

FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAIS- SANCE IN ROM

Von ERNST STEINMANN

Mit fünfzehn Abbildungen auf sechs Tafeln

I. DIE SALA FARNESE IN DER CANCELLERIA HISTORISCHES.

In dem Carteggio des Anton Francesco Doni, der schon im Jahre 1549 in Venedig gedruckt wurde, findet sich ein merkwürdiger Brief an Messer Simon Carnesecchi, einen vielgereisten Mann, der „immer die Stiefel an den Füßen und die Füße im Steigbügel hatte“¹⁾. Hier zählt Doni unter den Sehenswürdigkeiten in Rom, die er dem Freunde aufzusuchen empfahl, neben Michelangelos Jüngstem Gericht und Raffaels Stanzengemälden, neben dem Laokoon, dem Torso und Apoll des Belvedere, neben dem Grabmal Julius II. und der Navicella Giotto's, neben Fra Sebastianos Christus in S. Pietro in Montorio und Giovanni da Udines köstlichen Grottesken auch die Fresken auf, die Giorgio d'Arezzo in der Sala Farnese in der Cancelleria gemalt hatte.

Diese glänzende Apotheose der Regierung Pauls III. verdient nicht die fast völlige Vergessenheit, welche ein ziemlich allgemeines Verdammungsurteil seit Jahrhunderten über sie verhängt hat. Denn wenn auch schon die Zeitgenossen²⁾ und, wie man sagt, selbst Michelangelo³⁾ an der Technik dieser Gemälde strenge Kritik geübt haben, wenn auch Vasari selbst mit Beschämung bekennen mußte, den großartigen Auftrag dem Drängen seines Auftraggebers folgend, viel zu hastig ausgeführt zu haben⁴⁾, so muß doch festgestellt werden, daß sich aus den innerlich und äußerlich so reich bewegten Regierungsjahren Pauls III. kein ähnlich monumentaler Freskenzyklus in Rom erhalten hat. Was Raffaels Stenzen für das Wesen der Kunst unter Leo, Julius und Clemens bedeuten, das stellen Vasaris Cancelleria-Fresken unter Paul III. dar.

Der glänzendste Mäcen dieses Pontifikates und aller derer, die zunächst folgten, jener feinsinnige, kluge und freigebige Nepot, der sich Alessandro Farnese nannte und dem berühmten Namen seines Großvaters noch einmal unerhörten Glanz verlieh, der Sohn des Pier Luigi von Parma und der Enkel Pauls III. hat Vasari den Auftrag erteilt, den prächtigsten Saal jenes prächtigen Palastes auszumalen, den einst Raffaello Riario gebaut und der dem jüngsten aller Kardinäle bereits im Jahre 1535 mit der Würde eines Vizekanzlers der heiligen Römischen Kirche zugefallen war⁵⁾.

(1) Disegno del Doni 1549. p. 51 r. u. v.

(2) „Ma de' ritratti dal naturale io non resto ancora soddisfatto“, schrieb Giovio am 25. September 1546 an den Kardinal Farnese. Vgl. A. Ronchini, Giorgio Vasari alla corte del cardinal Farnese (Atti e Memorie della Deputatione per gli studi di Storia patria delle provincie di Modena e Parma. II. 1864. p. 125). Vgl. W. Kallab, Vasaristudien (Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien, Leipzig 1908) p. 76. n. 122. Allerdings sind hier die Literaturangaben äußerst dürftig.

(3) „Vuolsi che Michelangiolo, nel veder quest' opera e nell' udire ch'era stata fatta in cento giorni, dicesse: é si conosce“, schreibt Milanese, und diese Legende ist seitdem stets wiederholt worden. Ich finde sie nirgends belegt, wohl aber berichtet Armellini (De' veri precetti della pittura. Ravenna 1587 p. 227) das harte Urteil Michelangelos „man siehts“ im Zusammenhange mit mittelmäßigen Zeichnungen eines Knaben, den seine Freunde zu entschuldigen versuchten, weil er die Kunst erst vor kurzem angefangen habe. Vasari und Michelangelo standen bekanntlich in engen freundschaftlichen Beziehungen. Wie Vasari den Meister verehrte, beweist u. a. das Sonnet, welches Scotti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore, p. 263 publiziert hat. Vielleicht hat Vasari niemals ein schöneres Gedicht verfaßt.

(4) Vasari ed. Milanese VII p. 680.

(5) Vgl. Cancellieri, Memorie della vecchia e della nuova Cancelleria in Cod. Vat. 9181 p. 137 u. p. 255.

Paolo Giovio und Bindo Altoviti hatten im Januar 1543 dem Kardinal Farnese zuerst ein Gemälde Vasaris vorgeführt und dann den Künstler selbst mit Seiner Eminenz bekannt gemacht¹⁾. Der hochsinnige Nepot — Liberalitatis fons²⁾ — beauftragte den jugendlichen Maler sofort, eine Allegorie der Justitia zu malen. Zwei Jahre später hat Vasari auch für den Erzbischof Ranuccio Farnese vier Orgelflügel für den Dom von Neapel ausgeführt. Aber in der unendlichen Fülle der Tafelbilder des Aretiners, die heute nicht mit Unrecht ziemlich gering bewertet werden, bedeuten diese Gemälde, die sich noch jetzt in Neapel erhalten haben, nur wenig. Ungleich höher ist der großartige Auftrag einzuschätzen, den Vasari von seinem neuen Gönner im Frühling des Jahres 1546 erhielt.

Am vierten Juli dieses Jahres hatte der Enkel Pauls III. als Apostolischer Gesandter gegen den Schmalkaldener Bund aus den Händen des Papstes selbst in pomphafter Feier in Aracoeli das Legatenkreuz erhalten³⁾. „Niemals“, schrieb Paolo Giovio einige Wochen später an den Kardinal, „ist ein Legat mit so hoher Verantwortlichkeit für das öffentliche Wohl entsandt worden, niemals haben ihn größere Hoffnungen auf unvergleichliche Triumphe begleitet, die sich in kurzem in die Glorie des Ruhmes selbst verwandeln werden“⁴⁾. Wie kurzsichtig hier der höfische Optimismus des Giovio geurteilt hatte, wenn er glaubte, der gewaltige Konflikt, der die Kirche für alle Zukunft spalten sollte, könne in einigen Monaten beigelegt werden, sollte sich nur zu bald erweisen.

Am 24. August 1546 wurde der Enkel Pauls III. von Karl V. empfangen, um durch sein persönliches Eingreifen das Bündnis zu befestigen, das Papst und Kaiser ein Jahr vorher gegen die protestantischen Fürsten abgeschlossen hatten⁵⁾. Das Konzil zur Schlichtung der geistlichen Streitigkeiten war inzwischen bereits in Trient zusammengetreten und der gemeinsame Krieg gegen den Schmalkaldener Bund hatte bereits begonnen, „der es dem Kaiser nicht viel weniger schwer machte, das Reich zu regieren, als dem Papste die Kirche“⁶⁾. Endlose Verhandlungen folgten, indem der Kaiser das Konzil in Trient zu halten wünschte, Franz I. von Frankreich es nach Avignon, Paul III. es nach Italien verlegen wollten. Andere Streitpunkte betrafen die Verlängerung der vom Papst bis dahin geleisteten Subsidien, den Ausgleich des Kaisers mit Franz I. und endlich die bedrohte Stellung des Pier Luigi Farnese in Italien. Über keinen dieser Punkte war eine Einigung erzielt als Alessandro Farnese sich bereits am 23. Oktober vom Kaiser beurlaubte, um angeblich wegen seiner angegriffenen Gesundheit nach Italien zurückzukehren. Am 10. Dezember 1546 traf der Legat in Rom ein⁷⁾. Der erhoffte Triumph war ausgeblieben, aber an den Wänden des Cancellaria-Saales prangten die Ruhmestaten des Hauses Farnese in frischer Farbenpracht.

(1) Vgl. Pastor, Geschichte der Päpste V, 777 und Anmerkungen. Hier findet sich die übrigens sehr spärliche Literatur zu den Fresken fast vollständig verzeichnet. Pastor gibt auch sämtliche von Giovio für die Fresken verfaßten Inschriften, deren Abdruck ich daher hier unterlassen zu können glaube. Zur Ergänzung Pastors sei von besonders wichtiger Literatur genannt: Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti*. Napoli 1733 p. 11 und vor allem Donis ausführliche Schilderung in einem langen Schreiben an Messer Lelio Torelli, ersten Minister Cosimos I. Hier finden sich gleichfalls alle Inschriften aufgezeichnet. Vgl. Bottari, *Lettere pittoriche* V, 149—162. Über Vasaris Aufenthalt und Wohnungen in Rom vgl. ferner Achille Monti, *Le case abitate dal Vasari e le sue pitture in Roma*. (Arti e Lettere, scritti raccolti da Francesco e Benvenuto Gasparoni Vol. II.) Roma 1865 p. 113 ff.

(2) Vgl. Mandosi, *Bibliotheca Romana*. Romae 1692 II, 337.

(3) Casimiro, *Memorie di Aracoeli*. Romae 1736 p. 521. Vgl. auch Pastor a. a. O. p. 568.

(4) Ronchini, *Giorgio Vasari alla corte del cardinal Farnese* a. a. O. S. A. p. 6.

(5) Vgl. Pastor a. a. O. V, 575.

(6) Ranke, *Die römischen Päpste*. Neunte Auflage, Leipzig 1889, p. 166.

(7) Kallab, *Vasari-Regesten* p. 78 n. 127.

Die Entstehungsgeschichte dieser Fresken, ein Bravourstück, das Vasari „all' ombra de' gran' gigli d'oro“¹⁾ mit einer staunenswerten Energie in hundert Tagen fertig gebracht hatte, ist ebenso kurz wie unerfreulich. Zu Michelangelos heißen, einsamen Schaffenskämpfen in der Sixtinischen Kapelle kann kein schärferer Kontrast gedacht werden als dies Getümmel mittelmäßiger Gehilfen eines ehrsüchtig Vorwärtsstrebenden im Saal der Cancelleria. „Bei diesem Werke halfen mir“ bekennt Vasari selbst, „die Spanier Bizzera und Roviale, der Bolognese Battista Bagnacavallo, der Aretiner Bastian Flori, Giovan Paolo aus Borgo, Fra Salvatore Foschi aus Arezzo und viele andere von meinen jüngeren Gehilfen“²⁾. Nicht mit Unrecht bemerkte Lanzi spöttisch zu diesem Geständnis, Vasari habe als Maler noch mehr Handlanger gehabt wie als Architekt. Es erscheint in der Tat wie ein Wunder, daß ein Werk so vieler Hände heute noch so großartig und so einheitlich wirkt.

Auch schon von den Zeitgenossen, so scheint es, hat sich der junge, schnell berühmte Maler aus Arezzo heftige Vorwürfe gefallen lassen müssen. Um einen so glänzenden Mäcen, um eine so monumentale Aufgabe mochte ihn selbst der damals gerade in Rom weilende Tizian beneiden³⁾. Und wie leichtfertig hatte er diese einzigartige Gelegenheit behandelt, sich in Rom am Hofe der Päpste neben Raffael und Michelangelo einen unsterblichen Namen zu machen! Gibt doch Vasari mit anzuerkennender Offenheit selber zu, nur die Disposition des Ganzen selbst entworfen und die Zeichnung der Kartons eigenhändig ausgeführt zu haben⁴⁾. Bedauert er doch selbst, indem er seinem Auftraggeber die Verantwortung zuschiebt, auf diese Fresken nicht hundert Monate verwandt zu haben, um alles mit eigener Hand ausführen zu können. Gelobt er doch endlich feierlich, in Zukunft nur solche Werke als sein eigen anerkennen zu wollen, die diese Ehre auch wirklich verdienen.

Immerhin bezeugen uns Donis Schreiben an Lelio Torelli⁵⁾ und Giovios Berichte an den Kardinal Farnese, daß der neue Freskenzyklus in der Cancelleria in Rom nicht nur getadelt, sondern auch gelobt worden ist. Vor allem zeigte sich Giovio durch die Leistungen seines Schützlings, der in Monaten zustande brachte, was anderen Jahre kostete, außerordentlich befriedigt. Er hatte einst mit Vasari den Inhalt der Fresken festgesetzt, nachdem der Kardinal die ersten Zeichnungen und Entwürfe verworfen hatte⁶⁾. Er ist für den Gemäldezyklus des Palastes von San Giorgio jener Spiritus rector gewesen, der später Annibale Caro für die Fresken der Zuccari in Caprarola war, den wir für die Stanzengemälde Raffaels bis heute noch nicht mit Sicherheit

(1) Der Anfang der berühmten Canzone auf das Haus der Farnese, die Annibale Caro um 1553 verfaßte, lautet: Venite all' ombra de' gran' gigli d'oro, care Muse. Vgl. G. C. Carboni, Ricerche sulla vita del comm. Annibal Caro. Ascoli 1858, p. 39.

(2) Ed. Milanese VII p. 681. Vgl. die Übersetzung bei Gronau VI p. 370 ff.

(3) Kallab, Vasari-Regesten a. a. O. p. 78 n. 128.

(4) Ed. Milanese VII p. 680. Auf die sorgfältige Ausführung der Kartons legte Vasari bei der Freskomalerei besonderes Gewicht: il quale è necessario che sia condotto con buona collocazione e disegno fondato e con giudizio ed invenzione. Ed. Milanese I, 172 und p. 177: ne 'cartoni si vede il giudizio di tutta l'opera insieme. Vgl. dazu W. v. Oberritz, Vasaris allgemeine Kunstanschauungen. Straßburg 1897 p. 39 ff.

(5) Bottari, Lettere pittoriche V, 149. Lelio Torelli, der Minister Cosimos I, war ein besonderer Gönner des Francesco Salviati, der auch sein Porträt gemalt hat. Vgl. Vasari VII p. 26 u. p. 30.

(6) Ein wenig oder gar nicht bekanntes Skizzenbuch Vasaris konnte ich im vergangenen Herbst flüchtig in Soane's Museum in London einsehen. Der Band trägt die Bezeichnung: Questo libro di disegni di Giorgio Vasari fu mandato a donare dall' Illmo Sig. Ferr. Capponi di Dicembre 1651. Es findet sich hier u. a. ein sehr interessanter Entwurf für Vasaris Altarbild in der Kirche von S. Giovanni Decollato in Rom. Das Werk verdiente eingehenderes Studium als ich ihm widmen konnte.

nennen können. Er hat auch sämtliche Inschriften in klassischem Latein für die Gemälde verfaßt und über den Fortgang der Arbeit treulich aus Rom an den gemeinsamen Gönner Bericht erstattet.

„M^{ro} Giorgio“, schreibt er am 25. August 1545 an den Kardinal ¹⁾, „hat drei Historien fertiggestellt und arbeitet eben an der vierten und letzten. Er ist auch beschäftigt eben mit den fröhlichsten Farben das Ganze a secco zu übermalen und die Farbentöne harmonisch zu verbinden. So glaube ich sicher, daß Ew. Herrlichkeit nach diesen Verbesserungen das Wasser im Munde zusammenlaufen wird bei dem Gedanken, den großen Saal für diesen Preis hergerichtet zu haben. Es ist wirklich eine wunderbare Sache mit einem Blick hier ein Volk von dreihundert Figuren nach dem Leben gemalt zu sehen. Das ganze wird noch zu San Luca (18. Oktober) vollendet sein, vielleicht auch schon zu San Francesco (4. Oktober)“. Eine Erkrankung Mastro Giorgios verzögerte die Vollendung der Fresken um einige Wochen. Anfang Oktober konnte er aber die unterbrochene Arbeit an der vierten Historie fortsetzen, und schon am 13. November konnte Giovio berichten, daß der schöne Saal vollständig hergerichtet sei. Wenn er auch ruhmlos heimkehrte und Paul III. auch nicht eine Gewißheit in tausend Ungewißheiten mitbringen konnte, so ließ der Kardinal den Künstler die getäuschten Hoffnungen doch nicht entgelten. Freigiebig wie immer belohnte er, vielleicht mehr die Schnelligkeit der Ausführung als die Güte der Arbeit erwägend, die neue Verherrlichung seines Geschlechtes mit dem reichen Geschenke von tausend Gulden ²⁾. Und er spendete noch mehr! Niemand anders als Alessandro Farnese ist es gewesen, der dem rührigen Maler aus Arezzo die erste Anregung gegeben hat, seine Künstlermonographien zu schreiben ³⁾. Hier im Palast der Cancelleria hat der Schützling des Paolo Giovio zwar nicht als Künstler unbestrittene Triumphe gefeiert, aber an der offenen Tafel des gastfreien Kirchenfürsten, im Kreise auserlesener Geister wurde jener Gedanke geboren, der Vasaris Namen in der Kunstgeschichte für alle Zeiten unsterblich machen sollte ⁴⁾.

BESCHREIBUNG DES FRESKENZYKLUS.

Schon vor dem Avignonischen Exil hatte Papst Bonifaz VIII. von Giotto in San Giovanni in Laterano Vorgänge aus dem eigenen, stürmisch bewegten Leben darstellen lassen, und wenigstens sein Porträt hat sich dort noch heute erhalten ⁵⁾. Dann begegnen uns Schilderungen aus einem Papstleben erst wieder in Filaretos Reliefs an den Bronzetüren von St. Peter, wo Eugen IV. die grossen Ereignisse seines Pontifikates verherrlichen ließ ⁶⁾. Nikolaus V. erscheint in den Fresken des Fra Angelio

(1) Ronchini a. a. O. p. 126. S. A. p. 6 u. 7.

(2) Vasari berichtet über diesen Lohn im Leben des Aristotile da San Gallo. Ed. Milanese VI p. 447.

(3) So berichtet Vasari selbst. Ed. Milanese VII, 681. Schon am 10. März 1547 konnte Anton Francesco Doni an Francesco Renesta schreiben, daß er die Lebensbeschreibungen Vasaris zu drucken beabsichtige. Vgl. Kallab, Vasari-Regesten a. a. O. p. 78 n 131. Am 11. Dezember 1547 dankte Annibale Caro bereits für einen Teil des ihm von Vasari übersandten Manuskriptes. Vgl. Vasari VII, 682 Anm. 1.

(4) Ugo Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari. (Pisa 1905. Estratto dagli Annali della R. Scuola di Pisa vol. XIX p. 23—28) weist, wie mir scheint, überzeugend nach, daß Vasari diese Anregung nicht erst i. J. 1546, wie er glauben macht, sondern bereits 3 Jahre früher 1543 erhalten hat.

(5) Vgl. zu diesem viel besprochenen Porträt vor allem die Studie von E. Müntz in den *Mélanges d'archéologie e d'histoire* 1881 p. 121 ff.

(6) M. Lazzaroni u. A. Muñoz, Filarete. Roma 1908. p. 68 ff. In dieser glänzenden Publikation sind die merkwürdigen Reliefs der Bronzetür von St. Peter zum erstenmal ediert und eingehend gewürdigt worden.

im Vatikan als Sixtus II. und Pius III. ließ in der Libreria zu Siena von Pintoricchio die Lebensgeschichte seines Oheims Pius II. malen.

Früher schon tritt die Tendenz, in Heiligen- oder Legendenschilderungen auf die Zeitgeschichte Bezug zu nehmen, in den Fresken der Sixtinischen Kapelle auf, wo in den Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testament eigentlich alle politischen Erfolge der Regierung Sixtus IV. ein Denkmal gefunden haben. Alexander VI. endlich ließ von Pintoricchio in der Engelsburg seinen vermeintlichen Triumph über Karl VIII. verherrlichen¹⁾, und es scheint in der Tat, daß er damit der historischen Kunst der Renaissance die entscheidende Anregung gegeben hat. Denn was Pintoricchio in Rom und Siena begonnen, hat Raffael in den Stanzen fortgesetzt. Die Fresken in der Stanza d'Eliodoro können nur verstanden werden als Allegorien auf die großen politischen Erfolge Julius II.; in der Stanza dell' incendio spiegeln sich mehr oder weniger deutlich die Regierungsakte Leos X. wieder, und die Sala di Costantino ist vor allem dem Andenken Clemens VII. geweiht.

Allerdings haben nicht nur die Rovere-Päpste, sondern auch die Medici in ihrer Selbstverherrlichung durch die Kunst stets eine gewisse Zurückhaltung beobachtet. Sie haben die Vergangenheit gleichsam als Deuterin und Prophetin der Gegenwart benutzt. Erst unter Paul III. fällt der Malerei wieder die Aufgabe zu, die Großtaten Lebender in einfach historischer Schilderung zu verherrlichen, wie es schon Alexander VI. beliebt hatte. Die Fresken Vasaris in der Cancelleria und im Palazzo Vecchio zu Florenz, der Zuccari in Caprarola und des Francesco Salviati im Palazzo Farnese bedeuten den Höhepunkt dieser Entwicklung und — seltsam genug — damit zugleich den beginnenden Verfall der Freskomalerei überhaupt. Schon die Gemälde der Sala Regia im Vatikan, die den Päpsten und ihren Künstlern mehr Sorge und Verdruß bereitet haben, als sie wert sind, stellen den vorzeitigen und wenig rühmlichen Abschluß aller Historienmalerei in Rom dar, die unter den großen Päpsten der Renaissance so glorreich eingeleitet worden war.

Gerade wenn man sich die höchst wechselvolle, durch Jahrzehnte sich hinziehende Entstehungsgeschichte der Fresken der Sala Regia vergegenwärtigt, so gewinnt man den Maßstab für das, was Vasari in den berühmten hundert Tagen in der Cancelleria eigentlich geleistet hat. Dort übernahmen sechs Päpste einer vom anderen die verhängnisvolle Erbschaft, und in 28 Jahren hatten dreizehn Maler an diesen Fresken gemalt, als sie endlich am Frohnleichnamstage 1573 enthüllt wurden²⁾. Hier hatte ein einziger Mann gleichsam über Nacht ein Heer von Gestalten geschaffen. Und wenn auch die zahlreichen Gehilfen, die er beschäftigen mußte, die künstlerische Qualität seiner Gemälde schwer geschädigt haben, den geschlossenen Charakter dieser prunkvollen Dekoration und den eigentümlichen Stil seiner ohnehin kalten und flüchtigen Malweise haben sie nicht wesentlich verändert. Kein Wunder, daß Freunde und Feinde dies Phänomen kühnen Beginnens und raschen Vollendens schon als rein technische Leistung gepriesen haben³⁾, und daß noch das Seicento vor Vasaris verblüffender Ge-

(1) Vgl. C. Ricci, Pintoricchio. Paris 1903 p. 138 ff.

(2) Vgl. Vasari VII p. 721 und Armellini, Veri precetti della pittura p. 214 u. 15. Neuerdings hat Clause, Les Farnese peints par Titien, Paris 1905 p. 224 ausführlicher, wenn auch immer noch sehr allgemein über diese Fresken gehandelt.

(3) Vgl. Anton Francesco Doni an Lelio Torelli bei Bottari a. a. O. V, 161: e bene ha dimostrato in ogni professione essere eccellente; e se' altri non avesse avuto a metter mano ai colori che egli, solo per la brevità del tempo, certo faceva stupire l'età nostra. Der Brief Donis ist nicht datiert, aber aus dem Umstande, daß er die Malereien als im vergangenen Jahre gemalt bezeichnet, können wir schließen, daß der Brief i. J. 1547 geschrieben wurde.

staltungskraft mit Erstaunen Halt gemacht hat¹⁾. Vor allem hätte die geschickte Gliederung der ungewöhnlich großen Wandflächen auch einem älteren Künstler Ehre gemacht, als es Vasari damals war. Er selbst und andere bezeichnen insonderheit die Belebung des sonst üblichen einfach grauen Postamentes durch äußerst kunstreich erfundene Treppen, die zu den Hauptbildern hinauf zu führen scheinen, als eine völlig neue Erfindung. Allerdings verschweigt uns Vasari, daß ihm die formale Anregung für dieses Kunstwerk höchst wahrscheinlich durch Michelangelos berühmte Treppenanlage der Bibliothek von San Lorenzo gekommen ist.

Dieser äußerst gefällige, mehrere Meter hohe Sockel läuft rings um die Wände herum. (Abb. 1.) Auf ihm ruhen die Nischen, in denen Historienbilder mit allegorischen Frauengestalten abwechseln. Ein breiter, durch die Überfülle dekorativer Elemente ziemlich unruhig wirkender Fries zieht sich unter der prächtigen Holzdecke hin, deren reichgeschnitzte Kassetten in der Mitte eine stilisierte Rose schmückt.²⁾ Sie ist die Wappenblume des Kardinals Riario, des Erbauers der Cancelleria, die uns in den herrlichen Säulenhallen des Hofes überall an den Kapitälern begegnet. Auch das Wappen des Kardinals hat Vasari in pietätvoller Erinnerung über einem seiner Historienbilder angebracht³⁾.

Ist die Gliederung des Sockels durch fingierte Treppenanlagen Vasaris eigenster, wenn auch nicht in jedem Sinne glücklicher Gedanke, so erinnert die Füllung des Frieses mit Wappen, Kaiserbüsten und allegorischen Figuren an die damals so zahlreichen Sgraffito-Dekorationen Römischer Paläste und an ähnliche dem Perino del Vaga zugeschriebene Kompositionen in der Engelsburg. Und betrachtet man die Genien, die rechts und links von den Imperatorbüsten Platz genommen haben, so denkt man sofort an Michelangelos Guirlandenträger in der Sixtinischen Kapelle. Vor allem aber muß das Geschick überraschen, mit welchem Vasari auch hier oben seine Kompositionen in die gegebenen Räume zwischen zwei Konsolen einzuschieben verstanden hat.

Zwischen Sockel und Fries zieht sich die Reihe der Historien hin und dazwischen erscheinen, wie Statuen in Nischen aufgestellt, allegorische Frauengestalten. Nur die Dekoration der völlig dunklen, von fünf Fenstern oben und fünf Fenstern unten durchbrochenen Fensterwand ist ganz für sich gedacht, und von dem praktisch veranlagten Vasari, der genau wußte, wie wenig Aufmerksamkeit man ihr schenken würde, äußerst flüchtig behandelt worden. Hier führen die Treppen zu einer halbkreisförmigen säulengetragenen Loggia hinauf, die einen weiten Blick in die Campagna erschließt. Genau so hatte schon früher Peruzzi in seinem berühmten „Salone“ der Farnesina durch die täuschende Kunst der Perspektive den geschlossenen Raum in eine offene Halle zu verwandeln versucht.

Der Schmuck der drei übrigen Wände ist jeder für sich klar durchdacht und auffallend geschlossen behandelt. Historien und Allegorien, ja selbst die Wappen und die Kaiserbüsten verbindet hier fast immer ein geistiger Zusammenhang. Man spürt überall, daß Paolo Giovio seinem jungen Schützling kein schlechter Ratgeber gewesen ist.

(1) „Diede maraviglia e recò contento“, schreibt Baglione a. a. O. p. 11.

(2) Ein anderer Plafond wurde in reicher Holzschnitzerei noch unter Sixtus V. in der Cancelleria ausgeführt. Vgl. Baglione a. a. O. p. 35.

(3) Äußerst wertvolle Notizen über die Baugeschichte der Cancelleria, die Sammlungen des Kardinals Riario usw. gibt Lanciani, *Storia degli scavi di Roma I* (1902) p. 85 u. 94. *II* (1903) p. 52 u. 53. Vgl. auch Ulisse Aldrovandi, *Antichità della città di Roma*. Venezia 1556 p. 170. Über Vignolas Portone vgl. Baglione a. a. O. p. 7.

Vasari selbst und ebenso Doni haben ihre Schilderung mit den Fresken der Hauptwand dem Eingang gegenüber begonnen, und auch aus Giovios Briefen geht hervor, daß das Gemälde der Eingangswand noch übrig blieb, als alles andere bereits vollendet war. So dürfte Vasari in der Tat mit der Schilderung des „Goldenen Zeitalters“ unter Paul III. die Arbeit begonnen haben, um sie an der Langwand fortzusetzen und an der Eingangswand zu vollenden. Das Lilienwappen mit Krone und Schlüsseln schwebt über diesem Gemälde, das noch in besonderem Sinne als eine Apotheose des Pontifikates des Farnesepapstes bezeichnet werden kann (Abb. 2). Hochragende Frauengestalten in reichgeschmückten Tabernakeln nehmen das Fresko in die Mitte. Natürlich sollen diese Allegorien der Beredsamkeit und Gerechtigkeit hier als persönliche Tugenden Seiner Heiligkeit verstanden werden. Die Büsten Cäsars zur Linken hoch oben auf der Fensterbekrönung und Alexanders des Großen zur Rechten sind wiederum nur als Prototypen des Farnese zu fassen, der siegreich wie die größten Helden des Altertums die huldigenden Nationen zu seinen Füßen sieht.¹⁾ Da uns ein Freund und Zeitgenosse Giovios und Vasaris dies Fresko einige Monate nach seinem Entstehen ausführlich beschrieben hat, so ist seine Schilderung jeder anderen vorzuziehen: „Es liegt auf genannter Treppe der Tiber,“ so schreibt Anton Francesco Doni,²⁾ „und man sieht die ersten Gründer Roms, welche die Wölfin verlassen haben, ihn mit Palmen und Oliven krönen. Das bedeutet, so nehme ich an, daß die Kirche und der Apostolische Stuhl auf Sieg und Frieden gegründet sei. Es thront der Papst im Pontifikale und der Reverendissimo Farnese als Haupt der Cancellaria steht ihm zur Seite. Hofleute umringen ihn und zahllose Gesandte der verschiedensten Nationen, Griechen, Lateiner, Deutsche, Italiener huldigen ihm. Alle diese Nationen in ihren verschiedenen Trachten bringen Geschenke, Produkte ihres Landes, Affen, Kameele, Giraffen, Elefanten und allerhand seltsame Geräte. Und hier erhalten sie aus den Händen des höchsten Priesters selbst die Botschaften der Cancellaria und lassen ihre goldenen Gefäße und ihren Tribut zurück. Auf dem Sockel dieses Gemäldes aber liest man die Inschrift: Aureum saeculum condit qui recto aequabilique ordine cuncta dispensat.

Die Gliederung der Mittelwand entspricht genau der übersichtlichen Komposition der Hauptwand. Zwischen drei Allegorien, für deren Darstellung Vasari schon in jungen Jahren eine verhängnisvolle Vorliebe zeigte, sind die Historien eingeordnet. In der Mitte sieht man die Religion heroisch aufgefaßt wie eine Frauengestalt Michelangelos und besser gemalt als die meisten übrigen Allegorien. Rechts in der Ecke steht die Opulentia, links gegenüber die Benignitas. Die Büste eines Repräsentanten antiker Größe erscheint wieder als Bekrönung über jeder Nische, und dazwischen sind die Wappen der Kardinäle Farnese und Riario angebracht. In der Auswahl dieser

(1) Bei den Büsten fehlen die Bezeichnungen. Die Namen lassen sich teils durch die Inschriften, teils durch die Beschreibungen Donis und Vasaris in den meisten Fällen mit Sicherheit bestimmen.

(2) Bottari, *Lettere pittoriche* V p. 151, Was in der Beschreibung Donis „Cristiani del Prete Janni“ bedeutet, vermag ich nicht zu sagen. Ich habe die Worte daher in der Übersetzung fortgelassen. Da ich die Freude habe, diese Fresken zum erstenmal nach guten Originalaufnahmen reproduzieren zu können, so glaube ich mich bei der Beschreibung kurz fassen zu können, indem ich, was die Historien anlangt, Donis Beschreibungen übersetze. Dies Verfahren erscheint um so mehr geboten, als es meines Wissens das erste Mal ist, daß uns ein Freskenzyklus der Renaissance in Rom von einem Zeitgenossen ausführlich erläutert wird. Überdies meine ich, Inhalt, Bedeutung und vor allem den künstlerischen Wert dieser Fresken in vorliegender Arbeit keineswegs zu erschöpfen. Sicherlich werden uns die für das Vasari-Jubiläum geplanten Publikationen noch weit umfassendere Aufschlüsse über diese Fresken bringen als ich sie hier zu geben vermochte.

Büsten gibt sich wieder die Tendenz zu erkennen, die Komposition im einzelnen und als Ganzes möglichst beziehungsreich zu gestalten. Über der Religion sieht man Numa Pompilius „den Vater aller Religion seiner Zeit“, wie ihn Doni nennt. Über der Opulentia erscheint Agrippa, der hochsinnige Erbauer des Pantheon, über der Benignitas das Bild des gütigen Trajan.

Charakteristisch dafür, wie lehrhaft am Ausgange der Renaissance die Malerei geworden war, wie angekränkt von des Gedankens Blässe, ist die Beschreibung, welche Doni dem Lelio Torelli von der Religion macht¹⁾: „Unter den Füßen hat sie ein großes Palmenbündel in Beziehung darauf, daß sie auf das Blut der Märtyrer gegründet ist, daneben liegen die fünf Bücher Mosis auf der einen Seite, die Episteln des Paulus und des Jakobus und andere katholische Schriften auf der anderen. In der Hand trägt sie die Evangelien, und von ihr werden sie geöffnet mit den Schlüsseln höchster Autorität, dem einen aus Gold, dem anderen aus Silber. In Gestalt einer Taube erscheint über ihr der heilige Geist, ohne den es unmöglich ist, diese Bücher zu deuten. Hinter ihr werden zwei Zweige sichtbar: Rosen und Dornen; ich glaube, sie bedeuten den freien Willen des Menschen, und darunter liest man die Worte: *Diis homines proximos facit.*“

Man sieht, Vasari wollte in diesen Fresken auch mit seinem Wissen glänzen und in weltlicher und geistlicher Gelehrsamkeit mit einem Giovio wetteifern. Alle jene hohle schillernde Weisheit, die dem lernbegierigen Knaben seine Lehrer in Arezzo und Florenz, ein Pollastra und ein Valeriano, übermittelte hatten²⁾, ist er zeitlebens bestrebt gewesen, auch in seiner Kunst zur Schau zu stellen, vielleicht nirgends mehr als eben in den Fresken der Cancelleria.

So nehmen beim „Bau der Peterskirche“ allegorische Gestalten weit über die Hälfte der Bildfläche ein. (Abb. 3.) „Hier erscheint“, so schreibt wiederum Doni³⁾, „Papst Paul als jüdischer Hoherpriester gekleidet mit den Abzeichen der Stämme, den Glocken, den Granatäpfeln und dem Tetragramm auf der Mitra. Vor ihm knien vier Frauengestalten, die Architektur, die Skulptur, die Geometrie und die Malerei. Sie haben auf einen großen Karton den Grundriß von St. Peter gezeichnet und zeigen ihn dem Papst. Dieser aber befiehlt, daß man über einer großen Allegorie, die dort liegt, und die den Vatikan darstellt, die Kirche von St. Peter erbaue. Dieser Vatikan ruht auf der Treppe, auf christliche Bücher sich stützend, in einer Hand die päpstliche Mitra haltend und in der anderen den Schirm, das Emblem der Kirche. Er hat auch unter seinen Füßen einige Bücher, die, glaube ich, nichts anderes bedeuten, als das wahre Fundament der Kirche. Rings um diese Figur sieht man sechs Kinder beschäftigt, die wie mir scheint, sich ihres Schmuckes berauben und ihrer Gewalt, um damit den Vatikan zu schmücken, weil er größer ist als die übrigen⁴⁾. So wird der Bau auf Befehl des Pontifex fortgesetzt, und die Kamele und andere Lasttiere schaffen herbei, was für den Bau notwendig ist. Hier sieht man auch St. Peter genau so weit, wie er heute gemauert und hergestellt ist, treulich wiedergegeben mit Gerüsten, Holzwerk,

(1) Bottari a. a. O. V, p. 158.

(2) Vgl. über Vasaris Bildungsgang U. Scotti-Bertinelli a. a. O. p. 4 u. ff. Über die ziemlich unbekanntenen Größen italienischer Literatur Giovan Pollio Lappoli, genannt il Pollastra und Piero Valeriano handelt Kallab eingehend in seinen Vasaristudien p. 13 ff.

(3) A. a. O. p. 154. Ich gebe die Beschreibung mit einigen Kürzungen. Der Rundbau rechts neben der Apsis der neuen Peterskirche ist die Kapelle der hl. Petronilla, in welcher damals noch die Pietà Michelangelos stand. Vgl. Bonanni, Numismata summorum Pontificum templi vaticani fabricam indicantia Tav. VII p. 23 n. 11.

(4) Es scheint also, daß diese sechs Putten mit dem Vatikan die sieben Hügel symbolisieren sollen.

Lasten, Balken und Triebwerken. Unten auf der Basis aber liest man folgende Worte: *Magnificentiae studium cum praeclara pietate coniunctum mortales caelo infert*⁽¹⁾).

„In ihren Bauten spiegelt sich das Bild der Fürsten,“ hat Michelangelo einmal gesagt. Wie hätte sich Vasari diese charakteristische Note bei der Verherrlichung der Regierung Pauls III. entgehen lassen sollen? Wie hier Agrippa, der Erbauer des Pantheon, Paul III., dem Erbauer der Peterskirche, gegenüber gestellt ist, so findet daneben die Freigiebigkeit Pauls III. in der Antike ihr Vorbild in dem hochherzigen Trajan. Diese folgende Schilderung, in welcher der Farnese-Papst die Tugend belohnt, ist von allen Fresken der Cancelleria am glücklichsten komponiert und am sorgfältigsten ausgeführt. Schon die vielen Porträt Darstellungen verlangten gebieterisch eine intimere Beschäftigung mit der Materie. (Abb. 4.)

„Hier sieht man,“ berichtet Doni wieder²⁾, „eine Unzahl verdienstvoller Männer, arm und mager dargestellt, die sich Seiner Heiligkeit zu Füßen geworfen haben. Der Papst aber, um die Kirche des heiligen Petrus zu erhalten, gibt dem einen eine Mitra, dem anderen einen Hut und verleiht die Ritterorden und die Prälaturen Roms. Die Abzeichen dieser Würden aber reichen ihm Kinder dar, Sinnbilder der Reinheit und guten Gesinnung. Als Zeugen wohnen diesem Vorgange bei der ehrwürdige Bembo, der erlauchte Kardinal von England Polo, der würdige Sadoletto und daneben Monsignor Giovio, Anton da Sangallo der Architekt und Michelagnolo Bonarrotti, der Bildhauer und Maler. Besonders aber gefällt mir eine große Figur, den „Neid“ darstellend. Es scheint, daß sie vor Schmerz sich selbst ersticken will, denn sie füllt mit fürchterlichem Schlangengift ihren Mund. Diese Historie erscheint in der Mitte zwischen zwei Figuren: *Virtus et Labor*. Die *Virtù* ist mit dünnen Schleiern bekleidet, und in der Hand hält sie einen Strick, mit dem der Neid gefesselt ist. In der andern Hand hält sie eine Palme. Darunter liest man die Worte: *In summa Fortuna nihil praestantius quam beneficii recte collati memoriam ad posterum extendisse*.“

Vasari erkrankte, als die Ausmalung der Eingangswand begonnen, aber noch nicht vollendet war. Das ist der Grund, warum die Arbeit hier noch viel flüchtiger ausgeführt worden ist als an den übrigen Wänden. Die Gliederung ist dieselbe wie an der Hauptwand; das Thema: die Verherrlichung Pauls III. als Friedensfürst (Abb. 5). Den zehnjährigen Waffenstillstand, den Franz I. und Karl V. im Frühjahr 1538 in Nizza

(1) Wegen der höchst merkwürdigen Darstellung von St. Peter im Bau i. J. 1546 ist dies Fresko früh bemerkt worden. Geymüller erwähnt es schon i. J. 1868 im Buonarroti Vol. III, p. 219, Anm. 1 und dann wieder in den ursprünglichen Entwürfen für Sankt Peter in Rom. Wien, Paris 1875 p. 231. Grimaldi kopierte es bereits im cod. Barb. Vat. XXXIV, 50. Stevenson hat es dann zuerst abgebildet in seinem verdienstvollen Werk, *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana* p. 22 und Tav. II.

(2) Bottari V, 156. Vor zwei Jahren sind die Fresken der Cancelleria unter Leitung des vortrefflichen unlängst verstorbenen Professors Seitz einer sachgemäßen Reinigung und Restauration unterzogen worden. Damals ist auch die schadhafte Stelle wieder hergestellt, die auf der vorher aufgenommenen Photographie dieses Gemäldes noch sichtbar ist. Bei dieser Gelegenheit hat auch der Plafond bis dahin weiß übertüncht seine natürliche Farbe wieder erhalten. Kardinal Agliardi, als Vizekanzler der Römischen Kirche, der Nachfolger so vieler bedeutender Männer, hat für diese Restauration keinen Aufwand an Mitteln gescheut und den Arbeiten von Seitz und seines Gehilfen Angelo Peralli jede Förderung angedeihen lassen. Der gütigen Erlaubnis seiner Eminenz verdanke ich auch die Möglichkeit diese Fresken nach Aufnahmen Andersons reproduzieren zu können.

schlossen¹⁾), betrachtete Paul III. stets als einen der glorreichsten Erfolge seiner Regierung. Nicht mit Unrecht! Denn nur der persönlichen Autorität des Papstes war es nach langen fruchtlosen Bemühungen gelungen, die widerstrebenden Herrscher zu versöhnen. Wer immer also die Fasten Pauls III. in jenen Jahren zu malen hatte, der konnte an dieser Tatsache nicht vorübergehen. So haben denn nicht nur Vasari, sondern auch Francesco Salviati²⁾ und Taddeo Zuccari den Farnese-Papst als Friedensstifter in großen Freskogemälden gefeiert.

Das Wappen Karls V. krönt die Historie, in der Vasari in der Cancelleria das Bündnis von Nizza verewigt hat. Concordia und Caritas schließen es ein, und darüber sieht man die Büsten der beiden Friedensfürsten unter den Römischen Kaisern: Augustus, der den Janustempel schloß, und Vespasian, der den Friedenstempel erbaute³⁾). Die Historie selbst ist nicht nur flüchtiger gemalt, sondern auch schlechter erhalten als alle übrigen Fresken. „Der Pontifex Maximus,“ so erläutert Doni dies Gemälde⁴⁾), „erscheint von vier Frauen getragen: la Vittoria, l'Autorità, la Fermezza e la Pace, sie kommen aus dem Janustempel heraus, den sie soeben geschlossen haben. Die Kriegswut sitzt gefesselt da, und eine der Frauen verbrennt ihr mit einer Fackel die Waffen. Alle Fürsten der Christenheit sind herbeigeeilt mit ihren Pferden und ihren Soldaten. Sie umarmen und sie küssen sich zum Zeichen von Sieg und Frieden. Der Papst aber erscheint in griechischen Gewändern mit einem Olivenzweig in der Hand, und er segnet den waffenstarrenden siegreichen Kaiser und den großen König von Frankreich. Und auch in dieser besonders schönen Historie sieht man rechts und links zwei Statuen in den Nischen: Amor und Costanza. Die Beständigkeit hält an einer Kette den Furor gefesselt und unter dem ganzen Bilde liest man die Worte: In pace optimae artes excoluntur, ingenia ad frugem coalescunt; publicae privataeque opes augentur.“

PORTRÄTDARSTELLUNGEN.

Seit die Umbrer und Florentiner ihre berühmten Gemälde in der Sixtina vollendet hatten, seit Pintoricchio in der Engelsburg gemalt, war in Rom kein Freskenzyklus mehr mit soviel Porträts von Zeitgenossen angefüllt worden wie Vasaris Historien in der Cancelleria. Wie sehr man von vornherein auf diese Bildnisse Wert legte, beweisen Giovios Briefe⁵⁾), und bei soviel Lob die Klage, daß gerade die Porträts nicht zu seiner Zufriedenheit ausgefallen seien. Wenn nun auch tatsächlich die Flüchtigkeit Vasaris nirgends deutlicher hervortritt als in diesen Bildnissen, wenn wir nun auch von Paul III. und seinen Nepoten, von Bembo, Polo und Michelangelo viel bessere Porträts besitzen, als die in der Cancelleria gemalten, so kann doch nicht genug bedauert werden, daß unsere Kunde gerade über diesen Punkt so unvollständig ist. Denn selten oder niemals hat sich ein Kirchenfürst mit einem so erlauchten Kreise

(1) Die Geschichte des Friedens von Nizza ist von Pastor a. a. O. V p. 197 auf Grund neuer Quellenforschungen ausführlich behandelt worden.

(2) Besondere Beachtung verdient Salviatis fast völlig unbekanntes Fresko in der großen, leider fast unzugänglichen Sala Farnese im Palazzo Farnese. Es ist wohl das beste und besterhaltenste Fresko des viel zu wenig geschätzten Meisters.

(3) Auch sonst scheint Vespasian von den Zeitgenossen als Vorbild Pauls III. angesprochen worden zu sein. Vgl. Lanciani, *The golden days of the renaissance in Rome*. London 1907 p. 145.

(4) Bottari V, 158.

(5) Gerade für die Identifikation der von Vasari gemalten Porträts ist die kleine Publikation von Ronchini von besonderer Wichtigkeit. Vgl. *Atti e memorie di Modena e Parma*, 1864. S. a. p. 6 u. 7.

edler und bedeutender Männer umgeben wie der Kardinal von San Lorenzo e Damaso.

Ihn selbst hat Vasari gleich in dem ersten Fresko, die Huldigung der Nationen darstellend, porträtiert. Als „assistente al soglio“ steht er neben dem Papst, dessen Mantel er genau so emporhält, wie sein Großvater als Kardinal Farnese in Raffaels Fresko der Stanza della Segnatura den Mantel Julius II. lüftet. Der Kardinal Alessandro war damals sechsundzwanzig Jahre alt und so jugendlich, ja noch einige Jahre jünger lassen ihn auch das Porträt im Palazzo Corsini in Rom und Tizians Bildnis im Museum von Neapel erscheinen¹⁾. (Abb. 6.) In späteren Jahren haben diesen glänzenden Mäcen häufig andere Künstler gemalt: Giulio Clovio und Scipio Pulzone da Gaeta, Francesco Salviati in einem Tafelbild der Cancellaria-Hauskapelle und in den Fresken des Palazzo Farnese, und endlich die Zuccari in den Fresken von Caprarola.

Neben dem Sohne wird der bärtige Kopf des Vaters sichtbar, jenes gewalttätigen Pier Luigi Farnese, Herzogs von Parma und Piacenza, von dem damals auch Tizian das wundervolle Bildnis gemalt hat, welches das Museum von Neapel besitzt²⁾. (Abb. 7.) Vasari behauptet außerdem gerade in diesem Fresko eine große Anzahl von Bildnissen nach dem Leben angebracht zu haben. Wir können sie heute nicht mehr bestimmen.

Dem Bau der Peterskirche hat Vasari noch einmal viele Jahre später im Palazzo Vecchio in den Gemächern Leos X. ein Denkmal gesetzt³⁾. Seltsamer Weise hat diese Darstellung viel weniger Beachtung gefunden als das Fresko in der Cancellaria. Hier präsentiert Bramante selbst dem Pontifex seinen Plan. Wir besitzen noch heute eine Zeichnung Vasaris nach Raffaels Porträt Bramantes in der Stanza della Segnatura⁴⁾. Und dies Porträt hat nicht nur im Palazzo Vecchio Verwendung gefunden; man darf es mit Sicherheit auch wohl in dem Kahlkopf wiedererkennen, der in dem Fresko der Cancellaria, allen sichtbar, gleich hinter dem Porträt Pauls III. erscheint.

Bramante ist nicht der einzige Tote gewesen, dem Vasari in seinen Fresken ein Denkmal gesetzt hat. Er bezeugt uns selbst, daß er in der nächsten Historie, „ubi praemia dispensat Paulus“ auch den Kardinal Contarini porträtiert hat, der bereits seit vier Jahren verstorben war. (Abb. 8.) Giovio allerdings, dem wir äußerst wertvolle Nachrichten über die Bildnisse gerade dieses Fresko verdanken⁵⁾, erwähnt das Porträt Contarinis nicht: Hinter dem Papst stehend, neben Bembo und Polo, führt er den Kardinal Sadoletto auf. „Man hat Michelangelo gemalt,“ fährt er fort, „und man ist dabei, auch Sangallo zu malen. Ich hätte auch Messer Romulo (Amaseo) hier haben mögen, aber er wollte sich nicht porträtieren lassen. Aber wir werden ihn schon machen und ich denke mit seinem Xenophon in der Hand und Polybius und Pausanias im Pilgersack⁶⁾.

(1) Über Porträts und Medaillen des Kardinals Farnese handelt Clause a. a. O. p. 171, ohne das Thema zu erschöpfen. Vgl. ferner Borghini, Riposo (Milano 1807), III, p. 60 und p. 149. Über eine Rötelzeichnung in der Sammlung Prachoff vergl. Repert. f. Kw. XXXII, p. 467. Über Giulio Clovios Beziehungen zu dem Farnese vgl. Clause a. a. O. p. 228 und John Bradley, The life and works of G. Giulio Clovio, London 1891, p. 188 ff.

(2) Vgl. Clause a. a. O. p. 121, der den Porträt Darstellungen des Pier-Luigi einen besonderen Abschnitt gewidmet hat.

(3) Milanese VIII, 162.

(4) Abgebildet bei Geymüller a. a. O. p. 16, Fig. 7. Auch Geymüller erwähnt das Fresko des Palazzo Vecchio nicht. Die jüngst erfolgte Eröffnung dieser Räume wird hoffentlich dazu führen, daß Vasaris kulturgeschichtlich einzigartig interessante Fresken endlich neu aufgenommen werden.

(5) Ronchini a. a. O. p. 6 Anm. 1.

(6) „nella gaglioffa“. Ich bekenne, für dies Wort keine andere Wiedergabe geben zu können.

Euer Mirandola (Antonio Bernardi della Mirandola) wird seine Paradoxa im Schoß haben und der Sizilianer nur einen Bogen in der Hand. Mich selbst will Mastro Giorgio mit dem Stock in der Hand malen und Messer Curtio möchte er im Kleid des Testaccio darstellen.“

Leider wurden die meisten dieser Vorschläge und Absichten nicht zur Tat, weder Amaseo noch Mirandola noch jener Sizilianer lassen sich in dieser Historie nachweisen. Nur Giovio selbst, „un poco lascivetto ed avaruzzo“, wie ihn Busini so unübertrefflich charakterisiert hat¹⁾, erscheint in scharfem Profil, bartlos mit einem Pelzkragen auf der Schulter neben dem Kardinal Pole.

Diesen Würdigsten unter den Würdigen, die von Paul III. den Kardinalshut erhalten haben, kennen wir aus dem wohl ziemlich gleichzeitigen Porträt des Sebastiano del Piombo²⁾. (Abb. 9.) Pole wurde auch von Tizian gemalt und ein Bild seines Alters bewahrt die National-Porträt-Galerie in London. Zwischen Pole und Bembo erscheint ihr innigster Freund Kardinal Contarini³⁾, dessen Porträt uns durch Alessandro Vittorias Büste in S. Maria del Orto in Venedig wohlbekannt ist (Abb. 10). Bembo aber ist von allen Kardinälen Pauls III. derjenige gewesen, dessen wundervoller Kopf von den Künstlern am meisten wiedergegeben worden ist⁴⁾. Benvenuto Cellini und Tizian haben sich an ihm versucht und im Santo zu Padua hat ihm Danese Cataneo eine herrliche Grabstatue gemeißelt. (Abb. 11.)

Wo aber finden wir das Porträt des Sadoletto?⁵⁾ Er trug wie so viele Kardinäle Pauls III. einen lang herniederfallenden Bart, hatte eine hohe Stirn und eine stark vorspringende gerade Nase. (Abb. 12.) Da das Porträt Contarinis durch einen Vergleich mit der Büste in Venedig mit Sicherheit zu bestimmen ist, so kann Sadoletto, der doch von Vasari, Giovio und Doni übereinstimmend als auf diesem Gemälde dargestellt erwähnt wird, nur jener weißbärtige Greis im roten Mantel sein, der in

(1) Vgl. Lettere di Giovanbattista Busini a Benedetto Varchi ed. Milanese. Firenze 1860, p. 1. Paolo Giovio starb i. J. 1552. Die Grabstatue des Francesco da San Gallo im Klosterhof von San Lorenzo zeigt ihn in bischöflicher Tracht mit dem Bart. Vgl. die Abbildung bei Clause, Les San Gallo III, p. 205ff. Ohne Bart wie in der Cancellaria und in Laien tracht erscheint Giovio in der Baseler Ausgabe seiner Werke. (Vgl. E. Müntz, Le musée de portraits de Paul Jove in den Memoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres XXXVI (1900) II, 251.) Ebenso ist er in einem Freskogemälde des Taddeo Zuccheri in Caprarola dargestellt. (Vasari VII, 113.) Auf dem gleichen Fresko sieht man übrigens auch den Knaben Ranuccio Farnese nach demselben Gemälde Tizians kopiert, von dem auch das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin eine Kopie Salviat's besitzt. Dieser merkwürdige Zusammenhang ist dem verdienten Verfasser des jüngst erschienenen Katalogs der Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums (I, 149) entgangen.

(2) Vgl. Pastor a. a. O. V. 776. Zu dem Porträt der Eremitage vgl. Pietro d'Achiardi, Sebastiano del Piombo. Roma 1908, p. 286. Das Porträt Poles von Tizian befindet sich bei Lord Arundel of Wardour und wurde gestochen von H. T. Ryale. (Vgl. The Burlington Magazine Vol. VIII (1905/6) p. 49.) Einen Stich nach einem Bildnis Poles publiziert auch Lanciani, Golden days p. 211.

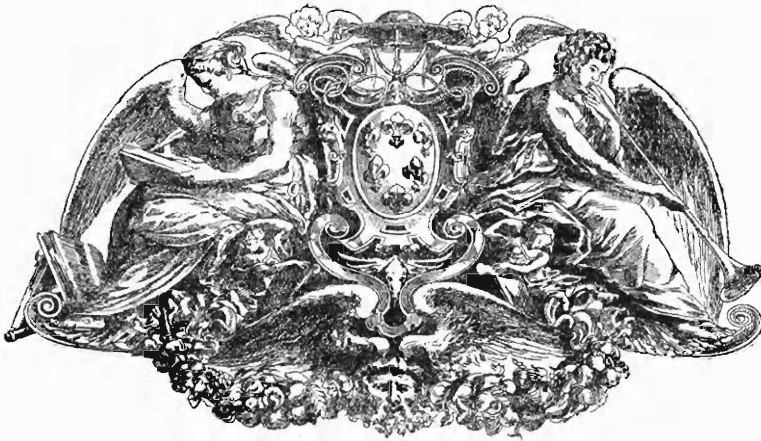
(3) Zu den Porträt-darstellungen Contarinis vgl. Dittrich, Gasparo Contarini. Braunsberg 1885 p. 865 Anm. Zu seinem Grabmal Zeitschrift f. b. Kunst XII (1877) p. 232.

(4) Über die Bildnisse Bembo's existiert eine eigene Literatur. Vgl. L'Arte VIII (1905) p. 276. Jahrb. des Allerh. Kaiserh. XVII (1896) p. 155 (Kenner) Arch. stor. dell'arte IV p. 7. Vasari VII, 455 und 523 (Grabmal in Padua). G. Dolce, Aretino. Quellenschr. für Kunstgesch. (Wien 1871) p. 46.

(5) Ein Porträt von Sadoletto besitzt die Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien. Vgl. Kenner a. a. O. XVII (1896) p. 163 n. 32, wo weitere Literatur angegeben. Ein kleines Porträt des Cardinals fand ich im Museum zu Padua. Vasari hat Sadoletto auch im Palazzo Vecchio in Florenz gemalt (VIII, 142). Über Sadoletto's Beziehungen zu SS. Lorenzo e Damaso vgl. Effemeridi di Roma VIII (1822) p. 229.

der Mitte des Bildes zwischen zwei „Vitineae“ erscheint, von einem Jüngling geführt. Offenbar will dieser Knabe, wie der vorgestreckte Zeigefinger andeutet, den Zögernden veranlassen, den verdienten Lohn wie die anderen aus den Händen des Papstes in Empfang zu nehmen.

Einen Mann vermissen wir allerdings in dieser erlauchten Gesellschaft und, wenn er auch nirgends erwähnt wird, so war er doch sicherlich in der Cancelleria dargestellt: Annibale Caro. Diesen vertrauten Sekretär des Pier Luigi und seines Sohnes Alessandro verbanden die engsten Beziehungen zu allen diesen Männern, vor allem auch zu Vasari selbst. Er berichtet uns selbst in einem Briefe an Pietro Stufa, daß Salviati und Bronzino Porträts von ihm gemalt hätten und daß auch die Akademie



Wappen des Kardinals
Alessandro Farnese

Rom. Cancelleria

von Bologna ein Bild von ihm besäße¹⁾. Aber alle diese Bildnisse gingen, wie es scheint, ebenso zugrunde, wie die Bronze des Antonio Calcagni da Recanati. So bleibt uns als authentisches Porträt eigentlich nur jene schöne und doch fast völlig unbekannt gebliebene Grabbüste in SS. Lorenzo e Damaso, die niemand anders als Giovanantonio Dosio gemeißelt hat. (Abb. 13.) Wir können uns für das nicht nachweisbare Porträt Vasaris keinen besseren Ersatz denken als dieses Bildnis, das dieselben Mauern der Cancelleria umschließen.

Unter den Künstlerporträts auf diesem Fresko ist das des Michelangelo bekannt²⁾. Es ist vielleicht das einzige in Farben ausgeführte Bildnis des Meisters, dessen Entstehungszeit sich genau auf das Jahr bestimmen läßt. Der alte Antonio da Sangallo — daß es sich hier um Antonio und nicht um Aristotile³⁾ handelt, bezeugt uns Doni — muß jener Greis mit langem weißen Bart und turbanartiger Kopfbedeckung sein, der ganz in der Ecke der Öffnung links als zweiter hinter Michelangelo erscheint. Die Fresken der

(1) Vgl. Bottari, *Lettere* III, 210 und Vasari VII, 20. Über die Beziehungen Vasaris zu Caro vgl. ebendort I, 277 und 285 und die Ausgabe der Briefe Caros bei Commينو I, 240, 277 und 285. Über die verloren gegangene Büste siehe Carboni, *Annibal Caro* p. 72. Über das Grabmal Caros in SS. Lorenzo e Damaso vgl. Borghini, *Riposo* III, 178 und *Effemeridi lett. Rom.* III (1821) p. 232ff.

(2) Vgl. Steinmann, *Die sixtinische Kapelle* II, p. 484 u. Anm. 1.

(3) Auch Aristotiele da Sangallo war damals in Rom und im Dienst der Farnese. Vgl. Vasari VI, 446. Daß Antonio einen langen Bart trug, bezeugt sein Porträt in der zweiten Ausgabe der *Vite* Vasaris.

Cancellaria waren noch nicht vollendet, als Sangallo am 29. September 1546 in Loreto starb¹⁾. Endlich hat Vasari auch sich selbst gemalt (Abb. 14). Man sieht ihn ganz rechts zwischen zwei allegorischen Figuren, und der damals Fünfunddreißigjährige erscheint schon hier mit dem langen vollen Bart, mit dem er uns in seinen zahlreichen Selbstporträts vor allem in Florenz und Rom begegnet (Abb. 15). Die alte Sitte, mit dem eigenen Porträt ein Freskogemälde zu signieren, hat Vasari genau so befolgt wie einst seine Vorgänger und Landsleute in der Sixtinischen Kapelle²⁾.

Franz I. und Karl V. sind von Salviati im Palazzo Farnese viel besser gemalt als von Vasari in der Cancellaria. Unsere Vorstellung von Paul III. hat nicht Vasari, sondern Tizian bestimmt. Und doch haben auch diese Porträts des Aretiners einen nicht geringen kulturgeschichtlichen Wert. Ihre Gegenwart hebt diesen Freskenzyklus aus lokaler Beschränktheit heraus und macht ihn zu einem Denkmal der Weltgeschichte. Und als solches müssen wir das Werk Vasaris gelten lassen, wollen wir dies größte Vermächtnis seiner Kunst, das er Rom hinterlassen hat, recht verstehen.

(1) Vgl. über Antonio da Sangallo im Dienste der Farnese: Atti e mem. delle RR. Dep. di storia patria II (1864) p. 471. Vgl. ferner Pastor a. a. O. V, p. 769 Anm. 1, wo das Todesdatum Sangallos endlich glaubwürdig festgestellt worden ist.

(2) Ein unbekanntes Selbstporträt Vasaris in Rom sieht man auch in seinem großen Tafelgemälde in S. Pietro in Montorio. Über andere Porträts Vasaris vgl. U. Scotti-Bertinelli a. a. O. p. 13 Anm.



Abb. 6. TIZIAN,
Alessandro Farnese

Museum,
Neapel



Abb. 7. TIZIAN,
Pier Luigi Farnese

Museum, Neapel
(Originalaufnahme von D. Anderson)

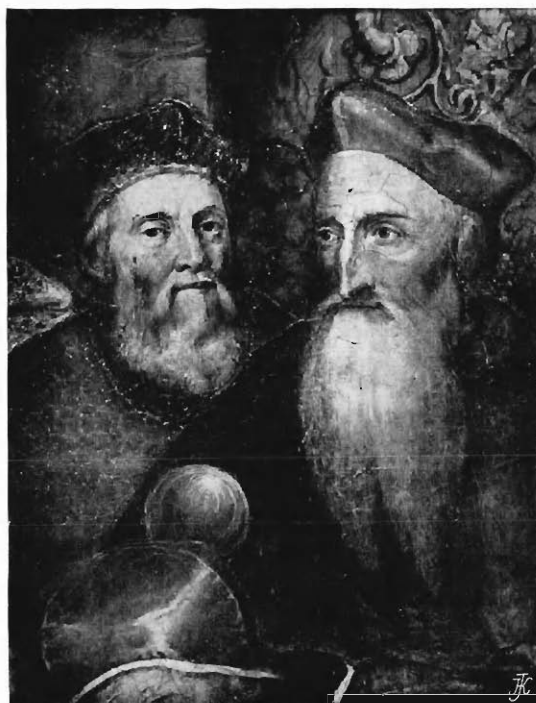


Abb. 8,
Contarini und Bembo

(Originalaufnahme
von D. Anderson)



Abb. 9. SEBASTIANO DEL
PIOMBO, Cardinal Pole

Eremitage, St. Petersburg
(Phot. Hanfstaengl)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM



Abb. 10. A. VITTORIA, S. Maria dell'Orto, Venedig
Gaspare Contarini (Phot. Alinari)

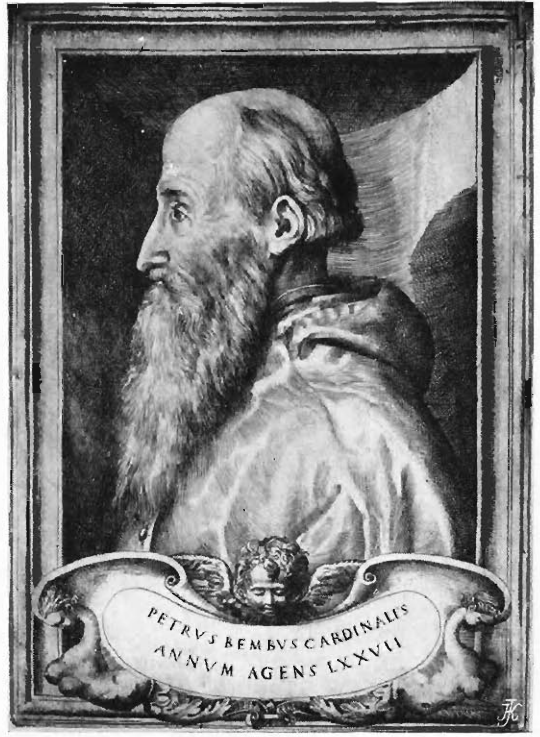


Abb. 11. BONASONE, Galleria Nazionale, Rom
Bembo (Originalaufnahme)



IACOBVS SADOLETVS. CARDINALIS.

*Ut Plato facundia decoravit dogmata lingua,
De priscae Sophiae dogmata sumpta sinu:
Eloquij sic tu decorasti flumine blando,
De sacro christi dogmata sumpta sinu.*

Abb. 12. (Stecher, unbekannt), Sadoleto Kgl. Kupferstich-Kabinett, Berlin (Originalaufnahme)

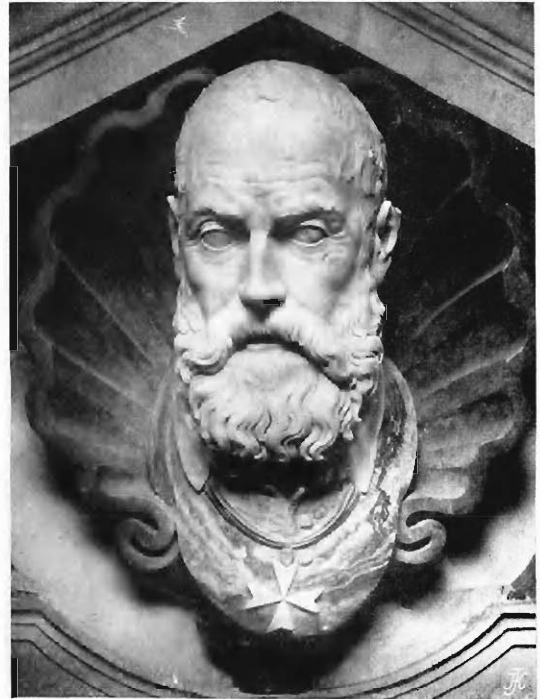


Abb. 13. DOSIO, Ss. Lorenzo e Damaso, Rom
Grabbüste des Annibale Caro (Originalaufnahme)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM



Uffizien, Florenz
(Phot. Braun)

Abb. 15. VASARI,
Selbstporträt



(Originalaufnahme
von D. Anderson)

Abb. 14. VASARI,
Selbstporträt

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

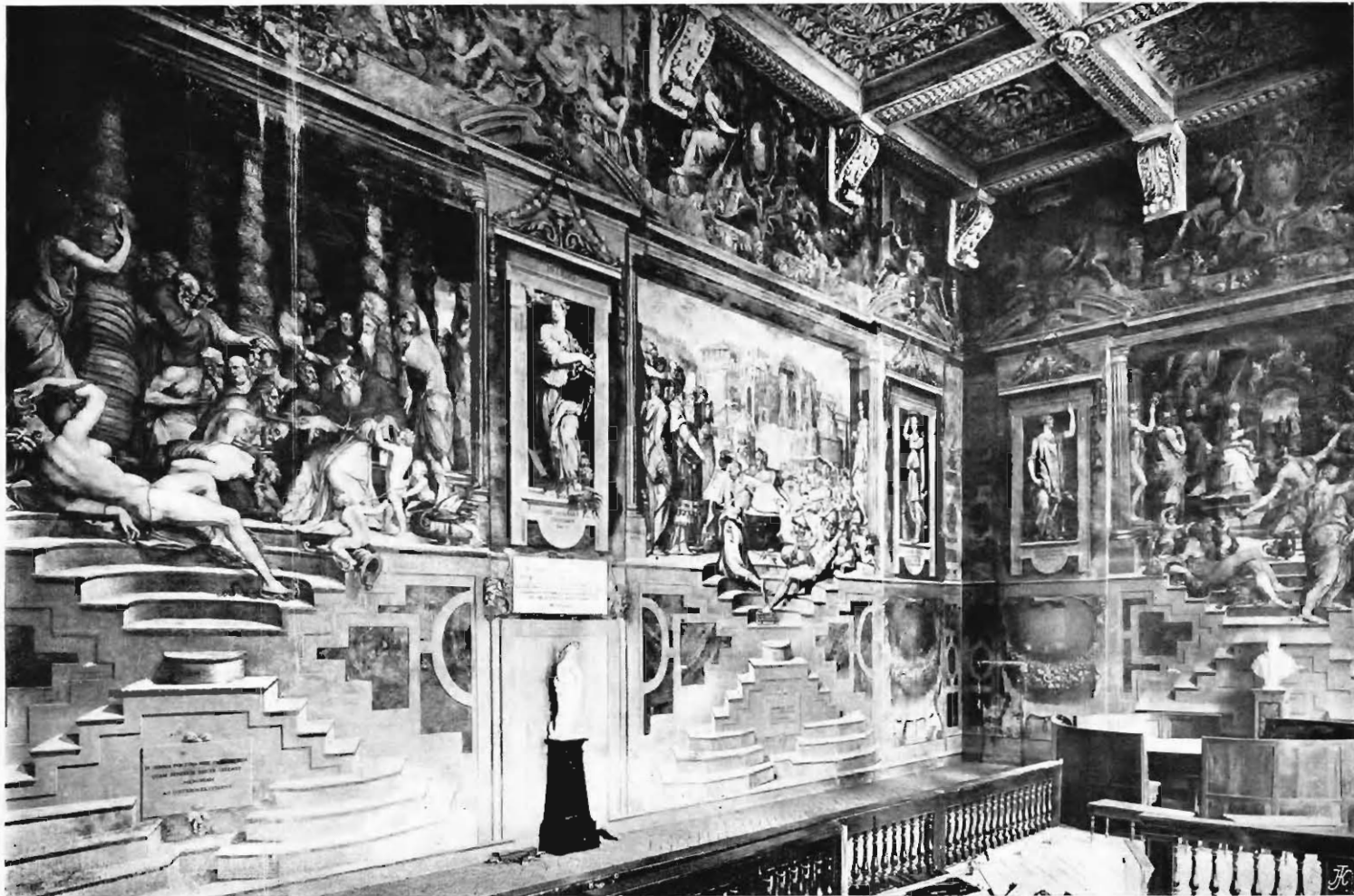


Abb. 1. Farnese-Saal der Cancelleria zu Rom

(Phot. Moscioni)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM



Abb. 2. VASARI,
Huldigung Pauls III. durch die Nationen

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)



Abb. 3. VASARI,
Paul III. befiehlt, den Bau von St. Peter fortzusetzen

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM



Abb. 4. VASARI,
Paul III. verteilt Ehren und Würden

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)



Abb. 5. VASARI,
Paul III. stiftet Frieden zwischen Karl V. und Franz I.

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

