

Zur Inhaltsdeutung des Alexander-Programms der Sala Paolina in der Engelsburg

Von ELISABETH SCHRÖTER

Rezension zu:

RICHARD HARPRATH, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg* (= Beiträge zur Kunstgeschichte 13). – Berlin – New York: Walter de Gruyter & Co. 1978. XI/159 S.; 93 Tafeln.

In dieser Arbeit, die 1972 in ihrer ursprünglichen Fassung als Dissertation in Münster vorgelegen hat, wird die im Sommer 1544 begonnene Raumausstattung der sog. „Sala Paolina“ im obersten, unter Papst Paul III. (reg. 1534–1549) eingerichteten Wohngeschoß der Engelsburg kunsthistorisch erstmals ausführlicher untersucht. Es handelt sich dabei um eines der problematischsten Bildprogramme aus der Zeit Pauls III., und zwar sowohl im Hinblick auf den Inhalt der Fresken, die Themen aus der Geschichte Alexanders d. Gr. und aus dem Leben des Apostels Paulus darstellen, als auch hinsichtlich der Künstlerfrage. Bisher wurden diese Decken- und Wandfresken, die nach der Überlieferung von den drei Malern Perino del Vaga, Marco Pino und Pellegrino Tibaldi ausgeführt wurden, hauptsächlich unter stilkritischen Gesichtspunkten betrachtet oder in Veröffentlichungen von Zahlungsurkunden sowie in allgemeineren Monographien über die Engelsburg erwähnt¹.

Die Arbeit Harpraths umfaßt insgesamt sechs Kapitel, die einerseits die Quellen zur Datierung der Dekoration der Sala Paolina, eine Anzahl von Vorzeichnungen der drei Maler für die Fresken sowie das verzwickte Problem der künstlerischen Zuschreibung der Wandbilder, andererseits die Deutung des Bildprogramms behandeln. Um den Hauptteil mit der Interpretation des Programms, dem darüber hinaus ein Exkurs über die durch Paul III. veranlaßte Aufstellung des Reiterstandbildes des Marc Aurel auf dem Kapitol angefügt ist, gruppieren sich die fünf anderen, inhaltlich recht verschiedenen Kapitel. Ich gehe zunächst auf die Kapitel zur Datierung und

Abkürzungen:

LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirchbaum (Freiburg/Br. 1968 ff.).

¹ Mit der Drucklegung von Harpraths Arbeit überschneidet sich: E. Gaudio, I lavori Farnesiani a Castel Sant'Angelo. Precisazioni ed ipotesi, in: Bollettino d'Arte, Serie V 61 (1976) 21–42, bes. 33–36.

stilkritischen Zuschreibung der Ausstattung ein, und behandle erst danach – im Unterschied zum Aufbau des Buches – die Deutung des Programms.

Auf die Einleitung, die einen Überblick über den Forschungsstand enthält, folgt eine knappe Beschreibung der Lage und Ausstattung der Sala Paolina, woran sich die Betrachtung der Zahlungseintragungen für die Handwerker, Steinmetzen, Stukkateure und Maler in der Zeit vom 29. Juni 1544 bis zum 16. Oktober 1547 anschließt. In einem Quellenanhang sind diese Belege erstmals wohl vollständig und etwa originalgetreu wiedergegeben (S. 104–127). Aus der systematischen Durchsicht dieser Quellen, die sich in den Rechnungsbüchern der päpstlichen Heeresverwaltung und der Schatzkammer im römischen Staatsarchiv befinden, und die von Raffaele Bruno und Cesare D'Onofrio zwar schon gesichtet, jedoch nur auszugsweise veröffentlicht worden waren², ergibt sich für die Datierung einzelner Arbeitsetappen ein genaueres Bild als bisher: Juli 1544 wird mit den Arbeiten der Steinmetzen begonnen, die zuerst das päpstliche Wappen an der Decke, etwas später die lateinische Inschrift am Architrav ausführen. Vom 14. und 20. Juni 1545 datieren die ersten Zahlungen für den Maler Perino del Vaga, der von diesem Zeitpunkt an bis zum 16. Oktober 1547, das heißt bis kurz vor seinem Tod³, ein regelmäßiges Monatsgehalt für allerdings kaum näher spezifizierte Arbeiten in Stuck und Malerei empfängt. Bis März 1547 beziehen sich die Zahlungen auf die Arbeiten an der Decke, was bisher in der Forschung unbekannt war. Erst danach kann, wie Harprath einleuchtend darlegt (S. 15), mit den Wandfresken begonnen worden sein. Nur über den Anteil des sienesischen Malers und Beccafumi-Schülers, Marco Pino, informieren diese Quellen genauer; er führte von Januar bis Mai 1546 die sechs Deckenfresken mit den Taten Alexanders d. Gr. aus, wobei es Harprath gelang, die dritte zu den beiden, bereits bekannten Zahlungseintragungen zu ermitteln. Der Name des Malers Pellegrino Tibaldi, der nach der Überlieferung Vasaris als Mitarbeiter des Perino del Vaga in der Sala Paolina tätig war und nach Baglione das Fresko des Erzengels Michael

² Harprath 7 ff. – R. Bruno, Perin del Vaga e la sua cerchia a Castel Sant'Angelo (= Ministero della Pubblica Istruzione Gabinetto Fotografico Nazionale) (o. O. 1970) 27–35. – C. d'Onofrio, Castel Sant'Angelo (Rom 1971) 247 f.

³ Für das Todesdatum des Perino del Vaga macht Harprath zwei divergierende Angaben. Während er auf S. 15 irrtümlich von November 1547 spricht, gibt er hingegen in seiner Übersetzung der Grabinschrift des Perino im Pantheon auf S. 16 richtig den 20. Oktober 1547 an. – Publikation der Inschrift bereits bei: *Giov. Erolì*, Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistite ed esistenti nel Pantheon di Roma preceduta da breve ma compiuta storia di esso edificio condotta fino a'nostri tempi (Narni 1895) 440 f. – Kopie der Grabinschrift des Perino auch im sog. „Taccuino Senese“ (Fol. 9 v). – H. Egger, Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des sienesischen Skizzenbuches, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 23 (1902) bes. 23, Fol. 9 (c) (allerdings mit falscher Jahresangabe 1549 statt 1547).

an der Stirnseite ausführte (Nachweise bei H., S. 79–81; Abb. 24), erscheint in diesen Rechnungsbüchern wohl nicht.

Harprath hat diese Quellen nur für den bisher in der Forschung bereits bekannten Zeitraum untersucht. Wie er jedoch zwischen den Zeilen immer wieder andeutet, nimmt er eine Fortführung der Wandfresken nach dem Tod des Perino del Vaga durch Pellegrino Tibaldi und andere Gehilfen an (S. 13, 15, 72, 80 f.). Das sich hieraus ergebene Problem, wann dann mit dem endgültigen Abschluß der Ausstattung der Sala Paolina zu rechnen wäre, diskutiert er leider nicht. Es bleibt nach wie vor offen, aus welchem Jahr die letzte, auf die Ausstattung der Sala Paolina sich beziehende Zahlung datiert. Vermutlich kommt man hier auch nur durch neue Quellenfunde weiter. Da sich die Forschung seit der 1878 erschienenen Dokumentenpublikation Arturo Bertolotti's (s. hierzu die wichtigen Feststellungen Harpraths auf S. 9) allein auf die im römischen Staatsarchiv befindlichen Rechnungsbücher des „Commissariato delle soldatesche e galere“ beruft, sei darauf hingewiesen, daß auch das vatikanische Archiv einen Fondo „Commissariato delle armi“ und „Lettere di soldati“ besitzt ⁴.

In das Dokumentenkapitel hätte eine Bemerkung über die beiden, zur Zeit der Ausstattung der Sala Paolina amtierenden Kastellane der Engelsburg, des Kardinals Tiberio Crispi (Juni 1542 bis April 1545) und des Bischofs Mario Ruffini (April 1545 bis Februar 1550), gehört, in deren Auftrag z. B. die Zahlungen erfolgten (Quellenzitate ohne diesbezügliche Auswertung bei H., S. 10 ff.). Außerdem erscheinen ihre Wappen in den unter Paul III. eingerichteten Räumen; das Bischofswappen des Ruffini in der Sala Paolina (S. 7, 62, 73; Abb. 7). Harprath erwähnt zwar mehrfach ihre Namen, doch verzichtet er auf jedwede Charakterisierung ihrer Person, da man zu wenig über sie wisse (S. 62), ohne auf das bekannte – dann allerdings in der Bibliographie aufgeführte – Standardwerk von Pio Pagliucchi zu verweisen ⁵. Hieraus erführe man z. B. über Tiberio Crispi, daß er zuvor das Amt des „Governatore“ in Perugia bekleidet und dort den Bau der zwischen 1540 und 1543 ausgeführten päpstlichen Festung, der sog. „Fortezza Paolina“, beaufsichtigt hatte, was im Hinblick auf den sich

⁴ A. da Mosto, *Ordinamenti militari delle soldatesche dello stato romano nel secolo XVI*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 6 (1903) 72–133. – G. Ramacciotti, *Gli archivi della Reverenda Camera Apostolica* (Rom 1961). – G. Lutz, *Das päpstliche Heer im Jahre 1667. Apostolische Kammer und Nepotismus, römisches Militärbudget in der frühen Neuzeit*, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 14 (1976) 169–217.

⁵ P. Pagliucchi, *I Castellani del Castel S. Angelo di Roma* 2 (Rom 1906) 108–114 (Tiberio Crispi); 114–121 (Mario Ruffini). – Mario Ruffini war ein Stiefsohn Pauls III.; daher führte er auch die Farnese-Lilien in seinem Wappen (Harprath, Abb. 7). – F. Ughello, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae* 7 (Venedig 1721) 580. – Weitere Aufschlüsse über Ruffini sind zu erwarten von: F. E. Keller, *Villenleben und Villenbau am römischen Hof der Farnese. Kunstgeschichtliche Untersuchungen der Zeugnisse bei Annibal Caro*, Diss. phil. Berlin 1975 (Berlin 1979 [im Druck]).

unmittelbar anschließenden Ausbau der Engelsburg bemerkenswert ist⁶. Nach den Angaben in anderen Nachschlagewerken war Crispi ein „fratello naturale“ der Costanza Farnese und damit ein „famigliare“ Pauls III.⁷ Darüber hinaus zeichnete sich Crispi durch eine umfassende Bildung und enge Kontakte zu Dichtern aus⁸. Auch Vasari, nach dessen Mitteilung Crispi die künstlerische Dekoration der Räume in der Engelsburg veranlaßt hatte, um damit Paul III. zu erfreuen, charakterisiert ihn als „persona che si dilettaua delle nostre arti“⁹.

In der Edition der Zahlungsdokumente (S. 104–127) löst Harprath die Abkürzungen nicht auf und behält die alten Zusammenschreibungen der Wörter bei, was dem Publikationsverfahren derartiger Quellen heute kaum noch entspricht¹⁰. Auch die von R. Bruno für das Jahr 1545 zum größten Teil schon publizierten Zahlungen werden erneut veröffentlicht (Bruno [1970] S. 27–35; H. S. 106–114). Auf die in diesen Belegen genannten Steinmetzen, Maurer, Stukkateure, Vergolder etc. geht er in seinem Text so gut wie nicht ein, doch sind ihre Namen im Index erfaßt.

Obwohl man durch das an den Anfang gestellte Kapitel über die Zahlungsdokumente und damit über den zeitlichen Ablauf der Ausstattung auf die Maler vorbereitet worden ist, läßt Harprath seine Ausführungen über die „Planungsgeschichte der Sala Paolina anhand von zugehörigen Zeichnungen“ (S. 72–78) sowie zum „Attributionsproblem der verschiedenen Dekorationsteile“ (S. 79–82) erst sehr viel später nach dem Hauptteil folgen, der der Deutung des Bildprogramms gilt und damit ganz andere Fragenkomplexe behandelt. Die Besprechung der Zeichnungen beginnt Harprath mit Perino del Vaga, dem er insgesamt neun – darunter bisher unveröffentlichte – Blätter mit Entwürfen und Vorzeichnungen für die Wandfresken zuweist. Doch sollte die Zeichnung in Berlin (Abb. 70), die nach seiner Meinung den frühesten und von der Ausführung „noch ziemlich weit entfernten“ (S. 72) Entwurf überliefert, von der Planungsgeschichte der Sala Paolina ganz ausgeschlossen werden, da auf ihr ein völlig anderes, von ihm nicht erkanntes Sujet projiziert ist. Auf dem Blatt, das außer-

⁶ *Pagliucchi* (Anm. 5) 2, bes. 108–110. – Zu der von Antonio da Sangallo d. Jg. entworfenen und von Galeazzo Alessi vollendeten Festung in Perugia: O. *Gurrieri*, *La Rocca Paolina in Perugia* (Perugia 1958).

⁷ *A. Ciaconius*, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et Cardinalium* (...), hrsg. von A. *Oldoini* 3 (Rom 1677) 706 f. – G. *Moroni*, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* 17 (Venedig 1843) 194 (gibt falsch Costanzo statt Costanza Farnese an).

⁸ *Ciaconius* (Anm. 7) 3, 707 (mit Abdruck eines Gedichtes des Humanisten Janus Vitalis auf Crispi). – A. *Aubery*, *Histoire generale des Cardinaux* 4 (Paris 1647) 130 f. – L. *Cardella*, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Chiesa* 4 (Rom 1793) s. v.

⁹ Abdruck der Stelle ohne diesbezügliche Auswertung bei *Harprath* 20; 62 allgemeine Bezugnahme hierauf, ohne Querverweis und Angabe des Zitats.

¹⁰ Vgl. z. B. die Edition entsprechender Quellen bei *Chr. L. Frommel*, *Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976) 87–131.

dem eine andere Pilasterordnung und Aufteilung des Interkolumniums wiedergibt, ist im oberen der beiden Bildfelder der Umriss einer Büste mit Nimbus skizziert, was also auf die Darstellung einer heiligen Person oder sogar Christi hinweist, die im ausgeführten Programm der Sala Paolina nicht vertreten sind. (Bei den Darstellungen des Apostels Paulus in den Tondi handelt es sich ausschließlich um vielfigurige Szenen). Würde man dieses Blatt in die Genese der Sala einbeziehen, so müßte daraus gefolgert werden, daß ursprünglich ein anderes Bildprogramm vorgesehen war¹¹. Daß es offensichtlich verschiedene Planungsentwürfe für das Programm gegeben hat, zeigen die beiden zusammengeklebten Blätter in Turin (Abb. 71). Obwohl sie eine der endgültigen Ausführung nahekommende Aufrißgliederung der Wanddekoration überliefern, ist hier jedoch, was er unerwähnt läßt, für einen der Tondi über den Türen nur eine zweifigurige Komposition vorgesehen; auch der Sockel weist noch eine vom Endzustand gänzlich verschiedene figürliche Dekoration auf. Statt der phantastischen mann-weiblichen Hermengebilde, die in der Sala Paolina schwere Fruchtgehänge tragen, sind hier ganzfigurige weibliche Gestalten projektiert, die hochrechteckige Tafeln flankieren. – Bei den sechs anderen, dem Perino zugeschriebenen Blättern, die zum größten Teil weit fortgeschrittene Entwürfe für einzelne Bildkompositionen und Figuren wiedergeben, sind hingegen nur geringfügige motivische und ikonographische Veränderungen festzustellen (Abb. 72–77). – Dem Pellegrino Tibaldi schreibt Harprath sieben – bisher ebenfalls zum Teil unveröffentlichte – Zeichnungen mit Kompositions- und Figurenentwürfen für untergeordnete Teile der Fresken- und Stuckdekoration zu; sie entsprechen recht genau dem ausgeführten Zustand (Abb. 78–83; 87)¹². Auf eine weitere, hier nicht berücksichtigte Zeichnung des Tibaldi in Dijon für die Stucchi der Decke weist Bernice Davidson hin¹³. Für ein Deckenfresko des Marco Pino fand Harprath die Entwurfszeichnung (Abb. 85), die damit zugleich die bisher früheste nachweisbare Zeichnung dieses Meisters ist (S. 77)¹⁴.

Aufgrund dieser Vorzeichnungen, des Verweises auf die Zahlungsbelege und der Nachrichten Vasaris, der in der Vita des Perino del Vaga schreibt,

¹¹ Die von Harprath (73) als weitere Argumente für die Beziehung dieser Zeichnung zur Sala Paolina angeführten Einzelmotive der Ornamentik finden sich bereits in den etwas früheren, wohl um 1540 zu datierenden Sockelmalereien des Perino del Vaga in der Stanza della Segnatura. Hier begegnet z. B. schon die gleiche Oramentform des Ziegenhäuels (Abb. 65; 67). – Zur Datierung dieser Malereien: B. F. Davidson, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia* (Firenze 1966) 49. – J. Shearman, *The Vatican Stanze: Functions and Decoration* (= *Proceedings of the British Academy* 57) (London 1972) 48 Anm. 96.

¹² S. auch Gaudio (Anm. 1) 34; Abb. 75–80.

¹³ B. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III.*, in: *The Art Bulletin* 78 (1976) 408 Anm. 80; 409–411 zu den Stuckarbeiten Tibaldis in der Sala Paolina. (Dieser Aufsatz ist bei Harprath nicht zitiert.)

¹⁴ Gaudio (Anm. 1) 33; Abb. 66.

daß die Fresken teils vom Meister selbst, teils von Schülern nach seinen Kartons ausgeführt wurden¹⁵ sowie der Angaben Bagliones, erörtert Harprath dann schließlich das schwierige Problem der Zuschreibung der verschiedenen Freskenteile der Wandbilder, wobei auch für ihn die hierfür grundlegenden Forschungen J. A. Gere's die Basis bilden (S. 79–82)¹⁶. Da es in der Einleitung heißt, daß diese Studie dazu beitragen wolle, „dem Spätwerk Perinos mehr Gesicht abzugewinnen und es als Summe seiner eigenen künstlerischen Möglichkeiten zu verstehen“ (S. 3), enttäuscht es, daß nicht zu entscheiden ist, ob sich eigenhändige Werke des Meisters unter den Fresken befinden, ja Harprath stellt das ausdrücklich in Frage (S. 81). Nach seinen Umschreibungen „entspricht die Sala Paolina im großen und ganzen seiner künstlerischen Planung“ (S. 80), wofür ihm als Argument auch die „gedankliche Konsequenz des Programms“ dient (S. 80; ferner S. 59, 72, 82).

Wenn auch in der Frage der Zuschreibung der Wandfresken und der Bestimmung des Anteils des Perino kaum neue, über den bisherigen Forschungsstand hinausgehende Erkenntnisse gewonnen worden sind, so hat doch Harprath durch seine Zeichnungsfunde und durch seine erneute Durchsicht und systematische Auswertung der Zahlungsdokumente die leitende künstlerische Rolle des Perino wahrscheinlicher gemacht und den zeitlichen Verlauf einzelner Arbeitsetappen in der Ausführung der Dekoration näher eingrenzen können.

Von großen Zielvorstellungen ist die Deutung des Bildprogramms geprägt, die den Hauptteil des Buches ausmacht und ihm den Titel gegeben hat (S. 17–67). Die Methode seines Deutungsverfahrens legt Harprath in der „Vorbemerkung“ zum Hauptkapitel dar: Ausgehend von einer Bemerkung Tilmann Buddensiegs¹⁷, der den Alexanderzyklus als „Projektion auf Alessandro Farnese“ verstand, liegt nach Harprath der „Schlüssel zum Verständnis der Bilder der Sala Paolina“ (S. 17) in den beiden Namen Pauls III., der mit seinem Taufnamen Alexander hieß. Auf dieser Analogie zwischen den Namen des Papstes und der doppelten Thematik des Programms baut Harprath seine Interpretation der elf Alexander- und sechs Paulusfresken auf (S. 27–51). Er geht dabei folgendermaßen vor: Er beginnt mit dem Alexanderzyklus und bestimmt zunächst anhand der antiken Quellen – vorrangig der Alexander-Viten des Plutarch und des Quintus Curtius Rufus – jede einzelne der bisher nur teilweise richtig identifizierten Alexander-Darstellungen und verbindet dann jede im Anschluß an die Identifika-

¹⁵ Abdruck der Stelle bei Harprath 79, allerdings ohne Vermerk, daß es sich um einen Passus aus der Vita des Perino del Vaga handelt.

¹⁶ Harprath 79. – J. A. Gere, Two Late Fresco Cycles by Perino del Vaga: The Massimi Chapel and the Sala Paolina, in: The Burlington Magazine 102 (1960) 9–19.

¹⁷ T. Buddensieg, Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969) 177–228, bes. 198; 223 Anm. 60. – Diese These findet sich ferner bei: Bruno (Anm. 2) 11. – Davidson (Anm. 13) 418.

tion des Themas unmittelbar mit einer ihm dem Sinne nach vergleichbar – „übertragbar“ (S. 17) – erscheinenden Tat, Begebenheit oder einem Ziel aus dem Leben oder Pontifikat Pauls III. Dabei stehen zu Gebote: Die von Paul III. angestrebte Reform der Kurie (S. 31), der Konflikt mit Heinrich VIII. (S. 33), der Kreuzzugsplan gegen die Türken (S. 34), die Friedensvermittlung von Nizza (S. 36; 42), die humanistische Bildung des Papstes (S. 39) sowie sein universeller Machtanspruch (S. 28, 42), wobei im einzelnen meist als Quelle die Papstgeschichte Ludwig von Pastors dient. Nach dem gleichen Verfahren deutet er die sechs Paulusszenen in den Tondi über den echten und gemalten Türen der Sala Paolina (S. 46–51).

Als Gründe für diese Deutungsmöglichkeit der Alexander-Szenen, sie in ihrem „zweiten allegorischen Bildsinn“ (S. 1, 17) als verhüllte Darstellungen der Taten und Ziele Pauls III. zu interpretieren (S. 17 f., 63, 86), führt Harprath außer der „Gleichheit des Taufnamens Alessandro von Papst Paul III. mit dem Namen des makedonischen Welteroberers“ (S. 17) den „ausgesprochenen Kult des Namens Alexander bei Papst Paul III.“ (S. 18) an. Für letzteren werden genannt: Die Taufe seines Neffen auf den Namen Alessandro, die Verehrung Pauls III. für Papst Alexander VI., der Auftrag des Pier Luigi Farnese, eines Sohnes des Papstes, für eine Teppichserie mit Alexandertaten (S. 18) sowie eine Stelle aus einem am 20. Dezember 1488 in Florenz geschriebenen Brief des Alessandro Farnese und späteren Papstes an Alessandro Cortese in Rom, in dem er sich als „Alexander Romanus“, als der römische Alexander, bezeichnet¹⁸. Dazu ist zu sagen, daß keines dieser Beispiele eine Identifikation Pauls III. mit Alexander d. Gr. enthält.

Die außergewöhnliche Kombination eines Alexander- mit einem Pauluszyklus kann man kaum anders als einen bewußten Bezug auf die beiden Namen des Papstes verstehen. Jedoch erheben sich grundsätzliche Bedenken gegen das von Harprath angewandte, ins Einzelne gehende Analogieverfahren. Zunächst fällt auf, daß in keinem der Alexander- oder Paulusfresken irgendein äußerer Hinweis auf Paul III. zu finden ist, kein einziges weist in Gestalt eines Porträts, einer Inschrift, eines Wappens, einer Imprese auf

¹⁸ Harprath 63 (Zitat mit Übersetzung); Bezugnahme auf diese als „Jugend-Briefwechsel“ deklarierte Stelle ohne Querverweis auf S. 18 (*A. Frugoni*, *Carteggio umanistico di Alessandro Farnese* (Florenz 1950) 39 Nr. 24). – Die Stelle lautet: „Ne vereare, obsecro, mi Cortese; ille ego sum Alexander Romanus, inquam, quem nosti, non Orbilius.“ – Harprath sieht darin einen „bedeutenden Hinweis auf die schon früh feststellbare Selbstidentifizierung des (zwanzigjährigen) Alessandro Farnese mit Alexander d. Gr.“ (63; vgl. ferner 64). Doch bezeichnet sich Alessandro Farnese lediglich als der aus Rom stammende, dem Adressaten bekannte Alexander, der kein „Orbilius“ sein will. Orbilius war ein altrömischer Grammatiker und ein verbitterter Lehrer, der aufgrund seiner rhetorischen Angriffslust, die ihm den Beinamen „plagosus“ eintrug, einen gewissen Ruf in der antiken Literatur besitzt. – *E. Bernert*, in: *Pauly-Wissowa* 18, 1 (1939) 876 f. – Alessandro Farnese weilte 1488 in Florenz, um dort Griechisch zu lernen. – *A. Frugoni*, *Incontri nel Rinascimento* (Brescia 1954) bes. 64.

ihn hin¹⁹. Die Fresken zeichnen sich alle durch eine anspielungslose Neutralität aus, was gerade im Vergleich mit den gleichzeitigen, im Auftrage des Kardinalnepoten Alessandro Farnese 1546 von Vasari ausgeführten und von massiven, unverhüllten Allusionen auf Paul III. durchsetzten Freskenprogrammen in der „Sala dei Cento Giorni“ in der Cancelleria in Rom zu denken gibt²⁰. Dieses Phänomen gilt es zu respektieren. – Ferner: Als zentrales Thema des Programms ist an der Stirnseite der Sala Paolina, axial über der Figur des Erzengels Michael, eine Begebenheit aus der Geschichte Alexanders d. Gr. dargestellt, die schon von ihrem Inhalt her eine Identifikation Papst Pauls III. mit Alexander d. Gr. verbietet. Es handelt sich um die bekannte, bei Flavius Josephus überlieferte, dann in Weltchroniken, Historienbibeln und Alexanderromanen des Mittelalters und der Renaissance beschriebene Erzählung vom Kniefall Alexanders vor dem Hohenpriester Jaddus vor den Toren Jerusalems (S. 27 ff.; Abb. 9)²¹.

¹⁹ Das Wappen und die beiden Impresen Pauls III., die Lilienstaude unter dem Regenbogen und die miteinander verknoteten Tiere Delphin und Chamäleon, befinden sich ausschließlich an der Decke der Sala Paolina (Harprath Abb. 3, 5, 6). – Die Bedeutungen der Impresen und ihrer griechischen und lateinischen Devisen (FESTINALENTE) hat Harprath (22–26) überzeugend analysiert, wobei es ihm gelang, für die griechische Devise (ΔΙΚΗΣ ΚΡΙΝΟΝ) der Lilien-Imprese als Sinnbild der Gerechtigkeit die Quelle in der „Suda“ zu ermitteln. – Nachzutragen sind die ausführlichen zeitgenössischen Erklärungen und Devisen in der Beschreibung der „Feste carnevalesche“ aus den Jahren 1539 und 1545, wo das von ihm nicht berücksichtigte Chamäleon als Sinnbild des „homo contemplativo“, der seine Dinge mit „sapientia“ betreibt, interpretiert wird. Dort auch die Erklärungen der Lilie als „IUSTITIAE LILIUM“ und des Regenbogens als Symbol der „DEORUM NUNCIA“, der Versöhnung und des reinen, makellosen Pontifikats Pauls III. – V. Forcella, Tornei e giostre, ingressi e trionfali, feste carnevalesche in Roma sotto Paolo III (Rom 1885) 81 f.; 105. – Zu diesen Impresen in der „Sala Regia“ im Vatikan: Davidson (Anm. 13) 399; 415, Abb. 31–33.

²⁰ Harprath, Abb. 35, 36, 40. – E. Steinmann, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3 (1910) 45–58, bes. 51. – Buddensieg (Anm. 17) 197 f. – A. Schiavo, Il Palazzo della Cancelleria (Rom 1963) Farbtaf. XI, XVI, XVII, XVIII. – In den Fresken der „Sala dei Cento Giorni“ ist Paul III. porträtiert, außerdem befindet sich über den Hauptbildern jeweils groß das in Freskomalerei ausgeführte Wappen. – Vasari, hrsg. v. Milanesi 7, 679: „Adunque, in tutte sono storie de' fatti di Papa Paolo III, ed in ciascuna è il suo ritratto di naturale.“ – Auch in den allegorischen Fresken der „Sala Regia“ handelt es sich um eindeutige Darstellungen Pauls III. und um unverstelte Hinweise auf ihn. – Davidson (Anm. 13) 396 ff., Abb. 1–3, 413, Abb. 30. – Ebenso beziehen sich die Fresken Salviatis im Pal. Farnese in Rom sowie diejenigen des Taddeo Zuccari in Caprarola in ihren Darstellungen und Allusionen unverhüllt auf Paul III. – Harprath, Abb. 47, 48, 54–57. – S. ferner die Beschreibung der Bilder in den Karnevalsdokorationen 1539, hrsg. v. Forcella (1885) 78: (...) Apostoli Pietro e Paolo raffigurati nella persona del Pontefice.

²¹ Harprath 27 ff. hat als Quelle nur Flavius Josephus (Antiquitates Judaicae 11, 329–336) herangezogen; Textabdruck 89 f.; Übersetzung 95 f. – Für Nachweise in anderen antiken Quellen, in Weltchroniken, Historienbibeln und Alexanderromanen des Mittelalters und der Renaissance: F. Pfister, Alexander in Jerusalem, in: Ders., Kleine Schriften zum Alexanderroman (Meisenheim 1976) 95–103, bes. 100 mit Anm. 53. – Ders., Alexander

Würde man diese Alexander-Darstellung auf Paul III. beziehen, so ergäben sich daraus logische Verständnisschwierigkeiten insofern, als sich dann Papst Paul III. in der Rolle Alexanders d. Gr. dem Hohenpriester unterwerfen würde. – Außerdem sollte nicht übersehen werden, daß sich Paul III. in den beiden griechischen Inschriften an der Decke, die sein Papstwappen flankieren, als Hoherpriester (ΜΕΓΙΣΤΟΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ) bezeichnet. Diese an sich übliche Identifikation begegnet nicht nur hier: In der „Sala dei Cento Giorni“ ist Papst Paul III. als Hoherpriester dargestellt, der den Weiterbau von Sankt Peter in Rom befiehlt (Abb. 35)²³. Auf der Rückseite einer der Papstmedaillen Pauls III. erscheint als Bildthema wiederum der Kniefall

d. Gr. in den Offenbarungen der Griechen, Juden, Mohammedaner und Christen, in: ebd., bes. 319–321. – *M. Simon*, Alexandre le Grand, juif et chrétien, in: *Ders.*, Recherches d'histoire Judéo-Chrétienne (Paris – Den Haag 1962) 127–139. – *G. Cary*, The Medieval Alexander (Cambridge 1956) 127–130, 294. – *H.-J. Bergmeister*, Die Historia de preliis Alexandri Magni (Meisenheim 1975) 62–67. – *J. Storost*, Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur. Untersuchungen und Texte (Halle/Saale 1935) 28, 87, 100–103, 175, 222 f. – Diese Alexanderromane des Mittelalters wurden seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. und im 16. Jh. gedruckt und erlebten hohe Auflagen; s. ebd. 168 f., 180 ff.; ferner unten Anm. 68.

²² Die Verbindung von „ΜΕΓΙΣΤΟΣ“ mit „ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ“ ist im Griechischen kaum gebräuchlich und hier als eine wörtliche Übertragung von „Summus Pontifex“ zu verstehen. – Bei Flavius Josephus heißt der Hohepriester nur „ἀρχιερεύς“ (s. Textabdruck bei *Harprath* 89 f., der auf diesen Sachverhalt nicht eingeht). – Griechische Inschriften sind schon vor Paul III. aus der päpstlichen Sphäre bekannt (vgl. hingegen die Behauptung *Harpraths* 21). In dem im Februar 1513 zu Ehren Julius II. in Rom veranstalteten Karnivalszug befand sich unter den allegorischen Darstellungen ein Obelisk, der eine griechische, hebräische und lateinische Inschrift trug, die den Sieg Julius II. über die Häresie verherrlichte. Dieser Darstellung ging übrigens ein Bild des vor dem Altar mit dem siebenarmigen Leuchter knienden Hohenpriesters Aaron voraus. – *A. Luzio*, Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II., in: Archivio della R. Società Romana di Storia Patria 9 (1886) 580. – *J. Traeger*, Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 13 (1971) bes. 31 f. Anm. 9.

²³ *Harprath* Abb. 35. – *Schiavo* (Anm. 20) 156; Farbtaf. XVIII. – *Harprath* interpretiert diese Darstellung als Verherrlichung der „Bautätigkeit des Farnese-Papstes am Petersdom“ (45). – Diese in der Forschung verbreitete Auslegung reicht jedoch nicht aus. Die Darstellung Pauls III. als Nachfolger des Hohenpriesters und Auftragebers des Weiterbaus von Neu-St. Peter dürfte symbolisch als Sinnbild der Fortdauer der Ecclesia zu verstehen sein. Der Hohepriester galt bekanntlich als Präfiguration des Papstes. Dieser typologische Vergleich spielt besonders seit dem Hochmittelalter in der Lehre über den „primatus Papae“, seine „plenitudo potestatis“ und die „potestas ecclesiae“ eine fundamentale Rolle. – *W. Ullmann*, Die Machtstellung des Papsttums im Mittelalter, Idee und Geschichte (Graz 1960) 645 mit Anm. 143; 646 f. – *McCready*, Papal Plenitudo Potestatis and the Source of Temporal Authority in Late Medieval Hierocratic Theory, in: *Speculum* 48 (1973) 654–674. – *L. D. Ettliger*, The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy (Oxford 1965) bes. 68 ff.; 110–112. – *Traeger* (Anm. 22) bes. 57 f. – *J. Shearman*, Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Papestries for the Sistine Chapel (London 1972) bes. 48 f.; Anm. 19 (Quellenzitate).

Alexanders d. Gr. vor dem Hohenpriester Jaddus, und zwar unter dem Psalmvers: OMNES REGES SERVIENT EI (Ps 72, 11; Abb. 41)²⁴.

Durch eine Untersuchung dieser möglicherweise leitmotivartigen Hohenpriester-Vorstellung bei Paul III. einerseits und der ideengeschichtlichen Bedeutung des – nach seiner Anordnung in der Sala Paolina – zentralen Bildthemas vom Kniefall des Welteroberers andererseits, der nach Flavius Josephus und anderen Überlieferungen im Hohenpriester Jaddus den einen höchsten Gott verehrt²⁵, käme man vielleicht zu ganz anderen, grundsätz-

²⁴ *Harprath* (27 f.; Abb. 41) behandelt diese von Alessandro Cesati ausgeführte und von der Forschung auf 1545 datierte Medaille bei seiner Interpretation der Darstellung des Kniefalls Alexanders in der Sala Paolina. Er bezieht sowohl den Kniefall Alexanders als auch den Psalmvers auf Paul III. Nach seiner Deutung „bezeugen das Deckenbild und die Medaille die Anschauung Pauls III. vom Verhältnis zwischen Religion und Macht und zugleich die Auffassung von seiner eigenen Stellung: Erst wer sich Gott vollständig unterwirft, dem wird die Herrschaft über die Welt und alle Könige garantiert“ (28). – Diese Medaille besprach zuerst E. Wind, der auch, was nachgetragen sei, die Stelle des Psalmverses nachgewiesen hatte. Er behandelte sie bei seiner Bestimmung der alttestamentlichen Themen auf den fingierten Bronzetondi Michelangelos an der Decke der Sixtina, wo ebenfalls der Kniefall Alexanders vor dem Hohenpriester dargestellt ist, und zwar über der Cumäischen Sibylle (*Harprath* 28 Anm. 48; Abb. 30). Als Bildquellen dieser Themen ermittelte Wind die Holzschnitte in der 1490 in Venedig erschienenen „Biblia vulgare“ des Niccolò Malermi. – *E. Wind*, Maccabean Histories in the Sistine Ceiling, in: *Italian Renaissance Studies*, hrsg. von *E. F. Jacob* (London 1960) 312–327, bes. 313–315; Abb. 17, 18, 23, 24. – Eine Aufstellung über die illustrierten Editionen der Malermi-Bibel zwischen 1490 und 1494 bei: *N. Dacos*, La bible de Raphael, in: *Paragone [Arte]* 22 [253] (1971) bes. 20–22; 32 Anm. 33. – Auf eine andere Darstellung des Kniefalls in einem anonymen römischen Kupferstich aus dem 2. Viertel des 16. Jh. (*Bartsch* 15, 22, 1) wies *Harprath* hin (28 f.; Abb. 31). – Ebenso: *Davidson*, (Anm. 13) 418 Anm. 105.

²⁵ Textabdruck mit Übersetzung bei *Harprath* 89 f.; 96 (333). – Ferner: Petrus Comestor, *Historia Scholastica*, lib. Esther IV, in: PL 198, 1497: Nam Alexander intuens antistitem, pontificali stola insignem, et super cidarim laminam auream, in qua scriptum erat nomen Dei, descendit de equo, et adiit eum solus, et nomen Dei adoravit, et pontificem veneratus est. Et obstupuerunt principes exercitus, et ludificatam regis mentem putaverunt. Solus Parmenio quaesivit ab eo, cur sacerdotem gentis Judaeae adorasset? Et respondit: Non hunc adoravi, sed Deum, qui principatum sacerdotum gerit. (. . .). – Die „*Historia Scholastica*“ des Petrus Comestor wurde bis ins 16. Jh. nachweisbar konsultiert. Wie *Wind* (Anm. 24) 313 gezeigt hat, geht auf sie die Interpolation der Alexander-Erzählung in der Bibel des Malermi zurück. – Auch Philipp Melanchthon exzerpierte sie. – *F. Pfister*, Die Entdeckung Alexanders d. Gr. durch die Humanisten, in: *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*. Eine Sammlung von Materialien, ed. *J. Irmscher*, (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft Berlin) (Berlin 1962) 57–75, bes. 65 (Auch dieser Aufsatz, der sich hauptsächlich mit deutschen Humanisten des 16. Jh. beschäftigt, ist bei *Harprath* nicht erwähnt). – Andere Nachweise für die Erzählung vom Kniefall des Welteroberers und seine Verehrung des einen wahren Gottes: *Pfister* (Anm. 21) 321–324. – *Storost* (Anm. 21) 28 § 21; 87–91. – *Cary* (Anm. 21) 128 Abb. IV. – *D. J. A. Ross*, *Illustrated Medieval Alexander Books in Germany and the Netherlands* (Cambridge 1971) 164 f.; 168–170; Abb. 168, 169, 186, 220 (diese Abbildungshinweise auch bei *Harprath* 29 Anm. 50). – *A. Schramm*, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* (Leipzig 1921) Taf. 9 Abb. 35 (*Johann Hartlieb*, *Alexanderbuch* [Augsburg 1473]); 3: Bilderklärung.

lichen Aufschlüssen. Die Darstellung des Kniefalls, der sich auch hier die ebenfalls bei Flavius Josephus und in anderen Quellen überlieferte Erzählung vom Gebet Alexanders d. Gr. vor der Bundeslade im Salomonischen Tempel in Jerusalem (S. 29 f.; Abb. 10) anschließt²⁶, zeigt zunächst nur, daß der Alexanderzyklus der Sala Paolina unter einem heilsgeschichtlichen Vorzeichen steht.

Die vier folgenden Deckenfresken des Marco Pino (S. 30–37; Abb. 11–14) machen mit einer weiteren fundamentalen Bedeutung Alexander d. Gr. bekannt. Sie stellen die Vorbereitung für den Indien-Feldzug, die Schlacht mit dem Inderkönig Porus, dann die Vorbereitung für die Fahrt auf dem Hydaspes bis zum Ozean sowie den Einzug des Makedonen in Babylon dar. Durch diese Themen ist Alexander als Welteroberer und damit zugleich als Begründer des ersten universalen Weltreiches charakterisiert. In dieser immer bekannten Hauptbedeutung Alexanders²⁷, auf die Harprath nicht eingeht, erscheint er auch in dem eindeutigeren Programm der „Sala dei Cento Giorni“ (Abb. 40) (Taf. 1). Alexander ist hier in Gestalt einer gemalten Profilbüste dargestellt, deren Inschrift besagt, er habe das Reich bis über die Garamanten und Inder ausgedehnt (*Supra Garamantas et Indos protulit imperium*)²⁸. Außerdem ist ihm hier die Büste des Ju-

²⁶ Flavius Josephus bei Harprath 90; 96 (336). – Ferner: Pfister, (Anm. 21) 327 (Chronik des Sulpicius Severus). – Petrus Comestor wie in Anm. 25: *Et ingressus est urbem Alexander, et in templo sacrificavit Deo, secundum sacerdotis ostensionem et attulerunt ei Daniele, in quo scriptum erat, quemdam Graecorum perditurum persarum potentiam et arbitrans de se scriptum esse gavisus est.* – Storost (Anm. 21) 28 § 21; 103 (9^r); 222 f. – Auch in der Bibel des Malermi (1490) ist das Gebet Alexanders im Salomonischen Tempel dargestellt; Wind (Anm. 24) Abb. 23.

²⁷ Fr. Kampers, Alexander d. Gr. und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage (Freiburg/Br. 1901). – H. E. Stier, Welteroberung und Weltfriede im Wirken Alexanders d. Gr. (= Rhein. Westfälische Akademie der Wiss., Vorträge G 187) (Opladen 1973). – Storost (Anm. 21) 32 § 80; 91 und öfters. – Pfister (Anm. 21), 306 ff.

²⁸ Harprath (19; Abb. 40) deutet die Inschrift, die, wie er festgestellt hat, ein leicht variiertes Zitat nach Vergil, Aeneis 6, 794/5 ist und sich dort auf die Ausdehnung des Reiches unter Augustus bis zu den Garamanten und Indern bezieht, als Anspielung auf die „Erhebung von Parma und Piacenza zum Herzogtum, d. h. auf die Erweiterung der Hausmacht der Farnese“. – Die Bestimmung der Büste als Alexander d. Gr. ist durch zeitgenössische Quellen (Vasari, hrsg. von Milanesi 7, 679; Beschreibung des Antonio Francesco Doni bei Steinmann (Anm. 20), 46 Anm. 1; 51 Anm. 1) und durch eine Vorzeichnung Vasaris im Louvre (Harprath 19 Anm. 24^a) gesichert. Der Typ des Alexanderbildnisses geht, was bisher übersehen wurde, auf dasselbe Vorbild wie die bei Andrea Fulvio abgebildete Münze (Taf. 2, Abb. a) zurück (A. Fulvio, *Illustrium Ymagines* (Rom 1517) Fol. Vv. – R. Weiss, *Illustrium Imagines di A. Fulvio* (Rom 1967) 48 f. – P. O. Rave, Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1 (1959) bes. 128 Abb. 6. Dieses Alexanderbild wurde außerdem in dem prachtvollen, 1546 von Giulio Clovio vollendeten „Stundenbuch“ für Kardinal Alessandro Farnese kopiert. Dem Bildnis Alexanders d. Gr. (Taf. 2, Abb. b), das sich in einer Randleiste zu den „Stundengebeten der Jungfrau Maria“ befindet, entspricht auf dem gegenüberliegenden Blatt das Profilbildnis Kardinal Alessandro Farneses. Diese Alexander-Darstellung wurde bisher in der Forschung nicht berücksichtigt. – W. Smith, *Das Stundenbuch des*

lius Cäsar²⁹, des ‚Nachfolgers Alexanders‘ und ersten Begründers des römischen Weltreiches zugeordnet; beide sind durch ihre Ausrichtung aufeinander bezogen³⁰. Diese beiden Büsten der griechischen und römischen Weltreichbegründer befinden sich über dem Fresko an der Stirnseite der „Sala dei Cento Giorni“, in dem „die Völker der Erde dem Papst in Rom huldigen“, wie die originale, von Vasari überlieferte Bezeichnung dieses Bildes lautet (una storia datur iura gentibus e che tutte le Nationi del Mondo venghino al Pontefice a Roma)³¹. Die Bedeutung dieses Freskos ist offenkundig; es knüpft an die Geschichtsvorstellung der „Roma aeterna“, an den Gedankenzusammenhang an, daß jene Männer, indem sie die Welt einten, die Voraussetzungen für das christliche römische Imperium und für die Aus-

Kardinals Alessandro Farnese mit den Miniaturen von Giulio Clovio im Besitz der Pierpont Morgan Library New York (München 1976) Fol. 32 v. – Für Nachweise anderer Kopien dieses Alexanderbildnisses im 16. Jh.: K. Kraft, Der behelmte Alexander d. Gr., in: Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 15 (1965) 8–10; Taf. 1, Nr. 5. – In der „Sala dei Cento Giorni“ befindet sich die Alexanderbüste in einem Zyklus von ausgewählten, inschriftlich charakterisierten „viri illustres“ der ältesten römischen Geschichte und der Kaiserzeit, die als Zweierpaare über den vier Wandfresken erscheinen und sich inhaltlich sowohl auf die ihnen zugeordneten Tugenden als auch auf die Themen der Hauptbilder beziehen: Romulus (Benignitas); Numa Pompilius (Religio); Agrippa (Opulentia); Vespasian (Concordia); Augustus (Charitas); Cäsar (Eloquentia); Alexander (Justitia). – Abbildungsnachweise bei Schiavo (Anm. 20). – Buddensieg (Anm. 17) 197 f. – Nach der Überlieferung Vasaris (hrsg. von Milanesi 7, 680) entwarf Paolo Giovio die Inschriften unter den Büsten. – Ferner unten Anm. 41.

²⁹ Zur Identifikation der Büste als Cäsar: Vasari, hrsg. von Milanesi 7, 679. – Brief des A. F. Doni bei Steinmann (Anm. 20) 51. – Das Porträt Cäsars entspricht einem seit dem 15. Jh. kopierten Münzbildnis, das auch Enea Vico gestochen hat, der übrigens im Auftrage Paolo Giovios arbeitete (Rave [Anm. 28] 142 mit Anm. 29; Abb. 21 (Kupferstich des Enea Vico nach dem Münzbildnis des Cäsar). – Bartsch 15, 346 Nr. 407–416, 3. – Antonio Agostini, I discorsi sopra le medaglie et altre anticaglie (Rom 1592) Taf. 8, IV. – A. Schmitt, Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento, in: Mitteilungen des Kunsthist. Instit. in Florenz 18 (1974) 215 Abb. 87. – Auch einige der anderen römischen Kaiserköpfe der „Sala dei Cento Giorni“ sind im Münzwerk des Vico vertreten (Ed. pr. Florenz 1548). – Cäsar ist hier der Eloquentia zugeordnet; dahinter steht die antike Auffassung der Rhetorik als Teil der Jurisprudenz. Auch dadurch wird hier seine dem Alexander analoge Bedeutung zum Ausdruck gebracht. – E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Bern–München 31961) 163–166. – H. Wieruszowski, Rhetoric and the Classis in Italian Education, in: Dies., Politics and Culture in Medieval Spain and Italy (Rom 1971) 279–308, 419–468.

³⁰ D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Cäsar und Marcus Antonius (= Coll. Latomus 94) (Brüssel 1967). – Die Parallele Alexander-Cäsar geht auf Plutarch zurück; daher finden sich seit dem 15. Jh. Darstellungen dieser beiden als Paar in italienischen Handschriften mit Plutarchs Alexander-Vita. – M. Salmi, La miniatura italiana (o. O. 1955) Taf. LVIII (Bologna, Bibl. Universitaria, Ms. 2325 Fol. 1). – Ausst.-Kat. Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia–Roma (Florenz 1954) 408 Nr. 654 (Siena, Bibl. Comunale, Ms. I. VII. 23). – D. J. A. Ross, Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature (= Warburg Institute Surveys 1), (London 1963) 68; 81 (auch dieses grundlegende Buch ist bei Harprath nicht erwähnt). – Zu Plutarchs Entdeckung und Wirkung seit dem 14. Jh. s. unten Anm. 55.

³¹ Aless. del Vita, Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari (Arezzo 1927) 54.

breitung des Christentums schufen. Sie sind daher Wegbereiter für die weltumfassende römische Kirche ³².

Über diese heilsgeschichtliche Bedeutung Alexanders d. Gr. als das Gott untertane und die Herrschaft der Kirche vorbereitende Instrument ³³ handelt meines Erachtens auch das Deckenprogramm der Sala Paolina, worauf in Sonderheit die beiden ersten Darstellungen, Kniefall und Gebet des Weltreich-Begründers im Salomonischen Tempel, hinweisen ³⁴. Durch diese Alexander-Auffassung ergibt sich dann auch eine begründete, inhaltlich sinnvolle Beziehung zu den sechs Paulusfresken, die mit der Bekehrung des ‚Völkerapostels‘ und ‚Weltmissionars‘ beginnen und mit seinem Martyrium in Rom schließen (Abb. 24–27). Harprath hat die Themen richtig identifiziert, doch bezieht er sie wiederum im Einzelnen auf Paul III.: Die Bekehrung des Apostels auf die Absage Pauls III. von der weltlichen Karriere (S. 47), die Predigt vor den Juden auf die Reformbewegungen des Papstes an der Kurie (S. 48), die Predigt vor den Heiden als Rückgewinnung der vom katholischen Glauben abgefallenen Christen (S. 49), die Bekehrung des Proconsuls Sergius Paulus und die Blendung des Elymas deutet er als „Paulus bzw. der Papst macht Irrglauben offenbar“ (S. 50), das Opfer in Lystra als „Bekenntnis zur persönlichen Bescheidenheit und Sparsamkeit des Papstes“ (S. 50), das Martyrium des Apostels als „Sinnbild der aufopferungsvollen Arbeit des Farnese-Papstes für die Kirche trotz seines hohen Alters und seiner anfälligen Gesundheit“ (S. 51).

Diese persönlichen Einzeldeutungen erscheinen sehr weit hergeholt. Wahrscheinlicher ist wohl doch eine allgemeinere Interpretation, die den Apostel Paulus als Ausbreiter des Christentums und Begründer des christlichen Weltreiches ³⁵ in Analogie sieht zu Alexander d. Gr., dem Begründer

³² M. Bolwin, Die christlichen Vorstellungen vom Weltberuf der Roma aeterna bis auf Leo den Großen. Unter besonderer Berücksichtigung von Augustinus und Leo, Diss. Phil. (Münster/W. 1922). – F. Klingner, Rom als Idee, in: *Ders.*, Römische Geisteswelt (München 1965) 645–666, bes. 658–662. – K. J. Pratt, Rome as Eternal, in: *Journal of the History of Ideas* 26 (1965) 25–44, bes. 35–48. Als eine der Quellen des 16. Jh. hierfür, die Pratt zitiert, sei hervorgehoben: *Gabriel Barri*, De aeternitate Urbis liber unus (Venedig 1571) bes. 425 ff.

³³ Zur Bedeutung Alexanders als des von Gott geführten Werkzeuges: *Cary* (Anm. 21) 139 f., 295 (Quellenzitate aus *Rupert von Deutz*, De victoria verbi Dei; *Thomas von Aquin*, De regimine Principum 2, 16); 285 f. (*Dante*, Monarchia 2, 8, 8–9). – *Storost* (Anm. 21) 90 Anm. 1. – *Pfister* (Anm. 21) 321.

³⁴ In diesem Zusammenhang ist an die alte typologische Bedeutung des Salomonischen Tempels als Präfiguration der christlichen Kirche zu erinnern. – *Ettlinger* (Anm. 23) 79 (Quellenzitate). – *Traeger* (Anm. 22) 57 f.

³⁵ *J. Schmid* – *K. Hofmann*, Art.: Paulus, in: *LThK*² 8 (1963) bes. 217–220; 225 f. – Zu den Themen der Bekehrung des Apostels Paulus, des Opfers in Lystra, der Blendung des Elymas und des Martyriums des Hl. Paulus s. die durch Quellen fundierten Analysen bei *Shearman* (Anm. 23) 59 ff.; 63–88.

des makedonischen Weltreiches³⁶. Die Darstellung des Apostel-Martyriums in Rom (Abb. 27), auf das Kaiser Hadrian mit seiner erhobenen Linken zeigt (Abb. 27), während er gleichzeitig auf die Alexander-Szenen der Ostwand blickt³⁷, weist auf die Bedeutung Roms als des von der göttlichen Vorsehung seit Urzeiten bestimmten und durch den Tod der Apostelfürsten begründeten Sitzes der universalen römischen Kirche hin³⁸.

Bei den fünf Alexander-Fresken an der Ost- und Westwand der Sala Paolina (S. 37–46; Abb. 15–19) scheint der Akzent hingegen auf einer etwas anderen Bedeutung als bei den Deckenbildern zu liegen. Nach der Deutung Harpraths spielen sie auf folgende Ereignisse an: Die Aufbewahrung der Werke Homers in einen kostbaren, aus der Beute des Darius stammenden Kasten (S. 37 f., Abb. 15) auf die literarischen Neigungen und die humanistische Bildung Pauls III. (S. 38–39); die Lösung des Gordischen Knotens (Abb. 16) auf den universellen Primatsanspruch des Papstes (S. 40), die Begnadigung der Familie des Darius (S. 40 f.; Abb. 17) auf die herrscherliche Tugend der *Clementia* bzw. auf die „Begnadigung von Perugia“ (S. 41), die Versöhnung der beiden Freunde Hephaistion und Eumenes (S. 42; Abb. 18) auf die Friedensvermittlung des Papstes zwischen Karl V. und Franz I. bei Nizza (S. 42 f.), die Weihe der Altäre (S. 43–46; Abb. 19) auf die Bautätigkeit, speziell auf den durch Paul III. geförderten Weiterbau von St. Peter (S. 46).

Zunächst fällt jedoch auf, daß sich Wand- und Deckenbilder in Stil und Darstellungsmodus der Alexandertaten sowie in der Auffassung des Makedonen gänzlich voneinander unterscheiden. Während Alexander in den buntfarbigen, narrativen, kleinteiligen Deckenfresken des Marco Pino als der agile Welteroberer dargestellt ist, erscheint er unten in den monochromen, klassisch-streng komponierten Bronzerelief-Imitationen, zwischen denen sich die vier Kardinaltugenden (S. 51–53; Abb. 20–23) befinden, als der ruhig überlegene, abgeklärte, fast aktionslose Held kluger (Abb. 16),

³⁶ H. E. Stier, Art.: Alexander d. Gr., in: RAC 1 (1950) 261–270, bes. 269. – E. von Dobschütz, Der Apostel Paulus. Seine weltgeschichtliche Bedeutung (Halle/S. 1926) 34–47.

³⁷ Mit seiner Rechten weist Hadrian nach unten auf das von ihm erbaute Mausoleum (Harprath 58). Auch in den griechischen Inschriften Pauls III. an der Decke wird Hadrian als Gründer des ‚monumentum‘ (MNHMEION) genannt (Textabdruck ebd. 21). – Hadrian galt aufgrund seiner Bautätigkeit als vorbildlich in der Renaissance. So wurden Päpste, die sich durch urbanistische Leistungen auszeichneten, wie z. B. Sixtus IV., mit ihm verglichen. – E. Lee, Sixtus IV. and Men of Letters (= *Temi e Testi* 26) (Rom 1978) 216. – Zur exemplarischen Bedeutung Alexanders d. Gr. für Hadrian: A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, in: *Ders.*, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (Darmstadt 1970) 241. – Ferner unten Anm. 75.

³⁸ Zum Martyrium des Apostel Paulus und der sich darauf gründenden römischen Primatstradition: Shearman (Anm. 23) 61 mit Anm. 95 (Quellen und Sekundärliteratur).

weiser (Abb. 15), segensreicher (Abb. 17), friedfertiger (Abb. 18) und frommer Taten (Abb. 19) – als das „exemplum virtutis“ schlechthin. In der „Sala dei Cento Giorni“ wiederum ist der Alexanderbüste die Personifikation der Justitia (Abb. 40) zugeordnet, die nach antiker Lehre die höchste aller Tugenden ist und die anderen mitumschließt³⁹. Auch in der zeitgenössischen Literatur begegnet eine entsprechende Auffassung Alexanders; so charakterisiert ihn Baldassare Castiglione z. B. als den „vero filosofo morale“, der dank seiner Begeisterung für Homer und aufgrund seiner Erziehung durch Aristoteles mit höchster Weisheit die Völker der Welt vereint, aus ihnen ein in Frieden, Eintracht und Freundschaft lebendes und unter ein einziges Gesetz gestelltes Volk gemacht und die Welt in ein „patria universale“ verwandelt habe⁴⁰. Diese Auffassung führt im einzelnen wieder zum Programm der „Sala dei Cento Giorni“ zurück; denn hier sind, was in der Forschung bisher übersehen wurde, an der Fensterwand als vollplastische Büsten Aristoteles und der blinde Homer dargestellt, die sich, wie ihre

³⁹ Abdruck der Inschrift unter der Justitia mit Übersetzung bei *Harprath* 26, 18. – Die Identifizierung Alexanders mit der Justitia und dem Recht findet sich bei Plutarch, *Alexander* 52, 4. – Hierzu: *E. H. Kantorowicz*, ΣΥΝΘΡΟΝΟΣ ΔΙΚΗ, in: *Ders.*, *Selected Studies* (New York 1965) 1–6, bes. 2 Anm. 9. – *Stier* (Anm. 27) 52 (Plutarch mit Zitat). – Allgemein zur Justitia als Königin aller Tugenden: *E. Wind*, *Platonic Justice designed by Raphael*, in: *Journal of the Warburg Institute* 1 (1937) 69 f. – *E. Loos*, *Baldassare Castigliones „Libro del Cortegiano“*. Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento (Frankfurt/M. 1955) 102–104. – *Gian Giorgio Trissino*, *I Ritratti* (Rom 1524) Fol. D II (zu ‚Giustizia‘ und ‚Fede‘ als Grundtugenden des Herrschers).

⁴⁰ *B. Castiglione*, *Il Cortegiano*, hrsg. von *V. Cian* (Florenz 1929) 466–467 (Lib. IV. XLVII); p. 466 (Homer); p. 467 (Aristoteles): (...) ed Aristotele, oltre allo indrizzar lui a quel fin gloriosissimo, che fu il voler fare che 'l mondo fusse come una sol patria universale, e tutti gli omini come un sol popolo, che vivesse in amicizia e concordia tra sé sotto un sol governo ed una sola legge che risplendesse comunemente a tutti come la luce del sole, lo formò nelle scienze naturali e nelle virtù dell'animo talmente, che lo fece sapientissimo, fortissimo, continentissimo, e vero filosofo morale, non solamente nelle parole ma negli effetti; ché non si po imaginare piú nobil filosofia, che indur al viver civile i populi tanto efferati come quelli che abitano Battria e Caucaso, la India, la Scizia, ed insegnar loro i matrimonii, l'agricoltura, l'onorar i padri, astenersi dalle rapine e dagli omicidii e dagli altri mal costumi, lo edificare tante città nobilissime in paesi lontani, di modo che infiniti omini per quelle leggi furono ridotti dalla vita ferina alla umana; e di queste cose in Alessandro fu autore Aristotele, (...). – *V. Cian* hat für diese Auffassung Alexanders die antiken Quellen vermerkt; besonders kommen Plutarch, Cicero (*De oratore*, 2, 14; 3. 15), der Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes und die ‚Anabasis‘ des Arrian in der Übersetzung des Bartolomeo Fazio (s. unten Anm. 57) in Betracht. Auch *Antonio Francesco Doni* (1513–1574) charakterisiert Alexander d. Gr. als Philosophen und Beschützer der Weisen (I Marmi. A cura di *E. Chiòrboli* [= *Scrittori d'Italia* 107, 2] [Bari 1928] 162–164). – Nach Plutarch verkörpert Alexander d. Gr. das stoische Ideal des Weisen. S. hierzu: *W. Hoffmann*, *Das literarische Porträt Alexanders des Großen im griechischen und römischen Altertum* (Leipzig 1907) 74–77, 90–96. Außerdem: *M. Brokker*, *Aristoteles als Alexanders Lehrer in der Legende*, Diss. phil. (Bonn 1966) – *J. Rehork*, *Homer, Herodot und Alexander*, in: *Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben*. Festschrift für *Fr. Altheim* 1 (Berlin 1969) 251–263.

Schrägansichten anzudeuten scheinen, auf das Hauptfresko an der Stirnseite beziehen, über dem die Büste Alexanders erscheint ⁴¹.

Die Haupt- und Mittelstellung nimmt unter den Wandfresken der Sala Paolina nach Anordnung und Maßen das an der Ostwand befindliche Bild mit der ‚Lösung des Gordischen Knotens‘ (Abb. 16) ein. Alexander hält steil das erhobene Schwert in der Rechten. In diese Richtung blicken sowohl die auf der gegenüberliegenden Fensterwand angeordnete, ebenfalls mit erhobenem Schwert dastehende Justitia (Abb. 23) als auch Kaiser Hadrian an der Eingangswand. Die spezifische Bedeutung dieses hervorgehobenen Themas bleibt noch durch zeitgenössische oder frühere Quellen zu ergründen ⁴². Wichtig ist das Motiv des Schwertes, das nicht nur zur Justitia, sondern auch zu der stürmisch bewegten, dominierenden, in die Richtung der Ostwand blickenden Figur des Erzengels Michael an der Stirnseite eine Beziehung herstellt (Abb. 24). Seine Darstellung hier erklärt sich sicher aus

⁴¹ *Schiavo* (Anm. 20) 80 Farbtaf. XIII. – Die drei gemalten Büsten an der Fensterwand, die nicht wie die anderen antiken Köpfe durch Inschriften erklärt sind (s. oben Anm. 28), wurden bisher allein von *Buddensieg* (Anm. 17) 198 beachtet, der Philosophen vermutete. In den zeitgenössischen Quellen werden sie nicht erwähnt. Auf einen der Köpfe wies *Harprath* (39) hin, der ihn ohne eine Begründung allgemein als Homer bezeichnete. Es handelt sich in der Tat um diesen Dichter, der nach einer Homerbüste des sog. hellenistischen Blindentyps genau kopiert ist: *R. und E. Boehringer*, *Homer, Bildnisse und Nachweise* 1 (Breslau 1939) 73–90; Taf. 50–100. – *G. Richter*, *The Portraits of the Greeks* 1 (London 1965) 50–52; Abb. 64–101. – Eine Herme mit dem Kopf Homers im hellenistischen Blindentyp besaß der – von Paul III. zum Kardinal ernannte – Rodolfo Pio da Carpi in seinem berühmten, bereits in den vierziger Jahren des 16. Jh. bestehenden Antikengarten auf dem Quirinal. Der Homerkopf ist mit dem Vermerk der Sammlung im 1569 zuerst in Rom erschienenen Stichwerk des *Achilles Statius* (*Inlustrium Virorum ut exstant in urbe expressi vultus* [Rom (Lafreri) 1569] Fig. 28) abgebildet. – *Chr. Hülsen*, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts* (= *Abh. der Heidelberger Akademie der Wiss., Phil.-hist. Klasse* 4) (Heidelberg 1917) 49; 57 Nr. 25 b. – *Boehringer* 1 99 Nr. B.; Abb. 51 (nach A. Statius). – Die Kenntnis des Homer-Bildnisses im sog. Blindentyp war für die erste Hälfte des 16. Jh. bisher nur durch eine Vorzeichnung des Andrea del Sarto in Berlin für sein 1521 ausgeführtes Fresko im Salone der Medici-Villa in Poggio à Caiano sicher bezeugt; das Programm hatte übrigens auch hier Paolo Giovio entworfen. – *M. Winner*, *Ausst.-Kat. Zeichner sehen die Antike* (Berlin 1967) 108–110, Kat.-Nr. 67; Taf. 38. – Der in der Mitte der Fensterwand der „Sala dei Cento Giorni“ angeordnete Aristoteles trägt die für ihn nach einem bestimmten Porträttyp charakteristische Mütze. Mit einer solchen ist er auf inschriftlich bezeichneten Hermen dargestellt, die durch Nachzeichnungen des 16. Jh. bekannt sind. – *E. Mandowsky* und *Ch. Mitchell*, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities* (= *Studies of the Warburg Institute* 28) (London 1963) 90 ff., Kat.-Nr. 75; Taf. 38 a, 45. – Auch auf dem bekannten Profilbildnis des Aristoteles, das sich in der Sammlung des Fulvio Orsini befand, trägt der Philosoph die Mütze. – *J. H. Jongkees*, *Fulvio Orsini's Imagines and the Portrait of Aristotle* (Groningen 1960). – *Richter* 2, 172 Abb. – Die dritte gemalte Büste stellt einen Strategen im Porträttyp des Perikles dar. – *Richter* 1, 102–104; Abb. 429–443). Für diese Büste sind die Nachweise im 16. Jh. noch zu ermitteln.

⁴² Die antiken Quellen bei *Harprath* 93 f., VIII; 100 f. – Nach Plutarch sei es demjenigen, der den Knoten löst, vergönnt, König über die ganze Erde zu werden; nach Q. C. Rufus und Arrian, die Herrschaft über Asien zu erringen.

der mit der Engelsburg verknüpften Michaelslegende (S. 59), doch ist darin natürlich auch die allgemeinere Bedeutung dieses Erzengels als Fürst und Schirmherr Israels, als Beschützer der Ecclesia, als Engel des Gerichtes und als Bekämpfer des Bösen und der Häresie umschlossen ⁴³.

Mit der die Dekoration beherrschenden Gestalt des Engelfürsten Michael, der die Heilsgeschichte von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende überwacht ⁴⁴, rundet sich die ekklesiologische Bedeutung des Programms der Sala Paolina ab. Es handelt sich um ein völlig übergeordnetes, unpersönlich neutrales Programm über den welthistorischen Anspruch der Kirche und über die Auffassung des Papsttums als einer moralischen und zur Führung der Christenheit berufenen Autorität.

Das zentrale, über dem Erzengel befindliche Fresko mit dem Kniefall des Welteroberers vor dem Hohenpriester weist auf das Postulat des „Primatus Papae“ hin, darauf, daß die weltliche Macht der päpstlichen unterstellt und in dieser allein virtuell begründet ist ⁴⁵. Eine Ausdrucksform hierfür war bekanntlich die kaiserliche Ehrenbezeugung des Fußkusses gegenüber dem Papst ⁴⁶, und es scheint mit der die weltliche Gewalt des Papsttums so machtvoll dokumentierenden Bedeutung der Engelsburg zusammenzuhängen, daß sich hier Darstellungen oder Inschriften mit der Verewigung kaiserlicher Obödienzleistungen befanden, darunter auch diejenige des nach seiner Eroberung von Tunis im April 1536 in Rom weilenden Kaiser Karls V. ⁴⁷

⁴³ Art. Michael, in: LCI 3 (1971) 255–265. – G. Davidson, A Dictionary of Angels (London 1968) 193–195. – Der Erzengel Michael ist übrigens auch in einem der beiden kleinen, ebenfalls unter Paul III. eingerichteten Nebenräume der Sala Paolina als Mittelfigur der Holzdecke dargestellt, und zwar hier mit gezücktem Schwert. – d'Onofrio (Anm. 2) Farbt. 179.

⁴⁴ J. Michl, Art. Engel, in: RAC 5 (1962) 243–251 (Michael). – Ders., Art. Michael, in: LThK² 7 (1962) 393 f.

⁴⁵ Ullmann (Anm. 23) 605–609; 625 f. – Ettlinger (Anm. 23) 110 Anm. 4 (Quellenzitate); 112 Anm. 3 u. 4 (Quellen). – McCready (Anm. 23). – H. Jedin, Zur Entwicklung des Kirchenbegriffs im 16. Jahrhundert, in: Ders., Kirche des Glaubens. Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 2 (Freiburg/Br. 1966) 7 ff.

⁴⁶ A. Alföldi, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells, in: Ders., Repräsentation (Anm. 37) 18 mit Anm. 6 (Verweis auf die Proskynese Alexanders vor dem Hohenpriester nach Flavius Josephus 11, 331 und Origenes, contra Celsum 5,50). – E. Eichmann, Die Kaiserkrönung im Abendland. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des Mittelalters 1 (Würzburg 1942) 189 f., 290, 297, 312 f., 318. – R. Elze, Die Ordines für die Weihe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin (Hannover 1960) s. v. osculum. – Ullmann (Anm. 23) 376 f. – E. Lengeling, Art. Kuß (Fußkuß), in: LThK² 6 (1961) 697 f. K.-A. Wirth, IMPERATOR PEDES PAPAE DEOSCOLATUR. Ein Beitrag zur Bildkunde des 16. Jahrhunderts, in: Festschrift für H. Keller, hrsg. von H. M. Freiherr von Erffa und E. Herget (Darmstadt 1963) 175–221, bes. 175–176, 199–201, 210, Anm. 51.

⁴⁷ Durch eine Inschrift weiß man von einem Fresko Pinturicchios in der Engelsburg, das die Obödienzleistung König Karls VIII. gegenüber Alexander VI. darstellte. – A. Schmarsow, Pinturicchio in Rom (Stuttgart 1882) 64 (mit Abdruck der von Lorenz Behaim notierten Inschrift). – Über den Fußkuß Karls V. im April 1536 berichtet die durch Johann Karl von Fichard überlieferte Hexameter-Inschrift, die er im Oktober 1536 an

Ein anderes methodisches Problem der Arbeit Harpraths ist, daß er die Darstellungen der Alexandertaten allein von den antiken Schriftquellen ableitet und die Ikonographie der Alexanderzyklen vor diesem Programm nicht systematisch befragt hat. Die über die Arbeit verstreuten Hinweise auf Beispiele wie die süditalienische, bereits im 3. Viertel des 13. Jhs. illustrierte Handschrift der „Historia de preliis“ in Leipzig (S. 29, 30, 33, 45, Anm. 102^a)⁴⁸, auf die Historienbibel in Berlin (S. 64, Anm. 153)⁴⁹, dann auf die Fresken des Sodoma in der Villa Farnesina in Rom (S. 41; Abb. 34)⁵⁰, auf das unter Papst Julius II. ausgeführte Alexanderfresko

den Außenmauern der Engelsburg sah. – *J. K. von Fichard* genannt Baur von Eyseneck, Italia (= Frankfurterisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte) (Frankfurt/M. 1815) 51. – *d'Onofrio* (Anm. 2) 221. – Der Schluß der Inschrift lautet:

Ille (Caesar) triumphavit, sed tu plus Paule triumphas

Victor namque tuis oscula dat pedis.

Auch eine der Inschriften im Gewölbe der Loggia Julius II., die der Sala Paolina vorgelagert ist, bezieht sich allgemein auf die Obödienzleistung (Abdruck bei *Harprath* 26 ohne Auswertung):

PEDIBUS DANS

OSCU LA

GAUDET

⁴⁸ Die „Historia de preliis“ ist bekanntlich die lateinische Übersetzung des griechischen Alexanderromanes des Pseudo-Kallisthenes durch den Archipresbyter Leo von Neapel (10. Jh.). Seit dem 11. Jh. gibt es verschiedene, durch Einschübe aus Orosius, Valerius Maximus, Q. C. Rufus, Flavius Josephus und aus anderen Quellen interpolierte Fassungen (hrsg. von *Bergmeister* [Anm. 21]). – *F. Pfister*, Studien zum Alexanderroman, in: *Ders.*, Kleine Schriften (Anm. 21) 17 ff. – Art. Alexander d. Gr. in Kunst und Literatur, in: *Lexikon des Mittelalters* 1 (1978) 354–366 (verschiedene Autoren; die Kunst ist kaum berücksichtigt). Seit dem 13. Jh. sind mehrere illustrierte Handschriften der Texte, vor allem aus Süditalien, bekannt, die wahrscheinlich byzantinische Vorbilder umsetzen. – Da *Harprath* (29 Anm. 51) nur auf den Katalogtext von *F. Mütterich* zur Leipziger Handschrift im Ausstellungskatalog „Die Zeit der Stauer“ (1 [Stuttgart 1977] 660 f. Kat.-Nr. 827) verweist, sind hier die wichtigsten Arbeiten von D. J. A. Ross nachzutragen, in denen die dort nicht erwähnten illustrierten Handschriften behandelt werden: *D. J. A. Ross*, Nectanebus in his Palace, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15 (1952) 67–87. – *Ders.*, Olympias and the Serpent, in: ebd. 26 (1963) 1–21. – *Ders.*, Alexander (Anm. 30) 28 f., 53 f., 59–65. – *F. Pfister*, Alexander in der bildenden Kunst, in: *Ders.*, Kleine Schriften (Anm. 21) 170 f. (Dieser Aufsatzband ist bei *Harprath* nicht erwähnt).

⁴⁹ Für Historienbibeln und Weltchroniken: *Ross*, Alexander (Anm. 30) 38–40. – *Ders.*, Books (Anm. 25) 107–130. – *Pfister* in: *Kleine Schriften* (Anm. 21) 171 mit Anm. 32; 249 f.

⁵⁰ Da *Harprath* hierfür auf jegliche Literaturangaben verzichtet, sei nachgetragen: *A. Hayum*, A New Dating for Sodoma's Frescoes in the Villa Farnesina, in: *The Art Bulletin* 48 (1966) 215–217. – *Dies.*, Giovanni Antonio Bazzi – „Il Sodoma“ (= Outstanding Dissertations in the Fine Arts) (New York – London 1976) 29–36; 74, 165–172; Abb. 42, 43. – Für die Ikonographie der hier dargestellten Alexander-Themen (Begnädigung der Familie des Darius, Hochzeit der Roxane, Zähmung des Bucephalus) immer noch grundlegend: *R. Foerster*, Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike (Rostock 1880) 102–114. – *Ders.*, Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 15 (1894) 182–207.

unter Raffaels Parnaß (S. 37; Abb. 32)⁵¹, auf die an keiner Stelle weder thematisch noch stilistisch näher besprochenen, um 1540, also ebenfalls wie der Zyklus der Engelsburg unter Paul III. ausgeführten Alexander-Monochromien des Perino del Vaga in der Sockelzone unter der „Schule von Athen“ in der Stanza della Segnatura im Vatikan (S. 75, Anm. 192; S. 84; Abb. 65, 67), auf den nur durch eine Nachzeichnung des 16. Jhs. noch bekannten Alexanderzyklus des Polidoro da Caravaggio am Palazzo Gaddi in Rom (S. 61 f.)⁵² sowie auf denjenigen im Schloß von Fontainebleau (S. 38, 65) deuten jedoch schon an, daß mit breiten Überlieferungssträngen, mit verschiedenen, voll ausgebildeten Bildtraditionen der Alexander-taten vor diesem Zyklus der Engelsburg zu rechnen ist. Erst aufgrund einer systematisch-ikonographischen Auswertung und Ableitung der Vorbilder ließe sich danach ermessen, worin sich thematisch und bedeutungsmäßig der Zyklus in der Engelsburg von den früheren und gleichzeitigen Alexander-Darstellungen unterscheidet, und inwieweit er diese einzigartige, von Harprath behauptete Sonderstellung (S. 41, 67; 86 f) einnimmt. Nach seiner Meinung ist dieser Alexanderzyklus „ein bedeutendes Dokument einer neuen historischen getreuen und positiven Sicht Alexander d. Gr. in Italien“ (S. 67), und diese Leistung kann nach ihm „nur auf der Kenntnis der antiken historischen Alexander-Literatur beruhen“ (S. 67). Hierfür wird auch auf die Bildung des Papstes, der „geläufig griechisch sprach“ (S. 67) hingewiesen, und darauf, daß die Quellen „bis 1545 sämtlich in Druckausgaben zur Verfügung standen“ (S. 67 mit Anm. 18).

Nun handelt es sich jedoch, was an keiner Stelle der Arbeit gesagt wird, bei den Alexander-Viten des Quintus Curtius Rufus und Plutarch sowie der Alexander-Erzählung des Flavius Josephus, auf die Harprath die Bilder unmittelbar zurückführt und dazu die Texte nach modernen Ausgaben abdruckt und übersetzt (S. 89–102), um seit Jahrhunderten bestens bekannte Quellen. Quintus Curtius Rufus war schon im Mittelalter beliebt und seine Alexandergeschichte wurde vielfach, vor allem in der französischen Buchmalerei, illustriert⁵³. Von der Alexander-Erzählung des Flavius Jose-

⁵¹ S. ferner: K. Oberhuber, Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX (Berlin 1972) 100 Kat.-Nr. 417; Abb. 92; 93 (Kupferstich des Marcantonio Raimondi [Bartsch. 14, 168, 207]).

⁵² Zu weiteren, hier nicht erwähnten Alexanderzyklen des Polidoro da Caravaggio und aus der ersten Hälfte des 16. Jh. an Fassaden römischer und florentinischer Paläste: Vasari, hrsg. von Milanesi 5 (1906) 148; 6 (1906) 451. – W. Hirschfeld, Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert (Halle/S. 1911) Nr. 45, 45 b, 106.

⁵³ S. Dosson, Étude sur Quinte-Curce, sa vie et son œuvre (Paris 1887) bes. 360–380. – P. Meyer, Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age, 2 Bde. (Paris 1886). – Storost, (Anm. 21) 316–318 (Nachweise für italienische Curtius-Handschriften und Drucke). – Ross (Anm. 30) 67–69. – O. Pächt – D. Thoss, Französische Schule 1 (= Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 1) (Wien 1974) 60–68 Nr. 2566; Abb. 110–122 (mit weiterer Literatur).

phus existierte bereits im 13. Jh. eine lateinische Übersetzung⁵⁴. Die Alexander-Vita des Plutarch war seit Ende des 14. Jhs. in Italien bekannt, seit dem frühen 15. Jh. allgemein verbreitet; sie wurde von Guarino von Verona (gest. 1460) ins Lateinische, von Pier Candido Dexembrio (gest. 1477) ins Italienische übersetzt⁵⁵ und darüberhinaus illustriert⁵⁶. Die „Anabasis“ des Arrian wurde von Pietro Paolo Vergerio (gest. 1444) und Bartolomeo Fazio (gest. 1457) ins Lateinische übertragen⁵⁷. Außerdem finden sich in einigen italienischen Handschriften dieser Alexander-Viten Miniaturen mit seinen Porträtbildern nach Münzen oder andere freiere Darstellungen⁵⁸. Als eine weitere Quelle für die Auffassung Alexanders kommen seit Mitte des 15. Jhs. die „Dialoge“ des Dion Chrysostomos hinzu⁵⁹, ferner der ebenfalls nicht erwähnte Julius Valerius, der den Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes ins Lateinische übersetzte⁶⁰. Übrigens besaß Paul III. die meisten dieser Werke in seiner berühmten Bibliothek, auf die Harp-rath nicht zu sprechen kommt⁶¹.

Korrekturbedürftig sind die Urteile über die Bewertung Alexanders in der Renaissance (S. 64–67). Aus der Fülle der verschiedenen Überliefe-

⁵⁴ Pfister, in: Kleine Schriften (Anm. 21) 101. – Eine lateinische Übersetzung des Flavius Josephus besaß z. B. auch Petrarca: *P. de Nolhac*, Pétrarque et l'humanisme (Paris 1907) 1, 47; 113, Nr. 5054, 5720; 2, 152–156.

⁵⁵ Vito R. Giustiniani, Sulle traduzioni latine delle „Vite“ di Plutarco nel Quattrocento, in: Rinascimento 2. Serie 1 (1961) 3–62, bes. 34 f. (mit einer Übersicht über die bekannten Handschriften der Alexander-Vita, ihre Übersetzer und die Erstdrucke). – Pfister, Entdeckung (Anm. 25) 60; 66. – Ross, Alexander (Anm. 30) 82 Nr. 29.

⁵⁶ Ross, Alexander (Anm. 30) 68, Nr. 3; 105 Anm. 439.

⁵⁷ Ross, A Corvinus Manuscript Recovered, in: Scriptorium 11 (1957) 104–108 (mit einer Darstellung des Matthias Corvinus als Alexander d. Gr.). – Ders. Alexander (Anm. 30) 80 f. – Pfister, Entdeckung (Anm. 25) 66. – Ders., in: Kleine Schriften (Anm. 21) 305. – Ferner: Ausst.-Kat. Renaissance-Miniaturen. Fünfhundertjahrfeier der Gründung der Vatikanischen Bibliothek (Vatikanstadt 1950) 38 Kat.-Nr. 39 (Ms. Urb. lat. 415, Fol. 1^r Initialbild mit Alexander d. Gr.).

⁵⁸ Ross, Alexander (Anm. 30) 101 Anm. 340; 105, Anm. 439. – Bei Ross nicht erwähnt: J. J. G. Alexander, Notes on some Veneto-Paduan Illumination Books of the Renaissance, in: Arte Veneta 23 (1969) bes. 17 Abb. 11. – O. Pächt – J. J. G. Alexander, Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford 2 (Italian School) (Oxford 1970) 37, Nr. 372; Taf. XXXV, Nr. 372.

⁵⁹ Alexander, (Anm. 58) 15 Abb. (Titelblatt der Ed. pr. 1471). – Dio Chrysostom with an English Translation by J. W. Cohoon 1–5 (London 1961).

⁶⁰ Ross, Alexander (Anm. 30) 5 f., 24–28. – Pfister, in: Kleine Schriften (Anm. 21) 23. – Ferner: Bibl. Apost. Vat., Ms. Urb. lat. 887, Fol. 2^v (ferraresische Miniatur mit dem thronenden Alexander). – C. Stornajolo, Codices Urbinae Latini 2 (Rom 1912) 620.

⁶¹ F. Benoit, „Farnesiana“, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire, 40 (1923) 165 bis 206, bes. 172; 178 Nr. 48, 56, 131, 136, 147, 150 ff. – I. Schunke, Von Menschen und Einbänden in der Renaissance, in: Librarium 11 (1968) 2–23. – L. Donati, La biblioteca di Paolo III (1534–1549), in: Gutenberg-Jahrbuch (1977) 369–374. – A. Hobson, Acquisti di opere a stampa per la biblioteca di Paolo III, in: La Bibliofilia 80 (1978) 2, 177–181. – Zu Dichtungen und Handschriften, die Paul III. gewidmet sind, s. die Nachweise bei: P. O. Kristeller, Iter Italicum 2 (London – Leiden 1967) 699 s. v.

rungsstränge bietet Harprath einzelne Proben an, um zu zeigen, daß die positive Auffassung Alexanders wie in der Sala Paolina nicht selbstverständlich war (S. 18, 64, 67). Die Untersuchungen von Joachim Storost, Friedrich Pfister, George Cary können nur flüchtig oder gar nicht zur Kenntnis genommen worden sein. So ist z. B. gar nicht sicher, ob Dante in Inferno XII 107 Alexander d. Gr. meint, wo er nach Ansicht des Verfassers „unter den Tyrannen und Gewalttätigen des siebten Kreises der Hölle erscheint“ (S. 64)⁶². Aus dem umfangreichen Oeuvre Francesco Petrarcas werden lediglich Stellen aus „De viris illustribus“ angezeigt, in denen der Dichter „schwere moralische Vorwürfe“ gegen den Welteroberer erhebt (S. 64). Dieser bekanntlich auf antike Historiker wie Justinus, Orosius und Seneca zurückgehenden Beurteilung Alexanders⁶³, steht bei Petrarca eine Anzahl höchst positiver Charakterisierungen gegenüber: In der berühmten, 1341 auf dem Kapitol gehaltenen Dichterkronungsrede zitiert Petrarca z. B. Alexander d. Gr. als den vorbildlichen Herrscher, der die Dichtkunst und ihren höchsten Vertreter, Homer, wie kaum ein anderer Regent geliebt habe⁶⁴. Bei Giovanni Boccaccio findet man bereits die ursprünglich aus Plutarch stammende, dann seit dem 15. Jh. in den humanistischen Poetiken oft zitierte und schließlich auch in der Sala Paolina dargestellte Erzählung, nach welcher Alexander d. Gr. veranlaßt habe, die Werke Homers in einen kostbaren, aus dem Schatz des Perserkönigs Darius erbeuteten Kasten zu deponieren⁶⁵. – Bemerkenswert ist ferner, daß seit der zweiten Hälfte des 15. Jhs. nicht nur Condottieri, sondern auch Päpste wie Paul II. (reg. 1464

⁶² H. Gmelin, Die göttliche Komödie, Kommentar 1 (Die Hölle), (Stuttgart 1966) 212. – Art. Alessandro Magno, in: Enciclopedia Dantesca 1 (Rom 1970) 117 f. – Cary, Medieval Alexander (Anm. 21) 105, 265, 285 f.

⁶³ Nachweise bei: Hoffmann (Anm. 40) 48–60. – Storost (Anm. 21) 93 Anm. 1 – G. Cary, Petrarch and Alexander the Great, in: Italian Studies 5 (1950) 43 ff. – Ders., Medieval Alexander (Anm. 21) 318, Anm. 99. – Pfister, Alexander (Anm. 25) 59 mit Nachweisen zu den antiken, von Petrarca konsultierten Quellen, darunter auch: 1 Makk 1, 1–8. Pfister bewertet Petrarcas Alexander-Vita positiv; sie ist z. B. die einzige der Biographien in „De viris illustribus“, die der Dichter einem Griechen gewidmet hat.

⁶⁴ A. Hortis, Scritti inediti di Francesco Petrarca (Triest 1874) 323. – E. H. Wilkins, Studies in the Life and Works of Petrarch (Cambridge/Mass. 1955) 309 (mit Nachweis der antiken Quelle: Cicero, Pro Archia Poeta 24): – Ferner: F. Petrarca, L’Africa. Ed. critica per cura di N. Festa (= Ed. Nazionale delle opere di F. Petrarca) (Florenz 1926) (Buch 9, 52–54).

⁶⁵ Giovanni Boccaccio, Genealogie deorum gentium libri. A cura di V. Romano (= Scrittori d’Italia 201) (Bari 1951) 690. 1–5 (Lib. 14. 142c): (...) Superato Dario potentissimo atque ditissimo Persarum rege, ab Alexandro Macedone, eius in medium venere iocalia, inter que capsula aurea comperta est, artificio et ornatu pretiosissima. Hec tam regis quam procerum consensu unanimi non Alexandri iocalibus, sed Homeri voluminibus servata est. – Als ein Beispiel für das Weiterleben dieser Erzählung in den Poetiken der späteren Zeiten nur: Mario Equicola, Introduzione al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare con uno eruditissimo discorso della pittura (Venedig 1555) Fol. 5 (zuerst Venedig 1525). Equicola war übrigens ein Freund des Paolo Giovio.

bis 1471) und Julius II. (reg. 1503–1513), die übrigens mit ihren Taufnamen nicht Alexander hießen, mit dem Makedonen verglichen werden ⁶⁶.

Zu dem von Harprath zwar genannten, jedoch als mittelalterlich belächelten Alexanderroman des Domenico Falugio (S. 64), der unter dem Titel „Il Triumpho Magno“ 1521 in Rom erschien, ist nachzutragen, daß der Dichter hierfür auf Veranlassung Papst Leos X. von einer Autorität wie Pietro Bembo zum Dichter gekrönt wurde ⁶⁷. An diesem Beispiel wird deutlich, daß die höchsten und gebildetsten Kreise Roms im Zeitalter der Hochrenaissance eben nicht nur die antike historische Alexanderliteratur in griechisch und lateinisch gelesen haben, sondern genauso die volkssprachliche, in der sich die mittelalterlichen Überlieferungen erhielten. Diesem Traditionsstrang sind die erzählfreudigen, phantasievollen Deckenbilder des Marco Pino in der Sala Paolina einzuordnen; vermutlich gehen diese auf ältere illustrierte Handschriften oder Drucke ⁶⁸ zurück, was jedoch noch zu erforschen bleibt ⁶⁹. Eine reich illustrierte Handschrift eines Alexanderromans besaß der in den Diensten des Kardinals Alessandro Farnese stehende Antiquar und Altertumswissenschaftler Fulvio Orsini ⁷⁰.

⁶⁶ Für Paul II.: Lobgedicht des römischen Humanisten und Professors für Griechisch, Martino Filetico (gest. 1483). Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Vat. lat. 3607, Fol. 2^r (Dedication); Fol. 5^v: Vergleich mit Alexander d. Gr.:

Fertur Alexander magna de stirpe Philippi /
Muneribus cunctos quondam quos illa tulerunt /
Saecula maiores studuisse replere superbis /
Rediit unde sacro celeberrima gloria regi.

P. Pecci, Contributo per la storia degli umanisti nel Lazio, in: Archivio della R. Società Romana di Storia Patria 13 (1890) bes. 505–507 (zu Filetico und seinen Dichtungen).

Für Julius II.: Bibl. Apost. Vat., Ms. Vat. lat. 1682. *Johannis Michaelis Nagonii ad Divum Julium et Franciscum Mariam Nepotem Carminum libri I–VIII*, Fol. 83^v, Fol. 107^v (... velut alter in armis / Magnus Alexander patulo notissimus orbi), Fol. 109^r (Julius vester pater est vocatus: Est Alexandro melior creatus), Fol. 155^r (Vergleich mit Alexander und Cäsar). – *B. Nogara*, Codices Vaticani Latini 3 (Rom 1912) 174–181.

⁶⁷ *Storost* (Anm. 21) 231–304. – *Ross*, Alexander (Anm. 30) 73 Nr. 13.

⁶⁸ *Pfister*, Die alten Drucke der ‚Historia de preliis‘, in: *Ders.*, Kleine Schriften (Anm. 21) 182–191. – *Ross*, Alexander (Anm. 30) 53 f. 61–65. – *Storost* (Anm. 21) 171 ff., 307.

⁶⁹ Besonders das Deckenbild des Marco Pino mit der Porusschlacht erinnert an ihre Beschreibungen in den Alexanderromanen; dort findet sich z. B. das Motiv der als „castelli“ bezeichneten turmartigen Behälter, in denen die Soldaten auf den Rücken der Elefanten stehen (*Harprath*, Abb. 12; *Storost* [Anm. 21] 129, 198). – Auf eine Benutzung älterer Bildvorlagen scheinen besonders auch die zahlreichen, nach 1550 ausgeführten Alexanderzyklen in den römischen Palästen der Spada (*L. Neppi*, Palazzo Spada [Rom 1975] 85; Taf. IV, V) sowie der Sacchetti, Mattei, Orsini-Odescalchi hinzuweisen, die *Harprath* (86 mit Literatur) allerdings von den Deckenbildern der Sala Paolina ableitet. Auch die Alexandertaten auf den Kupferstichen des Giulio Bonasone (bei *Harprath* nicht erwähnt) schließen deutlich an ältere Traditionen an (*Bartsch*, 15, 139 Nr. 100; 162, Nr. 230; 165, Nr. 296).

⁷⁰ *P. de Nolhac*, La bibliothèque de Fulvio Orsini (Paris 1887) 311.

Es sei noch kurz auf das Problem der formalen Vorbilder eingegangen. Für das Gliederungssystem der Wanddekoration weist Harprath mit Recht auf die Tradition der Festapparate sowie auf römische Fassadenmalereien hin (S. 61 f.). Bei den fingierten Bronzereliefs hält er formale Anregungen durch die aureischen Reliefs im Konservatorenpalast für möglich. Die Darstellungen Alexanders beruhen nach seiner Meinung noch nicht auf der Kenntnis eines „authentischen statuarischen Bildnisses“ (S. 66), auch eine Verwendung antiker Münzbildnisse bezweifelt er (S. 67). Nach seiner Meinung kommen vielmehr literarische Überlieferungen wie Plutarchs Alexander-Vita in Frage (S. 67) ⁷¹. Mir scheint jedoch, daß auch hier Münzbildnisse eine Rolle gespielt haben, worauf die Darstellung des Makedonen ausschließlich im Profil und mit dem Helm hindeutet ⁷². Andere Bilder der Sala Paolina zeigen, daß durchaus eine Art Antikenrezeption betrieben wurde. So ist für die gemalte Panzerstatue des Hadrian nicht nur auf Vorgänger wie die gemalten Kaiserstatuen des Peruzzi hinzuweisen ⁷³, sondern auch auf Nachzeichnungen antiker Panzerstatuen, die sich damals z. B. in den Sammlungen Della Valle-Capranica und des Bischofs Alessandro Ruffini befanden ⁷⁴. Übrigens gab Paul III. 1544 bei Raffaello da Montelupo eine Büste des Hadrian für die Engelsburg in Auftrag; eine antike und eine moderne Büste des Kaisers sah dort Ulisse Aldrovandi ⁷⁵. Im Fresko „Alexander

⁷¹ E. Neuffer, Das Kostüm Alexanders. Gr. Diss. phil. (Darmstadt 1929). – Übrigens heißt der bekannte Altertumswissenschaftler, der die „erste wissenschaftliche Untersuchung“ über die antiken Alexander-Darstellungen verfaßte, nicht „Egidio“ (66 Anm. 164), sondern Ennio Quirino Visconti.

⁷² K. Kraft, Der behelmte Alexander, in: Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 15 (1965) 7 ff. – E. Schwarzenberg, From the Alessandro Morente to the Alexandre Richelieu: Portraiture of Alexander the Great in Seventeenth-Century Italy and France, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32 (1969) 398–405, bes. 398 Anm. 3 (Quellenzitat aus U. Aldrovandi (1558), der eine Alexanderbüste in der Sammlung des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi (s. oben Anm. 41) beschreibt); 401 Anm. 34 (Hinweis auf eine griechische Goldmünze mit dem Profilbildnis Alexanders, die Fulvio Orsini (s. oben Anm. 41, 70) besaß und durch Nachzeichnungen bekannt ist (Abb. 66 e); Abb. 65 d (Gonzaga-Kameo mit dem Profilbildnis des Makedonen und seiner Mutter Olympias). – Einen berühmten Kameo mit diesem Paar besaß auch Fulvio Orsini (heute in Wien). – Richter 3 (Anm. 41) 254 Abb. (nach Gallaeus) Abb. 1709 (Original). – Buddensieg (Anm. 17) 223, Anm. 60 (zur Provenienz des Kameos vom Drei-Königs-Schrein in Köln). Diese Untersuchungen sind mit Ausnahme von Buddensiegs Aufsatz bei Harprath an keiner Stelle zitiert.

⁷³ Chr. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner (= Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte 11) (Wien – München 1967) 71 Kat.-Nr. 24; Abb. XVII c–XVII d.

⁷⁴ Chr. Hülsen, Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio (Berlin 1933) Taf. VIII Nr. 17; LXXXI Nr. 144 a; LXXXVII Nr. 154; XC Nr. 160.

⁷⁵ d'Onofrio (Anm. 2) 225 f. Anm. 51 (Aldrovandi). – Gaudio, (Anm. 1) 37 Anm. 19; 38 Anm. 28 (Zahlungsnachweise für Raffaello da Montelupo aus den Jahren 1544 und 1546 für die Ausführung und Aufstellung einer Hadrian- und einer Antonius-Pius-Büste in der Engelsburg). Das berühmteste Stück war der Kolossalkopf des Hadrian,

weiht Altäre“ (Abb. 19) kommt für den rechten, auf dem die römische Wölfin dargestellt ist, die damals bei S. Maria in Aracoeli befindliche Grabara des L. Volusius Urbanus (heute im Vatikan) in Betracht, von der sich schon Raffael für den Opferaltar in seinem Teppich mit dem „Opfer zu Lystra“ hat anregen lassen⁷⁶. Und schließlich sei für die beiden Musen über der Scheintür an der Ostwand der Sala Paolina (Abb. 26) bemerkt, daß sie ikonographisch auf Vorbilder wie die beiden, ebenfalls um eine große, stilisierte Kithara gruppierten und maskenhaltenden Musen des Filippino Lippi in der Cappella Strozzi in Florenz zurückgehen⁷⁷.

Es ist das Verdienst von Richard Harprath, daß er mit seiner Arbeit die bisher vernachlässigte Sala Paolina wieder in das Blickfeld der Forschung gerückt und durch die Identifikation der Bildthemen, durch die Entzifferung der Inschriften, durch seine Durchsicht und Auswertung der Zahlungsdokumente sowie durch seine Zeichnungsfunde eine beachtenswerte Voraussetzung geschaffen hat. Für die Ikonographie der Alexanderfresken und ihre Deutung sowie für die Frage nach der Funktion der Sala Paolina (S. 6) bleibt freilich noch das meiste zu tun. Die Abbildungen der Fresken der Sala Paolina lassen leider teilweise zu wünschen übrig (Abb. 16, 18, 24, 27). Eine Bibliographie⁷⁸ und ein vorzügliches, spezifiziertes Register beschließen das Buch.

der 1790 aus der Engelsburg in den Vatikan überführt wurde (*d'Onofrio* [Anm. 2] 230 Anm. 63; Taf. 86); wahrscheinlich kam er während der Umbauten des Kastells unter Alexander VI. in den 90iger Jahren des 15. Jhs. zutage. – *Schmarsow* (Anm. 47) 63. – *R. Lanciani*, *Storia degli scavi di Roma* 1 (Rom 1902) 92 f. – *W. Helbig*, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* 1: Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran (Tübingen 1963) 30 f. Nr. 37.

⁷⁶ *W. Altmann*, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* (Berlin 1905) 50 Nr. 2; Abb. 40. – Nachweise für die Kenntnis dieses Altars seit Mitte des 15. Jhs. bei: *T. Buddensieg*, *Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 5 (1963) 130 f. – *Shearman* (Anm. 23) Abb. 38.

⁷⁷ *E. Winternitz*, *Muses and Music in a Burial Chapel: An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi*, in: *Ders.*, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* (London 1967) 166–184; Taf. 74, 75.

⁷⁸ Es muß leider bemerkt werden, daß eine Anzahl der in der Bibliographie aufgeführten Titel für die Arbeit kaum oder nicht herangezogen worden sind. Das gilt im besonderen für die Untersuchungen von Joachim Storost, Friedrich Pfister, D. J. A. Ross, George Cary, Erkinger Schwarzenberg sowie für Pio Pagliucchi, das *Dizionario des Moroni*. Hingegen werden etliche Arbeiten über ikonographische Themen und Zyklen der Renaissance und des Barock genannt, die kaum etwas mit der Ikonographie und den Problemen der Sala Paolina zu tun haben, und in der Arbeit auch nicht zitiert werden (z. B.: *H. Pfeiffer*, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa*; *J. M. Kliemann*, *Politische und humanistische Ideen der Medici* [1976]; *M. Perry*, *'Candor Illaesus'* [1977]). – Eine nützliche Bibliographie enthält: *S. Laufer*, *Alexander d. Gr.* (München 1978) 248–279.