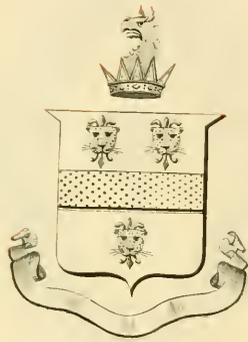


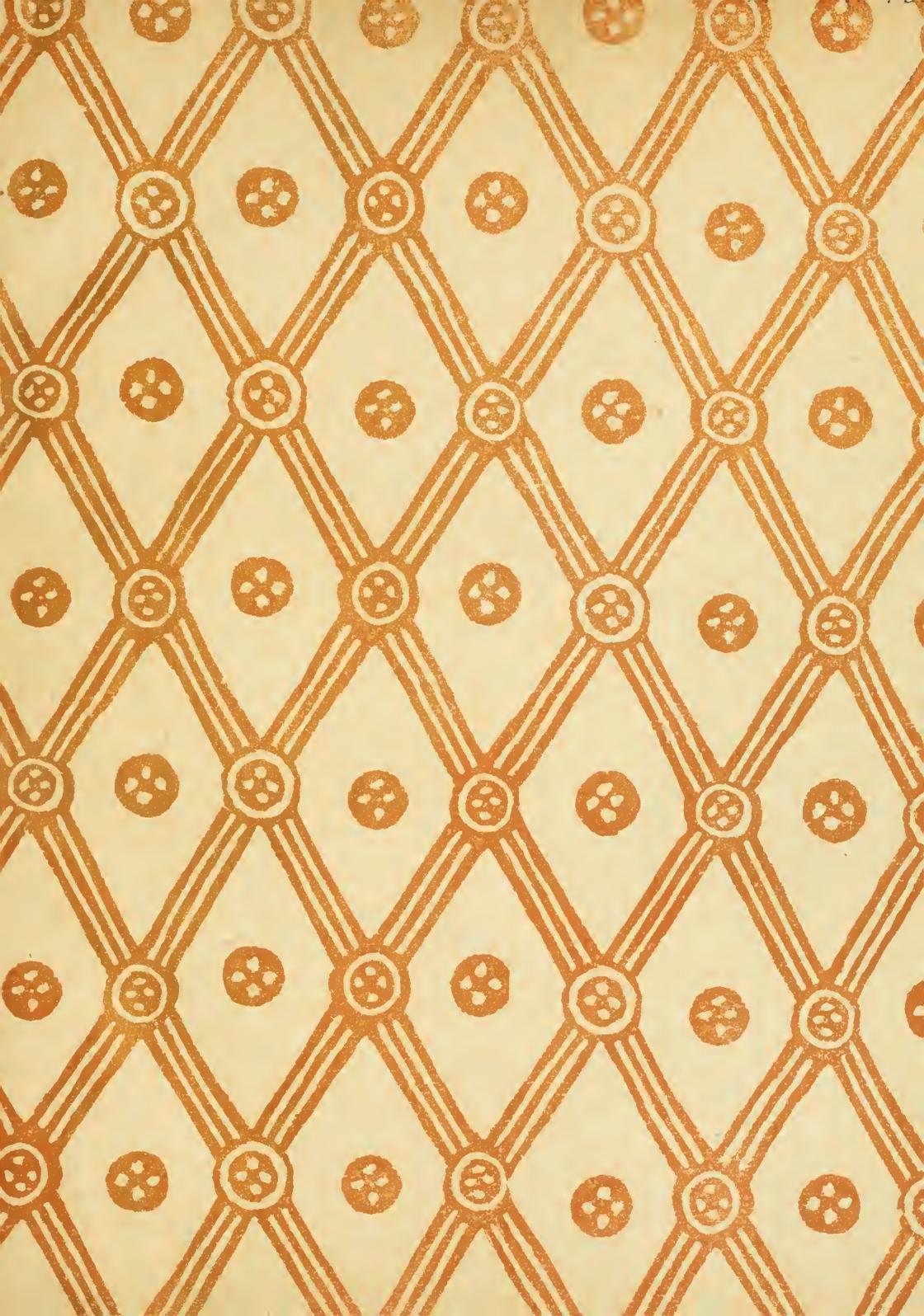
3 1761 06184466 8

DIE MEDICI
KAPELLE





Emell



History



A. E. POPP

DIE MEDICI-KAPELLE
MICHELANGELOS



MIT ACHTUNDACHTZIG ABBILDUNGEN AUF ACHTZIG TAFELN

O. C. RECHT VERLAG / MÜNCHEN / 1922

GEDRUCKT BEI DR. C. WOLF & SOHN, MÜNCHEN.
DIE LICHTDRUCKE WURDEN BEI F. BRUCKMANN
A. G., MÜNCHEN HERGESTELLT. DIE AUFLAGE
BETRÄGT TAUSEND NUMERIERTE EXEMPLARE,
VON DENEN ZWEIHUNDERT MIT DER HAND IN
GANZLEDER GEBUNDEN WURDEN.
DIESES BUCH TRÄGT DIE No. *608*

COPYRIGHT BY O. C. RECHT VERLAG, MÜNCHEN 1922

IN MEMORIAM MAX DVOŘÁK

VORWORT

Wie hinter allen Erscheinungen der Natur, trotzdem sie sich nie genau wiederholen, Gesetzmäßigkeiten stecken, die jeden noch so individuellen Sonderfall auf gleiche, allgemeine Naturgesetze zurückzuführen erlauben, lassen sich aus Kunstwerken als Werken von Menschenhand Gesetzmäßigkeiten im Schaffen des Menschen überhaupt herauslesen:

Es war ein spezifisches Interesse, das den Ideengang der folgenden Schrift leitete. Nicht nur darauf hinzuweisen, wie die besondere Beschaffenheit des Menschen in einer bestimmten Altersphase unausweichlich den Charakter seines Werkes bedingt, sondern vielmehr aufzudecken, daß die sehr einschneidenden Grenzen dieser Altersphasen der Art seines Schaffens unüberschreitbare Grenzen setzen, ein Hinausschreiten=Wollen oder Hinausschreiten=Müssen über diese von der Natur gesteckte Beschränkung zu schweren Konflikten führen muß. Es war das bei der Medici-Kapelle nicht ohne eine neuerliche gründliche Revision des zugrunde gelegten Tatsachenmaterials möglich.

München, im Dezember 1921.

A. E. P.

I.

DER GESTALTUNGS=PROZESS

Die dem Text beigefügten römischen und arabischen Zahlen beziehen sich auf die betreffenden Abschnitte des zweiten Teiles, in dem sich größtenteils die Beweise für die im ersten Teil verarbeiteten Tatsachen befinden.

DAS STILPRINZIP

Die Pyramide, die die Statuen des Grabmals bilden (Tafel 1, 11), eingeleitet durch die kühne Aufwärtskurve der Flußgötter, daß sie wie auf einem Bogen aufruhe und sich elastisch vom Boden loshebe, so hatte Michelangelo den Herzogsgrabmalaufbau der Medici-Kapelle gefaßt, als er auf dem Gipfel seiner Kompositionsideen für sie stand. Tollkühn war es, Figuren verschiedener Tiefenschichten: den Herzog in der Tiefe der Wandnische, Tageszeiten und Flußgötter vor der Wand zu einer Einheit zusammenzufassen, um durch das Messen des Näheren an dem Ferneren die Tiefenwerte der Massen zur Geltung zu bringen, wie es dem plastischen Empfinden der Zeit entsprach. Tollkühner aber noch, was aus Michelangelos momentanem persönlichem Empfinden herausgewachsen war, daß diese Figurenpyramide sich der Architektur gegenüber in jeder Hinsicht mit äußerster Konsequenz als geschlossene Einheit behauptet und sich in ihrem Linienverlauf um den der Architektur mit Vertikalen und Horizontalen weder, was die Grenzen der Grabmalsarchitektur gegen die Raumarchitektur, noch was die im Innern mit der Teilung in dreieggliedertes Hauptgeschoß und hohen Sockel anbetrifft, nicht kümmert. Weit vor den begrenzenden, glatten Pietra Serenastreifen, den Kolossalpilaster der Raumarchitektur, die die Grabmalsarchitektur abdämmen, treten die Flußgötter hinaus und sprengen diesen Rahmen, als wäre der Figurenpyramide das Intervall, das die Raumarchitektur der Grabmalsarchitektur überließ, zu beklemmend eng, daß es an ihrer Übergröße gemessen nun wirklich eng erscheint, während sie bei seiner Überkleine um so wuchtiger in die Breite vorstoßend wirkt, bevor sie sich zur schlanken Spitze erhebt: Die Relation von Enge und Weite, die in Architektur und Figurenpyramide einander entgegengesetzt sind, bedingt den zwingenden Größeneindruck des Ganzen. Doch ist das nicht das Wesentlichste.

Wie die Flußgötter die Horizontale der Basis der Architektur und die Weite der Raumarchitektur mißachteten, jagen die Tageszeiten mit den Schrägen ihrer Beine, nach der Gliederung zwischen Hauptgeschoß und Sockel, Seiten- und Hauptfeld nicht fragend, eigenwillig darüber hinweg, durchstoßen das Sims mit Knie und Schulter, daß der Kopf in das Obergeschoß hineinragt und sie, wo die Architektur eine Grenze, ein Ende der Form setzte, eine Brücke schlagen. Hatten die Flußgötter durch das Überschneiden des architektonischen Rahmens den Weg vom Grabmal zu den Seitenfeldern der Wand gebahnt, bahnen ihn die Tageszeiten von Sockel zu Hauptgeschoß, bis durch die Figurenpyramide alle Teile innerhalb des Grabmals, ja sogar darüber hinaus zusammengebunden sind. Stockt, versagt der Bewegungszug der Architektur, reißt sie darüber hinweg als bindend verklammerndes Element, daß durch diese spezifische Art des Ineinanderswirkens der beiden, selbständigen Gesetzen folgenden Elemente ein konstanter, stärkster Synthese bedeutender Weiterfluß entsteht: wie durch das Ineinanderverflechten der selbständig fortlaufenden Stimmen in einer Fugenkomposition in der Musik. Das war es, der hohe Grad der Synthese, der die Eigengesetzlichkeit der Figuralkomposition, ihr nur den die Pyramide bildenden Richtungslinien-Folgen in erster Linie bezweckte: es sollte eine Fugenkomposition werden mit all ihren spezifischen Stileigentümlichkeiten: den Dissonanzen, die zur Auflösung drängen und dadurch immer weiter, weiter treiben, als wäre es ein unaufhaltsames Geschehen. Bis zum Herzog hinauf ist da das Zusammenklingen der einzelnen Gestalten mit der ihnen unmittelbar als Hintergrund beigegebenen Architektur schreiende Dissonanz, weil eines der Grenzen des anderen nicht achtet. Erst in ihm, dem nischenumfangenen, Übergehen in Harmonie, Zusammenfallen des Kulminationspunktes der Pyramide mit dem Zentrum der Grabmalsarchitektur, der Mittel- und Hauptnische, restlose Konsonanz von Architektur und Skulptur, daß im Höhepunkt alle Disharmonie ihre Lösung findet. (Vgl. Wölfflin, p. 179): Es ist ein Werden, ein Entstehen von Harmonie vor dem Auge des Beschauers, die über allem Kampf der zum Ausgleich drängenden Unausgeglichenheit unten den thronenden Feldherrn als den einen Beharrenden, den einen Ruhepunkt emporhebt, daß er wahrhaft der Beherrschende ist, der außerdem noch in dem Raum, in dem das Figurale durch den Grad der Potenz über die Architektur seine Wirkung erhielt, mit der Nische unscheinbarster architektonischer Form in Relation gesetzt wurde: Nichts von bekrönendem Giebel wie bei den Seitennischen, geschweige denn von der Ineinanderschachtelung architektonischer Formen in den Tabernakeln der Seitenfelder der Wand, in denen sich als dem

Statuenlosen, dem Hauptfeld mit den Grabmalkulpturen Subordinierten, das stärkste an architektonischer Form entwickeln konnte. Nichts als ein rechteckiges Loch von an sich höchster Primitivität und Bedeutungslosigkeit: Die Unbetontheit der architektonischen Formen mußte die Potenz der Figur steigern, wo diese nicht durch Dissonanz mit der Architektur sich Geltung verschaffen sollte.

Das ist ein fundamental anderes Kompositionsempfinden als das, das Michelangelo etwa bei der Sixtinischen Decke geleitet hat, wo jeder der Propheten und Sybillen durch die Mächtigkeit seines Thrones herausgehoben wird, aber auch in ihm wie in einem Käfig festgebannt saß, wie jede der biblischen Szenen fest in ihrem Rahmen steckt, die Sklaven nur die Fortsetzung struktiver Teile der Architektur bilden und alle Figuren mehr oder minder Füllung oder Begleitmotiv des architektonischen Gerüsts bilden. Durch seinen Aufbau werden sie verbunden, ihre Verteilung seinen Teilungen völlig untergeordnet, daß sich von Teil zu Teil ein geschlossener Zusammenklang von Architektur und Figuralen ergibt, wie Akkord an Akkord in einem Musikstück, und die Gesamtkomposition ein Koordinieren solch konsonierender Einheiten von Architektur und Figuralen ist, bei dem das Hauptgewicht nicht auf dem Weiterlauf der Melodie liegt, wie bei der Fugenkomposition, sondern der Harmonie jedes Akkords für sich (Konsonanz-Prinzip). Keine unmittelbare Synthese des Figuralen, kein alle Grenzen überrennender, unhemmbarer Weiterfluß wie beim Herzogsgrabmal. Hier stockt's beim einzelnen figuralen Element, will es mit seinem besonderen Architekturglied gesehen werden, daß die Betonung der architektonischen Grenzen immer stärker bleibt als alles, was an sie aufhebendem, überbrückendem da ist. Denn wenn auch einmal eine oder die andere der Figuren wie die Propheten und Sybillen der später gemalten Hälfte der Decke in wuchtender Übergröße über die Grenze ihres Rahmens hinausbricht, ist es immer nur ein Übergriff ihrer Peripherie, um den Eindruck kolossaler, sprengender Kraft für ihre Person zu erreichen, nie aber eine Dissonanz mit der Architektur, bei der die Figur ohne an ein bestimmtes Architekturglied gebunden zu sein, unmittelbar zu anderen Figuren hinüberweist und zur Lösung der Dissonanz an anderer Stelle drängt. Es ist eine stehende Harmonie mit oder ohne leise Beimischung von Dissonanz innerhalb des Einzelliedes von Architektur und Figur, die diese Komposition beherrscht, anstatt des aus tiefer Dissonanz erlösend herausbrechenden Werdens und Entstehens von Harmonie im Aufbau der Grabmale der Medici-Kapelle: Ruhiges Sein anstatt lebendigen Werdens im späteren Werke!

Michelangelo war, als er die Grabmale so schuf, ungefähr 50/51 Jahre alt. Beethoven hat — um nur einen zu nennen — ebenfalls in ungefähr demselben Alter: seinen letzten Lebensjahren das Fugenartige in seinen Werken in den Vordergrund gedrängt (Quartette, Klaviersonaten). Das ist kein Zufall. Der ungeheure Grad von Synthese des Ganzen, von lebendig weiter-treibendem, nicht bei der Einzelharmonie verweilendem Fluß, entspricht der Lebensauffassung dieses Lebensalters, das in allem an Stelle des Einzelgeschlossenen als überwiegend Stärkstes die große Einheit zu sehen beginnt, wie das System der Konsonanz im Einzelnen dem für das frühere Lebensstadium charakteristischen Interesse für das Einzelne adaequat ist. (Vgl. über die Abgrenzung und die Eigentümlichkeiten der einzelnen Lebensphasen im besonderen d. Vf. Rembrandt, in der Serie Kunst in Holland.)

Doch ist es mit der Figurenpyramide nicht getan. In ihr liegt nur der Kern der Komposition, noch nicht ihr Ende. Hob sie erst breit in schriller Dissonanz mit der Architektur nach den Seiten ausschwingend an, um dann zu steiler Spitze bis zum Herzog mit seiner mit der Architektur in Harmonie verklingenden Ruhe emporzusteigen, setzt hier schon ein anderes Element ein, um ihre Rolle emportreibender Kraft zu übernehmen und weiterzuführen: der Doppelstrich der beiden die Herzognische, das Hauptglied der Grabmalsarchitektur, flankierenden Doppelpilaster, die in der Attika in ihre Vertikale fortsetzende, sie zum Verklingen bringende Throne auslaufen, um ebenso gellend, wie die Figurenpyramide unten Grabmals- und Raumarchitektur überschneidet, über das Pietra Serena-Raumsims hinweg-zugehen — Grabmals- und Raumarchitektur bilden jetzt die beiden Gegenstimmen — die Kluft des in zwei Teilen auseinandergespaltenen, dunklen Simses als helle, weiße Brücke zu überspringen und durch ihre Überschneidung seine getrennten Teile wieder zusammen zu klammern, daß auch da, wo sich stärkste Raumteilung geltend macht, als Gliederung von Haupt- und Zwischengeschoß, Bindung, Weiterfluß hineinkommt, kein Stocken der Bewegung möglich ist und der Weg empor zur Lunette mit der figuralen Malerei gebahnt ist (vgl. Tafel 13, 14), die erst durch diese unmittelbare Verbindung mit dem Grabmal vollen Sinn in dem Gesamtorganismus des Baues gehabt hätte, als Gegenklang des Bogens der Flußgötter unten, mit denen sie sich zum ovalen, hochtreibenden Rahmen des kolossalen, synthetisch zusammengefaßten Hauptfeldes mit dem Grabmal schließt, um gleichzeitig auch der Vorbote des das gesamte Zwischengeschoß überdachenden Bogens zu sein, der seinerseits wieder nichts anderes als der Vorbote des allüberschirmenden, Kampf und Widerspruch stillenden, nach der nochmaligen Dissonanz der Throne letzte Harmonie bringenden Rund der aufstrebenden Kuppel ist.

So war das Grabmal durch die Art seines Aufbaues Wegweiser empor zur den Raum überdachenden Kuppel, war es wahrhaft ein organisch notwendiges Element des Zentralraumes, nicht irgend ein mehr oder minder zufällig irgend einer Wand eingefügtes Ornament, dem sich die ebenfalls synthetisch zusammengefaßten, ebenfalls mit einem Rund (Giebel!) überdachten Seitenfelder der Wand mit Türen und Tabernakeln als vorbereitende Begleitstimmen unterordnen. Doch sind sie wirklich nur ein Vorläufer dessen, was erst die Grabmalsarchitektur als Hauptakzent zur Vollendung bringt, denn über ihnen gibt es keinen Weg hinweg über das zerklüftete Raumsims, da klappt ein Loch, das den überbrückenden Sprung der Throne über den Grabmalen, in denen allein sich also die vom Hauptgeschoß emporstrebende Kraft konzentriert, umso stärker und befreiender empfinden läßt. An drei Stellen des Raumes über den beiden Herzogsgräbern und wohl auch über dem Magnificigrabmal war so innigste Verkettung des unteren und oberen Teiles des Raumes geschaffen, daß der Höhenzug des Raumes zum überwiegend treibenden Element wurde, wie in der gleichzeitig erbauten Vorhalle der Laurenziana (Tafel 18), die unten mit einem ähnlichen Kampf und Ineinandergreifen widersprechenden Elemente einsetzt, wenn er auch nicht wie bei den Herzogsgräbern zwischen anthropomorph-skulpturalem und anorganisch-architektonischen ausgefochten wird, sondern zwischen widersprechenden architektonischen Elementen, indem zwei disparate Systeme architektonischen Aufbaues einander durchdringen, Mauermasse, ihrem Wesen nach etwas fortlaufend Kompaktes, sich in die dem Ursprung der Säule nach freien Intervalle zwischen diesen so einschob, daß sie diese vernichteten und die Säulen zu zweien eng aneinander gekoppelt in den seitlich von der vorquellenden Wand freigelassenen Nischen zusammendrängten oder aber, indem eine Form die andere überschneidet: der Giebel über der Türe greift über die angrenzenden Säulen über, wird selbst aber durch ein eingeschobenes Rechteck gesprengt, daß es für die so eng aneinander gepreßten Formen kein Ausweichen nach den Seiten gibt und sich der Raum nur nach oben in voller Freiheit streckt, was schon der nahezu unerreichbar hohe Sockel vorbereitet und die übereinander getürmten Geschoße, die den engen Raum wie einen Schacht in die Höhe schießen lassen, fortsetzen, daß er für Wesen übermenschlich hoher Proportionen geschaffen erscheint und der Eindruck atemraubenden in-die-Höhe-gerißen-Werdens entsteht, den freilich keine Abbildung wiedergeben kann.

Nichts ist in dieser Beziehung bezeichnender als ein Vergleich der Sagrestia nuova (Medici-Kapelle) mit ihrem Pendant der Sagrestia vecchia

Brunellesco's: In ihr die Seitenwände ohne jede besondere architektonische Gliederung, außer daß drei Konsolen das Sims tragen, also auch ohne jeden Zwang, von da aus in die Höhe zu gehen, oben nach Befreiung, Lösung etwaiger Dissonanzen unten zu suchen, an der Altarwand durchgehende Kolossalpilaster (Tafel 17), aber auch da nirgends Übergriffe einzelner Elemente über andere, eine klare Dreigliederung der Fläche in nebeneinanderliegende Felder, der Massenschwerpunkt der Wand durch die schweren Giebel und Säulen der Türen in den Seitenfeldern unten, anstatt oben wie bei Michelangelo, bei dem die schweren, abschließenden Giebelformen ganz hinauf über die Tabernakel geschoben waren, daß bei Brunellesco der Eindruck behaglich ausgeglichenen Lagerns voll Harmonie und Ruhe zustande kommt, dem auch die Raumproportionen Rechnung tragen. Auch sie kennen keinen Höhendrang: die Pendentifs der Kuppel unmittelbar (ohne dazwischen geschobenes Geschoß) auf dem Hauptsims des Raumes, die Kuppel flach, durch Rippen und segelartig ausbauchende, dazwischen gespannte Kappen gebildet, nicht das volle Rund der in kassierten Feldern elastisch hochsteigenden Kuppel Michelangelos: ein grundverschiedener Charakter. Dennoch war sie der Ausgangspunkt der Raumkomposition Michelangelo's in der Medici-Kapelle . . . Doch das war lang, lang bevor Michelangelo den Gipfel seiner Ideen für sie erreicht hatte; das war November 1520 gewesen, als er den Auftrag übernahm, nicht aber jetzt Winter 1525/26, fünf Jahre später, wo sich ihm der Plan, so wie er oben geschildert wurde, gestaltet hatte. Dazwischen ist mancherlei geschehen, daß dieses Ideenstadium schon eine lange Vergangenheit hinter sich hatte und — auch nachher sollte noch mancherlei geschehen, das manches über Bord warf, was ursprünglich unerschütterlich festzustehen schien.

DIE ENTWÜRFE

Unter glücklichen Auspizien war der Grabmalsbau weder begonnen noch fortgeführt worden, ja, es hatte ein ganz besonderes Verhängnis dabei mitgespielt. Gleich der Anfang setzt mit einem tiefen Mißakkord ein. Kardinal Giulio de' Medici, der Kousin Papst Leos X., beginnt die im Grundplan der Kirche von S. Lorenzo vorgesehene Kapelle (Tafel 16), deren Grundfesten schon im Quattrocento begonnen worden waren, spätestens am 1. März 1520 nach ihrem Pendant der Sagrestia vecchia Brunellescos im Rohbau weiterführen zu lassen: ohne Michelangelo, an den von vornherein als Ausführenden gedacht war (I, 1–3). Der wollte nicht, wollte nicht, weil er den Abbruch des Fassadenprojektes von S. Lorenzo als eine so tiefe Kränkung, ja eine Schmach („vituperio grandissimo“) und seinen Ruin empfand („sono rovinato per detta opera di San Lorenzo“, Mil. Lett. 416; V.2), daß sein Groll nicht so schnell zu besänftigen war und er von den Medici und all ihren Aufträgen überhaupt nichts mehr wissen will. Im ersten Moment der Ausführung sollte er dieses großzügige Projekt fahren lassen und etwas anderes beginnen, als wären künstlerische Pläne wie ein Handschuh, den man an- und auszieht, und nicht mit dem Menschen verwachsen. Kardinal Giulio sollte bauen, was er wollte, er will nichts davon wissen: „e così mi lascia in mia libertà e disobrigo, che io non abbia piu a rendere conto a nessuno di cosa che io abbia avuto a far seco o con altri per suo conto“ notierte er, als endlich am 10. März 1520 (die Sagrestia nuova war schon im Bau!) Papst Leo X. das Breve ausstellte, das ihn aller Verpflichtungen für die Fassade von S. Lorenzo enthob (Mil. Lett. 581), nachdem seine Arbeit an ihr seit seiner Reise nach Rom Juni/Juli 1519, also seit nahezu einem Jahr, so gut wie sistiert worden war (Mil. Lett. 581, 407, 414 ff.). Denn Kardinal Giulio, der spiritus rector in allen von Leo X. in Florenz unternommenen Kunstangelegenheiten, hatte zuletzt unter dem Vorwand, daß Michelangelo

nicht weiter Straßen baue und Marmor breche, die Sorge für die Beschaffung des Marmors für die Lorenzo-Fassade selbst übernommen, hatte sich aber damit begnügt, den von Michelangelo gebrochenen für das Dompflaster zu verwenden, weil er die Fortführung des Fassadenbaues überhaupt nicht wünschte, wohl nicht so sehr deshalb nicht, weil ihm eine Grabkapelle mehr am Herzen lag, denn er hat tatsächlich den Gedanken, die Lorenzo-Fassade doch noch einmal zu errichten, sein Leben lang nicht aufgegeben (V, 6), als vielmehr, weil er die Grabkapelle mit weniger Kosten verbunden glaubte und das bei dem damals durch die ewigen Kriegswirren schmalen Beutel der Medici ein sehr integrierender Faktor war. Daß sich dann auch dieses Projekt, wie alles unter Michelangos Händen zu etwas Gigantischem auswuchs, hatte man von vornherein nicht ahnen können. Man hatte nur das bescheidene Bild der Sagrestia vecchia mit den einfachen Sarkophagen als Grabstätten vor Augen. Der Verringerung der Kosten wegen sollte also der Fassadenbau hinausgeschoben werden und Michelangelo inzwischen an etwas anderes gefesselt werden. Der kannte aber diesen Grund nicht, „e non so perchè ancora“ (Mil. Lett. 416), beklagt er sich — es war für einen Kardinal und Papst nicht leicht einzugestehen: ich hab kein Geld, um die in Angriff genommene Sache weiterzuführen. — Man beging diese Unaufrichtigkeit ihm gegenüber, ohne die bösen Folgen zu bedenken, denn er nahm in seiner mißtrauischen Empfindlichkeit eine Verachtung seiner künstlerischen Fähigkeiten als Ursache an, daß man glaube, daß ein anderer das Werk schneller ausführen könnte als er (Mil. Lett. 581), wie er sich ausdrückte — ob auch besser? — sonst wäre er wohl nicht so bitter unversöhnlich und gegen die Medici aufgebracht gewesen. Ja, er scheint im Stillen immer noch die Hoffnung genährt zu haben, der Kardinal werde sich eines Bessern besinnen — selbst als er schließlich die Abrechnung in dieser Angelegenheit und seine völlige Freigabe gewünscht hatte, scheint er nicht daran geglaubt zu haben — bis dem Medici die Geduld riß und die Ausstellung des Breves und die Inangriffnahme des Baues der Grab-Kapelle alle Illusionen zerstörte. Jetzt blieb keine Hoffnung mehr und das scheint ihn so erschüttert zu haben, daß es vielleicht sogar zu einem kleinen physischen Zusammenbruch kam: Die Krankheit im April 1520 (Mil. Vas. VII, 362 ff., Brief vom 11. April 1520) mag mit den mit der endgültigen Loslösung von dem Projekt verbundenen Erregungen im Zusammenhang stehen. Auf jeden Fall, er will Ruhe haben und ist für den neuen Plan so absolut nicht zu gewinnen, daß Papst Leo einigermaßen daran gezweifelt haben mag, ob er sich überhaupt noch je erbitten lassen würde, so daß er ihn Sommer 1520 fragen läßt (I, 4), ob er nicht die nach dem Tod Raffaels (6. April 1520) herrenlos

gebliebene Ausmalung des Konstantinsaales im Vatikan übernehmen wolle: „qui ve vendichate de tutte le inzurie v'è state facte . . .“ (Sebastiano del Piombo, Mil. Corr. 14). Aber Michelangelo, weit entfernt das für eine Ehrung zu nehmen, sieht es geradezu als eine neuerliche Beleidigung an — „Es scheint, daß ich Euch durch den Vorschlag eher eine Beleidigung („inzuria“) zugefügt habe, als einen Gefallen getan,“ sagt Sebastiano, der den Antrag übermittelt hatte (Mil. Corr. 16) — und antwortet mit einem empörten Nein, daß auch der Papst von dem Gedanken abkommt . . . („a me pare che 'l papa quasi se habbi mutato d'opinione.“ Sebastiano del Piombo 7. September 1520, Mil. Corr. 16). Doch — Michelangelo wehrt so wütend ab, wie man es nur tut, wenn man eigentlich schon will, es aber aus verletztem Stolz doch nicht zugeben möchte . . . denn er wollte wirklich.

Im Herbst (Oktober) 1520 ist er dann schon zugänglicher: er möchte den Auftrag für das Juliusgrabmal los und ledig sein und wenn er davon befreit wird, für den Papst alles arbeiten, was immer er wolle: „ogni qualunque cossa“ (Mil. Corr. 18). Er stellt zwar noch Bedingungen, um das Prestige zu wahren. Aber so wie er erst einmal mit sich verhandeln läßt, ist auch schon alles gewonnen. Kardinal Giulio, dessen bezeichnender Charakterzug immer das diplomatische Hinziehen und Zähigkeit war, hatte Recht behalten: abwarten, er wird schon ja sagen. Allerdings tat er das erst Anfang November 1520 (I, 5), eineinhalb Jahre, nachdem die Arbeit an der Lorenzofassade abgebrochen worden war, acht Monate nach dem Breve und dem Baubeginn der Medici-Kapelle. Er übernimmt den Auftrag, für den Bau die vorgesehenen vier Grabmale zu schaffen u. zw. für die erst kürzlich verstorbenen Herzoge: Giuliano, den Bruder Papst Leos X. und Capitano der Kirche, gestorben 1516 als 37 jähriger; Lorenzo, Herzog von Nemours, Neffe Leos X. und Sohn Piero de' Medicis, gestorben am 4. Mai 1519, dessen Tod den unmittelbaren Anlaß zum Wunsche, eine Grabkapelle zu errichten, gegeben haben wird — schließlich des Lorenzo Magnifico und seines Bruders Giuliano, der bei der Pazziverschwörung ermordet worden war. Michelangelo übernimmt den Auftrag, er übernimmt ihn aber nicht nur, er übernimmt ihn bedingungslos, sagt bedingungslos Ja und Amen, auch ohne die Juliusgrabmalsgeschichte in Ordnung gebracht zu haben (Mil. Corr. 18), was sich bald bitter rächen sollte: Sie verfolgt ihn fast während der ganzen vierzehn Jahre, die er mit der Medici-Kapelle zu tun oder auch nicht zu tun hatte, immer wieder von neuem — denn daß er jetzt etwas Neues in Angriff nehmen sollte, in dem er neue Ideen spielen lassen konnte und nicht wie beim Juliusgrabmal, an dem er indessen weitergearbeitet hatte, seinen momentanen Schöpferdrang

zugunsten der Ausführung eines längst überwundenen alten Planes, der ihn nicht mehr interessierte und dessen Hauptideen er schon in der Sixtinischen Decke Gestalt verliehen hatte, zurückdrängen mußte, das faszinierte ihn so, daß sogar dieses alte lastende Schreckgespenst wie ein Schatten zurücktritt und wenigstens fürs erste aus seinem Gesichtskreis verschwindet. Mit Feuereifer stürzt er sich in die neue Aufgabe, als wollte er die versäumte Zeit, während deren er sich gegen sie gesträubt hatte, einholen. Binnen wenigen Wochen, im Verlauf der Wintermonate November, Dezember 1520, entstehen Schlag auf Schlag die Entwürfe; Januar oder Februar 1521 ist das endgültige Projekt, nach dem die Ausführung begonnen wird, festgesetzt (II). In rapider Folge hatte ein Projekt das andere verdrängt, immer noch größere Wirkungsmöglichkeiten hatte Michelangelo gesucht. Endet er da auch ganz anders, als es das erste Projekt hätte ahnen lassen, scheinen die Entwürfe im ersten Moment ganz grundverschieden und zusammenhanglos, entwickeln sie sich doch als unmittelbar aufeinander gefolgte Wachstumsstadien einer Schöpferidee so organisch auseinander, daß eines schon den Keim des nächsten in sich enthält und sie eine völlig klare und unlöslliche genetische Kette bilden.

Das ist es ja gerade, was das Schaffen eines großen Menschen zu einem so hinreißenden Schauspiel macht, daß es kein Stückwerk ist, wie das des Kleinen, weil das Schöpferische in ihm stärker ist, als das fremdangeflogene Allerlei, das von außen auf jeden eindringt und das Schaffen des Kleinen vornehmlich bestimmt, daß es oft weit mehr ein buntes, kaleidoskopartiges Spiegelbild aller möglichen Einflüsse ist, als daß sich die nach einem bestimmten Ziel unaufhaltsam hindrängende Richtlinie der eigenen Kraft darin deutlich spiegeln würde, wie beim Großen, den diese Kraft vorwärts treibt, ob er will oder nicht und ihn einen einmal aufgegriffenen Gedanken konsequent zu Ende zu denken zwingt, ohne daß er an hundert Enden immer wieder von neuem anfangen könnte. Das kann manchmal zum Verhängnis werden, wenn nicht gleich mit dem ersten Hieb allergünstigster Boden gefaßt wurde, wie hier, wo der Mißakkord, mit dem der Bau der Medici-Kapelle eingesetzt hatte, nur ein Auftakt war: und es nicht viel besser weiter ging, weil der ursprüngliche Anfangspunkt immer das Fundament bleibt und ein Losreißen davon unmöglich ist. — Aber mag das im einzelnen Fall wie immer sein, für den Forscher gilt nur das eine, daß, wo sich der Gestaltungsprozeß bei dem Werke eines Großen: die Abfolge der Entwürfe usw. nicht als etwas organisch gewachsenes darstellt, man sicher sein kann, daß man sich geirrt hat, daß man die Dinge irgendwie ineinander zu verkitten suchte, wie sie niemals gewachsen waren. Es war das

sonderbarer Weise gerade bei der Medici-Kapelle der Fall (XI, 32), obwohl es kaum wieder ein Werk gibt, bei dem bis ins kleinste Detail so entscheidende Dokumente über die Wachstumsetappen erhalten sind, als bei diesem und sich selten das naturnotwendig so gewordene mit solch zwingender Deutlichkeit aufdrängt wie gerade hier.

*

Michelangelo war, als er den Auftrag übernahm, bis zu gewissem Grad vor einen *Fait accompli* gestellt: Der Raum war nach dem Vorbild der *Sagrestia vecchia* im Bau (im Rohbau wahrscheinlich ungefähr schon bis zum ersten Sims — Beginn des Zwischengeschoßes — vorgeschritten I, X.1), das war hinzunehmen und daran zu denken, die Grabmonumente der vier Mediceer in diesen gegebenen Raum hineinzukomponieren. Da sein erstes Projekt wie beim Juliusgrabmal ein Freibau, aber zum Unterschied von diesem mit vier gleichen Fassaden ist und er in der Mitte der nicht sehr großen Kapelle stehen sollte, will er doch wenigstens die Ungleichheit der vier Wände aufgehoben wissen und die Wandgliederung durch Kolossalpilaster, die Brunellesco nur an der Altarwand hatte, für alle vier Seiten angewendet sehen, daß den vier gleichen Fassaden des Monumentes auch vier gleichgliederte Wände entsprechen. Dadurch dokumentierte sich der Raum weit mehr als Zentralraum als der Brunellescos, aber die Proportionen und damit auch der Stilcharakter blieben die der *Sagrestia vecchia* (Tafel 2, 23). Kardinal Giulio lehnt dieses Freigrabmalprojekt, das ihm Michelangelo am 23. November 1520 eingesendet hatte, am 28. November rundweg ab, wenn er auch nicht umhin kann, die Schönheit der Zeichnung zu bewundern (XI, 1). Denn mit seinen vier *braccien* (Ellen) Breite (2,40 m), von denen drei *braccien* (1,80 m) auf die Länge des Sarkophagrumpfes fallen, wäre nur ein Abstand von ungefähr 4,80 m von der Wand geblieben. Das ist für die Betrachtung eines 3,60 m hohen Denkmals sehr wenig, während andererseits am Denkmal selbst die Größenzahlen sehr kleine gewesen wären. Drei *braccien* (1,80 m) für den Sarkophagrumpf, das ist kaum Menschenlänge, die heutigen sind mehr als vier *braccien* (2,40 m). Die Statuen der sich an das quadratische Feld über dem tischartigen Sarkophag Lehnenden ungefähr $2\frac{2}{3}$ *braccien* (1,60 m). Die Herzoge bei den endgültig ausgeführten Grabmalen sind als Sitzende 1,80 m hoch. Kostspielig wäre es nicht gewesen, seine Ausführung hätte auch nicht viel Zeit in Anspruch genommen, aber als Ganzes hätte es doch — mag der Entwurf auf dem Papier noch so schön sein — einen spielerischen, kleinlichen Eindruck gemacht, daß Kardinal Giulios Ablehnung vollkommen verständlich ist. Mit seiner Ablehnung war das Projekt eines Freigrabmals als für diesen Raum ungeeignet gleich

nach den ersten Wochen ein für allemal abgetan (II), — und mit ihm auch die geringen Kosten der Ausführung. Denn jetzt kam Michelangelo immer mehr in Schwung und da gab es kein Darandenken mehr für ihn, gab es keine Grenzen.

Michelangelo rückt die Grabmale an die Wand. Anstatt des freistehenden Denkmals, das vom Raum wie von seinem Gehäuse umgeben war, Denkmale, die ein Stück der Wand, integrierendes Element ihres Aufbaues bilden. Je mehr die Idee der Grabmale in ihm wächst, desto mehr verschmelzen Raum und Denkmale. Vorläufig denkt er daran, die vier Grabmale zu zweien als Doppelgräber an die Seitenwände in das Mittelintervall der den Raum gliedernden Kolossalpilaster zu legen. Der Raum bleibt im wesentlichen der gleiche wie vorher, nur allerdings das Mittelintervall muß nun breiter werden, als es bei Brunellesco war, um Platz für zwei Sarkophage nebeneinander zu gewähren: er drängt die Pfeiler auseinander, daß das Mittelfeld ungefähr doppelt so breit wird, wie die Seitenfelder mit den Türen (Tafel 3, 24). An der dritten Wand aber, der Eingangswand, die jetzt auch eine Ausgestaltung erfahren mußte, projektiert er das „Altarbild“, — der Altartisch in der ihr gegenüberliegenden Nische war dem Raum zugewandt, so daß der zelebrierende Priester nach dieser Wand hinsah, — d. h. er plant eine *S. Conversazione*-Darstellung: die Madonna von den Schutzpatronen der Medici, dem hl. Cosmas und Damian in die Mitte genommen, jede Figur in ihrer Nische, wie das so bei in Plastik ausgeführten Altären Usus war (Tafel 4, vgl. Matteo Civitale, Lucca, Dom, Regulusaltaar; Andrea Ferrucci, Fiesole, Dom). Da sollte der Glanz- und Mittelpunkt des Raumes liegen.

Der Entwurf für die Doppelgräber (Tafel 24, XI, 5, 6) auf der Rückseite desselben Blattes, auf dem sich der Freigrabmalsentwurf befindet, muß bald nach diesem entstanden sein, so sehr ist er aus ihm herausgewachsen, so sehr ist sein Kern nur die Verdoppelung einer Fassade des Freigrabmals, wobei die beiden Hälften durch einen Pfeiler getrennt wurden, vor dem auf hohem Postament eine Statue steht. Freilich mußte sich in dem veränderten Zusammenhang manches ändern. Liegende Statuen der Verstorbenen kommen auf die Sarkophage, das treibt den Aufbau in die Höhe, der jetzt ja viel höher werden muß als im Freigrabmal, um bis zum durchlaufenden *Pietra Serena*-Sims des Raumes zu reichen; ebenso wird der obere Abschluß aus diesem Grunde um einige Glieder bereichert, so daß der Rundtabernakel der Mitte nicht mehr über die Seitenteile hinausragend das Denkmal bekrönt wie beim Freigrabmalsentwurf: Rechtecksfelder kommen über ihn, zwischen sie ein Rund, die Mitte betonend, darüber

ein durchlaufendes Sims, dann girlandenartig hängende Bogen durch in der Mitte und an den Seiten hohe, das Pietra Serena-Sims etwas überschneidende Formen getrennt. Man kann sich nach den Gegebenheiten dieses Entwurfs und dem, was später daraus hervorwuchs, auch ergänzen, wie die Seitenfelder der Wand neben dem Mittelfeld mit den Doppelgrabmalen ungefähr ausgesehen haben müssen: das Sims unter dem Rundgiebel der Tabernakel bei den Grabmalen hatte sich zwar abgestuft, war aber ununterbrochen fortgelaufen, daß es wie unter den trennenden Kolossalpilastern aus Pietra Serena zu verschwinden schien — um in den Seitenfeldern wieder aufzutauchen. Anders wäre es unmöglich. Und da bis in die letzte Ausgestaltung dieser Seitenfelder der Wand immer Rundtabernakel über den Türen beibehalten wurden, die auch schon Brunellesco, freilich in sehr unterschiedlicher Form, an der Altarseite der Sagrestia vecchia angebracht hatte, so muß auch hier nicht nur das durchlaufende Sims ergänzt werden, sondern mit ihm Tabernakel analog denen der Grabmale mit dem Rundgiebel und den rahmenden Seitenfeldern (Tafel 5) — die Türformen freilich bleiben fraglich — d. h. aber, daß der gesamten Wand eine Vierteilung zugrunde lag, bei der jeder Teil von einem Rundtabernakel als Hauptform beherrscht wurde. Und wenn nun auch die beiden mittleren durch das reiche Ausstatten mit Statuen, die in den Seitenfeldern gefehlt haben werden, vor den seitlichen ausgezeichnet waren und durch die sie von den Seitenfeldern trennenden Pietra Serenapfeiler, die Statue vor dem Marmorpfeiler der Mitte zu einer engeren Einheit zusammengebunden waren, die Koordination gleicher Formen als Grundlage der Wandgestaltung wird dadurch nicht aufgehoben, umso weniger nicht als zwischen Statuen und Architektur völlige Konsonanz herrscht. Jede Statue entspricht einem bestimmten von der Architektur abgegrenzten Feld (die Verstorbenen dem Rechteck über dem Sarkophag, die Stehenden den Nischen und den Pfeilern), oder ist ihr Begleitmotiv, wie die an das für ein Relief bestimmte Quadrat (XI, 18) über den Verstorbenen Gelehnten. Es ist im Prinzip dasselbe wie bei der Sixtinischen Decke: Glied um Glied nebeneinander und, wie bei ihr das umlaufende Sims die Gesamtgliederung als eine Flächenteilung empfinden ließ, so vielleicht hier noch mehr die Horizontale des unter den Pietra Serenapfeilern durchlaufenden Simses der Rundgiebel der Tabernakel, das selbst schon eine Parallele der Horizontale des oben abschließenden Pietra Serena-Simses war und wieder noch eine Parallele in der Horizontale des unter den hängenden Bogen angebrachten Simses fand: Horizontalen über Horizontalen, die die Wand wie einen Fries empfinden lassen. Ja, die Kolossalstatuen bei den seitlichen Pfeilern waren so sehr

dem Gedanken eines fortlaufenden Frieses ohne Ende entsprungen, daß sie mit der Abgrenzung des Feldes nicht zu vereinen sind. Alles geht in die Breite, nichts aber bahnt einen Weg empor zur Kuppel, nichts läßt ahnen, wie der Raum sich über dem Sims gestaltet, daß es ein Raum und nicht nur ein Wandstreifen ist: es ist eine füllende Flächendekoration! An diesem Charakter hätte auch nichts geändert, daß Michelangelo die gesamten vier Wände einem einheitlichen Gedanken mit festem Zentralmotiv unterordnen wollte, daß er der Vierteilung an den Seitenwänden an der dritten Wand mit der S. Conversazione eine Dreiteilung entgegensetzt (Tafel 4), indem er das Mittelfeld zu einer Einheit zusammenfaßt, daß sich ihm die Seitenfelder weit mehr untergeordnet hätten als den Doppelfeldern der Doppelgräber und es deren Wirkung übertönt hätte. Kolossalsäulen, d. h. stärkst zusammenfassende Formen, gliedern den Aufbau der S. Conversazione-Darstellung in drei Teile; den Rundtabernakel mit der Madonna in der Mitte, die den die Seitenfelder und die Doppelgrabmale beherrschenden Tabernakeln analoge Form, die wie dort auch hier den Zentralpunkt bildet, gestaltet er mächtiger, indem er auch den Raum des quadratischen Feldes, das sich unter den Tabernakeln der Grabmale befindet, mit in sein Bereich einbezieht, so daß er sich nicht nur als die praeponderante Form des Grabmals, sondern des gesamten Raumes heraushebt, was das Flankiertsein durch die Seitenfelder mit Cosmas und Damian und das leise Überschneiden der Kolossalsäulen durch den Rundgiebel noch verstärkt, die selbst schon dadurch mächtig heraussprangen, daß sie über das sonst nur von den Pietra Serenapfeilern des Raumes überschrittene, unter den Tabernakelgiebeln durchlaufende Sims hinweggehen, nun aber selbst wieder vom Giebel überschritten, dessen Wirkung mächtig her austreiben mußten. Es hätte sich der Raum nach diesem Denkmal hin zentralisiert, daß es zum Prunkstück des Raumes geworden wäre, aber auch da wäre es wieder bei der Grundform, die auch den Kern der Komposition all der übrigen Felder bildete, geblieben: dem Rundtabernakel als Zentralmotiv, so daß auch durch den Aufbau dieser Wand das System der Aneinanderfädelung gleicher Grundformen nicht durchbrochen gewesen wäre (XI, 9).

Michelangelo konnte dabei nicht stehen bleiben. Gerade an dem Großzügigeren, Zusammenfassenderen der Madonnenwand mußte das Kleinformatige des vielgeteilten Aufbaues der Doppelgrabmale sich als kleinlich und unhaltbar erweisen: die Teilung in zwei Grabmale, dann bei jedem einzelnen Sarkophag, quadratisches Relief, Tabernakel, ein liegendes Feld usw. — die relative Kleinheit der Statuen: die Stehenden vor den Pfeilern, (von

denen allerdings die der Außenseiten undurchführbar gewesen wären) wären zwar immerhin über 2 m hoch geworden, aber die an den quadratischen Feldern Lehnenden nur 1,60 m und die in den Tabernakeln noch weniger. Das waren wunde Punkte. Schon an dem obengenannten Entwurf, von dem nur die rechte Seite nach dem ersten Einfall durchgeführt wurde, versucht er an der linken Seite Modifikationen (Tafel 24). Er verstopft das letzte Loch, das noch von Statuarischem gefüllt werden konnte: schiebt einen Flußgott unter den Sarkophag. Das füllt zwar mehr, aber es faßt nicht zusammen, macht den Aufbau nicht großzügiger, nicht einheitlicher. Dafür gab es nur einen Weg: das durch das Zwischenschieben des quadratischen Reliefs Losgelöste von Tabernakel und Sarkophag mit Liegenden aufzuheben, die Nische unmittelbar über diesen zu legen. Das hat Michelangelo auch getan. Er probiert die Nische kleiner und höher, mit und ohne Giebel, bis ihm auch das nicht mehr genügt: die markante Horizontale der Sarkophage, verstärkt durch den Abstand, den die Liegenden von der Nische bedingten, läßt es zu keinem harmonischen Zusammenfließen von Nische und Sarkophag kommen. Die Horizontale muß also fallen. Er wendet das Blatt (Tafel 25), skizziert, oben für unten nehmend da, wo über der Freigrabmalskizze noch Platz war, einen neuen Zusammenhang von Sarkophag und Nische: es bleibt bei den beiden Sarkophagen nebeneinander, aber die Statuen der Verstorbenen werden weggelassen und die Sarkophage von flachen Dreiecksgiebeln abgeschlossen, so daß sie mit ihrer Schräge unmittelbar zu den Nischen überleiten, die auch nicht mehr in den kleinen Formen des früheren Entwurfes skizziert sind, sondern breit das gesamte Feld über den Sarkophagen bis zur Mittelteilung zusammenfassen, oben wohl ebenso wie bei den letzten Varianten auf der linken Seite des Doppelgrabmalsentwurfes mit rechteckigem Abschluß, ohne Giebel. Auch der Mittelteilung wird das betont Trennende genommen, keine Statue soll mehr vor ihr stehen, sie verwandelt sich in Doppelpilaster, die mit ihrer leicht emporsteigenden Zierlichkeit weit weniger als die menschliche Gestalt die beiden Hälften auseinander reißen. Auch damit nicht genug. Die Schrägen der Sarkophagdeckel rennen zu hart gegen den horizontalen Abschluß der Nische darüber auf. Sie müssen sich biegen, zu schmiegsamen Kurven werden; es kommt zu der Form, die er ebenfalls auf diesem Blatt seitlich skizziert: auf schwerem, breitem, hohem Sockel, den die Sarkophage in dem ersten Doppelgrabmalsprojekt nicht hatten, jetzt aber, da die Liegenden ihnen genommen waren, erhalten mußten, um ihn zur Nische empor zu rücken, der bei der Skizze vorher, wo Michelangelo nur von dem Interesse für den Zusammenhang von

Sarkophag und Nische geleitet war, kaum angedeutet wurde, auf diesem hohen Sockel, der ebenso breit ausladet wie der Sarkophag, erhält dieser einen flachen, in der Mitte durch einen breiten Einschnitt gesprengten Rundgiebel als Deckel: die Grundform, die dem endgültigen Projekt der einscharkophagigen Herzoggräber zugrunde liegt.

Denn war Michelangelo in dem Streben nach Synthese, nach großzügigem Zusammenfassen der vielgeteilten Formen des Doppelgrabmalsprojektes in der ersten Form erst einmal so weit gekommen, daß er dessen Grundgliederung mit Sarkophag, Liegendem, Quadrat, Rundtabernakel aufhob und daraus Sarkophag — Nische mit zwingendster Überleitung der Form des Sarkophages zur Nische machte, mußte er dazu kommen, auch das Letzte, das die Vielteilung verursacht hatte, aufzuheben: die Zweiteilung des Grabmals durch die zwei Sarkophage neben einander. Er hat sie aufgehoben. Als Plan zuckt ihm durch den Kopf: an jeder der Seitenwände nur ein Grabmal anzubringen mit einem Sarkophag für je einen der Herzöge, die Madonnenwand zu lassen, wie sie war, sie war synthetisch zusammengefaßt, und ihr nur die zwei Sarkophage der Magnifici als Sockel unterzuschieben (XI, 10). Dann wäre ein doppelter Vorteil erreicht, künstlerisch der hohe Gewinn der Synthetisierung der Seitenwände und dem Wunsch des Auftraggebers gemäß eine höhere Ehrung der beiden Herzöge (XXV, 1), die als Fürsten jeder eine Wand für sich haben sollten, während die Magnifici als gewöhnliche Privatleute, die sie wenigstens offiziell gewesen waren, zwar an die Wand kommen sollten, die die Hauptwand, das Zentrum des Raumes war, aber so, daß im Aufbau der Wand mit dem rein religiösen Programm keine Statue darauf hingewiesen hätte, wer da begraben ist.

Die Seitenwände, die der Ausgangspunkt der neuen Idee waren, mußten also völlig neu gemacht werden. Darauf wirft sich seine Phantasie zunächst, die letzten Hauptformen des Doppelgrabmalsprojektes weiterspinnend. Da genügt aber nicht mehr eine Detailskizze, um sich über den Zusammenhang der Hauptglieder Sarkophag und Nische klar zu werden; er muß wieder über die Gesamtdisposition ins Reine kommen, skizziert das ganze Grabmal, bringt die zuletzt geschilderte Form des Sarkophags mit dem gesprengten Rundgiebel, dessen Enden sich zu Voluten ringeln, die breite, nun auf beiden Seiten von Doppelpilastern flankierte Rechtecksnische als Hauptmotiv. Die Rechtecksnische läßt er aber nicht mehr ganz so unmittelbar über dem Sarkophag, da das Sims unter der Nische in gleicher Höhe bleiben sollte wie die Teilung zwischen quadratischem Feld und Tabernakel bei der ersten Phase des Doppelgrabmalsentwurfes, nämlich in der Höhe des Wechsels der Kannelierung der Pietra Serenapilaster, damit

die Grabmalsgliederung mit der Raumarchitektur in organischem Zusammenhang stehe (Tafel 5, 6, 25). Denn trotzdem er die Beine des Sarkophags und auch seinen Sockel höher genommen hatte als in der letzten Detailskizze, so hoch, daß er bis zum Sims reichte, konnte er sie doch nicht nehmen. Das hätte zu einem Widerspruch mit den breiten Proportionen des Grabmals geführt. Es bleibt da also ein schmaler Zwischenraum.

Doch das sind nur die alten Elemente, die aus dem früheren herausgewachsen sind; das Wesentlichere, das Neue des Planes ist aber, daß nicht nur durch das Zusammenfassen des Mittelfeldes zu einem, die Seitenfelder mit Türen und Tabernakeln sich jetzt allein schon durch ihre Größe ihm subordinieren wie bei der Madonnenwand, sondern daß Michelangelo der breiten, rechteckigen Hauptnische, die jetzt ebensowenig wie der Rundtabernakel der Madonna das Feld völlig füllen konnte, flankierende Nischen beigibt, die nicht nur kleiner sind und sich ihr dadurch völlig unterordnen, sondern auch andere Formen hatten und so die monotone Wiederholung lauter gleich großer und gleichgeformter Tabernakel als Grundformen der Architektur, wie es im ersten Doppelgrabmalsprojekt der Fall war, durchbrechen. An Stelle eines Subordinierens auf quantitativem Wege in diesem, bei dem die beiden Mittelfelder ja hauptsächlich nur durch das Plus des Statuenschmucks über die Seitenfelder herausgehoben waren, tritt ein Subordinieren durch Qualitätsunterschiede in den zugrundeliegenden Formen der Architektur selbst. Da subordinieren sich nun aber auch die Seitenwände mit den Herzoggräbern durch einen Wechsel der Formqualität unter die Madonnenwand: Die Hauptnische der Herzoggräber ist ohne Giebel; die der Madonna trägt den stärkst wirksamen im ganzen Raum. Wie sie von rechteckig schließenden Feldern flankiert war, die die Potenz ihres Giebels noch mehr heraustreiben mußten, die der Herzoggräber umgekehrt durch mit Rundgiebel bekrönte, die sie im Vergleich zu dem der Madonna noch mehr herabmindern. Ein sehr genau abgewogenes System von Steigerungen, Konzentrieren, Anschwellen zu Höhepunkten, wie es all das Nivellierende gleichgroßer, gleichgestalteter architektonischer Grundformen des erst eingeschlagenen Weges in dieser Intensität nie ermöglicht hätte: Das differenziert Verschiedenartige der Nischen wäre aber nicht von der Wirkung gewesen, die es tatsächlich erzielt, wäre nicht noch ein anderes Element hinzugekommen: daß die Nischen nicht mehr an ein unter ihrem Giebel durchlaufendes Sims aufgefädelt waren, das über der Gleichheit der Nischenhöhe die Ungleichheit des oberen Abschlusses (mit oder ohne Giebel) nicht hätte empfinden lassen, sondern daß die durch das Kassieren der quadratischen Felder über den Sarkophagen

herabgerutschten Nischen von Doppelpilastern begleitet werden, die über die Höhe der Giebel hinausgehend die Formen nach aufwärts, also gerade in der Richtung verbinden, in der die Nischen verschieden sind: Erst über den Doppelpilastern gibt es jetzt ein durchlaufendes Sims und nur dieses eine, das dem unter den hängenden Bogen beim ersten Doppelgrabmalprojekt entspricht und dort nur die verstärkende Wiederholung der stärker betonten Horizontale des die Tabernakel zusammenhaltenden, jetzt der Vertikalzusammenfassung durch die Pilaster völlig gewichenen Simses gewesen war. Daß aber Michelangelo die Akzente von Horizontal- und Vertikaltendenz so gründlich verschoben hat, das bedeutet nicht nur irgend ein Anderswerden, das bedeutet einen prinzipiellen Stilunterschied: die Vertikalkräfte sind über die Horizontalkräfte hinausgewachsen. Das hat vor allem auch dadurch, daß jetzt durch das Aufheben des die Tabernakel zusammenfassenden Simses der Weg von den Nischen der Grabmale zu den Seitenfeldern der Wand abgebrochen ist, der Wand den leidigen Wandfriescharakter genommen und etwas wie einen — noch latenten — Höhentrieb in sie gebracht.

Da mußte aber auch der obere Abschluß anders werden! Michelangelo rückte das obere Sims tiefer, so daß das Intervall zum Raumsims größer wird, um auch hier Vertikalkräfte zu entwickeln, die früher nicht da waren: Throne als Fortsetzung über den Doppelpilastern, von Hermen flankiert, noch von einem Rund überrührt, bilden die schlank etwas über das Raumsims emporschießende Grundgliederung. Was war dagegen die massig-niedrige Breite der dreigliederten Mittelform am ersten Doppelgrabmal, ihr Vorläufer? Dazwischen als Füllsel in den Seitenfeldern tief herabhängenden Girlanden, wieder schlanker hochgehend als die hängenden Bogen des Doppelgrabmalprojektes, unter ihnen trotzdem noch Platz für einander zugewendet hockende, trauernde Knaben, in der Mitte hochgetürmte, noch höher als die Throne emporsteigende Trophäen: Vertikalzusammenfassung, wo immer es nur möglich war, daß er den Schaden gering achtete, daß durch das Tieferrücken des oberen Simses dieses nicht mehr wie beim ersten Doppelgrabmalsentwurf in der Höhe des Kapitellansatzes der Pietra Serenaordnung verlief. Eher gab er den gesetzmäßigen Zusammenhang mit der alten Brunellesco'schen Raumarchitektur auf, als daß er auf die beabsichtigte neue Wirkung verzichtet hätte.

Bei all diesen prinzipiellen Änderungen im Formenaufbau: Wechsel von größeren und kleineren Nischen, Wechsel in ihrer Form, Akzentverschiebung von der Horizontalgliederung zur Vertikalzusammenfassung — immer noch Grundlage des Formenaufbaues das Konsonanzprinzip! Trotzdem

der Entwurf schon ein Element enthielt, das sich nicht mehr so klar und glatt dem Konsonanzprinzip fügte, den Sarkophag, der weder über die ganze Breite des Denkmals gehen konnte, wie bei dem Doppelgrabmalprojekt die zwei — da wäre er zu groß geworden — noch sich innerhalb der Grenzen des Mittelfeldes einfügen ließ, da wäre er zu schmal geworden, er überdeckt also schon den Rahmen des Mittelfeldes, wenn er auch noch nicht über ihn hinausgeht, — in der Anordnung der Statuen bleibt es beim alten. Wie im Obergeschoß die Mittelnische von den zwei Nischen mit Statuen flankiert wurde (Michelangelo hat sie nicht eingezeichnet, sie waren zu selbstverständlich), so skizziert Michelangelo im Untergeschoß zu beiden Seiten des Sarkophags sich diesem Architekturfeld fügende, sitzende Statuen: Konsonanz oben und unten (Tafel 5).

Das kann aber nur ein Moment gewesen sein. Dann geschah, was alles Bisherige in neue Bahnen werfen sollte. — Das Intervall zwischen Sarkophag und Nische verlockte die Bindung zur Nische wieder noch intensiver zu machen: Michelangelo korrigiert auf demselben Blatt (Tafel 25), skizziert auf jeder der abschüssigen Deckelhälften eine liegende Gestalt, die eine in der Mitte herabhängende Girlande halten, deren Kurve, eine Gegenkurve der Krümmung des Deckels, unmittelbar zu den Ecken der Nische darüber leitet, welche Wirkung die Schräge der vorwärtsgebeugten Oberkörper der Liegenden, die sich mit Anstrengung auf der schrägen Unterlage zu erhalten suchen, noch verstärken. Da mußte aber auch die Basis des Sarkophags wuchtiger werden, daß er nicht aus dem Gleichgewicht gerate: Architektonisches kann Anthropomorphem nicht die Wage halten. Vergrößern, Verbreitern des Sockels hätte nicht geholfen, also anstatt dessen Versmälern des Sockels, der bisher von derselben Breite war wie der Sarkophagumpf (vgl. letzte Detailskizze Tafel 23), um Platz für am Boden neben ihm liegende Flußgötter zu schaffen, die außerdem der Richtung der am Sarkophag Liegenden entgegengesetzt, ihrem Abwärtsrutschen ein Gegengewicht hielten. Jetzt mußten selbstverständlich die in den seitlichen Feldern Sitzenden kasziert werden (Tafel 6), die ohnedies etwas Peinliches hatten: Sollten sie in vertieften Nischen sitzen? Das wäre eine Wiederholung und Abschwächung des in den oberen Nischen Gebotenen gewesen, hätte der Wand durch das Fehlen von vor und in ihr Postierten die Tiefe genommen. Sollten sie vor ihr auf einem durchlaufenden Sockel sitzen, wie das Ammannati in Anlehnung an diesen Entwurf Michelangelos im Grabmal des Marco Mantova Benavides in der Eremitanikirche in Padua 1546 getan hatte (Tafel 26), das hob durch den breiten Sockel alle Elastizität des Grabmals auf, bei dem Michelangelo aber gerade immer mehr und mehr die Vertikalkräfte zu

betonen suchte. Außerdem gibt die Zeichnung des British Museums, auf der dieser Plan erhalten ist (Tafel 25) einen, wenn auch verwischten, so doch auf der linken Seite noch deutlichen Vertikalstrich des Sockels da, wo der Sarkophag endet, wie die frühere Detailskizze. Sie wurden beseitigt. Anstatt ihrer die auf und neben dem Sarkophag Liegenden, die keinem besonderen Glied des Wandaufbaues entsprechen, dagegen aber die leise Überschneidungstendenz, die im Sarkophag lag, erhöhen: der Keim der eigengesetzlichen Pyramide vor der andersgesetzlichen Wand, das Fugenprinzip war gefunden. Es ist in Michelangelo etwas zum Durchbruch gekommen, das nicht nur das Aufgeben eines andern Planes, sondern das Aufgeben eines alten Stilprinzipes bedeutet und insofern, als es der Anfang eines neuen war, unaufhaltsam weiterdrängen mußte. Was da jetzt kam, waren nur die konsequenten Folgen des eben gefundenen Fadens, aber bis zu den letzten Konsequenzen war der Weg noch ein sehr weiter. —

Doch was war in diesem letzten Entwurf mit dem fatalen, breiten Rechteck der Hauptnische über dem Sarkophag anzufangen? Was sollte da hinein? Der Verstorbene. Aber wie? Liegend, wie es alte Tradition war, wie es Michelangelo am Doppelgrabmal geplant hatte? Aber dort lagen sie auf den Sarkophagen, in keiner Nische. Oder doch etwa so wie bei den Kardinalsgräbern Andrea Sansovinos in S. Maria del Popolo in Rom? Abgesehen von der formalen Unmöglichkeit über die Pyramide des Sarkophags mit den Girlanden haltenden dekorativen Figuren und Flußgöttern eine breite Horizontale hinzulegen, war es schon deshalb unmöglich, weil die Nische dafür wieder zu klein war: die Figuren wären ungefähr 1,20 m lang geworden. Eine stehende oder sitzende Gestalt war aber, so sehr auch die Pyramide unten sie als Abschluß verlangte, unmöglich, weil sie wieder die Breite der Nische nicht gefüllt hätte. Ein Relief? Etwas Flächenhaftes wie ehemals in den Quadraten über den Verstorbenen in dem Doppelgrabmalsprojekt (XI, 18)? Ausgeschlossen; das wäre weder mit dem vollplastisch vor die Architektur-treten der Pyramide unten, die auch wieder nur etwas vollplastisch in der Wand drinsteckendes als Abschluß vertrag, unvereinbar gewesen, ebenso wie mit Michelangelos Kunstempfinden, der einem Relief nie das Hauptgewicht eingeräumt hätte. Was also dann, wenn die Vertikale als Abschluß für die Pyramide notwendig war? Die Nische im Verhältnis zum Sarkophag schmaler machen, daß sie nur die seiner Pyramide notwendige Vertikale umfasse: die sitzende Gestalt des Verstorbenen. Wenn sie aber schmaler wurde, die Seitenfelder verbreitern? Unmöglich, dann hätte sie das zentralpraeponderante völlig eingebüßt: es bleibt also nichts anderes übrig als die gesamte Grabmalsarchitektur schmaler zu

machen, nicht durch Engerrücken der Pietra Serena-Pfeiler, denen Michelangelo das Intervall ließ, das er ihnen seit dem ersten Doppelgrabmalentwurf gegeben hatte, um auch nicht den Seitenfeldern der Wand mit den Türen einen allzu gewichtigen Akzent zu verleihen, sondern dadurch, daß Michelangelo im endgültigen Aufbau (Tafel 10) den Pietra Serena-Pfeilern einen glatten Pietra Serena-Streifen vorlegt, den die Architektur Brunellescos nicht kannte. Jetzt war der gleich breit gebliebene Sarkophag im Verhältnis zu der viel schmaler gewordenen Architektur so viel breiter und wuchtiger geworden, daß er die Hauptgliederung von Mittel- und Seitenfeldern überschneidend tief in diese hineinragt, von seinen Begleitfiguren aber die Flußgötter innerhalb des Intervalls zwischen den Pietra Serena-Streifen keinen Platz mehr haben: sie mußten diese überschneiden. Warum nicht, wenn der Sarkophag die architektonische Teilung innerhalb des engeren Grabmalaufbaues überschneidet — warum vor der des Raumes halt machen? Band er nicht die Grabmalsarchitektur zusammen durch seine Nichtachtung ihrer Grenzen? Warum nicht auch die weitere Raumarchitektur zusammenbinden? Warum nicht einen Weg nach den Seitenfeldern mit Türen und Tabernakeln bahnen? wenn auch freilich in ganz anderer Art als ehemals beim Doppelgrabmalprojekt durch das durchlaufende Sims, ohne die Horizontale über die Vertikale überwiegen zu lassen. Wenn aber da unten eine so starke Verbindung mit der angrenzenden Raumarchitektur hergestellt wurde, konnte es oben beim Gleichen bleiben? Mußte nicht auch da der Weg in die Höhe intensiver fühlbar gemacht werden? Michelangelo hob das obere Sims noch höher als beim Doppelgrabmalentwurf; um die Korrespondenz mit dem Pietra Serenakapitell kümmert er sich so wenig wie im letzten Entwurf, auch nicht, daß dadurch, daß das Sims zwischen Sockel- und Obergeschoß nachrücken mußte, nun auch dort die Höhenübereinstimmung mit dem Wechsel der Kannelierung der Pietra Serena-Pfeiler verloren ging. Für den Höhendrang der Architektur war durch diese Erhöhung, der notgedrungen auch der Sarkophag folgte — er wurde auf höhere Beine gesetzt — so viel gewonnen, daß jede andere Rücksicht zurücktrat, denn abgesehen von den schlanker und höher gewordenen Proportionen behält er den hohen Abschluß des letzten Projektes mit Thronen, Trophäen, hängenden Girlanden und Hockenden bei. Bis zum Raum Sims, es nur durch die Rundmedaillons über den Thronen und die Trophäen der Mitte leise überschneidend, war das nun allerdings nicht möglich: Er zerreißt das Pietra Serena-Sims, dessen unteren Rand er nicht höher legt, in zwei Teile mit einer hellen Kluft zwischen beiden, die der obere Abschluß überbrückt, so daß er jetzt so hoch über den oberen Rand des Simses

hinaussteigt wie früher über den unteren. Michelangelo teilt, zerreißt, gliedert das Sims, um es durch andere darüber hinweggefhrte Formen wieder zu verbinden, genau so wie er es mit der Architektur unten durch den Sarkophag mit seinen Figuren tat.

Es ist bezeichnend: auch das Quattrocento hatte derartige auseinandergerissene Simse, z. B. gleich das Innere der Kirche von S. Lorenzo, noch deutlicher die Sakristei von S. Spirito; dort aber um die Geschoße von einander zu isolieren, jedes als ein für sich begrenztes Flächenstück hinzustellen — während sich Michelangelo nur diese Kluft schafft, um die Bindung von Geschoß zu Geschoß, den Weg von unten nach oben durch die darüber hinwegsetzenden Brücken zur Empfindung zu bringen.

Wenn also das Sims so vollkommen neu dem Brunellescos gegenüber gestaltet wurde, wenn der Pietra Serena-Streifen den Pilastern vorgelegt wurde, wenn die Proportionen beim Grabmal so viel schlanker und schmäler genommen wurden, war es dann noch möglich, es bei den alten Raumverhältnissen zu lassen, oben einfach so wie Brunellesco die Lunette über den Pfeilern aufsitzen zu lassen, sie als größeren Bogen nochmals über den Auenpilastern zu wiederholen und darauf unmittelbar Pendentifs und Kuppel folgen zu lassen, d. h. bei den alten, breiten, lastenden Proportionen zu beharren? Eines mußte das andre mit fortreißen. Die Lunette konnte jetzt nur in Fortsetzung der den Pilastern vorgelegten Streifen verlaufen. Dann mußte aber über diesen eine andere Form einsetzen: Wieder Pilaster, als Gliederung eines Zwischengeschosses, über dem sich erst die große von den Eckpilastern hochgehende Lunette erhebt, die Pendentifs und Kuppel trägt. Wie den Pietra Serenapfeilern unten durch die Pietra Serena-Streifen ein Glied vorgelegt worden war, wie das Sims in zwei Teile gespalten und ein Glied dazwischen geschoben worden war, so schiebt sich jetzt auch da oben zwischen Kuppel und Hauptgeschoß ein Gelenk. Der Raum hat betonte Gelenke bekommen, ist aus einem Quattrocento- zu einem Raum mit Cinquecento-Charakter umgearbeitet und ist der unendlich hochstrebende, schlank proportionierte von heute geworden, der er ursprünglich nicht war. Was Michelangelo früher an Abänderungen vorgenommen hatte, war stilistisch von keiner einschneidenden Bedeutung gewesen, denn es hatte nicht die Raumproportionen und die Art des Raumaufbaues betroffen, sondern nur die Wandgliederung, die in unmittelbarem Kontakt mit seinen Grabmalen stand!

Erst durch die Pyramide des Sarkophags mit darauf und seitlich darunter Liegenden des Herzoggrabmalprojektes weicht von ihm der Bann, der ihn an den fremden, stilistisch andersartigen, hundert Jahre älteren Raum

Brunellescos band. Mit einem Ruck reißt er sich jetzt davon los, für ihn Grabmale als Wanddekoration zu schaffen. Er schafft jetzt Denkmale, die ein integrierendes Element des Raumaufbaues sind, ein zwingender Wegweiser empor zur Kuppel des ragenden Zentralbaues, den er nach seinem Empfinden umgestaltet hatte. (X, 2.)

Auch bei den Türfeldern kann es da nicht bei der alten Dekorationsweise aus der Zeit des ersten Doppelgrabmalsprojektes mit der Horizontalverbindung zum Grabmal durch das durchlaufende breite Sims als wesentlichem Grundzuge bleiben (Tafel 3). Es muß auch da zu einem Zusammenfassen kommen, um aus Tabernakel und Tür ein ebenso einheitliches, geschlossenes Glied wie das Grabmal und mit ebensolchem Hauptzug nach aufwärts zu machen. Michelangelo beläßt das Sims über der Tür in gleicher Höhe wie das unter den Nischen der Herzoggräber, das obere aber läßt er nicht mehr über dem Rundgiebel des Tabernakels verlaufen, sondern als dessen Basis, der bis an das Pietra Serena-Sims emporrückte, d. h. er setzt zwar die Horizontale des Simses auch in dem Tabernakelfeld fort, um Grabmal und Tabernakel gesetzmäßigen Zusammenhalt zu lassen, ihre Bedeutung als Sims hebt er aber auf, um stärker als alle Horizontalbindung das Zusammengefaßtsein der vom Boden bis zum Sims in einem Linienzug emporsteigenden Formen von Tür und Tabernakel unter dem mächtigen Rundgiebel empfinden zu lassen, der sich sprengend zwischen die Kapitelle der Pietra Serenapfeiler eindringt (Tafel 7, 21 a; X, 3).

Jetzt konnte Michelangelo wieder aufatmen, nachdem ihn die Entwürfe vom ersten Doppelgrabmalsprojekt zum einsarkophagigen Herzogsgrabmal unaufhaltsam weitergetrieben hatten, von denen jeder schon die Notwendigkeit des Kommens des Späteren in sich enthielt, daß er in einem Zug bis zu den letzten Konsequenzen der völligen Umproportionierung des Raumes kam — bezeichnenderweise befinden sich alle Entwürfe dafür auf im ganzen zwei Blättern, wovon bei dem einen Vorder- und Rückseite in Betracht kommen — jetzt konnte er wieder aufatmen und daran denken, auch die notwendigen Veränderungen an der Madonnenwand vorzunehmen, die ja durch Verschieben der Sarkophage in das Magnificigrabmal umgewandelt werden sollte. Die waren nun allerdings anders notwendig, als es ihm ursprünglich vorgeschwebt haben mag, als er nur daran dachte, einsarkophagige Grabmale der Herzoge an die Seitenwände zu stellen, ohne zu wissen, zu welchen Konsequenzen in der Raumproportionierung ihn das führen würde. Jetzt mußten die Proportionen durch das Verschmälern des Wandfeldes durch die Pietra Serena-Streifen, das Erhöhen des oberen abschließenden Simses höher werden. Das vereinfacht scheinbar die Mühe: durch das

Zwischenschieben der Sarkophage zwischen Sockel und quadratischen Felderstreifen der Madonnenwand werden die Proportionen die gewünscht höheren (Tafel 7, 27a), wobei er die Sarkophage dadurch in einen gesetzmäßigen Konnex mit dem ursprünglichen Aufbau und der Komposition der Herzoggräber zu bringen sucht, daß er ihre Mittelachse mit der der Seitenfelder des S. Conversazioneaufbaues zusammenfallen läßt und ihre Enden, die in der Mitte zusammenstoßen, an den Seiten die Pietra Serena-Ordnung überschneiden läßt, wie es die Flußgötter an den Herzoggrabmalen taten. Im übrigen mußte er nur das unter den Tondi und dem Rundgiebel des früheren Projektes durchlaufende Sims, abgesehen davon, daß es absolut höher kam, auch relativ (im Verhältnis zu den Säulen) höher schieben, damit es in derselben Höhe liege wie das der Herzoggrabmale, auf dem die Throne stehen. Die Tondi wurden dadurch kleiner und vor allem fiel das Rechtecksfeld über dem Rundgiebel weg, so daß dieser bis zum Sims reichte und der Tabernakel sehr hoch wurde. Da ihn die Statue der sitzenden Madonna unmöglich hätte füllen können, schiebt er ihm das Rechtecksfeld über dem Kopf der Madonna ein. Das Grabmal stand jetzt durch die gleiche Höhe des oberen und des unteren Simses, das in derselben Höhe lag wie das unter den Nischen der Herzoggräber zwar, was die Grundeinteilung anbetraf, in klarster Relation zu diesem (Tafel 7, 1), aber die breitgebauchte Form der tiefangebrachten Sarkophage gaben dem Grabmal etwas Schweres, Lastendes, abgesehen davon, daß der Dreifelderstreifen darüber, in dem Michelangelo in der Mitte eine Fama plante, die die Epitaphe der Magnifici in den Seitenfeldern halten sollte (ein Verlegenheitsmotiv, das Michelangelo bald peinlich werden mußte), den oberen Teil des Grabmals von den Sarkophagen in einer Art und Weise losreißt und den unteren Teil leer und verzettelt erscheinen läßt, daß Michelangelo, kaum daß er den Entwurf gemacht haben konnte, ihn auch schon verwerfen mußte. Er skizziert auf der Rückseite eine Variation, die sich in erster Linie auf das Zusammenschweißen von Sarkophagen und Oberbau und Abänderung der Sarkophagenform wirft (Tafel 8, 27b). Handgreiflich macht sich das Streben geltend, das Obere herunter, den Sarkophagen entgegenzuziehen, diese aber zum Oberen hinauf, indem er sie höher bildet und das Sims über den Nischen herabdrückt, außerdem die Statuen der Heiligen der Seitennischen, die bisher stehend geplant waren, als Sitzende in die Seitenfelder des Zwischenstreifens, den er darum erhöhen mußte, hinunterdrückt: sie sollen unmittelbar über den Sarkophagen sitzen und diese mit dem Oberbau verbinden. Ihre Form aber ändert er dahin ab, daß er anstatt der runddeckelig gebauchten Form und der schrägen Beine eine der Grundform der Sarkophage der Herzoge

verwandte Form wählt, die sie elastischer aufwärts steigen läßt und eine strengere Verbindung mit der Architektur hervorruft, indem der gerade Teil der Mitte mit der Breite des Seitenintervalles zusammenfällt und die geraden Beine in der Fortsetzung der Säulen liegen. Die Madonna aber, die er in der mittleren Nische beließ, zeichnete er jetzt als Stehende. Die Statue einer Sitzenden hätte als zu verwandt mit den unteren nur wie von der mit ihnen gemeinsamen Basis weggeschoben und in die Höhe gehoben gewirkt. Aber auch so fehlt zwischen den drei Statuen ein fester Zusammenhang; und was sollte aus den Seitennischen oben, dem Mittelfeld unten werden? Außerdem harmonierte dieser Aufbau in Maßen und Verhältnissen nicht mit dem der Herzoggräber, denn dort waren die Sitzstatuen der Herzöge 1,80 m hoch, hier wären die Sitzstatuen der Heiligen nur ungefähr 1,50 m hoch geworden. Das obere Sims, durch das Verkleinern der oberen Nischen heruntergerückt, fiel nicht mehr in gleiche Höhe mit dem der Herzoggräber, ebenso nicht das unter den Nischen, das durch das Erhöhen des Zwischenstreifens und der Sarkophage höher gerückt war. Michelangelo hat noch nicht zu Ende skizziert, als ihm dieser ganze Einfall schon unmöglich erscheint, er korrigiert sofort hinein und zeichnet links beim Mitteltabernakel eine über Zwischenstreifen und Obergeschoß hinweggehende Säule ein: die beiden Teile sollen zu einem von Kolossalsäulen zusammengehaltenen werden, der unmittelbar über den Sarkophagen einsetzt, zur Sarkophaghöhe aber wieder noch in einem anderen Verhältnis steht, als in diesem letzten Entwurf Sarkophag und Oberbau, weshalb Michelangelo die Säule nicht ganz bis zum Sims durchzeichnet, d. h. Sarkophag und Sockel sollen in der endgültigen Fassung relativ höher werden als in dieser Skizze. Das hier angegebene Höhenverhältnis blieb für die Endredaktion des Magnificigrabmals das maßgebende (Tafel 9), in der als Überrest der ehemaligen Teilung in Zwischenstreifen und Hauptgeschoß mit Nischen nur die Teilung der durchgehenden Stützen in Postament und Säule betrachtet werden könnte, wenn diese nicht schon im allerersten Plan aus der Zeit des Doppelgrabmalsentwurfes vorhanden gewesen wäre (Tafel 4), dort als Äquivalent der Teilung von Tabernakel und quadratischem Feld darunter bei den Doppelgrabmalen, hier jetzt als Äquivalent des unter den Nischen durchlaufenden Simses bei den Herzoggrabmalen und der Teilung zwischen Tür und Tabernakel in den Seitenfeldern. Denn jetzt hat Michelangelo wieder die in der Zwischenskizze verlorene Höhenübereinstimmung der Einteilungen mit der übrigen Architektur hergestellt; auch das obere Sims mußte wieder in gleicher Höhe wie beim Herzoggrabmal verlaufen. Die Heiligen blieben Sitzstatuen wie in der Zwischenskizze, blieben unmittelbar über

den Sarkophagen, die Madonna aber wieder als Sitzende wurde, mit den Stufen, auf denen sie sitzt, auf dieselbe Basislinie mit ihnen herabgerückt und mit ihr ihr Tabernakel, so daß abgesehen von den Proportionen und den Sarkophagen als Sockel anstatt der drei Felder scheinbar wieder der allererste Aufbau aus der Zeit der Doppelgrabmale erreicht war, wenn nicht der leise Unterschied der jetzt sitzenden Heiligen in den Seitennischen doch eine sehr wesentliche Differenz ausmachen würde. Sie lassen Platz für eine zweite Nische mit Statuen über ihnen, so daß das durch die Erhöhung und Verschmälerung der Proportionen sehr schmal gewordene Säulenintervall, von oben bis unten mit Anthropomorphem erfüllt ist und dafür fast zu klein erscheint, während die Statuen, die früher über dem Kopfe und zu beiden Seiten Luft hatten und sich in ihrer Nische verloren, jetzt übermächtig das Säulenintervall zu sprengen drohen. Gleiches gilt für die Madonnenstatue. Durch die Verengung des Tabernakels und Herabziehen der oberen Grenze seines Hohlraumes durch ein Zwischengebälk zwischen Giebel und Architrav wurde dieser so klein, die Madonna von ihm so eingeeengt, daß sie ebenso hoch wie er mit dem vorgeneigten Kopf in der perspektivischen Ansicht scheinbar sogar höher hinaufragt als seine obere Grenze. Sie sperrt sich gegen seine Grenzen. Also ein Kampf des Statuarischen gegen die machtvolle Architektur — aber nicht in dem Sinne wie an den Herzogsgrabmalen, daß das Anthropomorphe seinen eigenen Gesetzen gehorchend für sich allein zu einem gesetzmäßigen Zusammenhang aufgebaut wird, der von dem Aufbau der Architektur völlig verschieden ist. Hier bleiben die Statuen in ihrer Anordnung von Teilung und Gliederung der Architektur abhängig, schneiden und sprengen sie nur im einzelnen, wie es die Propheten und Sibyllen an der Sixtinischen Decke getan hatten, und bleiben dadurch trotz aller Übergriffe an gewisse von der Architektur diktierte Grenzen gebunden. Das alte Konsonanzprinzip, von dem Michelangelo bei den Entwürfen für die Medici-Kapelle ausgegangen war, hat er hier nicht mehr über den Haufen werfen können. Denn mit ihm hatte er schon von vornherein für die Madonnenwand eine so großzügige Lösung gefunden, daß hier der innere Drang zu einer fundamental neuen Umarbeitung fehlte wie bei den Herzoggräbern, bei denen das die Ursache war, daß unerwartet das neue Kompositionsprinzip durchgebrochen war und sie stilistisch zu etwas fundamental Neuem und Verschiedenartigem geworden waren (XI, 11—25). Das ist aber von größter Bedeutung und einschneidendsten Konsequenzen:

Dem Prinzip des Magnificigrabmals nach gab die Potenz der Architektur dem Aufbau den Nachdruck, dem der Herzogsgrabmale nach die Eigengesetzlichkeit der Figuren, die Konsequenz mit der sie sich der

Architektur gegenüber als etwas selbständiges behaupten. Dem Konsonanz-Prinzip des Magnificigrabmals nach war die Rechtecksnische der Herzoge der Herzogsgrabmale eine Abschwächung, ordnet sie sich der mächtigeren Architektur des Magnificigrabmals unter. Dem Fugenprinzip nach aber bedeutete sie ein Heraustreiben der Bedeutung der Statuen (weshalb ihre Verschmälerung durchaus nicht ein Herabmindern ihrer Wirkung als Dominante nach sich zog), also eine Steigerung der Potenz des Grabmals überhaupt, das gerade Gegenteil dessen, weshalb sie Michelangelo ursprünglich, solange er noch nicht zum Fugenprinzip durchgebrochen war, vorgesehen hatte. Dabei steckte in den Statuen der Figuren-Pyramide die Möglichkeit weiter zu wachsen, größer zu werden und die Architektur noch mehr zu schneiden, weil sie von deren Grenzen unabhängig waren, während die des Magnificigrabmals an die von der Architektur diktierten Grenzen gefesselt waren und von ihr innerhalb einer Flächenschicht festgehalten wurden: die Tiefenschiebung innerhalb der Figuren, wie sie die Herzoggräber durch die Anordnung der Statuen teils in, teils vor der Architektur brachten, fehlt bei ihm. Welcher Wandaufbau war da der mächtigere? Eigentlich sind sie inkommensurabel geworden, da doch nur Dinge gleicher Stilprinzipien restlos gegeneinander abgewogen werden können. Doch eines ist sicher: Trotz der Kolossalordnung der Säulen, dem mächtigen Zusammenfassen zu schlank emporgehender Einheit, hat das Magnificigrabmal nicht den fortreibenden Aufwärtsschwung der Herzoggräber, denn bei ihm war das nur ein Schlank- und Hochsein, nicht aber wie in den Herzoggräbern durch die zur Lösung drängenden Dissonanzen ein Hochgeführtwerden, ein Hochwachsen, ein Aufwärtsspriessen und Empordrängen. Das lebendig Fluktuierende, das Weiterdrängende und Ineinandergreifende fehlte ihm: das Um und Auf der neuen Lebensauffassung Michelangelos.

Das zuerst weniger Geglückte, bei dem sich Michelangelo ursprünglich in gewissem Sinn verrannt hatte, das er darum von Grund auf neu umarbeitete und tiefer durchdachte, hat da einen Vorsprung vor dem ursprünglich geglückteren gewonnen, der nicht vorausgeahnt werden konnte und die beherrschende Wirkung des Magnificigrabmals in Frage stellen mußte. Daß sich da Michelangelo nicht entschlossen hat, die Statuen in den Seitennischen der Herzogsgrabmale aufzugeben, obwohl sie aus der Zeit des Konsonanz-Prinzips stammten und nicht in die Figuren-Pyramide mit einbezogen waren wie die Mittelnische, deren klare Wirkung sie unzweifelhaft gehemmt hätten, wird da nicht so sehr an ihrer inhaltlichen Bedeutung gelegen haben, daß er sein Programm, im Gegensatz zur Charakteristik des Himmlisch-Ewigen in der S. Conversationendarstellung der Eingangswand,

in den Herzogsgrabmalen die irdische Welt zu charakterisieren u. zw. durch die vier Weltströme am Boden den Erdenraum, durch die Tageszeiten auf den Sarkophagen die Zeit, die über die Erde hingeht, durch die vier Statuen in den Seitennischen die vier Elemente, aus denen sich die Erde aufbaut (XXIV), nicht verstümmelt haben wollte, als darin, daß sie als Hemmschuh der spezifischen Wirkung der Herzoggräber, ein Bindeglied zu dem stilistisch fundamental anders komponierten Magnificigrabmal bilden und das Auffällige der stilistischen Kluft, die zwischen beiden klafft, verwischen sollten.

Doch was half das? Es lag von vornherein in dem zur Ausführung bestimmten Projekt die Vermischung zweier Stilprinzipien, daß es nicht so aus einem Guß sein konnte, wie z. B. das der Laurenziana-Vorhalle, das das neue Prinzip mit klarster Konsequenz zur Anwendung brachte. Daß es so gekommen war, hatte seine doppelten Gründe, einen äußeren und inneren. Der äußere der Ausgangspunkt, Grabmale in den Brunellesco-Raum hinein zu komponieren. Mit seinem alten Stilcharakter, der dem Konsonanz-Prinzip weit näher stand als dem Fugen-Prinzip, hatte er die Phantasie Michelangelos von vornherein lahmegelegt und länger daran festgekettet, als es sonst wohl der Fall gewesen wäre. Wer weiß, was für einen Raum sich Michelangelo geschaffen hätte, wenn der Auftrag nur gelautet hätte, eine Grabkapelle mit Monumenten zu schaffen, nicht Monumente für den Brunellesco-Raum. Kardinal Giulio, der den Bau vor Gewinnung Michelangelos vielleicht auch mit dem Nebengedanken begonnen hatte, daß Michelangelo nicht wieder durch das rein Materielle des Rohbaues von der eigenhändigen Arbeit an den Skulpturen abgehalten werde, wie beim Bau der Lorenzo-Fassade durch den Bau der Straße zu den Marmorbrüchen und das Marmorbrechen, der vielleicht auch den Plan von vornherein an gewisse Grenzen gebunden wissen wollte, daß er nicht so ins Ungeheure und dadurch Unausführbare wachse wie der des Juliusgrabmals, hatte Michelangelo durch die vollendete Tatsache, vor die er ihn stellte, den Weg freier, ungehemmter Entwicklung von vornherein verrannt, ohne seinen eigentlichen Zweck erreicht zu haben: die Beschränkung des Projektes. Er hatte schon einmal das Pech, von den Menschen nicht zu verlangen, was sie ihrem Wesen nach konnten, sondern was er wünschte, daß sie könnten. Michelangelo war sich zwar dessen voll bewußt, daß ihn die Brunellesco-Architektur hemme, er sprach es offen aus (I, 9), aber sein Ausgangspunkt war sie doch geblieben. War er da auch, in der letzten Zeit schon etwas unbarmherzig mit ihr umgegangen, hatte er sich im Grabmalaufbau bei den Simshöhen nicht mehr um die Übereinstimmung mit ihr gekümmert, mochte er den Raum noch so umarbeiten und seinen ursprünglichen

Charakter verändern: es blieb doch immer nur ein in cinquecentistischem Geiste umgearbeiteter Quattrocento-Raum. Gerade die typisch quattrocentistische Flächenteilung durch die Kolossalpilaster als Grundgliederung blieb bestehen. Da half es auch nichts, daß Michelangelo noch so viele plastische Werte als Füllung hineinbrachte: wie die im Mittelfeld den Pietra Serena-Pfeilern vorgelegten sich vertiefenden glatten Streifen, die verschiedene Tiefenanordnung der Statuen, die Überschneidungen, die Tiefenwerte bei Türen und Tabernakeln der Seitenfelder: eine Wand auf plastischer Grundlage erwachsen wie die Laurenziana-Vorhalle mit ihrer durchgängigen Kontrastierung vor- und zurücktretender Teile, bei der die Glieder der Hauptteilung verschiedene Tiefe haben, war daraus nicht zu machen. Es blieb bei einer plastischen Füllung in linearer Grundgliederung. Versuchte auch Michelangelo durch das Hinwegführen der Kompositionslinien der Grabmale (durch die Flußgötter und Throne an den Herzoggräbern, die Sarkophage und dem den Herzoggräbern wahrscheinlich irgendwie analogen oberen Abschluß des Magnificigrabmals) über die Grenzen der mittleren Flächen hinaus diesen Charakter noch so sehr zu zerstören, im Grunde ist das Verhältnis der Gesamt-Grabmalkomposition zur Raumarchitektur (es handelt sich jetzt nicht um das Verhältnis von Statuarischem und Architektonischem innerhalb der Grabmale) doch dasselbe, wie es innerhalb des Magnificigrabmals galt: sie sprengen ihren Rahmen, aber der Rahmen bleibt das Bindende: also Konsonanz.

Doch dieses ihm durch die Art der Auftragstellung bereite Hemmnis wäre vielleicht nicht so schlimm gewesen, Michelangelo hätte diese Fessel vielleicht völlig abgeschüttelt und sich von vornherein gegen den Vorschlag, Monumente in den Brunellesco-Raum hineinzustellen, nicht nur energisch gewehrt (wie er sich bei der Laurenziana-Vorhalle, ohne Konzessionen zu machen, gegen das Niedrige des Raumes gewehrt hat), sondern sie grundsätzlich verworfen und überhaupt nicht an sie als Ausgangspunkt gedacht, wenn der Auftrag nicht gerade in einen Zeitpunkt gefallen wäre, da er selbst nicht in vollstem Schwung war. Er hatte vorher nicht intensiv schöpferisch gearbeitet, von den materiellen Vorarbeiten für die Lorenzofassade: dem Straßenbau, dem Marmorbrechen abgehalten, nachher aber, als das abbrach, dadurch nicht, daß er am Juliusgrabmal weiter arbeitete, d. h. am Vollenden eines alten nicht aber am Pläneschmieden und Entwerfen eines neuen, so daß ihm, als er gerade an der kritischen Wende zweier Lebensphasen — und an der stand er damals — vor eine neue Aufgabe gestellt wurde, die Leichtigkeit der Hand, dem, wozu er inzwischen weitergewachsen war, die adäquateste künstlerische Form zu verleihen, eingerostet war — denn

der Mensch wächst innerlich weiter, ob er etwas tut oder nicht. — Es wäre sonst z. B. auch unmöglich gewesen, daß er als erstes ein Freigrabmal projektierte, für das der Raum doch viel zu klein und ungeeignet war. Da aber keine Tat und keine Vergangenheit spurlos auszutilgen ist, hat das auch dem neuen Werk in empfindlicher Weise seinen retardierenden Stempel aufgedrückt. Es war von vornherein in dem Projekt etwas Halbes.

DIE AUSFÜHRUNG

ANSTIEG UND GIPFEL

Das zur Ausführung bestimmte Projekt mit dem durch die hohen Proportionen von dem Aufbau der Sagrestia vecchia abweichenden Raum stand spätestens Februar 1521 fest. Nun wird der Rohbau, in den gleich die Pietra Serena-Ordnung versetzt wurde (I,6), danach weitergeführt. Im April bestellt Michelangelo den Marmor, dessen erste Sendung am 16. August eintrifft. Nun konnte er auch mit den Statuen beginnen, von denen er vor allem für vier die Blöcke bestellt hatte: für die Madonna, die Hauptgestalt des Raumes, und Tageszeiten und Herzog des Lorenzograbmals, das er zuerst vollenden will (XII, 1, 4). Es war den Medici als Grabmal des zuletzt Verstorbenen, mit dem sie so viel Hoffnungen begruben, das Wichtigste. Die Tageszeiten interessieren Michelangelo am meisten. Ihre Motive waren durch das Fugenprinzip das Tollste und fundamental Neueste bei dem ganzen Projekt. Bei den Flußgöttern war es ja auch etwas Neues, daß sie die Architektur schnitten, aber für ihr Motiv hatte das, so wie es vorläufig geplant war, nichts zu sagen: sie lagen festverwachsen auf dem horizontalen Boden (Tafel 10), wie sie sonst auf irgendeiner usuellen architektonischen Unterlage hätten liegen können. Doch daß die Tageszeiten als Hauptgestalten auf ihrer schrägen Unterlage so angebracht waren, daß die Beine in der Luft baumeln, das war etwas Unerhörtes für eine Statue. Denn bisher — ja, Donatello hatte z. B. beim Verkündigungstabernakel in S. Croce auf schräger Unterlage liegende Statuen gebracht: die Putten auf dem Giebel. Doch das waren, abgesehen davon, daß sie die Beine nicht herunterbaumeln lassen, nur nebensächliche Begleitfiguren nicht Hauptfiguren wie hier.

Mit ihnen beginnt er also. Abboziert die Aurora (Tafel 35) und ihr Pendant, so wie er es auf der Skizze mit dem Doppelgrabmalsprojekt oben skizzierte (Tafel 24; nicht den Crepuscolo!). Er bringt die Aurora ziemlich weit.—

Da bricht es ab. Kaum daß ein Monat seit der Ankunft des Marmors veronnen war: Kardinal Giulio hat im September 1521 kein Geld mehr für die Kapelle. Der Krieg in der Lombardei verschlang alles, was die Medici zur Verfügung hatten. Das war ein furchtbarer Schlag für Michelangelo. Mitten im ersten Feuer: das Abbrechen! Er selbst mag vielleicht noch einige Zeit ohne Bezahlung weitergearbeitet haben in der Hoffnung, daß der Kardinal, der ja die Ausführung wünschte, nur gebundene Hände hatte und darum bei der letzten Unterredung mit Michelangelo weder ja noch nein gesagt hatte — nur auch keinen Zahlungsauftrag gegeben hatte, wie er es Michelangelo versprochen hatte — die Ausführung denn doch wieder betreiben werde; aber Bauarbeiter und Steinmetzen arbeiten nicht ohne Bezahlung: der Bau wurde völlig sistiert, nachdem er gerade im Rohen mit der Steingliederung vollendet war (III, 9). Schließlich bleibt auch Michelangelo nichts anderes übrig, als die Arbeit liegen zu lassen. Am 2. Dezember 1521 stirbt Papst Leo X., der Mediceerpapst, Kardinal Giulio fällt im Konklave durch. Anstatt einer Stärkung Mediceischer Kraft wieder noch eine Schwächung, die die Aussichtslosigkeit der Fortführung des Baues der Medici-Kapelle vollends besiegelt. Michelangelo arbeitet wieder an den Skulpturen des Juliusgrabmals weiter, bis er auch da durch den Prozeß, den die Erben Julius II. unter Papst Hadrians Regierung gegen ihn anstrengen, zur höchsten Verzweiflung getrieben wird (III). Gerade jetzt in dieser Zeit tiefster Depressionen, da alles so aussichtslos ist und er nur zerstörte Projekte hinter sich hat: das Juliusgrabmal, dessen grandioser Plan Fragment geblieben war, weil man ihm im Moment, da er es erdachte und voll Feuer die Arbeit anpackte, den Atem abschnitt, ihm eine andre Aufgabe: die Sixtina-Decke stellte und erst wieder mit dieser Sache an ihn herantrat, als sich seine Idee dafür längst abgekühlt und verflüchtigt hatte — das Projekt der Lorenzo-Fassade, das man ihm ebenso mitten in der ersten Ausführung abgeschnitten hatte, um die Medici-Kapelle vorzuschieben, bei der nun wieder dasselbe eintrat: Was für ein Leben war das! Gerade in dieser Zeit tiefster Depressionen, da mußte auch wieder das Schreckgespenst des un- ausgeführten Juliusgrabmals hervorkriechen und ihn an eine unbeglichene Schuld mahnen. Der neue Papst, Hadrian, der aus dem Norden gekommene Puritaner, der von Kunst und italienischem Leben keine Ahnung hat — er konnte nicht einmal italienisch, geschweige denn, daß er gewußt haben wird, wer Michelangelo ist — billigt das.

Schließlich nach nahezu zwei Jahren — ein Hoffnungsschimmer! Kardinal Giulio läßt Sommer 1523 bei Michelangelo anfragen, ob er bereit wäre, die Arbeit in der Medici-Kapelle wieder aufzunehmen. Trotz seiner

Bereitwilligkeit scheint auch da außer der Wiederanknüpfung noch nicht viel geschehen zu sein (III, 8). Erst als Kardinal Giulio am 19. November 1523 Papst wird, ist auch die Ausführung der Medici-Kapelle gesichert, kann sie endlich in vollem Umfang aufgenommen werden. Michelangelo reist im Dezember zu einer Besprechung nach Rom. Im Januar 1524 wird der Bau wieder begonnen, die Stukkaturen im Innern in Angriff genommen (III, 9). Wie es schon 1521 vorgesehen worden war, soll zuerst das Grabmal des Lorenzo vollendet werden, dann erst das andere. Michelangelo läßt die Architektur dafür ausführen. Wie er selbst aber mit den Statuen beginnen will, da waren mehr als zwei Jahre veronnen, seit er die dafür begonnenen (die Tageszeiten) hatte liegen lassen. Nach zwei Jahren ist man nicht mehr derselbe, Michelangelo am allerwenigsten, und wie er sie nun wirklich wieder in Angriff nehmen soll, ist er in der miserabelsten Laune und kann nicht in die Arbeit hineinkommen (VIII, 1), weil er sich auf den Standpunkt von damals nicht zurückschrauben konnte und ihm der Plan, nach dem er sie 1521 angelegt hatte, nicht mehr behagt. Er drückt sich drum herum, läßt sie vorläufig überhaupt liegen und arbeitet, bevor neuer Marmor eintrifft, große Modelle der beiden Flußgötter für das Lorenzgrabmal (XII, 2). Das hatte insofern sein Gutes, als während dieser Ablenkung von der Fortführung des ehemals Begonnenen sein neues Empfinden so sehr erstarkt war, daß er auch das früher ausgeführte nicht mehr als bindend ansah; er kommt zu einem neuen Plan, nach dem er, den 1521 für das Pendant der Aurora in Angriff genommenen Block kurzerhand verwerfend (XII, 11), im Oktober 1524 den Crepuscolo in Angriff nimmt, der da nun freilich nicht mehr mit der Aurora ganz aus einem Geist ist, die wohl schon zu weit gediehen war, als daß sich Michelangelo auch bei ihr zu dem radikalen Heilmittel des Vernichtens der alten Arbeit entschlossen hätte. Als Ablenkung also von der unmittelbaren Fortsetzung des 1521 zur Ausführung in Angriff genommenen hatte die Arbeit an den Flußgott-Modellen ihr gutes, an und für sich aber war sie verlorene Zeit. Papst Clemens VII., auf dessen Wunsch es zurückging, daß Michelangelo große Modelle machte, hatte sich damit sehr verrechnet. Durch das Scheitern der Vollendung des Juliusgrabmals, das zu großzügig angelegt war, als daß ein Mensch allein seinen Statuenschmuck hätte vollenden können, wie es Michelangelo wollte, und wohl auch durch die Unterbrechung der Arbeit der Medici-Kapelle in ihren allerersten Anfängen durch das äußere Hindernis des Geldmangels etwas in Sorge, wie sich die Geschichte des Baues im weiteren Verlauf gestalten werde, wollte er, daß alles getan werde, um die Ausführung absolut zu sichern und glaubte, daß wenn erst einmal alle

Statuen durch große Modelle fixiert seien, auch an ihrer Vollendung nicht mehr gezweifelt werden könne, denn dann könnten eventuell fremde Hände zur Ausführung mit herangezogen werden und alles in schnellstem Tempo beendet werden, ehe sich etwa neue äußere Hindernisse hemmend dazwischen legten, so daß Michelangelo wirklich die ersten Monate von 1524 nicht nur mit der Herstellung der Modelle für die Grabmalsarchitektur, sondern auch großer Modelle für Statuen (die zwei Flußgötter des Lorenzograbmals) verbrachte, die er eigenhändig auszuführen gesonnen war (XIII). Die späteren Umstände werden erweisen, wie sehr berechtigt die Befürchtungen Papst Clemens VII. waren; aber — was für andere der beste Weg zu schneller Ausführung gewesen wäre, was bei einem Raffael zu einem guten Ende geführt hätte, dessen Vorbild Papst Clemens da vorgeschwebt haben mochte, war bei Michelangelo völlig unangebracht, der zunächst absolut keinen Mitarbeiter zuließ (XII, 4) und sich selbst durch ein großes Modell durchaus nicht gebunden fühlte. Nachdem er bis Oktober 1525 auch den Lorenzo und sogar einen der Hockenden vom Sims oben (den hockenden Knaben in der Eremitage in St. Petersburg, Tafel 41) in Angriff genommen hatte, sodaß neben dieser unwichtigeren, auch alle wichtigen Statuen für das Lorenzograbmal mit Ausnahme der Flußgötter, die wenigstens im Modell vollendet waren, in Arbeit waren, und er nun dazu gekommen wäre, diese in Marmor auszuführen, taucht Winter 1525/26 in ihm ein neuer Plan so umstürzlerischen, sinnverändernden Charakters auf (Tafel 11), daß dem Altgeplanten durch ihn der Boden entzogen war. (VIII, 3 ff.)

Der Herzog und die Tageszeiten des Lorenzograves (Aurora und Crepuscolo) waren in Marmor schon so weit gefördert, daß es zu weit gegangen wäre, diese ganze Arbeit des neuen Planes wegen wieder zu verwerfen. Sie wurden unverändert beibehalten. Die Flußgötter aber waren nur als Modelle da! Sie nach dem alten Plan beginnen, wo bei ihnen doch noch ein neues Beginnen möglich war? Er verwirft ihre Modelle. Und insofern war die Arbeit an ihnen verträdelte Zeit. Während er dann auf die neuen Blöcke für sie, deren Plan ein so fundamental neuer war, daß er die nach den Modellen von 1524 für sie eingetroffenen Blöcke nicht brauchen kann, wartet (VIII, 3), nimmt er die Tageszeiten des andern Herzogsgrabmales in Angriff (Notte und Giorno, XII, 10 f.), die also begonnen wurden, ehe die Statuen für das eine Grabmal vollendet sind. Das war nun schon die zweite Planänderung mitten während der Ausführung, aber nicht die einzige während dieses kurzen Zeitraumes: denn ausser den Grabmalen war auch die übrige Innenausstattung des Raumes in Ausführung, d. h. abgesehen von den Stuckkassetten der Kuppel die Marmorarchitektur der Türen

und Tabernakel in den Feldern seitlich von den Grabmalen, die bis zum Oktober 1524 in den Versatzstücken nahezu fertig, aber noch nicht aufgemauert waren. Da kommt Michelangelo auch für diese Architekturen ein neuer Plan, der ihm qualvolle Monate verursacht: der Werkmeister Stefano di Tommaso will im Auftrag des Kämmerers Bernardo Nicolini, der Michelangelo auch früher schon aufsäßig war (Frey, Br. 128 f.), die nach dem ersten Plan vollendeten Stücke aufmauern, bringt sie in die Kapelle, Michelangelo aber will, daß sie nach dem neuen Plan neu gearbeitet werden, so weit das alte nicht zu verwenden sei. Auf alle immer dringenderen und dringenderen Anfragen aus Rom, wie weit er denn mit der Innenarchitektur sei, wo man von diesem Konflikt nichts ahnt, antwortet er mit Schweigen, bis er dann Februar 1525 endlich den Grund sagt. Er konnte es ja Bernardo Nicolini nicht übelnehmen. Schließlich und endlich hatte er Recht. Die Arbeit war getan worden, wie Michelangelo sie vorgeschrieben hatte und nun sollte alles das auf einmal schlecht sein, nichts taugen, anders gemacht werden müssen. Das mochte sich Michelangelo selbst gesagt haben, aber er konnte auch nicht anders. Wenn einmal etwas in ihm neue Gestalt gewonnen hatte, dann — sollte noch so viel Arbeit verloren sein — dann konnte er nicht den Auftrag geben, die Architektur nach dem alten Plane aufzustellen. Ein Machtwort aus Rom, nachdem er endlich den Grund gesagt, befreit ihn aus dem Dilemma: Bernardo Nicolini wird nach Arezzo abberufen und soll nie mehr mit Michelangelo etwas zu tun haben. Michelangelo läßt die Architektur für Türen und Tabernakel nach dem neuen Plan umwandeln und aufmauern. Das ging nun schnell. Vor dem Winter 1525/26, vor der zweiten Änderung, die er mit den Grabmalen vornahm, war es soweit. Es ist die Architektur, die heute noch da steht (VII).

*

Von den Tabernakeln des ersten Doppelgrabmalsprojektes (Tafel 3) zu den zur Ausführung bestimmten von 1521 (Tafel 7, 21 a) der Sprung, daß an Stelle der Bindung in der Horizontale an die Grabmale eine Zusammenfassung mit den Türen zu selbständiger Einheit der Vertikale nach trat. Die schmal und gleichmäßig umrahmten Türen mit dem schwachen Sims, das sich nur gliedernd, aber die Verbindung nicht hemmend zwischen Tür und Tabernakel legt, die ebenso schmal umrahmten Tabernakel bildeten eine in hohen und schlanken Proportionen aufragende Gliederung des Wandfeldes, über der erst der schmale Streifen der hängenden Ohren einen ersten hemmenden Ruck bedeutet, bis dann nach nochmaliger Caesur, dem schmalen eingeschobenen Zwischengebälk, der den breiten und mächtigen

Rundgiebel wie lüftend emporhebt, dieser als Abschluß einsetzt, der durch eine eingeschobene, ihn überschneidende Rechteckstafel noch stärker in die Breite gedrängt erscheint.

Dann Winter 1524/25 die neuen, heute bestehenden Formen (Tafel 22). Die Türe erhält neben dem sie unmittelbar umschließenden Rahmen nochmals eine Marmorumfassung, die durch mächtige Konsolen zum Sims überleitet. Breiter ist sie geworden — aber die Konsolen sorgen dafür, daß, wo früher nur durch die Schlankheit der Proportionen ein Vertikalsein da war, jetzt der Eindruck einer Vertikalbewegung durch das Sichhinaufbiegen und Emporwachsen der Maße entstehe. Beim Tabernakel die rahmenartigen, seitlichen Stützen weiter auseinander gepreßt, daß er ebenso weit wird, wie die verbreiterte Tür und mitten hinein, wo einst die innere Grenze des Rahmens verlief, das kantig vorstehende Band, das schlank emporgehend und eigenem Gesetz folgend das gesetzliche Gefüge von Stütze, Architrav und Giebel durchbricht, in den Rundgiebel emporsteigt, um, wie die Konsolen über das horizontale Hemmnis des Türbalkens hinwegleiten, bei der Horizontale des Architravs für eine Vertikalbewegung zu sorgen, daß der Rundgiebel nicht mehr wie früher mit seiner vollen Breite auf dem Architrav aufruhen kann, sondern nur auf den bei dem Aufwärtsstoß des Bandes seitlich stehen gebliebenen Rudimenten, um selbst wieder endlich das ihn emportreibende Band zu bändigen und breitzudrücken: Widerstreit zweier eigengesetzlicher Elemente. Fugenkomposition, von der bei den Tabernakeln von 1521 noch nicht die Rede sein konnte, hat sich auch dieses Teiles der Raumarchitektur bemächtigt, damit alles in Fluß gerate, sich das Hochsein überall in ein Hochwerden verwandle.

Wie schwach wirkte gegen diesen Aufwärtstrieb die frühere, aus gleichen Intentionen vorgenommene Lüpfung des Giebels durch das Zwischengebälk, von dem übrigens die Rudimente auch jetzt noch stehen geblieben waren, wie schwach gegen das Auseinandertreiben des auseinanderbiegenden Bandes das frühere Sprengen des Giebels durch die eingeschobene Rechteckstafel! Hatte doch dem früheren Versuche noch das Wesentlichste gefehlt: das Durchbrechen der tektonischen Zusammenhänge und des Naht an Naht Aneinanderschließens der Hauptformen zu kompakten Massen. Wie der Giebel jetzt nicht unbehelligt auf seinem Architrav aufruhet, so hat sich zwischen die seitlichen Teile des Rahmens, die 1521 unmittelbar auf dem Türsims aufruheten, ein Sockel eingeschoben, der ihn vom Sims loshebt und den Übergang der Formen, d. h. den Weg von einer zur andern markiert. Erst dadurch entsteht Bewegung immer und überall: Der ursprünglich undurchbrochene, tektonische Zusammenhang, das Naht

an Naht Sitzen der Formen, brachte ihren festen Kontakt: das Aufruhren des Giebels auf dem Architrav, das Aufruhren der Tafel auf derselben Basis, das Aufruhren des Architravs auf dem Rahmen, das Aufruhren des Rahmens auf dem Türsims, kurz das Feststehende des Gefüges zur Empfindung, der durchbrochene der zweiten Fassung Kraft und Bewegung, die in den Formen drängt und gärt. Wenn da die Tabernakel und Türen von 1521 durch die schlanke Proportionierung das Gefühl der Höhe gegeben hatten, wurden die vom Winter 1524/25 breiter, klobiger, massiger proportioniert, weil die Kraft, die durch die aufwärtsleitenden Formen sie zur Höhe zu treiben scheint, um so eindringlicher wirken mußte, je wuchtiger die Massen waren, die sie bezwang. Bewegung anstatt Ruhe, Wucht anstatt schlanker Leichtigkeit, Kampf anstatt ausgeglichener Harmonie! das war eine Wirkungserhöhung, auf die Michelangelo nicht verzichten konnte, mochte dann auch mit den neuen Tabernakelformen die harmonisch einheitliche Gestaltung des Raumes, der ursprünglich enge Zusammenhalt mit den Formen der Pietra Serenagliederung verloren gehen, der dadurch erschüttert wurde.

Denn Tabernakel- und Türumrahmung wurden jetzt durch die Veränderung breiter als die der Fenster über ihnen im Zwischengeschoß, mit dem sie ursprünglich von gleicher Breite gewesen waren, um dadurch in fester gesetzlicher Beziehung zu ihnen zu stehen, vor allem kann diese jetzt aber, abgesehen vom stilistischen Charakter, nicht mehr zu dem Fenster im Bogenfeld unter der Kuppel empfunden werden (Tafel 1), dessen Formen der ursprünglichen des Tabernakels auf das engste verwandt waren: auch bei ihm ist der Rundgiebel durch ein zwischengeschobenes Stück vom Fensterrahmen gelüpft, dessen den Tabernakeln analoge Bildung im Entwurf noch deutlicher ist (Tafel 21 b), weil dieser noch die hängenden Ohren hatte, die Michelangelo in der endgültigen Ausführung weglassen mußte, weil sie ihm die Wirkung der Verjüngung des Fensters gegen oben wieder aufgehoben hätten, durch die die Fenster unmittelbar auf das Zusammenbiegen des Raumes in der Kuppel hinführen. Diese Beziehung also, die im Hauptgeschoß schon die unmittelbar zur Kuppel überführenden Formen vorbereiten sollte, hob Michelangelo auf, um, so weit es noch möglich war, alles auszumerzen, was von ruhend Statischem in den Architekturformen da war und es durch dynamisch Weitertreibendes zu ersetzen. Hätte er jetzt erst die Pietra Serenaordnung aufzumauern gehabt, sie wäre nicht mehr von der statischen Ruhe und ausgeglichenen Harmonie mit überall klaren, undurchbrochenen, tektonischen Zusammenhängen geworden, wie 1521. Es mochte Michelangelo schwer genug gefallen sein, sie stehen zu lassen, wie sie war; aber er konnte den Bau nicht wieder ganz einreißen und so

gestaltet er nur das um, was noch nicht aufgemauert war. Daß das treibende Element unzweideutig ein weiteres Erstarken und bis zu weitesten Konsequenzen Führen des Fugenprinzipes, ein Ersetzen des Statischen durch das Dynamische war, gibt einen Vorgeschmack dessen, was Michelangelo auch bei den Grabmalen nicht rasten und rosten ließ, warum er auch dort das Problem immer wieder neu fassen mußte, zu immer neuer Formulierung des ursprünglichen Projektes kam (X, 3).

*

Als sich Michelangelo Winter 1525/26 zu der zweiten, der stark umstürzlerischen Änderung der Grabmale entschlossen hatte (VIII, 3 ff.), die Tageszeiten des Giulianograbmals nach diesem Plan begann, mauerte er auch die Architektur des Lorenzograbmals, die 1524/25 nach dem Plan von 1521 ausgeführt worden war (IX), soweit es möglich war, so auf, wie er sie nach dieser neuen Idee wünschte — eine vollkommen neue konnte er nicht mehr machen —, d. h. er erhöhte das Sockelgeschoß um einige Zentimeter (etwa 12 cm), so daß das Sims zwischen Untergeschoß und Obergeschoß jetzt höher liegt als das zwischen Türen und Tabernakeln der Seitenfelder, die ja schon aufgemauert waren, und ebenso das obere. Die Attika, in der nach dem Plan von 1521 die Hockenden sitzen sollten, wurde dadurch verkürzt, die Thronessel aber unverändert gelassen, so daß die Würfel der Seitenlehnen, die ursprünglich nicht über die Attika hinausragten, jetzt über sie hinausgehen (XXI). Der Zweck dieser Proportionsveränderung: der Architektur durch das Mächtigerwerden des Sockels mehr Standfestigkeit zu geben, sie wuchtiger, breiter, schwerer zu bilden, d. h. sie wuchtiger, breiter, schwerer wirken zu lassen. Das kann nach dem über die Tabernakel und Türen der Seitenfelder Gesagten nicht mehr verwundern. Wie dort in die ansich schwerer proportionierten Formen Elemente eingedrungen waren, die gerade an den wuchtigeren Formen das Hochwachsen, die hochtreibende Kraft und Bewegung fühlbar machten, so war es auch hier. Die schwerer gewordene Architektur war nur Folie einer Figuralkomposition, die immer steigender und empordrängender wird und dadurch die völlige Wesensveränderung in der Wirkung des Grabmals hervorruft. Es hätte naturgemäß gar nicht anders kommen können, wie es kam: beim ersten Grabmal, dem des Lorenzo der ursprünglichen Konzeption nach (Tafel 10) elastisch schlankere, an sich hochwirkende Architektur, aber nichts von der aufwärtstreibenden Kraft, die dem nach dem neuen Plan konzipierten Giulianograbmal bei schwererer, lastenderer Architektur den unbezwinglich emporreißenden Schwung verleiht (Tafel 11). Am Boden lastend, breit und schwer war der Sarkophag mit seinen Figuren beim ersten Plan

mit der endgültigen Disposition, der noch für den „Brunellesco-Raum“ konzipiert war (Tafel 6, 25). Am Boden lastend, fest in ihm verankert war die Pyramide des Sarkophages mit Figuren des endgültigen Projektes von 1521, war auch die des Planes von 1524 — denn keiner von diesen Plänen hatte die sich aufwärtsbiegenden, vom Boden loslösenden, der Figurenpyramide von vornherein den starken unaufhaltsamen Aufwärtsimpuls gebenden Flußgötter, wie sie eingangs geschildert wurden: Früher waren sie horizontal dem Boden angepaßt dagelegen, daß die Pyramide mit der vollen Breite am Boden festgehalten wurde, ein gewöhnliches Dreieck anstatt des sphärischen, das durch die Abrundung der unteren Ecken jetzt beim Giulianograbmal entstand. Aber das sind nur einleitende Äußerlichkeiten, die neue Pyramidenform zu charakterisieren, während das Wesentlichere doch ist, daß jetzt erst die letzten Konsequenzen in der Eigengesetzlichkeit der Figurenkomposition gezogen wurden und diese auch die Ursache der neuen Pyramidenform war, daß jetzt erst das Fugenprinzip zur höchsten Klarheit kam.

Beim Freigrabmalsentwurf, beim Doppelgrabmalsentwurf (Tafel 23, 24) hatte Michelangelo, schon von dem dunklen Drang getrieben, das Zusammenwirken aller Elemente stärker zur Empfindung zu bringen, als die Geschlossenheit einzelner Glieder, die Statuen sich an die Architektur lehnen, anschmiegen, ihr anpassen lassen, in ihren Motiven ganz von ihrer Form abhängig gemacht, daß sie auch in psychischer Hinsicht — denn selbstverständlich verbindet sich mit jeder Haltung auch ein bestimmter psychischer Charakter — etwas Languissantes, Sentimentales, Hingebendes hatten, was sich vor allem in den das Quadrat flankierenden mit dem Motiv des Sauroktonos von Praxiteles (Burger, Studien p. 43) in für Michelangelos Empfindungsweise frappierender Art verdichtete: nichts von drängendem Willen, dräuender Aktivität, tiefem eigenwilligen Leben der Psyche wie etwa in *Notte und Giorno*: passives sich einer Stimmung hingeben. Das war nicht nur in gewissem Sinn ein Abirren Michelangelos von seinem ursprünglichsten Charakter, sondern der geradezu verkehrte Weg, denn der Eindruck des Zusammenwirkens könnte nur zustande kommen, wenn jedes Element seine selbständige Kraft behält, während das Sich-Hinranken der Figuren an der Architektur es zu einem Zusammenfließen brachte, einem kraftlosen Aufgeben der Wirksamkeit des einen zugunsten des andern. Dabei konnte es nicht bleiben. Nach dem dunklen Tappen mußte wieder ein klarer Weg auftauchen. Hatte ihn Michelangelo dann auch mit dem Projekt der einsarkophagigen Herzoggrabmale gefunden, steckt darin schon das Prinzip, durch das er die spezifische, momentan in ihm drängende

Empfindungsweise entladen konnte, das Fugenprinzip; hängt doch auch da der ersten Formulierung noch viel vom alten an (Tafel 25). Der Sarkophag überschneidet wohl mit den ihm beigegebenen Figuren die Architektur. Aber abgesehen davon, daß sie sich im einzelnen doch noch unter die Grenzen der Architektur drücken, indem der Sarkophag endet, wo die von den Pilastern herabgehende Vertikale ihm einen Damm setzt, die Tageszeiten kaum das Sims zu überdecken wagen, die Flußgötter sich unter die Höhe des Sockels hineindrücken, besteht zwischen den Figuren selbst keine unmittelbare Beziehung: sie sind dem Sarkophag so angeschmolzen, in ihren Motiven so sehr von seiner Form abhängig, daß sie nur als seine Satelliten, dekorative Beigaben ohne eigene Kraft erscheinen. Er wirkt als das Beherrschende – Tonangebende. Die Tageszeiten kleben an der Rundung seines Deckels; Rumpf, Bein, aufgestützter Arm wiederholen genauestens seine Linie. Kaum daß sich der Kopf mühsam angestrengt löst, um ebenso, wie das aufgestemte Bein das Herabrutschen von ihm zu vermeiden sucht, durch diesen machtlosen Widerstand nur noch intensiver darauf hinzuweisen, wie sehr sie an ihn gefesselt sind. Bei den mit leicht angezogenen Beinen daliegenden, auf die Urne sich stützenden Flußgöttern macht sich diese Abhängigkeit von der Form des Sockels, der für sie das Maßgebende sein müßte, nicht in dem Maße geltend, wie man es nach den Tageszeiten erwarten könnte. Sie überschneiden ihn mit den Beinen, ohne sich in ihrer Haltung allzuviel um ihn zu bekümmern. Das rührt aber nicht daher, daß Michelangelo sich hier schon von der Abhängigkeit der Figural-Motive vom Sarkophag befreit hätte, sondern daß er sich hier noch nicht restlos von seiner eigenen Vergangenheit losgerissen hatte, die ihm mit nicht allzu weitgehender Variation das Motiv der Flußgötter des Doppelgrabmalsprojektes später Fassung (Tafel 24 links) in den Stift spielte, wo sie unter völlig andern Verhältnissen nämlich in dem Hohlraum unter dem Sarkophag verkrochen dagelegen waren. In den auf dem Sarkophag Liegenden hatte er ein jungfräuliches Motiv (ausser wenn man die Bronzejünglinge der Sixtina als Vorläufer nehmen will, die dort aber unter gleichen Verhältnissen, nämlich ebenfalls auf Schrägen dalagen), da hemmen ihn keine alten Reminiszenzen, die Sache gleich so zu fassen, wie sie seinem momentanen Empfinden entsprach. Doch schüttelte er das Hemmende auch bei den Flußgöttern bald ab, die wahrscheinlich schon 1521 beim endgültig zur Ausführung bestimmten Projekt, jedenfalls aber 1524, als er ihre Modelle arbeitete, dieselbe engste Abhängigkeit von der Form des Sockels wie die ursprünglich konzipierten Tageszeiten vom Sarkophag zeigen. Ein Bein wird aufgestellt, daß der Unterschenkel vertikal dasteht, ein Arm horizontal

daraufgelegt, wie auch das andre Bein horizontal daliegt, daß er durch diese Relation fest mit den Vertikalen und Horizontalen des Sockels verklammert ist, mochte dann auch das ausgestreckte Bein überschneidend vor dem Sockel liegen, das konnte sich dadurch nicht mehr loslösen, ebenso wenig wie das herabhängende bei den Tageszeiten. Es war nur Repousoir, Auftakt der verschiedenen Tiefenanordnungen der Massen. Die Aurora (Tafel 35), die einzige nach dem Projekt von 1521 ausgeführte Statue bedeutet da den Figürchen der Zeichnung gegenüber (Tafel 25) kaum viel Neues, abgesehen davon, daß das Größenverhältnis ein anderes geworden ist: die Figuren im endgültigen Projekt 1521 im Verhältnis zum gleichgroß gebliebenen Sarkophag enorm gewachsen sind. Auch sie stimmt sich mit dem einen Bein gegen ihn. Ihr herabhängendes, der Sarkophagform nachbiegendes Bein, ihr aufgestützter Unterarm, wiederholen genauestens die Kurve des Sarkophagdeckels, auf dem sie liegt. Darüber hinaus verkettet sie die Vertikale des aufgestemmtten Oberarmes, eine Fortsetzung der Vertikale der Nischen und Pilastergrenze, die Horizontale ihres erhobenen Oberschenkels, die der erhobene Oberarm und die Hand fortsetzen als Parallele des Simses so fest mit der Mauer hinter ihr, daß sie von ihr nicht loszulösen ist. Wie ihr Gegenstück aussehen sollte, ist in der Skizze über dem Doppelgrabmal (Tafel 24) mit Andeutung der Sarkophagrundung und des Medaillons erhalten. Scheinbar ebenfalls weibliche Formen: es kann sein, daß Michelangelo ursprünglich alle Allegorien durch weibliche Gestalten charakterisieren wollte, wie es vor und nach ihm das Usuelle war und der Crepuscolo nicht nur einen stilistischen, sondern auch einen ikonographischen Wandel bedeutete. Für sie gilt in formaler Beziehung das gleiche wie für die Aurora. Crepuscolo aber, der im Herbst 1524 begonnene, bringt da dann doch schon einen empfindlichen Wandel. Er schmiegt das herabhängende Bein der Sarkophagform nicht mehr so sklavisch an: starrer steht es weg, tiefer herabreichend und gleichzeitig in den Pietra Serena-Streifen hineinschneidend, während das aufgestemmtte Bein nur locker und lässig an der Vorderkante des Sarkophags lehnt, als gehörte gar keine besondere Anstrengung dazu, sich auf der schrägen Unterlage zu erhalten; richtiger gesagt: Michelangelo markiert das Festverwachsen sein mit der Unterlage nicht mehr in dem Maße, wie bei der Aurora, hat sich Crepuscolo doch auch in seinem Block mehr gestreckt, daß hinter seinem Rücken kein Felsblock mehr frei bleibt, der wie bei der Aurora durch seine abgeschrägte Ecke unten auf das Rundmedaillon, das sich zwischen die Voluten des Sarkophags, der dort ursprünglich mehr eingetieft geplant war (Tafel 23, 25), einschieben sollte, Rücksicht nimmt. Michelangelo will es

nicht mehr, ebensowenig wie die Girlande, die die Figuren darüber halten sollten. Denn sollte sich der Zusammenhang von Figuren und Sarkophag lockern, mußte dieses Motiv fallen, weil es die Figuren als dekoratives Schmuckstück mit dem Sarkophag verkittet hätte. Doch wenn dem *Crepuscolo* auch alles Dekorative genommen ist, allzuweit springt auch er nicht über die *Aurora* hinaus. Der Oberschenkel seines aufgestemmt Beines, der daraufliegende Arm klammern ihn durch ihre Horizontale am Sims darüber fest, während sein Körperkontur sich der Biegung des Sarkophagdeckels anschmiegt. Für den *Lorenzo* gilt ein gleiches: Die Vertikale von Arm und Bein rechts, die Horizontale der beiden Knie wiederholen Horizontale und Vertikale der Rechtecksform der Nische. Elemente, die auf einen unmittelbaren Zusammenhang von Figur zu Figur hinlenken würden, sind kaum zu finden.

Das wird bei *Giorno* und *Notte* und den mit ihnen entstandenen Konzeptionen für die Flußgötter und für den Herzog mit einem Ruck anders (Tafel 38, 39, 40, 46). Sie fragen bei ihren Motiven absolut nicht nach den Linien der Architektur, noch nach der Form des Sarkophags, im Gegenteil, sie negieren diese sogar völlig, um von dem Zusammenhang mit ihm loszureißen. Ihr Rücken steigt in steiler Schräge auf, daß *Michelangelo* ihm ein tüchtiges Stück Felsen (bei der *Notte* durch die Maske, beim *Giorno* den Arm maskiert) unterschieben mußte. Von ihrem Kopf zur Mitte des Sarkophags fallen die Linien als Gegenschrägen herab, in die der Herzog wie ein Keil mit seinen beiden damals schräg überkreuzt geplanten Beinen eindringt. Keine an die Nische kettende Horizontale und Vertikale wie beim *Lorenzo*. Der Linienzug der übrigen Figuren ist auch für ihn der Maßgebende. Und die Beine der Tageszeiten in die Luft stoßend oder sich auf Unterlagen stützend, die mit dem Sarkophag nichts zu tun haben. Liegen sie auf ihm? Nicht eine Linie, die mit ihm in Einklang stände, nicht eine Linie, die eine solche der Architektur wiederholte (Horizontale und Vertikale) und sie an sie ketten würde; aufgehobener, auf ein Minimum reduzierter, tektonischer Zusammenhang, daß sie in ihrem Widerspruch zur Unterlage und Umgebung von trotzigst gewaltsamem Eigenwillen besetzt erscheinen. Besonders der *Giorno* liegt wie ein drohendes Donnerrollen da. Alles stimmungsvoll Traumhafte, alles Anschmiegsame von *Crepuscolo* und *Aurora* ist gewichen. Verband im frühesten Entwurf die Girlande den Sarkophag mit der Nische (Tafel 25; p. 29), stehen jetzt die Figuren auf ihm, *Giorno* und *Notte*, in unmittelbarer Relation mit der Figur in ihr, dem Herzog. Daß nur diese Relationen unmittelbar von Figur zu Figur da sind, daß keine Verkettung mit dem Sarkophag oder sonst etwas außer

ihnen Liegendem als primär Betontem von ihrer unmittelbaren Zusammengehörigkeit ablenkt, das läßt *Giorno* und *Notte* nun aber auch weit mehr als *Aurora* und *Crepuscolo* als *Pendants* erscheinen. Sie stehen mit ihrer Kontrastierung von *Frontal-* und *Rückenansicht*, dem Gegensatz des klein in der Tiefe über der wuchtigen Schulter auftauchenden Kopfes des *Giorno* und vorgeneigten Kopfes bei zurückgepreßter Schulter bei der *Notte*, durch den hinter dem Rücken aus der Tiefe herausgreifenden Arm des *Giorno* und den in die Tiefe hineingehenden der *Notte* (welchem Eindruck zu liebe der der Klarheit des Motivs wegen, vorgreifende Unterarm im Rohen stehen gelassen wurde, um dem In-zu-Tiefe-Gehen nicht entgegenzuarbeiten) in unmittelbarster Wechselbeziehung.

Und wie sie fragen die gewaltsam geballten Flußgötter weder nach der Form ihrer Unterlage noch nach der des Sockels des Sarkophags. Sie bäumen sich vom Boden los, den Sarkophagsockel zwischen die Knie ihrer gegen die Wand gestemmt Beine klemmend, daß er wie von Zangen eingezwickelt wird. Früher bildeten der Sarkophag und Sockel als Zentrum mit den Figuren eine kompakte Masse. Jetzt ist es für den künstlerischen Eindruck wie ein Loch in der Mitte der Pyramide, scheidet der Sarkophag als Masse aus, nicht nur dadurch, daß die Figuren seiner Form nicht achten, sondern dadurch, daß diese seiner Form nicht achtenden Figuren sich als das Bedeutendere, Praeponderante aufdrängen, indem das ausponderierte Verhältnis von Tragendem (Sarkophag) und Getragendem (Tageszeiten), das das Lorenzgrabmal kennzeichnet, aufgehoben wurde und die Tageszeiten von einer Kolossalität gebildet wurden, für die ihre Unterlage viel zu klein und unbedeutend erscheint. Denn wenn auch *Giorno* und *Notte* aus Blöcken von derselben Größe wie *Aurora* und *Crepuscolo* gearbeitet sind (XIII, 4), erscheinen sie dadurch viel größer, daß Michelangelo unten vom Block weniger weghöhlte, ihre Glieder mehr zusammendrängte. Aber auch das ist noch nicht alles: Sie rückten gleichzeitig auf dem Sarkophag höher hinauf und enger zusammen dem Herzog entgegen, während unten zwischen den Flußgöttern, deren Unterschenkel deshalb in die Tiefe gebogen wurden, eine Leere klafft, als hätte eine empordrückende Kraft (*Dynamis*) die der Wand gegenüber beweglichen Figurenmassen (der tektonische Zusammenhang mit ihr, das Netz von Vertikalen und Horizontalen war ja zerrissen, sie waren nur untereinander verankert) oben zusammengeballt. Beim Lorenzgrabmal gruppieren sich die vom Sarkophag abhängigen Figuren: Flußgötter, Tageszeiten, der Herzog harmonisch ausgeglichen in gleichen Intervallen um ihn als Zentrum. Es ist kein Zufall, daß die Zone der Flußgötter (bis zum herabhängenden Bein der Tageszeiten gemessen) die der

Tageszeiten, die des Herzogs (von den Köpfen der Tageszeiten ab gemessen) gleich hoch sind und daß die beiden ausgestreckten Beine der Flußgötter nahezu ebenso nah aneinanderrückten wie oben Crepuscolo und Aurora und die Grenze der Herzognische. Die gesamte Pyramide ist in drei gleiche Horizontalschichten geteilt, in denen die Figuren durch das Anklingen ihrer Linienzüge an Vertikalen und Horizontalen der Architektur jede mit ihr fest verankert ist. Die Intervalle zwischen den Figuren sind oben und unten gleich, das Größenverhältnis von Sarkophag und Figuren ein natürliches: gleichmäßige Massenverteilung, harmonische Ausgeglichenheit, d. h. Ruhe, Befriedigt-Gestilltsein, statische Ausponderiertheit. Das alles hat das Giulianograbmal aufgehoben um des Eindrucks empordrängender Kraft willen. Dabei war früher vor allem bei dem ersten Stadium in der Zeichnung von 1520/21 (Tafel 25), weil der Sarkophag die Verbindung vermittelte, kaum ein Weg von den Flußgöttern zu den Tageszeiten da. 1525/26 aber steigen die Flußgötter durch ihr Sichaufbäumen fast so hoch hinauf, als die Tageszeiten herabreichen, greift ihr Motiv schon ein, ehe noch das andere ausgeklungen, lenkt ihr Linienzug unmittelbar zu den andern. Mit einem Satz geht es durch sie vom Boden aufwärts und zu den Tageszeiten hinüber, die ihrerseits wieder mit unerbittlicher Schärfe durch die Schrägen der beiden Beine, des Armes bei der Notte, der beiden Beine des über den Fuß geschlagenen Tuches beim *Giorno* dreimal einsetzend zum Haupt des Herzogs als Gipfel der Pyramide oder noch darüber hinaus emporweisen. Doch abgesehen von diesem Zusammenhang der Figuren untereinander, die Hauptakzente — denn das sind diese die Pyramidenform bestimmenden Schrägen — liegen jetzt an der äußersten Peripherie, daß nicht nur der kompakte, statische Massenzusammenhang aufgehoben ist, sondern die Pyramide auch expansiver, mächtiger, umfassender erscheint als beim Lorenzograbmal, wo die Aufmerksamkeit durch die Wiederholung des Linienzuges des Sarkophags durch die Figuren an den Zusammenhang mit ihm, also an das Zentrum der Massen gefesselt war, und weit lebendiger, weil jetzt die Hauptlinien nicht die lang hingezogenen, kontinuierlich fortlaufenden, von den Figuren wiederholten Kurven des Sarkophagdeckels sind, die, da die Figuren das Lasten auf der Unterlage betonen, herabfließend wirken, sondern diese zerrissenen, abrupt absetzenden, unvermittelt wieder mit neuer Kraft einsetzenden Schrägen der Glieder der Tageszeiten die zwingendst emporgehen, weil die Figuren von ihrer tektonischen Unterlage wegstreben: also empor, empor mit unbezähmbarer, befreiender Kraft. Jetzt tritt erst der spezifische Charakter des Fugenprinzips mit letzter, schneidendster Konsequenz zu Tage. Auch Aurora und Crepuscolo hatten

nach dem Plan von 1521 und 1524, bei dem das Sims tiefer lag, mehr noch als heute das Sims — überschritten, kann man nicht sagen: überdeckt, verdeckt, eine Verbindung mit dem Obergeschoß herzustellen gesucht, die kaum auffällig wirken konnte, da der Hauptakzent ihrer Linien doch am Zusammenhang mit dem Sarkophag lag. Giorno und Notte aber, bei denen das Intervall zwischen Sarkophag und Sims durch das Höherrücken des letzteren sogar größer geworden war, bei denen man also im Gegenteil ein geschwächtes Überschneiden erwarten mußte, brechen mit voller Gewalt in das Obergeschoß durch. Nicht so sehr durch ihre größere Höhe, durch die sie mehr in das Obergeschoß hineinragen als ursprünglich Aurora und Crepuscolo, sondern dadurch, daß sie nicht nur mit Köpfen und Schultern, sondern auch mit den Knien das Sims durchstoßen, die als Endpunkt der stärksten, die Pyramidenform bestimmenden Schräge, also der stärksten akzentuierten Linie im Aufbau überhaupt, die größte Kraft haben. Da wird erst die Architektur wahrhaft und erbarmungslos überschritten, da bekommt erst auch das Motiv des Überschneidens des angrenzenden Pietra Serenastreifens und Pilasters volle Kraft. Denn der scharfe Sprung von den Füßen von Giorno und Notte zu den Köpfen der Flußgötter, die scharfe Gegenschräge, die ihre Kurven dazu bilden, drängen jetzt wie ein spitzer Keil nach beiden Seiten gegen die Umgrenzung, während die Vertikale des aufstützenden Armes der Flußgötter von 1524 der an und für sich ebenso großen Überschneidung alle Gewalt nahm, weil sie die Linienführung wieder unter den überwältigend siegreichen Zwang der Architekturlinien gebracht hatte. Das bedeutete aber eine ungeheure Erhöhung der Wirkung, da es ja gerade dieses Überschneiden der Architektur war, das dem Grabmal die Expansionskraft gab und bei der so ins Ungeheure gesteigert erscheinenden Expansionskraft auch erst dem Trieb in die Höhe die volle Kraft gab, daß das Sichkonzentrieren der Kraft in Tageszeiten und Herzog zur spitz emporgehenden Pyramide nach diesem Vorstoß in die Breite weit fühlbarer wird als im ersten Projekt des Lorenzgrabmals.

Daß da Michelangelo die Flußgötter des Lorenzgrabmals, wie er sie 1524 in den Modellen fixiert aber noch nicht in Marmor ausgeführt hatte, 1526 hatte verwerfen müssen, daß er auch sie analog denen des Giulianograbmals irgendwie empordrängend hatte gestalten wollen, kann da nicht mehr rätselhaft oder gar als eine Laune erscheinen; es war bittere, innere Notwendigkeit, zu der ihn sein Weitergewachsensein seiner Ideen zwang, die sich gerade mit dem Plan des Giulianograbmals mit einem Ruck zum höchsten Gipfel, der auf diesem Weg zu erreichen war, aufgeschwungen hatten (XII, XIII, XVI—XIX, 1—11).

Das konstante Klären und Steigern des Fugenprinzips, das sich seit dem ersten Projekt der Herzogsgräber geltend gemacht hatte und auch die Planänderung von 1524 verursacht hatte, bedeutete dagegen nur den allmählichen Anstieg, so daß sich auch die Veränderung, die er 1524 (Crepuscolo) an dem Plan von 1521 (Aurora) vornahm, nicht als so markanter Einschnitt darstellt, wie der Sprung zum Giulianograbmal. War es aber einmal so weit gekommen, war ein Sich-Zurückschrauben auf das frühere Niveau, wie es das weitere Ausführen der Flußgötter, überhaupt des Lorenzograbmals nach dem alten Plan bedeutet hätte, unmöglich.

DIE PERIPETIE

Doch sind auch zwischen den Figuren des Giulianograbmals, wie sie geplant oder tatsächlich ausgeführt wurden, noch leise Differenzen vorhanden. Die Notte geht nicht so weit wie der *Giorno* und beide nicht so weit wie das *Flußgott*projekt. Fast möchte man zum Vergleich mit dem *Giorno* schon die nach dem Herbst 1529, also mehr als drei Jahre später als *Notte* und *Giorno*, für den Herzog von Ferrara komponierte *Leda* heranziehen (Tafel 42), weil auch in ihm schon etwas, allerdings an der konsequenten Folgerichtigkeit der *Leda* gemessen, nur ein kleines Etwas von dem da ist, was sie, trotzdem sie aus dem Motiv der *Notte* herausgewachsen ist, doch so weit von dieser abbrückt. Ihre Glieder ballen sich noch mehr als es schon *Giorno* und *Notte*, *Crepuscolo* und *Aurora* gegenüber getan hatten, zu rundem Klumpen, vor allem aber ist das Einordnen der Glieder in eine zur Wand parallele Schicht einem Schräg-zu-ihr-Stehen gewichen, daß nicht mehr nur Flächendiagonalen (Flächenschrägen), sondern auch Raumdiagonalen (Raumschrägen) da sind und sich die Masse der Figur durch diese Betonung ihrer eigenen Tiefenwerte weit mehr als etwas körperhaft Kompaktes den Raum Füllendes heraushebt als die früheren Figuren. Denn während bei der *Notte* noch beide Beine und auch die Brust nahezu parallel zur Wand standen, beim *Giorno* vorläufig nur der Gegensatz des schrägstehenden sich herausdrehenden Unterleibs und des sich in die Tiefe drehenden Oberleibes, das leicht Schrägstehende des überkreuzten Beines eine leise Vorahnung des neuen Elementes bringt, gibt es bei der *Leda* Raumschräge über Raumschräge: das eine Bein ist in die Tiefe hineingebogen, das andere kommt aus ihr heraus. Deren Stellung aber ist nur Konsequenz der Schräglagerung des Torso selbst, dessen Unterleib sich in die Tiefe hineindreht, während der Oberleib mit dem vorgreifenden rechten Arm sich vorwärtswendend aufrichtet. In einer Vorstudie der Beine der *Leda* (Tafel 43) hatte Michelangelo das vordere Bein noch parallel zur

Bildfläche belassen und vorläufig nur das andere schräg den Raum durchschneidend untergeschoben. Da kommt es noch nicht zu der eklatanten Wirkung der raumdurchdringenden Massenkompaktheit der endgültigen Fassung der Leda, daß gerade dieses dem Abschluß noch ferne Übergangsstadium voll zum Bewußtsein bringt, welche Revolution doch erst das kontrastierende Schrägstellen beider Beine in der endgültigen Fassung bedeutete und welch ein weiter Weg noch von der Nacht ohne alle Raumschräge zu dieser „Korrektur“ war (XVIII, 4).

Die zwar in gleicher Richtung, aber immerhin zurück in die Tiefe gebogenen Unterschenkel des Flußgottes, der Kontrast seines in die Tiefe sich hineindrehenden Oberleibes und der frontal herausgedrehten Oberschenkel kann es da zwar ebensowenig wie die Tageszeiten noch nicht mit der Leda aufnehmen, bringt ihn aber doch schon ihrem Geist näher als *Giorno* und *Notte*, daß man annehmen muß, seine Komposition sei etwas später zum Abschluß gekommen als die der Tageszeiten, aber auch annehmen muß, Michelangelo hätte, wenn er die Tageszeiten später zur Zeit der Leda in Angriff genommen hätte, sie auch als solche sich von der Wand wegballende Massen komponiert, daß sie sich nicht nur eigengesetzlichem Drang folgend von ihrer Unterlage losgehoben hätten, sondern auch von ihrem Hintergrund. Hier wäre es also erst zu den letzten, den äußersten Konsequenzen des Fugenprinzips gekommen, daß man die Leda als den Gipfel der spezifischen, im Zusammenhang mit der *Medici*-Kapelle erwachsenen Ideen bezeichnen müßte, wenn sie nicht schon ein Element enthielte, das sie — in gewissem Sinn, als ein Stadium der Überreife, das schon den Keim zum Übergang in ein neues in sich schließt, dokumentieren würde: die Umbiegung des unteren — (wenn die Gestalt auf dem Sarkophag angebracht gedacht wird) — herunterhängenden Beines in die Richtung, die die Hauptrichtung des Oberkörpers der Flußgötter war, so daß sie nicht durch die schärfstbetonte Schrägrichtung der beiden Beine wie *Giorno* und *Notte* nur auf sie hingewiesen hätte und den Sprung zu ihnen veranlaßt hätte (das hätte hier das erhobene allein besorgt), sondern mit dem andern schon die vollendete Tatsache des Umbiegens in die Richtung der Flußgötter in sich enthalten hätte, ein unmittelbares Überfließen der Kraft der einen Figur in die der andern dagewesen wäre, wobei bei der Leda der noch stärker aufwärtsgebogene Oberkörper durch seine noch stärkere Schräge auch noch intensiver das Emporgehen der Pyramide betont hätte. Die Leda bringt da wohl wirklich in einer Hinsicht erst die letzten Konsequenzen des Stilempfindens, das Michelangelo zu der Projektänderung vom Winter 1525/26 getrieben hatte, aber sie geht auch schon über den äußersten Höhepunkt hinaus,

denn in der Art der Verbindung von Figur zu Figur durch das vorbereitend schon in ihre Richtung umbiegen, liegt ein Symptom der in nicht allzu ferner Zeit eintretenden völligen Revolution des Stilempfindens Michelangelos.

Doch das war nur die Figuren-Pyramide. Konnte aber bei so grundwesentlicher Änderung des unteren Teiles der Komposition der obere Abschluß, wo es sich um die Überleitung der Grabmalsarchitektur in die Raumarchitektur handelte, unverändert wie in der Zeichnung von 1520/21 (Tafel 25) bleiben? Konnten die gleichmäßig verteilten Füllfiguren der vier Hockenden beibehalten werden, die ruhig in ihrer Horizontalschicht den architektonischen Grenzen sich fügend dasaßen, mochten sie auch in der endgültigen Architektur eine Steigerung von Kraft gegenüber der Zeichnung von 1520/21 erfahren haben, indem sie nicht nur durch das Höherwerden und dadurch Engerwirken des Seitenfeldes mehr zusammenrückten und dieses mehr zu füllen schienen, sondern auch durch die Steigerung ihrer Größe und das Zusammenfassen zu kompakteren Klumpen massiger wurden: Beim Petersburger Knaben (Tafel 41) gibt es kein weggestrecktes, herabhängendes Bein wie bei denen der Zeichnung. Doch das wäre immer nur Expansionskraft auf Grund des Konsonanz-Prinzips innerhalb der von der Architektur gesetzten Grenzen gewesen, nicht aber eigengesetzliche, architektonischer Grenzen nicht achtende. Konnten die Girlanden bleiben, als ebenso füllender Schmuck, der mit seinem Hängen verkörpertste Abhängigkeit von der Struktur der Architektur war, konnten die ebenso füllenden Trophäen bleiben?

Nichts von alledem. Nur die Throne, die als Fortsetzung der Vertikalen der Pilaster des Grabmals, aus eigener Kraft — richtiger aus andersgesetzlicher Kraft — das Raumsims überschneiden, d. h. aus einer Kraft, die aus dem Grabmal herausgewachsen ist, nicht aus der Raumarchitektur, nur sie blieben im Plan von 1525/26 als Überleitung der Grabmalsarchitektur in die Raumarchitektur bestehen. Alles andere fiel. An Stelle der Hockenden kamen Girlanden, Rudimente der einst über ihnen hängend Geplanten. Anstatt der Trophäen in der Mitte als Überleitung eine Konsole, vielleicht hätte noch eine wappenartige Dekoration darüber Platz gefunden, wie beim Juliusgrabmal der Schlußredaktion, obwohl schon im endgültigen Projekt von 1521 und 1524 ein Zusammenschumpfen ihrer Massen der Zeichnung gegenüber angenommen werden muß, weil in dem eng gewordenen Feld ein Höher-Hinaufsteigen als die Throne wie in der Zeichnung von 1520 (Tafel 25) unmöglich gewesen wäre, so daß schon dort eine Verschiebung zugunsten der aus eigener Kraft schneidenden, nicht füllenden Elemente eingetreten gewesen sein muß.

Gewiß, der Abschluß vom Winter 1525/26 hätte durch diese Unterdrückung aller füllenden Elemente etwas Rudimentäres, zerbrochenes bekommen, man hätte ihm angemerkt, daß er aus einem ursprünglich wesentlich andern Plane herausgewachsen war. Aber andererseits mußte gerade dies Rudimentäre die sprunghafte Wucht des einheitlichen sich über das Raumsims hinwegsetzenden Bewegungszuges von Doppelpilastern und Thronen zwingendst empfinden lassen und durch das klare Zusammenraffen der gesamten Kraft in diesen zwei hochgehenden Strängen das Sichins-Breite-Biegen der Lunette darüber zu deutlichster Wirkung bringen. Auch sie wäre — wie die Figuren-Pyramide durch die abgeschrägten Ecken — auf schmäler, hochdrängender Basis aufgeruht und auch hier wäre wieder der strukturelle Zusammenhang durchbrochen gewesen, da sie, nur von den Thronen gehalten, nicht einmal an den äußeren Ecken unter ihren Bogenenden gestützt wurde, geschweige denn ruhte sie behaglich wie einst nach dem Plan von 1521 und 1524 durch die Verteilung der Hermen, Girlanden usw. bis an den äußersten Rand mit ihrer vollen Spannweite auf ihrer Basis auf. Das hätte zu der mit ihrer vollsten Breite am Boden haftenden Figuren-Pyramide, wie sie damals gestaltet war, gepaßt, das paßte aber nicht mehr zu der Figuren-Pyramide mit der hochtreibenden ungleichen Massenverteilung, die nicht in einer kompakten Verbindung mit der Lunette enden konnte, sondern nur in einem ebenso hochtreibenden Weg zu ihr (XXI).

Bei diesem Aufräumen mit allem nur rein Füllenden, dem architektonischen Rahmen sich Fügenden hatte sich das Verhältnis zum rein Dekorativen ganz anders gestaltet als bisher, d. h. es hat zu einem Ausmerzen des Dekorativen geführt, so weit es nur Flächenschmuck war und nicht Bewegungsstruktur bedeutete wie die Throne. Die Girlanden, die Michelangelo in den Feldern, die ursprünglich den Hockenden bestimmt waren, anbrachte, sind da schon ein Kompromiß, das er, wenn er die Architektur jetzt von neuem entworfen hätte, wohl nicht eingegangen wäre, denn auch sie sind nur schmückend Füllendes, das bis zu einem gewissen Grad von den Hauptlinien der Bewegung, dem ragenden Empor der Throne ablenkt, aber immerhin nicht in dem Maße wie das geballt Anthropomorphe der Knaben. Man kann wohl annehmen, daß Michelangelo diesen Zwischenstreifen jetzt überhaupt beiseite gelassen hätte — wenn nicht die Architektur schon fertig gewesen wäre und er nicht gebundene Hände gehabt hätte. Doch hat er zum wenigsten beim Giulianograbmal, dessen Architekturstücke noch nicht wie die des Lorenzograbmals vor der Planänderung fertig waren (IX), die Monstren in den Feldern über den Rundgiebeln weggelassen (Tafel 31, 32) und hätte vielleicht noch das eine oder andere

fallen gelassen, wenn dadurch nicht die Übereinstimmung mit dem Lorenzgrabmal verloren gegangen wäre, um den Charakter zu erreichen, der ihm in späterer Zeit als Ideal vorschwebte, wie es ein von ihm überlieferter Ausspruch bezeugt: Als er Vasari und Ammannati 1550 bei der Errichtung der Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio mit seinem Rat beistand, legte er energisches Veto gegen alles dekorative Beiwerk ein: wo Statuen hinkommen, habe es dafür keinen Platz, so daß nur die struktiven Elemente der Architektur und das Anthropomorphe der Statuen beibehalten wurde und sich zu dem strengen, als absolute Notwendigkeit wirkenden, vornehmen Charakter der Kapelle verband, den sie ohne Michelangelos Einspruch wohl nie bekommen hätte (Vasari 1568, II, 754).

Was er da am Giulianograbmal an dekorativen Elementen beibehielt, unterlag aber wenigstens, so weit es möglich war, einem Wandel. Die Schuppen der die Rundgiebel der Seitennischen tragenden Konsolen wurden großzügiger und länglicher, d. h. bekamen Vertikaldrang: Beim Lorenzgrabmal bildeten sie ein die Form gleichmäßig ohne jede Richtungstendenz überspinnendes Netz. Der obere Abschluß der Pilasterkannelierung war bei diesem abgerundet, in sich befriedigt hinab zurückkehrend, beim Giuliano- grabmal dagegen werden es zwei sich wiederholende Kurven, die nach oben offen sind, nach oben weitertreiben, wo der das Kapitell unten abschließende Eierstab ihre Tendenz fortsetzt. Nicht aus sechs, sondern sieben, also dichter gedrängten Einheiten bestehend, kommt das Aufwärtsausstrahlende der das nun sehr schmal gewordene Ei umrahmenden Streifen zur Geltung, anstatt der ruhend behaglich runden Masse des Eikörpers beim Lorenzgrabmal. Ebenso wurde die Zeichnung der Ornamente an der Vorderseite des Thronsockels straffer. Keine Muschel mehr, die breit gelagert und ausgehöhlt die Bewegung aufzufangen und aufgeschluckt hätte wie in der Zeichnung von 1520/21 (Tafel 64). Aber auch der Dekoration des Lorenzgrabmals, die sie schon durch die Trophäen ersetzte, trotz der gleichen Dekorationselemente an Höhendrang überlegen, da die sich kreuzenden Schilde schmaler wurden, in steilerer Schräge ansteigen, außerdem durch die herabfallenden Bänder unten spitzer zusammengehalten erst oben durch die hinter ihnen hervorkommenden Waffen auseinanderstrahlen: Unten leicht — oben schwer: labiles Gleichgewicht. Das sind Details, an sich kleinlich und unbedeutend, interessant nur als Symptome des, wo immer es möglich war, die Formen umgießenden Stilwandels Michelangelos vom Winter 1525/26.

Und das Magnifici-Denkmal? dessen Grundplan mit der wuchtigen, jede Figur wohlklingend in ihren Käfig sperrenden Architektur noch so

tief in dem ehemaligen Konsonanzprinzip drinsteckte, das sich, je weiter die konsequente Klarheit des Fugenprinzips in den Herzoggräbern stieg, ihnen desto mehr entfremden mußte? Das sollte auch von dem neuen Geist zu verspüren bekommen. Daß durch die Umkomponierung des Giulianograbmals ein durchdringender Wandel unbedingt notwendig war, sollte es nicht ganz neben den Herzoggrabmalen abfallen, bringt Michelangelo in Schwung, flößt ihm momentan wieder größtes Interesse dafür ein. Was war zu machen? Ein völlig neuer Aufbau? Daran dachte er nicht. Dazu war das alte einmal zu fest eingewurzelt. Aber in dem alten die Akzente schärfer fassen, daß die Madonna, ursprünglich als der Glanz- und Mittelpunkt des Raumes geplant, in dem Wandaufbau, der durch eigengesetzliche Figurenkomposition mit dem der Herzoggrabmale nicht konkurrieren konnte, zwar wirklich so gewaltig als das Zentrum herausspringe, daß alles, was sonst da ist, sich ihr subsumiere und nur wie ein Rahmen um sie erscheine, aber auch eine Akzentverschiebung eintreten zu lassen, daß anstatt, daß die Madonna die dominierende Gestalt zwischen Cosmas und Damian bleibt, die ihr auf gleicher Basislinie koordiniert sind und mit der durch die untergeschobenen Stufen höheren etwas wie eine niedrige, ruhende Pyramide bilden, jetzt die kleinen Figuren über Cosmas und Damian in unmittelbare Beziehung zur Madonna kommen und an Stelle von Cosmas und Damian das kraftvoll Betonte werden, so daß jetzt der Hauptakzent anstatt auf der niedrigen, festruhenden Pyramide von Madonna, Cosmas und Damian in den sich unten in einer Spitze schneidenden Diagonalen, die die Madonna und die oberen Figuren verbinden, liege, die Madonna der Ausgangspunkt einer Diagonalebewegung ist — und auch hier an Stelle tektonischer Ruhe aufstrebende Bewegungstendenz trete.

Was er da 1524 an Plänen für die Madonnenstatue hingeworfen hatte, wie die beiden Detailskizzen in London, British Museum (Tafel 52) und die Zeichnung der Albertina (Tafel 53) wird einer völligen Revision unterzogen. Tollkühn wird ihr Motiv bis zum äußersten, so zahm es auch ursprünglich begonnen hatte: In dem ersten Entwurf (obere Skizze, Tafel 52) hatte sich die Madonna noch streng frontal gehalten mit — wie die Andeutung der Knie verrät — symmetrisch stehenden, sie also fest im Boden verwurzelnden Beinen, war das Kind mehr seitlich neben ihr als direkt vor ihr angeordnet, so daß der Konzeption zwingende räumliche Tiefe fehlte, und hatten beide: Madonna und Kind dem Beschauer entgegengeblickt, ihn mit dem Blick festbannend und von jeder Weiterbewegung ablenkend. Das alles wird in den späteren Stadien über Bord geworfen. Doch wenn auch die Madonna in der unteren Skizze desselben Blattes

(Tafel 52) in der Haltung mit der tatsächlich ausgeführten schon große Ähnlichkeit hat, der Kopf geneigt und die Armhaltung bis auf den linken Unterarm gleich ist, wenn auch das Kind, das zwar noch im Gegensinn angeordnet die Madonna umarmt, anstatt nach ihrer Brust zu greifen, stärker vor ihren Körper tritt, stärker die Tiefenentfaltung betont (zwar direkt in die Tiefe führende Glieder fehlen noch bei ihm) und der den Beschauer bindende Blick vermieden ist, ja, wenn die spätere Skizze der Albertina, ein Gesamtentwurf (Tafel 53), mit dem wie in der endgültigen Fassung auf dem einen Bein der Madonna rittlings sitzenden und sich nach ihr umwendenden Kind scheinbar schon alles Wichtige enthält (XIV), das Wesentlichste und Revolutionärste der tatsächlich ausgeführten Statue fehlt auch noch hier: die übereinandergeschlagenen Beine der Madonna, durch die die Masse der Madonna zur auf einer Spitze balanzierenden, in labilem Gleichgewicht emporstrebenden Form wird, wie die Pyramide des Giulianograbmals und ihr das mit dem Boden verwachsene der parallel nebeneinander stehenden Beine der ersten Fassung genommen ist, ebenso wie das An-die-Architektur-gekettet-Sein der in eine aus dem Gleichgewicht geratene Schräge verwandelten Madonna in der letzterwähnten Zeichnung mit dem einen etwas höher und dem andern tiefer gestellten, in gleiche Richtung mit dem Oberkörper gebrachten Beinen, bei der die seitliche Sockelmasse für einen Ausgleich sorgen mußte, die der Diagonale allen Schwung und alle Kraft nahm, weil sie als etwas Anorganisch-Architektonisches die Anlehnsbedürftigkeit der Madonna als eine Abhängigkeit von dem Architektonischen empfinden läßt. Es fehlte ihr das letzte an Selbständigkeit das letzte an Eigenkraft (Tafel 53). Durch die Überkreuzung der Beine aber mußte der Oberkörper in die Gegenrichtung kommen, entstanden in der Madonna lauter Gegendiagonalen, die sich selbst das Gleichgewicht halten: Die schneidend scharf als schmale Kante aus der Tiefe herauspringende Diagonale des übergekreuzten Beines, die Gegen-schräge des Kopfes und Rumpfes des Kindes und, wieder die erste Diagonale in milderem Nachklang anschlagend, der geneigte Kopf der Madonna. Das sind Schrägen, die sich gegen das System von ruhigen Vertikalen und Horizontalen erbarmungslos stemmen, weil sie es aus eigener Kraft, ohne leiseste Abhängigkeit von etwas Architektonischem schneiden (Tafel 9, 50). Wie ein Blitz sollten diese Zickzackdiagonalen der Madonna durch die Architektur zucken, aber nicht nur durch die Architektur zucken, um Leben in sie hineinzubringen, sondern um mit ihrem links und rechts aufwärtsweisenden Bewegungszug auf die oberen Statuen in den Seitenintervallen zu weisen, daß ihre unmittelbare Beziehung zur Madonna als das Wesentliche

erfaßt werde, um dann wieder noch in den Diagonalen der Hauptgestalten des Freskos in der Lunette: dem auffahrenden Christus und zurückprallenden Wächter verstärkende Wiederholung zu finden, wobei die schwächere Betonung der Diagonale des Wächters den Ausgleich für die gleichgerichtete aber stärker betonte unten: die Diagonale des Beines und Kopfes der Madonna bringt... (vgl. p. 97). Die Statuen in den Seitennischen aber waren so konzipiert, daß es scheine, als wäre wirklich der Bewegungsimpuls, der von der Madonna ausgeht, auf sie überggesprungen und hätte sie in Schwung versetzt. Arm und Bein der einen, die Michelangelo da wegen ihrer Wichtigkeit und unmittelbaren Abhängigkeit von der Komposition der Madonna auch gleich in Angriff nahm: des David (heute im Bargello, XV, Tafel 9, 54) werden in die Höhe nach außen gehoben. Alles was an Bewegung in ihm ist, ist wie durch den Druck der von der Madonna zu ihm führenden Diagonale (Diagonale des Kinderkörpers) erzeugt. Etwas Analoges, aber der von einem tiefer liegenden Punkt ausgehenden Diagonale des Beines der Madonna Entsprechendes wäre wohl in der andern zur Durchführung gekommen, so daß bei dieser wohl der stärkste Bewegungsimpuls in den Beinen und nicht im Arm wie beim David gesteckt hätte. Daß dieser Eindruck, als würden sie wirklich alles Leben von dem Bewegungsimpuls der Madonna empfangen, vollkommen sei, bewegt sich der David wie im Traum, als wüßte er gar nicht, was mit seinen Gliedern geschieht, wäre es nicht sein Wille. Traumhaft abgedämpft ist seine Aktivitätskraft, daß an dem Nachklang, den die Madonna in ihm findet, die Macht der in ihr latenten Kraft abzuschätzen sei, die selbst nicht an dem Auffälligen der Tat, der vollen Entfaltung der eigenen Kraft ihre Gewalt erweist — still blickt ihr Kopf und unberührt, — sondern nur durch das Weittragende ihrer Wirkung nach außen: „Spätere haben dem Michelangelo wohl die Bewegung abgesehen und ihn darin noch zu überbieten versucht, aber die Ruhe ist nicht von ihnen verstanden worden...“ (Wölfflin, p. 181), weil sie die Bewegung, die bei Michelangelo nur in den Kompositionslinien liegt, nicht aber im Motiv, d.h. im Nachahmen naturalistischer Bewegung, in dieses verlegten: bewegtes Mienenspiel, verzerrte, wutschnaubende Gesichter, weitausholende Glieder, zum äußersten forcierte Spannung aller Muskel... Cosmas und Damian blieb da nichts anderes übrig, als diese Macht der Wirkung der von der Madonna ausstrahlenden Kraftlinien der Diagonalen nicht aufzuheben. Sie durften sich nicht dem Beschauer aufdrängen und auf das an den Boden fesselnde Koordinierte ihres auf gleicher Basis mit der Madonna Stehens weisen. Sie mußten möglichst zurücktreten: das einfachste Mittel sie ebenso wie die Figuren der Seitennischen der Herzoggräber, die ja auch eine

Gefahr für den Aufwärtsbewegungszug der Pyramide bedeuteten, einerseits nicht eigenhändig auszuführen: Dann sorgte der Qualitätsunterschied schon dafür, daß sie abfielen und andererseits in ihrer Komposition nichts Eigengewaltiges zu dulden, sie mit einem leisen Verklingen der Diagonale der Madonna der Architektur einzufügen (vgl. vor allem die durch die Knie und Füße gehende Diagonale beim Cosmas rechts, der heute links steht. Der Standort von Cosmas und Damian ist heute vertauscht, XI, 13).

Die Nebenstatuen oben waren jetzt zu den wichtigeren geworden, nicht wie es in der ersten Konzeption vorgesehen war, die hl. Cosmas und Damian, die von vornherein immer geplant waren, während die kleineren Statuen oben erst bei der Umkomponierung der Madonnenwand in das Magnificigrabmal als Füllfiguren in die leeren Felder über den Heiligen hinzugekommen waren. Diese Akzentverschiebung, verbunden mit der kolossal gesteigerten Potenz aus der Wand vorstoßender und durch die Diagonalen die Architektur überschneidender Kraft der Madonna hat dem Magnificigrabmal trotz des dem Charakter nach alten Architekturgefüges, trotz der andersartigen stilistischen Grundlage, die nun schon einmal nicht weg zu wischen war, einen der dissonierenden Kraft des Giulianograbmals immerhin näher kommenden Klang gegeben. Wirkliche stilistische Übereinstimmung, völlige Harmonie des Charakters freilich, war unmöglich.

Das Ummodelln und Umschmelzen des alten in neuem Geiste, das dem Magnificigrabmal einen neuen Sinn, einen neuen Klang geben hat Michelangelo so gefesselt, daß er die Ausführung der Herzogstatue für das Giulianograbmal, deren stilistischer Charakter und Motiv durch Giorno und Notte schon so fixiert und vorweggenommen war, daß sie seinen Gestaltungstrieb nicht mehr sonderlich anreizen konnte, vorläufig noch zurückdrängt. Für die Flußgötter hatte er die Blöcke nicht da, sie konnte er nicht in Angriff nehmen, also stürzt er sich erst in die Gestaltung der neuen Konzeptionen für die Madonna und ihren Nachklang, den David oben. Weiter wie für diese zwei Statuen reicht aber auch da das Faszinierende des neuen Entwurfes nicht, die Inangriffnahme der dritten (d. h. des Pendants des David) unterbleibt vorläufig noch unterbleibt für immer. Denn die Arbeit sollte bald wieder völlig ins Stocken geraten.

PSYCHISCHE VERFASSUNG. DAS ENDE.

Zum zweitenmal, länger noch als das erstemal, 1521—1523 wird die Arbeit unterbrochen. Wieder sind die politischen Wirren und die damit verbundene Geldnot des Papstes die Ursache. Diesmal der Kampf zwischen Kaiser

und Papst. Schon im Juni 1526 spitzten sich die Feindseligkeiten so zu (Pastor IV/2, 240), daß der Papst wegen der bevorstehenden Kriege den Geldbeutel fester zuschnüren muß. Im Juli läßt er Michelangelo sagen, daß die Ausgaben für die Bibliothek von S. Lorenzo, noch nicht für die Grabkapelle, auf ein Drittel reduziert werden sollen (IV, 1). Doch wie lange noch? Im Oktober, im November 1526 entläßt Michelangelo Steinmetzen und Angestellte, schränkt da und dort die Ausgaben ein, immer mehr und mehr, bis ihm der Papst am 4. November 1526, ahnend, daß er bald nicht einen roten Heller für die Kapelle haben werde, sagen läßt, es sei nicht sein Wille, die Ausgaben zu verringern, er wünsche die Vollendung der Kapelle heute wie früher: Aber die Ungunst der äußeren Verhältnisse zwänge ihn dazu (IV, 2, 3). Diesmal beugte er vor und sprach offen mit Michelangelo über die Ursache der Einschränkungen der Bautätigkeit, um Michelangelo nicht wieder überflüssigerweise zu erbittern, wie beim Abbruch des Lorenzo-fassadenprojektes (p. 18) und der ersten Unterbrechung des Baues der Medici-Kapelle, wo er ihn in Ungewißheit gelassen hatte (p. 42). Aber diesmal sollte es nicht viel helfen . . . Doch auch im Dezember hofft der Papst immer noch, wünscht noch die Inangriffnahme des Ciboriums von S. Lorenzo (IV, 4), bis Anfang 1527 seine Geldnot auf das äußerste steigt. Inzwischen hatte am 20. September 1526 der räuberische Überfall der dem Kaiser ergebenen Colonna auf den päpstlichen Palast stattgefunden, bei dem sie zwar nicht des Papstes habhaft geworden waren, aber alles ausgeplündert hatten. Die Verbündeten ließen den Papst im Stich, ihre versprochenen finanziellen Unterstützungen blieben aus. Da konnte auch seit Anfang des Jahres 1527 für die Grabkapelle kein Geld mehr zur Verfügung stehen. Das letzte muß darauf verwendet werden, Rom in letzter Minute gegen die Kaiserlichen zu befestigen (Januar 1527), die Bürgerschaft militärisch zu organisieren . . . Am 6. Mai 1527 kommt es zur Belagerung Roms durch die Kaiserlichen, zur Eroberung, am 7. Mai zur Plünderung (Sacco di Roma).

Die Führer der mediceischen Partei in Florenz (Kardinal Hippolito de' Medici und Kardinal Passerini) müssen sich daraufhin von Florenz zurückziehen, nachdem es schon am 26. April, also noch vor dem Sacco di Roma in Florenz zu einem offenen Aufruhr gegen das mediceische Regime gekommen war, der damals aber noch schnell unterdrückt werden können (Cambi XXII, 305–308). Nach ihrem Abzug wurde am 21. Mai 1527 neuerdings das republikanische Regime in Florenz konstituiert (Cambi XXII, 317–320): die Macht der Medici in Florenz hatte für's erste auf Jahre hinaus ein Ende. Doch damals war die Medici-Kapelle längst wieder abgesperrt, die Arbeit eingestellt. Nach den Unruhen im April hatte Michelangelo

sogar seinem Freund Piero Gondi ihren Schlüssel gegeben, damit er in den unsicheren Zeiten dort seine Habseligkeiten verstecken könne, so vergessen lag sie da (am 29. April, Mil. Lett. 598).

Der Papst aber, nachdem er sich beim Sacco di Roma in die Engelsburg geflüchtet hatte, die er am 7. Juni den Kaiserlichen übergeben mußte, wurde dort von ihnen bis zum 6. Dezember 1527 gefangen gehalten. Alles Geld usw. wird ihm genommen, bis er dann schließlich in der Nacht vom 6. zum 7. Dezember „molto meschino“ mit fünfzig Pferden nach Orvieto flieht (Pastor IV/2, 291, 321, Cambi XXIII, 2), wo er im halbverfallenen Bischofspalast mit ausgeliehenen Möbeln wohnt. Noch im April 1528 fehlt ihm das Notwendigste an kirchlichen Gewändern (Pastor 325). Nachdem er im Oktober 1528 wieder nach Rom zurückgekehrt war, war doch auch noch im März 1529 seine Geldnot so groß, daß kaum der Lebensunterhalt bestritten werden konnte (Pastor 354). Dennoch hatte er, kaum daß er nur etwas Luft schnappen konnte nach all den Schicksalsschlägen, Anfang 1528 von Orvieto aus sofort gefragt, ob Michelangelo gearbeitet habe und jetzt weiter für ihn arbeiten wolle, er könne ihm 500 Dukaten zur Verfügung stellen (IV, 6). Nichts könnte seine, bei den Medici traditionelle, aber gerade bei ihm weitestgehende Kunstliebe und die ungeheure Wertschätzung Michelangelos und seines Werkes mehr bezeugen, als dieser Zug. Aber es gab wohl leider auch keinen unter ihnen, der in dieser Hinsicht weniger das tun konnte, was er wollte, als gerade Clemens VII.

Michelangelo hat kein Ohr mehr für seine Bitte, nicht so sehr, weil es gefährlich gewesen wäre bei dem neuen republikanischen Regime für die Medici zu arbeiten, oder weil wieder der Florentiner, der Republikaner in ihm erwacht war, der bald darauf in der Republik Florenz wichtige Ämter bekleiden sollte, als Festungsbaumeister die Stadt gegen den befestigt, der sein Auftraggeber gewesen war (IV, 7), bis Florenz, das seit dem 10. Oktober 1529 von den vereinten Truppen des wieder ausgesöhnten Kaisers und Papstes unter Philibert von Oranien und dem Marchese del Vasto belagert wurde, am 12. August 1530 durch den Verrat ihres Anführers Malatesta Baglioni kapitulierte und die Medici die Macht über Florenz mehr denn je in der Hand hatten: bald darauf wurde Florenz ihr erbliches Herzogtum, — sondern weil . . . er sich innerlich davon losgerissen hatte . . .

Im Herbst 1530 muß Michelangelo an die Arbeit in der Medici-Kapelle zurückkehren. Er hat sie wieder aufgenommen, nachdem seit mehr als dreieinhalb Jahren alle Bau- und Steinmetzarbeit geruht hatte, nachdem er selbst, sollte er wirklich noch heimlich an den Statuen weitergearbeitet haben (Vasari), mindestens seit dem Sommer 1528 nichts mehr für sie getan hatte, weil

er seit dieser Zeit derart durch die Dienstleistungen für die Republik und die damit verbundenen Reisen in Anspruch genommen war, daß ihm gar keine Zeit für sie übrig bleiben konnte, mehr als zwei Jahre (IV,7,8). Das war eine gefährlich lange Zeit. Die Planänderung vom Winter 1525/26 hatte schon so manches enthalten, das Kompromiß war, weil er die Architektur nicht mehr völlig von Grund auf neu schaffen konnte. Herbst 1529 hatte er die Leda gemacht, die ihrerseits wieder schon wie eine Korrektur der Notte, also der 1525/26 begonnenen Statuen wirkt und schon etwas in sich enthält, das über das Fugenprinzip, auf dem die Grabmalkomposition beruht, hinausweist. Seither war wieder noch ein Jahr vergangen. . . .

Um es kurz zu sagen: Gerade nach den Jahren der Unterbrechung war Michelangelo in eine neue Lebensphase eingetreten, die im allgemeinen wie bei ihm ungefähr mit dem 55. Lebensjahr einsetzt und eine so fundamental von der bisherigen verschiedene Auffassungsweise mit sich bringt, daß zwischen dem Stil, der ihr adäquaten Ausdruck verleihen sollte, und dem Fugenprinzip eine ebensolche Kluft entstehen mußte, wie früher zwischen dem Konsonanz- und dem Fugenprinzip.

Hatten alle Änderungen, die er bisher an dem ursprünglich zur Ausführung bestimmten Plan vorgenommen hatte, nur eine Steigerung, ein letztes Konsequenzen-Ziehen in einer Kompositionsweise, dem Fugenprinzip, bedeutet, wurde, was er jetzt noch neu hinzuarbeitete — an wirklich Ausgeführten war es nur der Giuliano — keine Steigerung des Bisherigen, sondern dem Stilcharakter nach etwas fundamental Neues, das auf völlig neuem Geistes-Fundament beruht. Durch Kampf gegensätzlicher, selbstständig gewordener Elemente, durch das Durcheinanderschlingen eigen-gesetzlich selbständiger Stimmen, hatte er das Ineinanderwirken und miteinander In-Beziehung-treten aller Elemente zur Empfindung gebracht: das war früher der Grundton. Jetzt aber wird Michelangelo der Sinn dafür lebendig, daß alles aus einem Urgrunde herauswächst, in allem die eine Kraft stecke, alle Erscheinungen nur die verschiedenen Formen dieser einen ewig neu gebärenden, ewig sich neu manifestierenden Urkraft sind (vgl. d. Vf. Rembrandt, in der Serie Kunst in Holland). Sie als das ewig Zeugende ruft Wandel und Werden der Dinge hervor: da muß sich alles im Kunstwerk Gestaltete nicht nur als ein Werden und Gewordensein darstellen, sondern auch als wäre es in seinem ewigen Wachsen von einer alles durchwirkenden, alles bewirkenden Kraft, die nie eine Grenze findet, erzeugt. Das Empfinden hat Michelangelo die Form des Giuliano diktiert, hat ihn das Motiv der Statue, das seit dem Winter 1525/26 im kleinen Modell fixiert war, ab-ändern lassen (Tafel 37), daß von dem Grundprinzip der vorangegangenen

Altersphase nichts, aber auch nichts darin zurückblieb. Die Schärfe der Dissonanz, die die beiden kontrastierenden, schräg gestellten Beine mit der Architektur der ihn umfassenden Nische bedeutet hatten (Tafel 38, 11), gegen deren Seitenwände sie als sprengende Diagonalen anrannten, die Schärfe, mit der sich ihr spitzer Keil in das Sims darunter bohrte, das durch dieses Beinmotiv bedingte Aufrehtemporgehen der Rumpfhaltung mit dem noch dem Lorenzomotiv sehr verwandten, beschattet gesenkten Kopf, der dem tieferen Zurückstellen des einen Beines das Gleichgewicht hielt: das alles hatte jetzt keine Daseinsberechtigung mehr. Was sollten diese Kontraste und Richtungsgegensätze mit der Architektur, wenn doch alles einer Kraft entsprossen war? — Er legt die einheitlich ohne Grenze, ohne Widerspruch durch den Giuliano von rechts unten nach links hinauf und wieder nach rechts weiter durchgehende Kurve in die Gestalt: Von den beiden Beinen geht es empor durch die nach links ausbiegende Haltung des Rumpfes zu dem prachtvoll gebogenen Hals, dem jetzt erhobenen in seiner Seitwärtswendung nur als letzte Konsequenz des Bogens wirkenden Kopf. Die gegensätzlichen Linien von Architektur und Figuralkomposition beim früheren Plan hatten gegenseitig auf Grenzen gewiesen, indem sie einander schnitten, die Kurve des Giuliano, die wie jede Kurve latent jede Richtung in sich enthält, biegt sich in der Architektur empor, ohne mit irgendeiner ihrer Linien im Gegensatz stehen zu können, noch in absolute Übereinstimmung und Abhängigkeit von ihnen zu geraten wie die Skulpturen des Lorenzograbmals durch das Wiederholen von Vertikalen und Horizontalen. Das ist auch wieder Harmonie wie in der vorangegangenen Phase, aber nicht durch Konsonanz, Zusammenklang im einzelnen, eine Panharmonie, ein symphonisches Weiterklingen aller Elemente, ohne daß sich eines dem andern fügt, ohne daß sich irgendwo eine Grenze findet, daß auch der Bewegungsschwung des Giuliano so wirkt, als würde er über die Gestalt hinausgehen, wie er nicht in ihr selbst erst entstanden sein kann. Es ist als wäre er nur ein kleines endliches Stückchen, eine der vielen Formen, die eine ewig wirkende Kraft ihn durchpulsend, aus dem Unbestimmten, Unendlichen kommend, ins Unbestimmte, Unendliche weitergehend, hervorgebracht hat oder hervorgebracht haben könnte: so erscheint er. — Im endlichen Stück Marmor ein Stück Unendlichkeit.

Daß da Michelangelo jetzt auch die Flußgötter anders planen mußte, als wie er sie Winter 1525/26 oder gar 1524 für das Lorenzograbmal geplant hatte, daß ihn auch da der Wandel, der mit ihm vorgegangen war, zu einem Andersfassen ihrer Form zwang, ist da schon als eine unumgängliche, organisch bedingte Notwendigkeit zu erwarten. Er hat sie auch anders gefaßt.

Ja, ihre Motive (Tafel 13, 14, 48, 49) hätten die am Giuliano hervorgehobenen Stileigentümlichkeiten noch klarer ins Auge springen lassen, weil ihre Stellungen dem Streben, höchste Biegsamkeit und Krümmung in die Gestalt zu bringen, mehr entgegenkamen. Wie schon beim Giuliano, wenn auch dort nicht so offensichtlich, liegt die Gelenkigkeit jetzt nicht in der Fähigkeit von einem Gelenk, d. h. dem, was ein Glied, einen Teil der Gesamtmasse vom andern trennt und im zweiten eine grundsätzlich andere Richtung anzuschlagen ermöglicht wie im ersten, den höchsten Gebrauch zu machen, um durch die Abruptheit, mit der die Linienzüge dadurch aufhören ihr Hinweggehen über andere Linienzüge (Architektur) zu betonen — so war es bei *Giorno und Notte* — sondern in der Fähigkeit die Elastizität des Körpers als ganzem auf das äußerste auszunützen, ihn bis zum Äußersten zu biegen, d. h. ihn einerseits auf das äußerste zu dehnen, andererseits auf das äußerste zusammen zu drücken, also in einer gegensätzlichen Eigenschaft der Gesamtmasse des Körpers, so daß an Stelle von Beuge- / Biegemotive treten, bei denen das Verhältnis von Rumpf und Gliedmaßen ein völlig anderes ist als früher. Die Gliedmaßen stellen sich nicht mehr als den Rumpf überquerende (vgl. *Giorno und Notte*) oder sich mit seiner Achsenrichtung in Gegensatz stellende Massen dar (Flußgötter des Giulianograbmals von 1525/26), die ihm gegenüber das bedeuten, was die Figuren der Architektur gegenüber waren: sie eigengesetzlich schneidende und dadurch selbst stark herauspringende, sich als Wichtigstes aufdrängende Elemente: Jetzt erscheint dagegen der Rumpf als die Hauptsache, ist es seine Biegung die sich in den Gliedmaßen fortsetzt und sie als weniger Massenkompatkes nur wie sein verhallendes Ausklingen wirken läßt.

Die Flußgötter des Giulianograbmals (Tafel 14) waren da dadurch in solche Gestalten umgewandelt worden, daß ihrem Motiv vom Winter 1525/26 (Tafel 11, 46) der Achsenkontrast zwischen Rumpf und Beinen genommen wird: Rumpf und Beine kommen in Vorderansicht, und daß das abrupte Abbrechen ihres Linienzuges durch die in der Hauptansicht für den Anblick nahezu ausscheidenden Unterschenkel und Unterarme, die sie jäh von der Architektur loslösten, aufgehoben wurde. Das untere Bein wird in sanfter Krümmung leicht gestreckt — aber nicht etwa so wie das der Flußgötter des Lorenzograbmals von 1524 als mit dem Sockel parallel verlaufende Horizontale. Es setzt in dem proportional sehr kleinen Fuß (vgl. Tafel 48) schwach ein, daß die Kurve der Gestalt aus der Tiefe wie aus der Unendlichkeit erst allmählich, dann allerdings auf das gewaltsamste anschwellend auftauche. Aus diesen mit nichts im Gegensatz stehenden Anfängen der Kurven geht es analog bei beiden Flußgöttern nach beiden

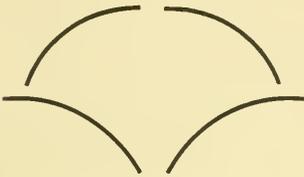
Seiten empor, um in dem zur Mitte zurückgewendeten Kopf eine Überleitung zu den Tageszeiten zu bringen, die, wenn sie zur selben Zeit und aus demselben Geiste geschaffen worden wären, wohl die Umbiegung der unten angeschlagenen Kurve zur Mitte empor geworden wären, d. h. ihre heute (durch die Schrägen der Beine) sich steil geradlinig und unbiegsam vom Sarkophag loshebenden Massen hätten sich in einer konkaven Kurve von derselben kraftvollen Weichheit wie die konkave Kurve der Flußgötter unten emporgebogen (vgl. nebenstehende Figur), um als Umkehrung der unten angeschlagenen Richtung das Zusammenfluten der zuerst auseinander gegangenen, jetzt aber gegeneinander anschwellend dichter gedrängten Massen zu werden, bis sie dann zuletzt im Bogen des Giuliano unbestritten emporgehen.



Bei diesen harmonischen Biegungsmotiven ohne Widerspruch gegen die Architektur wäre auch ein Negieren der Unterlage wie bei Giorno und Notte unmöglich gewesen. Die Flußgötter sollten sich wieder wie die früheren und auch die jetzigen des Lorenzograbmals (Tafel 10, 13) auf eine feste Basis stützen, aber freilich ohne dabei durch Wiederholen der Architekturlinien in Abhängigkeit von ihr zu geraten.

Bei den Flußgöttern des Lorenzograbmals (Tafel 13) ebenfalls Rumpf und Beine in Vorderansicht, ebenfalls eine durchgehende Kurve, ebenfalls höchste Biegsamkeit und doch von kompositionell anderer Bedeutung als bei den Giulianoflußgöttern, andern Vorbedingungen Rechnung tragend. Hier geht die Kurve nicht einfach vom Boden konkav in einem Zug empor, sie hebt sich am unteren Körperkontur zunächst in den Beinen konvex vom Boden los, setzt also gegensätzlich ein, um sich dann erst vom Knie ab bis zur Achselhöhle konkav auszubauchen, im Arm über der Urne aber wieder konvex zu verklingen. Doch ist es hier gar nicht dieser untere Körperkontur, der der Gestalt den charakteristischen Schwung gibt, es ist der obere innere Körperkontur, der im Gegensatz zum Giulianoflußgöttermotiv überhaupt in einer großen Konkavkurve verläuft, zu der die untere nur Auftakt, Einleitung und Nachklang bildet. Denn bei den Tageszeiten des Lorenzograbmals lag ja der Hauptakzent der Formen ebenfalls innen an den Kurven des Sarkophagdeckels, nicht außen wie bei Giorno und Notte. Darum, dieser Vorbedingung nachgebend, auch bei den Flußgöttern der Hauptakzent auf den Innenkurven, die durch ihr leichtes aus der Mitte Aufsprießen und sich nach den Seiten Öffnen Aurora und Crepuscolo vom

Boden los und emporgehoben: wie auf geöffneten Blütenblättern emporgetragen hätten, als der nur stärker in die Breite ausgreifende und so dem Grabmal bei aller emporsteigenden Kraft doch auch die Fülle der Weite und Breite verleihende Vorklang ihrer durch die Sarkophagform hervorgerufenen Konkavkurven, die gegen einander emporsteigend die Blüte wieder geschlossen hätten, daß die vier Gestalten zu einer Harmonie von einer Macht und Schönheit zusammengeklungen wären, von der der Zusammenhang, für den Aurora und Crepuscolo ursprünglich konzipiert waren, nichts hatte ahnen lassen. Da wären auch Flußgötter und Tageszeiten des Giulianograbmals dagegen lahm geworden. Denn was war die zwar machtvolle aber doch erst am Boden hinkriechende bauchige Kurve seiner Flußgötter gegen dieses aus ihm leichte Emporstrahlen, das die Massen empodrückt, anstatt daß sie sich einsenken und auch erst das Ein-



Lorenzgrabmal



Giulianograbmal

ziehen der Basis, um in labilem Gleichgewicht emporzutreiben mit höchster Elastizität vereint? Und wie hätte das Giulianograbmal je das harmonische Zusammenklungen erreichen können, da *Giorno* und *Notte* ja schon nach dem alten Plan ausgeführt waren und die starren unbiegsamen Geraden ihrer Diagonalen sich jeder Kurve widersetzen, mochten dann die Flußgötter noch so sehr in ihre Richtung überzulenken streben, es mußte eine innere, unüberbrückbare Diskrepanz dableiben (vgl. obenstehende Figur), während das aus einer vorvergangenen Stilphase Rudimentäre der *Aurora* und des *Crepuscolo*: ihre aus der Schmiegsamkeit und Anpassung an die Form des Milieus nicht aus Eigenkraft gewonnenen Kurven ein Vorteil waren, der aus dem Alten etwas Neues mit völlig gewandeltem Sinn zu machen ermöglichte. Wie bei den Entwicklungsphasen der Jahrhunderte die Lösungen der eben vergangenen Generation dem Streben der neuen widersprechender sind, als die der vorvergangenen, so war's auch hier und ist es in den Entwicklungsphasen des einzelnen Menschen. Unter dem neuen Gesichtswinkel schlug das ehemals Veraltete, als lähmender Hemmschuh Erscheinende der Lösung des Lorenzgrabmals ins gerade Gegenteil

um und mußte Michelangelo wieder weit mehr Interesse ablocken als das Giulianograbmal. So hat alles nur seinen relativen Sinn und Wert (XIX 12–19) – um so bitterer aber der eine Mißklang, der beim Lorenzograbmal nicht mehr auszumerzen war und der nicht einmal ein ursprünglicher, sondern ein durch die Abänderung des Grabmals des Giuliano vom Winter 1525/26 hervorgerufen war: die Erhöhung des Simses, d. h. die dadurch breiter wirkenden Proportionen der Architektur hätten nicht gestört: die Architekturen Michelangelos wurden immer massiger und wuchtiger. Schmerzlich aber war es schon, daß Aurora und Crepuscolo an Wirkung eingebüßt hatten, weil sie jetzt das Sims nicht mehr so viel schnitten als ursprünglich, doch das herbste, das wirklich eine Dissonanz, nicht nur eine Abschwächung der Wirkung bedeutete, war, daß der Herzog durch die fatale Simserhöhung unverhältnismäßig weit von den Tageszeiten abgerückt war und jetzt wie losgelöst, außer Kontakt mit ihnen dasitzt. Dem konnten auch die neuen Flußgötter nicht abhelfen: es ist da ein Loch, eine irremediabile Unterbrechung in der Komposition, über die sich Michelangelo wohl im ersten Elan der Konzeption des Giulianograbmals, in dem er die Architektur aufmauern ließ, hingerissen von dem betörend Gewaltigen ihrer neuen Wirkung hatte hinwegsetzen können. Nachdem dieser Rausch aber einmal vorbei war, er dem eigenen Werk wieder mit kritisch-klarem Blick gegenüberstand, mußte die Einsicht kommen, daß er eine Disharmonie hineingebracht hatte, die den organischen Wuchs des ursprünglichen Zusammenhangs zerstört hatte. Die Architektur nochmals ändern? Sie war seit Jahren aufgemauert. Man hätte sie niederreißen und von Grund auf neu machen müssen. Abgesehen davon, daß sie dann wieder mit dem Giulianograbmal in Konflikt getreten wäre, wäre das nicht angegangen. Denn wie viel Arbeit war nicht schon durch die oftmaligen Planänderungen verloren gegangen! Von der Steinmetzarbeit, daß dieses und jenes Stück der Architektur bei der Tabernakeländerung, der Simserhöhung der Grabmale neu gemacht werden mußte, ganz abgesehen, wie viel eigenhändige Arbeit Michelangelos! Die Flußgottmodelle von 1524 für das Lorenzograbmal, der eine Hockende, den er für den oberen Abschluß gearbeitet hatte, wobei es dahingestellt bleibt, ob er von den übrigen sieben, die außerdem für die beiden Grabmale geplant waren, nicht auch den einen oder andern abbozziert hatte, der erste Abbozzo des Pendants der Aurora und vielleicht noch dies oder jenes unkontrollierbare. Ebenso waren die zuerst für die Flußgötter bestellten Marmorblöcke für die zweiten (die des Giulianograbmals) unbrauchbar, wie die dafür bestellten wieder für die der dreißiger Jahre, wenn sie Michelangelo da noch in Angriff genommen

hätte, unbrauchbar gewesen wären, so daß er immer wieder von neuem Marmorbestellungen machen mußte.

Also überall durch die Planänderungen unnütz Gewordenes, verlorene Zeit, verlorene Arbeit, verlorenes Material, verlorenes Geld! Welches Gerede entstand da nicht unter den Leuten! Die Steinmetzen, die in der Kapelle beschäftigt waren, sahen, was geschah und schwatzten es, je mehr Michelangelo über Zweck und Ursache schwieg — schwieg er doch sogar dem Papst gegenüber —, in alle Welt aus. Da hieß es dann, er wisse nicht, was er wolle, zerstöre heute, was er gestern aufgebaut, und wenn er einmal voller Verzweiflung nach einem Ausweg suchend, wie er das alte mit seinem neuen Empfinden in Einklang bringen sollte und die ewigen Kompromisse umgehen könnte, die Arbeit hinwarf: er tue nichts (VIII, 7) und werfe nur das Geld des Papstes hinaus (Mil. Lett. 455). Was hatte ihn da nicht allein der Konflikt mit Bernardo Nicolini wegen der neuen Tabernakel an monatelangem Ärger gekostet, den er stillschweigend in sich gefressen hatte!

Doch das wäre noch das wenigste gewesen, was die andern sagten, wenn er nur mit sich selbst im Einklang gewesen wäre! Aber wie konnte er das, wenn er sich das eigene Werk unter den Händen stetig entwachsen fühlte! War das ja doch die ganze Tragödie der Medici-Kapelle, daß das Tempo der Ausführung mit dem Werden und Wachsen seiner Ideen nicht Schritt hielt, daß er es seit 1524 immer mit der Ausführung zwar eigener, aber schon abgestandener Ideen zu tun hatte, mit allem Neuen, das er begann, die Harmonie des Alten zu vernichten drohte und sich ewig in Kompromisse stürzen mußte, die letzten Endes, je mehr Jahre seit dem ersten Plan verrannen, den tiefen, inneren Zwiespalt zwischen den stehenbleibenden, entwicklungsunfähigen, alten Elementen des Konsonanz-Prinzips und dem nach älteren Plänen ausgeführten und dem neuen stetig weiter wachsenden offenkundig machen mußten. Das mußte sich wie ein lähmender Druck auf seine Arbeit legen. Eine Kette der Qual, eine Kette innerer Kämpfe und Hemmungen waren da die Jahre von 1524—1530 für ihn gewesen!

Hatte er gerade einen neuen Ausweg, sein gewandeltes Empfinden dem Alten irgendwie einzupfropfen gefunden, war es wohl zu einem kurzen Elan gekommen, aber wie lange dauerte das? Wie schnell kamen die lastend langen Perioden der Schaffensunlust wieder! War dann so eine Baisse da, konnte er, uneins mit sich selbst, nicht arbeiten, hatte er das Gefühl seine Zeit zu verlieren, dann wurmte ihn das Gerede der Leute (VIII, 4), waren seine Briefe voll der Klagen über die „Cicaloni“, daß auch des Papstes Zuspruch wirkungslos in den Wind verhallt, der ihm ein über das andremal sagen läßt, er solle sich darum nicht kümmern, tun

und lassen, was er wolle, er sei Herr über das Ganze wie er selbst, der Papst, in seinem Reiche (V, 10), solle Blöcke und Marmor bestellen, soviel er wolle, wie er es für das Richtige halte und die Geduld nicht verlieren (VIII, 5). Aber was half dieses Entgegenkommen in Äußerlichkeiten, wenn der Stachel im eigenen Herzen saß! Dann hatte ihn auch der Vorwurf, daß er das Geld des Papstes hinauswerfe, getroffen, so daß er trotz allen Zuredens — und seine Freunde haben ihm manchmal wirklich „wie einem kranken Roß“ zugeredet — monatelang keine Bezahlung annimmt (VIII, 1). Es ist geradezu ein Gradmesser seiner Arbeitsfreudigkeit und Arbeitsfähigkeit 1524—1527, ob er sich bezahlen ließ oder nicht. So hat er 1524 die erste Bezahlung erst am 19. Oktober angenommen (VIII, 2), als er zu dem Entschluß der neuen Komposition des *Crepuscolo* gekommen war, für den er sich dann am 27. sofort einen Block aus seinem alten Atelier in Via Mozza kommen läßt, um ihn gleich in Angriff nehmen zu können, ehe die gute Laune erloschen, und nicht erst auf einen neuen aus Carrara warten zu müssen (Mil. Lett. 596 f.). Dann aber nimmt er wieder ein Jahr lang keine Bezahlung an (Mil. Lett. 451; Frey, Br. 265): es ist die Zeit vor dem gewaltigen Ruck zum Plan des *Giulianograbmals*, bevor er durch dessen Bruch mit der Vergangenheit die qualvolle Inkongruenz seiner momentanen Ideen und des alten Formcharakters seines früheren Planes aus der Welt zu schaffen suchte, eine der furchtbarsten Perioden, die Michelangelo überhaupt in psychischer Hinsicht durchgemacht hat (VIII, 4, 5), daß er damals sogar einmal gesagt haben muß, er könne überhaupt nicht mehr an den Statuen der *Medici-Kapelle* weiterarbeiten (VIII, 6) und zu einem solchen Verzweiflungsschrei wie dem Brief vom 24. Oktober 1525 (Mil. Lett. 450 f.) kam, in dem er schreibt, er fühle sich so alt und schwach (*poche force, perchè sono vecchio*), ärgere sich über alles — das mußte ja bei dem Zwiespalt, der in seiner Seele tobte, so sein — jeder momentane, kleinste widrige Umstand erscheine ihm als ein schweres, von einer feindlichen Umwelt absichtlich gelegtes Hindernis, das ihn arbeitsunfähig mache (*e' dispetti che io veggo farmi, perchè possono molto in me*). Seit Monaten scheint es ihm, als ließe man ihn nicht mehr tun, was er wolle (*„e non m'anno lasciato far cosa, ch'io voglia già più mesi sono“*). Wenn er auch dabei als unmittelbaren Anlaß an die Störungen gedacht haben mag, die ihm die immer neuen Pläne des Papstes bereiteten: Was wären sie ihm gewesen, er hätte sie abgelehnt, wie 1524 den Wunsch in der *Medici-Kapelle* auch noch die Grabmale der *Mediceerpäpste* (Leo's X. und Clemens VII.) zu errichten (XXV), oder verspottet, wie das Ansinnen einen Koloß auf *Piazza S. Lorenzo* zu errichten, wenn er selbst einen

unbeirraren Weg vor sich gesehen hätte, wenn nicht die Hand verdammt gewesen wäre, auszuführen, wobei das Herz nicht mehr war: „ché e' non si puo lavorare con le mani una cosa, e col ciervello una altra, e massimo di marmo.“ Da freilich, da mußte ihm jeder Wunsch des Papstes nach neuen Werken als ein neuer Feind erscheinen, der seine zerrissene Seele noch mehr zerreiße, seine ohnehin zersplitterten Gedanken noch mehr zersplittere und ihn dadurch noch mehr zurückwerfe und am Vorwärtskommen hindere: „Qua (in Roma) si dice che son fatti per ispronarmi; e vi dico che e' sono cattivi sproni quelli che fanno tornare adietro.“ In dieser alles anklagenden überall Feinde witternden Stimmung kommt er sogar zu dem bittern Vorwurf, daß er seit einem Jahr kein Geld angenommen habe und mit der Armut kämpfe: „L' non ò preso la provigione già è passato l'anno e combatto con la povertà,“ obwohl das nur seine eigene Schuld war — das Geld lag ja bereit —, so daß der unschuldige Giovanni Spina, sein Zahlmeister, vom Papst einen tüchtigen Rüffel erhält, ihm das Geld nicht auch wider seinen Willen ausbezahlt zu haben (Frey, Br. 277), bis er schließlich, von diesen Qualen zermürbt, am Schlusse des Briefes zu der erschütternden Klage — oder sollte man sagen dem Eingeständnis? — kommt: „son molto solo alle noie, e ònne tante, che mi tengono più occupato che non fa l'arte, per non potere tenere chi mi governi, per non avere el modo.“ Er fühle sich so verlassen und allein mit der Wirrnis seiner Sorgen und habe so viele, daß sie ihn mehr in Anspruch nehmen, als die Kunst, weil er nicht danach geartet sei, jemand um sich haben zu können, der für ihn Sorge, ihn zu einem geregelten Leben führe. Kurz: er brachte es nicht zustande, mit anderen zusammen zu leben, ihnen einen Einfluß in seinem Leben zu gestatten und Rücksicht auf die Begebenheiten der Umwelt zu nehmen, so daß er auch nicht mit den unumgänglichsten äußeren Voraussetzungen des Lebens fertig werden konnte — immer wieder verfiel er in die „desordini“, vor denen ihn auch der Papst einmal warnt (Mil. Corr. 100) — weil er jeden Moment nur nach seinem Kopf handeln konnte, wie ihn gerade sein eigener momentaner Wille drängte: sein Eigenwillen, seine Eigenbrötelei bringt ihn mit allem in Konflikt . . .

Ein schwerwiegendes Wort, das sein Wesen und sein Schicksal im innersten Kern aufhellt, weil es sich ja hier bei der gesamten Art der Lebensführung nicht nur um das rein Menschliche, sondern ebenso um das Künstlerische handelt. Wie er im Leben keine Ordnung, keine festen Grenzen, kein System in seine Angelegenheiten bringen und sich weder Menschen noch herrschenden Verhältnissen anpassen konnte, was vielleicht in Rücksicht auf ihre Beschaffenheit das Günstigste gewesen wäre, so war es auch

im Künstlerischen: seine Schöpferkraft, sein Schöpferdrang war ein unbändiger, unaufhaltsamer, übermächtig jeden andern Charakterzug überwiegender; drängte es ihn zu Gigantischem, mußte es etwas Gigantisches werden, drängte es ihn weg von der einmal beschlossenen Form, mußte diese über den Haufen geworfen werden; er konnte nicht, wenn etwa nicht große Mittel vorhanden waren, seine Phantasie eindämmen und sich mit Kleinem begnügen — das zeigt ja die Entwicklung der Entwürfe der Medicis-Kapelle —, er konnte nicht wie etwa ein Raffael ein einmal Geplantes und Beschlossenes als etwas Fertiges abschieben und schnellstens ausführen, sollten auch Schülerhände mit herangezogen werden müssen, weil er nie mit einer Sache restlos fertig war und ihm nach kurzem wieder noch eine Steigerung möglich und mit der Möglichkeit notwendig erschien. So mußte er sie nochmals durchkneten, mußte umformen, bis, wo wie hier die Ausführung hinter der ursprünglich gefaßten Idee so nachhinkte und schon immer wieder eine neue auftauchte, ehe die alte Gestalt gewonnen, die Gefahr entstand, daß alles in fragmentarischem Zustand bleibe. Das war das Gespenst, das ihn schreckte: die Furcht, daß seine Realisationskraft der Konzeptionskraft nicht gewachsen sei, wozu ja auch die Fähigkeit gehört, mit den äußeren Umständen so fertig zu werden, daß sie die Vollendungsmöglichkeiten für die eigenen Pläne bieten. Da liegt es in den letzten Worten des Briefes nicht nur wie ein indirektes Eingeständnis der Hauptschuld an allem: seiner Eigenwilligkeit, sondern auch etwas wie ein Bedauern dieses, seines ureigensten Charakterzuges, als wünschte er in diesem Moment der Niedergedrücktheit, in dem er seine Nachtseiten so sehr fühlt, es wäre anders, und er könnte einmal Ruhe darin finden, daß ein andrer das Steuer seines Lebens in die Hand nähme und ihn durch die Wirrnisse des Lebens und durch die Wirrnisse der eigenen Seele hindurchleite. —

Und das alles, all diese entsetzlichen Qualen, all diese inneren Hemmungen wirklich nur aus eigener Schuld, eigener Starrköpfigkeit, eigener Versäumnis und nicht doch vielleicht, weil die äußeren Umstände sich ungünstig gestaltet hatten, weil — 1521 im entscheidenden Moment die Fortsetzung der Arbeit durch den Kriegsausbruch nicht möglich war?

Denn wie wennes nicht zu der zweijahrelangen Pause, der Unterbrechung vom Herbst 1521 bis Januar 1524 gekommen wäre? Wenn Michelangelo ungestört hätte weiterarbeiten können? Dann hätten in dieser Zeit vielleicht schon die Statuen des Lorenzgrabmals nach dem ursprünglich als endgültig angesehenen Plan, von dem heute nur die Aurora herstammt, vollendet sein können, hätte er 1524 schon das Giulianograbmal in Angriff nehmen können, das da von dem Lorenzgrabmal höchstens eine Differenz

wie die, die zwischen Crepuscolo und Aurora besteht, getrennt hätte. Das wäre nicht so schlimm gewesen. So aber trotz seiner größten Bereitwilligkeit auch noch, als Kardinal Giulio nach den zwei Jahren der Pause anfragt —: „Mein Leben lang will ich umsonst für Kardinal Giulio arbeiten, wenn er mich nur von der Juliusgrabmalgeschichte befreit und ich ihm dienen, d. h. die Medici-Kapelle errichten kann,“ schließt der Brief, in dem er damals die bisherige Leidensgeschichte dargelegt hatte (Mil. Lett. 421f.) — trotz des Jubels, als Kardinal Giulio Papst wird und er die Ausführung der Kapelle endlich gesichert glaubt —: „mi pare si sia rallegrato tutto el mondo,“ rief er da aus (Mil. Lett. 423) — trotz der aufs höchste gespannten freudigen Erwartung, daß große Dinge geschehen werden (l. c.), der größten Arbeitlust — das Herabstürzen von einem Gipfel des Glücks, das er schon sicher in Händen zu halten glaubte: die Unfähigkeit zu arbeiten, als es 1524 tatsächlich dazu kommt, weil jetzt die durch die Unterbrechung verursachten inneren Hemmungen da waren und er nicht da anknüpfen konnte, wo er vor zwei Jahren aufgehört hatte (VIII, 1, 2). Es ging nicht, es ging nicht, bei allem guten Willen. Dreiviertel Jahre dauerte die Qual, bis sich der Ausweg der Abänderung des alten Planes und vor allem der Mut, nach dem neuen vorzugehen, Bahn brach, er es wagte, Rudimente des alten mit dem neuen zu mischen, neben die Aurora den Crepuscolo zu setzen. Heute erscheint das altgewohnt und selbstverständlich, wird das Alte in der Aurora über dem neuen Zusammenhang, in dem sie dasteht, nicht beachtet; aber für Michelangelo lag das nicht so. Für ihn bedeutete der Crepuscolo ein neues Beginnen, während das Altangefangene, den freien Lauf der Phantasie hemmend, für den alten Zusammenhang berechnet vor ihm stand.

Und das alles nur, weil er 1521 nicht weiterarbeiten konnte, doch nicht aus Eigensinn! Überlaufen hatte er ja Kardinal Giulio mit Vorschlägen, er, der Mensch mit dem unbeugsamen Stolz, als dieser damals wegen der Geldnot zurückzuhalten begonnen hatte, mit jeder Art der Ausführung hätte er sich damals abgefunden, wenn es nur zur Ausführung gekommen wäre (III, 1—4). Sogar den geradezu als absurde Vergewaltigung seiner Natur erscheinenden Vorschlag hatte er gemacht, die Grabmale provisorisch in Holz und Ton, d. h. die Architektur aus Holz, die Statuen aus Ton in natürlicher Größe auszuführen! (nicht etwanur Modelle! III, 12)!... Das war bei einem Mann wie Michelangelo, der immer nur möglichst direkt im edelsten Material arbeiten wollte und konnte, weil ja das Ausführen bei ihm kein Kopieren nach unveränderlichem Entwurf war, sondern immer noch dem Weiterwachsen der Idee während der Arbeit Rechnung trug, das äußerste, was er tun konnte, — nein, etwas, das er nicht mehr hätte tun können: ein

Verzweigungsschritt, eine Handlung, die fern von aller inneren Freiheit aus irrsinnigem Zwangsgefühl entsprungen war, vollenden zu müssen, wenn auch jede äußere Möglichkeit versagte. .! Und dann doch das Abbrechen! die bittere Enttäuschung, doppelt bitter, da vorher alle andern großen Projekte, das Juliusgrabmal, die Lorenzo-Fassade, gescheitert waren. —

In späteren Jahren, gegen Ende seiner Tätigkeit in der Medici-Kapelle sagte er einmal zu Tommaso Cavalieri: „ma non è cosa nuova, nè da pigliarne ammirazione, andando tante altre cose al contrario, che questa vadi a rovescio anch'ella. . .“ (Mil. Lett. 467). Es würde ihn nach all dem, was er mitgemacht, nicht weiter wundern, wenn auch diese Sache: seine Freundschaft mit Tommaso Cavalieri — auch sie, die ihm so viel bedeuten sollte, war ursprünglich nicht ohne Konflikte zustande gekommen — in die Brüche ginge, war ihm doch schon so viel in seinem Leben schief gegangen. Was Ungunst äußerer Umstände zu bedeuten hat, das hat er wahrlich in seinem Leben auf das bitterste durchzukosten bekommen, gerade hier aber bei der Medici-Kapelle in übervollem Maße.

Doch warum hatte er sich damals 1520, als man ihm den Antrag stellte, so lange aus falschem Stolz herausinnlos gesträubt? Er hatte dadurch glattweg mehr als ein Jahr verloren (p. 18), in dem die Medici-Kapelle schon ein Stück weit gerückt hätte sein können — und es wird noch mehr derartige Momente gegeben haben. Erst dann, ja, als es zu spät war, dann erst hat er Kardinal Giulio überlaufen. Also doch Eigensinn, den er jetzt bereuen mußte? — Aber wenn er ursprünglich auch nicht gezögert hätte, was hätte es geholfen? Er hätte bis zum Abbruch Herbst 1521 mehr vollendet haben können, aber nicht vollendet haben können. Also doch die äußeren Umstände, die das Verhängnis so zugespitzt, ihn in das grauenhafte Los der Inkongruenz von Handeln und (momentanem) Drang des eigenen Wesens brachten. Doch die äußeren Umstände! — Ein ewiges Hin- und Hergerissenwerden zwischen die Ursache in eigener Schuld und doch wieder nicht in eigener Schuld sehen, zwischen sich selbst und die äußeren Umstände anklagen, wie es der oben zitierte Brief widerspiegelte. Und immer der quälende Gedanke, daß er mit der Arbeit weiter sein könnte, daß er weiter sein müßte: „Ich könnte Euch Dinge darüber sagen, daß Ihr staunen würdet, aber man würde mir nicht glauben: Genug, daß das da mein Ruin ist: Denn, wenn ich mit der Arbeit weiter wäre, als ich es bin. . .“ (Mil. Lett. 436, Juli 1524). Ja, wenn, wenn, wenn! Aber er war es nicht. Er hatte schon einmal das Schicksal wider sich. —

Dann unmittelbar nachdem er sich zu dem Entschluß der Abänderung des Lorenzograbmals durchgekämpft hatte, folgt die Geschichte mit dem

renitenten Bernardo Nicolini wegen der Abänderung der Tabernakel, die ihm die Wintermonate 1524/25 verbitterte und auch nicht hätte eintreten müssen, wenn die Unterbrechung nicht dagewesen wäre, da die Tabernakel längst hätten fertig sein können (VII). Kaum daß diese Geschichte überwunden ist, wieder eine neue, schlimmere, der neue Plan für das Giuliano-Grabmal im Winter 1525/26 (VIII, 3–5). Wieder steht ihm Abänderung von Architekturteilen (diesmal des Grabmals) bevor, also wieder Konflikt mit den diese Ausführenden, wieder das Gerede der Leute, daß er nicht wisse, was er wolle, wieder, daß er das Geld hinauswerfe. Wieder muß man da sagen: wäre die Verzögerung 1520 und die Pause 1521/24 nicht gewesen, hätte Michelangelo, bevor er zu diesem neuen, ihn jetzt so sehr in innere Konflikte stürzenden Stilempfinden kam, vielleicht schon das zweite Herzogs-Grabmal, das des Giuliano, vollendet gehabt und vielleicht mehr als das. Denn, wenn er im Fluß war, wenn er ohne die furchtbaren Hemmungen arbeitete, dann arbeitete er mit einer Rapidität wie kein Zweiter (die Sixtinadecke allein in vier, eigentlich zwei Jahren!).

Und nebenher hatte ihn immer das Gespenst des Juliusgrabmals geschreckt, von dem er sich auf jede Art und Weise loszulösen suchte, um ungehemmt an die Medici-Kapelle denken zu können: „denn auf diese Weise lebe ich nicht, geschweige denn, daß ich arbeiten könnte“ (Mil. Lett. 442, 19. April 1525). Gut, der Papst war auf seiner Seite und verfolgte den Gang der Verhandlungen, die eine gütige Beilegung bringen sollten, sich aber ewig und ewig hinauszögerten. Wie aber, wenn der Papst einmal stirbt? Was dann? (Mil. Lett. 454.) Auch dieses Bleigewicht noch zu den durch die Medici-Kapelle hervorgerufenen Konflikten, die ihn so unsinnig quälten.

Aber gut, wenn die Unterbrechung 1521 schon nicht zu verhindern war, wenn sie ihm die furchtbare Zeit vor dem Plan des Giulianograbmals gebracht hatte: das Schlimmste war sie noch nicht, denn er kam ja gerade durch die neue Komposition des Giulianograbmals wieder zu einem neuen, höchsten Aufflammen nicht nur seiner Schaffenslust, sondern gerade der spezifischen Kompositionsweise der Medici-Kapelle: des Fugenprinzips! Das waren ja, wieder Momente höchster Seligkeit, ein Ausgleich mit dem Alten, Kongruenz von Tat und Willen. Das war wieder Glück über Glück, wie sich alles löste und zu einem neuen Gewaltigeren zusammenwuchs. So jämmerlich seine Briefe vorher vom Oktober 1525 bis Januar 1526 geklungen hatten, so verwandelt klingen sie jetzt in der ersten Hälfte des Jahres 1526: „Io lavoro il più che io posso . . .“ Alles ist in Fluß, es geht vorwärts, er hat das Gefühl, in kurzer Zeit alles zu vollenden: „e bastami l'animo di farle (le figure) in tempo conveniente.“ (Mil. Lett. 453, Juni 1526), er

nimmt von Januar bis März 1526 vier neue Statuen in Angriff (Tageszeiten des Giulianograbmals; Madonna, David für das Magnificigrabmal). Das will etwas bedeuten! Der Papst, dem Michelangelos verzweifeltes Stimmung der letzten Monate, vor allem aber die Bemerkung, daß er an den Statuen der Medici-Kapelle gar nicht mehr weiterarbeiten könne (p. 74), einen tüchtigen Schrecken eingejagt haben müssen, jubelt vor Freuden, daß er seine Lieblingsschöpfung nun doch noch vollendet sehen werde . . . (VIII, 6–8). Wenn das auch nicht lange währte, wenn auch da nach dem ersten Schöpferglück, der scharfen Arbeit der ersten Jahreshälfte das Abflauen, eine leise Reaktion kam — das mußte naturnotwendig nach so forciert intensiver Schaffensperiode kommen —, er die Statue des Giuliano, die er schon im Juli beginnen wollte, vor Jahresende noch nicht angerührt hat (XII, 8, IX, 6) und sich ihm in dieser negativen Stimmung die Augen für das Kompromißlerische der neuen Komposition mit ihren Schattenseiten: der rudimentäre Abschluß oben, das Auseinanderreißen der Statuen des Lorenzograbmals, das Nichtübereinstimmen der Simshöhen mit denen der Tabernakel und Türen, quälend geöffnet haben müssen, das wäre noch zu verwinden gewesen und hätte ihn nicht aus den Fugen gebracht. Es waren so viele andere pessimistische Stimmungen auch schon vorübergegangen. Aber daß gleichzeitig das Bremsen des Papstes in der zweiten Hälfte des Jahres 1526 wegen der neuerlichen Geldnot und Kriegswirren einsetzte, daß das seine passiv-pessimistische Stimmung auf den Gipfel trieb, so daß er in seiner Verzweiflung und seelischen Zerrissenheit z. B. am 1. November 1526 von sich in einem Brief sagt: „o perduto il cervello intieramente“ (Mil. Lett. 454), er habe völlig den Verstand verloren, mache lauter unsinniges Zeug —, daß die Arbeit Anfang 1527 völlig abbrach, daß die Revolutionsjahre kamen, daß sie bis zum Herbst 1530 stillstand: Das war eine schlimme Sache.

Denn, hätte Michelangelo wenigstens jetzt nach 1526 in einem Fluß weiterarbeiten können — was er verstohlen in der ersten Zeit nach dem Umsturz 1527 noch gemacht haben mag, kann nicht viel gewesen sein —, dann hätte er den Giuliano und wohl auch die Flußgötter bis 1529 so weit bringen können, wie die andern Statuen, d. h. so weit, daß sie im Motiv in Marmor fixiert gewesen wären, daß nur ihre letzte Ausarbeitung noch gefehlt hätte und mehr wäre, um sie so zu vollenden, wie sie einmal geplant waren, nicht in Betracht gekommen, denn Cosmas und Damian für das Magnificigrabmal hatte er dem Plan von 1526 nach nicht die Absicht eigenhändig auszuführen und die Statue in der rechten Seitennische oben, die er, nachdem er den David gemacht hatte und ein Pendant von anderer

Hand zu einem Werke seiner Hand unmöglich gewesen wäre, aller Wahrscheinlichkeit nach auch eigenhändig ausgeführt hätte, wäre wohl noch so nebenbei mitgelaufen wie der David und vorher der trauernde Knabe, die er gar nicht zu den „cose d' importanza“ zählte (Mil. Lett. 453). Bis 1529 aber, dem Jahre, in dem er die Leda schuf, beruhte seine Auffassungs- und Gestaltungsweise immer noch auf demselben Fundament wie damals, als er zu dem zur Ausführung bestimmten Projekt gekommen war. Da wäre es wohl immer weitergehend zu konstanter Steigerung des Fugenprinzips gekommen wie bisher, zu mehr oder minder leisen stilistischen Differenzen zwischen den einzelnen Statuen — aber nie zu einer prinzipiellen Kluft zwischen ihnen, wie jetzt nach 1530. Michelangelo hätte die Kapelle vollendet, die zu vollenden ihm nach 1530, als seine Auffassungsweise mit dem in den vergangenen Jahren Geschaffenen nicht mehr auf gleichem Boden stand, zur inneren Unmöglichkeit wurde. Ewig Sklave sein der eigenen, nun nicht nur altgewordenen, sondern auch ihrer Wurzel beraubten Pläne? Ewig den momentan entstehenden Ideen, dem lebendigen Schöpferdrang nicht Gestalt verleihen können? Ewig Kompromiß über Kompromiß schließen müssen! nachdem er bei der Entwicklung der politischen Verhältnisse 1527, dem völligen Ruin Clemens VII., gedacht haben mußte, es sei mit dieser Arbeit ein für allemal vorbei und er sich, wohl nach schweren inneren Kämpfen mit dem Gedanken abgefunden hatte, daß er dieses Projekt, eines seiner großzügigsten, nie gestaltet sehen werde. Lang genug mag es ja gedauert haben, bis er sich losgerissen hatte. Aber dann hatte er sich losgerissen, dann war er davon losgelöst, dann war das eine abgetane Sache. Und da 1530 nochmals hinein? Das ging nicht mehr! —

Und dennoch; als Rebell nach dem endgültigen Zusammenbruch der Florentiner Republik nur um seiner künstlerischen Arbeit wegen begnadigt, mußte es sein. Sklave war er, als er wieder in der Kapelle zu arbeiten begann, einem äußeren Zwang unterworfen, der außerdem ursprünglich unter widrigsten Begleitumständen eingesetzt hatte. Daß Michelangelo in den Zeiten der Not (Sacco di Roma) in das Lager der Feinde der Medici übergegangen war und sich auch nicht hatte zurückhalten lassen, da zu verharren, als ihn der Papst im ersten freieren Moment nach den schmachvollen Erniedrigungen der Gefangenschaft und völligen Beraubung weiterzuarbeiten aufforderte und ihm Geld anbot, das mußte den Papst erbittert haben und ihm als ein großer Undankerweis Michelangelos erschienen sein. Im ersten Groll hatte er da nach der Rückeroberung von Florenz nach ihm fahnden lassen, der sich, wohl wissend in welcher Gefahr er schwebte, unauffindbar verborgen hielt (IV, 10—12). Zwei Monate, vielleicht länger, scheint

der Groll gedauert zu haben, denn erst vom November ab betont der Papst wieder seine Gunst (IV, 13). Zwei Monate der Qual, der Angst und des Schreckens für Michelangelo in seinem Versteck, der von Minute zu Minute nicht wissen konnte, welchen Ausgang das nehmen würde, während von den übrigen Regierungsmitgliedern einer um den andern eingesteckt wurde. Er war aus Furcht vor diesen Folgen, die ein Zusammenbruch des republikanischen Regimes für ihn haben mußte, 1529, als er Verrat witterte, geflohen (nach Venedig, IV, 9), aber im falschen Moment geflohen, denn damals drohte noch keine unmittelbare Gefahr und war darum wieder nach Florenz zurückgekehrt. Jetzt aber, August 1530, als das republikanische Florenz wirklich zusammenbrach, jetzt hätte er nicht da sein dürfen, hätte er der Lebensgefahr ausweichen wollen. Doch da war er hier. Immerhin trug der Kunstsinn und die unbesiegbare Großzügigkeit des Medici doch wieder den Sieg davon: Clemens VII. begnadigte Michelangelo nicht nur, sondern wollte alles, was geschehen war, ausgelöscht wissen und konnte ihn gar nicht genug geehrt und verwöhnt sehen („acarezzato“). Aber trotzdem, wenn auch er ihm wieder alle Gunst entgegenbrachte, hatte sich Michelangelo doch als erbitterter Republikaner, der sein Florenz nicht unter der Knute eines usurpierten Gewaltherrschers wissen wollte, sei es eines Medici oder eines andern (VI, 4) (noch 21. Juli 1544 trägt er Franz I. an, ihm ein Reiterstandbild auf eigene Kosten auf der Piazza Signoria in Florenz zu errichten, wenn er Florenz von der Medici-Herrschaft befreie), durch das offene Bekenntnis seiner politischen Gesinnung in eine Zwangslage gebracht, die die Kreaturen des Papstes, die in der dem Umsturz folgenden Zeit der Gewaltherrschaft und Diktatur eine Rolle spielten, wie der allmächtige Kommissär des Papstes Baccio Valori — „quasi signore della citta“, sagt Benedetto Varchi von ihm (Leichenrede für Michelangelo)—, und andere weniger gefährliche „Machthaber“ ausnützten, um Michelangelo Werke abzupressen: es wäre zu riskant gewesen, ihnen nein zu sagen; so mußte er außer der Medici-Kapelle noch für die Leute arbeiten, die er seiner politischen Gesinnung nach zum wenigsten als Feinde seiner Vaterstadt ansehen mußte, wie den kaiserlichen Feldherrn Marchese del Vasto, den einen der Leiter der Belagerung von Florenz, der zwar wenigstens durch und durch Kavalier war (XXVI, 17—19), wenn nicht gar als Vaterlandsverräter und Schurken, wie den schon erwähnten Baccio Valori (XXVI, 1—16), der, selbst Florentiner, den Kapitulationsvertrag mit den Florentinern mit seiner persönlichen Ehre für seine Einhaltung haftend, abgeschlossen (XXVI, 3) und dann schmachvoll gebrochen, anstatt der versprochenen Amnestie die erbittertste Verfolgung der Feinde der Medici in

Gang gesetzt hatte, sich dabei aber nach der Begnadigung Michelangelos durch den Papst als dessen Freund und besonderen Gönner aufspielte, der wünschte, daß Michelangelo sich mit allen seinen Anliegenheiten nur an ihn wende (XXVI, 6). Er, der 1530 den Medici in Florenz den Boden in skrupellosester Weise bereitet hatte (XXVI, 3), um sich dann, unzufrieden mit seiner Stellung, mit ihnen zu entzweien, der Gegenpartei der Verbannten unter Filippo Strozzi's Leitung beizutreten, mit diesem in Montemurlo von den Medici gefangen zu werden und seine Intrigantenlaufbahn am 20. August 1537 unter dem Beil des mediceischen Henkers zu beschließen, war als Sohn seines Vaters, des Mitgliedes der Platonischen Akademie und Neffe seines Onkels, des Biographen des Lorenzo Magnifico, unter deren Ägide er „in mediceischen wie in gelehrten Traditionen aufgewachsen war“ (Reumont I, 29), neben seinen politischen Interessen kunstsinnig genug, um den Ehrgeiz zu besitzen, sich rühmen zu dürfen, von dem Künstler Werke auf besondere Bestellung erlangt zu haben, der selbst Potentaten wie Franz I. von Frankreich (Gotti, II, 58) ihre Wünsche abschlagen konnte, wie er andererseits genug gewissenlose Frivolität besaß, um die Zwangslage Michelangelos auszunützen (XXVI, 4). Michelangelo, der wußte, wie trotz aller Gnade des Papstes, der fern war, der Haß dessen zu fürchten war, der an Ort und Stelle die Macht in den Händen hatte (XXVI, 3), hat sich da, wenn auch knurrend, gefügt (XXVI, 6, 22). Das waren die Leute, mit denen er es da zu tun hatte!

In dieser doppelten Qual, der inneren, daß er an ein Werk gefesselt wurde, über das er hinausgewachsen war, und der durch die politischen Verhältnisse verursachten äußeren Zwangslage, hatte sich Michelangelo in den ersten Monaten voller Verzweiflungswut („desperatamente“, sagt Sebastiano del Piombo. Mil. Corr. 70) in die Arbeit gestürzt (V. 1). Wie ein Sklave war er hinter seinem Werke her, als wäre nicht er es, der es schuf, sondern er nur das blinde Werkzeug, das zu schaffen, zu schaffen verdammt ist und wie mit allen Hunden gehetzt besinnungslos weiter-rackert. Schlag auf Schlag werden die Statuen fertig: Juni 1531, als erste, die Nacht; August die Aurora; September ist der Crepuscolo vollendet, der Tag in Arbeit (XII, 13). Als ihn die kalte Luft der Sakristei im Winter zugrunde zu richten droht und es gleichgültig bleibt, ob er seine Statuen da oder in einem andern Raum arbeitet, ist er doch nicht mehr fähig, diesen Entschluß zu fassen (Gaye II, 229). Nein, das muß so weitergehen und sollte er darüber zugrunde gehen. Ohne zu denken, ohne aufzuschauen vollenden, — bis er sich nach einem Jahr gesundheitlich wirklich so herunter-gearbeitet hatte (Schwindelanfälle, schlechter Schlaf, Appetitlosigkeit usw.),

daß seine Freunde für sein Leben fürchten (V. 2) und ihm der Papst sagen lassen muß, er solle doch nicht wie ein Lastträger schuften. („Et non voria che ve fachinasti tanto.“ Mil. Corr. 70.)

Aber es ist bezeichnend: er arbeitet, arbeitet, arbeitet, doch er nimmt keine neue Statue für die Kapelle in Angriff, obwohl er nach seinem früheren Plan mindestens noch fünf: den Giuliano und die vier Flußgötter eigenhändig ausführen wollte; er vollendet nur das schon früher Begonnene, während er bisher überhaupt keine Statue vollendet hatte, und als er dann endlich auch Ende 1531, wahrscheinlich aber erst 1532 den Giuliano als die wichtigste der noch fehlenden beginnt, bringt er auch diesen bis zur letzten Vollendung, bevor er daran denkt, eine der andern in Angriff zu nehmen. Es faszinierte ihn jetzt nicht mehr, Statue um Statue anzufangen wie früher, wo er bei jedem neuen Plan nicht schnell genug all seine Teile vor sich entstehen sehen konnte, daß er gleich mehrere Statuen auf einmal begann, ehe irgend eine fertig war. Jetzt macht er eines nach dem andern und kam darüber nur zur Ausführung des Giuliano. Doch soll das nicht heißen, daß ihn etwa dieser in der neuen Umarbeitung seines Motivs nicht gefesselt hätte: im Gegenteil Carl Frey meint — ich weiß nicht, woher er die Nachricht hat und sie nicht etwa nur darauf zurückgeht, daß Giuliano Michelangelo persönlich der Sympathischste der Medici war — der Giuliano sei seine Lieblingsstatue gewesen. Das ist sehr leicht möglich. Aber jetzt ist sie für ihn als Einzelwerk, in dem er seine neuen Ideen, die mit dem Kompositionsprinzip der Medici-Kapelle nichts zu tun haben, verwirklichen kann, faszinierend, nicht aber als Glied der Gesamtkonzeption, durch die etwa eine Steigerung des alten Kompositionsgedankens zustande gekommen wäre, wie früher z. B. durch *Giorno* und *Notte*. Denn die konnte der Giuliano mit seiner keinem Linienzug widersprechenden Kurve als Spitze der Figurenpyramide mit *Giorno* und *Notte*, die in schärfsten Gegensätzen das Richtungsnetz der Architekturlinien durchschneiden, nicht bringen. Doch abgesehen davon, auch er konnte nicht zur vollen Entfaltung seiner Wirkung kommen, weil ein architektonischer Aufbau, der seinem Stil gemäß mit ihm aus einem Guß gewesen wäre, in dem er organisch verwachsen als eine Notwendigkeit erschienen wäre, grundverschieden hätte aussehen müssen: Etwas hätte sein müssen, das auf der Linie lag, deren Abschluß am Ende der Lebensphase, die in den dreißiger Jahren eingesetzt hatte, die Entwürfe für das Grabmal Pauls III. Farnese von 1545 bilden (Tafel 72, 73; XI, 3, 4), wo beim letzten Entwurf (Tafel 73 links unten) der in jedem seiner Teile gebogene, also nichts als überleitende Formen bietende Sarkophag, wie ihn wohl der Giuliano und die zuletzt

komponierten Flußgötter erwarten lassen würden, nicht aber der ursprüngliche Aufbau der Herzoggräber, mit seiner Schmalseite so vor die Architektur tritt, daß der Deckel völlig in die Zone des Obergeschoßes hineinreicht und Sockel und Obergeschoß zu einem Ganzen zusammenfließen, ohne daß er sich in Widerspruch mit der Architektur stellen würde, wie der Sarkophag mit der Figuren-Pyramide der Herzoggräber. Denn bei ihm fällt die Grenze zwischen Deckel und Rumpf mit der zwischen Obergeschoß und Sockel zusammen, bleibt es also bei Harmonie mit der Architektur, kommt es ohne Widerstreit der Formen zu stärkster Bindung und Überleitung, während die zugehörigen Statuen tiefer herabgerückt, überhaupt nicht in das Obergeschoß hineinragen, denn bei ihnen wäre als etwas Organischem eine Teilung wie die beim Sarkophag in Deckel und Rumpf, um der Gliederung der Architektur Rechnung zu tragen, nicht möglich gewesen. Darum sind sie jetzt im Untergeschoß festgebant, besorgt der Sarkophag allein die Bindung, ist von einer selbständigen, die Architektur-Komposition schneidenden Figuren-Komposition keine Rede. Sie sitzen ungezwungen auf einem Architekturvorsprung, den ausgehöhlten Flanken des Sarkophags eingefügt, mit ihrer alle Richtungen annehmenden Biegsamkeit weder mit den Linien der Architektur, noch mit denen des Sarkophags in Widerspruch, ebensowenig aber von ihnen abhängig.

Die Figuren haben also die Funktion der Bindung der Architektur, dem Sarkophag, abgetreten, der bei den Kompositionen der Medici-Kapelle zu ihren Gunsten immer mehr in seiner Bedeutung zurückgedrängt worden war, daß die Architektur-Elemente selbst schon die Bindung in sich enthalten und von einem Gegeneinander-Ausspielen des Anthropomorph-figuralen und Anorganisch-Architektonischen keine Rede mehr sein kann.

Im ersten Entwurf (Tafel 72 links unten), der allerersten Vorstufe dieses Projektes, bei der Michelangelo, wie das beim ersten Keime eines neuen Werkes natürlicherweise meist aufzutreten pflegt, an die letzte Lösung einer verwandten Aufgabe anknüpfte, an die Herzoggrabmale, deren Grundgliederung mit dem dreigeteilten Obergeschoß, dem Sarkophag mit zwei daraufliegenden Gestalten deutlich durchleuchtet, wenn auch die Seitenteile im Verhältnis zum Mittelteil, der sie im endgültigen Projekt ganz aufschluckte, schon sehr reduziert sind und der Sarkophag (ursprünglich niedrig von der Breitseite gesehen gezeichnet, dann durch Anstückelung unten zur Hochform korrigiert) schon durchweg gebogene Formen erhalten hat — in diesem ersten Konzept hatte er noch den auf dem Sarkophag Liegenden, die bei aller Ähnlichkeit ihre Unterlage nicht mehr negieren, wie *Giorno* und *Notte*, aber auch nicht eine Abhängigkeit von

ihr durch betontes Sich-Aufstemmen und Wiederholen ihres Linienzuges (Aurora, Crepuscolo) bekunden, noch die Funktion des Überleitens zum Obergeschoß gelassen; um aber keinen schneidenden Widerspruch zur Architektur zu bekommen, wich er mit der Nische des Obergeschosses in die Höhe aus, während der Sarkophag dadurch mit der Architektur in Harmonie gebracht wurde, daß er bis ans Obergeschoß reicht.

Das war noch ein Tasten, in die altgewohnten Formen neuen Sinn zu bringen, den doch erst die völlige Umkehrung der Funktionen von Sarkophag und Figuren im letzten Projekt: mit dem Hinaufrücken des Sarkophagdeckels in das Obergeschoß und Hinabrücken der Figuren in das Untergeschoß ermöglichte. Aber gerade dieser erste tastende Versuch bezeugt, wie der ganze Aufbau prinzipiell anders werden mußte, wie sich die Akzente verschieben, ein Funktionswechsel eintreten mußte, sollte ein Werk entstehen, das dem neuen Geiste gerecht war, daß darum keine wie immer geartete Variation oder Abänderung im Aufbau der Medicigräber das ermöglicht hätte.

Hatte er da auch die Flußgötter in einer Art und Weise komponiert, die den Grabmalen jetzt erst den subtilsten Reiz zu verleihen schien, waren sie doch nur im neuen Geist hinzukomponiert, das Wesen der Grabmale von Grund auf ändern konnten auch sie nicht. Darum interessiert ihn jetzt nicht mehr die Gesamtkonzeption, noch war ihm die einzelne Statue unlöslich mit ihr verwachsen. Nur als Gestaltungen seiner neuen Ideen fesselten sie ihn, als dieses aber in solchem Maße, daß der Drang, sie in feste Form zu bringen, unwiderstehlich war. Der Giuliano war begonnen. Die Flußgötter aber nicht? Würde er sie in der Medici-Kapelle ausführen? Wie viel hatte er dort schon geplant, das nicht zur Ausführung gekommen war! Da sie ja doch nicht organisch mit ihr aus gleicher Wurzel erwachsen waren, also auch keine innere Notwendigkeit bestand, sie gerade dort zu sehen, warum sie dann für diesen, ihm gleichgültig gewordenen Zusammenhang vorbehalten? Warum ihre Gestaltung wieder so lange unterdrücken, bis die Idee erkaltet und ihre Ausführung überhaupt unmöglich war? So verwendet er ihre Motive an anderer Stelle, wo immer sich ihm eine Gelegenheit ergibt: das des Flußgottes des Giulianograbmals in einer Skizze von David und Goliath (Tafel 48 a), endgültig im Karton der Venus mit Cupido (um 1532/33, Tafel 48 b; XIX, 12–15), das des Flußgottes des Lorenzograbmals in der Phaëtonzeichnung für Tommaso Cavalieri (Sommer, Herbst 1533, Tafel 49, XIX, 16–20), wo er ihn in eine Komposition bringt, die im ganzen wie in jedem Element aus dem gleichen neuen Geist war. Er beraubt die Medici-Kapelle skrupellos der für sie bestimmten Ideen, geht aber noch

weiter. Seine durch das Erwachen der neuen Weltanschauung gestalten-
 schwangere Phantasie drängt, sich in neuen Werken zu entladen, die mit
 ihr nichts zu tun haben, Neuland zu betreten. Mit Leidenschaft stürzt er
 sich jetzt auf die neuen Vorschläge des Papstes, der ihm kolossale Aufgaben,
 wie sie noch nie gestellt worden waren, verspricht, sobald er die Medici-
 Kapelle vollendet haben wird: das Jüngste Gericht, den Engelsturz in der
 Sixtinischen Kapelle: kolossale Wände, wie sie bisher noch nie von einer
 figuralen Szene erfüllt worden waren, mit menschlichen Gestalten zu be-
 völkern (V, 6). Das waren Dinge von gigantischer Größe, die ihn aber nicht
 nur deshalb, sondern weil sie neu waren, so fesselten und packten, daß sie
 anstatt Ansporn zu sein, die Kapelle zu vollenden, ihn noch mehr von ihr
 losrissen und ihm die Entwürfe dafür schon im Kopf herumgingen, ehe er
 auch nur alle der wichtigsten Statuen für die Medici-Kapelle in Angriff ge-
 nommen hat. Jetzt hatte er nicht wie früher das Gefühl, daß die neuen Pläne
 des Papstes dem Drang seines Innern ein Hemmnis bereiteten und den in-
 neren Zwiespalt vertieften, denn sonst hätte er sie sich ebenso energisch
 oder diplomatisch (durch Hinauszögern) vom Halse zu schaffen gewußt
 wie früher. Ganz im Gegenteil, sie sind ihm willkommene Ablenkung ebenso
 wie die vielen ihn jetzt von anderer Seite, besonders von den momentanen
 politischen Machthabern von Florenz bedrängenden Aufträge. Wenn sie
 ihm das nicht gewesen wären, hätte er entschieden energischer und vor allem
 früher gegen sie protestiert. So aber rief er erst relativ spät (Herbst 1531)
 die Hilfe des Papstes an, um, als ihm der Papst daraufhin durch eine Bulle
 verbietet (November 1531, XXVI, 22), etwas anderes als die Arbeiten für
 ihn und das Juliusgrabmal zu unternehmen, doch für seine Freunde noch
 dies und jenes zu tun (XXVI). Denn ob der erste Anstoß zum Werke der
 politische Zwang war, wie bei der Bronzestatue des Apoll für Baccio Valori
 (Tafel 55) oder dem Karton des Noli me tangere für den Marchese del Vasto
 und den Polizeipräsidenten Alessandro Vitelli (XXVI, 17–19) oder ein
 Freundschaftsdienst wie bei dem Karton der Venus für Bartolomeo Bettini
 (XIX, 13), den Pontormo ebenso wie den des Noli me tangere als Malerei
 ausführte, und die Zeichnungen für Tommaso Cavalieri (XIX, 17), alle boten
 ihm die Möglichkeit freier ungehemmter Ideengestaltung, alle endlich einmal
 wieder völlige Kongruenz von Idee und Form. Die Kompromisse, den in-
 neren Zwiespalt los und ledig sein, konnte es etwas Verlockenderes geben?

Das erste dieser Werke, der Apoll des Baccio Valori (Tafel 55, XXVI, 1–16),
 wahrscheinlich unmittelbar nach dem politischen Umsturz begonnen, also
 Herbst 1530, ist da wie ein befreiendes Aufatmen, ja, noch vor dem Giuliano
 entstanden — denn nur für die Medici-Kapelle hatte sich Michelangelo das

erste Jahr seit der Wiederaufnahme der Arbeit keine neue Statue in Angriff zu nehmen, entschließen können — noch bevor er sich über die neuen Gestaltungswege klar geworden war und wußte, wo es ihn hintrieb, ist er geradezu nur wie ein Protest gegen das zuletzt für die Medici-Kapelle Geschaffene: die Madonnenstatue, *Giorno und Notte*. In allem ihr Gegenpol. Er ist aus Bronze anstatt Marmor, hat keine tollkühn schneidenden Diagonalen, nichts von dem herkulisch dräuenden Aktivitätsdrang, nichts von der forcierten Eigenwilligkeit, von dem Gewaltigen alles sprengender, Glieder verrenkender und sich in Disharmonie mit der Umgebung setzender Stellungen — eher ein süßes Ausruhen mit einem leichten Schatten von Passivität, ein süßes Nichtstun, das sich gegen nichts auflehnen könnte: Harmonie, das ist ihr Grundzug, Harmonie mit sich und den andern. Wie einfach er da das Stellungsmotiv nimmt! Geradezu überraschend für Michelangelo. Ist das Michelangelo? Es kann nicht einmal so sehr verwundern, daß man solange an dem Werk blind vorüberging, ohne seinen Autor: die Klaue des Löwen zu erkennen. Kaum leise differenziertes Standbein und Spielbein. Kaum leises Verschieben in den Hüften und der erhobene Arm so über den Kopf gelegt, daß er sich mit ihm zu ruhiger Masse schließt. Der gesenkte mit dem Bogen, den der einst im Rücken herabhängende, jetzt verloren gegangene und dadurch ein störendes Loch aufreißende Köcher mit dem Rumpf zusammenschloß (XXVI, 5), ein Ableiten der Bewegung, die der erhobene Arm links nach aufwärts gab, nach abwärts hinter den Beinen vorbei zum Boden. Nichts von Hauptformen überquerenden Maßen, die jeder Skulptur starken sich von der Fläche loslösenden Tiefenreiz geben: einschichtige Frontalität; nichts von gegensätzlichen Richtungen, die selbst noch dem David bei aller Abdämpfung seiner Schrägen — es sollte ja nur der ferne Widerhall des Hauptschlages der Madonna sein — durch die Gegenneigung von gesenktem Kopf und Körper überquerendem erhobenem Arm, das Hochstellen des entgegengesetzten Beines das kontrastische Gepräge gaben, das durch und durch sein Grundzug bleibt. Aber auch noch nichts von einer einheitlich durchfließenden Kurve, noch nichts von dem Eindruck einer melodischen Kraft, die die Gestalt biegt und weiter über sie hinaus ins Unendliche dringt. Nur die extreme Bewegung der Glieder: Arme und Beine in ihrer Selbstherrlichkeit an Eigenrichtungen abgedämpft, nur sie dem Rumpf gefügiger gemacht, wenn freilich noch lange nicht so, wie es dann später kam (Flußgötter), daß sie nur wie ein Ausklingen der durch ihn angeschlagenen Windung erscheinen, er den maßgebenden Bewegungsfluß hervorbringt und sie ihre Funktion als richtungsgebende Schrägen (*Giorno und Nottel*) völlig verlieren . . .

Das Alte, wodurch Michelangelo Leben in die Gestalt brachte, die dissonierenden, markant absetzenden Richtungen sind in ihr nicht mehr da, das Neue des über sie hinausreißenden, melodischen Kurvenschwunges noch nicht! Also ohne Leben?

Michelangelo hat sie aus Bronze gemacht, hat das Material gewählt, das durch den spiegelnd abrupten Wechsel von blitzendem Licht und tiefdunklem Schatten allein von vornherein ein unfassbar zuckendes Leben in die Gestalt bringt, hat durch diese Oberflächenbeschaffenheit des Materials die lebendige Wirkung hervorgebracht, die er, der passionierte Marmorarius, früher nur durch das Motiv selbst, d. h. die Art der Massenordnung oder Massenverschiebung, durch Tiefdifferenzen, Überschneidungen, Kontrapost zu erreichen suchte, die ihm dieses Material sogar bis zu weitem Grad unmöglich machte, weshalb er es abgesehen von Jugendwerken (bei denen die Wahl meist auf das Konto des Auftraggebers zu setzen sein wird) immer vermieden hatte. Denn in dem dunklen von zuckenden Lichtern jäh überhuschten Material heben sich in die Tiefe gehende Massen oder überschneidend weiter vorliegende von tiefer gelegenen nicht mit der überall gleichmäßig klar und genau zu verfolgenden Deutlichkeit ab wie im Marmor, der mit seinen ruhigen allmählichen Licht- und Schattenübergängen jede kleinste Niveau-Differenz in dem Maße zur Empfindung bringt, wie es der tatsächlichen Massenverschiebung entspricht: Diese wären also gar nicht genau abzuschätzen gewesen. Nur der an und für sich schon übergangslos zerrissene, malerische Licht-Dunkelkontrast der Bronze wäre durch sie noch gesteigert worden, daß schließlich und endlich der Eindruck der Kontinuität und Kompaktheit der Masse, d. h. die Art der Massenwirkung, die Michelangelo immer die Grundlage alles Schaffens war: die Plastizität verloren gegangen wäre. Michelangelo sagte sich also, indem er den Marmor fahren ließ, von dem Material los, dem er zuletzt noch nicht anders in höchstem Maße hatte Leben zu verleihen gewußt, als durch höchste Kontraste in den Achsenrichtungen der Massen, d. h. gleichzeitig durch den Charakter des Kampfbereiten, Drohenden, von widersprechenden Willensimpulsen Gepeitschten, um das zu wählen, das durch seine Unruhe, sollte der Massencharakter gewahrt bleiben, ein ruhiges Motiv ohne alle eklatante Massenverschiebung erforderte, um in dem Motiv des alle Taten vergessenden stillen, ruhigen Stehens ein Werk von der feierlich wunschlosen Stille eines Eros von Centocelle zu schaffen oder jenes andern praxitelischen auch im Motiv verwandten des Louvre (Löwy, Griech. Plastik 154), das wie die Figuren zu dem Doppelgrabmalsentwurf, der ja ebenfalls in einem Übergangsstadium seines Lebens entstanden

war, für ihn, den Terribile ungewöhnlich erscheint. In dem dunklen, unbestimmten Drang nach einer höheren Art der Synthese wurde gerade das unwillig für den unfreiwilligen „Gönner“, der mehr Erpresser als Freund war, begonnene Werk ein Traum von Harmonie und Schönheit, wie er ihn nie wieder geschaffen hat. Denn der im Apoll angeschlagene Weg war vorläufig bei allem Abweichen vom Alten und allem Erlösenden, das dadurch in ihm lag, nur ein Vorahnen, aber noch nicht Wissen des Grundzuges, der ihn in den kommenden Werken leiten sollte, während er bald darauf wirklich den neuen Weg fand und durch den wie aus unendlicher Kraft entsprungenen Kurvenschwung im Marmor höhere Synthetisierung ohne irgend welche Richtungskontaste der Massen und aus ihnen resultierender psychischer Kämpfe erreichte. Das erste Werk auf diesem Wege war der Giuliano — nach dem Herbst 1531 begonnen, dann erst kamen die Flußgötterkonzeptionen. Da hat er aber auch nie wieder die Bronze mit allem, was sich aus ihrem Heranziehen an motivischem Zwang ergibt, als Material herangezogen. Nach dieser kurzen Übergangsphase war es damit vorbei.

War aber auch noch mit etwas anderem vorbei: Solange er sich nicht zur Klarheit des neuen Formprinzips durchgerungen hatte, bis zum Herbst 1531 vielleicht auch den folgenden Winter noch, ging's mit dem blind auf die Vollendung des Vorhandenen in der Medici-Kapelle Losarbeiten ab. Da war auch der äußere Druck, die Furcht vor den politischen Zwangsverhältnissen noch groß genug. Als er aber im Frühjahr (April) 1532 in Angelegenheiten des Juliusgrabmals — um den Kontrakt zu unterschreiben, den seine Freunde für ihn zusammengebraut hatten und der endlich einmal diese Angelegenheit in einer Art und Weise regelte, die ihm durchführbar schien und ein befreiendes Aufatmen von dem beklemmenden Druck dieser Sklavenlast gestattete —: er wollte nämlich das Grabmal nach einem vollkommen neuen Entwurf ausführen, also die alten Ketten zerreißen und ganz neu anfangen — als er Frühjahr 1532 zum erstenmal nach sechzehn Jahren (von dem kurzen Aufenthalt Winter 1523 [III, 8] abgesehen) wieder in Rom war und die frische, freie, römische Luft geatmet hatte, für ihn frisch und frei, weil sie nicht mit all den widerwärtigen Erinnerungen an eigne Ideen, die die äußeren Umstände im Keime erstickt oder noch schlimmer durch notwendig gewordene Kompromisse verzerrt hatten, geschwängert war, bricht das Neue, das bisher latent in ihm gegärt hatte, mit unwiderstehlicher Gewalt zu voller Klarheit durch, daß ihm Florenz, das ihn an das alte Werk und die alten, gestorbenen Ideen fesselte, wie ein Kerker erscheint. Er mag sich während des Aufenthaltes in Rom selbst darüber noch gar nicht klar gewesen sein, aber nach der Rückkehr nach Florenz, da mußte

er merken, wie fremd, wie feindselig fremd ihm die Trümmer der eigenen Vergangenheit geworden waren. — Da wieder hinein? Von Furcht gepeitscht: „spinto dalla paura“ (Condivi IV, 12) hatte er die Arbeit 1530 wieder aufgenommen, wie ein Sklave unter dem äußeren Zwang gearbeitet. Jetzt besinnt er sich wieder auf sich selbst: Man kann auch noch Mensch sein, frei sein, den Bedingungen des eigenen Wesens gehorchend: das hatte ihn Rom gelehrt, das ihm die eine Sklavenkette zerrissen hatte. Warum nicht auch die andere zerreißen? „Un mese di piacere,“ wie der Papst sagte, hatte er in Rom zu verbringen gemeint (V, 3) und war in eine Welt untergetaucht, aus der er in die alte nicht mehr zurückfand — und nicht mehr zurückfinden wollte. Es war ihm gegangen, wie er es in einem Brief an Tommaso Cavalieri schreibt (Mil. Lett. 462), einen kleinen Fluß, nein, nicht einmal, offensichtlich nur eine Furt, die er trockenen Fußes durchschreiten zu können meinte, glaubte er, vor sich zu haben. Aber da er das Ufer verlassen, sah er, daß es kein Fluß, sondern der Ozean war mit Welle über Welle. Nicht darin unter zu gehen, umkehren? Eher, da er schon einmal drin war, aus dem Herzen einen Felsen machen — und vorwärts: faréno del cuor rocca e anderéno inanzi.“ Vorwärts. Sollte er darüber auch hart wie Stein, mitleidlos, unerbittlich werden: gegen die eigene Vergangenheit — Abbrechen, nicht fragen, was im Rücken liegt. Ungefesselt vorwärts! Mit unwiderstehlicher Gewalt bricht unbändiger Freiheitsdrang in ihm durch. Er soll kontraktlich ungefähr zwei Monate des Jahres in Rom verbringen, um das Juliusgrabmal zu vollenden (Mil. Lett. 706). Schon August 1532 ist er aber trotz der Widerrede des Papstes (das Abraten: im August sei es noch zu heiß, ist ja nichts anderes. Mil. Corr. 100, Frey, p. 329) nicht davon abzuhalten, dahin zurückzukehren. Nicht einmal mehr die großen Modelle für Cosmas und Damian, die er unter den Händen hat (XIII, 8) will er vollenden, trotzdem der Papst darauf dringt, da das im Sommer besser gehe als im Winter (Mil. Corr. 100). Er überläßt das Montorsoli: Nur fort, fort, fort. Nach Rom! Aus zweimonatigem Aufenthalt wird nahezu ein Jahr, erst im Juli 1533 ist er wieder in Florenz, um im Winter und Frühjahr 1533/34 wieder monatelang in Rom zu verweilen. Der Papst muß alle Überredungskünste aufwenden, um ihn zur Weiterarbeit an der Kapelle zu bewegen, das Aufstacheln seines Ehrgeizes durch neue Pläne hatte zu dem entgegengesetzten Resultat geführt. So appelliert der Papst immer dringender und eindringlicher an sein Pflicht- und Verantwortungsgefühl (V, 6, 10). Doch er ist kaum noch zu halten. Rom wird in diesen letzten Jahren sein Hauptdomizil, Florenz stätet er nur noch widerwilligst Besuche ab (V). Früher war er über das unfreiwillige, ihm durch äußere Verhältnisse aufgezwungene

Pausieren in der Arbeit an der Medici-Kapelle verzweifelt, jetzt erscheint es ihm als größte Qual, noch daran gefesselt zu sein. 1520 war es ihm eine schmerzlich bittere Enttäuschung, daß sich das Projekt der Lorenzo-Fassade zerschlug. Jetzt, als es der Papst wieder aufgriff — auch das sollte einer der versprochenen großen Aufträge sein (V, 6) — hätte ihn nichts mehr dazu bewegen können, es wieder aufzunehmen, nicht nur weil es etwas Altes war, sondern weil es ihn an Florenz, sogar an denselben Gebäudekomplex wie die Medici-Kapelle erneut gefesselt hätte. Als der Papst September 1533 (V, 8) zur Hochzeit seiner Nichte Katharina de' Medici mit dem zweiten Sohn Franz I. von Frankreich, Heinrich, nach Nizza reist, drängt er, der Papst solle doch Florenz berühren. So wenig er sich, so lange etwas noch im Werden war, auf die Finger sehen ließ und abspernte, so sehr wünschte er jetzt, daß der Papst sein Werk sehe — einen andern Zweck konnte ja sein Vorschlag nicht haben — alles Symptome, wie sehr die Medici-Kapelle für ihn eine erledigte Sache war, wie sehr er sich innerlich von ihr und von allem, was mit ihr zusammenhing, also auch Florenz, losgelöst hatte. Rom, das seine neuen Ideen zur Reife gebracht hat, Rom, der Born des neuen Lebens, Rom ist seine Heimat. Dort fühlt er sich geborgen. Dort gab es keine usurpierte Tyrannenherrschaft wie die des ihm so verhaßten Herzog Alessandro in Florenz (XXVI, 24). Dort war er nicht dem widrigen Geschwätz ausgeliefert, der scharfen und doch kleinlichen Zunge der Florentiner, in Rom hatte er Freunde, wie er sie in Florenz nicht gehabt hatte, die mit ihren andern Ideen nicht nur wieder andere Saiten in seinem Wesen berühren mußten als die altbekannten Florentiner Freunde, sondern auch seine Seele tiefer aufrühren konnten. Denn die Florentiner Freunde, wenig an Zahl, waren nicht nur ein monotoner Verkehr, sondern auch ein wenig ergiebiger, weil keine besonders hervorragenden oder fein kultivierten Köpfe darunter waren. Leute wie Piloto, der Goldschmied, oder Bugiardini, der Maler, Tasso, der Architekt, das waren ja sehr rechtschaffene, brave Leute, manchmal sogar witzig: echte Florentiner — mehr aber auch nicht. Die geistigen Anregungen, die er im Freundeskreis in Rom fand, die konnten sie ihm nicht gewähren. Es berührt eigentümlich zu hören, wie er in Florenz zur Erholung nach der Arbeit Giovanni Battista Mini, den Onkel seines Schülers Antonio, seiner Schreibweise nach einen sehr einfachen Mann, aufsuchte, um mit ihm zu plaudern und welcher Art in späterer Zeit die Spaziergänge in Rom waren, nach S. Silvestro al Quirinale, um mit Vittoria Colonna über Gott und Welt tiefgründigen Problemen nachzugehen oder um mit anderen Freunden wie Domenico Giannotti über Dante zu sprechen. Das war denn doch ein anderer Zug, in dem großzügigen römischen Milieu

mit seinem viel differenzierteren, reicheren Leben, den verschiedenartigeren Eindrücken und Bedürfnissen. Dort liebte er, schlug sein Herz in feurigen Sehnen zu neuer Tatkraft, während ihn in Florenz alles anwiderte und er sich an Altem zu Tode zu schleppen glaubte: zwanzig Jahre sei er gealtert und zwanzig Pfund habe er abgenommen, seit er aus Rom zurück sei, schreibt er an Angiolini („son venti anni é venti libbre invecchiato e diminuito, poichè sono qua“ Mil. Lett. 469). Denn es war gerade auch damals, daß er in Rom Tommaso Cavalieri kennen gelernt hatte, mit dem ihn väterliche Freundschaft über dreißig Jahre, bis an sein Lebensende verband, den schönen, feingebildeten, kultivierten Römer, der in dem verehrten Meister den sah, der selbst die Tugend ist und ihn darum liebt, weil er ihr naheifert (V. 4), während Michelangelo, der, wenn ihn Edles in einem Menschen packte, sich ihm ganz zur Beute geben mußte, wie er selbst einmal sagt (p. 104), den Drang zum neuen Leben, all seine zum Leben wieder erwachte Liebe auf diesen jungen Mann überträgt. Welche Glut erwachte da in seiner Seele! Wie eine Naturgewalt nach der Öde der letzten Jahre bricht dieser Frühling neuer Lebenskraft über ihn herein, an ihm verjüngt sich seine Schaffenskraft. Die wuchtende Leidenschaft der aufgestauten Kraft, die den eisern umklammernden Ring der letzten qualvollen Jahre durchbrochen, seine ganze Bewunderung, Anbetung des Schönen legt er in diese Liebe: Seine Seele gehöre mit allem Edlen, das in ihr ist, Messer Tommaso, sagt er zu Angiolini (Oktober 1533. Mil. Lett. 469). Wie sollte er ohne ihn leben können, da er ihm sein Herz ganz gegeben. Wenn er ununterbrochen Tag und Nacht wünsche, in Rom zu sein, ist es nur, um wieder ins Leben zurückzukehren, denn ohne seine Seele könne er nicht leben (V. 11), die sei aber ganz in dessen Händen, in die sie Angiolini gegeben habe — Angiolini hatte Michelangelo mit Tommaso Cavalieri bekannt gemacht — „natural forza v'è fatto ritornarla al suo proprio loco“. Naturgewalt ließ sie euch ihrem eigensten Urquell wieder geben: — Sich selbst. Sich selbst hatte er durch sie wieder gewonnen, sich selbst gefunden, das war es, weshalb er es als Naturnotwendigkeit, als unentrinnbar, unwiderstehliche Naturgewalt empfand, daß er mit diesem jungen Mann zusammengeführt worden war. Die Seele aus ihren Banden erlöst, vom Joch der Sklavenketten der eignen Gedanken befreit zu wissen, die Gewißheit, daß es noch ein neues gebe, für das das Leben lebenswert war, daß noch unentfesselte Kräfte in ihm schlummerten, unentfesselte Glut, das war's, was den Überschwang seiner Briefe dieser Zeit diktierte. Nicht nur, wo es sich um Tommaso Cavalieri handelt, spricht er da in diesem Tone. Schon der Brief, den er nach dem ersten kurzen

Aufenthalt in Rom Benvenuto Volpaia, bei dem er gewohnt hatte, schreibt, mußvoll von überströmender Dankbarkeit gewesen sein, daß dieser abwehrt, ersollenicht so viel Geschichten (cerimonie) mit ihm machen. Unter Freunden sei das überflüssig (Frey, Br. 325). So wohl, so frei hatte er sich in Rom gefühlt!

In dieser Stimmung war die neue himmelstürmende Konzeption des Giuliano entstanden. Es mußte etwas von dem hinreissenden Schwunge der neu erwachten Lebenskraft, der neu erwachten Liebe zum Leben, der Liebe zu einem Menschen in ihn hineinkommen. Wäre es da zu verwundern, wenn sie sein Lieblingswerk wurde?

In sich versunkene Dämmerstimmung im Lorenzo (Tafel 33). Still und lautlos, daß man die Gedanken hören zu können glaubt. Eingefangen in seiner Nische. — Giuliano, der einst auch als ein halber Träumer mit gesenktem Kopf konzipiert war (Tafel 38), biegt ihn zur Seite, der Blick schweift in die Ferne, wie sich die ganze Gestalt ausschweifend biegt, wie eine Melodie, wie Musik geht es durch seine Bewegung, als hätte irgend ein Unbekanntes Leben in ihm erweckt (Tafel 37). Leben nicht Tatkraft; die Hand faßt nicht zu, sie biegt sich nur über den Kommandostab, mit dem leisesten Aufwand von Kraft sein Entgleiten zu verhindern, die Beine stemmen sich nicht gegen den Boden, daß er aufspringe, wie das Michelangelo früher einmal bei demselben Motiv getan hat: im Moses des Juliusgrabmals, wo das vorgestellte Bein als feste Vertikale hingesezt ist, vom Faltenbausch fest umrahmt, unverrückbar, unbeweglich, wie festgemauert, während das andere — man muß die Vorderansicht nehmen wie beim Giuliano — mit steiler Fußspitze in dissonierender Richtung, schräg gestellt ist und darüber abrupt und unvermittelt vorn vom Knie herabfallende vertikale Falten den Auftakt und Resonanz der festgegründeten Vertikale des andern bilden. Dazu der Arm, der in rechtem Winkel als Horizontale und Vertikale die Form in feste Grenzen zwingt, der zornig sein Ziel ins Auge fassende Blick: das war Tatkraft, Kraft des Einzelindividuum, endliche Kraft, individuellem Willen entsprungen. Beim Giuliano biegt sich das vorgestellte Bein vom Boden empor, biegt sich der Fuß des zurückgestellten aus der Tiefe herausleitenden ihm entgegen, beide aber sind nur Auftakt der beide Knie und lässig herabfließende Hand verbindenden Kurve, daß bei allem Wechsel der Form der Linienzug nie stockt, eins ins andre übergeht —: das ist Leben, unendliches, allumspannendes, in jedem webendes Leben, dem gegenüber aller Begriff von Endlichkeit in Zeit und Raum verloren geht! Beim Giuliano denkt man nicht daran, daß er aufspringen, daß er etwas tun könnte, es pulst in ihm, es durchfließt ihn, grenzenlos über ihn hinausgehend, allverbindende Kraft . . .

„e non che appenna mi parete nato, come in essa di voi mi scrivete, ma stato mille altre volte al mondo“ schreibt Michelangelo an Tommaso Cavalieri (Mil. Lett. 464). Sogar in ihm, dem jungen Mann sieht er das schon tausendmal Geworden- und wieder Vergangensein, das zwischen den Fingern zerrinnende, ewig, ewig weiter fließende, πάντα ῥεῖ der Dinge . . .

Und in diesem allgemeinen Fließen nur er an ein Altes, Stockendes gebunden! Nur er im Widerspruch mit der Natur . . .!

Von Rom zurück konnt' er nicht mehr vollenden. Mußte vollendet werden, bestand der Papst darauf, dann mochten andere vollenden. Was er bisher trotz des dringenden Wunsches des Papstes immer hinauszuschieben oder vollkommen abzulehnen gewußt hatte (V, 7), das ihm immer entsetzliche: fremde Hände heranzuziehen, das tut er jetzt, um ihnen mehr und mehr zu überlassen (XIII, 10), die großenteils gar nicht unter seinen Augen, sondern während seiner Abwesenheiten (in Rom) arbeiten. Lieber das, als selbst den Lastesel spielen. Der Papst fühlt das und läßt ihm freie Hand (V, 10) wie er ihm in jeder Hinsicht alle Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen suchte (V.9). Wenn er die Kapelle überhaupt nur irgendwie zu Ende bringt und nicht ganz davon läuft. Erst zieht er Montorsoli heran (XXII, 10–12) unmittelbar nach dem ersten Romaufenthalt. Er erhält die Oberaufsicht über den Bau des noch nicht errichteten Magnificigrabmals. In die vor mehr als zehn Jahren entworfene, einer längst vergangenen Entwicklungsphase angehörende Architektur aus der Zeit des Konsonanzprinzips hatte Michelangelo Winter 1525/26 die Madonna so hineinkomponiert, daß sie mit ihrem tollkühnen Motiv noch schrillere Gegensätze durchzucken als *Giorno und Notte*. Was sollte ihm das jetzt? Tollkühn und schön war sie geblieben, unerreichbar schön; aber seinem momentanen, allen Dissonanzen abholden Empfinden so fremd. Mochten da andere ihren architektonischen und figuralen Rahmen vollenden. Sie war ja im wesentlichen fertig und damit überhaupt das wesentlichste für diese Wand. Den Cosmas bekommt Montorsoli zur Ausführung, den Damian Montelupo (Tafel 51), den Michelangelo Juli/August 1533 mit Tribolo aus Loreto (S. Casa) als Mitarbeiter hatte kommen lassen (XXII, 13, 14). Er ist mit ihren Machwerken, bei denen Detail an Detail, ohne Fluß, ohne Leben, ohne organisch gewachsene Linienbindung und darum ohne Notwendigkeit zusammengestoppelt ist, zufrieden. Wenn die Kapelle nur fertig wird und er nichts mehr damit zu tun hat. Wie ist ja da gleichgültig. An den Herzoggräbern fehlen außer den Flußgöttern die Statuen in den Seitennischen (XX). Er macht die kleinen Modelle für Himmel und Erde in den Seitennischen am Giulianograbmal, nach denen Tribolo die großen Modelle

und die Statuen ausführen soll. Durch Krankheit verhindert, zögert sich Tribolos Arbeit hinaus, er macht das Modell des Cielo, beginnt die Statue.

Giovanni da Udine malt währenddessen, wie es schon früher projektiert war, in seiner spezifischen, von Raffael inaugurierten Weise die Kuppel aus: Bildchen von Blattwerk, Rosetten u. a. in den Kassettenfeldern, Frucht- schnüre (Girlanden) in den sie trennenden Stegen. Michelangelo läßt ihm völlig freie Hand. Der Papst muß protestieren, als er hört, daß er die Dekorationen zu farblos macht, so daß sie von unten her ganz unwirksam wurden. Michelangelo kümmert sich nicht darum (XXIII, 1, 2). Nicht ein- mal den Giuliano vollendet er selbst (XII, 8). Wie sollte er arbeiten, er, der nur allein arbeiten konnte, wenn er Montorsoli (vielleicht auch die andern?), dem er in seinem Atelier zu arbeiten erlaubt hatte, darin herum- sitzen hatte, sollte er sich während der Arbeit auf die Finger schauen lassen? und schließlich und endlich war ja auch der Giuliano, wenn auch aus dem neuen Geiste, so doch für den alten Zusammenhang bestimmt. Er liefert ihn Montorsoli zur letzten Vollendung im Detail aus, ebenso wie den Lo- renzo. Die Motive der Flußgötter verwendet er in anderem Zusammen- hang anstatt sie im Marmor für die Kapelle zu beginnen ... Doch außer ihnen hatte ihn immerhin noch eines gefesselt, das in der Medici-Kapelle aber aus analogen Gründen ebensowenig zur Ausführung kam, wie sie: die Malereien, die er in den Lunetten über den Gräbern plante, ohne die sie ohne Kopf, ohne die notwendige Bekrönung waren. Sie waren von vorn- herein geplant, zum Teil früher entworfen (p. 63). Jetzt arbeitet er sie aber um.

Er hat das (wenigstens zum Teil sicher) 1533 in Rom gemacht (XXIII, 22), seiner neuen geistigen Heimat, in der ersten Zeit des Verkehrs mit Cavalieri. Über dem Magnificigrabmal plante er die Auferstehung Christi. Es wäre für die Grabkapelle nichts geeigneter gewesen, als an der Wand mit dem reinreligiösen Programm über der Verherrlichung der Ewigen, Göttlichen die Szene der Auferstehung anzubringen d. h. die Überwindung des Todes durch den Göttlichen. Ein Blatt von frühlingshafter Zartheit im Strich gibt die Komposition wieder (Tafel 58, 12). Mit unendlicher Ruhe und Harmonie, Blick und Bewegung, von allem Irdischen unberührt, schwebt Christus empor. In langem fortlaufenden Linienzug einer schwach gebogenen Kurve sind seine Glieder zusammengefaßt — er biegt sich empor wie der Giuliano — während der Wächter rechts im Schreck zurückprallend die ihm Halt verleihende Gegenkurve bildet und die andern gestürzt zu- sammengekauerten oder davoneilenden Wächter die Basis, von der er sich loshob, betonen. Eine Szene, bei der wie ursprünglich beim Skulpturen- Aufbau unten der Nachdruck auf einer Gestalt, der Hauptgestalt lag, die

aber durch ihre harmonisch ausgeglichene Ruhe der Bewegung fundamental von dem gewandelten Charakter, den dieser Aufbau Winter 1525/26 durch die schrillen, schneidend absetzenden Diagonalen erhielt, verschieden war, wie es stärker wohl kaum möglich ist.

Die Stilkluft von 1526 und den 30er Jahren! Michelangelo hatte die Szene ursprünglich anders geplant (XXIII, 16–25). Es sind noch die alten Entwürfe aus der Zeit der Umkomponierung des Magnificigrabmals 1525/26 erhalten (Tafel 56, 57, wobei Tafel 57 die spätere ist. XXIII, 16). Dort stürzte Christus in greller Diagonale vor, einer Gegendiagonale der Hauptrichtung der Madonna, wie sie durch deren Bein und Kopf markiert wird (Tafel 9), während der zurückprallende Wächter rechts die Gegendiagonale der schwächeren Diagonale des Kinderkörpers bildet. Beide setzten die auseinander treibende Tendenz der von der Madonna ausgehenden Diagonalen unten, das gewaltsame Gegen- die- Architekturumrahmung- Anrennen fort. Kein harmonisch in einem Linienzug zusammenfassendes, ausgleichendes Empor durch die eine zentrale Hauptgestalt, wie Michelangelo dann die Komposition in den 30er Jahren umbrach, um sie ins Unendliche gehen, anstatt links und rechts ausschlagen zu lassen. Das hätte dem Magnificigrabmal eine sonderbar gewandelte Wirkung gegeben, hätte den Diagonalen unten einen starken Dämpfer aufgesetzt, sie harmonisiert, anstatt weiter dissoniert und der Auferstehungsszene selbst alles Gewaltsame, alles Widersätzliche und Kampfvolle genommen — ja alles Kraftvolle, könnte es im ersten Moment scheinen. — Doch nein, diese unendliche Stille und schwebende Harmonie verrät nur den weit- und tiefgehenden Blick des alten Mannes, der hier noch etwas vom Verzeihenden hat, der aber bald zu der Auffassung der Unentrinnbarkeit allen Geschehens, des absoluten Müssens jeder Handlung, jedes Schicksals kam, wie im Jüngsten Gericht... Länger nachhallend und langatmig weiter ist dabei alles geworden. Da erscheint auch erst die Bewegung Christi als ein wahrhaftes Schweben, das Michelangelo bisher überhaupt nie darzustellen gewußt, nie dargestellt hatte, denn schweben heißt ja emporgetragen sein, emporgetragen werden durch das Medium, in dem man sich befindet, also durch etwas, das außerhalb der persönlichen Macht, des persönlichen Willens, der Eigenkraft liegt. In der Fassung von 1526 aber war's eine willensbetonte, wilde Eigenbewegung, ein Emporstürzen mit starker Torsion und gegensätzlicher Achsenwendung der Glieder, wie der Gott Vater der Sixtinischen Decke sich z. B. mit impulsivster Eigenkraft durch den Raum gewälzt oder ihn in sausendstem Trieb der Bewegung durchschnitten hatte. So etwas dagegen wie die beiden Schwebenden des Jüngsten Gerichtes

zwischen den Auferstehenden und im Himmel Ankommenden links, wäre bisher unmöglich gewesen. Das kam erst jetzt mit der die Allkraft über den Einzelwillen stellenden Lebensauffassung.

Auch die Kompositionen der Malereien für die Lunetten der Herzogsgräber, die seit dem rudimentären oberen Abschluß von 1525/26 (nur mit den Thronen) zur absoluten Notwendigkeit geworden waren (Vgl. Tafel 11), bringt er in eine abschließende Form. Ursprünglich hatte er dort Profanszenen geplant, Szenen mit Taten der Feldherren, dem Programm der Grabmale entsprechend, das der Verherrlichung des Ewigen und Göttlichen in der S. *Conversazione*-Darstellung des *Magnificigrabmals*, das ja ursprünglich und seinem Inhalt nach bis zuletzt kein Grabmal war, in den Herzoggrabmalen die Charakteristik des Irdisch-Vergänglichen des menschlichen Lebens entgegengesetzt hat. Auf den Wunsch des Papstes, der in den Feldherrenszenen keine Anspielung auf die gewaltsame von Greueln begleitete Rückgewinnung von Florenz verewigt haben wollte (XXIII, 10), verwandelt Michelangelo auch diese Szenen in religiöse Darstellungen und zerstört sich dadurch die Reinheit und Klarheit des inhaltlichen Programms der Herzoggrabmale, wie das Anrücken der Sarkophage der *Magnifici*, als auf Sterblich-Vergängliches Bezügliches der Heiligenwand etwas von ihrem reinen Charakter genommen hatte. Es war in das rein Inhaltliche, ebenso wie in das rein Formale mit der Zeit etwas Kompromißlerisches hineingekommen . . . Aus dem Reiterangriff, den er über dem *Giuliano*-grabmal geplant hatte, macht er einen Angriff der Schlangen auf das israelitische Volk (Tafel 14), aus der Szene des Befehle erteilenden Feldherrn, dem Gefangene vorgeführt werden, die Anbetung der ehernen Schlange (Tafel 13), also die in zwei Teile geteilte Parallelszene des alten Testaments zur Auferstehung Christi aus dem neuen Testament. Es ist ein Blatt von hinreißend packender Gewalt, das die abschließenden Entwürfe bringt (XXIII, 7–15, Tafel 59).

Wie bei den Flußgöttern, berücksichtigt Michelangelo den Charakter der Grabmale, abgesehen davon, daß er die beiden zentralsymmetrischen Kompositionen durch die Zusammengekauerten über den Thronen in festen tektonischen Zusammenhang mit diesen bringt. Die größere Ruhe und Harmonie bei dem des Lorenzo, das kampfvoll Widerstreitende mit den schneidenden Diagonalen beim Giuliano. Über dem Lorenzo der Massenknäuel der sich an das dominierende Zentralmotiv des von zwei Jünglingen gestützten dritten als festem Mittelpunkt symmetrisch Angliedernden. Geschlossene Masse, die ursprünglich gar nicht so geschlossen war – in der Studie des Emporgehaltenen (Tafel 62) stehen die drei Figuren

sehr locker nebeneinander —, im Boden fest verwurzelt, statisch ausgewogen, um mit dem Grabmal, bei dem der Sarkophag vollgewichtig mitsprach und sich mit den Figuren zu einer kompakten Masse zusammenschloß, im Einklang zu stehen. Dem blütenhaften Emporsprießen durch die neuen Flußgötter trägt das ebenso sich blüten-, strahlenhaft nach oben öffnen und schließlich doch als Pyramide schließen der Hauptgruppe mit den sich auseinanderbiegenden, tragenden Jünglingen Rechnung, deren Auseinandergehen die zunächst an sie grenzenden (links zwei, rechts einer) noch verstärken, während der Getragene den pyramidalen Abschluß bringt.

Über dem Giulianograbmal dagegen die vor den Schlangen in wilder Bestürzung und kopfloser Flucht Flüchtenden nach beiden Seiten in Reihen diagonal in die Tiefe gehender Massenstreifen zersplittert, Wiederhall der zersprengten Masse des Grabmals, bei dem nur die Figuren nicht aber auch der Sarkophag als solche mitsprach; die Kompositionslinien unten in Spitzen zusammenlaufend, unstatisch, vom Boden sich weghebend, wie die Pyramide unten, gleichzeitig aber auch Gegenlinien der nach oben in der Spitze der Pyramide zusammenlaufenden Schrägen von *Giorno* und *Notte*; durch den Widerspruch, mit dem sie an ihren Rahmen anrennen Unruhe, Bewegung, leidenschaftliches Weiterdrängen verursachend wie unten. Die durch die Tiefendiagonalen betonte Tiefenentwicklung den sich stärker von der Wandfläche loslösenden Massen unten entsprechend . . . (XXIII, 3 ff.)

Doch so sehr sie auch ganz wie die Flußgötter auf die durch den verschiedenen Charakter der Grabmale gegebenen Voraussetzungen eingingen, neue Ideen für die *Medici-Kapelle* spezifisch brachten sie ebensowenig wie diese. Mit dem Fugenprinzip haben sie wie der *Giuliano*, wie die *Flußgötter*, wie die *Auferstehung Christi* letzter Redaktion nichts gemein. Es sind Knäuel von Massen, die sich biegen, winden und wälzen, ausweichen und begegnen, daß alle noch so verschiedenen Richtungen nicht als Gegensätze, sondern nur als ein sich in neue Richtungen wenden empfunden werden kann. Sie könnten darum ebenso gut irgendwo anders stehen. Nur daß *Michelangelo* hier an den Wänden neue unbeschriebene Flächen zur Verfügung hatte, daß er seine, seit er sich innerlich von der *Medici-Kapelle* und dem Prinzip, das sie verkörpert, losgerissen hatte, wieder lebendig sprudelnde Gestaltungskraft austoben konnte, das reizt ihn bei ihnen ganz wie bei den *Flußgöttern*. Sie gehörten mit zu den vielen Blüten, die jeder neue Geistesfrühling am Anfang einer neuen Lebensphase hervortreibt, gehörten aber wie diese nicht zu den wenigen, die zu Früchten reifen — ihre Ausführung unterblieb ja —. Dazu waren ihnen die

Vorbedingungen als für den alten Verband bestimmten doch zu ungünstig. Nur auf das, was auf völlig neuem Boden entsprossen war, wie die Pläne für das Jüngste Gericht, konzentriert sich seine neue Lebenskraft: Sie saugen alles in sich, was auch die andern Pläne dieser Zeit an lebendigen Keimen enthielten, so auch die dieser Projekte für die Malereien. Der Entwurf für die Lorenzolunette gibt schon, abgesehen von der vorwiegend alle Kompositionen dieser Jahre beherrschenden Symmetrie, im Keim den Kern des Jüngsten Gerichts: die Hauptgruppe Christus und Maria, um die sich der volle breite Ring der Seligen schließt, nur daß bei der Lorenzolunette die Hauptgestalten von dem sie umgebenden Ring noch nicht durch ein Raumintervall deutlich losgelöst waren und keine betonte Tiefenentwicklung da ist. Dann spinnen sich aber auch die Motive im einzelnen fort: rechts das Liebespaar in den sich Umarmenden des Jüngsten Gerichtes in der Masse rechts vom Haupttring, der neben der Hauptgruppe der Lunette nach rechts dringende in dem Heiligen des Jüngsten Gerichtes ebenfalls rechts unter dem Petrus (rechts von der Haut des Bartholomäus) mit Liegenden und Geduckten zu seinen Füßen. Links dann in der Lunettenkomposition unmittelbar neben der Hauptgruppe ein in die Tiefe Schreitender, dann zwei Herauschreitende, am Jüngsten Gericht das gleiche an gleicher Stelle: Adam mit seinen beiden Nebengestalten und die wie eine Niobide sich in den Schoß der Frau links von dieser Gruppe Flüchtende ebenfalls im Keim in dem neben der ersterwähnten Gruppe links ausbiegend in die Tiefe schreitenden vorgebildet.

Andrerseits findet die Auflockerung und Tiefenentwicklung der Massen, besonders auch in den unteren Gruppen des Jüngsten Gerichtes in der Komposition der anderen Lunette ihren Vorläufer. Aber erst aus der Synthese dieser beiden Elemente, der kompakten und gelockerten Massengruppe, die in den beiden Lunettenkompositionen noch als Gegenpole auftreten, ist die gleichzeitig kompakte und stark gegliederte Komposition des Jüngsten Gerichtes hervorgegangen. Im einzelnen spinnen die Verdammten des Charonsnachens das Thema der entsetzt Fliehenden der zweiten Komposition aber in völliger Umgestaltung fort. Wenn auch alles noch anders, ganz anders wird und sich noch sehr transformieren mußte und oftmals umgeschmolzen wurde, bis ein Jüngstes Gericht daraus wurde: Keime sind es doch, die ganz und gar in den Bannkreis des Jüngsten Gerichtes drängen, das die nächste Lebensphase Michelangelos beherrscht, mit der Medici-Kapelle aber nichts zu tun haben. In ihm erst wird zur Tat, was hier nur im Kleinen vorbereitende Vorstufen waren.

*

*

Am 25. September 1534 stirbt Papst Clemens VII. — Michelangelo atmet auf, unvorhergesehen war er von dem Alpdruck der Medici-Kapelle befreit. Wie als wenn er es geahnt hätte, war er zwei Tage vorher in Rom eingetroffen (V, 14). Am 13. Oktober bestätigt der neue Papst: Paul III. Farnese den Auftrag für das Jüngste Gericht. Zurückkehren nach Florenz zu Herzog Alessandro, den er haßte und fürchtete (XXVI, 25), oder in Rom bleiben? Er läßt in Florenz alles stehen und liegen, wie er es, ohne zu ahnen, daß es für immer sei, verlassen hatte, um Florentiner Boden nie wieder zu betreten: Keine Macht der Erde vermochte ihn mehr dazu zu bewegen, noch ein Wort über die Medici-Kapelle zu sagen, geschweige denn sie zu vollenden, weder jetzt, noch in der Folgezeit, so sehr sich auch der zweite Herzog von Florenz: Cosimo darum bemühte. Von seinem 45.—59. Lebensjahre war er daran gekettet gewesen. Vierzehn Jahre. In immer qualvollere Konflikte hatte sie ihn gestürzt. Jetzt, als der äußere Druck endlich einmal gewichen war, gab es kein Halten mehr für ihn (VI).

Die Kapelle blieb Fragment. Die Flußgötter der Herzogsgräber waren nicht ausgeführt, die Statuen in den Seitennischen nicht (Tafel 1). Daß diese nicht ausgeführt waren, ist für die Komposition der Herzogsgräber weiter nicht zu bedauern. Sie wären ja doch nur abschwächender Hemmschuh gewesen, um sie dem Magnificigrabmal anzugleichen. Daß aber auch die Flußgötter und die Throne nicht ausgeführt waren, bringt den stärksten Mißklang in den geplanten Aufbau. Denn die Tageszeiten besonders die des Giuliano-grabmals, die ihren Zusammenhang mit dem Sarkophag leugnen und nur durch den unmittelbaren Gegenstoß der Flußgötter festen Halt gewonnen hätten, werden haltlos und geraten ins Rutschen. Was sollen heute diese abrupten Menschenkolosse, deren FüßesinnlosinsLeere stechen (Tafel 31, 32)? Und wie sollte die Pyramide ihre volle Wirkung ausüben können, wenn ihr der gewaltige Vorstoß über die Grenzen des Grabmals hinaus, das mächtige in die Breite schwingen fehlt? Wie soll sie aus dem Boden herauswachsend wirken, wenn ihr die Basis, die Verbindung mit dem Boden fehlt? Wurzellos ist sie geworden, ein losgerissenes Blatt. Und wie sie wurzellos geworden ist, ist auch kein Weg zur Kuppel empor zu finden, da die zusammenklammernde Brücke der Throne zum befreienden Rund der Lunette, dem ersten Vorboten des Rund der Kuppel fehlt. Anstatt dessen klafft da das Loch des zerrissenen Simses, ist das Hauptgeschoß von allem, was über ihm kommt, losgesprengt. Mit ihrer Aufstellung war wohl aus technischen Gründen zurückgehalten worden, damit sie, so lange die Malereien in den Lunetten nicht ausgeführt waren, durch die dafür notwendigen Gerüste nicht beschädigt würden, reichten sie doch zum Teil noch in die Lunetten hinein.

Aber auch das, was den Lunetten selbst einen besonderen Akzent geben sollte, fehlt. Mit Ausnahme der auch nur nahezu vollendeten und später wieder übertünchten Kuppel waren auch die Malereien, also auch die der Lunetten unausgeführt geblieben. Farblos starrt die Mauer und tot, anstatt den lebendigen Kontrakt zur edlen Weiße des Marmors zu bilden. Das Magnificigrabmal kam überhaupt nicht zur Aufstellung. Von Statuen fehlte zwar nur das Pendant des David. Aber da Michelangelo fort war, unterblieb auch die Aufmauerung der Architektur. Wo ursprünglich das Zentrum, der Kulminationspunkt des gesamten Raumes sein sollte, da blieb ein Loch. Anstatt daß die Herzoggräber dem ersten Plan nach nur die Flanken einer noch mächtigeren Wand gebildet hätten, sind sie das einzig vorhandene. Doch freilich hätte sein Aufbau gegen ihre in der endgültigen Ausführung ins kolossale gewachsenen Wucht der Bewegung nicht mehr aufkommen können. Vielleicht wäre die stilistische Diskrepanz zwischen ihnen ebenso schlimm gewesen wie das heutige Loch.

Gewaltsam hatte Michelangelo abgebrochen, sich von dem losgerissen, was nur halb gestaltet war. Das mochte ihm im Moment vielleicht das einzig mögliche geschienen haben, da der dem Werk ursprünglich zugrundeliegende Gedanke längst tot, seine Lebensdauer vorüber war. Vielleicht aber wäre es besser gewesen, Clemens VII. hätte länger gelebt und Michelangelo wäre durch den äußeren Zwang dazu geführt worden die Kapelle zu vollenden, bevor er sich ganz in ein neues Leben stürzte. Denn so nahm er es doch als eine reuevolle Mahnung mit hinüber, die ihn zeit lebens nicht losließ, daß er das Projekt, in dem eine seiner grandiossten Ideen steckte, nur so verstümmelt, als eine Halbheit, in die Welt gesetzt hatte und davon gelaufen war, ehe es zu einem selbständigen geschlossenen Organismus geworden war, der seiner nicht mehr bedürftig sich von selbst von ihm losgelöst hätte. Das war umsomehr nicht mehr auszulöschen, als er sich bewußt sein mußte, daß diese Kapelle das größte war, das er in dem ihr spezifischen Geiste, oder richtiger, der ihm damals spezifischen Auffassungsweise unternommen hatte. Beim Juliusgrabmal könnte die Sixtina-Decke ein Ersatz sein. Für die Medici-Kapelle gab es keinen: Denn die Laurenziana, in der er sich reiner und ungehemmter aussprach, konnte da nicht so mitzählen, weil sie nicht Bildhauerwerk war, und es Michelangelo doch über alles ging, Menschen, organische Form zu schaffen.

*

Selten gibt es ein Denkmal, über dessen Entstehungsprozeß so viele von Glied zu Glied weiterleitende Dokumente erhalten sind (seien es Zeichnungen, Skulpturen oder schriftlich Überliefertes) wie über die Medici-Kapelle,

selten eines das so sehr einen Einblick in den Wachstumsprozeß seines Schöpfers gewährt wie dieses: in den konstanten Wandel seiner Ideen, der, so individuell auch das Werk war, das daraus hervorwuchs, in der Art des Verlaufes wie jedes Menschen Taten an die Periodizität der Stufenfolgen der Lebensphasen mit ihren jeweils spezifischen, für alle Menschen gleichen Charakterzug gebunden war. Selten gibt es aber auch ein furchtbareres Schauspiel als das, das sich beim Verfolgen gerade dieser Epoche im Werdeprozeß Michelangelos enthüllt: mit dem Aufsteigen zu Ideen, denen an zündender Kraft und Größe nichts gleichkommt, dem Steigern und Sich-überbieten und Nicht-stehen-bleiben-können, zu immer Höheren gedrängt, bis durch das Nachhinken der durch die Ungunst äußerer Umstände verzögerten Ausführung in dem von vornherein ungleich gewachsenen nicht nur unverwischbare Risse zwischen den älteren, nicht mehr entwicklungsfähigen und den neuen Elementen klawften, sondern schließlich durch das Abschwenken in eine neue Lebensphase die Angelegenheit so verfahren war, daß die Ausführungsmöglichkeit so gut wie verpaßt war. Die Tragödie von Michelangelos Leben! Wie wenige seiner Ideen hatte er denn überhaupt verwirklichen können, sei es aus diesem oder anders gearteten Gründen? das Juliusgrabmal nicht, nicht die Fassade von S. Lorenzo, die Laurenziana nicht, nicht die Medici-Kapelle, nicht die Kirche S. Giovanni dei Fiorentini, alle seine größten Ideen nicht, bis er dann in seinem letzten Alter keine Halbheit mehr dulden wollte und mit unbeirrbarer Strenge nur noch ein Wunsch in ihm lebte: S. Pietro zu vollenden! Bei allen Schwierigkeiten und Hindernissen, die sich ihm dort entgegenstellten, ließ er nicht locker. Doch auch das war ihm nicht vergönnt: der Tod schnitt den Lebensfaden zu früh ab.

*

Qualen über Qualen, Konflikte über Konflikte mit sich und der Umwelt, der ewige Refrain der Entstehungsumstände seiner Schöpfungen. Das Lebenswerk nur Bruchstück dessen, was er geplant, eronnen, im Geiste schon ausgeführt vor sich gesehen. Kaum irgendwo etwas Ganzes: Ansätze, Fragmentarisches über Ideen, die in seinem Hirn aufsprossen, mitten in der Ausführung Verändertes, Abgebrochenes . . . Und dennoch Wunderwerke über Wunderwerke! Welches Rätsel von Schönheit war nicht auch trotz ihrer Nichtvollendung, aller Hemmnisse und Konflikte, Kompromisse und Unzulänglichkeiten die Medici-Kapelle geworden! Welches Rätsel an Schönheit jede einzelne Statue, eine Schule der kommenden Generationen und von ewig unverwischbarem Reiz! Da sollte ihr Schöpfer wirklich nur ein innerlich zerrissener Mensch gewesen sein?

Es ist wohl wahr, daß aus dem tiefsten Groll die stärkste treibende Kraft erwächst, nicht aus behaglicher Zufriedenheit und daß, um grollen zu können, irgend ein Verletztsein vorhergegangen sein muß. Wunden und Konflikte gab es genug. Von ihnen sprach Michelangelo, wenn er überhaupt sprach. Sie lassen sich auch leichter fassen. Von dem viel Gewaltigeren aber, dem rastlosen Drängen in seinem Innern, den Momenten, in denen alles andre sieghaft überstrahlend die Schöpferkraft durchbrach und unter seiner Hand aus formlosem Nichts wie durch Naturgewalt ins Sein gedrängt, Form um Form, Gebilde um Gebilde entstand, der rohe Stein sich zu gesetzmäßigem Organismus wandelte, davon sprach er nicht... aus Scheu das noch im Werden ungefestigte ans Tageslicht zu zerren und durch vorfrühtes Enthüllen im Keime zu ersticken. Was waren dagegen alle Konflikte und alle Qualen! Diese Schöpfermomente allein aber sind es, die sich in den Werken manifestieren, sie allein sind es, die höchstes Glück bedeuten. Wer hätte sie tiefer empfunden als er? Er wußte nur, daß er um dieses Schöpferglückes willen, manchem entsagen, die oberflächlichen kurzen Eintagsfreuden meiden mußte, um nicht in leichten Funken zu versprühen, was nur gesammelt zur lodernden Flamme werden konnte, um wenigstens momentweise das Höchste zu leisten, dessen seine Natur fähig war. Bei einer Natur aber von der Größe Michelangelos hieß das Ewigkeitswerte schaffen, Werte, die dem Tod und der Vergänglichkeit entrissen unsterblich, unvergänglich sind. Mehr an Glück aber als dieses Bewußtsein kann kein Mensch verlangen. Wirklich unglücklich? Nein. Sein Glück war nur anderer Art als das anderer Menschen, das nicht auf die Ewigkeitswerte zugeschnitten ist. Einmal in einem Gespräch als 70jähriger formulierte er es, warum er da dieses scheinbar weltfremde, irdischer Freuden bare Leben führe als Begründung, warum er es ablehnte mit irgend jemand und sei es mit den ihm teuersten Freunden zu frühstücken (Giannotti p.31f.):

„Perche quando io mi trouo in queste brigate, come auuerebbe se io desinassi con uoi, io mi rallegra troppo, et io non mi uoglio tanto rallegrare... sappiate che io sono il piu inchinato huomo all'amar le persone, che mai in alcun tempo nascesse. Qualunche uolta io ueggio alcuno, che habbia qualche uirtù, che mostri qualche destrezza d'ingegno, che sappia fare, o dire qualche cosa più acconciamente che gli altri, io sono constretto ad innamorarmi di lui, et me gli dò in maniera in preda, che io non sono più mio; ma tutto suo. Se io adunque uenissi à desinare con uoi, essendo tutti ornati di uirtù et gentilezze, oltre à quello che ciascuno di uoi tre qui mi hà rubato, ciascuno di coloro che si trouasse à desinare me ne torrebbe una parte; un'altra me ne torrebbe il sonatore; un'altra colui che ballasse; et così ciascun'

degli altri n' harebbe la parte sua. Talche io credendo per rallegrarmi con uoi ricuperarmi, et ritornarmi si come uoi diceste, io tutto quanto mi smarrirei, et perderei. Di sorte che poi per molti giorni io non saprei in qual modo mi fussi. — —

Et ui ricordo, che à uoler ritrouare et godere se medesimo non è mestiero pigliare tante diletationi, et tante allegrezze, ma bisogna pensare alla morte. Questo pensiero è solo quello che ci fa riconoscere noi medesimi, che ci mantiene in noi uniti, senza lasciarci rubbare à parenti, à gli amici, à gran' maestri, all' ambitione, all' auaritia et à gli altri uicij et peccati che l'huomo all' huomo rubano, et lo tengono disperso et dissipato senza mai lassarlo ritrouarsi et riunirsi. Et è marauiglioso l'effetto di questo pensiero della morte, il quale distruggendo ella per natura sua tutte le cose, conserua et mantiene coloro, che a lui pensano, et da tutte l'humane passioni li difende..“

II.

PRAGMATISCHES UND
POLEMISCHES

I. DATIERUNG DES BAUBEGINNES

1. Am 1. März 1520 ist die Medici-Kapelle (Sagrestia nuova) schon im Bau, wie es aus I dem von Moreni (Descrizione p. 18) beigebrachten Dokument hervorgeht. Beschluß vom 1. März 1519 [stile com. 1520]: il capitolo volendo „secondare i desiderj di Monsignore nostro Reverendissimo [cardinale Giulio] accordò a Messer Giovan Batista Figiovanni le distribuzioni del Coro, e della Sagrestia ne' giorni feriali, e quando i lavoratori lavoravano alla muraglia ordinata di fare dal Reverendissimo Cardinale della nuova Sagrestia quando lavoravano, e non la notte.“

2. Bestätigt wird diese Aussage durch Cambi (XXII, 161) „L'anno 1519 [stile com. 1520], del mese di Marzo al'uscita di detto anno Papa Lione fece cominciare alla Chiesa di S. Lorenzo una Sacrestia di verso la via della Stufa, che vera un poco di porticiuola per comodità del Popolo andare in Chiesa, che detta Sacrestia fussi a riscontro della vecchia Sacrestia di detta Chiesa per farvi drento la sepoltura . . .“

3. Nach Förster, Gnauth, Paulus (Die Bauwerke der Renaissance in Toskana p. 6) ist der Rohbau der Sakristei schon im Quattrocento begonnen worden: „... es finden sich am Äußern noch deutliche Spuren, daß die jetzige Sagrestia nuova . . . in der Anlage der Umfassungsmauern schon von Brunellesco herrührt.“ Geymüller (Brunellesco p. 13) bestätigt, daß das Mauerwerk „in den unteren Teilen“ im Quattrocento errichtet sei. Leider wird auch hier nicht gesagt wie weit. Hoch über den Boden hinaus wird der Bau nicht gewachsen gewesen sein, daß aber immerhin etwas da war, läßt es begreiflich erscheinen, wie Kardinal Giulio darauf kommen konnte, den Rohbau fortsetzen zu lassen, bevor er einen Architekten und Pläne für die Ausgestaltung des Raumes hatte.

4. Am 3. Juli 1520 meint Sebastiano del Piombo die Ausmalung der Sala di Costantino im Vatikan wäre etwas für Michelangelo (Mil. Corr. 6). Möglicherweise steckt da schon Papst Leo X. dahinter, der Michelangelo vor dem 6. September 1520 durch Sebastiano fragen läßt, ob er sie übernehmen wolle (Mil. Corr. 12ff.).

5. Den Briefen Sebastianos vom 4. und 9. November 1520 (Mil. Corr. 22) ist nur zu entnehmen, daß inzwischen irgend etwas Entscheidendes, die Dinge in andre Bahnen Lenkendes geschehen sein muß: da Michelangelo am 23. November Kardinal Giulio, der am 6. November 1520 nach Rom gereist war (Cambi XXII, 176) eine Zeichnung mit dem Freigrabmalentwurf für die Medici-Kapelle einsendet, wie dessen Antwort vom 28. November 20 aussagt (Frey, Br. 161), muß das eine Abmachung mit dem Kardinal gewesen sein. Michelangelo hat sich also zwischen 27. Oktober 1520, wo davon noch keine Rede war (Mil. Corr. 18), und 6. November 1520 bereit erklärt, die Grabmonumente der Medici in der im Bau befindlichen Kapelle zu errichten.

I 6. Als er den Bau übernahm, wird der Rohbau nach dem Muster der Sagrestia vecchia bis ungefähr zum Sims gediehen gewesen sein, denn im April 1521 ist auch schon das Zwischengeschoß errichtet: Am 20. April 1521 (Frey, Br. 171) berichtet der Bauleiter Stefano di Tommaso Michelangelo, der wegen des Marmorbrechens in Carrara weilt, daß er die Pilaster, die wie die gesamte Steingliederung (Pietra Serena) gleich in dem Rohbau aufgeführt wurden, nicht vor Michelangelos Rückkunft aufmauern möchte, die, da der Architrav d. h. das durchlaufende Pietra Serena-Sims des Hauptgeschoßes größtenteils schon versetzt war, wie tags darauf (21. April) Fatucci Michelangelo schrieb („li architraui sono quasi tutti mesi“, Frey, Br. 173 f.), nicht mehr die Pilaster des Hauptgeschoßes sein konnten, sondern nur die des Zwischengeschoßes darüber, also mußte dessen Mauer schon aufgeführt sein.

7. Das heißt aber auch, es waren April 1521 schon Teile der Kapelle im Bau, die wie das gespaltene Sims und das bei Brunellesco nicht vorhandene Zwischengeschoß von der Art des Aufbaues der Sagrestia vecchia grundsätzlich abweichen, daß also damals der Plan der hochproportionierten Herzoggräber, die die neuen von Brunellesco abweichenden Proportionen bedingt hatten, mindestens seit 2–3 Monaten beschlossene Sache war, denn so lange Zeit mußten die Vorbereitungen dafür (Anfertigung der Pilaster, Architrave der Steingliederung usw.) in Anspruch haben.

8. Wahrscheinlich hatte die endgültige Besprechung mit Kardinal Giulio nach dessen Rückkehr nach Florenz am 2. Februar 1521 (Cambi XXII, 176) stattgefunden. Seit damals stand also die Abänderung der Proportionen des Baues, das Aufgeben der Nachahmung der Sagrestia vecchia, kurz das endgültige Projekt Michelangelos fest.

9. Daß Michelangelo für sich Schwierigkeiten in den in der Sagrestia vecchia gegebenen Verhältnissen sah, bestätigt ein Brief seines Bauleiters Stefano di Tommaso an ihn während seines Aufenthaltes in Carrara April 1521, in dem er die Antwort auf an ihn gerichtete Anfragen wiedergibt: „dissi . . . che io sapevo bene, che quantj errori et quantte difichulta vi poteua in quelugo (in der Sagrestia vecchia) achadere tutte v'erano pasate per la mentte. . .“ (Frey, Br. 171.)

10. Auch Vasari betont das absolut Neue, das Michelangelo in diese Architektur brachte, worin die Laurenziana allerdings noch weiter ging: „Et perche egli la volse fare ad imitazione della sagrestia vecchia, che Filippo Brunelleschi haueua fatto, ma con altro ordini di ornamenti, ui fece dentro uno ornamento composto nel piu vario et piu nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi e i moderni maestri habbino potuto operare . . . Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obligo, hauendo egli rotti i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada comune eglino di continuo operauano. Ma poi lo mostrò meglio e volse far conoscere tal cosa nella libreria di San Lorenzo nel medesimo luogo nel bel partimento delle finestre, nello spartimento del palco e nella marauigliosa entrata di quel ricetto.“ (Frey, Vite p. 127.)

11. Milanesi (Vasari VII, 362) und ihm folgend Geymüller sind unter den neueren Forschern die einzigen, die März 1520 als Datum des Baubeginnes anführen, wobei Milanesi allerdings der weiter nicht verhängnisvolle Irrtum unterlief, daß er aus dem „l'anno 1519 del mese di marzo al'uscita di detto anno“ (I, 2): am Ausgang des (florentiner) Jahres, d. h. vor dem 25. März 1520 „ultimi di marzo 1520“ machte. Daß Michelangelo aber erst später eingriff, als die Kapelle schon im Bau war, beachtete auch er nicht.

12. Verhängnisvoll war aber der seit Gotti (I, 151) und Symonds eingepflanzte Irrtum, das schon in gewöhnliche Zeitrechnung umdatierte Datum Cambi's März 1520 (I, 2) für Florentiner Zeitrechnung zu nehmen und also den Baubeginn erst in den März 1521 zu verlegen was allerdings bei einem Nachlesen der Originalstelle nicht möglich gewesen wäre. Dafür wurde dann in dem Umstand, daß Michelangelo November 1520 die ersten Pläne entwarf und April 1521 die Kontrakte mit den Marmorbrechern schließt, eine Bestätigung gesehen. Frey (XVII, 16, Reg. 41), der die Originalstelle nachgelesen zu haben scheint, meint: „ad 1519 (1520) ist ein

Lapsus des Herausgebers oder des Autors; die betreffenden Ereignisse sind sub 1520, d. h. 1521 *I/II* (st. c.) erzählt.“ Das ist nicht richtig. Cambi, der auch an anderen Stellen nicht haargenau chronologisch vorgeht, sondern zusammengehöriges verbindet, notiert vorher (p. 158) Ereignisse vom Februar 1519 (1520 st. c.), p. 159 springt er zum April 1520 über, trägt dann p. 161 die Ereignisse vom März 1519 (1520 st. c.) d. i. der Baubeginn der Medici-Kapelle nach und fährt p. 164 mit den Ereignissen vom Mai 1520 fort. Wenn Frey's Behauptung richtig wäre, müßten die Ereignisse vor dem 25. März 1520, die nach ihm 1521 datiert sein. Die Notizen vom April, Mai 1521 kommen aber erst, nachdem Cambi auch die übrigen Notizen des Jahres 1520 gebracht hat, p. 177. Frey merkt nicht, in welche Widersprüche er sich durch diese willkürlich vorgenommene Korrektur des Datums verwickelt: XVII, 17 sagt er, daß gemäß dem Briefe Fattuccis vom 22. April 1521 der Bau bis nahezu zur Kuppel vorgeschritten war. Wenn er erst Ende März 1521 begonnen worden wäre, in 3—4 Wochen könnte man doch nicht bis zur Kuppel kommen. Thode (IV, 431) glaubt März 1520 sei nur der Plan einer Grabkapelle aufgetaucht. Burger (Flor. Gr. 346), der den von Milanesi (Lett. 411) fälschlich 1519 datierten Brief als richtig datiert ansieht (vgl. III, 6), gibt anstatt dessen das Jahr 1519. Übereinstimmend mit Frey nahmen dann Thode (IV, 431), Burger (Flo. Gr. 346), Justi, Brinkmann als Anfangstermin des Baues März 1521 an, wobei nur Burger und Justi die Nachricht bringen, daß, als Michelangelo den Auftrag übernahm, der Rohbau bis zum Kranzgesims aufgeführt war. Justi ohne Begründung, Burger meint, er wäre im Quattrocento aufgeführt worden. (I)

II. DATIERUNG DER ENTWÜRFE

1. Burger datiert das Aufgeben des Freidenkmalentwurfes März 1521 (Flor. Gr. 346), den Entwurf für das einsarkophagige Herzogsgrab 16. Juli 1524 (!) (das Datum ist einer Zeichnung, die nicht von Michelangelo ist, entnommen. Vgl. IX, 30). Wie unmöglich das ist, geht allein schon daraus hervor, daß Michelangelo vor dem 7. Juni 1524 sagte, daß die Versatzstücke der Architektur eines Grabmales schon so weit vollendet sind, daß nichts mehr am Plan zu ändern sei. (Frey, Br. 230.) Thode läßt das Aufgeben des Freigrabmalsentwurfes unbestimmt; einmal setzt er es 1523, einmal 1524 an, das Aufgeben des Doppelgrabmalsprojektes in den Beginn des Jahres 1524 (IV, 463), Frey datiert den Doppelgrabmalsentwurf und den Entwurf der einsarkophagigen Herzoggräber Frühjahr 1524 (Michelangelos Handz. 47, 55), das Aufgeben des Planes eines Freigrabes Dezember 1523 (XXII, 7), Geymüller, Justi schließen sich im wesentlichen an, Brinkmann (66) meint, der Plan der einsarkophagigen Herzoggräber müßte doch spätestens Herbst 1523 entstanden sein. Kurz, alle nehmen hartnäckiges Verweilen beim Freigrabmalsentwurf und jahrelanges unentschlossenes Hin- und Hertappen Michelangelos an,

2. während der Freigrabmalsentwurf (Tafel 2, 23) zwischen dem 6. November (Abreise Kardinal Giulios) und 23. November 1520 (Tag der Einsendung der Zeichnungen an Kardinal Giulio I, 5, Frey, Br. 161) entstanden, am 28. November 1520 von Kardinal Giulio für immer abgelehnt wurde (l. c.); die andern also nach dem 28. November 1520 entstandenen Entwürfe: der für die Doppelgrabmale (Tafel 3, 24), der des einsarkophagigen Herzogsgrabmales (Tafel 5, 6, 25) beide noch in den breiten Proportionen des Brunellesco's Raumes und der nicht erhaltene Entwurf für die Herzoggräber in den neuen hohen Proportionen, die Entwürfe für das ihnen gemäßige Magnificigrabmal (Tafel 7—9) bis spätestens Februar 1521 entstanden sein müßen, da von diesem Zeitpunkt ab der Bau nach diesen Plänen durchgeführt wurde (I, 7, 8).

(Über die falschen Zuschreibungen von Entwürfen und das Verhängnisvolle des Nichterkennens, daß die ersten Entwürfe für einen Bau mit den Proportionen der Sagrestia vecchia bestimmt waren vgl. XI.)

III. WEITERE BAUGESCHICHTE ERSTE ARBEITSUNTERBRECHUNG

III 1. Am 20. Juli 1521, bevor Michelangelo ein zweites Mal wegen Marmorbestellung nach Carrara reist, erhält er von Kardinal Giulio noch Geld (Mil. Lett. 582). Nach neun Tagen kehrt er zurück und soll nach dem 1523 an Fattucci in Rom gerichteten Resumé über die Grabmalsangelegenheit von 1521—23 (Mil. Lett. 421), auf dem sich die folgenden Angaben aufbauen, dem Kardinal Vorschläge über die Ausführungsmodalitäten machen. Das wird im Laufe des August 1521 gewesen sein. Der Kardinal geht auf keinen Vorschlag ein. Er hat nochmals eine Unterredung mit ihm, die wieder zu nichts führt, ebenso wie die letzte vor der Abreise des Kardinals nach Bologna und Mailand (am 29. September 1521, Cambi XXII, 187) bei der er Michelangelo sagt, Dom. Boninsegni werde ihm das nötige Geld ausbezahlen, diesem aber keinen Auftrag gibt.

2. Über die Geldnot der Medici: Im September 1521 schickt Leo X. Geld nach Ungarn, um die Abwehr der Türken zu unterstützen. Gleichzeitig ist er mit dem Kaiser in den Krieg gegen Frankreich verwickelt (Eroberung Parmas und Mailands 21. November, Cambi XXII, 184, 187). Am 1. Dezember 1521 stirbt Leo X. und läßt die päpstliche Kasse vollkommen leer (Cambi XXII, 224), außerdem hatte er „per bisogno grande di danari“ bei allen Florentiner Freunden Geld aufgenommen (Cambi XXII, 191).

3. Michelangelo spricht den Kardinal nach dessen Rückkehr von Rom (21. Januar 1522, Cambi XXII, 194) nach der Wahl Hadrians (9. Januar 1522, Cambi 192). [Bei der Durchreise des Kardinals, der beim Tod Leos X. in Mailand war (Cambi 189), zur Papstwahl nach Rom, wäre keine Zeit dafür gewesen, da der Kardinal nur einen Tag in Florenz blieb und mit den in seiner Abwesenheit seinem Willen widersprechend geordneten Verwaltungsgeschäften genug zu tun hatte. Cambi 190. Diese Möglichkeit, die Frey erwägt, fällt weg.]

4. Der Kardinal läßt Michelangelo in völliger Ungewißheit, ob die Grabmale überhaupt ausgeführt werden sollten („E non mi disse che volesse che io le facessi“), weil er jetzt ebenso wenig Geld hat wie früher. So mußte am 2. April 1522 in Florenz eine außergewöhnliche Steuer auferlegt werden, um Geld für den Mailänder Krieg aufzutreiben (Cambi 197).

5. Seit der Unterredung im Januar 1522 bis zu dem Moment, da Fattucci (im Auftrage des Kardinals) Michelangelo von Rom aus fragt, ob er die Grabmale machen wolle, worauf dieser mit dem Resumé antwortet, hat Michelangelo und der Kardinal überhaupt nichts mehr zusammen zu tun gehabt. Erst als der Kardinal, der sich Oktober 1522 nach Florenz zurückgezogen hatte, da er unter dem neuen Papst keine Rolle mehr spielte, durch die Entlarvung und den Sturz des Kardinals Soderini als Parteigängers Franz I. von Frankreich seine Rückberufung nach Rom veranlaßt und ausschlaggebenden Einfluß in der Kurie wieder gewonnen hatte, wendet er sich an Michelangelo (Pastor IV/2, 128). Das Resumé aber muß, da der Kardinal am 23. April 1523 in Rom eintrifft, zwischen 23. April 1523 und 14. September 1523 (Tod Hadrians, der, als Michelangelo den Brief schrieb, noch lebte) geschrieben sein, wie Michelangelo sagt, ungefähr zwei Jahre nachdem er von Carrara zurückkam. In Carrara war er 1521 zweimal. Das erstmal kam er am 2. Mai zurück (Frey XVII, Reg. 42), das zweitemal 29./30. Juli 1521 (Mil. Lett. 582). Das zweite Datum wird wohl gemeint sein, denn es ist unwahrscheinlich, daß Kardinal Giulio unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom bei Michelangelo anfragte. Die Anfrage wird also ungefähr im Juli/August 1523 erfolgt sein. Frey XVII, 17 datiert das Resumé um den 17. April, ohne besondere Gründe anzuführen, wohl weil Kardinal Giulio an diesem Tag abreiste (Cambi 228). Gerade das scheint mir ein Gegengrund.

6. Daß die Arbeit bis zu dieser Neuanknüpfung vollkommen eingeschlafen war, beweisen die Worte Michelangelos, der sagt: „... e' l Cardinale de' Medici vole ora di nuovo che io facci le sepolture di S. Lorenzo.“ und zwar muß das seit dem September 1521 gewesen sein, in dem ihm Kardinal Giulio kein Geld mehr auszahlen ließ (III, 1), denn Michelangelo konnte

ja die Bauarbeiter nicht aus eigener Tasche bezahlen. Er selbst sagte damals: „Io da me non ò *III/IV* modo . . . danari da spendere. Che se avessi el modo, senza dire altro farei quello ch'io pensassi che fussi utile e piacere del Cardinale,“ in einem von Milanesi (Lett. 411) fälschlich 1519 datierten Brief an Boninsegni, der, da er von der Marmorbestellung in Carrara spricht, mindestens nach April oder Juli 1521 abgefaßt sein muß, dem Inhalt nach aber der im September 1521 mit Kardinal Giulio stattgehabten Unterredung gefolgt ist. Bis zu der Neuanknüpfung waren also nahezu zwei Jahre des Stillstandes der Arbeit verflossen.

7. Welche Antwort auf das Resumé Michelangelos erfolgte, in dem er sich unter der Bedingung, daß er von der Juliusgrabmalaffaire befreit würde, bereit erklärt, ist nicht bekannt. In der Juliusgrabmalangelegenheit hatte Kardinal Giulio, solange Papst Hadrian lebte, keinen Einfluß.

8. Papst Hadrian stirbt am 14. September 1523. Wenn nicht vorher, muß jetzt ein Abkommen erfolgt sein, denn Michelangelo läßt am 3. November 1523 einen Kontrakt mit den Marmorbrechern schließen (Mil. Lett. 698), in dem es sich nicht wie etwa in dem vom 13. November 1522 nur um Nachtragszahlungen handelt (Mil. Lett. 697).

9. Vom 8. Januar 1524 ab führt Michelangelo die Ricordi (Ausgabenbuch. Mil. Lett. 584), in denen zunächst hauptsächlich Holz und Nägel, also Dinge, die man zu einem Gerüstbau braucht, erwähnt werden. Da vom 1. Februar 1524 ab (am 6., 8. usw. Mil. Lett. 585) schon über den Beginn der Stuckarbeiten in der Kuppel berichtet wird, muß der Raum bis zur Suspendierung der Bauarbeit September 1521 schon eingedeckt gewesen sein, sonst wäre die sofortige Inangriffnahme der Stuccos nicht möglich gewesen. Seit Januar 1524 wird also nur noch an der Innenausschmückung gearbeitet.

10. Die Provision Michelangelos wird auf 50 Dukaten monatlich festgesetzt (Mil. Lett. 596, 438, 440, Frey Br. 201, 204 vor allem 206), ein fürstliches Honorar. Vorgeschlagen hatte er 15 (Frey, Br. 206), wie es andere erhielten. Baldassare Peruzzi z. B. erhielt als Architekt von St. Peter unter Clemens VII. jährlich 150 unter Paul III. 300 Dukaten.

11. Trotzdem das Resumé Michelangelos von 1523 so klar über den Abbruch der Tätigkeit wegen der Geldverlegenheiten des Auftraggebers berichtet, wurde es dahin interpretiert, daß Michelangelo bei den verschiedenen Zusammenkünften mit dem Kardinal mit ihm wegen des Planes noch nicht einig war und nicht einig werden konnte. Davon steht nichts darin. Es handelt sich immer nur darum: „da trovar qualche buona risoluzione da far presto dette sepolture“, um die „modi del farle“, die Ausführungsmodalitäten. „Io le farei in cottimo (Akkordarbeit) e a mesi e a giornate e in dono . . .“

12. „. . . offeri di fare e' modelli di legname grandi apunto come anno a essere le sepolture, e farvi dentro tutte le figure di terra e di cimatura (Scherwolle) della grandezza, e finita apunto come anno a essere . . .“ d. h. sie provisorisch in billigem Material aufführen, bis einmal Geld zur Ausführung in Marmor da ist.

13. Wie unmöglich aber die Auffassung war, daß Michelangelo 1521 noch nicht mit dem Kardinal übereingekommen war, ergibt allein die eine Frage: Nach welchen Plänen hat er im April 1521 (Mil. Lett. 694—696) den Marmor in Carrara bestellt, da dort ausdrücklich Blöcke für vier Statuen, darunter die Madonna mit bestimmten Maßen nach bestimmten Zeichnungen und Modellen genannt werden? Der Marmorbestellung muß doch ein fester Plan zugrunde liegen. Michelangelo konnte doch nicht einfach so blindlings ins Blitzblaue drauflos bestellen.

IV. ZWEITE ARBEITSUNTERBRECHUNG

(Zwischen Januar, spätestens April 1527, bis Herbst 1530 Bautätigkeit, spätestens seit Sommer 1528 bis Herbst 1530 Michelangelos eigenhändige Arbeit.)

1. Am 17. Juli 1526 schreibt Fattucci an Michelangelo: „Iarsera messer Jacopo mi disse per parte di N. S., che io ui scriuessi, che Sua B^{ne} uorebbe, che per ora uoi ispendessi in tre mesi quello che si spende hora in uno [Frey hat da fälschlich „anno“ eingefügt: es sollte nicht mehr,

IV sondern ein Drittel des bisherigen ausgegeben werden] nella libreria [Frey hat nicht hier, sondern fälschlich hinter dem folgenden sepulture abgeteilt]: Ma per conto delle sepulture vi priega che uoi togliate et spendiate in chiscarpelli (scarpellini) quanti uoi piace: et di questo ara sommo piacere si spenda assai . . .“ (Frey Br. 287).

2. Oktober 1526 schickt Michelangelo einige Steinmetzen weg. Fattucci an Michelangelo 16. Oktober 1526: „Dello auere mandato uia scarpellini per manco spesa è piaciuto forte; non uorebbono, che uoi aressessi piu spese di questi sei scarpellini. Del palto della libreria per ora nonne uole fare niente. Per e marmi et figure dice N. S. che uoi faciate quanta spesa ui piace, che l' ara carissimo.“ (Frey, Br. 289.) Am 10. November 1526 will Michelangelo ebenfalls einen Angestellten entlassen (Mil. Lett. 455).

3. Bei dieser unfreiwilligen Verminderung der Ausgaben läßt der Papst Michelangelo am 4. November 1526 sagen: „et non mancara fare sempre ogni conato per sobtisfare al parere suo et de ordinare quello li sara possibile a tale opera.“ (Frey, Br. 290. Das hat der Papst auch gehalten vgl. IV. 6.)

4. Am 21. Dezember 1526 äußert er noch den Wunsch, daß das Ciborium von S. Lorenzo gemacht werde (Frey, Br. 293).

5. Vasari gibt als Zeitpunkt der Unterbrechung der Arbeit um 1527 an: „Fermadosi poi quelle fabbriche l' anno 1527 per la peste e per altre cagioni.“ (Mil. Vas. VI, 630.) Über den genaueren Zeitpunkt vgl. p. 64 f.

6. Auf die Anfrage des Papstes Anfang 1528, ob Michelangelo weiter gearbeitet habe, antwortet Nicolini, er habe kein Geld gehabt, worauf der Papst vorschlägt, wenn er dort (in Florenz) bleiben wolle [Frey faßt fälschlich auf, daß er zum Papst nach Orvieto kommen solle] und arbeiten würde, würde er ihm jetzt 500 Dukaten geben und dann „alli giornate“ (laufend) bezahlen. (Brief vom 2. März 1528), Frey, Br. 294.)

7. Michelangelo erhält am 22. August 1528 von der neuen republikanischen Regierung den Auftrag für die ursprünglich ihm zugedachte, dann vom Papst Bandinelli zugesprochene Kolossalgruppe eines Herkules (bez. Simson vgl. XXI, 5, Mil. Lett. 700). Schon 3. Oktober 1528 wird er als Sachverständiger bei den Befestigungen herangezogen, seit 10. Januar 1529 ist er Mitglied des Fortifikationskollegiums (Frey, Br. 296); am 6. April 1529 wird er „governatore e procuratore generale sopra le fortificazione e ripari della città!“ (Mil. Lett. 701, Gaye II. 184 ff.). Er war der Urheber der wichtigsten und besten Befestigungen (Gianotti, Opere, Florenz 1850 Bd. I. 258).

8. 28., 29., 30. April bis 3. und 6. Mai 1529 Michelangelo in Pisa und Livorno in seiner Tätigkeit als Festungsbaumeister (Mil. Vas. VII. 368), 28. Juli geht er nach Ferrara, um dort die Festungswerke zu studieren. 9. August verlangt ihn die Balia zurück (Mil. Vas. VII. 369, Gaye II. 197 ff. Thode III. 479 gibt fälschlich Herbst an).

9. Am 21. September 1529 Flucht nach Venedig. 30. September 1529 von der Republik als Rebell erklärt. 20. Oktober 1529 erhält er die Erlaubnis zur Rückkehr, 9. November 1529 ist er auf der Rückreise in Ferrara, am 23. November 1529 wird ihm die Strafe wegen seiner Flucht diktiert (Mil. Vas. VII 370—375, Mil. Lett. 457, Gaye II. 209—217, Frey, Br. 301—303).

10. 12. August 1530 Kapitulation von Florenz. Die Verwaltung der Stadt zunächst in Händen Francesco Guicciardini's, Roberto Acciaiuoli's, vor allem aber Baccio Valori's (Pastor IV/2, 393. Vgl. XXVI 1 ff.). Über Michelangelos Schicksal:

Vasari: „Fatto lo accordo, Baccio Valori, commissario del papa, hebbe commissione di far pigliare e mettere al bargiello certi cittadini di piu partiali, et la corte medisima cercò di Michelagnolo a casa, il quale dubitandosene, s'era fuggito segretamente in casa d'un suo grande amico; oue stette molti giorni nascosto, tanto che passato la furia, ricordandosi papa Clemente della virtu di Michelagnolo, fe fare diligenza di trouarlo con ordine, che non se gli dicessi niente, anzi che se gli tornassi le solite prouisioni, e che gli attendessi all'opera di San Lorenzo, mettendoui per proueditore messer Giouanbatista Figiouanni, antico seruidore di casa Medici e priore di San Lorenzo.“ (Frey, Vite 143/5.)

11. Benedetto Varchi (Storia fiorentina, Florenz 1843, Bd. II, 562): „temendo l'ira di Clemente, *IV/V* era stato negli ultimi giorni dell'assedio sempre fuggiasco, e fatto l'accordo si racchiuse nascosamente, senza ch'egli li sapesse, in casa d'un suo amicissimo. Andò la famiglia degli otto e quella del bargello, e cercarono tutte le stanze della sua casa minutissimamente più volte infino a su pe'cammini e giù per gli agiamenti, e noll'avendo ritrovato fu gran bisbiglio. Dopo molti e molti giorni Clemente, il quale intendeva e si diletta maravigliosamente della scultura e della pittura, commise, essendogli uscita la stizza, che si ponesse ogni studio e si facesse ogni diligenza per rinvenirlo, e se gli facesse affermare, lui avergli perdonato e volessi servire dell'opera sua. Perchè Michelagnolo, pervenutogli ciò d'una bocca in un'altra all'orecchie uscì fuori, e più per bella paura che per voglia ch'egli

12. avesse di lavorare [Condivi: spinto più della paura che del' amore], essendo stato più e più anni ch'egli non che adoperato, non aveva veduto nè mazzuolo nè scarpe, si pose giù, e in non gran tempo condusse e adornò la sagrestia nuova di S. Lorenzo in nuova e maravigliosa foggia . . .“ (der letzte Passus in Anlehnung an den Bericht Condivis', Frey, Vite 134).

13. Die Begnadigung muß zwischen dem 12. August 1530 (Übergabe der Stadt) und 11. November 1530 erfolgt sein, wahrscheinlich erst Anfang November, da es sonst verwunderlich wäre, warum der Papst in diesem Monat dreimal hintereinander (am 11., 19., 25) den Auftrag gibt, Michelangelo auf das freundlichste zu behandeln. (Gaye II, 221 f.)

V. LETZTE ARBEITSPHASE

(Herbst 1530—Herbst 1534)

1. Michelangelo arbeitet nach Wiederaufnahme der Arbeit 1530 mit rasendem Eifer: „N. S. con molto piacere ha lecta per intendere il continuare di Michelagnolo in lavorare con tanta diligenza et sollecitudine alli marmi, che maggiore piacere et contento fare non li puo.“ (19. November 1530, Gaye II. 221). Man solle ihm ja nichts entgehen lassen. Der Papst ärgert sich darum auch, als er hört, daß Michelangelo in Florenz „certe centinaia di ducati“ Abgaben habe zahlen müssen (Frey, Br. 306 f., 25. November 1530).

Man solle ihm die gewohnte Provision von 50 Scudi monatlich geben (11. November 1530 „Et di Michelagnolo ha piacere lavori et vuole li sia data la sua solita provisione di 50 Scudi il mese“). Gaye II. 222).

2. Für die Redereien, die dem Papst aus der Zeit des Assedio hinterbracht werden, hat er nur ein Achselzucken: Michelangelo habe Unrecht, er habe ihm niemals eine Beleidigung zugefügt. – Bezieht sich wahrscheinlich auf den Abbruch des Fassadenprojektes von S. Lorenzo, das erste Abbrechen der Tätigkeit in der Medici-Kapelle. – (Sebast. d. Piombo 29. April 1531 Mil. Corr. 42.)

Michelangelo arbeitet so rasend, daß seine Gesundheit gefährdet ist. Am 28. September 1531 sagt Gio. Batt. Mini: „Michelangelo mi pare molto istenuato e diminuito dele carne . . . viverà pocho se non si rimedia, e questo e che lavora assai, mangia pocho e cativo, e dorme mancho, e da un mese in qua e forte impedito di ciesa e di dolore di testa e chapogiri“ (Gaye II. 229).

3. Der Papst gibt ihm darauf Oktober 1531 die Erlaubnis zur Ordnung der Juliusgrabmalangelegenheit, die ihm große Sorge macht, nach Rom zu kommen (XXVI, 8). Am 21. November 1531 wiederholt Sebastiano del Piombo diesen Vorschlag des Papstes: „Et piu me disse, che io ve dovessi scrivere che se paressi a vui venire a Roma a solazo a star un mese over doj per hordinare questa vostra opera (Juliusgrabmal) che Sua Santità seria molto ben contento et havaria la piacere perchè l' intende che vui lavorate molto desperatamente. Et non voria che ve fachinasti tanto“ (Mil. Corr. 70). Am 5. Dezember 1531 fordert er ihn nochmals im Namen des Papstes auf nach Rom zu kommen: „Et haveria accaro pigliasti un mese di piacere“ (Mil. Corr. 76).

✓ 4. Die erste Romreise. Zwischen 6. und 14. April 1532 reist er nach Rom (Frey, Dichtg. 509, Reg. 30; Frey, Br. 322). Am 29. April 1532 war er abgereist (Mil. Lett. 705, 489). Vor dem 18. Mai 1532, an dem er Benvenuto della Volpaia, bei dem er wohnte, einen Dankbrief schrieb, ist er wieder in Florenz (Frey, Br. 325).

Möglicherweise hatte Michelangelo schon bei diesem Aufenthalt Tommaso Cavalieri kennen gelernt.

Aus einem Brief Tommaso Cavalieri's an Michelangelo: „Penso bene, anzi son certo, che dela affettione che mi portate la causa sia questa: che essendo uoi uirtuosissimo o per dir meglio essa uirtu, sete forzato amar coloro che di essa son seguaci, e che l'amano: tra li quali son io et in questo secondo le mie forze non cedo a molti. Vi prometto bene, che da me ne receuete uguale e forse maggior cambio: che mai portai amore ad huomo piu che ad uoi ne mai desiderai amicitia piu che la uostra . . .“ (Frey, Dichtg. 512 f. Reg. 45).

5. Der zweite Romaufenthalt. Schon August 1532 reist Michelangelo von Florenz ab (Frey, Br. 330 f.; Frey, Dichtg. 510 f., Reg. 37–41) und kehrt erst Ende Juni 1533 wieder nach Florenz zurück (Mil. Lett. 470, Frey, Dichtg. 511, 515). Volle zehn Monate dauerte seine Abwesenheit. Dabei denkt er aber, kaum zurückgekehrt, schon wieder daran, nach Rom zurückzugehen, obwohl er die Verpflichtung hat, vier Monate in Florenz zu bleiben (Mil. Lett. 470), daß selbst Sebastiano del Piombo am 17. Juli 1533 sagt, es sei noch zu früh: „Circa alo star vostro non me è parso muoverne parolla, per esser la cossa troppo presta, ma a loco e tempo me lo arcordero.“ (Mil. Corr. 106.)

6. Der Papst sucht ihn dadurch an das Florentiner Werk zu fesseln, daß er ihm nach dessen Vollendung „cossa che non ve lo sognassi mai“ verspricht und sagen läßt, daß er nach reiflicher Überlegung „ha deliberato inanti che tornate a Roma lavorare tanto per vui quanto havete facto et farete per sua Sanctità . . . Et sapete come Papa Clemente si guarda del prometer di questa maniera.“ (Mil. Corr. 106.)

Die Pläne, die der Papst für Michelangelo hatte, waren die Fassade von S. Lorenzo, deren Plan der Papst noch immer nicht völlig aufgegeben hatte. Schon September 1521 hatte er gesagt, wenn Michelangelo die Grabkapelle vollendet haben werde, solle er die Fassade machen (Mil. Lett. 421).

Außerdem Vasari, Vita des Montorsoli: „Avendo Michelagnolo finite . . . e poste su le statue del duca Lorenzo e Giuliano, essendo chiamato dal papa, che voleva si desse ordine di fare di marmo la facciata di San Lorenzo andò a Roma.“ [Vas. Mil. VI, 633 f., Milanesi sieht diese Nachricht für falsch an, weil Michelangelo 1516–1520 mit der Lorenzo's Fassade beschäftigt war.]

Der andere Plan, das jüngste Gericht und an der gegenüberliegenden Wand der Sixtinischen Kapelle ein ebensolches Kolossal Fresko mit dem Engelsturz, zu denen Michelangelo noch zu Lebzeiten Clemens VII. Skizzen machte (Frey, Vite p. 149, 159).

7. Michelangelo zieht, wogegen er sich bisher gesträubt hatte (z. B. hatte er November 1524 gegen das Heranziehen von Andrea Sansovino protestiert unter dem Vorwand, er wünsche keine Hilfe, so lange nicht wenigstens ein Herzoggrab vollendet ist, Frey, Br. 239), Künstler zur Ausführung der Statuen heran. Zunächst Montorsoli, zwei Monate nach seinem ersten Romaufenthalt, Juli 1532 (XXII, 11), ein Jahr später Montelupo und Tribolo, Juli 1533 (XXII, 13). November 1531 hatte er sogar daran gedacht Bandinelli, mit dem er besonders seit dem Herkules und Cacus verfeindet war, heranzuziehen (Frey, Br. 312).

8. Michelangelo wünscht, daß der Papst auf seiner Reise nach Nizza zur Trauung seiner Nichte Katherina de' Medici mit dem zweiten Sohn Franz I. von Frankreich (Heinrich II.) Florenz besuche. Sebastiano del Piombo am 25. Juli 1533: „circa l'andata del Papa a me non m'è bastato l'animo di dimandargene . . .“ Am 2. August 1533: „circa la partita del Papa, serà di mezo accosto in la prima pioggia, et serà per terra in sino a la Spetia, et vuole sua Santità venghi a star con vui 2 over 3 zorni in Firenze“ (Mil. Corr. 110). Der Papst reist aber erst am

9. September 1533 ab (Cambi XXIII, 133), trifft am 22. September mit Michelangelo in S. Miniato ✓
al Tedesco zusammen (Mil. Lett. 604). Florenz hat er nicht betreten. Es war noch zu kurze
Zeit nach seiner Rebellion.

9. Der Papst sucht ihm jede wie immer geartete Schwierigkeit aus dem Weg zu räumen,
damit er nur in Florenz weiterarbeite und wird wütend über Herzog Alessandro, als er Michel-
angelo Staatsanleihe und Mündelgeld zahlen läßt. Sebastiano del Piombo, der dem Papst darüber
ein Memoriale einreichte, berichtet Michelangelo 16. August 1533 über den Eindruck: „et detto
memoriale lo ditti impresenza de l' ambassator fiorentino quale nostre Signore hordenò a l'
ambassator fiorentino che scrivessi a la Ec^{ta} del Ducca de mode et via che credo non habbi
hordenate 4 cosse a circha Fiorenza con tanto impeto et tanta furia et tanto ramarico, quanto
fece quella sera al detto ambassatore, con parolle tanto teribile che stupiresti sentirle a replicare,
et non sonno licite a scriverne . . .“ (Mil. Corr. 112). Herzog Alessandro war Michelangelo
absolut nicht gewogen (vgl. XXVI, 24, 25).

10. Der Papst erklärt sich mit allem zufrieden, was Michelangelo mache: „Del resto tutto
piace a Nostro Signore et dice che l'opera non potrebbe andar meglio. Del stare et 'l venire a
vui sta el tutto et fare quel che volete, non havete haver ombra de cossa alcuna: sete patron
del mondo.“ (Mil. Corr. 114.) „Nostro Signore . . . si contenta del tutto, et dice che tutto
quello piace a vui, piacerà ancora a Sua Sanctità, et dice che alogate li banchi, et palchi, et figure et
scale (Arbeiten für die Libreria) et quello par a vui che possino fare senza vui questa invernata,
purchè si lavori et che non si abandoni l' opera, et che si facci tutto quello si pol fare
senza vui. Et come havete hordenato tutte queste cosse, possete venirvene a piacere vostro, et
dar expeditione a la vostra opera de qua (Juliusgrabmal) per questa vernata, et a primavera
come a Dio piacerà vui tornarete a Firenze, secondo che havete scripto: et Papa si contenta de
tutto quello ve contentate vui: qui non c'è resistencia alcuna; a vui sta a far quello volete.“
23. August 1533 (Mil. Corr. 116). Der Papst will mit der oft und immer wieder wiederholten
Versicherung, daß er mit allem zufrieden sein werde, womit auch Michelangelo zufrieden ist,
an sein Verantwortungsgefühl appellieren und ihn dadurch binden.

11. Der dritte Romaufenthalt, der letzte vor dem endgültigen Weggang. Vor 9. September 1533
(Frey, Dichtg. 523, Reg. 77) schreibt er an Bartolommeo Angiolini von seiner unwiderstehlichen
Sehnsucht nach Rom, daß er nicht leben könne „sendo si lontano dell' uno (Tommaso Cava-
lieri) . . . avendogli prima dato il core . . . se io desidero come senza alcuna entermissione giorno
e notte di esser costà, non è per altro che per tornare in vita, la qual cosa non può esser senza
l'anima . . .“ (Mil. Lett. 469).

12. Am 15. Oktober teilt er daraufhin Figiovanni mit, daß er Dienstag den 21. Oktober nach Rom
reisen werde, da sein viermonatiger Aufenthalt in Florenz Ende Oktober abläuft (Mil. Lett. 470).
Er reist aber nicht ab. Am 29. Oktober ist er noch in Florenz (Mil. Lett. 604). Wann Michelangelo
dann mit Kardinal Cesi und dem Datar Baldassare Turini da Pescia nach Rom reiste, ist nicht be-
kannt, wohl aber nicht vor der Abreise des Papstes aus Nizza (Abreise 12. November 1533, An-
kunft in Rom 12. Dezember 1533, Cambi XXIII, 134), da Kardinal Cesi den Papst nach Nizza be-
gleitet hatte (Sanuto Diarii, Bd. 58, p. 677). Ein undatierter Brief an Febo di Poggio (Mil. Lett. 471)
ist den Tag vor seiner Abreise abgefaßt. [Das „non tornerò più di qua“ darin bedeutet nicht, daß
er überhaupt nicht mehr die Absicht hatte nach Florenz zurückzukehren, sondern da er über Pisa
ging, daß er vor der Reise nach Rom von Pisa nicht mehr nach Florenz zurückkehren werde.]

13. Ebenso ungewiß ist es, wann er nach Florenz zurückkehrte. Im Juni 1534 beim Tode
seines Vaters ist er dort (Frey, Dichtg. 502, Reg. 1; 525, Reg. 81; Frey, Br. 338).

14. Endgültiger Weggang von Florenz. Nach einem Brief vom Mai 1557 ist Michelangelo
zwei Tage vor dem Tod Papst Clemens VII., der am 25. September 1534 starb, in Rom ein-
getroffen, also am 23. September 1534 und nicht mehr nach Florenz zurückgekehrt (Mil. Lett. 544,
Mil. Vas. VII. 381 irrt hier in der Jahreszahl 1533 anstatt 1534).

VI. SCHICKSALE DER KAPELLE NACH MICHELANGELOS WEGGANG

VI 1. Nach Clemens VII. Tod (25. September 1534), des eigentlichen Auftraggebers, wäre es an Herzog Alessandro de' Medici gelegen, die Vollendung der Kapelle zu betreiben. Der Herzog haßt Michelangelo, Michelangelo fürchtet ihn (vgl. XXVI, 25) und so scheint der Herzog zunächst garnichts in dieser Angelegenheit unternommen zu haben, hätte er doch wenigstens die den anderen Künstlern zur Ausführung übertragenen Statuen wie die Tribolos, von denen eine sehr weit abgeziert war (vgl. XXII, 14), vollenden lassen können. Das ist nicht geschehen. Im Gegenteil, er gibt, als er Tribolo und Raffaella da Montelupo wieder beschäftigt, da sein ganzes Interesse der Festungsbau in Anspruch nimmt (Mil. Vas. VII, 658), ihnen den Auftrag, ein Wappen für die Festung zu machen (Lettere pittoriche III, 334).

2. Am 4. Mai 1536 besucht Karl V. noch zur Zeit der Herrschaft Alessandros die Grabkapelle in S. Lorenzo.

3. In der Vita Tribolos (Vas. Mil. VI, 69 f.) berichtet Vasari, daß er selbst als Protégé Ottavianos de' Medici den Herzog Alessandro veranlassen wollte, Michelangelo zur Vollendung seiner Arbeiten nach Florenz zurückzuberufen und daß es ihm gelungen wäre, wenn Herzog Alessandro nicht ermordet worden wäre (5. I. 1537). Das wird also Ende des Jahres 1536 gewesen sein, zwei Jahre nachdem Michelangelo Florenz verlassen hatte. Mag sein, daß Vasari den Herzog überredet hätte, ob aber auch Michelangelo...?

4. Am 9. Januar 1537 wird Cosimo Herzog von Florenz. Kunstsinning, in dieser Hinsicht das gerade Gegenteil von Duca Alessandro. Tribolo soll in seinem Auftrag die Treppe der Laurentianavorhalle vollenden. Da er über die Intentionen Michelangelos nicht im Klaren ist, beauftragt ihn der Herzog nach Rom zu gehen, nicht nur um ihn um seinen Plan für die Treppe der Bibliothek zu bitten, sondern zu überreden, daß er nach Florenz zurückkehre und auch die neue Sakristei vollende (Mil. Vas. VI, 92, VII, 236; Frey, Vite 209). Tribolo hat nichts von ihm erreicht, auch nicht die Mitteilung des Planes für die Bibliothekstreppe. Michelangelo redete sich aus, er hätte ihn vergessen. Das war nach dem März und vor Dezember 1538, in welchen Zeitraum Tribolos Reise nach Rom fiel (Annibale Caro, Opere, Milano 1807, I, 75, III, 285). Man resignierte sich also, gab den Gedanken der Vollendung auf und begnügte sich damit bis 1545 (?), wo die Kapelle dem allgemeinen Besuch zugänglich gemacht worden zu sein scheint (Frey XVII, 117, 118), sie zu reinigen, wenn die Tageszeiten noch nicht auf den Sarkophagenlagen, — Michelangelo wollte sie anbringen, ehe er nach Rom ging (Frey, Vite 149) — sie da anzubringen und wohl die Mauer an der Stelle, an die das Magnificigrabmal hätte hinkommen sollen, wo wahrscheinlich das rohe Ziegelwerk herausschaute, zu verputzen. Die Eröffnung der Kapelle und begeisterte Bewunderung, die sie auslöste, mag aber den Wunsch, Michelangelo wieder nach Florenz zu ziehen, brennend gemacht haben. Am 2. Oktober 1546 versucht man wieder im Auftrag des Herzogs ihn durch große Versprechungen nach Florenz zu locken (Gaye II, 352). Vergeblich. Gianotti (p. 53) läßt Michelangelo als Siebzigjährigen (also um 1545) sagen: „Se io al presente mi trovassi in Firenze, il che io per alcuna altra cagione non desidero...“ Michelangelo wollte absolut nichts von einer Rückkehr in das nach seiner damaligen Auffassung von einem nicht rechtmäßigen Herrscher, sondern Tyrannen beherrschte Florenz wissen.

5. Zu der provisorischen Beendigung kam dann 1559, als man die Magnifici wirklich dort beerdigte (3. Juni, Moreni, Descrizione 104) das sockelartige Behältnis für die beiden Toten, auf das die Statuen der Madonna und des Cosmas und Damian gestellt wurden, die vorher im Atelier Michelangelos bei S. Lorenzo verblieben waren. (Bottari III, 341, Brief vom 17. August 1549). Es ist das einzige in der Kapelle, das nicht auf Michelangelos Initiative zurückgeht. Wenn Vasari in einem Brief vom 5. Oktober 1569 sagt: „e per dare fine a un cassone, che e' di

marmo, il quale aveva fatto M. B. per mettervi i corpi di Lorenzo vecchio e Giuliano suo fratello . . . S. E. l' ha fatto murare in detta sagrestia.“ (Mil. Vas. VIII. 440), so war er entweder schlecht orientiert (was auch seine Vollendungsvorschläge von 1563 beweisen) oder er versteht „cassone“ in dem Sinn von sepoltura, Grabmal, das von Michelangelo begonnen und unvollendet gelassen worden war, 1559 auf diese Weise abgeschlossen wurde, aber nicht in dem Sinne, daß das der Sarkophag sei, den Michelangelo begonnen hatte.

6. Über die Falschheit der Annahme Frey's (XVII, 117), daß die Sarkophage der Herzoge, der Altar mit den Leuchtern erst nach Michelangelos Weggang gearbeitet wurden vgl. IX, XXII, 3.

7. Vasaris Vollendungspläne: Von vornherein sei gesagt, daß Vasari an dem heutigen Aussehen der Kapelle keinerlei Anteil hat, nichts von ihm herrührt.

Nachdem Vasari 1550—1554 in Rom zu Michelangelo in nahen Beziehungen gestanden hatte und die Capella del Monte in S. Pietro in Montorio nach seinen Ratschlägen durchgeführt hatte, war er wohl der, der nach seiner Rückkehr nach Florenz 1554, den Herzog am meisten drängte, Michelangelo nach Florenz zurück zu berufen. Daß er nicht der einzige war, dafür nur ein Beispiel die 1546 in der Akademie zu Florenz gehaltene Rede Ben. Varchi's über ein Sonett Michelangelos, in der er sagte: „Michelagnolo, il cui nome manterrà viva, e honorata Fiorenza, poi che ella sarà stata poluere migliaia di lustri, e che tutti i suoi migliori cittadini non desideravano cosa ne piu giusta, ne piu ragionevole, che di veder gli posta quando che sia vna statua, ma degna di lui, cio é di sua mano in questa città, ne so io per me pensare, non che dire, che cosa potere arrecare o maggior gloria alla felicità o maggior contento alla bontà del nostro felicissimo e ottimo Duca, che vedere vno de 'suoi Cittadini al quale tanto cedono tutti gli altri huomini, quanto esso tutti gli altri Principi soprauanza.“ (Varchi, Due lezioni, Florenz 1549 p. 11 f., vgl. auch Doni, I Marmi III, 24) Herzog Cosimo I. sagte also wohl am 6. Juni 1558 mit Recht, daß er von vielen Seiten gedrängt worden war, Michelangelo zu versichern, daß wenn er nach Florenz kommen wolle, er ihn mit offenen Armen empfangen würde (Gaye III, 5).

8. Am 20. August 1554 hatte Vasari, der gehört hatte, daß Michelangelo bei der Bauleitung von St. Peter auf Schwierigkeiten stieß und großen Ärger hatte (Mil. Vas. VII, 238 f., 245 f.), ihn aufgefordert nach Florenz zu übersiedeln (Bottari III, 74, Vas. Mil. VIII, 319). Michelangelo antwortet am 19. September 1554, er würde es wohl gern „ma partendo ora di qua, sarei causa d'una gran rovina della fabbrica di San Pietro, d'una gran vergogna e d'un grandissimo peccato.“ (Mil. Lett. 534.) Der Bau von St. Peter hält ihn jetzt und in der Folge davon ab, obwohl sich seine politische Gesinnung geändert zu haben scheint. Dennoch hoffte man bis 1559, daß er kommen werde, bis Gio. Franc. Lottini dem Herzog berichtet: „M. B. è in effetto tanto vecchio, che ancorchè vollessi non potrebbe muovere per poche miglia, et di già non va più o radissimo a S. Pietro . . . quando io gli feci la offerta di S. E. pianse di tenerezza, e si vede che desiderebbe servirla, se si truovasse potere . . .“ (7. Juli 1559, Gaye III, 14, vgl. auch Mil. Lett. 537, 538, 543 womit Gaye III, 5 zu vgl. ist, Mil. Lett. 544—549, Gaye II, 418).

9. Obwohl Michelangelo jetzt in jeder vom Herzog verlangten Angelegenheit zugänglich war, und Vasari und Ammannati September 1558 nicht nur seinen Plan für die Bibliothekstreppe auf das genaueste mitteilt, Februar 1559 das Modell sendet (Gaye III, 11—14, Mil. Vas. VII, 236 f.), sondern auch bei dem Bau des Ponte a S. Trinità, der Sala d' Udienza im Pal. Vecchio usw. 1560 mit seinem Rat und Urteil beisteht (Gaye III. 25, 27, 35, Mil. Lett. 553), ist niemals die Rede von der Sagrestia nuova. Erst am 1. Februar 1563, wiederholt am 16. Februar 1563 macht Vasari aus eigenster Initiative dem Herzog den Vorschlag, die Kapelle von den Academici der neu gegründeten Akademie, deren erster Ehrenvorsitzender der Herzog, der zweite Michelangelo war, vollenden zu lassen (Mil. Vas. VII, 358, 360, Gaye III, 82, 95) und zwar schlägt er vor, solange die Kapelle der „Academici“ Ss. Angeli (von Brunellesco begonnen und unvollendet gelassen, auch jetzt nicht ausgeführt) im Bau ist und an ihrer Ausschmückung nicht gearbeitet werden kann, sollten die Academici damit beschäftigt werden, um gleichzeitig eine

VI Dankspflicht an Michelangelo, den Lehrer aller, abzutragen und sich Ruhm zu erwerben. Die zwölf Statuen, die fehlen, sollen geschaffen werden, d. h. acht in den Tabernakeln über den Türen, vier in den Nischen neben den Herzogen. Diese sollten an zwölf Bildhauer verteilt werden und binnen zwei Jahren vollendet sein. Vasari schlägt Statuen für die acht Tabernakel vor, wo Michelangelo niemals Statuen geplant hatte, die Statuen, die Michelangelo aber wirklich (ausser den vier in den Nischen neben den Herzogen) geplant hatte, die vier Flussgötter für die Herzoggräber und die fehlende Statue für das Magnificigrabmal (Vas. wußte übrigens auch nicht, daß der David des Bargello dafür bestimmt war. Vgl. XV, XXVI, 10) nennt er nicht. Daß er auch den architektonischen Aufbau des Magnificigrabmals mit Schweigen übergeht, kann seine Erklärung darin haben, daß er bei der skulpturalen, wie malerischen Arbeit nur das Figurale, nicht aber auch das Architektonische und dekorative besonders nennt. Doch ist es immerhin auffallend, daß er auch in einem diesem Vorschlag folgendem Schreiben an Michelangelo das Magnificigrabmal mit keinem Wort nennt.

10. Für die Malereien schlägt er eine ebensolche Zwölferteilung vor, vier für die Lunetten über dem Zwischengeschoß vier für die vier Tondi in den Pendentifs, vier für die drei Wände der Altarnische und die Kuppel. Außerdem Stuccos usw. So könnte man alles bequem vollenden, außer wenn der Herzog vorzöge für sich und die Seinen eine andere Grabkapelle zu errichten (Gaye III, 95 ff.). Der Herzog sagt sofort ja, Vasari solle aber die Angelegenheit noch mit Vincenzo Borghini besprechen (Gaye III, 98). Am 10. März 1563 (Gaye III, 103) schreibt er, daß er das getan habe und mit Borghini Einteilung und Programm der Arbeiten getroffen habe. Das wäre eine von Vasari selbst ganz willkürlich entworfene Dekoration geworden, die die Kapelle in ein Dokument des Manierismus umgewandelt hätte, mit den Intentionen Michelangelos aber garnichts zu tun gehabt hätte. Vasari war über sie überhaupt nicht orientiert, denn auch in seiner Vita Michelangelos weiß er nichts über das unausgeführt gebliebene zu sagen, wie er es beim Juliusgrabmal getan hat. Er scheint mit Michelangelo niemals darüber gesprochen zu haben.

11. Der Herzog verlangt, daß aber doch vorher noch Michelangelo um seine Intentionen gefragt werde (*si faccia niente prima senza l'ordine suo*). Vasari schreibt ihm am 17. März 1563 und bittet ihn um Zeichnungen und Entwürfe, mündliche oder schriftliche Darlegung der Absichten. Mitarbeiten sollte Montorsoli, Franc. da Sangallo, Cellini, Ammannati, Vinc. de' Rossi, Giambologna, Danti u. a. Von Malern Bronzino, Vasari u. a. (Vas. Mil. VIII, 366–368). Die Antwort des damals 88jährigen Michelangelo scheint der kurze Brief an seinen Neffen Lionardo vom 25. Juni 1563 gewesen zu sein: „Lionardo — Io ò ricevuto il trebbiano con altre tua lettere e della Francesca. Non ò risposto prima, perche' la mano non mi serve a scrivere; el simile dissi al signore Imbasciatore del Duca [Averardo Serristori]. Della lettera di messer Giorgio [Vasari] io ti ringrazio; e fa 'mie scuse con Messer Giorgio, perchè son vecchio. A voi mi raccomando“ (Mil. Lett. 370). Michelangelo war zu alt, um noch auf die Vorschläge und Anfragen einzugehen, um überhaupt zu antworten.

12. Es mag auch sein, daß er wohl für Architektonisches wie die Treppe der Laurenziana seine Intentionen enthüllte, weil die doch von fremder Hand ausgeführt werden mußten, nicht aber bei Skulpturalem, bei dem es auf Eigenhändigkeit ankam.

13. Da man bei der Gebrechlichkeit Michelangelos doch früher oder später mit seinem Tod rechnen mußte, wollte aber der Herzog wenigstens, daß, wenn Michelangelo noch die Zeichnungen für die Sagrestia nuova habe, sie nach seinem Tode nicht in alle Winde gehen, sondern an ihn kommen. Er läßt durch seinen Gesandten am päpstlichen Hof Averardo Serristori im Einverständnis mit dem Papst dafür sorgen, daß Michelangelos Sachen gleich nach seinem Tode inventarisiert werden und nichts verloren gehe (Mil. Vas. VII, 267). Vasari sagt, daß das ein Jahr vor Michelangelos Tod eingefädelt wurde; da seine Anfrage an Michelangelo wegen der Vollendung der Sagrestia nuova auch gerade ein Jahr vor Michelangelos Tod fällt, war dieser Plan wohl die Ursache. Am 18. Februar 1564 stirbt Michelangelo. Tags darauf berichtet

der Gesandte Cosimos Averardo Serristori, daß sich im Nachlaß Michelangelos sehr wenig gefunden habe und noch weniger Zeichnungen (Gaye III, 127, 19. II. 1564). Dem Inventar zufolge waren nur neun „cartoni“ vorhanden, aber keine auf die Medici-Kapelle bezügliche Zeichnung (Gotti II, 148 ff.).

VII/VII

14. Nachdem das erste Feuer durch das ein Jahr lange Warten erloschen war, Herzog Cosimo zum Glück kunstsinnig genug war, alles zu unterlassen, was nicht Michelangelos Plänen entsprach, Zeichnungen aber nicht vorhanden waren (es könnte sein, daß Michelangelo den größten Teil Antonio Mini nach Frankreich mitgegeben hatte), wurde absolut nichts unternommen, nicht einmal die Inschriften angebracht, die Vasari für die Herzoggräber geplant hatte und deren Kartons er den 1. Februar 1563 schon fertiggestellt hatte. (Gaye III, 82; Mil. Vas. VIII, 358), so daß alles, was in der Kapelle da ist (mit Ausnahme der provisorischen Aufstellung der Madonna und der hl. Cosmas und Damian) völlig auf die Intentionen Michelangelos zurückgeht.

15. Burgers Behauptung, daß die Grabdenkmale und die Architektur der Kapelle nur teilweise Michelangelos Absichten entsprechen (Studien zu Mich. 27, 31), ist völlig aus der Luft gegriffen und nur bei so völliger Sinnverdreherung der Nachrichten der Dokumente möglich, wie sie für seine Arbeit charakteristisch ist.

VII. INNENARCHITEKTUR AUS MARMOR

1. Während der Bautätigkeit 1521 sind auch schon Marmorarchitekturteile in Arbeit. Im April wird z. B. ein Sims genannt (Frey, Br. 177/173). Ob für Grabmal oder Türen?

Zeichnungen der Tabernakel und Türen sendet Michelangelo vor dem 9. Februar 1524 dem Papst ein (Frey, Br. 211). Wenn er dem Rat Leonardo Sellaios vom 9. Januar 1524 gefolgt war, dem Papst immer Zeichnungen von dem zu senden, was er mache, damit er zufrieden sei (Frey, Br. 205) hieße das, daß sie jetzt in Arbeit waren. Möglicherweise mit dieser Zeichnung identisch Tafel 21 a.

2. November 1524 werden die Werkstücke gemäß dem ersten Plan wahrscheinlich vollendet gewesen sein: Denn Fattucci schreibt 22. November 1524: „Arei caro, m' auisassi qualche cosa delle porticelle et de tabernacoli a quello che ne siate, et perche non sono cominciate.“ Das „Cominciare“ muß sich auf die Aufmauerung beziehen, nicht etwa die Marmorarbeit, da Michelangelo endlich, nachdem ihn Fattucci noch am 1./2. Januar 1525: („Et piu uorei, m' auisassi, perche nonn auete fatte le porticelle della sacrestia, come auerei affare: datemene auiso, perche non sara scandalo.“ Frey, Br. 243), am 28. Januar 1525 („ne mai m' auete auisato perche non sono fate le porticelle...“ Frey, Br. 246) um Antwort gemahnt hat, die Ursache der Arbeitsverzögerung in einem nicht erhaltenen Schreiben nennt, dessen Inhalt der Antwort zu entnehmen ist: der Kämmerer Bernardo Nicolini verweigert die Arbeit neuer Tabernakel und Türen. Fattucci antwortet am 8. Februar 1525: „... circa le porticelle feci dire a messer Jacopo, che Stefano [Tommaso, Bauleiter] doueua essere uno ribaldo et uno tristo. Io mi sarei confessato dal lui, di poi mi disse, che quando si era fatto di queste o altre cose che non ui piacesse, che uoi ne dassi auiso, acio che uoi non auessi a stare in cotesti pensieri, et che l'opera non fussi tenuta adietro (Frey, Br. 246 f.).

3. Am 16. März 1525: „Ancora u' auiso, che Bernardo Nicholini non ui fara piu dispetti ne fara piu portare e tabernacoli alla sacrestia, acio gli uegiate“ (Frey, Br. 249). Am 12. April 1525: „Credo, a questa ora siate uscito delle mane di Bernardo Nicolini, che non mi pare poco, ne ui fara piu stentare ne di marmo ne d'altro“ (Frey, Br. 251).

4. Michelangelo muß also schon spätestens im November 1524, wo sein Schweigen in dieser Angelegenheit beginnt, den neuen, dann endgültig ausgeführten Plan der Tabernakel und Türen gefaßt haben. Ebensolches Schweigen, Ärger und Verzweiflung wegen der verlorenen Arbeit usw. begleitete die Planänderung der Herzoggräber vgl. VIII.

VII/VIII 5. Im Wesentlichen aufgemauert mußten sie vor Anfang 1526 sein, da sie auf die Planänderung der Herzoggrabmale durch Höherlegung des Simses keine Rücksicht mehr nehmen. Für die Abänderung der nur zum Teil unbrauchbaren Werkstücke bleibt der Zeitraum vom Februar bezw. März bis Winter 1525.

VIII. ARBEITSUNLUST 1524 — PLANÄNDERUNG IM AUFBAU DER HERZOGGRÄBER WINTER 1525/26

1. Leonardo Sellajo an Michelangelo. 24. März 1524 (Frey, Br. 220). „... Dipoi mi dice, uoi nonn auete uoluti piglare la prouissione, che mi pare l'altra pazia, e che auete licenziata la casa e non laurate. . . . auete a fare bugardo quegli che qui dichono, uoi non farete mai chosa nesuna. . . . e sopra tutto piglate e danari de le prouissione e non manchate di laurare e state alegro e per la prima schiuete al prete [Fattucci] che uoi laurate, che ista disperato. . .“ [Fattucci, Freund Michelangelos, der seine Interessen in Rom vertrat.] Vgl. auch Frey, Br. 221 f., 232, 235 usw. Derselbe 9. Juli 1524 (Frey, Br. 233): „l'o una vostra, e ditemi stare in afanni: tutti n'abiamo. Vorej, uoi vi dessj pochi afanni, che mi dorebono piu e uostri che e mia. Intendo del nostro prete, uoj non piglate le uostre prouissione: parebemj, uoj le piglassj, perche sara quel medisimo.“

2. Er nimmt die Provision erst am 18. Oktober zum erstenmal für die vergangenen acht Monate an: „provigione che mi toca dal di che la mi fu ordinata“ (Mil. Lett. 438).

3. Am 24. Oktober 1525 schreibt Michelangelo Fattucci, daß die Blöcke für die Flußgötter zwar angekommen seien, aber unbrauchbar sind (Mil. Lett. 450). Warum, sagt er nicht — aber er ist während dieser Zeit wieder in der miserabelsten, verzweifeltsten Stimmung und Arbeitsunlust und hört auf alle Redereien:

4. 30. Oktober 1525 schreibt Fattucci an ihn: „Et per amore di Dio, se uoi mi uolete bene, non porgete orecchi a queste cose ne pigliate queste fantasie, perche sono inuentione o ghiribizi, trouati dachi uinole male ets' ingegnauo di metteruele nel capo, conoscendo la natura uostra, et con questo modo deuiarui dal laurare: perche non laorando, perdiate la gratia di costoro et uerificate cio che egli anno detto di uoi, quale so che ora mai le doueresti conoscere meglio di me.“ Der Papst habe Lust in einem oder eineinhalb Jahren nach Florenz zu gehen, um sich die Sachen Michelangelos anzusehen: „Pensate, se egli dispiace, che uoi stiate in questa maniera senza laurare!“ (Frey, Br. 263).

5. Nachdem Michelangelo endlos lang überhaupt nicht geschrieben, schreibt er an den Papst, worauf Fattucci am 8. Dezember 1525 antwortet: „Io ebi la uostra de 2 con una a N.S., la quale detti in sua mano. Lessela dicendo: E' mi scriue apunto dua uersi!“ (Frey, Br. 269) worauf der Papst einer Antwort seines Sekretärs vom 23. Dezember 1525 eigenhändig beifügt, Michelangelo ebenso zurendend wie es seine Freunde taten. „Tu sai, che li pontefici non uiuon molto, et Noi non potremo piu che facciamo desiderare uedere o almeno intendere essere finita la cappella con le sepulture delli Nostri et anche la libreria: pero ti raccomandiamo l'una et l'altra cosa et in tanto ci arrechereno (come tu dicesti gia) ad una bona patientia, pregando Dio, che ti metta in core di sollicitare tutto insieme ne dubitare, che ti manchi ne opere ne premio, mentre sareno uiui“ (Frey, Br. 271). Michelangelo verlangt also Geduld in seinem Schreiben und schweigt über das, was in ihm vorgeht, wie er bei der Planänderung der Tabernakel und Türen die Ursache seiner Verstimmung und seines Argers zunächst nicht gesagt hatte (VII, 2).

6. Anfang 1526 plötzlich völliger Stimmungswandel. Michelangelo ist voller Arbeitsfieber, daß Fattucci am 8. Februar 1526 vom Papst sagt: „Lesse la uostra (lettera), la quale non mi rendè: messesela nella scarsela, dicendo con grande allegrezza: Questa uoglio che sia testimonio, che io saro seruito“,“ (Frey, Br. 273) und am 23. Februar 1526 als Antwort auf einen Brief Michelangelos vom 17. Februar Il Papa „ne prese grandissimo piacere, quando lesse, che uoi

uolete finire tutte le figure della sagrestia, [Michelangelo muß also einmal gesagt haben, daß er an den begonnenen Statuen nicht mehr weiterarbeiten könne!] dicendo; Poiche egli a cominciato al laurare, io non uorrei, che è perdessi tempo in altre cose ne auessi a pensare per hora ad altro che alle figure!“ (Frey, Br. 274).

7. Ebenso Leonardo Sellaio, der in Florenz die Arbeiten Michelangelos gesehen hatte und dem Papst einen Brief Michelangelos bringt: „e'l papa dua volte la lesse e presene assai piacere e piu di vna hora lo tenne e di me dimando . . . 3. März 1526, Frey, Br. 275). Über die Audienz, zu der Lion. Sell. daraufhin befohlen wird, berichtet er 10. März 1526. „E mi dimando (der Papst), per che causa v'eri stato? (Warum ihr nichts getan habt) . . . Lion. schützt verschiedene Arbeiten Michelangelos und den Neid der Leute vor: „ma perche nessuno non vede niente, dichono, e' si stal: diche chon tante risa e piacere gli fu capace, che ancora ride . . . vi priegha per amore Suo, voj lauorate. Ogli fatto capace, voj non aucte altro desiderio . . . ; e dovj la mia fede, mi tenne vna hora chonlla Sua mano in sulla mia spalle, che mi voleuo partire, e non mi lasciaua, alegro e ridendo.“ (Frey, Br. 276 f.)

8. Wenn auch das Nichtarbeiten vom Oktober 1525 bis inkl. Januar 1526 nicht wörtlich als absolutes Nichtstun zu nehmen ist, daß Michelangelo etwas im Kopf herumging, das Arbeitsunlust und Unbehagen verursachte und ihn peinigte, bedeutet es doch. Das mußte die Ungewißheit sein, wie er das alte dem neuen Empfinden gemäß umgestalten sollte. Die Ursache des völligen Stimmungswandels die Klarheit, auf welchem Wege das möglich war.

Zusammenfassung: Spätestens im Oktober 1525 (24. Oktober erklärt er die Marmorblöcke für die Flußgötter unbrauchbar) Empordrängen des neuen Planes. Bis 2. Dezember 1525 (Schreiben an den Papst) keine Klarheit über das Wie der Ausführung. Vor 8. Februar 1526 endlich die erlösende Klarheit. Vgl. Datierung der Statuen, XII.

IX. GRABMALSARCHITEKTUR

1. Vor 3. April 1524 verspricht Michelangelo die Aufmauerung der Herzogsgräber für den Verlauf dieses Jahres (Frey, Br. 221). Vor 7. Juni 1524 sind die Architekturteile eines Grabmals so weit vollendet, daß an ihrem Plan nichts mehr geändert werden kann (XXV, 2, Frey, Br. 230). Am 7. August 1524 wird an den „frontispitii de tabernacoli“ gearbeitet. Am 31. August 1524 wird eine cornicetta di due pilastri erwähnt (Sims über den Doppelpilastern der Herzogsgrabmale. Mil. Lett. 595) Am 1. Oktober 1524 wird an dem Maskenfries gearbeitet (Mil. Lett. 596).

2. Die Architekturteile eines Herzogsgrabes werden also im wesentlichen wirklich 1524 hergestellt, ebenso wenigstens ein Sarkophag. Februar 1525 muß er schon in Arbeit gewesen sein, da Fattucci berichtet, der Papst habe auf das Schreiben des Priors von S. Lorenzo Figioſvanni, den Michelangelo seine Arbeit sehen ließ, Lust zu wissen, wie die Sarkophage aussehen (Frey, Br. 213). Anfang April wird daran gearbeitet (Frey, Br. 221). Eine Zeichnung, die Michelangelo dem Papst sendet, gefällt ihm sehr gut, „pure guardò assai que uitici“ (Voluten) (Frey, Br. 225), 4. April 1524 berichtet der Steinmetz Topolino, daß zwei „coperchi“ zu brechen sind. Wohl die Deckel der Sarkophage (Frey, Br. 223). Erst am 18. Oktober 1525 wird dann wieder gemeldet, daß ein „coperchio di marmo“ aus den Steinbrüchen am Hafen angelangt sei. Wohl der Marmor für den zweiten Sarkophag (Frey, Br. 258).

3. Die Sarkophage sind also, so wie sie heute da sind, Werk Michelangelos, nach seinen Angaben entstanden, genau so wie er sie intendiert hat, und nicht etwa wie Frey XVII p. 117 sagt von Montorsoli oder Montelupo oder sonst einem Gehilfen Michelangelos, und wurden mit der übrigen Grabmalsarchitektur aufgemauert.

4. 17. Juni 1526 (Mil. Lett. 455, Frey, Br. 285: Korrektur des Datums) ist ein Grabmal, wie es scheint, schon längere Zeit aufgemauert. Da die Höherlegung des Simses erst Winter 1525/26 beschlossen wurde, kann das nicht vor Januar 1526 gewesen sein.

IX/X 5. Die Nachricht vom 7. Juni 1524, „per averne quasi fatto di quadro una“ (IX, 1) darf nicht dahin aufgefaßt werden, daß damals das eine schon aufgemauert war (Frey, Thode, Brinkmann), sondern nur dahin, daß die Versatzstücke (quadro) im wesentlichen fertig waren. Ebenso bedeutet, daß Michelangelo seit 29. März 1524 Andrea Ferrucci, den Capomaestro der Dom'opera heranzog, „a guidare l'opera delle sepolture, cioè a mettere le pietre innanzi agli squadroratori“ (Mil. Lett. 584) nur daß Andrea Ferrucci den Squadratori, d. h. den Steinmetzen, die die Architekturteile arbeiten, die Steine vorzulegen hat, d. h. die Marmorstücke anweise, aus denen sie zu arbeiten sind, nicht aber, wie Justi (219) annimmt, daß die Grabmale schon aufgemauert werden.

6. Die Aufmauerung des zweiten Grabmales, die Michelangelo am 17. Juni 1526 für die nächste Woche ankündigt (Mil. Lett. 453), war am 23. November 1526 noch nicht in Angriff genommen (Frey, Br. 291, auch am 12. September 1526 hatte Fattucci Michelangelo gemahnt, Frey, Br. 288).

Da Ende 1526, Anfang 1527 die Arbeit überhaupt abgebrochen wird (IV), kam das Grabmal vor der Wiederaufnahme der Arbeit im Herbst 1530 nicht zur Aufstellung. Am 29. September 1531 sagt Gio. Batt. Mini, daß man im kommenden Winter die Grabmalsarchitektur aufmauern könnte. Das wird wohl auch geschehen sein (Gaye II, 229). Das Grabmal, das als zweites aufgemauert wurde, war das des Giuliano (XII, 10; p. 59 ff.).

Beide wohl sicher vor 16. August 1533 (Mil. Corr. 114) vollendet, da Montorsoli sonst wohl auch die Aufsicht über ihre Aufstellung erhalten hätte und nicht nur „soprastante della doppia sepoltura“ (des Magnificigrabmals) genannt worden wäre.

7. In obigem Schreiben sagt auch Mini, daß man beginnen könnte, die fertigen und halb fertigen Statuen aufzustellen. Die beiden Herzogstatuen wurden bestimmt noch unter Michelangelos Leitung aufgestellt. (Mil. Vas. VI, 633 f.; V, 7), die Tageszeiten wahrscheinlich nicht, bei ihnen läßt aber die Form des Blockes so absolut keinen Zweifel, wie sie aufzustellen sind, daß selbst wenn das nicht mehr unter Michelangelos Augen geschah, was von den Grabmalen und der Art der Aufstellung der Figuren da ist, in allem auf das Konto Michelangelos zu setzen ist.

X. PROJEKT FÜR DIE RAUMARCHITEKTUR

1. Entwürfe für die Gesamtraumgestaltung scheinen sich nicht erhalten zu haben. Die Ausdehnung des Baues ist, die Stärke der Mauern mitgerechnet, genau die gleiche wie bei der Sagrestia vecchia von Brunellesco (Tafel 16). Da die Mauern bei der neuen Sakristei aber weniger stark sind, ist die lichte Weite der Sagrestia nuova um 10 cm größer. Bei der Sagrestia vecchia 11,60 m, bei der Sagrestia nuova 11,70 m (= 19²/₃ braccien). Die Höhe des Hauptgeschosses bis zum Sims (excl.) ebenso nahezu gleich, bei der Sagrestia vecchia 6,32 m bei der Sagrestia nuova 6,305 m, wobei aber in den Maßen der Kolossalpilaster leise Differenzen bestehen.

Sagrestia vecchia	<table style="border: none;"> <tr> <td style="padding-right: 10px;">Schwelle</td> <td style="padding-right: 10px;">0,18</td> <td rowspan="4" style="font-size: 2em; padding: 0 10px;">}</td> <td rowspan="4" style="vertical-align: middle;">0,55</td> <td style="padding-left: 20px;">Sagrestia nuova</td> <td style="padding-left: 10px;">0,561</td> </tr> <tr> <td style="padding-right: 10px;">Sockel des Pfeilers</td> <td style="padding-right: 10px;">0,37</td> <td style="padding-left: 10px;">4,949</td> </tr> <tr> <td style="padding-right: 10px;">Höhe des Schaftes</td> <td style="padding-right: 10px;">5,08</td> <td style="padding-left: 10px;">0,795</td> </tr> <tr> <td style="padding-right: 10px;">Kapitell</td> <td style="padding-right: 10px;">0,69</td> <td style="padding-left: 10px;">6,305</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px; padding-right: 10px;">6,32</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	Schwelle	0,18	}	0,55	Sagrestia nuova	0,561	Sockel des Pfeilers	0,37	4,949	Höhe des Schaftes	5,08	0,795	Kapitell	0,69	6,305		6,32				
Schwelle	0,18	}	0,55			Sagrestia nuova	0,561															
Sockel des Pfeilers	0,37					4,949																
Höhe des Schaftes	5,08					0,795																
Kapitell	0,69			6,305																		
	6,32																					

2. Da sich Michelangelos erste Pläne für Wandgräber (Tafel 24, 25) durch ihre Proportionen und andern Stil nicht in die heutige Architektur der Medici-Kapelle einfügen lassen, muß der Schluß gezogen werden, daß Michelangelo den Raum ursprünglich anders geplant hat. Da die Sagrestia vecchia der Ausgangspunkt war, muß dieser Raum ein Mittelding zwischen dieser und der heutigen Architektur gewesen sein.

Dieser Schluß, der das unberechenbare Voltigieren Michelangelos zwischen schmalen und breiten Proportionen der Grabmale bei konstant gleichbleibender, vom ersten Moment ab unveränderlich dastehender Architektur, wie man es ihm bisher zutraute, als grundlose Annahme

hinstellt, als hätte er sich in den Proportionen des von ihm selbst entworfenen Raumes nicht X zurechtgefunden, wurde bisher nicht gezogen. Man nahm den heutigen Raum unverändert als Grundlage sämtlicher Grabmalspläne, während er von eigenhändigen Entwürfen nur den dieser Architektur eingefügten Zeichnungen (Tafel 7, 8, 27, Vorder- und Rückseite eines Blattes) zugrundeliegt, die sich mit ihren Proportionen ihm genau einfügen. Die Zeichnungen (Tafel 24, 25) (Frey 47, 55) verlangen einen Raum, bei dem das Mittelfeld, das die Grabmale einschließt, breiter ist. Da bei Weglassung der Pietra Serena-Streifen neben den Pilastern, die ein Abweichen vom ursprünglichen Ausgangspunkt: der Wandgliederung der Sagrestia vecchia bedeuten, sich die diesen Zeichnungen angemessenen Proportionen ergeben, kann diese Abweichung bei Konzeption dieser Zeichnungen noch nicht bestanden haben. Wenn diese Abweichung nicht bestand, konnte aber auch die zweite wesentliche: das Zwischengeschöß zwischen Hauptgeschoß und Kuppel noch nicht vorhanden gewesen sein, denn wenn der Zwischenstreifen neben den Pilastern des Hauptgeschosses nicht da war, mußte die Lunette darüber auf diesen aufrufen. Dann gab es aber keine Möglichkeit für die heute über ihnen befindlichen Pilaster: also für keine Gliederung eines Zwischengeschosses, d. h. dieses war nicht vorhanden. Die Kuppel mußte wie bei Brunellesco unmittelbar an das Hauptgeschoß anschließen, nur wird Michelangelo wahrscheinlich schon in diesen Entwürfen nicht mehr an eine Flachkuppel gedacht haben.

Trotz dieser der Sagrestia vecchia in weitestem Maße analogen Grundgliederung bedeuten die breiten Proportionen des Mittelfeldes dieses Raumes doch auch schon eine Abweichung von dem ursprünglichen Ausgangspunkt. Da sie nur dadurch hervorgerufen sein konnte, daß Michelangelo für die Doppelgräber (Tafel 24) ein breiteres Mittelintervall brauchte, um zwei Sarkophage nebeneinander anordnen zu können, dieser Grund aber bei dem Freigrabmalsentwurf noch nicht bestand, muß gefolgert werden, daß die Wandgliederung des Raumes, für den dieser geplant war, noch nicht das breite Mittelintervall hatte, d. h. daß seine Wandgliederung genau der der Altarseite der Sagrestia vecchia entsprach (Tafel 2, 17).

Daß diese der Altarwand in der Sagrestia vecchia analoge Wandgliederung schon bei dem Freigrabmalsentwurf, aus dem sie nicht zu beweisen wäre, für alle vier Wände geplant gewesen sein muß, beweist der Doppelgrabmalsentwurf, da, trotzdem es hier für Michelangelo eine nahezu unüberwindliche Schwierigkeit bedeutete, unter den einen Bogen der Mitte das Zweigeteilte des Grabmals harmonisch zu subsumieren, er die Brunellesco-Wandgliederung durch Verbreiterung des Mittelfeldes nur modifiziert, aber sich nicht eine Architektur schafft, die wirklich aus diesem Gedanken des Doppelfeldes in der Mitte entsprungen wäre. Es mußte diese Grundgliederung also schon vor dem Doppelgrabmalsentwurf sich in seine Phantasie eingewurzelt haben. Auch das erste Raumprojekt Michelangelos war also nicht mehr eine absolute Kopie der Sagrestia vecchia, sondern ein Übertragen der dort nur für eine Wand maßgebenden Gliederung auf alle vier Wände.

Trotzdem keine Raumentwürfe vorhanden sind, ergibt sich durch die aus den Grabmalsentwürfen gezogenen Konsequenzen die Grundgliederung des Raumes in seinen verschiedenen Entstehungsstadien mit absoluter Sicherheit.

Alle eigenhändigen Zeichnungen Michelangelos mit Entwürfen für den Gesamtaufbau der Grabmale — es gibt nicht mehr als die hier aufgezählten drei Blätter, von denen zwei auf Vorder- und Rückseite Entwürfe enthalten (Tafel 23—25, 27 a, b, Frey 48, 47, 55, 9 a, b) — fügen sich auf diese Weise mit ihren verschiedenen Proportionen völlig zwanglos und ohne irgend einen irrationalen Rest diesen drei verschiedenen Raumkonzepten ein und geben dadurch einen untrüglichen Maßstab, wann, in welcher Reihenfolge, in welchem Zusammenhang sie geplant waren. Nur bei Kopien und Umarbeitungen von Entwürfen Michelangelos (Tafel 28—30) herrscht wildeste Willkür in den Proportionen. Sie dürfen nicht kritiklos als bare Münze genommen werden, wie es im allgemeinen geschah (vgl. XI, 20).

X/XI 3. Entwürfe für die Tabernakel über den Türen. Eine Werkzeichnung zu den zuerst geplanten Tabernakeln, Florenz, Casa Buonarroti (Tafel 21 a) nach Geymüller (p. 33 und Thode Nr. 150, der sein Urteil wiederholt) der Entwurf „für die auf der oberen Loggia befindliche Eingangstür im Vestibül der Libreria bestimmt. Sie ist nicht zur Ausführung gelangt und paßt mit ihrem Segmentgiebel und der über dem Sturz zu beiden Seiten bloß ein Stück weit herabgeführten äußeren Umrahmung ganz zu den Formen der äußeren Fenster der Libreria.“

Es ist wohl eine gewisse Ähnlichkeit mit den äußeren Fenstern der Libreria da (vgl. Geymüller Bl. 7 A, versehentlich als „Inneres“ bezeichnet, mit Tafel 21 a), aber das bei dieser Zeichnung so charakteristische Zwischenstück zwischen eigentlicher Umrahmung des Tabernakels und dem Sims mit dem Segmentgiebel darüber fehlt. Das ist ein stilistisch sehr einschneidender Unterschied. Bei Tafel 21 a ist der Giebel wie gelüftet, emporgehoben. Außerdem kann die Zeichnung kein Türentwurf sein, weil unten noch das Sims der Türe mitgezeichnet ist. Als eine Schwelle kann man das nicht nehmen, das verbietet der sockelartige Teil darüber, der Vorläufer des bei den endgültigen Tabernakeln viel höheren sockelartige in die Tabernakel hineingeschobenen Teiles. Daß es ein Entwurf für die Tabernakel der Medici-Kapelle ist, beweist abgesehen von dem p. 45 ff. Angeführten das Verhältnis von Giebelbreite zu lichter Höhe von Türsims zum Architrav, das wie bei den endgültig ausgeführten Tabernakeln 5:6 ist.

XI. DIE GRABMALENTWÜRFE

1. Das Freigrabmal. Der einzige mit absoluter Sicherheit für das Freigrabmal in Anspruch zu nehmende Entwurf ist der des British Museum (Tafel 23, Frey 48, Thode 318), weil er durch seine Verhältnisse mit den in Kardinal Giulios Brief vom 28. November 1520 (Frey, Br. 161) erwähnten Maßangaben übereinstimmt. Der Sarkophag verhält sich zur Gesamtbreite wie 3:4. Die Maßangaben in Kardinal Giulios Brief sind so zu verstehen, daß der Sarkophag rumpf ohne die Beine neben ihm 3 braccien (1,80 m) sein sollte, die Gesamtbreite 4 braccien (2,40 m). Denn kürzer als 1,80 m wie es der Sarkophag würde, wenn man auch die Beine mitrechnete, konnte man ihn nicht mehr machen, denn dann wäre er ja unter Menschengröße gewesen. Für den Abstand des Freigrabes von der Wand nach jeder Seite gibt Kardinal Giulio 8 braccien (ungefähr 4,80 m) an, nicht aber, wie Frey diesen Brief auffaßt, als die Gesamtbreite der Kapelle (das wäre ein Zimmer von 4,80 m im Geviert!), d. h. die Gesamtbreite der Kapelle war ungefähr $8 + 4 + 8 = 20$ braccien (die genaue Größe ist $19\frac{2}{3}$ braccien). Die Übereinstimmung mit den Angaben Kardinal Giulios wurde nicht beachtet. Frey wollte in dem Sarkophag einen Doppelsarkophag (I) mit einer Vertikalteilung in der Mitte sehen.

2. Mit Ausnahme von Brinkmann, Frey, Justi und Geymüller wurde dieser Entwurf auch zwar mehr oder minder schwankend dafür in Anspruch genommen. Die außerdem von Thode, Burger, Geymüller, Berenson angeführten Entwürfe: Frey 70 — Thode 137, Frey 39 — Thode 287 (als einzige von Justi und Brinkmann angeführt), Frey 267 b — Thode 122, Frey 125 — Thode 77 Frey 106 — Thode 301 haben mit dem Freigrabmal der Medici nichts zu tun. Über Frey 106 (Tafel 70) vgl. Papstgrabmal (XXV).

3. Die übrigen Entwürfe um 1544/45 entstanden, größtenteils für ein Freigrabmal Pauls III. Farnese bestimmt, dessen Pläne unmittelbar nach Aufstellung des Juliusgrabmals fallen, die Paul III. deshalb so betrieben hatte. (Entgegen der Behauptung Steinmanns: Das Grabmal Pauls III. in St. Peter in Rom, Leipzig 1912 p. 13 gibt es authentische, eigenhändige Zeichnungen Michelangelos dafür. Ausführlicheres an anderer Stelle.) Abgesehen davon, daß sie alle zu groß sind, sei, was die stilistische Unmöglichkeit ihrer Zugehörigkeit zur Medici-Kapelle anbetrifft, außer dem p. 84 ff. Gesagten, z. B. auf folgendes hingewiesen: In dem absolut sicheren Freigrabmalentwurf (Tafel 23) ist der Sarkophag tischartig. In dem daraus hervorgewachsenen

Doppelgrabmalsentwurf Tafel 24 ebenfalls noch, erhält aber als dekorative Zugabe die in *Voz XI* luten endigenden, gebogenen Aufsätze. Das sind noch nicht gebogene Formen des Sarkophags, sondern ihm als Ornament beigegebene Kurven. Bei dem einsarkophagigen Entwurf (Tafel 25) wie bei den ausgeführten Denkmälern kommen dann die gebogenen Deckel, während der Sarkophagleib noch geradlinig bleibt. Wichtig ist, daß aber mit dem Deckel doch schon ein Teil des Sarkophages selbst, nicht nur ein angeklebtes Ornament gebogen ist. An diese Form schließt Tafel 72 (Frey 70, links unten) an mit lauter Kurven als Umrißlinie. Durch das Pentiment der Erhöhung des Sarkophages wurde dieser so hoch und schmal, daß er sich in Frey 267 b und Tafel 73 (Frey 39) links unten nur noch als Schmalseite präsentiert, als Form die stärkere Tiefe als Breite suggeriert. Das Wesentliche in Frey 267 b und Tafel 73 weit über das hinausgehend, was die Pläne der Medicikapelle brachten, ist, daß die Masse des Sarkophages selbst sich in allen Teilen windet und biegt und, da sie durch ihre proportional größere Tiefenerstreckung auch größere Massentiefe vortäuscht bei ungemein schweren und wuchtigen Formen doch ungemein lebendig und bewegt erscheint. Das sind Spätwerke, wofür allein schon das kleine Format und der zerkrümelte Kreidestrich spricht.

4. Von anderer Seite ausgehend kommt man zu demselben Resultat. Die Entwürfe Tafel 73 oben rechts (Frey 39), Frey 125 haben so schlagend gleichen stilistischen Charakter wie die Entwürfe für das Grabmal des Cechino Bracci (Frey 236), das 1544/45 datiert ist, daß diese Entwürfe zeitlich von ihm nicht weit entfernt sein können. Ein weiteres Moment. Die Zeichnung Frey 285, die bisher fälschlich gedeutet wurde, ist eine Studie zu der Umräumung des Cechino Bracci Denkmal, ebenso wie die auf Tafel 72 (Frey 70) oben links. Da diese denselben Duktus zeigt, wie der Freigrabmalsentwurf darunter, der seinerseits wieder zu Frey 39 (Tafel 73) und 267 in engster Beziehung steht, sind alle diese Entwürfe um 1544/45 zu datieren, also um mehr als 20 Jahre später, als man es früher getan.

5. Das zweite Projekt. Zwei Doppelgräber an den Flankenwänden, dem Altar gegenüber Santa Conversazione darstellung mit der Madonna und Heiligen. Zwischen November 1520 und spätestens Januar 1521.

Brinkmann bezweifelt, daß Michelangelo jemals Doppelgrabmale geplant hat. Geymüller sagt, es sei unbeweisbar. Die übrigen Forscher nehmen es als eine Tatsache hin. Es gibt einen ganz unbezweifelbaren, absolut präzisen Beweis dafür: den Brief Fattuccis vom 29. Mai 1524 (Frey, Br. 229), in dem er anlässlich des Projektes der Papstgräber sagt, Michelangelo solle jedem Papst je ein Grabmal (eine Wand) einräumen, den zwei Herzogen aber und den zwei Magnifici an den beiden andern Wänden zwei Doppelgräber („per e duci che sieno due cassoni per vano, et così l'altre vano con dua cassoni per il magnifico Lorenzo et per il magnifico Giuliano) come era prima disegnato“ wie es früher entworfen worden war, d. h. wie es in einem Entwurf vor dem jetzigen (seit spätestens Februar 1521 in Ausführung befindlichen) Plan mit den einsarkophagigen Herzogsgräbern und einem Doppelgrab der Magnifici der Fall war. Diese Stelle darf allerdings nicht, wie Mil. Vas. VII, 192 Anmerkung, aufgefaßt werden, daß ursprünglich drei Doppelgräber, also auch Gräber für die Päpste geplant waren. Dieser Gedanke tauchte erst 1524 auf (vgl. XXV). Winter 1520/21, als die Pläne gemacht wurden, war Clemens VII. noch gar nicht Papst.

6. Ebenso kann mit absoluter Sicherheit gesagt werden, daß (soweit die Zeichnungen bekannt sind) nur ein Gesamtentwurf und ein Teilentwurf dafür in Anspruch zu nehmen ist. Beide auf demselben Blatt wie die Freidenkmalskizze. Der Gesamtentwurf (Tafel 24, Frey 47) deshalb, weil er sich einerseits durch die Komposition (Verdoppelung der Freigrabmalsfassade mit den bei der Bestimmung für das Wandgrabmal notwendigen Abänderungen) als aus dem Freigrabmalsentwurf herausgewachsen darstellt, andererseits dieselben Proportionen aufweist, wie der Entwurf des einsarkophagigen Herzogsgrabes Tafel 25 (Frey 55), der als Vorstufe der tatsächlich ausgeführten seinerseits der spätere sein muß, so daß dieser Doppelgrabmalsentwurf

XI nur ein Zwischenglied zwischen diesen beiden sein kann. Der Teilgrabmalsentwurf auf demselben Blatt aber auf der Seite, auf der sich der Freigrabmalsentwurf befindet, schiebt sich wieder noch zwischen den Gesamtdoppelgrabmalsentwurf und den des einsarkophagigen Herzogsgrabes, weil er seinerseits von dem Gesamtdoppelgrabmalsentwurf die Anordnung der zwei Sarkophage nebeneinander, getrennt durch ein stark betontes architektonisches Glied (im ersten Fall Kolossalpilaster mit Statue davor, im zweiten Doppelpilaster) und die Nische unmittelbar über dem Sarkophag, die das Pentiment der linken Seite des Gesamtdoppelgrabmalsentwurfes schon bringt, übernimmt, andererseits das einsarkophagige Herzogsgrab nichts weiter als die Verselbständigung einer Hälfte dieses Entwurfes ist.

7. Von Burger wurde dieser Teilgrabmalsentwurf für einen Grundriß angesehen. Von Frey und Thode als Aufriß erkannt, aber nicht in seiner Bedeutung als Übergangsform vom Gesamtdoppelgrabmalsentwurf zum Entwurf des einsarkophagigen Herzogsgrabes. Thode 318 ordnet ihn zwischen Freigrabmal und Gesamtdoppelgrabmalsentwurf ein, weil er immer das weniger ausgeführte als das frühere ansieht. (Vgl. XXV, 18, XI, 19.)

8. Mit Ausnahme von Brinkmann und Geymüller wurde der Gesamtdoppelgrabmalsentwurf allgemein mit dem Doppelgrabmalprojekt in Zusammenhang gebracht, aber nicht mit dem Teilentwurf als der einzig dafür erhaltene Entwurf erkannt. Trotz ihrer anderen Proportionen wurden auch die Entwürfe für das Magnificigrabmal des vierten Projektes damit in Zusammenhang gebracht.

Über die Reliefs in den Quadraten unter den Tabernakeln vgl. XI, 18.

9. Die Madonnenwand. Für die Art der Gestaltung der dem Altar gegenüberliegenden Wand sind für dieses zweite Projekt keine Entwürfe erhalten, doch kann der Grundzug ihres Aussehens (Tafel 4) aus dem ersten Entwurf für diese Wand für das vierte, das endgültige Projekt mit dem Magnificidoppelgrab Tafel 7 (Frey 9a) erschlossen werden.

Mit der Zweigliederung der Höhe nach in den einsarkophagigen Herzogsgräbern dieses Projektes steht es in Widerspruch, daß diese Zeichnung dreigliedert ist und zwischen Sarkophag und Geschoß mit Madonna und Heiligen ein Zwischenstreifen eingeschoben ist, der selbst schon wie ein Sockel wirkt, daß der Sockel, den die Sarkophage bilden, wie ein Pleonasmus wirkt und der ganze Aufbau verzettelt erscheint. Die Sarkophage waren wie einem fertigen Aufbau untergeschoben und sind es auch. Als Rudimente dieses ehemaligen, mit den Doppelgrabmalen gleichzeitig entstandenen Aufbaues erscheint das durchlaufende Sims unter den Rundmedaillons, entsprechend dem unter den Tabernakelgiebeln, so daß man danach auch einen genauen Maßstab erhält, wie hoch das Sims ursprünglich verlief; als Rudiment erscheinen die Rundscheiben über den Seitennischen, die der Rundscheibe in der Mitte des Doppelgrabmals entspricht. Als Rudiment erscheint die durchlaufende Sockelteilung der Säulen der Seitennischen, die der Teilung in quadratisches Feld und Tabernakel der Doppelgrabmale entsprach, womit auch die Höhe dieses Feldes wieder genau festgelegt ist. Der Zwischenstreifen der Tafel 7 (Frey 9a) muß dann dem Intervall von Sarkophagrumpf und darauf Liegenden entsprechen haben, der Sockel dem Vanum unter den Sarkophagen. (Vgl. Rekonstruktion Tafel 4). Als Rudiment erscheint schließlich der Grundgedanke des ganzen, eine Art S. Conversazione-Altarwand mit Madonna und Heiligen zu schaffen, der dem Magnificigrabmal immer anhaften blieb. Es ist nicht aus einer Grabmalsidee, sondern aus einem Altarwandentwurf herausgewachsen: der Grundzug des Aufbaues dieser Wand zur Zeit des Doppelgrabmalsprojektes muß also eine der Höhe wie der Breite nach dreigliederte Wand mit der Madonna in der Mitte in einem den beiden Tabernakeln der Doppelgräber entsprechenden Tabernakel gewesen sein — der Tabernakel der Madonna des Magnificigrabmals verleugnet bis zuletzt nicht, daß er daraus hervorgewachsen ist — zu beiden Seiten flankierende Heiligenstatuen.

Über die Abweichungen, die bei der Übersetzung in die neuen Proportionen nötig waren vgl. p. 33.

10. Drittes Projekt. Vor Januar/Februar 1521. Einsarkophagige Herzogsgräber an den XI
Flankenwänden, Magnificidoppelgrab an der dem Altar gegenüberliegenden Wand, noch in den
breiten Proportionen des zweiten Projektes. Einzig dafür erhaltene Zeichnung Tafel 25 (Frey 55)
für ein Herzoggrab. Zeichnung für das Magnificigrabmal nicht vorhanden und hat wohl auch
nie existiert, da die Magnificigrabmalsentwürfe des vierten Projektes unmittelbar an die Aus-
gestaltung dieser Wand nach dem zweiten Projekt anschließen.

11. Das vierte, letzte Projekt. Spätestens Januar/Februar 1521. Dieselbe Disposition
wie beim dritten, nur mit dem grundwesentlichen Unterschied, daß der Raum in die Propor-
tionen und den Aufbau des heutigen mit dem Zwischengeschoß zwischen Hauptgeschoß und
Kuppel verwandelt wurde, und dementsprechend auch die Grabmale die schmalen, hohen
Proportionen bekamen.

12. Für die Herzoggräber keine Zeichnung erhalten außer Frey 162 Vorstudien und Entwurf
(rechts Mitte) der Basis der Doppelpilaster. Der Aufbau abgesehen von der späteren Ab-
änderung der Statuen der heutigen Grabmale. Entwürfe für das Magnificigrabmal durch
ihre hohen Proportionen mit absoluter Sicherheit als Entwürfe dieses letzten Stadiums anzu-
sprechen die Zeichnungen Tafel 27 (Frey 9a, 9b), dazu als letzte zur Ausführung bestimmte
Stufe die nicht kritiklos heranzuziehenden Kopien in der Albertina, Louvre, Oxford usw.
Tafel 28 (Frey 265).

13. Von eigenhändigen Zeichnungen für den zur Ausführung bestimmten Aufbau des Magni-
ficigrabmals ist nur eine Werkzeichnung mit dem Profil der Säulenbasen erhalten (Tafel 69a,
Frey 175.) Der eigenhändige Vermerk Michelangelos auf dieser Zeichnung: „el modano delle
colonne della sepoltura doppia di sagrestia“ ist ein Beleg dafür, daß an dem Grabmal für die
Hauptordnung Säulen und nicht Pilaster geplant waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der
Entwurf (Tafel 68 rechts unten) ein Entwurf für die Kapitelle der Säulen des Magnificigrabmals
(vgl. Tafel 28). Das erste Kapitell links oben das der Pietra Serenaordnung der Kapelle. Um
1520/21 (Frey 241. Nach der Antike, um 1503–04.)

Die Rekonstruktion des Grabmals (Tafel 9) muß für die Architektur des Hauptgeschosses
nach den Kopien (Tafel 28; XI, 20), für die Sarkophage nach der letztvorhergegangenen eigen-
händigen Zeichnung Michelangelos Tafel 27b (Frey 9b) (vgl. XI, 20), für die Statuen nach den
wirklich ausgeführten erfolgen. In der Mitte die Madonna Medici, links oben David (Tafel 54
vgl. p. 63, XV), Cosmas und Damian (Tafel 51) entgegen ihrer heutigen Aufstellung nach
außen gewendet neben der Madonna, wie die Statuen der Kopie, um in der zusammenhalten-
den Architektur auseinander zu treiben. Bei der Aufstellung ohne Architektur wurden ihre
Plätze vertauscht, damit sie durch das sich Gegeneinanderwenden doch immerhin zu einer
Einheit werden, obwohl die heute außen befindlichen vertikal schließenden Seiten der Blöcke
und die heute innen befindlichen offeneren abrundenden Seiten keinen Zweifel über die ur-
sprünglichen Intentionen lassen. (Vgl. auch XI, 17.)

14. Über den oberen Abschluß, für den keine eigenhändigen Zeichnungen Michelangelos
erhalten sind, ist nichts Genaueres zu sagen.

15. Polemisches über die Entwürfe des Magnificigrabmals und die der Herzogsgräber des
dritten und vierten Projektes.

Das Magnificigrabmal. Thode, Burger, Frey nehmen die sämtlichen Entwürfe dafür als
Entwürfe für die Doppelgrabmäler des zweiten Planes und reihen sie dem dort angeführten
Gesamtgrabmalsentwurf an.

Thode und Burger nehmen als erste Stufe, die jener Zeichnung folgte, die Zeichnung Ari-
stotile da San Sallos an (Tafel 30a, Brockhaus Tafel 29, 30, 32, Geymüller Tafel 19, Burger, Stud. 6).
Nahezu jedes Element dieser Zeichnung ist aus den Entwürfen Michelangelos für die Medici-
Grabmale zusammengestohlen, insofern für die Rekonstruktion einzelner Elemente von Be-
deutung, da sie aber keine Kopie nach einem Entwurf Michelangelos ist, als was sie angesehen

XI wurde, für die Rekonstruktion des Gesamtaufbaues des Grabmals ganz unbrauchbar. Für Michelangelo völlig unmöglich ist die untektionische Anbringung der Sarkophage, die, jeder mit seinem besonderen Sockelchen, irgendwo im Raum herumschwimmen (vgl. dagegen das Zusammenfallen der Mittelachse der Sarkophage mit der der Seitennischen bei den eigenhändigen Entwürfen Michelangelos Tafel 27 (Frey 9a, b). Sie stehen zu der Wand dahinter in gar keiner gesetzmäßigen Beziehung. Ebenso unmöglich für Michelangelo die absolut unbegründete Verkröpfung des Simses über der Mitte der Reliefs in den Seitenfeldern, um die auf sie hingepflanzten Putten mit den herabfallenden Tüchern zu ermöglichen. Das ist ein Quattrocento-Motiv, das in absolut keinen organischen Zusammenhang mit der Raumarchitektur der Medici-Kapelle zu bringen gewesen wäre. Unmichelangelok die großdimensionierten Reliefs. Michelangelo hätte schwerlich jemals, wenn auch nur in einem Entwurf, Reliefs eine so überragende Rolle zugewiesen.

16. Die Sarkophage mit den Liegenden, die die Rückseite der Zeichnung noch im besonderen bringt (Brockhaus, Abb. 32), sind mit geringen Veränderungen dem Entwurf für das Doppelgrabmal Tafel 24 (Frey 47) entnommen. Burger (Studien 22) will bei ihnen als Attribute Totenkopf, Spiegel und Anker sehen, von denen auch nicht die leiseste Spur vorhanden ist, und eine Vanitas und Spes aus ihnen machen, was allein schon die männlichen Formen unmöglich machen.

17. Gleicher Provenienz (wenn auch mit Elementen des Madonnentabernakels des späteren Magnificigrabmals vermischt) die Form der Madonnennische mit dem Quadrat darunter und den daran Lehenden (der eine Eingezeichnete bezeichnenderweise der Mitte zugewendet, das Grabmal verengend, anstatt nach außen wie bei Michelangelo).

18. Das veranlaßt gleiche Provenienz auch für die Reliefs in den Seitenfeldern anzunehmen, von denen die Rückseite der Zeichnung ebenfalls Detailzeichnungen gibt (Brockhaus Abb. 30). Aristotile wird sie Entwürfen für Reliefs in den von den Lehenden flankierten quadratischen Feldern unter den Tabernakeln der Doppelgrabmale entnommen haben, wobei er sie ins hohe Rechteck umkomponierte. Denn es ist sehr unwahrscheinlich, daß die an und für sich sehr fest tektonisch zusammenkomponierten Gestalten so viel Luft über dem Kopf (und auch um sich hatten), wie es jetzt in dem Rechteck der Fall ist; sie müßten in ähnlicher Weise, ja noch mehr zusammengeschlossen gedacht werden, wie die zwei ebenfalls auf solche Entwürfe Michelangelos zurückgehenden Gruppen auf der rechten Hälfte der Reliefs der Kreuzigung des hl. Andreas in Bargello Tafel 30b, (den Beweis, daß es von Tribolo ist, werde ich an anderer Stelle erbringen), von den auch jede für sich ursprünglich ein Ganzes war. Brockhaus p. 75 wies darauf hin, daß das Relief der Musizierenden bei Aristoteles Zeichnung den Darstellungen des Monat April, das der Früchtepflückenden der des Monat September entspricht. Aber nicht eine Serie von zwölf Monatsdarstellungen hatte Michelangelo geplant, wie Brockhaus daraus folgert, sondern eine Darstellung der vier Jahreszeiten: Frühjahr (April), Herbst (September) an dem einen Doppelgrabmal, analog zu ergänzen Sommer und Winter an dem andern, inhaltlich die Vorläufer der vier Tageszeiten des endgültigen Planes (XXIV). In dieser Detailfrage bietet die Zeichnung Aristotile da Sangallo eine Bereicherung der Kenntnis der Projekte Michelangelos für die Medici-Kapelle. Im Gesamtaufbau ist sie aber elende Eigenerfindung Aristotile da Sangallo, in Analogie zu den Doppelgrabmalsentwürfen entstanden und als Ergänzung der dritten Wand, an der Michelangelo damals keine Grabmale und darum auch keine Sarkophage projektierte, gedacht.

19. Thode stellt nach Heranziehung dieser Zeichnung als Fortsetzung der Doppelgrabmalsentwürfe die an und für sich auch wieder noch falsche Reihenfolge Tafel 27b, Tafel 27a (Frey 9b, Frey 9a) Tafel 28 (Frey 265) auf. Frey läßt die Möglichkeit offen, daß Tafel 27a (Frey 9a) früher sei als Tafel 27b (Frey 9b). Burger nimmt diese Reihenfolge an, die die richtige ist, da nur so ein Entwurf organisch aus dem andern herauswächst (vgl. p. 33 ff.).

20. Alle, auch Geymüller und Brinkmann, nehmen die Kopien nach dem endgültigen Entwurf des Magnificigrabmals Tafel 28 völlig unkritisch und belassen ihm die Verstorbenen auf

den Sarkophagen, obwohl das Grabmal dadurch Proportionen erhielt, die für den Raum, für *XI* den es bestimmt war, zu hoch wurden (vgl. Tafel 54 bei Brinkmann) und in den wirklich von Michelangelos Hand herrührenden Zeichnungen Tafel 27 a, b (Frey 9 a, b) kein Anhaltspunkt dafür gegeben ist: die Sarkophage waren ohne Liegende und ragten seitlich über die Grenzen der Umräumung hinaus. Von den Liegenden ist übrigens der links nach dem unter dem Sarkophag liegenden Flußgott des Doppelgrabmalsentwurfes (linke Hälfte) kopiert (Tafel 24), der rechts nach dem auf dem Sarkophag Liegenden. Nur der architektonische Aufbau des Hauptgeschosses geht auf einen Entwurf Michelangelos zurück, möglicherweise auf einen, bei dem die Zeichnung der Sarkophage fehlte (wie bei der Oxfordzeichnung, Frey 265), da er sich über ihre Anordnung in dem Entwurf Tafel 27 b (Frey 9 b) schon klar war. Sarkophage und Liegende wurden von den Kopisten willkürlich in Analogie zu den Doppelgrabmalsentwürfen des zweiten Projektes ergänzt, wie es ebenfalls Aristotile da Sangallo in seiner Zeichnung getan hatte (*XI*, 15).

21. Dasselbe gilt für die etwas anders als diese fabrikmäßig hergestellten Kopien aussehende Zeichnung, Paris, Louvre, Frey 90 (Berenson 1729), die ebenfalls Sarkophage mit Liegenden bringt. Sie ist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine Umarbeitung in den Geschmack dieser Zeit, wofür allein der Hinweis auf die Abänderung des oberen Abschlusses genügt: das Medaillon der Mitte ist so herabgezogen, daß es das Gesims völlig durchbricht und durch Doppelvoluten unmittelbar auf dem Tabernakel aufruhet. Sie greift für die Gestaltung des Hauptgeschosses auf den Entwurf Tafel 27 a zurück und ist von Vincenzio Danti, da die Studie auf der Rückseite (Frey 89) eine Studie zu dem Onore ed Inganno (Bargello) ist, eine Zwischenstufe zwischen dem Tonmodell (Bargello) und der ausgeführten Marmorgruppe (vgl. Schlosser, Jahrbuch d. A. H. Kaiserhauses, 1913). Also wohl um 1560/61 entstanden. Thode (462) hält sie für eine Zeichnung Michelangelos. Berenson schlägt Raffaele da Montelupo als Zeichner vor. Raffaele war Linkshänder und zeichnete ganz anders. (Vgl. Tafel CLIII bei Berenson.) Frey datiert die Zeichnung um 1531–34! Vgl. über denselben Zeichner *XI*, 30.

22. Von Frey und Thode wurde die Federzeichnung Oxford (Frey 143, Thode 423) ebenfalls als Michelangelo angesehen und von Thode als äußerst wichtig und unzertrennlich mit den Doppelgrabmalsentwürfen bezeichnet, als „the missing link“ in der Entwicklung der Denkmalsgestaltung und zwar ordnet er sie zwischen die Entwürfe Tafel 27 b, a und die Zeichnung Dantis ein.

Die Zeichnung, auf der sämtliche Skizzen von einer Hand sind, ist nicht von Michelangelo sondern von einem, was das architektonische Empfinden anbetrifft, sehr geringwertigen Künstler, wofür allein schon der Grundriß rechts unten kennzeichnend ist. Der Zeichner, der bei dem zwischen den hintereinandergestellten Säulen vorspringenden Mauerkern seitlich vorspringende Ecken anbrachte, mußte bei der Eklösung, um das Loch, in das er die Säulen stellte, nicht überhaupt zu verstopfen, bei der gegenüberliegenden Wand ausweichen; er läßt anstatt dessen vorher und zweimal hinterher, entsprechend den Säulen, solche Teile vorspringen: daß man aber bei dem engen Loch weder von der zweiten Seite noch von dem zweiten vorspringenden Mauerteil etwas sehen könnte, diese also vollkommen wirkungslos und überflüssig sind, fiel ihm nicht ein, ja daß auch von der vorderen Säule nur so wenig zu sehen sein würde, daß sich das unangenehmste Winkelwerk ergeben müßte. Michelangelo eine derartig miserable Architektur zutrauen zu wollen, muß denn doch etwas verwundern. Der Zeichner hatte die Architektur der Laurentiana gekannt, im besonderen den Entwurf Michelangelos Frey 14 und etwas Analoges von vorquellenden Wandkästen und in Hohlräume gezwungenen Säulen schaffen wollen, sich aber tüchtigst verrannt. Ein Vergleich seiner Zeichnung mit der Michelangelos, Frey 14, macht seine Verworrenheit neben der Klarheit Michelangelos eklatant.

Ebenso unmöglich für Michelangelo ist die Art und Weise wie die Sarkophage bei dem Doppelgrabmalsentwurf rechts oben dem Grabmal beigefügt sind. Ohne jeden tektonischen Halt wie bei den oben genannten Kopien und durch die Art der Zeichnung durch Horizontalschroffen als Fläche hingewischt.

XI Berenson (1566) sprach mit vollem Recht von dem Blatt in verächtlichem Ton. Es ist auch keine Kopie nach Entwürfen Michelangelos für die Medici-Kapelle und scheidet daher vollkommen aus.

23. Frey, Burger interpretieren gemäß ihrer falschen Annahme, daß die angeführten Entwürfe und Kopien zu den Doppelgrabmalsentwürfen des zweiten Projektes gehörten, die Statuen in den Seitennischen und auf den Sarkophagen von Tafel 27 b für die Verstorbenen anstatt Cosmas und Damian.

24. Thode, der für das Magnificigrabmal des vierten Projektes aus demselben Grunde keine Entwürfe beizubringen weiß, fertigt es einfach ebenso wie Berenson (p. 211) damit ab, daß er sagt, Michelangelo habe sich überhaupt nicht damit beschäftigt. Er sollte also bei Fixierung des endgültigen Projektes von vornherein das Loch an der dritten Wand projektiert haben? trotzdem Michelangelo 1526 sagt (Mil. Lett. 453), daß er von wichtigen Statuen u. a. noch die Madonna, „che va nella sepoltura di testa“ auszuführen habe: für das Grabmal an den Kopf — d. h. Eingangsseite des Raumes und Montorsoli 16. August 1533 (Mil. Corr. 114) „soprastante della doppia sepoltura“ genannt wird, 1532—34 zu der Madonna Cosmas und Damian hinzu gearbeitet wurden, das Modell für die Basen der Säulen von Michelangelos Hand gezeichnet und bezeichnet (XI, 13) da ist usw. . .

25. Wie Thode, Frey, Burger sämtliche Doppelgrabmalsentwürfe auf das zweite Projekt bezogen hatten, so beziehen Geymüller, Justi und Brinkmann alle auf das Magnificigrabmal und richten damit nicht geringere Verwirrung an.

Geymüller bringt gemäß dieser falschen Annahme auch den Entwurf des zweiten Projektes, Tafel 24 (Frey 47), mit dem Magnificigrabmal des vierten Projektes in Zusammenhang. Nachdem er ebenfalls die Zeichnung Aristotile da Sangallos herangezogen hat (Tafel 30 a, XI, 15 ff.), stellt er die völlig verkehrte Reihenfolge Kopien des endgültigen Magnificigrabmalsentwurfes Tafel 28 (Frey 265), Tafel 27 b (Frey 9 b), Tafel 27 a (Frey 9 a) auf. Als endgültige Form nimmt er aber eine ungenaue Studie Aristotile da Sangallos (Geymüller Abb. 3) nach der Architektur der Herzogsgräber mit den breiten Proportionen des dritten Projektes (Tafel 5, 6)! weil Aristotile in der breiten Mittelnische eine Madonna notiert, die Geymüller mit der heute vorhandenen (halb so schmalen) identifiziert, obwohl Aristotile durch das „non so“, das er so häufig seinen Bemerkungen zu dieser Zeichnung beifügt, selbst zugibt, nicht genau orientiert zu sein. Doch abgesehen davon, abgesehen von den Proportionen, könnte man sich ernstlich die Herzogsgrabmalarchitektur mit der Madonna in der Mittelnische denken, wobei jene etwas höher ist als diese, Cosmas und Damian in den Seitennischen, der eine Sarkophag für zwei Verstorbene und weder auf ihm noch neben seinem Sockel Liegende, da nirgends weitere Liegestatuen als die für die Herzogsgräber genannt werden?!

Justi, der die Kopien des Magnificigrabmalsentwurfes als Plan, den Michelangelo bis 1526 aufrecht erhielt, dann fallen ließ, annimmt, sieht konsequent in dem Gedankengang Geymüllers weitergehend als endgültigen Entwurf des Magnificigrabmals die Zeichnung der Herzogsgräber des dritten Projektes an Tafel 25 (Frey 55) und sieht jetzt in der Kopie Aristotile da Sangallos danach einen Beweis, weil dieser in der Mittelnische die Madame notiert. Daß die Proportionen nicht passen und Michelangelo da wieder von den hohen der Kopien zu den breiten zurück verfallen wäre, merkt er nicht. In den in den seitlichen Sockelfeldern skizzierten Gestalten vermutet er die Magnifici und wundert sich über ihre untergeordnete Stellung (vgl. XXIV, 7).

Brinkmann (p. 56 ff.) schließt sich in wesentlichen Punkten ebenfalls an Geymüller an. Als ersten Entwurf für das Magnificidoppelgrab nimmt er die Zeichnung Aristotile da Sangallos Tafel 30 a (XI, 15), als zweiten die Kopien nach dem endgültig zur Ausführung bestimmten Plan des Magnificigrabmals Tafel 28. Diese setzt er in Parallele zu dem Entwurf der Herzogsgräber des dritten Projektes mit den breiten Proportionen (Tafel 5, 6, 25, Frey 55) und bezeichnet sie als das dem endgültigen Projekt vorausgegangene Stadium. Zusammengehörig

erscheinen sie ihm, weil sich bei Einfügung beider in die endgültig ausgeführte Architektur (I) *XI* der Sockel zufällig gleich hoch ergibt. Dabei übersieht er, daß bei der Kopie des Magnificigrabmals gerade der Sockel mit Sarkophagen und darauf Liegenden nicht die Intentionen Michelangelos wiedergibt, also nicht zur Rekonstruktion herangezogen werden darf (*XI*, 20) und daß die Zeichnung Tafel 25 (Frey 55) überhaupt nicht für diese Architektur geschaffen ist. Daß bei seiner Einfügung dieser Zeichnungen in die Architektur das oben abschließende Sims der Magnificigrabmalzeichnung in der Höhe der Mitte des Kapitells der Raumpilaster liegt, das des Herzogsgrabmalsentwurfs tief darunter, so daß der ganze obere Abschluß bei ihr völlig haltlos in die Luft ragt und bis zum Raumsims eine klaffende Lücke frei bleibt (vgl. seine Abb. 53, 54), brachte ihn nicht auf den Gedanken, daß diese Art der Einfügung fehlerhaft sein müsse. Ja, er meint: „Es wäre . . . doch höchst verwunderlich, wenn dieser eigenhändige Entwurf (der des Herzogsgrabmals Tafel 25, Frey 55) sich nicht um die aller-einfachsten Maßzahlen der Nischen gekümmert hätte. Jedem, der selbst einmal für eine bestimmte, architektonisch bedingte Fläche entworfen hat, leuchtet ein, daß ein solcher Grundverstoß, den nicht einmal ein jüngster Kunstgewerbeschüler machen würde, einem Michelangelo nicht unterzuschieben ist.“ Auf die so simple Lösung, daß die Raumarchitektur auch anders proportioniert gewesen sein muß, wenn es die dafür entworfene Grabmalsarchitektur ist, ist er trotz dieser Betrachtung nicht gekommen.

Außerdem sucht aber Brinkmann auch noch mit der Interpretation Thodes, Freys, Burgers, die die Kopien des Magnificigrabmals auf die Doppelgrabmalsentwürfe des zweiten Projektes bezogen, ein Kompromiß zu schließen. Da diese die Statuen in den Seitennischen als Verstrebene ansprachen, tut er das auch und glaubt die Statuen der Herzoge in ihnen sehen zu müssen, während die Magnifici die einsarkophagischen Grabmale an den Seitenwänden erhalten sollten. Als Beweis führt er an, daß diese Statuen 1,80 m hoch gewesen sein müssen, ebenso wie die heutigen Herzogstatuen. Notwendigerweise sind aber die heutigen Statuen von Cosmas und Damian als analoge Sitzstatuen auch 1,80 m hoch. Der Beweis ist also absolut nicht zwingend. Außerdem widersprechen aber die Dokumente. Der Papst wünschte die Herzoge mehr geehrt als die Magnifici (Frey, Br. 229) und es wurde als eine größere Ehrung angesehen, wenn der Bestattete ein Grabmal, d. h. eine Wand für sich hatte (Frey, Br. 229, 230). Diese ganze Verdrehung ist also überflüssig, wo Brinkmann zum Schluß denn doch zugeben muß, Michelangelo hat den Herzogen die Seitenwände gegeben.

Als letztes zur Ausführung bestimmtes Projekt des Magnificigrabmals, den heutigen Herzogsgräbern entsprechend, bezeichnet Brinkmann, der von Geymüller verkehrt aufgestellten Reihenfolge der Magnificigrabmalsentwürfe folgend, den ersten des vierten Projektes (Tafel 27 a), wobei er die Zwischenstufe (Tafel 27 b) beiseite läßt. Trotzdem dieser wirklich schon für die Proportionen der endgültig ausgeführten Architektur bestimmt war, zeichnet ihn Brinkmann dennoch falsch in sie ein, nämlich insofern, als er ihm in Analogie zu den Herzogsgräbern eine schmale Stufe unterschiebt, die dann das Grabmal zu schmal und zu klein geraten läßt (vgl. seine Abb. 55), während er auch nach dem heutigen Tatbestand hätte sehen müssen, daß, wie es die Zeichnung gibt, hier der hohe Sockel (aus Pietra Serena) unmittelbar auf dem Boden aufsteht: die Zeichnungen richtig in das architektonische Gerüst einzufügen, ist Brinkmann also in keinem der drei Fälle gelungen, in denen er es versucht.

26. Die Pläne für die einsarkophagigen Herzogsgräber. Bei dem einzigen Gesamtentwurf Michelangelos für diese Grabmale für das dritte Projekt Tafel 25 (Frey 55) nimmt Berenson, ohne zu erkennen, daß die Zeichnung ein Doppelprojekt enthält, die in dem Feld links vom Sarkophag eingezeichnete Gestalt, die eine Allegorie (möglicherweise die Jahreszeiten wie bei den Doppelgrabmalen in den Reliefs, möglicherweise die Tageszeiten wie in der endgültigen Ausführung) bedeuten (XXIV, 7), für den Giuliano und ergänzt

XI dementsprechend auf der rechten Seite den Lorenzo, so daß er einen Doppelgrabmalsentwurf daraus macht, wie Justi, der darin zwei Magnifici sah, obwohl ihm das selbst unwahrscheinlich erscheint (XI, 25).

27. Burger wollte in den Trophäen in der Mitte der Attika Gott Vater, bezw. Christus sehen (Studien p. 14, 24). Brinkmann sah sie als Entwurf für ein Magnificigrabmal an (XI, 25).

Thode, der sich den Weg von der Zeichnung zu der endgültigen Ausführung so denkt, daß Michelangelo die Proportionen des Grabmals, die ihm ursprünglich zu breit ausgefallen waren, allmählich verschmälert — er sieht ja nicht, daß die Zeichnung für einen andern Raum bestimmt war als den heute vorhandenen —, bis es ihm schließlich und endlich doch einmal gelang, sie mit der Raumarchitektur in Einklang zu bringen, zitiert als Beleg dafür „Kopien“ in der Albertina (Thode IV, 466, Nr. XXVII) und im Louvre (Tafel 29, Thode IV, 467, Nr. XXVIII, XXIX), die durchaus keine Zwischenstufen zwischen dem dritten und endgültig ausgeführten vierten Projekt bedeuten.

Die beiden Zeichnungen Thode XXVII und XXVIII (Tafel 29) dürfen als Umkomponierungen der Herzogsgräber in den Geschmack der Mitte (Louvre XXVIII) und zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts (Albertina XXVII, vgl. auch die Schriftzüge) nicht kritiklos herangezogen werden. Alles wurde ins Dekorative umgewandelt. Die Skulpturen wurden zu einem Zierat der Architektur, verschmelzen mit ihr, anstatt mit ihr in Dissonanz zu treten, weshalb die Proportionen von Architektur und Skulptur völlig verändert wurden und die Skulpturen die überragende Größe verloren. Vorläufer des Barockempfindens. Barock und absolut nicht auf Michelangelo zurückgehend das Motiv der schwebenden, den Herzog krönenden Viktorien der Albertina-Zeichnung, so daß aus diesen Zeichnungen überhaupt nichts Neues erschlossen werden kann. Sie sind nur authentisch, soweit sie mit Michelangelos eigenhändigen Entwürfen und den tatsächlich ausgeführten Herzogsgräbern übereinstimmen. Über die Statuen in den Seitennischen vgl. XX, die Flußgötter XIX, 16.

28. Die Zeichnung des Louvre (Thode IV, 468, Nr. XXIX. Burger, Flor. Grabm. Abb. 207) spricht Thode als Kopie der letzten Stufe vor der Ausführung der Grabmale an, während sie ein ganz elendes Machwerk mit dilettantischer Abänderung und Ergänzung der tatsächlichen Grabmale ist. Die Flußgötter wurden mit dem Rücken an den Sarkophagsockel gelehnt gezeichnet. Der Zeichner, der wußte, daß irgendwo Flußgötter sein sollten, hatte keine Ahnung, wie sie hingehörten. Thode hält diese willkürliche Phantasterei, die durch Wiederholung der Linie der Tageszeiten diesen alle Kraft genommen hätte, ohne ihnen Halt zu verleihen, für eine Idee Michelangelos! Zweitens führt er diese Zeichnung als Beleg dafür an, daß Michelangelo auf den in der British Museum-Zeichnung (Tafel 25) geplanten oberen Abschluß der Grabmale verzichtete, um ihn in den auf dieser Zeichnung zu verwandeln: analog Quattrocentograbmalern (vgl. z. B. das des Kardinals von Portugal in S. Miniato) an den Ecken kniende, sich niederlassende Engel, über den Doppelpilastern eine undefinierbare Gestalt oder Gruppe.

29. Burger (Stud. p. 27) wieder glaubt, daß das durchlaufende Pietra Serena-Sims der Kapelle ursprünglich bei dem Projekt der Zeichnung Tafel 25 (Frey 55) nicht dagewesen sein könne, weil sonst kein Platz für die Throne, Gott Vater und Christus (für die er die Trophäen ansieht) gewesen wäre, während es damals ebenso vorhanden war wie später, nur daß sie es damals noch nicht überschritten und es erst beim endgültigen Plan sollten.

30. Die Oxford-Zeichnung (Frey 214a, Thode 425), die Frey als Zeichnung Michelangelos für das Herzogsgrab, Thode als Entwurf für ein Papstgrab, Berenson als eine Zeichnung des Werkmeisters Michelangelos, Stefano di Tommaso, über dessen künstlerische Fähigkeiten nichts bekannt ist, von 1524 anspricht, ist ebenfalls eine freie Umkomposition eines Herzogsgrabes, von demselben Künstler, wie die des Magnificigrabmals von 1560/61 (Frey 90/89), also von Danti und mit dieser zusammengehörig (XI, 21). Danti hat hier das Motiv des Rundgiebels, der durch daraufgesetzte Voluten mit dem oberen Teil verbunden wird, das er beim Magnificigrabmal

für die Mittelnische anwendete, für die Seitennischen angewendet, die jener überhaupt sehr ähnlich gebildet sind, nur hat er nachträglich — wie der scharf in Architravhöhe absetzende Strich bei der linken Nische außen zeigt — die Rundgiebel an den Seiten herunterhängen lassen (im Sinne des Giebels des Freigrabmalsentwurfes Michelangelos Tafel 23), was ihren stilistischen Charakter sehr veränderte. Es soll überall, noch weit mehr als in der Magnificigrabmalsumzeichnung Biegsamkeit und Überleitung da sein. Überhaupt waltet er hier viel willkürlicher und ändert weit stärker ab. Die Seitennischen sind, wie gesagt, nach dem Mittelstabernakel des Magnificigrabmals gebildet, die Mittelnische mit der Tafel darüber, ebenso zu einer Einheit gefaßt wie der mittlere Teil seiner Magnificigrabmalszeichnung, verwertet den Entwurf Michelangelos Frey 210 für die Libreria. (Der Entwurf war für die Wandfelder im Obergeschoß der Laurentiana-Vorhalle bestimmt. Frey 209, Vorstudie dafür.)

Hatte Danti beim Magnificigrabmal Liegende auf Sarkophagen beigefügt, läßt er sie hier weg. Berenson, der auf die Verwandtschaft der beiden Zeichnungen hinwies, meinte trotzdem, sie wären von verschiedener Hand. Der Strich der Herzoggrabnachahmung erscheint aber wohl nur deshalb energischer und sicherer, weil das Blatt besser erhalten ist, während die Magnificizeichnung arg verrieben ist. Ein Vergleich vor allem der kleinstricheligen Kopfskizze mit Brustansatz auf der Herzoggrabmalnachahmung links und der Hals- und Brustpartie links des Mannes auf der Rückseite der Magnificigrabmalzeichnung bezeugt, daß es dieselbe Hand ist. Der *Ricordo* auf der Herzoggrabmalzeichnung dann schwerlich von Michelangelo. Danti hatte eine Michelangelo sehr ähnliche aber zierlichere Schrift. Die unterste, gröber geschriebene Zeile mit der Jahreszahl 1524 scheint nicht zu den beiden oberen zu gehören.

31. Für die Projektsänderung während der Ausführung keine Entwürfe vorhanden. Da sie nicht erkannt wurde, hatte man auch für die Nichtübereinstimmung der Simshöhen von Grabmal und Türen keine plausible Erklärung. Brinkmann sieht darin einerseits eine Ungenauigkeit Michelangelos, andererseits soll sich dadurch eine Steigerung von den Seiten zur Mitte ergeben.

32. Wenn Justi sagt, daß wir ein „Chaos von Skizzen und Entwürfen, Dokumenten und Berichten“ vor uns haben, „die uns über die augenscheinlich schwere Geburt dieses Meisterwerks Licht verheissen, aber in ein Labyrinth verlocken, dessen Ariadnefaden zu finden viel Kopfzerbrechen verursacht und Momente der Verzweiflung. Es sind darin Skizzen zu sehr verschiedener, nach einander versuchter und wieder fallen gelassener Entwürfe,“ — so kann ich dem durchaus nicht zustimmen. Den „Wust von Skizzen“ (es gibt nur drei Blätter mit Gesamtgrabmalsentwürfen!) als „Scheinentwürfe“ zu nehmen, „ohne genetischen Zusammenhang mit den vorhandenen Denkmälern; Erfindungen einer dilatorischen Diplomatie, bestimmt den hohen Gönnern in Rom mit ihren unbequemen und unpraktischen Einmischungen das Maul zu stopfen,“ hieße durchaus nicht „den gordischen Knoten zerhauen“.

XII. DATIERUNG DER STATUEN

1. Am 22. April 1521 bestellt Michelangelo in Carrara Marmor gemäß Maßangaben, Spezialzeichnungen und Modellen, darunter vor allem den Marmor für drei Figuren, die zu abbozzieren sind („et spzialmente fare delli dicti marmi figure tre.“ Mil. Lett. 694). Den nächsten Tag 23. April 1521 schließt Michelangelo mit andern Marmorbrechern einen zweiten Kontrakt für Marmorblöcke, im besonderen Marmor für eine sitzende Madonna („et spzialmente fare delle dicti marmi una figura di Nostra Donna a sedere secondo e disegnato“. Mil. Lett. 696). Am 16. August 1521 trifft der Marmor in Florenz ein (Mil. Lett. 583). Michelangelo konnte also die vier Statuen beginnen und hat im ersten Feuereifer etwas getan. Im September 1521 zahlt Kardinal Giulio nicht mehr. Unterbrechung der Arbeit bis Ende 1523 oder Januar 1524 (III).

XII 2. Nach Wiederaufnahme der Arbeit arbeitet Michelangelo spätestens seit März bis Juni 1524 zwei große Flußgottmodelle aus Ton (vgl. XIII). Am 13. August 1524 fragt ihn Fattucci ob er mit den Figuren begonnen habe „come io credo, onno (o no)“ (Frey, Br. 235), d. h. mit der Marmorarbeit der Statuen. Michelangelo hat also bisher nichts daran gemacht, weder die ursprünglich begonnenen weitergeführt, noch neue in Angriff genommen, das letztere nicht, weil die alten Blöcke unbrauchbar geworden waren (9. Juli 1524, Frey Br. 232) — sie werden nach dem ursprünglichen Plan abbozziert gewesen sein — und die neuen noch nicht eingetroffen waren. [„Del cominciare a lavorare bisogna che io aspetti che è marmi venghino, che non credo che venghino mai, tal ordine s'è tenuto.“ Mil. Lett. 436.]

3. Nahezu zwei Jahre später sagt Michelangelo am 17. Juni 1526 (Mil. Lett. 453, Datum: Frey Br. 285), daß er von den cose d'importanza die vier Flußgötter, vier Tageszeiten, zwei Capitani und die Madonna des Doppelgrabmales ausführen wolle: „e bastami l'animo di farle in tempo conveniente e parte far fare ancora l'altre che non importano tanto.“ Das „far fare“ machen lassen hat hier keinen Sinn. Die Wiederholung muß ein Versehen des Herausgebers oder Michelangelos selbst sein. Denn wenn er nur die cose d'importanza arbeiten wollte, hätte er alle und nicht nur einen Teil („parte“) der unwichtigeren machen lassen müssen. Er meint aber er selbst beabsichtige auch einen Teil der unwichtigeren zu machen. Von den wichtigen Statuen waren sechs begonnen und zwar (da er den einen Capitano erst in 14 Tagen in Angriff zu nehmen gedenkt, ihm dann noch die vier Fiumi übrig bleiben würden) die vier Tageszeiten, ein Herzog, die Madonna.

Da Leonardo Sellaio vorher schon am 10. März 1526 (Frey, Br. 276 f.) berichtet hatte, daß acht Statuen begonnen seien, müssen damals schon außer den sechs wichtigen Statuen zwei von den weniger wichtigen begonnen gewesen sein, d. h. die zwei einzigen, die überhaupt in Angriff genommen worden waren: der hockende Knabe in Petersburg und der David des Bargello.

4. Nun hat aber noch vorher am 14. Oktober 1525 (Frey, Br. 261) Fattucci bei Michelangelo angefragt, ob Michelangelo mehr als die vier Statuen begonnen habe, von denen die eine oder andere schon 1521 begonnen sein konnte, worauf Michelangelo am 25. Oktober 1525 antwortet: „le quattro figure conciate non sono ancora finite ed evvi da fare ancora assai.“ (Mil. Lett. 450.) Welche von den oben erwähnten waren diese vier zuerst begonnenen Statuen? 1. der hockende Knabe in Petersburg, der, da er nach der Planänderung vom Winter 1525/26 keine Verwendung mehr finden sollte (p. 58 f.), unbedingt vorher in Angriff genommen sein mußte. 2. Der Herzog und die Tageszeiten für ein Herzoggrabmal, denn wie Michelangelo die Architektur eines Herzogsgrabmals (1526) lange vor dem zweiten (1531) aufmauerte, so hatte er auch die Absicht, erst die Statuen des einen zu vollenden (und vorher keine Mitarbeiter heranzuziehen), dann erst die des zweiten, wie es aus einer Antwort des Papstes vom 22. November 1524 an Michelangelo hervorgeht: „Sua S^{ta} rispose, che in tutto e per tutto uole, faciate quello che ui pare, non tanto finita questa se poltura, come dite, ma uole, faciate ancora l'altre solo et acompagniato et come uolete.“ (Frey, Br. 239.) Da die Flußgötter auch am 17. Juni 1526 (vgl. oben) noch nicht begonnen waren, von den unwichtigen Statuen nur der eine Hockende ausgeführt wurde, müssen die drei Statuen der Herzog und die Tageszeiten des einen Grabmals gewesen sein, d. h. es waren die zwei großen Flußgottmodelle (XIII) mitgerechnet, tatsächlich sämtliche wichtige Statuen für ein Herzoggrabmal teils in Marmor, teils als große Modelle (ehe der Marmor eintraf) in Angriff genommen worden und eine der unwichtigen. Unter den vier zuerst in Marmor begonnenen Statuen war also nicht die Madonna mit einbegriffen wie 1521. Unmöglich aber ist es diese vier Statuen mit den vier Tageszeiten beider Grabmale zu identifizieren (Frey, Br. 262), das widerspricht den Dokumenten.

5. Die vier zwischen 25. Oktober 1525 und 10. März 1526 in Angriff genommenen Statuen (man vgl. das über den Termin der Planänderung gesagte VIII, 2 ff.) sind dann also die zwei

Tageszeiten für das andere Herzogsgrab, die Madonna und der David für das Magnificigrabmal. **XII**
Welcher Herzog noch nicht begonnen war und welche Tageszeiten entsprechend die als zweite in Angriff genommenen waren, wird nicht gesagt.

6. Dann erfährt man erst wieder nach der Arbeitsunterbrechung von Ende 1526 bis Herbst 1530 am 16. Juni 1531 durch Sebastiano del Piombo (Mil. Corr. 50) „se stupi (el Papa) quando el lesse la vostra littera in mia presentia, de le figure ditte che son finite“. Es war aber nur eine, wie aus folgendem Brief hervorgeht. Denn 19. August 1531 sagt Sebastiano (Mil. Corr. 66), der Papst werde jubeln, wenn er hört, daß nun auch die zweite Statue vollendet ist und Michelangelo schon bei der dritten ist. Welche zwei Statuen das waren, erfährt man aus dem Brief Gio. Batt. Minis an Baccio Valori vom 29. September 1531 (Gaye II, 228 ff.). Die erste war die Nacht. Sie hatte Baccio Valori schon gesehen. Die zweite die Aurora, die er noch nicht gesehen habe. Gegenwärtig hat Michelangelo auch einen der beiden Alten vollendet. Ob *Giorno* oder *Crepuscolo*, sagt Mini nicht. Da Mini beifügt „che io uon credo si possa vedere meglio“, und ihm die Aurora weitaus besser gefiel als die *Notte*, wird es sich eher um den *Crepuscolo* handeln als um den *Giorno*, der dann erst nach diesem Termin vollendet oder nicht vollendet wurde, auf jeden Fall der am wenigsten durchziselerte ist.

7. Schließlich sagt er „Michelangelo . . . potrebbe . . . finire quella nostra donna, tanto bellissima cosa, e fare la statua de la felice memoria del duca Lorenzo in questo verno . . .“

8. Während Mini in diesem Schreiben die vier Tageszeiten als teils vollendet, teils unvollendet aufzählt, von der Madonna sagt, daß Michelangelo sie den kommenden Winter vollenden könnte, in dem er auch den Duca Lorenzo machen könnte, erwähnt er den Duca Giuliano, der doch durchaus nicht zu den unwichtigen Arbeiten gehörte, überhaupt nicht, ebenso wenig wie die damals noch nicht in Angriff genommenen und auch später nicht ausgeführten Flußgötter. Muß man daraus den Schluß ziehen, daß er schon vollendet war, wie man es tat, — da hätte ihn Mini, dem es gerade in diesem Brief sehr daran lag, die Arbeitsleistung und den Arbeitswillen Michelangelos herauszustreichen, bestimmt erwähnt — oder muß man daraus schließen, daß er noch gar nicht begonnen war, daß Michelangelo das „infra quindici di“ am 17. Juni 1526 nicht eingehalten hat und, da Ende 1526 die Arbeit überhaupt abbrach, er diese Statue jetzt erst nach dem 29. September 1531 begann und sie deshalb erst zwei Jahre nach Minis Brief, nachdem er inzwischen nahezu ein Jahr in Rom verweilt hatte, unmittelbar nach seiner Rückkehr im Juli 1533 (Mil. Corr. 104, 108) Montorsoli zur Vollendung übergibt? („... si faccia un gran romore perchè havete messo el frate (Montorsoli) in opera su la figura del Duca Juliano . . .“ Seb, del Piombo 25. Juli 1533.) Daß also die vor Oktober 1525 begonnene, dem Motiv nach seit damals fixierte Herzogstatue der Lorenzo war, das „fare la statua . . . del duca Lorenzo“ von Mini nicht etwa als ein Inangriffnehmen aufzufassen ist, sondern als Variation des Ausdrucks (*finire la N. Donna*), wobei möglicherweise angedeutet werden sollte, daß die Madonna der Vollendung näher sei als der Lorenzo.

9. So wenig ausgiebig die Dokumente sind, bei genauer Lesung bestätigen sie, was die stilistische Analyse ohne alle Umschweife ergibt. Trotzdem haben Thode, Berenson, Frey (Br. 285), Burger, Justi, Steinmann, Brinkmann usw. alle auf den zuerst gearbeiteten Herzog bezüglichen Stellen von vornherein auf den Giuliano bezogen, ihn als die zuerst in Angriff genommene Herzogstatue bezeichnet, weil sie *Giorno* und *Notte* für früher hielten als *Aurora* und *Crepuscolo* mit der Begründung, daß die Tageszeiten des Lorenzograbmals sich dem Grabmalaufbau harmonischer fügten als *Giorno* und *Notte*, weil sie durch ihre Leibesmassen die Architektur nicht erdrücken (Thode) — bei dem frühesten Entwurf Tafel 25 ist das noch weniger der Fall, also müßte dieser noch später sein — und sich nicht den Linien des Sarkophags so schlecht anpassen (Brinkmann), wobei Brinkmann noch dazu meint, Michelangelo müsse eben, solange er *Notte* und *Giorno* arbeitete, eine ganz andere Sarkophagform geplant haben, eine aufwärts geschwungene, ohne zu sehen, daß es überhaupt keine Sarkophagform geben

XII kann, der sie sich je anpaßten, weil ja Michelangelo den Block (bei der Notte durch die Maske verdeckt, beim Tag roh belassen) unter dem Rücken gelassen hat, damit sie sich von der Unterlage lösen. Was da also als Gründe der späteren Datierung der Tageszeiten des Lorenzo-Grabmals angeführt wurde, ist sachlich völlig unfundiert, nichts weiter als rein subjektives Geschmacksurteil, nach dem dann der Sinn der Dokumente umgebogen wurde.

10. Es ist nach dem Vorhergehenden selbstverständlich, daß die zuerst in Angriff genommenen Tageszeiten die des Lorenzgrabmals waren, Aurora und Crepuscolo, von denen Aurora wegen ihres engen motivischen und stilistischen Zusammenhangs mit der Skizze Tafel 25 (Frey 55) noch 1521 begonnen sein muß, der Crepuscolo ebenso wie der Lorenzo und der trauernde Knabe vor Oktober 1525 und daß die zwischen Oktober 1525 und März 1526 gleichzeitig mit Madonna und David in Angriff genommenen Tageszeiten *Giorno* und *Notte* sind. Während diese Statuen alle vor der Unterbrechung durch das Intermezzo der Belagerung von Florenz begonnen wurden, ist der *Giuliano* erst nach dem September 1531 in Angriff genommen worden, sechs Jahre nach den zuletzt begonnenen, zehn Jahre nach der zuerst begonnenen.

11. Für den *Crepuscolo* ergibt sich dadurch noch eine genauere Datierung, daß Michelangelo am 27. Oktober 1524 (Mil. Lett. 597) aus seinem Atelier in Via Mozza einen Block für eine Cassonefigur kommen läßt, in den er schon eine andere Gestalt hineinskizziert hatte, „marmo . . . appuntato un poco a uso di figura“ (appuntato = punktiert, nicht, wie Thode IV, 433 übersetzt, ein zugespitzter Block). Das konnte nach obigem nur für den *Crepuscolo* sein. Daß Michelangelo einen Block aus Via Mozza kommen ließ, wird wohl seinen Grund darin haben, daß er keinen neuen bestellt hatte, weil er zunächst daran dachte, den Block von 1521 zu verwenden, der also dem früheren Motiv nach schon soweit abbozziert gewesen sein muß, daß das Neue nicht mehr daraus zu machen war und er sich entschließt, ihn ganz zu verwerfen, woraus dann das Gerücht, das auch dem Papst zu Ohren kam (Frey, Br. 278), entstanden sein mag, daß eine Figur zerbrochen sei.

Da der *Crepuscolo* erst im Oktober 1524 begonnen wurde, muß die Statue, von der Michelangelo in seinen *Ricordi* (Mil. Lett. 595) am 13. August 1542 berichtet, daß sie ihm ein Steinmetz behaute, mit dem Lorenzo oder dem trauernden Knaben identisch sein.

12. Die Reihenfolge der Inangriffnahme der Statuen ergibt sich also folgendermaßen:

Aurora	1521 nach 16. August.	} vor 25. Oktober 1525.		
Lorenzo oder der trauernde Knabe	möglicherweise August 1524			
Crepuscolo	nach 27. Oktober 1524	} zwischen 25. Oktober 1525 und 10. März 1526, wahrscheinlich aber erst Anfang 1526 (vgl. VIII, 3—8).		
Notte	}			
Giorno			}	
Madonna				}
David				
Giuliano		nach September 1531.		

13. Nicht identisch mit der Reihenfolge der Inangriffnahme ist die Reihenfolge der Beendigung der Statuen. Denn vollendet wurden zuerst die *Notte* (vor 16. VI. 31), dann die 1521 begonnene *Aurora* (vor 19. VIII. 31), dann der nach Ende Oktober 1524 begonnene *Crepuscolo*, der am 29. September 1531 eben vollendet ist, als letzte blieben *Giorno*, *Madonna*, *Lorenzo*, *Giuliano*, die bis September 1534 (endgültiges Aufgeben der Arbeit) so weit gefördert waren, wie sie es heute sind.

14. Auch das wurde nicht berücksichtigt. Steinmann (Geheimnis p. 96) macht es Wölfflin geradezu zum Vorwurf, daß er trotz des Berichtes von Mini über die Beendigung der Statuen *Giorno* und *Notte* als spätere Stilstufen hinstelle als *Aurora* und *Crepuscolo* (Klassische Kunst, I. Aufl. p. 175), wogegen Wölfflin der einzige war, der den wahren Entwicklungsweg erkannt und betont hatte. Es ist sonderbar, daß 1921 neuerdings betont und bewiesen werden muß, was 1899 schon eindeutig klar gesagt wurde, vor all den oben zitierten Schriften.

15. Frey (XVII, Rep. 139, 140) datiert die Vollendung der Notte, von der Gio. Batt. Mini *XII/XIII* September 1531 sagt, daß Baccio Valori sie gesehen habe, Oktober/November 1530, wo Baccio Valori dem Bischof von Schomberg die Regierung übergab, also in Florenz anwesend war, oder 24.—27. Juli 1531, wo er in Florenz zur Abwehr des Staatsstreiches Hippolito de' Medici weilt.

Beide Daten sind falsch. Baccio Valori übergab die Regierung dem Bischof von Schomberg Februar 1531 (Pastor IV, 393), den Staatsstreich versuchte Hippolito de' Medici 25./26. Mai 1531. Nicht Baccio Valori, sondern Kardinal Cibo holte ihn wieder von Florenz weg. (Sanuto, Diarii Bd. 54, p. 411.)

XIII. DATIERUNG DER MODELLE

1. Am 12. Januar 1524 (Mil. Lett. 583) beginnt Michelangelo die Arbeit an den Grabmalmodellen. Am 12. März 1524 (Mil. Lett. 587) ist das eine vollendet. Rechnungen dafür vom 8. Januar bis 22. März 1524 (Mil. Lett. 589). Man darf daraus nicht schließen, wie es geschah, daß Michelangelo jetzt erst zu einem festen Plan kam und erst nach der Vollendung der Modelle, die den architektonischen Aufbau fixierten, mit der Ausführung begann. Als Michelangelo die Modelle machen ließ, war der Plan längst entschieden, wie er auch das Modell der Peterskuppel erst machen ließ, als der Plan längst abgeschlossen war. Es geschah nur, um eventuell auch eine Ausführung durch andere zu ermöglichen.

2. Die beiden in Doni, I Marmi Venedig 1552 III, p. 24, erwähnten Modelle von Figuren in großem Maßstab (Figuroni) wurden nach den Ricordi Michelangelos spätestens seit dem 8. März 1524 gearbeitet (Mil. Lett. 591 besonders aber 593). Fattucci schreibt schon am 18. Januar 1524, Michelangelo solle Gehilfen aufnehmen, um sie rasch zu vollenden (Frey, Br. 207 f., vgl. auch 214). Michelangelo hat wenigstens damals Modelle in Arbeit, die dem großen Materialaufwand (z. B. 105 Pfund Scherwolle, 150 Pfund Werg) und der Art der Materialzusammenstellung nach zu schließen (Werg, Ton, Scherwolle) keine kleinen, sondern große Modelle in natürlicher Größe waren. Man muß also nicht erst wie Mackowsky (Michelagnolo p. 377) bei Cellini eine Bestätigung dafür suchen, daß Michelangelo bei der Medici-Kapelle derartige große Modelle machte, man findet sie authentischer in den Worten Michelangelos selbst. Daß es zwei waren, geht daraus hervor, daß er am 21. Mai 1524 (Mil. Lett. 593) eine Zahlung an B. da Puccione notiert, „che m'aiutò in porre una figura di capechio (Werg) per farla di terra, di cimatura“ (Scherwolle) und daß er den gleichen Prozeß des Überdeckens des Kernes aus Werg und Holz mit Scherwolle vermischem Ton, der dann erst dem Werk die eigentliche Form gab, am 6. Juni 1524 vermerkt („rivestire di capechio una figura de' Modegli di S. Lorenzo“). Da die Modelle nicht Modelle wirklich ausgeführter Statuen sein konnten, sonst hätte Doni nicht sagen können, daß Michelangelo sie ausführen wollte, andre Figuren großen Maßstabs, die nicht zur Ausführung kamen, außer den Flußgöttern aber nicht geplant waren, bleibt nur die Annahme übrig, daß es zwei Flußgötter waren. Tatsächlich bestellte Michelangelo 1524 Blöcke für sie: am 4. April 1524 berichtet der Steinmetz Topolino, daß ein Block für einen Flußgott gebrochen werden soll (Frey, Br. 223: „vua fiura, che ua a diacere sotto o da chanto a detj choperchj.“ Figur, die seitlich unter dem Sarkophag liegt, nicht darunter oder daneben! Thode, Frey). Der zweite Block, der (außer einem für das Doppelgrab) schon gebrochen ist, ist dann wahrscheinlich für den zweiten Flußgott bestimmt gewesen (Frey, Br. 223).

3. Da die Statuen des Giulianograbmals damals überhaupt noch nicht in Angriff genommen waren, mußten sie für das Lorenzograbmal bestimmt gewesen sein (vgl. XII, 4, 10). Nach der Planänderung des Winters 1525/26 wurden sie ebenso unbrauchbar, wie die für sie bestellten Blöcke, denn die Flußgötter der neuen Konzeption erforderten höhere und kürzere Blöcke, so

XIII daß Michelangelo Oktober 1525, als Fattucci fragt, ob er denn außer den vier erst begonnenen Statuen auch schon die Fiumi begonnen habe (Frey, Br. 261: wobei Fattucci nur die zwei des Lorenzograbs gemeint haben wird) antworten muß, er konnte sie und zwar alle vier Fiumi nicht beginnen, weil er keine Blöcke für sie da habe, obwohl die Blöcke gekommen seien („non ci sono e' marmi: e pure ci sono venuti“, Mil. Lett. 450).

4. Dann sind aber auch die Blöcke, über deren Brechen 6. September 1525, 8. Oktober 1525, 18. Oktober 1525 (Frey, Br. 257 f.) berichtet wird, nicht solche für die Fiumi (Frey, Br. 258), da sie einerseits nicht mit den alten unbrauchbaren identisch sein konnten, die waren ja schon in Florenz (vom 8. Oktober bis 24. Oktober konnten sie nicht von Carrara in Florenz anlangen), andererseits aber auch noch nicht die neuen sein konnten, da diese vor Oktober 1525 nicht hätten bestellt sein können. Es werden also Blöcke für die Tageszeiten, den Herzog des Giulianograbs und Statuen des Magnificigrabs gewesen sein, die er darum, da ihre Blöcke wenige Wochen nach dem 18. Oktober 1525 eingetroffen sein müssen, vor den Flußgöttern des Lorenzograbs in Angriff nahm, entgegen seinem ersten Plan, erst alle Statuen für ein Grabmal zu vollenden. Denn für die Tageszeiten (der Herzog wurde ja noch nicht begonnen, obwohl für seinen Block das gleiche gilt) hat Michelangelo, trotz der neuartigen Komposition, Blöcke gleicher Größe verwendet wie für Aurora und Crepuscolo, so daß hier die alte Bestellung nichts schadete. Es sind dieselben schiefgelegten Blöcke mit dem Verhältnis von Höhe zur Breite wie 1:2 (vgl. p. 53).

5. Die Flußgötter, deren Modelle Michelangelo 1524 gemacht hatte, waren also nie zur Ausführung gekommen. Nun kann es aber sein, daß er sie schon, ehe er zu den neuen Motiven des Giulianograbs und der durch sie bedingten Notwendigkeit der Abänderung derer des Lorenzograbs kam, schon abgezeichnet hatte und wie den ersten Block des Crepuscolo verwarf. Wie viel verlorene Arbeit durch diese Planänderung!

6. Durch die Existenz dieser beiden großen Modelle mag Leonardo Sellaio in seinem Schreiben vom 10. März 1526 (Frey, Br. 276 f.) darauf gekommen sein zu sagen, als der Papst fragte, warum Michelangelo bisher nichts getan habe (er spielt auf die Zeiten der Arbeitsunlust vor der Planänderung an), er habe die Modelle der acht Statuen gemacht, die sich auch nicht von selbst machen. Große Modelle, die bei Michelangelo ja nur eine Arbeitsverzögerung bedeuteten hätten, hat er für die andern eigenhändig ausgeführten Statuen scheinbar nicht mehr gemacht. Es werden das kleine Modelle wie das des Giuliano gewesen sein.

7. Das kleine Modell des Giuliano (vgl. XVII), dem Stil nach gleichzeitig mit Giorno und Notte, muß zwischen Winter 1525/26 und 17. April 1526 entstanden sein, da Michelangelo an diesem Tage sagt, daß er die Statue in 14 Tagen beginnen wolle, das Motiv also fixiert sein mußte.

8. Sommer 1532 hat Michelangelo wieder an großen Modellen gearbeitet (Seb. d. Piombo an Michelangelo 15. Juli 1532, Mil. Corr. 100). Es können nur die des Cosmas gewesen sein, das Montorsoli ausführte. Michelangelo arbeitete nach Vasaris Urteil dafür nur Kopf und Arme (vgl. XXII, 2) und das des Damian, den Montelupo in Marmor ausführte, das Michelangelo allein arbeitete („secondo il modello, che n' aveva egli [Michelangelo] fatto“ Mil. Vas. IV, 543/544), was sich auch mit den übrigen Tatsachen gut vereint. Sommer 1532 arbeitet es Michelangelo. August 1532 bis Juli 1533 ist er nicht in Florenz. Nach Juli 1533 kommt auch Montelupo hin und wird nun in dem einen Jahr bis September 1534 die Statue in Marmor ausgeführt haben (vgl. XXII, 13).

9. Am 15. Oktober 1533 berichtet Michelangelo, daß er morgen zwei kleine Modelle für Tribolo vollendet haben wird: die Modelle von Himmel und Erde für das Giulianograbmal (vgl. XXII, 14).

10. Michelangelo hat also in der letzten Arbeitsphase noch das große Modell des Damian eigenhändig ausgeführt, für den Cosmas, sowie für den Himmel und Erde nur ein kleines Modell gemacht, aber doch wenigstens Kopf und Arme des Cosmas in der natürlichen Größe ausgeführt. Bei Himmel und Erde unterblieb auch das.

XIV. DIE MADONNENSTATUE DES MAGNIFICIGRABMALS

(Tafel 50)

1. Seit dem zweiten Projekt für die Eingangswand geplant, die dem zweiten Projekt nach *XIV/XV* eine Schauwand mit Heiligen, beim dritten und vierten das Magnificigrabmal war. Noch nicht aber für das Freigrabmal (Thode IV, 487), wo sie nicht unterzubringen wäre. Thode kommt zu diesem Irrtum, weil er glaubte, daß Michelangelo als er am 23. April 1521 ihren Marmor bestellte (XII, 1), noch beim Freigrabmalsprojekt verharrete.

2. Alle von Thode (IV, 478 f.) als Vorstufen herangezogenen Kopien nach dem Magnificigrabmal usw. sind für die Madonna ebenso unauthentisch und nicht zur Rekonstruktion von Vorstadien zu verwerten wie bei den andern Figuren. Die Andeutungen auf den eigenhändigen Vorstudien des Magnificigrabmals Tafel 27 a, b sind viel zu flüchtig, als daß ihnen etwas Genaueres entnommen werden könnte.

3. Als Vorstudien kommen in Betracht zwei Federzeichnungen auf einem Blatt von 1524, London, British Museum. Tafel 52 (Frey 251, Thode 314), die durch Ricordi vom 4.—8. Oktober 1524 auf der Rückseite ungefähr datiert sind. Beides Kniestücke. (Die daneben gekritzelten Kopien von Antonio Mini, dem Schüler Michelangelos, den er auf diesem Blatt ermahnt: zu zeichnen, zu zeichnen und keine Zeit zu verlieren.)

4. Außerdem die Zeichnung des Louvre (Thode 478) und die der Albertina (Tafel 53, Thode 526), Vorstudien des Gesamtmotivs. Als Zwischenstufen zwischen den ersterwähnten Federzeichnungen Tafel 52 und der endgültig ausgeführten Statue müssen sie zwischen 1524 und Winter 1525/26 entstanden sein. Wahrscheinlich aber noch 1524, als Abschluß der obigen Studien. Gleicher Zeichenstil.

5. Die Albertinazeichnung Tafel 53 wird von Thode und Brinkmann 1504 datiert, weil sich auf der Rückseite der Rückenakt eines stehenden Mannes befindet, der ohne triftigen Grund mit dem Karton der badenden Soldaten in Zusammenhang gebracht wurde, mit dem er nichts zu tun hat. (Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen der Albertina, Bd. IV, Nr. 419.) Die Modellierung ist viel zu fließend für die frühe Zeit und Akte hat Michelangelo sein ganzes Leben lang gezeichnet, nicht nur für den Karton. Die Zeichnung wird wie die andern Studien um 1524 entstanden sein.

6. Die Zeichnung, London, British Museum (Frey 270) keine Vorstudie. Das Kind von der Madonna Medici übernommen. Für die (ebenfalls nackte) Madonna war das Sitzmotiv des Giuliano Vorbildlich. Zusammenkleisterung eines Michelangelo-Nachahmers, der, wie es in Florenz und Rom damals Schulaufgabe war, die Gestalten nackt zeichnet. Was die Qualität des Blattes anbetrifft, beachte man, daß z. B. bei dem Schultergelenk der Madonna gerade da, wo die Kugel des Oberarmknochens sein müßte, ein Loch ist. Wie ein Schultergelenk bei Michelangelo aussieht, dafür vergleiche man z. B. das Satyrweib auf dem Kinderbacchanal Frey 187.

Berenson 1493: Vorstudie für die Medici-Madonna. Thode 341: Studie nach dem Nackten, Vorstudie der Medici-Madonna. Großartiger Entwurf (IV, 113), wundervolles Blatt. Frey 270 Studie nach dem nackten Modell. Nicht Vorstudie der Medici-Madonna. Später. Römische Periode. Vielleicht Abschluß der Madonnendarstellungen Michelangelos überhaupt.

XV. DER DAVID DES MAGNIFICIGRABMALS

(Florenz, Bargello. Tafel 54).

1. Die Statue ist 1,49 m hoch. Die Nische über Cosmas und Damian ungefähr 1,50—1,60 m. Ihr Größenverhältnis zu den übrigen Statuen stimmt auch mit den Kopien des Magnificigrabmals (Tafel 28) überein, insofern als dort die oberen Statuen um $\frac{1}{6}$ kleiner sind als die unteren, die in der endgültigen Ausführung 1,80 m hoch wurden (Cosmas und Damian). Ihr Motiv stimmt mit dem der Kopien ebensowenig überein wie das der übrigen ausgeführten Statuen.

XV/XVI 2. Der David, der schon in den fünfziger Jahren im Inventar des Herzogs angeführt wird
XVII (Mem. de l'Institut national de France 1896, Bd. 35, p. 136), kann nicht etwa aus Michelangelos Atelier in Via Mozza stammen, da dieses bis zu Michelangelos Tod unversehrt blieb, also nur aus dem bei S. Lorenzo, wo sie bei seinem unvorhergesehenen Weggang stehen geblieben sein wird. (Gaye III, 151.)

3. Der ganz im Rohen belassene runde Block unter seinem Fuß das Haupt des Goliath.

4. Bisher meist mit dem Apoll des Baccio Valori identifiziert. Vgl. über diesen p. 87 f., XXVI, 1 ff. Zugehörigkeit zum Magnificigrabmal bisher nicht erkannt.

5. Winter 1525/26 in Angriff genommen.

XVI. DER TRAUERNDE KNABE DES LORENZOGRABMALS

(St. Petersburg, Eremitage. Tafel 41).

1. Obwohl die Zeichnung Tafel 25 (Frey 55) eine Vorstufe seines Motivs gibt, wurde seine Zugehörigkeit zu den Herzogsgräbern ebensowenig erkannt wie die des David zum Magnificigrabmal. Er galt als ein Werk, das überhaupt für keinen bestimmten Zusammenhang geschaffen wurde. Mit Ausnahme von Frey, der ihn in die Jugendzeit Michelangelos datiert (Jugendjahre p. 314 ff.), in die Zeit der Medici-Kapelle datiert. Daß seine Hauptansicht die Seitenansicht sei, darauf verwies vor Jahren schon Wölfflin (mündliche Äußerung).

2. Den Entwürfen Tafel 25 gegenüber weist die Statue noch kompakteres Zusammenfassen auf.

3. In einer Zeichnung Raffaele da Montelupos Uffizien (Berenson 1640, Tafel CLIII) möglicherweise eine Kopie nach einem Plan Michelangelos für einen der andern Hockenden erhalten. Links unten spielende Kinder durch das Kinderbacchanal Michelangelos angeregt, rechts unten Liegender nach dem Verstorbenen des Doppelgrabmalsentwurfes mit ungeschickter Abänderung der Haltung des einen Beines. Darüber nackter Hockender, dem Motiv und der Problemstellung nach dem Petersburger Knaben so verwandt, in der Erfindung für Raffaele da Montelupo viel zu gut, so daß er wohl wie die andern Skizzen des Blattes auf einen Entwurf Michelangelos zurückgeht.

4. Eine merkwürdige Fälschung das scheinbare Fresko fragment eines Kriegers in der Pinakothek in Padua, Mantegna zugeschrieben (Klassiker der Kunst Abb. 155), das nach dem hockenden Knaben Michelangelos (Vorderansicht) gemacht wurde.

XVII. DAS KLEINE MODELL DES GIULIANO

(Edinburg, National Gallery. Tafel 38).

1. Thode, der alle Figuren auf Kopien, so auch die der Herzoge auf den Zeichnungen der Albertina (Thode 524, Albertina Handzeich. VIII, 873) und des Louvre (Thode 462; Tafel 29) als authentische Vorstufen der Herzogstatuen ansieht (IV, 480 f.), während sie die Motive Michelangelos so stark und willkürlich abändern, daß sie wie die andern Figuren nur so weit herangezogen werden können, als sie mit dem von Michelangelos Hand selbst erhaltenen übereinstimmen, also nichts Neues auszusagen vermögen, sagt, daß das Edinburger Modell des Giuliano, eine wirklich authentische Vorstufe, kein Originalmodell Michelangelos sei, sondern eine Kopie nach der Statue.

2. Das Modell (Tafel 38) gibt andre, aber nicht minderwertigere Formen als die Statue, nicht Formen, die eine Abschwächung des in der Statue Gebotenen wären, wie es bei Kopien der Fall ist. Man vergleiche in dieser Hinsicht vor allem die Rippen — und Bauchmodellierung.

Was hier noch in dem weichen Material weicher angedeutet ist, verfestigt sich erst in der präzisen Durchschliffenheit des Marmors und vergleiche den Kopf, dessen traumhaften, von dem der Statue so verschiedenen Ausdruck kein anderer Cinquecentobildhauer zustande gebracht hätte und die Haarbehandlung, die von der der Statue völlig abweicht, also nicht Kopie ist, aber auch absolut nicht schwächlich ist, sondern mit andern Mitteln ebenso das Massige und doch lebendig Bewegte des Haarschopfes empfinden läßt. So verschieden und doch immer mit gleicher Potenz hat nur Michelangelo in seiner Zeit Haarmassen behandeln können.

3. Das sogenannte Modell des Lorenzo in Edinburg allerdings (Tafel 34), das Thode eher als Michelangelo gelten lassen will, ist eine Kopie. Man vergleiche nur die leblose geradlinige Einförmigkeit, mit der Lappen um Lappen der Franschen schematisch umrissen ist, mit den unruhig lebendigen Drückern beim Giuliano und vergleiche das Tote der Rumpfmmodellierung des Lorenzomodells mit der Lebendigkeit beim Giuliano oder etwa die Knie, die bei Lorenzo tote, runde Kugeln sind, sehe sich im Verhältnis zur Statue das Tote des zu regelmäßiger Kurve gewordenen Kollers und der Falten zwischen den beiden Oberschenkeln an. Das Modell sieht aus, als wenn es zu dem Originalmodell des Giuliano als Pendant hinzugemacht worden wäre, um beide Herzogstatuen zu besitzen (sie stammen aus derselben Privatsammlung) und deshalb auch das Beinmotiv in die überkreuzten Beine des Giulianomodells abgewandelt worden wäre. Aber so lebendig das eine ist, so tot ist das andre.

Steinmann (p. 110 Anmerkung 2) sagt nichts über Echtheit oder Unechtheit.

Über die Entstehungszeit vgl. XIII, 7.

XVIII. DIE TAGESZEITEN DER HERZOGGRÄBER—DIE LEDA

1. Erste Stufe: die Figuren auf dem Gesamtentwurf Tafel 25 (Frey 55).

Zweite Stufe: Entwurf einer Gestalt auf der Skizze des Doppelgrabmalsmonumentes Tafel 24 (Frey 47 und Text 48). Auf derselben Stilstufe stehend wie die Konzeption der Aurora (aber nicht Vorstudie für sie, Berenson 1495), sondern als ihr Pendant gedacht. Da 1521 entstanden, auch nicht eine Vorstudie des Crepuscolo (Frey; oder gar des *Giorno*: Symonds), sondern ein Vorläufer des schon auf nächste Stilstufe stehenden Crepuscolo (Thode).

Dritte Stilstufe repräsentiert durch den Crepuscolo	} Gesamtentwürfe scheinbar nicht vorhanden, nur Detailstudien.
Vierte Stilstufe repräsentiert durch Notte und den etwas später konzipierten <i>Giorno</i>	

2. Zur Nacht: Zwei flüchtige Skizzen zur Eule (Frey 145, Thode 428) auf dem Blatt mit Studien zu Herkules und Antäus, die ungefähr Oktober 1525 fallen (XXII, 5), also auch die Entwürfe für die Nacht datieren (vgl. VIII, 2 ff., XII, 17). [Die Skizzen der Eule und Herkules und Antäus sind von Michelangelo, ebenso die zwei Köpfe links unten. Nicht aber die Beinstudie.]

3. Zum *Giorno*. Modellstudien zu dem rückwärtsgreifenden Arm Marcuard X a, b (Thode 258, 259). Nach dem lebenden Modell, dessen Kleider in einem Fall noch an der Hüfte skizziert sind.

Modellstudien zum linken (überkreuzenden) Bein des *Giorno*, unten in der Hauptansicht, oben fünf weitere Studien insbesondere das Knie in verschiedenen Ansichten. Marcuard XI. (Thode 260).

4. Zur Leda (Tafel 42). Vorstudie zur Leda Tafel 43 (Frey 114). Beide Beine. Frey sieht die linke Seite der Zeichnung für unten an und bezieht sie auf die Eva des Sündenfalls an der Sixtinischen Decke! Allein der Strichführung nach ist es unmöglich, das Blatt so zu wenden.

Dazugehörig Studie von Unterschenkel und Knie Frey 263 oben, 263 unten möglicherweise eine allererste Idee zur Leda in noch völlig anders gearteter Haltung.

Thode 40, 44 weist auf die Zusammengehörigkeit dieser drei Zeichnungen hin. Mutmaßlich Zeit der Medici-Kapelle: Tageszeiten und Flußgötter. Als Vorstudien der Leda bisher nicht erkannt (vgl. p. 56 f.).

XIX. DIE FLUSSGÖTTER DER HERZOGGRÄBER

1. Erste Phase beim Doppelgrabmalsprojekt zweiter Fassung Tafel 24 (Frey 47) sich am Boden wälzend unter dem Sarkophag, die Beine übereinander gelegt.

2. Zweite Phase beim Entwurf zum Herzoggrabmal Tafel 25 (Frey 55). Am Boden neben dem Sarkophagsockel, wie in allen folgenden Phasen. Oberkörper etwas aufgerichtet, Beine leicht angezogen, ein Arm ruht auf dem Bein.

Erste und zweite Phase vor Februar 1521.

3. Dritte Phase 1524. Repräsentiert durch die zwei verloren gegangenen Modelle für das Lorenzgrabmal (XIII), deren Aussehen durch eine Serie mehr oder minder freier Kopien nach Skulpturen der Medici-Kapelle Frey 146 (London), 149, 216–218 (Oxford) von demselben Zeichner ermittelt werden kann.

4. Frey 218. Schwarze Kreide. Kopie nach dem *Giorno*, Torso und rechter Oberschenkel. Was an Abweichungen daist, ist auf das Nicht-Können des Kopisten zurückzuführen, unter dessen Händen alle Formen platt, geradlinig und leblos werden. (Berenson 1549: Michelangelo, Studie zum *Giorno*, Thode IV. 494 Studien zum Flußgottmodell der Akademie, VI, 174 [Nr. 391] eher zum *Giorno*, Frey 218 zweifelt an der Echtheit der ganzen Serie, meint es könnten aber vielleicht doch Naturstudien sein.)

5. Frey 217. Rötel. Rückseite von 216. Kopie nach dem rechten das Haupt stützenden Arm der Nacht in vier verschiedenen Ansichten. Links oben von der Rückseite, rechts oben in der Hauptansicht, unten von der Fußseite der Statue her gesehen. Der Zeichner hatte also die Möglichkeit die Statue von allen Seiten zu sehen. (Berenson 1548: Nicht Michelangelo, Frey 217: zweifelt an Echtheit, Thode 390: Michelangelo, Ähnlichkeit mit Arm der Aurora. Daß es der der Nacht ist, wurde nicht gesehen.)

6. Frey 216. Schwarze Kreide. Vorderseite von 217. Kopie nach dem *Giorno* mit freien Ergänzungen. Typische Kopistenarbeit. Der Kopist hat, was bei einer Naturstudie nie möglich wäre, den *Giorno* in der Hauptansicht gezeichnet, den Rücken aber nur bis zur Rückgratsfurche, die linke Hälfte des Rückens mit dem aufstützenden Arm läßt er weg. Er wollte wohl ein neues Motiv daraus machen und der nur bis zur Hälfte gezeichnete Rücken sollte für eine Profilansicht gelten. Ebenso versuchte er Bein- und Armmotiv abzuändern. Die Beine wollte er nicht überkreuzen und den Unterschenkel des vorderen steiler herabhängen lassen, was ihm freilich sehr wenig überzeugend gelingt. Hatte er beim Torso und Ansatz des Oberschenkels die Innenmodellierung wiedergegeben, weiß er hier, wo er aus eigenem hinzufügen mußte, nichts mehr zu sagen. Das Tollste der Arm, der zwischen den Beinen durchgreifen sollte, aber völlig verküppelt wurde und den Ellbogen an einer Stelle sitzen hat, wo er nie sitzen könnte. (Berenson 1548: Michelangelo, Studie für die Nacht, Frey 216, Zweifel an der Autorschaft Michelangelos eventuell Naturstudie von ihm, Thode 390 pflichtet ihm bei, hält an Autorschaft Michelangelos fest. Ursprünglich hatte er gemeint, es sei eine Studie zu einem Flußgott.)

7. Frey 146. Kopie nach linkem Oberschenkel und Torso der Nacht, die wie die vorher genannte Zeichnung das Vorbild umarbeiten will, und zwar in diesem Fall ins Männliche übersetzt. Während der Oberschenkel genau kopiert ist, hat der Zeichner beim Torso, beim oberen Kontur von der Brust zu den Weichteilen eine unmittelbare Verbindung hergestellt, daß männliche Formen herauskamen, aber auch eine steilere Haltung, der entsprechend er dann den unteren Kontur steiler heraufbiegt. Rückseite, Frey 147, Schreitender in Rückansicht, der mit der Medici-Kapelle nichts zu tun hat. (Berenson 1498: Michelangelo, Studie zur Nacht. Frey 146 möglicherweise Studie zur Nacht, im Text zu 218 zweifelt er an der Echtheit, Thode 312, Michelangelo, Studie zur Nacht oder Flußgott.)

8. Frey 149. Unterleib eines Liegenden mit einem aufgestemmt und einem nahezu gestreckten Bein, in Verkürzung von den Füßen her gesehen (Tafel 44). In genau derselben Weise gezeichnet

wie die bisher erwähnten Kopien nach Skulpturen der Medici-Kapelle. Ebenso sicher nach einer Skulptur und nicht Naturstudie, wofür das unvermittelte Aufhören beim Unterleib charakteristisch ist: dem Zeichner wird die Verkürzung in der ungewohnten und gewagten Ansicht zu schwer gefallen sein. Da sie nach keiner der vollendeten Statuen gemacht ist und in diesem Fall die Zeichnung auch nirgends von der eklatanten Unsicherheit und Leere wird wie dort, wo der Zeichner vom Vorbild abweicht (vgl. den immerhin bewegten Kontur der Beine mit der Steifheit der aus eigenem ergänzten Beine bei Frey 216), es sich also in diesem Falle um keine Umarbeitung oder Abänderung des Originalen handelt, sondern so weit es dem Zeichner möglich war, um eine wörtliche Kopie, kann die Zeichnung nur eine Kopie nach einem der Flußgottmodelle Michelangelos für das Lorenzgrabmal sein, und zwar von dem, der rechts (unter der Aurora) gelagert gedacht war. Die Zeichnung gibt nicht die Hauptansicht, sondern eine Nebenansicht (wie drei der Armstudien nach der Nacht!). Was aber vom Motiv da ist, genügt, sich das gesamte Motiv in den Grundzügen zu ergänzen. Die Beinstellung ist dieselbe wie bei dem Flußgott der ersten Vorstudie der Phaëtonzeichnung Tafel 45 (Frey 57) im Gegensatz: also wird auch der Oberkörper, dessen Haltung hier dem der Flußgötter der vorangegangenen Phase Tafel 25 noch sehr verwandt ist, analog zu ergänzen sein. Der eine Arm auf die Urne gestützt, der andere auf dem aufgestemmt Bein ruhend. Nur der Kopf, dessen Aufwärtswendung im Phaëton durch den Inhalt bedingt war, muß analog Tafel 25 gesenkt gehalten gedacht werden. Die Gestalt, die eine Weiterentwicklung des Motivs des Adam der Erschaffung von der Sixtinischen Decke ist, zeigt außerdem engste stilistische Verwandtschaft mit dem *Crepuscolo* (begonnen Oktober 1524, also vorher im Laufe von 1524 konzipiert, Flußgottmodelle März—August 1524), mit dem sie ungefähr gleichzeitig konzipiert wurde. Kopie und Flußgott der Phaëtonzeichnung geben hier also ein ziemlich genaues Bild des einen 1524 für das Lorenzgrabmal geschaffenen Flußgottes. In der Rekonstruktion Tafel 10 wurde der andere analog ergänzt, hätte aber wohl eine Variation des Motivs gebracht.

9. Frey zweifelt bei der Kopie (Tafel 44) an der Autorschaft Michelangelos. Berenson 1721 bezieht die Kopie auf eine Gestalt des jüngsten Gerichtes, auf dem sie nicht nachzuweisen ist. Sie ist überhaupt keine Kopie nach einem Bild, dafür ist der beste Beweis die Zeichnung der Rückseite (Frey 148), die wirklich Kopie einer Gestalt des jüngsten Gerichtes ist, des Aufstehenden in der Ecke links unten. Da zeichnet aber auch der Kopist gleich ganz anders, obwohl es dieselbe Hand ist, dasselbe Anstreichen großer Flächen mit lockeren Parallelstrichen usw., weil er nicht mehr das Dreidimensionale ins Zweidimensionale übertragen muß, sondern unmittelbar die Formensprache Michelangelos für das Dreidimensionale auf der Fläche übernehmen kann. War er bei allen Zeichnungen nach Skulpturen, wo er sich den Kontur schaffen mußte, mühsam dem Außenkontur kontinuierlich nachgefahren in primitiver Weise wie bei einer Silhouette, gibt es da nirgends für ihn einen Kontur, der in die Körpermasse hineinbiegt, ist das jetzt plötzlich bei ihm da. Er bricht ab, setzt immer wieder neu ein, biegt, wie vor allem bei Schulter und Torso, in die Masse hinein, daß der Eindruck ein beweglicherer plastischer wird, weil er einfach der Zeichnung Michelangelos folgen konnte. Von Michelangelo selbst, eine Studie zum jüngsten Gericht, wie Berenson 1721, Frey 149, Thode 435 annehmen, ist die Zeichnung deshalb aber denn doch noch nicht: dafür genügt ein Hinweis auf die bis ins Detail durchgezeichnete, dabei völlig verkrüppelte Hand (nur 4 Finger) oder die total mißglückte Verkürzung des Oberarmes und der Hand bei dem aufgestemmt Arm rechts. Ein Mann der ein solches Motiv erfindet, zeichnet es nicht so miserabel.

10. Die Flußgottmodelle waren 4 braccien (ungefähr 2,40 m) lang. Eines war 1583 der Akademie in Florenz von Ammannati geschenkt worden, wo es auch 1591 erwähnt wird (vgl. XIX, 30). Beide heute verschollen.

11. Vierte Phase. Winter 1525/26. Repräsentiert durch das Projekt für das Giuliano-Grabmal. Erhalten in einer für den Steinmetz bei Brechen und Abbozzieren des Blocks zur

XIX Orientierung dienenden Zeichnung Tafel 46 (Frey 60). Die Länge der Basis des Blockes 3 braccien (die des vorigen waren, da sie mit ausgestreckten Beinen dalagen 4 braccien), d. i. ebensoviele als die Höhe der Herzogstatue beträgt (1,80 m). Der Flußgott also an sich etwas größer als ein Herzog, da er sich in dem Block krümmt, während der Block der Herzog den aufgereckten Rumpf und die Unterschenkel in den 3 braccien Höhe umfaßt.

12. Mit Ausnahme von Meder (Die Handzeichnung p. 306) wurde nicht beachtet, daß es sich nur um zwei Ansichten derselben Figur handelt, Berenson (1491) erinnert die linke Ansicht an die Madonna Doni, die Armhaltung an Gott Vater der Sixtina, eher vor als nach 1520 entstanden. Thode (Nr. 268) kommt zu keinem definitiven Resultat, zieht aber die (stehend geplante) trauernde Erde in Erwägung (XX)! Die rechte Ansicht erinnert ihn in der Tat an das Flußgottmodell der Akademie (XIX, 25). Frey 60 sieht beide Ansichten für Entwürfe von Flußgöttern an. Ernstlich in Zusammenhang mit dem Aufbau der Grabmäler bringt er sie aber auch nicht. Die Maßangaben nimmt er für Berechnungen Michelangelos zum eigenen Gebrauch. Schon allein aus dem Umstand der zahlenmäßigen Berechnung der Größe hätte man schließen müssen, daß es sich um etwas zur definitiven Ausführung Geplantes, um die Wiedergabe eines fertigen Planes handelt, nicht aber nur um eine vorbereitende Studie. Das betont auch Meder, der sagt, daß die Zeichnung nach dem fertigen Modell gemacht sein müßte. (Wahrscheinlich kleines Modell) und Berenson, der sie als Zeichnung für den Steinmetzen anspricht. Daß es sich so verhält, bestätigt der Umstand, daß Michelangelo zum Teil auch die Haut des Blockes, so weit der Steinmetz abbozieren sollte, bei der rechten Ansicht oben über den Armen bis zum Schenkel bezeichnet hat und daß die Proportionen der Figur mit denen in den zahlenmäßigen Angaben nicht übereinstimmen. Das kommt bei Michelangelo nur bei fertigen „Situationsplänen“ vor, bei denen es sich ihm nicht mehr darum handelte, sich über Proportionen und Massenverteilung klar zu werden, so daß er sich mit einem Ungefähr begnügen kann, wie z. B. in der Zeichnung nach den fertigen Werkstücken des Juliusgrabmals, Frey 10a, wo Michelangelo die Verhältnisse von Höhe und Breite 6:11 angibt, in der Zeichnung sind sie aber nahezu 6:12, nie aber in Entwürfen, in denen er die Proportionen auf das genaueste einhält. Bei diesen Skizzen nach dem Fertigen, kam es nur auf eine Anweisung, die Zahlen richtig zu verstehen, an. Da sind sie das Wichtige. Deshalb darf man auch bei der Flußgottzeichnung, was die Proportionen anbetrifft, nicht von der Skizze selbst ausgehen, sondern muß von den eingeschriebenen Maßzahlen ausgehen, die erweisen, daß in der rechten Skizze die Höhenausdehnung zu groß geraten ist. Michelangelo gibt als Entfernung vom Knie des unteren Beines (durch einen Vertikalstrich bezeichnet. Das o gehört zu braccio!) bis zur Blockecke rechts (durch o bezeichnet) 3 braccien an. Für die Höhe von der Basislinie des Blockes bis zum Ellbogen des erhobenen Armes (durch o bezeichnet) $2\frac{3}{4}$ braccien. In der Zeichnung sind aber beide Entfernungen gleich groß. Ebenso ist das Motiv in der linken Ansicht nicht genau wiedergegeben. Es sind da beide Knie gleich hoch angegeben, weil es Michelangelo hier auf das Motiv gar nicht ankam, sondern nur die Bezeichnung der Tiefe des Blockes (die in dieser Skizze die Breite bildet). Daß es aber doch derselbe Block ist, geht aus der Maßangabe 3 braccien von Knie bis Kopf hervor, was selbstverständlich nicht als Entfernung in der Schräge, sondern Horizontalentfernung zu nehmen ist, wie bei der Basis der Skizze rechts. Die Zeichnung ist nicht Entwurf, sondern eine Skizze zur Orientierung für den Marmorbrecher. Es ist bezeichnend, daß die Stufe, auf der die Flußgötter liegen, so wie sie heute da ist, nur für diese Flußgötter paßt, mit deren Komposition die Aufmauerung der Grabmale gleichzeitig ist. Die vorhergehenden des Lorenzgrabmals von 1521–24 brauchen eine breitere Stufe. Bei den Flußgöttern der dreißiger Jahre hat Michelangelo einen besonderen Sockel für die Wasserurnen angefügt.

12. Fünfte Phase. Nach 1530–34. Aus anderen Werken und Kopien zu rekonstruierende Motive. Für das Giulianograbmal nach dem Bild der Venus und Cupido Tafel 48b, dessen

Karton Michelangelo für Bartolommeo Bettini schuf, nachdem Pontormo das Noli me tangere für den Marchese del Vasto gemalt hatte (nach dem Oktober 1531. Frey, Dichtg. 508, Reg. 27, 28). Wohl aber schwerlich vor 1532 und längstens vor September 1534, da Michelangelo in diesem Zeitpunkt Florenz verläßt. Die malerische Ausführung war wieder Pontormo übergeben worden.

13. Eine Federzeichnung Michelangelos Tafel 48 a (Brit. Mus., Frey 212 c), eine lagernde Kolossalgestalt und ein auf sie zueilendes Kind, gibt in der lagernden Gestalt genau das Motiv der Venus. Trotzdem kann die Zeichnung nicht als Vorstudie der Venus, sondern nur als eine frühere Studie ihres Motivs mit noch nicht der gleichen Schwungkraft der Biegung angesprochen werden. Denn die Formen der Gestalt sind ausgesprochen männliche. Berenson 1504 will in der Zeichnung einen Entwurf für Samson und Dalila sehen. Aber die herzueilende Gestalt ist ein Kind, so daß es sich wohl um David und Goliath handelt. Als Bartolommeo Bettini Michelangelo um das Venusbild bat, transponierte Michelangelo die männlichen Formen in weibliche bei genauester Einhaltung ihres Motivs. Da es eine Umkomponierung des Flußgottmotivs vom Winter 1525/26 (Tafel 46) in die neue Stilweise (durchgehende Kurve ohne kontrastische Achsengegensätze) ist, war das Motiv sicher in Michelangelos Kopf fertig, ehe er daran ging, es für einen Goliath und David und eine Venus und Cupido zu verwenden, d. h. er nahm diese nur als Gelegenheit, das für das Giulianograbmal neu umkomponierte Motiv der Flußgötter, das zum Grandiosesten gehört, was er je geschaffen, gerade weil es lange in ihm gereift war, in feste Form zu bringen. Die Anordnung der beigefügten Gestalt (des Kindes), die mit dem Motiv nicht von vornherein verwachsen ist, ist darum variabel und in beiden Fällen anders. Das Lager der Venus ein Ersatz für die Urne, auf die sich der Flußgott stützte. In späterer Zeit hat er das Motiv nochmals in dem Paulus der Capella Paolina verwendet.

14. Frey 212 c polemisiert wegen des männlichen Habitus der Hauptgestalt auf der Zeichnung gegen die Ansicht Thodes (295), daß es sich um eine Vorstudie für die Venus handelt. Beide haben halb Recht, halb Unrecht. Angeregt von diesem Flußgottmotiv die Zeichnung Pontormos Berenson 2086 (Tafel CLXXVII).

15. In der sehr flüchtigen Kopie der Albertina (abg. Münchner Jahrb. I, p. 46), in der der Herzog das Beinmotiv des Giulianomodells wiedergibt, stützen sich die Flußgötter wie hier auf die außen liegenden Urnen. Nachahmung fanden sie u. a. in dem Ugolino-Relief Pierino da Vincis (Florenz, Bargello), einem Flußgottmodell Jacopo Sansovinos (Wien, Sammlung Berl, Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Abb. 392).

16. Für das Lorenzograbmal sind die Flußgötter zu ergänzen nach dem Flußgott der letzten Phaëtonzeichnung für Tommaso Cavalieri in Windsor Tafel 49 (Frey 58). In der Kopie im Louvre Tafel 29 (Thode IV, 467, 491) in der der Herzog das Beinmotiv des Herzog Lorenzo wiedergibt, gehen die Flußgötter auf Entwürfe der Art des Phaëtonflußgottes zurück, geben also eine Bestätigung, daß Michelangelo sie zuletzt so plante, wenn hier auch gleich wieder betont werden muß, was bei allem Figürlichen dieser Kopie galt, daß die Art wie die Gestalten wiedergegeben werden, Verballhornungen der Motive, wie sie Michelangelo vorschwebten, sind. Gerade das wesentlichste die durchgehenden Kurven, vor allem die Konvexkurve des oberen Kontures haben sie völlig vernichtet. Wie alle schlechten Zeichner sah der Kopist nur das Stellungsmotiv, nicht aber die gesetzmäßige Bindung der Formen. Außerdem wollte er durch Weglassen der äußeren Arme und stärkeres Aufrichten des Rumpfes die Gestalten innerhalb der Grenzen des Grabmals unterbringen.

17. Entstehungszeit. Vom Phaëtonblatt sind (abgesehen von einer Detailstudie der unteren Gruppe des Flußgottes und der Heliaden; Marcuard XXIa) zwei Gesamtentwürfe Tafel 45, 47 (Frey 57, 75) erhalten und das endgültige Blatt in Windsor Tafel 49 (Frey 58). Durch die Beischriften die ersten zwei Blätter ungefähr Juni 1533, die endgültige Fassung August 1533 (vor 5. September 1533) zu datieren [vgl. darüber Frey 57, 58, 75. Das „accio che io abbi tempo dauerne facto un altro (schizzo) domandassera“ nach der ersten Skizze beigefügten

XIX Bitte Michelangelos an Tommaso, es ihn wissen zu lassen, wenn ihm die Zeichnung nicht gefalle, zu übersetzen: damit ich Zeit habe, bis morgen abend (wo Tommaso und Michelangelo wohl zusammen kamen) eine andere zu machen, nicht wie Frey, damit ich morgen abend eine andere mache].

18. Eigentümlich zu beobachten an dem Michelangelo seit 1521 beschäftigenden Flußgottmotiv die ins Auge springende Gesetzmäßigkeit des Entwicklungsvorgangs bei diesen Blättern von 1533. In der ersten Skizze Tafel 45 ist das Motiv, als stünde Michelangelo noch auf der Stufe von 1524 (vgl. XIX, 8). Daß Michelangelo mit dem ganzen Blatt noch nicht sonderlich zufrieden sein konnte, erhellt aus der zweifelnden Frage an Tommaso Cavalieri. In der zweiten Zeichnung Tafel 47 (Frey 73) das Motiv ist ganz anders gefaßt und zwar ist es da eine Abänderung der Nebenansicht des Winters 1525/26 konzipierten Flußgottmodells (Tafel 46 links) im Gegensinn, das Motiv der gebeugten Arme aus inhaltlichen Gründen in erschreckt erhobene verwandelt, vor allem aber, was das für den Stil Wesentliche ist, die Oberschenkel nicht mehr der Achse des Rumpfes entgegengesetzt. Sie beginnen von einheitlicher Kurve durchzogen zu sein. In der endgültigen Fassung ist, was sich in der zweiten Skizze im Keim als Abänderung des alten Motivs geltend machte, voll entwickelt. Um die durchgehende Kurve zu vollster Geltung zu bringen, ist die starke Tiefenentwicklung, die bei Tafel 46 charakteristisch war, aufgegeben und wohl nicht Eingliederung in die Fläche aber ein Herausbiegen aus ihr an ihre Stelle gesetzt. Außerdem wurde auch das Armmotiv diesem neuen Ziele gemäß zu einer der Breite nach zusammenfassenden Kurve abgeändert. Mit der ersten Skizze mit dem Motiv von 1524, der zweiten im Anschluß an das Motiv vom Winter 1525/26 und schließlich der endgültigen hat Michelangelo binnen wenigen Wochen im kleinen, bei dem einzelnen Werk, den gleichen Entwicklungsweg durchlaufen wie im großen von 1524—1533: der erste Flußgott flächenhaft mit eckig abbrechenden Richtungen der einzelnen Glieder: jedes für sich bewegt, einzelner und einzelner koordiniert, — der zweite Flußgott mit starken räumlichen Werten durch die Verkürzung und Hauptentwicklung der Tiefe nach, Widerstreit durch den doch noch immer als Rest vorhandenen Gegensatz der Rumpfs- und Beinachse, vom Boden sich loshebend, — der endgültige Flußgott: ohne starken Tiefenwert ruhig, aber alle Glieder von einem hinreißenden, durchgehenden Kurvenschwung erfaßt, alle eine Einheit. Ein Beweis wie sich dasselbe Entwicklungsgesetz immer wieder im kleinen wie im großen wiederholt und eine Warnung, Motive von Skizzen, die vollendeten, zur Ausführung gelangten, also auf der letzten Stufe der Reife stehenden Werken einer Phase gegenüber etwas Veraltetes haben, nicht allein aus diesem Grund in eine frühere zu setzen, sondern nur als Vorstadien, als noch nicht völlig ausgereifte Gedanken zu nehmen.

19. Könnte man da nicht z. B. auch sagen, daß das Giuliano-Modell in Edinburg erst als solches Vorstadium nach 1530 entstanden ist? Gewiß könnte man das, wenn sich Michelangelo damit nicht vorher beschäftigt hätte, Juni 1526 die Statue schon in Marmor ausführen wollte und das Motiv des Modells so aussieht, wie es bei einem zur vollen Reife gelangten Werk im Winter 1525 — Sommer 1526 hätte aussehen müssen.

20. Da auch die endgültige Fassung des Phaëton-Flußgottmotivs aus dem Motiv der Flußgötter vom Winter 1525/26 erwachsen ist, sind beide Arten ihm entsprossen. Die des Giuliano-Grabmals (Venus, Goliath) aber unmittelbar aus der Hauptansicht, mit der sie eng verwachsen bleiben, die des Lorenzograbmals aus der Nebenansicht.

21. Die bisherigen Ansichten über die Flußgötter. 1. Die sogen. Tribolo-Modelle — Modelle Giambolognas für den Oceanobrunnen des Giardino Boboli:

Steinmann (Zeitschrift für bildende Kunst 1905/6, p. 39ff.) wollte in Giambolognas Vorstudien der Flußgötter für den Oceanobrunnen des Giardino Boboli (Tafel 75), die radial ausstrahlend hoch oben um den Schaft, den die Statue des Neptun krönt, angebracht sind, Modelle für die Flußgötter der Medicikapelle sehen, die Tribolo, 1533/34 Mitarbeiter Michelangelo in der Sagrestia nuova, nach dessen Weggang nach Modellen Michelangelos kopiert

haben sollte, wie er auch die Tageszeiten Michelangelos kopiert hatte. Vas. Mil. VI, 66 erwähnt wohl diese, aber keine Flußgötter. Dann als Gottschewsky mit der Entdeckung des Flußgottes der Akademie kam (Tafel 79, vgl. XIX, 25 ff.), änderte Steinmann seine Meinung dahin ab, daß Tribolo, als er von Herzog Cosimo den Auftrag erhielt, die Kapelle zu vollenden (VI, 4), sie aus eigenem Erfindungsgeist hinzu erdacht haben soll. Seit der Zeit galten sie als Werk Tribolos, ohne daß man fragte, ob sie das überhaupt sein könnten. (Eine Ausnahme bildet Fritz Goldschmidt vgl. XIX, 23.) Ob man nun aber Tribolo oder Michelangelo als geistigen Urheber annimmt, beides ist gleich falsch, weil sie als Werk der älteren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schaffenden Generationen (des Michelangelos und der des 25 Jahre jüngeren Tribolos) überhaupt unmöglich sind. Ein Frontalmotiv mit der Zusammendrängung der Formen um starker Tiefenentfaltung willen wie bei dem Berliner Modell (Tafel 74b), das aufgelockerte Hocken mit den Sprüngen von Glied zu Glied, von der Fußspitze bezw. dem Knie zum Kopf, dieser Wechsel von Raumintervall und Masse, der auch den Raum zwischen ihren Teilen mitzuempfinden zwingt: die Masse im Raum bewegt erscheinen läßt, — das ist malerisches Barockempfinden, nicht aber das Michelangelos und seiner Zeitgenossen. Bei seinen Werken gab es Bewegung in der Masse, Bewegung im Stofflichen, wie z. B. in dem Flußgottprojekt vom Winter 1525/26, wo in der kompakten in ihrem Zusammenhang ohne Unterbrechung zu verfolgenden Hauptmasse der Achsenwechsel von Rumpf und Beinen, ein Kontrast gegensätzlicher Richtungen, die sich in der Masse ablösen, die Formführung bestimmt. Nichts bezeichnender als der den kompakten, kontinuierlichen Zusammenhang des Stofflichen bekräftigende Strich, den Michelangelo bei der Nebenansicht des Flußgottes links (Tafel 46) vom Kopf zum Knie gezogen hat. Eine derartige Linie könnte man bei Giambolognas Flußgöttern, besonders den letzten Stadien nie ziehen — oder es gab Bewegung von Masse zu Masse wie in den späteren Kompositionen: den letzten Stadien der Medicikapelle oder am deutlichsten in den Fresken der Cappella Paolina mit den Sprüngen von Gestalt zu Gestalt. Jede ist da aber so zur kompakten Masse geschlossen (man beachte den in kleineren oder größeren Bogen immer wieder zum Zentrum der Masse zurückweisenden Kontur!), daß nur ein Springen von Massenkumpen zu Massenkumpen empfunden wird, nicht aber von Raum zwischen Massen, wie bei dem genannten Modell Giambolognas (Tafel 74a, rechts, Flor. Bargello), in dem der vorgreifende die Vase haltende Arm, der horizontal liegende Unterschenkel des einen Beines, das Knie des andern wie einen Rahmen um einen Hohlraum bilden, dessen Rückwand der Rumpf des Flußgottes ist: es ist ein Loch im Zentrum (bei Michelangelo wölbte sich das Zentrum der Masse immer möglichst heraus!) es ist ein Stück Raum von Masse umschlossen, der Raum das Kontinuierliche, das alles durchdringt, die Masse zersetzt und sprengt, nicht aber die Masse, die wie in Michelangelos Paolina Fresken als kompakte Klumpen durch ihre heftigen Bewegungen den Raum durchstoßt. Es liegt eine abgerundete Stilkluft zwischen dem Modell Giambolognas und allem aus Michelangelos Zeit. Dem einen liegt plastisches, dem andern malerisches Empfinden zugrunde.

22. Doch bei allem malerischen Empfinden, ein wirklicher Barockkünstler, ein Künstler des 17. Jahrhunderts war Giambologna auch noch nicht. Dafür sind die Modelle das beste Zeugnis, die seinen Entwicklungsweg bis zu den ausgeführten Flußgöttern überblicken lassen. Denn in den ersten (Tafel 74a) stecken noch starke retardierende Elemente, Elemente des ihm von den vorangegangenen Generationen traditionell überlieferten Plastischen, das ihm als unmittelbar seiner Zeit Vorausgegangenes der notwendige Ausgangspunkt war. Erst allmählich reißt er sich von der alten Formenauffassung los, um immer intensiver und klarer das Neue zum Durchbruch zu bringen. Vom ersten Modell (Exemplare Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin; Bargello, Florenz Tafel 74a links) mit dem die Vase neben sich haltenden, der relativ weiten Aufbreitung der Glieder des noch seitlich Liegenden, die noch ihren kontinuierlichen Zusammenhang sehen läßt, zu dem höher und in die Tiefe zusammenrückenden mit der Vase auf einem Schenkel (Bargello,

XIX Tafel 74 a rechts), dessen Beine nach vorn herauszustößen beginnen und an Stelle seitlich gerichteter Formen in die Tiefe führende setzen, zu dem letzten Modell, der Vorstufe der ausgeführten Statue, dem Flußgott mit der Vase zwischen den Beinen, der ohne den leisesten Überrest seitlicher Lagerung sich vornüber neigt und bei der starken Formenzusammendrängung nun völlig mit dem Sprung von vorgestrecktem Fuß zum vorgeneigten Kopf über Raumschattungen hinweg rechnet — ein konstantes Abschütteln des alten, kontinuierlichen Massenzusammenhanges, ein konstantes Vordringen zu dem durch Raumintervalle getrennten Konnex markanter Stellen der Massen. Reckt auch die endgültig ausgeführte Statue den Oberkörper noch etwas mehr in die Höhe, daß scheinbar wieder etwas von der Sprunghaftigkeit verloren geht, war es nur geschehen, damit die Verkürzung, die die Untersicht mit sich brachte, nicht allzu stark werde und die hochangebrachte Statue so wirke, wie das Modell in der Hand. Im wesentlichen sind keine großen Differenzen mehr da. Für Modelle und Statue gilt aber: Was noch an Plastischem in ihnen ist, ist nicht das Leitende, das Grundprinzip wie in Michelangelos Flußgott und andern Werken, sondern ein Überrest einer Vergangenheit: die treibenden Elemente sind die malerischen. Sie da bei solchen gegensätzlichen Tendenzen mit den Werken Michelangelos zusammen zu bringen und die für hohe, freie in den Raum vorstoßende, von drei Seiten sichtbare Aufstellung berechneten tief unten am Boden an die Wand drücken zu wollen, ist denn doch allzu unmöglich. Sie würden da ohne jeden organischen und stilistischen Zusammenhang mit den Grabmalen herumhopsen (vgl. Steinmann Tafel V).

23. Fritz Goldschmidt (Amtliche Berichte der kgl. Museen, Berlin XXXIV, 1912/13, p. 84 ff.) erkannte die Autorschaft Giambolognas bei dem letzten Modell, Tafel 74b, der unmittelbaren Vorstufe der ausgeführten Statue. Aber so tief war Steinmanns ganz willkürlich konstruiertes Tribolo-Märchen verwurzelt, daß er zwischen den früheren und dem letzten Modell den Gegensatz zweier verschiedener Hände und zweier Perioden, Tribolos, des Künstlers der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und Giambolognas, des Künstlers der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts konstruierte und was an Stildifferenzen zwischen den Modellen da ist, nicht für Stildifferenzen innerhalb des Entwicklungsweges eines Individuums, ja eines Werkes eines Individuum nahm, sondern als solche der verschiedenen Generationen. Sie sind aber alle von einer Hand. Allen Modellen und ebenso den ausgeführten Statuen Giambolognas ist die knollige Modellierung gemeinsam (vgl. die Brust), eine vlämische Eigentümlichkeit: unverkennbar ist auch der unitalienische Kopftypus des Giambologna, vor allem in dem zweiten Florentiner Modell, dem Flußgott mit dem Haarkranz (Tafel 74a rechts, vgl. Mosesbozetto von Francavilla, Florenz Bargello; Giambolognas hl. Philipp, Florenz, S. Marco).

24. Wenn auch die Marmorblöcke für den Oceano-Brunnen, der erst 1576 vollendet wurde, schon 24. Mai 1568 bestellt wurden (Thieme-Becker, Künstlerlexikon, E. Tietze-Conrat) — die Modelle also 1568 oder kurz vor diesem Zeitpunkt angefertigt wurden, entstanden sie doch erst, als Michelangelo (gest. 1564) und ebenso Tribolo (gest. 1550) schon Jahre lang tot waren.

25. Das sogenannte Flußgottmodell Michelangelos in der Akademie, Florenz (Überrest einer Festdekoration Ammannatis von 1565).

Bei der scheinbar durch Dokumente bestätigten Identifikation Gottschewskis von Ammannatis Flußgott der Akademie (Tafel 79), von dem außerdem zwei Kleinbronzen im Bargello vorhanden sind (Tafel 78, 80a), mit einem Flußgottmodell Michelangelos für die Medicigräber (Rivista d' arte IV, 1906, 73 ff.; Münchner Jahrbuch I, 1906 p. 43 ff.) übersah man das allereinfachste, was diese Annahme von vornherein hinfällig gemacht hätte, daß der Flußgott ein Sitzen auf einem hohen Sockel voraussetzt, weil der Unterschenkel des rechten Beines herabbaumelt (vgl. die annähernd richtig aufgestellte Kleinbronze Abb. 8 bei Gottschewski, Münchner Jahrbuch I, während das große Modell falsch aufgestellt ist). Michelangelo hat aber niemals einen auf hoher Unterlage sitzenden Flußgott geplant. Es hätte sich also höchstens um das Modell einer Cassonefigur handeln können, die wie die Aurora das linke Bein auf den Sarkophag

aufstemmt, das rechte herabhängen läßt. Das ist es aber auch nicht, es ist ein Flußgott, von dem bei der kleinen Bronze noch die Urne erhalten ist, wohl aber ist sein Motiv von dem der Aurora abgeleitet, wie so viele andere derartige Gestalten in der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Nachahmungen der Tageszeiten sind, wobei nur auf die auf Treppen sitzenden allegorischen Vordergrundsgestalten der Cancellariafresken Vasaris von 1546, des Freundes Ammannatis hingewiesen sei (Steinmann, Monatshefte f. Kw. III, 1910, Tf. 11—13; Voss, Malerei d. Spätrenaissance, I, Abb. 92). Doch selbst wenn man sagen würde, die Urne könnte bei der Kleinbronze hinzugekommen sein, es sei doch das Modell einer Cassonefigur, wäre es für Michelangelo selbst allein schon höchst unwahrscheinlich, daß er das Motiv der Aurora mit kleinen Änderungen wie dem stärker angezogenen Unterschenkel des aufgestemmt Beines, dem wohl die Urne haltenden linken Arm (heute liegt sie fälschlich beim rechten) beim *Giorno* wiederholt hätte. Denn wenn es ein Modell einer Cassonefigur gewesen wäre, hätte es nur eine Figur rechts, ein Vorläufer des *Giorno* sein können. (Tafel 80 a gibt annähernd die Hauptansicht, die Brust müßte mehr gesehen werden.) Da sich aber die ganze Attribution dieses Flußgottes von Michelangelo nur darauf stützt, daß einmal ein Flußgottmodell Michelangelos genannt wird, wäre der Attribution allein damit schon alle dokumentarische Stütze genommen.

Doch abgesehen vom Motiv: die Formbehandlung ist mit den Werken Michelangelos verglichen eine völlig grundverschiedene, während andererseits schon ein flüchtiger Vergleich z. B. der Behandlung des Torso bei Ammannatis altem Flußgott oder der Satyrn am Neptunbrunnen, Piazza Signoria in Florenz (Tafel 76), mit der Ansicht der Kleinbronze (Tafel 78) genügt, um die schlagendste Übereinstimmung kund zu tun. Bei Ammannati wird alles flach linienhaft, unkörperlich, wo es bei Michelangelo überall sich wölbende Masse und körperliche Kompaktheit gibt.

26. Bei Michelangelo rundet sich jeder Teil der Muskulatur (vgl. *Giorno*), sind Einsenkungen nur dazu da, um durch den Kontrast das sich Herauswölbende herauszutreiben; es gab bei ihm darum zwischen Muskel und Muskel keine Grenzlinien, sondern breite Masseneintiefungen, die in ihrem Verlauf von der Form der sich herauswölbenden Teile abhängig, bald mehr, bald minder kurz verlaufen, um wieder in eine Wölbung überzugehen, daß durch die nirgends zu fassenden Grenzen der Eindruck des Wogens wuchtig kompakter Massen entsteht. Bei Ammannatis Flußgott wird die Muskulatur zu strähnig langhingezogenen Flächen (Tafel 79), die Eintiefungen, besonders bei den Bauchfalten aber auch im übrigen, z. B. bei der Beinmuskulatur, verbinden sich zu scharfen Furchen, die in langen Linienzügen kontinuierlich weiterführen und wie alles vorwiegend flächen- und Langlinienhafte den Körper platt, leicht, dünn und langgedehnt erscheinen lassen. Mit dieser Formbehandlung ist der Flußgott der Akademie ein echter Vorläufer der endgültig ausgeführten Bronze Gottheiten am Neptunbrunnen der Piazza Signoria in Florenz. Denn der wie alle großen Modelle und Festdekorationen (worauf Gottschewski selbst hinwies, Münchener Jahrb. I, 50 f) in Holz, Werg, Ton, Scherwolle ausgeführte Flußgott ist nichts anderes als ein Überbleibsel der 1565 bei der Hochzeit Herzog Cosimo's mit der Prinzessin Giovanna d'Austria in Florenz improvisierten Festdekoration am Brunnenrand des zu diesem Zwecke schnell aufgestellten Neptun, (enthüllt in der Nacht vom 9. zum 10. Dezember 1565. Lapini, Diario 148) auf dem Ammannati vier Flußgottheiten (zwei männliche, zwei weibliche) und Satyrn anbrachte, die Herzog Cosimo so wohl gefielen, daß er sie dauernd erhalten wünschte und Ammannati den Auftrag zu ihrer Ausführung in Bronze gab. Am 5. April 1565 hatte Vincenzio Borghini dem Herzog die diesbezüglichen Vorschläge gemacht (Bottari, Raccolta di Lettere Bd. I, 1754, p. 86 ff). Vasari beschreibt mit den übrigen auch die vier Meergottheiten summarisch im „Apparato delle nozze“; „si vedevano starsi su le sponde delle quattro principali faccie della fontana . . . dua femmine nude, et dua bellissime giouani: i quali con una certa gratiosa attitudine quasiche in sul lito del Mare fussero pareua, che con alcuni Delfini che similmente di basso rilieuo ui erano, giocando uezosamente, et scherzando si stessero.“ (Vasari 1568,

XIX III. 930). Einer der beiden männlichen Meergötter muß der der Akademie sein, wenn auch Vasari beide „giuani“ nennt. Ihm wird das hier nicht mehr als männlich im Gegensatz zu den ersterwähnten weiblichen Gestalten bedeuten. Daß dann in der endgültigen Ausführung ein Alter und ein Junger da ist, spricht entschieden dafür, daß dieser Wechsel auch schon bei der ersten Improvisation da war: der erhaltene der Alte ist. Als Ammannati daran ging aus der improvisierten Dekoration eine dauernde zu machen, hat er zwar in keiner der vier Gottheiten das Aurora-Motiv so wie er es in diesem alten Flußgott der Festdekoration verarbeitet hatte, wortwörtlich übernommen, sondern in der einen weiblichen an der Vorderseite im Gegensinn verwendet. Trotzdem so die unmittelbare Übereinstimmung fehlt und trotzdem die ursprüngliche Konzeption in den Jahren, die zwischen dem ersten Wurf (1565) und der letzten Vollendung (1571) lagen, in ihm weitergereift war und sich wesentlich wandelte, ist der Zusammenhang des Flußgottes der Akademie mit den späteren Bronzestatuen (Tafel 76, 77) doch durch die Übereinstimmung der Formbehandlung ganz unzweifelhaft. Das gilt auch für die Kleinbronzen des Bargello, (Tafel 78, 80a), die weit lebendiger modelliert sind als das qualitativ ihnen nachstehende große Modell, das für die Festdekoration in aller Eile unter starker Heranziehung von Gehilfenhand wahrscheinlich nach einem kleinen, eigenhändigen Modell Ammannatis gearbeitet wurde (Bottari, Raccolta di lettere Bd. I. 1754, p. 134), von dem die beiden Bronzen Abgüsse sind. Nur hat sich in den endgültig ausgeführten der Gegensatz zu den Werken Michelangelos noch verschärft, indem Ammannati jetzt nicht mehr nur durch die Formbehandlung den Eindruck des Langgezogenen, Dünnen, Leichten der Gestalten bewirkte, sondern in stärkstem Maße auch dadurch, daß er die Proportionen entsprechend wandelte: schlanke, lange, schmale Glieder, deren langgezogene Kurven die Herauswölbung der Muskeln und mit ihnen den Eindruck der Mächtigkeit völlig verschwinden lassen, so lautet jetzt sein Programm. Er verwandelt das wuchtige Liegen in eine elegante Pose des Sitzens auf freier Höhe mit freier Bewegung der Glieder, läßt darum die Arme frei zur Seite greifen, um wie der Flußgott der Akademie die Vase zu halten, die ursprünglich neben seinem linken Arm lag (bei der Bronze legte man sie fälschlich zur rechten, Tafel 80a) oder den Delphin zu fassen, ein Füllhorn zu halten (Tafel 76, 77), läßt die Beine frei über den Sockel herabbaumeln oder locker aufgestemmt, anstatt sie geschlossen zurück zu biegen wie Michelangelo, um der lockeren Zerrissenheit der Silhouette Wirksamkeit zu verschaffen und überall Luft zwischen die Glieder zu bringen, die Formen zerflattern zu lassen d. h. aber nichts anderes, als daß Ammannati die von Michelangelo her übernommenen Grundmotive (insbesondere das der Aurora) in malerischem Sinn umgearbeitet hat. Nicht in der Art und Intensität wie Giambologna, der die alten Motive von Grund auf umwandelte, indem er dem Körperlichen zwar höchste Tiefe beließ, daß sie nicht als Fläche, sondern kubische Masse wirken, diese Masse aber durch Raumklüfte zersprengte, das war der Weg des Barock, wohl aber in dem Sinn, daß die kompakte, markige Geschlossenheit der Michelangeloschen Motive der Fläche nach zersetzt und aufgelöst wurde: Manieristenprinzip.

27. Bezeichnenderweise hat da Ammannati, der von den in Marmor ausgeführten Cassonefiguren Michelangelos ausging, seine Flußgötter in Bronze ausgeführt, die durch ihre technischen Eigenschaften nicht nur das Auflockern der Masse zur Silhouettenwirkung ermöglichte, sondern auch da, wo der Marmor durch die allmählichen Licht-Schattenübergänge die leiseste Änderung in den Massenverhältnissen empfinden läßt, sprunghafte malerische Kontraste von unberechenbaren hellsten Glanzlichtern und unvermittelt daneben sitzendem, dunklem Lokaltönen zustande bringt (vgl. p. 97 f.) und hat da den Bronzegöttern den letzten Rest an Massigkeit noch dadurch genommen, daß er in der Hauptansicht auch die Brust frontal stellte, die bei dem Modell der Akademie bei der Hauptansicht (Tafel 80a) noch in die Tiefe ging.

28. Daß mit dem lockern Sitzen auf hohem Sockel aus den rein idealistischen nach der Möglichkeit der Verbindung der Liegenden mit den Sarkophagen in der Wirklichkeit nicht fragenden Motiven der Skulpturen der Medicigräber naturalistische Motive wurden, die eine

unmittelbar barockgenremäßige Verknüpfung der Gestalt und Umgebung zustande bringen, XIX die dem Kompositionsempfinden Michelangelos diametral entgegengesetzt ist, muß wohl nicht mehr gesagt werden.

29. Und darum sollten selbst die Dokumente behaupten, der Flußgott der Akademie sei von Michelangelo und am 28. April 1583 von Ammannati als ein Werk Michelangelos dem damaligen Vorsteher der Akademie di S. Luca Cristofano di Papi dell'Altissimo übergeben worden (Münchner Jahrbuch I, p. 54), er ist es nicht. Es heißt da: „1583. Ricordo come addi 28 aprile Messer Bartolomeo d'Antonio Ammanati fece chiamare Messer Cristofano providitore de l'Academia e mi disse che voleva donare un modello di terra colla cimatura di braccia 4 di mano di Michelagnuolo Buonaroti al' Achademia, che niene aveva donato il gran duca Cosimo e questo faceva a beneficio de' Giovani che volevano studiare et io l'accettai in nome di tutti et subito lo feci portare all'Academia a Cestello con 4 fachini, spesi 4 Giuli in presentia d'Antonio di Gino Lorenzi al presente consolo.“ Für den „torso di terra di mano di Michelagnuolo“ wird 9. August 1589 ein Postament bezahlt, 25. November 1589 zwei Bretter, um ihn herumtragen zu können. 1791 ist er noch im Inventar aufgezählt. Das ist alles recht schön: doch warum muß mit dem von Ammannati geschenkten Torso Michelangelos gerade das von Gottschewski entdeckte Werk identisch sein, warum mit der 1553 und 1559 im Mediceerbesitz erwähnten Kleinbronze: „torso di bronzo ritratto da uno Fiume di Michelagnuolo“ (Mem. de l'Inst. nat. de France 1896, Bd. 35, p. 131, 133) gerade eine der beiden Kleinbronzen des Bargello, wo so vieles nicht auf uns gekommen ist und anderes, das nie erwähnt wurde, ja? Die Akademie besaß und besitzt mehr als ein Modell. Es kann also nicht jedes erste beste gleich mit Michelangelo in Zusammenhang gebracht werden, dasselbe gilt von den Kleinbronzen aus herzoglich-mediceischem Besitz. Da müssen denn doch erst zwingende Gründe für eine solche Identifikation vorliegen. Die gibt es aber nicht. Denn das Portrait Michelangelos und das Bild mit dem hl. Lukas im Gebet aus dem 18. Jahrhundert, die Gottschewski als Beweis anführt, auf denen er als fragmentierte Skulptur angebracht ist (Tafel 80b und Münchner Jahrb. I, Tafel 15) sind eher ein Gegenbeweis. Daß das Flußgottmodell im 18. Jahrhundert etwa als Michelangelo angesprochen wurde, ist noch kein Argument dafür, daß es wirklich von ihm war, denn wieviel wurde nicht im 18. Jahrhundert mit Unrecht Michelangelo benannt. Der Name Michelangelo war damals ein Kollektivname für alles, das aus dem 16. Jahrhundert stammte oder irgendwie von Michelangelo abgeleitet war. Außerdem ist aber nur auf dem Portrait Michelangelos das Tonmodell der Akademie abgebildet, auf dem des hl. Lukas dagegen der alte Flußgott vom Neptunbrunnen Ammannatis links vorn (Tafel 76) nach einem in der im Bild gegebenen Ansicht zu viel in die Tiefe hineingelehnten Modell. Nach der Bronzefigur selbst schwerlich, da sonst der Maler schwerlich zu der falschen Aufstellung gekommen wäre. Daß also auch von dem alten Flußgott ein Modell da war, führt zu der Vermutung, daß die ganze Serie der ursprünglich bei der Festdekoration angebrachten Meergottheiten in der Akademie in Florenz vorhanden war. Wenn nun der eine Torso der Bilder von Ammannati war, warum nicht auch der andere? Ja, sie müssen nicht einmal Michelangelo zugeschrieben gewesen sein, möglicherweise wurden sie nur als charakteristisches Studienmaterial der Künstler, einmal der eine dem hl. Lukas zu seiner Charakteristik als Schutzpatron der Maler, der andere Michelangelo zur Charakteristik des Bildhauers beigegeben, denn die Werke, die man Künstlern in derartigen Fällen beifügte, waren durchaus nicht immer Werke ihrer Hand. So führen auch die herangezogenen Bilder, da das eine ein sicheres Werk Ammannatis wiedergibt, eher zu der Vermutung, daß das Modell der Akademie von Ammannati ist, nicht aber von Michelangelo, was die stilistische Analyse zur vollen Gewißheit erhebt.

30. Der Flußgott der Akademie ist nicht von Michelangelo und nicht mit den in den Dokumenten erwähnten identisch, wohl müssen aber die dokumentarischen Nachrichten auf die ursprünglichen zwei Modelle des Lorenzograbmals bezogen werden, von denen also das eine

XIX/XX in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch erhalten war und durch die Angabe der Größe 4 braccien (2,40 m) bestätigt, daß es sich da um Flußgötter mit ausgestrecktem Bein handeln mußte, weil die des Giulianograbmals mit den zurückgebogenen Unterschenkeln nur 3 braccien waren.

31. Burger, Thode, Mackowski, Brinkmann akzeptierten die Zuschreibung Gottschewskis. Frey (Handzeichnung 215–218) meint, die Qualität sei zu gering, als daß das Modell von Michelangelo sein könnte. Mackowsky und Brinkmann betonten die höhere Qualität der beiden Kleinbronzen und nahmen an, daß sie Abguß eines kleinen Modells von Michelangelo seien, das große Modell der Akademie aber nur Gehilfenarbeit nach diesem ist, während Gottschewski die zwei Kleinbronzen als Kopien und die vollständiger als das Modell erhaltene Bronze (Tafel 80a) als ergänzt bezeichnet hat.

32. Thode glaubt entsprechend seiner falschen Annahme in der Entwicklung der Gesamtkomposition, daß dieser Flußgott mit dem Rücken an das Postament des Sarkophages angelehnt dasitzen sollte, wie in jener miserablen, willkürlich ergänzten Kopie des Louvre (Thode 494, Münch. Jahrb. I, Abb. 10), die ihm das letzte Stadium von Michelangelos Kompositionsgedanken repräsentiert.

33. Das Unheilvollste bei dieser Attribution war aber, daß Thode, Burger, Gottschewski, Berenson (Drawings 209), da dieses Modell mit der Komposition der Medici-Gräber völlig unvereinbar ist, wobei man allerdings die Schwierigkeit nicht im Stil und dem oben angegebenen Umstand, daß sie einen hohen Sockel beansprucht, sah, sondern darin, daß sie die die Grabmalsarchitektur begrenzenden Pietra Serenapfeiler hätte überschneiden müssen, das Unheilvollste war, daß man daraus den Schluß zog, Michelangelo sei schließlich und endlich, nachdem sie ihm jahrelang als unerläßlich notwendig erschienen waren — 1526 bezeichnet er sie doch noch als cose d' importanza —, darauf gekommen, daß sie in seine Komposition nicht hineinpassen und habe sie aus künstlerischen Gründen aufgegeben und nicht ausgeführt, während sie in künstlerischer Hinsicht von absoluter Notwendigkeit sind und nur die Verzögerung der Arbeit und der Tod des Papstes ihre Ausführung unmöglich machten.

34. Über die allerlei Studien, die Thode zu dem Flußgott der Akademie erkennen will, vgl. XIX, 4, 6, 7.

Erwähnt sei nur noch als besonders krasses Beispiel die Rötelzeichnung, Frey 215, Thode 282, die möglicherweise eine Vorstudie Taccas für einen der Gefesselten am Sockel des Denkmals des Großherzogs Ferdinand I. in Livorno ist, auf jeden Fall für eine Gestalt in derartigem Zusammenhang geplant ist und erst aus der Barockzeit stammt. Frey zweifelt die Echtheit der Zeichnung an, Thode sagt dagegen: „Die Größe, Einfachheit und Gewalt der Formensprache weist unbedingt auf den Meister, nicht auf einen Nachahmer hin“, und zwar soll der Entwurf, von dem er ursprünglich Übereinstimmung mit dem Torso der Akademie gefunden hatte (!), zwischen den Sarkophagfiguren und den Flußgöttern mitten inne stehen (!). Brinkmann p. 77, Abb. 67, der ihn in seinem sehr wenig kritischen Buch auch als echt anführt, tischt das alte Märchen einer Zeichnung nach dem Torso vom Belvedere wieder auf, mit dem er nichts zu tun hat und stellt ihn in Parallele zum Crepuscolo (!), weil er oben und unten nicht zu unterscheiden wußte und die Zeichnung auf die Seite umlegte. Man versuche, so gegen die Richtung der Hand zu zeichnen.

XX. DIE STATUEN DER SEITENNISCHEN DER HERZOGSGRÄBER

1. Welche Statuen in den Nischen neben Herzog Lorenzo Aufstellung finden sollten, ist nicht überliefert. Neben Herzog Giuliano Himmel und Erde, bezeugt durch eine Notiz Michelangelos (Frey, Handz. 162) und den Bericht Vasaris, Vita des Tribolo (1568, II, 399).

2. Thode (IV, 496) nimmt auch da wieder die Kopien der Herzoggräber in der Albertina und im Louvre (Tafel 29) für allzu authentisch. Mit dem Bericht Vasaris stimmen sie nicht überein. Vasari sagt vor allem, daß die Figuren nackt sein sollten („due statue nude“), die Statuen der Kopien sind Gewandfiguren. Soweit man, abgesehen von diesem Umstand, die Statue links mit der zypressenbekrönten trauernden Erde Vasaris, die mit gesenktem Kopf und offenen Armen weint, identifizieren könnte, scheint es mir doch ganz unmöglich, die Statue rechts als mit erhobenen Armen lachenden Himmel aufzufassen, da das Motiv der gerungenen Hände unbedingt Trauer ausdrückt. Allein mit diesen Zeichnungen wie mit der Beschreibung Vasaris, der ja auch nicht immer verläßlich ist, ist für die Rekonstruktion nichts anzufangen.

3. Doch kann es sein, daß Lea und Rahel des Juliusgrabmals (Tafel 63, um 1543–45), die eine mit gesenktem Kopf (Lea), die andere mit erhobenem, zum Himmel blickenden und betend erhobenen Händen aus den Entwürfen für Himmel und Erde hervorgegangen sind – ja vielleicht eine Ausführung der damaligen Pläne sind, allerdings mit dem gewandelten Stilempfinden des inzwischen mehr als zehn Jahre älter gewordenen Michelangelo (man müßte sich zwischen ihnen und ihrem ursprünglichen Aussehen einen ähnlichen Unterschied denken wie zwischen der Venus, Tafel 48 b, und dem Paulus der Cappella Paolina), daß also auch da die Kopien nur sehr entfernt ein Abbild von dem geben, was Michelangelo plante, und Vasari mit dem „nackt“ in seiner Beschreibung ein Irrtum unterließ, während sie im übrigen im wesentlichen stimmt, nur daß die Erde (Lea) nicht zypressenbekrönt ist, sondern einen Kranz in der Hand hält und das „braccia aperte“ bei ihr Vasari wohl nur deshalb in die Feder gelaufen ist, weil die Statue des Himmels gefaltete (geschlossene, non aperte) Hände hatte, also als Gegensatz zu ihr, nicht aber weil das „braccia aperte“ gerade für sie besonders charakteristisch wäre. Bei der Lea wenigstens könnte man es nur im Gegensatz zur Rahel sagen. Andererseits dürfte aber das „braccia aperte“ auch nie als ausgebreitete Arme aufgefaßt werden, da dieses Motiv mit Michelangelos Stil des geschlossenen Blockes nicht in Einklang zu bringen wäre.

4. Die Statuen sind 2,07 m hoch, d. h. ebenso hoch wie die Madonna Medici, die in eine gleich hohe Nische gekommen wäre. Das ist wohl mehr als Zufall.

5. Mit dieser Annahme würde es übereinstimmen, daß Michelangelo die Statuen von Lea und Rahel in so überraschend kurzer Zeit ausführte: er hatte sich den Kopf nicht mit neuen Entwürfen zerbrochen, sondern aus dem alten Vorrat geschöpft.

6. Mit den in Florenz für sie bestimmten Blöcken freilich sind die Statuen von Lea und Rahel nicht identisch, die waren in Florenz geblieben (vgl. p. 113).

XXI. DER OBERE ABSCHLUSS DER HERZOGGRABMALE

1. Zu rekonstruieren nur nach der Gesamtgrabmalsskizze, Tafel 25 mit Thronen über den Doppelpilastern, flankierenden Hermen, von denen aus Festons über die Seitenteile hängen, Medaillons über den Thronen, Trophäen im Mittelfeld und einer Detailstudie zu den Thronen Tafel 64 (Frey 266) in der Casa Buonarroti.

2. Die Detailstudie muß aus der allerfrühesten Zeit, noch vor Festlegung des endgültigen Projektes stammen, da sie noch die breiten Proportionen der Skizze Tafel 25 hat. Rechts oben eine unvollendete Skizze mit Formen, die verworfen wurden, links der Aufbau, der abgesehen von den Proportionen und der Mittelfüllung mit der Muschel für den Thronstuhl aufrecht erhalten blieb. Darunter der Grundriß. Bei diesem Entwurf war der Thronstuhl noch so niedrig, daß der Rahmen des Feldes mit den Hockenden noch ein Stück über dem Würfel der seitlichen Lehne verlief, während er heute die Fortsetzung des Horizontalstreifens des Sitzes bildet. Es ist anzunehmen, daß vor der Architekturabänderung Winter 1525/26, bei der das Feld neben den Thronsitzen niedriger wurde, der umrahmende Streifen in der Höhe des Würfels der seitlichen Lehnen verlief (vgl. XI, 28, 29).

XXI 3. Im Juliusgrabmal (Tafel 63) fand diese Lösung des oberen Abschlusses ihr letztes Ver-
XXII klingen. Dort im Oberbau vier massige, durch die vorgelegten, unten verjüngten Pilaster
zugleich mächtig emporstrebende Pfeiler, die durch die daraufgesetzten Kandelaber in das
Lunettenfenster darüber eindringen. Doch ist da das Emporstrebende weit mächtiger und von
der horizontalen Teilung, die sie überspringen (die wie das Pietra Serena-Sims der Medici-Kapelle
dunklen Fensterluken) sind nur Rudimente erhalten. Auch wird diese hier durch Hauptformen
der Architektur selbst (die Pfeiler) überdeckt, während es in der Medici-Kapelle nur deren
dekorative Ausläufer (die Throne) usw. waren, die beim Juliusgrabmal als Kandelaber nicht
nur gerade noch in die Lunette hineinragen, sondern völlig hineinreichen, ja sie sogar über-
schneiden (die beiden äußeren).

XXII. DIE MITARBEITER

1. Die ornamentalen Arbeiten wurden von Silvio Cosini, Francesco da Sangallo, Montorsoli u. a. ausgeführt.

2. Silvio Cosini, ein Schüler Andrea Ferruccis, führt nach Vasari (Mil. IV, p. 482) die Kapitelle über den Doppelpilastern der Herzogsgräber, den Maskenfries mit Schreienden am Lorenzgrabmal aus und beginnt die Trophäen, die in der Mitte oben den Abschluß des Grabmals bilden sollten. Nach Vasari wurde diese Arbeit durch die Belagerung von Florenz abgebrochen, also Anfang 1527. Möglicherweise hat Silvio Cosini auch den einen Altarleuchter ausgeführt.

3. Von den Leuchtern des Altars soll der eine im 18. Jahrhundert zerbrochen und 1741 von Ticciati neu dazu gearbeitet worden sein (Moreni, Descrizione, p. 106, Brockhaus, Abb. 34, 35). Der Zweifel, daß sie nicht auf Michelangelos Entwürfe zurückgehen (Frey, XVII, 117), ist völlig unberechtigt, wie allein schon ein Vergleich mit den Kandelabern des Juliusgrabmals (Tafel 63) lehrt, die nur dem allgemeinen Stilwandel Michelangelos entsprechend gedrungener und ornamentloser wurden.

4. Die Ausführung läßt aber, wie es am Maskenfries und den Kapitellen mit den Masken nachzuprüfen ist, Geist, Witz und Humor der Entwürfe Michelangelos völlig vermissen. Tafel 67 ein Entwurf für den Maskenfries. (Frey 212a.) Tafel 65 (Frey 31) gibt oben den Entwurf für das Maskenpaar über dem Giorno am Giulianograbmal (Tafel 66), das mit den in der Mitte stehenden, außen halbhängenden Satyrohren des morosen, wie in Entsetzen und Angst die Nase rümpfenden und die Augen aufreißenden Alten links und dem die Zunge herausstreckenden, spitzbübisch den Kopf etwas zur Seite neigenden Schalkes rechts die beiden Kapitelle zu einer organischen Einheit verschmolzen hätte, während bei der Ausführung daraus einfach zwei von einander völlig unabhängig grimassierende Fratzen mit symmetrisch emporstehenden Ohren wurden, die, abgesehen von ihrer Zusammenhangslosigkeit, auch nichts von der Fülle des Lebens und Tiefe der Charakteristik der Zeichnung Michelangelos mehr besitzen, nichts von dem schwellend lebendigen Fleisch der durchfurchten Wangen, nichts von den fließenden Kurven des Bartes seiner Zeichnung. Sie hätten bei eigenhändiger Ausführung so wirken und aussehen müssen, wie die Maske bei der Nacht, wuchtig groß mit der übrigen Masse zu einer Einheit verschmelzend, während sie nur triviale, hausbackene Tröpfe wurden.

5. Die Zeichnung ist durch die gleichzeitig entstandene Skizze des Herkules und Antäus rechts unten ziemlich genau zu datieren (Frey sagt fälschlich Cacus. Michelangelo hatte niemals die Absicht, einen Herkules und Cacus zu machen, vgl. Gaye II, 464. Ausführlicheres an anderer Stelle). Am 20. Juli 1525 war der schon 1508 für ihn bestellte Block (Gaye II, 97, 107) in Florenz angekommen (Gaye II, 464).

6. Vor dem 10. November 1525 (Frey, Br. 266) versagt Papst Clemens VII. Michelangelo die Ausführung endgültig zugunsten Bandinellis, der einen Herkules und Cacus daraus

machen will, die Skizze also wahrscheinlich nicht vor Juli 1525, möglicherweise erst im Oktober, wo sich Michelangelo beklagt, daß der Papst den Block Bandinelli zusprechen will (Frey, Br. 260) und betont, daß er die Wünsche der Florentiner auf seiner Seite habe (Mil. Lett. 452). Sicher aber nicht nach Anfang November 1525 entstanden. 1528, als Michelangelo den Block nochmals in Auftrag erhält (Gaye, II. 98) ist sie nicht entstanden, da Michelangelo da einen Simson mit zwei Philistern plante (Vasari 1568, II, 433).

7. Nach Frey die Masken entweder für die Medicikapelle oder Spätwerk. Steinmann bezieht sie auf das jüngste Gericht (Sixtinawerk), ebenso Thode (Nr. 299), Berenson auf das Juliusgrabmal. Die Rückseite, die Frey, Thode für echt halten, nicht von Michelangelo. Später hingekritzelt.

8. Frey 226 Maskenkapitell in Anlehnung an die Kapitelle der Medici-Kapelle, aber nicht von Michelangelo. Frey, Thode (Nr. 449): Michelangelo. Frey 212a Skizze Michelangelos zum Maskenfries (Thode Nr. 535, Berenson 1610).

9. Francesco da Sangallo arbeitete nach Michelangelos Ricordi nicht zu seiner Zufriedenheit an einem Maskenfries (Oktober—Dezember 1524, Mil. Lett. 596), wohl an dem für das Giulianograbmal.

10. Fra Giovan Angelo Montorsoli war nach Vasari's Aussage nicht nur nach dem Assedio (nach 1530) von Michelangelo in der Sakristei beschäftigt worden, sondern auch schon vorher, als er noch sehr jung war. Er soll da einige ornamentale Arbeiten ausgeführt haben. Bei der Arbeitsunterbrechung Anfang 1527 verließ er Florenz (Mil. Vas. VI, 630).

11. 1532 wünscht Michelangelo wieder seine Mitarbeit. Diesmal für die Statuen. Am 15. Juli 1532 teilt ihm Sebastiano del Piombo mit, daß der Papst die Erlaubnis, Montorsoli mitarbeiten zu lassen, vom Prior des Klosters erwirkt habe (Mil. Corr. 98). Ende August 1532 bis Juni 1533 ist Michelangelo in Rom. Montorsoli kann da das Modell des Cosmas ausgeführt haben. Nach der Rückkehr Michelangelos aus Rom schreibt Seb. del Piombo am 17. Juli 1533 der Papst habe sich gefreut, daß Montorsoli zu arbeiten begonnen hat. Es handelte sich um die Arbeit am Giuliano (Brief vom 25. Juli 1533, Mil. Corr. 108), wahrscheinlich auch die Marmorausführung des Cosmas (Tafel 51 b). Außerdem erhält er die Aufsicht über die Ausführung der Architektur des Magnificigrabmals. Am 16. August 1533 sagt Sebastiano del Piombo „cussi come volete che 'l Frate sio soprastante a la sepoltura doppia de la Sacrestia . . .“ (Mil. Corr. 114).

12. Nach Vasari arbeitete Montorsoli ein großes Modell des Cosmas, das von Michelangelo korrigiert wurde. Für Kopf und Arme soll Michelangelo die Modelle gearbeitet haben. Außer am Giuliano soll er auch an der Beendigung des Lorenzo mitgearbeitet haben. Montorsoli arbeitete in demselben Atelier, in dem Michelangelo arbeitete. Abgebrochen wurde seine Arbeit wie die der andern durch den Tod Clemens VII. (25. September 1534). Er vollendete den Cosmas erst um 1536/37 (Mil. Vas. VI, 639).

13. Raffaele da Montelupo. Am 17. und 25. Juli 1533 schreibt Sebastiano an Michelangelo, daß der Papst die Bildhauer, die an der S. Casa di Loreto arbeiten, kommen lassen werde (Mil. Corr. 104, 108). Raffaele da Montelupo wird wohl mit Tribolo gekommen sein (vgl. XXII, 14). Montelupo führte vom Sommer (August?) 1533 bis September 1534 den hl. Damian nach dem Modell Michelangelos aus Marmor aus (Vas. Mil. IV, 543/544, Tafel 51 a). Das Modell muß also wohl schon, als Michelangelo August 1532 Florenz verließ, um erst Juni 1533 zurückzukehren, vollendet gewesen sein. Nur das des Cosmas wird Michelangelo damals nicht mehr haben ausführen wollen (Mil. Corr. 100).

14. Niccolo Tribolo wurde wie Montelupo von der Arbeit an der S. Casa di Loreto abberufen. Am 26. Juli 1533 bestätigt er, die Aufforderung zu kommen erhalten zu haben. Er werde kommen, sobald er ganz gesund ist. (Frey, Dichtg. 516, Reg. 57.) Er wird im August in Florenz eingetroffen sein. Am 15. Oktober 1533 berichtet Michelangelo, daß er morgen abend

XXII zwei kleine Modelle für Tribolo vollendet haben werde (Mil. Lett. 470). Es waren Modelle von *XXIII* Himmel und Erde für das Grabmal des Giuliano (vgl. XX). Nach Vasari erkrankte Tribolo, führte aber doch das große Modell der Erde aus und abbozzierte den Block ziemlich weit, als durch den Tod Clemens VII. die Weiterarbeit unterblieb.

XXIII. DIE MALERISCHE AUSSCHMÜCKUNG

1. Zur Ausführung der dekorativen Malereien wurde Giovanni da Udine berufen. Seit 18. April 1526 bis 12. September 1526 ziehen sich die Verhandlungen hin, bis es heißt, daß er diesen Winter keine Zeit habe (Frey, Br. 281, 283, 286ff., Mil. Lett. 453). Nach dem Sacco di Roma und der Belagerung von Florenz wird 1531 (vor 15. Dezember, Mil. Corr. 78) wieder angeknüpft. Am 4. Oktober 1532 trifft Giovanni da Udine in Abwesenheit Michelangelos ein (Maniago, Storia delle Belle arti friulane, Udine 1823, p. 356, Frey, Br. 331, 333). August 1533 scheint er die Arbeit unterbrochen zu haben (weil die Vorarbeiten in der Kapelle nicht weit genug gediehen waren?) Frey, Dichtg. 519, Reg. 62. Völlig abgebrochen wurde die Arbeit nach Vasari (Mil. VI, 560 ff.) durch den Tod Clemens VII. Giovanni da Udine hätte nach Vasari kaum noch 14 Tage zu arbeiten gehabt, dann wären die Malereien der Kuppel vollendet gewesen. Sie sind heute übertüncht. Ausgeführt waren in den Kassetten: „fogliami, rosoni et altri ornamenti di stucco e d'oro (mehr als 100, für die Giovanni da Udine schon vor dem 6. Juni 1526 Michelangelos Pläne wünschete), gemalte Laubgewinde (fogliami) mit Vögeln, Masken und Figuren zwischen den Kassetten, die die Rippen und Horizontalringe der Kuppel markierten. Wahrscheinlich auch die Decke der Laterne, deretwegen Michelangelo vor dem 17. August 1533 den Papst fragte, welche Darstellung er dafür wünsche (Mil. Corr. 106. Sebastiano schlägt spöttelnd Ganymed vor. Anspielung auf den für Tommaso Cavalieri). Die Laubgewinde fanden wegen ihrer gedämpften Farben, die sie von unten aus kaum sichtbar machten, kein Gefallen. (Vas. Mil. VI, 560, der Einwand des Papstes 17. Juli 1533, Mil. Corr. 106.) Auf die Intentionen Michelangelos wird diese Farblosigkeit schwerlich zurückzuführen sein, da Michelangelo Giovanni da Udine freie Hand gelassen zu haben scheint und der Papst sagt, er wolle die Dekoration nicht so farblos wie in der Loggia Baldassare Turinis, Giovanni da Udine also auch schon vorher in derselben Art gemalt hatte.

2. Die übrigen dekorativen Malereien, wofür z. B. wohl die vertieften Felder über den Lunetten der Grabmale bestimmt waren, sind ebensowenig zur Ausführung gekommen, wie die des Figürlichen.

3. Figürliche Malereien. Am 25. Dezember 1531 vor seinem Eintreffen in Florenz schreibt Giovanni da Udine, der Papst hätte ihm gesagt: „che 'l ci era da fare storie grande de una banda; per le quali la mia perfexione non è da scultore, fate mi fare cose che siano da me.“ (Frey, Br. 320) „de una banda“ wohl im Sinn von da ogni banda, an jeder Wand großfigurige Fresken (storie), gegen die sich Giovanni da Udine sträubt, da seine starke Seite nicht Figuren waren (da Scultore). Michelangelo solle ihn Dinge machen lassen, die ihm liegen.

4. Ob Michelangelo diese figürlichen Malereien allein ausgeführt hätte oder von anderer Hand hätte ausführen lassen, etwa von Pontormo, der in den Jahren 1532–34 seine Bilder ausführte (Noli me tangere, Venus und Amor), ist unbekannt.

5. Über Vasaris Vollendungspläne vgl. VI, 10.

6. Für den Grabmalaufbau erforderlich erscheinen in erster Linie Fresken in den Lunetten über diesen. Wie Michelangelo an der Sixtinischen Decke aus dem architektonischen Gerüst der Throne mit den wichtigsten fast mehr als Skulptur als Malerei erdachten Figuren der Sibyllen und Propheten, dann als letztes die Bilder aus der biblischen Geschichte im Spiegel als Abschluß herauswachsen läßt, so wohl auch hier nach dem architektonischen Gerüst mit den Statuen, den zur Lunette überleitenden Thronen in der Lunette Figuralmalereien (vgl. p. 96 ff.).

7. Entwürfe für die Lunetten über den Herzogsgräbern. Vom Anfang der dreißiger Jahre: *XXIII* das Rötelblatt in Oxford mit der ehernen Schlange Tafel 59 (Frey 51). Zwei Szenen: der Überfall der Schlangen oben, die Heilung durch den Anblick der ehernen Schlange rechts unten. Sie sind kein erster Wurf mehr, da ihnen manche Vorstudien vorausgegangen waren.

8. Für die Szene der Anbetung der ehernen Schlange sind zwei Vorstudien für die Mittelgruppe des von zwei Männern emporgehaltenen Dritten vorhanden. Frey 46 bringt nur den rechten Träger als Detailstudie zu der ganzen Gruppe auf der Vorderseite des Blattes (Tafel 62), die noch sehr wesentlich von der endgültig ausgeführten Komposition differiert. Die Hauptgestalt steht hier mit souverain befehlendem Gestus auf einem Tuch, das die beiden Träger halten; die Gestalt hat etwas apollinisches und kann unmöglich für irgend einen hilfesehenden Anbeter der ehernen Schlange angesehen werden. Auch die Deutung auf Moses ist wegen der jugendlichen Frische der Gestalt unmöglich, eher könnte es ein Feldherr sein, der von dieser improvisierten, ungewöhnlichen Tribüne aus seine Befehle erteilt oder sein vernichtendes Urteil ausspricht. Michelangelo scheint also den ursprünglichen Sinn der Komposition abgeändert zu haben, aus einer Feldherrnszene eine Szene der Anbetung der ehernen Schlange geschaffen zu haben, bei der der ursprüngliche Feldherr sich in einen gewöhnlichen Anbeter, der von zwei Jünglingen emporgehoben wird, um die Schlange zu sehen, verwandelt.

9. Daß das wirklich so war, bestätigt die zweite Szene, zu der es ebenfalls zwei Vorstudien gibt, die über den ursprünglichen Sinn keinen Zweifel lassen. Es sind die Zeichnungen in Oxford Tafel 60 (Frey 141) und Tafel 61 (Frey 132), von denen Tafel 60 außer Naturstudien nach einem ruhig stehenden Pferd die Vorstudie für die Gesamtkomposition der Szene in Tafel 61 enthält, in der ein einzelner Reiter vernichtend in eine Schar Unberittener hineinsprengt, aus dem Michelangelo die Flucht vor den fliegenden Schlangen macht, wobei er die Gruppe der unter den Hufen des sich bäumenden Rosses Gefallenen und Davonstürmenden als erste Gruppe links ziemlich unverändert beibehielt, während er die zwei, die links von dieser Gruppe auf der Federzeichnung den Reiter mit Speeren bedrohten, nur als einen Teil der Mittelgruppe, rechts von der ersten, eingeschoben hat. Im übrigen hat die Szene der Schlangen auf der rechten Seite völlig neue Gestalt. Es hat also beiden Rötelentwürfen der Oxforder Zeichnung früher ein anderes inhaltliches Programm zugrunde gelegen: eine Verherrlichung von Feldherrntaten. Ein Zufall kann das wohl nicht sein. Ja, erst dieser Ausgangspunkt macht die Zweiteilung der Szene in die Szene der Verfolgten und die der Anbetenden, die sonst immer in einem Bilde vereint wurden, begreiflich. Michelangelo hat den in ihr schon bis zu weitem Grade ausgereiften Kompositionsgedanken nur einen andern Namen gegeben, nicht aber von Grund auf neues zu gestalten gesucht. Denn wenn auch Michelangelo bei der Szene der angreifenden Schlangen gegenüber der Federzeichnung des Reiterkampfes scheinbar nur die erste Szene links von dieser Vorstudie beibehalten hat, während alles übrige neu erfunden ist, man also sagen könnte, er habe nur diese Gruppe aus der andern Komposition her übernommen, man weiß ja nicht, wie viel Zwischenstufen zwischen der Federskizze des Reiterkampfes und der Rötelzeichnung der ehernen Schlange liegen und ob nicht schon die letzten Stadien des Reiterangriffentwurfes alles wesentliche der Oxforder Zeichnung enthielten, so daß nur an Stelle des Reiters mit dem sich bäumenden Roß, vor dem alles auseinanderstiebt, die fliegenden Schlangen gesetzt werden. Ja, die Szenen der Zeichnung verlangen diese Annahme. So wie die beiden Männer links mit Lanze und geschwungenem Schwert den Schlangen zu begegnen suchen, begegnet man wohl einem anstürmenden Feind, — in einer Darstellung der ehernen Schlange aber war nie eine solche Verteidigung mit Waffen vorgekommen (auch in Michelangelos Sixtinafresko nicht). Der Fliehende rechts von diesen beiden hält einen Rundschild schirmend über sein Haupt. Auch das wieder das Motiv einer Kampfszene. Zwischen der Gruppe des Jünglings, der einen andern stützt, und den ganz rechts in bleichem Entsetzen Fliehenden eine Gruppe von zwei Gestalten, von denen die eine mit langausgestrecktem Bein,

XXIII als wäre sie im Vorwärtsfliehen auf das eine Knie gestürzt, sich gegen die andere Stehende wendet, die sie mit dem rechten Arm umfaßt, mit dem linken aber zum Schlag ausholt. Man wird in dieser Gruppe immer noch im ersten Moment eine Kampfszene sehen, in der der Stehende den Niedergesunkenen niederhaut, nicht aber das Abwehren einer Schlange von dem Nieder gestürzten durch den Stehenden, wie es Michelangelo jetzt durch den am Boden sich windenden Stumpf einer Schlange (Kopf und ein Stück des Körpers) zu motivieren sucht, die von dem Stehenden durchhauen worden wäre. Das sind Szenen, die durchaus nicht aus dem Thema „eherne Schlange“ herausgewachsen sind, sondern aus Kampfszenen, Szenen eines unerwarteten Überfalls, die da waren, ehe Michelangelo daran dachte, die Szene der ehernen Schlange daraus zu machen.

Dasselbe gilt für die zweite Szene. Das starke Dominieren des von den beiden Jünglingen Emporgehobenen hatte einen Sinn bei dem Feldherrn, der seine Befehle erteilt. Hier in der Szene der ehernen Schlange aber, wo er nur einer unter vielen und nicht der Eine ist, ist man über seine dominierende Stellung etwas verblüfft, während es andererseits verwunderlich erscheinen könnte, daß von dem aufgerichteten Kreuz und der Schlange nichts zu sehen ist. Auch der Ursprung der Motive der anderen Gestalten gewinnt vollere Klarheit, wenn man dies als Ausgangspunkt bedenkt. Die am Boden zusammengebrochene Frau, der auf ihr Lehnende, das Liebespaar ganz rechts, das fest umschlungen aus der Szene hinausschreitet: Gefangene, die das vernichtende Urteil des Feldherrn getroffen hat und die nun von einem Krieger: dem Jüngling unmittelbar rechts von der Mittelgruppe, hinausgetrieben werden zur Vollziehung des Todesurteils oder dgl.; auf der linken Seite hinter dem Feldherrn das Wogen der Kriegsscharen: Soldaten, die kommen und gehen. Kurz lauter Motive, die Analogien bei Feldherrnszenen finden wie Raffaels Attila fresko (Stanzen, Vatikan) oder Bandinellis Relief an der Basis des Monumentes für den Feldherrn Giovanni delle Bande nere (Florenz, Piazza di S. Lorenzo) usw. aber nicht ein einziges einer anbetenden, verehrenden oder Hilfe erlehenden Gestalt, wie es doch das Selbstverständliche bei der Szene der Anbetung der ehernen Schlange gewesen wäre und wie es Michelangelo auch bei dem Sixtinärfresko als Hauptmotiv der linken Seite gewählt hatte. Außerdem ist Moses nirgends zu sehen. Eigentlich ist es in der Rötelzeichnung nur die suggestive Gewalt des Blickes der abgeänderten Hauptgestalt, die auch bei den Nebengestalten die Beziehung zu einem Hauptmoment außerhalb des Bildes annehmen läßt. Gibt man dieser aber wieder die Formulierung, die sie auf der Vorstudie (Tafel 62) gefunden hatte, ist nichts mehr da, das an die Szene der ehernen Schlange erinnern könnte.

10. Aus eigenem Antrieb, ohne irgend einen äußeren Anstoß oder Rücksicht auf einen bestimmten Zusammenhang, für den diese Szenen erfunden waren, hätte Michelangelo wohl nie die Feldherrnszenen in solche der ehernen Schlange verwandelt. Daß er den mit Rücksicht auf die Charakteristik der Verstorbenen als Feldherrn ursprünglich geplanten Profanszenen den biblischen Anstrich gegeben hat, muß einen bestimmten Grund haben: es wird wohl der Papst gewesen sein, der jetzt nach 1530 nicht solche Szenen wünschen konnte: der Feldherr, der das Verdammungsurteil über die Gefangenen spricht, Angst und Schrecken um sich verbreitend, das hätte zu sehr wie eine Anspielung auf die Schreckensherrschaft der Medici nach der Belagerung von Florenz geschmeckt, wie der Reiterüberfall über die zum größten Teil Wehrlosen wie eine Anspielung auf ein räuberisches Zurückerobern von Florenz. Michelangelo, den begeisterten Republikaner, mochten gerade die momentanen politischen Verhältnisse dazu inspiriert haben und es kann sein, daß er sich damit Luft schaffen wollte — dem Papst aber mußten sie ein Dorn im Auge sein als eine Verewigung der Greuel, daß er eine Änderung des Inhalts fordern mußte.

11. Da außerdem durch den Ausgangspunkt: die Kampfstaten, die Beziehung auf Feldherrn, durch die Umwandlung in biblische Szenen die Beziehung zu einem kirchlichen Milieu gegeben ist und diese Kombination in Michelangelos Schaffen nur einmal bei den Herzogsgräbern der

Medici-Kapelle vorkommt, muß man zu dem Schluß kommen, daß die Zeichnungen für sie *XXIII* bestimmt waren, d. h. für die Lunetten über den Herzogsgräbern.

12. Was sich schon aus den Motiven ergab, bestätigen die Kompositionen. Die Rötelskizzen sind, was kompositionelle Klarheit der Gliederung und gesteigerte Bewegungswucht anbetrifft, von weit reiferer Durchdachtheit als die allerdings mit ihrem impulsiven Strich nur einmal im *Oeuvre* Michelangelos mit solch dämonischer Kraft vorhandene Federkizze des Reiterkampfes, also später. In der Rötelskizze ist alles aufgehoben, was die Bewegung irgendwie retardieren könnte. Wie bei der Reiterszene kommt sie für die erste Gruppe links, die allein Vergleichsmaterial bietet, von rechts oben her. Aber der rücklings zu Boden Gestürzte, der in der Federzeichnung noch in der Richtung, in der sich die Bewegung fortpflanzt, dalag, so daß sein Rücken sich ihr wie eine Mauer entgegenstemmte, bildet jetzt einen rechten Winkel zu ihr. In gleicher Tendenz wurde die dritte Gestalt: kniend auf der Federzeichnung in eine davonlaufende verwandelt und die mittlere, die jetzt den auf der Federzeichnung nach rückwärts gehaltenen Arm vorwärts hält, wie als wollte sie einem Sturz auf den Kopf schützend vorbeugen, während der andere Arm die ins Genick gefahrene Schlange abzuwehren sucht, wird von einer abwärtsführenden Diagonale beherrscht, die das Vorwärtsstürzen mit einer Macht zum Ausdruck bringt, die der Federzeichnung, bei der Kopf und rückwärtserhobener Fuß noch in gleicher Höhe stehen, noch fehlte. Dazu kommt, daß jetzt die einzelnen Glieder der drei Gestalten nicht mehr als zerrissene Massenteile dem Reiter entgegenflattern, durch diese Auflösung ihrer Masse mit ihm verschmelzend, sondern daß sie einer Diagonale von rechts unten nach links oben folgen, die die Gruppe als solche fester zusammenballt und sie durch deutlichste Cäsar von der nächsten absondert. Es wurde nicht nur durch klare Gliederung leichtere Übersichtlichkeit der Komposition geschaffen, sondern mit ihr auch Luft und freier Raum für die Bewegung, was ihr noch mehr Stoßkraft geben mußte.

13. Doch so sehr auch die andere Szene mit der Anbetung die Lunettenform wiedergibt, gerade diese Szene hat sie absolut nicht. Da aber wie bei jener anderen auch hier eine zentral-symmetrische Komposition zu grunde liegt: um das Loch der Mitte mit dem Fliehenden und dem zusammengeknäuel am Boden Liegenden links die Gruppe der zwei die Schlangen Abwehrenden, rechts eine Gruppe von Jünglingen, die einander stützen, angeordnet sind, führt darauf, daß die äußerste Gruppe der Kämpfenden und Fliehenden rechts, die die Gegendiagonale der ungefähr gleich großen Gruppe der Fliehenden auf der linken Seite bildet, symmetrisch zu ihr anzuordnen ist, daß Michelangelo das aber nicht tun konnte, weil er sich sonst die darunter befindliche Komposition, die früher auf dem Blatt gewesen sein muß, zerstört hätte. Man müßte sie also herab und der Mitte zu rücken, dann hat auch diese Komposition die notwendige Lunettenform (vgl. Tafel 14). In beiden Kompositionen ist der tektonische Zusammenhang mit den Thronen stark betont, in dem des Lorenzograbmals durch die darüber Liegenden, im Giulianograbmal links durch den Gestürzten, rechts durch die Kampfgruppe. Die Bewegung in beiden Szenen ist gegen den Altar gewendet.

14. Die Studien zu dem Feldherrn mit den Tragenden auf Vorder- und Rückseite eines Blattes, das außerdem Federkizzen einer Madonna, eines Putto in Vorder- und Rückansicht und eines Beines enthält, datiert Frey (45, 46) in die Zeit der Sixtinadecke, die Beinstudie auf 46 möglicherweise erst aus den 20er Jahren. Diese Datierung ist unmöglich. Die Beinstudie (Feder, Frey 46) ist von demselben nervös malerisch ungeduldigen Strich und derselben sicheren Energie wie die Beinstudie zur Leda (Tafel 43; XVIII, 4). Wie anders eine derartige Studie zur Zeit der Juliusgrabmalssklaven aussah, dafür vgl. Frey 231. Ebenso sind die Kinderzeichnungen mit dem geschwungenen, energisch Hell gegen Dunkel setzenden Strich nicht früh. Vgl. dagegen die frühen Kinderstudien Frey 91, die noch nichts von den malerischen Kontrasten haben. Michelangelo hat auch in späterer Zeit Federzeichnungen gemacht. Alle Federzeichnungen in seine Jugendzeit setzen zu wollen, geht nicht an, vor allem nicht, wenn sie so andersartig sind als sichere

XXIII Zeichnungen der Jugendzeit. Die Kreidestudien des Feldherrn endlich (vgl. Tafel 62, Frey 45), in denen schon das unvermittelt abrupte Einsetzen starker Drücker als tiefer Schwärze da oder dort beginnt, das für die Spätzeichnungen seit den Studien zum Jüngsten Gericht charakteristisch ist, und mit den weich undulierenden lockeren Schattenflächen können vollends nicht in die Zeit der Sixtinadecke datiert werden. Sie sind aus derselben Zeit wie das Blatt mit der ehernen Schlange, von dem sie zweifellos Vorstudien sind, was auch Frey betont, der dabei aber das Blatt mit der ehernen Schlange 20 Jahre später in die 30er Jahre datiert.

15. Die Federskizzen des Reiterkampfes Tafel 60/61, Frey 141, 132, Thode 402, 400) werden von Frey und Thode auf den Karton der badenden Soldaten bezogen, von Frey insbesondere auf die Reiterszenen des Hintergrundes. Das ist dem Stil nach unmöglich. Die Naturstudien der Pferde (Tafel 60) unterscheidet von frühen Zeichnungen der lange in parallelen Lagen zu großen Flächen zusammengefaßte Strich. Jugendzeichnungen charakterisieren die kurzsticheligen, wirren Kreuzlagen. Nur die Reiterkampfskizze Frey 13 ist aus der Frühzeit und von Lionardos Karton angeregt, nicht aber diese Skizzen. Tafel 61 erinnerte schon Berenson (1566) dem Stil nach an den David des Bargello, also an ein Werk für die Medici-Kapelle. Der gewaltsame Strich, der tiefe Schattenmassen gegen Lichtmassen setzt, immer von der Gesamtmasse ausgeht, ist den Jugendzeichnungen Michelangelos völlig fremd. Er eignet der Rötzelzeichnung der ehernen Schlange, bei der es scheinen könnte, als wäre ursprünglich erst ein Chaos von Rötelstrichen—Rötelmasse dagewesen, aus dem sich durch Vertiefung der Schatten da und dort erst einzelne Gestalten herausgerungen hätten. Außerdem läßt die bisher übersehene kompositionelle Beziehung zu dem Blatt der ehernen Schlange keinen Zweifel darüber offen, wohin es gehört.

16. Auferstehung Christi über dem Magnifici-Grabmal. Von den beiden Studien Windsor Tafel 56 (Frey 19) und Louvre Tafel 57 (Frey 40) ist Tafel 56 die frühere. Tafel 57 eine Korrektur der ersten, in der Michelangelo die Gestalt Christi stärker als Hauptgestalt hervorgehoben hat, indem er die ihm nächsten Wächter tiefer hinabdrückt und ebenso den Sarkophagdeckel. Dafür aber auch die Gestalt des erschreckt wegeilenden Wächters rechts stärker hervorhob, weil dieser die Gegenrichtung, das Gegengewicht Christi bildet. Im übrigen ist die Zahl der Gestalten stark reduziert, um an Stelle des Kleingeteilten, zerfallenden Vielfigurigen eine strammere Synthese zu setzen. Die Motive dieser Nebengestalten sind da fast durchgehend neu, während die beiden kompositionellen Hauptgestalten Christus und der Scherge rechts die alten Motive behielten, die nur eine starke Intensivierung erfuhren. Bei Christus wurde die Torsion des Rumpfes eine stärkere, gewaltsame, bei dem Schergen die Haltung straffer, aufrecht, d. h. in der Komposition zur markanteren Diagonale.

Beide Entwürfe wohl 1526 entstanden. Vgl. p. 97.

17. Die Zeichnung, London, British Museum Tafel 58 (Frey 59) Um- oder Neukomponierung wahrscheinlich in Rom in der zweiten Hälfte des Jahres 1532 entstanden. vgl. XXIII. 22.

18. Die Zeichnung Frey 155 c eine dilettantische Kopie nach dem Schergen rechts auf diesem Blatt. (Frey: Michelangelo, Berenson: Schülerzeichnung.)

19. Frey bringt die Zeichnungen gerade in die verkehrte Reihenfolge, nimmt als erstes Blatt die Studie der dreißiger Jahre Tafel 58 (London) als letzte die Studie Tafel 56. Thode (V, p. 449 f) setzt wohl die Blätter mit dem schwebenden Christus später an. Die Studien Tafel 56, 57 bringter auch in verkehrter Reihenfolge, weil ihm immer die ausgeführtere als die spätere erscheint.

20. Die Zeichnungen Frey 8, 219, 288 mit der Gestalt Christi allein sind Detailstudien, entstanden in den dreißiger Jahren, vor der endgültigen Redaktion in Tafel 58 und suchen das eigenwillig Aktive der Gestalt Christi mit den starken Achsengegensätzen der ursprünglichen Fassungen von 1526 (Tafel 56, 57) auszumerzen. Frey 8 wendet die Gestalt von Tafel 57 in den Gegensinn, so daß sie in der Gesamtkomposition anstatt als sprengende Diagonale nach außen zu drängen, sich gegen die Mitte geneigt hätte, wobei die Torsion des Rumpfes und

seine Achsenkontraste zugunsten einer seitlichen Biegung aufgehoben sind. Aber auch hier XXIII
blieb es noch bei einem impulsiven, aktiven Auffahren aus dem Grabe. XXIV

21. Die flüchtige Skizze Frey 219 sucht dann als erste ein Aufschweben zu geben, wobei sich die rechte Hand segnend senkt; Frey 288 setzt diese Tendenz fort, wobei endlich die starke Wegbiegung des erhobenen Beines einer einheitlich durchlaufenden Kurve zuliebe aufgehoben wurde. Trotz des Schwebens ist auch hier noch ein letzter Rest von Eigenwilligkeit und Endlichkeitsbeziehung in der Betonung der Handlung: dem segnenden Gestus. Die letzte Fassung Tafel 58 gibt dann das bedingungslose, von jeder persönlichen Handlung freie Emporschweben.

22. Frey 219 befindet sich auf der Rückseite der Tityos-Zeichnung für Tommaso Cavalieri. Da Michelangelo erst seit August 1532 in Rom war, Tom. Cav. ihm am 1. Januar 1533 für die Zeichnung dankt, Michaelangelo sie ihm also Ende des Jahres 1532 geschenkt haben muß (Frey 6), muß auch die Skizze mit dem Auferstehenden zwischen August—Dezember 1532 in Rom entstanden sein. Denn nachdem Michelangelo das Blatt verschenkt hatte, konnte er nicht mehr darauf zeichnen. Das gibt also einen Terminus ante quem. Andererseits wird Michelangelo sie nicht von Florenz nach Rom mitgeschleppt haben. Vom ersten Romaufenthalt April 1532 kann sie auch nicht gut liegen geblieben sein, da Michelangelo damals nicht in seinem Hause, sondern bei Benvenuto della Volpaja gewohnt hatte, außerdem nur kurz dort war. Das datiert und lokalisiert auch die andern Zeichnungen der 30er Jahre annähernd.

23. Frey sieht in den Blättern mit Christus allein nicht Vorstudien, sondern spezielle Kompositionen und datiert sie ebenso wie die andern 1534—38. Die hier angegebene Reihenfolge der Skizzen stimmt abgesehen von obiger Ausnahme (19) mit der Thodes (V, 449 f) überein, der auch die jahrelange Kluft, die zwischen den ersten und letzten besteht, betont, die Zeichnung aber Anfang und Mitte der 30er Jahre ansetzt.

24. Für welchen Zusammenhang die gesamte Serie der Zeichnungen bestimmt war, wurde bisher nicht erkannt.

25. Frey 110 nicht von Michelangelo. Befangene Zeichnung eines Nachahmers, der bei der Gestalt Christi vom Aktmodell nicht loskommt. Man beachte für die Qualität des Blattes u. a. den inneren Kontur des linken Oberarmes Christi mit dem ausgestopften Muskel. (Frey, Thode: Michelangelo).

26. Mit den Kompositionen für die drei Lunetten sind die Pläne für alles, was an figurlichen Malereien geplant war, erhalten. An der vierten Seite ist die Lunette hohl. Alles übrige waren nur dekorative Spielereien.

27. Burger (Stud. 24 f.) gibt von Michelangelos Plänen für Malereien eine ganz phantastische Darstellung, die die tatsächlichen Angaben völlig verdreht und in falschen Zusammenhang bringt.

XXIV. INHALTLICHE INTERPRETATION

1. Der zugrundeliegende Gedanke des letzten Projektes ist eine Gegenüberstellung des ewigen, unvergänglichen, unveränderlichen Himmlischen in der Madonnenwand mit Heiligen und der Vergänglichkeit des Irdischen in den Herzoggräbern. Die Madonnenwand, die als solche bei dem Doppelgrabmalsprojekt geplant worden war, behielt diesen Charakter auch, als sie in das Magnificidoppelgrab umgewandelt wurde, obwohl Michelangelo in dem ersten sie umwandelnden Entwurf Tafel 27a (Frey 9a) eine Fama und Epitaphien, die auf die Magnifici: also irdisch Vergängliches hingewiesen hätten, hatte anbringen wollen. Er läßt sie im endgültigen Projekt wieder beiseite und es bleibt nur bei dem Heiligenverein, wie in einer S. Conversationendarstellung: Madonna mit Kind in der Mitte; ihr zu Seiten S. Cosmas und

XXIV S. Damianus, darüber auf der einen Seite David, auf der andern möglicherweise Judith, beide Lieblinge des Florentiner Volkes. Auch in der endgültigen Fassung des Juliusgrabmals hatte er oben eine männliche und weibliche Gestalt kontrastiert (Sibylle und Prophet) oder etwa ebenfalls eine nackte Gestalt.

2. An den Herzoggräbern auf den Sarkophagen die vier Tageszeiten, Allegorien der Zeit. Da diese auf beide Grabmale verteilt sind und erst vereint eine Einheit ergeben, muß wohl angenommen werden, daß auch bei den übrigen den beiden Herzogen beigegebenen Statuen eine derartige Einheit bestand, daß also die vier Flußgötter zusammen einen Gedanken wiedergeben und ebenso die vier Statuen in den Seitennischen. Die vier Flußgötter als vier Weltströme: ein Symbol der Erde, d. h. des irdischen Raumes. Von den Statuen in den Seitennischen weiß man von denen am Giulianograbmal aus Michelangelos eigenen Worten (XX, 1), daß sie Himmel und Erde darstellen sollten. Für die des Lorenzgrabmals, bei dem die Namen nicht überliefert sind, dann also wohl Feuer und Wasser, alle zusammen die vier Elemente.

3. Die irdische Welt der Sterblichen (Herzoge) also der himmlischen des Madonnenaufbaues gegenüber charakterisiert durch die vier Weltströme: den Raum; die Tageszeiten: die Zeit; die vier Elemente (Himmel, d. h. Luft, Erde, Feuer, Wasser) als Grundbestandteile der irdischen Welt.

4. Bei den Verstorbenen selbst ist auf Porträtähnlichkeit verzichtet, durch die Rüstung, den Kommandostab des einen, den Helm des anderen sind sie nur als Krieger, Feldherrn, Herzoge charakterisiert. Alles übrige an persönlicher Charakteristik ist beiseite gelassen. Denn der Gegensatz von Aktivem (Giuliano) und Passivem, wie er ziemlich allgemein angenommen wurde (Thode IV, 521, 537) liegt den beiden Statuen nicht zugrunde. Man muß da, abgesehen davon, daß im Giuliano keine Tatkraft ist (p. 94), die Entstehungsweise berücksichtigen. Giuliano war ursprünglich mit ebenso sinnend nachdenklichem Ausdruck geplant wie der Lorenzo (vgl. das Modell in Edinburg, Tafel 38) — der Ausdruck entsprach Michelangelos künstlerischer Auffassung von 1524/25 — und erhielt erst bei der Umkomponierung am Anfang der 30er Jahre das lebensvolle Sentiment, das wieder seiner momentanen künstlerischen Auffassungsweise entsprach. Diese steht in Gegensatz zu der von 1524/25. Der ursprünglichen Konzeption der beiden Herzogstatuen aber lag kein derartiger Gegensatz zugrunde, ebensowenig war das das treibende Moment der Umkomponierung Anfang der 30er Jahre. Das Motiv des Lorenzo hätte, wenn es erst in den 30er Jahren durchgeführt worden wäre, eine Abänderung in demselben Sinne wie das des Giuliano erfahren. Das einzige, was für eine persönliche Charakteristik, für eine Unterscheidung zwischen den beiden Feldherren angeführt werden kann, ist die Münze in den Händen Giulianos, durch die Michelangelo möglicherweise die Freigebigkeit und Generosität des Medici, der ihm unter den Söhnen Lorenzo Magnificos der sympathischste war, kennzeichnen wollte. Das Kästchen unter dem Arm des Lorenzo kann für die inhaltliche Interpretation nicht mehr herangezogen werden, da es rein formal bedingt ist.

5. Michelangelo war nicht von vornherein zu diesem inhaltlichen Programm gekommen. Auf dem Freigrabmalprojekt (Tafel 23) scheinen die Verstorbenen überhaupt nicht dargestellt gewesen zu sein, es müßte denn sein, daß in den rechteckigen Feldern über den quadratischen etwas auf sie Bezügliches gedacht war. Auf den Doppelgrabmalentwürfen (Tafel 24) sind sie, wie es noch immer seit dem Mittelalter traditionell war, auf dem Sarkophag liegend dargestellt und sind in ihrer Haltung auch noch ganz von der Form abhängig, die man diesem Motiv in der letzten Zeit gab. Von der Statue des Kardinals Basso della Rovere Andrea Sansovinos (Rom, S. Maria del Popolo), der sich ruhend auf den einen Arm stützt, während der andere lässig am Körper liegt, zu den Liegenden auf den Sarkophagen in Michelangelos Projekt, ist es nur ein weiter Weg, was die Qualität und Art der Durchführung des Motivs anbetrifft, aber durchaus noch nicht im Ausgangspunkt. In demselben Sinn verwandte Ammannati Michelangelos

Entwurf der Verstorbenen des Doppelgrabmalsprojektes bei seinem (nicht zur Aufstel- XXIV
lung gelangten) Grabmal des Mario Nari, von dem sich die Statue des Verstorbenen heute
als Ignoto Toscano im Hof des Bargello befindet. (Genauerer darüber behalte ich anderer
Stelle vor.) Erst in dem endgültigen Projekt stellte Michelangelo sie sitzend, thronend dar.
Waren sie im Doppelgrabmalsentwurf als Tote dargestellt, d. h. in spezieller Situation, wenn
auch nicht mehr als besondere Individuen, da auf die Porträtähnlichkeit verzichtet war, ließ
er jetzt auch das fallen: es sind einfach Menschen, Feldherren weder in dieser noch in jener
Situation. Wenn Michelangelo auf die Frage, warum er die Herzoge nicht porträtgetreu dar-
gestellt habe, antwortete, in Jahrhunderten wird man nicht mehr wissen, wie sie aussahen,
mußte ihm auch der Tod als eine momentane vorübergehende Situation im Menschenleben
bedeutungslos erscheinen.

6. Aber auch da gab es noch ein Übergangsstadium zwischen der Auffassung im Doppel-
grabmalsentwurf und dem der Herzogsgrabmale, wie es seine eigenen Worte überliefert: Nach-
dem er „el cielo e la terra“ als Statuen für die beiden Seitennischen des Giulianograbmals
notiert hat, schreibt er (Frey 162): „el Di e la Nocte parlano e dichono: noi abiano chol
nostro veloce chorso conducto alla morte el ducha Giuliano: é ben gusto che è ne facci vendecta
chome fa. E la vendecta è questa: che avendo noi morto lui, lui chosi morto a tolta la luce
a noi e chogli ochi chiusi a serrato e nostri, che non risplendon piu sopra la terra. Che
arebbe di noi dunche facto mentre vivea!“ Tag und Nacht sprechen und sagen: wir haben
mit unserem schnellen Lauf Herzog Giuliano zum Tode geführt. Es ist nur gerecht, daß er
Rache nimmt. Seine Rache ist, daß er als Toter uns das Licht genommen hat und mit seinen
geschlossenen Augen die unser geschlossen hat, daß sie nicht mehr über der Erde leuchten.
Was hätte er da aus uns gemacht, wenn er weiter gelebt hätte! — Michelangelo hatte also,
wenn er auch hier schon von der Charakterisierung des Verstorbenen als tot oder schlafend
auf dem Sarkophag Liegenden absah, doch noch durch das erloschene Licht der Augen: den
Todesschatten über den geschlossenen Augen ihr Totsein andeuten wollen und etwas Ähnliches
bei den Tageszeiten vorgehabt. Daher rührt die gesenkte Kopfhaltung mit den beschatteten
Augen beim Lorenzo und beim Modell des Giuliano: es sollte scheinen, als wäre ihrem Blick
alles Irdische versunken, als sähen sie es nicht. Bei den Tageszeiten wird Michelangelo schneller
als bei den Herzogen von dieser Charakteristik der Atmosphäre des Todes abgekommen sein,
weil ihm hier gleichmäßig des Lichtes beraubte: beschattete oder geschlossene Augen die
Charakteristik der Tageszeiten als solche erschwert hätten, wie er es durch das Unterscheiden
von Wachen (Tag), Schlafen (Nacht), Erwachen (Aurora), Hindämmern—Einschlafen (Cres-
puscolo) mit Zuhilfenahme der Unterscheidung offener, geschlossener, sich öffnender, sich
schließender Augen erreichte.

7. Der Gedanke der Zeit, die alles Irdische verzehrt, allem ein Ende bereitet, war nicht erst
mit dem Projekt der einsarkophagigen Herzogsgräber aufgetaucht, sondern scheint von vorn-
herein der zugrundeliegende Gedanke gewesen zu sein. Hatten doch die vier quadratischen
Reliefs über den Sarkophagen an dem Freigrabmal, die sich dann zu zweien an den zwei
Doppelwandgräbern des zweiten Projektes wiederholen, die vier Jahreszeiten dargestellt (XI, 18).
Diese Darstellung der Zeit verbleibt denn, nachdem auch das Doppelgrabmalsprojekt aufge-
geben worden war, den Seitenwänden, also den einsarkophagigen Herzogsgräbern, nur das
aus den Jahreszeiten die Tageszeiten werden und aus Reliefs Statuen. Dieser Übergang war
aber nicht mit einem Schlag gefunden. Als Michelangelo im ersten Moment noch nicht die
Liegenden auf den Sarkophagen plante, sondern die Sitzenden in den Feldern neben diesen,
mögen diese die Funktion der ehemaligen Jahreszeitendarstellung übernommen haben. Die
Liegenden auf den Sarkophagen aber, denen sie weichen mußten, waren ursprünglich aus so
rein formalen Gesichtspunkten, d. h. als dekorative Figuren, die Medaillon und Girlanden
halten geplant, daß Michelangelo ihnen ursprünglich den Plan der Jahreszeiten nicht zugrunde

XXIV gelegt haben wird und erst als er die Skulpturen nicht mehr als dekorative Glieder in dem architektonischen Aufbau behandelte, sondern ihnen Selbständigkeit in der Architektur gab, wird er ihnen auch die inhaltliche Selbständigkeit gegeben haben. Nun freilich nicht als Jahreszeiten, sondern als Tageszeiten.

8. Bei den ersten Entwürfen: dem Freigrabmal, dem Doppelgrabmalsprojekt sind noch Gestalten da, die nichts als dekorative Funktion haben, wie die sich an die quadratischen Felder lehnen; mit der wachsenden Verselbständigung der Skulpturen bekommt auch jede Statue ihre besondere inhaltliche Bedeutung. Ja im Höhepunkt nach dem Winter 1525/26 läßt Michelangelo sogar die Trauernden auf dem Sims weg, die letzten Statuen, die zwar nicht mehr rein dekorativ gedacht waren, aber doch auch nicht eine in jedem Fall besondere, präzise, inhaltliche Bedeutung hatten.

9. Der Gedanke, auch den Raum als irdisch begrenzten in dem Zusammenhang der Grabmale zu charakterisieren, scheint dagegen nicht ursprünglich vorhanden gewesen zu sein, sondern erst allmählich gekommen zu sein. Dem Freigrabmalsprojekt und der ersten Fassung des Doppelgrabmalsprojektes (rechte Hälfte der Zeichnung Tafel 24) fehlen die Fußgötter. Sie tauchen erst in der Variante dieses Entwurfes auf der linken Seite auf, unter dem Sarkophag liegend, und wären da ebenso in der Vierzahl vorhanden gewesen, wie sie es bei dem endgültigen Plan, bei den Herzoggräbern waren.

10. Die vier Elemente scheinen im Doppelgrabmalsprojekt in den Figuren der Rundtabernakel geplant gewesen zu sein. Da bei den Herzoggräbern die Seitennischen formal davon abgeleitet sind, mögen sie auch deren inhaltliche Funktion übernommen haben.

11. Irgend welche besondere Anregung von politischen Verhältnissen, litterarischen Quellen oder kirchlichen Hymnen usw. zu suchen (vgl. die Zusammenstellung bei Thode IV, 500 ff), hat keinen Sinn, da die Elemente dieser Gedankengänge in der damaligen Zeit viel zu allgemein waren, man also da und dort verwandtes ausgesprochen finden wird, während es immer die individuelle Tat Michelangelos bleiben wird, als erster den Gegensatz von Himmlischem und Irdischem, letzteres durch Zeit, Raum und die vier Elemente charakterisiert, einem Mausoleum als Grundgedanken in so klarer und großzügiger Weise zugrunde gelegt zu haben. Es hätte kein anderer vor ihm gewagt, — auch er selbst hatte es im Juliusgrabmal noch nicht getan — das althergebrachte Programm mit dem Verstorbenen, der dem Schutz der Madonna und Heiligen empfohlen wird oder an dessen Grabmal Heilige und Tugenden die Wacht halten, dem also der Gedanke an das Seelenheil des Menschen, seine Rechnung mit dem Himmel zugrunde liegt, zu durchbrechen und an dessen Stelle zu setzen, was der Mensch in der Welt bedeutet, daß er als Sterblicher an ihrem Vergänglichem, Irdischem teil hat, von Raum und Zeit und Beschaffenheit der Erde bedingt und daß dieser Welt jene andere völlig wesensfremde himmlische gegenüberstehe. Es ist eine von der früheren, im Mittelalter wurzelnden Auffassung grundverschiedene Weltanschauung, die sich darin ausspricht. Daß Michelangelo als erster der veränderten geistigen Einstellung der Renaissance in einem Grabmalsbau Rechnung trug, macht das Mausoleum wie in künstlerisch-formaler so auch inhaltlicher (gedanklicher) Beziehung zu etwas außergewöhnlichem, neuartigem.

12. Für die von Thode geäußerten, meist sehr komplizierten Deutungen, sei auf die Zusammenstellung Thode IV. 500 ff. verwiesen. Thode's Versuch den Entwicklungsgang der zugrundeliegenden Idee darzustellen, mußte falsch ausfallen, da er die Entwürfe in falsche Reihenfolge gebracht hatte, die Magnificigrabmalsprojekte für ihn Doppelgrabmalsprojekte, die den Herzoggräbern vorausgehen, sind und er sich bei der Interpretation des endgültigen Magnificigrabmals völlig auf die Kopien stützt, in denen die Motive und das Aussehen der Figuren nur sehr entfernt oder gar nicht mit den tatsächlich von Michelangelo geplanten und ausgeführten übereinstimmen. So nimmt er die Sitzenden unten nach den Motiven der Kopien als *Vita activa* und *Vita contemplativa*, durch die Verstorbenen dargestellt, während es *Cosmas*

und Damian sind; die Stehenden über ihnen als Alter und Jugend, während der eine von ihnen David ist und der (oder die) andere wohl auch eine Heiligengestalt. Die Figuren auf den Sarkophagen, die Michelangelo überhaupt nicht geplant hatte (XI, 20), als Tag und Nacht, die mit Jugend und Alter, Vita activa und Vita contemplativa oben korrespondieren sollen, so daß Thode an dem Magnificigrabmalsprojekt links: Jugend, Tat, Erwachen (Tag), auf der rechten Seite Alter, Gedanke, Einschlafen (Nacht) sehen will: „Beide ergänzen sich zum Inbegriff des Lebens als Ganzem.“ „Also eine Verherrlichung oder sagen wir besser, eine Charakteristik des Lebens an der Stätte des Todes, eine Verkündigung der über die Vergänglichkeit des Individuums ewig im Kreislauf der Zeit verharrenden Lebenserscheinungen. Nicht der Todes-, sondern der Lebensgedanke und dieser gipfelnd in der Glaubensgewißheit auch eines überzeitlichen Lebens, dessen Bürge das Wort Gottes, im Christuskinde Fleisch geworden, uns ward.“ Aus diesem Ideengang soll dann der der Herzogsgräber herausgewachsen sein bei Verdrängung des dominierend religiösen Elementes durch das heroisch kriegerische, der Lebensidee durch die Todesidee. Thode hat also was als gleichzeitiger Gegensatz geplant war, das Himmlisch-Ewige des Magnificigrabmals und Irdisch-Vergängliche der Herzogsgrabmale in eine zeitliche Abfolge verwandelt, die Ideen von Tag und Nacht (der Zeit), die nur den Herzogsgräbern eignen auch in das Magnificigrabmal hineininterpretiert und über diesem Durcheinanderwerfen auch nicht gesehen, daß die Herzogsgrabmale dem Magnificigrabmal gegenüber untereinander eine gedankliche Einheit bedeuten. Er sieht ihren Inhalt vollständig in dem einen des Giuliano und vermutet für das des Lorenzo eine Wiederholung desselben, während die Verteilung der Tageszeiten auf beide Herzogsgrabmale darauf hätte führen müssen, daß auch in den andern Punkten beide zusammen ein Ganzes bilden. Daß also die vier Flußgötter (vier Weltströme) zusammengefaßt werden müssen und ebenso die vier Statuen der Seitennischen, woraus sich dann das Programm für die Statuen des Lorenzograbmals ergibt.

XXV. DIE PAPSTGRABMALE

1. Am 23. Mai 1524 übermittelt Fattucci Michelangelo den von Kardinal Salviati angeregten Wunsch Papst Clemens VII. auch sein Grabmal und des Papst Leo's X. in der Medici-Kapelle zu errichten, und zwar hatte Kardinal Salviati vorgeschlagen, daß, so wie für die beiden Magnifici ein Doppelgrabmal mit zwei Sarkophagen projektiert ist, auch eines für die zwei Herzoge und eines für die zwei Päpste errichtet werden sollte: also drei Doppelgrabmale an drei Wänden, an der vierten Wand die Altarnische (Frey, Br. 228).

Aber schon 6 Tage später am 29. Mai 1524 lautet der von Fattucci übermittelte Vorschlag so, daß jeder der Päpste ein Grabmal für sich haben sollte: also ein einsarkophagiges wie heute die Herzoge, die Herzoge aber ein Doppelgrabmal bekommen sollten und ebenso die Magnifici, wobei den Päpsten der ehrenvollste Platz eingeräumt werden sollte, den Magnifici der am wenigsten wichtige. Es hätten also die Grabmale alle vier Wände in Anspruch genommen (Frey Br. 229).

2. Am 7. Juni 1524 schreibt dann Fattucci: „De l'ultima vostra s'è inteso la fantasia circha le sepulture et piace assai a N. S. solo dubita del lume di quello lauamani, doue è la scala, et di questo ne lascia il pensiero a voi . . . a me pare uno piccolo luogo per dua papi: et io per me gli arei messi doue e duchi; ma per auerne quasi fatta di quadro una, non ci e'ordine. Pensate di ornarle el piu che potete et non guardate a spesa, et il papa aspetta il disegni(o) di Leone et il suo“ (Frey, Br. 230).

3. Michelangelo hat also inzwischen dem Papst seinen Vorschlag für die Grabmale mitgeteilt (nicht einen Entwurf eingesendet, wie Frey die „fantasia delle sepulture“ interpretiert. Der Papst erwartet ja erst die Entwürfe seines Grabmals und dessen Papst Leos) mit der

XXV Bemerkung, daß an eine Disposition, wie sie ihm von Rom vorgeschlagen worden war, nicht mehr zu denken sei, da die Architekturstücke des einen Herzogsgrabmals nahezu vollendet seien. Er will sie da aufstellen, wo die Lavamani (Weihwasserbecken) sind. Dem Papst gefällt der Vorschlag, nur fürchtet er, daß es dort bei der Treppe zu finster sei und Fattucci meint, der Raum sei zu eng.

4. Der Raum mit dem Weihwasserbecken und der Treppe? Da Michelangelo dem Papst nach Rom schreibt, bezeichnet er den Ort, den er für die Grabmale ausgewählt hat, nach den analogen Stellen bei der Sagrestia vecchia, die dem Papst vertraut war. Das Weihwasserbecken befindet sich dort in dem linken Nebenraum neben der Altarnische, die Treppe in dem rechten (Tafel 16). Sie endet in ihrem letzten Teil, an der Eingangswand, dem Fenster gegenüber im Dunkeln, weshalb der Papst fürchtet, daß der Raum zu dunkel sein würde. — Aus Fattucci's Brief geht hervor, daß Michelangelo die Grabmale also nicht in der Kapelle selbst aufstellen will, da er von dem in Ausführung befindlichen Plan nicht mehr abweichen will, sondern die beiden, kleinen $3,11 \times 4,02$ m großen Nebenräume vorgeschlagen hat. Da sollten die Grabmale jedes für sich in einem solchen Raum an den beiden (4 m langen) äußeren Längsseiten stehen. Eine Grundrißskizze des rechten Seitenraumes Tafel 69 b (Frey 71) links oben erläutert diese Situation. Michelangelo dachte den Raum mit einer ovalen Kuppel zu überwölben, an der rechten Wand bezeichnet er in den Ecken und — ein breiteres Mittelfeld zwischen sich lassend — im Verlauf der Wand zwei die Seitenfelder vom Mittelfeld trennende Stützen. Analog wäre der Grundriß des andern Grabmals in dem andern Nebenraum zu ergänzen.

5. [Frey bezog diesen Grundriß auf den Hauptraum der Medici-Kapelle, zweifelte aber selbst schon an dieser Möglichkeit, da der Grundriß nicht quadratisch ist. Die Zeichnung entspricht genau den Verhältnissen von 3×4 der Nebenräume, außerdem hat Michelangelo bei dem Begrenzungsstrich rechts, der schon die Wand des Hauptraumes der Medici-Kapelle bezeichnet, auch noch deren Pietra Serena Pfeiler angegeben. Der Strich links ist zu lang geraten und schneidet mitten in die Kapelle hinein: Thode Nr. 135 will in dieser Grundrißskizze einen Teil der Decke (!) der Bibliothek sehen. — Die Zeichnung enthält außerdem eine Grundrißskizze der Laurentiana-Vorhalle in den allerersten Stadien, als noch eine Doppeltreppe geplant war, die z. B. 29. April 1524 erwähnt wird (Frey, Br. 226) als ebenfalls vom Frühjahr/Sommer 1524.]

6. Die Grabmale wären in diesen Seitenräumen wie in einer Kirchenkapelle gestanden. Diesem Vorschlag gemäß sendet Michelangelo einen Entwurf ein, was Fattucci am 25. Juni 1524 bestätigt. Er muß gleichzeitig den Vorschlag gemacht haben, daß das Haus, das dem Nebenraum das Licht nimmt, niedrigergerissen werde, da der Papst sagt, man solle es kaufen, um es dann einzureißen. Dem Papst gefällt die Zeichnung, aber Fattucci warnt Michelangelo. Er habe Angst, daß die Grabmale der Herzoge schöner ausfallen werden (Frey, Br. 231).

7. Nachdem Fattucci Michelangelo am 9. Juli 1524 nochmals berichtet, der Papst habe Auftrag gegeben, die an den Nebenraum anstoßenden Häuser zu kaufen (Frey, Br. 232), schreibt er am 21. Juli 1524 der Papst wünsche, Michelangelo solle sehen, ob nicht in der Kirche, im Chor oder sonst wo ein ehrenvoller und größerer Raum sei, in dem man die Papstgrabmale unterbringen könne, obwohl dem Papst der Plan der Nebenräume nicht mißfalle. Aber sie erscheinen ihm doch zu klein (Frey, Br. 233 f.). Der Papst muß den Befürchtungen Fattucci's Gehör geschenkt haben.

8. Dann erfährt man lange nichts. Doch bleibt der Plan immer aufrecht und Michelangelo scheint ihm im Frühjahr 1525 schärfer ins Auge gefaßt zu haben und seine Zeichnung zurück verlangt zu haben, denn am 12. April 1525 schickt sie ihm Fattucci zurück (Frey, Br. 250). Für die Annahme, daß Michelangelo jetzt erst oder wieder eine Zeichnung gemacht habe, wie Frey XVII, p. 107 Reg. 108 annimmt, liegt kein Grund vor. Daraus daß Fattucci nichts von einem Gefallen oder Nicht-Gefallen der Zeichnung spricht, darf nicht gefolgert werden,

daß sie dem Papst nicht gefiel (Brinkmann), sondern nur, daß es die alte Zeichnung vom XXV Juni 1524 war, über die Fattucci Michelangelo längst das Urteil des Papstes mitgeteilt hatte).

9. Am 6. Juni 1526 war man noch immer auf demselben Punkt des ersten Vorschlages Michelangelos, denn Fattucci erwidert auf den erneuten Wunsch des Papstes, die Grabmale ausgeführt zu sehen, daß die „Lavamani“ (Nebenräume) zu klein sind. Er schlägt vor, wenn auch in der Kirche kein geeigneter Ort sei, S. Giovaninno nieder zu reißen und einen Rundtempel für die Papstgrabmale an seiner Stelle zu errichten, was dem Papst einerseits zu kostspielig erscheint (bald darauf war er ja in den größten Geldverlegenheiten, IV.) andererseits doch reizt, doch will er erst Vorschläge Michelangelos (Frey, Br. 284).

10. Am 12. September 1526 schreibt dann Fattucci wieder an Michelangelo, er solle die Grabmale der Medicikapelle nur schnell vollenden, denn wenn diese vollendet sind, wüßte der Papst das eigene und das Leos X. auszuführen, wobei er sagte: „Io uoglio, che e' faccia a suo modo, ma a quelle [sepulture] di Leone et mia uorro, che e' faccia a mio modo.“ (Frey, Br. 288.)

11. Auf diesem Punkt bleibt die Grabmalsangelegenheit bis zum Tode Clemens VII. Er gibt den Plan nicht auf, aber solange die Medicikapelle nicht vollendet war, konnte dieser nicht ernsthaft in Angriff genommen werden. Nur Bandinelli, der immer bereite, macht unaufgefordert noch zu Lebzeiten Clemens VII. Modelle („vivendo Clemente“, Mil. Vas. V, 90), wohl zwischen 1. Mai 1534 Enthüllung seines Herkules und Cacus, Florenz, Piazza Signoria, und 25. September 1534, Tod Clemens VII.

12. Nach dem Tod Clemens VII. ist nicht mehr daran zu denken, daß Michelangelo, der sofort von Paul III. in Anspruch genommen wurde, sie ausführe. Kardinal Hippolito de' Medici schiebt sein Protégé Alfonso Lombardi vor, der die Grabmale nach den Skizzen Michelangelos machen soll und schon ein Modell davon angefertigt hat (Mil. Vas. V, 90), als nach dem Tod Kardinal Hippolitos (10. August 1535) Bandinelli Alfonso Lombardi den Auftrag zu entwerfen weiß (Vas. Mil. V, 90, VI, 163). Er erhält den Auftrag für die Skulpturen, wofür der Vertrag am 25. März 1536 abgeschlossen wird, während Antonio da Sangallo den Entwurf für die Architektur macht. Die Grabmale sollten in S. Maria maggiore aufgestellt werden, wurden aber endgültig im Chor von S. Maria sopra minerva in Rom — also nicht im Nebenraum der Medici-Kapelle — aber so, wie es dort in den zwei Räumen einander gegenüber geplant war, an zwei Wänden einander gegenüber aufgestellt.

13. Aus den Dokumenten geht hervor, daß Michelangelo dem Papst bezüglich der Grabmale überhaupt nur einen positiven Vorschlag machte, den, sie in den Nebenräumen der Medicikapelle unterzubringen und daß er nach diesem Vorschlag dem Papst eine Zeichnung einwendet und nur diese eine, deren Empfang ihm Fattucci am 25. Juni 1524 bestätigt. Entwürfe für dieses Projekt müssen die Entwürfe triumphbogenartiger Architekturen auf der Zeichnung Tafel 70 (Frey 106) sein, weil sie stilistisch wirklich in diese Zeit gehören (vgl. die Entwürfe für die Laurenziana von 1524), weil es Projekte von Wandgrabmalen sind, weil sie die Dreiteilung mit dem breiteren Mittelfeld aufweisen, die die Grundrißskizze des Nebenraumes Tafel 69b (Frey 71) andeutet, und weil ihr Aufbau in den wesentlichsten Grundzügen mit dem der endgültig ausgeführten Grabmale in S. Maria sopra Minerva in Rom übereinstimmt (Tafel 71). Diese verläugnen wie in der Art der Aufstellung auch im Grundgedanken des Aufbaues nicht ihre Abkunft von den Plänen Michelangelos.

14. Daß sie nicht einfach auf die Kardinalsgräber Andrea Sansovinos mit dem triumphbogenartigen Aufbau zurückgehen, bezeugt die weit über die Sansovinogräber hinausgehende Zusammenfassung der dreigeteilten Form durch die wuchtige Attika und das weit mächtigere Ausladen des Simses, das das Vor- und Zurücktreten der Massen weit stärker zur Empfindung bringt.

15. Die erste Skizze Michelangelos Tafel 70 links unten (Frey 106) läßt wie die folgenden zwei den Bogen der Mittelnische noch in die Attika hineinschneiden, so daß der durchgehende Zug und die feste Geschlossenheit der Attika doch noch fehlt und nur das Miteinbeziehen

XXV der Teile über den Seitenfeldern über den Aufbau bei Sansovinos Kardinalsgräbern hinausgeht. In der zweiten Skizze (rechts von der ersten) sucht er den Rundbogen durch ein Rechteckfeld über durchgehendem Sims zu ersetzen, um in der dritten Skizze (ganz rechts, die Ausgeführtste, bei Umkehrung des Blattes) doch wieder den Rundbogen beizubehalten, dabei aber durch das in gleicher Weise wie bei den Seitenfeldern durchlaufende Sims (in der ersten Skizze verlief es wie bei Sansovino in der Tiefe der Nische) das untere Geschoß scharf von der Attika abzugliedern. Außerdem hat er in dieser Skizze, wie schon bei der zweiten, nur noch je eine Nische in den Seitenfeldern, nicht mehr aber zwei übereinander wie in der ersten. Die letzte Stufe repräsentiert auf dieser Zeichnung die flüchtige Skizze links oben, die einen wesentlichen Sprung über die früheren bedeutet. Der Bogen endet jetzt unter der Attika. Michelangelo hatte ihn ursprünglich ziemlich tief darunter enden lassen und den Ansatz des Bogens der Mittelnische in gleiche Höhe gelegt wie den der Seitennischen, korrigierte die Zeichnung aber dann dahin, daß er die Attika unmittelbar an den Bogen anschließen läßt (der obere Doppelstrich ist der alte) und den Bogenansatz der Mittelnische höher legt, so daß die in seiner Höhe durchgehende Horizontalgliederung jetzt über den Rundbogen der Seitennischen verläuft, nicht aber wie die alten Striche bei deren Ansatz. Diese Gliederung des Hauptgeschosses mit den vier Säulen als trennende und rahmende Glieder hat Antonio da Sangallo bei den Grabmalen in S. Maria sopra Minerva wortwörtlich übernommen (die Detaildurchführung wäre freilich bei Michelangelo anders geworden). Wie sich Michelangelo die Attika gestaltet dachte, ist aus dieser Skizze nicht genau zu ersehen, auf jeden Fall als einheitlich durchgehende Masse, danach hatte er ja schon in den früheren Skizzen gestrebt und deshalb den Bogen der Mittelnische hinabgedrückt. Wahrscheinlich aber nicht wie Antonio da Sangallo, der den ganzen Mittelteil vorschwingen läßt, da Michelangelos Skizze ein durchgehendes Vorschwingen der Seitenteile anzudeuten scheint (in den früheren Skizzen war das Gebälk nur über jeder einzelnen Säule verkröpft), wodurch der mittlere Teil in der Wirkung zusammengepreßt worden wäre und den Schein hoher Proportionen erweckt hätte, die Antonio da Sangallo nun seinerseits dadurch zu erreichen suchte, daß er sie wirklich schlanker und höher nahm. Trotzdem wirken sie aber nicht so und außerdem ging ihm dadurch das Fühlbare der Massenwucht und Massenkraft der Konzeption Michelangelos verloren, deren Prinzip auch dem Untergeschoß des Juliusgrabmals mit den zusammengefaßten, vortretenden Seitenteilen, der dadurch zurückgedrängten und zusammengedrückten Mitte zugrunde liegt. Selbst verständlich ist auch der Sockel bei dieser letzten Skizze zu ergänzen.

16. War auch Michelangelos Plan für die Papstgräber nichts so himmelstürmend Neues und Originelles, wie die der Medicikapelle, daß Fattucci's Angst, die Herzogsgräber würden schöner werden, berechtigt war, von der kraftlosen Hohlheit und saftlosen Ausgeglichenheit, die der Aufbau Sangallos durch die Abänderung der Attika erhielt, wären sie nicht geworden.

17. Die Grabmäler hätten mit ihrer ganzen Breite die ganze Länge der Wand des Nebenraumes (4,02 m) ausgefüllt, so daß auch ihre absoluten Maße zu rekonstruieren sind.

18. Geymüller, Thode (Nr. 301), Burger nehmen diese Entwürfe für das Freigrabmalprojekt (!) Michelangelos für die Sagrestia nuova in Anspruch. Es sollte eine Fassade dieses Aufbaues sein. Das hätte ein Triumphbogen vom Grundriß des Janusbogens in Rom werden müssen. Wie man den aber in die Medicikapelle hineinpferschen könnte, wie man sich da die Raumdisposition dachte, ist mir unbegreiflich. Außerdem sieht Thode die ausgeführtste Skizze als die letzte an.

19. Frey (106) denkt an die Architektur der Grabmale in der Sagrestia nuova selbst, mit deren Proportionen sie absolut nicht übereinstimmen. Berenson (1499) an die Altarwand. Mit den Papstgrabmalen wurden sie nicht in Zusammenhang gebracht.

20. Anstatt dieser einzig mit den Papstgrabmalen zusammenhängenden Zeichnung nehmen Thode (VI, 472 ff., Nr. 425, 80, 158 und Burger, Flor. Grab.) als Zeichnungen dafür die bei

Burger, Flor. Grab. Tafel XXXV/1, 2 (Frey 214a, 233) abgebildeten Entwürfe in Anspruch. XXV
XXVI
Tafel XXXV/1 eine Reinschrift der Herzoggrabmalsnachahmung Vinc. Dantis (Frey 214a, vgl. XI, 30, die Burger nicht kannte, worauf aber Thode hinwies) mit Veränderung des Sarkophags, der ganz zum spielerischen Ineinanderschachteln der Formen wurde, also aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt. Ganz unsinnig Burgers Idee, diesen Aufbau zu einem Doppelgrabmal zu verdoppeln, da der Papst ja absolut kein Doppelgrabmal wollte. Tafel XXXV/2 wurde schon von Frey (233) als eine wahrscheinlich nicht von Michelangelo selbst herrührende Reinschrift einer Skizze auf dem Blatt mit den Entwürfen für das Cecchino Braccidenkmal erkannt (Frey 236), ist also aus den 40er Jahren (um 1544/45). Burger nimmt außerdem noch Aristotile da Sangallos Phantasie des Doppelgrabmals (XI, 15) und die Kopien des Magnificigrabmals (Tafel 28), die er vorher beide für das Doppelgrabmalsprojekt in Anspruch genommen hatte, auch für die Papstgrabmale in Anspruch. Thode (IV, 475 ff.) bezieht auf den einmal von Fattucci hingeworfenen Vorschlag, S. Giovannino als Grabkapelle umzubauen, die Entwürfe für S. Giovanni dei Fiorentini (vgl. über diese Kirche: Dagobert Frey, Michelangelostudien). Michelangelo hat das überhaupt nicht ernst genommen. Für die Wandgrabmale, die Michelangelo immer nur in dem Nebenraum der Medici-Kapelle geplant hat (Thode hat aber ebensowenig wie die andern die Ortsbezeichnung durch das Lavamano zu interpretieren gewußt und weiß darum nichts darüber), für die Fattucci einmal S. Lorenzo vorschlägt, woraus Thode gleich Entwürfe für S. Lorenzo und S. Maria Maggiore in Rom macht, wo sie nach Clemens Tode aufgestellt werden sollten, nimmt Thode erstens den Entwurf Frey 14 (Thode 88) für die Vorhalle der Laurenziana in Anspruch, weil dort von anderer Hand an die Stelle, an der die Treppe hinaufführen sollte, ein Sarkophag skizziert wurde, zweitens den Entwurf Frey 125b (Thode 96) ebenfalls für die Vorhalle der Laurenziana. Von beiden sagt Thode, daß sie eventuell auch Entwürfe für das Freigrabmal sein könnten!! Von der Heranziehung der Zeichnung Frey 214b (Thode 128) sieht er Bd. VI ab.

XXVI. WERKE FÜR DIE MACHTHABER VON FLORENZ 1530–1534

1. Der Apoll des Baccio Valori. Bronze, 2 m hoch, Paris, Louvre. Tafel 55.

Six hat das Verdienst als erster darin ein Werk Michelangelos erkannt zu haben (Gazette des Beaux-Arts 1921, p. 166 ff.), hält ihn aber für ein Jugendwerk Michelangelos, zwischen Bacchus und Kolossal David, ungefähr gleichzeitig mit dem Bronzedavid entstanden und wie dieser nach Frankreich gesendet. Das ist stilistisch unmöglich. Die Modellierung, die wie die seine in erster Linie die Gesamtmassenerundung des Körpers betont, beginnt bei Michelangelo erst mit den Sklaven des Juliusgrabmals (vgl. Sterbenden Sklaven des Louvre) und erreicht im David des Bargello für das Magnificigrabmal seinen Höhepunkt; mit dem vom Einzelzusammenhang ausgehenden Formenaufbau des Bacchus und Kolossal David hat sie nichts zu tun. Der Hauptunterschied, am Torso dargelegt, ist, daß sich in den Jugendwerken, was im Kolossal David mit den mageren, in schärferer Präzision ausgearbeiteten Formen noch deutlicher wird als beim Bacchus, Detail um Detail mit gleicher Deutlichkeit vom nächsten abgrenzt, die Muskeln wie in ein System von Horizontal- und Vertikallinien eingespannt sind, das als Linienbeziehung den Körper flach, reliefhaft erscheinen läßt, so daß kein Gefühl starker Tiefe aufkommen kann, während im Bronze-Apoll wie im Magnificigrabmal-David nicht die Muskelumgrenzungen, sondern die Muskelwölbungen und dazwischen liegenden Vertiefungen das wesentliche sind, sodaß die Einzelformen ohne jede scharfe Grenze ineinander übergehen und dadurch wie auf und ab zu wogen scheinen. Noch wichtiger ist, daß alles Detail sich einem subordinierend-synthetischen Zusammenfassen fügen muß: dem einheitlichen Gesamtvorwölben des mittleren Teiles von der Brust bis zum Beinansatz, bei Zurücktreten der seitlichen Teile. Alle Einzelqualität, alle selbständige Wirkung des Details wird diesen

XXVI räumlich-kubischen Werten des Körpervolumens untergeordnet. Dadurch Massen- und Tiefeneindruck im Apoll und Magnificigrabmal-David, Flachheit und Relieffhaftigkeit in den Jugendwerken. Diese andersartige Formensprache gilt selbstverständlich nicht nur für den Torso. Anstatt der den Blick aufhaltenden, klaren, scharfen Zeichnung der Beine besonders der Kniepartie bei der Kolossal-David und Bacchus, jede Art von Linearität vermeidende und darum auch auf die Markierung der Grenzen der Formen des Knies verzichtende Modellierung bei Apoll und Magnificigrabmal-David, deren rund sich wölbende Beine, weich, voll, massig, zwingend-räumlich wirken, was man von denen der Jugendwerke nicht sagen könnte. Sie reizten vom einzelnen zum einzelnen vorzuschreiten, die des reifen Michelangelo erzwingen durch die Unterdrückung der Einzelgrenzen den Blick fürs Ganze. Desgleichen die Köpfe der Jugendwerke besonders des Kolossal-David und Bacchus durch die Betonung eines bestimmten Charaktertyps und noch mehr durch den besonderen physiognomischen Ausdruck, das Mienenspiel, von Einzelbedeutung: die des Apoll und Magnificigrabmal-David für sich allein betrachtet ausdruckslos, um kein Einzelinteresse zu erregen und nur ein Teil des Gesamtaufbaus der Gestalt zu sein, die, was an psychischen Werten in ihr liegt, durch ihre Haltung vermittelt, sodaß auch der Ausdruckswert jedes Kopfes nur in seiner Haltung, der Beziehung zur übrigen Gestalt liegt (vgl. Lea und Rahel vom Juliusgrabmal: geneigter, erhobener Kopf), nicht aber im Mienenspiel.

2. Der Apoll ist mit dem für Baccio Valori gearbeiteten von Vasari erwähnten Apoll identisch.

3. Baccio Valori, der während der Belagerung von Florenz in der Stadt seine bestochenen Spione hatte, hatte bei der Wiederherstellung des Regimes der Medici als Kommissär des Papstes die Kapitulationsbedingungen mit den Florentiner Bevollmächtigten abgeschlossen (12. August 1530. Im Kapitulationsvertrag hieß es: „et el magnifico Bartolomeo Valori, commissario general de N. S., asi in suo nome proprio et privato, promete far et curar con effetto che Sua Santità fra il ditto tempo de dui mesi retificarà quanto esso commissario ha promesso in nome de Sua Santità.“ Sanuto, Diarii Bd. 53, p. 503), um dann die selbstgeschlossenen Bedingungen (Amnestie) in schmähdlichster Weise nicht einzuhalten. In der ersten Zeit hatte er, da ihn der Papst frei schalten ließ, Leben und Freiheit der Florentiner Bürger in der Hand und steckte schonungslos jene Florentiner ein, die sich in besonderem Maße für die Republik Florenz eingesetzt hatten. Hinrichtungen, Verbannungen und Güterkonfiskationen waren an der Tagesordnung (Reumont, Geschichte Toskanas I p. 28 ff. Pastor IV/2 p. 393). Die Aufzählung der Verbannten nimmt bei Benedetto Varchi (Storia fiorentina, Opere 1843, Bd. II. p. 570) kein Ende.

4. Von Michelangelo verlangte Baccio Valori, der ja immer jede Position für sein eigenes Wohl auszunützen wußte, als ihn der Papst begnadigt hatte, nichtsdestoweniger auch seinen Tribut. Bezeichnenderweise schrieb Luigi Guicciardini über ihn, als er die Präsidentschaft in der Romagna antreten sollte, an seinen Bruder Francesco Guicciardini (21./22. Oktober 1531 von Florenz): „Bartolomeo Valori partirà credo domenica, e va in Romagna con speranza di farvi molto bene, non tanto per altri quanto per sè, e si vede che non arà quelli rispetti al guadagnare che aretti voi: credo vi si fermerà per qualche tempo“ (Franc. Guicciardini, Opere inedite Bd. IX. 222).

5. Der 22. Okt. war ein Sonntag, er wird also wohl am 29. Oktober abzureisen beabsichtigt haben.

6. Wäre Michelangelo Baccio Valori gar so freund und zugetan gewesen, hätte dieser das in seinem Brief an Michelangelo, in dem er ihn um seine Statue mahnt, nicht gar so sehr betonen müssen: „Inoltre io non uoglio sollicitaruj della mia figura, perche mi rendo certissimo, per l'affettione conosco mi portate, non ha bisogno di sollicitudine . . . et se mi amate, come mi rendo certissimo, in qualsiuogla nostra occurentia non ricercate altro huomo che me, che non ui mancherò mai, e mi farà piacere singularissimo“ . . . (Frey, Br. 324).

7. Michelangelo seinerseits hat durch Benvenuto della Volpaia 31. Oktober 1531 dem Papst Klage über seine Aufräge überbringen lassen (Frey, Br. 311). Übrigens hat Michelangelo nicht

nur den Apoll für ihn gearbeitet, auch den Bau der Fassade seines Hauses verlangte Baccio Valori von ihm. Von Sebastiano del Piombo wünschte er ein Porträt Papst Clemens VII, was ebenfalls Michelangelo vermitteln muß (Gaye II, 231, Mil. Corr. 40, 48, 62, 68, 86, 88, 94). Über andere Bilder, die er damals in Florenz zu erwerben beabsichtigte vgl. Gaye II 231. Die erste Forderung an Michelangelo wird er wohl bald nach dessen Begnadigung an ihn gerichtet haben, sicher aber wohl vor Februar 1531, in welchem Zeitpunkt er von Kardinal Nikolaus von Schomberg in seiner Stellung in Florenz abgelöst wird (Pastor IV/2, 393, nicht Oktober 1530 wie Frey XVII, Reg. 139, 140 sagt) obwohl er auch da noch großen Einfluß in Florenz behielt, bis er Ende Oktober 1531 die Präsidentschaft in der Romagna antrat, die er bis zum Tode Clemens VII. (September 1534) innehatte.

8. Den undatierten Brief Baccio Valori's, in dem des Werkes Erwähnung getan wird, datiert Frey (Br. 323) Frühjahr oder Herbst 1532, wo Michelangelo nach Rom reiste, da Valori von einer projektierten Reise Michelangelo nach Rom spricht. Der Plan der Reise taucht aber schon Herbst 1531 auf. Baccio Valori war spätestens seit 24. September 1531 in Rom (Guicciardini, Opere IX. 202). Dorthin richtet auch Bio. Batt. Mini seinen Brief an ihn vom 29. September 1531 (Gaye II, 229), damit er den Papst über den elenden Gesundheitszustand Michelangelos und seiner Sorge wegen des Juliusgrabmals unterrichte, was den wahrscheinlich von Baccio Valori Michelangelo übermittelten Vorschlag und die Erlaubnis des Papstes zur Folge hat, daß Michelangelo deshalb für kurze Zeit nach Rom komme (V. 3). Darauf bezieht sich die Aufforderung Valoris an Michelangelo, es ihn wissen zu lassen, wenn er zu reisen gedenke. Da Bio. Batt. Mini Valori am 8. Oktober 1531 nochmals nach Rom schrieb, er am 29. Oktober 1531 wahrscheinlich Florenz verließ (XXVI, 5) wird der Brief Valoris zwischen dem 8. und 29. Oktober geschrieben sein.

9. Am 31. Oktober beklagt sich Michelangelo über Valoris Aufträge, der scheinbar auch ein Bild gewünscht hatte, beim Papst, (Frey, Br. 311) der ihm am 21. November unter Strafe der Exkommunikation verbietet, für andere zu arbeiten, damit er den Auftraggebern gegenüber eine Ausrede habe (XXVI, 22). Der Apoll wird damals wohl schon im wesentlichen fertig gewesen sein, da ihn Michelangelo nach diesem Zeitpunkt: — der Papst so sehr auf seiner Seite, Baccio Valori fern von Florenz —, schwerlich noch ausgeführt hätte.

10. Vasari erwähnt den Apoll, von dem Condivi nichts berichtet, sowohl in der ersten Auflage von 1550, (Frey, Vite p. 141) als auch in der zweiten von 1568 (Frey, Vite p. 145) in denen die Beschreibung des Motivs: „uno Apollo, che cauana una freccia del turcasso“ gleich ist, nicht aber die übrigen Angaben. In der ersten Ausgabe nennt er ihn nur eine „figuretta di marmo“, in der zweiten „figura di tre braccia di marmo“ und fügt außerdem hinzu „lo condusse presso al fine“ . . . „il quale e hoggi nella camera del principe di Fiorenza cosa rarissima, ancora che non sia finita del tutto.“ So genau die Beschreibung des Motivs für den Pariser Apoll stimmt, so absolut nicht übereinstimmend ist die Größenangabe, die Materialangabe, die Angabe, daß er nicht vollendet sei und sich in Mediceerbesitz befinde. Der Apoll ist nicht aus Marmor und weder eine „figuretta“, noch eine „figura di tre braccia“ (1,80 m), sondern aus Bronze und 2 m hoch. So sehr die Motivbeschreibung für ihn stimmt, so sehr stimmen alle anderen Angaben — für den David des Magnificigrabmals (Tafel 46). Er ist aus Marmor, eine „figuretta“, d. h. unterlebensgroß, wenn auch nicht 3 braccien (1,80 m) hoch wie Vasari in der zweiten Ausgabe sagt, sondern 1,50 m, doch ist das eine Ungenauigkeit, die bei den meist nur schätzungsweise gegebenen Größen häufig unterläuft. Im Mediceerinventar (Mem. de l'Inst. nat. de France 1896, Bd. 35 p. 136) wird derselbe David 2 braccien (1,20 m) hoch genannt, obwohl er $2\frac{1}{2}$ ist. Er befand sich wirklich in Mediceerbesitz.

11. Vasari ist da eine Verklitterung passiert. Er wird den Apoll, den Baccio Valori bei den in seinen letzten Lebensjahren mißlichen Vermögensverhältnissen wahrscheinlich noch zu Lebzeiten also vor 1537 verkauft haben wird, möglicherweise direkt nach Frankreich, nicht durch

XXVI Autopsie gekannt haben, sondern nur Angaben eines zuverlässigen Gewährsmannes über die Tatsache, daß Baccio Valori bei der traurigberühmten Rolle, die er 1530 in seiner Vaterstadt Florenz spielte, auch Michelangelo an seinen Triumphwagen zu spannen gewußt hatte, und über das Motiv der Statue besessen haben. Dieses ihm durch diese Nachricht bekannte Werk identifizierte er mit dem mindestens seit 1550 (XXVI. 10, vgl. auch XV, 2) in medicischem Besitz befindlichen David, dessen erhobener über die Schulter nach der Schleuder greifender Arm zur Not als ein nach dem Pfeil greifender interpretiert werden konnte und fügt der richtigen Motivbeschreibung die falsche Material- und Größenangabe, die falsche Notiz: „unvollendet“, den falschen Aufbewahrungsort bei, während der David im Mediceer-Inventar (XV. 2) richtig als David bezeichnet wird, für den allein auch nur der runde Block unter dem Fuß für den Kopf des Goliath und die über den Rücken fallende Schleuder Sinn hatte.

12. Da Vasari nicht wußte, für welchen Zusammenhang diese Statue geplant war, glaubte er in ihr den Apoll des Baccio Valori sehen zu dürfen, der ja aus ungefähr derselben Zeit stammte.

13. Die falsche Materialangabe und Beschreibung bei einem Werke Michelangelos, das Vasari nicht als Autopsie kannte, findet ihre Parallele in dem Bericht über die Madonna von Brügge: „Fere ancora di bronzo [diesen Fehler bringt auch Condivi] una Nostra Donna in un tondo . . .“ (Frey, Vite p. 55).

14. Es werden die falschen Angaben Vasaris gewesen sein, die Six die Identifikation des Apoll des Louvre mit dem Apoll Baccio Valoris nicht wagen ließen und ihn anstatt dessen mit einer dem Sinn nach zweifelhaften Stelle bei Condivi in Verbindung bringen ließen, in der es heißt: „gittò di bronzo una statua grande al naturale, che fu mandata in Francia, et similmente un David con Goliath sotto“ (Frey, Vite p. 54). Six interpretiert die Stelle so, daß außer dem David mit dem Goliath für Robertet noch ein zweites Bronzewerk Michelangelos nach Frankreich gesandt wurde; das zweite soll der Apoll gewesen sein. Ob es sich wirklich um zwei Werke handelte, ist dem Text nach fraglich. Doch wie immer diese Stelle zu interpretieren sei, wäre die Interpretation der Schriftquellen Hand in Hand mit einer genauen Analyse des Stiles gegangen, hätte eine solche Identifikation nie möglich sein dürfen, weil der Bronze-Apoll kein Jugendwerk Michelangelos sein kann.

15. Auch die Ähnlichkeit, die Six mit dem spitzig wegstehenden Arm des David von Donatello bei dem Apoll Michelangelos fand, die ihn beweg, ihn der Bronze-Kopie Michelangelos nach diesem Werke nahe zu rücken, hat ursprünglich nicht bestanden und ist erst durch das Abhandenkommen des Köchers, der im Rücken herabhing, entstanden. Sein breites, stumpfgeformtes Ende, etwa wie beim Köcher des Cupido des Viktoria und Albert Museum, wird nicht nur einen Teil des Loches zwischen Körper und Arm ausgefüllt haben, sondern auch mit seiner Diagonalrichtung die des Oberarmes links wiederholt haben, so daß der heute als leere, dünne, eckige Silhouette wirkende Arm mit der übrigen Masse fest zusammengebunden war und wie der Arm selbst, fügt man die verbindende Dunkelheit in das klaffende Loch, viel weicher, voller und geschmeidiger wird, wird auch die Statue dadurch unvergleichlich massiger, geschlossener und ruhiger als heute. So wie der Arm heute ist, steht er mit seiner auffallenden, unruhigen Silhouette in stilistischem Widerspruch zu dem erhobenen Arm und übrigen Körper und zerrißt die massige Geschlossenheit des Werkes, das, wenn es auch ein Bronzewerk ist und die Art der Stütze der Figur: der Bogen und der getötete Drachen (ein Mischwesen mit einer Art Hahnenkopf, Schlangenhals und Panterleib) mit den in Marmor kaum durchführbaren filigranen Teilen mit den technischen Eigentümlichkeiten dieses Materials rechnet, doch ein Werk des „Marmorarius“ Michelangelo bleibt, d. h. eine Komposition, die von dem Fühlbarmachen des Volumens des Körpers ausgeht und nicht von der Wirkung einer Silhouette. Michelangelo hat sich weder an Donatello angelehnt, noch hat er etwa die Absicht gehabt, den bei seinen Marmorwerken häufigen Kunstkniff anzuwenden, eine Seite zu einem

festen und durchbrochenen Linienzug zusammenzufassen (gewöhnlich die linke), die andern in bewegterem Kontur aufzulösen (vgl. Moses, Madonna Medici), um gleichzeitig den Eindruck höchster Geschlossenheit und größter Lebendigkeit zu erzielen, wodurch sich in der Bronze unvorhergesehenerweise eine unerwartet flächenhafte Silhouettenwirkung der aufgelösten Seite ergeben hätte. Von all dem bleibt nichts übrig, fügt man dem Werk wieder dies eine kleine Detail bei, von dem für die Gesamtwirkung soviel abhängt und ebensowenig kann die scheinbare Einfachheit des Gesamtmotivs, die einschichtige Frontalität, die nach den vorhergegangenen Werken: *Giorno*, *Notte* und *David* durch die Vermeidung des starken Vortretens einzelner Teile und überschneidender Verdeckungen als bewegungslos ruhig auffällt, nicht als eine Analogie mit den Jugendwerken angesehen werden (vgl. p. 88 ff.).

16. Die von Six mit herangezogene Bronzestatuette in Amsterdam ist weder von Michelangelo noch vom Anfang des 16. Jahrhunderts, worüber in anderem Zusammenhang berichtet werden soll.

17. Februar 1531 hatte Nikolaus von Schomberg, Bischof von Capua, das Regime in Florenz übernommen (Pastor IV/2, 393). Auf seine Fürsprache muß Michelangelo für Alfonso Davalos, Marchese del Vasto, den einen der beiden Feldherren des kaiserlichen Heeres, die die Belagerung von Florenz geleitet haben, Frühjahr 1531 (Frey, Dichtungen 507, Reg. 25, Brief vom 11. April 1531) den Auftrag für ein Bild eines *Noli me tangere* übernehmen. Michelangelo macht nur den Karton, der im Oktober 1531 vollendet ist (Frey, Dichtungen 508 f., Reg. 27, 28). Die Malerei führt auf seinen Vorschlag Pontormo aus (Bollettino d'arte del Ministero della Publ. Istruzione III, 148. Vas. Mil. VI, 276).

18. Eine Charakteristik des Marchese del Vasto bei Sanuto, *Diarii* Bd. 54, p. 5181: „questo è uno bellissimo signor, zovene di anni 30 in zercha, bello, grande, savio, valente di la sua persona, animoso, et ben voluto de la nation spagnola.“ Sein Porträt von Tizian Klass. d. Kst., 4. Auflg. 89.

19. Alessandro Vitelli (der Bastard, wie ihn Cambi nennt), Capitano della guardia in Florenz seit 31. Oktober 1530 (Cambi XXIII, 80, vgl. auch 128), der ebenfalls ein Bild wünscht, erhält ebenfalls eine Malerei Pontormos nach diesem Karton (Vas. Mil. VI, 276.)

20. Außer diesen Machthabern von Florenz bestürmen Michelangelo 1531 auch die beiden den Medici eng verbundenen Kardinäle Salviati (1. Juli 1531; Daelli, *Carte Michelangelo* 25) und Cibo (4. Dezember 1531, Daelli p. 39) mit Aufträgen; der erste will ein Bild, der zweite ein Grabmal.

21. Frederigo Gonzaga will für den Palazzo del Tè in Mantua Werke Michelangelos. (Vas. Mil. VII. 376, 16. und 26. Juni 1531.)

22. Als sich Michelangelo, der sich der Forderungen nicht mehr erwehren kann, durch Vermittlung Benvenuto della Volpaia und Kardinal Salviatis beim Papst am 31. Oktober 1531 beklagt, sagt dieser zu Benvenuto della Volpaia in einer Unterredung: „Fichisi un pennello nel pie e faccia 4 fregi e dica: echo fatta la pittura; e quella di Bartolomeo Valori lascine 'l pensiero amme“ (Frey, Br. 311). Der Ausspruch über die Malerei bezieht sich wohl auf das Bild für den Marchese del Vasto. Hier konnte der Papst keinen Einspruch erheben, da er kaiserlicher Feldherr war, wie bei Baccio Valori, der seine Kreatur war. Am 21. November 1531 stellt er das Breve aus, daß Michelangelo „sub excommunicationis latae sententiae poena“ nichts arbeiten dürfe außer den Arbeiten für ihn und das Juliusgrabmal (Bottari, *Raccolta di Lettere* 1768, VI, 203).

23. Michelangelo war 1531 in einem solchen Fieber, alle Machthaber durch Werke seiner Hand zu besänftigen, daß er sogar daran denkt, dem Papst eine „figura“ zu schicken (29. April 1531, Mil. Corr. 40).

XXVI 24. Schließlich beansprucht auch Herzog Alessandro (seit 4. Juli 1531 in Florenz, Cambi XXIII, 104, seit 27. April 1532 Herzog, Pastor IV/2, 393) Michelangelos Dienstleistung und zwar als Festungsbaumeister: für die geplante, zu bauende Festung von Florenz und läßt ihn durch Alessandro Vitelli rufen. Auf diese Aufforderung des Herzogs antwortet aber Michelangelo, er habe keinen Auftrag vom Papst und geht nicht hin, was die feindselige Stimmung des Herzogs gegen ihn nicht verbessern konnte.

25. („Con tutto ciò Michelagnolo stava in grandissima paura, percioche il duca Alessandro molto l'odiava, giovane, come ognun sa, feroce et vendicativo. Ne é dubio, che, se non fusse stato il rispetto del papa, che non se lo fusse levato dinanzi. * Tanto più che volendo il duca di Firenze far quella fortezza che fece et havendo fatto chiamar Michelagnolo per il signor Alessandro Vitelli, che cavalcasse seco à veder, dove comodamente si potesse fare, egli non volse andare, rispondendo, che non haveva tal commessione da papa Clemente. Delche molto si sdegnò il duca, si che et per questo nuovo rispetto et per la vecchia malivolenza et per la natura del duca meritamente haveva da stare in paura. E certamente fu dal Signore Iddio aiutato, che alla morte di Clemente non si trovò in Firenze, percioche da quel pontefice, prima c'havesse le sepolture ben finite, fu chiamato à Roma et da lui ricevuto lietamente.“ Condivi, Frey, Vite p. 138.)

26. Das wird wohl vor dem 10. März 1534 gewesen sein, an dem sich Herzog Alessandro an Antonio da Sangallo wendet (Gaye II, 252). Wahrscheinlich schon 1533, denn am 26. April 1533 ist schon von dem Bau der Festung die Rede (Guicciardini, Opere inedite IX, 262). Am 15. Juli 1534 wurde der Grundstein der Festung gelegt.

LITTERATUR-HINWEISE

- Berenson = Bernhard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*. London 1903.
Bottari = *Raccolta di Lettere sulla Pittura*, 7 Bände, Roma 1754–73.
Brinkmann = Brinkmann, *Barockskulptur* (Handbuch der Kunstwissenschaft) 1. Aufl.
Brockhaus = Heinrich Brockhaus, *Michelangelo und die Medici-Kapelle*. Leipzig 1909.
Burger, Flor. Gr. = Fritz Burger, *Geschichte des Florentinischen Grabmals*. Straßburg 1904.
Burger, Stud. = Fritz Burger, *Studien zu Michelangelo*. Straßburg, Heitz 1907.
Cambi = Cambi, *Storie fiorentine in Delizie degli Eruditi Toscani*. Band XXI, XXII.
Frey = Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelangelo Buonarrotis*. Berlin 1911.
Frey XVII = *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. Band XVII (1896). p. 5 ff. u. 97 ff.
Frey Br. = Karl Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo Buonarroti*. Berlin 1899.
Frey Dichtg. = Karl Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*. Berlin 1897.
Frey Vite = Karl Frey, *Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. II. Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*. Berlin 1887.
Gaye = Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV, XV, XVI*. Firenze 1840.
Geymüller = Heinrich von Geymüller, *Michelangelo als Architekt*. München 1904.
Giannotti = Donato Giannotti, *De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio Dialoghi*. Florenz 1895.
Gotti = Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1875, 2 Bände.
Justi = Carl Justi, *Michelangelo, Neue Beiträge*. Berlin.
Marcuard = Marcuard, *Die Zeichnungen Michelangelos im Teyler Museum in Haarlem*. 1901.
Mil. Corr. = Gaetano Milanesi, *Les Correspondants de Michel-Ange. I. Sebastiano del Piombo*. Paris 1890.
Mil. Lett. = Gaetano Milanesi, *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*. Firenze 1875.
Mil. Vas. = Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori etc.* ed. Milanesi. Florenz 1878–85.
Moreni, *Descrizioni* = Domenico Moreni, *Descrizione ist. crit. della imperiale Capella de' Principi . . .* Florenz 1813.
Pastor = Pastor, *Geschichte der Päpste*. 1.–4. Aufl., Bd. IV³/₄, 1907.
Reumont = A. von Reumont, *Geschichte Toskanas*. Gotha 1876.
Steinmann = Ernst Steinmann, *Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos*. Leipzig 1907.
Symonds = Symonds, *Life of Michael Angelo*.
Thode = Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*. 6 Bände. Berlin, Grote.
Wölfflin = Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*. 5. Aufl. München 1912.

VERZEICHNIS DER TAFELN

Vorbemerkung: Die Rekonstruktionen auf Tafel 1–14 wurden von Herrn Paul Gedon-München gezeichnet, der sich dieser Arbeit in dankenswerter Weise entledigte und dem Text die gewünschte sinnliche Anschauung zu Hilfe brachte, ohne die jede Beschreibung doch immer mehr oder minder hinkt.

1. Aufriß der Medici-Kapelle mit dem Grabmal des Herzogs Giuliano nach dem Plan von 1525/26 mit den bei Tafel 10, 11, 13, 14 weggelassenen Statuen der Seitennischen und Fresko.
2. Freigrabmalprojekt Michelangelos mit dem ursprünglich geplanten Raum (vgl. Tafel 23) I. Projekt. November 1520.
3. Doppelgrabmalprojekt Michelangelos für die Seitenwände der Medici-Kapelle der ursprünglichen Raum-Architektur eingefügt. (Vgl. Tafel 24. Beide Seiten wurden nach der rechten, ursprünglichen gezeichnet.) II. Projekt.
4. Eingangswand der Medici-Kapelle mit S. Conversazione-Darstellung (Madonna, hl. Cosmas und Damian). Rekonstruktion mit der ursprünglich geplanten Raumarchitektur (vgl. Tafel 27a). II. Projekt.
5. Projekt eines Herzoggrabmals mit einem Sarkophag, ohne spätere Korrektur, der ursprünglich geplanten Architektur eingefügt (vgl. Tafel 25).
6. Projekt eines Herzoggrabmals mit einem Sarkophag gemäß der späteren Korrektur, der ursprünglich geplanten Architektur eingefügt (vgl. Tafel 25).
7. Magnificigrabmalprojekt Michelangelos für die endgültig ausgeführte Raumarchitektur (vgl. Tafel 27a). In den Seitenfeldern der Wand die ursprünglich geplanten Tabernakel und Türen.
8. Magnificigrabmalprojekt Michelangelos für die endgültig ausgeführte Raumarchitektur (vgl. Tafel 27b). Variation des vorhergehenden.
9. Zur Ausführung bestimmtes Projekt des Magnificigrabmals mit den tatsächlich ausgeführten Statuen und dem in der Lunette darüber geplanten Fresko mit der Auferstehung Christi in der Fassung von 1526 (vgl. Tafel 57, 58) ohne den oberen Abschluß des Grabmals. Das hochgestelzte der Sarkophagbeine wird durch die wie bei den Herzoggrabmalen von 1526 angenommene Simserrhöhung verursacht. Rekonstruktion nach Tafel 28, 8.

10. Grabmal des Herzogs Lorenzo nach dem Plan von 1521 (Aurora) und 1524 in der endgültig ausgeführten Raumarchitektur. Ohne die Simserhöhung vom Winter 1525/26 und ohne die in den Seitennischen geplanten Statuen.
11. Grabmal des Herzogs Giuliano nach dem Plan vom Winter 1525/26, bei Weglassung der Statuen in den Seitennischen. (Von den Statuen nur *Giorno* und *Notte* tatsächlich nach diesem Plan ausgeführt.)
12. Magnificigrabmal in der 1531–34 geplanten Gestalt mit dem in der Lunette darüber projektierten Fresko der Auferstehung Christi von 1532 (vgl. Tafel 58), ohne Simserhöhung (vgl. Tafel 9).
13. Grabmal des Herzogs Lorenzo in der 1531–34 geplanten Gestalt mit dem in der Lunette darüber projektierten Fresko der Anbetung der ehernen Schlange (vgl. Tafel 59), bei Weglassung der Statuen in den Seitennischen.
14. Grabmal des Herzogs Giuliano in der 1531–34 geplanten Gestalt mit dem in der Lunette darüber projektierten Fresko des Angriffs der Schlangen (vgl. Tafel 59), bei Weglassung der Statuen in den Seitennischen.
15. Gebäudekomplex der Kirche S. Lorenzo in Florenz mit der Kuppel der Medici-Kapelle rechts.
16. Grundriß von S. Lorenzo mit der *Sagrestia vecchia* und *Sagrestia nuova* (nach Geymüller, Brunellesco Fig. 1).
17. Aufriß der Altarwand der *Sagrestia vecchia* (nach Förster, Gnauth, Paulus: Die Bauwerke der Renaissance in Toskana Tafel 4).
18. Aufriß der Vorhalle und Biblioteca Laurenziana (nach Geymüller, Michelangelo als Architekt Tafel 3).
19. Innenansicht der Medici-Kapelle mit Altar und Giulianograbmal.
20. Innenansicht der Medici-Kapelle mit der für das Magnificigrabmal bestimmten Wand- und Lorenzo-Grabmal.
21. a) Michelangelo, Zeichnung der ursprünglich über den Türen geplanten Tabernakel in den Seitenfeldern der Wände. Florenz, Casa Buonarroti (nach Geymüller, Michelangelo als Architekt, Blatt IV/1).
b) Michelangelo, Rötelkizze eines Fensters, Florenz, Casa Buonarroti; 12,9 × 18,8 cm.
22. Die ausgeführten Tabernakel und Türen in den Seitenfeldern der Wände (nach Ferd. Ruggieri, *Scelta di Architetture antiche e moderne della Città di Firenze*, 1755. Band II, Tafel 8).
23. Michelangelo, Entwurf zum Freigrabmal der Medici-Kapelle und Variationen des Doppelgrabmalsentwurfes. London, British Museum. Vorderseite von Tafel 24 (vgl. Tafel 2). 19 × 27,4 cm.
24. Michelangelo, Doppelgrabmalsentwurf für die Medici-Kapelle. Oben Skizze des Pendants der Aurora. London, British Museum. Rückseite von Tafel 23 (vgl. Tafel 3). 19 × 27,4 cm.
25. Michelangelo, Entwurf des Herzoggrabmals. London, British Museum (vgl. Tafel 5, 6). 20,7 × 28,8 cm.
26. Bartolommeo Ammannati. Grabmal des Marco Mantova Benavides. Padua, Eremitani-Kirche 1546. (Man beachte das kleinliche Verhältnis der Figuren zur Architektur im Gegensatz zu den Medici-Gräbern!)
27. a) Michelangelo, Entwurf für das Magnifici-Grabmal. London, British Museum. Vorderseite von Tafel 27 b. 16,9 × 21,6 cm.
b) Michelangelo, Entwurf für das Magnifici-Grabmal. London, British Museum, Rückseite von Tafel 27 a. 16,9 × 21,6 cm.
28. Kopie nach dem endgültigen Projekt des Magnifici-Grabmals mit willkürlicher Abänderung der Sarkophaggestaltung und Statuen. Wien, Albertina (vgl. Tafel 9).
29. Kopie nach dem vollständigen Aufbau der Herzogsgrabmale im Louvre, Paris. Photo. Giraudon.
30. a) Aristotile da Sangallo, Doppelgrabmal mit Michelangesken Motiven. Federzeichn., Florenz, Uffizien.
b) Niccolò Tribolo, Relief der Kreuzigung des hl. Andreas. Florenz, Bargello.
31. Grabmal des Herzogs Lorenzo im heutigen Zustand.
32. Grabmal des Herzogs Giuliano im heutigen Zustand.
33. Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino. (Begonnen 1524.)
34. Wachskopie nach der Statue des Lorenzo mit Abänderungen. Edinburg, National Gallery. (Vgl. XVII. 3.)
35. Aurora. (Begonnen 1521.)
36. Crepuscolo. (Begonnen 1524.)
37. Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours. (Begonnen 1531–32.)
38. Michelangelo, Wachsmo- dell der Statue des Giuliano. 1526. Edinburg, National Gallery. (Vgl. XVII.)
39. *Giorno*.
40. *Notte*.
41. Michelangelo, Trauernder Knabe. Petersburg, Eremitage.
42. Michelangelo, Leda, Kopie des verschollenen Kartons. Dresden, Gemäldegalerie.
43. Michelangelo, Vorstudie zur Leda. Federzeichnung. Florenz, Casa Buonarroti. 14,9 × 19,2 cm.
44. Zeichnung nach einem Flußgottmodell Michelangelos von 1524. Oxford, University Galleries. 25,5 × 21,3 cm.
45. Michelangelo, Sturz des Phaëton. 1. Fassung. London, British Museum. 21,7 × 31,3 cm.
46. Michelangelo, Flußgottskizze für das Grabmal des Giuliano nach dem Plan vom Winter 1525/26. London, British Museum. 21 × 13,8 cm.
47. Michelangelo, Sturz des Phaëton. 2. Fassung. Venedig, Akademie. 25,5 × 39,4 cm.
48. a) Michelangelo, Skizze zu Goliath und David. London, British Museum. 8,6 × 12,2 cm.
b) Venus und Cupido. Malerei Pontormos nach dem Karton Michelangelos. Florenz, Uffizien.

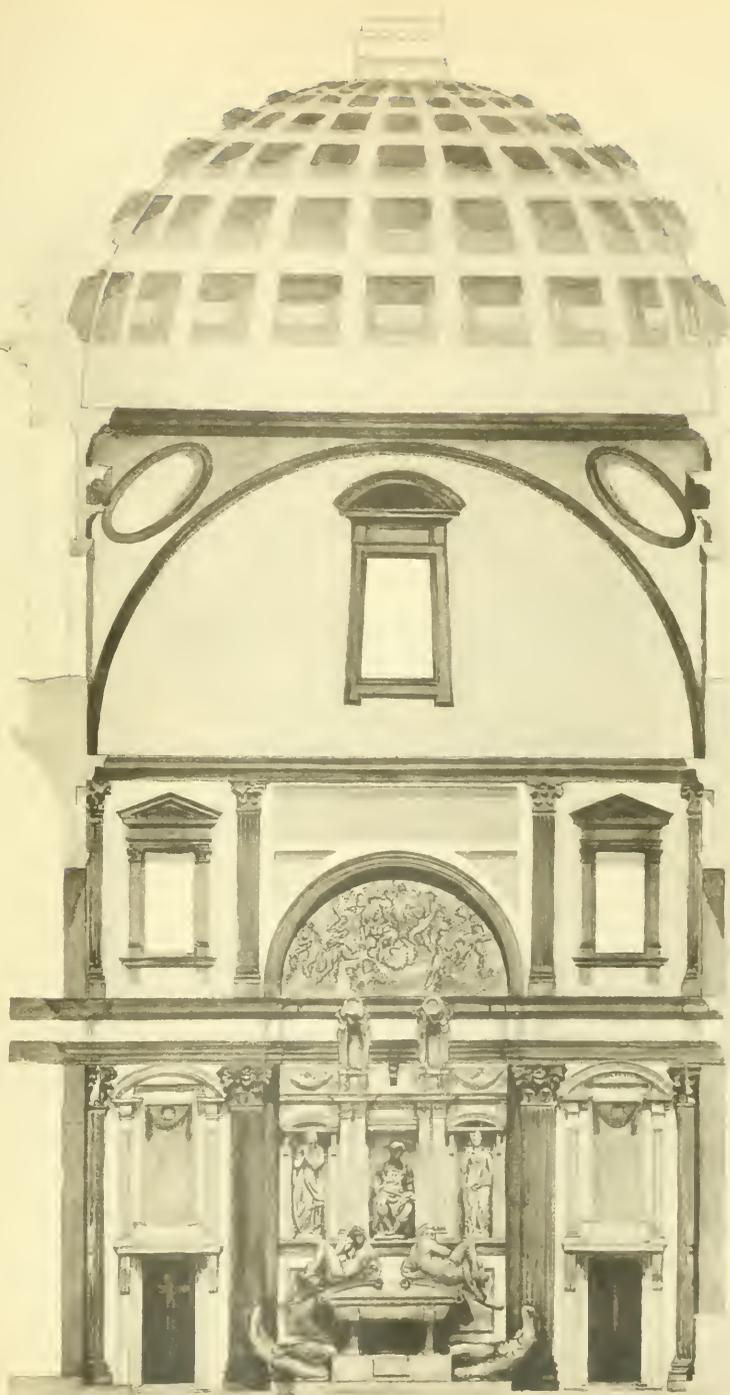
49. Michelangelo, Sturz des Phaëton. Endgültige Fassung. Windsor. 23,8 × 41,6 cm.
50. Madonna Medici.
51. a) Raffaello da Montelupo, hl. Damian.
b) Montorsoli, hl. Cosmas.
52. Michelangelo, Studien für die Madonna Medici, 1524. London, British Museum. 40,7 × 26,9 cm.
(Die Kopien neben den Federzeichnungen von Antonio Mini.)
53. Michelangelo, Studie zur Madonna Medici. Wien, Albertina.
54. Michelangelo, David für das Magnifici-Grabmal, Florenz, Bargello.
55. Michelangelo, Apollo pythoktonos, für Baccio Valori gearbeitet. 1530–31. Bronze; Paris, Louvre.
56. Michelangelo, Auferstehung Christi. 1. Entwurf für das Fresko in der Lunette über dem Magnifici-Grabmal. 1526. Windsor. 34,9 × 24 cm.
57. Michelangelo, Auferstehung Christi. 2. Entwurf für das Fresko in der Lunette über dem Magnifici-Grabmal. 1526. Paris, Louvre. 17,1 × 15,2 cm.
58. Michelangelo, Auferstehung Christi. Entwurf für die Lunette über dem Magnifici-Grabmal. Wahrscheinlich 1532. London, British Museum 28,9 × 32,7 cm.
59. Michelangelo, Eherne Schlange. Oben die Aussendung der Schlangen, unten die Heilung durch den Anblick der Schlange. Oxford, University Galleries. Entwürfe der 30er Jahre für die Lunetten über den Herzoggrabmalen (vgl. Tafel 13, 14). 33,8 × 24,7 cm.
60. Michelangelo, Pferdestudien und Reiterkampf. Oxford, University Galleries. Vorstudie für den Entwurf Tafel 61. 40,5 × 26,2 cm.
61. Michelangelo, Reiterangriff. Vorstudie für den Entwurf Tafel 59 oben. London, British Museum. 28,5 × 31,5 cm.
62. Michelangelo, Feldherrnzeichnung. Vorstudie für den Entwurf Tafel 59 unten. London, British Museum. 28,5 × 31,5 cm.
63. Michelangelo, Grabmal Julius II. Rom. S. Pietro in Vincoli.
64. Michelangelo, Thronstudien für den oberen Abschluß der Herzoggrabmale 1520/21. Florenz, Casa Buonarroti. 13,2 × 16,7 cm.
65. Michelangelo, Masken, Herkules und Antäus. Die beiden Masken oben Entwürfe für das Kapitell über dem Giorno. London, British Museum 33,9 × 25 cm.
66. Kapitelle über dem Giorno. Giulianograbmal.
67. Michelangelo, Maske, Vorstudie für den Maskenfries hinter dem Crepuscolo.
68. Michelangelo, Vorstudie für die Kapitelle der Pietra Serenaordnung (links oben) und des Magnifici-grabmals (rechts unten). London, British Museum. 21,6 × 27,8 cm.
69. a) Michelangelo, Profil der Säulenbasis für das Magnifici-Grabmal mit erklärender Beischrift Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti 14,2 × 32,2 cm.
b) Michelangelo, Grundriß eines Seitenraumes der Medici-Kapelle mit Papstgrabmal (oben). Grundriß der Laurenziana-Vorhalle (unten). 1524. Florenz, Casa Buonarroti. 20,8 × 24,4 cm.
70. Michelangelo, Entwürfe für die Pöpstgrabmale. London, British Museum, 28 × 21 cm.
71. Antonio da Sangallo, Grabmal Leos X. Rom, S. Maria sopra Minerva. Die Skulpturen von Bandinelli und Raffaello da Montelupo (Papst).
72. Michelangelo, Entwurf für das Grabmal Papst Pauls III. Farnese (links unten) u. a. 1544/45. Florenz Casa Buonarroti. 23,5 × 18,5 cm.
73. Michelangelo, Entwurf für das Grabmal Papst Pauls III. Farnese links u. a. 1544/45. London, British Museum. 21,2 × 22,3 cm.
74. a) Giambologna, Flußgottmodelle. Florenz, Museo Nazionale.
b) Giambologna, Flußgottmodell. Zwei Ansichten. Berlin, Kaiser Friedrich Museum.
75. Giambologna, Neptunbrunnen. Florenz, Giardino Boboli. Detail.
76. Ammannati, Neptunbrunnen. Florenz, Piazza Signoria.
77. Ammannati, Neptunbrunnen. Florenz, Piazza Signoria. Detail mit weiblicher Meergeröttheit.
78. Ammannati, Flußgott. Kleinbronze. Florenz, Museo Nazionale.
79. Ammannati, Flußgott. Ton. Florenz, Akademie, Überrest der Festdekoration des Neptunbrunnens 1565.
80. a) Ammannati, Flußgott. Kleinbronze. Florenz, Museo Nazionale.
b) Detail aus einem Bild des 18. Jahrhunderts, den hl. Lukas im Gebet darstellend. Florenz, Magazin von S. Salvi. Nach Ammannatis Flußgott Tafel 76.

N A C H T R A G

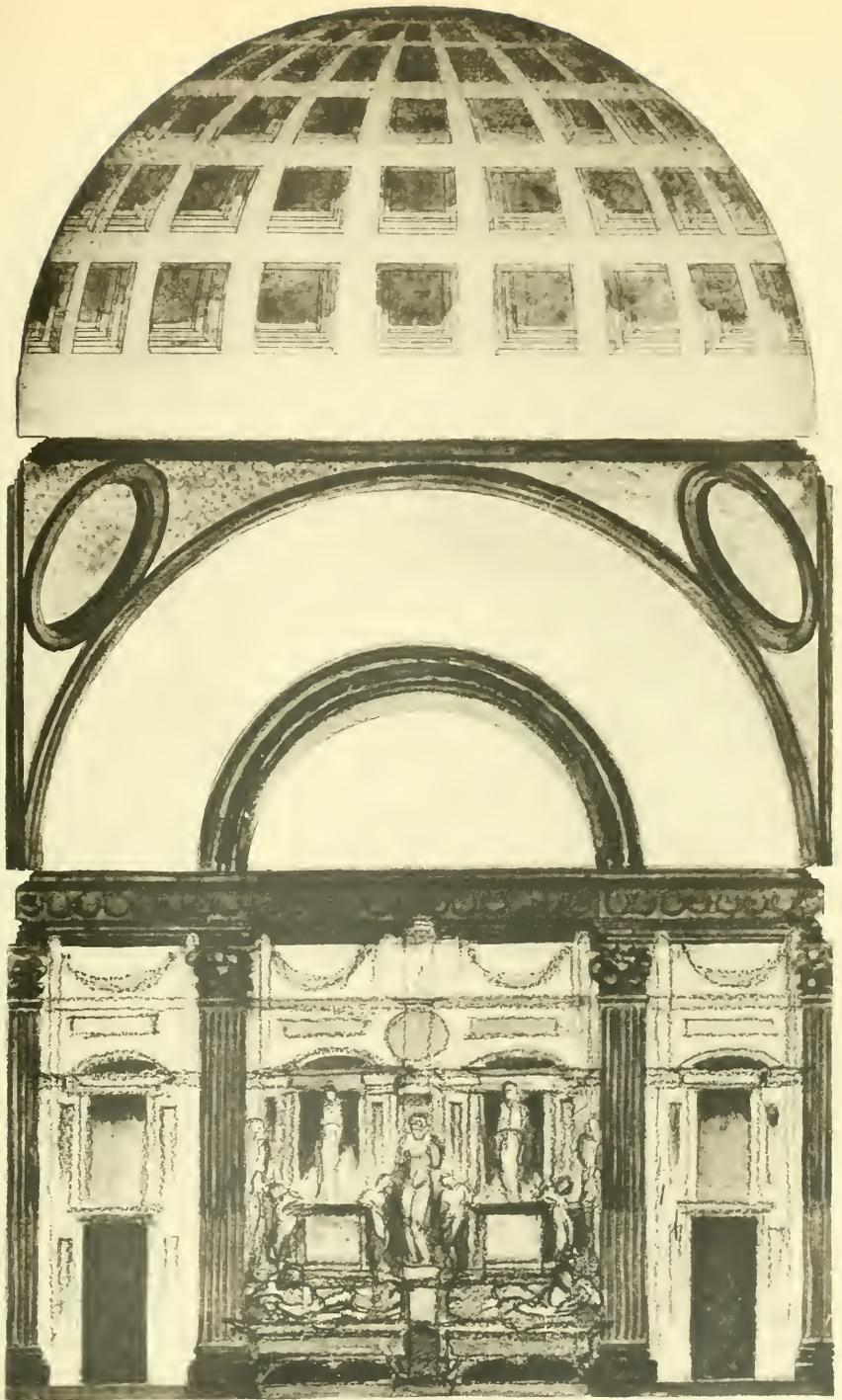
Es könnte sein, daß das Stuckmodell einer nackten weiblichen Gestalt mit hochstehendem rechten Bein und erhobenem linken Arm im Museo Buonarroti in Florenz (Brogi, Photo 20897) die Vorstudie für das Pendant des David am Magnifici-Grabmal ist.

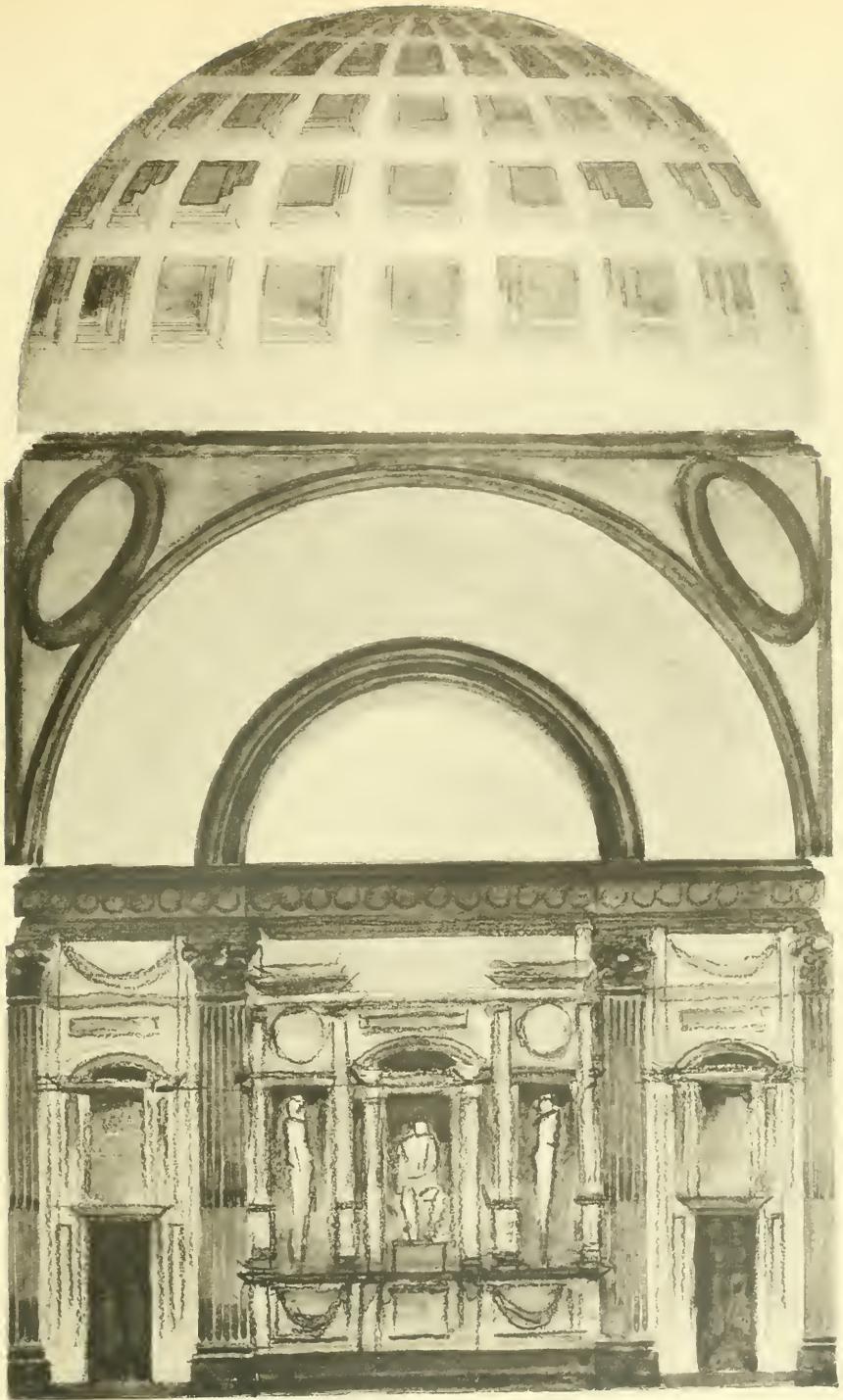
INHALTS-ÜBERSICHT

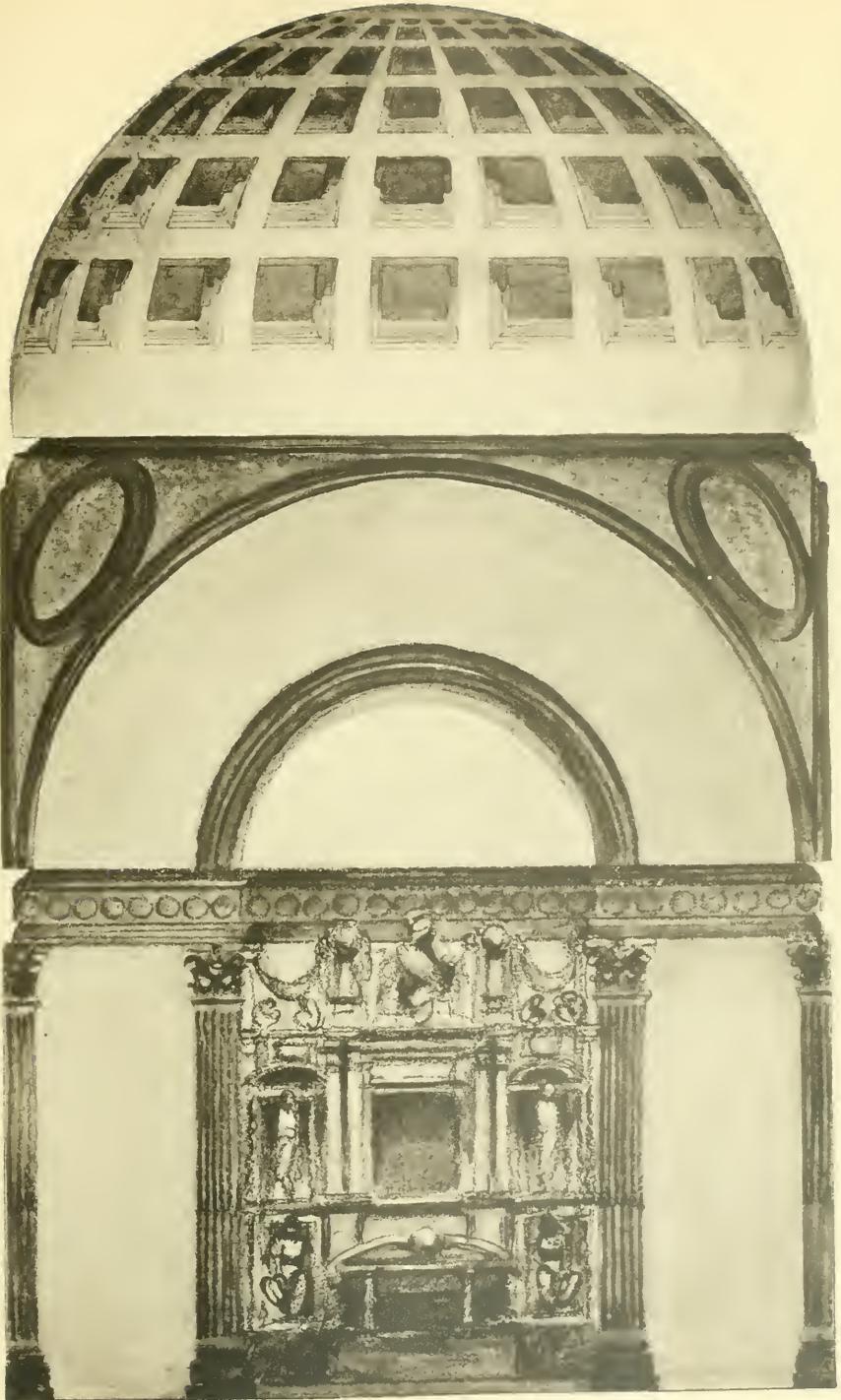
	Seite
Vorwort	7
I. DER GESTALTUNGSPROZESS	
Das Stilprinzip	11
Die Entwürfe	17
Die Ausführung	41
Anstieg und Gipfel	41
Die Peripetie	56
Psychische Verfassung und Ende	64
II. PRAGMATISCHES UND POLEMISCHES	
I. Datierung des Baubeginnes	109
II. Datierung der Entwürfe	111
III. Weitere Baugeschichte. Erste Arbeitsunterbrechung	112
IV. Zweite Arbeitsunterbrechung	113
V. Letzte Arbeitsphase	115
VI. Schicksale der Kapelle nach Michelangelos Weggang	118
VII. Innenarchitektur aus Marmor	121
VIII. Arbeitsunlust 1524 — Planänderung im Aufbau der Herzoggräber Winter 1525/26	122
IX. Grabmalsarchitektur	123
X. Projekt für die Raumarchitektur	124
XI. Die Grabmalsentwürfe	126
XII. Datierung der Statuen	135
XIII. Datierung der Modelle	139
XIV. Die Madonnenstatue des Magnificigrabmals	141
XV. Der David des Magnificigrabmals	141
XVI. Der trauernde Knabe des Lorenzgrabmals	142
XVII. Das kleine Modell des Giuliano	142
XVIII. Die Tageszeiten der Herzoggräber. Die Leda	143
XIX. Die Flußgötter der Herzoggräber	144
XX. Die Statuen der Seitennischen der Herzoggräber	154
XXI. Der obere Abschluß der Herzoggrabmale	155
XXII. Die Mitarbeiter	156
XXIII. Die malerische Ausschmückung	158
XXIV. Inhaltliche Interpretation	163
XXV. Die Papstgrabmale	167
XXVI. Werke für die Machthaber von Florenz 1530—34	171
Litteratur-Hinweise	177
Verzeichnis der Tafeln	177

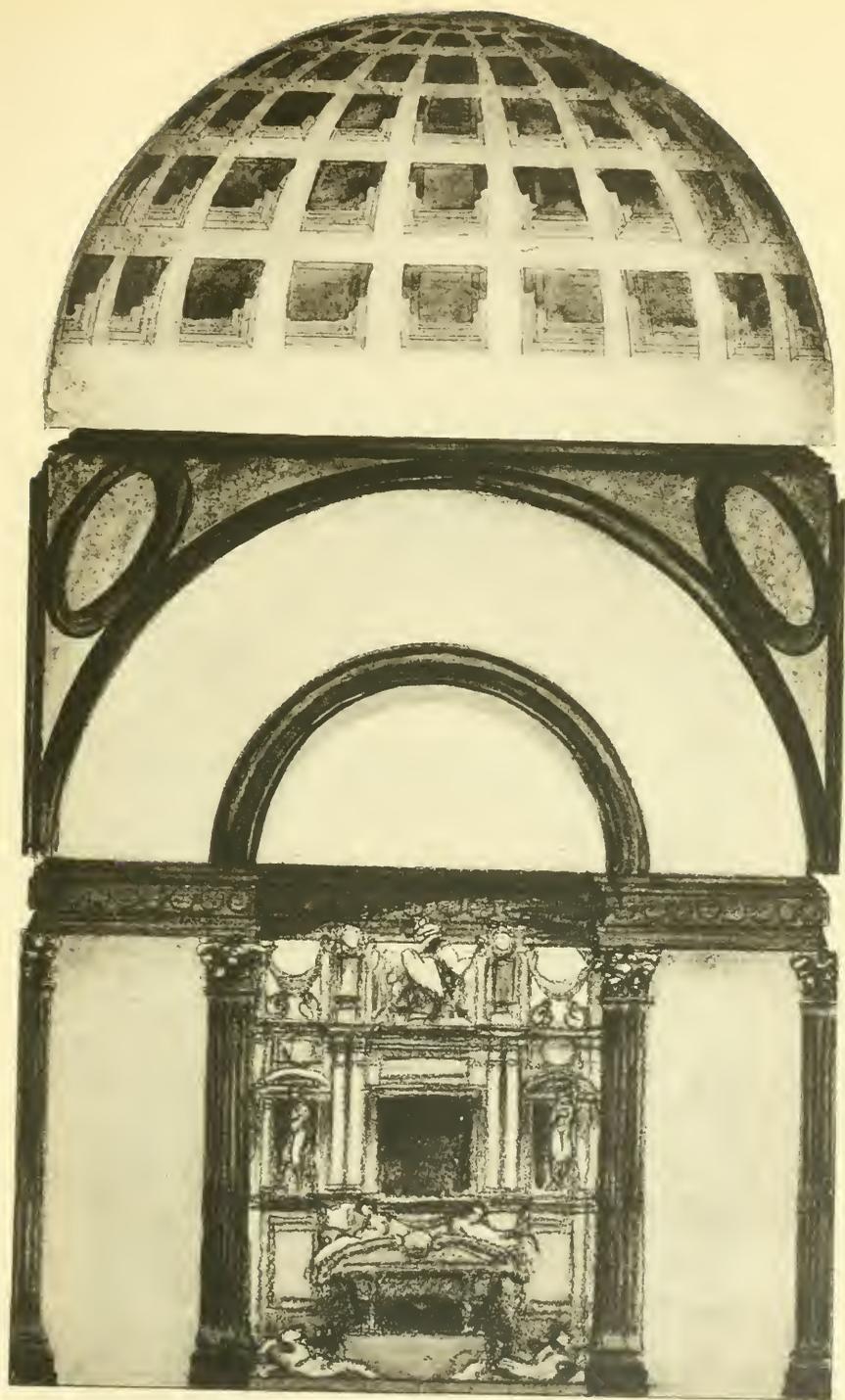


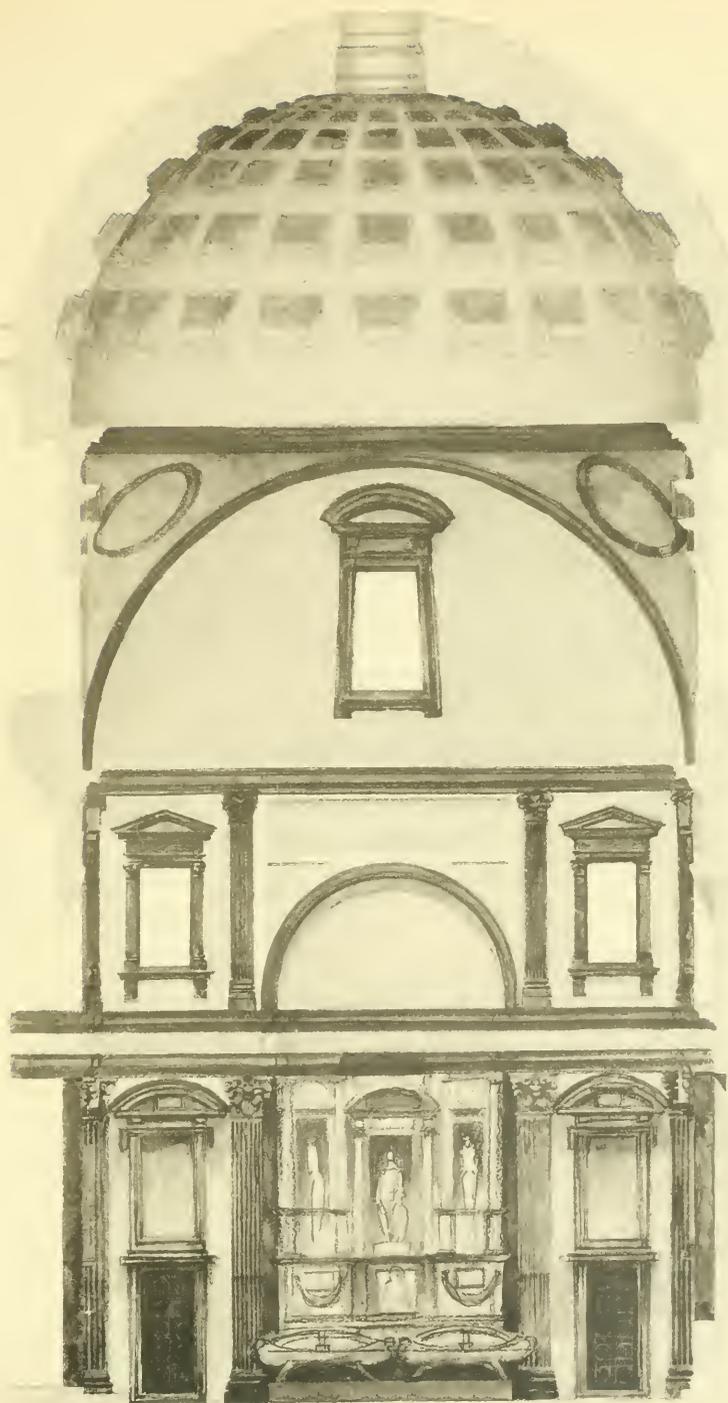




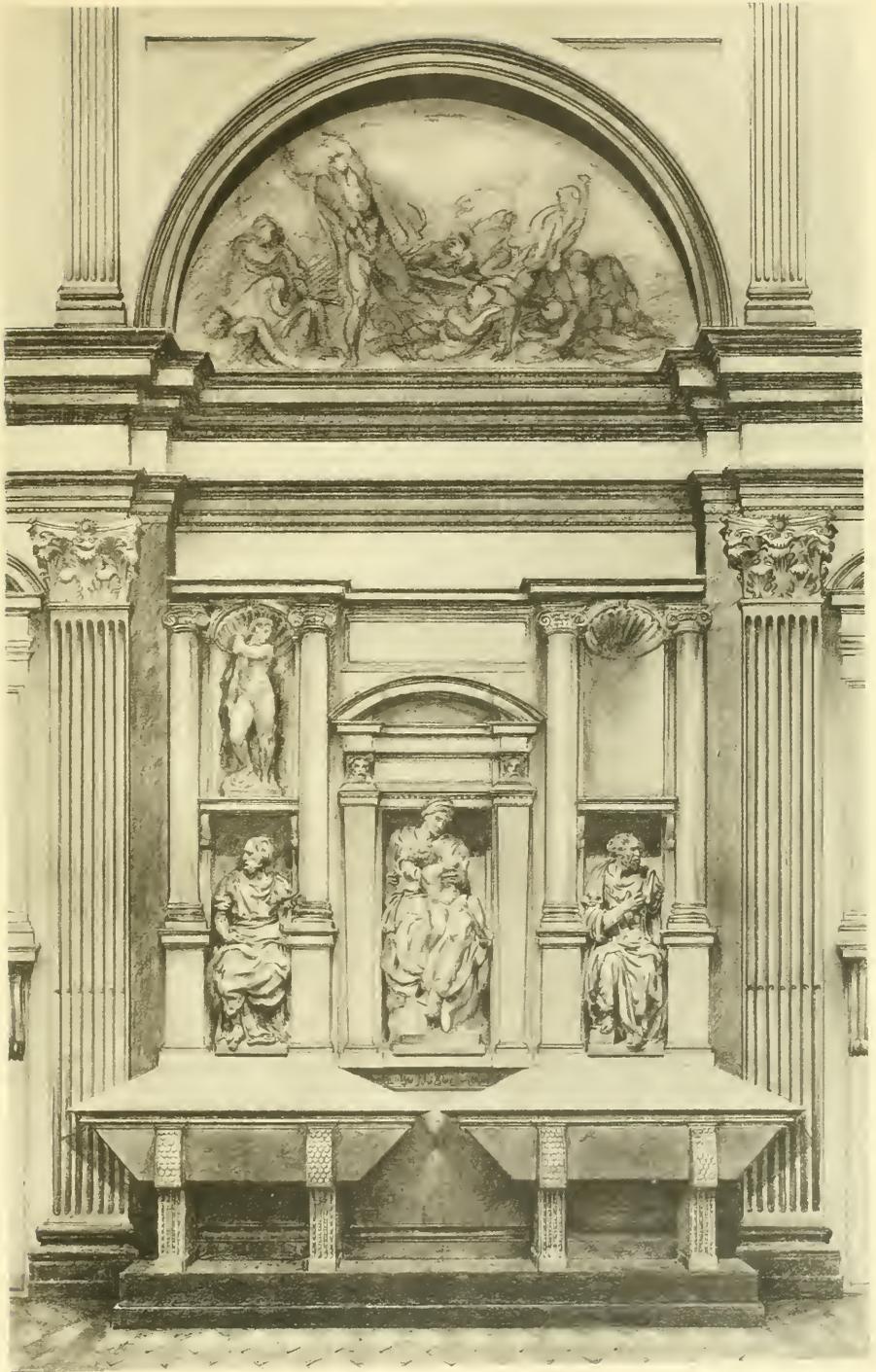




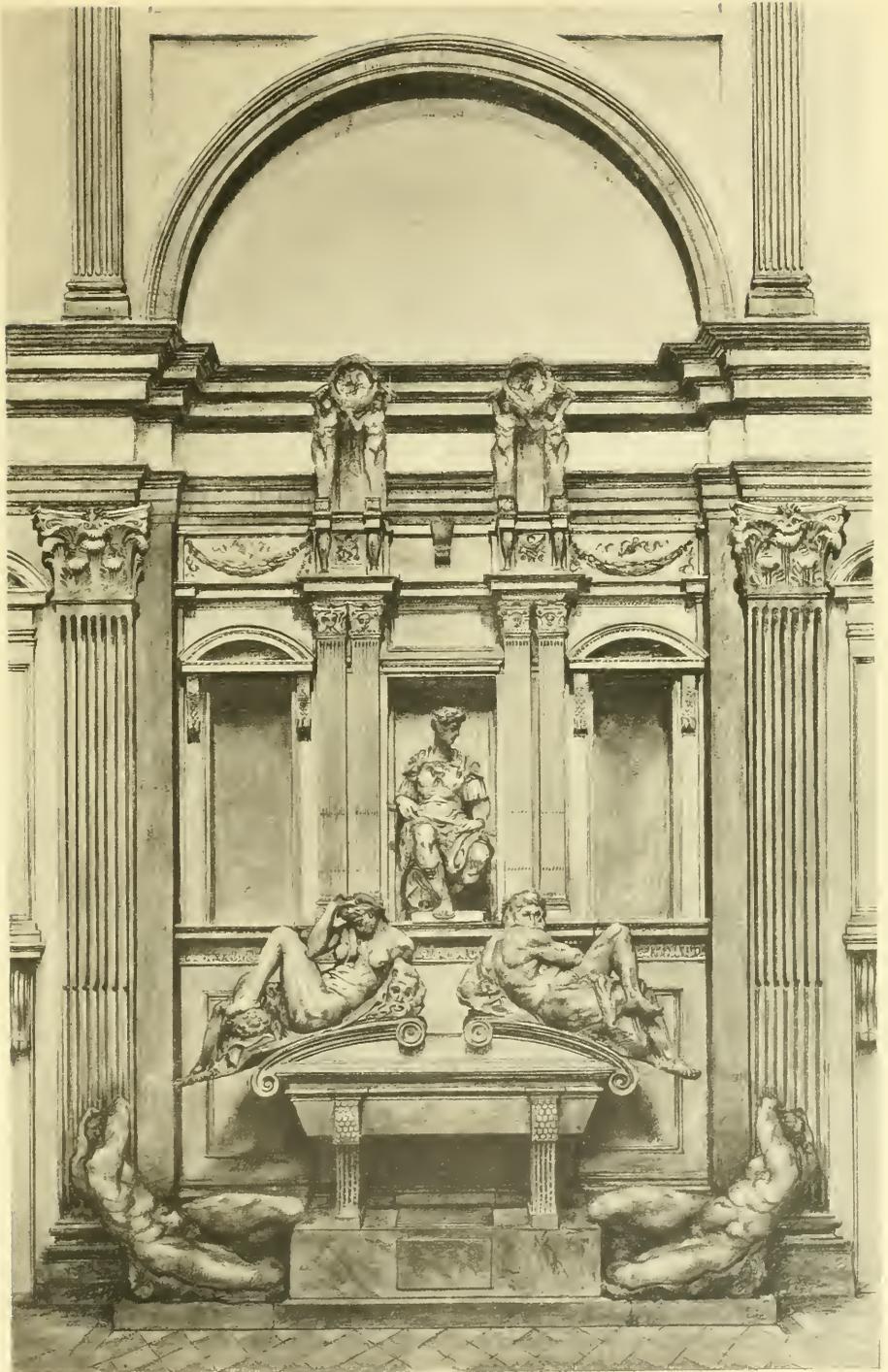


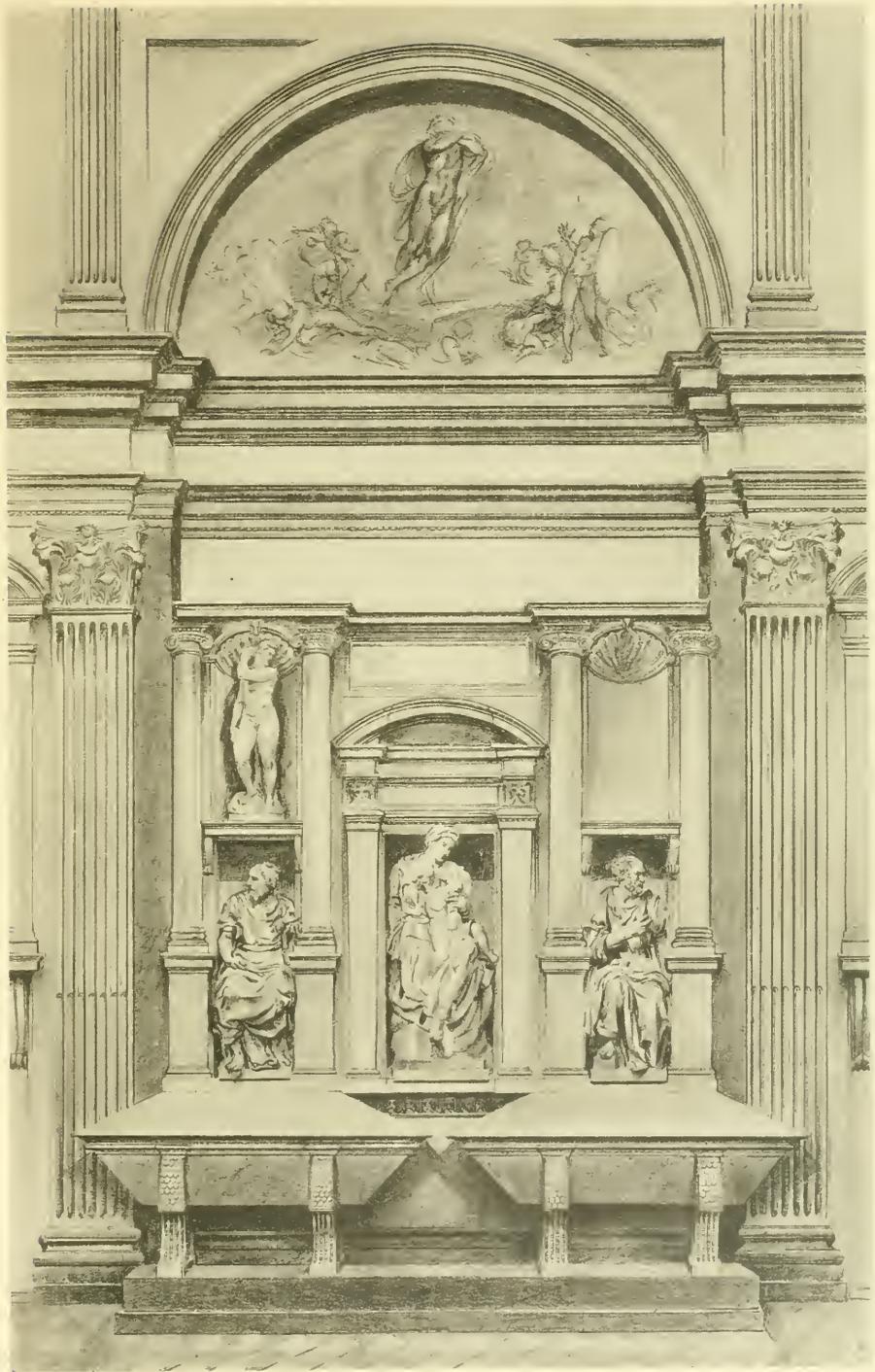


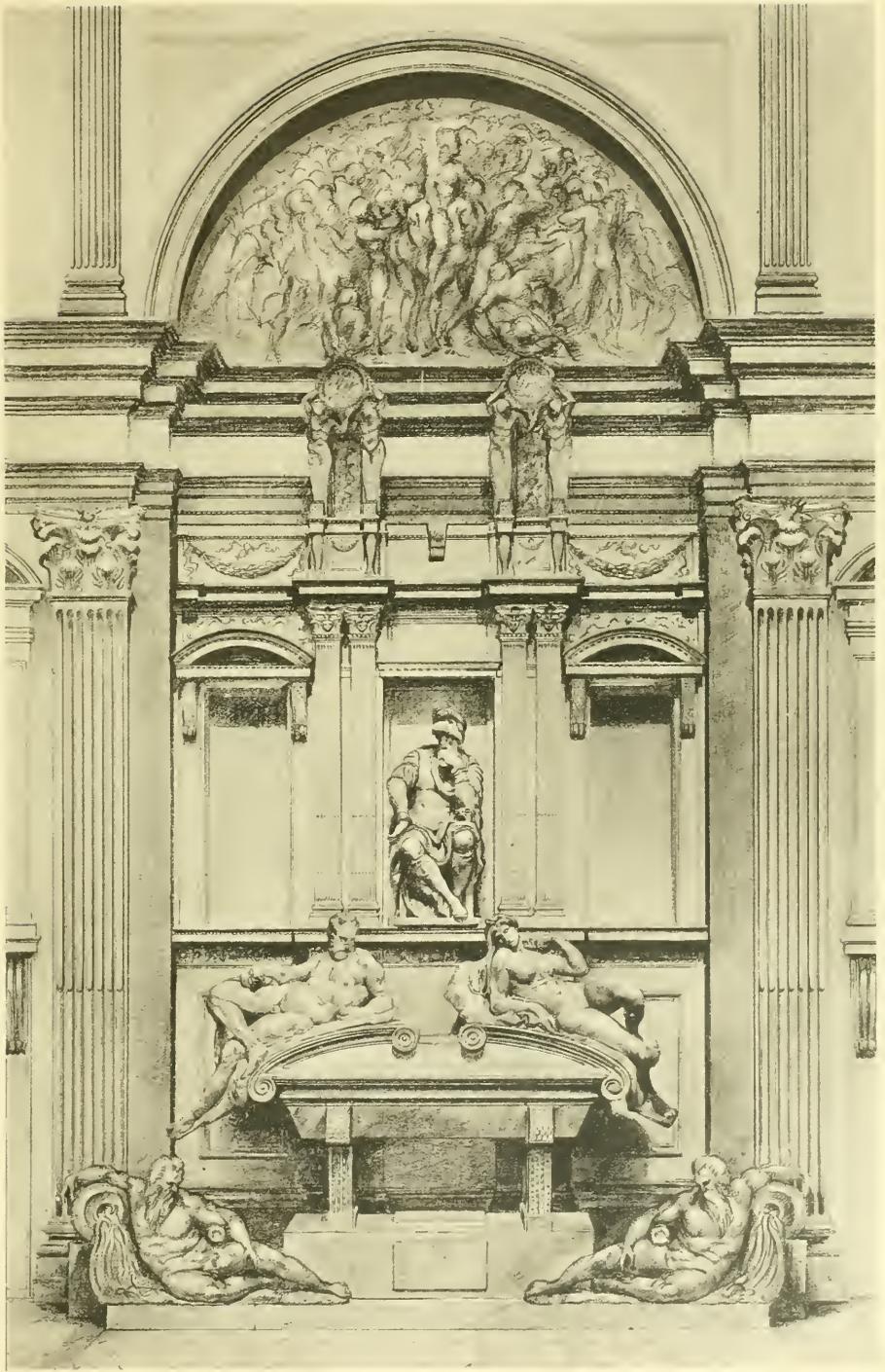


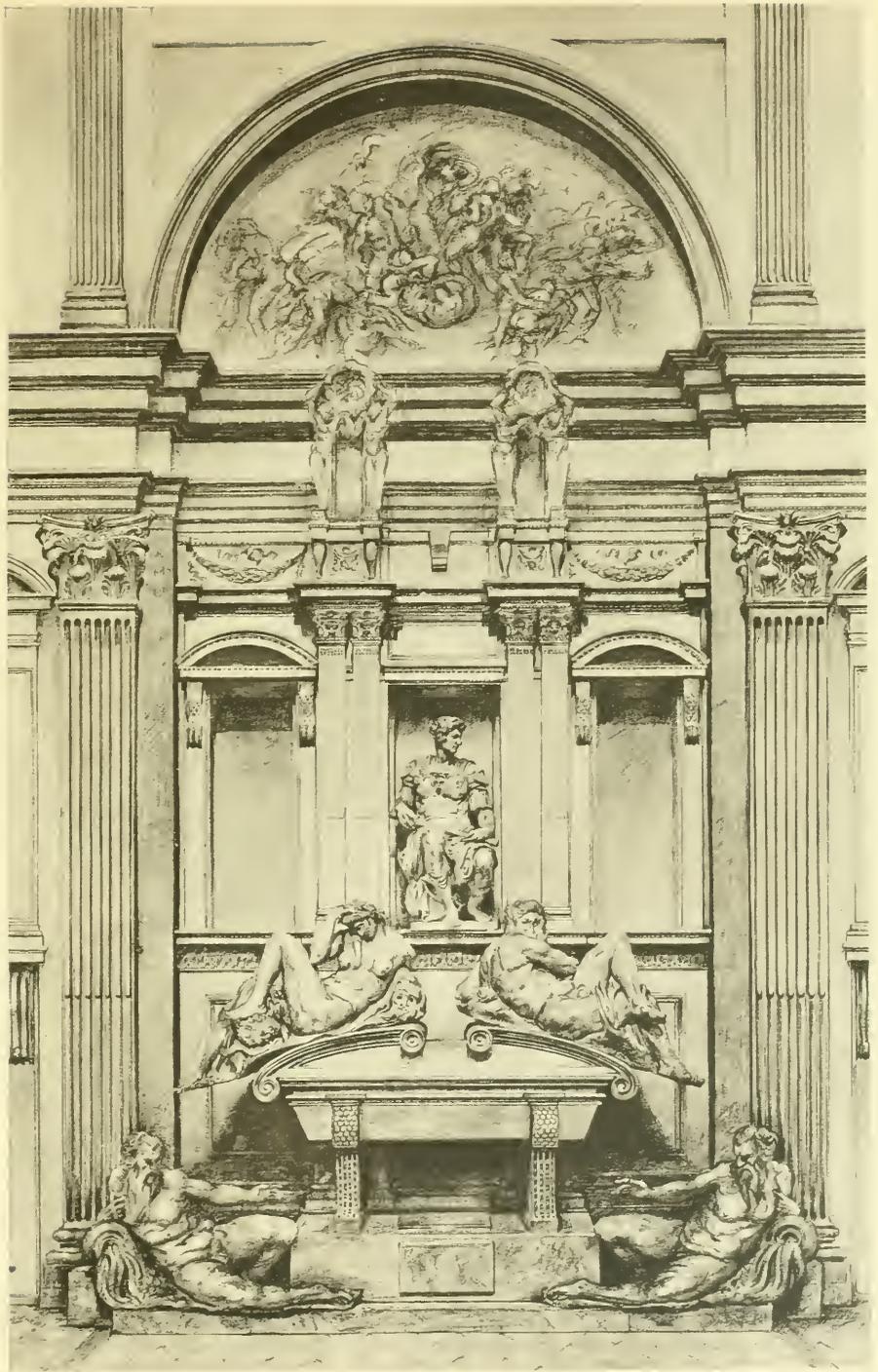


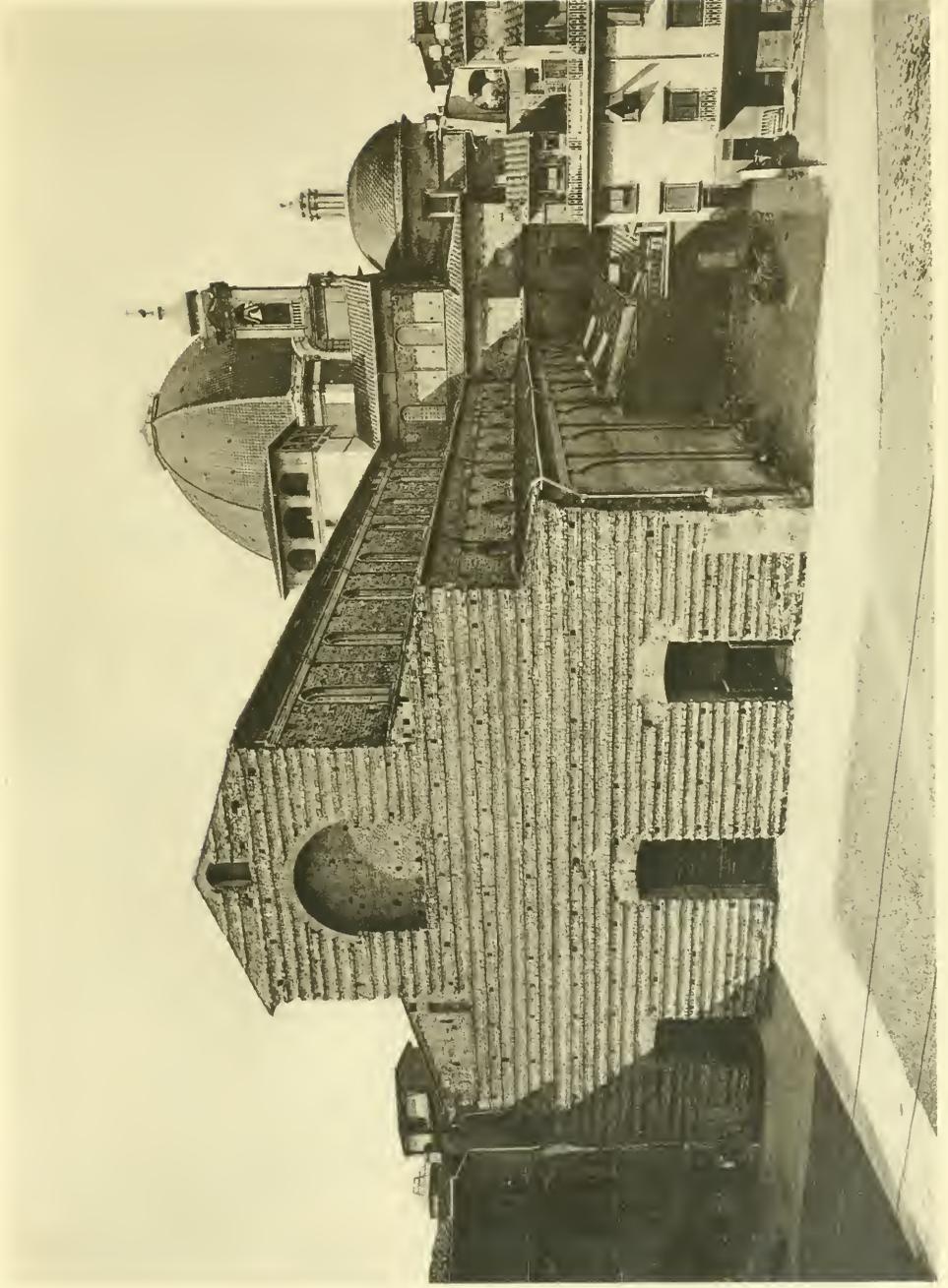


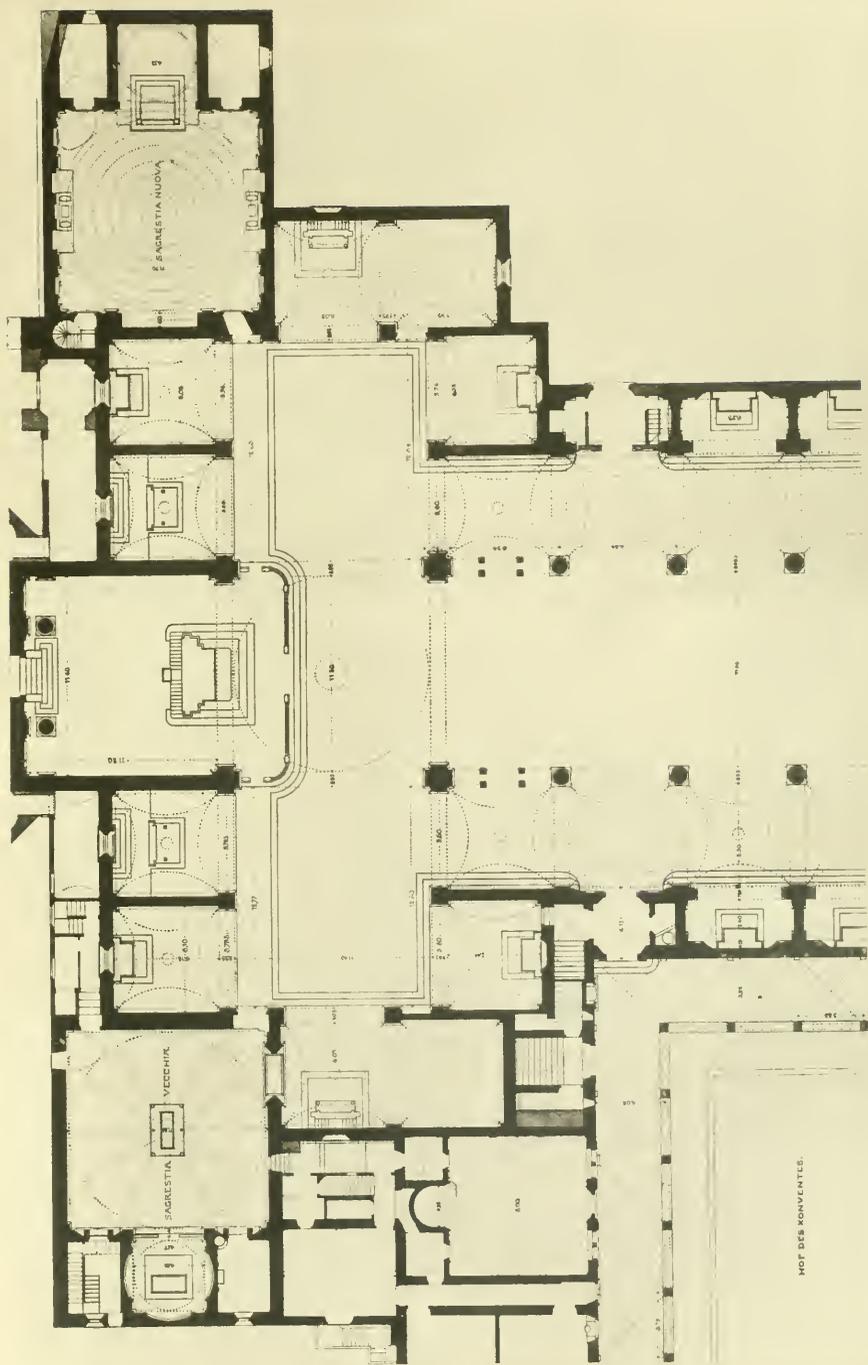






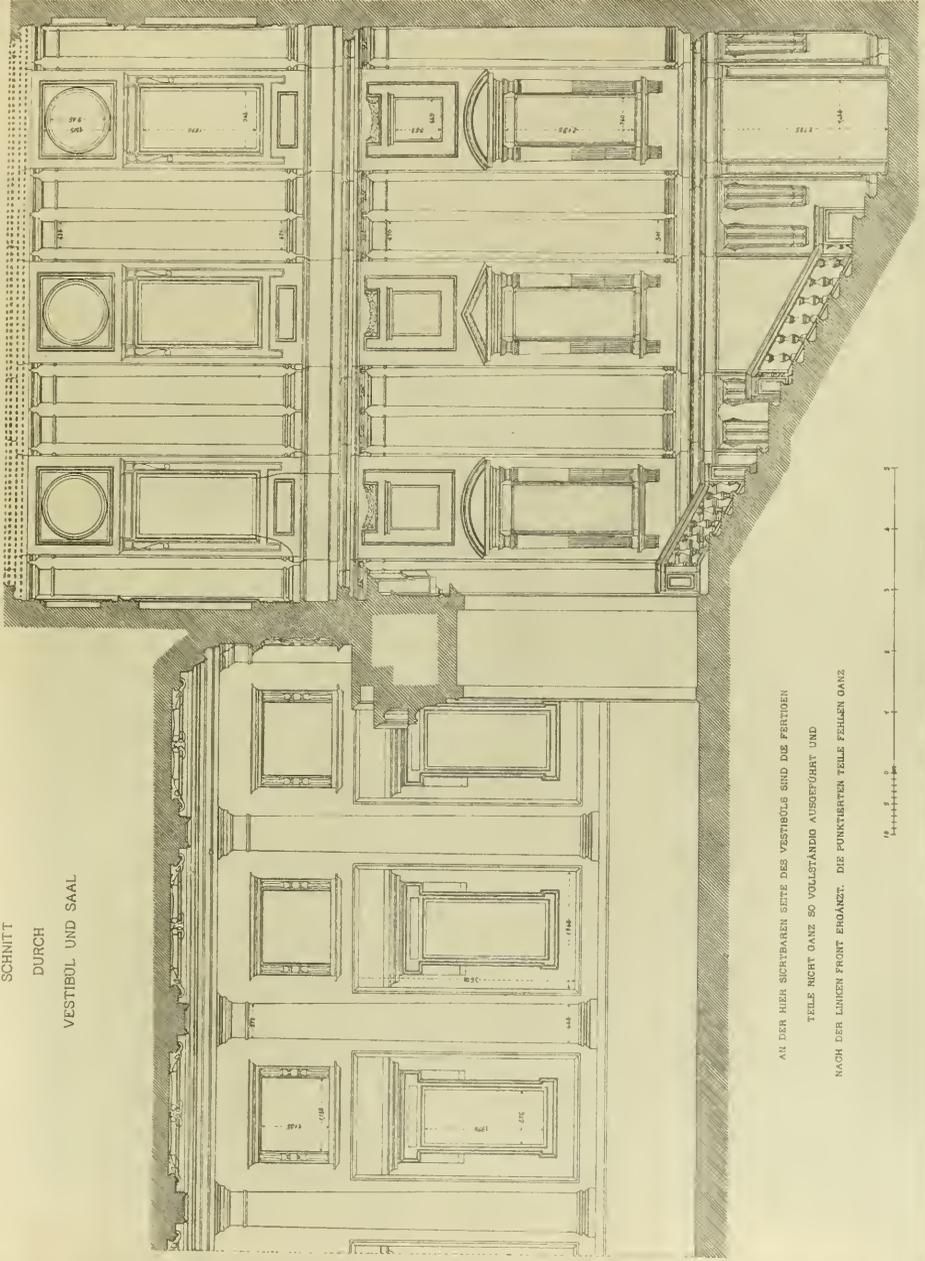






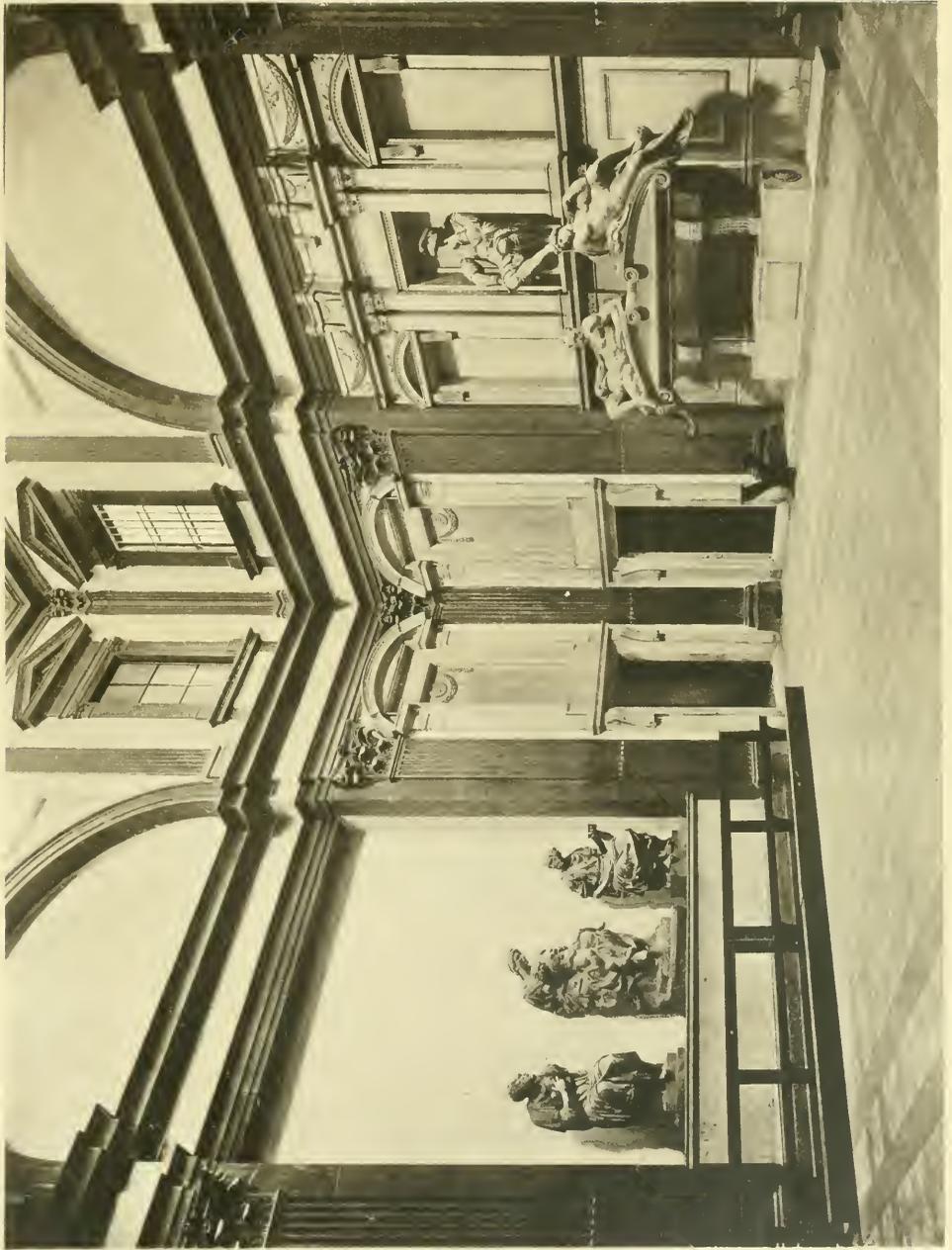


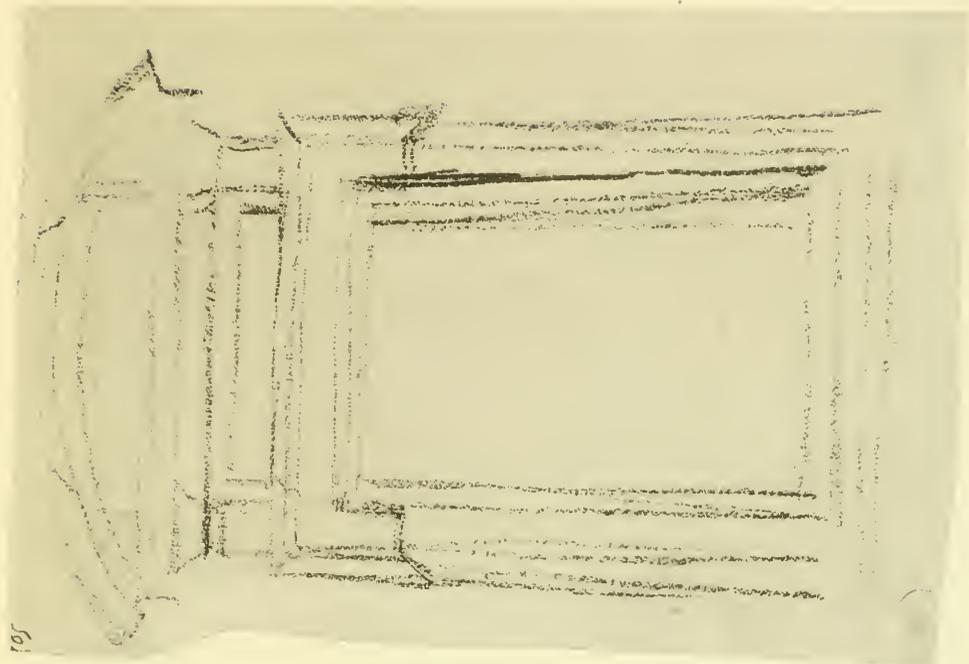
SCHNITT
DURCH
VESTIBÜL UND SAAL



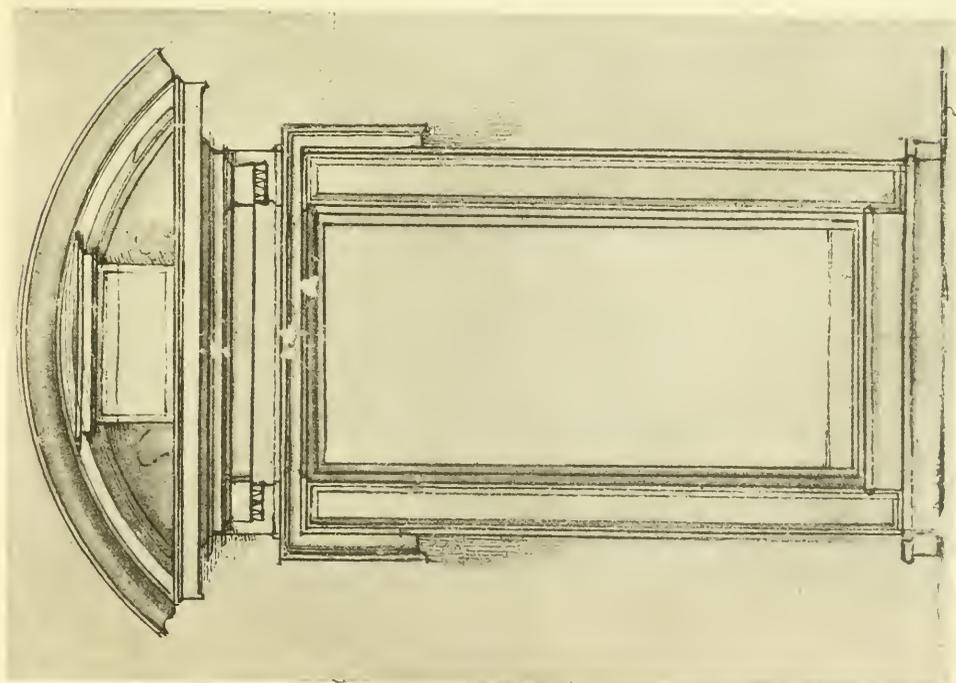
AN DER HIER SICHTBAREN SEITE DES VESTIBÜLS SIND DIE FERTIGEN
TEILE NICHT GANZ SO VOLLSTÄNDIG AUSGEFÜHRT UND
NACH DER LINKEN FRONT ERHÄNKT. DIE PUNKTIRTE TEILE FEHLEN GANZ



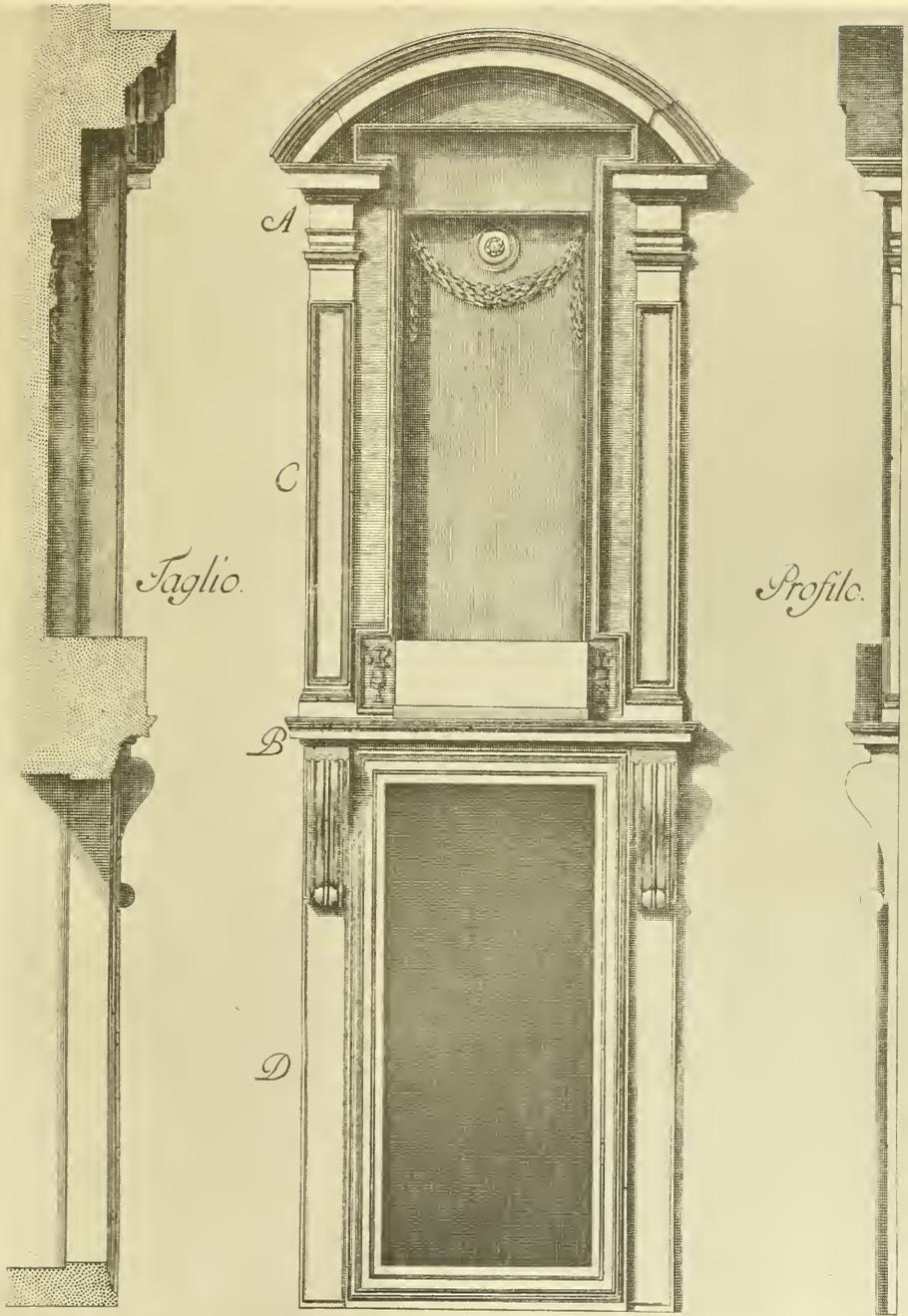


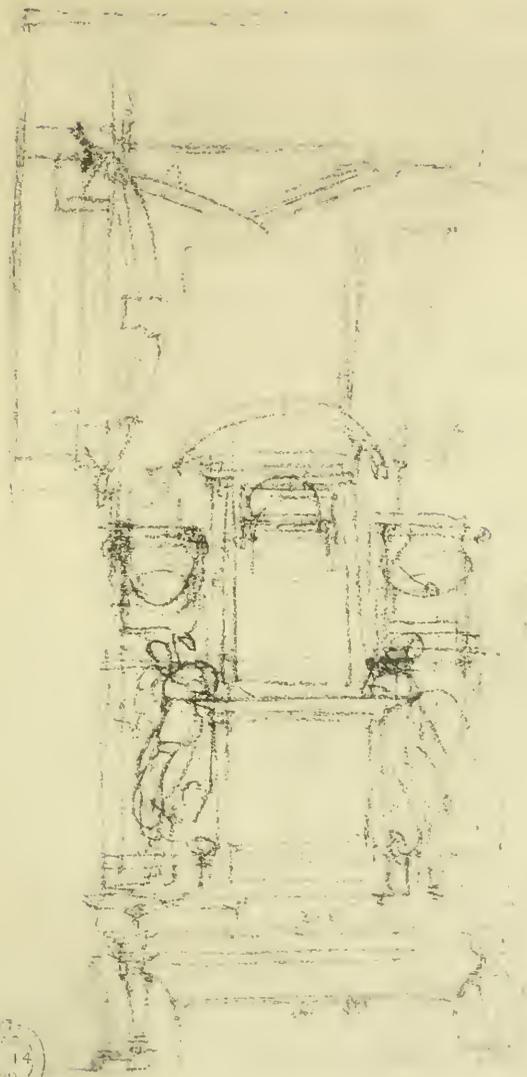


21b

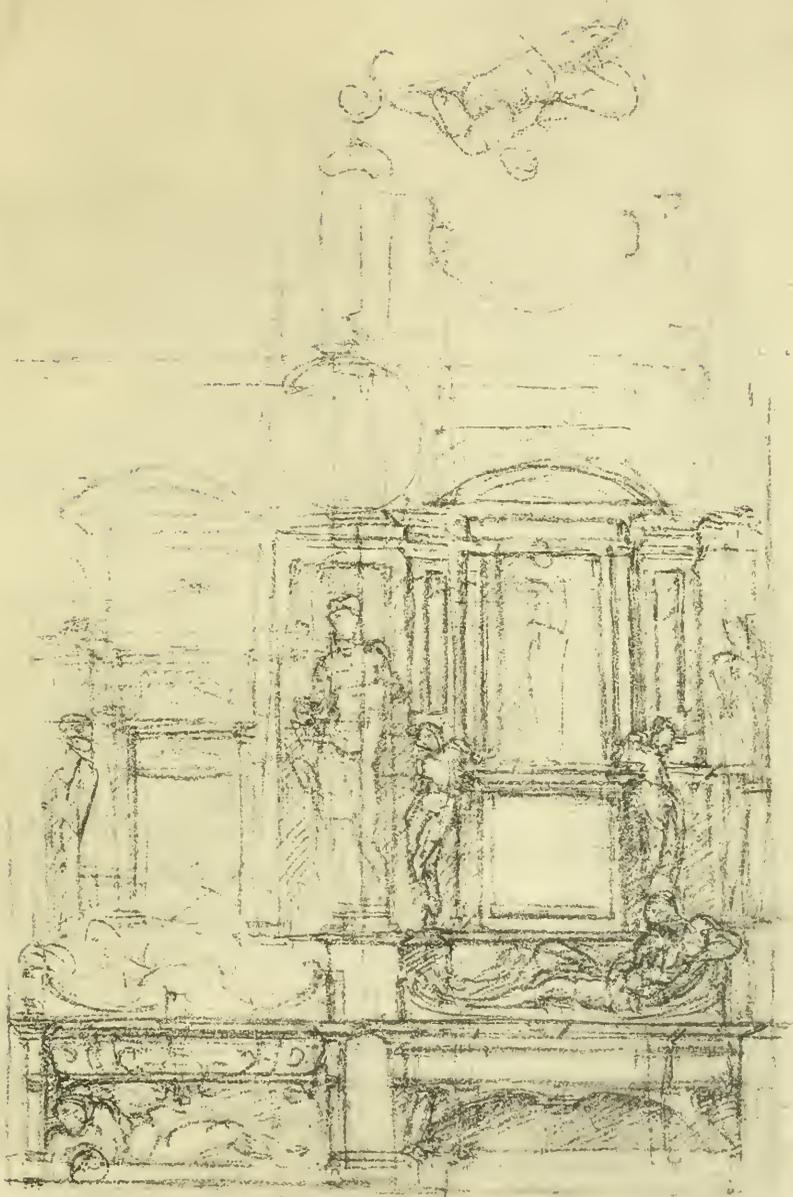


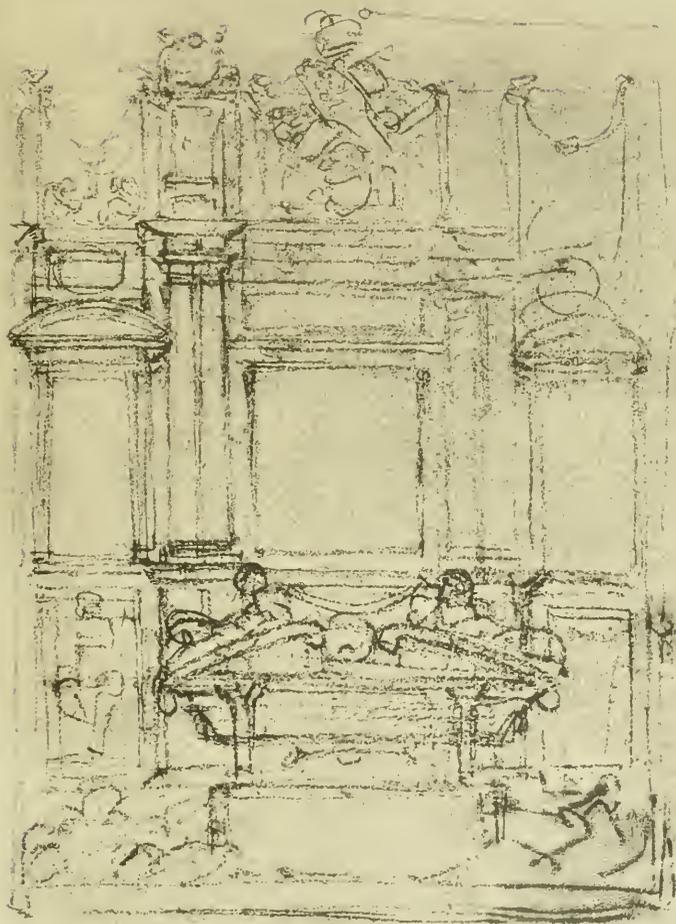
2/a





1
5 14
8 2
28 E



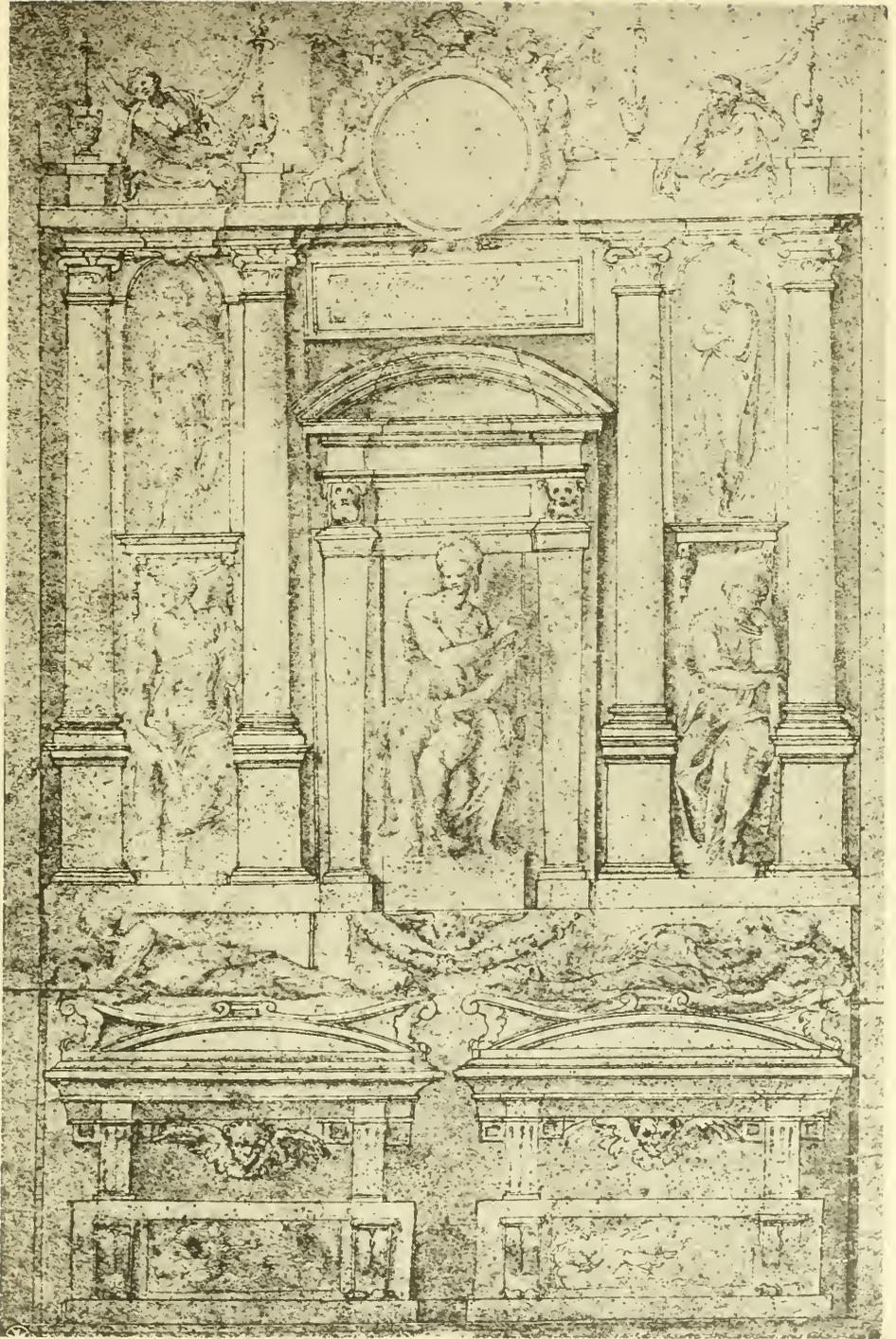


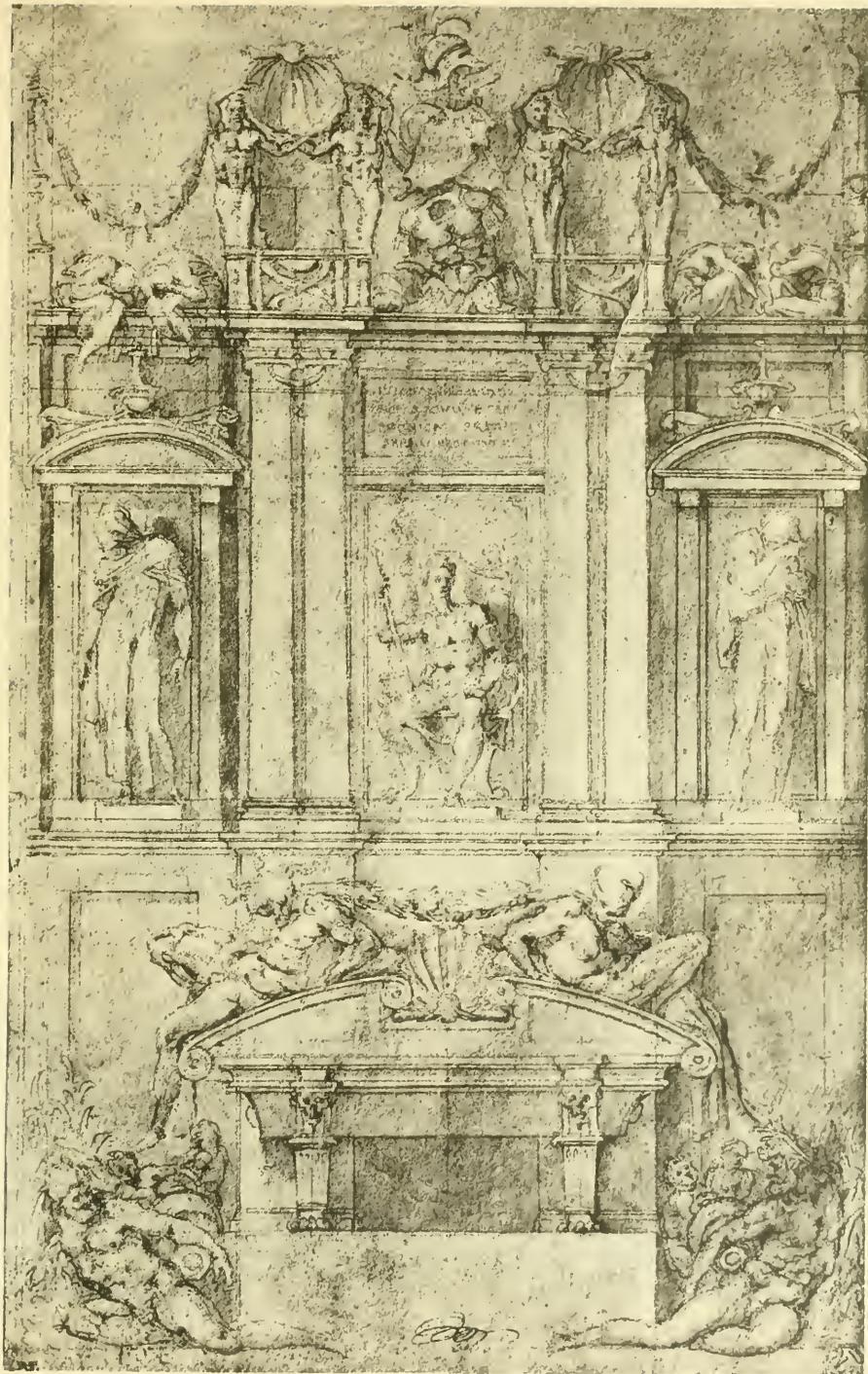
n^o 107

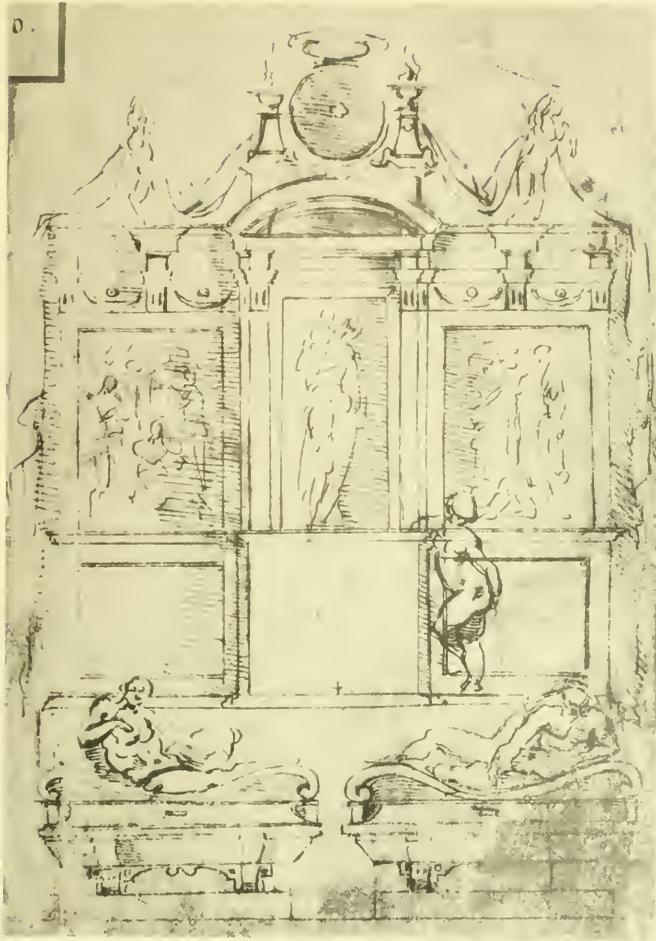


ROMANO BENAVENTE PATRICE C. IO. PETRI DE
REPT. SACR. L. APT. GEN. PAL. POT. MAR
CVL. IMP. COMES ET L. D. PONT. S. PRAE
ORDIN. PRÆSENS IN ITALIA PRINCIPALIS
IN STRADA CAETANA
MDCXV. VII. CAL. SEP. MDCXV. MDLXV.

ANNO MDCXV. VII. CAL. SEP. MDCXV. MDLXV.







30a



30b















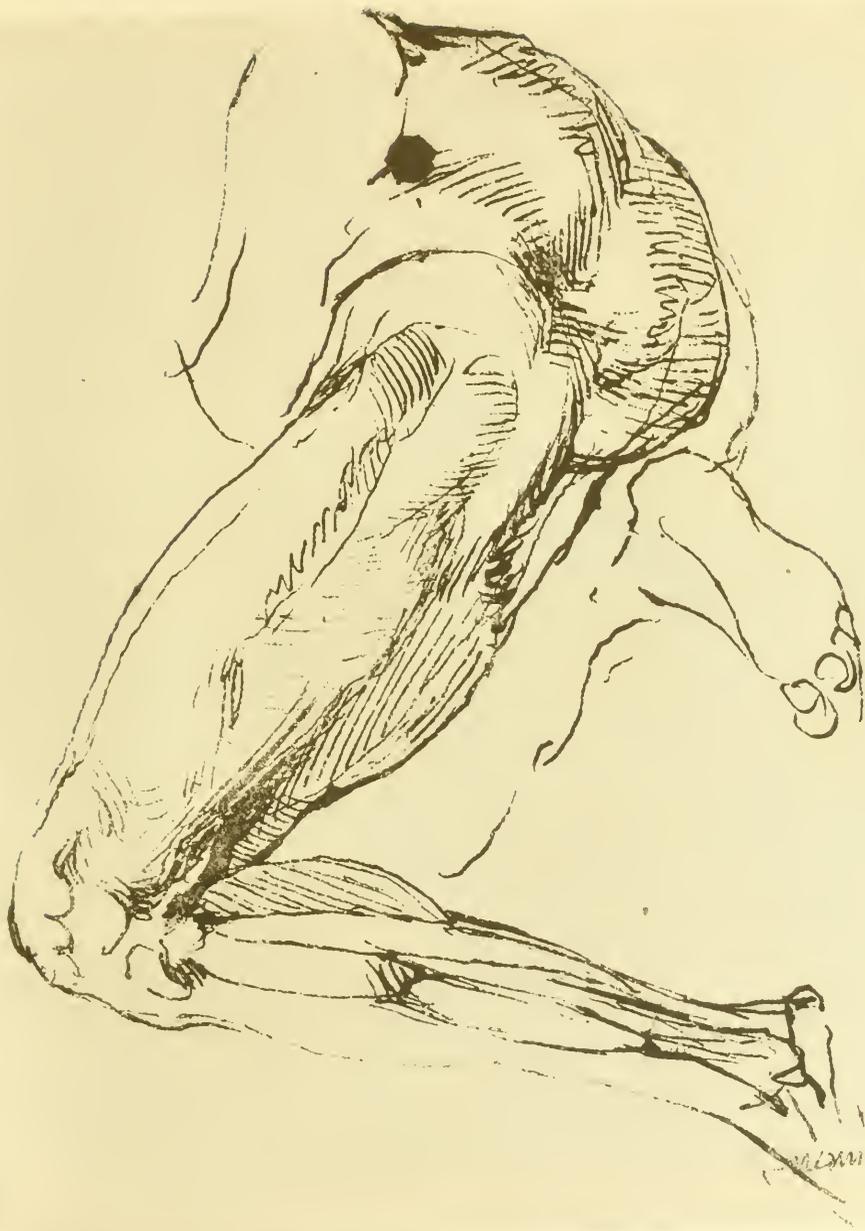






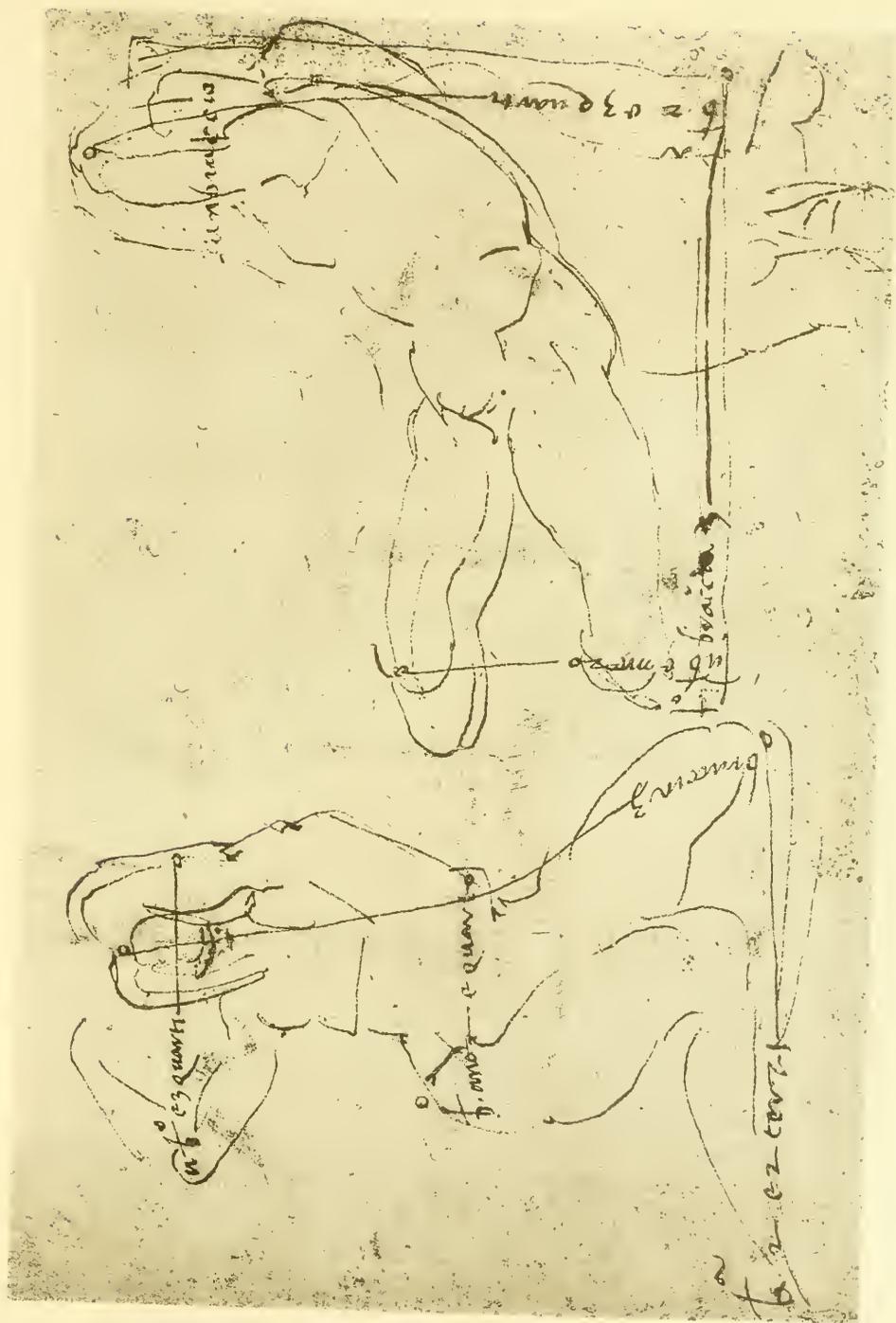






ALUMNI 351110







THE
LONDON
THEATRE
1850



48a



48b







51b



51a



segna antonio disegna antonio
disegna e ha per il po





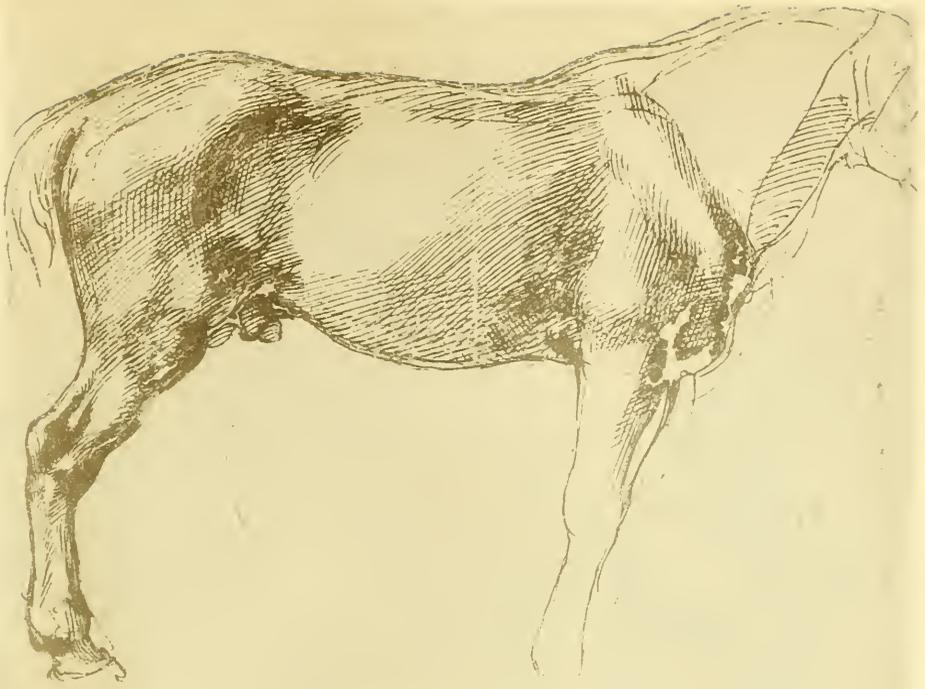








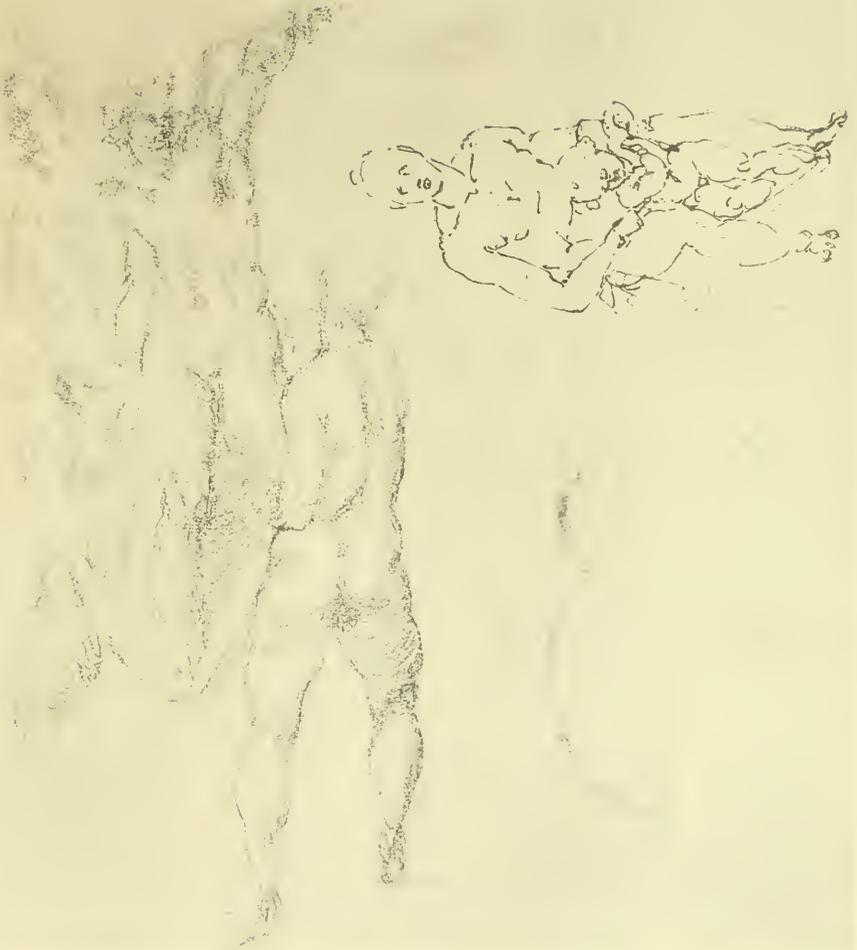


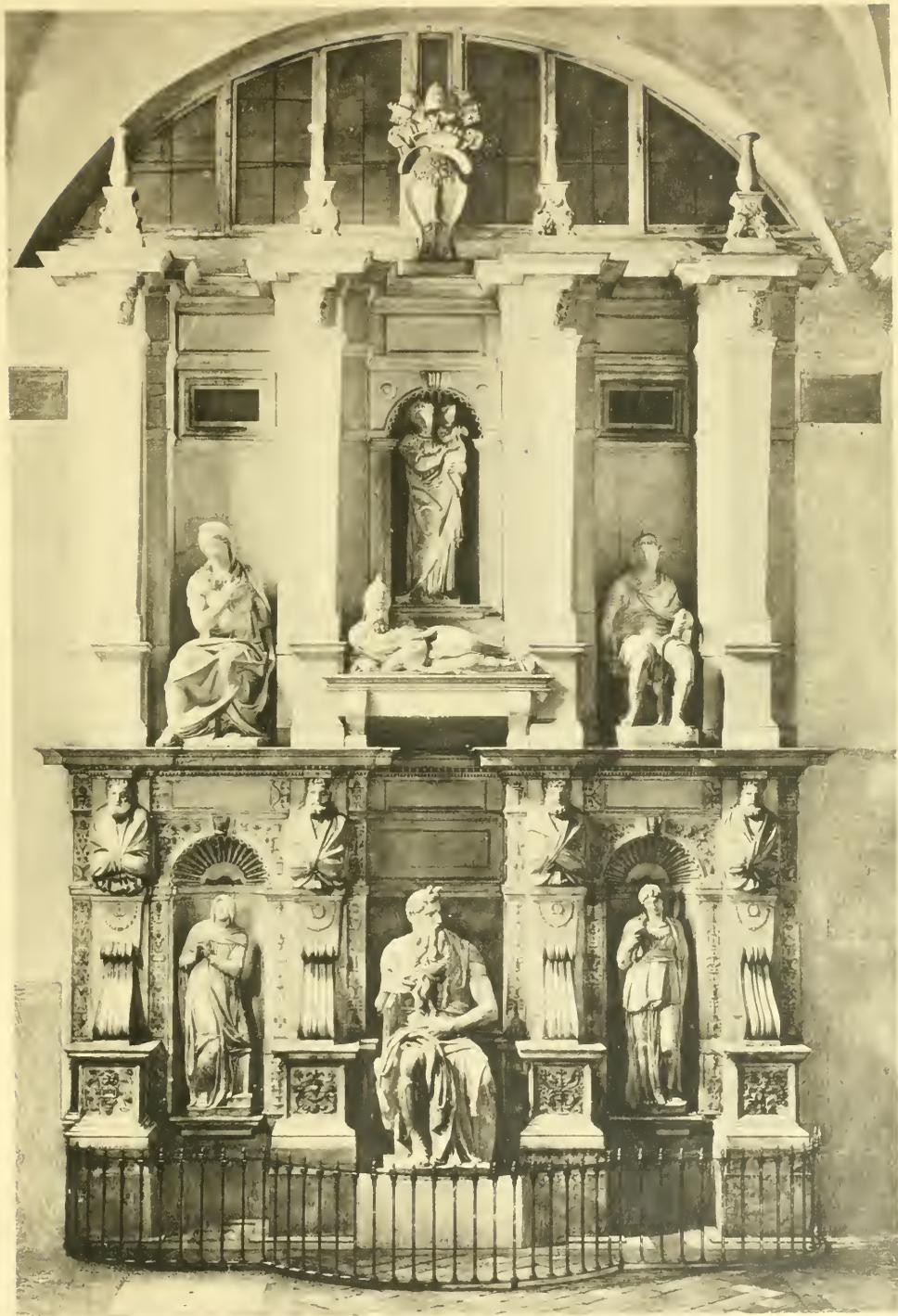


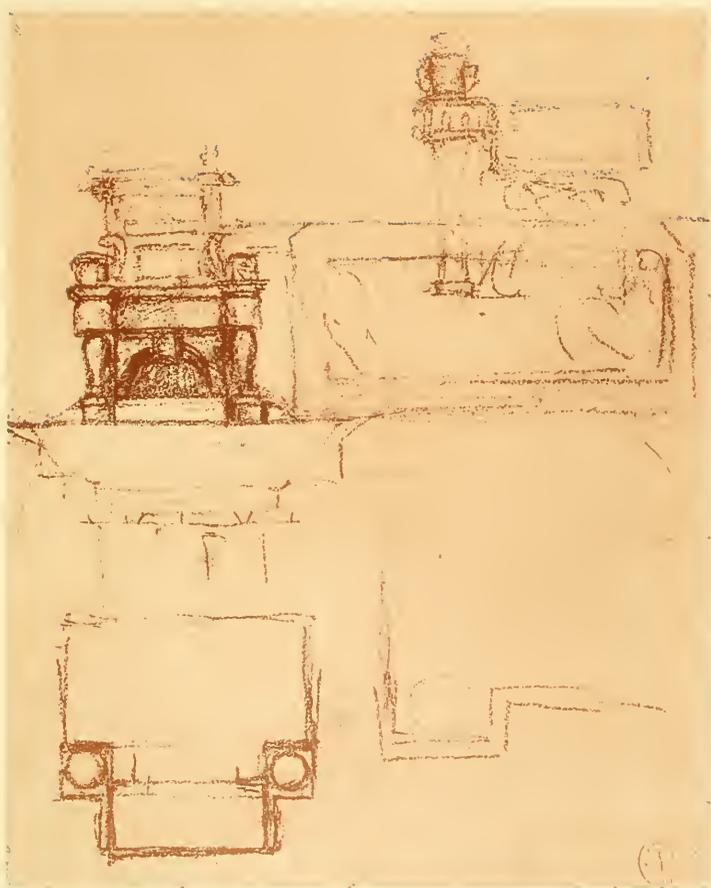


Miccieli, Angelo, Bannock

7



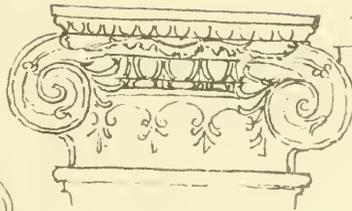
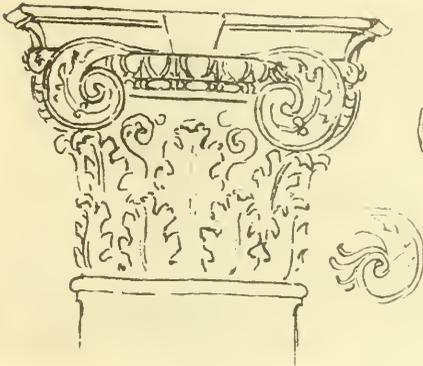
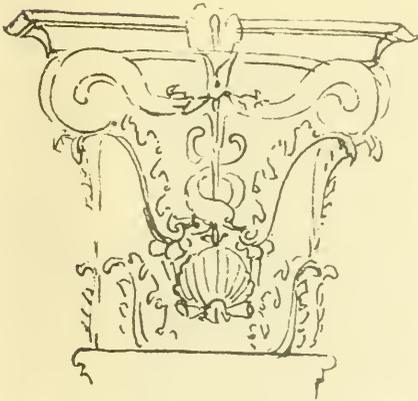
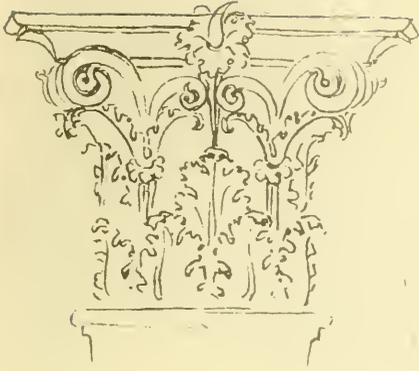


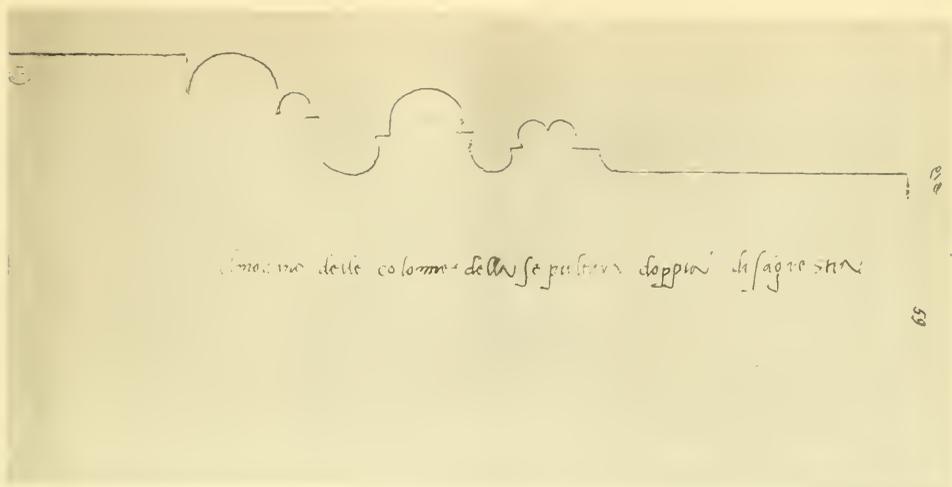










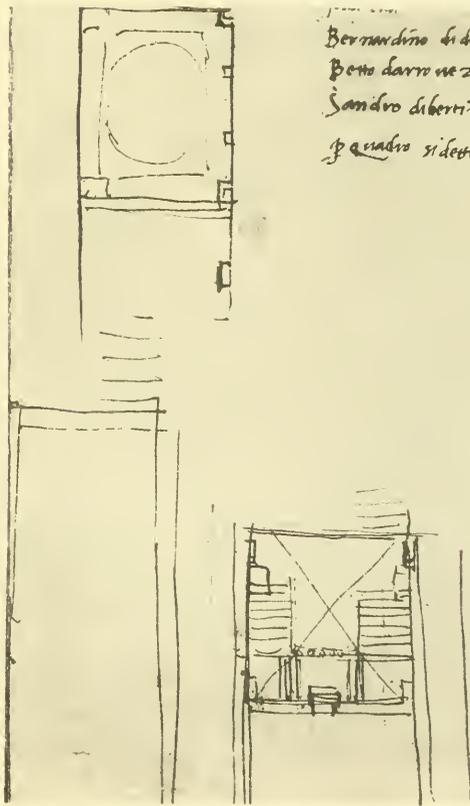


89

Finiscono delle colonne della sepultura doppie di fagnone

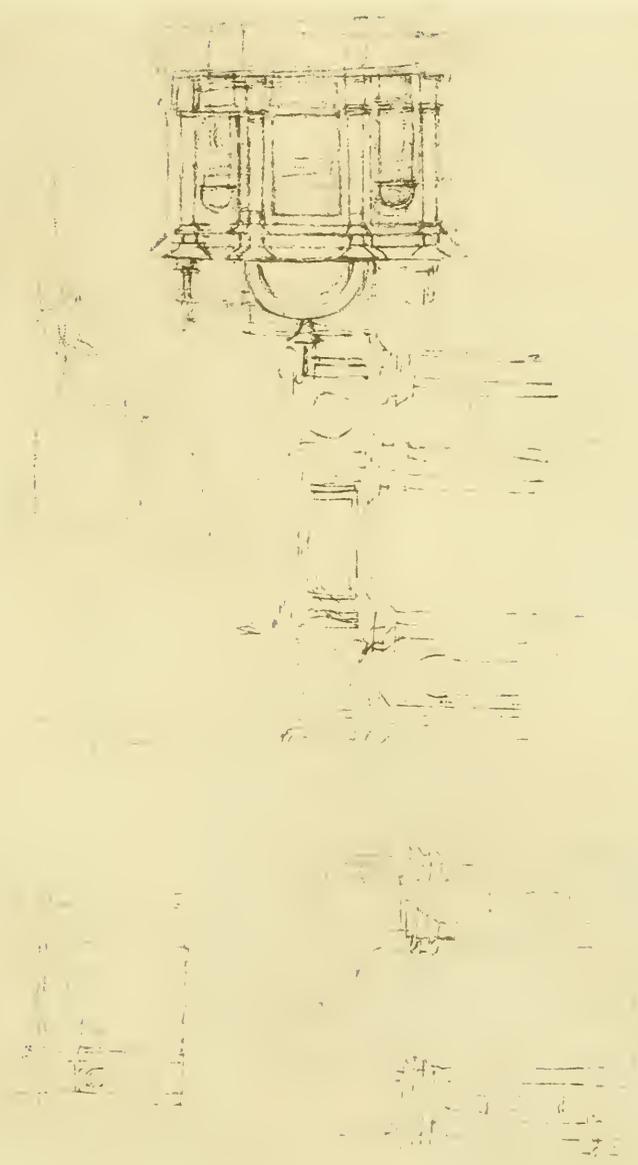
59

69a

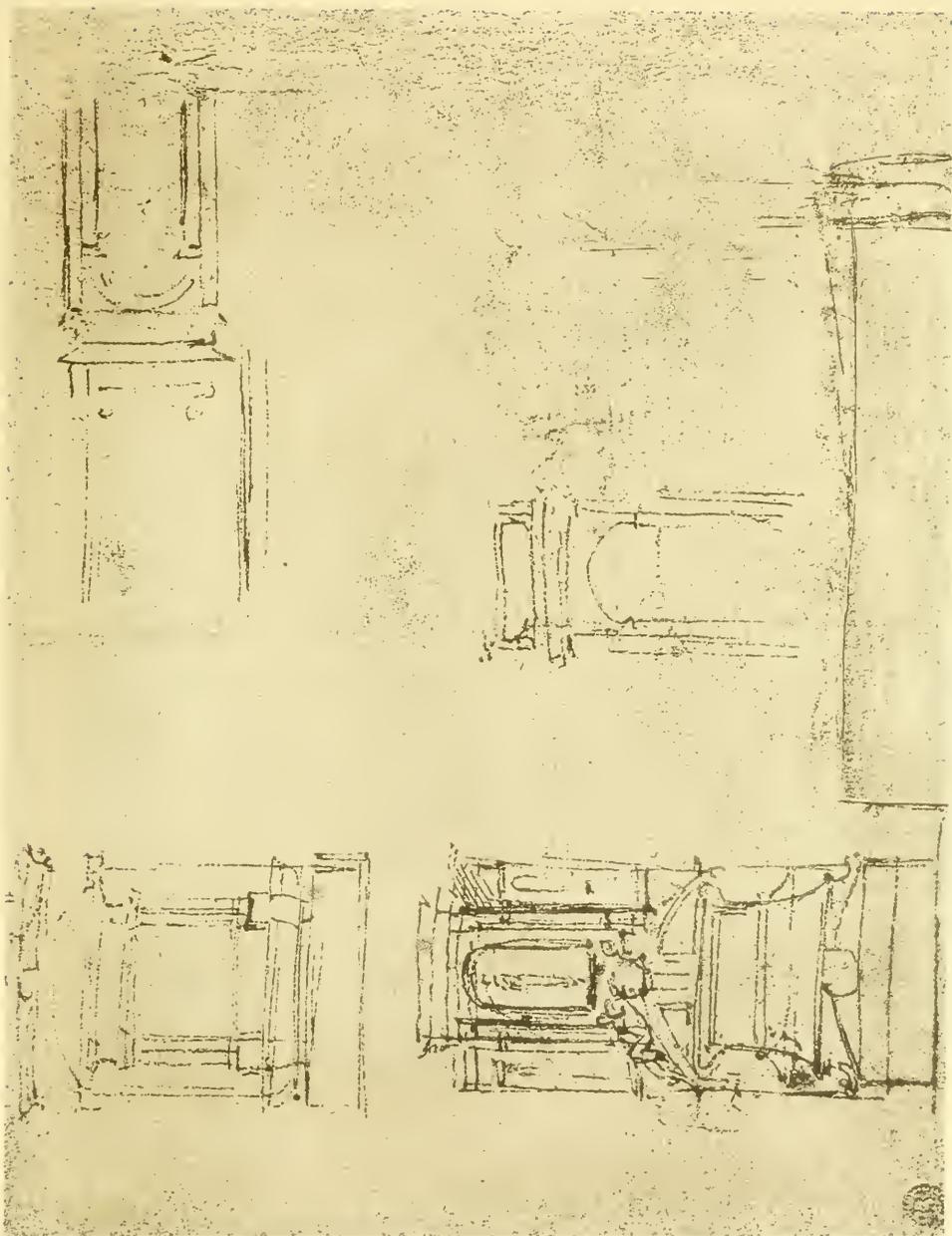


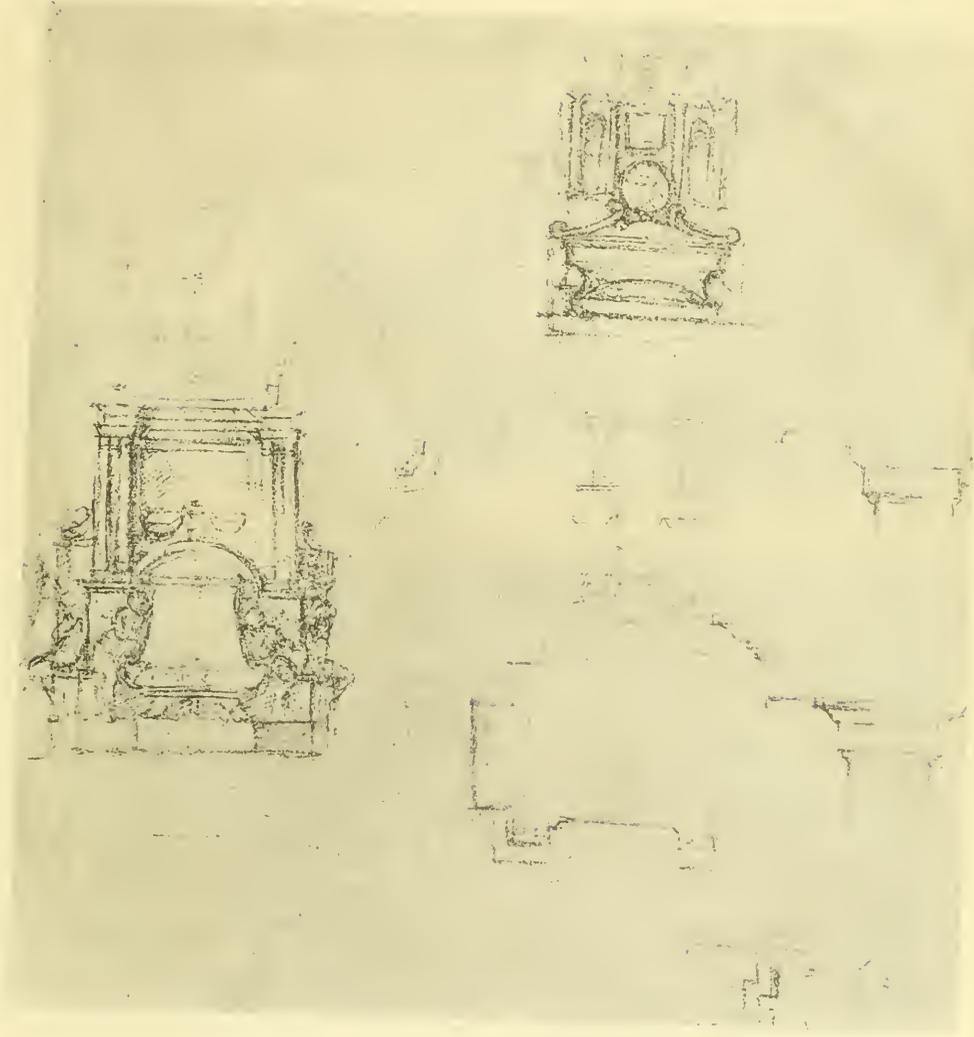
Bernardino di desidero venti soldi e liti
Peto d'arro ne zzo no nebbe venti quattro
Sandro di bertino venti soldi e liti
p'quadro si deve solai sedici e due grossi

69b









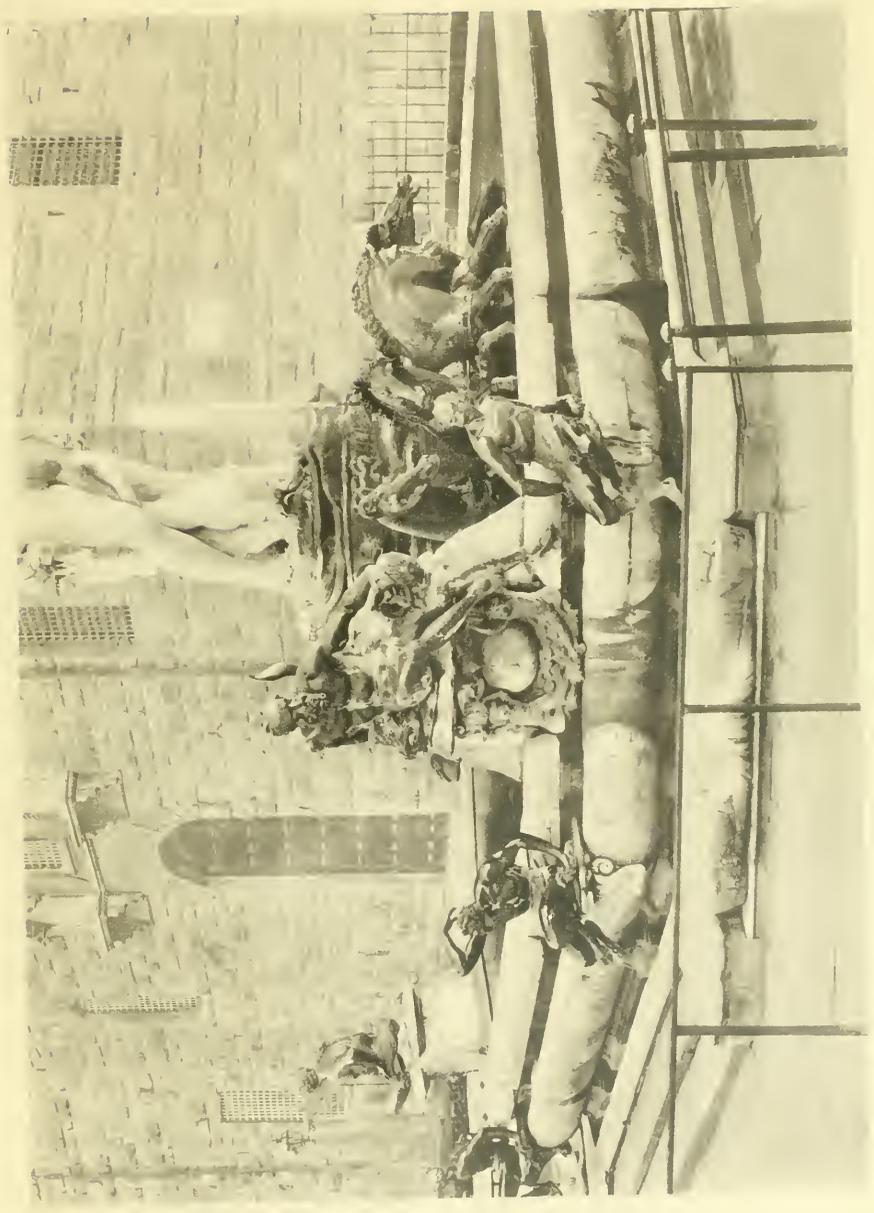


74a



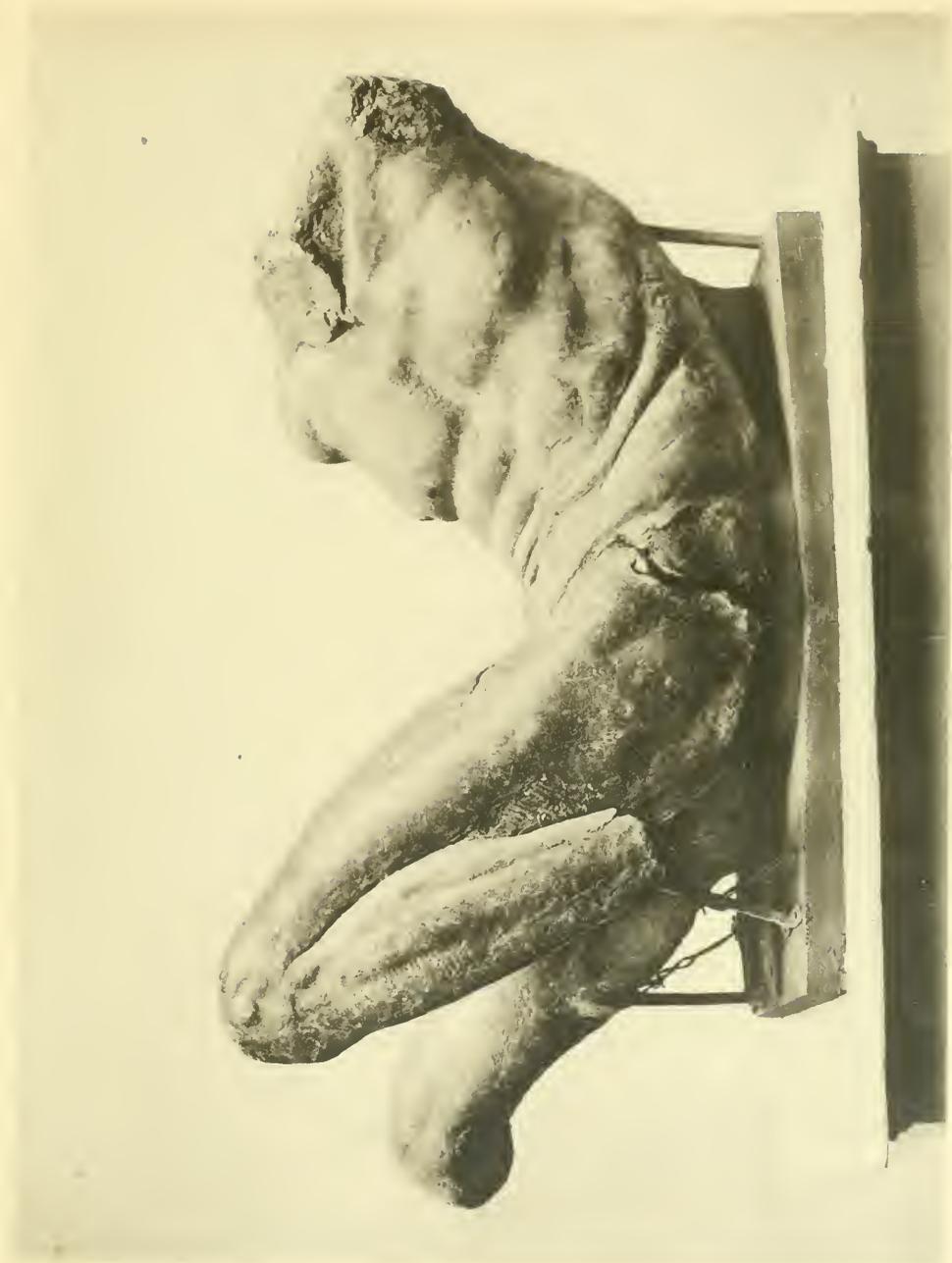
74b







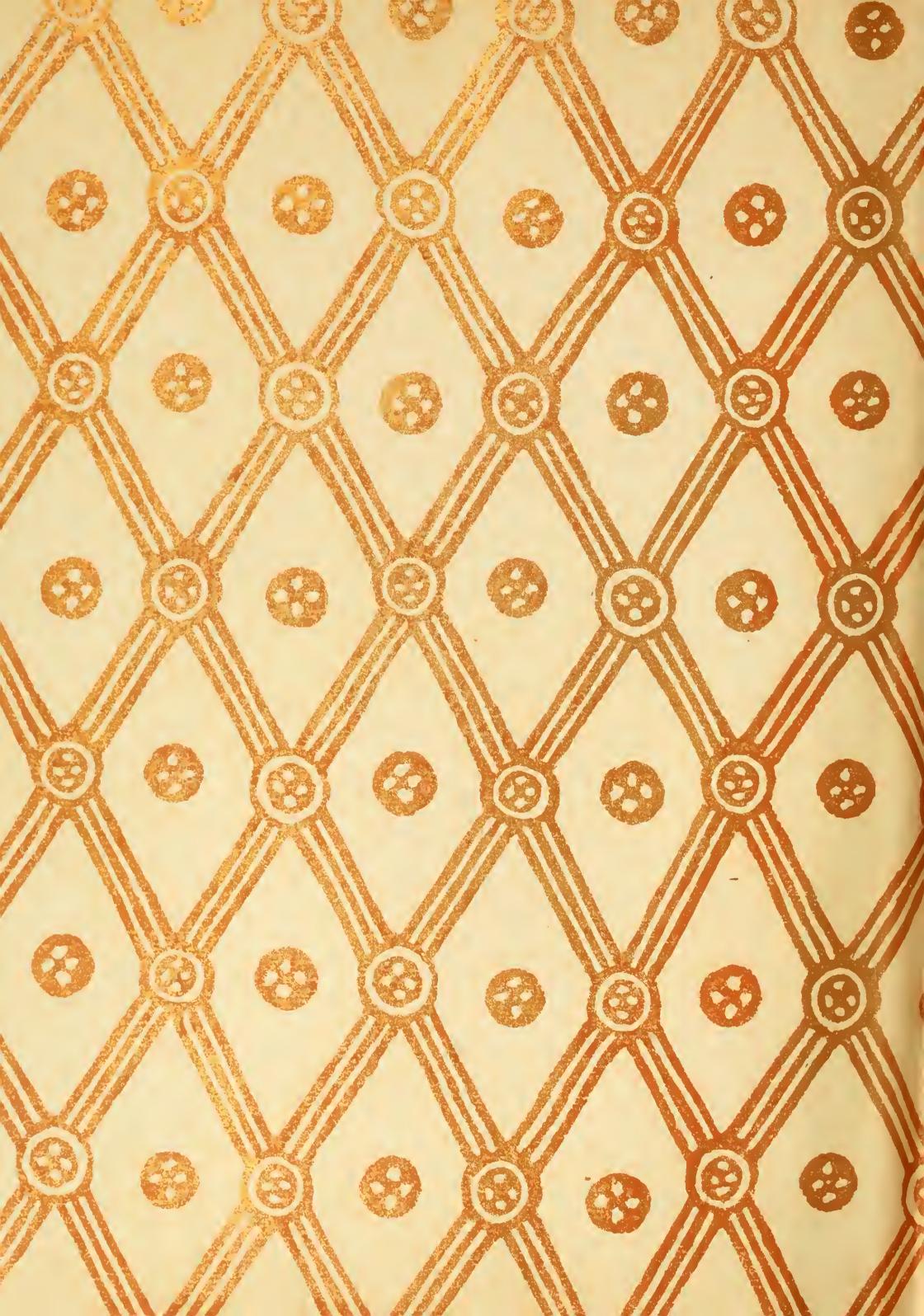








80 b



ND
423
M6P7

Popp, A.E.
Die Medici-Kapelle
Michelangelo.

