

GOLO MAURER

MICHELANGELOS PROJEKT FÜR DEN TAMBOUR
VON SANTA MARIA DEL FIORE

INHALT

1. Überblick: Projekt und Forschung	
Die Vorgeschichte	87
Die Zeichnungen Casa Buonarroti 50 A und 66 A in der Forschung	89
Die baulichen Vorgaben Brunelleschis	91
Die Rekonstruktion Saalmans	91
2. Neue Untersuchung der Dokumente	
Casa Buonarroti 50 A: Aufnahme der bestehenden Bausubstanz	92
Michelangelos Projekt	93
Säulen oder Pilaster	94
Das Holzmodell	96
Ein realistisches Projekt	97
Die Kunst des Machbaren	98

1. Überblick: Projekt und Forschung

Die Vorgeschichte

Beim Bau der Kuppel des Florentiner Doms konzentrierte sich Brunelleschi auf die Konstruktion der Wölbung. Angesichts dieser immensen Aufgabe blieb alles weitere zweitrangig und die Ausgestaltung des Tambours bei Brunelleschis Tod unvollendet.

Wie detailliert er seine Vorstellungen der Nachwelt hinterließ, ist nicht ganz klar. Vasari berichtet, entsprechende Pläne für einen bekrönenden Laufgang (*ballatoio*) habe es zwar gegeben, seien wegen »der Schlamperei der Vorsteher der Domopera«¹ aber verloren gegangen. Manetti hingegen schreibt, Brunelleschi habe aus einer gewissen inneren Abneigung die ihm verbleibende Lebenszeit realistisch einzuschätzen, seine Modelle so vereinfacht hergestellt, daß seine genauen Absichten für Außenstehende und Nachfolger nicht immer erkennbar waren.² Das grobe, den Kuppelbereich zeigende Holzmodell in der Domopera sowie eine äußerst knappe Schilderung³ der Tambourbekrönung gelten als authentisch. In ihrer Schlichtheit entsprechen sie zumindest Manettis Charakterisierung.⁴

Wie dem auch sei, zunächst begnügte man sich fast hundert Jahre lang mit dem Anblick der leicht vertieften, rauhen Mauerzone am Tambourabschluß. Nur die von Brunelleschi eingelassenen Konsolsteine verlangten nach einer Lösung (Abb. 1). Doch für eine solche reichte selbst die Entschlossenheit des 19. Jahrhunderts nicht aus.

Dabei gab es schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts, also zur Zeit der Florentiner Republik, ernsthafte Versuche, diesem unbefriedigenden Zustand abzuweichen. Die Vollendung der Kuppel wurde zur öffentlichen Angelegenheit, zur Ehrensache eines jeden guten Bürgers erklärt. Aus dieser Zeit (1507) hat sich auch ein Brief an Michelangelo (in

Bologna) erhalten, in welchem dieser aufgefordert wird, als guter Patriot das Projekt durch seinen Rat zu unterstützen.⁵ Gleichzeitig veranstaltete man einen Wettbewerb, an welchem Architekten wie Giuliano und Antonio da Sangallo d. Ä., Il Cronaca, Baccio d'Agnolo und Antonio Manetti Ciaccheri nachweislich teilnahmen.⁶ Mehrere kleine Holzmodelle, die aus diesem Wettbewerb hervorgingen, haben sich im Museum der Domopera erhalten.⁷ Inwieweit Michelangelo schon zu diesem Zeitpunkt beteiligt war, ist unklar.⁸

Ausgewählt wurde schließlich ein Projekt, das Il Cronaca, Giuliano da Sangallo und Baccio d'Agnolo gemeinsam vorgestellt hatten. Der erste starb, der zweite quittierte seinen Dienst und so blieb die Ausführung, durch Streitereien lange verzögert, Baccio d'Agnolo allein überlassen.

Nach der Rückkehr der Medici 1512 beschloß man die Fertigstellung einer Oktogonseite, um erst einmal die Wirkung dieser Galerie zu erproben. Im Prinzip entsprach dieser Entwurf der kurzen Beschreibung, die Brunelleschi 1420 von einer Tambourbekrönung gegeben hatte.⁹ Die Enthüllung im Jahr 1515 provozierte, glaubt man Vasari, einen öffentlichen Skandal. Michelangelo, gerade aus Rom zurück, bezeichnete Baccios zierliche, im Geist des frühen Quattrocento entworfene Galerie als Grillenkäfig (»gabbia da grilli«), und auch allgemein wurde das Projekt als im Verhältnis zum Gesamtbau schlecht proportioniert empfunden.¹⁰ Wie Vasari kurz vermerkt, kümmerte sich Baccio fortan um die Pflasterung des Doms.

⁵ Michelangelo wird in dem Brief um sein Urteil als Patriot und Fachmann (»Et noi desiderosi di intender el tuo iudicio come amorevole della tua città, et di tale cosa experimentato e pratico [...]«), um ein Modell oder eine Zeichnung für eines der acht Wandfelder des Tambour gebeten (»[...] fare uno modello, o, disegno di tale spichio et 1/8 di fuori della coupola.«). MARCHINI 1977, S. 47. Für eine kritische Edition des Briefes siehe Renzo Ristori, »Una lettera a Michelangelo degli operai di S. Maria del Fiore«, *Rinascimento*, 34 (1983), S. 167–71.

⁶ Die den Wettbewerb betreffenden Dokumente sind außerdem zusammengestellt bei: Roberto Corazzi, *Il rilievo per il recupero. La gabbia dei grilli di Santa Maria del Fiore a Firenze*, Florenz 1995.

⁷ NOVA 1994, S. 595–98.

⁸ MARCHINI 1977, S. 39f. Zwei dieser Holzmodelle werden allgemein mit Michelangelo in Verbindung gebracht (siehe unten).

⁹ »Facciasi uno andito di fuori sopra gli occhi, che sia di sotto imbeccattellato, con parapetti straforati e d'altezza di braccia 2 in circa, all'avenante delle tribunette di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in su 'n una cornice bene ornata; e l'andito di sopra sia scoperto.« MANETTI 1976, S. 87.

¹⁰ VASARI/MILANESI 1880, S. 354: »troppo diminuiva a comparazione di tanta macchina«.

¹ VASARI/MILANESI 1880, Bd. 5, S. 353 (Vita di Baccio d'Agnolo): »... i disegni, per la poca diligenza de' ministri dell'Opera, erano andati male e perduti.

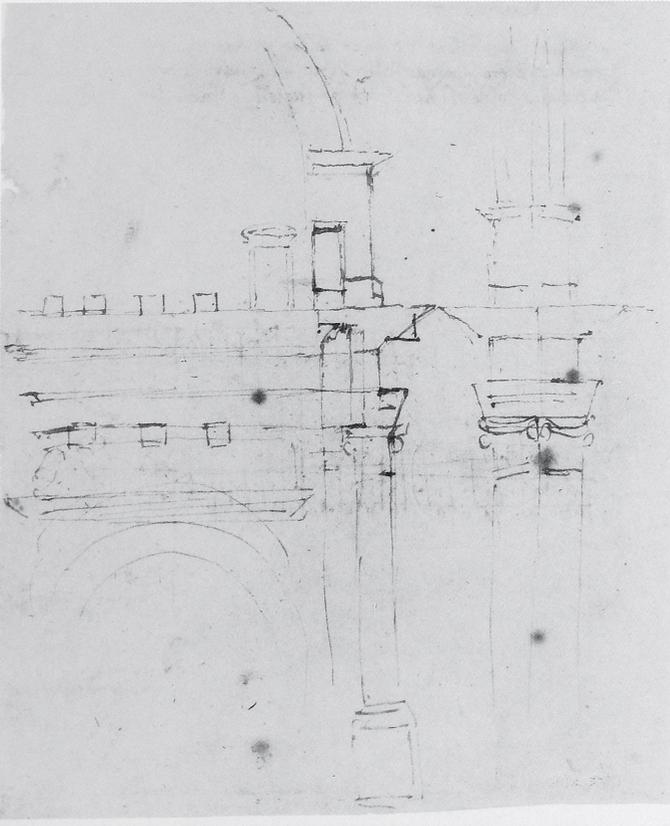
² MANETTI 1976, S. 117.

³ MANETTI 1976, S. 85–88.

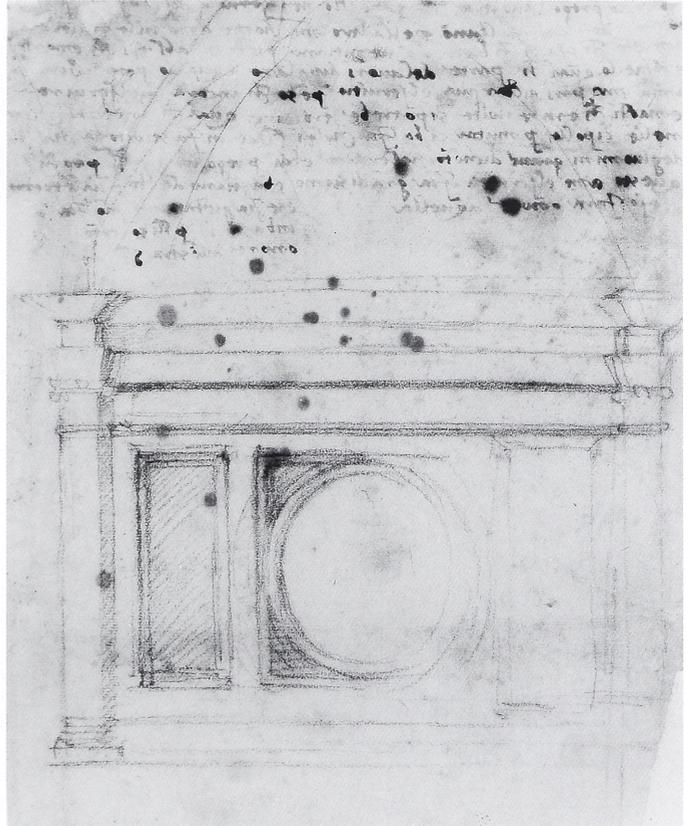
⁴ Eine Zusammenfassung der Vorgänge um den *ballatoio* (Vorgeschichte, Wettbewerb, Dokumente) liefert Alessandro Nova (NOVA 1994 und ders. in *Architekturmodelle* 1995, S. 270–81). Eine ausführliche Diskussion der Dokumente um den Wettbewerb bietet MARCHINI 1977.



1. Florenz, Santa Maria del Fiore von Osten



2. Michelangelo, Entwurf für den Tambour von Santa Maria del Fiore. Florenz, Casa Buonarroti, 50 A recto



3. Michelangelo, Entwurf für den Tambour von Santa Maria del Fiore. Florenz, Casa Buonarroti, 66 A verso

Laut Vasari machte Michelangelo einen Gegenvorschlag (*modello*), der von Sachverständigen, unter denen sich auch Kardinal Giulio de' Medici befand, begutachtet wurde, ohne daß dies weitere Folgen gehabt hätte. Die ganze Angelegenheit scheint Michelangelo nur beiläufig beschäftigt zu haben. In seiner Vita erwähnt sie Vasari mit keinem Wort.

So blieb von all dem nichts als das zu einem Achtel ausgeführte Projekt Baccios, einige Holzmodelle und zwei Zeichnungen Michelangelos, welche Gegenstand dieser Untersuchung sind.

Die Zeichnungen Casa Buonarroti 50 A und 66 A in der Forschung

Die Zeichnungen CB 50 A und CB 66 A sind der Fachwelt seit Gottis Katalog von 1875 bekannt (Abb. 2 und 3).¹¹ Die Eigenhändigkeit wurde nie ernsthaft bezweifelt. Strittiger war die Frage, welchem Projekt die flüchtigen Skizzen zuzuordnen seien. Berenson und Frey hielten sie für Studien zur

Kuppel der Florentiner Medici-Kapelle,¹² Tolnay zunächst für ein Altarprojekt, wofür er die Zustimmung Ackermans fand.¹³

Dabei hatte schon Geymüller 1904 CB 50 A zwar knapp doch in den wesentlichen Einzelheiten richtig als Studie für das äußere Gesims der Florentiner Domkuppel beschrieben.¹⁴ Diesen Gedanken griff erst Dussler wieder auf, der die Komplexität der nur vordergründig einfach erscheinenden Zeichnung erkannte und eine genauere Untersuchung forderte.¹⁵

Die wichtigsten Beiträge seitdem stammen von De Angelis d'Ossat, Marchini, Saalman und Nova. Doch soll, bevor auf diese eingegangen wird, zuerst das Material kurz beschrieben werden, wobei sich unser Interesse auf CB 50 A (Abb. 2) konzentriert.

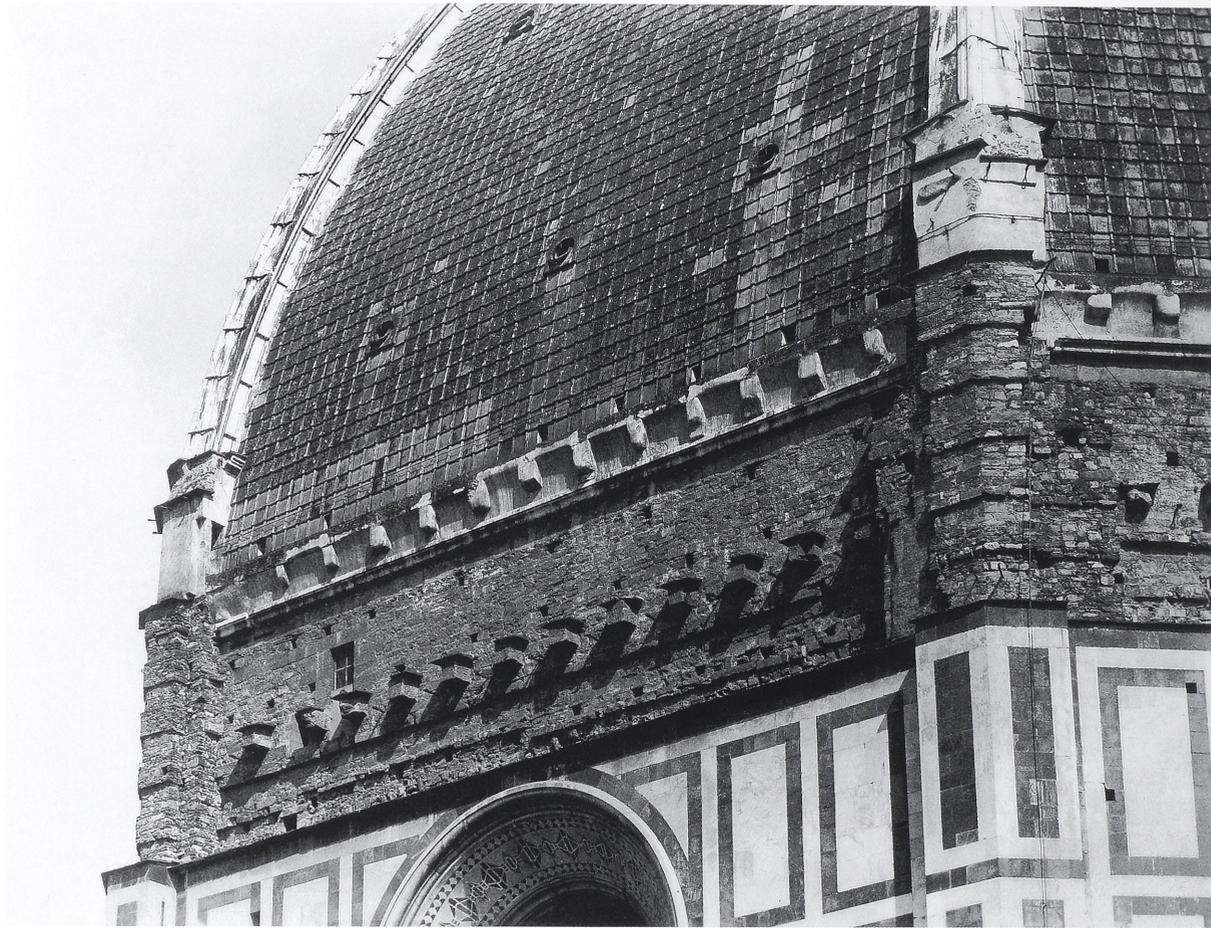
¹¹ Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Bd. 2, Florenz 1875, S. 178.

¹² Bernhard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, London 1903, Nr. 1420; Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, Bd. 3, Berlin 1911, S. 84f.

¹³ Charles de Tolnay, *The Medici Chapel*, Princeton 1948, S. 211f.; James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Bd. 2, London 1961, S. 18f.

¹⁴ GEYMÜLLER 1904, S. 34.

¹⁵ Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, Nr. 92.



4. Florenz, Santa Maria del Fiore, Robbauzone im Tambour

Auf dem Blatt befinden sich zwei separate Skizzen. Auffälligstes Merkmal der linken Skizze ist eine korinthische oder komposite Ordnung mit Piedestal und dreiteiligem Gebälk, welches über dem Kapitell in Profilansicht gezeigt wird. Über dem Gesims folgt ein Strebepfeiler mit Durchgang, von welchem in flüchtiger Andeutung die Kuppelrippe aufsteigt. Die horizontale Unterteilung des Gebälks ist in die linke Blatthälfte hinein verlängert. Auf der obersten Verlängerungslinie, also auf der Gesimskante, sitzen aufgereiht vier kleine, quadratische Kästchen sowie eine gerahmte Tür mit Segmentgiebel, entlang der untersten Linie drei weitere Kästchen. Darunter folgt ein durch mehrere Striche angedeutetes Gesims mit einer wellenförmigen Verzierung, die als Girlandenfries gedeutet werden kann. Zuletzt folgen vier ausholende Linien, mit denen eines der großen Rundfenster des Tambours angedeutet ist. Die zweite Skizze auf der rechten Blatthälfte zeigt zwei gekoppelte Ordnungsglieder mit ähnlichem Gebälk, jedoch im Vergleich zur Nachbarskizze niedrigerem Strebepfeiler. Auch hier ist der Rippenansatz deutlich eingetragen.

Die mit Abstand gründlichste Analyse dieses Blattes lieferte 1975 Howard Saalman. Zunächst unterschied er nicht zwei, sondern drei voneinander unabhängige Skizzen: Die

gekoppelte Ordnung rechts, den Schnitt durch den Eckpfeiler des Tambours in der Blattmitte sowie »a few sketchy elements of an octagon side added without consideration for the actual location of these elements on the cupola.«¹⁶ Damit widersprach Saalman der bis dahin vertretenen Ansicht, die linke Hälfte der Zeichnung zeige eine einheitliche, wenn auch etwas ungewöhnliche Mischform aus Aufriß und Schnitt.¹⁷ Michelangelos Projekt rekonstruierte er wie folgt: Ein mächtiges, umlaufendes Gebälk schließt den Tambour ab. An dessen Ecken tritt es verkröpfend hervor, um dort von freistehenden Doppelsäulen getragen zu werden, die sich auf hohen Piedestalen über den Eckpfeilergesimsen des Tribünenstockwerks erheben (Abb. 7). Die zierliche, vielfeldrige Marmorinkrustation der Tambourseiten ersetzt Saalman durch ein das Rundfenster umfassendes Quadrat mit flankierenden Rechtecken, wie es in CB 66 (Abb. 3) zu erkennen ist.¹⁸ Die vagen Striche über den Strebepfeilern deutete er als bekrönende Monumentalskulptur.¹⁹

¹⁶ SAALMAN 1975, S. 376.

¹⁷ DE ANGELIS D'OSSAT 1966, S. 501f.

¹⁸ So schon DE ANGELIS D'OSSAT 1966, S. 503.

¹⁹ SAALMAN 1975, S. 376f.

Die baulichen Vorgaben Brunelleschis

Mit seinen für die Anbringung einer Tambourbekrönung eingebauten Vorrichtungen setzte Brunelleschi späteren Projekten enge Grenzen. Jede Lösung, ob Laufgang oder Gebälk, hätte sich zur Verankerung der Konsolsteine bedienen müssen, welche in regelmäßigem Abstand die rauhen, wannenartig vertieften Mauerfelder zwischen Rundfenster und Kuppelansatz durchziehen (Abb. 4).²⁰ Ein hohes, profiliertes Marmorgesims, welches das Regenwasser zu den Drainagen der Eckpfeiler leitet, schließt diese Mauerzone nach oben ab (Abb. 5). An der unteren Seite dieses Gesimses stehen rauhe Bossen über, deren Anordnung den Konsolsteinen darunter folgt.²¹ An dieser Stelle teilt sich der bis dahin massiv aufgemauerte Kuppelansatz in eine innere und eine äußere Schale (Abb. 6). Dadurch entsteht ein Laufgang im Inneren der Kuppel, von welchem vier Öffnungen, deren marmorne Rahmen das genannte Gesims durchbrechen, ins Freie führen. Durch sie hätte man nach Brunelleschis Vorstellungen eine offene Galerie über dem eigentlichen *ballatoio* betreten können. Heute klafft unter ihnen der Abgrund.

Diese Türöffnungen bilden für Nachfolgerprojekte eine natürliche Höhenbegrenzung, die von Baccios Installation jedoch um 1,15 Meter überschritten wurde. Wahrscheinlich um seiner filigranen Komposition mehr optisches Gewicht zu verschaffen, zog er seinen Laufgang bis zum Kuppelansatz hinauf und ließ nur die Wasserrinne an der Oberseite des erwähnten Marmorgesimses frei. Die von Brunelleschi so schön gestalteten Türöffnungen hätten also teilweise vermauert und anschließend an höherer Stelle erneut in die Kuppelschale eingebrochen werden müssen. Baccio umging das Problem vorläufig, indem er seine Galerie an einer der türlosen Diagonalseiten (Südosten) anbrachte.

Die Rekonstruktion Saalmans

In seiner Interpretation von CB 50 kommt Saalman zu dem Schluß, daß auch Michelangelos Projekt die von Brunelleschi vorgegebene Höhe deutlich überschritten hätte. Dies begründet er mit der Ansicht, Michelangelo habe mit der oberen Kästchenreihe, die mit dem Gesimsabschluß fluchtet, nicht die beschriebenen Marmorbossen gemeint, sondern die kleinen Fensteröffnungen, welche zur Beleuchtung des

²⁰ Laut Vasari hat Baccio diese Konsolsteine (*morse*) bei Anbringung seines Laufgangs abgeschlagen, worüber Michelangelo sich sehr aufgeregt haben soll (VASARI, S. 353). Dies ist insofern rätselhaft, als ja auch Baccios Projekt in der Höhe der Konsolen ansetzt und diese als Verankerung doch bestimmt genutzt hat.

²¹ Nach Saalman hätten diese Bossen zur Befestigung von Seilwinden gedient und nicht zur Verankerung eines Laufgangs. SAALMAN 1975, S. 377.

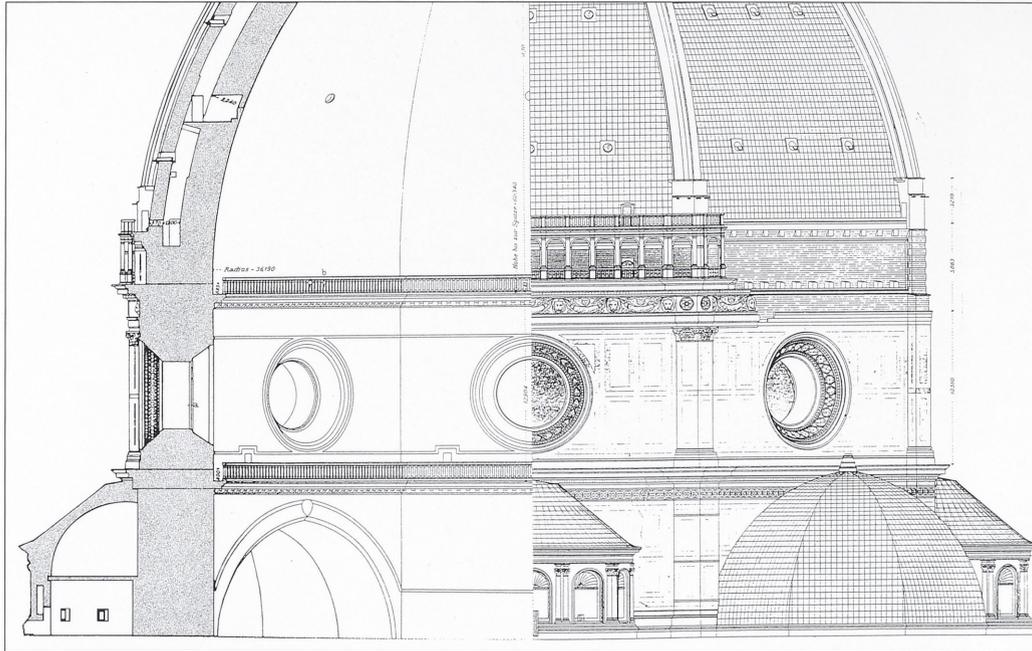
²² SAALMAN 1975, S. 379.



5. Florenz, Santa Maria del Fiore, Übergang zwischen Tambour und Kuppelwölbung mit Türöffnung, Wasserrinne und Strebepfeiler

Laufgangs in die äußere Kuppelschale gebrochen sind (Abb. 1). Michelangelos Gebälk hätte, genau wie Baccios Galerie, bis zum Ansatz der Ziegelung reichen sollen.²² Diese Aufstockung sei aus zwei vornehmlich ästhetischen Gründen notwendig gewesen. Zum einen hätte Michelangelo das unter dem Kuppelansatz verlaufende Marmorgesims Brunelleschis verdecken und zum anderen dem Gebälk die zur seiner Wirkung notwendige Wucht (»significance«) verschaffen können (Abb. 7).

Dazu wären allerdings, wie Saalman einräumt, empfindliche Eingriffe in die alte Bausubstanz nötig gewesen. Die



6. Florenz, Santa Maria del Fiore, Aufriß und Schnitt nach Stegmann u. Geymüller

Türöffnungen hätten höher gelegt und die Strebepfeiler an den Ecken aufgestockt werden müssen. Ferner sei unklar, wie Michelangelo die freistehenden Säulen auf die schmalen Gesimsabsätze der von unten aufwachsenden Strebepfeiler hätte postieren wollen. Im ganzen beinhalte das Projekt Michelangelos »nests of problems without a workable solution«. ²³ Das Projekt sei letztlich an seinem utopischen Charakter gescheitert.

Auf der Grundlage seiner Interpretation hat Saalman damit gewiß recht, und seine These von der Aufstockung des Tambours stieß in der Fachwelt auch nicht auf Widerspruch. ²⁴

Saalmans Rekonstruktion ist jedoch in mehrfacher Hinsicht problematisch. Sein Argument, die Erhöhung des Gebälks über die von Brunelleschi vorgesehene Obergrenze sei aus ästhetischen Gründen notwendig, ist, bei einer Übertragung in maßstäbliche Verhältnisse, keineswegs zwingend (Abb. 8). Ein 4,5 Meter hohes Gebälk würde auf Säulen von nicht einmal 9 Meter Höhe lasten (ein Verhältnis Gebälk/Säule von 1:2). Selbst ohne die von Saalman rekonstruierten

hohen Piedestale käme man nicht über ein Verhältnis von 1:2,6 hinaus. Solch Proportionen sind auch bei Michelangelo schwer vorstellbar. ²⁵

In ästhetischer Hinsicht wäre die Erhöhung des Gebälks also nicht unbedingt ein Gewinn. ²⁶

2. Neue Untersuchung der Dokumente

Casa Buonarroti 50 A:

Aufnahme der bestehenden Bausubstanz

Eine eingehendere Untersuchung der Zeichnung auf CB 50 A (Abb. 2) führt zu Ergebnissen, die wesentlich von Saalmans Rekonstruktion abweichen.

Die linke Blatthälfte muß meines Erachtens als eine geschlossene Skizze gelesen werden, in welcher Bauaufnahme und Projekt sich mischen. Der Tambour ist dabei in drei verschiedenen Zuständen und Ansichten ausschnittshaft, jedoch

²³ SAALMAN 1975, S. 379.

²⁴ MARCHINI 1977; TOLNAY 1977, S. 8, und TOLNAY 1980, Nr. 491. Alle Genannten lassen diesen wichtigen Punkt in Saalmans Rekonstruktion unerwähnt, Argan und Contardi gehen auf Saalmans Beitrag von 1975 gar nicht ein (ARGAN/CONTARDI 1990, S. 56f.), wie aber auch Saalman umgekehrt die Arbeit von De Angelis d'Ossat nicht zur Kenntnis nimmt. Nova hingegen liefert eine zustimmende Zusammenfassung von Saalmans Thesen. NOVA 1994, S. 598f., Nr. 275, 276, und Alessandro Nova in *Architekturmodelle* 1995, S. 277–81, Nr. 90, 91. Auch Bredekamp geht in seinem Aufsatz zur Modellkritik Michelangelos von Saalmans Rekonstruktion aus. BREDEKAMP 1995, S. 116f.

²⁵ Verhältnisse Gebälk/Säule (mit Kapitell, ohne Basis bzw. Piedestal): Fassade von San Lorenzo (untere Ordnung am Holzmodell) 1:4,4; Konservatorenpalast (Monumentalordnung) 1:3,9; Sankt Peter (monumentale Pilasterordnung außen) 1:4,7 und Tamboursäulen 1:4,1.

Saalmans Rekonstruktionszeichnung weicht in den Größenverhältnissen von seinen eigenen Vorgaben ab. Das Verhältnis Gebälk/Säule (mit Piedestal) wirkt dort mit knapp 1:4 harmonisch. Der Zeichner erreichte dies durch eine Erhöhung des Tambours und durch Reduktion des Gebälks.

²⁶ Auch besteht keine Notwendigkeit, Brunelleschis Gesimsband unter dem Kuppelansatz zu überdecken. Es ist nicht besonders unansehnlich und hätte als Überleitung zum Kuppelansatz seine Berechtigung. Das weit auskragende Gesims hätte es ohnehin weitgehend verdeckt.

in einheitlichem Maßstab gezeigt.²⁷ Die drei Zustände, die gleich näher dargestellt werden sollen, sind folgende: (1) die von Brunelleschi hinterlassene Rohbauzone; (2) darin eingefügt die wichtigsten Merkmale von Baccios *ballatoio*. Diese kombinierte Bauaufnahme dient dann Michelangelo als Gerüst, um darin (3) sein eigenes Projekt einzutragen.

Das mit ausholenden Kreislinien skizzierte Rundfenster zeigt die ungefähre Höhe des noch von Brunelleschi gestalteten Tambourbereichs. Zugleich dient es als dessen markantestes Erkennungsmerkmal zur Orientierung. In einigem (der Wirklichkeit in etwa entsprechenden) Abstand folgen darüber drei nebeneinander gereichte Kästchen. Dies dürften, wie in der Forschung auch allgemein angenommen, die Konsolsteine sein, die Brunelleschi zur Verankerung des geplanten *ballatoio* eingebaut hatte (Abb. 4). Mit einer zweiten Reihe von diesmal vier Kästchen darüber meint Michelangelo eindeutig jene Bossen, welche am unteren Rand des Marmorgesimses vielleicht zur Befestigung von Seilwinden gedient hatten.²⁸ Die gerahmte, mit einem Segmentgiebel versehene Tür, in gleicher Höhe an jene Blockreihe anschließend, entspricht in Größe, Gestalt und Lage genau den vier bereits erwähnten Öffnungen der inneren Laufgänge.

Michelangelo beschränkt sich also gezielt auf diejenigen Elemente, mit denen er, was die Höhenverhältnisse betrifft, zu rechnen hatte. Deren horizontale Lage spielt dabei keine Rolle.²⁹

In die so umrissene Rohfassade Brunelleschis trägt Michelangelo in aller Kürze die wichtigsten Elemente von Baccios Projekt ein, sei es, um weitere Anhaltspunkte zu gewinnen oder auch um sich dessen Vorgehen zu vergegenwärtigen. Zwischen Rundfenster und der Konsolsteinreihe ist mit rasch gezogenen, waagrechten Strichen sowie schleifenförmig verlaufenden Linien Baccios Architrav samt Girlandenfries angedeutet (Abb. 1).³⁰ Um den Laufgang selbst darzustellen, wechselt Michelangelo in den Schnitt, den er in den Aufriß integriert. Ein vertikaler Strich in der Blattmitte dient dabei als Außenwand. An diesen fügt Michelangelo



7. Michelangelos Projekt zur Umgestaltung des Tambours, Rekonstruktion v. H. Saalman

ein in seinen Umrißlinien mehrfach korrigiertes Rechteck. Die geschlängelte Linie im oberen linken Eck dieses Kästchens zeigt, daß wir einen Schnitt durch Baccios Laufgang vor uns haben.³¹ Der Besucher der Galerie nimmt dieses wulstige Profil, welches von der Rückwand zur Bedeckung überleitet, unwillkürlich wahr (Abb. 9).³² Auch ist die Lage des Rechtecks zwischen den Kragsteinreihen richtig wiedergegeben.³³ Ein Konsolstein, im Profil unter dieses Galeriekästchen gesetzt, verdeutlicht sogar die bautechnische Methode der Anbringung.

Michelangelos Projekt

Über die Hinterlassenschaften seiner Vorgänger skizziert Michelangelo schließlich sein eigenes Projekt. Der zeichnerische Blickwinkel bleibt dabei unverändert: Dem Schnitt durch Baccios Galerie wird die Profilansicht der Eckzone des Tambours beigefügt. Mit kräftigen Strichen ersetzt Michelangelo den Grillenkäfig durch ein hohes, dreiteiliges

²⁷ Die für eine flüchtige Skizze relativ genaue Proportionierung der Einzelglieder erwähnt bereits Marchini (MARCHINI 1977, S. 44, Anm. 22).

²⁸ Nach Vollendung der Bauarbeiten hätten diese wohl abgearbeitet werden sollen (SAALMAN 1975, S. 377). Es gibt keinen Grund, darin wie Saalman (loc. cit.) die kleinen Fensteröffnungen zu sehen, welche am Ansatz der Zieglerung in großen, unregelmäßigen Abständen den Laufgang erhellen.

²⁹ Die vertikalen Abweichungen (die Tür müßte eigentlich in der Achse des Rundfensters liegen) können durch die Reihenfolge der Zeichenschritte entstanden sein. Daß Michelangelo die Tür horizontal verlegen wollte, ist kaum anzunehmen.

³⁰ Vor der Richtigstellung Saalmans wurde dies oft irrtümlich als die Andeutung einer Liegefigur aufgefaßt (von TOLNAY 1980, Nr. 491, wird diese Ansicht noch im Corpustext vertreten). Meines Erachtens handelt es sich dabei jedoch nicht um ein angedeutetes Element von Michelangelos, wie SAALMAN 1975, S. 380, meint, sondern um eine flüchtige Aufnahme von Baccios Projekt.

³¹ Wie schon SAALMAN 1975, S. 377, bemerkte. MARCHINI 1977, Anm. 22, hingegen sieht darin einen Querschnitt durch den Laufgang zwischen den Kuppelschalen. Dagegen spricht sowohl die Andeutung des Wulstprofils als auch die Tatsache, daß der fragliche Gang am Bau wesentlich höher liegt.

³² SAALMAN 1975, S. 377, sowie SAALMAN 1980, Taf. 53a.

³³ Die lichte Höhe des Gangs füllt genau den Raum zwischen den beiden Reihen der Konsolsteine aus. Für eine genaue Bauaufnahme siehe: Carl von Stegmann u. Heinrich von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, Bd. 1, München 1885, Bl. Ib.



8. Michelangelos Projekt zur Umgestaltung des Tambours, maßstäbliche Umzeichnung von Saalmans Rekonstruktion unter Verwendung der Aufnahme v. Stegmann u. Geymüller

Gebälk. Waren die bisherigen Skizzen flüchtig und ohne Pentimenti ausgeführt, so verraten die zahlreichen, energisch ausgeführten Korrekturen und der stete Wechsel zwischen Großform und Detail Michelangelos gesteigerte Hinwendung: Die Bauaufnahme geht in die Entwurfsskizze über.

Durch Verlängerung der Architrav-, Fries- und Gesimsbegrenzungen veranschaulicht Michelangelo schließlich die Einbindung seines Projekts in das statische Gerüst Brunelleschis. So wird deutlich, daß der Architrav, genau wie Baccios Galerie, auf den Konsolsteinen aufzuliegen hat und das Gesims in Höhe der Marmorbossen und der Türöffnungen abschließt.³⁴ Die Höhe des Gebälks kann also mit Hilfe moderner Pläne fast zentimetergenau bestimmt werden. Die Frage, ob es von einer Säule oder einem Pilaster getragen wird, soll später erörtert werden.

Wie die Skizze neben der Hauptzeichnung verdeutlicht, wird das Gebälk in einer Verkröpfung um die Ecklisene des

³⁴ Die genannten Marmorbossen selbst spielen für die Höhe bzw. Montage des Gesimses zwar keine erkennbare Rolle, da jedoch ihr unterer Abschluß mit der oberen Baulinie zusammenfällt, sind sie eine weithin sichtbare optische Orientierung.

Tambours herumgeführt und bildet so die Basis der durchbrochenen Strebepfeiler.³⁵

So entsteht ohne Eingriff in die statisch hier besonders empfindliche Bausubstanz ein Laufpfad, welcher auf der Oberseite des Gesimses und durch die Strebepfeiler hindurch um den gesamten Tambour führt.³⁶

Was die figurale Bekrönung des Strebepfeilers betrifft, so fällt es schwer, aus Michelangelos vager Andeutung eine konkrete Rekonstruktion abzuleiten.³⁷

Säulen oder Pilaster

Zu klären bleibt, wie man sich die Ordnung an den Oktagonecken vorzustellen hat. In dieser Frage teilt sich die Forschung in zwei Hälften: Geymüller und Thode gingen zunächst davon aus, daß Michelangelo an diesen Ecken abknickende Doppelpilaster geplant habe.³⁸ In seinen *Kritischen Untersuchungen* korrigiert sich Thode jedoch und spricht von zwei »gekuppelten Säulen«.³⁹ Beide Ansichten werden seitdem vertreten, wobei De Angelis d'Ossat sich erstmals wieder für Pilaster aussprach. Grundlage für ihn waren zwei jener Holzmodelle, die für den Wettbewerb von 1507 angefertigt wurden und deren große formale Ähnlichkeit mit der auf CB 50 A und CB 66 A entwickelten Lösung nicht zu leugnen ist (Abb. 10).⁴⁰ De Angelis d'Ossat erklärte eines der beiden Modelle für eigenhändig und identifizierte es als jenes, welches Vasari in seiner Beschreibung der Vorgänge nennt.⁴¹

³⁵ SAALMAN 1975, S. 377, dessen Rekonstruktion die Höherlegung dieser Strebepfeiler erfordert, sieht im hier eingezeichneten Exemplar einen von Michelangelo geplanten Neubau. Da jedoch, wie zu zeigen versucht wurde, die Notwendigkeit des Höherlegens entfällt, dürfte es sich dabei im Wesentlichen um Brunelleschis Strebepfeiler handeln, den Michelangelo lediglich in seiner Ausgestaltung zu vollenden plante.

³⁶ SAALMAN 1975, S. 377, begründet die Notwendigkeit eines völligen Neubaus der Strebepfeiler u. a. mit dem Argument, die bestehenden Durchgänge seien »very narrow« und »evidently not intended for human passage«. In der Tat ist es die Hauptaufgabe der Öffnungen, die von der Tambourmitte jeweils leicht abfallenden Wasserrinnen ihrem Abfluß in den Strebepfeilern zuzuführen. Die Öffnung erreicht über der Wasserrinne eine Breite von ca. 70 cm, ist also für einen Durchgang ausreichend. Es hätte sich bei Michelangelos Projekt eher um einen Wartungspfad als um eine Wandelgalerie wie bei Baccios *ballatoio* gehandelt. Siehe SAALMAN 1980, Taf. 55.

³⁷ SAALMAN 1975, S. 377, spricht von »gigantic figural sculpture«.

³⁸ GEYMÜLLER 1904, S. 34, und THODE 1908–1913, Bd. 2, S. 139f.

³⁹ THODE 1908–1913, Bd. 3, Nr. 78.

⁴⁰ DE ANGELIS D'OSSAT 1966, S. 503f.

⁴¹ MARCHINI 1977, S. 39f., und ARGAN/CONTARDI 1990, S. 56, folgen De Angelis d'Ossat darin, im Modell Nr. 144 jenes Modell zu sehen, welches von Michelangelo zwischen 1516 und 1520 angefertigt worden sein soll. VASARI/MILANESI 1880, S. 354, spricht jedoch lediglich von einem *modello*, womit nicht unbedingt ein Holzmodell gemeint sein muß. So meint SAALMAN 1975, S. 379, Michelangelos *modello* seien unter Umständen nur Zeichnungen wie CB 50 A und CB 66 A gewesen. Ackerman und Nova akzeptieren die Eigenhändigkeit des

Saalman hingegen griff Todes Idee von freistehenden Doppelsäulen wieder auf, gefolgt von Tolnay, Nova und Bredekamp.⁴²

Für Saalman sind diese freistehenden Doppelsäulen Ausdruck ebenso für die Großartigkeit wie für die Undurchführbarkeit von Michelangelos Projekt, Bredekamp sieht in ihnen die architektonische Grundhaltung seiner späteren Werke bereits ausgeprägt.⁴³

So wie von den jeweiligen Forschern vorgestellt mußte sowohl das Projekt mit Pilastern als auch jenes mit Vollsäulen an seiner Undurchführbarkeit scheitern: Rekonstruiert man Vollsäulen, so muß man in Michelangelo einen Baumeister sehen, der unbekümmert der realen Verhältnisse seinen Planungen freien Lauf läßt. Denn wie hätte eine solche Lösung in Brunelleschis Bau integriert werden können? Die unterste Baulinie, ab der Veränderungen möglich waren, ist der Abschluß des Sockelgesimses der Tambourzone.⁴⁴ Mit der Fläche, welche dieses Gesims an den Verkröpfungen der Eckkisen bildet, hätte Michelangelo zum Errichten einer Ordnung auskommen müssen. Diese Flächen sind für freistehende Säulen jedoch selbst dann zu klein, wenn Michelangelo die gänzliche Abarbeitung der statisch wichtigen Eckkisen erwogen hätte (Abb. 8).⁴⁵

Modells Nr. 144 nicht. Nova hält es für das Werk eines anonymen Architekten aus dem Jahr 1507. (James Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Chicago 1986, S. 295, und A. Nova in *Architekturmodelle* 1995, S. 276). Zu beachten ist, daß Saalman die Arbeit von De Angelis d'Ossat nicht erwähnt und andererseits Marchini wie auch Argan/Contardi auf Saalmans Aufsatz von 1975 in keiner Weise eingehen. Von einer Diskussion kann also nicht wirklich die Rede sein.

⁴² SAALMAN 1975, S. 376f.; TOLNAY 1977, S. 8; TOLNAY 1980, Nr. 491; A. Nova in *Architekturmodelle* 1995, S. 276, und BREDEKAMP 1995, S. 116f.

⁴³ Die freistehenden Säulen hätten nach SAALMAN 1975, S. 379f., die plastische Wirkung der Kuppel erst richtig zur Geltung gebracht. Sie wären aber nur schwer auf dem Sockelgesims des Tambours zu plazieren gewesen. BREDEKAMP 1995, S. 116, spricht von »Riesensäulen«, die den »Druck der Kuppelrippen in die Tambourzone ableiten sollten, [...] um dem Unterbau eine zusätzliche Spannung von Last und Stütze zuzumuten und das Gebäude zum plastischen Austragungsort von Konflikten zu machen.«

⁴⁴ Jedes Tiefergehen hätte die komplette Überarbeitung des ganzen Baukörpers erfordert. Es ist kaum anzunehmen, daß ein solch massiver Eingriff, von welcher Seite auch immer, ernsthaft erwogen wurde.

⁴⁵ Die Gesimsoberfläche ist insgesamt zwar ausreichend, der Sockel der Säule müßte jedoch bedeutend über die Flucht des darunterliegenden Eckpfeiler hinausragen und letztlich frei in der Luft schweben. Als Bestätigung seiner These führt Saalman eine anonyme Zeichnung (Uff. A 7999) an, welche er als Reflex auf das Projekt Michelangelos auslegt. In der Tat sind hier Vollsäulen mit monumentaler Skulptur zu sehen. Allerdings scheint es sich hierbei mehr um eine ideale Renaissancevision des Gesamtbaus zu handeln: Die Kreuzkapellen sowie die Tribünen fehlen und der ganze Vierungsbereich ist zu einem regelmäßigen Oktogon mit Pultdächern vereinfacht, die bis zum Tambour reichen. Als Dokument für Michelangelos Projekt ist die Zeichnung daher nicht sonderlich zuverlässig. Howard Saalman, »Michelangelo at Santa Maria del Fiore: an Addendum«, *Burlington Magazine*, 119 (1977), S. 852f.



9. Florenz, Santa Maria del Fiore, Galerie Baccio d'Agnolos

In den Zeichnungen lassen sich weder für Säulen noch für Pilaster eindeutige Beweise finden, da Grundrisse fehlen. Die Aufrisse sprechen insgesamt jedoch für Pilaster. Auf CB 50 (Abb. 2) ist die fragliche Zone zweimal gezeigt. In der Hauptskizze könnte durchaus eine Säule gemeint sein, auch wenn jede Spur einer Verjüngung zum Kapitell hin fehlt, wie sie Michelangelo in zeitgleichen Zeichnungen in der Regel deutlich sichtbar macht.⁴⁶ Da die Zeichnung aus Aufriß und Schnitt besteht, ist es schwer zu sagen, zu welcher dieser bei-

⁴⁶ Siehe vor allem Zeichnungen zur Fassade von San Lorenzo, die mit dem Tambourprojekt das Element der Ordnung mit verkröpfendem Gesims gemeinsam hat (CB 51 recto und verso, welches einen vergleichbaren Grad der Skizzenhaftigkeit besitzt; CB 100; AB, I, 158, fol. 282, im Stil ebenfalls CB 50 vergleichbar, sowie die flüchtigeren Kopien aus dem Codex Coner, v. a. Corpus Nr. 511 verso, u. 512).

den Darstellungsarten der Träger gehört. Die vertikale Linie links neben der ›Säule‹ gehört m. E. zur Schnittdarstellung von Baccios Laufgang und ist kein Hinweis auf ein eventuelles Freistehen des tragenden Elements.

Die Skizze rechts davon zeigt eine der Tambourecke entgegen klar im Aufriß und es mag sein, daß Michelangelo damit die Uneindeutigkeit beseitigen wollte, welche in der Hauptzeichnung durch den Wechsel der Ansicht entstanden war.⁴⁷ Diese Skizze ist, was die Ordnung betrifft, recht eindeutig: Die geraden Umrisse, die kastenartigen Kapitelle und vor allem der eine einzige Trennungsstrich weisen auf Pilaster hin, die sich hier im Winkel von 45° miteinander verbinden.⁴⁸ Die Proportionierung des Gebälks übernimmt Michelangelo von der Hauptskizze, der Strebepfeiler ist als bloße Chiffre der Vollständigkeit halber flüchtig eingetragen.⁴⁹

Die Zeichnung CB 66 A (Abb. 3), hier bisher nur nebenbei erwähnt, bringt in der Ordnungsfrage zusätzlich Klärung. Der Tambour ist diesmal in seiner ganzen Breite und einheitlich im Aufriß zu sehen. Michelangelos Vorhaben, die kleinteilige Inkrustationen Brunelleschis durch eine großzügigere Struktur zu ersetzen, haben hier, nach flüchtigen Studien auf CB 50 verso, bereits zu einer Lösung geführt. Einem zentralen, das Rundfenster einschließenden Quadrat werden schmale Rechtecke zur Seite gestellt. Das glatt über die Tambourfläche geführte Gesims verkröpft sich an den Ecken. Die Verkröpfung ist auf der linken Seite, in Durchbrechung der Orthogonalsicht, durch kräftige Schatten auf den Innenseiten von Architrav, Fries und Gebälk dargestellt. Daß es sich beim Stützelement um einen Pilaster handelt, legt die in Analogie zur Gebälksverkröpfung perspektivisch verdoppelte Kontur nahe.

Interessanterweise setzt Michelangelo diese Pilaster nicht, wie in CB 50, auf hohe Piedestale. Anscheinend war ihm das dadurch verursachte Mißverhältnis zwischen Gebälk und Ordnung bewußt geworden. Dies wäre auch ein Hinweis darauf, daß CB 66 nach CB 50 entstanden ist.

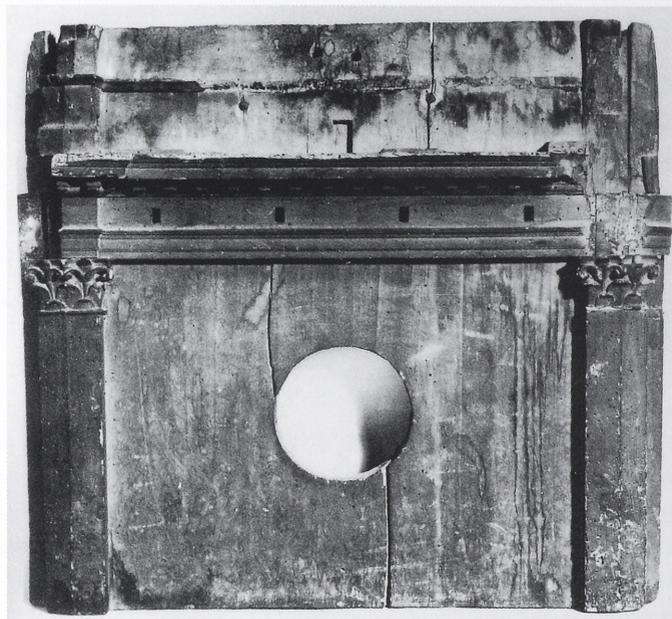
Das Holzmodell

Was die Pilasterordnung betrifft, wäre der Rekonstruktion von De Angelis d'Ossat also zuzustimmen (Abb. 11). Sie beinhaltet jedoch eine Annahme, die in ähnlicher Weise

⁴⁷ TOLNAY 1977, S. 8, legt als Vertreter der Säulenfraktion diese Skizze als Niederzeichnung der von Brunelleschi intendierten Lösung aus.

⁴⁸ Das Zurückweichen eines jeden hat Michelangelo in der sonst rein orthogonalen Sicht in einer etwas altertümlichen Perspektive durch leichte Schrägstellung der Kapitelle (bes. der Voluten) anzudeuten versucht.

⁴⁹ Seine im Vergleich zur Hauptskizze geringere Höhe sollte man m. E. nicht wörtlich nehmen, da das Hauptinteresse hier der Verbindung der Pilaster gilt, die in Analogie zu eben jenen Strebepfeilern abknicken.



10. Anonym, Anfang 16. Jhd., Holzmodell für die Tambourverkleidung von Santa Maria del Fiore, Florenz, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Inv. Nr. 144

Michelangelos mangelnden Realitätssinn voraussetzt wie Saalmans Vorschlag: Ausgehend von den stark überhöhten Proportionen der Zeichnung CB 66 A sowie vor allem des Holzmodells Nr. 144 rekonstruiert De Angelis d'Ossat eine Lösung, in welchem der Tambour bis tief in das Tribunengeschloß herabreicht.⁵⁰ Während die Dachwölbungen der Kreuzarme in das so vergrößerte Tambourfeld vorstoßen, werden die kegelförmigen Dächer der Tribunen auf halber Höhe abgeschnitten. Daß diese etwas gewalttätige Lösung mit großen technischen Schwierigkeiten verbunden ist, räumt De Angelis d'Ossat selbst ein. Das Ergebnis wäre in seiner Wirkung zumindest etwas seltsam gewesen. In der Rekonstruktionszeichnung sprengt der übergewichtige Tambour die Proportionen des durch ihn verstümmelten Gesamtbaus, und es ist fraglich, ob man dies Michelangelos *terribilità* wirklich zutrauen kann.

Die von De Angelis d'Ossat benutzten Quellen weisen bei näherer Betrachtung einige Schwachstellen auf. Daß man die Proportionierung des Holzmodells (Abb. 10) besser nicht allzu wörtlich nehmen sollte, zeigen allein Größe und Lage des als Loch eingesägten Rundfensters. Sollte dieses die lichte Öffnung wiedergeben, so liegt es für Brunelleschis Konsolsteine, deren sich Michelangelo ja bedienen muß, viel zu tief, die Travéebreite gerät hingegen zu kurz. Steht das Loch jedoch für das Fenster samt Rahmung, so wird das Wandfeld zu breit und reicht so tief hinunter, daß vom Tribunengeschloß nicht mehr viel übrigbleiben würde. Ob das

⁵⁰ DE ANGELIS D'OSSAT 1966, S. 502f. und Abb. 338g.

Modell wirklich Michelangelos Projekt wiedergibt, seine Idee nur aufgreift oder auch vorwegnimmt ist schwer zu klären und letztlich auch nicht entscheidend. Als maßstäbliche Rekonstruktionsvorlage ist es jedenfalls unbrauchbar.

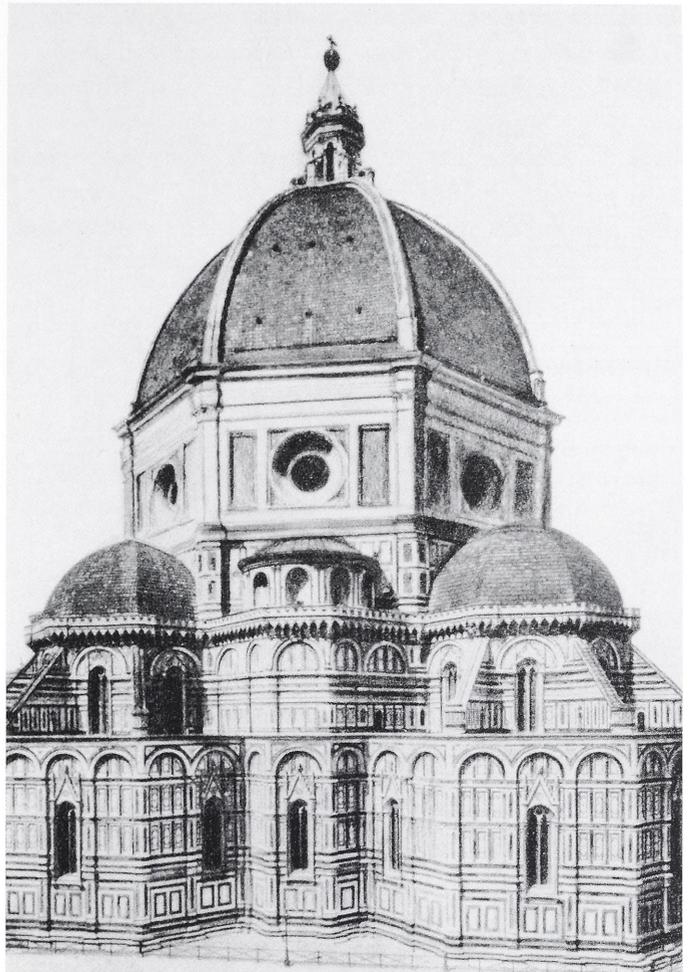
Gleiches gilt für die Zeichnung CB 66 A (Abb. 3). Sie wurde freihändig ohne den Gebrauch von Lineal und Zirkel angefertigt und zeigt auch keinerlei Spuren einer sorgfältigen Vorbereitung. Da Michelangelos Entwurfszeichnungen in den Proportionen oft erheblich von der Wirklichkeit abweichen, kann man auch hier keine maßstabsgerechten Verhältnisse annehmen.⁵¹

Ein realistisches Projekt

Vergleicht man die Dokumente mit der vorgegebenen Bau-situation, so läßt sich ein Projekt rekonstruieren, welches ohne große Eingriffe durchzuführen ist und, obwohl dies Ansichtssache bleibt, eine zumindest akzeptable Wirkung erreicht (Abb. 12).

Das Gesims zwischen Tribunengeschöß und Tambour hätte unverändert bestehen bleiben, die Ecklisenen durch neue Verkleidung ohne weitere Eingriffe in klassisch proportionierte Doppelpilaster umgewandelt werden können.⁵² Technisch problemlos gestaltet sich auch die Neuverkleidung der Tambourflächen, wobei die einfache Struktur keine aufwendigen Steinschneidarbeiten erfordert.

Für die Verankerung des Gebälks ist der Bau durch Brunelleschis vertiefte, mit Konsolen versehene Mauerzone bestens vorbereitet. Die Türöffnungen am Kuppelansatz hätten so wie sie sind übernommen, die Strebepfeiler lediglich in der Ausführung vollendet werden müssen. Die aufwendigste Arbeit wäre der Abriß von Baccios Grillenkäfig gewesen.



11. Michelangelos Projekt zur Umgestaltung des Tambours, Rekonstruktion v. De Angelis d'Ossat

Michelangelos Projekt ist jedoch nicht nur äußerst sparsam, es löst auch die künstlerischen Probleme, welche Brunelleschis Bau stellt, in überzeugender Weise. Dem Laufgang Baccios, der in seiner Filigranität als Sockel für die kraftvoll sich wölbenden Flächen der Kuppel zu brüchig wirkt, werden die kräftigen Bänder seines Gebälks entgegengesetzt, welche das Mauerwerk als optische Entsprechung zu Brunelleschis eingemauertem Balkengürtel zusammenhalten. Weit mehr als eine dekorative Zutat veranschaulicht Michelangelos Gebälk so die zu bannende Wucht der statischen Schubkräfte des Kuppelgefüges.

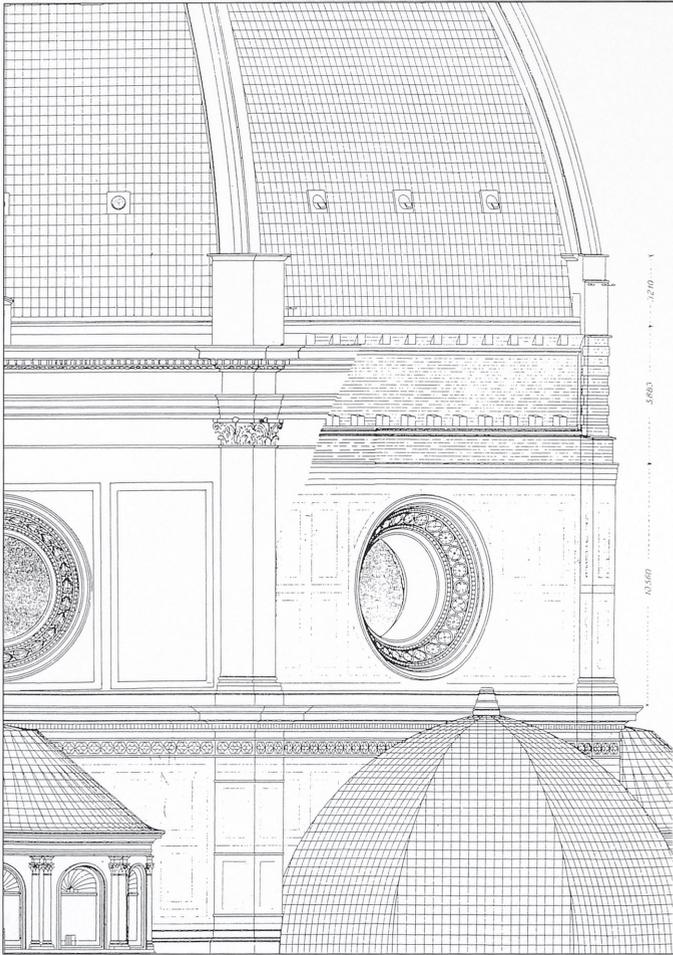
Indem die Doppelpilaster das Grundprinzip der Domvierung, die Achteckigkeit, aufgreifen, verbinden sie sich in sehr viel natürlicherer Weise mit dem Gesamtbau, als vollplastische Rundsäulen dies vermocht hätten: In Paaren dicht aneinander klebend, voneinander jedoch weit entfernt an den Ecken verteilt, hätten sie als kleinteilige Zutat bestimmt nicht die in der Literatur vermutete Wirkung erzielt.

Durch Umwandlung und sparsame Ergänzung gibt Michelangelo dem quattrocentesken Tambour eine zeit-

⁵¹ Als ungefähr zeitgleiche Beispiele seien erwähnt: CB 43 A: Die quergelagerte Fassade von San Lorenzo erscheint hier fast als Quadrat, ohne daß man eine entsprechende Ausführung annehmen würde; CB 100 A: Die gezeigten Säulen (ebenfalls für die Fassade von San Lorenzo) sind im Verhältnis 1:7 gezeichnet, alle erhaltenen Dokumente sprechen hingegen dafür, daß zu jeder Zeit Säulen im Maßstab 1:9–1:10 geplant waren. Ist CB 43 A noch eine vergleichsweise flüchtige Skizze, so ist CB 100 A sorgfältig mit Lineal und Metallstift vorbereitet. Es war also offensichtlich nicht immer die Absicht Michelangelos, seine Projekte in genauem Maßstab wiederzugeben. Wo dies der Fall ist, findet sich meistens die Angabe des *braccio piccolo*. Wenn die auf CB 66 A festgehaltene Lösung mit den wirklichen Maßverhältnissen in Konflikt gerät (die Position des Rundfensters erlaubt nicht, dieses auch an der Unterseite mit einem breiten Streifen zu umrahmen) so kann dies auch daran liegen, daß nicht jederzeit maßstabgerechte Pläne zur Verfügung standen. Michelangelo wird diese Unmöglichkeit früher oder später bemerkt haben. In diesem Fall ist es wahrscheinlicher, eine Planänderung als den Teilabriß des Tambours anzunehmen.

⁵² Deren Proportionierung betrage 1:8,5 (einschließlich Basis und Kapitell, ohne Sockel).

Die Kunst des Machbaren



12. Michelangelos Projekt zur Umgestaltung des Tambours, Rekonstruktion des. Verf. unter Verwendung der Aufnahme v. Stegmann u. Gyemüller

gemäße Form, die vergleichsweise zurückhaltend das Werk Brunelleschis vollendet.⁵³ Gerade darin besteht die Überlegenheit zu Baccios Laufgang.

⁵³ Angesichts des hohen Respekts, welchen Michelangelo seinem Vorgänger Brunelleschi immer wieder entgegenbrachte, sollte man seinen Willen, dessen Werke durch Um- und Einbauten zu vereinnahmen, nicht überschätzen. Michelangelos Charakterisierung von Brunelleschis Kuppel als »quella machina sì grande« ist bestimmt nicht nur quantitativ zu verstehen. Saalmans Schlußfolgerung, Michelangelo hätte Brunelleschi Kuppel zu seiner eigenen gemacht, entspricht meines Erachtens nicht der Haltung, die seinen Umgang mit den Werken des Vorgängers kennzeichnen. So ist die Reliquientribüne in San Lorenzo ein Beispiel, wie Michelangelo Brunelleschis Vokabular aufgreift und zu einer monumentaleren, festlicheren Sprache umwandelt, deren strenge Rechtwinkligkeit auf die Umgebung stabilisierend wirkt, ohne jedoch den vorgegebenen Maßstab zu stören.

Wie Vasari berichtet, forderte Michelangelo in Anbetracht von Baccios »gabbia da grilli« eine »maggior cosa«, eine Lösung, die einer »macchina sì grande« (womit er neben der Kuppel vielleicht auch den ganzen Dom gemeint hat) gerecht werden sollte.

Damit waren jedoch sicher nicht zusätzliche Tonnen von Marmor gemeint, sondern klare strukturelle Großzügigkeit. Denn im Vergleich zu Baccios aufwendiger Kostbarkeit wäre Michelangelos Projekt bestimmt das billigere gewesen, beruht es doch im Kern auf Ausnutzung der vorgefundenen Baustruktur. Gerade diesen Vorzug wird man in Florenz zu schätzen gewußt haben.

Wenn am Tambourprojekt wesentliche Züge von Michelangelos späterem architektonischen Werk abzulesen sind, so die Fähigkeit, sich äußeren Zwängen erfindungsreich zu fügen, anstatt sie durch aufwendige Eingriffe zu beseitigen.⁵⁴ De Angelis d'Ossat und Saalman nehmen in ihren Rekonstruktionen aber gerade letzteres an. So entsteht die Vorstellung eines unlöslichen Grundkonflikts zwischen den Höhenflügen künstlerischer Absicht und der Erdschwere des technisch Machbaren, in dem Michelangelo zwangsläufig unterliegen mußte.⁵⁵ Die Versuchung, im Drang zur utopischen Megalomanie eine notwendige Eigenschaft des Ausnahmegenies zu sehen ist zugegebenermaßen groß und wurde durch anekdotisch verkürzte Berichte schon zu Michelangelos Lebzeiten gefördert. Die Dokumente, wo vorhanden, zeigen hingegen einen Michelangelo, der ebenso wie seine Auftraggeber ein Realist war, und wenn ein Projekt wie die Vollendung des Tambours dennoch liegen blieb,

⁵⁴ Der Abriß des von Antonio da Sangallo gebauten Chorarms von Sankt Peter ist da keine Ausnahme. Die Planänderung Michelangelos, die dessen Beseitigung nötig machte, bedeutete angesichts ihrer wesentlich einfacheren Strukturen gegenüber einer Vollendung von Antonios Projekts gewiß keinen finanziellen oder zeitlichen Mehraufwand und hatten nach Michelangelos Meinung sogar bedeutende Einsparungen ermöglicht (vgl. Brief Michelangelos an Ferratino, *Carteggio* 1965–83, Bd. 4, S. 251f.)

⁵⁵ Als Beispiel der jüngeren Zeit seien nur Caroline Elam und Alessandro Nova zitiert. Zur Frage, warum die Fassade von San Lorenzo nicht ausgeführt wurde, schreibt Elam: »Michelangelo had succeeded, as so often, by progressively ridding of gifted collaborators [...] and by vastly expanding the scale of design, in presenting a wholly unrealizable project«. Den Auftraggebern (Papst Leo X und Kardinal Giulio) sei es wegen zu zaghafter Beaufsichtigung des despotischen Meisters nicht gelungen, Michelangelos »expansionist tendencies« einzudämmen. Caroline Elam, »Drawings as Documents: The Problem of the San Lorenzo Facade«, in *Michelangelo Drawings*, hg. v. C. H. Smyth u. A. Gilkerson, Washington (DC) 1992, S. 99–114, hier S. 111. Dabei zweifelt die Forschung nicht mehr an der Durchführbarkeit des Fassadenprojektes (WALLACE 1994, S. 71f.). Laut Nova in *Architekturmodelle* 1995, S. 279, sei das Tambourprojekt gescheitert, da »die Mitglieder der Dombauhütte sowie Kardinal Giulio de' Medici sofort die hohen Kosten und den utopischen Charakter der Unternehmung erkannt« hätten.

so mag das Gründe gehabt haben, über welche die Quellen nicht unbedingt Auskunft geben. Daß die Medici in solchen Fällen recht einsilbig sein konnten, wußte Michelangelo selbst am besten.⁵⁶ Doch war das Tambourprojekt in den späten Zehnerjahren wirklich noch aktuell?

Michelangelo hatte in der fraglichen Zeit mit den Vorbereitungen zur Fassade von San Lorenzo mehr als genug zu tun.⁵⁷ Die Medici ihrerseits dürften wenig Interesse daran

gehabt haben, ihren Monopolkünstler in ein Projekt zu verwickeln, das kurz zuvor als republikanisches Wahrzeichen angesehen wurde. Aus politischer Vorsicht mag es ratsam gewesen sein, das ganze nicht allzu abrupt abzubrechen sondern besser unauffällig im Sande verlaufen zu lassen. Vasaris etwas kurz angebundene sowie seltsam in der Vita Baccios versteckte Schilderung legt diesen Verdacht nahe.

⁵⁶ So wurde das bereits weit fortgeschrittene Fassadenprojekt trotz voller Kassen ersatzlos und aus Gründen abgesagt, die Michelangelo mitzuteilen man nicht für nötig oder angebracht hielt, worüber dieser sich in einem Brief ausdrücklich beklagt. Vgl. Brief Michelangelos von Februar/März 1520 (*Carteggio* 1965–83, Bd. 2, S. 218–21, hier S. 220).

⁵⁷ Zur Datierung von CB 50: Die Notiz auf dem *verso* ist die Reinschrift einer identischen auf CB 75, wo auch ein so datierbarer Buchungsvermerk zu finden ist (vgl. Lucilla Bardeschi Ciulich und Paula Barocchi,

I ricordi di Michelangelo, Florenz 1970, S. 73. Die in Transkriptionen immer wieder anzutreffende ›Witwenmauer‹ beruht auf einem Lesefehler von *cavandone*). Es ist anzunehmen, daß der sorgfältig geschriebene Vermerk (die Kosten einer Ziegelwand für Michelangelos Atelier in der Via Mozza betreffend) vor der flüchtigen Skizze zu Papier gebracht wurde. Die Briefstelle auf CB 66 wird allgemein auf Juni 1520 datiert (vgl. Paula Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni della Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Bd. 1, Florenz 1962, Nr. 39).

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- Architekturmodelle* 1995 *Architekturmodelle der Renaissance*, hg. v. B. Evers (Ausstellungskatalog Berlin), München u. New York 1995.
- ARGAN/CONTARDI 1990 Giulio Carlo Argan u. Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Mailand 1990.
- BREDEKAMP 1995 Horst Bredekamp, »Michelangelos Modellkritik«, in *Architekturmodelle* 1995, S. 116–23.
- Carteggio* 1965–83 Paula Barocchi u. Renzo Ristori, *Il Carteggio di Michelangelo*, Bd. 1–5, Florenz 1965–1983.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1966 Guglielmo De Angelis d'Ossat, »Uno sconosciuto modello di Michelangelo per S. Maria del Fiore«, in *Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Bd. 1, Mailand 1966, S. 501–504.
- GEYMÜLLER 1904 Heinrich von Geymüller, *Michelangelo Buonarroti als Architekt nach neuen Quellen*, München 1904.
- MANETTI 1976 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hg. v. D. De Robertis, Mailand 1976.
- MARCHINI 1977 Giuseppe Marchini, »Il ballatoio della cupola di Santa Maria del Fiore«, *Antichità viva*, 16.6 (1977), S. 36–48.
- NOVA 1994 Alessandro Nova, »Il ballatoio di Santa Maria del Fiore a Firenze«, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, hg. v. H. Millon u. V. Magnago Lampugnani (Ausstellungskatalog Venedig), Mailand 1994, S. 593–99.
- THODE 1908–1913 Henry Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Bd. 1–3, Berlin 1908–1913.
- TOLNAY 1977 Charles de Tolnay, *Brunelleschi e Michelangelo* (Ausstellungskatalog), Florenz 1977.
- TOLNAY 1980 Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Bd. 4, Novara 1980.
- SAALMAN 1975 Howard Saalman, »Michelangelo: S. Maria del Fiore and St Peter's«, *Art Bulletin*, 57 (1975), S. 374–409.
- SAALMAN 1980 Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi and the Cupola of S. Maria del Fiore*, London 1980.
- VASARI/MILANESI 1880 Giorgio Vasari, *Le Vite*, hg. v. G. Milanesi, Bd. 5, Florenz 1880.
- WALLACE 1994 William E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge (MA) 1994.

Abbildungsnachweis: Alinari: 1, 4, 5, 9; Autor :8, 12; Casa Buonarroti: 2, 3; nach *Architekturmodelle*: 10; nach De Angelis d'Ossat: 11; nach Saalman 1975: 7.