

Werner Gramberg

## ZUR AUFSTELLUNG DES SKULPTURENSCHMUCKES IN DER NEUEN SAKRISTEI VON S. LORENZO

*Ein wenig beachtetes Planstadium in der Entstehungsgeschichte der Medicikapelle*

Vortrag

gehalten am 7. Oktober 1953 auf der 96. (1. Nachkriegs-) Sitzung des Kunsthistorischen Institutes, Florenz

In memoriam *Friedrich Kriegbaum* † 29. September 1943

Soweit die im Vortrag herangezogenen Abbildungen im folgenden nicht wiederholt werden konnten, sind sie einzusehen in: *F. Kriegbaum: Michelangelo, Die Bildwerke*, Rembrandt-Verlag, 1940, zitiert als M.-B. und *F. Kriegbaum: Michelangelo und die Antike*, Münchener Jahrbuch f. Kunstgesch. Bd. 3/4 (1952/53) p. 10 ff, zitiert als M.-A.

Zur Frage der Aufstellung des Skulpturenschmuckes in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo – zu diesem alten und so oft diskutierten Fragenkomplex, wie Michelangelo das Skulpturenprogramm der Kapelle geplant habe, bevor er im Herbst 1534 die Arbeit endgültig beiseite schob – hat auch Friedrich Kriegbaum Stellung genommen. Er tut es in seinem 1940 erschienenen Michelangelobuch, und später hat er in einem 1942 gehaltenen Vortrag „Michelangelo und die Antike“ das Thema noch einmal zur Diskussion gestellt. Dieser Vortrag, der die gleichen Gedankengänge unter nur wenig verändertem Aspekt behandelt, fand sich unter den nachgelassenen Manuskripten des uns allzu früh Entrissenen. Hier wie dort formuliert er in der für ihn so charakteristischen Art nur das Schlußglied einer langen Forschungs- und Gedankenkette. Beweisführung und nachastende Kontrolle überläßt er fast ganz dem Leser.

Kriegbaum kommt zu dem Ergebnis, daß die Liegestatuen *Tag* und *Nacht* ursprünglich nicht für das Grabmal des Herzogs Giuliano gedacht gewesen sein können, sondern für die dem Altar gegenüberliegende Madonnenwand. Erst als die Kapelle von Schülern vollendet wurde, ist dieses Statuenpaar, das bei Michelangelos Fortgang aus Florenz im Durchgang zur Kapelle stand, am Grabmal der einen Seitenwand im Kapellenraum selbst aufgestellt worden. „Man hat sich“, sagt Kriegbaum, „die beiden Bildwerke unterhalb der Madonna vorzustellen, und zwar auf einem waagerechten ebenen Sarkophagdeckel, Fuß gegen Fuß gelagert, den *Tag* links, die *Nacht* rechts.“ Es ergibt sich demnach die Situation in der Medicikapelle, daß – entgegen dem heutigen Befund – von Michelangelo selbst für die Madonnenwand drei Statuen gearbeitet worden sind: die *Madonna* – der *Tag* – die *Nacht*. Für das Grabmal des Herzogs Lorenzo wurden außer dem Bildnis des Fürsten die beiden anderen Liegefiguren geschaffen. Dagegen ist es das Grabmal des Herzogs Giuliano, das nicht fertig wurde. Für dieses Grabmonument ist nur die Sitzstatue des Mediceers gearbeitet; die Liegefiguren fehlen.

Aus einer solchen Umgruppierung ergibt sich zwangsläufig die Schlußfolgerung, daß die beiden für das Seitenwandgrabmal des Herzogs Lorenzo gearbeiteten und von jeher für dieses Monument bestimmten Liegestatuen nicht die Gegenstücke zu *Tag* und *Nacht* sein, also nicht *Morgen* und *Abend* personifizieren können. Es sind vielmehr, so vermutet Kriegbaum, Allegorien von Berggottheiten – beziehungsgehadene, thematische Ergänzungen zu den hier geplanten Flußgöttern –, deren formale und inhaltliche Vorbilder in der Antike zu suchen sind.

Aus Zeitmangel können wir nun heute und hier zu der Frage nicht Stellung nehmen, ob oder wie weit für die sog. *Aurora* und den sog. *Crepuscolo* Kriegbaums Überlegungen zutreffen. Wir müssen uns darauf beschränken, allein der Frage nach der Ausgestaltung der Madonnenwand – als dem Angelpunkte des ganzen Fragenkomplexes – nachzugehen. Wir möchten versuchen, Kriegbaums These nachastend zu prüfen und sie, wenn sie sich als tragfähig erweist, erweiternd zu festigen.

Als unumgänglich notwendig erscheint es bei einem solchen Unternehmen, nur die unumstößlich sicheren Dokumente zu befragen. Es sind wenig genug. Der schweigsame Meister selbst hat gerade über seine Pläne und Absichten für die Madonnenwand kaum Zeugnisse hinterlassen. Des weiteren sind zunächst nur die Belege der Zeitgenossen zu verwerten, soweit sie die Zeit des Entstehens der einzelnen Bildwerke (und Architekturteile) betreffen. Die übrigen Schriften sind Quellen zweiter Ordnung; denn schon die anderen Aussagen der Zeitgenossen sind meist Interpretationen, die das Bild vom Originalplan oder den Originalplänen Michelangelos nur zu leicht verwischen oder verschleiern könnten. (So z. B. die so oft als Quelle herangezogene Akademierede Benedetto Varchis von 1546<sup>1</sup>.) Die Fülle des Schrifttums, das sich dann im Laufe der späteren Jahrhunderte und vor allem an der letzten Jahrhundertwende um das „Geheimnis der Medicikapelle“ aufgeschichtet hat, hat – je weiter es sich zeitlich von den Entstehungsjahren der Kapellenausstattung entfernt – den Fragenkomplex eher verdunkelt als ihn erhellt. Der unvollendete Zustand der Kapelle und das Fehlen genügender Dokumente verführte immer mehr dazu, Quellen zweiter Ordnung (wie eben Varchis, Vasaris oder Condivis Berichte) zu befragen. Das geschah, bis der ganze Fragenkomplex in allzu subjektiven Inter-

<sup>1</sup> Ediert als: Due lezioni, Florenz 1549, p. 117 ff.



pretationen und Diskussionen hoffnungslos stecken blieb. Ein solcher durch die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit bedingter, allzu summarischer Überblick über das vorangegangene Schrifttum will dabei keinesfalls die sehr bedeutenden Leistungen schmälern, die wir vornehmlich der Forschergeneration vor und um 1900 zu danken haben. Ihr intensives Quellenstudium ist es, das die neuen Wege vorbereitet hat, die dann – etwa von den zwanziger Jahren unseres Säkulums ab – Forscher wie A. E. Popp, Tolnay<sup>2</sup> und Kriegbaum gehen konnten. Jetzt wird subjektivistische Interpretation tunlichst vermieden; dagegen werden die Quellendokumente unter der Sonde schärfster Kritik neu befragt.

Hinzu kommen für die Bewertung der Erkenntnisse dieser letzten Forschergeneration – als vielleicht wichtigste Faktoren – zwei Momente. Der „Manierismus“, diese kurze, nicht mehr als zwei Menschenalter umfassende Stilepoche, die sich zwischen Hochrenaissance und Frühbarock einschleibt, wurde erst von der Generation, der auch Kriegbaum angehört, in seiner Bedeutung für die gesamte Entwicklung des abendländischen Kunstgeschehens wirklich erkannt. Das Cinquecento wird nun sichtbar als eine der geistig wie künstlerisch wichtigsten Epochen unserer Kulturgeschichte. Dem Kunstzentrum Florenz – von jeher *die* Stadt der Plastik in Italien – bleibt dabei auch in diesem Jahrhundert für die Skulptur das Primat. Hier werden, so erkennt man, die großen Forderungen des Jahrhunderts nach „Freifigur“ und „Bewegungsskulptur“ geboren und am klarsten erfüllt. Immer deutlicher konturiert sich bei der Beschäftigung mit diesen Problemen die Haltlosigkeit des Bemühens der früheren Forscher, das Phänomen Michelangelo aus der Situation des Quattrocento heraus zu erfassen. Um nur einen Punkt als Beispiel zu nennen: Für die religiöse Haltung des Cinquecento sind die allgemeinen Voraussetzungen wesentlich andere als die im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Man kann nicht dem neuen Jahrhundert – und schon gar nicht einem Geist wie Michelangelo – gerecht werden, wenn man sein Verhältnis zum Religiösen mit den Maßstäben mißt, die an das ausgehende Quattrocento zu legen waren – an jene Dezennien also, in denen sich die Jugendentwicklung dieses Großen vollzog. In den Jahren der Arbeit an der Medicikapelle ist Michelangelo fast ein Fünfziger. In diese Zeitspanne aber fällt das kurze Pontifikat Hadrians VI. (1522–1523), der sich als erster Papst ernsthaft um die Reformierung der Kirche bemüht. Die Ära des Tridentiner Konzils zieht in dieser Zeitspanne herauf und damit die überall und immer tiefer um sich greifende Konzentration auf alle religiöse Fragen. Das Zeitalter der Gegenreformation wirft sein Licht und seine Schatten voraus. Eine Natur wie Michelangelo *muß* von diesem neuen Geist bis in ihre Grundtiefen gepackt worden sein, und bei der Betrachtung seiner Werke dieses Moment außer acht lassen, bedeutet Gefahr, sie grundlegend zu verkennen.

Weiter kommt nun hinzu als wichtiges Moment zum Verständnis Michelangelos und seiner Zeit eine in der Generation Kriegbaums allerdings erst anhebende neue Sicht jenes Verhältnisses, das das frühe und mittlere 16. Jahrhundert zur Antike gehabt hat. Kriegbaum selbst konnte auf die Wichtigkeit dieses Fragenkomplexes nur hinweisen. Er tat es in dem oben erwähnten Vortrag über „Michelangelo und die Antike“. Gerhard Kleiner<sup>3</sup>, Arnold v. Salis<sup>4</sup>, Herbert v. Einem<sup>5</sup> und Georg Weise jedoch – um nur einige zu nennen – legen wenig später bereits Erkenntnisse vor, denen grundsätzliche Bedeutung zukommt, obgleich auch diese Forscher erst am Anfang eines Weges stehen, auf dem noch viele Fragen zu beantworten bleiben. Wenn aber v. Salis sagt: „Denn so gewiß die Richtung, welche das Denken der italienischen Humanisten nahm, recht eigentlich durch das Studium der antiken Autoren bestimmt gewesen sein mag ... die Kunst war frei, und – das scheint von ausschlaggebender Wichtigkeit zu sein –, sie fühlte sich auch frei gegenüber der Antike“<sup>6</sup>, so richtet der Schweizer Archäologe damit den Scheinwerfer in der Tat ins Zentrum einer Haltung, die der Künstler des 16. Jahrhunderts – und zumal Michelangelo – der Kunst der Alten gegenüber einnahm. Sah die Wissenschaft bislang die Abhängigkeit der Renaissance von der Antike, so lernt man jetzt das Eigene, Selbständige der Kunst des Cinquecento in ihrem Verhältnis zur Antike erspüren. Dieses Verhältnis ist „eher eine Begegnung und Auseinandersetzung als eine Schülerschaft und Nachfolge“<sup>8</sup>; und für das Wesen von Michelangelos Werken erscheint es weniger bedeutsam, daß sie hier und dort formale Elemente enthalten, die dem Kanon der Antike entnommen wurden, als daß der Nachweis erbracht wird, daß hier der Geist der Antike, in neue Formen gegossen, wieder ersteht – Formen, die der Geisteshaltung des Cinquecento durchaus kongruent sind. Jetzt verschmilzt christliches, vom Mittelalter herkommendes Ideengut mit dem der heidnischen Antike zu neuer, ungebrochener Einheit. Von den Alten ererbtes Gedankengut fließt in christliche Darstellungen, und christlich-religiöses Erbe wiederum weitet sich aus zu überkonfessionellen, allgemeinen Menschheitsaussagen, die auch Antikisches in sich einbeziehen können.

<sup>2</sup> Charles de Tolnay: Michelangelo III, The Medici Chapel, Princeton 1948. (Die voraufgehende wichtigste Literatur dort p. 245 f.)

<sup>3</sup> Gerh. Kleiner: Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike, Berlin 1950.

<sup>4</sup> Arnold v. Salis: Antike und Renaissance, Zürich 1947.

<sup>5</sup> Herbert von Einem: Michelangelos Juliusgrab im Entwurf von 1505, Über die Frage seiner ursprünglichen Bestimmung, in: Festschrift für Hans Jantzen. Berlin 1951, p. 152 ff.

<sup>6</sup> Georg Weise: Renaissance und Antike, Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte, Heft 5 (1953).

<sup>7</sup> A.a.O. p. 14.

<sup>8</sup> Robert Oertel, in: Gnomon, Bd. 24 (1952) p. 204 (Besprechung des Buches von A. v. Salis).



Auf einer solchen, neu sich abzeichnenden Plattform der Forschung stehen Kriegbaums Bemühungen um die Medicikapelle in S. Lorenzo. Ihm galten, wie gesagt, nur die einwandfrei gewissen, originalen Dokumente. Primäre Dokumente in diesem Sinne sind die Bildwerke selbst. Daß sich für uns Heutige die Aussagekraft dieser Bildwerke um bedeutende Aspekte vermehrt hat, verdanken wir wiederum Kriegbaum. Bei der Bergungsaktion während des Krieges, an der er maßgebend beteiligt war, konnte er die Marmorstatuen der Medicikapelle von Blickpunkten aus neu aufnehmen lassen, die bislang durch die unberührte, jahrhundertalte Aufstellung niemals sichtbar gewesen waren. (Diese neuen Aussagen konnte Kriegbaum aber nicht mehr voll auswerten, da die Aufnahmen in dem zeitlich kurzen Intervall zwischen dem oben erwähnten Vortrag von 1942 und Kriegbaums jähem Tode entstanden. Wir aber dürfen sie heute zur Interpretation seiner Gedankengänge verwenden.)

Die Stilunterschiede zwischen den beiden Statuenpaaren – *Tag* und *Nacht* einerseits und dem sog. *Morgen* und *Abend* andererseits – hat schon Wölfflin 1899 bemerkt und nach ihm vor allem A. E. Popp und Tolnay<sup>9</sup>. Das Hingelagertsein des sog. *Morgen* und des sog. *Abend* auf den gewölbten Sarkophagdeckeln ist durchaus sinnvoll; die Statuen lagern organisch auf den Kurven, die Arme können sich aufstützen, die Beine frei herabhängen. Die Anordnung von *Tag* und *Nacht* dagegen entspricht nicht der Form der Sarkophagdeckel; die beiden rechten Füße der Gestalten „stehen in der Luft“, und die aufgestützten Arme finden keinen Halt durch die Deckelkurve. Um diese beiden, das Volumen ihrer Marmorblöcke fast bis zur Haut ausfüllenden Liegestatuen der Wölbung der Sarkophagdeckel anzupassen, mußten die Blöcke unten ausgehöhlt, ja, bei der Figur des *Tages* sogar ein Stück des Gesäßes abgenommen werden: die sicherste dokumentarische Aussage, daß die Auflagefläche ursprünglich eine andere Form gehabt haben muß. Was in der Vorderansicht bereits deutlich wird, vermag die neue rückseitige Aufnahme zu bestätigen<sup>10</sup>. Das gleiche gilt für die Statue der *Nacht*. Ohne Schwierigkeit ist in der Vorder- und Rückenansicht der Kriegbaumschen Aufnahme die ehemalige gerade Basisfläche von der Spitze des rechten Fußes bis zum Bodenstück unter dem linken Ellenbogen zu rekonstruieren<sup>11</sup>.

Im Vergleich zu diesem Statuenpaar zeigt z. B. die Rückansicht der *Aurora* evident, um wieviel organischer die Basiswölbung in die Konzeption der Liegenden von Anfang an einbezogen gewesen ist.

Der Kompositionszug der *Notte* verläuft von rechts oben nach links unten<sup>12</sup>; die plastischen Formen befinden sich in einem Bewegungsablauf, der in dem angezogenen linken Bein einen Knick, einen Aufenthalt erfährt, ohne jedoch den abfließenden Kräftestrom der Gestalt aufhalten zu können. Diesen Abwärtsstrom begleiten drei – ebenfalls abwärts gerichtete – Nebenzüge, die gleichzeitig dazu dienen, das dreidimensionale Volumen der Skulptur zu betonen: das rechte Bein, das im Halbschatten der Raumtiefe liegt – die über die Schulter von hinten nach vorn herabfallende Haarsträhne – und der ebenfalls aus der Raumtiefe nach vorn kommende rechte Arm. An dieser Stelle allein erfährt die Passivität, die dieser Skulptur eignet, einen gewissen Widerstand. Der Arm stößt im Ellenbogen auf die Steile des hochgestellten Beines; sein Abwärtsrollen wird gehemmt. Ohne das Hindernis überwinden zu können, wendet er sich kraftlos und müde zurück, um an dem geeigneten Haupt einen letzten schwachen Halt zu finden.

Ähnlich, aber bedeutsam variiert zur *Notte* der *Giorno*<sup>14</sup>! Auch ihm eignet ein diagonaler Bewegungszug, der aber bei dieser Statue von rechts unten nach links oben aufsteigt. Dieser Bewegungszug wird durch das steile Aufwärts des linken übergeschlagenen Beines mit einem Fortissimoklang eingeleitet. Das Empor kann sich jedoch auch hier nicht reibungslos vollziehen. Der Eindruck des Widerstandes, der Kraftanstrengung in diesem Sicherheben wird durch ein Kompositionsmittel erreicht, das zu entwickeln dem Cinquecento – und hier als Erstem dem Genie Michelangelo – vorbehalten blieb. Gleichzeitig mit der Aufwärtsbewegung macht der Oberkörper des Mannes eine Drehbewegung zur Raumtiefe hin. Diesem Wegdrehen antwortet die Haltung des Kopfes, der sich entgegengesetzt vorwendet. So wirken Kraftströme gegeneinander, deren Vehemenz an zentraler Stelle geradezu einen kreisenden Wirbel schafft. Dieser Strudel verläuft, in der Schulterpartie des Mannes geboren, durch den linken zurückgewinkelten und eng an den Rücken gelegten Arm nach vorn zum rechten, der vorn über die Brust geführt, wieder nach hinten gelegt ist. Er verebbt, wieder nach vorn kommend, in dem kleinen Faltental oberhalb des Gesäßes. Haben in der Statue der *Nacht* die „Nebenströme“ das versickernde Abwärts des Kompositionszuges noch unterstrichen, so steigern in der Komposition des *Tages* die emporschießenden oder wirbelnden Nebenströme die Kraft des Aufwärts, lassen den *Giorno* mit Kräften geladen erscheinen, wie sie gewaltiger kaum gedacht werden können. Über dem Wirbel derartiger Spannungsströme aber erhebt sich hinter der Schulterblattrundung das mächtige Haupt wie „ein über dem Horizont aufgehendes Gestirn“, um eine ausgezeichnete Formulierung aus H. Kauffmanns grundlegend wichtigem Aufsatz<sup>15</sup> zu wiederholen.

<sup>9</sup> S. M.-B. Abb. 34/35 und 36/37.

<sup>10</sup> S. M.-A. Abb. 10.

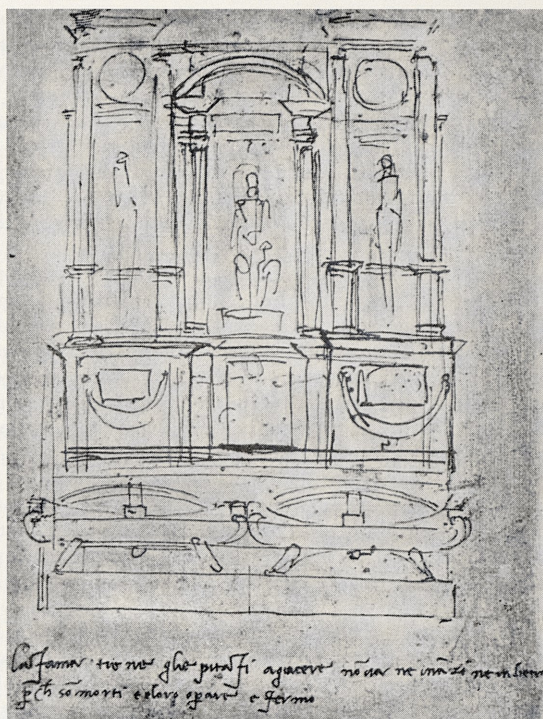
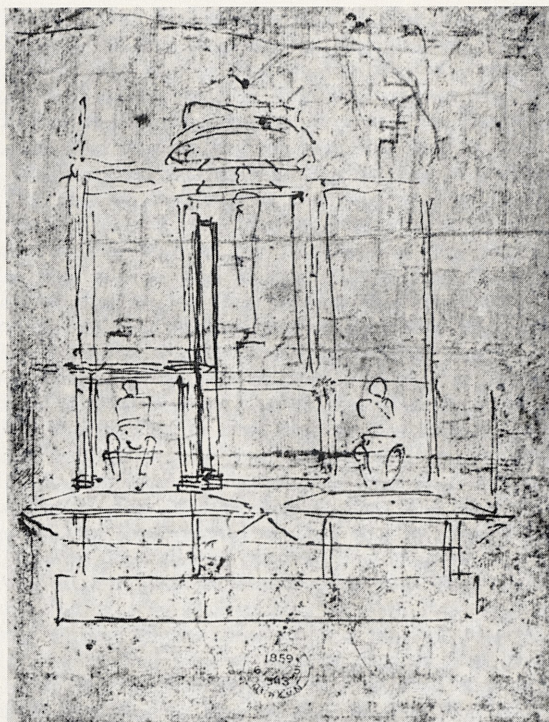
<sup>11</sup> S. M.-A. Abb. 12.

<sup>12</sup> S. M.-A. Abb. 11.

<sup>13</sup> S. M.-A. Abb. 9.

<sup>14</sup> H. Kauffmann: Bewegungsformen an Michelangelostatuen, Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, p. 141 ff.





1 u. 2 Michelangelo: Erste und zweite Skizze zum Doppelgrab an der Eingangswand. London, Brit. Mus.

Der solchermaßen komplizierten Anlage einer Liegefigur in doppeltem Kontrapost antwortet die Komposition der *Nacht* überhaupt erst, wenn die Skulpturen, so wie Kriegbaum es fordert, miteinander vertauscht werden. Jetzt schließen sie sich überraschend fest zu einer Gruppe zusammen. Im *Giorno* aufsteigend, erhebt sich ein Kompositionsbogen, der – wie der Tageslauf der Sonne – ellipsenförmig über die Gestalten hinwegführt, von der Halslinie der Frau aufgenommen wird und dann in ihr abwärts bis zur Spitze des rechten Fußes gleitet. Wie auf der Sixtinadecke der göttliche Funke des Lebens vom Zeigefinger Gottvaters in die passiv sich entgegenhebende Hand des Adam überspringt, so würde bei einer Fuß gegen Fuß angeordneten Lagerung der Figuren *Nacht* und *Tag* der ersterbende Lebensstrom der *Notte*, geheimnisvoll sich regenerierend, überspringen in den *Giorno*, und der Kreislauf der Tageszeiten würde von neuem beginnen. (Die Kurvatur dieses Bogens wird in etwa von der tiefgekerbten Rückgratlinie des Männerkörpers bestimmt.)

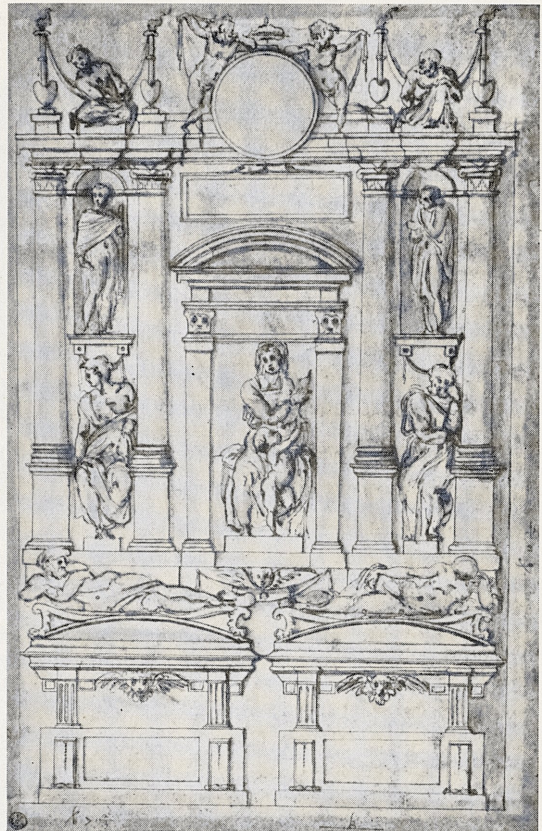
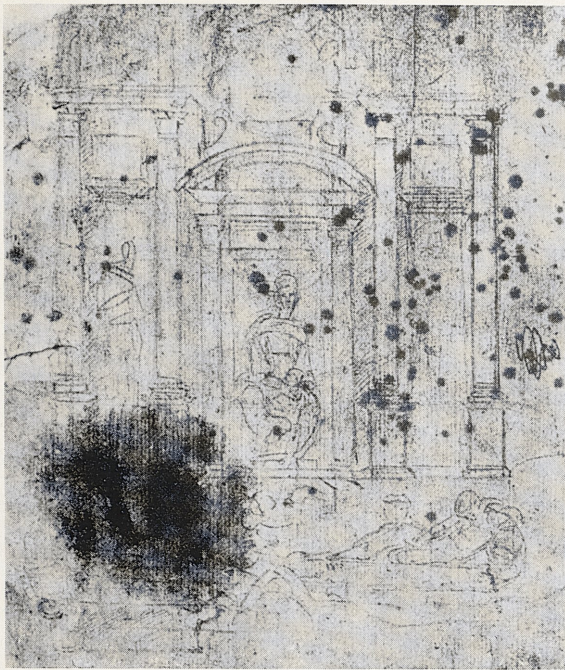
Allein von der kompositorischen Aussage der beiden Bildwerke her erscheint also die Lagerung der Skulpturen „Fuß gegen Fuß, der *Tag* links, die *Nacht* rechts“ sinnvoller als ihre heutige Aufstellung, in der *Tag* und *Nacht*, beziehungslos zueinander, die ihnen ungemäßen Sarkophagdeckel nach äußerlichen Gesetzen einer ästhetischen Wirkung als Pendants schmücken.

Bei der engen Beziehung der Figuren zueinander in dieser Aufstellung erscheint es nur von untergeordneter Bedeutung, ob *Giorno* und *Notte* – wie es Kriegbaum vorschlägt – waagrecht liegen sollen oder ob sie – immer bei nichtgekrüvter Auflagefläche – etwas in die Schräge verlegt werden müßten. Wir persönlich möchten annehmen, daß Kriegbaums Vermutung einer völlig waagerechten Aufstellung nicht zutrifft. Die Figuren müssen etwas zueinander geneigt gedacht gewesen sein. In einer solchen Schrägstellung intensivieren sich die kompositionellen Beziehungen und Spannungen der in jeder Figur auf- und absteigenden Kräfte um ein Bedeutendes.

Versucht man nun die neue Anordnung dieser Skulpturen auf die der Altarnische gegenüberliegende Kapellenwand zu projizieren, so ist festzustellen: Unter den *eigenhändigen* Zeichnungen Michelangelos dürfen nur zwei Skizzen mit seinen Plänen für die Madonnenwand in Zusammenhang gebracht werden. Beide befinden sich auf ein und demselben Blatt, das das Britische Museum in London<sup>16</sup> bewahrt (Abb. 1 u. 2). Tolnay und A. E. Popp haben überzeugend nachgewiesen, daß es sich bei beiden Skizzen nicht um Entwürfe für Doppel-

<sup>16</sup> Frey, Handzeichnungen Nr. 9b; Thode, Krit. Unters. III Nr. 285; Tolnay, a.a.O. III Nr. 59.





- 3 Vincenzo Danti (zugeschr.):  
Paraphrase zum Doppelgrabentwurf Michelangelos  
Paris, Louvre
- 4 Aristotele da Sangallo:  
Paraphrase zum Doppelgrabentwurf Michelangelos  
Florenz, Uffizien (Brogi 1051)

gräber am Freigrabprojekt in der Mitte des Kapellenraumes handeln kann, das Michelangelo im Jahre 1520 für kurze Zeit erwogen hat, sondern um eben die Doppelgrabanlage an der Eingangswand, an der die beiden Magnifici Lorenzo und Giuliano ihre Ruhestätte haben sollten.

Die frühere der beiden Skizzen muß die Zeichnung Abb. 1 sein. Auf einer niedrigen breiten Schwelle stehen zwei Sarkophage mit *geraden* Deckeln. Das Wandfeld hinter ihnen gliedert sich in eine niedrigere dreigeteilte Unterzone und eine vertikal aufsteigende Hauptzone, die ebenfalls in drei Kompartimente geteilt ist. Über dem Mittelteil – zweifellos eine Nische – ein Rundbogengiebel. In dieser Mittelnische, in Abbreviatur skizziert, eine sehr hoch gestellte Skulptur, die wohl zu Recht stets als Madonnenstatue gelesen worden ist. Die Seitenfelder der unteren Wandzone schmücken zwei Sitzfiguren. Ihre Deutung gibt Rätsel auf, die widerspruchslos kaum zu lösen sein werden. Sind hier die Patrone des Hauses Medici – die Heiligen Cosmas und Damian – gemeint, wie bisweilen im Rückschluß von den heute an dieser Wand aufgestellten Bildwerken des Montorsoli und Montelupo ohne nähere Begründung angenommen worden ist? Oder hat Michelangelo eine kurze Zeitspanne lang in der Entwicklung des Projektes mit dem Gedanken gespielt, hier Abbilder der Magnifici zu geben, wie sie für die Herzogsgräber tatsächlich ausgeführt wurden? Und weiter: Sind hier Statuen auf den Sarkophagdeckeln gedacht oder Reliefs in den dahinterliegenden Wandfeldern? Gewisser erscheint uns, daß es die Zuordnung dieser drei Skulpturen zueinander ist, die Michelangelo bei diesem Entwurf nicht befriedigte. Zwischen den Sitzenden unten und der stehenden Madonna oben besteht keine Beziehung, sei es kompositioneller, sei es inhaltlicher Natur. Niemals aber kann sich Buonarroti mit einer Lösung zufrieden geben, bei der die Form nicht dem Inhalt in konzentriertester Aussagekraft entspricht. Aus solchen Erwägungen heraus, so meinen wir, will Michelangelo die Madonnenstatue auf gleiche Höhe mit den Sitzfiguren rücken. Er überlegt ferner, ob er ihre Beziehungen zueinander noch dadurch intensiviert, daß er die Bildwerke in ein und dieselbe Raumschicht versetzt. Die Mittelfigur soll aus der sie isolierenden Nische heraus nach vorn gezogen werden. Dabei soll die höhere Bedeutung der Madonna dadurch unterstrichen werden, daß die Mutter Gottes zwischen ein hoch aufragendes Säulenpaar wie unter einen Baldachin gestellt wird. Mit rapiden, kräftigen Strichen überzeichnet also Michelangelo die Ädikulaarchitektur mit einer Säule links vor dem Mittelkompartiment und



bricht gleichzeitig das horizontale Gebälk über der Madonna mit vier kleinen abrupten Schrägstrichen bis zum Rundbogengiebel auf.

Mitten in diesem Gestaltungsprozeß scheint ihm dann der Gedanke gekommen zu sein, die ganze Dreiergruppe der Skulpturen klar in den oberen Wandteil zu versetzen. Er wendet also das Blatt, und es entsteht die zweite Skizze (Abb. 2): das Doppelwandgrab, in dem nun aus den Sitzfiguren *stehende* Bilder geworden sind, und in dem andererseits aus der *stehenden* Madonna eine *Sitzstatue* wird<sup>17</sup>. Nun ist eine geschlossene Dreiergruppe entstanden, vielleicht eine *Sacra conversazione*, in der die Seitenstatuen gewiß nicht mehr die „Magnifici“ sein können, sondern Heilige. An die Stelle der weltlichen Herrscher sind die Schutzpatrone der Herrscher getreten, die die Toten in den Sarkophagen der Gnade der Gottesmutter zu empfehlen haben. Deutlich ist nun schon bei der Madonnenkomposition abzulesen, daß das Kind zwischen den parallel aufgesetzten Unterschenkeln der Mutter steht. Während so ein religiöses Thema klar die Oberzone der Wandgrab-Rückwand füllt, erhält die Unterzone ein eigenes, ebenso klar lesbares weltliches Thema: die Glorifizierung der beiden an dieser Stätte beigesetzten Mediceer. Denn im Mittelfeld dieses Rückwandgeschosses soll, wie die Schriftnotiz auf dieser Blattseite bezeugt, „Fama“ dargestellt sein. Ihre ausgebreiteten Arme weisen auf zwei Inschrifttafeln, die in den Seitenfeldern rechts und links mit Lorbeergehängen geschmückt erscheinen. Mit einer solchen Zweiteilung der Grabwand in eine obere Zone mit religiösem Thema und in eine untere Zone mit weltlich bezogener Themenstellung ist im Ansatz der Gedanke Jenseits-Diesseits oder „Himmel-Erde“ geboren, der in einem späteren reiferen Stadium sich klarer zu erkennen geben wird. Daß derartige Gedankengänge für die Magnificiwand bei Michelangelo selbst nachzuweisen sind – und zwar nicht nur in dem oft zitierten, aber inhaltlich wie datierungsmäßig so geheimnisreichen Schriftfragment jenes Gesprächs zwischen „el cielo e la terra“<sup>18</sup> –, gibt der Kriegbaumschen Rekonstruktion einen neuen, festigenden Halt.

An diesem Punkt reißen die Fäden über die Planung für die Magnificiwand ab, soweit sie sich bis zu Michelangelo selbst zurückverfolgen lassen. Nun ist uns aber eine Anzahl von Zeichnungen für Wandgräber von der Hand anderer Künstler überkommen, die erlauben, die Fäden noch etwas weiter zu spinnen. Pars pro toto sei hier das Blatt aus dem Louvre herangezogen, für das wohl zu Recht Vincenzo Danti als Autor genannt wird (Abb. 3), sowie die dem Aristotele da Sangallo zugeschriebene Zeichnung, die sich in den Uffizien befindet (Abb. 4). Bei beiden und allen weiteren derartigen Blättern ist die Grundkonzeption die gleiche: ein Wandgrab mit zwei Sarkophagen, die gerade Deckel haben; auf ihnen Liegefiguren mit den Köpfen nach außen. Die Rückwand zeigt drei Kompartimente, in deren mittlerer Nische sich die Statue einer sitzenden Madonna mit stehendem Kind befindet. Nur was das schmückende Beiwerk anlangt, weichen die Blätter mehr oder weniger voneinander ab. Alle diese Zeichnungen sind zweifellos Paraphrasen eines und desselben Vorbildes. Daß dieses Vorbild Michelangelo gehören muß und daß es mit der Magnifici-Madonnenwand in Zusammenhang zu bringen ist, erscheint unzweifelhaft; es ist auch, soweit wir sehen, von der Forschung, A. E. Popp folgend, stets bestätigt und hervorgehoben worden.

Aus der Existenz dieser Blätter darf gefolgert werden, daß es im Ringen um eine ihn befriedigende Lösung für die Ausgestaltung der Madonnenwand eine vierte Phase gegeben habe, in der Michelangelo auch für die Magnificigräber – wie bei denen der Herzöge – Skulpturenschmuck auf den Sarkophagen plante; und diese Liegefiguren waren so angeordnet, daß sie Fuß gegen Fuß lagerten. Weiter beweist die überraschende Anzahl dieser Paraphrasenblätter, daß dieser heute verlorene Originalplan Michelangelos bei den Künstlern des 16. Jahrhunderts nicht unbekannt geblieben war; er muß also wohl mehr als eine flüchtige, schnell wieder verworfene Etappe in der Madonnenwandkonzeption gewesen sein.

Daß diese Etappe zeitlich später liegen muß als jene beiden Stadien, die sich in den oben genannten Londoner Skizzen manifestieren, ist wohl anzunehmen. Dort wird die Idee in genialem Schöpferum geboren, hier – in den Zeichnungsparaphrasen – spiegelt sich ein reiferes, bereichertes Stadium der gleichen Wegrichtung.

Eben dieser Phase der Ausschmückung der neuen Sakristei von S. Lorenzo galt Kriegbaums oben geschilderte Rekonstruktion. Sie kann, ja muß erweitert werden durch die Einbeziehung der heute existenten Statue der Medicimadonna. War zunächst für die Mittelnische über den beiden Liegefiguren die Skulptur einer *stehenden* Gottesmutter gedacht – wie es nach der ersten Londoner Skizze den Anschein hat –, so wechselte Michelangelo im zweiten Stadium seiner Bemühungen – wie es sich aus der zweiten Londoner Entwurfszeichnung erweist – diese Absicht zugunsten einer *Sitzstatue*. Diese Madonnenkonzeption bleibt auch für das Stadium der Planung verbindlich, das uns die paraphrasierenden Zeichnungen der Zeitgenossen überliefert haben. Alle diese Zeichnungen verraten deutlicher vielleicht als Michelangelos eigenhändige zweite Skizze (Abb. 2) die Anknüpfung an die 1501 entstandene Madonna in Brügge. Hinzugekommen sind aber – in sinnvoller Weiterentwicklung zu den Skulpturproblemen des Cinquecento hin – Momente einer stark akzentuierten Torsion sowohl in der Gestalt der Mutter wie in der des Kindes.

<sup>17</sup> Frey, Handzeichnungen Nr. 9a; Thode, Krit. Unters. III Nr. 285; Tolnay, a.a.O. III Nr. 58.

<sup>18</sup> Florenz, Arch. Buonarroti LVIII nr. 10; Thode VI Nr. 177; Frey, Dichtungen Nr. XVII p. 14. Vgl. auch die kritischen Bemerkungen von Heinrich Koch: Gedanken eines Einsamen, der unbekannte Michelangelo in Rede und Prosa (Hamburg 1944) p. 89.





5 Michelangelo: Rekonstruktion der Madonnenwand in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo (letzte Phase)

Was aber hat Michelangelo später – also in einem über den vierten hinausgehenden Abschnitt der Entwurfsarbeiten für die Eingangswand der Kapelle – bewogen, auch diese Madonnenkonzeption noch zu verändern und jenes Marmorbild zu schaffen, das heute existiert? Gegenüber der vorausgegangenen Sitzstatuenkomposition ist das spezifische Signum der gemeißelten Medicimadonna, daß jetzt die Torsion des Sitzens vereinigt ist mit dem ungewöhnlichen Motiv des übergeschlagenen Beines<sup>19</sup>: Die strenge Blockform der Statue wird jetzt durch den vorgestreckten linken Fuß der Mutter an der Frontseite gesprengt. Diese Tat-

<sup>19</sup> Für die zeichnerischen Entwürfe zur Medicimadonna, die z. T. wesentlich früher als die im letzten Stadium komponierte Statue entstanden sind, s. G. Gronau in: Mitteilungen des Kunsthistor. Institutes in Florenz, Bd. III, p. 38 ff.





6 Bart. Ammanati: „Juno“, vom Wandbrunnen für den Salone dei Cinquecento Florenz, Museo Nazionale

bleibt nur daran zu erinnern, daß auch der Altar seinerseits nicht in die Apsisnische gebunden bleibt, sondern bis an den Nischenrand in den Sakristeiraum vorgerückt ist. Der amtierende Priester, hinter der mensa stehend, blickt auf das Muttergottesbild über den Ruhestätten der Magnifici.) Die letzte Veränderung der Madonnenkonzeption erscheint also im höchsten Maße sinnvoll, wenn die Marienstatue mit den „Tageszeiten“ zusammengeordnet wird, und es wird verständlich, warum Buonarroti das anfänglich als Variante zur Brügger Madonna gedachte Muttergottesbild später zum Bildwerk der Maria mit dem Kind auf dem Schoße und mit übergeschlagenem Bein umkomponierte.

Darüber hinaus überspinnt ein Netz kompositionellen Aufeinanderbezogenseins nun die ganze Eingangswand, in dessen Zentrum die Gottesmutter thront. Nun verzahnen sich alle Einzelteile zum unteilbaren Ganzen in einer für den Manierismus und seine Kunstgesetze höchst bezeichnenden, programmatischen Weise, wobei die sublimierte Intensität dieser Bezogenheit geeignet ist, das Genie des Buonarroti zu charakterisieren (s. Abb. 5). Der wirbelnden Torsion in der Oberkörperpartie des *Giorno* antwortet die friedvollere Drehung des Christusknaben, und das vorbeugende Neigen des Madonnenhauptes setzt sich in engste Beziehung zu dem hoffnungslos-müden Absinken des *Notte*kopfes. Die Linksneigung des Kopfes der Gottesmutter wird andererseits kontra-

sache wird sofort höchst sinnvoll, wenn die Madonnenstatue mit den Statuen von *Tag* und *Nacht* zusammengeordnet wird. Wir haben zur sinnfälligeren Anschauung hier eine Rekonstruktion versucht (Abb. 5), indem wir in die Fotografie der Kapelleneingangswand Aufnahmen der drei Statuen ungefähr maßstabgerecht eingetragen haben, wobei für die Liegefiguren ihre später fortgeschlagenen Basisteile ergänzend hinzugefügt wurden. Als Andeutung der Wandfeldarchitektur wurde die erste der Londoner Entwurfsskizzen mit den geraden Sarkophagdeckeln verwendet. In diesem Punkte darf Maßbrichtigkeit jedoch nicht erwartet werden. Es handelt sich ja bei der Londoner Skizze keineswegs um eine auf die existente Architektur abgestimmte Werkzeichnung, sondern um die freihändige, spontane Niederschrift eines Kompositionsgedankens, der auf die große Wandgliederung nur ungefähr Rücksicht nimmt.

Was trotzdem aus dieser Rekonstruktionsmontage sich überzeugend, wie uns scheint, ablesen läßt, ist, daß der übergeschlagene Fuß der Maria im Scheitelpunkt jenes mächtigen Kompositionsbogens ruhen würde, der sich – im *Giorno* aufsteigend – über die beiden Liegefiguren hinspannt. Damit würde über das trennende Gesimsband hinweg eine kompositionelle Beziehung zwischen Unter- und Oberzone hergestellt werden. Die im dritten Stadium der Madonnenwandplanung gewonnene scharfe Trennung der beiden Rückwandkompartimente diene der Klärung der thematischen Situation. Unter Beibehaltung der Themenscheidung wird jetzt diese Zäsur wieder überwunden. Dabei aber erfolgt die Verzahnung der beiden Abschnitte nicht in einer und der gleichen Ebene, vielmehr im Räumlichen. Von der Raumschicht vor der Rückwandfläche, in der sich die Sarkophage mit ihrem Freiskulpturenschmuck befinden, faßt die neue Verklammerung herauf und hinüber zur Wandschicht, die hinter der der Freibildwerke liegt. Aus der Rückwand wiederum drängt die Madonnenstatue nach vorn in den Kapellenraum hinein. (Damit gewinnt die ganze Madonnenwand engere, Beziehung auch zum Altar, der jenseits des Kubus des Kapellenraumes der Eingangswand gegenüber steht. Es



postiert in der Rechtswendung des Kopfes des Auferstandenen in dem Lünettenfresko, das Michelangelo für den oberen Teil dieser Grabmalwand vorgesehen hatte<sup>20</sup>. Weiter darf der Aufwärtsschwung des Kriegers rechts und das Hinstürzen des Wächters links vom Grabe des Herrn als kontrapostierte Ergänzung zueinander und auch zum Hinab und Empor der Tageszeitenfiguren gelesen werden; und im Zerbrechen der Phalanx der Grabeswächter, die wie die Körner einer aufbrechenden reifen Frucht nach allen Richtungen der Windrose haltlos auseinanderjagen, löst sich im illusionistischen Raum der Malerei die zwangvoll-wirbelnde Torsion des *Giorno* wie auch die Spindelbewegung von Mutter und Kind.

Mit einer dergestalt intensivierten Inbeziehungsetzung aller Einzelteile zueinander in der Wandkomposition, wie ihn unsere Rekonstruktion greifbar zu machen versucht, und von der Gesamtwand zum Gesamtraum der Kapelle erscheinen alle jene Probleme bis an eine fast vollkommene Lösung herangeführt, deren Frühstadium in den beiden Londoner Entwürfen abzulesen war. Jetzt – mit den Freifiguren von *Tag* und *Nacht* auf den Sarkophagen, hat sich das Thema „Diesseits–Jenseits“ – oder wie es der Meister selbst nannte „Erde und Himmel“ – aus der engen Bezogenheit auf die hier ruhenden Mediceer hinausentwickelt, und das frühere Programm ist zu einer allgemeingültigen Menschheitsaussage über „Zeit und Ewigkeit“ vertieft worden. Über dem weiten, aber endlich-begrenzten Kreislauf von Tag und Nacht, dem weltgebundenen Kreislauf der Gestirne, ruht nun der Fuß der Gottesmutter gleichsam auf der Wölbung des Firmamentes – wie auf einem Himmelsglobus. Die Madonna wird damit zur Regina coeli, „der das Haus ist, das Ihm erbaut wurde, die Stätte, da Er ruhen soll und die Seiner Füße Schemel ist“<sup>21</sup>. Über dem umzirkelten Raum dehnt sich der unbegrenzte Bezirk der Gnade Gottes, die den Sohn Mensch werden ließ und dessen Menschwerdung sich wiederum erfüllt in der Wiedergottwerdung des Mensch-Gewesenen: in der Himmelfahrt.

Wie sich von dem vierten Stadium der Michelangelo-Planung für die Madonnenwand in den Paraphrasenzeichnungen der Zeitgenossen ein Nachklang erhalten hat, so ist auch – worauf zum Schluß hingewiesen werden darf – das letzte uns faßbare Stadium der Michelangelo-Planung in einer Paraphrase auf uns gekommen.

Es ist eine aus sechs lebensgroßen Marmorbildwerken bestehende Brunnenanlage des Bartolomeo Ammanati, deren Rekonstruktion wir F. Kriegbaum zu verdanken haben, wenn er auch die Beziehungen, die von dem „verschollenen Brunnenwerk des Ammanati“ zu Michelangelos Madonnenwand zurückgehen, noch nicht gesehen hat<sup>22</sup>.

Als im Jahre 1555 Ammanati vom Großherzog Cosimo den Auftrag erhielt, für die Stirnwand des Salone dei Cinquecento eine repräsentative Wandbrunnenanlage zu schaffen, die den Segen der Fruchtbarkeit im Territorium der Medici glorifizieren sollte, entstand bis 1563 ein erstaunliches Gebilde, das bisher in der Geschichte der italienischen Skulptur ohne Vorbild zu sein schien. Das Standbild einer aus ihren Brüsten wasserspendenden Frauengestalt – eine „Ceres“ – wird beiderseits begleitet von zwei Liegefiguren, die – die männliche links, die weibliche rechts – Fuß gegen Fuß gelagert sind. Die männliche allegorisiert den „Arno“, die weibliche „die Quelle des Parnaß“. Beide Sitz- oder Liegefiguren lehnen sich an einen (heute nur noch teil-



7 Bart. Ammanati: „Juno“

<sup>20</sup> London, Brit. Mus. (Frey, Handzeichnungen Nr. 59; Thode, Krit. Unters. III Nr. 328; Tolnay III Nr. 110).

<sup>21</sup> Jesaias 66, 1.

<sup>22</sup> F. Kriegbaum: Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolomeo Ammanati, in: Mitt. des Kunsthistor. Inst. in Florenz, Bd. III p. 71 ff. Dort auch die notwendigen Abbildungen.



weise erhaltenen) Marmorbogen, der sich – hinter dem „Arno“ aufsteigend – über Ceres-Erde hinweg zur Parnaßquelle hinspannt, hinter deren Rücken das marmorne Bogengebilde zur Basis zurückschwingt. Auf der Scheitelhöhe dieses Bogens aber saß ursprünglich *Juno* als Personifikation der „Luft“, ein Marmorbildwerk, das erst nach Kriegbaums Arbeit wiederentdeckt und in die schützende Obhut des Florentiner Nationalmuseums übergeführt wurde (Abb. 6 u. 7)<sup>23</sup>.

Das Ganze also ein Werk, das in seiner Anlage genau die gleichen Elemente enthält wie Buonarrotis letzter Plan zur Madonnenwand, so wie ihn unsere Rekonstruktion nachzuzeichnen versuchte. Nur wird bei Ammanati haptisch greifbar, was sich bei Michelangelo in den sublimierteren Regionen gedanklicher Vertiefung vollzieht. Dort, wo Michelangelo die Tageszeiten Tag und Nacht in der großen Ellipsenbahn des Laufes der Gestirne zu ewigem Rhythmus zusammenbindet, da umzirkelt bei Ammanati der Kreislauf des Wassers, durch den die Erde ihre Fruchtbarkeit erhält, die untere, die Erdenregion. Sein Kreislauf wird symbolisiert, wie uns Borghini lehrt, durch den Regenbogen, der vom Arno bis zum Parnaß die Welt sichtbar überspannt. Und wo in Michelangelos letztem Plan für die Eingangswand der Fuß der Madonna seinen nichtlastenden Platz im Symbolischen hat, da hat sich Ammanatis Allegorie der Luft auf marmornen Wolkenpfählen niedergelassen, wobei zu bemerken ist, daß ihr Fuß ebenfalls noch auf der Bogenrundung Halt findet.

So weitgehende Übereinstimmungen müssen zu dem Schluß führen, daß Ammanati sein Werk nicht erdacht haben kann ohne die Kenntnis der alten, nicht ausgeführten und dreißig Jahre zurückliegenden Pläne Michelangelos für die Grabmäler des Lorenzo il Magnifico und seines Bruders Giuliano – jenes wie dieses Monumente ad majorem gloriam Mediceorum. Michelangelos beratende Mitarbeit an der Brunnenanlage des Ammanati ist in der Tat durch eine Reihe erhaltener Dokumente gesichert. Zu tragischem Doppelsinn aber wachsen die Worte des greisen Genies, wenn er über die Arbeit des Mitgeborenen im Jahre 1560 an den Großherzog nach Florenz schreibt<sup>24</sup>: „... quanto alla fontana di Messer Bartolomeo, che va in detta sala, mi pare una bella fantasia e – che riuscirà – cosa mirabile“. Uns Nachgeborenen scheint, daß dieses hohe Lob, in welchem Erinnern, Resignation und müde Zweifel mitschwingen, in weit höherem Maße gilt für jenes unvollendet gebliebene Werk des Divino, von dem uns in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo nur ein Abglanz überkommen ist.

<sup>23</sup> Für die Aufnahmen der „Juno-Luft“, die ich als Ergänzung zu Kriegbaums Aufsatz hier erstmalig in Abbildungen zu präsentieren vermag, bin ich Dr. F. Goldkuhle, Florenz, zu besonderem Dank verpflichtet. Er hat auch bei der Rekonstruktionsmontage der Abb. 5 in zuverlässiger Hilfsbereitschaft freundlichst mitgeholfen.

<sup>24</sup> Gaye, Carteggio III p. 35 vom 28. April 1560.