

# MICHELANGELOS SPÄTE GRABMALKONZEPTIONEN UND IHRE NACHFOLGE

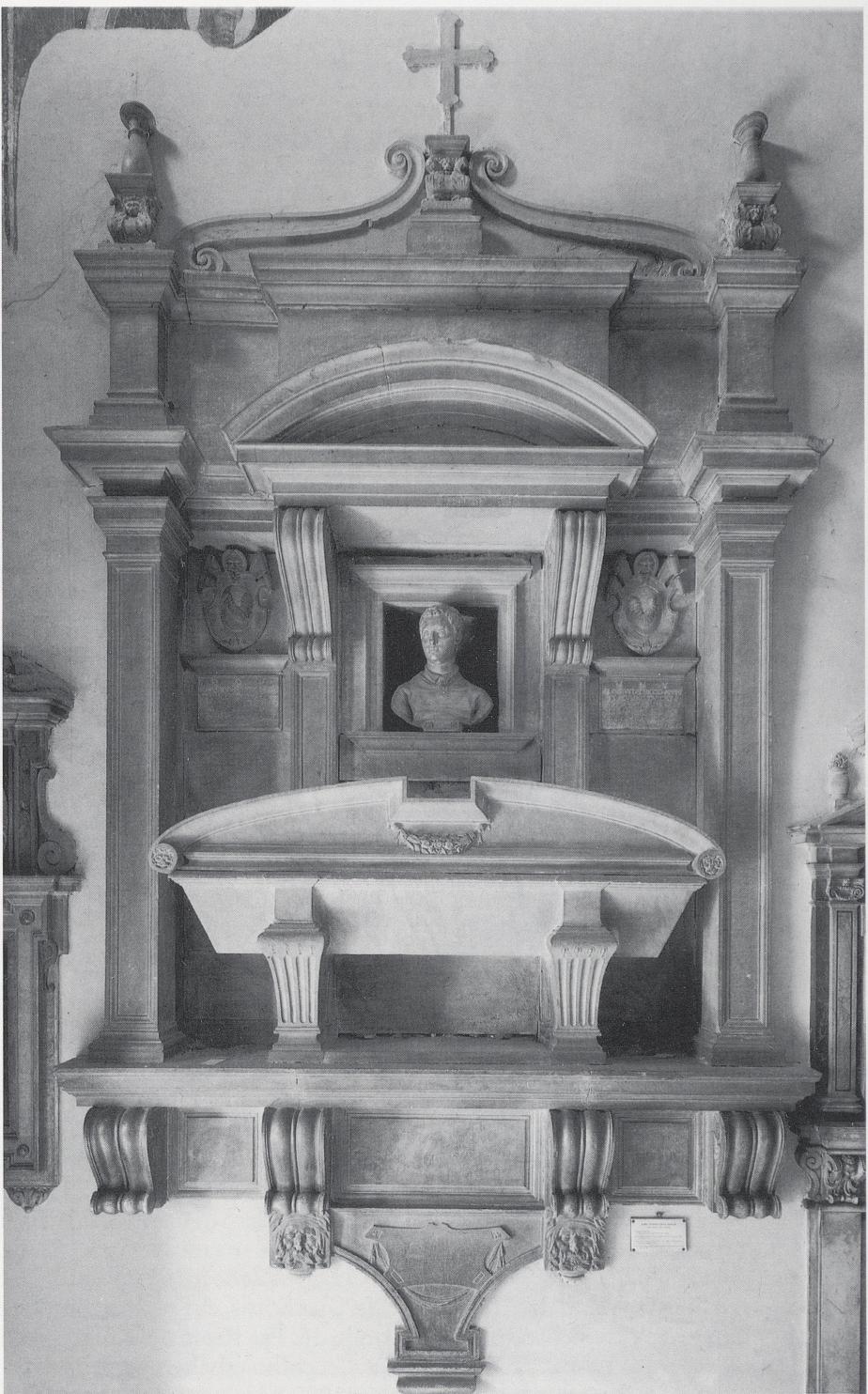
von *Claudia Echinger-Maurach*

In memoriam  
matris dulcissimae

Nach der Vollendung des Monumentes für Papst Julius II. hat sich Michelangelo nur noch selten dem Entwurf von Grabmälern gewidmet. Dazu gehören das in der Literatur bisher kaum besprochene, aber gut datierte Wandgrab des Cecchino Bracci sowie ein Blatt mit Entwürfen für eine Reihe unterschiedlicher Projekte Michelangelos in der Casa Buonarroti, das bis heute einer eingehenden Untersuchung harrt: Bestimmung und zeitliche Einordnung der Skizzen sind stark umstritten. Überraschenderweise aber erlaubt deren Analyse eine Verknüpfung mit einem großen Grabmalsentwurf, der zur selben Zeit wie die Grundrisse für San Giovanni dei Fiorentini entstanden sein muß, und damit entgegen der eingebürgerten Ansicht eine Datierung des Skizzenblattes nicht in die 40er, sondern in die 50er Jahre. In zwei kurzen Ausblicken werden Nachfolgewerke des Bracci-Monuments sowie der späten Grabmalsentwürfe in der Casa Buonarroti in Rom und Florenz vorgestellt, zu denen auch Michelangelos eigenes Grabmal gehört.

Wenden wir uns als erstem dem Monument für den in der Blüte seiner 16 Jahre verstorbenen Francesco di Zanobi Bracci zu, den man kurz und zärtlich Cecchino rief.<sup>1</sup> Sein Vater Zanobi di Giovanbattista war als erbitterter Gegner der Medici nach der Konfiszierung seiner Güter 1534 wie Michelangelo nach Rom geflohen. Cecchinos Onkel, Luigi del Riccio, Agent des Filippo Strozzi und der Olivieri, seit Oktober 1543 Prokurator des in Frankreich lebenden Ruberto Strozzi, hatte die Erziehung des hübschen, begabten Jünglings übernommen; seit 1530 lebte Del Riccio in dem von Jacopo Sansovino für die Gaddi errichteten Palazzo in Via dei Banchi Vecchi, den Filippo Strozzi erworben hatte.<sup>2</sup> Zahllose Briefe und Gedichte verraten, welch vertrauten Umgang Onkel und Neffe mit Michelangelo pflegten, der sich in diesem Verhältnis als liebevoller und humorvoller Freund zeigte. Der vierte im Bunde war der gelehrte Donato Giannotti.<sup>3</sup> In Rom verkehrte Michelangelo also nicht nur mit dem künstlerisch begabten Tommaso Cavalieri und der durch Stand und Dichterruhm herausragenden Vittoria Colonna, sondern vor allem in diesem intimen Zirkel von sehr gebildeten Personen. Im Zentrum des Austausches standen u.a. Michelangelos Gedichte, die Riccio begutachtete und von denen er zusammen mit Giannotti Abschriften anfertigte.<sup>4</sup> Der Flamme Jacques Arcadelt (1505-1568), erster Sänger der Cappella Giulia, dann der Cappella Sistina, war es, der Michelangelos Madrigale vertonte.<sup>5</sup> In Riccios Wohnung hat man möglicherweise Michelangelos Madrigale also nicht nur vorgelesen, sondern auch singend zu Gehör gebracht.

Als der in diesem lebendigen Kreis aufgewachsene Cecchino am 8. Januar 1544 starb, rief Luigi del Riccio beide Freunde um Beistand und Zuspruch in seinem Schmerz an. An Donato Giannotti in Vicenza schrieb er: "Oymè, messer Donato mio. Il nostro Cecchino è morto. [...] Tutta Roma lo piagnie. Messer Michelagnolo mi fa il disegnio d'uno onesto sepulcro di marmo, et voi vi degnierete di fare lo epitaffio, et mandarmelo con una epistola confortatoria, se sarà a tempo, che mi ha cavato l'anima. Patientia! Vivo con mille et mille morte l'ora. O Dio! Come fortuna va cangiando stile".<sup>6</sup> Außer Riccios eigenen Sonetten sind drei Trostgedichte Giannottis, ein lateinischer Vierzeiler des Giovanni Aldobrandini sowie Gedichte des Carlo Gondi, des Fra Paolo del Rosso und des Anton Francesco Grazzini, genannt il Lasca, auf den Tod des Cecchino erhalten.<sup>7</sup> Alle übertraf Michelangelo, der sich gleichsam im Scherz verpflichtet hatte, 1000 Epigramme zu dichten; er verfaßte davon immerhin 48, die der Künstler, von launigen Bemerkungen begleitet, an Riccio sandte.<sup>8</sup>



1, 2 Michelangelo, Grabmal des Cecchino Bracci. Rom, S. Maria in Aracoeli.



Das Grabmal in Santa Maria in Aracoeli schließlich zierte kein Epigramm des Künstlers, sondern eines des Carlo Gondi, in dem der alternde, dem Grabe<sup>9</sup> schon nahestehende Riccio zum schmerzlich vermißten Neffen spricht:

INVIDA FATA PUER MIHI / TE RAPUERE SED IPSE /  
DO TUMULUM ET LACHRY / MAS QUAE DARE DEBUERAS.<sup>10</sup>

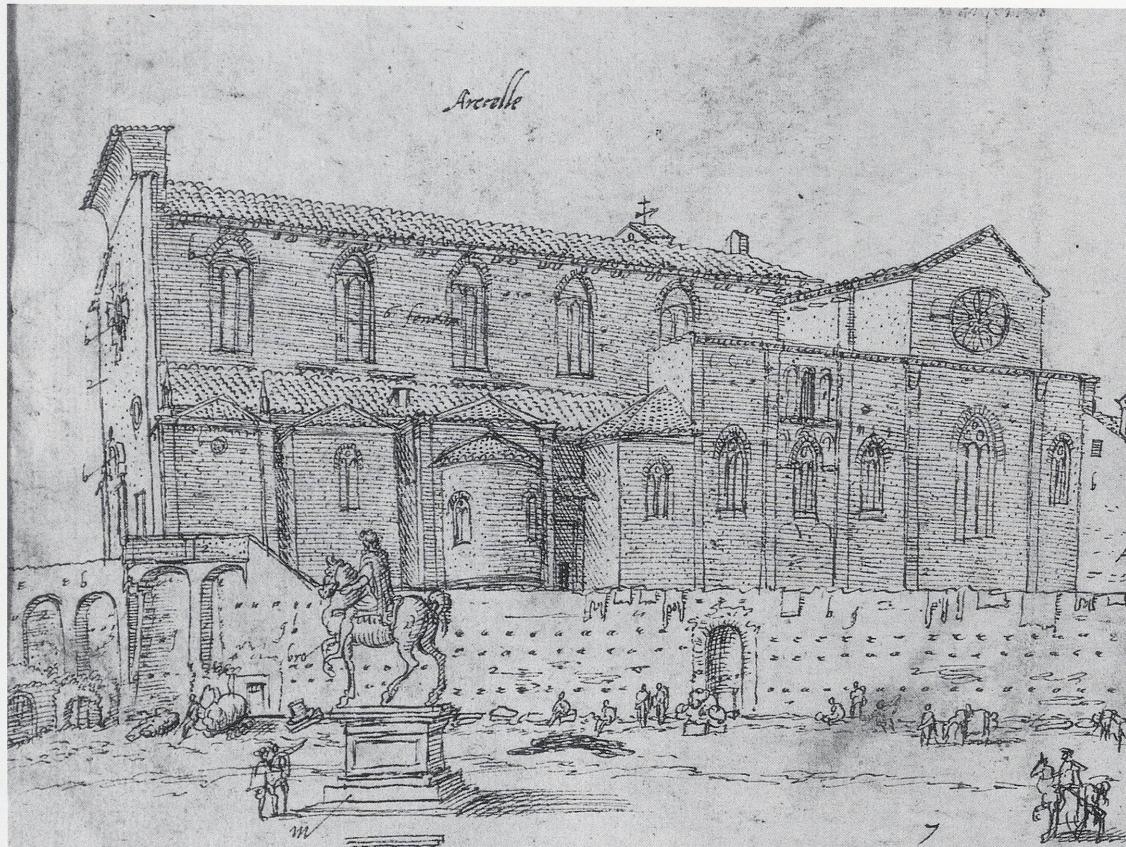
Auf Deutsch, den Hexameter der ersten Zeile und den Pentameter der zweiten nachahmend:

Böses Geschick, mein Knabe, hat Dich mir geraubt, so geb' ich  
Grabmal und Tränen selbst, die du mir geben gesollt.

Sich noch vor Vollendung des Julius-Monumentes und während der Ausmalung der Cappella Paolina auf ein Werk in Marmor einzulassen, war trotz seines engen Verhältnisses zu Luigi und Cecchino für Michelangelo keine Selbstverständlichkeit. Doch seit 1542 hatte Del Riccio im Rahmen der Rechnungslegungen für das Juliusgrabmal mit einer Reihe von Beteiligten verhandelt und Michelangelo von vielen unangenehmen Pflichten entlastet; darüber hinaus hatte er 1544 den Künstler während einer schweren Krankheit in seinen eigenen Räumen gepflegt.<sup>11</sup> Dies war wohl ausschlaggebend für Michelangelo, dem Freund nach dem Tod des geliebten Neffen zur Seite zu stehen und (sicherlich unentgeltlich) nicht nur den Entwurf des Grabmals zu übernehmen, sondern sich auch um die Ausführung im eigenen Haus zu kümmern. Unter die kaum überschaubare Anzahl von großzügig an Freunde und Kollegen verschenkten Zeichnungen, Modellen und Skulpturen von seiner Hand sollte also auch dieses kleine Monument gerechnet werden. In Giorgio Vasaris erster Ausgabe der Viten wird auf diese Umstände angespielt, wenn er schreibt: "Ha fatto [...] a Luigi del Riccio suo domestico la sepoltura di Cecchino Bracci e quella di Zanobi Montaguto disegnò egli, perché Urbino le facesse".<sup>12</sup>

Das Grabmal des Montaguto ist nicht bekannt, das Bracci-Monument empfängt heute noch jeden, der vom Kapitol her die Kirche Santa Maria in Aracoeli durch das Seitenportal betritt (Abb. 1).<sup>13</sup> Der beengten Raumsituation trug Michelangelo durch das Einsenken des Grabmals in eine Wandnische Rechnung. Öffnet sich die Tür, sieht es aus, als strecken sich die architektonischen Glieder dem einfallenden Licht entgegen (Abb. 2). Zur Zeit seiner Entstehung allerdings empfing das kleine Grabmal seine Belichtung durch ein hoch angebrachtes Maßwerkfenster, da der Eingang in die kreuzrippengewölbte Cappella Felici erst 1564 eingebrochen wurde; früher betrat man das Gebäude etwas weiter westlich an dem Ort, an dem 1564 Giacomo del Duca die Cappella Mattei errichtete; eine Zeichnung des 16. Jahrhunderts hält den älteren Zustand fest (Abb. 3).<sup>14</sup> Die Blickrichtung der Büste des jung verstorbenen Riccio-Neffen galt also ursprünglich dem Altar und nicht, wie heute, scheinbar dem Besucher der Kirche (Abb. 4).

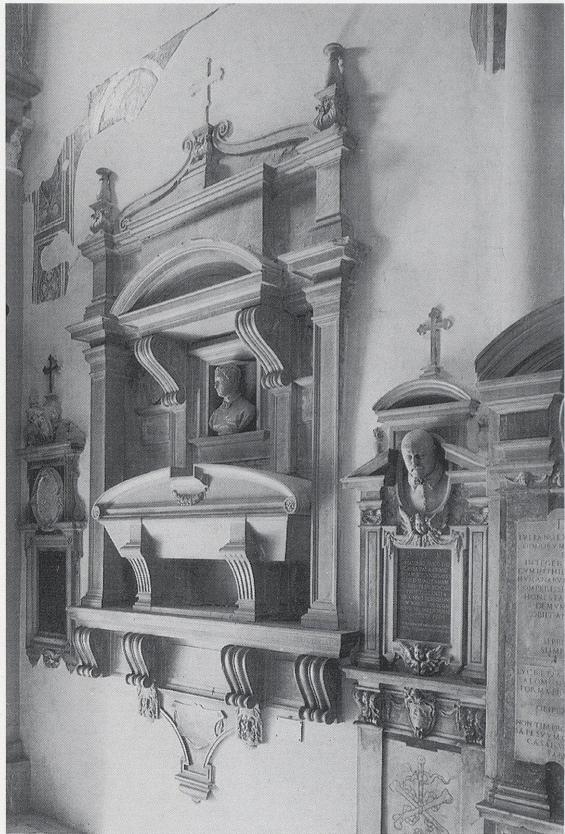
Zwei Briefe vom Juli/August 1544 und einer vom Dezember 1545 erlauben, das Bracci-Monument in den Zeitraum kurz nach der Fertigstellung des Julius-Grabmales zu datieren.<sup>15</sup> Mit dessen neuartigem Oberstock (Abb. 5) hat das Werk in Santa Maria in Aracoeli nicht nur die Oberflächenbearbeitung, die auf Michelangelos Mitarbeiter Francesco Amadore da Urbino zurückgeht<sup>16</sup>, sondern vor allem den strengen Stil gemein, der bis heute keine eingehende Analyse gefunden hat.<sup>17</sup> Wie am Grabmal in San Pietro in Vincoli werden auch hier alle architektonischen Glieder flach gehalten, an die Nische gebunden, dann als Einheit plastisch durchgestaltet. Wie es für das Grabmal eines Jünglings passend ist, schmückt das Monument eine toskanische Ordnung der einfachsten Art, die die Formen des Grabmals in San Pietro in Vincoli direkt aufgreift, nur die Profilfolgen sind noch schlichter. In Kontrast dazu setzt der Künstler plastisch schwellende Formen, das sind die stützenden Voluten-Konsolen sowie die Beine des Sarkophags. Dieser drängt wie in San Pietro in Vincoli die architektonischen Glieder gleichsam zur Seite und nach rückwärts.<sup>18</sup> In dieser Hinsicht überrascht die Architektur der Nische in Santa Maria in Aracoeli den Kenner also nicht.



3 Niederländischer Zeichner um 1520, Der Kapitolsplatz in Rom. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett.

Doch was ist an diesem Grabmal wirklich erstaunlich oder sogar rätselhaft? Zum einen die Herkunft des Formenschemas und zum zweiten, welchem Grabmalstypus dieses Gebilde eigentlich zuzuordnen sei. Die Form wird einem erklärlicher, wenn man sich dazu durchringt, sie als moderne Variante eines Triumphbogenschemas zu begreifen: Hinter dem Sarkophag wird eine breitere Mitte von zwei schmaleren Abschnitten flankiert, das Zentrum betont ein prononciert vorspringender Segmentgiebel; darüber faßt eine Attika das kräftige Vor und Zurück der Nischenglieder wieder zusammen. Zuoberst erhebt sich ein kleines Kruzifix, von zwei Kandelabern begleitet. Die triadische Unterteilung der Nischenrückwand bereiten die kleinen unteren Konsolen und die Sarkophagstützen schon vor. Die Abschnitte zuseiten der Büste füllen Tafeln mit kurzen Inschriften, die kleine Gesimse krönen<sup>19</sup>, und zwiefach das Wappen der Bracci, eine Verdopplung, die man eigentlich als überflüssig empfindet, die aber alte Tradition ist, nur nicht die Anbringung an diesem hohen Ort: Üblicherweise sitzen die Wappen an den Seiten des Grabmalssockels. Im Vergleich zum gegenüber eingetieften Monument des Bischofs Pietro Manzi von ca. 1504 (Abb. 6)<sup>20</sup> fällt weiter auf, wie ungewöhnlich der Sarkophag ist: nämlich ohne Möglichkeit, daß sich ein Gisant darauf ausstreckt, da der Deckel der *cassa* kurvig ansteigt und eine akzentuierte Mitte ausbildet, die auf weitere Motive in der Höhe ausgerichtet ist. Vorstufen dafür hatte Michelangelo bereits 20 Jahre früher in seinen Entwürfen für ein Freigrab mit vier Sarkophagen im Un-

4 Michelangelo, Grabmal des Cecchino Bracci. Rom, S. Maria in Aracoeli.



terstock für die Medici-Kapelle ausgebildet. Hier drängen entweder oberhalb des Sarkophags zwei Spangen (Abb. 7)<sup>21</sup> oder auf einem anderen Blatt der mittig eingezogene Giebel einen plastisch vortretenden Tondo zur Höhe (Abb. 8).<sup>22</sup> Was hätte dieses prominente Motiv füllen können? Inschriften haben Michelangelo nie interessiert: Sollte dieser Tondo also Platz geben für eine Historie oder möglicherweise für eine *Imago clipeata*? In Florenz konnte Michelangelo diese Idee nicht weiterverfolgen, da das Freigrab nicht realisiert wurde, aber für das kleinformative Grabmal des Riccio-Neffen griff er diesen Einfall wieder auf.

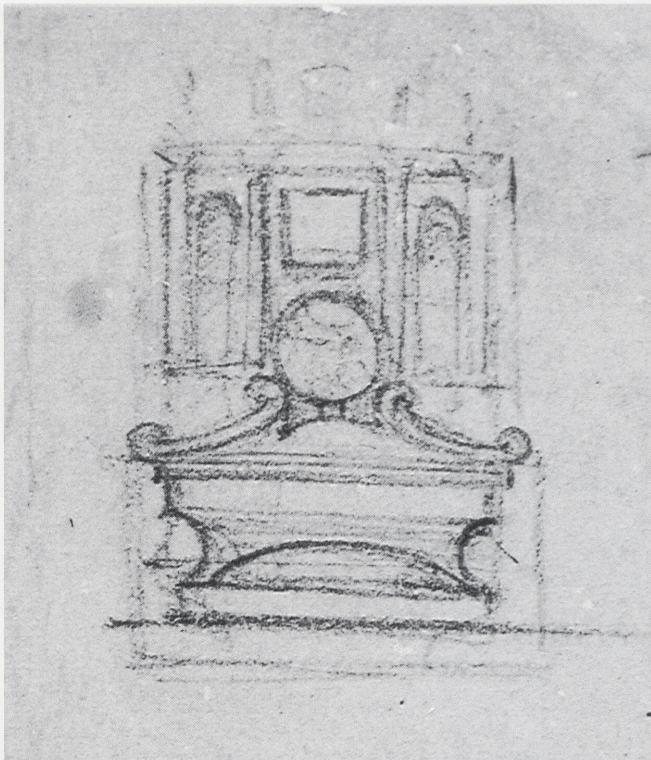
Interessant ist, wie er sich dem Problem der Büste in einer Nische nähert: Er tut es nämlich auf eine ganz römisch-antike Weise. Vergleichbar mit Grabaltären des 1. Jahrhunderts n. Chr. (Abb. 9, 10)<sup>23</sup> ist nicht nur der Umriss der Büste, sondern auch die Art, wie das Portrait frei in einer rechteckigen, von feinen Profilen umgebenen Nische steht und von ihrem Dunkel stimmungsvoll umspielt wird. Cecchinis schlichtes, aber anziehendes Bildnis hat vermutlich Francesco Amadore da Urbino in Michelangelos Werkstatt nach einem Entwurf des Meisters gemeißelt (Abb. 11).<sup>24</sup> Der Jüngling trägt weder eine antikische<sup>25</sup>, noch eine allzu modische Kleidung<sup>26</sup>, sondern ein mit drei Knöpfen geschlossenes Obergewand, dessen Kragen ungezwungen herabfällt. Um das weiche, runde, noch ganz ungeformte Gesicht des Jünglings legen sich kurze Locken. Lebhaft dreht er mit groß geöffneten Augen den Kopf zur Seite. Durch diese Beweglichkeit unterscheidet sich Cecchinis Büste von den frontal in das Rund einer *Imago clipeata* eingeschriebenen Portraits, wie es uns z.B. an dem Grabmal für Benedetto Maffei (gestorben 1494) in der Cappella del Salvatore in Santa Maria sopra Minerva gegenübersteht (Abb. 12).<sup>27</sup>



5 Michelangelo, Grabmal für Papst Julius II. Rom, San Pietro in Vincoli (Detail).



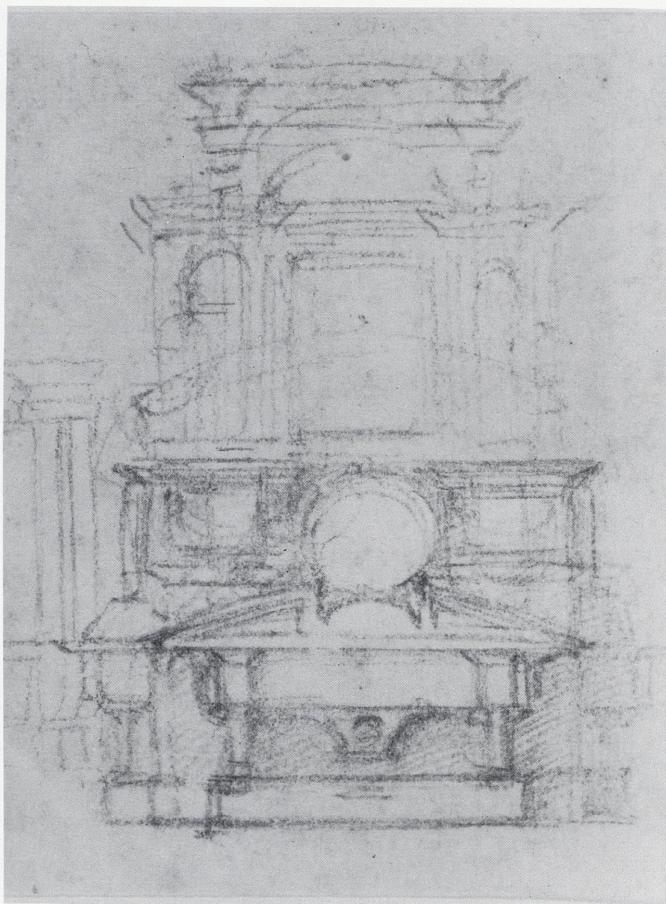
6 Andrea Sansovino (zugeschrieben), Grabmal des Pietro Manzi da Vicenza. Rom, S. Maria in Aracoeli.



7 Michelangelo, Studien für ein Freigrab in der Medici-Kapelle.  
London, British Museum, 1859-6-25-545 r°.

So sehr diese Entdeckung auch begeistern mag: Sie lässt uns nicht länger der Frage ausweichen, ob es Michelangelo mit dem Bracci-Monument gelungen sei, einen neuen Grabmalstypus zu erfinden. Das antike Beispiel jedenfalls zeigt, daß sich das Portrait am Grabaltar zwar mit einer Inschrift, aber selbstverständlich nie mit einem Sarkophag verbindet. In der Nachfolge dieses festen Typus' hat sich in der Kunst des Quattrocento das Büstenepitaph herausgebildet, man denke gerade in Rom an die vielen, Michelangelo sicherlich bekannten Beispiele, wie das des 1506 verstorbenen Bildhauers Andrea Bregno in Santa Maria sopra Minerva mit seinem klassischen Aufbau: wappengeschmückter Sockel, mit Zeichen seiner Tätigkeit gezierte Ädikula, Elogium und kleine Büste im Tondo (Abb. 13).<sup>28</sup> Man kann diesen Typus z.B. durch einen zweiten Sockel wie am Epitaph des Antonio Castali in Santa Maria sopra Minerva<sup>29</sup> erweitern, gewinnt dadurch Platz für eine weitere Inschrift; der Porträtierte kann sich stärker regen, aber an der Grundform ändert sich nichts, und die meisten Künstler ließen sich auch durch Michelangelos Erfindung in Santa Maria in Aracoeli nicht beirren. Manche unter ihnen, vor allem aber die Humanisten mögen über Michelangelos bizarre Erfindung die Stirn gerunzelt haben, da das Bracci-Grabmal unter der Büste genau auf das verzichtet, was das Büstenepitaph zum Zentrum hat, nämlich die Inschrift.

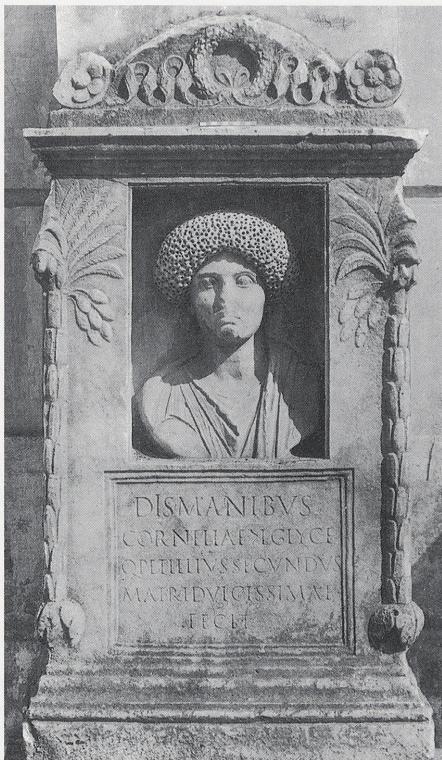
Fassen wir zusammen: An die Florentiner Frührenaissance erinnert an diesem Grabmal Michelangelos Beharren auf dem Sarkophag, als suche er nach einer modernen Form des Arcosolgrabes, in dem der Sarkophag allein in einer Nische steht: Silvio Cosini hatte dies bereits ca. 1530 am Grabmal Minerbettis versucht, als er einen bildlosen Sarkophag in eine rechteckige Nische stellte und mit Tropaia und einer Inschrift inszenierte (Abb. 14).<sup>30</sup> Diese Lösung ist für Michelangelo inakzeptabel,



8 Michelangelo, Studien für ein Freigrab in der Medici-Kapelle. Florenz, Casa Buonarroti, 49 A.

da zu spannungslos: Daß pietätvolles Gedenken den Tod überwindet, drückt Michelangelo dadurch hinaus, daß er das Bild, das stärker wirkt als nur die Inschrift, oberhalb des Sarkophags angeordnet hat. Die Büste nun aber ist in Form und Anordnung in einer eng sie umschließenden Nische ganz römisch, kombiniert mit einem Sarkophag mehr als gewöhnungsbedürftig und für die Nachkommenden künstlerisch ein schwieriges Erbe.

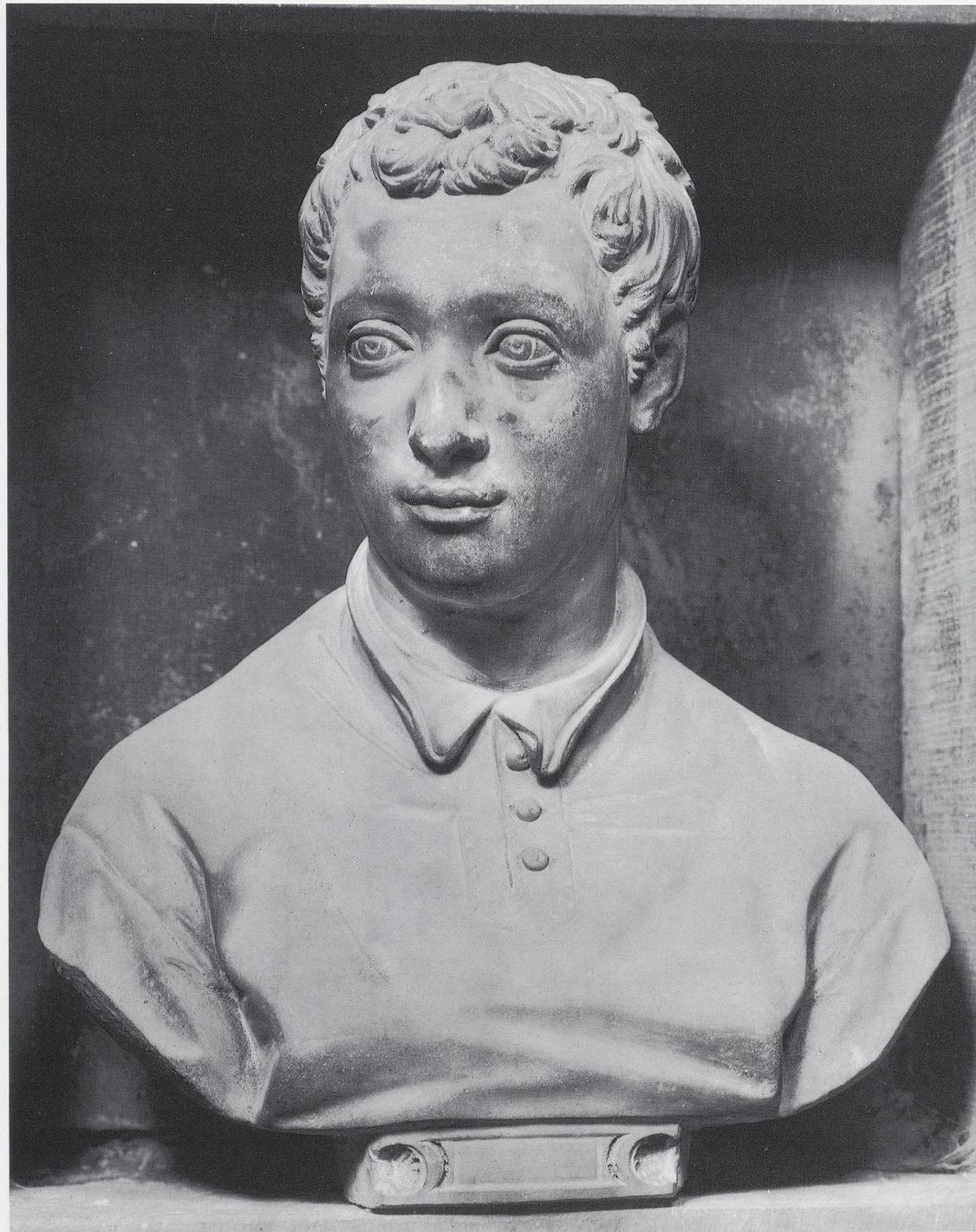
Die Nachfolge des kleinen Bracci-Grabmals ist keine unbedeutende und kann hier nur ange deutet werden. Zum einen überliefern sechs Zeichnungen seine Gestalt mehr oder weniger getreu. Vollständig gibt nur ein anonymer Zeichner der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in einem aquarillierten Blatt das Wandgrab wieder, ja mehr noch, er zeigt, wie über den trauernden Männermasken unten, dem Sarkophag darüber, der Büste unter dem sie betonenden Bogen das von Kandelabern flankierte Kreuz sich erhebt, das einst ein farbig ausgeführter Lorbeerkrantz umringt hat. Der ebenfalls gemalte, schirmartige Baldachin, der das Kreuz überfing, und das zu den Seiten hin ausgespannte Ehrentuch lassen schon an Michelangelos eigenes Grabmal vorausdenken (Abb. 15, 39).<sup>31</sup> Durch diese Umhüllung füllte das kleine Monument, anders als heute, die gesamte rechte Seitenwand der Kapelle aus. Allein das Monument halten einerseits eine Zeichnung in New York,



9 Grabaltar der Cornelia Glyce. Rom, Vatikanische Museen.



10 Grabaltar der Julia Secunda und der Cornelia Tyche. Paris, Louvre.



11 Werkstatt Michelangelos, Portrait des Cecchino Bracci. Rom, S. Maria in Aracoeli.



12 Luigi Capponi (zugeschrieben), Grabmal des Benedetto Maffei. Rom, S. Maria sopra Minerva.

deren Sachtreue den französischen Verfasser verrät und die einem Mitarbeiter des Barthélemy Prieur zugeschrieben wird (Abb. 16), andererseits der Zeichner des Codex 201 Albani in Windsor Castle fest (Abb. 17).<sup>32</sup>

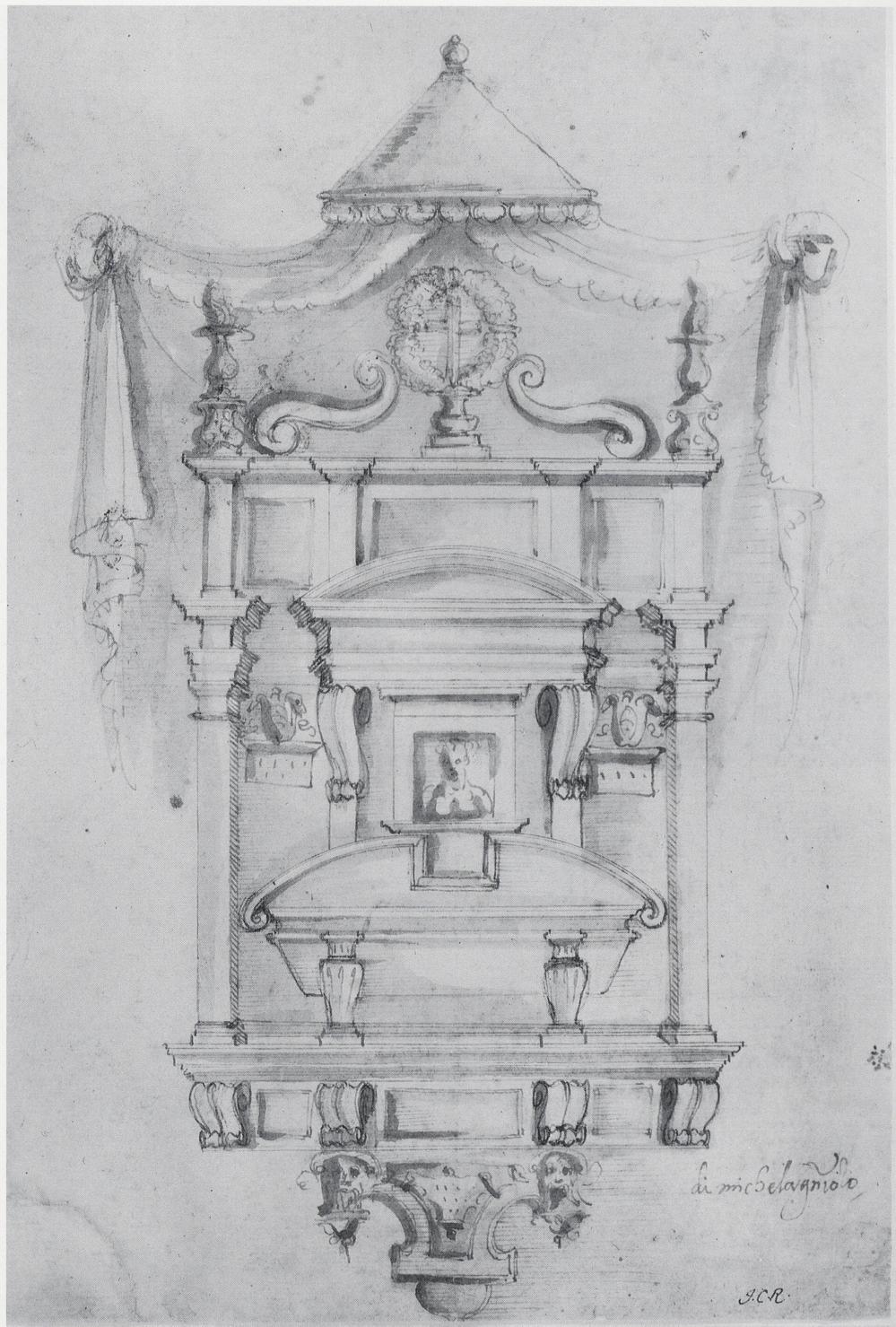
Die Zeichnung des Giovanni Colonna da Tivoli ist eher als Pasticcio, denn als getreue Nachahmung des Vorbildes zu bezeichnen.<sup>33</sup> In seiner Skizze streckt er die Ädikula in die Höhe (Abb. 17). Unter die Büstennische fügte er eine große Wappenkartusche<sup>34</sup>; Figuren in halbrunden Nischen füllen die seitlichen Abschnitte; links oben sehen wir keinen Kandelaber, sondern einen gemalten Putto das Ehrentuch zur Seite drängen. Dieses Motiv hat er offensichtlich vom Jünglingsgrab des Ludovico Grati Margani an der Eingangswand in Santa Maria in Aracoeli entlehnt, das man erst jüngst freigelegt hat.<sup>35</sup>



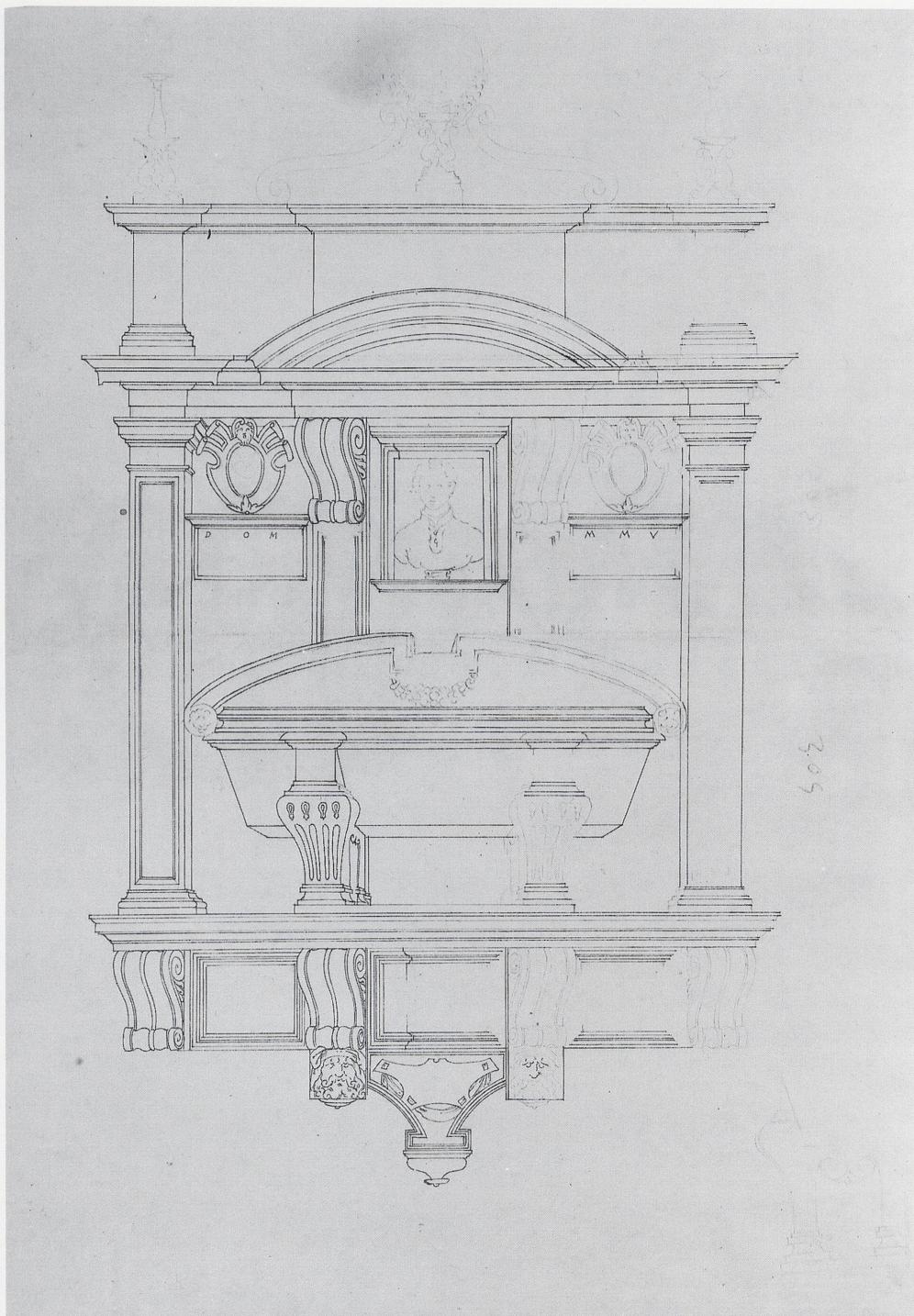
13 Epitaph des Andrea Bregno. Rom, S. Maria sopra Minerva.



14 Silvio Cosini, Grabmal Minerbettis. Florenz,  
S. Maria Novella.



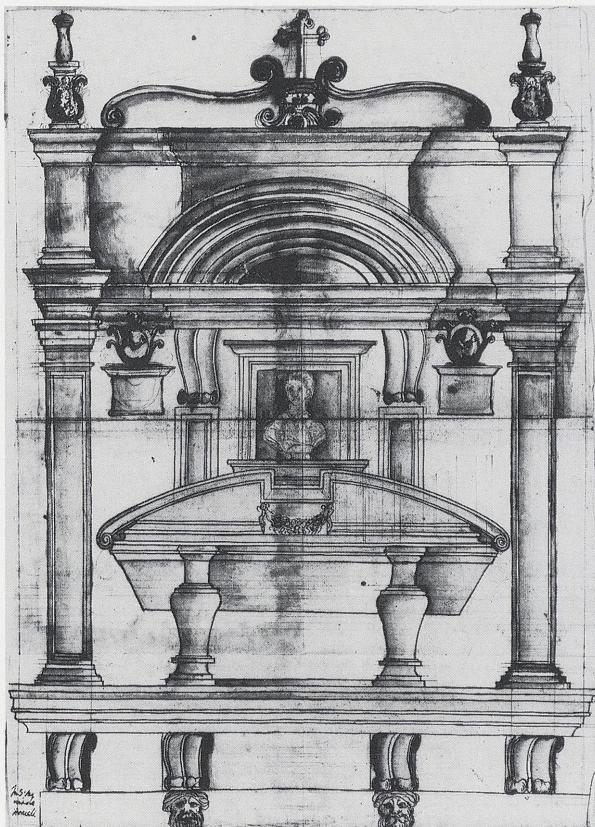
15 Anonyme Zeichnung des 16. Jh. nach dem Bracci-Grabmal. Florenz, Casa Buonarroti, 533.



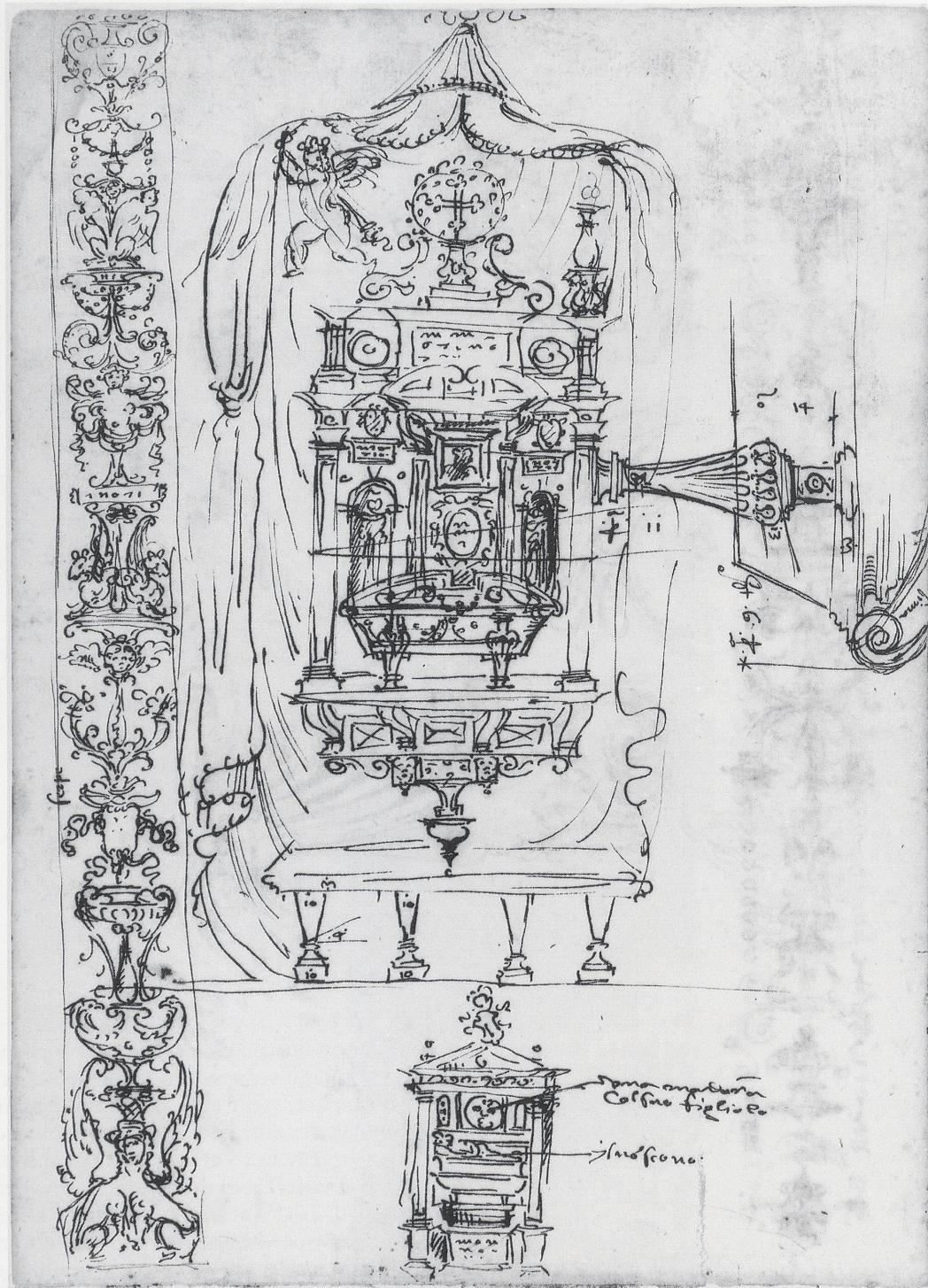
16 Französischer Zeichner des 16. Jh., Bracci-Grabmal. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection and Fund, 1949 (49.19.20).

Auch Aristotile da Sangallo hielt in einem eigenen Blatt der Uffizien das kleine Monument fest, ließ aber in gewohnter Manier nicht nur die Attika, sondern auch die Büste sowie den von Männerköpfen flankierten Zwickel unter den Konsolen der Ädikula fort; andere Details studiert er mit großer Akribie (Abb. 19). Die Büstennische verkürzte er auf eine querrechteckige Tabula; in der Beischrift darunter aber deutete er an, daß der Abstand zwischen Inschriftenplatte und Sarkophag nun zu groß geraten war.<sup>36</sup> Gerade diesen Mangel sucht eine etwas gröblich dunkelbraun lavierte Skizze in den Uffizien, die man Dosio zuschreibt, durch die Einfügung eines ovalen Rahmens zu beheben (Abb. 20).<sup>37</sup> Dosio nutzte den bereits in die Fläche gezogenen Aufriss seiner Vorlage (vermutlich Abb. 19) dazu, alle Teile flüssig ornamental miteinander zu verbinden; diese Zeichnung bildet ihrerseits den Ausgangspunkt für eine Reihe von Entwürfen kleiner, eleganter Wandgrabmäler (vgl. Abb. 27).

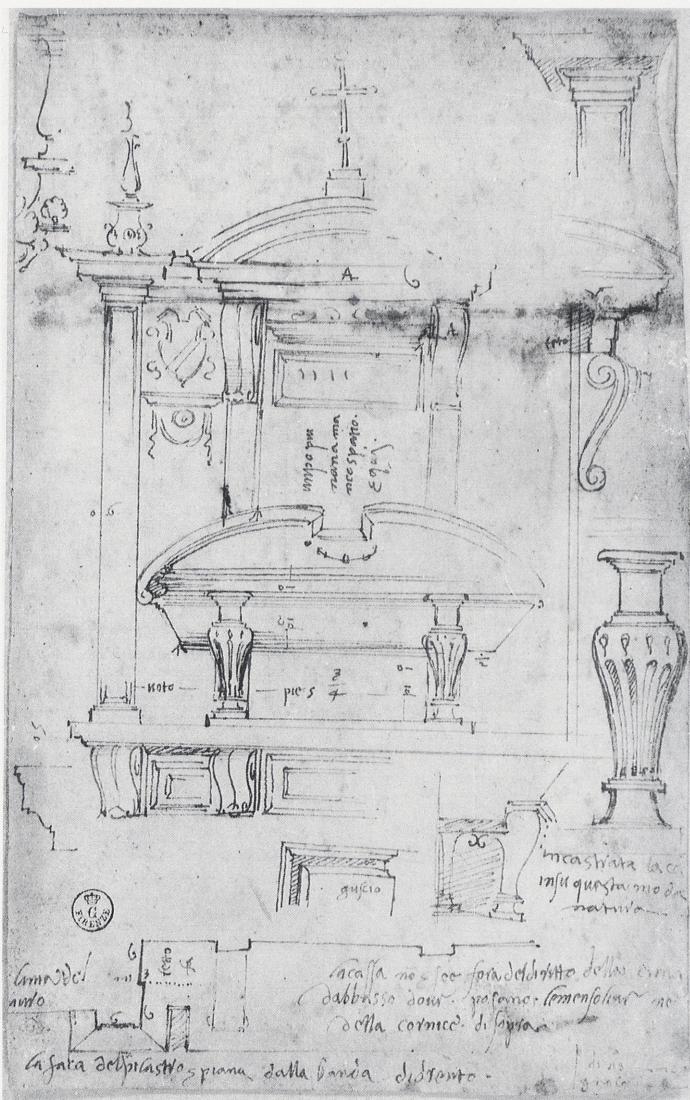
Wie sehen die skulptierten Nachfolger des Bracci-Grabmals aus? Ohne Verzug rang Guglielmo della Porta mit diesem anspruchsvollen Beispiel in seinem Wandgrab für den 1545 verstorbenen Bischof Odoardo Cicada, der sich heute nur noch in fragmentierter Gestalt im rechten Querschiff von Santa Maria del Popolo befindet (Abb. 21).<sup>38</sup> Der Codex Albani 201 in Windsor Castle enthält auch eine unpublizierte Zeichnung nach dem kleinen Monument (Abb. 22):<sup>39</sup> Della Porta drängt das Relief des Vorbildes wie auch die Fülle der Motive zurück, nur der Sarkophag tritt kräftig auf seinem Sockel hervor; kassettierte Doppelpilaster, zwischen die sich schmale Paneele schieben, stützen das Gebälk der Ädikula. Die Inschrift füllte einst den übergiebelten Auszug in der Mitte. Kandelaber, Kreuz und gemaltes Ehrentuch scheinen direkt vom Bracci-Monument übernommen.



17 Anonymus, Zeichnung nach dem Bracci-Grabmal. Windsor Castle, Royal Library, Cod. 201 Albani, 11910.

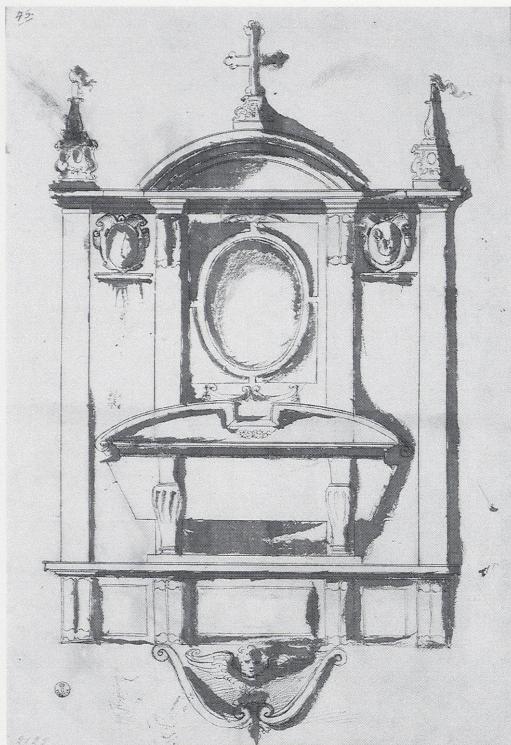


18 Giovanni Colonna da Tivoli, Skizzenblatt. Rom, BAV, Cod. Vat. Lat. 7721, fol. 70 v°.



19 Aristotile da Sangallo, Skizze nach dem Bracci-Grabmal. Florenz, GDSU, 4323 A.

1548 ist der in Santa Maria della Pace begrabene Gerolamo Giustini da Castello verstorben.<sup>40</sup> Das von Frommel Raffaello da Montelupo zugeschriebene Epitaph verweist durch die reduzierte Formensprache der Ädikula ebenfalls auf das Bracci-Monument, stellt eine raffinierte Einbindung des Büstentondo vor, verzichtet aber auf den Sarkophag, der an einem Büstenepitaph auch nichts zu suchen hat (Abb. 23).<sup>41</sup> In Dosios ca. 20 Jahre späterem Entwurf für das Epitaph des Annibale Caro im linken Seitenschiff von San Lorenzo in Damaso (1566) drängt die Inschriften-tafel das Portrait dann in den Schutz des Giebels hinauf (Abb. 24).<sup>42</sup> Im Monument für Raffaele Riaro im Chor von SS. Apostoli wird das Bracci-Grab ins klassische Idiom zurückübersetzt, mit einem Sockel versehen, aber der Attika beraubt (Abb. 25).<sup>43</sup> Ein modernes Ovalbildnis nimmt den Platz der Portraitbüste ein; diese Veränderungen weisen von sich her schon auf eine spätere Entstehungszeit von ca. 1565, und nicht, wie Tolnay annahm, in den Pontifikat von Clemens VII.<sup>44</sup>



20 Giovanni Antonio Dosio, Skizze nach dem Bracci-Grabmal. Florenz, GDSU, 2125 A.



21 Guglielmo della Porta, Grabmal des Odoardo Cicada. Rom, S. Maria del Popolo.

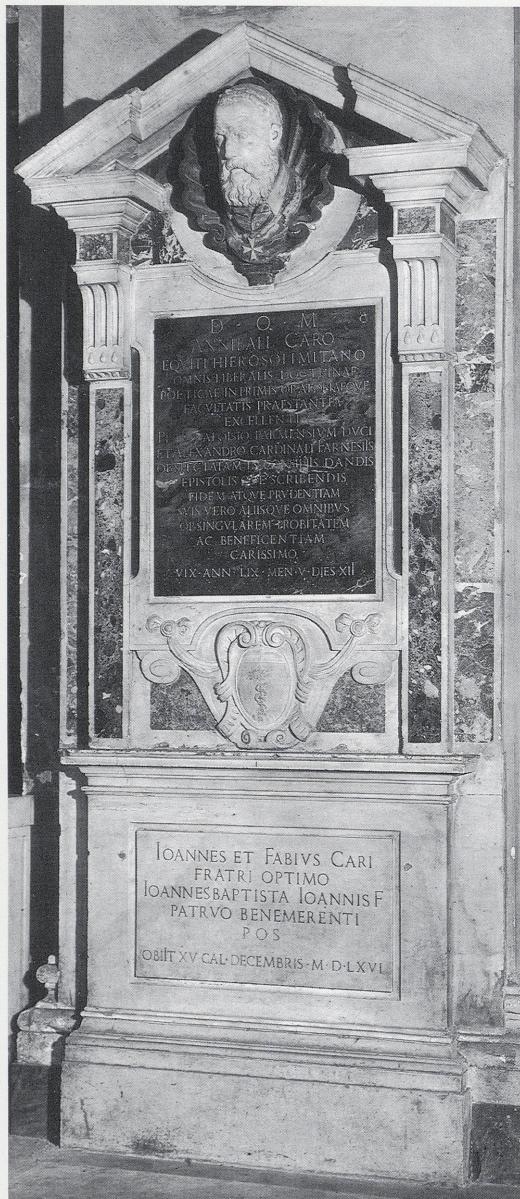


22 Anonymus, Zeichnung nach dem Cicada-Grabmal des Guglielmo della Porta, Codex Albani. Windsor Castle, Royal Library, Cod. 201 Albani, fol. 31, inv. 11745.



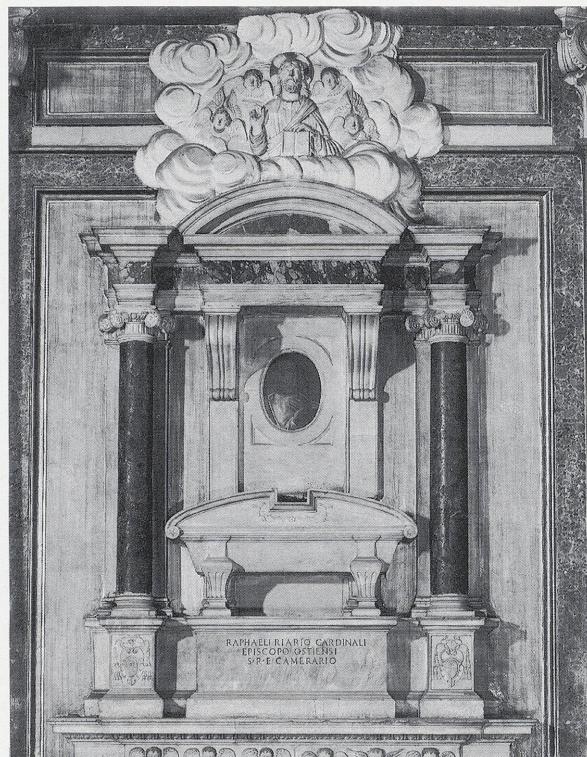
23 Raffaello da Montelupo, Epitaph des Girolamo Giustini. Rom, S. Maria della Pace.

Bei aufwendigeren Projekten ließ es sich auch Dosio nicht nehmen, das klassische Epitaph mit einem Sarkophag zu kombinieren, ohne allerdings auf eine große Inschriftentafel zu verzichten: Man sieht dies zum einen in dem in seinen Proportionen etwas verqueren und mit verspielten Details verzierten Epitaph für Michele Antonio da Galluzzo in Aracoeli, den man im Jubeljahr 1575 angebracht hatte (Abb. 26)<sup>45</sup>, aber auch in den schönen, viel späteren Entwürfen für ein Grabmal des Giovanni Ottone Niccolini (Abb. 27).<sup>46</sup> Die beinahe zu einem Ornament zusammengedrängten Sarkophage an den Epitaphien des Kardinals Prospero Santacroce in Santa Maria Maggiore (ca. 1589)<sup>47</sup> bzw. des Giovanni Vigevano, das Gian Lorenzo Bernini in seiner Frühzeit für Santa Maria sopra Minerva schuf, gehen ebenfalls auf diese neue, nicht ganz unproblematische Form des Grabmals zurück (Abb. 28).<sup>48</sup>



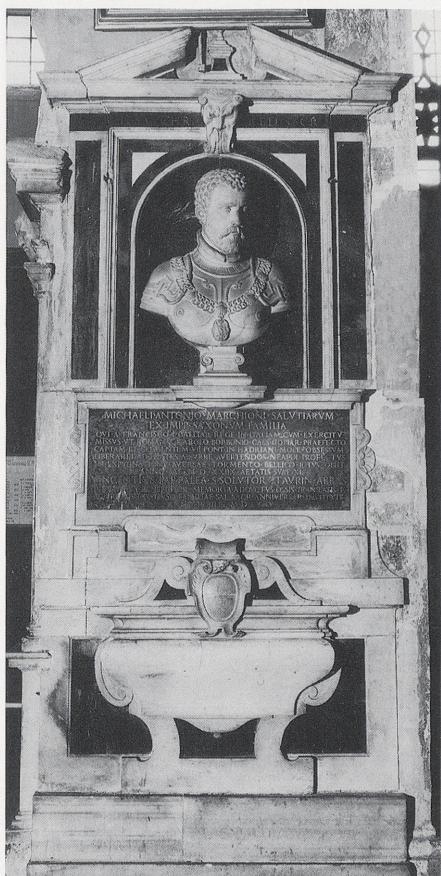
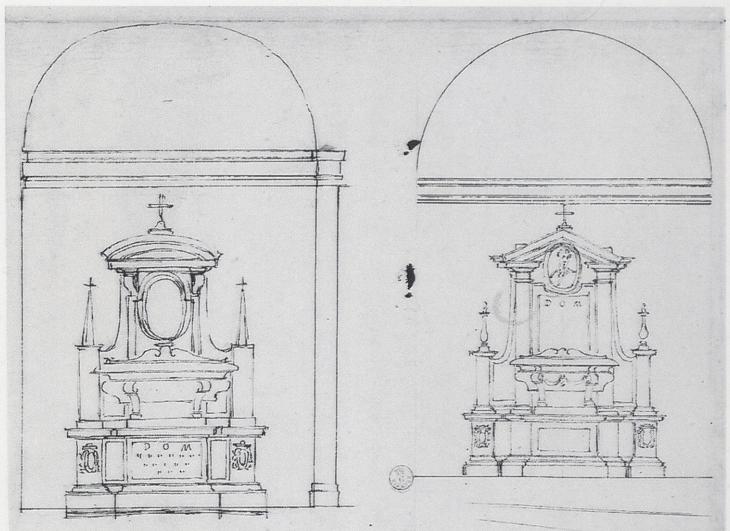
24 Giovanni Antonio Dosio, Epitaph des Annibale Caro. Rom, S. Lorenzo in Damaso.

25 Grabmal des Raffaele Riario. Rom, SS. Apostoli.



Michelangelo unterließ den Versuch aber nicht, eine Büste ein weiteres Mal an einem aufwendigeren Grabmalsentwurf unterzubringen. Das Blatt mit der Nr. 19 F recto und verso in der Casa Buonarroti ist gut bekannt, aber dennoch wenig studiert (Abb. 29, 30).<sup>49</sup> Es enthält eine Reihe von Entwürfen für vier Projekte, nämlich erstens (verso) für einen Nackten, der zur Höhe blickt, zweitens (recto und verso) für einen Hl. Johannes den Täufer, drittens für ein Grabmal und viertens für eine doppelläufige bzw. dreiarmige Treppe, die nach dem, was man auf dem Original beobachten kann, entgegen landläufiger Meinung wahrscheinlich zuletzt auf das Blatt kam und

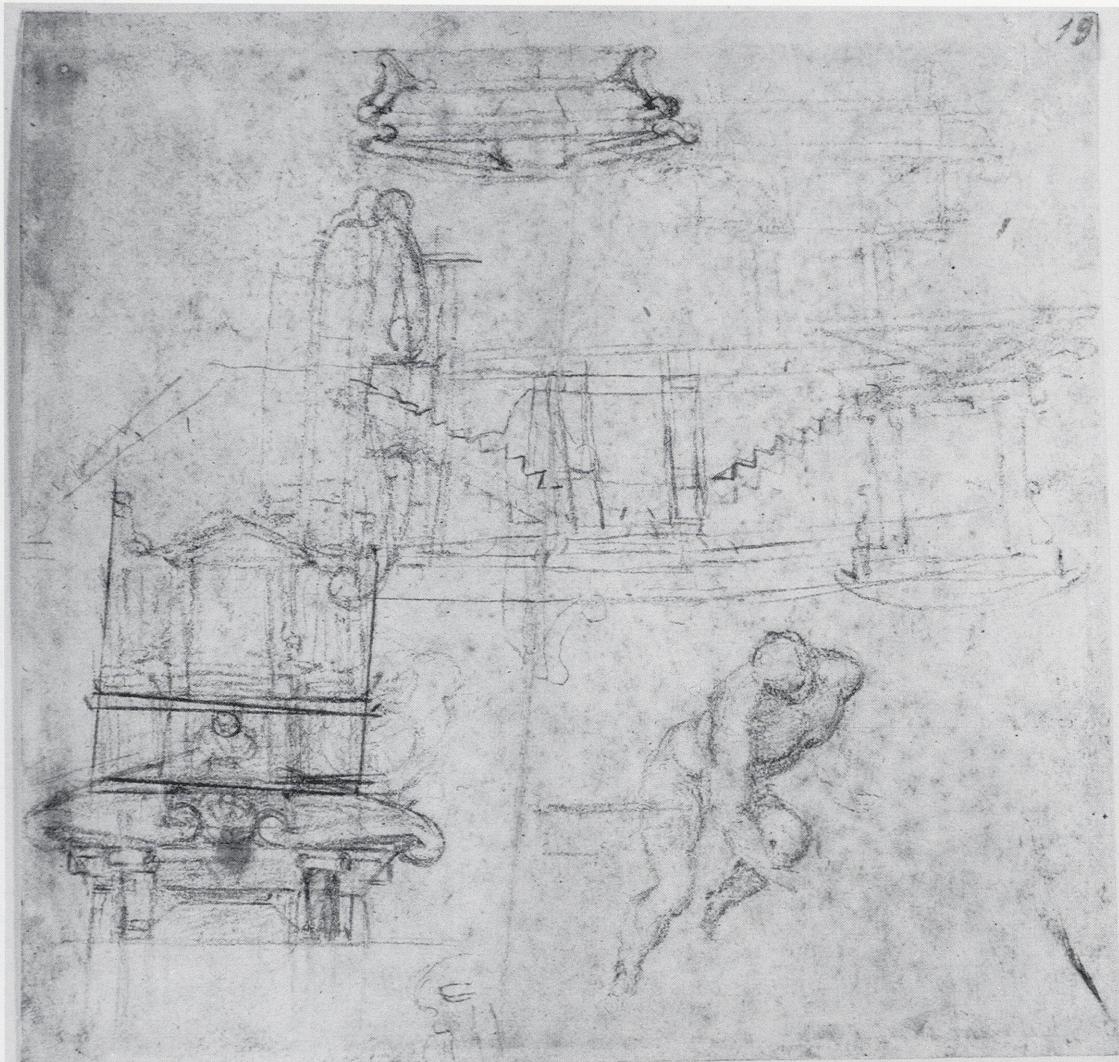
27 Giovanni Antonio Dosio, Entwürfe für ein Grabmal. Florenz, GDSU, 3148 A.



26 G. A. Dosio, Epitaph des Michele Antonio da Galluzzo. Rom, S. Maria in Aracoeli.



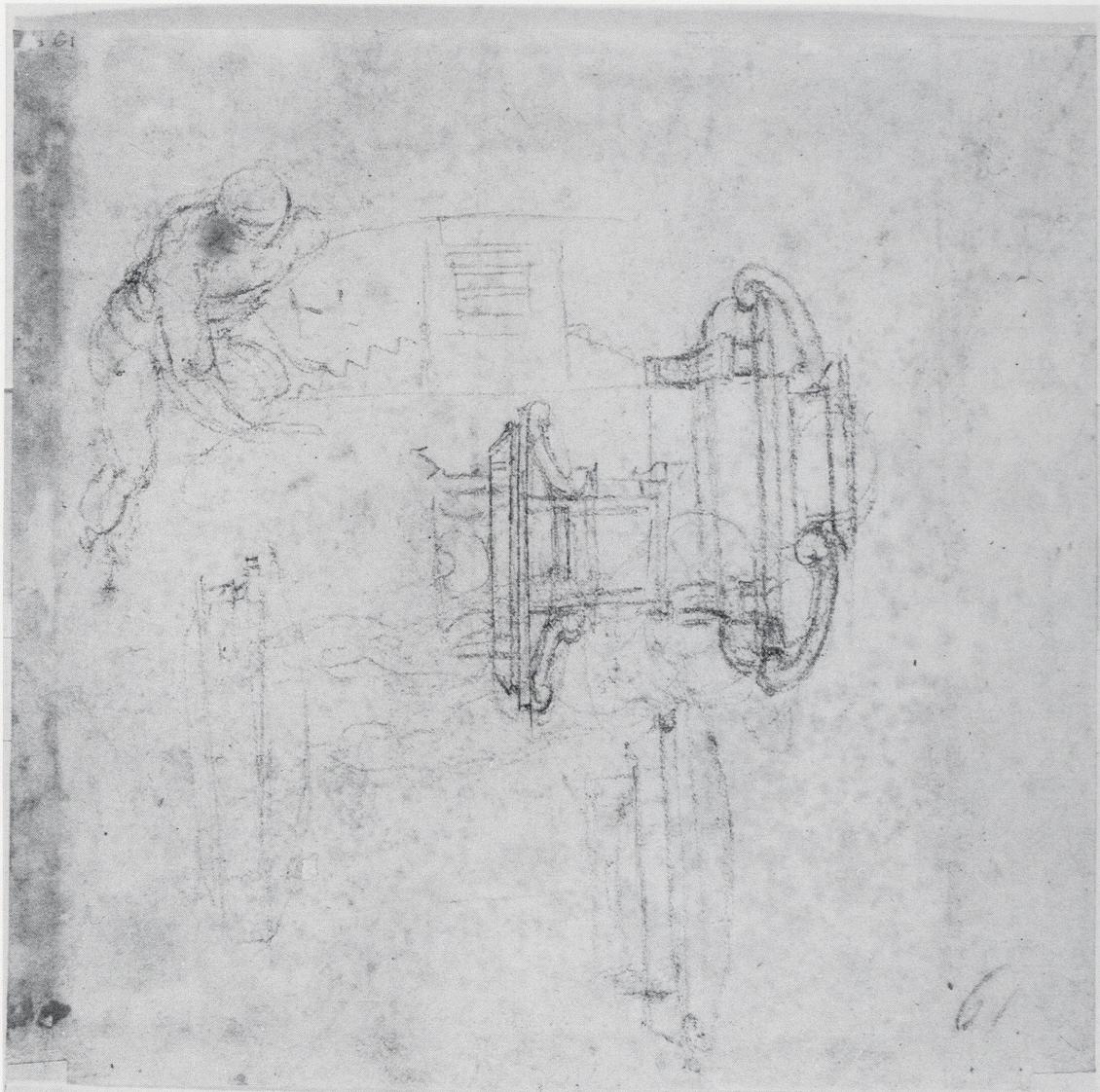
28 Gian Lorenzo Bernini, Epitaph des Giovanni Vigevano. Rom, S. Maria sopra Minerva.



29 Michelangelo, Skizzen für ein Grabmal, eine Treppe und eine männliche Figur. Florenz, Casa Buonarroti, 19 F r°.

aus Gründen, die ich im Anhang erläutere, weder für den Senatorenpalast noch für das obere Belvedere entstanden ist, sondern möglicherweise einen Entwurf Michelangelos für die Platzgestaltung um die Trajanssäule darstellt.

Die figürlichen Zeichnungen Michelangelos könnten alle für zwei Gemälde des Daniele da Volterra entstanden sein, die dieser zwischen 1551 und 1556 für Bischof Giovanni della Casa ausgeführt hat. Die hochblickende männliche Figur des Verso bereitet vermutlich den sich entkleidenden Trojanerhelden des Gemäldes mit *Aeneas und Dido* vor, wie Alexander Perrig, Letizia Freves und Ippolita de Majo vorgeschlagen haben.<sup>50</sup> Die Skizzen eines knieenden, Wasser schöpfenden Jünglings schuf Michelangelo für Danieles Bild eines *Johannes d. T. in der Wildnis*.<sup>51</sup>



30 Michelangelo, Skizzen für ein Grabmal, eine Treppe, eine stehende und eine sitzende männliche Figur. Florenz, Casa Buonarroti, 19 F v°.

Die unter den Treppenentwürfen liegenden Zeichnungen für ein Grabmal auf dem Recto und Verso können also ohne Probleme im Jahr 1556 oder später entstanden sein. Möglicherweise sind sie einem konkreten Anlaß zu verdanken, an den bisher noch niemand gedacht hat, so naheliegend er auch sein mag. Ich denke, Michelangelo hat auf diesem Blatt mit verschiedenen Studien für Giovanni della Casa ein Grabmal für diesen im November 1556 verstorbenen Bekannten entworfen, der die freiheitlichen Ideen der Florentiner Fuorusciti teilte und mit Donato Giannotti eng befreundet war; in Sant'Andrea della Valle liegt er begraben (Abb. 31).<sup>52</sup>

31 Matteo Castello, Cappella Rucellai mit den Grabmälern des Giovanni della Casa und des Orazio Rucellai. Rom, S. Andrea della Valle.

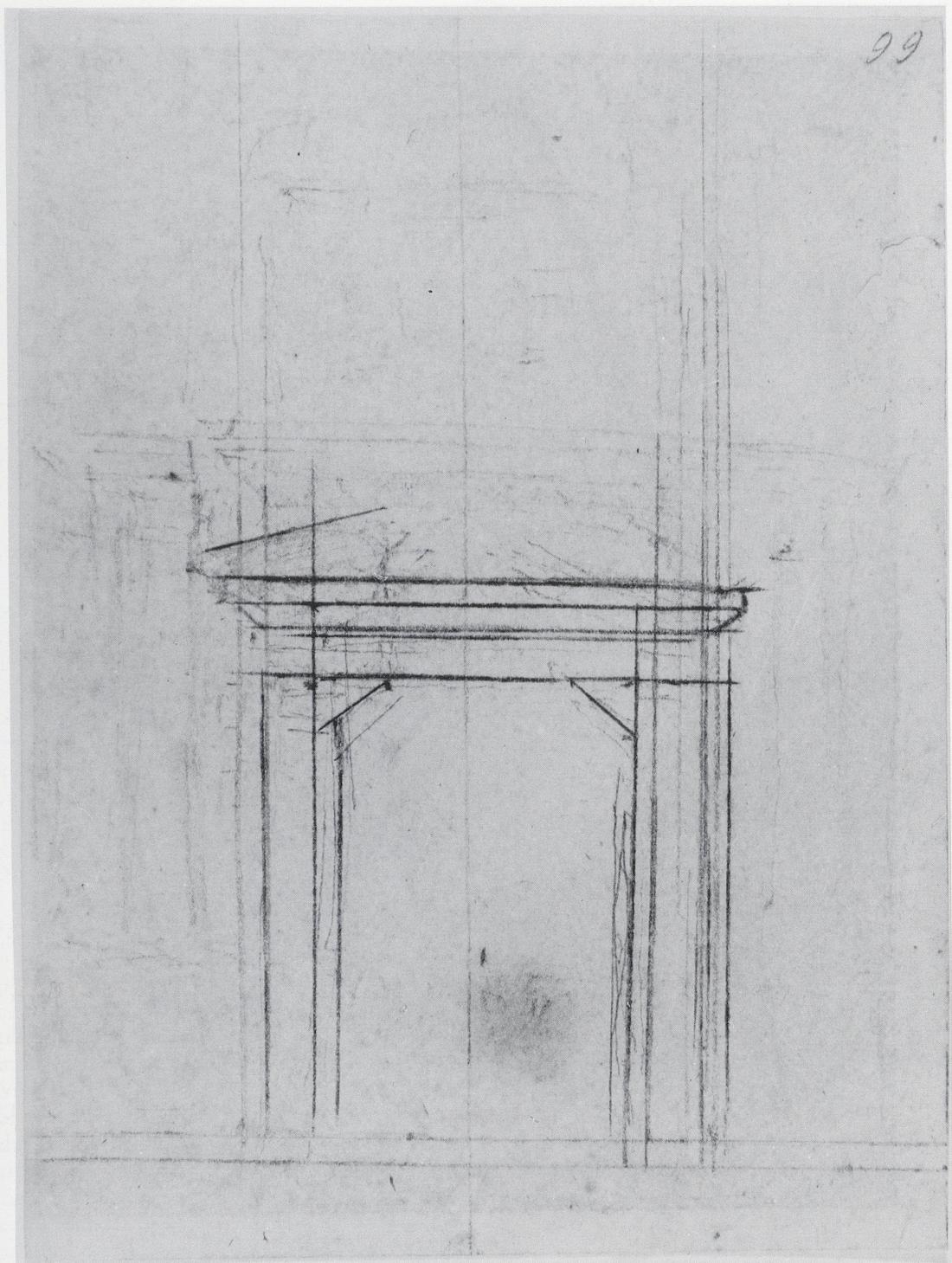


Sehen wir uns daher diese Entwürfe Michelangelos genauer an: Recto und Verso bieten verschiedene Skizzen für einen Sarkophag bzw. für einen Sarkophag mit Ädikula. Links unten auf dem Recto entdecken wir das umfangreichste Konzept, das der Großteil der Forschung für das Grabmal des Cecchino Bracci entstanden glaubt (Abb. 29).<sup>53</sup> Doch ist dies wahrscheinlich? Michelangelo zeichnete mit schwarzer Kreide, die locker über das Papier streift, einen weit ausladenden Sarkophag mit knappem, kantig geschnittenem Kasten auf kräftigen Stützen, die in einer stark vortretenden Volute enden. Die *cassa* gewinnt weiter an Breite durch zwei flach aufliegende S-förmige Spangen, die mit dem einen ihrer eingerollten Enden mittig eine Muschel stützen und mit dem anderen sich außen um die weit auskragende Sarkophagkante schmiegen. Von dort leiten Giebelschrägen zu einer zweistufigen Ädikula über, die in einem unteren, niedrigen, dreigeteilten Abschnitt in der Mitte eine kleine Büste birgt. Darüber erhebt sich eine gerahmte und übergiebelte Nische mit weiteren Flanken von unklarer Form. Nichts an diesem breiten und hohen Grabmal gibt den geringsten Hinweis darauf, in eine kleine Wandnische eingebaut zu werden wie das Bracci-Monument in Santa Maria in Aracoeli.

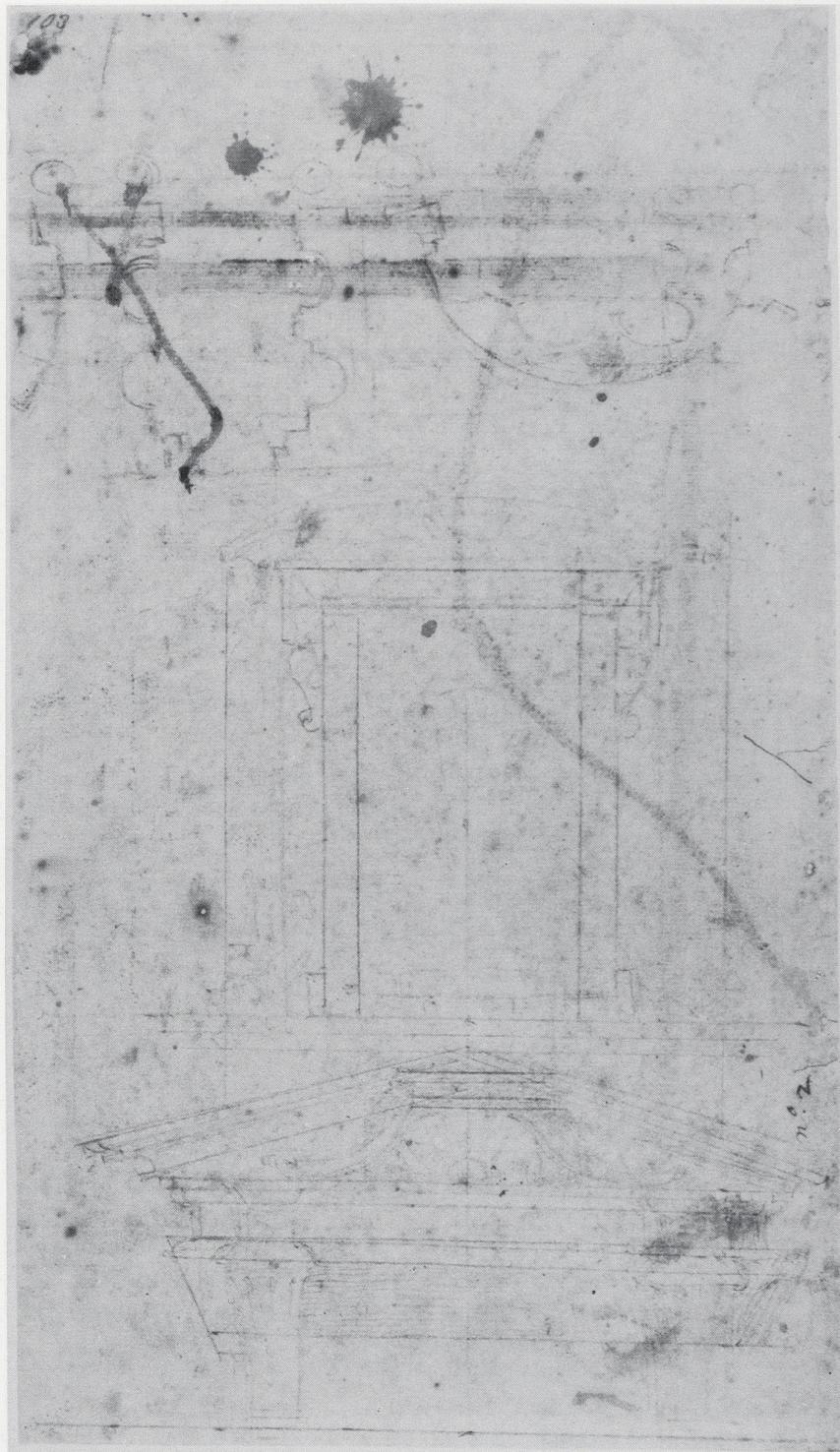
Michelangelo variiert hier eher den bereits besprochenen Freigrabentwurf für die Medici-Kapelle mit seinem dreistufigen Aufriß, der aus einer *cassa*, einem niedrigen Zwischengeschoß mit Tondo bzw. Büste und einem dreiteiligen Oberaufbau besteht, der das Aufstellen von Figuren erlaubt (Abb. 8). Interessant ist es — und dies auch in Hinblick auf den Spätstil des Meisters —, die Darstellungsart der beiden Zeichnungen zu vergleichen: Trotz mancher Pentimenti auf dem früheren Blatt erscheinen dort die einzelnen Teile klar umrissen und deutlich voneinander abgegrenzt; über die räumliche Disposition gibt es keinen Zweifel. Auf dem späten Blatt scheint das Relief eine geringere Rolle zu spielen, der zarte Strich legt weder die Einzelform zu genau fest, noch trennt er die Untereinheiten zu genau voneinander. Alles an diesem verwirrenden Entwurf scheint im Fluss zu sein. Zuletzt griff der Meister aber noch einmal zum Lineal und zu dunklerer Kreide, um Kontur und Unterteilung des Grabmals zu verdeutlichen. Diese fast immer leicht windschief verlaufenden (also jede Pedanterie vermeidenden) Linien sind vor allem für Michelangelos späte Entwürfe im kleinen Format für die Porta Pia (Abb. 32) oder für ein Gartentor sowie für die Cappella Sforza besonders charakteristisch.<sup>54</sup>

Blickt man auf die übrigen Einzelskizzen von CB 19 F, verrät sich das weitere Interesse des Meisters. Auf dem Verso erprobte er verschiedene Arten des Sarkophages, so z.B. zuoberst einen mit schwelenden Formen, die in ihrer Fülle weit über die für die Medici-Kapelle gezeichneten hinausgehen, oder in der Mitte des Blattes einen mit kantiger *cassa*, die durch Spangen Übergang zu einer gerahmten Nische suchen (Abb. 30). Rechts bzw. unterhalb davon sehen wir Sarkophage mit flach- und langgezogenen Deckeln. Zurückgekehrt auf das Recto, das jetzt auf dem Kopf stehend zu betrachten ist, scheint Michelangelo zuletzt auf das Zwischengeschoß mit der Büste ganz verzichten zu wollen und nur noch an einer einfachen Ädikula interessiert zu sein, unter der wir einen Dreiecksgiebel erkennen. Werfen wir einen Blick auf diese letzte Skizze, die sich links vom Treppenentwurf zu erkennen gibt. Wichtig ist Michelangelo hier vor allem der schlichte Giebel über der *cassa*, die wir uns hinzudenken müssen, und vor allem die Detailform der Ädikula: Sie zeigt eine innere rechteckige Nische mit Statuensockel in eine Ohrenrahmung gesteckt, die seitlich flache Konsolen stützen. Oben zieht ein extrem flacher Segmentbogen die Form der Ädikula ebenso in die Breite wie dies unten durch zwei Spangen geschieht, die den Übergang zum langgestreckten Sarkophag suchen. Michelangelo löst also im Laufe des Konzipierens die Spangen vom Sarkophag ab und schlägt sie nun der Ädikula zu. Die *cassa* wird radikal vereinfacht, gerade so wie die darüber aufgehende Ädikula in ihrer Schlichtheit kaum zu überbieten ist. Man stelle sich in dieser als Schmuck Michelangelos letzte Pietà vor, die in diesen Jahren entstanden ist, und gewinnt einen Eindruck von Michelangelos später entsagungsvoller Zartheit. Dachte er bei diesem Entwurf möglicherweise auch an sein eigenes Grabmal?

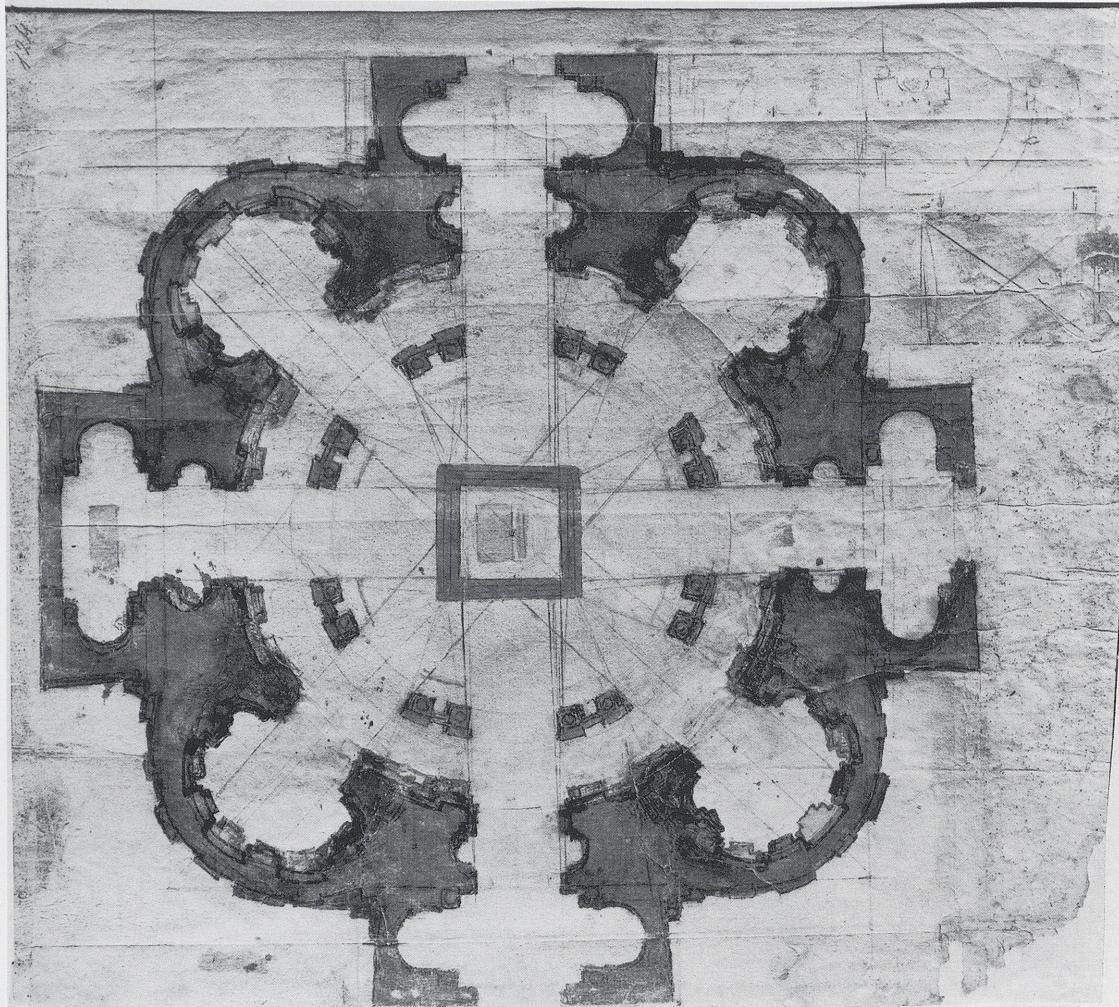
Wie dem auch sei: Kann man diesem hingehauchten Entwurf Substanz verleihen? Ein Grabmalsentwurf genau dieser Art kehrt, groß und relativ sauber ausgeführt, auf einem zeitlich gut eingrenzbaren Blatt in der Casa Buonarroti wieder, das die Nr. 103 A trägt (Abb. 33).<sup>55</sup> Es zeigt, ebenfalls in schwarzer Kreide gezeichnet, am oberen Rand den letzten Teilentwurf für die Kirche San Giovanni dei Fiorentini, der sich auf 1559/60 datieren lässt.<sup>56</sup> Beide Studien besetzen ein Blatt, das vom letzten vollständigen Entwurf für die Kirche der Florentiner in Rom abgetrennt worden ist, der heute in der Casa Buonarroti die Nr. 124 A trägt (Abb. 34): Beleg dafür ist, daß die beiden Rückseiten von 124 A und 103 A zusammengesetzt einen Fensterrahmen ergeben, den Joannides für die inneren Öffnungen im Tambour von St. Peter entstanden glaubt.<sup>57</sup> Im rechten unteren Eck von 124 A verso sehen wir auch noch Details der Sarkophagstützen und einen Kandelaber, wie er zu einem Grabmal passen könnte (Abb. 35).



32 Michelangelo, Skizze für die Porta Pia. Florenz, Casa Buonarroti, 99 A.

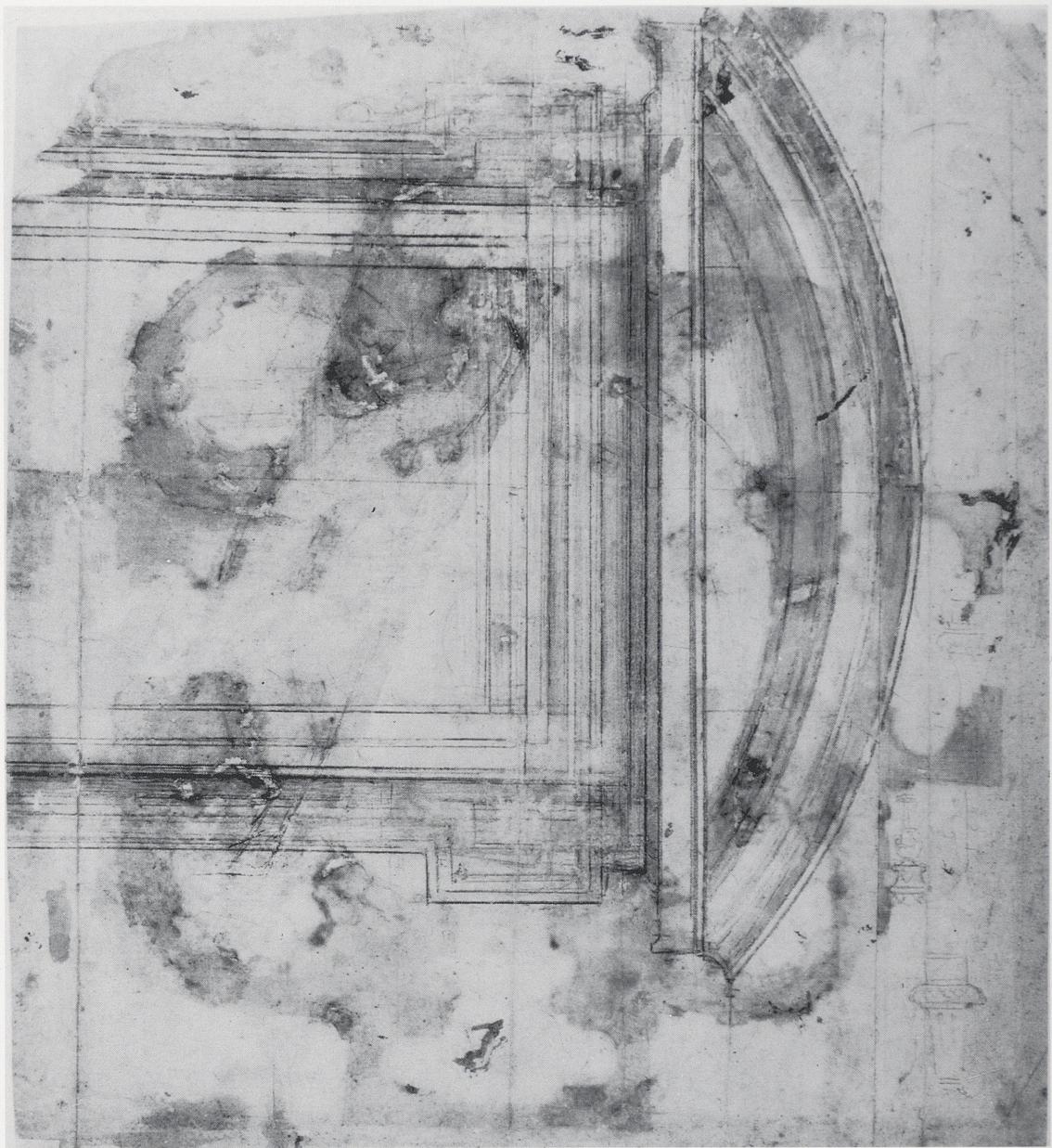


33 Michelangelo, Entwürfe für S. Giovanni dei Fiorentini und für ein Grabmal. Florenz, Casa Buonarroti, 103 Ar°.



34 Michelangelo, Entwurf für San Giovanni dei Fiorentini. Florenz, Casa Buonarroti, 124 A r°.

Doch welche Charakteristika weist Michelangelos Entwurf im Vergleich zur bedeutend früheren Lösung in der Medici-Kapelle auf (Abb. 33, 36)? In der Neuen Sakristei muß ein Sarkophag auf hohen Beinen ein nicht zu niederes Sockelgeschoß überbrücken, die *cassa* selbst wirkt im Vergleich eher zusammengedrängt: Sie dient vor allem als Lager für die großen, auf ihr ruhenden Skulpturen. Die späte Lösung zeigt im Unterschied dazu zu allererst ein ganz anderes Verhältnis der großen Ädikula mit ihren wenigen ruhigen, gelösten Formen zum scharf geschnittenen, niedrigen Sarkophag, der ohne Figuren ganz selbständigt als Architektur im Kleinen konzipiert ist. Einem dreiteiligen Gebälk vergleichbar ist die mittlere Zone zwischen der kantigen, wenig hohen *cassa* und dem weit zu den Seiten hinausgezogene Dreiecksgiebel gebildet. Diesen füllen nun wie an der Porta Pia verschiedene in ihn eingeschriebene bzw. aus seiner Tiefe hervordringende Motive (Abb. 37).<sup>58</sup> Etwas ähnliches ist Michelangelos Sarkophagen in Florenz völlig fremd. In der Giebelmitte des gezeichneten Sarkophages dehnt sich, wie an den unteren Fenstern der Porta Pia,



35 Michelangelo, Entwurf für ein Fenster und ein Grabmal (Details). Florenz, Casa Buonarroti, 124 A v°.

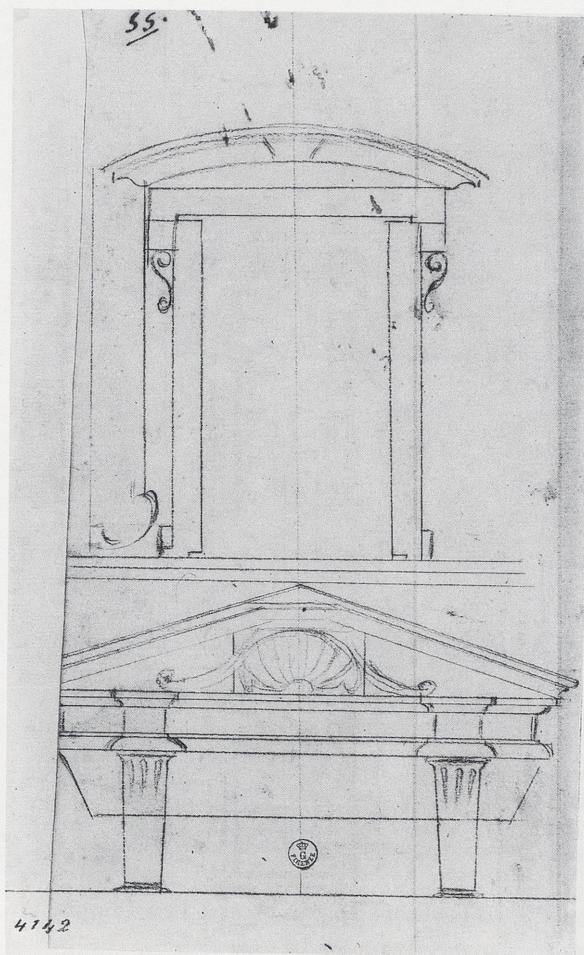
eine stark gekrümmte Muschel. Auf deren Oberrand erhebt sich ein Querriegel vor der Spitze des Giebels. Dieses Motiv erinnert sofort an die querrechteckige Inschriftentafel, die sich, auf einem Sockel erhoben, vor die Spitze des Dreiecksgiebels an der Porta Pia schiebt. Wie dort gibt es auch an unserem Sarkophag herabhängende Festons, die unter den allseits gespannten und nach oben gerichteten Formen etwas Schwingendes einführen. So flach der Sarkophag und die mehrfach gerahmte Ädikula auf den ersten Blick auch erscheinen mögen: In Wirklichkeit ist ersterer durch-



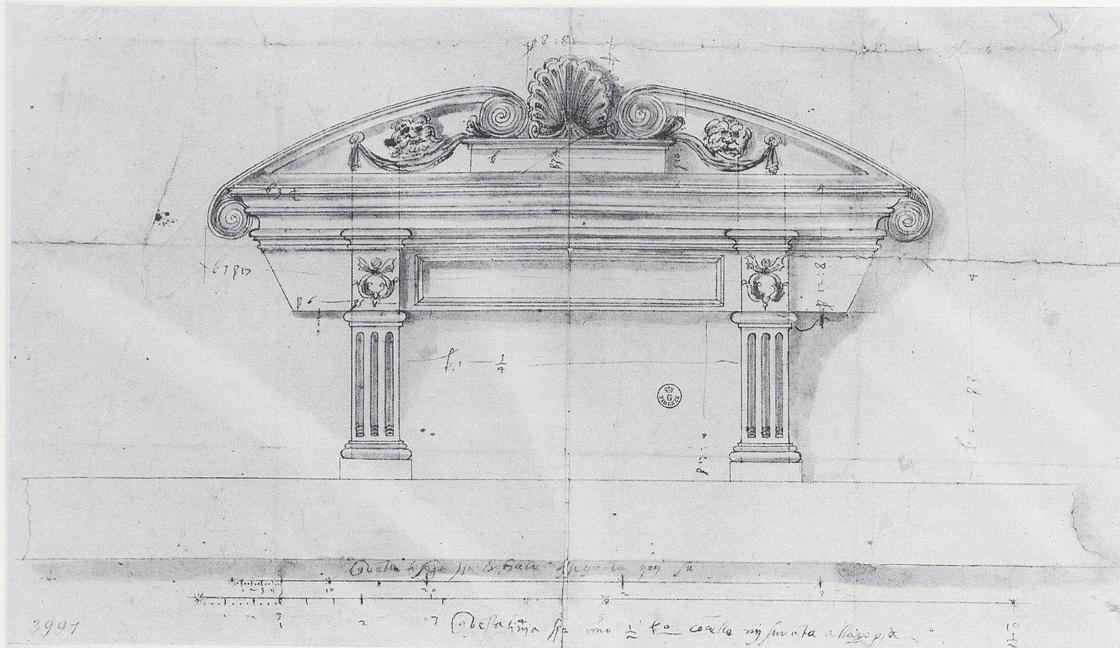
36 Michelangelo, Grabmal des Herzogs Giuliano. Florenz, Medici-Kapelle.



37 Michelangelo und Werkstatt, Porta Pia (Detail), Rom.



38 Giovanni Antonio Dosio, Kopie eines Grabmalsentwurfes von Michelangelo. Florenz, GDSU, 4142 A.

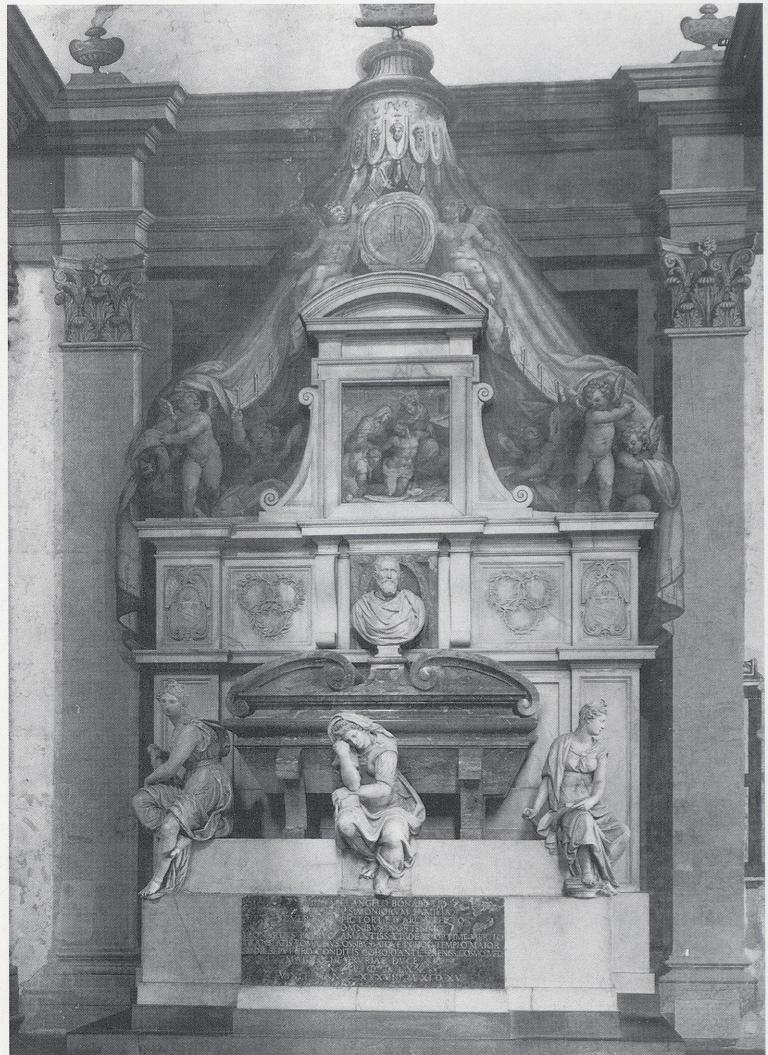


39 Giovanni Antonio Dosio, Sarkophagentwurf für die Cappella Gaddi. Florenz, GDSU, 3991 A.

aus ein tiefenräumliches Gebilde, und der Tabernakel darüber besitzt in der Mitte eine Nische, in der eine große stehende Figur angedeutet ist. Es wäre erneut zu prüfen, ob dieser Entwurf in den Abseiten der Cappella Sforza vorstellbar ist, wie Ackerman vorgeschlagen hat, ohne allerdings die von der Kapellenarchitektur stark abweichende Formensprache der Zeichnung 103 A genauer zu besprechen.<sup>59</sup>

Michelangelos letzte Zeichnungen für Grabmäler, CB 19 F und CB 103 A, haben auch die nachfolgende Generation inspiriert, was bisher noch nicht beobachtet worden ist: Unter den Dosio zugeschriebenen Entwürfen für die Cappella Gaddi habe ich eine Kopie des Blattes 103 A entdeckt, was die Annahme erlaubt, es habe möglicherweise noch genauer ausgeführte Versionen gegeben, die Dosio oder anderen Künstlern des Michelangelo-Kreises zugänglich waren (Abb. 38).<sup>60</sup> Weshalb hat man wohl bisher diese Zeichnung nicht als Michelangelo-Erfundung identifiziert? Interessanterweise charakterisiert die Dosio-Forschung diese späte Lösung als unmichelangelesk, da sie als Parameter allein die Sarkophage in der Medici-Kapelle gelten lässt. Selbst Dosio vermischt in seinem endgültigen Sarkophagentwurf für die Cappella Gaddi Motive dieser späten Michelangelo-Konzeption mit den Prototypen aus der Medici-Kapelle und wird dafür von der Forschung gelobt (Abb. 39).<sup>61</sup> Verstanden hat Dosio an Michelangelos spätem Werk, so gesehen, nur wenig: Die Einzelmotive fügen sich an seinem Sarkophag zu einer dekorativen Gesamtwirkung zusammen, evozieren aber nichts; unter Michelangelos strengem Dreiecksgiebel aber kann sich das Muschelmotiv frei entfalten.

Fassen wir zusammen: In den Grabmalskonzeptionen seiner dritten römischen Periode knüpft Michelangelo durchaus an einen Stil an, den er in der Mitte der 20er Jahre in Florenz entwickelt hat. Eine strenge Formensprache ist für diese Werke typisch, die sich aber auch durch verschiedene Bedingungen erklären lässt; sie ist nicht notwendig allein Folge einer stilistischen Entwicklung: Am



40 Giorgio Vasari et al., Grabmal für Michelangelo Buonarroti. Florenz, S. Croce.

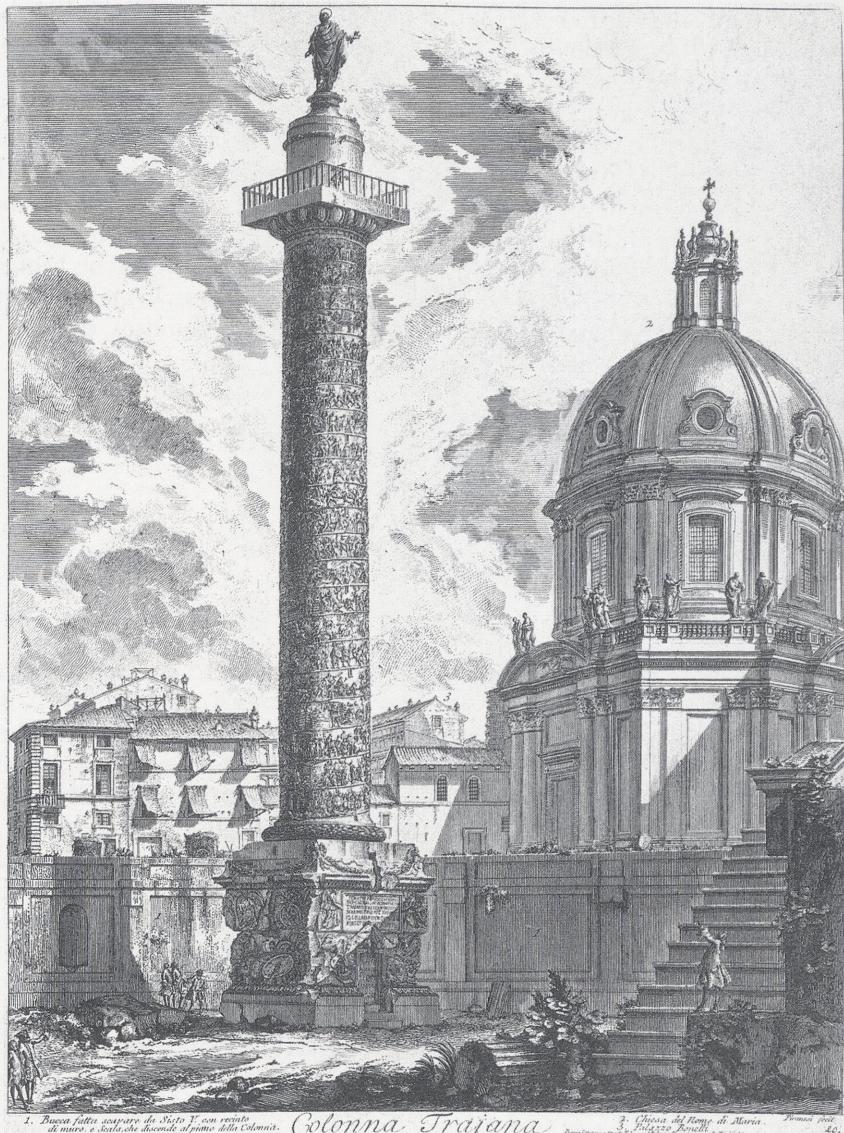
Julius-Grabmal muß er bedeutend fröhliche Konzeptionen fortführen, beim Bracci-Grab handelt es sich um das unaufwendige Monument für einen Jüngling. Auch Michelangelos letzte Grabmalsentwürfe, die wohl nun mit großer Sicherheit nicht in die 40er Jahre, sondern zwischen 1556 und 1559 zu datieren sind, entstanden für Projekte, die zum einen nicht zu kostspielig sein sollten und zum anderen leicht ein guter *scarpellino* ausführen konnte. Michelangelos Entwurf mußte hier genügen, eine Figur war von ihm nicht mehr zu erwarten. Diese Disposition ist nun altersbedingt, verbindet sich aber offensichtlich auch mit einer gewissen Lust des Meisters, seine Grabmalsentwürfe überhaupt zu architektonisieren und auf sie ein Vokabular anzuwenden, das er in ähnlicher Weise z.B. an der Porta Pia erprobt. An den Grabmälern führt dies zu einem Resultat, das man nur als raffiniert in seiner Schlichtheit bezeichnen kann; schlichtes Raffinement nachzuahmen, ist aber freilich für den Anfänger in der nachfolgenden Generation immer das schwierigste.

Dennoch versuchte man mit großer Pietät, gerade an diesen späten Konzeptionen zu lernen; Dosios Studium haben wir bereits betrachtet. Aber auch Vasari muß einen dreiteiligen Entwurf in der Art von Casa Buonarroti 19 F gekannt haben (Abb. 29): Er hat ihn offensichtlich mit völlig veränderten Proportionen für den Aufriß von Michelangelos eigenem Grabmal in Santa Croce genutzt, für das man bisher noch kein Vorbild namhaft machen konnte (Abb. 40).<sup>62</sup> Im unverbundenen Nebeneinander der sinnlichen Formen des Sarkophages, denen auch Michelangelos Büste ausgesetzt ist, da sie keine Nische schützt<sup>63</sup>, zur motivreichen, aber weitgehend flachen Rückwand des Monumentes zeigt sich Vasaris völlig eigener Weg fort von Michelangelos Bestreben, *cassa* und Ädikula als komplexe und dennoch schlichte architektonische Einheit durchzubilden, die ihm auf Blatt 103 A auch deshalb gelang, weil er bereit war, Opfer zu bringen. Dieser bewußte Verzicht, wie er sich in seinem letzten Grabmalsentwurf kundtut, dürfte ein wesentliches Merkmal seines späten Schaffens überhaupt sein.

#### Michelangelos Treppenentwürfe auf CB 19 F und die Gestaltung des Platzes um die Trajanssäule

Wie lassen sich die Treppenentwürfe auf dem Blatt CB 19 F recto und verso beurteilen (Abb. 29, 30)? Zuerst gelte ein genauerer Blick den beiden Skizzen des Recto (Abb. 29). Oberhalb der vollständigen Grabmalsskizze links unten, die ich oben ausführlich besprochen habe, umriß der Künstler das Gesamt der Treppe in Form eines Pyramidenstumpfs und zwar zuerst mit einem steileren, dann mit einem flacheren Anstieg. Dreht man das Blatt um 180 Grad, läßt sich eine genauere Ausführung des Projektes erkennen. Hier führen (in doppelter Gestalt) zwei mäßig hohe Treppenläufe mit ca. 10 Stufen zu einem schmalen Podest, das an der Stirn zwei Pilaster und eine Nische mit halbrundem Abschluß schmücken. Das zuerst gezeichnete (obere) Treppenpaar, schwächer zu erkennen, führt in steilerem Anstieg bis zum Oberrand des Podestes. In einem Pentimento hat der Zeichner links und vor allem rechts den Verlauf der Treppe so weit abgesenkt, daß die oberste Stufe nun die Höhe des Kämpfers der Nische erreicht. Nach oben hin ist die Anlage offensichtlich durch eine leicht gekrümmte, niedere Mauer abgeschlossen. Weitere Informationen gibt eine Skizze auf dem Verso des Blattes (Abb. 30). Auch diese Zeichnung nimmt auf den Johannes d.T. links und auf den Sarkophag rechts in einer Weise Rücksicht, wie es für zuletzt entstandene Skizzen charakteristisch ist. Wir sehen die Treppe wohl nun in Aufsicht: Wenige Stufen führen zu einem Podest, auf dem drei (?) weitere Stufen zu einer Aussparung führen. Michelangelo hat hier also eine dreiläufige Treppe skizziert, bei der der dritte Lauf auf dem Podest selbst liegt. Er scheint hier mit sehr beengten Raumverhältnissen zu rechnen.

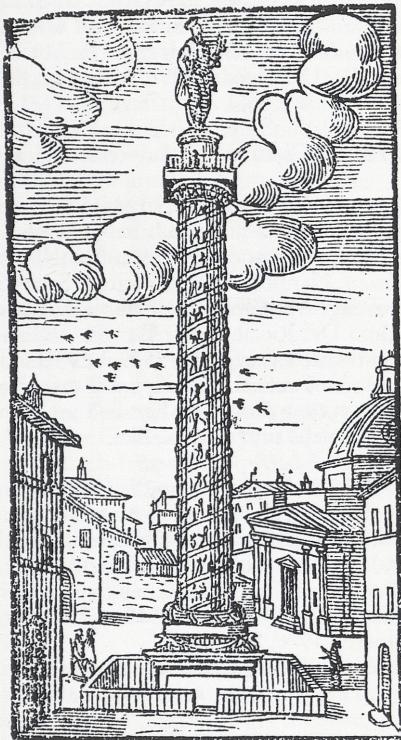
Wofür könnten diese Zeichnungen gedient haben? Für den Senatorenpalast, wie die meisten meinen, kann ich sie nicht entstanden glauben.<sup>64</sup> Die Treppenskizze scheint mir dafür erstens mit ihren ca. 10 Stufen weder hoch noch breit genug, um das imposante Sockelgeschoß dieses Palastes überbrücken zu können, zum zweiten käme es mir seltsam vor, daß der Künstler keine Möglichkeit suchte, die lagernden Flussgötter in seinen Entwurf zu integrieren. Durch den schönen Einfall für den Senatorenpalast, die Treppenläufe seitlich durch ein Zwischenpodest zu unterbrechen, konnte Michelangelo nicht nur den Anstieg der Stufen gemächlicher gestalten, sondern sie auch um die seitlichen Turmrisalite herumführen. Nur dadurch vermied er die Mißlichkeit, daß man die Treppe eingekilt zwischen Turm und Stufen betreten müsse. Von einem Bedenken all dieser Schwierigkeiten teilt unser Entwurf in der Casa Buonarroti aber nichts mit.



41 Giovanni Battista Piranesi, Trajanssäule, Radierung.

Wilde und Hirst plädierten dagegen dafür, Michelangelo denke hier zeichnend an die oberste Treppe des Belvederehofes, die 1550-51 erneuert werden mußte.<sup>65</sup> Der flache Anstieg der Anlage könnte hierzu passen, nicht aber das breite horizontale Band oberhalb der Skizze, als verlaufe hier eine niedrige Mauer. In keiner Hinsicht aber läßt sich das schmalbrüstige Podest des Entwurfes mit dem weit ausschwingenden Halbrund der Exedra Bramantes in Verbindung bringen. Die schließlich gebaute Treppe zeigt, wie Michelangelo zum einen durch eine langgezogene Balustrade die Exedra nach vorne abschloß und zum anderen durch zwei Pilasterpaare in der Mitte und je ein Scheinpodest an den Seiten auf die rhythmischen Travéen Bramantes Bezug nahm. Nichts davon kündigt die uns vorliegende Zeichnung an.

Ich möchte daher auf einen dritten Vorschlag verweisen, den Sandro Benedetti in seinem Buch über Giacomo del Duca vorgebracht und der bisher in die Michelangelo-Forschung keinen Eingang gefunden hat. Benedetti bezog diese Skizzen auf den seit 1536, also seit Paul III., bestehenden Plan, einen angenehm gestalteten Zugang zum Sockel der Trajanssäule anzulegen: Den bereits ausgeschachteten Platz lässt ein Stich von Dupérac von 1575 erkennen.<sup>66</sup> In einem Protokoll des Consiglio comunale vom 27. August 1558 ist weiterhin dokumentiert, daß in der Sitzung, die über das Projekt abstimmte, ein *disegno* Michelangelos vorgelegen habe.<sup>67</sup> Mit einer Verspätung von 13 Jahren ging man auch an dessen Verwirklichung, und zwar durch Michelangelos Nachfolger, Giacomo del Duca, der im früheren Haus des Meisters an der Via de' Fornari gleich um die Ecke wohnte.<sup>68</sup> Den rechten wie den linken Lauf (Abb. 42) der später durch die Ausgrabungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zerstörten, ca. zehnstufigen Treppe halten glücklicherweise zwei Stiche Piranesis fest.<sup>69</sup> Eine Reihe von älteren Veduten zeigt die Einfriedung des Platzes mit einer niedrigen Mauer und auf der stadtabgewandten Seite eine Öffnung, die zur Treppenanlage hinabführt (Abb. 41).<sup>70</sup> Es scheint vielversprechend, die Treppenskizzen Michelangelos auf dieses Projekt zu beziehen.



42 Trajanssäule aus: *Le cose maravigliose...*, Rom 1621  
(Anm. 70).

## ANMERKUNGEN

*Mein Dank gebürt der Casa Buonarroti, insbesondere Dott.ssa Elisabetta Archi, für das großzügige Geschenk einer großen Anzahl von Photographien. Wolfgang A. Bulst danke ich herzlich für wertvolle Anregungen und Hinweise.*

- 1 Zu Cecchino und seiner Familie siehe den Brief des *L. Passerini* in: *Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti*, hrsg. von *F.-L. Polidori*, Florenz 1850, II, S. 388 f.; *Ernst Steinmann*, Studien zur Renaissance-skulptur in Rom. II. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli, in: Monatshefte für Kwiss., I, 1908, S. 963-974; *derselbe*, Michelangelo e Luigi del Riccio, Florenz 1932, S. 12-17; *Donato Giannotti*, Gespräche mit Michelangelo. Zwei Dialoge über die Tage, in denen Dante Hölle und Fegefeuer durchwanderte, erste vollständige deutsche Übertragung, eingeleitet und hrsg. von *Joke Frommel-Haverkorn van Rijsewijk*, Amsterdam 1968, S. 36 f.
- 2 Zu Luigi del Riccio siehe *Steinmann*, 1908 (Anm. 1), S. 963-974; *derselbe*, Michelangelo im Spiegel seiner Zeit, Leipzig 1930, S. 21-27; *derselbe*, 1932 (Anm. 1), passim; *Paolo Procaccioli*, Luigi Del Riccio, in: Diz. Biogr. Ital., XXXVIII, 1990, S. 263-265.
- 3 *Sergio Marconi*, Donato Giannotti, in: Diz. Biogr. Ital., LIV, 2000, S. 527-533. Zu Giannotti und Michelangelo siehe *Steinmann*, 1930 (Anm. 2), S. 19, 22 f., 27-33.
- 4 Diese Abschriften sind im Codex Vat. lat. 3211 erhalten; vgl. *Steinmann*, 1930 (Anm. 2), S. 22 und Abb. XXI.
- 5 Siehe *Joseph Schmitt-Görg*, s.v. Jacques Arcadelt, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von *Friedrich Blume*, I, Kassel/Basel 1949-51, Sp. 603-607; *Ludwig Finscher* (Hrsg.), Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, III, Darmstadt 1989/90, S. 440 f., 460, 462, 466, 475.
- 6 *Opere politiche e letterarie* (Anm. 1), II, S. 382 f.
- 7 Alle Gedichte sind abgedruckt ebenda, II, S. 381-387.
- 8 Vita di Michelangelo, Ausst.kat., hrsg. von *Lucilla Bardeschi Ciulich/Pina Ragionieri*, Florenz 2001, S. 115, Kat.-Nr. 82 (*Pina Ragionieri*).
- 9 Del Riccio starb wenig später am 5. Oktober 1546. Über seine Grabstätte ist, so weit ich sehe, nichts bekannt. Für die zweite Kapelle im rechten Seitenschiff von Santo Spirito zu Florenz stiftete er eine Kopie der frühen Pietà Michelangelos in Rom, die Nanni di Baccio Bigio ausführte und die 1549 aufgestellt wurde; vgl. *Steinmann*, 1930 (Anm. 2), S. 26 f.; *Louis Alexander Waldman*, Nanni di Baccio Bigio at Santo Spirito, in: Flor. Mitt., XLII, 1998, S. 198-204 (mit Bibliographie). Das enge Verhältnis der Familie Del Riccio zu Michelangelo stellte auch noch ein Nachfahr Luigis, Guglielmo Del Riccio, unter Beweis, als er — Nannis Pietà gegenüber — in der zweiten Kapelle im linken Seitenschiff von Santo Spirito 1579 durch Taddeo Landini eine gelungene Kopie von Michelangelos Christus für Metello Vari aufrichten ließ; vgl. *Paatz*, Kirchen, V, S. 147.
- 10 Zitiert nach einer Abschrift vom Original. Für die Übersetzung danke ich herzlich meinem Mann, Gregor Maurach. Zu den Inschriften des Bracci-Grabes insgesamt siehe unten Anm. 19.
- 11 *Steinmann*, 1932 (Anm. 1), S. 15, Anm. 1.
- 12 Vgl. *Barocchi*, Michelangelo, I, S. 124 (1550), IV, S. 2070-2074. Bedenkt man die Umstände der Entstehung des Bracci-Wandgrabs, ist es nicht ganz begreiflich, weshalb fast alle (unten in Anm. 17 genannten) Autoren (außer Strinati und Krieg) sich abträglich über die Ausführung des Grabmals äußern: Wie kann Francesco Amadore da Urbino Wesentliches der Erfindung verändert oder nachlässigt gearbeitet haben, wenn dies unter den Augen Michelangelos geschah, der mit diesem Werk einen Freund beschenken wollte? „Riuscirà cosa bella“ schrieb Michelangelo selbst in einem Brief an Riccio vom Dezember 1545; vgl. Il carteggio di Michelangelo, hrsg. von *Paola Barocchi/Renzo Ristori*, IV, Florenz 1976, S. 220.
- 13 Siehe *Steinmann*, 1908 (Anm. 1), S. 970; *Marina Carta/Laura Russo*, S. Maria in Aracoeli (Le chiese di Roma illustrate, n. s., 22), Rom 1988, S. 184, 190. Zum Einbruch des Eingangs in die Rückwand der Cappella Felici siehe ebenda, S. 72.
- 14 Zum alten Eingang in die Kirche zwischen den Kapellen des S. Pietro di Alcantara und del Crocifisso, aus denen man die Kapelle Mattei formte, siehe ebenda, S. 72; *Giulio Carlo Argan/Bruno Contardi*, Michelangelo architetto, Mailand 21996, S. 254, Fig. 353. Zur Cappella Mattei siehe *Klaus Schwager*, Unbekannte Zeichnungen Jacopo Del Duca's. Ein Beitrag zur Michelangelo-Nachfolge, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des 21. internationalen Kongresses für Kgesch., Bonn 1964), Berlin 1967, II: Michelangelo, S. 56-64; *Sandro Benedetti*, Giacomo del Duca e l'architettura del Cinquecento, Rom 1972-1973, S. 351-358. Auf meiner Abb. 3 ist die alte Außenwand der Cappella Felici (die zweite Kapelle links vom Querschiff) zu sehen, die als einzige durch zwei Fenster übereinander und durch seitliche Blendnischen ausgezeichnet ist.

- <sup>15</sup> *Il carteggio* (Anm. 12), IV, Florenz 1976, S. 187 (Nr. MXXV), 188 (Nr. MXXVI), 220 (Nr. XLVI).
- <sup>16</sup> Vgl. Claudia Echinger-Maurach, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, Hildesheim/Zürich/New York 1991, I, S. 382. Tolnay, Michelangelo, III, S. 81, schrieb die Ausführung des Bracci-Grabes fälschlicherweise Pietro Urbano zu, der bis 1521 Michelangelos *garzone* gewesen war. Diese Verwechslung des "Urbino", Michelangelos Mitarbeiter von 1533-1555, mit Urbano hat in einige Publikationen zum Bracci-Kenotaph Eingang gefunden; vgl. *Carta/Russo* (Anm. 13), S. 184; Adriano Ghisetti Giavarina, Aristotele da Sangallo. Architettura, scenografia e pittura tra Roma e Firenze nella prima metà del Cinquecento. Ipotesi di attribuzione dei disegni raccolti agli Uffizi, Rom 1990, S. 92.
- <sup>17</sup> Zum Bracci-Grabmal siehe Steinmann, 1908 (Anm. 1), S. 969-973; Leo Bruhns, Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, in: Röm. Jb., IV, 1940, S. 309; Valerio Mariani, Michelangelo, Neapel 1942, S. 256; Tolnay, Michelangelo, III, S. 81, 175; Paola Barocchi, Michelangelo e la sua Scuola. I disegni della Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florenz 1962, I, S. 190; Franco Barbieri/Lionello Puppi, Tomba di Cecchino Bracci, in Paolo Portoghesi/Bruno Zevi, Michelangelo architetto, Turin 1964, S. 896 f.; Armando Schiavo, Michelangelo nel complesso delle sue opere, Rom 1990, I, S. 483-487; Claudio Strinati, La scultura a Roma nel Cinquecento, in: Daniela Gallavotti Cavallero/Fabbrizio D'Amico/Claudio Strinati, L'arte in Roma nel secolo XVI, II: La pittura e la scultura, Bologna 1992, S. 371 f.; Stefan W. Krieg, Das Architekturendetail bei Michelangelo. Studien zu seiner Entwicklung bis 1534, in: Röm. Jb., XXXIII, 1999/2000, S. 160.
- <sup>18</sup> Vgl. Claudia Echinger-Maurach, Michelangelo's monument for Julius II in 1534, in: Burl. Mag., CXLV, 2003, S. 343.
- <sup>19</sup> Auf der linken Tafel heißt es: D O M / FRANCISCO BRACCIO FLORENT / NOBILI ADOLESCENTI IMMA / TURA MORTE PRAEREPITO / AN AGENTI XVI / DIE VIII JANUARII MDXLIII. Auf der rechten steht: M M V ALOYSIUS DEL RICCIO AFFINI / ET ALUMNO DULCISS P / INVIDA FATA PUEB MIHI / TE RAPUERE SED IPSE / DO TUMULUM ET LACHRY / MAS QUAE DARE DEBUERAS.
- <sup>20</sup> Dieses Grabmal wird Andrea Sansovino zugeschrieben; vgl. Steinmann, 1908 (Anm. 1), S. 970; *Carta/Russo* (Anm. 13), S. 184. Vgl. dazu unten auch Anm. 33. Die Form des Manzi-Grabes hatte Michelangelo zur Ädikula des Bracci-Monuments angeregt; am Ende des 16. Jahrhunderts wurden dem Manzi-Grabmal zwei Epitaphe für das Ehepaar Sertorio Teofili und Ortensia Cinquini angestückt, die nun ihrerseits auf die dreiteilige Gliederung des Bracci-Monumentes Bezug nehmen.
- <sup>21</sup> London, British Museum, Inv.-Nr. 1859-6-25-545. Vgl. Johannes Wilde, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio, London 1953, Nr. 25 r; Tolnay, Michelangelo, III, S. 36, 205, Nr. 56; derselbe, Corpus dei Disegni di Michelangelo, Novara 1975-80, II, Kat.-Nr. 184 r.
- <sup>22</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv.-Nr. 49 A r. Vgl. Tolnay, Michelangelo, III, S. 37, 204, Nr. 85; Tolnay, Corpus (Anm. 21), II, Kat.-Nr. 182 r.
- <sup>23</sup> Zu Abb. 9 siehe Diane E.E. Kleiner, Roman sculpture, New Haven/London 1992, S. 195, Abb. 162 (Grabaltar der Cornelia Glyce, ca. 80 n. Chr.; Rom, Vatikanische Museen); vgl. weiter ebenda, S. 199, Abb. 167 (Grab der Haterier, Portrait der Gattin des Quintus Haterius, spätflavisch oder frühtrajanisch, Rom, Vatikanische Museen). Der Grabaltar der Julia Secunda und der Cornelia Tyche; Paris, Louvre, Inv. MA 1331 (Abb. 10) befand sich (nach freundlicher Auskunft von Elise Zadek des Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, Berlin) in der römischen Sammlung des Kardinals Federico Cesi (1550-1588).
- <sup>24</sup> Für das Portrait des Jünglings sollte Michelangelo eine Zeichnung anfertigen, da ihm die von Riccio überreichte nicht zusagte; vgl. *Il carteggio* (Anm. 12), IV, 1976, S. 187 (Nr. MXXV). Es liegen keine Dokumente vor, die bewiesen, daß die Büste außer Haus gearbeitet worden sei. Zum verlorenen Portrait des Tommaso Cavalieri und zu Michelangelos Zeichnung nach dem bezaubernden Andrea Quaratesi siehe Wilde (Anm. 21), S. 69-98.
- <sup>25</sup> Man vergleiche damit die all'antica gekleidete Büste des Giovanni Battista Cavalieri (gestorben 1507) an seinem Epitaph in S. Maria in Aracoeli, das dem Luigi Capponi zugeschrieben wird. Zum Stil des Luigi Capponi siehe Claudia LaMalfa, Luigi Capponi scultore, in: Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Rom 1997, hrsg. von Fabio Benzi, Rom 2000, S. 398-410.
- <sup>26</sup> Zum Vergleich eignet sich hier die (mit Hemd, Wams und Mütze) bekleidete Büste des Jünglings Ludovico Grati Margani (gestorben 1531) an seinem Monument (von der Hand eines Anonymus aus dem Umkreis Sansovinos) an der Eingangswand von S. Maria in Aracoeli; vgl. *Carta/Russo* (Anm. 13), S. 87; Strinati (Anm. 17), S. 361 und Taf. CCXXX.
- <sup>27</sup> Bruhns (Anm. 17), S. 308, erwähnt als Vorbild für das Bracci-Wandgrab zu Recht das Maffei-Monument, an dem Portrait und Sarkophag aber keine Einheit eingehen. Der verbleibende Raum über dem Bildnis war wohl ursprünglich mit einem Fresko ausgefüllt, wie Wolfgang A. Bulst vorschlägt.
- <sup>28</sup> August Grisebach, Römische Porträtabüsten der Gegenreformation, Leipzig 1936, S. 13, 48 f., Nr. 7; Gesa

- Schütz-Rautenberg, Künstlergräber des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler, Köln/Wien 1978, S. 65–67; *Strinati* (Anm. 17), S. 325 und Abb. CCXVIII.
- <sup>29</sup> Grisebach (Anm. 28), S. 13, 54 f., Nr. 11; *Peter Dittmann*, Die formgeschichtliche Entwicklung der italienischen Büste im Cinquecento, Gießen 1970, S. 45; *Strinati* (Anm. 17), S. 363 f. und Abb. CCXXXI.
- <sup>30</sup> Krieg (Anm. 17), S. 170. Ich möchte hinzufügen, daß diese Grabmäler ohne figürlichen Schmuck typisch für einen Künstler sind, der eher im Dekor sein Forte hat; vgl. *Gigetta Dalli Regoli*, Silvius Magister, (Università degli Studi di Lecce, Dipartimento di Studi storici dal Medioevo all'età contemporanea, itinerari di ricerca storica – Supplementi 5) Galatina 1991, *passim*.
- <sup>31</sup> Casa Buonarroti, Inv.-Nr. 533, vgl. Vita di Michelangelo (Anm. 8), S. 116, Kat.-Nr. 83 (*Stefano Corsi*). Andrea Bregnos Grabmal für den Bischof Juan Diego de Coca (vor 1477) in Santa Maria sopra Minerva umhüllt in ähnlicher Weise ein gemalter Baldachin, den der Maler außerdem in eine Scheinarkade eingehängt hat. Als Beispiel aus dem 16. Jahrhundert, das zum Bracci- wie zum Minerbi-Grabmal in vielfacher Beziehung steht, diene das gemalte Fondi-Monument in Siena; vgl. *Peter Anselm Riedl*, Das Fondi-Grabmal in S. Agostino zu Siena, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1979, 6. Abhandlung, Heidelberg 1979, S. 42 und Abb. 1. Ich danke Wolfgang Bulst für diesen Hinweis.
- <sup>32</sup> Zum Blatt in New York (Metropolitan Museum of Art, Elisha Whittelsey Collection, Elisha Whittelsey Fund, 1949 [49.19.20.]) und zu seinen Beziehungen zu Barthélemy Prieurs Grabmal für den Parlamentspräsidenten Christophe de Thou, dessen Fragmente sich heute im Louvre befinden, siehe *Janet S. Byrne*, Design for a tomb, in: The Metropolitan Museum of Art Bull., N.S., XV, 1956–1957, S. 155–164; *Charles de Tolnay*, L'omaggio a Michelangelo di Albrecht Dürer, in: Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCLXIX, 1972, quaderno 163, S. 13; *Michèle Beaulieu*, Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre, II: Renaissance française, Paris 1978, S. 157–160, Kat.-Nr. 247. Zur Vita Prieurs siehe *Regina Seelig-Teuwen*, s. v., in: Dictionary of Art, hrsg. von *Jane Turner*, XXV, London 1996, S. 576 f. (mit weiterführender Literatur). Windsor, Royal Library, Cod. 201 Albani. Nach dieser Zeichnung hatte *Steinmann*, 1908 (Anm. 1), S. 973, gesucht.
- <sup>33</sup> Cod. Vat. Lat. 7721, fol. 70 v; vgl. *Maria Elisa Michelini*, Giovanni Colonna da Tivoli: 1554 (Xenia Quaderni, 2), Rom 1982, S. 96, 107 f. (das Bracci-Grab wird nicht erkannt). In der Skizze darunter hat der Zeichner das gegenüberliegende Manzi-Grabmal festgehalten.
- <sup>34</sup> Im Monument eines unbekannten Bildhauers für Giulio Pietropaoli (1550–1588) an der Eingangswand von S. Maria in Aracoeli finden wir Reminiszenzen an den Sarkophag des Bracci-Grabmals, aber auch das Motiv des Wappens unter der Büste, wie es Colonna gezeichnet hatte; vgl. *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Ausst.kat., hrsg. von *Maria Luisa Madonna*, Rom 1993, S. 422 f. (*Pietro Cannata*).
- <sup>35</sup> Vgl. dazu oben Anm. 26.
- <sup>36</sup> Florenz, GDSU, 4323 A; vgl. *Ghisetti Giavarina* (Anm. 16), S. 92 und Abb. 99. Zu Aristotiles Zeichenstil siehe *Echinger-Maurach*, 1991 (Anm. 16), I, S. 247–250.
- <sup>37</sup> Florenz, GDSU, 2125 A; vgl. *Gabriele Morolli*, I progetti di architettura, in: *Giovanni Antonio Dosio*, Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi, hrsg. von *Franco Borsi/Cristina Acidini* u.a., Rom 1976, S. 354 f., Nr. 426.
- <sup>38</sup> Guglielmo della Porta nahm weiter in seinem Monument für Bischof Bernardo Elvino in S. Maria del Popolo, das um 1548 datiert wird, zum einen deutlichen Bezug auf den Sarkophag des Julius-Grabmals, zum anderen auf die schlichte toskanische Ordnung des Bracci-Grabes. Zu beiden Werken des Della Porta siehe *Grisebach* (Anm. 28), S. 14, 60 f., Nr. 14; *Werner Gramberg*, Rez. von *Grisebach* (Anm. 28), in: Zs. f. Kgesch., VI, 1937, S. 47; *Venturi*, X/3, S. 536, 540 f.; *Bruhns* (Anm. 17), S. 309.
- <sup>39</sup> Windsor, Royal Library, Cod. 201 Albani, fol. 31, Inv.-Nr. 11.745.
- <sup>40</sup> Grisebach (Anm. 28), S. 13, 58 f., Nr. 13; *Dittmann* (Anm. 29), S. 48.
- <sup>41</sup> Der Cod. 201 Albani, fol. 218, Inv.-Nr. 11.932 und fol. 222, Inv.-Nr. 11.936 (Royal Library, Windsor) enthält zwei Nachzeichnungen des Giustini-Epitaphs.
- <sup>42</sup> Grisebach (Anm. 28), S. 17, 84–86, Nr. 27; *Ludwig Wachler*, Giovannantonio Dosio, in: Röm. Jb., IV, 1940, S. 143–251, hier S. 150–152; *Carolyne Valone*, Giovanni Antonio Dosio: The Roman years, in: Art Bull., LVIII, 1976, S. 539; *Riccardo Spinelli*, Un inedito monumento funebre di Giovanni Antonio Dosio nella chiesa del Celio a Roma e nuovi documenti su Giovanni dell'Opera, in: Flor. Mitt., XXXVI, 1992, S. 329–346, hier S. 337.
- <sup>43</sup> Der Cod. 201 Albani, fol. 150, Inv.-Nr. 11.870 und fol. 221, Inv.-Nr. 11.935 (Royal Library, Windsor) enthält zwei Wiedergaben des Riario-Grabmals. Beide zeigen das Monument ohne die Stukkaturen über dem Giebel.
- <sup>44</sup> Tolnay, Michelangelo, III, S. 81, nahm an, daß das Grabmal für Raffaele Riario in SS. Apostoli noch unter Papst Clemens VII. und damit früher als das Bracci-Grab errichtet worden sei; die formale Übereinstimmung zwischen den beiden Monumenten meinte er umständlich dadurch erklären zu können, daß sie beide auf eine verlorene Zeichnung Michelangelos aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts zurückgingen. *Armando*

*Schiavo* (Profilo e testamento di Raffaele Riario, in: *Studi romani*, VIII, 1960, S. 428 f.) hat die Unhaltbarkeit dieser Ansicht bereits aufgezeigt.

<sup>45</sup> Dosio mußte am Galluzzo-Grabmal wohl eine bereits vorhandene Büste des Verstorbenen für seinen Entwurf verwenden; vgl. *Wachler* (Anm. 42), S. 157 f.

<sup>46</sup> Vgl. *Spinelli* (Anm. 42), S. 340.

<sup>47</sup> Zum Grabmal des Prospero Santacrocce, das Prospero Brecciano zugeschrieben wird, siehe: *Roma di Sisto V.* (Anm. 34), S. 424 (*Pietro Cannata*). Der Cod. 201 Albani, fol. 87, Inv.-Nr. 11.801, Royal Library, Windsor, enthält auch eine Nachzeichnung dieses Monuments.

<sup>48</sup> Zu Berninis Epitaph siehe *Rudolf Wittkower*, Bernini. The sculptor of the Roman Baroque [1955], repr. paperback edition London [1997] 1999, S. 232; *Gundolf Winter*, Zwischen Individualität und Realität. Die Bildnisbüste: Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte, Stuttgart 1985, S. 163–166.

<sup>49</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv.-Nr. 19F; schwarze Kreide, 192 x 197 mm. Vgl. *Steinmann*, 1908 (Anm. 1), S. 973 f.; *Henry Thode*, Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, Berlin 1908–1913, I, S. 464, Nr. XXV, II, S. 12, Nr. XVII, S. 129, Nr. XXXI, III, S. 38–40, Nr. 75; *Hermann Voss*, Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos, in: *Jb. d. Preuß. Kslgn.*, XXXIV, 1913, S. 297–320; *Karl Tolnay*, Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti, in: *Münchner Jb.*, N. F., V, 1928, S. 395, 397 Anm. 18; *Wilde* (Anm. 21), S. 109; *James S. Ackerman*, The Cortile del Belvedere, Città del Vaticano 1954, S. 75, Anm. 3; *Dussler*, Michelangelo, S. 61 f., Kat.-Nr. 50; *Barocchi* (Anm. 17), I, S. 188–191, Kat.-Nr. 159; *Simon H. Levie*, Der Maler Daniele da Volterra 1509–1566, Köln 1962, S. 116–122; *Michael Hirst*, Michelangelo drawings in Florence, in: *Burl. Mag.*, CV, 1963, S. 170 f. (kein Entwurf für das Bracci-Grabmal); *James S. Ackerman*, The architecture of Michelangelo, London 1961/1964, II, S. 62, 118; *Benedetti* (Anm. 14), S. 190; *Tolnay*, Corpus (Anm. 21), III, S. 36–38, Kat.-Nr. 368 r° und v°; *Paul Joannides*, Rez. zu *Charles de Tolnay*, Corpus dei disegni di Michelangelo, Novara 1975–80, in: *Art Bull.*, LXIII, 1981, S. 684 (wie Hirst, 1963); *Harmen Thies*, Michelangelo. Das Kapitol, München 1982 (Ital. Forsch., 3. Folge, XI), S. 23; *Luciano Berti*, Michelangelo. I disegni di Casa Buonarroti, *Schede critiche di Alessandro Cecchi/Antonio Natali*, Florenz 1985, S. 205; *Michael Hirst*, Michelangelo and his drawings, New Haven/London 1988, S. 39 f.; *Argan/Contardi* (Anm. 14), S. 253; Daniele da Volterra, amico di Michelangelo, Ausst.kat., hrsg. von *Vittoria Romani*, Florenz 2003, S. 130–133 (*Marcella Marongiu*).

<sup>50</sup> *Alexander Perrig*, Michelangelo's drawings: the science of attribution, New Haven/London 1991, S. 102; *Letizia Treves*, Daniele da Volterra und Michelangelo. A collaborative relationship, in: *Apollo*, CLIV, 474, August 2001, S. 36–45, hier S. 39–43; *Romani* (Anm. 49), S. 136–141, Kat.-Nr. 38–40 (*Ippolita de Majo*).

<sup>51</sup> *Treves* (Anm. 50), S. 39–41; *Romani* (Anm. 49), S. 134 f., Kat.-Nr. 37.

<sup>52</sup> Zu Vita und literarischem Oeuvre des Giovanni della Casa (28. Juni 1503 – 14. November 1556) siehe *Antonio Santosuoso*, Vita di Giovanni della Casa, Rom 1979, besonders S. 84 (Verhältnis zu Giannotti), 191 (Tod und Begräbnis); *Claudio Mutini*, Giovanni della Casa, in: *Diz. Biogr. Ital.*, XXXVI, 1988, S. 699–711. Zu seiner Beziehung zu Daniele da Volterra und Michelangelo siehe oben Anm. 50 f. sowie *Vittoria Romani*, Daniele da Volterra amico di Michelangelo, in: *Romani* (Anm. 49), S. 44–48. Della Casas Neffe, Orazio Rucellai, stiftete für den berühmten Onkel, seinen jüngeren Bruder, den Diplomaten Antonio Rucellai, und für sich selbst in S. Andrea della Valle ein ehrenvolles Begräbnis in einer Kapelle, die der Cappella Strozzi (mit Bronzekopien nach Werken Michelangelos) gegenüberliegt. Zur Cappella Strozzi siehe *Sebastian Schütze*, San Lorenzo, in: *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Ausst.kat., hrsg. von *Anna Coliva/Sebastian Schütze*, Rom 1998, S. 74. Zur Cappella Rucellai des Matteo Castello in S. Andrea della Valle siehe *Jacob Hess*, Contributi alla storia della Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella), in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Rom 1963, III, S. 215–238, hier S. 232; *Filippo M. Tuena*, I marmi commessi nel tardo rinascimento romano, in: *Marmi antichi*, hrsg. von *Gabriele Borghini*, Rom 1997, S. 90, 92, 147. Della Casas Grabmal nimmt den Ehrenplatz zur Rechten des Altars ein (rechts auf Abb. 30).

<sup>53</sup> Vgl. dazu die in Anm. 49 genannten Autoren. *Hirst*, 1963 (Anm. 49), S. 170 f., wies erstmals darauf hin, daß diese Entwürfe für das Grabmal des Bracci viel zu aufwendig gewesen wären. *Joannides* (1981) schloß sich dieser Ansicht an.

<sup>54</sup> Vgl. *Tolnay*, Corpus (Anm. 21), Kat.-Nr. 614 r°, 616 r°, 617, 624 r°.

<sup>55</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv.-Nr. 103 A r°; schwarze Kreide, 350 x 200 mm. Vgl. *Aurelio Gotti*, Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti, Florenz<sup>2</sup> 1876, II, S. 183; *Fritz Burger*, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1904, S. 361 (für die Papstgrabmäler in San Lorenzo); *Steinmann*, 1908 (Anm. 1), S. 973 (für das Bracci-Grabmal); *Thode* (Anm. 49), I, S. 145, 474 f., III, Nr. 158 (Grundriß erstmals auf S. Giovanni dei Fiorentini bezogen; Aufriß eventuell für das Bracci-Grabmal); *Karl Frey*, Die Handzeichnungen Michelagniolas Buonarroti, Berlin 1909–11, Kat.-Nr. 233 (eventuell für das Bracci-Grabmal); *Dagobert Frey*, Michelangelo-Studien, Wien 1920, S. 65 f.; *Anny E. Popp*, Die Medici-Kapelle Michelangelos, München 1922, S. 170 f., Anm. 20 (wie Steinmann); dieselbe, Fälschlich Michelangelo zugeschriebene Zeichnungen, in: *Zs. f. bildende Kunst*, LXI, 1927–1928, S.

- 16 f. (Zuschreibung des Blattes an Amadore da Urbino); *Dussler*, Michelangelo, Kat.-Nr. 131 (eventuell für das Bracci-Grabmal); *Ackerman*, 1964 (Anm. 49), II, S. 127 (für die Grabmäler in der Cappella Sforza); *Barocchi*, Michelangelo, I, Kat.-Nr. 264 (Werkstatt Michelangelos); *Charles de Tolnay*, Disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane, Florenz 1975, Kat.-Nr. 143; *Paul Joannides*, Rez. von *Charles de Tolnay*, Disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane, Firenze 1975, in: Art Bull., LX, 1978, S. 174-177 (eigenhändiger Entwurf Michelangelos, Datierung ca. 1559; vgl. unten Anm. 57); *Tolnay*, Corpus (Anm. 21), S. 108, Kat.-Nr. 613 v (vgl. *Joannides*; ev. für Grabmäler der Del Monte in San Giovanni dei Fiorentini); *Berti* (Anm. 49), S. 220 f. (für Bracci- oder Del Monte-Grabmäler); *Markus Kersting*, San Giovanni dei Fiorentini und die Zentralbauideen des Cinquecento, Worms 1994, S. 186 (Grundrissentwurf für die Florentiner Nationalkirche). Den Grabmalsaufriss mit den 1550 für S. Giovanni dei Fiorentini geplanten Del Monte-Monumenten in Verbindung zu bringen, führt nicht weiter, da diese bereits 1550-52 in San Pietro in Montorio errichtet wurden; vgl. *Alessandro Nova*, The chronology of the De Monte Chapel in San Pietro in Montorio in Rome, in: Art Bull., LXVI, 1984, S. 150-154; *Poeschke*, II, S. 199 f.
- <sup>56</sup> Vgl. zuletzt *Kersting* (Anm. 55), S. 186.
- <sup>57</sup> *Joannides* (Anm. 55), S. 174-177; *Tolnay*, Corpus (Anm. 21), Nr. 612 v°, 613 v°; *Argan/Contardi* (Anm. 14), S. 335.
- <sup>58</sup> Vgl. *Klaus Schwager*, Die Porta Pia. Untersuchungen zu einem 'verrufenen Gebäude', in: Münchner Jb., 3. F., XXIV, 1973, S. 33-96.
- <sup>59</sup> *Ackerman* (Anm. 49), II, S. 127; vgl. dazu die Rekonstruktionszeichnung von *Georg Satzinger*, Michelangelos Cappella Sforza, in: Röm. Jb., XXXV, 2003/2004, S. 327-414, hier S. 398, Abb. 81. So wenig einem die später in die Abseiten der Cappella Sforza eingefügten Grabmäler auch behagen mögen: Sie lösen das Problem, einen sehr hohen Sockel überwinden und ein großes Wandfeld beherrschen zu müssen, besser als der Entwurf 103 A.
- <sup>60</sup> Florenz, GDSU, 4142 A; vgl. *Morolli* (Anm. 37), S. 228 f., Nr. 265, reiht das Blatt ein unter die Entwürfe für die Cappella Gaddi. Das Verso von 4142 A mit Kopien nach zwei Fensterrahmen Michelangelos (Casa Buonarroti, 106 A v°) beweist, daß dem Kopisten mehr als ein Original Michelangelos zugänglich war. Für Niccolò Gaddi hat Dosio in Rom Zeichnungen, vor allem von Giulio Clovio, zu erwerben gesucht; zum Ankauf von 15 Zeichnungen des Daniele da Volterra, unter denen auch eine von Michelangelo gewesen sein soll, sei es nicht gekommen, da man dafür 30 scudi verlangt habe; vgl. *Sara Dellantonio*, Regesto, in: Daniele da Volterra (Anm. 49), S. 187. Zur Problematik der Zuschreibung von Zeichnungen an Dosio siehe *Schwager* (Anm. 58), S. 48-50 und Anm. 136, 143 f.
- <sup>61</sup> *Morolli* (Anm. 37), S. 228 f., Nr. 264.
- <sup>62</sup> Ähnlich bereits *Steinmann*, 1908 (Anm. 1), S. 974; siehe weiter *Schütz-Rautenberg* (Anm. 28), S. 222-230; *Alessandro Cecchi*, L'estremo omaggio al "Padre e maestro di tutti le arti". Il monumento funebre di Michelangelo, in: Il Pantheon di Santa Croce a Firenze, hrsg. von *Luciano Berti*, Florenz 1993, S. 57-65, 79-82; *Britta Kusch-Arnhold*, Solcher Tugend gebührte nicht weniger! Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmal des Künstlers, in: Praemium Virtutis II - Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Renaissance des 16. Jahrhunderts, hrsg. von *Joachim Poeschke/Britta Kusch-Arnhold/Thomas Weigel* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des SFB 496; 9), Münster 2005, S. 65-91.
- <sup>63</sup> Montorsoli hat wahrscheinlich am Grabmal des Jacopo Sannazaro als erster eine Büste auf einen Sarkophag gestellt, was an diesem, ganz von Figuren bestimmten Monument einen hervorragenden Eindruck macht; vgl. *Birgit Laschke*, Fra Giovan Angelo da Montorsoli, ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 56. Michelangelo hat eine solche Lösung nicht angestrebt, da sie zu wenig glücklichen Ergebnissen führt, wie die nicht allzu häufigen, späteren Versuche in dieser Hinsicht beweisen; vgl. *Bruhns* (Anm. 17), S. 304-306 und Abb. 224-226, S. 373-375 und Abb. 292. Vasari schätzte wohl das Motiv der inmitten eines gesprengten Giebels aufgerichteten Büste so sehr, daß er damit bereits die gemalten Wandreliefs in der Sala dei Cento Giorni der Cancelleria geschmückt hatte. An Michelangelos Grabmal in S. Croce konnte er auf diese Weise die zentrale Büste mit den trauernden Personifikationen verknüpfen.
- <sup>64</sup> Dafür sprechen sich in jüngerer Zeit aus: *Barbieri/Puppi* (Anm. 17), S. 887; *Guglielmo De Angelis d'Ossat*, L'architettura, in: Michelangelo artista pensatore scrittore, Novara 1965, II, S. 328 f.; *Argan/Contardi* (Anm. 14), S. 253; dagegen *Thies* (Anm. 49), S. 23 (mit Literaturbericht; sieht einen möglichen Bezug der Treppenskizzen zum Ricetto der Laurenziana).
- <sup>65</sup> Vgl. *Wilde* (Anm. 21), S. 109; *Hirst*, 1963 (Anm. 49), S. 170 f.; *Joannides*, 1981 (Anm. 49), S. 684; *Christoph Luitpold Frommel*, Michelangelos Treppe im Cortile del Belvedere, in: *Komos*. Festschrift für Thuri Lorenz zum 65. Geburtstag, hrsg. von *G. Erath/M. Lehner/G. Schwarz*, Wien 1997, S. 249-261; *Romani* (Anm. 49), S. 133 (*Marcella Marongiu*).
- <sup>66</sup> Vgl. *Domenico Gnoli*, Notizia artistica. Un disegno di Michelangelo per la Colonna Trajana, in: Nuova Antologia, XC, 1886, S. 542-547; *Rodolfo Lanciani*, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni

romane di antichità, hrsg. von Leonello Malvezzi Campeggi, Rom 1989-2002, II, S. 131; Benedetti (Anm. 14), S. 186-191, 472-474.

<sup>67</sup> Der Text lautet: "Inoltre, perchè la colonna Trajana è una delle più belle et integre antichità che siano in questa città, [...] pare conveniente cosa che se li adorni et accomodi il loco dove ella sta, di sorte che corrisponda alla bellezza di essa, et per questo si è hauto sopra di ciò un disegno di Michel Angelo, quale VV. SS. potranno vedere"; vgl. Gnoli (Anm. 66), S. 543; Lanciani (Anm. 66), S. 137; Barbieri/Puppi (Anm. 17), S. 947; Ackerman, 1964 (Anm. 49), II, S. 146; Benedetti (Anm. 14), S. 472; Schiavo (Anm. 17), I, S. 439; Argan/Contardi (Anm. 14), S. 342.

<sup>68</sup> Ein Stich des Giovannoli lässt Del Ducas Gliederung der Innenwände des Platzes um die Säule erkennen; vgl. *Roma antica, di Alo Giovannoli da Civita Castellana*, Roma 1619, Libro Terzo, fol. 34; Benedetti (Anm. 14), S. 193, Anm. 10.

<sup>69</sup> Vgl. *Corinna Höper*, Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit, Ausst.kat. Stuttgart, Ostfildern – Ruit 1999, S. 255, Abb. 245 (linke Seite der Treppe), S. 382 f., Kat. 14.17; Benedetti (Anm. 14), Abb. 149 (rechte Seite der Treppe). La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, Ausst.kat., Rom 1988, S. 94 f., Kat.-Nr. 36 f. (beide Ansichten). Einen direkten Blick von oben auf den kleinen Platz um die Trajanssäule und die zweiläufige Treppe vor ihrer Zerstörung durch Ausgrabungen und Neugestaltung des Trajansforums gemäß dem Projekt vom 7. Dezember 1813 zeigt die anonyme Kopie eines Planes von Pietro Bianchi, als Stich abgedruckt in: Angelo Uggeri, *Edifices de Rome antique déblayés et reparés par SS. le Pape Pie VII depuis l'an 1804 jusqu'au 1816*, s. l. 1817, Taf. XIII; vgl. *La Colonna Traiana* (Anm. 69), S. 209.

<sup>70</sup> Zu Abb. 41 siehe *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Rom 1621, S. 36 (Nachdruck von Andrea Palladio, *Le antichità dell'alma città di Roma*, Rom 1621, S. 28; volume allegato a: *Le cose maravigliose ...*). Zum Stich des Giovan Battista Falda siehe: Das barocke Rom in Kupferstich-Veduten, hrsg. von Harald Keller, Dortmund 1979, S. 126 f. Der spätere Stich des Vasi zeigt einen etwas vergrößerten Zugang zum Treppenpodest; vgl. Benedetti (Anm. 14), S. 148.

## RIASSUNTO

I progetti tardi di Michelangelo per monumenti funebri non sono stati finora né indagati in modo approfondito né messi in relazione tra di loro. Tra di essi contano la tomba a parete, eretta nel 1544/45 circa, di Cecchino Bracci, precocemente scomparso, in Santa Maria in Aracoeli, nonché una serie di schizzi per un sepolcro con busto sul foglio Casa Buonarroti 19 F. Linguaggio formale e lavorazione della superficie collocano il monumento Bracci vicino all'ordine superiore della tomba di Giulio II, pure eseguito, immediatamente prima, dal *garzone* di Michelangelo Francesco Amadore da Urbino. Il sepolcro Bracci rappresenta un nuovo tipo di monumento tombale a parete, la cui particolarità sta nel fatto di unire un busto in una nicchia, come era consueto su antiche are funebri, con un sarcofago. Problematico era in tal caso poter appena prevedere spazio per iscrizioni di una certa ampiezza. In alcuni piccoli monumenti funebri ed epitaffi con busti di Guglielmo della Porta, fino ad arrivare al Bernini giovane, si può vedere con quanta originalità i singoli scultori integrino motivi del monumento Bracci nelle loro proprie creazioni. Il monumento funebre del vescovo Odoardo Cicada, eseguito da Guglielmo della Porta nel 1545, può venir presentato per la prima volta in modo completo tramite la pubblicazione di un disegno che ne è stato tratto.

Vengono quindi studiati i disegni, ricchi di varianti, su recto e verso del foglio CB 19 F. Ciò che principalmente preme all'artista è qui ancora di collegare un sarcofago o con un busto e una struttura a più parti o solamente con una edicola, che una scultura è destinata a riempire. Nessuno degli schizzi conduce in alcun modo al sepolcro Bracci, benché la maggior parte della ricerca lo supponga. È invece possibile mettere uno dei disegni in rapporto immediato con un grande progetto per un monumento funebre che deve essere stato eseguito nello stesso periodo delle piante per San Giovanni dei Fiorentini. La struttura fortemente architettonica di questo sepolcro a parete rimanda chiaramente nei suoi caratteri stilistici a motivi di Porta Pia. Gli schizzi su CB 19 F dovrebbero quindi venir datati non negli anni quaranta, ma nei cinquanta. Questo nuovo tipo di prospetto per monumenti funebri sembra essere stato studiato a fondo non solo da Dosio, ma anche da Vasari, che se ne ispirò per disegnare il sepolcro di Michelangelo stesso.

In una appendice viene avanzata l'ipotesi che gli schizzi per una scala a due o tre rampe su CB 19 F possano essere serviti per la pianificazione di uno spazio attorno alla Colonna Traiana, per cui è documentato con certezza un disegno di Michelangelo dell'anno 1558. Tale data sarebbe il *terminus ante quem* per gli altri disegni del foglio.

## Bildnachweis:

*Courtauld Institute, Conway Library, London: Abb. 1, 2, 4, 6, 28. - Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: Abb. 3. - Andrea Jemolo, Rom: Abb. 5. - British Museum, London: Abb. 7. - Casa Buonarroti, Florenz: Abb. 8, 15, 29, 30, 32-35. - DAI, Rom: Abb. 9. - RMN, Paris: Abb. 10. - Alinari (Anderson): Abb. 11. - Alinari: Abb. 12, 25, 31. - KIF: Abb. 13, 14, 19-21, 23, 24, 26, 27, 36, 41. - Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 16. - Windsor Castle, Royal Library: Abb. 17, 22. - Musei Vaticani, Rom: Abb. 18. - Autor: Abb. 37. - Sopr. Musei, Florenz: Abb. 38, 39. - Lieberman: Abb. 40. - Biblioteca Hertziana, Rom: Abb. 42.*