auszug)

... La statua del Papa è stata finalmente scoperta ...

Parma, Archivio di Stato: Scultori, Documenti scelti in buste a  
 parte.

Borzelli S. 14 Anm. 1

XV 15. 9. 1562

Annibale Caro an Fulvio Orsini<sup>1</sup>

Der Brief ist eine Liste von Legenden und Bildbeschrei-  
 bungen antiker Münzen, über die Orsini um Auskunft  
 gebeten hat. Aus dem recht umfangreichen Schreiben ha-  
 ben wir außer den Eingangs- und Schlußsätzen nur jene  
 Angaben aufgenommen, die mit Skulptur- oder Relieffal-  
 legorien am Grabmal Pauls III. in Verbindung gebracht  
 werden können.

Troppe cose mi domandate in una volta, e con troppa fretta,  
 volendo esser servito così subito, come già per due vostre m'a-  
 vete sollicitato in un giorno medesimo. Pure, dicendomi che  
 v'importa la celerità, mi son messo tutta questa notte a razzolar  
 le mie medaglie, non l'avendo ancora a ordine, per modo che le  
 possa trovare in un tratto, come spero di poter fare. Ora, rispon-  
 dendovi capo per capo secondo le vostre interrogazioni: .....  
 De la Pace (terzo vostro quesito) ne le medaglie si trova così:  
 PAX

.....  
 PAX ORBIS TERRARUM. In Ottone d'argento, ne la destra  
 con le spiche, ne la sinistra col caduceo.

.....  
 Queste sono le descrizioni che truovo de la pace, quanto a le  
 medaglie. Ne gli autori si vede descritta variamente ornata  
 quando di spiche, quando d'oliva, alcuna volta col lauro, al-  
 cun'altra col solo caduceo. Ed è stata a le volte figurata che porti  
 in braccio Pluto, dio de le ricchezze, in forma di putto cieco, con  
 una borsa in mano, vedete il Giraldo. Io non so, se mi doman-  
 date queste figure per descriverle, o per rappresentarle, o per  
 dipingerle. Però vi aggiungo che si deve far bellissima d'aspetto,  
 saper che è copagna di Venere, e de le Grazie, signora de' cori,  
 regina de le Nozze.

.....  
 JUSTITIA. In Adriano d'argento, una donna a sedere, con la  
 tazza ne la destra, con l'asta ne la sinistra. Ne gli autori poi  
 sapete che si fa figliuola di Giove, e di Temi, di forma e d'aria di

1 Marcello II., vordem Kardinal von S. Croce

2 Bernardo Maffei, Kardinal von S. Ciriaco

1 Fulvio Orsini (1529–1600) seit 1558 Bibliothekar des Kardinals Ra-  
 nuccio Farnese und nach dessen Tod († 1565) im Dienst des Kardi-  
 nals Alessandro.

verGINE, d'aspetto veemente, e formidabile, e con occhi fieri, non umile, non atroce, reverenda, e con una certa melanconica dignità, ... Da altri è stata fatta, a sedere sopra una lapide quadrata, in una mano con la bilancia pari, da l'altra con una spada occulta sotto l'ascella. Nel qual modo la feci fare per la sepoltura di Paolo III, e apresso con le secure, e con le fasci. Ma in loco di IUSTITIA, ne le medaglie si trova quasi in tutte, AEQUITAS, e AEQUITAS AUG.

.....  
Quanto a l'abundanzia, con questa parola non è manco ne le medaglie, che io sappia. In suo luoco si pone ANNONA. E ne le mie trovo così: ANNONA AUG. In Adriano di bronzo, e d'argento, una misura da frumento con le spiche dentro.

.....  
[LA DEA CERERE]

In Antonino un'altra con la medesima figura [la Dea Cerere], che tiene le spiche, e l'orno di dovizia; e a' piedi una misura, come le sopradette.

.....  
Vi ho messo distintamente, come ho trovato, e ne le medaglie, e ne gli scrittori, per supplire al mancamento ch'avete voi costà de' vostri libri, e de le medaglie. Del resto fate il giudicio da voi, che io non ci voglio far altro. E non mi par d'aver fatto poco a non dormir questa notte, per non mancare a la fretta che me ne fate. Vi prego a baciare le mani al padrone da mia parte, e raccomandarmi a tutti.

Di Roma a li XV di settembre MDLXII

Rom, Bibliotheca Vaticana Cod. Lat. 4105 fol. 1r-4v  
Ed. Aulo Greco, III, Nr. 671, 1, 9, 11-13, 15, 16, 21

## XVI

18. 12. 1571

Kardinal Alessandro Farnese in Civitaducale an Guglielmo della Porta

Molto Reverendo Padre

Il Crucifisso che vi è piaciuto mandarmi ho ricevuto, et per esser l'opera tanto degna, et fatta con tanto studio, et diligentia, da così perfetta mano come è la vostra, mi è stata tanto grata, quanto più saprei significarvelo, et in effetto non conosco che si potessi scolpir immagine con maggior magisterio, et più artificio di questa, onde quanto più posso ve ne ringratio, come fo anche dell'offerta che mi fate, di mostrarmi alla mia venuta così tante belle opere, che dite esser di già da voi condutte a perfettione, il che sono io per vedere molto voluntieri, et intanto resto molto tenuto all'amorevolezza vostra, et prontissimo ad impiegarmi sempre in ogni vostro beneficio et comodo, come per li effetti potrete conoscere, et con tal fine vi prego da Iddio ogni prosperità, et contento.

Di Civitaducale alli XVIII di Dicembre 1571

Neapel, Archivio di Stato, Fascio Farnesiano 1324  
Borzelli S. 15

## XVII

8. 8. 1574

Guglielmo della Porta an Kardinal Alessandro Farnese in Caprarola

Ill.mo et R.mo Patrone et benefattor mio Osser.mo

Ho ricevuta la lettera di V.S.Ill.ma nella quale desidera con ogni diligentia che si dia perfettione alla degn'opera della Sepoltura della santa et felice memoria di Paolo III, il che ho sempre desiderato che si terminassi, acciò si potessi mattere dett'opera a luce per più rispetti; solo ricordo che io da poi Idio non penso in altro che in effettuarla come V.S.Ill.ma desidera et come merita l'opera, certificandola che in paradiso si potrà avere più bel loco, ma nel mondo non più di quello che si è avuto et è resuscitata la statua principale et il restante in modo che ognuno resta meravigliato et contento, come V.S.Ill.ma conoscerà quando sarà a Roma.

Il R.mo Mons.r Rufino<sup>1</sup> non basta ora in sollecitare che si effettui come è detto et io son più caldo che il fuoco in questo caso se possibil fosse et non mancarò con quanta prestezza si potrà et con questo fo fine, pregando il Sig.r Idio la felicità et conservi longo tempo.

Di Roma li VIII Agosto 1574

Di V.S.Ill.ma

Humile S.re

Frate Guglielmo della porta

Parma. Archivio di Stato. Scultori. Documenti scelti in buste a parte.  
Borzelli S. 16.

## XVIII

1577

Auszug aus dem Testament des Guglielmo della Porta

Clausole del Testamento del quond. Guglielmo della Porta fatto dell'anno 1577.

... In tutti gli altri suoi beni mobili et immobili, crediti, ragioni et ationi presenti e d'avenire tanto in Roma come fuori di qualsivoglia parte che siano, fa, nomina et instituisce e chiama di bocca sua propria suo herede universale ... Theodoro suo figliolo con clausole e conditioni sopra e sotto ec.

Item che si rescuotino li Crediti che ha d'havere dall' Ill. Sig. Card. Farnese per la sepoltura della fel. mem. di Papa Paolo III, ché di tutta l'opera resta d'havere quattro o cinque mila scudi. ...

Parma, Archivio d'Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)  
M. Gualandi, Memorie, S. 123, Nr. 192, 1

1 Mit dem Hause Farnese verwandt. Die Mutter des Pier Luigi Farnese war eine Rufina (siehe Pastor Bd. V, S. 16, Anm. 6). In die Bauangelegenheit des Paulsgrabes – und des Pal. Farnese – ist R. mehrfach eingeschaltet worden (vgl. Düsseldorf, Kat. Nr. 186, 193–195). Gest. bald nach 1577.

Bastiano Torrigiani als Vermögensverwalter des unmündigen Teodoro an den Testamentsvollstrecker Kardinal Orsini zur Weitergabe an Kardinal Alessandro Farnese betreffend die Restkosten für das Grabmal Pauls III.

*Ill. e Rev. Monsignore*

*Theodoro, herede del q. Guglielmo della Porta Fra del Piombo, a quella espone che d.º Guglielmo disse nel suo Testamento essere creditore dell' Ill. Sig. Cardinale Farnese di una buona somma de denari per la sepoltura di Papa Paolo 3.º Per il che il Rev. Mons. Odescalchi tutore con d.º Herede pupillo hanno proposto di supplicare a d.º Mons. Ill. Farnese, che, fatti li conti, vogli ordinare che sia sodisfatto per pagar li debiti del Testatore senza vender la Casa ec. e perchè li Oratori sperano con l'aiuto di V.S.Ill. che habbi d'haver effetto questo negotio, pertanto supplicano V.S.Ill. degnarsi farne parola con Monsig. Ill. Farnese, acciò con il suo favore e di Monsignor Odescalco si possa salvar la detta Casa ...*

Auf der Rückseite: *All' Ill. ed Rev. Monsignore il Sig. Card. Orsino con l' Ill. e Rev. Monsig. il Sig. Card. Alessandro Farnese – per l' Herede di Fra Guglielmo della Porta.*

Zusatz Gualandis: Memoriale dato dell' anno 1578.

Parma, Archivio de' Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)  
M. Gualandi, Memorie, S. 124, Nr. 192, 2

## XX

1588

Früheste Erwähnung des Grabmals Paul III. in der Nische des Kuppelfeilers mit den vier Marmorallegorien

*... Dall'altra banda<sup>1</sup> è il magnifico sepolcro di Papa Paolo III. Farnese con la sua statua di bronzo a sederre e quattro altre statue di marmo a giacere, che gli servono per ornamento, opere bellissime di mano dell' eccellente scultore Guglielmo della Porta.*

Pompeo Ugonio, Historia delle stationi di Roma, 1588, S. 101  
E. Steinmann, S. 11, Anm. 3

## XXI

um 1589<sup>1</sup>

Teodoro della Porta an Papirio Picedi<sup>2</sup>

*Molt' Illustre Signore*

*Theodoro della Porta, figliolo et herede del quon. Guglielmo della Porta che esercitava l'offitio del Fra del Piombo, espone a*

*V. S. M.º Illustre qualmente suo padre essendo Scultore di molta fama fu deputato a far l'opera della sepoltura della S.ª Mem.ª di Papa Paolo 3.º in S. Pietro, come è noto a tutti ec. nella qual opera ha speso di tempo in tempo di borsa propria buona quantità di denari, come in articolo di morte ha dichiarato; et il Sig. Card. Farnese b. mem. ha promesso sempre di pagarlo, mentre era pupillo, chè per non esser stato egli in quel tempo in età non ha sollecitato questo negotio, come bisognava. Hora perchè s'intende che il d.º Sig. Cardinale ha lassato in testamento che si habbino a pagar li suoi debiti, l'Oratore ricorre da V.S. molto illustre supplicandola vogli operare che sia messo in nota fra gli altri Creditori, affinché si veda quello resta havere, e venghi sodisfatto. ...*

Auf der Rückseite: *Al Molto Illustre Signore il Sig. Papirio Picedi Vice Duca dell' Altezza Serenissima di Parma e Piacenza – per Theodoro della Porta.*

Zusatz Gualandis: Memoriale dato del 1589.

Parma, Archivio de Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)  
M. Gualandi, Memorie, S. 124/125, Nr. 192, 3

## XXII

14. 6. 1592

Theodoro della Porta an Kardinal Odoardo Farnese in Parma

*Ill. et Rev. S.º P.º ron Col.º*

*Il giorno avanti che V.S.Ill. partì di Roma li diedi un Memoriale in materia della Sepoltura della S.ª M.ª di Papa Paolo 3.º nel quale li esponeva che mio padre haveva fatta d.ª sepoltura, et era rimasto creditore di Scudi cinque milia in circa che haveva rimesso del suo in quell'opera, come per testamento ha lassato memoria, oltre le sue fatighe, se bene per esser io stato pupillo non haveva potuto conseguire simil credito, ancorchè ne fosse fatta parola con la fel. mem. del S.º Card. Alessandro Farnese, dal quale se n'è sempre havuta bonissima intentione di sodisfare, quanto con diversi suoi Ministri ec. mi favorisse deputar persona che pigliasse informatione di questo negotio, e gli ne desse ragguaglio, nè potei per la subita partita di V.S.Ill. di Roma haver reposta, onde mi sono mosso con questa mia farle la medema istanza, affinché io possa essere sodisfatto, come ha disposto la fel. mem. del S.º Cardinale suo Zio per testamento verso li suoi Creditori ...*

*Di Roma, li 14 di Giugno 1592.*

*Di V.S. Ill. et Rev.*

*Humil. et dev. Serv.*

*Theodoro della Porta*

Auf der Rückseite: *All' Ill. et Rev. Signore P.º ron Col.º il Sig. Card. Odoardo Farnese a Parma.*

Parma, Archivio de' Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)  
M. Gualandi, Memorie, S. 126/127, Nr. 192, 5

1 i.e. die Nische, in welcher heute die Statue des Hl. Andreas steht, „gegenüber“ dem Kuppelfeiler mit Berninis Hl. Longinus.

1 Der Brief des nunmehr mündig und verfügungsberechtigt gewordenen Teodoro (geb. 1567) dürfte bald nach dem Tode des Kardinals Alessandro Farnese († 2. 3. 1589) geschrieben sein, was das sonst unverständliche „Vice Duca“ in der Adresse erklären würde.

2 Papirio Picedi scheint die Zahlungsangelegenheit wissentlich zu verschleppen. Am 14. 7. 1592 droht Teodoro, die Gerichte gegen ihn

persönlich anzurufen (Dok. XXIII), was geschehen sein muß, da das Verfahren zuungunsten des Picedi entschieden wird (Dok. XXV). Über den weiteren Verlauf der Vorwürfe sind Angaben aus Teodoros Schriftsatz vom September 1604 (Dok. XXVIII) zu entnehmen.

Im Archiv der Marchesi Dalla Rosa-Prati befindet sich außerdem ein zweiter Brief des Teodoro an den Kardinal Odoardo, der ebenfalls im Juni 1592, aber ohne Tagesdatum geschrieben ist. Sein Inhalt ist völlig übereinstimmend mit dem obigen Schreiben, so daß er hier nicht aufgenommen zu werden braucht. – M. Gualandi, Memorie, S. 125/126, Nr. 192, 4

## XXIII

14. 7. 1592

Theodoro della Porta an Herzog Ranuccio Farnese

Ser. Signore

*Theodoro della Porta, figliolo et herede del q. Guglielmo della Porta che fece la sepoltura della S. Memoria di Papa Paolo 3.<sup>o</sup> espose in voce con memoriali più volte per il passato a V. A. Ser. et in Roma alli giorni adietro che per le nuove scritture, che le erano pervenute alle mani intorno alle pretensioni che egli haveva in d.<sup>a</sup> Sepoltura tanto del denaro rimesso di borsa da suo Padre, quanto del premio delle sue fatiche, tornava di nuovo a supplicarla si degnasse dar ordine che fossero veduti li conti, de'quali era in possesso d'ordine dato sin al tempo della fel. mem. del Sig. Card. Alessandro suo Zio. Per il che li comandò che dovesse andar da Monsignor Picedi, al qual l'Oratore essendo andato per informare, d.<sup>o</sup> Monsignore li disse che non haveva havuto ordine alcuno. Onde desiderando l'Oratore che S. A. si chiarisca una volta delle ragioni che adduce, torna a supplicarla vogli deputar persona, che sia men occupata di d.<sup>o</sup> Monsignore, che veda la Copia del Libro de' Conti e Spese fatte dalla Ser. Casa, che l'Oratore appresenta con il ragguaglio della qualità e valore dell'opera, et in caso che si verifichi quanto egli narra, risolva quello che li pare di giustizia.*

Am Rande: *Per questo Memoriale Monsignor Picedi disse all'Oratore che il Sig. Duca, si compiaceva che liquidasse il suo Credito per via di giustizia, che poi non havrebbe lassato proseguir lite –*

Auf der Rückseite: *All'Altezza Ser. del Sig. Duca di Parma e Piacenza – per Theodoro della Porta –*

Zusatzvermerk: *Memoriale dato all'Altezza Ser. del Sig. Duca Ranuccio l'anno 1592 adi 14 di Luglio, quando venne a Roma.*

Parma, Archivio de' Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)  
M. Gualandi, Memorie, S. 127/128, Nr. 192, 6

## XXIV

2. 4. 1593

Zahlungsanweisung des Kardinals Odoardo Farnese à conto des Gewandes für die Justitia-Statue und Quittung des Theodoro della Porta.

*Mandato diretto al Banco di Tiberio Cevoli in Roma.*

*Mag.<sup>co</sup> Tiberio Cevoli. Vi piacerà di pagare a Theodoro della Porta Scudi cinquanta moneta sono a buon conto per tanti dell'opera della Veste di metallo che deve fare sopra la statua nuda di marmo che rappresenta la Giustizia posta nella Sepoltura di*

*Papa Pavolo nostro S.<sup>ta</sup> mem.<sup>a</sup> et ne pigli ricevuta, e metta a nostro conto. Di Casa li 2 Aprile 1593.*

*Il Card. Odoardo Farnese.*

*Io Theodoro della Porta ho ricevuti li sudetti scudi cinquanta moneta come sopra questo di d.<sup>o</sup> Et in fede ec.*

*Io Theodoro sudd.<sup>o</sup> di mano prop.<sup>a</sup>*

Parma, Archivio de Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)  
M. Gualandi, Memorie, S. 129, Nr. 192, 7  
Siehe auch Dok. XXVIII und XXXII, 1.

## XXV

19. 8. 1602

Urteil des Apostolischen Tribunals gegen Papirio Picedi, Sekretär des Herzogs Ranuccio

*Monitorio eseguito personaliter contra Mons. Picedi nel Tribunale dell' A. C. Apostolica.*

*De mandato Ill.mi et Rev.mi A. C. sive ejus Rpd. Locumtenentis et ad instantiam D.ni Theodoro a Porta filii et heredis q.<sup>m</sup> Gulielmi a Porta dum vixit Sculptoris et Plumbatoris Apostolici, tenore praesentium moneatur Rpd. Papirius Picedus Procurator Ser.<sup>mi</sup> D. Rainutii Farnesii Parmae et Placentiae Ducis, et Ill.mi et Rev.mi D. Odoardi S. R. E. Card. Farnesii ejus fratris germani heredis fel. mem. Ill.mi et Rev.mi D.ni Cardinalis Alexandri Farnesii, quatenus infra triduum proximum sub mandati executivi aliisque poenis debeat de scudi 5 m. monetae, salvo jure, debitis D. Instanti heredi praedicto occasione expensarum factarum a praedicto quond. Gulielmo de propriis pecuniis in extruendo et perficiendo aedificium Sepulturae Sanctae Memoriae Pauli Tertii, nec non de solita mercede debita ultra dictam summam pro perficiendo d.<sup>o</sup> opere, demptis solutis a fel. mem. D.D.Ill.mo Card. Alexandro Farnesio, de cujus ordine D. Sculptor opus exstruxit et fecit, prout in actis suis loco et tempore deducetur et verificabitur, integre satisfacisse, ac illos et illam realiter et cum effectu solvisse et exbursasse, et debitam satisfactionem impendisse, peritos et extimatores, si opus fuerit, elegisse; et ex officio eligi et computa fieri et solidari, aliaque desuper expedisse videbitur etc. praemisso, et alias omni meliori modo fieri et exerceri vidisse et audivisse etc. et si quis etc. compareat etc. alioquin etc.*

*(L. + S.)*

*Petrus Antonius Marafuscus etc.*

*Executum fuit die 19. Augusti 1602 phr. [personaliter]*

Parma, Archivio de' Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)  
M. Gualandi, Memorie, S. 129/130, Nr. 192, 8

## XXVI

Oktober 1602<sup>1</sup>

Eingabe Theodoro della Porta an die Casa Farnese über die ausstehenden Restkosten für das Grabmal Pauls III.

1 *Ragguaglio di quanto è stato speso nella sepoltura della S.<sup>ta</sup> M. di Papa Pauolo terzo della Ser.<sup>ma</sup> Casa Farnese, e del*

1 Die Datierung ergibt sich aus Dok. XXVIII und XXIX.

prezzo che merita tutta l'opera insieme, fatta da Guglielmo della Porta, scultore e Piombator apostolico.

- 2 Dalla copia del Libro dei conti subseguente, e note di scritture che sono in mano di Teodoro della Porta,<sup>2</sup> si cava che il Bandinelli Savoli delli scudi diece mila d'oro, hanti in deposito per l'opera della d<sup>a</sup> sepultura dalla ser.<sup>ma</sup> Casa Farnese, no hà sborsato se non scudi otto mila e quarantadoi e soldi 9 1/2 di moneta, come se ne haurà raguaglio dalli libri de sig.<sup>ri</sup> deputati di d<sup>a</sup> sepultura, quali furno li SS. Cardinali Santafiore e Maffei, Mons<sup>r</sup> Figliucci e Mons<sup>r</sup> Frangipane, e detto sborso de Savoli fu reportato in detti libri e raffrontato a partita per partita, d'ordine della fel.mem: del S<sup>r</sup> Cardinale Alessandro Farnese, come appare a i conti di M. Curtio Frangepane, nel qual libro è notato l'introito del denaro havuto a buon conte per d'opera, e l'esito di detto denaro speso in buona parte delle materie e parte delle fatiche d'operarii, con il rincontro delle partite del dare e dell'havere di mano in mano, senza quello che lo scultore ha rimesso di borsa propria.
- 3 – E perche apparisca che detto scultore non solo hà posto ogni studio e fatica per servire con sparagno e fedeltà, ma ha speso bona somma di denaro di borsa propria, come si è detto, per ridur l'opera a quel fine et eccellenza che si vede, si mette in consideratione:
- 4 – Che volendo venire principalmente a i meriti e valore della statua di metallo, alta a sedere piedi 17 e di giro piedi 40, per essere 11 piedi per un verso e 9 per l'altro, tragittata tutta d'un pezzo, con il pivial historiato di basso rilievo cesellato e in parte dorato, con le fatiche fatte per ridurre la testa alla someglianza del Pontefice, detta statua fra metallo et fattura, del fondere, modelli, forme, renettature di cere e di metallo, con altre spese necessarie che occorrono a perfettionare simil'opera, importa scudi diecimila . . . . . 10000
- 5 – E per venire in cognitione che il prezzo sopradetto è ragionevole, havendosi riguardo alla spesa di un colosso come quello et al costo del metallo, a comparatione de altre opere minori, si dice che il Perseo di metallo, fatto di quel tempo da Benvenuto in Fiorenza, è stato pagato dodici mila scudi, et è di molto minor grandezza della predetta statua del pontefice, e non eccede nelle altre qualità, senz'obbligo di somiglianza.
- 6 – Appresso si adduce per esempio che il cavallo di metallo del re Henrico primo di Francia, quale hoggi è in mano del S<sup>r</sup> Rucellai in Roma, la regina Maria pagò a bon conto di detta opera a Daniello di Volterra scudi novemila e cinquecento di moneta, compreso quaranta migliaia di metallo che importorno scudi quattromila, e più de scudi mille sborsati dalla d<sup>a</sup> Regina per la disgratia del getto per conventioni seguite così fra loro, il mastro ne fece bono solo scudi cinquecento, ed il resto andò a perdita della d<sup>a</sup> Regina; e più li scudi quattrocento di spesa fatta doppo la morte del detto mastro, per finir di turar li busi e mancamenti del getto, fanno tutti insieme la somma di scudi diecimila e quattrocento, et detti denari furno sborsati come di sopra, senza la mercede del mastro che le fu promessa appartata et altri denari che per hora non se ne

hà il conto; e simil opera non rapresenta altro che un cavallo.<sup>3</sup>

- 7 – Vi sono anco diversi altri essempii d'altre opere tragittate di metallo, tanto in Roma quanto fuori, le quali per non esser di questa grandezza et ugual'artifetio di scultura se ben si potriano addurre per la grossa somma del prezzo che sono state pagate, si lasciano da parte per brevità e per non uscir dalli essempli di quei tempi.
- 8 – Le quattro statue di marmo che sono alla sepultura predetta, le quali rappresentano la Giustitia, la Prudenza, la Carità e l'Abundanza, di grandezza di 14 piedi l'una, cavate dal marmo ciascuna d'un pezzo, lavorate con tant'eccellenza, si valutano al meno a ragione di scudi mille cinque cento l'una, che fanno insieme la somma di scudi seimila . . . 6000
- 9 – E detto prezzo è assai mediocre al merito dell'opra, havendo essempli innanzi che minore statue di queste e di molto inferior maniera sono state pagate mille et anco mille e cinquecento scudi e più, come se ne potrà adurre diversi essempii.
- 10 – Quanto alle quattro historie di metallo di alto rilievo, e puttini di metallo, con altri adornamenti dell'istessa materia, collocati nelli angoli della base con la rinettatura a fattura, che è andato nel pulirle, ascendono alla somma di scudi mille e cinquecento, se bene alla perfettione che sono ridutte valeriano anco più, come si potrà sempre far giudicare . . . 1500
- 11 – Tutto il corpo dell'opera, del quadro di marmi bianchi et mischi, intagli, portaturi, muri, mettiture, ferri, isolata, lavoratura di dentro e di fuori in quattro faccie, per un verso piedi 26 et per l'altro piedi 22, alta piedi 23, con la platea di fondo piedi 70, di longo piedi 30 e larga p.25, passerà scudi 6000 di moneta, e di questo si puo venire in cognitione dai libri de'SS.<sup>ri</sup> Deputati della spesa che è stata fatta del denaro depositato, e quel che hà speso il signore Cardinale fe: me: per trasportala da luogo a luogo, che s'intende che importò

- 3 Es handelt sich um das Bronzepferd für ein Reiterdenkmal Heinrichs II. von Frankreich, welches Katharina Medici nach dem Tod ihres Gatten († 1559) in Paris zu errichten wünscht. Ihr Mittelsmann in Rom ist Orazio Rucellai, und den Auftrag erhält auf Empfehlung Michelangelos Daniele da Volterra. Nach einem Fehlguß gießt er das Pferd zum zweiten Male am 8. 9. 1565. Einblick in die mißliche Lage des im Bronzeguß unerfahrenen Daniele gibt ein Brief von ihm an Lionardo Buonarrotti mit dem Datum des 11. 2. 1565. (K. Frey, Nachlaß, II, S. 122 / SIMON H. LEVIE, *Der Maler Daniele da Volterra*, Köln 1962, S. 212/213, Dissertationsdruck.) Die Angelegenheit erregt anscheinend den Neid des Guglielmo della Porta so sehr, daß er sich in einem „Discorso contra Danielle pittore chi s'arrogava di esser scultore e fonditore“ Luft macht (Düsseldorf, Kat. Nr. 222).

Das Pferd bleibt bis 1639 in der Obhut der Familie Rucellai in Rom stehen; dann kommt es auf Veranlassung Richelieus nach Paris, wo es mit der Figur Heinrichs IV. aufgestellt wird. In der französischen Revolution ist das Denkmal vernichtet worden (E. STEINMANN, *Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris*, in: *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, Bd. X, 1917, S. 337–380).

Ausgehend von Vasaris Bericht (VII, S. 66–69) ist über die Geschichte und das Schicksal des Daniele-Pferdes mehrmals berichtet worden; letzthin im Zusammenhang mit einer Zeichnung für das Denkmal, welche das Reichsmuseum Amsterdam im Jahre 1952 erwarb. J.Q. van Regteren Altena und Johannes Wilde haben das

2 Siehe Dok. III und die Aufzeichnungen Guglielmos vom Juni 1574 (Düsseldorf Kat. Nr. 193–195)

scudi tre mila senza havere a far fondamento di muro alcuno ..... 6000

- 12 – Vi è l'arme del Pontefice, e marmi diversi posti doppoi che l'opera è stata condotta in San Pietro al loco che hora si trova, la maschera di pietra nera e gialla, le lettere di metallo dorate nell'epitafio di paragone, li lambelli di panni e cartelle sotto le quattro statue, come anco li stucchi dorati nella nicchia; li quali lavori e spese di materie potranno ascender al valore di scudi tre mila in circa ..... 3000

Somma in tutto scudi ventiseimila e cinquecento, dico ..... 26500

- 13 E questa sepoltura ornata di sculture di marmi e bronzi, della quale havendosi riguardo al valore con tutte le materie e fatture insieme a cosa per cosa, non essendo data fatta maggior machina di tal genere dalli antichi in quà, si giudicherà sempre da huomini periti che a farne un'altra simile con ogni vantaggio, si spenderà intorno a scudi trenta milia e più, talche quanto si vedrà avanzato da questo prezzo in tant'edifitio dopoi che sarà concludito il saldo con l'oro, si dovrà attribuire alla bontà e fedeltà dello scultore, il quale volle morire servitore di quarant'anni della Ser.<sup>ma</sup> Casa Farnese in bona gratia di padroni havendo più a core il ben servire che l'interesse proprio, come alcuni servitori vecchi di casa possono testificare; anzi la detta servitù et il desiderio di sodisfare a padroni lo mosse a non curar di rimetterci del suo proprio così prontamente per adempire la volontà loro, e supplire al bisogno di mano in mano, oltre il procurar molti vantaggi nel comprare le materie et nel patteggiar con gli operarii per utilità della Casa, come ha fatto sempre in tutto quello che è stato impiegato; ne volte provvedere intorno al prezzo et intorno alla mercede delle fatiche sue proprie con quelle cautele e chiarezze, che haverebbe fatto con altri, et che sogliono far tutti li artefici; la qual prontezza però si

Blatt dem Michelangelo zugeschrieben (JOH. WILDE, Cartonetti by Michelangelo, in: *BurlMag*, Bd. 101, 1959. S. 370ff. / LUITPOLD DUSSLER, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, 1959, Kat. Nr. 244). Außerdem ist Lise Lotte Möller im Jahre 1964 im Zusammenhang mit der Erwerbung einer Bronzestatuette für das Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg auf die Frage des Reiterdenkmals für Heinrich II. eingegangen (L.L. MÖLLER, Heinrich IV. von Frankreich über zwei Gestürzte hinwegreitend, in: *Jahrb. d. Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 9, 1964, S. 227–228).

Zur Vervollständigung der Geschichte des Reiterdenkmals ist weiterhin anzumerken: Erstens bittet Katharina de Medici nach dem Tode des Daniele da Volterra († 1566) den Granduca di Toscana mit Brief vom 25. 3. 1567 Giambologna zur Fertigstellung der Bronze nach Rom zu beurlauben (Gualandi, *Nuova Raccolta*, 1844, Bd. I S. 96f.) – eine Bitte, die nicht gewährt wird. Zweitens: Die Gießhütte, in der das Werk des Daniele da Volterra entstanden ist, lag in der Nähe des Monte Cavallo. Dort sieht es vor 1600 der Deutsche Georg Kranitz von Wertheim, der sich notiert: „... allda eine Schmelzhütte ist ein kunstreiches Pferd gegossen von lauterer Glockenspeisz mit [für?] einem König von Franckreich darauff, genant Henricus, nach dem Leben natürlich. Sollte nach [Frankreich] hineingeschickt werden.“ (G. KRANITZ VON WERTHEIM, *Delitiae Italiae*, Köln 1600, S. 172)

Dort wird auch Guglielmo das ihn erregende Werk gesehen haben.

spera che non serà hora di danno all'erede suo figliuolo et alla sua casa, che non possa far capitale delle ragioni hereditarie et di così grossa somma di denaro, che hà rimesso il Padre; anzi per questo rispetto deve esser tanto più favorito, facendo anch'egli professione di non essere minor servitore di questa Casa di quello che se tieno statì gli altri suoi antecessori, come hà dimostrato quando gli fù comandato che facesse la veste di metallo alla figura di marmo che rappresenta la Giustizia nella stessa sepultura, e come mostrerà in ogni occasione che s'appresenti con la vita, et col sangue proprio.

Neapel, Archivio di Stato, Archivio Farnesiano, busta 745 no 7 Cadier, S. 82–86

## XXVII

21. 6. 1603

Teodoro della Porta an Ranuccio Farnese, Herzog von Parma und Piacenza

Ser. Sig. P.ron Col.mo

Io ho desiderato sin da principio quando mi mossi a porgere a V.A.Ser. alcune mie domande in materia delle pretensioni, che havevo per denari spesi e fatiche fatte da mio Padre nella sepultura della S. Mem. di Papa Paolo 3.<sup>o</sup> che ella stessa ne fusse giudice assolutamente, parendomi che così si convenisse et all'antica servitù de' miei verso la sua Ser.Casa, et alla particular osservanza che io stesso le porto, et alla securezza ferma, che io ho nella prudenza e giustizia sua, ma poichè piacque a V.A., quando io gli ne parlai a Caprarola e le consegnai il Libro de' Conti di tutta la spesa, d'ordinare che io procedessi, giuridicamente, il che fin all'hora non havevo nè ardito nè tentato di fare obedii, parendomi che in tal caso V.A. venisse a certificarsi tanto più della validità delle mie ragioni e del fondamento delle mie pretensioni. Ho però quasi in un anno contestata la lite et intimato a Monsignor Picedi alcuni Articoli, alli quali conviene che si responda per poter proseguire il giuditio e tirar la causa innanzi, et havendo il Sig. Zancati Procuratore sostituto da Monsig. Picedi preso fin hora diversi termini a rispondere, che non servono ad altro che a tirar il negotio in lungo, ho voluto supplicare V.A. come humilmente faccio, di ordinare che si responda a detti Articoli, acciocchè la Causa vada camminando innanzi. Il che non credo sia alieno della sua mente, havendo ella comandato che questo negotio si trattasse in questa maniera, che per altro io non ardirei di eccedere li termini della modestia et del rispetto che mi si conviene, desiderando innanzi ogni altra cosa che V.A. mi conosca per quel Servitore humilissimo che professo di esserle, e per tale offerendomele, a V.A. Ser. devotamente me inchino, e prego Dio N.S. che la felicità sempre.

Di Roma, li 21 di Giugno 1603.

di V. A. Ser.

Hum. et Dev. Servitore  
Theodoro della Porta

Postscriptum:

E se paresse a V. Altezza di deputar qualche suo ministro in Roma, che io potessi informare, mostrero hoggi quanto maggior sicurezza di prove e giustificationi maggiori io possa dedurre in giudizio.

Am Rande: Questa Lettera fu replicata et mandata a Caprarola al fin di 7. bre l'anno 1604.

Neapel, Archivio di Stato, Archivio Farnesiano, busta 745; alte Nummer: „Roma in capsula 401, no 102“

Alte Kopie in Parma, Archivio de' Marchesi Dalla Rosa-Prati (Gualandi, Memorie, S. 131/132, Nr. 192, 9)

## XXVIII

28. 9. 1604<sup>1</sup>

Teodoro della Porta an die Casa Farnese. Bericht über die verschleppten Verhandlungen, betreffend die Restzahlungen für das Grabmal Paul III.

*Informatione del fatto e del negotiato in materia della sepultura della Santa memoria di Papa Pauolo terzo Farnese, per Teodoro della Porta.*

L'opera della sepultura della S.<sup>ta</sup> Me: di Papa Pauolo terzo collocata in S. Pietro, composta di varie sculture di marmi et metalli, fatta dal già Guglielmo della Porta, Piombator apostolico e scultor famoso in Roma, fu principiato l'anno 1550, come costa per i Libri de conti di quel tempo nella Computistaria della serenissima Casa Farnese.

E detta sepultura è stata finita nel termine che si vede hoggi intorno all'anno 1575 sino all'anno 1577, che son corsi anni 27: nel qual tempo se n'è hauto a bon'conto dalla serenissima Casa Farnese scudi ottomila a quarantadói e soldi 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, come si cava dal Libro de conti con le partite raffrontate di mano del già Domenico Guardino, computista della fel: mem: dell'Ill.<sup>mo</sup> s<sup>r</sup> Cardinale Alessandro Farnese, qual libro si ritrova appresso l'herede dello scultore.

E per fondar l'intention'che l'opera sia stata fatta dal detto Guglielmo si dice in ciascheduna statua di marmo, et in quella principale di metallo vi sono intagliate le lettere che dicono: GUGLIELMUS A PORTA FACIEBAT, che fanno ampla fede dell'artefice come fanno anco li libri della Computistaria della ser.<sup>ma</sup> Casa Farnese, et il secondo volume delle lettere missive stampato dal comendatore Anibal Caro, segretario della fel: me: del s<sup>r</sup> Cardinale Farnese, nella prima lettera diretta al Cardinale Santa Croce, e la fama publica, et molti operarii che sono anco ivi, che vi hanno lavorato di ordine di detto scultore, quali se bisognerà se faranno esaminare in ogni tribunale.

Quanto al valore di tutta l'opra insieme si potrà pigliare pareri da huomini periti della professione che habbino fatte opere simili da poter fare il giuditio perfetto con scienza et esperienza, et in tanto si potrà procurar d'incontrar le spese dalla ser.<sup>ma</sup> Casa Farnese, che consta ne'libri della Computistaria con la presente copia del libro che si da per parte dello scultore.

E per che, doppo che detto scultore hebbe finita l'opera come s'è detto per tutto l'anno 1576 dal qual tempo in qua le resultava l'actione di venir al saldo et esser soddisfatto, mancò di questa vita nel principio del 1577, che non pote conseguir il pagamento,

come s'aspettava, havendo prima raffrontate le partite del dare e dell'havere, e fece testamento nel quale in articolo di morte dichiarò di restar creditore di grossa somma di denaro dalla serenissima Casa Farnese, lasciò Teodoro della Porta suo figliolo herede universale pupillo di anni sette, per il quale sono state fatte molte istanze (vgl. Dok. XVIII).

Prima alli esecutori del testamento, che fuino l'Ill.<sup>mo</sup> s<sup>r</sup> Cardinal Ursino, et Mons.<sup>r</sup> Vescovo Odescalchi di bona memoria, quali nell'anno del 1578, particolarmente parlorno a bocca più volte alla fel: me. dell'Ill.<sup>mo</sup> Signore Cardinale Alessandro Farnese, e le diedero memoriale (Dok. XIX), dove si adimandava per parte del detto herede, che fatti li conti volesse sodisfarlo per pagare li debiti del testatore, acciò non si havesse a vendere una casa hereditaria, la quale perche il negotio andava a longo fù necessario venderla, e pagar che haveva havere e di detta istanza il s<sup>r</sup> Cavaliere Tomasso è informato come sono anco delli altri servitori vecchi di casa, et per memoria di questo negotio si conserva la copia di detto memoriale dato in quel tempo (Dok. III).

Per la quale istanza fu risoluto dal S<sup>r</sup> cardinale Farnese che si vedessero li conti, e perciò deputò Mons. Ruffino con ordine che si dovesse consegnar' il Libro de conti per parte dell'herede, che fù consegnato da Bastiano Torrigiano, tutore et amministratore del d<sup>o</sup> herede, qual libro e remasto in Computistaria per che poco doppo successe la morte di esso Mons. Ruffino, che per la minorità et ignoranza dell'herede e negligenza del d<sup>o</sup> tutore il negotio non si spedi onde si passò in dilatione molto tempo, e d<sup>o</sup> libro non si è potuto più recuperare per molte istanze che si sieno fatte, tanto al signore Cardinale fel.me., quanto a suoi ministri in diversi tempi.

Pervenuto poi d<sup>o</sup> Teodoro all'età maggiore hà mantenuto sempre vivo il negotio con più istanze fatte come quando si appresentò avanti à Mons<sup>r</sup> Picedi, e le diede conto di questo negotio con memoriale iscritto doppo seguito la morte dell'Ill.<sup>mo</sup> signore Cardinale Alessandro Farnese, che d<sup>o</sup> Mons<sup>r</sup> si raccorda et lo ha confessato all'Advocato del d<sup>o</sup> Teodoro (Dok. XXI und XXIII). Et oltro di ciò del 1592, con lettera diretta all'Ill.<sup>mo</sup> et R.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> Cardinale Odoardo Farnese, a Parma (Dok. XXII), per la quale rispose a d<sup>o</sup> Mons.<sup>r</sup> Picedi, che questo non era negotio da trattar per via di lettere, però che dovessi aspettar al suo ritorno a Roma. E nell'anno del 1594 e del 95, vane istanze a S<sup>r</sup> Cardinale presente, il quale ordinò al d<sup>o</sup> Teodoro che facesse la Camicia di metallo sopra la statua di marmo che rapresenta la Giustizia nell'istessa sepoltura, la quale per morte dello scultore restò nuda, e detta camicia fù fatta et posta in opera dal d<sup>o</sup> Teodoro, che non hà neanco lui saldato il conto di questa partita, come il signore Zancati, procurator di casa, si raccorda benissimo (Dok. XXIV).

E del 1600, quando l'Altezza serenissima del Sig.<sup>r</sup> Duca venne a Roma d<sup>o</sup> Teodoro s'appresentò avanti a quella et li diede conto del negotio, et fece molte istanze con più di un memoriale, che S.A.<sup>za</sup> lo remesse a Mons<sup>r</sup> Picedi, che lo ascoltasse; et se ne conservano le copie.

E del 1602, in Roma all'istessa A.<sup>za</sup> et all'Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Cardinale suo fratello, con varii memoriali, de quali se ne conservano le copie, et in particolare, quando il detto Teodoro si conferì a Caprarola alli 4 di Luglio del d<sup>o</sup> anno, appresentò a S.A.<sup>za</sup> ser.<sup>ma</sup> il memoriale con la copia del Libro di conti, et Ragguaglio della spesa che la Ser.<sup>ma</sup> Casa havia fatta, et dichiarazione del merito et valor dell'opera distintamente a cosa per cosa, di che hora anco

<sup>1</sup> Die Datierung ergibt sich aus Dok. XXIX und dem Schreiben des Herzogs an Dottore Bovini vom gleichen Datum, der die Angaben des Teodoro prüfen soll (Cadier S. 77 Nr. 1 und 2).

se ne dà copia, che S.A. le fece intendere per bocca di Mons.<sup>r</sup> Picedi, che egli dovesse liquidar le sue ragioni per via di giustizia, il che per obedire fece, che contestò la lite nel tribunale dell'Auditor della Camera.

Per la qual, nel mese d'Ottobre dell'istesso anno del 1602 (Dok. XXVI), fece eseguire il monitorio a Mons.<sup>r</sup> Picedi predetto, come procuratore di S.A., dove adimanda scudi cinque mila per tanti rimessi di borsa da suo Padre, per ridur' l'opera alla sua perfectione et di più la solita mercede da stimarsi da periti, a suo luogo et tempo, alli quali articoli il sig.<sup>re</sup> Zancati, come procuratore sostituto, ha adimandato varie dilationi ad certiorandum S.A. a Parma, e trattenuto che il giuditio no e seguito avanti.

Finchè d<sup>o</sup> Teodoro è stato necessitato a scrivere a sua Altezza a Parma, et darle conto, nel mese di Giugno del 1603 (Dok. XXVII), della lite contestata et del trattenimento, che si faceva à rispondere alli articoli, che per la partenza di Mons.<sup>r</sup> Picedi per la volta d'Abruzzo et poi a Parma il negotio non è caminato avanti, sotto speranza che dava detto sig.<sup>r</sup> Zancati del breve ritorno di detto Mons.<sup>r</sup> et cose simili.

E finalmente nell'arrivo che hà fatto S.A. a Roma del 1604, si è supplicato con memoriali di novo come è informato il sig.<sup>r</sup> Alessandro Orsi et si è scritto lettera a Caprarola, per la quale si è conseguito risposta con lettera di S.A. propriò, che d<sup>o</sup> Teodoro per espeditione di questa sua pretentione informi pienamente il molt.<sup>mo</sup> Ill.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> Dottor Giulio Cesare Bovini, Piacentino, con ordine che habbia a far relatione a S.A. (Dok. XXIX).

Per il che si supplica voler considerar lo stato di questo negotio, li meriti di un'opera tale, et quanto tempo è trascorso che non si è potuto conseguir così grossa somma di denaro, rimesso et mercede di tante fatiche in 27 anni fatte, cagione che l'herede resta molto d'anni ficato, onde sperà con firma fede d'esser ristorato, come il giusto vole, et come è stile della Ser.<sup>ma</sup> Casa Farnese, e con bona e generosa speditione.

Neapel, Arch. di Stato, Archivio Farnesiano, busta 745 nr. 6  
Cadier S. 78–82

XXIX

2. 10. 1604

Herzog Ranuccio Farnese in Caprarola an Teodoro della Porta in Rom

Molto Mag.<sup>co</sup> nostro Car.<sup>mo</sup>

Atteso il Memoriale che voi ci deste ultimamente in Roma, e quello che ci haveto scritto con la vostra di 28. del passato<sup>1</sup> circa il deputar persona, la quale possiate informare in voce di quello che havete da dire a noi intorno alla vostra pretensione contenuta in detta lettera vostra, ci contentiamo di deputar a tal effetto il Dottor Giulio Cesare Bovini Piacentino<sup>2</sup>, che si ritrova in Roma in casa del Sig. Cardinale nostro fratello. Potrete adunque trovarlo, et informarlo di tutto, che vi ascolterà volentieri per farcene poi relatione; che così gli habbiamo ordinato.

E Dio vi guardi. Di Caprarola, 2. d'Ottobre 1604

Tutto vostro Ranuccio Farnese

1 Dok. XXVIII.

2 Die Anweisung an Bovini vom gleichen Datum in Neapel, Arch. di Stato, Carte Farnesiane fasc. 745: Scripture spectantes ad Sepulcrum sancte memorie Pauli tertii (Cadier S. 77).

Auf der Rückseite: Al M.to Mag.<sup>co</sup> n.ro car.<sup>mo</sup> Messer Theodoro della Porta, Roma.

Parma, Archivio de Marchesi Dalla Rosa-Prati (alte Kopie)

M. Gualandi: Memorie, S. 133, Nr. 192, 10

XXX

März 1609

Auszüge aus den Prozeßakten Teodoro della Porta gegen Antonio Gentile da Faenza, betreffend die Bronzeputten und Marmor-Tugenden vom Grabmal Pauls III.

1) Erste Vernehmung des Antonio Gentile am 19. 3. 1609:

Interrogatus D.Ant.Gentilis de Faventia aurifex super infra-scriptis interrogatoriis ...

... Di dove ha havuto li doi putti di metallo che si ritrova in casa, et di che tempo, se sa dove sono stati fatti, et chi li ha fatti et perchè causa sono stati fatti, et simili a quelli sono di presente nella sepoltura di Papa Paolo III in S. Pietro, e se sa che altri habbino altre cose simili di metallo per la sepoltura dei Farnesi, et chi sono et che cosa sono. ....

Respondit Subdens ex se: Io ho avuto ancora da Bastiano Torisano bolognese gettatore di metallo tutore di d<sup>o</sup>. Teodoro doi puttini di metallo da venticinque et più anni in qua che me li vendette vinti scudi quali credo che vendesse poi io a M. Fabritio Christiani che non mi ricordo quanto li vendesse et io non ho altro che me ne recordi ...

2) Zweite Vernehmung des Antonio Gentile am 1. 4. 1609:

Int[errogatus] R[espondit]: Li doi putti di metallo che io dissi nell'altro mio esame io li comprai da M. Bastiano Turrisano come ho detto nell'altro esame.

Subdens ex se: Li doi putti di metallo io l'ho in casa mia, io li comprai da M. Bastiano che non mi ricordo quanto si pagasse che non mi ricordo del tempo nè so dove siano stati fatti, ma credo fossero fatti al tempo di Papa Paolo III, nè so chi l'habbi fatti, credo bene che fossero fatti per la sepoltura des vescovo Solis, et simili a questi sono nella sepoltura di Paolo III et non so che nessun altro habbi cose di metallo appartenenti alla sepoltura de'Farnesi.

3) Vernehmung des Jacopo Cobaert am 21. 3. 1609

Esame di Giacomo Cobbet fiammingo alievo di Guglielmo della Porta.

Int[errogatus] An sciat dict. d. Guglielmmum tempore suae vitae esse scultorem celeberrimum architettum ac fonditorem metalli et ipse confecisse multa opera magni valoris hic in urbe spect. ad dicta exercitia.

R[espondit] Guglielmo della Porta predetto era valente scultore et tra le altre cose fece la statua di papa Paolo III di bronzo che oggidi si vede in san Pietro et anco fece quattro statue di marmo alla sepoltura di papa Paolo III, le quali statue le haveva fatte prima che io venisse a Roma ...<sup>1</sup>

1 Coppe Fiamingo kam vermutlich vor 1568 nach Rom und war seit Anfang der 1570er Jahre im Dienste Guglielmos (Gramberg, Ovid-Metamorphosen, S. 32).

*Int[errogatus] An ipse ex<sup>us</sup> sciat tempore mortis dictum D. Guglielmum dereliquisse in sua hereditate varias et diversas res pulcras pertinentes ad scolturam vid. varias et diversas formulas, variarum sculturarum manu ipsius ex<sup>ti</sup> fact. in domo sua ...*

*R[espondit] Quando io andai in casa di d<sup>o</sup>. Guglielmo ci trovai varie et diverse sorte di sculture et disegni et pitture et di bronzo ... so bene ne haveva in casa assai et ci erano anco tra le altre cose le statue fatte per la sepoltura dei Farnese. ...*

Bertolotti: Artisti lombardi, II, S. 122, 137, 138, 139, 140, 157.

### XXXI

27. 7. 1616

Das Grabmal in der Kuppelfeilelnische erhält eine Balustrade

*Siamo giunti alta balastrata di 19 balaustri finite nel 1616 adì 27 di luglio, e costa scudi 250, e qui vedeasi il magnifico sepolcro di Paolo III con la sua effigie di bronzo sedente, con statue fatte da Guglielmo della Porta Milanese di valore di 24 mille scudi. ...*

TORRIGIO, *Le sacre grotte Vaticane*, Viterbo 1618 (Neudruck dieser ersten Auflage von Dionysius Casassayus, Rom 1867, S. 103).

Lanciani, *Storia degli scavi*, II, S. 250.

### XXXII

Das Grabmal vor der Capp. Gregoriana und i.d. Nische des Kuppelfeilers

Auszüge aus Codex Grimaldi

1619/1620

Der Codex Grimaldi ist in den Jahren 1605–1620 geschrieben. Anlaß war der Auftrag Pauls V. vom 3. 10. 1605, die Monumente der im Abbruch befindlichen alten Petersbasilika zu verzeichnen (Ed. Niggel S. 148). Beendet war die Aufgabe am 15. 5. 1620 (fol. 529 = Ed. Niggel S. 527).

Der Codex setzt sich aus zwei Teilen zusammen, von denen nur für den ersten (fol. 1–268v) der Titel: „Descrizione della Basilica antica di San Pietro ...“ gelten kann: er war nach Grimaldis eignen Worten am 4. 11. 1619, dem Tage des Hl. Carlo Borromeo, abgeschlossen.

Der zweite Teil (fol. 269r–529v) hat keinen Titel; er ist gleichsam Appendix. Außer Münzen, Inschriften, Epitaphien usw. befindet sich in diesem zweiten Teil auch die Beschreibung des 1574/75 aufgestellten Freigrabbaues für Paul III. und dort sind – z.T. zwischen die Zeilen geschrieben – Ergänzungen eingefügt. Der Codex ist i. Jahre 1972 in einer sehr sorgfältig kommentierten Edition der Forschung zugänglich gemacht worden. 1677 hatte ihn bereits Ciaconius für seine „Vitae et res gestae ...“ (Bd. III Spalte 553) ausgewertet.

#### 1) DE PAULI III. SEPULCRO (fol. 341v–342v)

*Pauli tertii corpus sepulcro lateritio retro organo humatum fuit, quod sub Gregorio XIII in magnificentissimum mausoleum translatus est, Alexandri Farnesii generosissimi principis*

*S.R.E. cardinalis, archipresbyteri Sancti Petri et Pauli III nepotis, cura et impensa mirabili opere extructum. Quinque eximiis ac celeberrimis statu is ornatu r; quatuor – Einschiebung: Quatuor istae statu ae marmoreae duae inferiores sunt: Iustitia et Prudentia; duae superiores sunt Charitas et Abundantia. Charitas et Prudentia senes sunt, Justitia et Abundantia iuvenes pulcherrimae, Justitia fasces consulares, Abundantia cornucopiam coronata spicea corona gestant. – ex his marmoreae speciosissimae, duae ex virtutibus cardinalibus; Prudentia sola senex cum speculo et libro in quo nomen sculptoris incisum est videlicet „Gulielmus de La Porta (sic) Mediolanensis faciebat“; reliquae iuvenes ioidem mulieres, quarum Iustitia tota nuda erat fasces consulares gestans nuda simbolice efficta ad monimen iudicantium, quod in iustitia reddenda quovis interesse et passione spoliati esse debent; sed cum profana satis esset in loco sancto Clemens VIII in visitatione apostolica nudum ventrem et pectus eleganti aeneo velo contegi mandavit. Pauli III statua, quae et colossus dici potest ad vivum expressa sedet in summo sepulcro papali manto induta, nudato capite, tota aenea artificiosissima. Sepulcrum marmoreum est diversorum lapidum Africani, Chiensium, quos Portam Sanctam vocant, glareatorum, instar arcae sepulcralis, coronicibus elegantissimis, stilobatis; historiis ex metallo parum relevatis, aeneis statu is parvis angelorum seu puerorum speciosissimis magna spectantium admiratione praecipue sculptoriae artis undique ornatu r, cui subiacent sedentes stratae Iustitiae et Prudentiae signa memorata. Mausoleum hoc sumptuosum in loculamento apsidato magnae parastatae summi tholi e regione Maioris altaris situm est, loculamenti hemicyclus et curvatura gypseis inauratis figuris atque unicornibus Farnesianae domus argumentum pari magnificentia ornantur. Sub statua aenea immediate est nomen pontificis in ovato lapideo nigerrimo integro et magno luculleo incisum literis croceis lapideis optimum glutinatis nempe: PAVLO. III. FARNESIO. PONT. OPT. MAX. In loculamenti vertice sunt Pauli III stemmata marmorea, incrustationes Lacedemoniorum seu Tiberiacum lapidum viridorum, et aliae duae statu ae stratae sedentes supradictae. – Einschiebung: Folio 469 [bis 470<sup>v</sup>] huius libri habentur quattuor historiae aeneae elegantissimae et magni iudicii et inventionis, ut opinior, Fulvii Ursini vel Annibalis Cari. [Siehe unter 3] – Corpus pontificis subtus pedes statu ae aeneae sepultum est in concha magna integra ovata preciosissima nigerrima ex lapide Lydio, reperta anno 1544, ut Tiberius Alpharanus aiebat cum corpore Mariae uxoris Honorii imperatoris, cuius supra dixi fol. 56 [Dok. I] quae concha erat intra aliam marmoream longam palmis XIII, sed concha ipsa longa erat parum ultra hominis staturam; ferturque dixisse tunc Paulum III de ipso nobilissimo sarcophago haec verba: „Serviet pro nostro corpore condendo.“ Arca marmorea magna delata fuit in dispensam pontificiam palatii Vaticani, ut accepi. Corpus Pauli Farnesii summi pontificis Alexandro Rufo Romano et Paulo Bizono etiam Romano eius basilicae canonicis, de licentia Gregorii XIII et voluntate Alexandri cardinalis Farnesii, curantibus, a dicto lateritio tumulo exhumatum integrumque repertum sacris vestibibus indutum serico panno involutum de nocte privato funere illatum fuit in dictam concham nigram preciosam; ibique longum stratum in pace depositum est, et concha ovato albo novo marmoreo clusa supra impositus fuit pontificis colossus aeneus. Hoc nobilissi-*

*mum sepulcrum ante Gregorianum sacellum in media nave undique isolatum positum fuit supra magnum socculum, et statuae marmoreae binae in fronte, et binae a tergo Pauli colosso subiacentes collocatae fuerunt; sed cum Templum impediret mutata sententia, in loco ubi nunc est aptatum fuit.*

2) *EPITAPHIUM PAULI TERTII FARNESII PONTIFICIS MAXIMI* (fol. 389 r–v)

*Ex libro monumentorum Italiae auctore Laurentio Schraderi Halberstadiense Saxone editio Helmesstadii typis Iacobi Lucii Transilvani 1592.<sup>a)</sup>*

*Huiusmodi autem epitaphium fuisse non in novo aeneo sepulcro, sed in temporaneo tumulo quo primum sepultus fuit retro organa utcumque sit id veritati relinquo. – Zugesetzter Nachtrag: Vivunt hodie-canonici, qui lateritium temporaneum tumulum Pauli III viderunt et affirmant nullum ibi extitisse epitaphium nisi nomen solum pontificis, nec minus in novo monumento. Sepulcrum Pauli III magnificentissimum positum fuit in media nave ante sacellum Gregorianum et ibi fortasse dicta inscriptio sculpta fuit. – Haec sunt verba Schraderi:*

*„Pauli III pontificis maximi in nova basilica est aeneum sepulcrum cum inscriptione.*

*Discite mortales fluxa ut sit gloria mundi,  
Ut terrena brevi tempore regna ruant.  
Qui Petri nuper sacrata in sede sedebam,  
Dum tegeter nostrum sacra thiara caput.  
Qui potui dudum [populis]<sup>a)</sup> dare iura subactis,  
Ante meos reges procubere pedes.  
Maximus et caesar pedibus dedit oscula nostris  
Numen ut in terris iam veneratus eram.  
TERTIUS hic gelido condor sub marmore PAULUS  
Continet haec cineres nunc brevis urna meos.  
Pontificem gessi summum ter quinque per annos  
Tempestiva senem me libitina rapit.  
Funera non lacrymis mea sunt spargenda, peregrini  
Naturae cursum, mors nova vita fuit.“*

[OBIIT ANNO MDIXL · IV. IDUS NOVEMBRIS]<sup>b)</sup>

a) Anm. Reto Niggel: Schraderus fol. 170 r–v.

b) Die in Klammer [ ] gesetzte Schlusszeile nur bei Ciaconius. Außerdem hat Ciaconius der Epithap-Niederschrift einleitend die Worte vorangesetzt: Ad sepulcrum marmoreum Pauli III in Vaticano ante primam translationem in magnifico tumulo, hos versus eius laudem referentes incisos fuisse, refert Franciscus Svertius ...

3) *IN MAGNIFICENTISSIMO PAULI TERTII SEPULCRO INFRASCRIPTAE QUATUOR HISTORIAE EX AERE MIRABILITER FUSAE IN UTROQUE LATERE CERNUNTUR, ex inventione, ut arbitror, vel Fulvii Ursini vel Annibalis Cari* (fol. 469 r–470 v)

Am Rande der Codex-Blätter folgende Beischriften:

fol. 496 r (= Abb. 60) keine Beischrift

fol. 496 v (= Abb. 59): *Alia historia aerea mirabiliter fusa in latere sepulcri Pauli tertii*

fol. 470 r (= Abb. 56): *Sequitur alia historia aerea mirabili opere fusa in latere sepulcri Pauli III*

fol. 470 v (= Abb. 58): *Alia historia lateralis aerea fusa in sepulcro nobilissimo Pauli tertii Farnesii pontificis*

Die Beischriften sind von der Hand Grimaldis, die Zeichnungen hat Domenico Tasselli gefertigt, der das Blatt mit der Statue Petri unter der Orgel Alexanders VI. mit seinem Namen versehen hat (siehe Abb. 11 und Orbaan S. 30).

Grimaldi (Ed. Niggel) 1) fol. 341 v–342 v (S. 385) / 2) fol. 389 r–v (S. 421) / 3) fol. 469 r–470 v (S. 482–483)

ALPHONSUS CIACONIUS, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum ...*, Rom 1677, III Sp. 553.

## 2. DIE DURCH QUELLEN BELEGTE MASSE DES GRABMALS

Die Angaben in Metern sind durchweg nach dem „palmo Romano“ = 22,3 cm errechnet.

### 1. URPROJEKT

#### DIE CAPPELLETA

Dok. II, 2 / Dok. IV, 8 u. 9

#### DIE SARKOPHAGE DER KAISERIN MARIA

1) der äußere Sarkophag: Länge 14 p. = 3,12 m

Breite 11 p. = 2,45 m

Deckelhöhe 1,75 p. = 0,39 m

Alpharanus-Cerrati S. 171 App. 34 / Grimaldi fol. 56 r und fol. 342 r (= ed. Niggel S. 91 u. 385)

2) der innere Sarkophag: „conca ipsa erat parum ultra hominis staturam“

Grimaldi fol. 341 v (= ed. Niggel S. 385)

#### DIE ACHT HERMENPILASTER, NICHT AUSGEFÜHRT

Rohblöcke Länge ca. 8 p. = 1,78 m

Dok. IV, 6

Die Angabe kann sich nur auf die oberen Partien beziehen, die skulpiert werden sollten. Die sich verjüngenden unteren Teile werden zu den Architekturwerksteinen gerechnet worden sein.

#### DIE VIER JAHRESZEITEN, NICHT AUSGEFÜHRT

Rohblöcke Länge 9 p. = 2,01 m

Dok. IV, 6

#### DIE VIER TUGENDEN

Rohblöcke Länge 10 p. = 2,23 m

Dok. IV, 6

Die Maße der ausgeführten Skulpturen jeweils bei den Bildwerken

#### DAS MODELL DER PAPSTSTATUE

Caro im August 1551: Höhe 15,5 p. = 3,46 m

Dok. IV, 4

Guglielmo della Porta im Jahre 1574 Höhe 17 p. = 3,79 m

Plinthen-Umfang 40 p. = 8,92 m

„... de giro p. 40, per essere undeci palmi per un verso ed 9 per l'altro ...“

Düsseldorf, Kat. Nr. 193, 194, 195

Guglielmos Angaben, ca. zwanzig Jahre nach der Aufstellung des Bronzegusses geschrieben, müssen für die Modellstatue gelten. Vasari (VII S. 547) folgt seinem mündlichen(?) Bericht. Die Maße der Bronzestatue bei: Bildwerke, S. 315.

#### DER SOCKEL DER PAPSTSTATUE (SOLIS-TUMBA)

##### 1. Das Grabmal für Fr. de Solis:

Höhe mit Liegestatue 9 p. = 2,01 m

Tumba oben Länge 14 p. = 3,12 m

Breite 9 p. = 2,01 m

Zeichnung i. Turin, Abb. 96 = Z Nr. 14

Höhe ohne Liegestatue 4,5 p. = 1,00 m

Tumba unten Länge 18,0 p. = 4,01 m

Breite 13,0 p. = 2,90 m

Dok. IV,4

##### 2. FREIGRABBAU

„... il corpo del quadro per un verso 26 p. = 5,80 m  
per l'altro 22 p. = 4,90 m  
alto ...“ 23 p. = 5,13 m

Düsseldorf, Kat. Nr. 194 u. 195

### 3. ZU ZEICHNUNGEN UND GRAPHISCHEN BLÄTTERN

#### Z 1

Guglielmo della Porta, eigenhändig.

GRABMAL FÜR PAUL III.

URPROJEKT MIT ACHT HERMEN

Abb. 1

H. 220 mm, Br. 150 mm. Flüchtige Feder.

Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Skizzenbuch des G. A. Dosio, Codex Berolinensis fol. 79v (Signatur: 79D 1)

Die schwungvolle Strichführung ist die Portas in seinen frühen römischen Jahren; zum Vergleich können Düsseldorf Kat. Nr. 4b, 34 und 46 herangezogen werden.

Das Farnese-Grabmal ist nur zur Hälfte gezeichnet; die punktierte Senkrechte bezeichnet die Mitte der Langseite. Die Zeichnung entspricht der frühen Planung in allen Teilen: Hermenpilaster an den Kanten des Grabgehäuses, Liegefigur auf sarkophag-ähnlichem Unterbau vor der Langwand, geschweifte Sockelzone (Solis-Tumba), der Segengestus der Papstfigur.

Datierung: Zwischen Sommer 1547 (Auftragerteilung für das Monument) und Ende des Jahres 1549 (Tod Pauls III.), bevor die Verkleinerung der „Solis-Tumba“ als Sockelzone der Bildnisstatue notwendig geworden war, da hier noch die drei Felder mit den Reliefs eingetragen sind. Vermutlich ist das Blatt aus der Hand des Frate unmittelbar in den Besitz Dosios übergegangen, als der Florentiner im Frühjahr 1574 bei Guglielmo Zeichnungen für die Sammlung des Nicolo Gaddi auswählte (Düsseldorf Kat. Nr. 191 u. 192).

In seiner Veröffentlichung des Codex Berolinensis hat Christian Hülsen die Beziehung zum Monument Pauls III. bereits vermerkt, ohne jedoch das Blatt für Guglielmo della Porta in Anspruch zu nehmen; er bezeichnet es nur als „wahrscheinlich nicht von Dosio“ (Hülsen, S. 37/38).

Das Wandgrab mit Pyramide neben der Skizze für das Farnese-Grabmal ist mit keinem der Werke Guglielmos in Verbindung zu bringen. Die Anregung ist vermutlich von den Wandgräbern der Chigi-Kapelle in S. M. del Popolo ausgegangen.

Auf der Rückseite des Blattes befindet sich die Zeichnung mit zwei Hermen, Abb. 21 = Z 9.

#### Z 2

RAPHAELS SCHULE VON ATHEN

Abb. 10

Stich des Giorgio Ghisi, detto Giorgio Mantovano. Exemplar des Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom

Beschriftungen: PAULUS ATHENIS PER EPICURAEOS / ET STOICOS QUOSDAM PHILOSOPHOS ADDUCTUS IN MARTII VICU, / STANS IN MEDIO VICO, SUMPTA OC/CASIONE AB INSPECTA A SE ARA / DOCET UNUM ILLUM VERUM IPSIS / IGNOTUM DEUM. REPREHENDIT IDO/LOLATRIAM. SUADET RESIPISCENTIAM. / INCUCAT ET UNIVERSALIS IUDICI / DIEM ET MORTUORUM PER REDIVI/VUM / CHRISTUM. / RESURRECTIONEM. / .ACT. / .XVII.

RAPHAEL URB. / .IN. / GEORGIUS M[A]NT[O]//VANUS.F.

HIERONYMUS COCK PICTOR EXCUDEBAT. 1550. CUM GRATIA ET PRIVILEGIO P[ER] AN[NOS].8.

Bartsch XV, S. 395, n. 24

Herman Grimm, Das Leben Raphaels, 2. Aufl. 1886, S. 297

#### Z 3

Bartolomeo Ammanati zugeschrieben.

BLICK IN DIE TRIBUNA VON ST. PETER

Abb. 11 a

H. 420 mm, Br. 279 mm. Papier lichtblau grundiert.

Feder, Lavierungen graublau.

Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 21311

Beschriftung: *questo è il ritratto di Sto Pietro dalla porta della chiesa vecchia a ca[n]to all'organo verso la testa della croce di brama[n]te*

Der Zeichner steht im Neubau, der durch die 1538 errichtete Sperrmauer von Alt-St. Peter abgetrennt, aber durch eine Tür von dort zugänglich war (Zeichnung der Mauer mit „ostium ducens in novum Templum“ in Grimaldi fol. 104r, ed. Niggli S. 138 und größer auf S. 150). Die Orgel im Alpharanus-Plan Nr. 42 (Alpharanus-Cerrati S. 62 u. 187). Die Datierung „zwischen 1559 und 1561“ ergibt sich aus dem dargestellten Zustand des Neubaus (Ackerman, Kat., S. 94).

Die Rückseite des Blattes ist nicht grundiert und zeigt verschiedene, mit Feder flüchtig niedergeschriebene Architektur-Motive. Die übereck gesehene Aufnahme einer dreistöckigen Palastfront mit Rustika-Säulen im piano nobile erinnert an die Gartenfassade des Pal. Pitti von Ammanati.

Beschriftungen: *prospettiva di baldassar' da Siena nella pacie(?) in Tinte. Darunter: v. Rosini Tab. 14b (Bleistift, 19. Jahrh.). Am Rande unten: Baldassare Peruzzi (Bleistift)*

Unbekannter Zeichner  
 PLATZSUCHE FÜR DAS GRABMAL  
 FREIGRABBAU 1574/75

Abb. 12

H. 382 mm, Br. 458 mm. Feder, Lavierungen in Braun.

Windsor Castle, Library, 10448, Bd. 186 (Aus d. Smlg. Cassiano del Pozzo)

Beschriftungen: *Loco dove sta di p[rese]nte la sepoltura* (Im Mittelschiff am südöstlichen Kuppelpfeiler)  
*Loco de la sepultura deputato* (Im Zentrum der Capp. Gregoriana)

Der Grundriß ist eine unvollkommene Wiederholung des Michelangeloplanes von 1569. Dem Zeichner kommt es allein darauf an, die gegenwärtige und die geplante Aufstellung der „sepoltura“ aufzuzeigen. Beim Standort „di presente“ kann es sich nur um die Bildnisstatue Pauls III. handeln, die hier nach Michelangelos Willen als Einzelwerk stand (wofür die Bezeichnung „sepoltura“ gebräuchlich war). Nach dem Tode des Chefarchitekten von Neu-St. Peter wird die seit jeher geplante Errichtung des Farnese-Grabmals als freistehendes Denkmal in Angriff genommen, in das auch die Gebeine des Papstes überführt werden sollen. Der Wert des vorliegenden Blattes besteht darin, daß man bei der Platzsuche (u. a.?) an den Raum unter der nordöstlichen Nebenkuppel gedacht hat, in welchem jedoch Gregor XIII. seine Grabstätte zu haben wünschte. Durch die Angabe „... dove sta di presente la sepoltura“ ist die Vermutung von H. Siebenhüner (S. 265 und in Anm. 89a sowie S. 278), es handele sich in diesem Vorschlag bereits um das Grabmal für Gregor XIII., nicht aufrecht zu halten.

Die von Noach vorgeschlagene Datierung der Zeichnung „?1550“ ist zu früh (Burlington Magazine Bd. 98, 1956, S. 376f.). Ackerman setzt das Blatt „nach 1560“ an (Kat. Bd. S. 100 Nr. IV, j), und Siebenhüner sagt „im Jahre 1580“ (S. 243 Anm. 29). Die Datierung muß lauten: Nach 1564 (Tod Michelangelos) und vor 1574/75 (Aufstellung des Freigrabbaus vor der Capp. Gregoriana).

Z 5

Unbekannter, wohl römischer Zeichner von 1549  
 KATAFALK BEI DEN TRAUERFEIERLICHKEITEN  
 FÜR PAUL III.

Abb. 13

Feder, Lavierungen in Sepia. Das Blatt unregelmäßig beschnitten.

Rom, Bibl. Vaticana, Codex Ottoboni Lat. 3110, fol. 65

Das Stoffgehänge im unteren Teil der Zeichnung und die Leuchter mit brennenden Kerzen sprechen dafür, daß das Blatt den Aufbau über dem Sarg des Verstorbenen zeigt. Auf dem dreigeschossigen Katafalk die Sitzstatue des Papstes, unter der die Worte: PAULUS III PON. MAX eingetragen sind. Nach der sehr beschädigten Partie mit dem Bildwerk ist mit Vorsicht zu fragen, ob hier vielleicht das Modell der später in Bronze ausgeführten Statue Guglielmos gestanden hat (vgl. Abb. 1). Die Reliefs der beiden Sockelgeschosse jedenfalls zeigen Darstellungen, deren Themen der Frate del Piombo dann am Postament der einzeln aufgestellten Statue anbringen wollte; im unteren

Wandfeld: Der Fußkuß Karls V. am 5. 4. 1536 in Rom auf seiner Rückreise vom afrikanischen Kriegsschauplatz (Pastor V S. 205) – im Feld des Mittelgeschosses: Die Reise Pauls III. im Jahre 1538 nach Nizza zu den Friedensverhandlungen zwischen dem Kaiser und Franz I. (Pastor V S. 173). In seinem Brief vom 1. 5. 1553 schreibt Guglielmo dem Kardinal Alessandro: „... le due istorie sariano queste, una quando l'imperatore vienne baciare il piede alla felice memoria in Roma e l'altra quando la felice memoria andò a Marsiglia per accordare la pace“ (Dok. V, 3). Die Aeternisierung beider triumphalen Ereignisse muß dem Farnese-Papst recht am Herzen gelegen haben (vgl. die Grabchrift S. 316).

Auf die Zeichnung hat mich Rolf Kultzen aufmerksam gemacht, wofür ihm auch an dieser Stelle aufrichtig gedankt sei.

Z 6

Unbekannter Zeichner in der Werkstatt des Guglielmo della Porta. (Das gilt für die Überzeichnungen in Tinte. Ob die Vorzeichnungen in Bleistift von der Hand Guglielmos sind, kann infolge des Verlöschungsprozesses nicht mehr geklärt werden.)  
 GRABMAL FÜR PAUL III.

FREIGRABPROJEKT II (zwei Teile)

Abb. 15 a + b

Aufbewahrungsort unbekannt

a) DIE RÜCKSEITE DES GRABMALS

H. 137 mm, Br. 135 mm. Feder über Bleistift.

Beschriftung rechts oben: 28

Stempel der Smlg. John Talman

b) DIE SEITENANSICHT DES GRABMALS

H. 147 mm, Br. 137 mm. Feder über Bleistift.

Stempel der Smlg. John Talman

Beide Teile ehemals wohl ein Blatt, wie aus der Paginierungszahl auf a) zu schließen ist. Es kann aber nicht zum ersten oder zweiten Düsseldorfer Skizzenbuch gehört haben (vgl. Düsseldorf, Tabelle D und Konkordanz I u. II).

Die Reduktion der Grabmal-Höhe gegenüber dem Urprojekt, Abb. 1, deutet auf die Planung der zweiten Phase für das Freigrab. Es kann aber nicht die endgültige Lösung gezeigt sein, da noch die Skulpturen der „Jahreszeiten“ eingetragen und als „Verbesserungen“ zur Saturn-Maske der Vorderfront allseitig dekorative Maskenköpfe zwischen den Liegefiguren hinzugekommen sind.

Die Blätter waren „um 1928“ im Londoner Kunsthandel, wo sie Kurt Cassirer, Berlin, entdeckte und den Zusammenhang mit dem Farnese-Grabmal erkannte. Er machte Christian Hülsen Mitteilung von seinem Fund, der die Zeichnungen vielleicht erworben hat (mündliche Angabe von Frida Schottmüller). Hülsen veröffentlichte sie in seiner italienischen Ausgabe der „Papstgräber“ von Gregorovius (Le tombe dei Papi, Ed. ital. riveduta e ampliata da Christian Hülsen, Rom 1932, tav. LXIV). Der von ihm angegebene Aufbewahrungsort – London, Victoria u. Albert Museum – ist jedoch unrichtig und der Sammlerstempel ist nicht der der Dyce Coll., sondern der von John Talman († 1727). Die Seitenansicht des Monumentes hat dann im Jahre 1957 Montini mit der unrichtigen Provenienzanzeige in seinen „Tombe dei Papi“ auf S. 320 nochmals publiziert. H. Siebenhüner hat den Irrtum berichtigt (S. 238 u. Taf. 3). 1965 tauchten die Blätter zum zweiten Male auf; sie wurden bei So-

theby, London an einen Unbekannten versteigert (Auktion Nov. 1965 Kat. Nr. 91).

Auf den Versoseiten der beiden Zeichnungen stehen bisher nicht bekannt gewordene eigenhändige Federzeichnungen des Frate del Piombo: Eine Halbfigurengruppe mit Christus, Gott-Vater und Maria auf einem flachen Sockel aus Wolkenballen. Beim Heraustrennen aus dem ehemaligen Skizzenbuchbestand und dem Zerschneiden des Blattes mit Rücksicht auf die Kompositionen der Vorderseite ist die Dreiergruppe stark beschnitten worden: Auf der Rückseite von a) befinden sich die Köpfe von Christus, Gott-Vater und Maria, die unterhalb der Kinnpartien abgeschnitten sind; auf der Rückseite von b) das Gesamt der Dreifigurengruppe, von der Christus weggeschnitten ist, sowie eine Variante von Christus und Gott-Vater, von der Maria und Wolkensockel fehlen.

Z 7

GRABMAL FÜR PAUL III. IN DER NISCHE  
DES KUPPELPFEILERS

Abb. 17

PROBE FÜR DIE AUFSTELLUNG

H. 545 mm, Br. 340 mm. Die Giebelpartie ist auf angesetztes Papier gezeichnet. Feder, Lavierungen in Sepia über einem vorgezeichneten, dünnlinigen Architekturaufriß.

London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 8941. Stempel der Smlg. John Talman.

Auf der Montierung: *L. Sormani* (Schrift 18. Jahrhundert?)

Die Eintragungen der Skulpturen in den Architekturaufriß entsprechen in den Maßen nicht in allen Teilen dem Werk des Guglielmo. Die „Liegenden“ sind annähernd maßstabgerecht der Architektur; die Bildnisstatue dagegen ist bedeutend überdimensioniert gezeichnet. Der Marmorbalken mit den Farnese-Lilien ist noch nicht zwischen Bronzesockel (*Solis-Tumba*) und Bronzestatue eingeschoben, und die ovale Namenskartusche hat nicht das Flügelpaar, das für die *Imago-temporis*-Sinngebung so wesentlich ist. Solche Abweichungen verraten, daß die Zeichnung – im Gegensatz zu Z 8, Abb. 18 – das Umstellungsvorhaben in statu nascendi wiedergibt.

Die Datierung des Blattes ist zwischen 1585 (Tod Gregor XIII.) und 1588 (verbürgte Neuaufstellung des Monumentes) anzusetzen. Daß „*Justitia*“ noch ohne das 1593 geschaffene Metallkleid gezeichnet ist, unterstützt die zeitliche Ansetzung vor der folgenden Z-Nummer.

Erwähnt bei Brauer-Wittkower (mit der falschen Angabe: „*Dyce Coll.*“), S. 23 u. Anm. 5. / Chr. Hülsen: *Le tombe dei Papi* (ital. Edition der Gregoroviusschen Papstgräber), Rom 1932 m. Abb. / H. Siebenhüner, S. 266 u. Abb. 19. Er hält die Zeichnung für die Wiedergabe der erfolgten Aufstellung.

Z 8

Anonymus um 1600  
GRABMAL FÜR PAUL III. IN DER NISCHE  
DES KUPPELPFEILERS

Abb. 18

DURCHGEFÜHRTE AUFSTELLUNG

H. 418 mm, Br. 270 mm. Feder.

Wien, Albertina, Inv. Nr.: Rom 777

Daß hier die durchgeführte Aufstellung des Farnese-Grabmals in der Nische des Kuppelpfeilers gezeichnet ist, beweist einmal die durchgehend maßstabgerechte Aufnahme aller Teile des Monumentes, zum anderen die Dekorationen, mit denen die Wandung und Wölbung der Nische belegt sind. Teodoro della Porta führt in seiner im Oktober 1602 der Casa Farnese überreichten Kostenaufstellung dieses Beiwerk mit den Worten auf: „*Vi è l'arme del Pontifice e marmi diversi posti doppo che l'opera è stata condotta in San Pietro al loco che hora si trova ... come anche li stucchi dorati nella nicchia ...*“ (Dok. XXVI, 12). Jetzt ist in der Zeichnung auch der eingeschobene Marmorbalken mit den Farnese-Lilien vorhanden, und „*Justitia*“ hat ihre im Jahre 1593 geschaffene Gewandhülle.

Für den Hinweis auf die Zeichnung habe ich Frau Dr. H. Giess, Rom, sehr zu danken.

Z 9

Guglielmo della Porta. Eigenhändig  
ZWEI HERMEN FÜR DAS GRABMAL PAULS III.

URPROJEKT MIT 8 HERMEN

Abb. 21

Feder über Stift-Vorzeichnung.

Mit Z Nr. 2 auf einem Blatt, Rückseite!

Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Codex Berolinensis fol. 79r

Datierung und Bemerkungen bei Z 1

Z 10

Michelangelo Buonarroti. Eigenhändig.

HERME VOR PILASTER MIT

ANSCHLIESSENDEM WANDFELD

Abb. 22

H. 203 mm, Br. 274 mm. Ausschnitt. Flüchtige Feder.

Florenz, Casa Buonarroti, Inv. Nr. 44 A

Die Skizze „kann nur, wie bereits Frey vermutet hat und auch Tolnay glaubt, zum Untergeschoß des Juliusgrabes (Projekt von 1516) gehören, was schon aus der Existenz der Herme deutlich wird, da über dem Kopf derselben statt des Architravs direkt das Gesims aufliegt, ist dieser Entwurf auf keines der älteren Projekte zu beziehen“ (L. DUSSLER, *Die Zeichnungen Michelangelos*, 1959, Nr. 86,6 auf S. 72). Guglielmo della Porta hat in seiner frühen Zeichnung des Farnese-Grabmals die Herme unter den Architrav und das Gesims gestellt, was dafür sprechen mag, daß er bei seinem zuerst guten Verhältnis zu Michelangelo auch Blätter der älteren Projekte fürs Juliusgrab beim Meister studieren konnte.

Charles de Tolnay, Florenz, habe ich bestens für die liebenswürdige Überlassung des Zeichnungsausschnittes zu danken.

Z 11

André Jean Lebrun?

JUSTITIA-AEQUITAS, SATURN UND

PRUDENTIA-VERITAS AM GRABMAL PAULS III.

Abb. 31

H. 323 mm, Br. 180 mm. Rötél.

Warschau, Nationalmuseum, Inv. Nr. 7564

Beschriftung auf der Rückseite des Blattes: *de Lebrun sculpteur*. Die Statuen sind im Gegensinn gezeichnet, vermutlich als Vorlage für einen Stich. Obschon die Aufstellung in der Apsis – also nach 1628 – gegeben ist, trägt „Justitia“ nicht das in den Jahren 1593/95 gearbeitete Metallgewand des Teodoro della Porta. (Es konnte später noch für interessierte Kunstfreunde – gegen eine *mancia*? – abgeschraubt werden; Steinmann S. 21, Anm. 2.)

Darius Kaczmarzyk, Warschau, dem ich für die Überlassung der Abbildungsvorlage und seiner Ausführungen zu Dank verpflichtet bin, hat das Blatt „Teodoro della Porta?“ zugeschrieben (Deux sculptures, S. 394 ff.), aber die Handschrift Teodoros ist kleinlich-ängstlich und ganz unmalerisch (s. Düsseldorf, Kat. Nr. 196 u. 239). Die der Rötélzeichnung macht eine Datierung ins 18. Jahrhundert notwendig, so daß die alte Zuschreibung an André Jean Lebrun a priori nicht von der Hand zu weisen ist.

Lebrun war von 1759 bis 1767 in Rom, und in der gleichen Zeit besuchte die Prinzessin Helene Radziwill die Ewige Stadt. Sie erwarb dort (auf eigene Bestellung?) einen Bronzeabguß von Guglielmos Saturn-Maske vom Paulsgrabmal, den sie als Wasserspeier im Park ihres Warschauer Palais aufstellen ließ, vgl. S. 303 ff. Ist die vorliegende Zeichnung auch im Auftrag der Prinzessin – gleichsam als Memento an das Vorbild – entstanden? Sie ist aus Warschauer Privatbesitz ins Museum gekommen. Und Lebrun ging im Jahre 1767 aus Rom für einige Zeit nach Warschau!

## Z 12

Anonymus nach 1628

DIE ECKLÖSUNG AM GRABGEHÄUSE, PRUDENTIA-VERITAS,  
DIE PAPSTSTATUE MIT IHRER BASISZONE

AUFSTELLUNG IN DER TRIBUNA-APSIS

Abb. 37

H. 266 mm, Br. 416 mm. Feder und Tusche, weiß gehöht, blaugrünes Papier.

München, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. 21047

*Handzeichnungen alter Meister*, München 1887, Bl. 76 / E. Steinmann, S. 13 Anm. 1, Absatz 2.

## Z 13

DIE VERNUNFT LEUCHTET IM KAMPF GEGEN DIE  
MENSCHLICHEN LEIDENSCHAFTEN

Abb. 38

Stich. Exemplar der Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 666

Nicolo Béatrizet nach einer Zeichnung des Baccio Bandinelli

Beschriftungen: BACCIUS / BRANDIN<sup>1</sup> / INVEN // .ANT  
SALAMNC EXCUDEB · ROMA · 1545 · //  
NB (legiert) F.

EN RATIO DIA EN HOMINUM AERUM-  
NOSA CUPIDO / ARBITRIO PUGNANT  
MENS GENEROSA TUO // TU VERO  
HINC LUCEM FACTIS PRETENDIS HO-

1 Seit etwa 1530 nennt er sich Bandinelli (Vasari VI, 133 Anm. 2).

NESTIS / ILLING OBSCURA NUBE PRO-  
FANA TEGIS // SI VINCIT RATIO CUM  
SOLE MICABIT IN ASTRIS / SI VENUS IN  
TERRIS GLORIA FUMUS ERIT // DISCI-  
TE MORTALES TAM PRESTANT NUBI-  
BUS ASTRA / QUAM RATIO IGNAVIS  
SANCTA CUPIDINIBUS

(Hier ist die göttliche Vernunft und dort die Kummer-bringenden Leidenschaften der Menschen. Sie liegen im Kampf miteinander. Edle Denkkraft verlangt eine Entscheidung, [denn] in Wahrheit bist du es, der dieses Licht mit vorgefaßten, alten Fakten verhüllt wie mit dunkler, unheilbringender Wolke. Wenn Ratio siegt, wird sie leuchten unter der Sonne am Himmel der Sterne. Wenn Liebe zum Irdischen siegt, wird Ruhm wie Rauch vergehen. Lernt es, ihr Sterblichen. So wie die Sterne über den Wolken stehen, so steht die Vernunft über den Leidenschaften der Schlafen.)

Guglielmo della Porta muß diesen Stich gekannt haben. In seiner Marsyas-Plakette (Gramberg, *Mythologische Reliefs*, Abb. 9) erinnert die Gruppe des sitzenden Apoll mit den hinter ihm stehenden Merkur und Herkules an die Komposition der Göttergruppe des sitzenden Zeus mit den hinter ihm stehenden Gestalten Merkurs, Herkules und Chronos in der linken Bildhälfte des vorliegenden Blattes.

## Z 14

Guglielmo della Porta, Werkstatt-Zeichnung

GRABMAL FÜR DEN BISCHOF FRANCESCO DE SOLIS Abb. 88

H. 260 mm, Br. 420 mm. Feder. Am rechten Bildrand etwas beschnitten.

Turin, Bibl. Reale, Inv. Nr. D C 15672

Beschriftung: *Di longe[zza] palmy 14 di large[zza] palmy 10: de  
alto palmy 9*

Rechts unten von anderer Hand: *Gadi*

Sammlungsstempel: Kreuz von Savoyen, darüber Krone.

Nicht eigenhändig. Das Blatt ist Bestandsaufnahme des fertigen Bronzewerkes und wahrscheinlich als gleichsam dokumentarischer Beleg gedacht.

Datierung: Zwischen 1545 (Der Bischof starb im Mai 1545) und 1554 (Vermutliche Absendung der Liegestatue nach Spanien). „Gadi“ ist der Name des Florentiner Sammlers Nicolo Gaddi, der auch andere Zeichnungen vom Frate del Piombo besaß. (Siehe Düsseldorf Kat. Nr. 191 u. 192 sowie Textbd. S. 99 r.)

In der Turiner Sammlung wurde die Zeichnung bis vor kurzem ohne den Hinweis auf das Solis-Grabmal als Arbeit des Giorgio Vasari geführt. Basierend auf einer kurzen Notiz (Gramberg, *Zeitschrift f. Kunstgesch.* Bd. VI, 1937, S. 48 Anm. 5) wurde sie dann als Arbeit Guglielmos veröffentlicht ohne nähere Angaben oder Begründungen (ALDO BERTINI, *I disegni Italiani della Biblioteca Reale di Torino*, 1958, Kat. Nr. 137).

Die Kenntnis dieses wichtigen Blattes habe ich der kollegialen Verbundenheit von U. Middeldorf, Florenz, zu verdanken (brfl. Mitteilg. Sept. 1936).

Giovannantonio Dosio

SARKOPHAG UND FUSSTÜCK DES WANDGRABMALS FÜR  
LUIS DE TORRES D. ÄLT. IN DER KATHEDRALE ZU MALAGA,  
CAPP. DI S. FRANCISCO Abb. 93

Flüchtige Feder über Vorzeichnung der architektonischen  
Grundform in Bleistift.

Stempel d. Smlg. Campori

Modena, Bibl. Estense, Codex Campori fol. 134v und 135r.,  
Inv. Nr. Codex Campori YZ 2,2

Die über zwei Seiten des Skizzenbuches angelegte Zeichnung  
läßt durch die Spontaneität der mit Feder niedergeschriebenen  
Partien über den vorgegebenen Grundlinien darauf schließen,  
daß hier ein Entwurf und nicht eine der vielen von Dosio be-  
kannten Nachzeichnungen vorliegt. Der Auftrag für den Sarko-  
phag und das Fußstück des Wandgrabes, welches der jüngere L.  
de Torres errichten ließ, ist höchst wahrscheinlich an Guglielmo  
della Porta ergangen, den Schöpfer der einstmals für Francesco  
de Solis gearbeiteten Bronzestatue (vgl. Exkurs A). Vermutlich  
der eigenen Altersmüdigkeit wegen wird der Frate del Piombo  
den z. Zt. anwesenden Dosio zur Durchführung des Auftrages  
herangezogen haben, wie die vorliegende Zeichnung erweist.

Datierung: Um 1574. In diesem Jahr erwarb die Familie de  
Torres das Patronat der Franziskus-Kapelle, und  
im Mai 1574 war nachweislich Dosio bei Guglielmo  
della Porta in Rom (Düsseldorf, Kat. Nr. 191 u.  
192).

E. LUPORINI, Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio,  
in: *Critica d'arte* IV, 1957, S. 442ff.

## Z 16

Gian Lorenzo Bernini

ENTWURF FÜR DAS GRABMAL URBANS VIII.

Abb. 20a

H. 534 mm, Br. 319 mm. Feder, Kreide und Lavierungen über  
geritztem Lineament der Architekturpartien. Papier bräunlich.  
Die Giebelzone ist angestückt.

Windsor Castle, Inv. Nr. 5602

Datierung: 1627/28 – also gleichzeitig mit der Umsetzung des  
Farnese-Grabmals in die Apsisnische.

A. BLUNT und H. L. COOKE, *The Roman Drawings of the XVII  
and XVIII centuries ... at Windsor Castle*, 1960, 23 Nr. 33 / H.  
THELEN, *Francesco Borromini, die Handzeichnungen*, Graz  
1967, Nr. 36 / Ausführliche Beschreibung und Analyse bei H.  
Kauffmann, Bernini, S. 113/114 / Vgl. hier Anm. 57.

## MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

- |                      |  |  |
|----------------------|--|--|
| Ackerman             | J. G. ACKERMAN, <i>The Architecture of Michelangelo</i> , Text- u. Katbd., London 1961                           | delle R.R. <i>Deputazioni di Storia patria per le Provincie dell'Emilia</i> , Sez. Modena, III, 1, 1878  |
| Alpharaneus          | TIBERII ALPHARANI, <i>De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura</i> (1582), ed. M. Cerrati, Rom 1914 | A. BERTOLOTI, <i>Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Ricerche e studi negli Archivi Romani</i> , 2 Bde., Mailand 1881                                     |
| Aristoteles, Ethik   | ARISTOTELES, <i>Die Nikomachische Ethik</i> , Übersetzung Olaf Gigon, Zürich-Stuttgart, 2. Aufl., 1967           | J. BONANNI, <i>Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia</i> , Rom 1715, cap. XIV  |
| Aristoteles, Politik | ARISTOTELES, <i>Politik</i> , Übersetzung Olaf Gigon, Zürich-Stuttgart, 2. Aufl. 1971                            | A. BORZELLI, <i>Il capolavoro di Guglielmo della Porta</i> , Neapel 1920   |
| Augustinus           | AURELIUS AUGUSTINUS, <i>Bekenntnisse</i> , Übersetzung W. Thimme, Zürich-Stuttgart 1950                          | H. BRAUER/R. WITTKOWER, <i>Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini</i> , Text- u. Tafelbd., Römische Forschungen d. Bibl. Hertziana, IX/X, Leipzig 1931 (Nachdruck 1969) |
| Bertolotti, Speserie | A. BERTOLOTI, Speserie segrete e pubbliche di Papa Paolo III., in: <i>Atti e Memorie</i>                         |  |

Cadier	L. CADIER, Le tombeau du Pape Paul III. Farnèse, in: <i>Mélanges d'Archéologie et d'Histoire</i> , École française du Rome, Bd. IX, 1889	Gramberg, Römische Porträtbüsten	W. GRAMBERG, Bespr. von: A. Grisebach, Römische Porträtbüsten der Gegenreformation, in: <i>ZKg</i> 6, 1937, S. 48 f.
Canones et Decreta	<i>Canones et Decreta sacrosancti et oecumenici Concilii Tridentini sub Paulo III., Julio III. et Pio IV. ... cum additamentis et indicibus</i> , Lat.-Dt. Ausg. Regensburg 1910	Gramberg, Bronzebüste	W. GRAMBERG, Die Hamburger Bronzebüste Pauls III. Farnèse von Guglielmo della Porta, in: <i>Festschr. f. Erich Meyer</i> , Hamburg 1957, S. 160 ff.
Caro	A. CARO, <i>Lettere Familiari</i> , ed. critica con introduzione e note di Aulo Greco, 3 Bde. Florenz 1957, 1959, 1961	Gramberg, Ovid – Metamorphosen	W. GRAMBERG, Guglielmo della Porta, Coppe Fiammingo und Antonio Gentile da Faenza. Bemerkungen zu sechs Bronzereiefs aus Ovids Metamorphosen im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, in: <i>Jahrb. d. Hamburger Kunstsammlungen</i> 5, 1960, S. 31 ff.
Cartari	V. CARTARI, <i>Imagini delli Dei de gl'Antichi</i> , Venedig 1556. Zitiert nach der bebilderten Ausgabe von 1647 (Nachdruck Graz 1963)	Gramberg, Düsseldorf	W. GRAMBERG, <i>Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta</i> , Text- u. 2 Tafelbde., Berlin 1964
Cerrati	s. Alpharanus	Gramberg, Propheten	W. GRAMBERG, Guglielmos verlorene Prophetenstatuen für San Pietro in Vaticano, in: <i>Festschr. f. Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag</i> , Berlin 1965, S. 79 ff.
Ciaconius	A. CIACONIUS. <i>Vitae et res gestae Pontificum Romanorum ...</i> , Rom 1677	Gramberg, Mytholog. Reliefs	W. GRAMBERG, Vier Zeichnungen des Guglielmo della Porta zu seiner Serie mythologischer Reliefs, in: <i>Jahrb. d. Hamburger Kunstsammlungen</i> 13, 1968. S. 69 ff.
Clausse	G. CLAUSSE, <i>Les Farnèses peints par Titien</i> , Roma 1905	Gramberg, Magalotti	W. GRAMBERG, Die Liegestatue des Gregorio Magalotti – ein römisches Frühwerk des Guglielmo della Porta, in: <i>Jahrb. d. Hamburger Kunstsammlungen</i> 17, 1972, S. 43 ff.
Codex Berolinensis	s. Hülsen	Greco	s. Caro
Concilium Tridentinum	s. Canones et Decreta	Grimaldi	G. GRIMALDI, <i>Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano</i> (Cod. Barb. lat. 2733), ed. Reto Niggli, Rom 1972
Düsseldorf	s. Gramberg, Düsseldorf	Gronau	G. GRONAU, Über zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie, in: <i>JbPrKs</i> 39, 1918, S. 171–200
Egger	s. Hülsen u. Egger	Gualandi, Memorie	M. GUALANDI, <i>Memorie originali Italiane riguardanti le Belle Arti</i> , Serie VI, Bologna, 1845, S. 123 ff.
Escher	K. ESCHER, Zur Geschichte des Grabmals Pauls III. in St. Peter in Rom, in: <i>Rep. f. Kunstw.</i> 32, 1909, S. 302 ff.	Gualandi, Nuova Raccolta	M. GUALANDI, <i>Nuova raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura</i> , 3 Bde., Bologna 1844 (Nachdruck 1975)
Forcella	V. FORCELLA, <i>Iscrizioni delle chiese ed altri edificii di Roma</i> , Rom 1875	Gyraldus	LILII GREGORII GYRALDI FERRARENSIS <i>Opera Omnia</i> , duobus tomis distincta, Lyon 1696. Bd. I: Complectentia Historiam de Deis, gentium, Musis et Hercule – Sepulcralia et varios sepelegendi ritus. Bd. II: Historiam poetarum Graecorum ac Latinorum Aenigmatum – Antiquorum et Pythagorae symbolorum interpretationem – Libellum de annis, mensibus et diebus.
Forcella, Tornei	V. FORCELLA, <i>Tornei e giostre, ingressi trionfali e feste carnevalesche in Roma sotto Paolo III.</i> , Roma 1885 (Nachdruck Bologna 1971)		
Gaye	G. GAYE, <i>Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI</i> , Florenz 1839–40 (Nachdruck Turin 1961)		
Gibellino-Krasceninnicowa	M. GIBELLINO-KRASCENINNICOWA, <i>Guglielmo della Porta, scultore del Papa Paolo III Farnese</i> , Rom 1944		
Gigon	s. Aristoteles		
Giovannoni	G. GIOVANNONI, <i>Antonio da Sangallo il Giovane</i> , Text- u. Bildbd. o. J., Rom 1959		
Gramberg, De Levis	W. GRAMBERG, Der Veroneser Bildhauer Giuseppe de Levis und Guglielmo della Porta, in: <i>Jahrb. d. Kunsthist. Smlgen in Wien</i> , N.F., 11, 1937, S. 179 ff.		

	Calendarium Romanum et Graecum – Ipsi- us auctoris poemata et alia Philologica.	Pollak, Akten	O. POLLAK, Ausgewählte Akten zur Ge- schichte der römischen Peterskirche, in: <i>JbPrKs</i> 36, 1915, Beiheft
Hülsen-Egger	CH. HÜLSEN u. H. EGGER, <i>Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heems- kerck im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin</i> , Bd. 1, Berlin 1913, Bd. 2, Berlin 1916	Pollak, Kunsttätigkeit	O. POLLAK, <i>Die Kunsttätigkeit unter Ur- ban VIII.</i> , Bd. II: Die Peterskirche in Rom, Wien 1931
Hülsen	CH. HÜLSEN, <i>Das Skizzenbuch des Gio- vannantonio Dosio im Staatl. Kupferstich- kabinett zu Berlin</i> , Berlin 1933	Ripa	C. RIPA, <i>Iconologia ovvero descrizione di di- verse imagini cavate dall'antichità e di pro- pria inventione</i> , 1593
Kaczmarzyk, Porträt	D. KACZMARZYK, Portrait du Paul III. Far- nèse, un bozzetto di Guglielmo della Porta, in: <i>Bulletin du Musée National de Varsovie</i> , II, 1961, S. 85 ff.	Schreyvogel	F. Schreyvogel (Übersetz.) s. Thomas v. Aquino
Kaczmarzyk, Deux sculptures	D. KACZMARZYK, Deux sculptures de Gu- glielmo della Porta et un dessin de son fils Teodoro della Porta au Musée National de Varsovie, in: <i>Bulletin du Musée ...</i> , V, 1964, S. 94 ff.	Sedlmayr	H. SEDLMAYR, Der Bilderkreis von Neu- St. Peter, in: <i>Epochen und Werke</i> , II, Wien 1960, S. 7–44
Kauffmann, Tabernakel	H. KAUFFMANN, Berninis Tabernakel, in: <i>Münchner Jahrb. d. Bild. Künste</i> , 3. Folge, VI, 1955, S. 222 ff.	Seznec	J. SEZNEC, <i>The Survival of the Pagan Gods</i> , New York 1961
Kauffmann, Bernini	H. KAUFFMANN, <i>Giovanni Lorenzo Bernini, die figürlichen Kompositionen</i> , Berlin 1970	Siebenhüner	H. SIEBENHÜNER, Umrisse zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547–1606), in: <i>Fest- schrift f. Hans Sedlmayr</i> , München 1962, S. 229 ff.
Lanciani	R. LANCIANI, <i>Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di anti- chità</i> , 4 Bde., Rom 1902–1912	Steinmann	E. STEINMANN, <i>Das Grabmal Pauls III. in St. Peter in Rom</i> , Privatdruck, Rom u. Leipzig 1912
Molajoli	B. MOLAJOLI, <i>Notizie su Capodimonte</i> , Catalogo, 3. Aufl., Neapel 1958	Thode	H. THODE, Michelangelos Mitarbeit an Guglielmo della Portas Modell für das Grabmal Paul III. 1551, in: MICHEL- ANGELO, KRITISCHE UNTERSUCHUNGEN, II, Berlin 1908, S. 235–238
Montini	U. MONTINI, <i>Le tombe dei Papi</i> , Rom 1957	Thomas von Aquin, Compendium	TH. v. AQUIN, <i>Compendium theologiae</i> , Lateinisch-deutsche Ausg. 1963, übersetzt v. H. L. Fähr
Niggel	s. Grimaldi	Thomas von Aquin, Regimine	TH. v. AQUIN, <i>De regimine principum</i> , Übersetzung v. F. Schreyvogel mit Nach- wort v. U. Matz, Stuttgart 1971 (Reclams Univ. Bibl. Nr. 9326)
Noach	A. NOACH, The Tomb of Paul III. and a point of Vasari, in: <i>BurlMag</i> XCVIII, 1956, S. 376–379	Tridentiner Konzil	s. Canones et Decreta
Orbaan, Abbruch	J. A. F. ORBAAN, Der Abbruch Alt-St. Pe- ters 1605–1615, in: <i>JbPrKs</i> 39, 1918, Beiheft 1919	Vasari	G. VASARI, <i>Le Vite de' più eccellenti pittori ... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi</i> , Florenz 1906 (Vasari 1568. Die 1. Ausg. der Viten 1550)
Orbaan, Documenti	J. A. F. ORBAAN, <i>Documenti sul Barocco</i> , Roma 1920	Wind	E. WIND, Platonic Justice designed by Raphael, in: <i>Journal of the Warburg- Courtauld Inst.</i> , I, 1937/38
Panofsky, Studies	E. PANOFSKY, <i>Studies in Iconology, Huma- nistic Themes in the Art of the Renaissance</i> , New York 1962	Wittkower	R. WITTKOWER, <i>Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque</i> , London 1955
Panofsky, Tomb Sculpture	E. PANOFSKY, <i>Tomb Sculpture</i> , New York 1964		
Pastor	L. v. PASTOR, <i>Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters</i> , 10./11. Aufl., Freiburg 1931–1933		

*Abbildungsnachweis:* Berlin, Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz Kupferstichkabinett: 1, 21; Berlin, Gebr. Mann-Verlag: 4, 5, 6, 14, 25, 30, 63; Budapest, Museum d. schönen Künste: 90; Florenz, Casa Buonarrotti: 22; Hamburg, Frd. Hewicker †: 23; Hamburg, Kunsthalle: 11 a (*Foto-Nr. 2415*), 38; Hamburg, Kunsthist. Institut d. Universität: 8; Hamburg, Museum f. Kunst und Gewerbe: 65, 66; London, Victoria and Albert-Museum: 17; Malaga, Photoatelier Molina: 92; München, Staatl. Münzsmg.: 16; Neapel, Museo Nazionale: 71 a, b, 97; Oxford, Ashmolean-Museum: 94; Rom, Alinari: 69; Rom, Anderson: 19, 20 (197), 24, 40 (24420), 43 (24421), 48 (20603), 52 (20598), 53 (20599), 64 (20596), 67 (23163), 68 (20597). Rom, Bibliotheca Hertziana: 26 (18629), 27 (18626), 28 (18643), 29 (18631), 32 (18630), 33 (18627), 34 (18625), 35 (645?), 36 (18628), 41 (17475), 42 (17477), 45 (17476), 46

(17479), 47 (o. Nr.), 50 (o. Nr.), 54 (18651), 55 (18652), 56 (18649), 57 (18650), 70 (18633), 72 (18640), 73 (18644), 74 (18648), 75 (18642), 76 (18646), 77 (18641), 78 (18635), 79 (18639), 80 (18637), 82 (18655), 83 (18654), 84 (18647), 85 (18638), 86 (18632), 87 (18653), 93 (o. Nr.). Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe: 10 (*Serie F nr. 14019*); Rom, Biblioteca Vaticana: 13; Rom, Musei Vaticani: 39 (*Arch. fotografico nr. XXIV-19-14*), 96 a, b (*Arch. fotografico nr. XXII-8-39 und XXII-9-36*); Turin, Augusto Pedrini: 88; Warschau, National-Museum: 31; Washington, National Gallery of Art: 58, 95; Wien, Albertina: 18. Außerdem wurden in Hamburg die Vorlagen für folgende Abbildungen angefertigt: 2, 3 (*Photo-Atelier Jens Rheinländer*); 7 (*Photo-Montage Hellmuth Struckmeyer*); 58, 59, 60 (*nach E. Steinmann Taf. V und VII*). 59, 60, 61, 62.