

GOLO MAURER

## ÜBERLEGUNGEN ZU MICHELANGELOS PORTA PIA

*Für Christof Thoenes*

Der folgende Beitrag ist die überarbeitete und erweiterte Version eines Vortrags, den ich am 6. November 2004 auf dem von der Bibliotheca Hertziana im Österreichischen Kulturinstitut und in der British School at Rome veranstalteten Studientag »Michelangelos Römische Architekturen« gehalten habe (siehe auch die Beiträge von Claudia Echinger-Maurach und Christof Thoenes in diesem Band). Als Organisator der Tagung habe ich Vielen zu danken, allen voran der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, der damaligen geschäftsführenden Direktorin Elisabeth Kieven, dem Direktor des Österreichischen Kulturinstituts Richard Bösel

sowie der British School at Rome. Ohne die Unterstützung dieser Institute wäre der Studientag nicht möglich gewesen. Für wichtige Anregungen danke ich Melchior Frommel und Martin Raspe, für die Redaktionsarbeit Julian Kliemann.

Das Manuskript wurde im Frühjahr 2006 abgeschlossen. Spätere Literatur konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Hingewiesen sei lediglich auf die Darstellung von Christof Thoenes in: Frank Zöllner, Christof Thoenes und Thomas Pöpper, *Michelangelo 1475–1564: Das vollständige Werk*, Köln 2007, S. 375f. und 488f.





## I.

In seinem *Cicerone* von 1855 kommt Jacob Burckhardt – immerhin im Kapitel zur »Hochrenaissance« – auch auf die Porta Pia (Abb.1) zu sprechen: »Ein verrufenes Gebäude, scheinbar reine Kaprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen. Diese Fenster, diese starkschattigen Torgiebel usw. geben mit den Hauptlinien zusammen ein Ganzes, das man auf den ersten Blick nur einem großen, wenn auch verirrtten Künstler zutrauen wird. Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast als Notwendigkeit erscheint.«<sup>1</sup> Burckhardt war vor allem davon irritiert, daß ihn dieses nach klassizistischen Kriterien eigentlich unmögliche Gebilde trotz allem faszinierte und er am Ende seines sehr harsch formulierten Urteils nicht anders konnte, als in einer Kapitulation vor dem ›Großen‹ seine ästhetischen Grundüberzeugungen zu relativieren. Heute, wo sich eher das Gesetzmäßige vor dem Ausnahmehaften rechtfertigen muß, ist es nicht einfach, die Bedeutung und den Wagemut von Burckhardts Urteil zu erfassen. Er mußte hierfür einen langen Weg zurücklegen, auf welchem ihn sein nicht immer angemessen gewürdigter Kunstinstinkt nur selten im Stich gelassen hat. Vor seinem Zugeständnis, daß an der Porta Pia bei allem Unbehagen eigentlich nichts verändert, geschweige denn verbessert werden könnte, stehen fast zweihundert Jahre klassizistischer Michelangelo-Kritik, die mit zunehmender Aggressivität und Polemik die Porta Pia schrittweise in den Zustand gelehrter Verrufenheit brachte. Hatten französische Kritiker wie der Architekt

Augustin Charles d'Aviler (1691) und der Naturgelehrte Joseph Jérôme de Lalande (1769), die Michelangelos Kreationen ihre generelle Wertschätzung durchaus nicht versagten, daran lediglich einige geschmackliche Fehlgriffe zu bemängeln,<sup>2</sup> so hielt Francesco Milizia (1787) den Divino für den großen Verderber guter Architektur schlechthin: »Rundbogen. Vorspringende Pilaster um einen absurd gestalteten Giebel zu stützen. Wenn der Abschluß in der Mitte vollendet worden wäre, würde er ungebührlich hoch erscheinen. Fenster mit Konsolen: keine Konsolen eigentlich, sondern Balken aus Travertin, um weitere gewaltige Giebel zu tragen. Wieder andere Fenster rundbogig gerahmt, doppelt bekrönt mit Voluten und Zangen. Und was sollen diese riesigen Teller, geschmückt mit diesen riesigen Bändern, die, man weiß es nicht, in Tropfen oder in Schleifen enden? Sie werden als schlechter Scherz gegen jenen guten Papst gedeutet, der dieses Tor hat bauen lassen.<sup>3</sup> Und der Mascherone am Schlußstein, steht er etwa in Verbindung mit dem Architekten dieses Tores?<sup>4</sup> Wie auch immer... In der Architektur war jener göttliche Toskaner völlig widersinnig. Ein enormes wie zügelloses Talent, voll an großen Ideen und an allen seltsamen Launen. In Rom muß er als Schuldiger gelten für verdorbene Architektur, schuldig um so mehr, als diese damals wiedererstehende und noch schwache Kunst, anstatt von einem so hohen Genie mehr Kraft zu empfangen, nichts anderes erhielt als Mißhandlungen und Verschlimmerung. [...] Seine Anhänger waren ohne Zahl: Nichts ist bequemer, als sich der Laune hinzugeben. Sobald aber das Volk über etwas zu plappern hat, das als schön gilt, wird es als Erfindung des Michelangelo bezeichnet.«<sup>5</sup>

<sup>1</sup> BURCKHARDT 1884, Bd.2.1, S.251f.

<sup>2</sup> »La fermature est à pans et un peu trop surbaissée. Cette platte-bande en trois parties, quoique d'un mauvais goust, a été imitée au Chateau de Chilly [...]«, D'AVILER 1691, Bd.1, S.270; vgl. VASARI/BAROCCHI 1962, Bd.4, S.1761; »[...] c'est une architecture bizarre et mal assortie; il n'y a aucun membre d'architecture qui ne soit tronqué«, LALANDE 1769, Bd.3, S.391; vgl. VASARI/BAROCCHI 1962, Bd.4, S.1761.

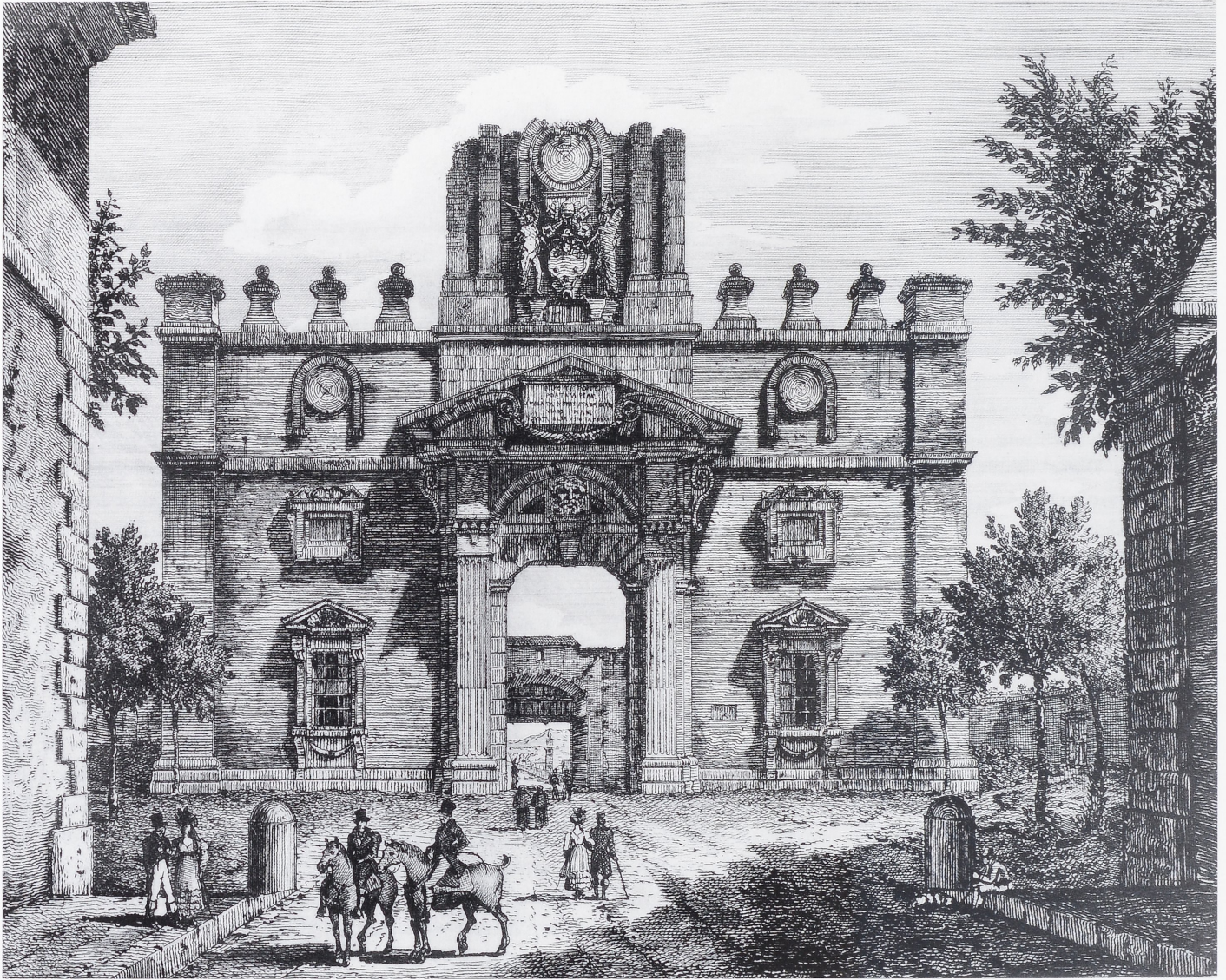
<sup>3</sup> Milizia meint die von einer eigenartigen Stola umhängten, schüsselförmigen Tondi über den kleinen Fensternischen, die im Volksmund in böserartiger Anspielung auf die Herkunft Papst Pius IV. aus einer Barbiersfamilie gelegentlich als Handtuch und Scherbecken gedeutet wurden.

<sup>4</sup> Der Mascherone wurde gerne als Selbstbildnis Michelangelos gedeutet.

<sup>5</sup> »Archivolto centinato. Pilastrì proietti per sostenere un frontespizio de' più spropositati. Se il finale nel mezzo fosse terminato, comparirebbe

estremamente alto. Finestre con mensole: non mensole, ma travi di travertini per reggere altri frontespizi mastini. Altre finestre incorniciate a centina, e frontespiziate doppiamente a volute e a tenaglie. E che cosa sono que' piattoni ornati di que' bandoni che finiscono non si sa se in gocce o in fiocchi? Si hanno per satira contro quel buon papa che ordinò questa porta. E il mascarone nella chiave ha forse qualche relazione coll'architetto di essa porta? Bagatelle... In architettura questo toscano divino è stato d'un perfetto contrasenso. Talentone sfrenato, fecondo d'idee grandi e di tutti i capricci. Roma deve tenerlo per un reo di lesa architettura, e tanto più reo che questa arte, rinascete allora e debole, in cambio di ricever più vigore da un ingegno così elevato, non s'ebbe che strapazzi e peggioramento. [...] Senza numero furon i suoi seguaci: niente di più comodo che scapricciarsi. E tuttavia il volgo, se ha da pappagallare qualche cosa creduta bella, la dice invenzione di Michelangelo.« MILIZIA 1787, S.159.





1. Luigi Ricciardelli, *Porta Pia*, Radierung aus *Vedute delle Porte e Mura di Roma*, 1832

Verglichen damit erweist sich Burckhardts Urteil – gerade indem es seine Gespaltenheit unumwunden zum Thema macht – als wegweisend. Die geschmacklich begründete Ablehnung, die vor allem im post- oder neopalladianischen England auch weiterhin mit großer Selbstsicherheit geäußert wurde,<sup>6</sup> aber auch das abschätzige Urteil Alfred von Reumonts von 1870 (»Es sind Wunderlichkeiten, welche die schlimmsten Capricen einer spätern Zeit verkünden«)<sup>7</sup> blieben demgegenüber ohne Bedeutung. Schon Lud-

wig von Pastor orientiert sich an Burckhardts Urteil, wenn er von der »Absicht des Meisters« spricht, »der plastisch höchst wirksam durchgeführten Toröffnung durch Umgebung mit kleinen Nebenfenstern und Scheinzinnen einen stattlichen Ausdruck zu verleihen. Diesem Zweck ist die Bildung der an sich völlig willkürlichen Formen durchaus untergeordnet.«<sup>8</sup>

Über alle Bedenken siegte in Zukunft die Faszination. In seinem mehrfach aufgelegten Michelangelo-Buch von 1908 überwindet Hans Mackowsky die letzten Bedenken, die noch bei Burckhardt dem ungeteilten Lob im Weg standen: »Als dekoratives Schaustück hat die Porta Pia nicht ihres-

<sup>6</sup> »Judging by the ancient gates still remaining, grand picturesque and interesting erections were pulled down and replaced by others of a pretentious, but for the most part tasteless character, amongst which may be even included those by Michelangelo. The Porta Pia is not a favourable example of his design and is very inferior to the Porta Santo Spirito by Sangallo.« WILSON 1876, S. 541.

<sup>7</sup> REUMONT 1867–70, Bd. 3.2, S. 721.

<sup>8</sup> PASTOR VII, S. 601.



gleichen. In dem kapriziösen Umriß, im schroffen Wechsel von toten und mit höchstem plastischen Leben erfüllten Flächen, in der kraftvollen Schattenverteilung liegt das Geheimnis ihrer eindrucksstarken Wirkung. Die Eigenwilligkeit der künstlerischen Phantasie ist indessen keineswegs die Folge einer Lockerung oder gar Entfesselung des Formgewissens. Was sich« – hier zeigt sich der Burckhardt-Leser Mackowsky – »auf den ersten Blick als Spiel der Laune und der Willkür darstellt, erscheint bei näherer Betrachtung als eherne Folgerichtigkeit eines selbst gestellten Gesetzes. Damit erhält die Porta Pia ein prophetisches Angesicht. Sie deutet nicht zurück, sondern weit voraus in die Zukunft.«<sup>9</sup> Für Henry Thode übertraf die Porta Pia sogar »an Größe und Gewalt der Formensprache wohl Alles, was [Michelangelo] sonst geschaffen« hat.<sup>10</sup> Auch Klaus Schwager, der im Titel seiner Untersuchung Burckhardts Diktum vom »verruften Gebäude« aufgreift, kommt auf diesen Punkt zu sprechen: »[...] wir fassen hier auch den Höhepunkt der für die Porta Pia besonders eigentümlichen Verfremdung der klassischen Formensprache, die so wesentlich zum enigmatischen Charakter und zur suggestiven Wirkung der Porta beiträgt.«<sup>11</sup> *Enigmatisch* und *suggestiv*, hier scheint das Problem zu stecken. Denn was genau die Porta Pia suggerieren soll, bleibt – auch nach Lektüre von Schwagers Aufsatz – unklar.

Um hier ein Stück weiterzukommen, sind wir auch auf die Hilfe derer angewiesen, die an der Porta Pia so lange kein gutes Haar lassen wollten. Ihr Unbehagen, das nicht alleine mit klassizistischer Beschränktheit erklärt werden kann, sollte ernst genommen werden, zumal es, wenn überhaupt, nur scheinbar überwunden ist. Bis in das ausgehende 20. Jahrhundert hinein haben sich Reste an Verunsicherung und Ratlosigkeit erhalten, meist als Schweigen getarnt. Das nährt den Verdacht, daß die Porta Pia an ihrer *fortuna critica* nicht ganz unschuldig ist. So meinte Klaus Schwager, der als einer der wenigen das Phänomen anzusprechen wagte: »Ohne Zweifel ist dieses verrufene Gebäude eines der problematischsten Monumente Roms von der Anschauung her ebenso wie für die kunsthistorische Forschung.«<sup>12</sup> Und etwas später: »Wie immer man die Porta Pia angeht, es bleibt ein opaker Rest.«<sup>13</sup> Opake Reste sind bis heute geblieben und man wird sie einem Kunstwerk vom Rang der Porta Pia auch zugestehen. Doch wäre es zu einfach, ihnen durch eine Kunstgeschichte aus dem Weg zu gehen, die zu der Wirkung ihres Gegenstandes nicht mehr Stellung

nimmt. Vielleicht gelingt es ja doch, einige dieser Trübstellen etwas aufzuklären oder zumindest an eine Stelle zu verschieben, wo sie die klare Sicht weniger, oder wenigstens *anders* behindern.

## II.

Am 18. Januar 1561 berichtete der Mantuaner Gesandte Francesco Tonina seinem Dienstherrn, was in Rom von den städtebaulichen Maßnahmen des neuen Papstes Pius IV. – einem Mitglied des Genueser Zweiges der Medici – zu sehen und zu hören war: »Ich ging zu den Gärten des seligen Reverendissimo Bellay, um mir eine Straße anzusehen, die nach Seinem [Pius' IV.] Namen [Via] Pia benannt wird. Er selbst läßt sie bauen und hat dafür Häuser flachlegen und Weingärten zerstören lassen. Sie beginnt bei Monte Cavallo und soll an den Stadtmauern enden, zwischen der Porta Sellara und der Porta Sant'Agnese. Zwischen diesen beiden Toren soll dort, wo die Straße auf die Mauern trifft, ein neues Tor errichtet werden, das Porta Pia heißen wird.«<sup>14</sup>

Mit diesem letzten Halbsatz beginnt bescheiden und unauffällig die Überlieferungsgeschichte zu einem der architektonischen Schlüsselwerke des 16. Jahrhunderts.<sup>15</sup> Vom Tor selbst wird im Futur gesprochen, zu sehen war offensichtlich noch nichts. Vorrang hatte die neue Straße, an der mit Hochdruck gebaut wurde. Sie ersetzte eine alte, in ihren Ursprüngen spätantike Straße, Alta Semita genannt, eine Fortsetzung des Vicus Laci und der Via Biberatica, welche vom Trajansforum auf den Quirinal hinaufführten. Von hier aus folgte die Alta Semita schnurgerade dem Rücken des Quirinalhügels, führte parallel an den Thermen des Diokletian und an der Porticus Milliaris vorbei, um dahinter in einer leichten Rechtsbiegung auf die Porta Nomentana zu treffen (Abb. 2). Im severischen Mauerring hatte sie noch die Porta Collina bedient.<sup>16</sup> Doch wie in Rom fast alles, was in

<sup>9</sup> MACKOWSKY 1925, S. 335f.

<sup>10</sup> THODE 1908–13, Bd. 3.2, S. 661.

<sup>11</sup> SCHWAGER 1973, S. 35f.

<sup>12</sup> SCHWAGER 1973, S. 33

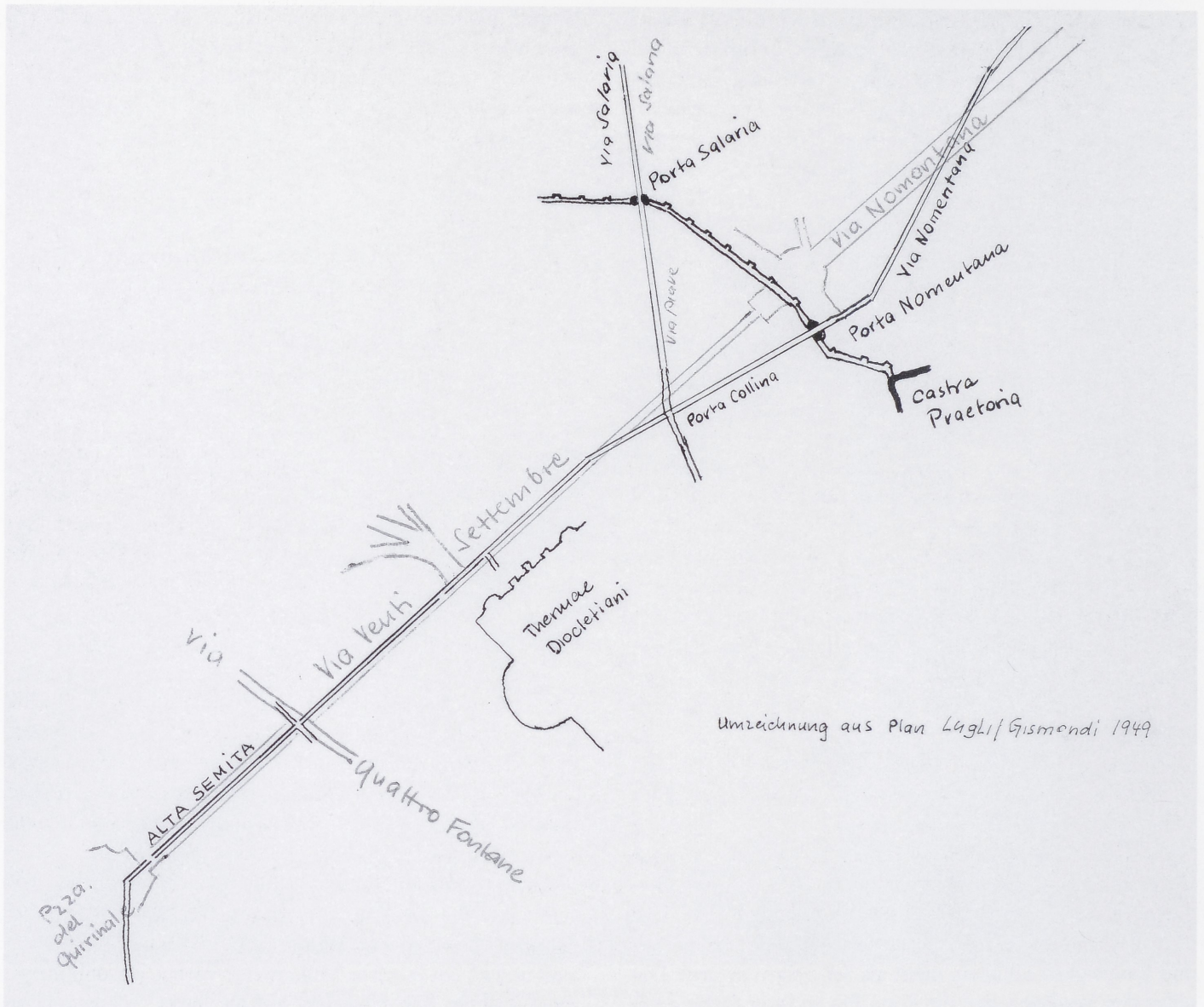
<sup>13</sup> SCHWAGER 1973, S. 38.

<sup>14</sup> »... andò agli horti del già Reverendissimo Bellai per vedere una strada nominata dal suo nome, Pia, la quale fa fare giettando a terra case et guastando vigne, et comincia a Monte Cavallo, et finirà alle mura della città, tra porta Sellara et porta S. Agnese, fra le quali due porte si fabbricarà all'iscontro di quella strada una nuova porta, che si chiamerà porta Pia.« PASTOR VII, S. 638 Nr. 16; ACKERMAN 1961, Bd. 2, S. 125; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S. 69; ARGAN/CONTARDI 1990, S. 350.

<sup>15</sup> Zum Bau der Via Pia hat sich eine frühere Rechnungsnotiz von Oktober 1560 erhalten: SCHWAGER 1973, S. 40, Anm. 33; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S. 69. Am 21. Januar 1561 wird Nanni di Baccio Bigio bezahlt »per la sua parte della misura di terra levata di detta strada«, SCHWAGER 1973, S. 40, ARGAN/CONTARDI 1990, S. 350. Am 24. März 1561 erfolgt eine Entschädigungszahlung an die Mönche von San Pietro in Vincoli, die beim Bau der Via Pia Land abtreten mußten, ARGAN/CONTARDI 1990, S. 350.

<sup>16</sup> FRUTAZ 1962, Bd. 1, Pianta 51, 55–58 (Pläne von Lanciani, Kiepert-Hülsen, Lugli und Lugli/Gismondi); Bd. 2, Taf. 105, 120.





Umzeichnung aus Plan Lugli/Gismondi 1949

2. Alta Semita, Porta Collina und Porta Nomentana, Umzeichnung von Günter Urban aus der Rekonstruktion des antiken Rom von Lugli/Gismondi (1949)

der Antike noch gerade gewesen war, von den Jahrhunderten langsam gekrümmt und gebogen wurde, so erhielt auch der Verlauf der Alta Semita immer mehr Windungen und Dellen, bis sie schließlich als holprige, ausgefahrene Landstraße vorbei an Weingärten und Ruinen durch den *disabitato* führte, die in der Nachantike unbewohnte Brache innerhalb der Stadtmauern (Abb. 3).<sup>17</sup> Im Bewußtsein des 16. Jahrhunderts spielt die Alta Semita als eine der wenigen noch nachweisbaren antiken Straßen eine große Rolle. Im über weite Strecken hypothetischen Plan der antiken Stadt,

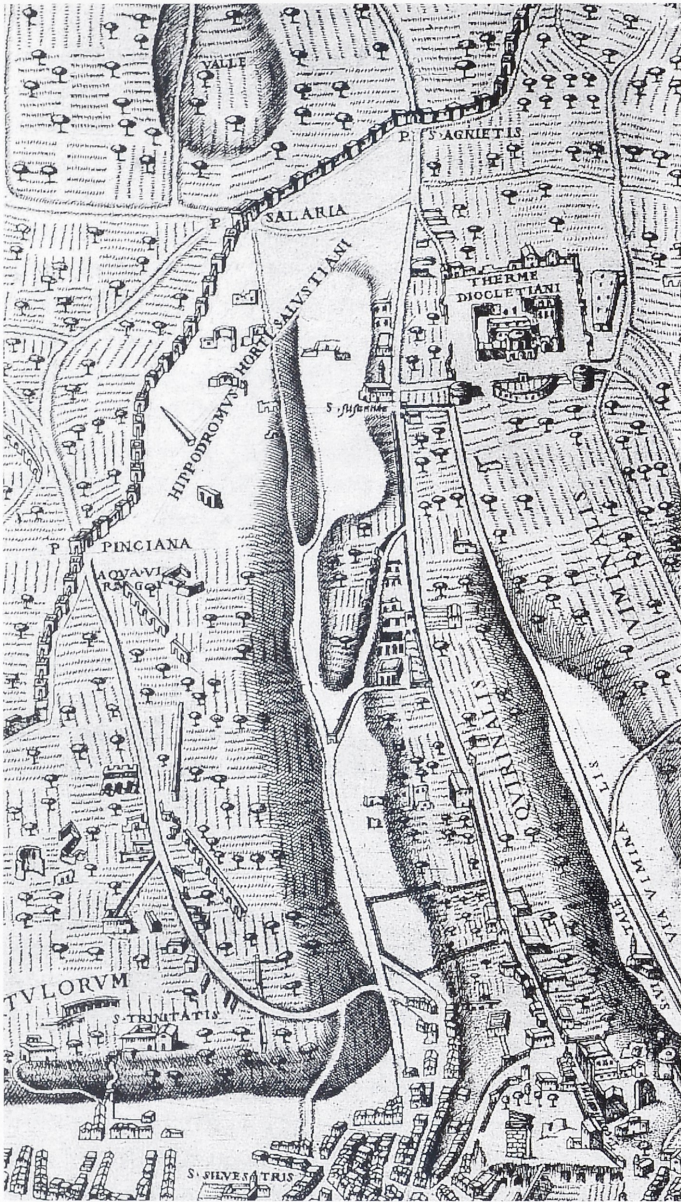
den Bartolomeo Marliani 1544 herausgab, erscheint die Straße sogar als eine zum heutigen Corso (Via Flaminia und Via Lata) rechtwinklig verlaufende Hauptarterie. Ähnlich prominent ist sie auf den rekonstruierten antiken Plänen des Sebastian Münster (1550), des Giovanni Oporino (1551) und auf der *pianta piccola* des Pirro Ligorio (1553) eingetragen.<sup>18</sup> Auch in dessen *pianta grande* von 1561 ist sie, zur *Via Numentana* umbenannt, in einem hypothetischen Häusermeer gerade noch auszumachen.<sup>19</sup> Pläne des antiken Rom waren bis in die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts

<sup>17</sup> FRUTAZ 1962, Bd.1, Pianta 109 (Plan von Bufalini, 1551), Bd.2, Taf.189, 192 u. 197; Pianta 112 (Plan von Pinard, 1555), Bd.2, Taf.223; Pianta 117 (Plan von Dosio, 1561), Bd.2, Taf.229.

<sup>18</sup> FRUTAZ 1962, Bd.1, Pianta 12, 14, 15, 16.

<sup>19</sup> FRUTAZ 1962, Bd.1, Pianta 17; Bd.2, Taf.27.





3. Quirinal mit Alta Semita, den Diokletiansthermen und der Porta Sant'Agnese, Romplan des Francesco Paciotti, 1557, Ausschnitt

nur sporadisch und ohne Anspruch auf antiquarische Exaktheit erschienen. Daß sie nun, fünfzehn Jahren vor dem Bau der Via Pia, einer nach dem anderen und in immer detaillierterer Form aufkamen, zeugt davon, daß das Interesse an der antiken Stadt, welches bis dahin eher Einzelmonumente im Blick hatte, sich nun auch auf deren Topographie richtete.

Der Neubau der Via Pia begradigte nicht nur die mit der Zeit entstandenen Unregelmäßigkeiten der Alta Semita, sondern hatte den Ehrgeiz, das wellige Terrain, dem die antike Straße noch gefolgt war, zu nivellieren, was große Erdbewegungen erforderte. Auch ein anderer antiker Makel, nämlich der Knick des Straßenverlaufs hinter den Termen, wurde behoben. Die Via Pia lief nun schnurgerade



4. Cesare Nebbia, Via Pia und Porta Pia, Fresko, Lateranspalast, Sala della Conciliazione, um 1588

bis zur Mauer – was freilich zur Folge hatte, daß man die Porta Nomentana, also den natürlichen Zielpunkt der Straße, deutlich verfehlte. Das alte Stadttor mußte somit verlegt – also ein neues gebaut werden, so daß die Via Pia notgedrungen eine *Porta Pia* nach sich zog. Nivellierung und Begradigung geschahen nicht allein aus formaler Ordnungsliebe. Mit der neuen Straße wurde vor allem auch ein Prospekt geschaffen, eine Blickachse, über die man das neu zu errichtende Tor, das den Austritt der Via Pia aus dem Stadtgebiet markiert, bereits vom Quirinal aus sollte sehen können (Abb.4). Fast fühlt man sich an Albertis Ausführungen über die ideale Anlage von Städten erinnert, nachdem das »Ende und gleichsam das Ziel aller Straßen, sowohl jener außer der Stadt, als auch jener innerhalb der Stadt [...] das Tor« sein solle.<sup>20</sup>

Festzuhalten ist auch der alles andere als bescheidene Anspruch des Projektes: Stärker noch, als ein völliger Neubau dies vermocht hätte, drückt die korrigierende Neuanlage einer antiken Straßenachse und das Verlegen eines antiken Stadttores das Selbstbewußtsein des Papstes aus, als Nachfahre Petri zugleich Erbe der antiken Kaiser zu sein, und in dieser Doppelfunktion die Hauptstadt der Christenheit und des Erdkreises zum Glanz der Kirche und zum Wohle der Allgemeinheit zu gestalten. Der Vergleich mit den gewaltigen Taten der Imperatoren, die in Gestalt der riesenhaften Ruinen der Diokletiansthermen, an denen die Straße

<sup>20</sup> ALBERTI/THEUER 1912, VIII.1., S.434f.



direkt vorbeiführte, von einem Wettkampf eher hätten abschrecken müssen, wurde mit Zuversicht herausgefordert. Straßenbauende Päpste waren im 16. Jahrhundert keine Neuheit. So hatte schon Julius II. mit der gleichfalls nach ihm benannten Via Giulia das erste frühneuzeitliche Beispiel einer völlig neu gezogenen, für die damaligen Verhältnisse auffallend breiten und anspruchsvoll bebauten Prachtstraße in Auftrag gegeben, deren praktischer Nutzen so evident ist, daß dabei die ebenso wichtigen ästhetischen, urbanistisch-szenographischen Absichten gerne übersehen werden.<sup>21</sup> Bei der Via Pia ist es gerade umgekehrt: Hier ist der optisch-theatralische Effekt des schnurgerade durch ein Villen- und Gartengebiet führenden Prospekts so eindrucksvoll, daß man sich heute leicht die Frage zu stellen vergißt, ob es nicht auch praktische Gründe für diesen Neubau gegeben haben mag. Es gab sie, und sie wurden in zeitgenössischen Quellen auch gerne an erster Stelle genannt. So berichtet Bernardo Gamucci in seinen 1565 erschienenen *Libri quattro dell'architettura della città di Roma*, also noch während des Baus: »Papst Pius IV hatte erkannt, daß die Porta Sant'Agnese den Erfordernissen der Stadt nicht genügte. Von dieser Einsicht bewegt, wurde er unter Berücksichtigung der neuen Befestigungstechnik in jener Weise tätig, die sich im Erfolg des Werkes zeigen wird. Und da dieser heiligste Pontifex sah, daß besagte Porta Sant'Agnese, da sie an einer erhöhten und abfallenden Stelle liegt, jenen, die die Stadt betreten und verlassen nicht die nötige Bequemlichkeit bietet, entschloß er sich, diese zu schließen und eine andere errichten zu lassen, schöner in der Ausführung und nach dem Entwurf des Michelangelo Buonarroti. Er benannte sie nach seinem eigenen Namen Porta Pia. Zur großen Freude der Stadtbewohner ließ er auch jene Straße anlegen, die in einer Entfernung von zweitausend Schritt bei den Pferden des Praxiteles und des Phidias ihren Ausgang nimmt und, zum Tor hinausführend, sich über die gesamte Distanz erstreckt.«<sup>22</sup>

Die alte Porta Sant'Agnese, deren Spuren etwa 100 Meter südlich der Porta Pia noch zu sehen sind, entsprach also

nicht dem neuesten Stand der Befestigungstechnik – ob schon auf Dosios Plan von 1561 moderne Bastionen zu erkennen sind<sup>23</sup> – und sie lag, vielleicht schon immer, vielleicht bedingt durch die Erosionen der Jahrhunderte, etwas erhöht, so daß die alte Straße von beiden Seiten her anstieg – Mängel, die man auch vor Ort und mit wesentlich weniger Aufwand hätte beheben können. Ausschlaggebend für den Neubau von Tor und Straße müssen also auch weitergehende Überlegungen gewesen sein, wie die städtebauliche Neuerschließung der Quirinalgegend und deren verkehrstechnische, aber auch optische Anbindung an das alte Stadtzentrum und den Quirinalspalast. In seinem *motu proprio* vom 13. August 1561 spricht der Papst diese doppelte Motivation deutlich an, wobei diesmal der ästhetische Aspekt bezeichnenderweise an die erste Stelle tritt: »Zur Zierde unserer Stadt und der Annehmlichkeit wegen haben Wir, neben anderen Projekten, die Straße, welche von Alters her Alta Semita genannt wird, von jenem Ort, der im Volksmund heute Monte Cavallo heißt bis zu den Mauern der Stadt führen und sie verbreitern lassen. An ihrem Ende haben Wir in die Stadtmauer ein Tor öffnen lassen, wofür Wir – auch mit eigenen, bedeutenden Mitteln – Sorge tragen werden.«<sup>24</sup>

### III.

Ein halbes Jahr nach seinem ersten Besuch, am 18. Juni, ist unser Botschafter aus Mantua wieder am Bauplatz und berichtet von den Fortschritten: »Seine Heiligkeit kam vorgestern aus Frascati zurück und begab sich zu seinem Garten auf Monte Cavallo, wo er heute bis zum frühen Morgen blieb. In Begleitung vieler Kardinäle begab er sich darauf zu der von ihm gebauten Straße, genannt Pia, welche nun eine wunderschöne Straße ist, nachdem fast alle Anlieger schöne und hohe Mauern mit anmutigen Toren errichtet haben, die zu den Weingärten führen, nebst anderer Verzierungen, und so zog der Papst bis zu den Stadtmauern, wo er die Porta Pia errichten läßt. Dort hat er, nach den üblichen Zeremonien,

<sup>21</sup> Ackerman beispielsweise sah in der Via Giulia nur eine verkehrstechnisch funktionale Einrichtung; ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 16.

<sup>22</sup> »Et Pio IV havendo conosciuto non essere [la porta di S. Agnese] abastanza proveduto secondo il bisogno della città, mosso dal medesimo pietoso affetto va ricordando et provedendo secondo l'ordine delle moderne fortificationi in quel modo, che nel successo dell'opera si dimostrerà. Et perciò avendo considerato questo santissimo Pontefice, come la detta Porta di santa Agnese, per essere in luogo alto et precipitoso non arrecava quella commodità che bisognava a coloro, che entravano et uscivano della detta città, gli è parso di serrarla, et farne fare un'altra di piu bella maniera con il disegno di Michelangelo Buonarroti, et da suo proprio nome la fa chiamare porta Pia, havendo con gran contentezza degli habitatori della città ordinate quella strada, che per spazio di due mila passi si parte da cavalli di Prasilite et Fidia, et, uscendo per la detta porta si distende per lungo camino.« GAMUCCI 1565, S. 118–21; vgl. PASTOR VII, S. 601 und SCHWAGER 1973, S. 38.

<sup>23</sup> FRUTAZ 1962, Bd. 1, Pianta 117; Bd. 2, Taf. 229. Über den Einfluß der Entwicklung der Militärtechnik auf die Befestigung der Stadttore siehe SCHWEIZER 2002, S. 29–36.

<sup>24</sup> »Cum nos inter alia pro Almae Urbis nostrae ornatu, et commoditate viam, quae antiquitus Alta Semita dicebatur, a loco ubi nunc vulgariter dicitur Montecavallo usque ad moenis Urbis dirigi, et ampliari, in illis fine in moenis Urbis portam aperiri, cum magno etiam nostro sumptu, curaverimus...«, zitiert nach SCHWAGER 1973, Anm. 45. Daß der Monte Cavallo auf Pius und dessen *famiglia* auch privat großen Reiz ausübte kann man daraus schließen, daß Carlo Borromeo, der Lieblingsnepot des Papstes, 1565 die sogenannten Orti Belleiani erwarb, jene große, nach ihrem ehemaligen Besitzer Kardinal Jean de Bellay (1492–1560) benannte Gartenanlage in den Ruinen der Diokletiansthermen; vgl. BELLI BARSALI 1970, S. 88f.



den Grundstein gelegt, mit verschiedenen Medaillen darin.«<sup>25</sup> Darunter wird auch die Baumünze des Giovanni Federico da Parma gewesen sein, an Hand derer man sich schon im April eine ungefähre Vorstellung von der Gestalt des Tores machen konnte, zumindest von dessen Innenseite (Abb. 5).<sup>26</sup> Michelangelos Pläne hierfür waren zu diesem Zeitpunkt also schon relativ entwickelt, und es ist durch eine Äußerung des Zeremonienmeisters Firmanus überliefert, daß das Projekt nicht nur auf der Baumedaille, sondern, gemeinsam mit dem Bildnis des Papstes, auch auf dem Grundstein abgebildet war.<sup>27</sup>

Die weiteren Nachrichten zum Baugeschehen selbst sind dürftig und betreffen – wie so oft – nicht immer das, was den Kunsthistoriker interessieren würde. So wird ein gewisser Matteo da Castello am 2. Mai für ein Dach bezahlt, »che fa fare a detta porta per li scalpellini«.<sup>28</sup> Die Steinmetze konnten dank dieses Unterstands nun also auch im Regen arbeiten. Immerhin erfährt man, daß im selben Mai Travertinblöcke vom »alten Tor« (der Porta Sant’Agnese bzw. Nomentana, die im Zuge der Bauarbeiten geschlossen werden sollte) fortgeschafft und – wohl mit eben jenen Blöcken – die Fundamente des neuen Tores begonnen wurden, was »viele Tagwerke« in Anspruch nahm.<sup>29</sup> Diese Nachricht wirft ein indirektes Licht auf die damals gängige und auch beim Bau der Porta Pia nachweisbare Praxis, antikes Steinmaterial von umliegenden Bauten und Ruinen wiederzuverwenden. Der Bauvertrag ermächtigte die Bauleiter ausdrücklich, sich Steine und Pozzolanerde, die man für Putz und Mörtel brauchte, aus »dem öffentlichen Raum« frei zu beschaffen, »solange niemand dadurch geschädigt wird«.<sup>30</sup> Denkmalpflegerische Gesichtspunkte spielten da-



5. Giovanni Federico da Parma, Baumünze der Porta Pia, 1561

gegen – wie bekannt – eine nachgeordnete Rolle. So wurden neben der zum Abbruch bestimmten Porta Sant’Agnese auch so prominente Monumente wie die Torre dei Conti, die Porta Maggiore, die Engelsburg und sogar der Konstantinsbogen zur Ader gelassen.<sup>31</sup> Das von Jacopo del Duca geschaffene Papstwappen wurde sinnigerweise aus einem antiken Kapitell von »riesenhafter Größe« (*smisurata grandezza*) gefertigt, welches unter dem Palast des Kardinals Della Valle gefunden wurde und zu den »terme di Nerone« gehörte.<sup>32</sup>

Mit der feierlichen Grundsteinlegung, wofür – auch das wissen wir – »zur Annehmlichkeit« zwei Fässer Wein, Brot, Eier und ein Renaissance-Vorläufer der Mozzarella abgerechnet wurden,<sup>33</sup> hatte der Bau von Michelangelos letztem architektonischen Projekt auch offiziell begonnen. Vom Meister selbst ist bis dato aber nirgendwo die Rede. Entweder war seine Autorschaft so bekannt, daß man darüber nicht zu reden brauchte, oder sie war den Zeitgenossen nicht ganz so wichtig, wie man sich das heute vielleicht denkt. Auch wenn man den Verlust vieler Quellen berücksichtigt, lassen vor allem die Berichte des Mantuaner

<sup>25</sup> »La S.ta de N. S. ritornò non [sic] hieri l'altro de Frascati et venne al giardin suo a Monte Cavallo, dove è stata sino a questa mattina per tempo, nella quale poi accompagnata da molti card.li è andata per la strada da lei fatta, nominata Pia, la quale hora è una bellissima strada, havendo quasi tutti che le sono vicini fatte le muraglie belle et alte con vaghissime porte, che portano in quelle vigne, et altri ornamenti, e così di longo si ne è ita alle mure della città, dove fa fare la porta Pia et ivi ha fatto la cerimonia solita et poste le prime pietre con diverse medaglie dentro.« PASTOR VII, S. 644 Nr. 28; ACKERMAN 1961, Bd. 2, S. 125. Für die Medaillen – insgesamt 72 Stück, davon 11 oder 12 vergoldet – erhielt der Bildhauer Giovanni Federico da Parma am 7. Juni 20 Scudi; SCHWAGER 1973, S. 79 u. 83; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S. 70; SATZINGER 2004, S. 108f.

<sup>26</sup> Die Baumedaille ist vor April 1561 nachweisbar, BERTOLOTTI 1875, S. 77; FREY 1909, S. 166.

<sup>27</sup> »... erat ab uno latere lapidis sculpta effigies sua sanctitatis et ab alio Forma Portae edificandae«, zitiert nach SCHWAGER 1973, S. 79 Anm. 40.

<sup>28</sup> GOTTI 1875, Bd. 2, S. 162; vgl. PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S. 70.

<sup>29</sup> Bezahlt wird abermals Matteo da Castello »... per levar li tevertini alla Porta vecchia e cominciar li fondamenti di detta porta« und darauf »per tante giornate messe al princ.o di detta porta per far i fondamenti«, BERTOLOTTI 1875, S. 76; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S. 70.

<sup>30</sup> »Di più, detti maestri possono cavare pietra e pozzolana nel pubblico, non facendo danno a nissuno.« Vertrag vom 2. Juli 1561; GOTTI 1875, Bd. 2, S. 160.

<sup>31</sup> CARDILLI 1991, S. 868, Anm. 3.

<sup>32</sup> PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S. 70; CARDILLI 1991, S. 862.

<sup>33</sup> »... due barili di vino, pane, uova e provatura per allegrezze date a diversi...«, Zahlung vom 23. Juni 1561 an Pier Luigi Gaeta; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S. 70.



Gesandten vermuten, daß in der öffentlichen Wahrnehmung dieser Zeit der Auftraggeber – vor allem ein päpstlicher – eben doch eine größere Rolle spielte als selbst der berühmteste aller Künstler. Die kurze, oben zitierte, posthume Erwähnung von Michelangelos Autorschaft durch Bernardo Gamucci von 1565 ist das Minimum an fachlicher Information, die man von einem erklärten Architekturführer der Stadt Rom erwarten kann.<sup>34</sup> Die Würdigung des päpstlichen Bauherrn nimmt den größeren Raum ein.

Daß Michelangelo mit der Sache überhaupt zu tun haben könnte, kann man erstmals den Statuten der *fabbrica* vom 2. Juli 1561 entnehmen. Als ausführende *maestri* werden zwar auch hier nur Allegrante Fontana sowie Alberto und Raimondo da Locarno genannt, doch wurden diese ausdrücklich dazu angehalten, »dem Architekten zu gehorchen«, der die Arbeit darüber hinaus monatlich abzunehmen hatte.<sup>35</sup> Als solcher erscheint Michelangelo am Ende des Dokumentes aber nur insofern, als er bevollmächtigt wird, den *maestri* nach zufriedenstellendem Abschluß der Arbeiten eine Gratifikation von vierzig bis fünfzig Scudi zuzusprechen.<sup>36</sup> Erst in einem Brief des Tiberio Calcagni, dem Verbindungsmann Michelangelos zur Baustelle, wird die Autorschaft explizit angesprochen. Wie Calcagni am 29. August 1561 berichtet, hatte sich der 86jährige von einem schweren gesundheitlichen Zusammenbruch, den er durch barfüßiges Zeichnen verschuldet haben soll, erholt und die Arbeit wieder aufgenommen: »Jetzt reitet er schon wieder aus und sitzt an den Zeichnungen zu den äußeren Teilen der Porta Pia, die er [bisher] noch nicht gemacht hat.«<sup>37</sup> Für seine Mühen wurde Michelangelo nur insofern entlohnt, als er von März 1560 an als Mitglied der päpstlichen *famiglia*, also des Hofstaates, monatlich fünfzig Scudi aus der Privatschatulle des Papstes erhielt, eine von geleisteten Diensten unabhängige, diese wohl aber pauschal vergütende Altersversorgung.<sup>38</sup> Wie häufig Michelangelo die Baustelle selbst aufgesucht hat, ist nicht bekannt. Die Quellen dokumentieren nur einen Besuch im Gefolge des Papstes,<sup>39</sup> eine wie auch immer ritualisierte, aber doch gemein-

same Werkbetrachtung von Künstler und Auftraggeber, über deren Verlauf man gerne Genaueres wüßte.

Der Rest der uns bekannten Baugeschichte ist rasch erzählt. Pier Luigi Gaeta wird 1561 als »soprastante a detta porta« bezahlt.<sup>40</sup> Im Juli werden Travertinblöcke von der Engelsburg geliefert.<sup>41</sup> Am 13. August läßt der Papst die angrenzenden Porta Salaria und Porta Nomentana (Sant'Agnese) offiziell schließen und überläßt die neue Toranlage in einem *motuproprio* dem Conte Raniero Caraciotti zur Bewirtschaftung mit der Lizenz, dort ein Gasthaus einzurichten.<sup>42</sup> Am 15. Mai 1562 erhalten »Jacomo Siciliano« – besser bekannt als Jacopo Del Duca – »e Luca scultori scudi venti a conto dell'arma di marmo di fuori di detta porta«.<sup>43</sup> Man hatte also schon an ein großes marmornes Wappen für die Außenseite der Porta Pia gedacht. Wenige Monate später, am 5. November 1562, werden an Jacopo Del Duca, der damit als für die Ausführung Verantwortlicher immer mehr in Erscheinung tritt, 15 Scudi gezahlt »a conto de lavori fatti e da farsi«.<sup>44</sup> Für die Jahre 1563 und 1564 sind noch Zahlungen an Michelangelo bzw. an seinen »agiente« Pier Luigi Gaeta überliefert,<sup>45</sup> bevor Michelangelo am 18. Februar 1564 stirbt. Die Arbeiten werden bis weit in das nächste Jahr hinein fortgeführt. 1565 wird Nardo de' Rossi für zwei Travertinengel bezahlt.<sup>46</sup> Danach gehen Zahlungen an Giacomo del Duca »per sue fatiche«.<sup>47</sup> Am 6. Dezember endet das Rechnungsbuch für die Porta Pia mit einer Zahlung an Allegrante Fontana für Maurerarbeiten. Die Bauarbeiten enden in einer Höhe von 125 Palmi, die obere Hälfte des bekrönenden Auszugs wird nicht mehr ausgeführt.<sup>48</sup> Insgesamt wurden 8.518,36 Scudi ausgegeben.<sup>49</sup> Was als hohe Summe erscheinen mag, relativiert sich im Vergleich zu den ca. 5500 Scudi, die das zugegebene gewaltig dimensionierte Holzmodell für Sankt Peter des Antonio da Sangallo kostete.<sup>50</sup> Drei Tage später, am 9. Dezember 1565, stirbt der Auftraggeber Papst Pius IV.

Die Kunstliteratur, die den dünnen Überlieferungsfaden der Quellen wenige Jahre nach Abbruch der Bauarbeiten aufgreift, ist wenig ergiebig. Bernardo Gamucci beschränkt sich, wie oben zitiert, auf die Feststellung, daß die Porta Pia nach Entwürfen Michelangelos erbaut wurde und von

<sup>34</sup> GAMUCCI 1565, S.118–21.

<sup>35</sup> »Di più, che si debba misurare dallo architetto della fabrica ogni mese il lavoro fatto;« »... detti maestri siano tenuti obedire a l'architetto.« GOTTI 1875, Bd.2, S.160f.

<sup>36</sup> »Di più, che finita l'opera, se parrà a maestro MICHELANGNILO donare a detti maestri sino alla somma di quaranta o cinquanta scudi, la Camera se obliga pagarglieli.« GOTTI 1875, Bd.2, S.161; vgl. PODESTÀ 1875, S.137; ACKERMAN 1961, Bd.2, S.125f.; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

<sup>37</sup> »... hora cavalla et è apresso a disegni [sic] per la Porta Pia dalla parte di fuori che non lo haveva fatto«, zitiert nach SCHWAGER 1973, S.48.

<sup>38</sup> SCHWAGER 1973, S.41f.

<sup>39</sup> SCHWAGER 1973, S.42 u. Anm.69.

<sup>40</sup> GOTTI 1875, Bd.2, S.162.

<sup>41</sup> PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

<sup>42</sup> PASTOR VII, S.601; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

<sup>43</sup> BERTELOTTI 1875, S.77; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

<sup>44</sup> GOTTI 1875, Bd.2, S.162; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.

<sup>45</sup> PODESTÀ 1875, S.137; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

<sup>46</sup> PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

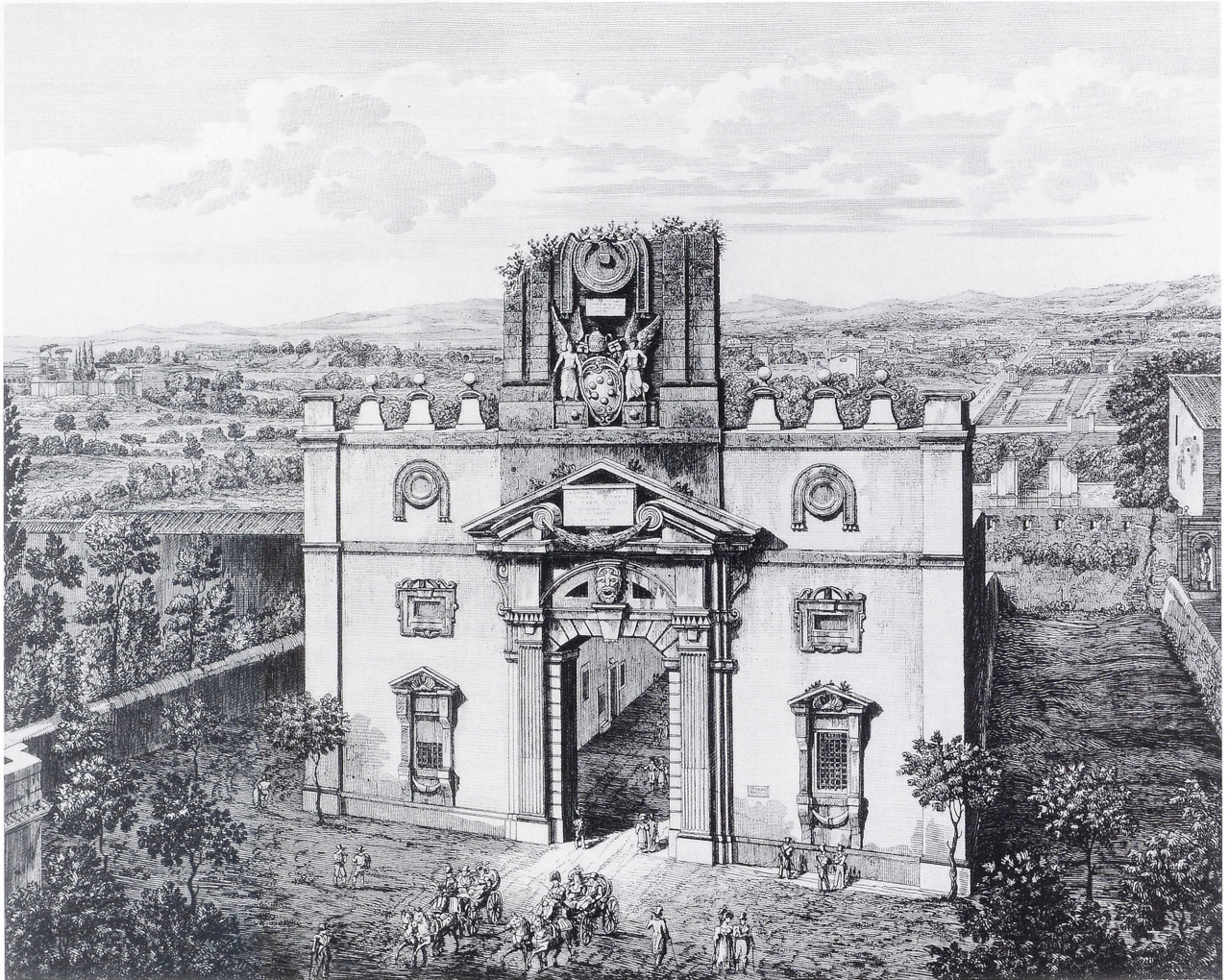
<sup>47</sup> Am 18. und am 24. Juli; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

<sup>48</sup> CARDILLI 1991, S.862.

<sup>49</sup> GOTTI 1875, Bd.2, S.162; BERTELOTTI 1875, S.77; PONTANI/TRAMUTOLA 1989, S.70.

<sup>50</sup> THOENES 1995, S.106.





6. Luigi Rossini, *Porta Pia*, Stich aus *Le porte antiche e moderne del recinto di Roma*, 1829

»schönerer Machart« sei als die Porta Sant'Agnese, was immerhin einen Sieg der Neuzeit gegen die Antike postuliert. Der sonst so wortreiche Vasari, der, in Florenz sitzend, damals wohl noch nicht die Gelegenheit gehabt hatte, Michelangelos letzte römische Werke mit eigenen Augen zu sehen, äußert sich in der *Vita* von 1568 zur Porta Pia nur sehr allgemein: »Als Michelangelo zu dieser Zeit vom Papst um einen Entwurf zur Porta Pia ersucht wurde, machte er deren drei, alle außergewöhnlich und schön, von denen der Papst denjenigen aussuchte, der die geringsten Kosten verursachte, wie man ihn heute zu seinem höchsten Lob errichtet sieht.« Michelangelo habe auf Verlangen des Papstes noch andere Entwürfe für andere Stadttore Roms gemacht

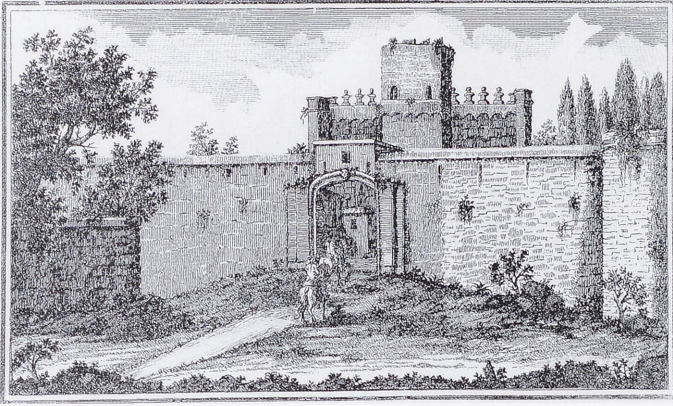
sowie einen Plan für die Umgestaltung der Diokletiansthermen in eine christliche Kirche.<sup>51</sup> Der interessanteste Aspekt hierbei ist wohl, daß die Porta Pia hier als Teil eines städtebaulichen Großprojekts genannt wird.

Die Nachfolger des verstorbenen Pius IV. sahen sich nicht veranlaßt, an dessen Porta Pia über das hinaus, was für die Funktionstüchtigkeit eines Stadttors nötig war, weiterzubauen. Man konnte sich – auch im bauwütigen 17. Jahrhundert – nicht einmal dazu aufraffen, dem Fragment gebliebenen Auszug die paar Meter hinzuzufügen, die zu seiner Vollendung noch fehlten, so daß der Stumpf über Jahrhunderte hinweg die ansonsten fertige Innenseite der Anlage überragte (Abb. 6). Über die Blickachse der Via Pia war das

<sup>51</sup> »Ricercato a questo tempo Michelangelo dal papa per Porta Pia d'un disegno, ne fece tre, tutti stravaganti e bellissimi, che 'l Papa elesse per porre in opera quello di minore spesa, come si vede oggi murata con molta sua lode. E visto l'umor del Papa perché dovessi restaurare le altre porte di Roma, gli fece molti altri disegni, e 'l medesimo fece, richiesto da medesimo pontefice, per far la nuova

chiesa di Santa Maria delli Angioli nelle Terme Diocleziane per ridurle a tempio a uso di cristiani.« VASARI/BAROCCHI 1962, Bd. 1, S. 111. In seiner Ergänzung zu *Condivis Michelangelo-Vita* schreibt Girolamo Ticciati: »Co' suoi disegni fu fatta la Porta Pia«, eine Information, die von Vasari zu kommen scheint, TICCIATI 1823, S. 90.





7. Giovanni Maria Cassini, *Porta Pia, Feldseite, Stich aus Nuova raccolta...*, 1779

Fragment schon vom Quirinalspalast aus zu sehen. So erscheint die Anlage auch auf zahlreichen Stadtplänen und Veduten, angefangen von Tempesta's Romplan von 1593.<sup>52</sup> Für die gelegentlich geäußerte Vermutung, der Auszug sei 1565 doch fertiggestellt worden, auf Grund der schwachen Konstruktion jedoch bald wieder eingestürzt, lassen sich keine Belege finden.<sup>53</sup> Elisabeth Mac Dougall hat zu Recht darauf hingewiesen, daß ein so spektakulärer Einsturz die »Aufmerksamkeit der sensationshungrigen Römer« bestimmt erregt und damit wohl auch aktenkundig geworden wäre.<sup>54</sup> Restaurierungsberichte verweisen zudem auf die große Solidität der Ausführung. Die Außenseite der Porta Pia bestand aus einer relativ niedrigen, aber starken Mauer, durch die eine mit einem Flachbogen geschlossene Öffnung führte (Abb. 7).

Bis ins 18. Jahrhundert hinein schien dieses *non finito* niemanden zu stören. Erst dann wurde hie und da angemerkt – etwa 1760 vom Kunstschriftsteller Bottari –, daß der nun schon zweihundert Jahre andauernde Zustand der Beinahevollendung eines so prominenten Kunstwerkes »der Stadt Rom wenig Ehre mache«.<sup>55</sup> Doch erst, als nach weiteren hundert Jahren in einem Gewitter 1853 die Anlage – und vor allem das eisenarmierte Papstwappen – durch Blitzschlag beschädigt wurde, entschloß sich Papst Pius IX., das Werk seines Namensvorgängers mit einem frei in michelan-



8. Rom, *Porta Pia, Feldseite nach Öffnung der Aurelianischen Mauer, um 1910*

gelesken Formen gestalteten, vielleicht etwas zu barock geratenen Giebelabschluß des Architekten Virginio Vespignani zu vollenden. Unter demselben Papst erhielt die Porta Pia zwischen 1861 und 1868 – ebenfalls unter Vespignanis Leitung – endlich auch eine gestaltete Außenseite, eine betont konservative Architektur, die alle Kritik, die in der Vergangenheit von klassizistischer Seite an Michelangelos Tor geübt wurde,<sup>56</sup> verinnerlicht zu haben scheint (Abb. 8). Der Versuch, zur extravaganten Formensprache der Innenseite zu vermitteln, wurde erst gar nicht unternommen, was angesichts der etwas fragwürdigen Komplettierung der Innenseite wohl auch das beste gewesen sein wird. Statt dessen war man bemüht, kurz vor dem Fall des Papststaates dessen ewiges Fortbestehen mit den Formen der Renaissance noch einmal zu beschwören. Tatsächlich aber sollte die Porta Pia schon bald das Symbol für dessen Ende werden, wenn auch ohne eigene Schuld. Denn nicht durch die Toranlage selbst drangen am 20. September 1870 die Truppen des sich einigenden Italien in das von den Päpstlichen verteidigte Rom ein, sondern durch ein breites Loch, die *breccia*, welches man fünfzig Meter daneben in die Stadtmauern geschossen hatte (Abb. 9). Das weltliche Papsttum war damit am Ende. Für die Erinnerung an dieses Freudenatum muß seitdem sinnigerweise die päpstliche Via Pia als *Via 20 Settembre* sorgen. Das Tor selbst aber hat die Ehre, das stets geschlossene *Museo Nazionale dei Bersaglieri* zu beherbergen, das den Taten jenes Truppenteils gewidmet ist, welcher in der Schlacht um Rom mit zehn Toten die größten Verluste davongetragen hatte. Auf den Verkehr einer modernen Stadt war die Porta Pia allerdings nicht ausgelegt. Seit etwa 1900 führt die Straße nicht mehr durch die schmale Toröffnung selbst, sondern durch breite, eigens hierfür seitlich in die Mauer geschlagene Breschen. Das Tor

<sup>52</sup> FRUTAZ 1962, Bd. 1, Pianta 34; Bd. 2, Taf. 264. Die Pläne des Mario Cartaro von 1576 und von Dupérac von 1577 erscheinen trotz ihrer Größe zu ungenau, um den genauen Bauzustand der Porta Pia zuverlässig abzubilden (FRUTAZ 1962, Bd. 1, Pianta 126; Bd. 2, Taf. 240); ACKERMAN 1961, Bd. 2, S. 126.

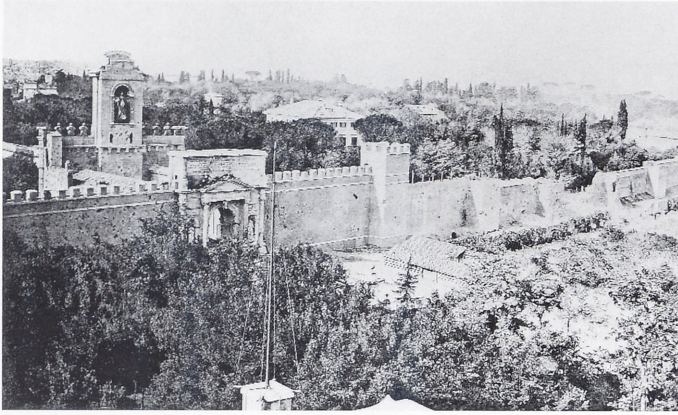
<sup>53</sup> ZANGHIERI 1953, S. 19–25; ACKERMAN 1961, Bd. 2, S. 126.

<sup>54</sup> MAC DOUGALL 1960, S. 97f.

<sup>55</sup> »Questa porta è bellissima, come ognun sa, ma non è stata in quasi 200 anni finita, benché pochissimo vi manchi a terminarla affatto; cosa che fa poco onore a questa città.« Bottari 1759–60, Bd. 3, S. 297; zitiert nach VASARI/BAROCCHI 1962, Bd. 4, S. 1760.

<sup>56</sup> Siehe VASARI/BAROCCHI 1962, Bd. 4, S. 160–63.





9. Rom, Porta Pia und die »breccia« vom 20. September 1870 (rechts)

ist damit zur Insel im Verkehr des modernen Rom geworden, der ehemalige Durchgang ein museales, ein Museum beherbergendes Hindernis – ein für historische Stadttore nicht ungewöhnliches Schicksal, man denke nur an das Münchener Isartor mit dem Karl-Valentin-Museum.

Bis zum Fall des Papsttums aber war die Porta Pia als Stadttor noch ein funktionales Monument. Verließ man die Stadt auf der neuen Straßenachse, so hatte man Michelangelos Portal als optischen Zielpunkt eine ganze Weile vor Augen. Tor und Straße bilden eine szenographische Einheit von so großer Eigenwirkung, daß man darüber ihre eigentlichen, vitalen Funktionen leicht vergißt. Daß genau dies beabsichtigt war, läßt eine bauliche Besonderheit der Anlage vermuten, die bisher nicht erklärt wurde. Sie besteht in ihrem Kern nicht, wie Stadttore sonst, aus einer bloßen Öffnung der Stadtmauer, sondern aus einer nach innen angebauten Schleuse, deren hofartiger Platz zwischen äußerem und innerem Tor einen abgesonderten Bereich bildet, gelegentlich auch *cavaedium* genannt (Abb. 10).<sup>57</sup> Über Ursache und Zweck dieser ungewöhnlichen Anlage wurde immer wieder spekuliert.<sup>58</sup> So sei Michelangelos Tor zunächst direkt gegen die Aurelianische Mauer errichtet (wie es auf dem kleinen Plan Cartaros von 1575 angeblich zu sehen ist) und erst nachträglich zurückversetzt worden.<sup>59</sup> Es wurde aber auch vorgeschlagen – diese Lesart beruft sich auf den großen Plan desselben Cartaro aus dem darauffolgenden Jahr –, die hofartige Anlage sei ursprünglich nach außen hin geöffnet gewesen.<sup>60</sup> Wie diese fast gleichzeitigen und dabei im Befund so unterschiedlichen Darstellungen nahelegen,

<sup>57</sup> MAC DOUGALL 1960, S. 106.

<sup>58</sup> Siehe zusammenfassend SCHWEIZER 2002, S. 370.

<sup>59</sup> ZANGHIERI 1953, S. 20; FRUTAZ 1962, Bd. 1, Pianta 125.

<sup>60</sup> »Man kann als sicher annehmen, daß die Porta Pia bis in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts nur einen nach außen offenen Hof besaß...« SCHWAGER 1973, S. 48; FRUTAZ 1962, Bd. 1, Pianta 126.



10. Rom, Porta Pia, Hofseite mit dem Museo Storico dei Bersaglieri

sind Stadtpläne keine guten Quellen, um derart weitreichende Hypothesen zu stützen. Eine nachträgliche Verlegung des Tores – also dessen Abriß und Wiederaufbau – ist ebenso unwahrscheinlich<sup>61</sup> wie die Vorstellung Giovanni Zanghieris, daß die vergleichsweise dünne Mauer, die Michelangelos Tor als Rücklage dient, die neue, zurückversetzte Außenmauer Roms hätte bilden sollen.<sup>62</sup> Im Zuge dieser These eines nach außen offenen Hofes vermutete Schwager, daß mit Michelangelos überlieferter Planungsarbeit für die »parte di fuori«, also für die »Außenseite«, die Gestaltung der »Rückwand« des ausgeführten Tores gemeint sein muß.<sup>63</sup>

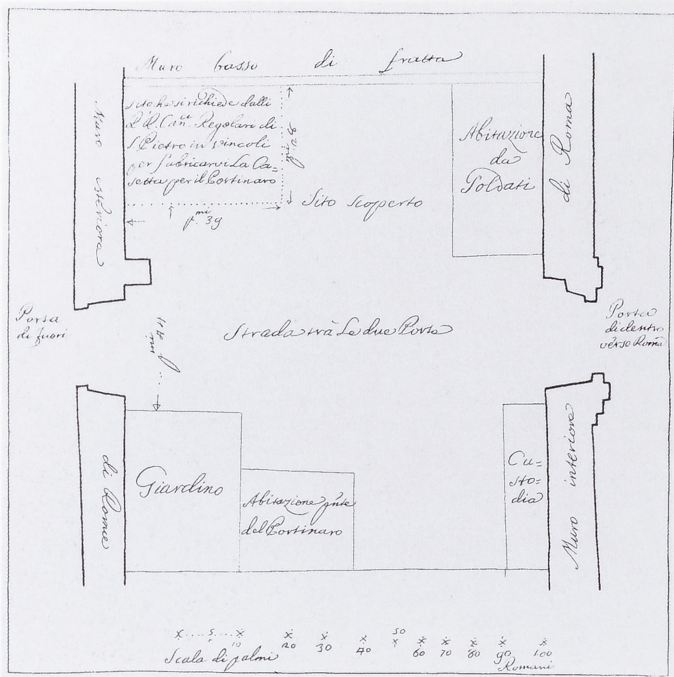
Alle Indizien sprechen jedoch dafür, daß die hofartig geschlossene Toranlage von Anfang an als eine Art Transit-

<sup>61</sup> ZANGHIERI 1953, S. 15–17, von Ackerman als »naiver Vorschlag« zurückgewiesen; ACKERMAN 1961, Bd. 2, S. 126.

<sup>62</sup> Schweizer hingegen favorisiert die Idee einer nach außen geöffneten Anlage. SCHWEIZER 2002, S. 371.

<sup>63</sup> SCHWAGER 1973, S. 48.





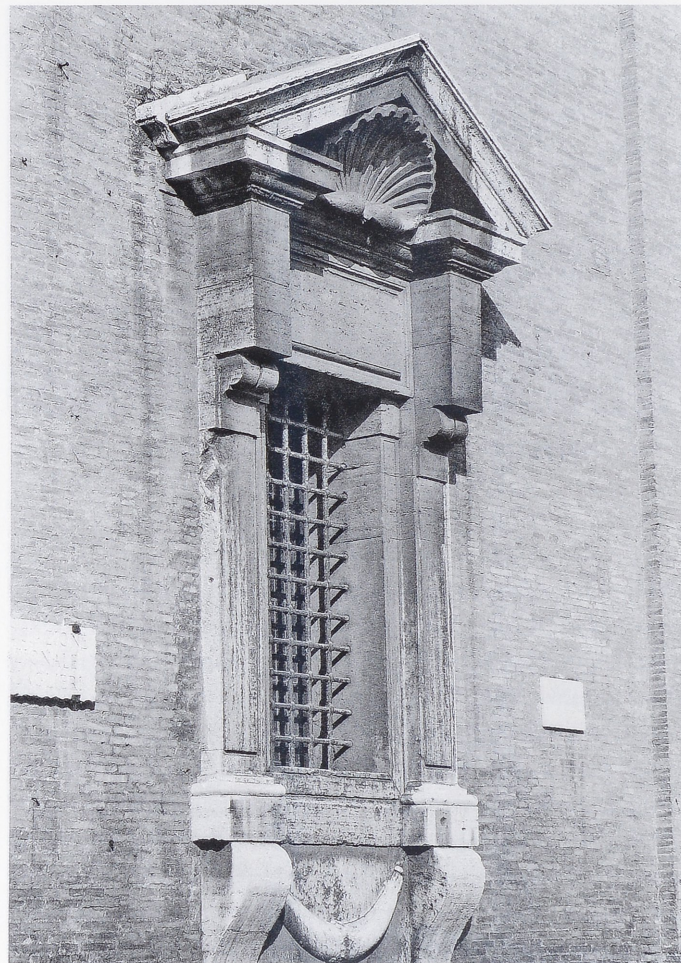
11. Giovanni Domenico Navone, Porta Pia, Grundriß der Hofanlage, Zeichnung, 1755

bereich für Einreisende geplant gewesen ist.<sup>64</sup> Alle Häuschen, Hütten und Baracken der Wachen, des Zolls und des Kommandanten, welche sonst die Innenseite eines Stadtores umgeben, waren – wie dies in Analogie mit einer Zeichnung des 18. Jahrhunderts (Abb. 11) zu vermutet ist – hier untergebracht, so daß sie den freien Blick auf die Toranlage nicht verstellten. Die zur Stadt gewandte Fassade verdeckte als ein zweites, vor den eigentlichen Mauerdurchlaß gestelltes Scheintor nicht nur alle Formalitäten, die das Verlassen und Betreten der Stadt begleiteten, sie ließ auch die fortifikatorischen Notwendigkeiten einer Stadtbefestigung vergessen. Was blieb, war sozusagen die Inszenierung eines idealen Stadtores und die einladende Aufforderung, dieses frei und ungehindert in Richtung Land zu durchschreiten. Diese Idee, deren sichtbarer Ausdruck die Porta Pia in erster Linie ist, wird uns noch beschäftigen.

#### IV.

Eines der ungelösten Probleme betrifft die Frage, ob die zur Stadt gewandte Tor-Fassade wirklich so, wie sie ist, von Michelangelo entworfen wurde, der fast zwei Jahre vor

<sup>64</sup> Stankowsky spricht von einem »gedoppelten Tor« im Sinne eines Zwinghofs, was eine eher militärische Funktion suggeriert. STANKOWSKY 1979, S. 28–31.



12. Rom, Porta Pia, Kniestockfenster

Abbruch der Bauarbeiten starb. Viele Studien zur Porta Pia umgehen das Problem und konzentrieren sich auf das dokumentarisch gesicherte Mittelportal, was – neben der nachvollziehbaren Vorliebe für diese so außergewöhnliche architektonische Leistung – auch mit Mißtrauen gegenüber dem Rest zu tun haben mag. Der hoch aufragende Auszug in seinem oberen Abschluß ist, wie erwähnt, eine freie Ergänzung des 19. Jahrhunderts. Daß jedoch latente Zweifel an der Eigenhändigkeit auch der seitlichen Fensterädikulen durchaus schwer lasten (Abb. 12/13), zeigen nicht zuletzt die intensiven Bemühungen, sie auszuräumen. Zuletzt akzeptierte Klaus Schwager nach eingehender Diskussion der Quellen die Ädikulen als ein Ergebnis minimal veränderter Entwürfe Michelangelos.<sup>65</sup> Diese Ansicht wurde allgemein hingenommen, ohne daß man damit wirklich glücklich geworden wäre. Handwerkliche, vor allem aber auch formale Schwächen wurden immer wieder festgestellt. Während erstere leicht mit dem eiligen Fertigbau der Anlage

<sup>65</sup> SCHWAGER 1973, S. 48–54.





13. Rom, Porta Pia, Ädikula mit Mauernähten



14. Rom, Porta Pia, Ädikula mit Mauernähten

nach Michelangelos Tod begründet werden können, zwingen letztere – so man sie als solche akzeptiert – zu der Annahme, daß detailgenaue Entwürfe Michelangelos vielleicht doch nicht existiert haben.

Zunächst sei auf einen bislang unbeachteten Umstand hingewiesen, der die Frage der Autorschaft zwar in keine Richtung hin klären kann, der aber selbst der Erklärung bedarf. Anders als die mittlere Portalrahmung sitzen die Fenster nicht in einem sauber gemauerten Ziegelverband, sondern sind rechts wie links von gut sichtbaren Nähten in der Mauerung gleichsam umrahmt (Abb. 13, 14). Besonders deutlich ist dies bei den beiden oberen Ädikulen, die großflächig von eindeutig nachträglich vermauerten Zonen umgeben sind. Es sieht so aus, als ob hier zunächst wesentlich größere Elemente versetzt und wieder herausgebrochen worden seien. Zumindes ist offensichtlich, daß es hier zu beiden Seiten des Tordurchgangs einmal nachträglich aufgebroschene Öffnungen gegeben hat, was darauf schließen läßt, daß man beim Bau der Mauer noch nicht mit solchen Ädikulen rechnete, wie sie dort schließlich eingesetzt wurden. Die durch die Spuren im Ziegelverband rekonstruier-

baren früheren Öffnungen sind in Höhe und Breite mehr als ausreichend, um Objekte etwa von der Größe der beiden das Tor flankierenden Kniestockfenster aufzunehmen. Ob der Eingriff in den Mauerverband auf einem Mißverständnis in der Planung beruhte, ob er von Michelangelo selbst durch eine Planänderung veranlaßt wurde oder ob man ihn nach Michelangelos Tod in Abwandlung oder Unkenntnis seiner Pläne durchführte, läßt sich nicht mehr feststellen. Auf jeden Fall sind die Spuren dieses Eingriffes nicht geeignet, das Vertrauen in die Autorschaft Michelangelos zu erhöhen. Daß die Ädikulen von Michelangelo für die Porta Pia entworfen und dort zu seinen Lebzeiten montiert wurden, ist alles andere als gesichert.

Die von Schwager angeführten Indizien dafür, daß es Michelangelo war, der genau diese Ädikulen für genau diesen Anbringungsort konzipierte, sind keineswegs zwingend. So zeigt die Gründungsmedaille des Federico Bonsagni vom Frühjahr 1561 (Abb. 5) zwar ganz eindeutig, daß flankierende Ädikulen zu diesem Zeitpunkt zumindest angedacht waren. Doch weicht ihre Gestalt, wie auch die Einzelheiten der Torrahmung, zu stark von der gebauten Fassung ab, um

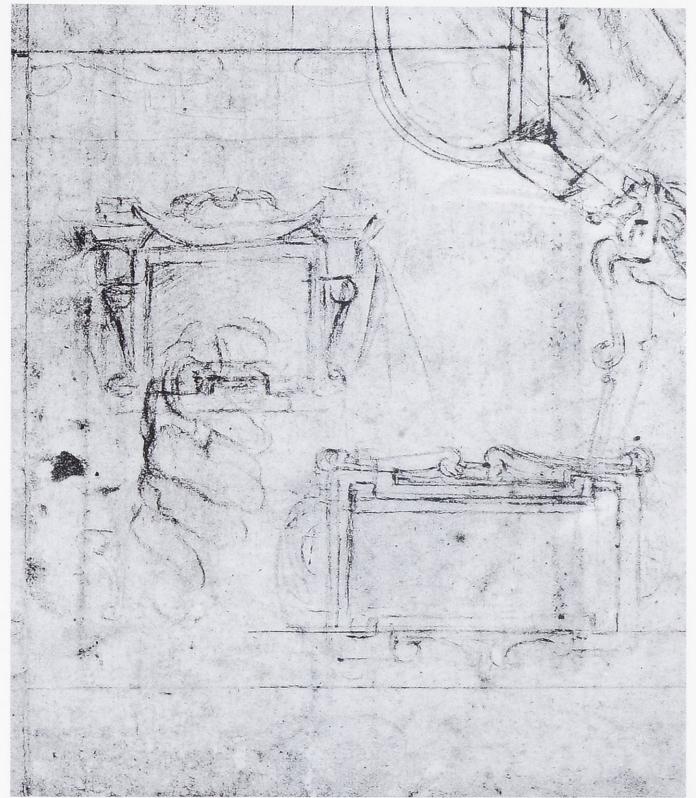




15. Bartolomeo Faleti, *Porta Pia*, Stich, 1568

mit »medaillenbedingten Vergrößerungen« oder den »Mißverständnissen seitens des Medailleurs«<sup>66</sup> erklärt werden zu können. Das Medaillenbild ist eher ein Hinweis darauf, daß sich Michelangelo zum fraglichen Zeitpunkt, also April bis Juni 1561,<sup>67</sup> noch nicht einmal auf den Ausführungsentwurf der Portalrahmung festgelegt hatte. Mehr als ein genereller Hinweis darauf, daß Michelangelo an eine fassadenartige Gliederung der Wandzone mit Ädikulen gedacht hatte, läßt sich aus der Medaille nicht ableiten.

Der Stich des Bartolomeo Faleti aus dem Jahr 1568 – Schwagers zweite Hauptquelle dafür, daß Gestalt und Position der Ädikulen auf Michelangelo zurückgehen – gibt in der Beischrift vor, Michelangelos Projekt zu zeigen (Abb. 15). Das tun auch die von Faleti herausgegebenen Stiche Dupéracs für das Kapitol und Sankt Peter, ohne deswegen besonders zuverlässig zu sein. Mit Ausnahme einiger Details in der oberen, unvollendet gebliebenen Zone des Tors, ist der Stich eine genaue Wiedergabe dessen, was dort nach dem 6. Dezember 1565 – dem Datum der letzten Baurechnung drei Tage vor dem Tod Papst Pius IV. – zu sehen war, zuzüglich des vielleicht hypothetisch ergänzten oberen



16. Michelangelo, *Entwürfe für Ädikulen*, Kreide (Ausschnitt). Florenz, Casa Buonarroti 106 A verso

Abschlusses samt den pyramidalen Aufsätzen.<sup>68</sup> Dies muß nicht notwendigerweise das »Projekt Michelangelos« sein. Was uns fehlt, ist eine Ansicht, die den Zustand vor dem 18. Februar 1564 – Michelangelos Todestag – wiedergibt. Nur das, was eine solche zeigen würde, wäre frei vom Verdacht des Apokryphen. Fest steht, daß von den 63 Monaten Bauzeit ganze 22 Monate, also mehr als ein Drittel, auf die Zeit nach Michelangelos Tod entfielen, ein Zeitraum, in dem viel geschehen konnte. Vielleicht besaß man, was die Ädikulen betrifft, Zeichnungen ohne jeden Maßstab, die so aussahen wie die Skizzen auf der Rückseite von CB 106 (Abb. 16). Sie sind der einzige Hinweis darauf, daß Michelangelo sich überhaupt mit ähnlichen Fenstermotiven beschäftigte, für welches Projekt auch immer. Daß man nach Februar 1564 auf der Baustelle improvisieren mußte, macht zudem Michelangelos Gewohnheit wahrscheinlich, Details erst dann festzulegen, wenn ihre unmittelbar bevorstehende Ausführung dies nötig machte.<sup>69</sup> Der entstehende Bau scheint für Michelangelo eine ständige Quelle der Anregung gewesen zu sein, sozusagen ein Modell seiner selbst, an welchem die tatsächliche Auswirkung jeder einzelnen Maß-

<sup>66</sup> SCHWAGER 1973, S. 44.

<sup>67</sup> Die Baumedaille ist vor April 1561 nachweisbar; BERLOTTI 1875, S. 77; vgl. Anm. 25.

<sup>68</sup> Die von Schwager aufgezählten Abweichungen (SCHWAGER 1973, S. 51f.) sind m. E. so minimal, daß sie ohne weiteres auf kleine Ungenauigkeiten des Stechers zurückgeführt werden können.

<sup>69</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 9f; SCHWAGER 1973, S. 45;





17. Rom, Porta Pia

nahme besser als an Zeichnungen und Holzmodellen beurteilt werden konnte. Auch ernste Umstände wie etwa der Tod, mit dem der fast neunzigjährige Künstler ständig rechnen mußte, scheinen kein Grund gewesen zu sein, an dieser Arbeitsweise des *just in time* etwas zu ändern. Detaillierte Pläne für die Fertigstellung von Sankt Peter oder für das Kapitol hat es nach allem, was bekannt ist, nie gegeben. Die winzigen Details, in denen der Stich von der gebauten Fassung abweicht,<sup>70</sup> sind viel zu geringfügig, als daß sie auf

einen vor 1564 fixierten Entwurf Michelangelos hindeuten würden, der dann mit kleinen Abweichungen ausgeführt worden wäre.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß weder die Medaille in der Vorschau noch der Stich in der Retrospektive zuverlässige Quellen dafür sind, daß die Ädikulen in ihrer heutigen Gestalt und an ihrem heutigen Ort von Michelangelo geplant waren. Der Befund der nachträglich geöffneten Mauern beweist, daß während des Baus empfindliche Änderungen vorgenommen wurden, die – was aber ausdrücklich Vermutung bleiben muß – mit Unklarheiten in der Planung nach Michelangelos Tod zu tun haben könnten.

<sup>70</sup> SCHWAGER 1973, S. 1f., Fig. 1 u. Abb. 25.



Zu bemerken ist, daß die nachträglichen Flickungen in einer auffallend unsorgfältigen Weise ausgeführt wurden, wie sie für das Mauerwerk der nachweislich nach Februar 1564 eilig ausgeführten Partien oberhalb der mittleren Gesimsleiste charakteristisch ist. Wie dem auch sei, es gibt genügend Anlaß, bei einem Urteil über Michelangelos Gesamtkonzept die Ädikulen nur mit größter Vorsicht einzubeziehen.

Daß man beim Flickern der in die Mauer gerissenen Löcher nicht etwas sorgfältiger vorging, hat vielleicht damit zu tun, daß das Ziegelmauerwerk gar nicht hätte sichtbar sein sollen. Neben den Fensterädikulen ist dies ein weiterer Punkt, in dem die Porta Pia in ihrer heutigen Erscheinung von Michelangelos Intention abweichen dürfte. Zum einen ist das unter Michelangelo aufgeführte Mauerwerk zwar sorgfältig, erreicht aber bei weitem nicht die Qualität, die auf Sicht angelegtes Ziegelwerk üblicherweise besaß. Auffällig ist zum anderen, daß alle Bauteile aus Travertin um ca. 2–5 cm aus dem Ziegelverband hervorstehen, was weder auf Nachlässigkeit zurückzuführen ist noch einer erkennbaren künstlerischen Absicht folgt. Dies läßt sich vor allem dort nachweisen, wo Elemente der steinernen Torrahmung, die dort in ihren Vorsprüngen exakt definiert sind, in den Ziegelbereich weitergeführt werden, wie das Sockelband oder das den unteren Teil abschließende Gesims. Zudem endet das Basisprofil der linken äußeren Lisene des Portals in einem nicht mehr abgearbeiteten Steinblock, was nur im Kontrast zur Ziegelfläche auffällt, nicht aber bei einer einheitlich in Travertinfarbe verputzten Wandfläche. So neben-sächlich diese Details sein mögen, sie sind gerade bei der auffälligen Genauigkeit, mit der das Mittelportal ausgeführt ist, starke Indizien für einen ursprünglich geplanten, wohl travertinfarbenen Verputz. Ein solcher hätte die gesamte Fläche der Torfassade als einen einheitlich aus Travertin gebauten Block erscheinen lassen – und diese damit in die Nähe des einzigen Bauwerks gerückt, das als Vorbild für eine so merkwürdige, fassadenartig-sakrale Komposition in Frage kommt: Michelangelos aus reinem Travertin aufgeführte Außenhaut von Sankt Peter.<sup>71</sup> Allein die beiden äußeren Wandpfeiler scheinen – was die Position von Sockel- und Gesimsband betrifft – von dem geplanten Verputz ausgenommen zu sein (Abb.17). Trifft dies zu, so könnte sie Michelangelo als Teile konzipiert haben, die als eine Art Anten optisch bereits der – stets unverputzten – Aureliani-schen Mauer zugerechnet werden sollten. Die Stadtfassade der Porta Pia wäre so nicht als ein an die Mauer angebautes Steinkasten erschienen, sondern als ein durch Material und Instrumentierung nobilitiertes Element, das in die antiken

Mauermassen eingeschoben oder aus ihnen aufzutauchen scheint.<sup>72</sup>

## V.

Angesichts des durchwegs unsicheren Gesamtkonzepts soll uns im Folgenden das halbwegs gesicherte Mittelportal beschäftigen (Abb.18). Am auffälligsten und zugleich am wenigsten beachtet ist die Form der Toröffnung selbst. Anders als bei fast allen Stadttoren Italiens ist sie nicht als Halbkreis, als Korb- oder Flachbogen, sondern als schein-rechter Bogen gestaltet. Und wiederum im Unterschied zu allen scheinrechten Bögen der Monumentalarchitektur bis 1561 sind dessen Ecken in einer charakteristischen Weise abgeschrägt, so daß eine trapezförmige Öffnung entsteht. Diese eigenwillige Form des Torsturzes ist das eigentliche Markenzeichen der Porta Pia, ohne daß die Forschung bislang ausdrücklich darauf eingegangen wäre.<sup>73</sup> Lediglich Vertreter des akademischen Frankreich kamen auf die außergewöhnliche Lösung zu sprechen, die sie für keine gute Idee hielten. So bedauerte Augustin Charles d'Aviler 1691, daß die flach schließende Öffnung trotz ihrer Geschmacklosigkeit in Frankreich Nachfolge gefunden habe.<sup>74</sup> Lalande nannte die Toröffnung »weder rechteckig noch rund«, was einen sehr »unangenehmen« Eindruck mache.<sup>75</sup> Daß diese Art der Öffnung entscheidend zur Wirkung der Toranlage beiträgt, wurde zuerst von Charles de Tolnay (damals Karl Tolnai) in seinem frühen, etwas expressionistischen Beitrag zur Porta Pia behauptet, wobei er allerdings auf eine genauere Analyse des Phänomens verzichtet: Der »Grundgedanke« der Porta Pia sei es, mittels der »Torrahmung die Rustikalaibung einzuklemmen« und somit die »Toröffnung nicht als leichten Durchgangsbogen, sondern als zusammengepferchtes Loch zu charakterisieren.«<sup>76</sup> Auch wenn Tolnays Lesart, das Tor sei ein Fanal der »Kraft-

<sup>72</sup> Daß der Stich Faletis anscheinend unverputzte Ziegelmauern zeigt – obschon dies nicht ganz eindeutig ist –, ist kein Beweis gegen einen geplanten Verputz, sondern eher ein Hinweis darauf, daß dieser beim eiligen Abbruch der Bauarbeiten beim Tod des Auftraggebers nicht mehr ausgeführt wurde.

<sup>73</sup> Zuletzt bei Schweizer nur im Halbsatz erwähnt, SCHWEIZER 2002, S.376.

<sup>74</sup> »La fermeture est à pans et un peu trop surbaissée. Cette platte-bande en trois parties, quoique d'un mauvais goût, a été imitée au Chateau de Chilly et au portes de l'Hostel de Condé et du Collège des Jésuites, dit de Louis Le Grand, à Paris.« D'AVILER 1691, Bd.1, S.270. Vgl. VASARI/BAROCCHI 1962, Bd.4, S.1761.

<sup>75</sup> »[...] il n'y a aucun membre d'architecture qui ne soit tronqué: la forme de la porte n'est ni carrée, ni ronde; elle se termine à pans par le haute, ce qui est très désagréable«, LALANDE 1769, Bd.3, S.391. Vgl. VASARI/BAROCCHI 1962, Bd.4, S.1761.

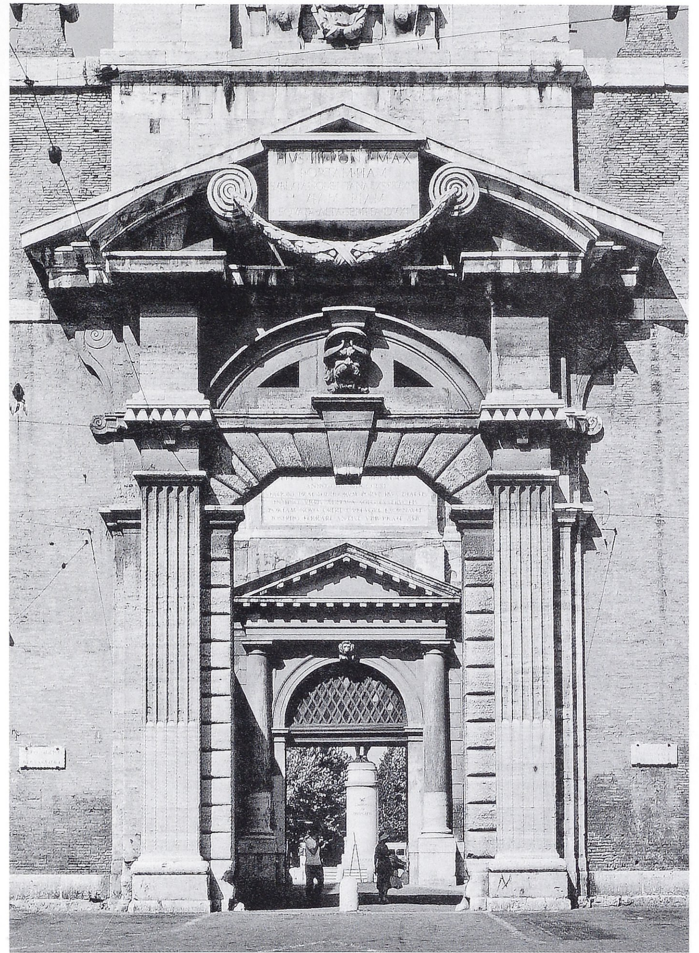
<sup>76</sup> TOLNAY 1930, S.42.

<sup>71</sup> Stankowsky stellt die Anlage in die Nähe von Palastarchitektur, was angesichts des fassadenartigen Aufbaus und der relativ dünnen Mauern durchaus nachvollziehbar ist, STANKOWSKY 1979, S.33f.





18. Rom, Porta Pia, Portal



19. Rom, Porta Pia, Portal

niederlage«, die »Verkörperung der geschickesmäßig in sich zusammenbrechenden Lebenskraft«<sup>77</sup> und als solche gar ein »memento mori«<sup>78</sup> sich heute vielleicht etwas merkwürdig ausnimmt, so ist damit doch die besondere Ausstrahlung der von Michelangelo gewählten Lösung erstmals angesprochen. Die strahlenförmig um den Türsturz angeordneten Keilsteine wirken wie die Riesenzähne eines Nußknackers und geben der hochrechteckigen Öffnung etwas Schlundartiges und perspektivisch Saugendes. Die Achse der darauf zulaufenden Straße verstärkt diesen stadtauswärts gerichteten Sog (Abb.19).

Der Vorschlag Elisabeth Mac Dougalls, in einem heute im Thermenmuseum aufbewahrten Tor einen Prototyp für das Motiv zu sehen – ohne das Motiv als solches zu nennen<sup>79</sup> –, beruht auf einer Verwechslung Sergio Ortolanis aus dem Jahr 1924.<sup>80</sup> Das fragliche Tor ist nicht, wie Ortolani annahm, mit dem Portal der *Orti Belleiani* identisch,

durch welches man die Gärten des Kardinals du Bellay in der großen Exedra der Diokletiansthermen betrat und das dort seit 1557 nachweisbar ist.<sup>81</sup> Es handelt sich vielmehr um das Tor zur *Vigna dei Panzani* beim Mosesbrunnen, welches erstmals auf dem großen Romplan Cartaros von 1576 neben der *Acqua Felice* auftaucht.<sup>82</sup> Danach ist es, zum Palastportal umfunktioniert, auf zahlreichen Veduten<sup>83</sup> sowie – im ausgehenden 19. Jahrhundert – auf Fotografien zu sehen, zuletzt einer *selleria* als Schaufenster dienend (Abb.20).<sup>84</sup> Kurz nach 1900 mußte es dem Bau eines luxuriösen Großhotels weichen. Verblieben ist einzig

<sup>77</sup> TOLNAY 1930, S.45.

<sup>78</sup> TOLNAY 1951, S.207.

<sup>79</sup> MAC DOUGALL 1960, S.106f.

<sup>80</sup> ORTOLANI 1929, S.14 u. Abb.3.

<sup>81</sup> Erstmals erkennbar auf dem Romplan Paciottis von 1557; FRUTAZ 1962, Bd.1, Pianta 115; Bd.2, Taf.228.

<sup>82</sup> FRUTAZ 1962, Bd.1, Pianta 126; Bd.2, Taf.240; siehe auch Plan Dupéracs von 1577 (FRUTAZ 1962, Bd.1, Pianta 127; Bd.2, Taf.254). Da auf beiden Plänen beide Tore zu sehen sind, handelt es sich eindeutig um zwei verschiedene Tore. Das Tor ist richtig identifiziert bei Nicoletta CARDANO, *Rione XVIII – Castro Pretorio*, Bd.3 (*Guide Riionali di Roma*), S.32f.

<sup>83</sup> Z. B. DE' ROSSI, 1689, S.512; CASSINI, 1779, Tav. 29.

<sup>84</sup> Alinari Nr.6236.





20. Anonym, *Acqua Felice und Portal zur Vigna dei Panzani*, Tempera (Ausschnitt), 18. Jh.

eine portalartige Balkonanlage der Vigna Panzani aus dem 18. Jahrhundert, deren Öffnung ebenfalls das ›Porta-Pia-Motiv‹ zeigt. Der charakteristische Doppelknick des Türsturzes kann demnach als genuine Erfindung Michelangelos gelten, die als solche nach ihrem Bekanntwerden sofort und häufig rezipiert wurde – ein vielleicht letztes Mal vierhundert Jahre später von Sir Basil Spence im Portal des der Porta Pia schräg gegenüber liegenden graziilen Bunkers der Britischen Botschaft (Abb. 21). *Honi soit, qui mal y pense*.

›Erfindung‹ ist freilich nicht das richtige Wort. Obwohl diese Sonderform des Bogens in keinem Architekturhandbuch aufgeführt ist, gab es sie schon vor Michelangelo. Im Grunde entspricht sie der primitivsten Urform eines Bogens, wenn man ihn auf seine elementare statische Funktionsweise reduziert, nämlich einem Bogen mit nur zwei Belastungspunkten. Ein solcher entsteht, wenn zwei schräg zueinander gestellte Steinbalken durch einen mittleren, horizontal gelagerten gestützt werden. Dieser ›Dreisteinbogen‹ ist durchaus als ›echter Bogen‹ anzusprechen, da er aus Elementen besteht, die auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin



21. Rom, *Britische Botschaft von Sir Basil Spence*, Portal

ausgerichtet sind. In der Statik wird eine solche Konstellation bisweilen als Schema zur Veranschaulichung optimaler Bogenstrukturen verwendet.<sup>85</sup>

Es erstaunt nicht weiter, daß diese leicht zu konstruierende, statisch ebenso primitive wie robuste Bogenform in der repräsentativen Architektur vor Michelangelo konsequent verschmäht wurde. In der weniger anspruchsvollen, vor allem ländlichen oder landwirtschaftlichen Gebrauchsarchitektur war man sich der praktischen Vorteile hingegen durchaus bewußt. Die Konstruktion ermöglicht große Spannweiten bei gut kontrollierbaren Schubkräften sowie eine im Vergleich zum Rundbogen breite lichte Öffnung, da die Kämpferzone nach oben verlegt werden kann. In den lazialischen Gutshöfen, aber auch in einfacheren stadtrömischen Häusern finden sich hierfür – neben den ungleich häufigeren Flach- und Korbbögen – noch heute zahlreiche

<sup>85</sup> Jacques Heyman benutzt dieses Schema als »idealized arch carrying two point loads«, HEYMAN 1996, S.120–24.





22. Rom, Hofeinfahrt des Hauses Via dei Funari Nr. 23

Beispiele; auch solche aus dem 16. Jahrhundert.<sup>86</sup> Ein besonders gutes Beispiel ist die Hofeinfahrt zum Haus Nr. 23 in der Via Funari im römischen Ghetto, gegenüber dem Palazzo Mattei (Abb. 22). Ist der eigentliche Eingang dieses schmucklosen Palazzetto selbstverständlich als Rundbogen gestaltet, so ist die Hofeinfahrt mit drei Steinpfosten aus Travertin überfangen. Später wurde dieses Motiv auf der anderen Seite des Hauptportals symmetrisch gespiegelt, ist dort aber aus Ziegeln gemauert. Auch wenn eine genaue Datierung dieser Hofeinfahrt schwerfällt – Portal, Rahmung und Disposition der Fenster sowie die Stockwerkaufteilung sprechen ganz für die späte erste Hälfte des 16. Jahrhunderts –, so ist der im Gegensatz zum Portal rein zweckmäßige Charakter der Hofeinfahrt mit seinen groben, kegelförmig aus den Torpfosten gehauenen Pollern offensichtlich. Erst durch Michelangelos Verwendung an der

<sup>86</sup> Vgl. beispielsweise: Hofeinfahrt zum Casino Colonna in Marino, Hofzugang Via Casilina zum Casale di Torrenova, BELLI BARSALI 1975, Abb. S. 298 u. 298.



23. Rom, Porta Pia, Detail

Porta Pia wandert das nun päpstlich nobilitierte Motiv in die herrschaftliche Sphäre und ist dort bis ins 19. Jahrhundert hinein an unzähligen Portalen zu finden.

Zu dieser Nobilitierung mag beigetragen haben, daß Michelangelo anstelle der primitiven Konstruktion aus drei Pfosten insgesamt elf Keilsteine verwendete, wobei auf die Schrägen je drei entfallen. Ihre Fugen streben dabei nicht, wie man zunächst meinen könnte, einem gemeinsamen Mittelpunkt zu, sondern bilden deren drei, da die beiden Anfänger wesentlich schräger angeschnitten sind, als es eigentlich sein sollte (Abb. 23).<sup>87</sup> Die nach außen sprunghaft zunehmende Schrägstellung der Steine ist maßgeblich mitverantwortlich für den bereits erwähnten perspektivisch-dynamischen Sog. Fast scheint es, als würde man auf die sich rapide verkürzenden Steinlagen einer inneren Bogenlaibung blicken, ein immer wieder aufs neue irritierender, den Seh-

<sup>87</sup> Die übrigen Fugen laufen zumindest ungefähr in einem Punkt entlang der Mittellachse zusammen, der in etwa den Mittelpunkt eines Halbkreises darstellt, der in die lichte Toröffnung eingeschrieben werden kann.



gewohnheiten zuwiderlaufender Effekt. Auch thematisch bringt Michelangelo mit diesem geknickten Bogensturz in das klassische Thema des Stadttorens einen bis dahin fremden Ton. Jenseits der damals bereits gängigen Villen- und Gartenikonographie im Sinne von Vignolas Rezepten führt Michelangelo Urban-Monumentales und Ländlich-Rustikales zu einem neuen Typus zusammen.

## VI.

Die Toröffnung wird von zwei kannelierten Pilastern eingrahmt, welche anstelle eines Kapitells querrrechteckige Würfel tragen (»mageres Kapital«<sup>88</sup>), an deren abschließendem Profil je ein konsolartiger, konisch zulaufender Klotz befestigt ist (Abb.24). Darauf folgt eine Zone, die man als extrem abgekürztes Architrav mit nur einer Faszie interpretieren könnte. Deren sonst glatte Fläche verkröpft sich über den Kapitellblöcken und verwandelt sich dort – sonderbar genug – zu gewaltigen, scharf geschnittenen Guttae, sieben in der Länge und drei in der Tiefe, die mit der zäpfchenhaften Zierlichkeit ihrer dorischen Vorfahren freilich nichts mehr gemein haben. Die Tröpfchenleisten sind in schwere Gebißreihen verwandelt,<sup>89</sup> deren optisches Gewicht die Stütze der Konsolsteine allerdings gut gebrauchen kann.

Darüber folgt – fast schon in den Dimensionen eines Zwischengeschosses – eine riesige Frieszone. Die Partien über den Pilastern springen als massive, lisenenartige Steinblöcke hervor. Zusammen mit den Riesenguttae könnte man sie auch als gewaltige Triglyphen lesen.<sup>90</sup> Die Metope wäre dann das breite Feld über der Toröffnung, in das ein schwerer Segmentbogen eingespannt ist (Abb.23). Zwei schießschartenartige, kreissegmentförmige Öffnungen bringen den Bogen formal in die Nähe eines Thermenfensters, doch scheint sich hier, wie auch die Analyse der Vorzeichnungen zeigen wird, die Idee eines ursprünglich halbkreisförmigen Torbogens erhalten zu haben. Daß durch diese Konstruktion auch die scheidrechte Bogenöffnung darunter statisch entlastet wird, hat einzig Heinrich von Geymüller bemerkt.<sup>91</sup> Auf dem riesigen Keilstein, dessen oberes Ende ein plinthenartiges Profil ausbildet, steht der etwas finstere Mascherone, der als fast vollplastisches Schmuckelement das Metopenartige dieser Zone betont (Abb.25). Es lohnt sich, dieses in knotige Falten geworfene Gesicht näher anzu-



24. Rom, Porta Pia, Kapitell und Frieszone

schauen: Ein wie brüllend aufgesperrter Mund, pflanzenhaft quellender Bart, leere Augenschlitze und Eselsohren, deren gebogene Enden ihm wie ein Lorbeerkrantz in die Stirne reichen. Ein kronenartiger Reif, helmartig gewölbt, überfängt diese tierisch-menschliche Larve mit einem Nimbus tiefer Verschattung. Will man diese Maske, die als gespenstisches Selbstporträt Michelangelos zu interpretieren die Guidenliteratur nicht immer widerstehen konnte, der bukolisch-ländlichen Formensprache zuordnen, so überwiegt das unheimliche, abgründige, faunische Element ganz eindeutig das bacchantisch-heitere.<sup>92</sup> Das Abschlußprofil des »Thermenfensters« reagiert auf den Mascherone mit einer Verkröpfung, die dieser wie eine Konsole auf dem Kopf zu tragen scheint. Den Charakter der Anlage prägen bis hierhin dorische oder dorisierende Elemente. Die Herb-

<sup>88</sup> GEYMÜLLER 1904, S.40.

<sup>89</sup> Der Verfremdungseffekt durch Vergrößerung bewirkte, daß Tolnay die Guttae als Bekrönung interpretierte: »... specie di coronamento che coi suoi denti morde i capitelli dei pilastri.« TOLNAY 1951, S.208

<sup>90</sup> Geymüller spricht tatsächlich von »glatten Triglyphen«; GEYMÜLLER 1904, S.40.

<sup>91</sup> GEYMÜLLER 1904, S.39.

<sup>92</sup> Schwager vermutete im Mascherone eine apotropäische Bedeutung, was allerdings, wie Stankowsky richtig bemerkt, eher an der Feldseite eines Tores einleuchten würde; SCHWAGER 1973, S.68 u. 81; STANKOWSKY 1979, S.33.

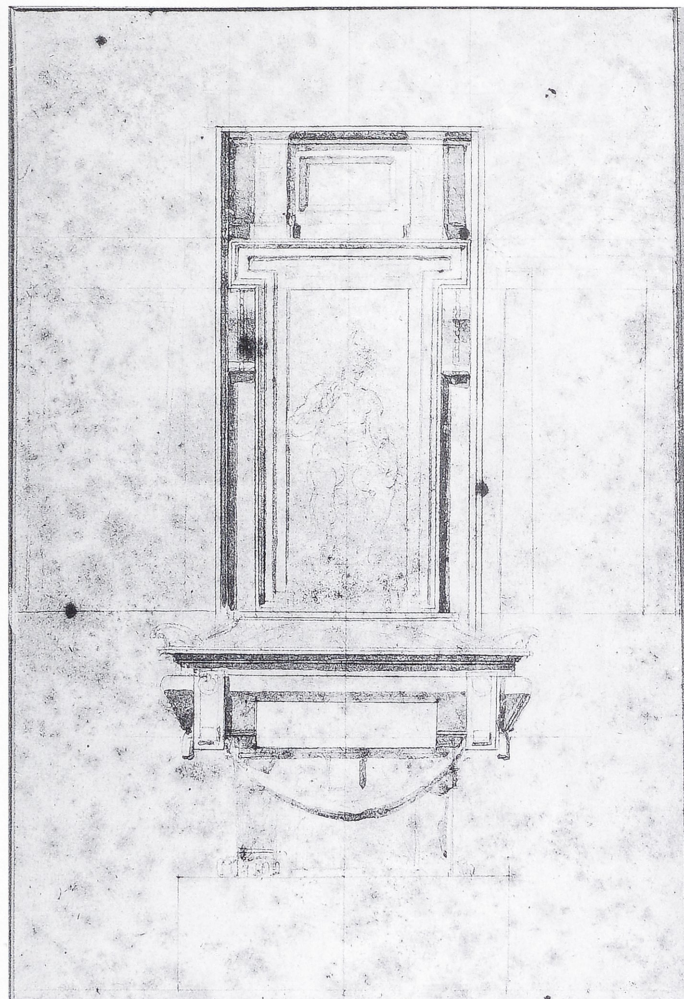




25. Rom, Porta Pia, Mascherone

heit der glatten Steinflächen wird durch die Rustizierung ins Wehrhafte gesteigert. Ein flaches, aber weit auskragendes Gebälk schließt die Frieszone ab.

In der darüberliegenden Giebelzone ändern sich recht unvermittelt Vokabular und Stimmung. Die Pilasterordnung trägt die zu kleinen Flügeln gestutzten Reste eines Segmentbogengiebels, dessen innere Enden sich zu uhrfederartigen Spiralen aufrollen. Meines Wissens ist dies der erste komplett gesprengte – also in zwei unverbundene Teile getrennte – Giebel der Architekturgeschichte, womit die Porta Pia neben der trapezförmigen Bogenöffnung schon eine zweite, von der Architektur der folgenden Epochen gerne aufgegriffene Neuheit anzubieten hat. Fast könnte man darin eine motivische Wiederaufnahme der Sarkophagdeckel aus der Neuen Sakristei erkennen, eine Assoziation, die dem scherzhaft-drolligen Stutzgiebel einen feierlich-funeralen Unterton verleiht und vielleicht auch als medicische Erkennungsmelodie verstanden werden konnte. Ein noch deutlicherer Hinweis darauf, daß sich hier, nach vierzig Jahren, Ideen materialisieren, die Michelangelo während seiner Arbeit an den Medicigräbern entwickelt hatte, findet



26. Michelangelo, Grabmalsentwurf für die Neue Sakristei in San Lorenzo, Kreide, Feder, laviert, 377×226 mm, Florenz, Casa Buonarroti 52 A

sich auf der Zeichnung CB 52 (Abb. 26), wo das Motiv einer schweren, um eine scharf geschnittene, rechteckige Schrifttafel herumgeführten Girlande bereits voll entwickelt ist.

An der Porta Pia ist die Prominenz der Schrifttafel nochmals gesteigert (Abb. 27). In der Tiefe des Giebelfeldes verankert, zusätzlich auf einem unsichtbaren runden Sockel ruhend, ragt sie zwischen den Giebelhälften als Steinblock hervor, der die Sprengung des Giebels motiviert. Hier steht in einer ursprünglich vergoldeten<sup>93</sup> Antiqua zu lesen – wobei offenbleibt, ob der etwas holprige Reim gewünscht ist oder doch eher unwillkürlich entstand:

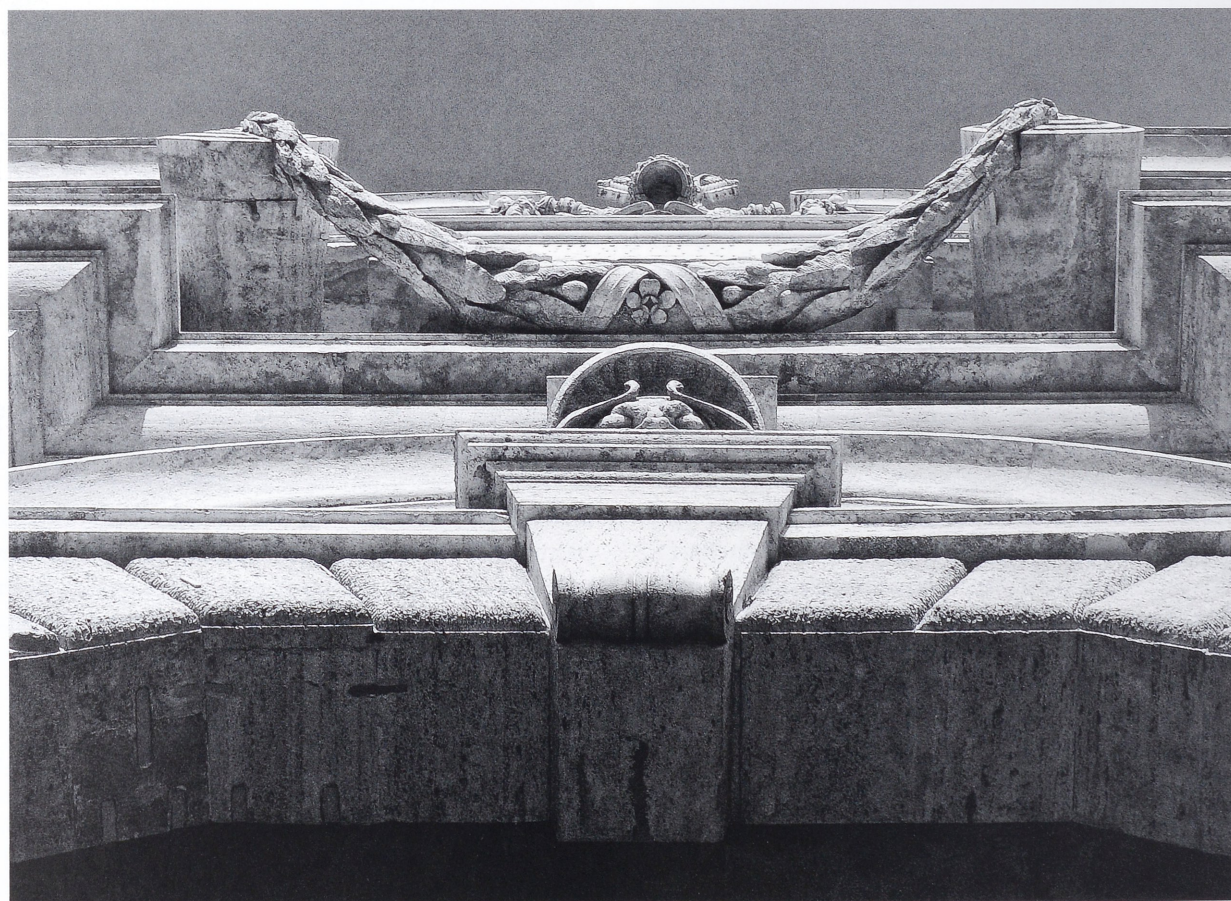
PIVS IIII PONT. MAX.  
PORTAM PIAM SVBLATA NONENTANA EXTRVXIT  
VIAM PIAM  
AEQVATA ALTA SEMITA DVXIT.

<sup>93</sup> Nach der Restaurierung ist bei gutem Licht ein Rest dieser Vergoldung erkennbar.





27. Rom, Porta Pia, Giebelzone des Portals



28. Rom, Porta Pia, Girlande in Untersicht



29. Michelangelo, Entwurf für ein Kapitell der Reliquientribüne von San Lorenzo, Kreide, 66×97 mm, Florenz, Casa Buonarroti 83 A



30. Rom, Konservatorenpalast, Kapitell der Loggia

»Papst Pius V. errichtete die Porta Pia, die (Porta) Nomentana ersetzend, und führte die Via Pia ebener Linie über die (Via) Alta Semita.« Die Stiftungsinschrift also, ein konstituierendes Element des klassischen Tores in denkbar unklassischer Anbringung.

Unter diesem gewaltsam eingefügten Fremdkörper hängt, die Inschrift unterstreichend und gleichzeitig eine Gegenfigur zum »Thermenfenster« bildend, die besagte schwere Lorbeer-Girlande, deren dünne Enden in den Zentren der fünffach gedrehten Spiralen des Sprenggiebels befestigt zu sein scheinen (Abb.28). Auf der Mitte der Girlande eine kreuzweise gelegte Binde, auch einige Lorbeerkugeln schauen aus den Blättern. Erst in der Untersicht ist zu erkennen, daß diese Girlande nicht gerade herabhängt, sondern

beträchtlich nach hinten geführt ist – wohl um ihren zentnerschweren Leib auf dem Gesims abzustützen. Mit dem sonderbaren Einfall, Spiralen mit Girlanden zu verbinden, greift Michelangelo abermals eine seiner alten Lieblingsideen auf, mit der er bereits zeichnerisch in den späten zwanziger Jahren experimentierte und die er in der kleinen Ionica des Konservatorenpalasts erstmals auch anwandte (Abb.29, 30). Was dort das Binnenmotiv eines Kapitells bildete, wird an der Porta Pia zu einer die Gebäudeteile zusammenbindenden Konstruktion ausgebaut. Das ionische Element hält hier als riesenhafte Assoziation seinen vielleicht etwas lärmenden Einzug. Die Ikonographie des Tores jedoch erhält durch die Übereinanderstellung des Dorischen und des Ionischen eine durchaus planvolle Steigerung.



Über allem steht der abschließende Dreiecksgiebel, dessen mächtige Leisten die zentrifugalen Kräfte des Giebelfelds zusammenhalten. Die Spannweite dieses Giebels gerät bei allem, was er unter seinem Dach zu versammeln hat, so weit, daß er über die eigentlichen Umrisse des Tores beträchtlich hinausragt. Anstelle ihm mit eigenen Pilastern oder Lisenen zur Hilfe zu kommen, entschied sich Michelangelo für große, aber scheibenartig dünne Konsolen, welche die breiten Überstände des Giebels wenigstens optisch stützen (Abb. 24). Diese Konsolen sind aber nicht einfach an das bestehende Tor montiert, sondern gehören zu einer eigenen Wandschicht, die als Extraschicht der Pilasterrücklage an beiden Seiten hinterlegt wurde.

Bei aller sich gegenseitig blockierenden Drängung der Motive fällt deren klare Abgrenzung voneinander auf. Die Details erscheinen wie unter einer Lupe riesenhaft vergrößert, ihre Sicht- und Lesbarkeit ist durch den klaren, einfachen, fast überscharfen Schnitt des Steins und das extreme Relief mit den endlos tiefen, schwarz verschatteten Spalten auf ein Maximum gesteigert. Ganz offensichtlich trieb Michelangelo die Sorge um, sein Tor möge auch über große Entfernungen hinweg wirksam und lesbar bleiben.<sup>94</sup> Tatsächlich schiebt sich, was aus der Nähe Architektur für schwersichtige Zyklopen zu sein scheint, mit zunehmender Entfernung zu einem architektonischen Motiv von kraftvoller Kohäsion und signalhafter Klarheit zusammen. Erst aus der Distanz – und nur in quasi orthogonaler Perspektive, die jene beschert – wird das Zusammenspiel der einzelnen Versatzstücke verständlich. Man könnte auch sagen, daß die Porta Pia ihre plastische Wirkung wie einen gebündelten Lichtstrahl in die Straße richtet.

## VII.

Über die Zeichnungen Michelangelos zur Porta Pia ist viel geschrieben worden.<sup>95</sup> Allein ihre bloße Existenz ist bemerkenswert, hatte doch Michelangelo alle Zeichnungen, deren er habhaft werden konnte, kurz vor seinem Tod vernichtet, was natürlich vor allem die Dokumente zu seinen römischen Projekten betraf.<sup>96</sup> Daß wir vor diesem Hintergrund zu einem so relativ beschränkten Projekt wie der Porta Pia



31. Michelangelo, Entwurf für ein Tor, Kreide, 75×48 mm, Haarlem, Teylers Museum Nr. 29 bis

mehr Blätter besitzen als zu der unendlich größeren, über Jahrzehnte sich hinziehenden Planungsarbeit zu Sankt Peter, ist nur dadurch zu erklären, daß sich die fraglichen Zeichnungen in den Tagen vor Michelangelos Tod nicht in seinem Besitz befanden.<sup>97</sup> Gegen seine strikte Gewohnheit, die unkontrollierte Zirkulation seiner Ideen mit allen Mitteln zu unterbinden, scheint er gerade diese Blätter weitergereicht zu haben, vielleicht an seinen Verbindungsmann Calcagni, zu dem Michelangelo ein ganz außergewöhnliches Vertrauen hatte. Wollte er damit vielleicht sicherstellen, daß die Bauleitung nach seinem Tod über ein authentisches Reservoir seiner Ideen verfügte, um damit in seinem Sinne das zu vollenden, was er selbst zu Lebzeiten nicht mehr festlegen konnte?

<sup>97</sup> In Michelangelos Wohnung fanden sich am Morgen nach seinem Tod keine Zeichnungen mehr; zuletzt MAURER 2004, S. 35.

<sup>94</sup> MACKOWSKY 1925, S. 334; SCHWEIZER 2002, S. 376.

<sup>95</sup> Die wichtigsten Beiträge in chronologischer Folge: THODE 1908–13, Bd. 2, S. 208f.; TOLNAY 1930, S. 42–44; DUSSLER 1959, Nr. 118, 128, 134, 240, 296, 470, 476; MAC DOUGALL 1960, S. 100–05; ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 117–21 u. Bd. 2, S. 128–31; PORTOGHESI/ZEVI 1964, S. 731–34; HEDBERG 1972, S. 63–66; TOLNAY 1976–80, Bd. 4, Nr. 614–22; STANKOWSKY 1979, S. 27–39; ARGAN/CONTARDI 1990, S. 301–04 u. 350f.; MILLON 1994, S. 475–77; SCHWEIZER 2002, S. 374–76; MAURER 2004, S. 47f., 143f.

<sup>96</sup> Siehe zusammenfassend hierzu MAURER 2004, S. 35–37.





32. Michelangelo, Entwurf zur Porta Pia, Kreide, laviert, 399×269 mm, Florenz, Casa Buonarroti 73 A bis



33. Michelangelo, Entwurf zur Porta Pia, Kreide, 274×178 mm, Florenz, Casa Buonarroti 108 A

Insgesamt neun Blätter dokumentieren Michelangelos Arbeit an einem Tormotiv.<sup>98</sup> Darunter befinden sich nach wenigen Strichen unvollendet liegengelassene Zeichnungen ebenso wie die in ihrer Fülle übereinandergesetzter Schichten am intensivsten bearbeiteten Blätter, die wir von Michelangelo besitzen. Als Zeichenmaterial verwendete Michelangelo, wie in seiner römischen Zeit fast ausschließlich, schwarze Kreide.<sup>99</sup> Außer der winzigen, aber sehr ausgereiften Skizze im Haarlemer Teyler Museum (Inv. A 29 bis; Tolnay 621; Abb. 31), deren zur Toröffnung führende Stufen

nur schwer mit den Erfordernissen eines Stadtttores vereinbar sind,<sup>100</sup> gibt es wenig Grund, die übrigen nicht mit der Porta Pia in Verbindung zu bringen. Abweichungen von der ausgeführten Version, wie etwa der als Rund- bzw. Flachbogen gestaltete Durchgang auf CB 73 bis (Tolnay 615; Abb. 32), weisen eher auf eine Entwicklung im Entwurfsprozeß hin als auf ein uns unbekanntes Projekt. Auch die »Stufen« auf anderen Torstudien, die gelegentlich als Argument gegen die Porta Pia angeführt werden,<sup>101</sup> sind mit Ausnahme eben der Haarlemer Zeichnung ganz eindeutig als horizontale Konstruktionslinien für die Sockelartikulation zu verstehen, wie zum Beispiel auf dem fragmentierten Blatt CB 108 (Tolnay 622; Abb. 33). Gerade diese Zeichnung, die mitunter ohne überzeugende Begründung als Werkstatt-

<sup>98</sup> CB 73 bis; CB 84; CB 97; CB 99; CB 102; CB 106; CB 108; Windsor Inv.Nr. 12769 verso (Wilde 433); Haarlem 29 A bis (Tolnay 614–22).

<sup>99</sup> MAURER 2004, S. 45.

<sup>100</sup> HEDBERG 1972, S. 66f.; MILLON/SMYTH 1975, S. 162–66; für eine Zugehörigkeit zur Porta Pia plädieren THODE 1908–13, Bd. 3, Nr. 261 und zuletzt SCHWEIZER 2002,

<sup>101</sup> FREY 1909–11, Bd. 3, S. 113 und zuletzt von Tolnay (TOLNAY, Nr. 622).





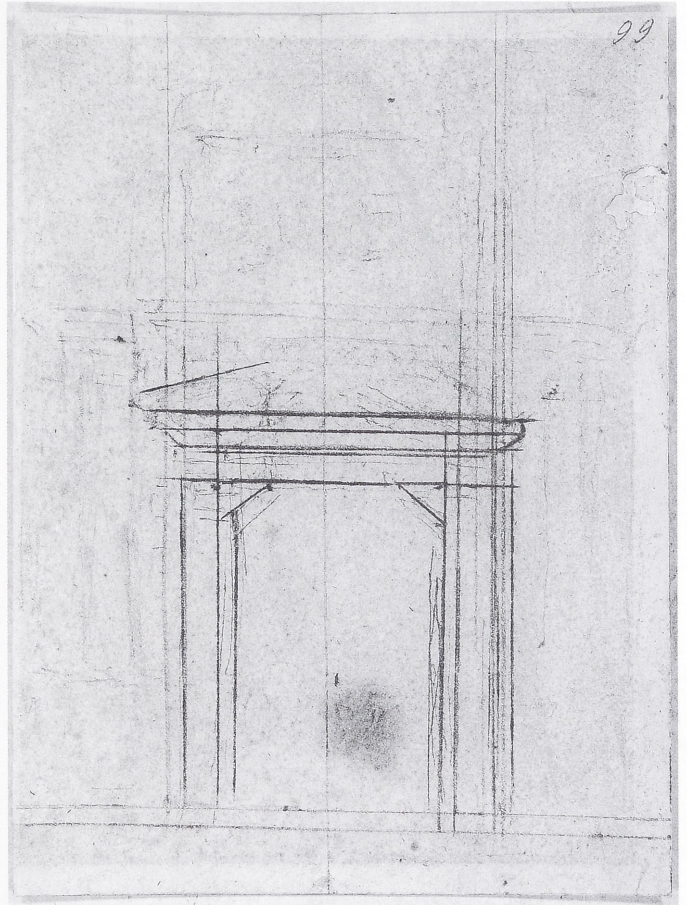
34. Michelangelo,  
Entwurf zur  
Porta Pia, Kreide,  
laviert,  
441×282 mm,  
Florenz, Casa  
Buonarroti 106 A



skizze klassifiziert wurde,<sup>102</sup> erscheint besonders bedeutsam, sieht es doch ganz danach aus, als habe hier Michelangelo das Motiv des geknickten Türsturzes durch eine Korrektur aus der Grundidee eines scheinrecht Bogens abgeleitet. Ob die nischenbesetzten Laibungen wirklich schräg gestellt zu denken sind, wie es die Zeichnung suggeriert, oder ob hier zur Verdeutlichung des Dargestellten nicht einfach nur der Darstellungsmodus in einer ansonsten orthogonalen Konstruktion geändert wurde, ist kaum zu entscheiden.

Anziehend auf die Forschung der Nachkriegszeit wirkte vor allem die malerisch-expressive Qualität zweier großer Blätter aus der Casa Buonarroti, die immer wieder zu Deutungen herausforderte. Ackerman ging so weit, ausgehend von einem reizvollen Wortspiel, in den Zeichnungen den Ausdruck einer grundlegend gewandelten architektonischen Sprache Michelangelos zu sehen: »They are perceptual rather than conceptual, in that overall impressions are more important than the objective forms of the members that produce them.«<sup>103</sup> Das plastisch Bestimmte der früheren Werke weiche einer malerischen, ja impressionistischen Auffassung, die Ackerman zum Vergleich mit Tizians späten Gemälden veranlaßt.<sup>104</sup> Den Entwurfsprozeß selbst charakterisierte Ackerman als »inspired, almost unconscious search for visual impressions«,<sup>105</sup> eine Sichtweise, die die folgenden Interpretationen der Zeichnungen prägen sollte. Daß sich die impressionistisch-malerischen Werte in der Ausführung selbst nur sehr begrenzt wiederfinden, begründete Ackerman damit, daß sich Michelangelos gezeichnete Visionen eben nur unvollkommen in Stein hätten umsetzen lassen.<sup>106</sup>

Ackermans brillant formulierende Methode, aus der Interpretation formaler Gesichtspunkte weitreichende inhaltliche Aussagen zu entwickeln, ist in diesem Fall insofern problematisch, als sie die Bedingungen, unter denen die Zeichnungen entstanden, unberücksichtigt läßt. Daher einige grundsätzliche Bemerkungen zu Michelangelos spätem Zeichenstil. Als Zeichenmaterial verwendete er fast ausschließlich schwarze Kohle und Laviertinte. Vereinzelt Weißhöhungen dienen mehr dem Verdecken alter, obsoleter Schichten als dem effektvollen Hervorheben plastischer



35. Michelangelo, Entwurf zur Porta Pia, Kreide, 166×124mm, Florenz, Casa Buonarroti 99 A

Details, wie gerne unterstellt wird. So versuchte Michelangelo auf CB 106 (Tolnay 619; Abb. 34), durch den flächigen Auftrag weißer Farbe die verworfene rechteckige Torrahmung sowie alte Versionen der Giebellandschaft zu überdecken, die durch Abrieb und chemische Veränderungen inzwischen wieder gut sichtbar geworden sind. War das Lineal für Michelangelo schon immer ein beliebtes Hilfsmittel,<sup>107</sup> so verwendete er es im Alter selbst für kleinste Strecken, freilich ohne daß deswegen exakte Zeichnungen entstanden wären. Die Linien verlaufen teilweise windschief, ihre Länge – und auch der Druck des Auftrages – ist nur begrenzt kontrolliert (Abb. 35). Das hat in erster Linie einfach erklärbare, natürliche Ursachen. Gicht, ein schwerer Tremor und die zunehmende Sehschwäche machten für Michelangelo das Zeichnen immer mühevoller. Wo er auf Lineal und Zirkel verzichtete, wird sichtbar, wie weit sein Gebrechen – dessen Auswirkung wohl auch von der jeweiligen Tagesform abhing – schon fortgeschritten war. Die äußerst mühevoll ausgeführten freihändigen Detailstudien,

<sup>102</sup> Mit der Begründung, die Zeichnung sei zu starr und schematisch, lehnten Dussler, Barocchi und Hartt die Zeichnung ab, DUSSLER 1959, Nr. 477; BAROCCHI 1962–64, Bd. 2, Nr. 252; HARTT 1971, S. 381. Gotti, Thode und Joannides sprachen sich hingegen dafür aus; GOTTI 1875, Bd. 2, S. 183; THODE 1908–13, Bd. 3, Nr. 130; JOANNIDES 1987, S. 176.

<sup>103</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 118.

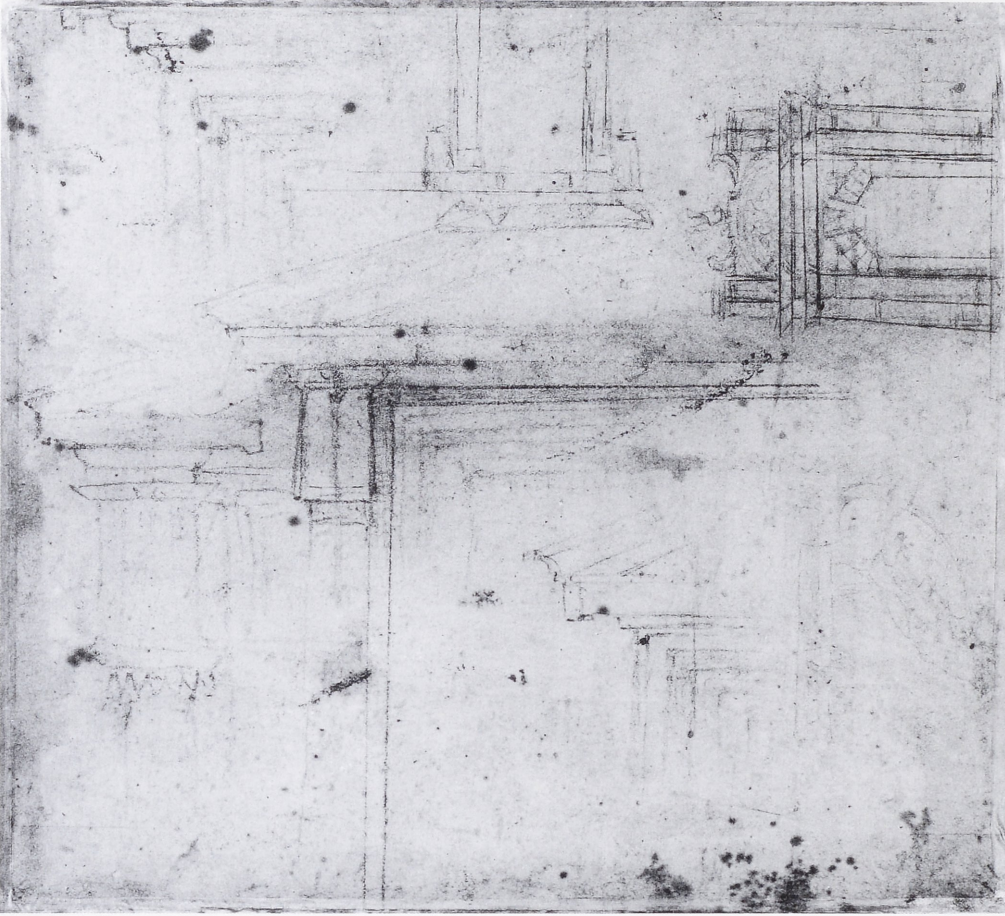
<sup>104</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 118.

<sup>105</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 119.

<sup>106</sup> »In the actual building the impression of the drawings could not be fully sustained; the chisel was bound to sharpen the atmospheric softness.« ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 119.

<sup>107</sup> MAURER 2004, S. 43.





36. Michelangelo, Entwurf zur Porta Pia, Kreide, 283×255 mm, Florenz, Casa Buonarroti 97 A

etwa auf CB 97 (Tolnay 616; Abb. 36), illustrieren dies deutlich. Sein sich rapide verschlechternder Zustand macht es wahrscheinlich, daß Michelangelo zumindest in seinem letzten Lebensjahr überhaupt nicht mehr zeichnen – und somit auch keine seiner Ideen mehr auf direktem Weg weitergeben konnte. So heißt es in seinem letzten Brief an den Neffen Lionardo: »Und der Grund, weshalb ich in der Vergangenheit mehrere Briefe von Dir, die ich erhalten, nicht beantwortet habe, ist gewesen, weil mir die Hand nicht mehr dient. Doch von nun an werde ich andere schreiben lassen und nur unterschreiben. Weiter habe ich nichts zu sagen.«<sup>108</sup>

Hedberg und andere Forscher nahmen an, Michelangelo habe in seinen späten Zeichnungen lediglich Vorlagen von Gehilfen bearbeitet und überzeichnet.<sup>109</sup> Karl Frey, der die Zugehörigkeit zur Porta Pia bestreitet, hält sie sogar voll-

ständig für Werkstattarbeiten.<sup>110</sup> Dem widerspricht der Befund. Die Vor- und Unterzeichnungen sind für Michelangelo durchaus charakteristisch und in so unexakter und ungleichmäßiger Weise ausgeführt, wie sich das ein Gehilfe nicht geleistet hätte. Richtig ist, daß er obsoleete Entwürfe mehrfach überzeichnete – zum einen aus Arbeitsökonomie, zum anderen aber, weil er die alten Versionen, wie wiederholt festgestellt wurde, wohl auch als Anregung und Leitfaden für seine Veränderungen brauchte. Bei Michelangelos übereinanderschichtender Arbeitsweise waren Expressivität oder malerische Atmosphäre eindeutig nicht das »Wirkungsziel«, wie Dussler es annimmt.<sup>111</sup> Das Übermalen und Austilgen alter Schichten ließ vielmehr eine Art Palimpsest entstehen, in welchem obsoleete Stufen der Formfindung sozusagen als Fossilien des Entwurfsprozesses sichtbar blieben (Abb. 37).<sup>112</sup> Michelangelo tat alles, um durch kräftig lavierte Betonung wie auch durch die beschriebenen Über-

<sup>108</sup> An Lionardo, 28. Dezember 1563: »E avendo ricevuto pel passato più tua, e non avendo risposto, è mancato perché la mano non mi serve; però da ora inanzi farò scrivere altri e io sottoscriverò. Altro non m'accede.« MILANESI 1875, S. 372, dt. übers. v. Karl Frey.

<sup>109</sup> HEDBERG 1972, S. 67f.

<sup>110</sup> »Daß hier [CB 102] ein eigenhändiger Entwurf des Meisters vorliege, wie v. Geymüller und danach Thode annehmen, ist mit Rücksicht auf

Behandlung und Technik ausgeschlossen. Dieser unbekannte Zeichner arbeitete wahrscheinlich nach einer Vorlage des Künstlers und hat sorgfältig auch deren Pentimenti eingetragen.« FREY 1909–11, Bd. 3, S. 113.

<sup>111</sup> DUSSLER 1959, S. 30.

<sup>112</sup> Für die Analyse einiger Metamorphosen siehe HEDBERG 1971, S. 68f.





37. Michelangelo, Entwurf zur Porta Pia, Kreide, laviert, 470×280mm, Florenz, Casa Buonarroti 102 A



deckungen diese ›Fossilien‹ verschwinden zu lassen, die Lesbarkeit seiner Zeichnung zu verbessern und ihre Aussage so eindeutig wie nur möglich zu machen. Man kann, wie schon angedeutet, davon ausgehen, daß die Zeichnungen durch chemische Veränderungen vor allem der auf Eisengallus basierenden Tinten sowie durch den Abrieb der Farbschichten viel von ihrer originalen Eindeutigkeit verloren haben. Ein Effekt, den man besonders gut bei den technisch eng verwandten Zeichnungen zu San Giovanni dei Fiorentini studieren kann (vor allem CB 124, Tolnay 612).

Daß Michelangelo dabei durch bereits verworfene Motive angeregt wurde und diese in Teilen auch wieder in seine neuen Entwürfe integrierte, haben Ackerman und Hedberg an einigen Details zeigen können. Es ist auf diesen röntgenbildartigen Blättern selbst anhand der Originale kaum möglich, eine feste Chronologie der Arbeitsschritte zu etablieren. Die Frage ist, ob man einen klassischen Entwurfsprozeß mit sukzessiv aufeinander aufbauenden Schritten überhaupt annehmen soll. Vielmehr scheint sich ein Prinzip parallel nebeneinander schwebender Motive entwickelt zu haben, wobei fast alle Elemente wie in einer Collage präsent bleiben und je nach momentaner Lage der Dinge aus der Tiefe der Schichten nach vorne geholt oder zurückgedrängt werden. Es scheint, als habe Michelangelo seine Lieblingsmotive – wie Girlanden, Schlüsselsteine, Schriftblock und Giebelhälften – so lange hin- und hergeschoben, bis er fast alle im endgültigen Entwurf zu versammeln vermochte.

Die Fülle der dabei angereicherten Elemente würde für zwei, wenn nicht für drei Tore normaler Bauart völlig ausreichen. Mackowsky nannte die Portalrahmung wegen ihrer dreifachen Staffelung ein »Muster perspektivischen Scheinreichtums«. <sup>113</sup> Und tatsächlich: Als könnte sich Michelangelo zwischen den in der Entwurfsphase angesammelten Formen nicht entscheiden, drängt er in der Ausführung drei jeweils relativ komplette Portale – eines vor das andere gelegt – zu *einem* Tor zusammen, was einen zunächst verwirrenden Akkord unterschiedlicher Motive ergibt. Das ›vordere Tor‹ (man könnte die Beschreibung auch andersherum beginnen) besteht im wesentlichen aus dem Paar der kannelierten Pilaster, die über den sockelartigen Friesstücken die Enden des gesprengten Segmentbogens mit ihren fünffach aufgerollten Abschlußleisten tragen. Die schwere Girlande, die beide Giebelfragmente verbindet, kommt, wie schon beschrieben, auf die zurückspringende Gesimsleiste zu liegen. Diese Gesimsleiste gehört bereits zum ›mittleren Tor‹, zum ›Haupttor‹, das im wesentlichen aus dem bossierten Gewände und dem ›Thermenfenster‹ besteht. Die Torrahmung wird von den Pilastern überschritten und setzt

sich an den Außenseiten in einem schmalen, jedoch nicht mehr bossierten Streifen fort, welcher bis in die Giebelzone hinauf das Profil der Pilastergliederung nachzeichnet. Parallel dazu, jedoch um eine weitere Ebene in die Tiefe versetzt, verläuft eine hintere Schicht, ein ›drittes Tor‹ also, welches den gesamten äußeren Umriß des Komplexes bildet. Als schmaler Mauerstreifen wiederholt sie ebenfalls alle Gliederungen des Gebälks, um schließlich als ihre Hauptbestimmung den alles überfangenden Dreiecksgiebel zu tragen. So stecken die drei Tore wie russische Puppen ineinander, eines das andere umfangend, so daß der charakteristische, in seinen Konturen etwas überdehnte, im Giebelbereich zu einem ballonartigen Motivkonglomerat sich aufstauende Organismus entsteht. Das einzige von den ›drei Toren‹ unabhängige, alle Ebenen durchstoßende Element ist die Schrifttafel. Sie ist in Wirklichkeit ein riesiger, mit seiner Rückseite im Giebfeld verankerter Block, dessen beschriftete Vorderseite zwischen Voluten und Girlande und vor dem Giebeldreieck zu schweben scheint und die Inschrift präsentiert.

Typisch für Michelangelos Architektur ist, daß bei diesem Fusionsprozeß das Eckige und Kantige das Runde und Weiche tendenziell verdrängt. So dachte Michelangelo bei der Toröffnung, wie die Zeichnungen auf CB 73 *bis* (Tolnay 615, Abb.32) und CB 84 (Tolnay 614) deutlich zeigen, zunächst an das Naheliegende, nämlich an einen Rund- bzw. Flachbogen. <sup>114</sup> Doch wird dieser recht bald von unserem scheinrechten Knickbogen abgelöst, der in frühen Versionen auf CB 97 (Tolnay 616; Abb.36), CB 99 (Tolnay 617, Abb.35) und CB 108 (Tolnay 622, Abb.33) erscheint und auf CB 102 (Tolnay 618, Abb.37) der Ausführung bereits deutlich angenähert ist. Diese letzte Zeichnung zeigt auch, daß der Rundbogen der neuen Erfindung Michelangelos in seiner Funktion zwar weichen, aber deswegen nicht ganz aus ihr verschwinden mußte. Er wird um eine Etage nach oben geschoben, wo er sich – zum ›Thermenfenster‹ gewandelt – bis heute behaupten konnte.

Diese Verdrängung des Rundbogens als ein mit Michelangelos kompositorischer Grundhaltung offenbar nicht zu vereinbarendes Element kennzeichnet sein gesamtes architektonisches Werk. Wo er in zeichnerischen Entwürfen zunächst auftaucht, wandert er schnell aus dem Zentrum der Konstruktion in den bekrönenden Bereich des dekorativen Aufsatzes, wo er, zum Segmentbogengiebel oder zum Medaillon verwandelt, nicht mehr unmittelbar in das tektonische Gefüge eingebunden ist. Ein gutes Beispiel ist eine Entwurfsserie für ein Grabmal im British Museum, <sup>115</sup> wo ein ursprünglich in die Attika eingelassener halbrunder Bogen-

<sup>113</sup> MACKOWSKY 1925, S.335.

<sup>114</sup> Diese von der Ausführung abweichenden Motive sind kein Grund, diese Zeichnungen nicht auf die Planung zur Porta Pia zu beziehen und sie einem anderen, jedoch nicht benennbaren Projekt zuzuschreiben.

<sup>115</sup> 1859–6–25–559 recto, Wilde 25, Tolnay 272.



abschluß in der letzten Version neben flankierenden Kandelabern nur noch als abschließende Bekrönung auftaucht. Vielleicht waren es die bei einem Rundbogen zwangsläufig entstehenden Zwickel, die als unbrauchbare Abfallflächen die dichte Kohäsion seiner architektonischen Systematik störten.

Wir sehen also keine Abfolge von Ideen, sondern deren Akkumulation. Michelangelo scheint auf einmal liebgewonnene Motive – und er erfand ständig neue – nur ungern verzichtet zu haben. Ihre gewaltige Zusammenballung hat der Nachwelt ein gerechtes Urteil schwergemacht.

### VIII.

Kommen wir nun zur Frage, wie man die in jeder Hinsicht so ungewöhnliche Porta Pia verstehen kann. Da ist zunächst die Tatsache, daß die von Michelangelo gestaltete Schau-seite im Gegensatz zu den meisten in Mittelitalien bis dahin gebauten Stadttoren die Stadt- und nicht die Feldseite der Toranlage schmückt.<sup>116</sup> Neben seinen militärischen Funktionen sollte ein solches Tor durch gezielte architektonische Gestaltung dem von außen Kommenden die Stadt in bestimmter Weise präsentieren.<sup>117</sup> Die der Stadt zugewandte Seite war meist verbaut oder mit Verteidigungsanlagen besetzt.<sup>118</sup> Allenfalls freskierte Heiligenbilder gaben dem, der die Stadt in Richtung Land verließ, ihr Geleit.<sup>119</sup> Inszeniert wurde bis zur Porta Pia immer nur der Einzug in die Stadt, nie aber deren Verlassen. Diese traditionellen, nach außen gerichteten Funktionen eines Stadttores wird Papst Pius IV. ganz sicher auch im Auge gehabt haben, als er den Bau der Porta Pia beschloß. Trotzdem ließ er Michelangelo mit dem beginnen, was im Unterschied zu allen anderen Stadttoren hier das Wichtigere gewesen zu sein scheint: mit der der Stadt zugewandten Seite. Ein Gesamtkonzept Michelangelos für Innen- und Außentor, das die Quellen nur

in einem einzigen Nebensatz erwähnen, ist mit den vorhandenen Dokumenten nicht rekonstruierbar.<sup>120</sup> Es bleibt nichts anderes übrig, als sich an das Vorhandene zu halten, wenn auch im Bewußtsein, daß es sich womöglich um ein Fragment handelt.

Elisabeth Mac Dougall betonte die Nähe des Entwurfs zu zeitgenössischen Villen- und Gartentoren – und begründete ihn damit zugleich. Michelangelo habe das Tor dem von Gärten und Villen geprägten Charakter der Via Pia als stimmigen Abschluß angepaßt.<sup>121</sup> Möglich sei dies dadurch gewesen, daß die Methoden der zeitgenössischen Kriegsführung traditionelle »Festungstore« (*fortress gates*) überflüssig gemacht hätten.<sup>122</sup>

Auf die Nähe zu Serlios Torentwürfen<sup>123</sup> verwies auch Ackerman.<sup>124</sup> Tatsächlich gibt es im 1551 erschienenen *Extraordinario libro di architettura* einige Blätter, die in Details wie der Keilsteinästhetik oder der großen, den Giebel (jedoch nur teilweise) sprengenden Inschriftentafel oder dem Maskenmotiv der Porta Pia ähneln (Abb. 38). Doch ist die Verwandtschaft nur eine scheinbare. Ein *opus rusticum* im Sinne Serlios, also das Arbeiten mit teils rauhfächigen, teils als naturbelassene Gesteinsbrocken gestalteten Bossen, liegt ebensowenig vor wie ein *opus delicatum*. Unter den zahlreichen Torentwürfen findet sich nicht ein einziger, welcher der Porta Pia in formaler Hinsicht nahekäme. Diese Nähe wird einzig und alleine durch die freie, »kapriziöse« Wahl der Ikonographie hergestellt. Sie ist trotz aller *bizzarie* bei Serlio mit Michelangelo nicht vergleichbar, sondern beschränkt sich im Detail auf das Ungewohnte, Groteske, das im ganzen jedoch konventionell, also im Rahmen von Serlios künstlerischen Möglichkeiten bleibt. Der Tonfall von Michelangelos Tor ist ein anderer. Eine monumentale, ja fast klassische Strenge und ein eigentümlicher, düsterer Ernst, der nicht so recht zu einem *locus amoenus* paßt, unterscheiden es von den heiteren, verspielten oder grotesken *capricci* jener Anlagen bei Serlio.<sup>125</sup> Warum sollte es auch? Weder führt die Porta Pia zu einem Garten noch in eine Villa – sie führt hinaus aufs offene Land, was kein geringer Unterschied ist. Insofern wäre auch jeder festungs-

<sup>116</sup> Als prominente Ausnahmen des 16. Jahrhunderts, die teilweise aber nach der Porta Pia datieren und überwiegend in den nördlichen Landesteilen liegen, sind zu nennen in Treviso: Porta San Tomaso (SCHWEIZER 2002, S. 180); vor allem in Padua: Porta Santa Croce (SCHWEIZER 2002, S. 196–99), Porta San Giovanni (SCHWEIZER 2002, S. 214), Porta Savonarola (SCHWEIZER 2002, S. 218); Verona: Porta Nuova, Porta Palio u. Porta San Zeno (SCHWEIZER 2002, S. 259, 279 u. 294); Mantua: Porta Giulia (SCHWEIZER 2002, S. 395). Bei fast allen Beispielen ist zudem die Stadtseite gegenüber der Feldseite deutlich zurückgenommen. Rom und Florenz kennen zu Michelangelos Zeit keine ausgestalteten Stadtseiten.

<sup>117</sup> Siehe hierzu ausführlich SCHWEIZER 2002, S. 13–29.

<sup>118</sup> Diese Verteidigungsanlagen mußten, wie schon Alberti verlangt (IV.4; ALBERTI/THEUER, S. 198), nach innen offen und unbefestigt sein, damit sie dem Feind bei einer eventuellen Einnahme des Stadttores nicht als Bastion gegen die Stadt dienen konnten.

<sup>119</sup> Etwa bei der Porta San Pietro in Perugia; SCHWEIZER 2002, S. 105.

<sup>120</sup> Wie Calcagni am 29. August 1561 berichtet, hatte sich der 86jährige von einem schweren gesundheitlichen Zusammenbruch erholt und die Arbeit wieder aufgenommen: »... hora cavalla et è apresso a disegni [sic] per la Porta Pia dalla parte di fuori che non lo haveva fatto«, zitiert nach SCHWAGER 1973, S. 48.

<sup>121</sup> In diesem Sinne urteilen auch STANKOWSKY 1979, S. 34f. und SCHWEIZER 2002, S. 380f.

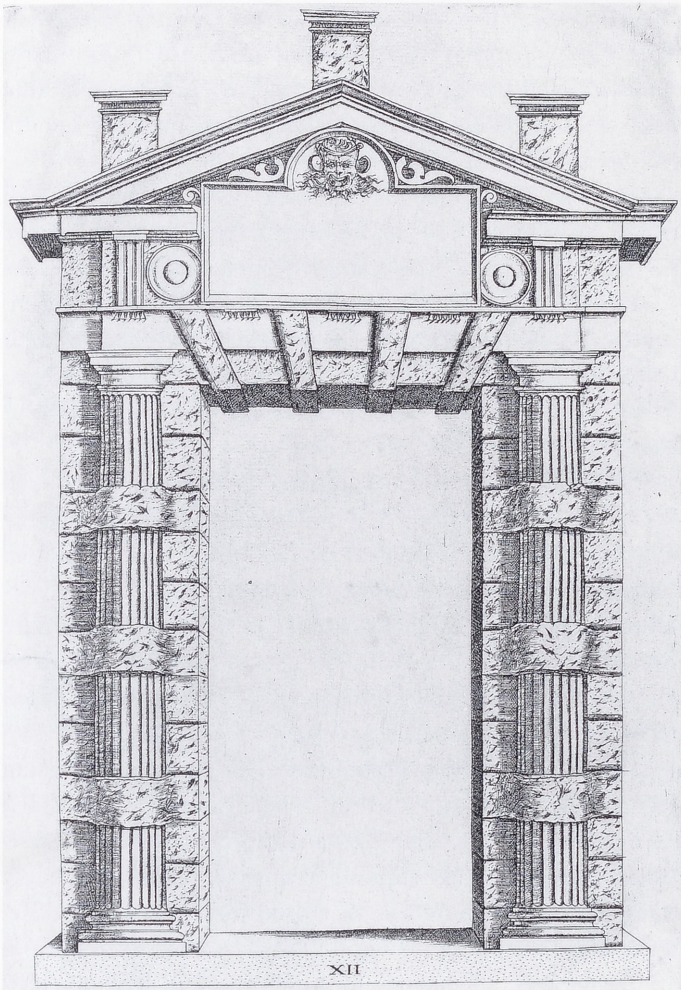
<sup>122</sup> MAC DOUGALL 1960, S. 106–08.

<sup>123</sup> SERLIO 1551. Zu Serlios Torentwürfen siehe SCHWEIZER 2002, S. 55–67.

<sup>124</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 115.

<sup>125</sup> Schon Geymüller hob den »ernsten Charakter« von Michelangelos Torentwürfen hervor; GEYMÜLLER 1904, S. 40.





38. Sebastiano Serlio, rustiziertes Portal, Holzschnitt aus *Extraordinario libro di architettura*, 1551, Tafel 12



39. Sebastiano Serlio, *Scena Tragica*, Holzschnitt aus *Il secondo libro della prospettiva*, 1545, Fol. 69

artige Charakter fehl am Platz, es sei denn, man hätte das Land gegen die Stadt verteidigen wollen.

Interessanter und weiterführender scheint der szenographische Charakter von Straße und Tor, den vor allem Ackerman betonte. Straße und Tor seien »more theatrical than utilitarian«, da sie ein damals fast unbewohntes Gebiet bedienten.<sup>126</sup> Die szenographische, bühnenhafte Funktion der Porta Pia ist in der Tat nicht zu leugnen.<sup>127</sup> Nur: welches Stück wird gespielt? Hierzu gibt es zwei Ansichten, die konträrer nicht sein könnten. In seinem Aufsatz von 1930 charakterisierte Tolnay, wie schon erwähnt, die Porta Pia als Ausdruck der »geschickesmäßig in sich zusammenbrechenden Lebenskraft«.<sup>128</sup> Was immer auch damit genau gemeint sein mag, es ist nichts Gutes. In seiner italienischen Michelangelo-Monographie von 1951 versucht Tolnay, diese Ideen

aus dem deutschen Expressionismus dem italienischen Vorstellungskreis anzunähern: »La porta di città diventa, invece d'un passaggio che s'apre, una specie di simbolo della ineluttabile disfatta della forza vitale: un *memento mori* che si drizza, enorme, innanzi al passante.« Die Porta Pia erinnere, so schließt er, indem er Michelangelos Mascherone Dante zitieren läßt, an das Höllentor: »Per me si va nella città dolente«.<sup>129</sup> Man kann, auf die Gefahr hin, sich zu wiederholen, nur immer wieder darauf hinweisen, daß man durch die Porta Pia die »città dolente« nicht betreten, sondern höchstens verlassen könnte, was eher Anlaß zur Freude sein müßte. Die zuvor diagnostizierte »Kraftniederlage« stimmt damit nicht überein. Paßt also eher Ackermans Analyse? Dieser hatte der Porta Pia, in Betonung ihrer angeblichen Nähe zur zeitgenössischen Theaterdekoration nach Serlio,<sup>130</sup> einen festlichen, ja »beinahe heiteren« Charakter zugesprochen.<sup>131</sup> Ackerman, der mit dieser Sichtweise in der Nachfolge Hans Mackowskys steht,<sup>132</sup> räumt freilich ein, daß nach Serlio nur die *tragische* Szenerie über einen feierlichen Torbogen am Ende eines Straßenprospektes verfügen könne (Abb. 39).<sup>133</sup> Diese Einschränkung hat, wie

<sup>129</sup> TOLNAY 1951, S. 209.

<sup>130</sup> SERLIO 1584, Tafeln 48–51.

<sup>131</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 118.

<sup>132</sup> Mackowsky sieht die Porta Pia als Initialwerk des »heiteren Barock«: »Allerdings geht der Ernst und das dramatische Leben immer mehr verloren, und das Kurvenspiel, das in der Porta Pia seine ersten Regungen zeigt, steigert sich schließlich zum heiter-ausgelassenen Treiben.« MACKOWSKY 1925, S. 336.

<sup>133</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 115 Anm. 5.

<sup>126</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 115.

<sup>127</sup> Zuletzt SCHWEIZER 2002, S. 379f.

<sup>128</sup> TOLNAY 1930, S. 45.



Krautheimer ausführlich darlegt, vor allem damit zu tun, daß Tragödien nur in der Upper Class vorkämen, der alleine diese architektonische Würdeform angemessen und vorbehalten sei.<sup>134</sup> Es wäre vielleicht zu akademisch gedacht, Michelangelos Porta Pia direkt aus der Konzeption des Tragischen in der zeitgenössischen Traktatliteratur ableiten zu wollen. Richtig an dieser Idee scheint – und hier ist meines Erachtens Tolnay ein feinerer Beobachter als Ackerman –, daß sie die Nähe der Porta Pia zum Ernsten, Schwermütigen und Klassischen betont.

So krude Tolnays Ausführungen in unseren aufgeklärten Tagen auch erscheinen mögen, so rühren sie doch an etwas, das mit Ackermans angelsächsischer Aufgeräumtheit nicht zu fassen ist – und dennoch in der Porta Pia steckt. Dabei liefert Ackerman selbst eher nebenbei ein Stichwort, das uns, kombiniert mit Tolnays ›Gefühlsanalyse‹, ein wichtiges Stück weiterbringen könnte, wenn er die Porta Pia als »architectural equivalent to the pastoral genre in literature« bezeichnete.<sup>135</sup> Versteht man unter »pastoral« weniger das heiter-idyllisch Gartenhafte als das melancholisch-elegisch Bukolische, wie Panofsky es in seiner Charakterisierung von Vergils Hirtengedichten »vespertinal mixture of sadness and tranquility« nannte,<sup>136</sup> so kommt man dem ›anschaulichen Charakter‹ der Porta Pia – um hier ausnahmsweise eine Kategorie Hans Sedlmayrs zu gebrauchen – schon ein Stück näher.

Was nun die Porta Pia mit dem Bukolisch-Ländlichen verbindet, ist weniger die Nachbarschaft zu den gattungsmäßig ganz anders gearteten Villen- und Gartentoren, als vielmehr ihre tatsächliche Funktion. Mag sie in vordergründiger Hinsicht den optischen *Abschluß* der Via Pia bilden, so markiert sie *de facto* an deren Ende jenen Punkt, an welchem die *Stadtstraße* zur *Landstraße* wird – und ist somit eine das Ende der Stadt verkündende, das Land ankündigende Landmarke. Als solche trennt sie von jeglicher Villenidylle bereits der Maßstab. Sind einzelne Motive Michelangelos, wie etwa der Mascherone, durchaus an einem Villentor vorstellbar, so weist die Monumentalität des Ganzen in eine andere, klassischere Richtung. Doch hat die Komposition nichts rein Urbanes. Obgleich zu städtischer Monumentalität gesteigert, bleiben die Formen geradezu faunisch und rustikal im Sinne des offenen Landes. Mit dieser ikonographischen Zwischenstellung wird die Porta Pia ihrer transitorischen Funktion in augenfälliger Weise gerecht. Das Land schaut bereits in die Stadt hinein, und es ist nicht die liebliche Toskana, Michelangelos Heimat, es ist das rauhbeinige Latium, ein mit seinen riesigen Rinderherden auf den son-



40. Cesare Nebbia, *Via Pia und Porta Pia*, Fresko, Lateranpalast, *Sala della Conciliazione*, um 1588

nenverbrannten Ebenen ebenso wildes wie fruchtbares Land, das eher die Heimat des Vertumnus als der Pomona ist. Die Gefährdung der Wildnis, welche im Bewußtsein des 16. Jahrhunderts einen klaren Gegenpol zur Idylle des umfriedeten Gartens bildete, und der Gesichtspunkt der Ernährung ergänzen sich einander. So entläßt die Porta Pia nicht nur auf das offene Land, sie spendet der Stadt gleichsam dessen Früchte, allen voran Getreide, das in der Gegend um Rieti in großen Mengen angebaut und über die Via Nomentana nach Rom geschafft wurde. Die Umgebung der Diokletiansthermen, wo auch die großen Kornspeicher entstanden, wurde so immer mehr zur Vorratskammer Roms.

Dieser Blick der Stadt auf das umgebende Land ist das beherrschende Thema eines Freskos in der *Sala della Conciliazione* im Lateran, das Cesare Nebbia ca. 1588 fertigstellte (Abb. 40). Wohl nicht zufällig wurde genau die Blickachse vom Monte Cavallo auf die Porta Pia gewählt, die mächtig in der Bildmitte aufragt. Dahinter beginnt das Land als eine

<sup>134</sup> KRAUTHEIMER 1948, S. 330f.

<sup>135</sup> ACKERMAN 1961, Bd. 1, S. 122.

<sup>136</sup> PANOFSKY 1955, S. 300.



Weltenlandschaft mit fruchtbaren Ebenen, mit Ansiedlungen und mit Wegen, die in die bergige Ferne führen. Die Porta Pia ist einladend geöffnet, die Menschen bewegen sich auf der geraden Via Pia auf diese wie aus Eigenkraft leuchtende Öffnung zu, von der Stadt hinaus aufs Land, gerade so, wie es 250 Jahre später Schiller in seinem Zweizeiler ausdrückte. Darüber hinaus feiert das Fresko im Lateran die segensreiche Verbindung von Stadt und Land. Eben dies tut auch die Porta Pia selbst, als ein Symbol des päpstlichen *buon governo*, der Guten Regierung, der das wechselseitige Gedeihen zu verdanken ist. Es überrascht nicht, wenn die ländliche Symbolik von Michelangelos Architektur im Fresko mit der pastoralen Metaphorik des Bibelwortes des Jesus an Petrus zusammenfällt, welches die Überschrift des Freskos bildet: *Pasce oves meas*.

Die weitgehende Loslösung von fortifikatorischen Funktionen und ihrer szenographischen Bezogenheit auf die zulaufende Straßenachse rückt Michelangelos Porta Pia natürlich auch in die Nähe »innerstädtischer« Tore,<sup>137</sup> also der Triumphbogen, welche, wie Alberti erklärt, »bei der Mündung der Straße aufgestellt werden«. Ein solcher Bogen, fährt er fort, sei »wie ein immer offenstehendes Tor«, eine Erfindung, die auf jene zurückgehe, »welche das Reich erweiterten«. Da nämlich eine Reichserweiterung immer auch von einer Vergrößerung der Hauptstadt – und damit eine Erweiterung des Mauerrings – begleitet werde, würde das alte Stadttor sozusagen eingemeindet und seine militärische Funktion in eine repräsentative umgewandelt.<sup>138</sup> Natürlich war Papst Pius IV. weit davon entfernt, »sein Reich« zu vergrößern bzw. den weiten Mauerring der Antike mit seiner christlichen Hauptstadt auch nur halbwegs auszufüllen. Die Verstärkung der Verteidigungsanlagen, die er vor allem an den Mauern des Borgo und der Engelsburg vornehmen ließ,<sup>139</sup> haben im Gegenteil eher defensiven als expansiven Charakter. Doch die schrittweise Urbanisierung des *disabitato*, verbunden mit einem scheinbar »immer offen stehenden«, auf das Land hinausweisenden Torbogen, könnte bei gebildeten Betrachtern durchaus auf expandierende Prosperität gerichtete Assoziationen ausgelöst haben. Als optimistisches Signal für sein eben angebrochenes Pontifikat wollte sie der päpstliche Auftraggeber mit Sicherheit verstanden wissen.

Daß die Geste päpstlicher Zuversicht am Ende zur vieldeutigen und auch zwiespältigen Botschaft geriet, ist das Ergebnis von Michelangelos künstlerischer Ausführung. Die Irritation hierüber konnte auch auf dem Höhepunkt der Michelangelo-Verehrung nur vordergründig verdeckt werden. Burckhardts Dictum einer formalen Willkür, die durch »Entschiedenheit« und »Notwendigkeit« fast naturgesetzliche Züge gewinnt, ist in ihrer Notlage zwischen Ablehnung und Bewunderung bezeichnend für ein Werk, das sich den üblichen Kategorien kunsthistorischer Kritik in eigenartiger Weise entzieht.<sup>140</sup> Natürlich wurde Michelangelos architektonische Wortwahl immer schon von der Stillage mitbestimmt, die ein Projekt jeweils erforderte oder zuließ. Die Entscheidung zwischen freien Formen und strengem Klassizismus ist – unabhängig von der Entwicklung des Personalstils – immer auch eine Frage des Decorum. Im Fall der Porta Pia hingegen geht diese Rechnung nicht auf. Es bleibt der von Schwager diagnostizierte »opake Rest«, der mit den äußeren Umständen des Auftrags und der Funktion des Monuments nicht in Deckung zu bringen ist.

In der vorliegenden Studie ist bislang der Aspekt des »Lebensalters« nicht angesprochen worden, und das mit gutem Grund, steht diese Thematik an wissenschaftlicher Verrufenheit – namentlich nach den Arbeiten des Wilhelm Pinder – der Porta Pia um nichts nach. Es ist angesichts der bloßen Tatsachen aber kaum möglich, die Frage nach dem Einfluß von Michelangelos Alter unberücksichtigt zu lassen, sie als geistesgeschichtliche – und hier spezifisch deutsche – Altlast entsorgen und umgehen zu wollen. Anders als Sankt Peter, das Kapitol oder der Palazzo Farnese, die alle in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts begonnen wurden, fallen die Arbeiten zur Porta Pia in die allerletzten Lebensjahre Michelangelos. Neben der Sforza-Kapelle, deren künstlerische Interpretation vergleichbare Schwierigkeiten bereitet, ist sie sein eigentliches Spät- oder Alterswerk.<sup>141</sup> Die Vorstellung von der besonderen Wesensart eines »Spätwerks« hat das frühe bürgerliche 20. Jahrhundert sehr beschäftigt. Freilich war damit nicht unbedingt der qualitative Höhepunkt eines Künstlerlebens gemeint, den man eher in die »reifen Mannesjahre«, also in die »Blüte der Schaffenskraft« versetzte. Die Einbeziehung des Lebensalters in die Kunstkritik galt vielmehr dem Versuch, die Brechung des Werks durch außerkünstlerische, biologisch-biographische Faktoren wie Erfahrung und Weisheit, aber auch Sonderlichkeit und Todesnähe zu bezeichnen und zu erfassen, was

<sup>137</sup> Stankowsky charakterisiert die Porta Pia im Grundsatz gewiß zutreffend als *arcus recordationis*, also als festen Ehrenbogen, auch wenn seine motivische und inhaltliche Ableitung vom Drusus-Bogen und von der Villa Giulia nicht vollends überzeugen; STANKOWSKY 1979, S. 33–38.

<sup>138</sup> ALBERTI/THEUER, VIII.6, S. 438f. Zu Albertis Ableitung siehe auch SCHWEIZER 2002, S. 51.

<sup>139</sup> PASTOR VII, S. 597–600.

<sup>140</sup> BURCKHARDT 1884, Bd. 2.1, S. 251f.

<sup>141</sup> Michelangelos Umbauten in Santa Maria degli Angeli sind heute als eigenständiges »Werk« nur schwer zu greifen.



an die Objektivierbarkeit freilich gewisse Herausforderungen stellte und stellt. So konstatierte beispielsweise Thomas Mann, 1932 bereits selbst Anwärter auf ein Alterswerk, die letzten Jahre Goethes als von einem »Zug ins Weltweite« geprägt und vermerkte eine »wachsende Anteilnahme des Alten an utopisch-welttechnischen Fragen«, was vielleicht nicht jeden Germanisten zufriedenstellen würde. Welche Relevanz – um nicht zu sagen Virulenz – die Spätwerkthematik gerade in Deutschland bis weit ins 20. Jahrhundert dennoch gehabt hatte, wird deutlich, wenn beispielsweise im *Doktor Faustus* der Organist Kretzschmar seitenlang mit der Auslegung von *Opus 111* beschäftigt ist, Thomas Mann also ein exemplarisches Spätwerk Beethovens in Austausch mit dem seinigen treten läßt. Können die Eigenheiten eines typischen Spätwerks – ob nun ein bis ins Manische gesteigertes Beharren auf einen thematischen Fixpunkt oder aber die Weitung des Blicks ins Seherisch-Abstrakte – dessen auratische Ausstrahlung begründen, so sind sie andererseits selten dazu geeignet, seine breite Popularität zu befördern. Frühe und vor allem mittlere Werke sind allemal beliebter, da in ihrer Form klarer, in ihrer Gestaltung eingängiger und in ihrer Botschaft verständlicher.

Ähnliches gilt für Michelangelos Porta Pia. Wenn seine Architekturen überhaupt auf populäre Beliebtheit hoffen dürfen, dann am wenigsten dieses ländliche Stadttor. Hans Sedlmayr, der hier doch noch einmal zu Wort kommen muß, endet bei einem von ihm selbst als »flüchtig« und »ungenau« charakterisierten<sup>142</sup> Versuch, den Manierismus bei der Wurzel zu packen, wie von selbst bei der Porta Pia: »[Der Manierismus] ist seiner Struktur nach dualistisch. Damit wollen wir sagen: Er arbeitet mit einem offenen Gegensatz zwischen den verschiedenen Teilen und Schichten der Gebilde; Dissonanzen werden zugelassen und gesucht; ein innerer Zwiespalt, ein Sich-gegenseitig-in-Spannung-Setzen der verschiedenen Sphären – das alles zum Prinzip erhoben – sind für ihn kennzeichnend. [...] Der unauflösbare (›tragische‹) Konflikt – nicht als Privatweltanschauung des Urhebers [...], sondern als formbildendes Gestaltungsprinzip – das ist die einzigartige Tat Michelangelos. Eine in diesem Sinn ›tragische‹ Architektur ist seit ihm nicht wiedergekehrt.«<sup>143</sup> Und an anderer Stelle: »[Michelangelos] Kunst teilt mit der des Manierismus den bejahenden Zwiespalt als Gestaltungsprinzip und das, was Wilhelm Pinder die ›erstarrende Atmosphäre‹ genannt hat. Aber Michelangelos Zwiespalt ist anders als der des Manieristen, tragisch, und das Erstarren ist ihm nicht Vertotung (Carl Linfert), sondern Schwer-Werden des Lebendigen, Versteinern. [...] In der Architektur ist es die Porta Pia mit ihren eiskalten, wie aus

Metall geschnittenen Formen, die einen solchen Punkt größter Näherung zum Manierismus darstellt.«<sup>144</sup>

Michelangelos Alterswerk als ein durch spezifische, nur ihm eigentümliche Tragik ausgezeichnete Manierismus? Unwillkürlich muß man an Tolnays »geschickesmäßig in sich zusammenbrechende Lebenskraft«,<sup>145</sup> an sein »Per me si va nella città dolente« denken.<sup>146</sup> Man könnte dies als – aus der Zeit der Abfassung des Textes erklärlichen – spät-expressionistischen Überschwang bedenkenlos der Wissenschaftsgeschichte anvertrauen, wenn es nur gelingen würde, die Porta Pia auf ›korrekte Weise‹ zu enträtseln.

Löst man sich von der ebenso ver- wie mißbrauchten Diktion, so wird man einiges von Sedlmayrs »gegenseitig in Spannung sich setzenden Sphären« oder dem »unauflösbaren Konflikt als formbildendes Gestaltungsprinzip« in den hier und anderswo gemachten Beobachtungen wiederfinden. Wie, wenn nicht durch oberflächliche Verharmlosung, könnten die beiden entgegengesetzten Aussagen der Porta Pia in Einklang gebracht werden? Die eine im Sinne des pastoralen Bibelworts, passend zum päpstlichen Auftrag und zu der auf das Landleben weisenden, Papst Pius feiernden Lorbeer-Girlande im oberen Teil des Tores – die andere mit dezidiert düsterem Unterton, wie ihn der faunische Mascherone im strengen, ›antikischen‹ Teil der Architektur heraufbeschwört? Und ist die Assoziation des gravitatisch drückenden Durchgangsmotivs an das Höllentor der *Divina Comedia*, dem der greise Architekt sich schließlich nahen fühlte, wirklich abwegig? Die Jenseitsthematik, die auch in der Sforza-Kapelle in der merkwürdigen architektonischen Ausgrenzung der für die Grabmäler bestimmten Anräume eine Rolle zu spielen scheint,<sup>147</sup> kann nicht unberührt bleiben, wenn ein 85jähriger ein Tor zu entwerfen hat, das aus der Stadt der Lebenden herausführt. Diesem düsteren Grundton wird auch durch die anthropomorphen Anklänge nicht widersprochen, die man in der Toröffnung – mit den Schlitzfenstern im ›Thermenfenster‹ als Augen, dem Schlußstein als Nase und der Bogenöffnung als weit aufgesperrtem Maul – mit etwas gutem Willen erkennen kann. Sie sind eben nicht heiter und scherzhaft gemeint, wie bei jenem berühmten Gartenportal, welches Federico Zuccari etwa vierzig Jahre später für sein Haus in der Via Gregoriana entwarf. Über dieser ganz bildlich übersetzten Fratze könnte, wie über dem wohl als Vorbild genommenen Maskenportal im Park von Bomarzo – tatsächlich »Lasciate ogni pensiero voi che entrate« stehen. Eben darin liegt der Unterschied zu Dantes *Divina Comedia*, aus welcher der Spruch – mit einer

<sup>144</sup> SEDLMAYR 1940, S.24f.

<sup>145</sup> TOLNAY 1930, S.45.

<sup>146</sup> TOLNAY 1951, S.209. Vgl. o. S. 156.

<sup>147</sup> MAURER 2004, S.142f.

<sup>142</sup> SEDLMAYR 1940, S.42.

<sup>143</sup> SEDLMAYR 1939, S.153f.



entscheidenden Abwandlung – entlehnt wurde: Wo man in Bomarzo, und wohl auch im Gärtchen des Palazzo Zuccari, alle *Sorgen* (»pensieri«) draußen lassen soll, wird bei Dante dem in die Unterwelt Eintretenden nahegelegt, sich von allen *Hoffnungen* zu trennen: »Lasciate ogni speranza voi ch'entrate«.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: ein Alterspsychogramm Michelangelos soll hier nicht versucht werden. Doch stellt sich die Frage, ob bei Porta Pia nicht die aus Lebenserfahrung gewonnene Einsicht eine Rolle gespielt haben mag, daß einander entgegenstehende Prinzipien sich weder nivellierend versöhnen lassen noch ihr Konflikt durch ein Entweder-Oder entschieden werden kann. Was in früheren Jahren vielleicht zu einer wie auch immer gearteten ›Lösung‹ verarbeitet worden wäre, bleibt bei Porta Pia ungelöst – und rückt dabei so dicht aufeinander, daß ein durch Bewegungsunmöglichkeit zementiertes Gleichgewicht das Gegeneinander der Teile zum perpetuierten, immer gültigen Zustand

erhebt. Wie es die Entwurfszeichnungen zeigen, stauen sich Motive unterschiedlichster Herkunft in einem Prozeß des sukzessiven, einander nicht verdrängenden, wohl aber bedrängenden Akkumulierens zu einer mächtigen Dissonanz von gleichwohl so ausgefeilter und durchgearbeiteter Orchestrierung, daß, um mit Burckhardt zu sprechen, in dieser scheinbaren Willkür auch nicht die kleinste Nebenstimme fehlen oder verändert werden dürfte. In ihrem ungelösten, aufs deutlichste herauspräparierten Dualismus zwischen Stadt und Land, Heiterkeit und Düsternis, Lebensquelle und Höllentor ist die Porta Pia ein Kunstwerk von seltener Radikalität, gegen welche sich die Freiheiten der Biblioteca Laurenziana schon beinahe vitruvianisch ausnehmen. Erst ganz am Ende seines Lebens scheint Michelangelo die Kraft oder den Mut gehabt zu haben, voll und ganz auf ein Allheilmitel zu verzichten, das seinem Gesamtwerk ebenso gerne wie unzutreffend abgesprochen wird: auf die moderierende Hilfe und die versöhnende Kraft der Konvention.



## ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

- ACKERMAN 1961 James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 2 Bde., London 1961.
- ALBERTI/THEUER 1912 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. u. hg. v. Max Theuer, Darmstadt 1912.
- ARGAN/CONTARDI 1990 Giulio Carlo Argan u. Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Mailand 1990.
- BAROCCHI 1962–64 Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, 3 Bde., Florenz 1962–64.
- BELLI BARSALI 1970 Isa Belli Barsali, *Ville di Roma – Lazio I*, Mailand 1970.
- BELLI BARSALI 1975 I. Belli Barsali u. Maria Grazia Branchetti, *Ville della Campagna Romana – Lazio 2*, Mailand 1975.
- BERTOLOTTI 1875 Antonino Bertolotti, »Documenti intorno a Michelangelo Buonarroti trovato ed esistenti in Roma«, *Archivio storico artistico della città e provincia di Roma*, 1 (1875), S.13–166.
- BURCKHARDT 1884 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, 5. Auflage, 3 Bde., Leipzig 1884.
- CARDILLI 1991 Luisa Cardilli, »Un cantiere michelangeloesco. Porta Pia e il suo restauro«, in *Le pietre nell'architettura* (Scienza e beni culturali Nr.5), hg. v. Guido Biscontin, Padua 1991, S.861–72.
- CASSINI 1779 Giovanni Maria Cassini, *Nuova raccolta delle migliori vedute antiche e moderne di Roma*, Rom 1779.
- D'AVILER 1691 Augustin Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens et de ceux de Michel-Ange*, 2 Bde., Paris 1691.
- DE' ROSSI 1689 Filippo de' Rossi, *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1689.
- DUSSLER 1959 Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959.
- FREY 1909 Karl Frey, »Studien zu Michelagnolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit«, *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*, 30 (1909), S.104–80.
- FREY 1909–11 K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, 3 Bde., Berlin 1909–11.
- FRUTAZ 1962 Amato Pietro Frutaz, *Le Pianta di Roma*, 3 Bde., Rom 1962.
- GAMUCCI 1565 Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'architettura della città di Roma*, Venedig 1565.
- GEYMÜLLER 1904 Heinrich von Geymüller, *Michelangelo als Architekt* (Die Architektur der Renaissance in Toscana, hg. v. Carl von Stegmann u. Heinrich von Geymüller, Bd.8), München 1904.
- GOTTI 1875 Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 Bde., Florenz 1875.
- HARTT 1971 Frederic Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971.
- HEDBERG 1972 Gregory Hedberg, »The Farnese Courtyard Windows and the Porta Pia. Michelangelo's Creative Process«, *Marsyas*, 15 (1972), S.63–72.
- HEYMAN 1996 Jacques Heyman, *Arches, Vaults and Buttresses. Masonry Structures and their Engineering*, Norfolk 1996.
- JOANNIDES 1987 Paul Joannides, »Charles de Tolnay, Disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane« [Rezension], *Art Bulletin*, 80 (1987), S.174–77.
- KRAUTHEIMER 1948 Richard Krautheimer, »The Tragic and the Comic Scene of the Renaissance: The Baltimore and Urbino Panels«, *Gazette des Beaux-Arts*, sér. 6, 33 (1948), S.327–46.
- LALANDE 1769 Joseph Jérôme le Français de Lalande, *Voyage en Italie*, 8 Bde., Paris 1768.
- MAC DOUGALL 1960 Elisabeth B. Mac Dougall, »Michelangelo and the Porta Pia«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 29 (1960), S.97–108.
- MACKOWSKY 1925 Hans Mackowsky, *Michelangelo*, 4. Auflage, Berlin 1925.
- MAURER 2004 Golo Maurer, *Michelangelo – Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004.
- MILANESI 1875 Francesco Milizia, *Roma delle belle arti del disegno. Parte Prima – Dell'architettura civile*, Bassano 1875.
- MILIZIA 1787 Henry A. Millon, »Michelangelo e Porta Pia«, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (Ausstellungskatalog Venedig), hg. v. Henry A. Millon u. Vittorio Magnago Lampugnani, Mailand 1994, S.475–78.
- MILLON 1994 Henry A. Millon u. Craigh H. Smyth, »A design by Michelangelo for a City Gate: Further Notes on the Lille Sketch«, *Burlington Magazine*, 117 (1975), S.162–66.
- MILLON/SMYTH 1975 Sergio Ortolani, *S. Bernardino alle Terme e le distrutte chiese di S. Ciriaco e S. Caterina in Thermis* (Le chiese di Roma illustrate, Nr.8), Rom 1929.
- ORTOLANI 1929 Erwin Panofsky, »Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition«, in E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955.
- PANOFSKY 1955



- PASTOR VII Ludwig Freiherr von Pastor, *Pius IV. 1559–1565* (Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration, Band 7), 13. Auflage, Freiburg u. Rom 1957.
- PODESTÀ 1875 Bartolomeo Podestà, »Documenti inediti relativi a Michelangelo Buonarroti«, *Il Buonarroti*, 10 (1875), S.128–37.
- PONTANI/TRAMUTOLA 1989 Paola Pontani u. Rocco R. Tramutola, »Fasi e trasformazioni della fabbrica di Porta Pia«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 14 (1989), S.69–84.
- PORTOGHESI/ZEVI 1964 Paolo Portoghesi u. Bruno Zevi, *Michelangelo architetto*, 2 Bde., Turin 1964.
- REUMONT 1867–70 Alfred von Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, 3 Bde., Berlin 1867–70.
- SATZINGER 2004 Georg Satzinger, »Baumedailles: Formen, Funktionen«, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hg. v. Georg Satzinger, Münster 2004, S.97–124.
- SCHWAGER 1973 Klaus Schwager, »Die Porta Pia in Rom. Untersuchungen zu einem »verrufenen Gebäude««, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 24 (1973), S.33–96.
- SCHWEIZER 2002 Stefan Schweizer, *Zwischen Repräsentation und Funktion. Die Stadttore der Renaissance in Italien*, Göttingen 2002.
- SEDLMAYR 1939 Hans Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, 2. Auflage, München 1939.
- SEDLMAYR 1940 H. Sedlmayr, *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, München 1940.
- SERLIO 1551 Sebastiano Serlio, *Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo, nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista con diversi ordini: et venti di opera dilicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto*, Lyon 1551.
- SERLIO 1584 S. Serlio, *Il secondo libro di prospettiva* (Tutte l'opere d'architettura), Venedig 1584.
- STANKOWSKY 1979 Martin Stankowsky, »Gedanken zu zwei repräsentativen Architekturen Michelangelos«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 32 (1979), S.15–39.
- THODE 1908–13 Henry Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 Bde., Berlin 1908–13.
- THOENES 1995 Christof Thoenes, »St. Peter 1534–1546. Sangallos Holzmodell und seine Vorstufen«, in *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo* (Ausstellungskatalog Berlin 1994), hg. v. Bernd Evers, München u. New York 1995, S.101–09.
- TICCIATI 1823 Girolamo Ticciati, »Supplemento alla Vita di Michelagnolo Buonarroti compilato da Girolamo Ticciati« in *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi*, Pisa 1823, S.87–94.
- TOLNAY 1930 Karl Tolnai, »Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos«, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 51 (1930), S.1–48.
- TOLNAY 1951 Charles de Tolnay, *Michelangiolo*, Florenz 1951.
- TOLNAY 1976–80 C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bde., Novara 1976–80.
- VASARI/BAROCCHI 1962 Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 Bde., hg. v. P. Barocchi, Mailand u. Neapel 1962.
- WILSON 1876 Charles Heath Wilson, *Life and Works of Michelangelo Buonarroti*, London 1876.
- ZANGHIERI 1953 Giovanni Zanghieri, *Il castello di Porta Pia da Michelangelo al Vespigniani 1864 e ad oggi*, Rom 1953.