

## Jacobo Gallo als Förderer der Künste: Das Grabmal seines Vaters in S. Lorenzo in Damaso und Michelangelos erste römische Jahre

Christoph Luitpold Frommel, Rom

### 1. Die Gallo-Kapelle in S. Lorenzo in Damaso

Mancher Besucher von S. Lorenzo in Damaso hat an dem zierlichen Grabmal des Giuliano Gallo seine Freude gehabt, und vielleicht hat er sich über seine im römischen Quattrocento ganz ungewöhnliche Antikennähe gewundert (Taf. 100,1-4). In der Kunstgeschichte fand es bislang kaum Beachtung<sup>1</sup>. Dazu mag nicht zuletzt seine eigenartige Gestalt beigetragen haben. Denn es unterscheidet sich grundsätzlich von jenen monumentaleren Typen, die im Gefolge von Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano auch in Rom Verbreitung fanden. Das zierliche Format des Sarkophags von nur etwa 1,05 m Länge und 1,30 m Höhe und die Putten lassen zunächst an ein Kindergrab denken. Doch das Epitaph berichtet, Jacobo Gallo habe dieses Monument zum Gedächtnis seines Vaters Giuliano errichtet. Giuliano sei am 10. September 1488 im Alter von zweiundfünfzig Jahren und im Besitz aller kommunalen Würden gestorben, nachdem er der "Pietà" eine Kapelle mit Altar, Fußboden, Gemälden und einer Kaplanei gestiftet habe<sup>2</sup>.

Tatsächlich wurde Giulianos Mutter Andrezza 1472 in der alten Basilika bestattet<sup>3</sup>, und wenn auch weitere Nachrichten fehlen, so liegt es doch auf der Hand, daß Giuliano die Kapelle für seine beiden Eltern, sich selbst und seine Nachfahren errichtete. Giuliano war ein einflußreicher Bankier, als Gutachter und Schlichter weit über die Grenzen seines Rione hinaus geschätzt<sup>4</sup>. Schon als Neunundzwanzigjähriger wurde er auf ein Jahr zum "fabriciere" von S. Lorenzo in Damaso, der Kapitelkirche des Rione Parione, gewählt und war also mitverantwortlich für die baulichen Veränderungen der alten Basilika. Noch 1486, als Riario den Ausbau des zweiten südlichen Seitenschiffes finanzierte, gehörte Giuliano zu den verantwortlichen Vertretern des Kapitels<sup>5</sup>.

Daß Giuliano in Rom ein "homo novus" war, bezeugt auch die Erneuerung seines Wohnhauses seit (1483 ff.), das bekanntlich neben der eigenen Kapelle das wichtigste Status-Symbol der Zeit darstellte. Bevor es Giulianos Nachfahren gegen 1575 bis zur Via Papale erweiterten und mit einer modernen Fassade versahen, blickte seine Hauptfront auf die Nordflanke der Cancelleria<sup>6</sup>. Noch auf den Ansichten des 19. Jahrhunderts entspricht diese Fassade, deren drittes Geschoß und deren regelmäßige Wandöffnungen wohl auf Giuliano zurückgingen, dem anspruchslosen Geschmack der Zeit Sixtus' IV. (Taf. 101,4). Dieses Haus verfügte über einen Hof und einen wohl nordöstlich anschließenden Garten, der dann die bedeutende Antikensammlung seines Sohnes Jacobo aufnehmen sollte, und beherbergte in den

<sup>1</sup> A. Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria*, Rom 1964, 90 ff.; S. Valtieri, *La basilica di S. Lorenzo in Damaso nel Palazzo della Cancelleria a Roma attraverso il suo Archivio ritenuto scomparso*, Rom 1984, 80.

<sup>2</sup> "Iuliano Gallo Romano / Omnibus Civitatis Honoribus Functus Qui Hoc / Pietatis Sacellum Sua / Pecunia Erectum Ara Picturis Pavimentoque Ornavit Annoque Proventu / Quo perpetuus Alatur / Sacerdos Adaxit / Iacobus Gallus / Patri B(onae) M(emoriae) F(ecit) / Vixit / Ann(os) LII Mens(es) VIII / Obiit X Set(tembris) MCCCCLXXXVII".

<sup>3</sup> "Cat. Smi. Salv(atoris) Domina Andreetia uxor Jacobi Ser Nicolaj, mater Julianj Gallj, sepulta est in ecclesia Sanctorum Laurentij et Damasi, pro soluit Julianus praedictus Camerario florenos quinquaginta" (BAV, Cod. Ottoboni lat. 2548, 77 ff.) (frdl. Mitteilung S. Epp).

<sup>4</sup> A. Modigliani, *Il Rione Parione*, in: *Un pontificato ed una Città. Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno Roma 3-7 Dicembre 1984, ed. M. Miglio, F. Niutta, D. Quaglioni und C. Ranieri, Rom 1986, 667; s. auch die Notizen in Ottoboni lat. 2548, 77 ff. cit., aus den Jahren 1460 ff., wonach Giuliano auch als Camerarius des vornehmen Ospedale S. Salvatore fungierte.

Giulianos zahlreiche Aktivitäten vor allem kommerzieller und juristischer Natur lassen sich noch in zahlreichen weiteren Notariatsakten des römischen Staatsarchivs nachweisen (frdl. Mitteilung Dr. P. Cherubini).

<sup>5</sup> S. Valtieri, op.cit. (Anm. 1) 166. 171.

<sup>6</sup> G. Curcio, *Il Rione Parione*, in: *Un pontificato*, op.cit. (Anm. 4) 715 f.; A. Schiavo, op.cit. (Anm. 1) 46 f., Abb. 9.

Bottegen des Erdgeschosses wohl auch die Banklokale. Noch im Todesjahr Giulianos tat sich Jacobo mit dem Florentiner Bankier Baldassarre Balducci zusammen und verwaltete, wie vielleicht schon zuvor sein Vater, einen wichtigen Teil der Finanzen des Kardinals Riario. In dieser Bank wurden die Handwerker von Riarios seit 1489 aufwachsendem Neubau entlohnt<sup>7</sup>; hier empfing Michelangelo die Zahlungen für seinen "Bacchus", der von etwa 1521-75 im rückwärtigen Garten stehen sollte<sup>8</sup>.

Trotz der Malereien und des Fußbodens, die Jacobo in der Grabinschrift erwähnt, mag auch die Kapelle ähnlich bescheiden gewesen sein. Im Gegensatz zu den Kapellen der Pichi, der Cosciari oder Minutoli wird sie in den erhaltenen Dokumenten des Kapitels denn auch nirgends erwähnt<sup>9</sup>, wie überhaupt der hinfällige Zustand der Kirche kaum zu besonderem Aufwand ermutigte.

Als dann gegen 1500 die alte Kirche durch einen Neubau ersetzt war, erwarb Jacobo die erste der vier geräumigen Kapellen des rechten Seitenschiffs, die 1582 mit den Kapellen der Pichi und Massimo zum Winterchor vereinigt wurde<sup>10</sup>. In diese neue, nunmehr seinem Schutzpatron geweihte Kapelle überführte Jacobo auch das väterliche Grabmal, bevor es an die heutige Stelle am Anfang des linken Seitenschiffes gelangte. Diese zweimalige Verlegung erklärt seinen mäßigen Zustand und gibt auch Anlaß zur Überlegung, ob es nicht ursprünglich durch einen Wappenschild bekrönt war.

Im Gegensatz zur geräumigen Kapelle der neuen Basilika dürfte ihr quattrocentesker Vorgänger allerdings sehr viel beengter gewesen sein, vielleicht sogar so klein, daß man schon aus schierer Raumnot auf das Zwergformat des Giuliano-Grabes verfiel. Hätte Jacobo im Herbst 1488 bereits von Riarios Bauplänen gewußt und mit einer geräumigen Kapelle in der neuen Kirche gerechnet, dann hätte er gewiß ein monumentaleres Format gewählt und im Epitaph kaum so ausschließlich auf die alte, der Pietà geweihte Kapelle - "hoc pietatis sacellum" - hingewiesen. Der Baubeginn der Cancelleria spätestens im Sommer 1489 darf somit als Terminus ante für die Anfertigung des Gallo-Grabmals gelten und umgekehrt Giulianos Tod im September 1488 als Terminus post für den Baubeginn der Cancelleria<sup>11</sup>.

Als dann Jacobo selbst im Juni 1505 starb, war die neue Kapelle noch nicht vollendet. Jacobos ungewöhnlich hohes Legat von 2500 Dukaten und die Verfügung, seine Söhne sollten die Kapelle vollenden und ausschmücken "de ornamentis ad voluntatem ipsorum"<sup>12</sup>, deuten auf großzügige Erwartungen, in die er nicht nur das Grabmal seines Vaters, sondern auch Michelangelos Mitwirkung einbezogen haben mag. Als Jacobo den Auftrag für das Grabmal erteilte, war er kaum älter als dreißig Jahre und, wie die Anspielung auf einen Enkel Giulianos in den Dystichen des Grabmals bezeugt, selbst bereits Vater. Die ungewöhnliche Antikennähe des Grabmals, aber auch die besondere Rolle, die Jacobo nur wenige Jahre später als Freund und Förderer des jungen Michelangelo spielen sollte, verleihen nun aber auch diesem seinem ersten verbürgten Auftrag eine ganz besondere Bedeutung.

## 2. Jacobo Gallo und der junge Michelangelo

Trotz ausführlicher Diskussion herrscht über Michelangelos römische Anfänge noch keine zureichende Klarheit<sup>13</sup>. Dies ist vor allem den zahlreichen Widersprüchen zwischen Michelangelos eigenen Zeugnissen und jenen seiner beiden Biographen, Condivi und Vasari, zuzuschreiben, wobei sich letzterer in der zweiten Auflage weitgehend auf ersteren stützt<sup>14</sup>. Michelangelo, so Condivi, habe nach der

<sup>7</sup> E. Bentivoglio, *Nel cantiere del palazzo del card. Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 27 (1982), fasc. 169-174, 27 ff.

<sup>8</sup> s. u. S. 453 f.

<sup>9</sup> S. Valtieri, *op.cit.* (Anm. 1), 168 ff.

<sup>10</sup> A. Schiavo, *op.cit.* (Anm. 1) 95 f.; S. Valtieri *op.cit.* (Anm. 1) 74.

<sup>11</sup> Zur Baugeschichte der Cancelleria s. S. Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 27 (1982), 27-34.

<sup>12</sup> A. Schiavo, *op.cit.* (Anm. 1) 91 f., Anm. 1.

<sup>13</sup> Vor allem K. Frey, *Michelangelos Jugendjahre*, Berlin 1907, 254 ff.; C. de Tolnay, *Michelangelo*, 5 Bde., I. *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1947, 26 ff.

<sup>14</sup> G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 Bde., Milano/Napoli 1962, I, 15 f., II, XXX; A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di E. Spina Barelli, Milano 1964, 33 f.

Vertreibung der Medici, also gegen 1495/96, einen schlafenden Amor geschaffen, über dessen Antiken-nähe Lorenzo di Pier Francesco de' Medici so erstaunt gewesen sei, daß er Michelangelo geraten habe, ihn nach Rom schaffen und als antikes Original verkaufen zu lassen. Dort habe der Kardinal Riario sofort zugegriffen. Durch die Machenschaften des Zwischenhändlers Baldassare del Milanese seien von dem Kaufpreis von 200 Dukaten allerdings nur 30 D. an Michelangelo selbst gelangt. Bald habe Riario von dem Schwindel Wind bekommen und einen vertrauten Edelmann nach Florenz geschickt, um das Geld zurückzufordern. Dieser habe sich zu Michelangelo durchgefragt und, um ganz sicher zu gehen, eine Probe seines Könnens erbeten. Mit der Skizze einer Hand habe Michelangelo daraufhin alle seine Erwartungen übertroffen und sich sogar als Autor des schlafenden Amor zu erkennen gegeben. Der Edelmann habe Michelangelo nach Rom mitgenommen und in seinem Haus nahe Riarios Palast einquartiert. Bereits brieflich über diese Vorfälle unterrichtet, habe der Kardinal Michelangelo sofort veranlaßt, den Amor wieder an sich zu nehmen und das Geld zurückzuzahlen. Wie wenig Riario von Skulptur verstanden habe, sei schon daran abzulesen, daß Michelangelo während des ganzen Jahres, das er in Riarios Nähe verbrachte, keinen Auftrag erhalten habe - "a requisizion di lui non fece cosa alcuna". Stattdessen habe Jacobo Gallo, "Gentiluomo roman e di bello ingegno", der nun erstmals beim Namen genannt wird, seine Chance erkannt. In seinem eigenen Hause habe er einen Bacchus und einen Cupido anfertigen lassen (Taf. 101,1). Noch heute könne man diese Statuen bei Jacobos Söhnen Paolo und Giuliano bewundern, zuvorkommenden und ehrbaren Edelleuten, mit denen Michelangelo befreundet sei.

Wie so häufig in *Condivis Vita* und selbst in des Meisters eigenen Rückblicken sind diese Ereignisse dunkler gefärbt, als es der Wahrheit entsprach. Dies bezeugt schon der Bericht, den Michelangelo am 2. Juli 1496, also unmittelbar nach seiner Ankunft, an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici sandte: "... e subito andammo a vicitare el chardinale di San Gorgo, elli presentai la vostra lettera. Parmi mi vedesse volentieri, e volle inchontiente ch'io andasse a veder certe figure, dove i'ochupai tutto quel giorno, ... Di poi domenicha el chardinale venne nella chasa nuova, effecemi domandare: andai dallui, e me domandò quello mi pareva delle chose che avea viste. Intorno a questo li dissi quello mi pareva; e certo mi pare ci sia molte belle chose. Dipoi el chardinale mi domandò se mi bastava l'animo di fare qual cosa di bello. Risposi ch'io non farei si gran cose, ma che e' vedrebbe quello che farei. Abbiamo chonperato un pezo di marmo d'una figura del naturale, ellunedì chomincerò allavorare ... Dipoi detti la lettera (vostra) a Baldassare (del Milanese), e domanda'gli el bambino, e ch'io gli renderia e sua danari. Lui mi rispose molto aspramente, e che ne fare'prima cento pezi, e che el bambino lui laveva chonperato e era suo, e che avea lettere come egli avea sodisfatto a chi gniene mandò, e non dubitava davello a rendere; emmolto si lamentò di voi, dicendo che avete sparlato di lui: èccisi messo qualchuno de'nostri Fiorentini per achordarci, ennon àno fatto niente. Ora fo chonto fare per via del chardinale: chè così sono chonsigliato da Baldassare Balducci: di quello seghuirà, voi intenderete ..." <sup>15</sup>.

Riario hatte Michelangelo also nicht nur gnädig empfangen, sondern dem begabten Fälscher auch ein Urteil über die eigene Sammlung zugetraut. Gelegentlich eines Besuches in der Cancellaria, dessen Fassadentrakt er im Vorjahr vollendet hatte, aber noch nicht bewohnte, bat er Michelangelo sogar um eine eigene Statue, wobei ihm mehr an deren Vollkommenheit als an einem bestimmten Thema gelegen gewesen sein muß. Der "Schlafende Amor" befand sich noch im Besitz des Antiquars, der ihn offenbar günstig von Dritten erworben hatte und wegen des geringen Preises von Lorenzo kritisiert worden war, jedoch auf Michelangelos Angebot, ihn gegen Rückzahlung dieser Summe wieder herzugeben, nicht einging. Nun hoffte Michelangelo noch auf ein Machtwort Riarios.

Daß Michelangelo so sehr darauf erpicht war, den "Schlafenden Amor" selbst zu verkaufen, erklärt sich auch aus dem großen Interesse, das das Stück sofort in höchsten Kreisen gefunden hatte. So schreibt Antonio Maria della Mirandola am 27. Juni, also noch vor Michelangelos Ankunft, an Isabella d'Este, man habe dem Kardinal Ascanio Sforza einen "Schlafenden Amor" von großer Schönheit in den Palast

<sup>15</sup> Il Carteggio di Michelangelo, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 Bde., Firenze 1965, I, 1 f.

gebracht<sup>16</sup>. Der könne sich noch nicht recht zum Kauf entschließen, erwäge jedoch, ihn seinem Bruder, dem Herzog von Mailand, zu schenken. Man sei sich nicht einig, ob der "Amor" von antiker oder moderner Hand stamme. Ob Isabella an seinem Erwerb gelegen sei? Schon am 23. Juli folgt die ergänzende Nachricht: "Quel Cupido è moderno, et lo mastro, che lo ha facto, è qui venuto"<sup>17</sup>. Offenbar ging der "Amor" zunächst an Cesare Borgia, später an den Herzog von Urbino, um 1502 schließlich doch noch bei Isabella zu landen<sup>18</sup>.

Diese Briefe widerlegen Condivis Bericht in entscheidenden Punkten, vor allem aber in der Beurteilung Riarios. Nicht er hatte den "Amor" erworben, und nicht er forderte das Geld zurück. Vielmehr war Riario Michelangelos erstes und wichtigstes Ziel nach der Ankunft und seine größte Hoffnung, doch noch zu seinem Recht zu kommen. Ja, Riario entschädigte ihn am 18. Juli sogar für seine Reisekosten - "per la postura del cavallo di michelagnolo che spese per la via"<sup>19</sup> -, ein wichtiges Argument dafür, daß Riario ihn nach Rom eingeladen hatte! Michelangelo scheint also vor allem wegen eines Auftrages von Riario und wegen der Bezahlung des "Amor" erstmals nach Rom gereist zu sein, und zwar in engem Einvernehmen mit Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, wenn nicht sogar auf dessen Rat.

So ist es fraglich, ob Condivis Behauptung, Riario habe einen Edelmann mit der Suche nach dem Fälscher betraut, mehr ist als nur eine der damals so beliebten Künstlerlegenden. Sollte sie einen wahren Kern besitzen, dann könnten sowohl Balducci als auch Jacobo Gallo gemeint gewesen sein: Balducci, weil er Florentiner und Riarios Bankier war, weil er in Jacobos Haus zumindest Bank hielt und weil er im Brief vom 2. Juli derjenige ist, der Michelangelo ermutigte, Riario um Unterstützung zu bitten. Wahrscheinlicher war es jedoch Jacobo Gallo, dessen kunsterfahrenes Auge Riario veranlaßt haben könnte, ihn auf die Suche nach dem unbekanntem Talent zu schicken und um eine Probe seines Könnens zu bitten, während Balducci lediglich in Michelangelos Finanzen eine Rolle spielte. Nicht umsonst weiß auch Condivi nur von Jacobo. Wenn er ihn zunächst noch nicht beim Namen nennt, dann vielleicht deshalb, weil Michelangelo den Freund und Helfer seiner ersten Romjahre niemals als Werkzeug eines hinterhältigen und geschmacklosen Kirchenfürsten angeschwärzt hätte. Gerade Jacobo könnte Michelangelo die Stadt Rom "come larghissimo campo di poter ciaschedun mostrar la sua virtù" angepriesen haben.

Natürlich war Condivi auf verschiedenste, oft fragmentarische Informationen angewiesen und konnte sich bei seiner Niederschrift nicht auf die kontinuierliche Mitarbeit Michelangelos stützen<sup>20</sup>. Aber gerade die Diffamierung Riarios, in die auch Vasari einstimmt, kann kaum auf einen anderen als den galligen Meister selbst zurückgehen, wahrscheinlich, weil der Kardinal den "Bacchus" nicht gebührend gewürdigt hatte. Anders ist jedenfalls kaum zu verstehen, wieso er ihn so bald an Gallo abtrat, in dessen Hof ihn Raffaele Maffei bereits 1506 erwähnt<sup>21</sup>. Allerdings wissen wir nicht, ob Riario Michelangelos Statue so sehr mißfiel, daß er sie unbedingt loswerden wollte, oder ob die Initiative nicht vielmehr von Gallo ausging und dieser so lange in ihn drang, bis er sie ihm gegen Geld, im Tausch gegen ein antikes Original oder gar als Zeichen seiner Gunst überließ. Außerdem verhielt sich Riario bei der Bezahlung des "Bacchus" eher knauserig und erteilte Michelangelo keine weiteren Aufträge, wie er denn überhaupt nicht zu den herausragenden Förderern der figuralen Künste gerechnet werden kann.

Wäre Michelangelo schon während dieser ersten Romjahre bei Riario in Ungnade gefallen, dann hätte er kaum so lange in dessen unmittelbarer Nachbarschaft und bei dessen intimen Vertrauten ausgehalten. In der Tat war Jacobos Verhältnis zum Kardinal so eng, daß er diesen im Juni 1505 zu einem der

<sup>16</sup> K. Frey, op. cit. (Anm. 13) 137.

<sup>17</sup> K. Frey, loc. cit.

<sup>18</sup> C. Tolnay, op. cit. (Anm. 13) I, 102.

<sup>19</sup> M. Hirst, Michelangelo in Rome: an altarpiece and the "Bacchus", in: The Burlington Magazine 123 (1981), 593.

<sup>20</sup> K. Frey, op. cit. (Anm. 13)

<sup>21</sup> Im 1506 erschienenen ersten Band seines "Commentarium", p. XXI erwähnt Maffei neben Michelangelos "Pietà" und "David" auch den "Bacchus": "Item quamquam profanum, attamen operosum Bacchi signum in atrio domus Jacobi Galli civis..." (diese wichtige Nachricht überließ mir großzügigerweise Michael Hirst). Es ist unklar, ob Maffei mit "atrium" bereits Gallos Garten meinte, oder ob er erst nach seinem Tod dort aufgestellt wurde und vorher einen Ehrenplatz im Zentrum des Palastes einnahm.

Testamentsvollstrecker ernannte<sup>22</sup>. Zwei Söhne Jacobos standen in Riarios Diensten und folgten ihm sogar ins neapolitanische Exil, wo sie als Zeugen bei der Abfassung seines Testaments fungierten<sup>23</sup>. 1517 steuerte Paolo Gallo 1.000 D. zu dem Lösegeld von 150.000 D. bei, mit dem sich Riario von der Haft freikaufte<sup>24</sup>.

In Riarios von Balducci und Gallo geführten Konten, die glücklicherweise vom Januar 1496 an erhalten sind, findet sich kein einziger Betrag, der sich auf den "Schlafenden Amor" beziehen ließe, wohl aber eine Zahlung vom 18. Juli 1496 über 10 D. "per lo marmo che si fa la figura per mano di michelagnolo"<sup>25</sup>, eine Nachricht, die wiederum Michelangelos Brief vom 4. Juli bestätigt. Genau ein Jahr später, am 1. Juli 1497, teilt er dem Vater mit: "Non vi maravigliate che io non torni, perché io non ò potuto ancora achonciare e' fatti mia col Cardinale, e partir no.o mi voglio se prima io non son sodisfatto e iremunerato della fatica mia; e con questi gra' maestri bisogna andare adagio, perché non si possono sforzare. Ma credo in ogni modo di questa settimana che viene essere sbrigato d'ogni cosa ..."<sup>26</sup>. Bereits am 3. Juli zahlte Riario die letzte der drei Raten von 50 Golddukaten "per resto del pagamento del bacho"<sup>27</sup> - ein Beweis, daß von vornherein 150 Golddukaten verabredet worden waren.

Kein Zweifel also, daß es sich bei dem "Bacchus" um den Auftrag vom Juli 1496 handelt und daß er für die Cancelleria bestimmt war, wahrscheinlich sogar für den rückwärtigen Garten, dessen Erneuerung nach dem Abriß des Chores der alten Basilika und der Vollendung des Rückflügels bald anstand<sup>28</sup>. Seine Brunnen, Pergolen, Orangenbäume, Blumenbeete und antiken Statuen wurden durch einen Dionysos sinnvoll ergänzt, und Michelangelo muß denn auch während der fast einjährigen Arbeit alles darangesetzt haben, um dieser für seine Zukunft so entscheidenden Herausforderung gerecht zu werden. Nicht umsonst rühmt Condivi die wortwörtliche Antikennähe des "Bacchus": "la cui forma ed aspetto corrisponde in ogni parte all'intenzione delli scrittori antichi"<sup>29</sup>. Riario selbst und seine Humanisten mögen ihn mit den antiken Texten bekannt gemacht haben, ähnlich wie sie genauestens darauf achteten, daß jedes Detail des Palastes den großen Exempla folgte<sup>30</sup>. Dennoch kann Michelangelo in dieser Statue, die er nur wenige Tage nach seinem ersten Rombesuch konzipierte, seine florentinischen Lehrmeister noch nicht verleugnen, und so rühmt Condivi nicht umsonst vor allem die literarische Antikennähe des "Bacchus".

Wenn Michelangelo am 24. August 1496 4 Dukaten "In chasa di messer Jacobo" erhält<sup>31</sup>, muß er dort auch gewohnt haben, und zwar mindestens bis zum Beginn des übernächsten Jahres. Denn am 13. Januar 1498 schreibt sein Gehilfe Piero d'Argenta, man habe nach Michelangelos Abreise (nach Carrara) nichts mehr von ihm gehört - "il che messer Jac(op)o e.tutti noi ci maravigliamo nonn abbia mai ischritto un verso", es habe "insino al chulo" geschneit, aber die Verbrennung zweier Übeltäter auf Campo di Fiore mildere die unerträgliche Kälte<sup>32</sup>.

In Jacobos Haus schuf Michelangelo nicht nur den wenig überlebensgroßen "Bacchus", sondern auch einen lebensgroßen "Cupido", den Aldroandi 1556 bei den Gallo sah und wegen des umgehängten Köchers mit Apoll verwechselte<sup>33</sup>. Der Block, aus dem Michelangelo den "Cupido" schlug, war möglicherweise sogar der gleiche, den er im Sommer 1497 für Piero de'Medici beschafft hatte: "Io tolsi

<sup>22</sup> A. Schiavo, op.cit. (Anm. 1) 91 f.; weitere Notizen zu J. Gallo bei K. Frey, op. cit. (Anm. 13) 286 f.

<sup>23</sup> A. Schiavo, op.cit. (Anm. 1) 61.

<sup>24</sup> L. von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, IV, 2, Freiburg 1925, 689.

<sup>25</sup> M. Hirst, op.cit. (Anm. 19) 593.

<sup>26</sup> Carteggio, op.cit. (Anm. 15) I,3.

<sup>27</sup> Hirst, loc.cit.

<sup>28</sup> S. Valtieri, op.cit. (Anm. 11).

<sup>29</sup> A. Condivi, op.cit. (Anm. 14) 35.

<sup>30</sup> C.L. Frommel, Il palazzo della Cancelleria, in: Il palazzo del Rinascimento in Italia nel regno di Napoli in Calabria, Atti del Convegno Internazionale Reggio Calabria 20-22. Ottobre 1988, Roma 1989, 29-41.

<sup>31</sup> Archivio di Stato Firenze, S. Maria Nova, Fondo Balducci, vol. 2, fol. 25r.

<sup>32</sup> Il Carteggio di Michelangelo, a cura di P. Barocchi, K. Loach Bramanti e R. Ristori, Florenz 1988, 1.

<sup>33</sup> C. Tolnay, op. cit. (Anm. 13) 203 f.

a.affare una figura da Piero de' Medici", schreibt er am 19. August 1497, "e comperai il marmo: poi noll'ò mai cominciata, perché non mi à fatto quello mi promesse; per la qual cosa io mi sto da me e. ffo una figura per mio piacere. E comperai un pezo di marmo ducati cinque, e non fu buono; ebi buttati via que'danari. Poi ne ricomperai un altro pezo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piacere."<sup>34</sup>. Gewiß war dieser Block etwas kleiner als der doppelt so teure Marmor des "Bacchus".

Michelangelo hatte es sich schon früh zur Gewohnheit gemacht, die finanziellen Erwartungen seiner Florentiner Angehörigen mit dem Hinweis auf die eigene Misere zu dämpfen. Dennoch scheint auch diese zweite Gallo-Statue nicht in Jacobos Auftrag entstanden zu sein, und wir wissen nicht einmal, ob Jacobo sie als Geschenk des dankbaren Gastes, ob infolge eines attraktiven Angebotes oder ob er sie nur deshalb erhielt, weil Michelangelo keinen prominenteren Abnehmer fand.

Der nicht näher aufgeklärte Verlust dieses "Cupido" ist umso bedauerlicher, als Michelangelo ihm eine Apollo zum verwechseln ähnliche und daher gewiß ephebenhafte Gestalt verliehen hatte<sup>35</sup>. Bald nach dem "Schlafenden Amor" trieb es ihn also von Neuem zur Gestaltung jenes Eros, um den die Philosophie seiner neuplatonischen Lehrer gekreist war<sup>36</sup>. Diesen leidenschaftlichen Dialog mit der Macht der Liebe führt er auch in seinen frühesten Gedichten - wem immer damals seine Zuneigung gegolten haben mag<sup>37</sup>.

An "Cupido" könnte Michelangelo zwischen Sommer 1497 und Sommer 1498 gearbeitet haben, bevor er an die Ausführung des nächsten großen Auftrages, der "Pietà" von St. Peter, ging. Als er den "Cupido" entwarf, lag also bereits mehr als ein Jahr intensiven Umganges mit der antiken Plastik hinter ihm, und so muß der "Cupido" schon sehr viel antikischer ausgefallen sein als der "Bacchus" - ähnlich dem "Merkur" der Louvre-Zeichnung (Taf. 101,2) und dem Christus der "Pietà"<sup>38</sup>.

Michelangelos rasch wachsende Kenntnis der antiken Plastik trug gewiß auch zur Vertiefung seiner Freundschaft mit Jacobo Gallo bei. Dieser hatte in seinem Hause selbst eine beachtliche Antikensammlung zusammengebracht, ohne daß wir wissen, ob schon sein Vater einige Skulpturen erworben hatte. Heemskerck zeichnete gegen 1535 sehr viel mehr Stücke, als dann Aldroandi beschreibt (Taf. 101,1. 3)<sup>39</sup>. Zumindest der "Mars", der berühmte "Pirro", war bald nach Heemskercks Skizze für 2000 D. an Angelo Massimo gelangt, der ihn in einer eigens angelegten Exedra im Rückflügel seines neuen Palastes aufstellte, wo ihn Francesco d'Olanda bereits 1538 sah<sup>40</sup>. Nicht nur den "Mars", der noch um 1500 auf dem Nerva-Forum lag<sup>41</sup>, oder den Proserpina-Sarkophag, vielleicht den gleichen, der bis 1503 bei SS. Cosma e Damiano stand<sup>42</sup>, sondern auch die Mehrzahl der männlichen Torsen, die Heemskerck zeigt, scheint Jacobo selbst beigebracht zu haben - möglicherweise sogar unterstützt vom jungen Michelangelo. Ihre einigermaßen willkürliche Anordnung auf Heemskercks Vedute entspricht allerdings schwerlich mehr Jacobos Vorstellungen, und schon die Verstümmelung des "Bacchus" weckt den Verdacht, daß auch hier die Vandalen des Sacco di Roma gewütet hatten.

<sup>34</sup> Il Carteggio di Michelangelo, op.cit. (Anm. 15) 4 f.

<sup>35</sup> C. Tolnay, loc. cit.

<sup>36</sup> C.L. Frommel, Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri, Amsterdam 1979, 29 ff.

<sup>37</sup> "Che cosa è questo, Amore, / C'al core entra per gli ochi, / Per poco spazio entro par che cresca / E s'avien che trabochi" (in: Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti, ed. K. Frey, Berlin 1897, 1). Vielleicht spielt Michelangelo sogar in den berühmten Zeilen: "Davicle cholla tromba / e io choll'archo Michelangiolo" gleichfalls auf Amor an, der seine Opfer mit dem Bogen zu Fall bringt, wie ja überhaupt seine beiden David-Statuen unmittelbar an der römischen Thematik anknüpfen (op.cit., 1, 301 ff.).

<sup>38</sup> Dem etwa lebensgroßen und zweifellos nachantiken Amor, den Aspertini neben anderen Statuen gegen 1510 "presso diversi gentiluomini romani" zeichnete, fehlen der Köcher und das Gefäß, die Aldroandi erwähnt; auch ist er keinesfalls mit Michelangelos Stil zu vereinbaren (G. Schweikhart, Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini, London 1986, 95 f., Abb. 25).

<sup>39</sup> C. Hülsen und H. Egger, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck, Berlin 1913-16, 16 f., 39 f., fol. 27 und 72; zur Gallo-Sammlung s. R. Lanciani, Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, 4 Bde., Roma 1902-07, I, 107 ff.; G. Hübner, Le statue di Roma, Leipzig 1912, 100; E. Simon, in: W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4 Bde., 4. völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen 1966, II, 46 ff.

<sup>40</sup> E. Tormo, Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D'Olanda, pintor portogues (1539-1540), Madrid 1946, 122 ff., Abb. 27; C.L. Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance, 3 Bde., Tübingen 1973, II, 248 f.

<sup>41</sup> C.L. Frommel, op. cit. I, 172.

<sup>42</sup> G. Schweikhart, op. cit. (Anm. 38) 90 f., Abb. 20.

Michelangelo hatte also das große Glück, zwei Jahre, wenn nicht sogar länger bei einem Antikensammler und -kenner zu wohnen, den Vasari und Condivi nicht umsonst als "persona ingegnosa" bezeichnen. Jacobo gehörte in der Tat zu den frühesten Vertretern jenes römischen Patriziates, das die Lehre Pomponio Letos in die Tat umzusetzen versuchte und sich mit Humanisten und Künstlern verbündete, um der Stadt wieder zu ihrem einstigen Glanz zu verhelfen. Und ähnlich wie zunächst auch Riario mag Jacobo gehofft haben, daß mit dem einundzwanzigjährigen Michelangelo nun endlich auch die bildenden Künstler Roms wieder den Rang der antiken Meister erreichen würden.

Auch beim Auftrag für die "Pietà" scheint Jacobo eine wichtige Rolle gespielt zu haben<sup>43</sup>. Nach dem Scheitern der Medici-Statue erhielt Michelangelo spätestens im November 1497 vom Kardinal von S. Sabina, Jean de Bilhères, den inoffiziellen Auftrag. Mitte Januar war er bereits in Carrara, um den Block auszusuchen, der im April nach Rom transportiert wurde. Seltsamerweise datiert der endgültige Vertrag erst vom August 1498, vielleicht weil Michelangelo so lange mit dem vorbereitenden Modell beschäftigt war. Jedenfalls wird ihm für die Ausführung ein volles Jahr "dal di della principata opera" zugestanden sowie ein Lohn von 450 Golddukaten - ein Vielfaches dessen, was er für die gleichfalls einjährige Arbeit am "Bacchus" erhalten hatte. Jacobo Gallo garantiert eigenhändig, "che lo dicto Michelangelo farà la dicta opera in fra uno anno et sarà la più bella opera di marmo che sia hogue in Roma, et che maestro nisuno la faria migliore hogue"<sup>44</sup>. Noch Condivi bemerkt, die "Pietà" habe aller Welt offenbart, daß Michelangelo "non solamente trapassasse di gran lunga qualunque altro del suo tempo, e di quello avanti a lui, ma che contendesse ancora con gli antichi"<sup>45</sup>. Der ehrgeizige Bildner hätte sich für sein erstes Meisterwerk auch keinen glanzvolleren und prestigeträchtigeren Rahmen wünschen können als die Kapelle einer antiken Rotunde bei St. Peter am Vorabend des Heiligen Jahres 1500!

Dennoch gelang es ihm auch jetzt nicht, sofort an diesen Erfolg anzuknüpfen. Die Arbeitsbedingungen waren unter dem brutalen Borgia-Papst immer schwieriger geworden. Einige der bedeutendsten Auftraggeber wie die Kardinäle Riario und Sforza hatten sich, wie zuvor schon Giuliano della Rovere, ins Exil gerettet. Ja, wir wissen nicht einmal, womit Michelangelo nach drei derart aktiven Jahren zwischen Sommer 1499 und Herbst 1500 beschäftigt war. Damals könnte er in Jacobos Haus Jean Mouscon kennengelernt und ihm die Madonna für dessen Brügger Grabkapelle in Aussicht gestellt haben<sup>46</sup>. Jean Mouscon zahlte am 30.6.1500 persönlich 200 Golddukaten bei der Gallo-Balducci-Bank ein, die vielleicht sogar schon für diesen Auftrag bestimmt waren<sup>47</sup>. Wenn Michelangelo selbst während der mageren Monate zwischen Januar 1500 und Mai 1501, als er nach Florenz zurückkehrte, beträchtliche Summen der Gallo-Balducci-Bank anvertraute, dann stammten diese allerdings wohl zum größeren Teil aus den Einnahmen der vorangehenden Aufträge, die er bis dahin selbst aufbewahrt hatte<sup>48</sup>. Sie widerlegen jedenfalls jene "miseria", die er seinem Bruder Buonarroti bei dessen Besuch im Dezember 1500 einredete<sup>49</sup>. Der Entwurf für eine Stigmatisation des Franziskus, den er laut Vasari für den "barbiere" Riarios anfertigte und den dieser, ein früherer Maler, dann selbst für einen Altar in S. Pietro in Montorio kolorierte, erklärt sich wohl als Gefälligkeit für einen befreundeten Nachbarn<sup>50</sup>.

Erst im September 1500, als Michelangelo Jacobos Palast bereits verlassen hatte und im Hause eines Fabrizio Puligato Vanonzo lebte<sup>51</sup>, hören wir von einer neuen Arbeit, und wiederum dank der Vermittlung Jacobos. Dieser war gemeinsam mit einem anderen Vertrauten Riarios, dem Konsistorialadvokaten

<sup>43</sup> K. Weil-Garris-Brandt, Michelangelo's "Pietà" for the Cappella del Re di Francia, in: *Il se rendit en Italie. Etudes offertes a André Chastel*, Rom-Paris 1987, 77-119.

<sup>44</sup> K. Weil-Garris-Brandt, *op. cit.* (Anm. 43) 105 f.

<sup>45</sup> A. Condivi, *op. cit.* (Anm. 14) 36.

<sup>46</sup> C. Tolnay, *op. cit.* (Anm. 13) 156 ff.; R. Mancusi-Ungaro, Jr., *Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven - London 1971, 35 ff.

<sup>47</sup> R. Mancusi-Ungaro, *op. cit.* (Anm. 46) 150.

<sup>48</sup> *op. cit.* 148-157.

<sup>49</sup> Carteggio, *op. cit.* (Anm. 15) I, 9.

<sup>50</sup> C. Tolnay, *op. cit.* (Anm. 13) I, 204.

<sup>51</sup> R. Mancusi-Ungaro, *op. cit.* (Anm. 46) 148.

Gianbartolommeo de Dossi, von Giovanni Ebu, Bischof von Crotone, zum Testamentsvollstrecker ernannt worden<sup>52</sup>. Ebu war 1496 gestorben und hatte 500 D. für seine Grabkapelle bestimmt. Von dieser Summe erhielt Michelangelo am 2. September 1500 60 Golddukatens "per una tavola la dipittura fa in sancto aghostino"<sup>53</sup>. Doch nach einem Dreivierteljahr zahlte er die Summe wieder zurück, nachdem inzwischen ein lukrativerer und ehrenvollerer Auftrag winkte, vor allem aber die Heimkehr nach Florenz.

Hirst hat diese Altartafel mit guten Gründen in der Londoner "Grablegung" wiedererkannt, die in der Tat nur von Michelangelo und nur wenig nach der "Pietà" entworfen sein kann (Taf. 102,3)<sup>54</sup>. Wenn Michelangelo allerdings ein derart fortgeschrittenes Werk kurz vor der Vollendung aufgab, dann kaum nur infolge des neuen Auftrages, sondern auch weil er spürte, daß es niemals die gleiche Anerkennung finden würde wie die "Pietà". Ja, wahrscheinlich war er auch durch Leonardos Annen-Karton entmutigt, von dem er durch seine Florentiner Mittelsmänner Kenntnis erhalten haben mag und der ihn bald nachhaltig beeinflussen sollte<sup>55</sup>. Dem kahlen Kopf des Simon könnte Michelangelo sogar die Züge seines damals wohl schon über 40jährigen Freundes verliehen haben.

Mit dem Altarbild auf Leinwand - "telaio daltare" -, für das Michelangelo noch am 27. November 1506, also nach seiner fluchtartigen zweiten Rückkehr nach Florenz, von Jacobos Erben 6, 73 D. erhielt<sup>56</sup>, kann die auf Holz gemalte "Grablegung" jedenfalls nicht identisch sein, obwohl der Titulus der alten Gallo-Kapelle einen solchen Verdacht zunächst nahelegt<sup>57</sup>. Dieses völlig unbekanntes Bild könnte Michelangelo für die neue Kapelle des im Vorjahr verstorbenen Freundes geplant haben, als er noch nicht ahnte, wie bald er wieder in päpstliche Dienste treten würde<sup>58</sup>.

Wenn Michelangelo im Rom der letzten Jahre Alexanders VI. keine großen bildhauerischen Aufträge und Florenz durch Leonardo neues künstlerisches Gewicht erhielt, dann mußte ihm der Auftrag für die Statuetten der Cappella Piccolomini im Dom von Siena umso gelegener kommen. Am 22. Mai 1501, also nur drei Tage nach der Rückzahlung der 60 D. für die "Grablegung", stimmt er der Anfrage des Kardinals Todeschini-Piccolomini zu<sup>59</sup>. Vom 25. Juni datiert der Vertrag für die fehlenden Statuetten der Kapelle, die ihn für drei Jahre binden, die er in Florenz ausführen will und für die er insgesamt 500 D. erhalten soll. Wieder übernimmt Jacobo eigenhändig die Bürgschaft, die Statuen würden "piu belle, meglò conducte et finite et di piu perfectione che figure che sieno hogi in Roma moderne". Der Kardinal Piccolomini gehörte zu den großen Kunstkennern seiner Zeit, hatte selbst eine bedeutende Antikensammlung zusammengebracht, darunter auch die "Drei Grazien", namhafte Bildhauer wie Andrea Bregno und Cristoforo Solari standen in seinen Diensten<sup>60</sup>. Andrea Bregno war ihm seit 1481 die Statuetten der Sienenser Kapelle schuldig geblieben, und spätestens der Erfolg der "Pietà" mag den Kardinal auf Michelangelos überragende Begabung aufmerksam gemacht und auf den Gedanken gebracht haben, den altersmüden Bregno durch ihn abzulösen.

Jacobo übernahm die Garantie, obwohl damit der Vertrag für die Tafel von S. Agostino hinfällig wurde, und gerade er konnte Michelangelo unauffällig durch einen anderen Maler ersetzen. Jacobo ahnte aber wohl kaum, daß Michelangelo nicht einmal den Piccolomini-Vertrag erfüllen und daß ihr fünfjähriger Umgang durch die Übersiedelung nach Florenz sein Ende finden würde. In der Tat beginnt mit dem Altarbild von S. Agostino die lange Serie unvollendeter Werke, und wie hier so hatte

<sup>52</sup> op. cit. 153; S. Corradini, *Rapporti fra Michelangelo e Jacopo Galli per una capella in S. Agostino di Roma*, in: *Alma Roma* 21 (1986) 47; M. Hirst, op. cit. (Anm. 19) 583 ff., 590.

<sup>53</sup> R. Mancusi-Ungaro, op. cit. (Anm. 46) 152.

<sup>54</sup> M. Hirst, op. cit. (Anm. 19) 584 ff.

<sup>55</sup> C. Tolnay, op. cit. (Anm. 13) 100 ff.

<sup>56</sup> R. Mancusi-Ungaro, op. cit. (Anm. 46) 174.

<sup>57</sup> s.o. S. 450.

<sup>58</sup> C. de Tolnay, *Michelangelo*, 5 Bde., IV. *The Tomb of Julius II.*, Princeton 1954, 5 ff.

<sup>59</sup> R. Mancusi-Ungaro, op. cit. (Anm. 46) 62 ff.

<sup>60</sup> V. Meneghin, *Un grande artista del Rinascimento giudicato da alcuni illustri contemporanei*, in: *Ateneo Veneto N.S.*, 8 (1970) 255-261.

Michelangelo auch später meist mehrere Motive, die Arbeit an einem Werk abzubrechen - Motive persönlicher und künstlerischer Natur, aber auch solche des Prestiges und der Bezahlung.

Als Michelangelo dann im Frühjahr 1505 dem Auftrag Julius' II. für das Juliusgrab folgte, hatte Jacobo nur noch wenige Monate zu leben. Jedenfalls dürfen wir sicher sein, daß Jacobo zu dem Kreis jener gehörte, die Michelangelos Rückkehr unter dem neuen Papste mit allen Mitteln betrieben, und als Riarios Bankier muß er auch zu dessen Onkel, dem neuen Papst, Zugang gehabt haben. So wie einst Andrea Bregno vor allem für den Kreis um die Nepoten Sixtus' IV. tätig war, so scheint also auch Michelangelos römischer Aufstieg vor allem in einem engen Kreis miteinander verbundener Menschen erfolgt zu sein.

Als Michelangelo im Mai 1501 unvermittelt nach Florenz zurückkehrte, folgte er letztlich seinem künstlerischen Instinkt. Erst unter Leonardos unmittelbarem Einfluß befreiten sich seine Gestalten von ihrer reliefhaften Gebundenheit und traten in ein gelösteres Verhältnis zum Umraum, als dies noch in der "Pietà", in der "Grablegung" und in den frühen Zeichnungen der Fall ist. Erst in Werken wie dem "David" gelang es ihm, die Früchte seines fast fünfjährigen Antikenstudiums voll einzubringen. Jedenfalls beleuchten schon die Ereignisse dieser frühen Jahre Michelangelos unbändigen Drang, sich von den Bedingungen und Zwängen seiner Auftraggeber, von den Konventionen seiner Zeit freizumachen und der Stimme des eigenen Ingeniums zu folgen. Wenn sich Patrizier und Kardinäle und bald sogar auch die Päpste diesem neuen künstlerischen Selbstbewußtsein beugten, dann gewiß nicht zuletzt aufgrund der abgöttischen Verehrung, die sie der antiken Kunst entgegenbrachten. In Michelangelo sahen sie erstmals einen Meister heranwachsen, der diese Skulpturen nicht nur erreichte, sondern der sie auch - jedenfalls gemessen am Durchschnitt der römischen Kopien - tatsächlich zu übertreffen versprach.

### 3. Das Giuliano Gallo-Grabmal: Typus, Wurzeln, Motive, Zuschreibung

Vor diesem Hintergrund müssen wir den Auftrag für das Giuliano-Grabmal sehen, den ersten, der bislang für Jacobo überhaupt verbürgt ist. Er reicht in die Jahre 1488/89 zurück und damit in eine Zeit, als andere Meister die künstlerische Szene Roms beherrschten. Gegen 1484 hatte Kardinal Giuliano della Rovere Antonio und Pietro Pollaiuolo mit dem Grabmal Sixtus' IV. beauftragt<sup>61</sup>. Unmittelbar nach dessen Vollendung fertigten die beiden Meister das Grabmal des 1492 verstorbenen Innozenz VIII., dessen Ausführung sich wohl bis ins Jahr 1498, das Todesjahr Antonios, hinzog. Seit Filarete war Antonio Pollaiuolo der erste Bildhauer dieses Ranges gewesen, der sich auf längere Zeit in Rom niedergelassen hatte. Doch weder das gewiß vor dem Gallo-Grab entworfene Grabmal Sixtus' IV. noch das mit Sicherheit spätere Grabmal Innozenz' VIII. ist in vergleichbarer Weise vom Geist der Antike geprägt, auch wenn die imperiale Haltung des thronenden Innozenz oder sein Sarkophag darin sicherlich weit über das Sixtus-Grab hinausgehen. Gerade der Vergleich mit Pollaiuolos Erfindungen bezeugt aber, daß der junge Jacobo Gallo und sein Bildhauer eine unmittelbarere Antikennähe suchten. Doch welcher andere Bildhauer war damals in Rom zu solcher Antikennähe begabt? Paolo Romano, Vecchietta und Mino da Fiesole waren lange tot, und Giovanni Dalmata hatte bereits 1480 Rom verlassen. Von den alteingesessenen Meistern war nur Andrea Bregno übrig geblieben. Aber obwohl Bregno mit Mino das Grabmal des Kardinals Pietro Riario angefertigt hatte und noch 1498 an der Bauhütte der Cancelleria arbeitete, läßt sich sein konservativer Geist mit dem Gallo-Grab kaum vereinbaren (Taf. 100,5)<sup>62</sup>.

Wenn jedoch die in Rom tätigen Meister ausscheiden und auch prominente Auswärtige wie etwa Verrocchio kaum in Frage kommen - man vergleiche etwa die Anatomie der Putten! -, dann bleibt nur die Wahl, sich entweder mit einem völlig Unbekannten abzufinden oder aber den Entwurf des Grabmals von seiner Ausführung zu trennen und damit auch Maler in den Kreis der möglichen Erfinder einzubeziehen. Für diese zweite Alternative lassen sich nun eine Reihe gewichtiger Gründe ins Feld führen.

<sup>61</sup> L. Ettlinger, Antonio und Piero Pollaiuolo, London 1978, 52 ff.

<sup>62</sup> S. Valtieri, op. cit. (Anm. 11) 8.

Die prägnantesten Motive des Grabmals gehen auf damals geläufige Vorbilder der Antike zurück. So halten auf unzähligen heidnischen wie frühchristlichen Sarkophagen zwei Putten die Inschrift des Verstorbenen (Taf. 102,2)<sup>63</sup>. Und so folgt der Sockel einer Kandelaberbasis, deren fast identische Sphingen ebenfalls durch Rankenwerk verbunden sind (Taf. 101,5)<sup>64</sup>. Schon auf dem Grabmal des Francesco Tornabuoni (1480) in S. Maria sopra Minerva, das aus dem Pontifikat Sixtus' IV. stammt, ist dieses Motiv, wenn auch weniger überzeugend als im Gallo-Grab, auf einen Sarkophag übertragen (Taf. 102,1)<sup>65</sup>. Auch andere Details wie das apotropäische Gorgoneion oder die ewig festlichen Festons sind in der Antike gang und gäbe.

Was das Gallo-Grabmal auszeichnet, sind weniger seine Motive als deren Gestaltung und Komposition (Taf. 100,1). So gewinnen die Putten durch ihr überproportionales Verhältnis zum Sarkophag ein monumentales Gewicht, als ob der Sarkophag auf ihr Maß und nicht auf einen Erwachsenen zugeschnitten wäre. Und so verrichten sie ihre Aufgabe mit einem körperlichen Einsatz, wie er auf der Dutzendware der meisten antiken Sarkophage selten zu finden ist. Beide stützen sich nachdrücklich auf das eine Bein und entlasten das andere - eine echte Ponderation, um die sie mancher Künstler dieser Jahre hätte beneiden können (Taf. 100,2). Schließlich ist den beiden Putten ein flügelloser Kumpan zugesellt. Er klammert sich an die Oberkante des Sarkophages, als ob er sein rechtes Bein noch aus dem Grab hochziehen müsse, und blickt erstaunt ins Licht (Taf. 100,4). Diese Pose erinnert an die Auferstehenden des Jüngsten Gerichts, wenn dort auch die Särge meist geöffnet sind. So könnte der Kleine Giulianos auferstehende Seele repräsentieren, die durch den Stein hindurchdringt; die Anspielung auf den Enkel wäre in diesem Zusammenhang zu anekdotisch. Eine auferstehende Seele würde in ihrer geringeren Größe zwar den hierarchischen Abstand von den Engeln wahren, wäre ihnen als Seele in ihrer immateriellen Unsterblichkeit jedoch verwandt. Nur dieser flügellose Putto ist mit der modischen, vorn gekräuselten Haarkappe geschmückt, wie sie um 1490 auch die Erwachsenen trugen - vielleicht sogar eine Anspielung auf Giulianos Züge. Jedenfalls bezeugen die Distichen unter dem Sarkophag, welchen Wert Jacobo auf die Rettung der Seele seines Vaters legte: "Fortuna vixi: natisque . et coniuge felix: / Autaque eras blando leto . nepote domus / Ecce ferox nimium . lachesis mea filia recidit: / Flebile . delitiis invidiosa meis. / Spes tamen una mihi melior . gaudete . resurgam / Et paragam spreto vivere sarcophago".

Vor allem durch Donatello hatte auch der Putto seine Renaissance erlebt<sup>66</sup>. Ob auf seinen Grabmälern, Kanzeln, Tabernakeln, Altären, Taufbecken oder auch in paganem Kontext: nirgends durfte das kleinkindliche Flügel-Wesen fehlen. Ja, Donatello scheint ihm sogar mehr und mehr die angestammten Positionen christlicher Engel wie antiker Gottheiten überlassen zu haben. Dabei konnte er sich auf die spätantike Grabkunst berufen, wo der Putto Heiden wie Christen gleichermaßen die Unsterblichkeit verhieß. So beschränkt sich Donatello denn auch keineswegs auf den christlichen Putto, sondern stattet ihn im sogenannten "Amor Athys" sogar mit den verführerischen Reizen und dem dionysischen Überschwang eines Priapus aus.

Auch in dieser unerschöpflichen Vorliebe für den geflügelten Putto war Andrea Mantegna Donatellos gelehrtester Schüler. Auch Mantegna öffnet ihnen die weltliche Sphäre - am großzügigsten in der Camera degli Sposi, wo sie im Opeion turnen und in den Gewölbe-Grisailen die Medaillons der Kaiser stützen (Taf. 102,4). Dort verewigen sie aber vor allem in einem der großen Wandfelder die Erinnerung an die eheliche Liebe des Markgrafen-Paares - eine reine Liebe, wie schon der Rundaufbau im Hintergrund

<sup>63</sup> F.W. Deichmann, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, I. Rom und Ostia, bearbeitet von G. Borini und H. Brandenburg, Wiesbaden 1967, fig. 11, 28, 52,1 usf.; den Hinweis auf Abb. 9 verdanke ich B. Andreae.

<sup>64</sup> C. Hülsen und H. Egger, op.cit. (Anm. 39) II, f. 8v, Text, 7 f.

<sup>65</sup> J.J. Berthier, L'eglise de la Minerve a Rome, Roma 1910, 361, T. 91 (frdl. Hinweis J. Garms).

<sup>66</sup> H.W. Janson, The Sculpture of Donatello, Princeton 1975; E. Simon, Der sogenannte Atys-Amorino des Donatello, in: Atti del VIII. Convegno internazionale di studi sul rinascimento. Donatello e il suo tempo, 1968, 338 ff. Zur Ikonographie des Putto in der Renaissance s. in Kürze die Münsteraner Habilitationsschrift von R. Quednau.

suggeriert, der gleichzeitig auf die Engelsburg und auf die Keuschheit der Barbara anspielt<sup>67</sup>. Eben an diese Komposition scheint unser Grabmal anzuknüpfen<sup>68</sup>.

Nun ist es schwerlich ein Zufall, daß Mantegna ausgerechnet im Sommer 1488, also wenige Wochen vor Giulianos Tod, für zwei Jahre nach Rom kam, um für Innozenz VIII. die Kapelle des Belvedere auszumalen<sup>69</sup>. Jacobo Gallo kann es als Humanist, Antikenkenner, Scriptor Apostolicus, Vertrauter Riarios und Weltmann, der auch mit dem Mantuaner Hof Beziehungen unterhielt, nicht schwer gefallen sein, mit dem gefeierten Meister in Verbindung zu treten, einem Meister, der, obwohl vielleicht zum ersten Mal in Rom, doch ein noch unmittelbareres Verständnis für die Antike mitbrachte als die Pollaiuolo, als Melozzo oder die Maler der Sixtinischen Kapelle. Er besaß jene Formkraft, jenes Körpergefühl und jene Festfreudigkeit, die unser Grabmal auszeichnen, und so könnte Mantegna den Entwurf geliefert oder zumindest inspiriert haben. Wir wissen, daß Mantegna Zeichnungen für Bauten des Markgrafen von Mantua angefertigt hatte; das bronzene Selbstporträt in seiner Grabkapelle in S. Andrea ist bislang seine einzige Plastik<sup>70</sup>.

Ein Entwurf Mantegnas oder eines ihm nahen Meisters würde auch die eigenartige Diskrepanz zwischen der geistreichen Erfindung und der eher mittelmäßigen Umsetzung in Stein erklären - gleichgültig, wer nun der Bildhauer war. Dennoch teilen noch die ausgeführten Putten jenes wohlige Körpergefühl, jene Gelenkigkeit und sinnliche Fülle mit, durch die sich gerade Mantegnas Putten auszeichnen.

Wie dem auch sei: die Bedeutung des Grabmals liegt nicht allein in der entwerfenden Hand. Sie liegt genauso in der außergewöhnlichen Person Jacobo Gallos, der sich schon in diesem ersten Auftrag ganz unverkennbar vom gängigen Kunstbetrieb unterscheidet und einen Traum umzusetzen beginnt, der dann acht Jahre später mit der Ankunft Michelangelos in Erfüllung gehen sollte.

<sup>67</sup> R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986, 99 ff.; D. Arrasse, *Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità*, in: *Quaderni di Palazzo Tè* 4 (1987) 4-6, 45-64.

<sup>68</sup> Lassen sich auch die meisten Motive des Grabmals bei Mantegna nachweisen, so bleibt doch ihre bildhauerische Umsetzung weit hinter dem Vorbild zurück, zumal in den übermäßig großen Köpfen oder in der Reduktion der charakteristischen Speckfältchen.

<sup>69</sup> R. Lightbown, *op. cit.* (Anm. 67) 154 ff.

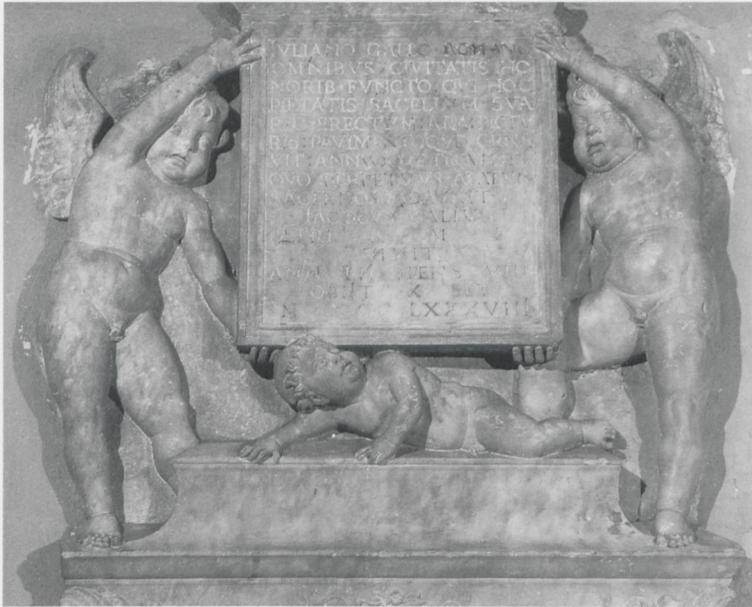
<sup>70</sup> R. Lightbown, *op. cit.* 85, 129 ff.



1



2



3

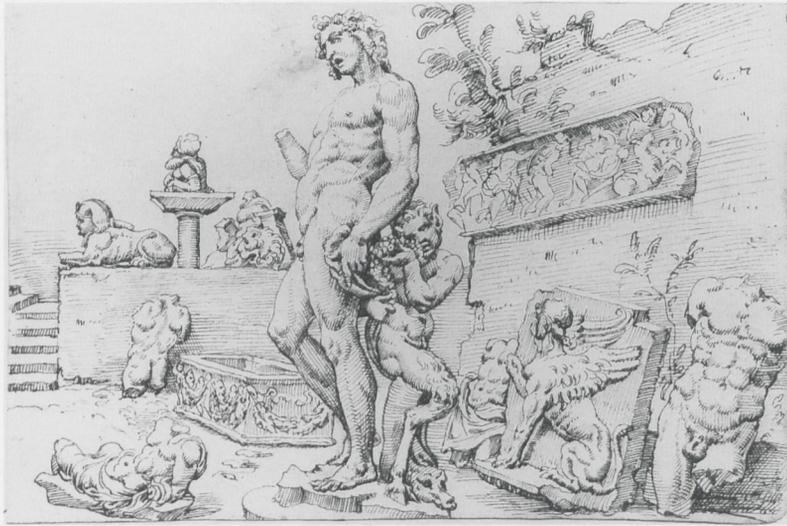


4

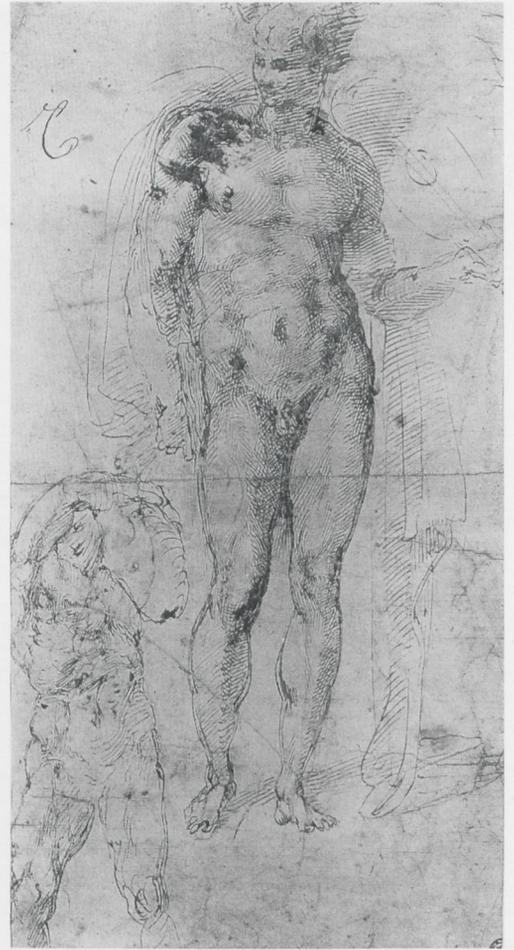


5

1-4 Grab des Giuliano Gallo. Rom, San Lorenzo in Damaso. — 5 Andrea Bregno, Grab des Ferdinando di Cordova, Detail. Rom, S. Maria di Monserrato.



1



2



3

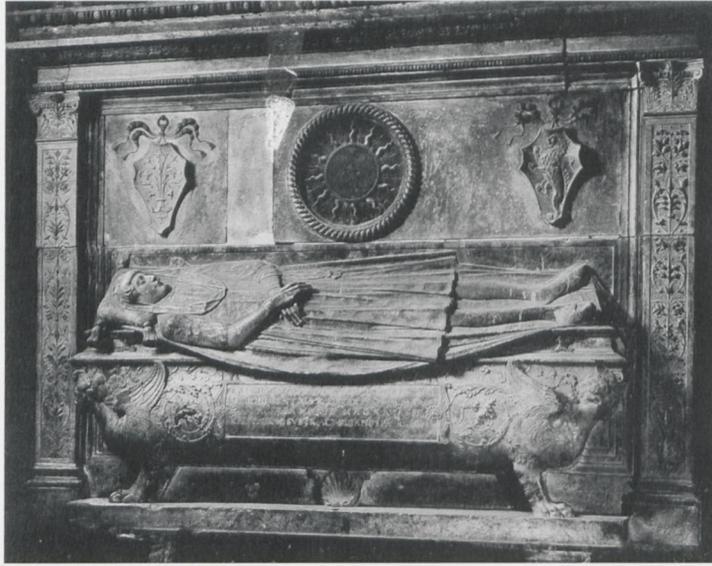


4

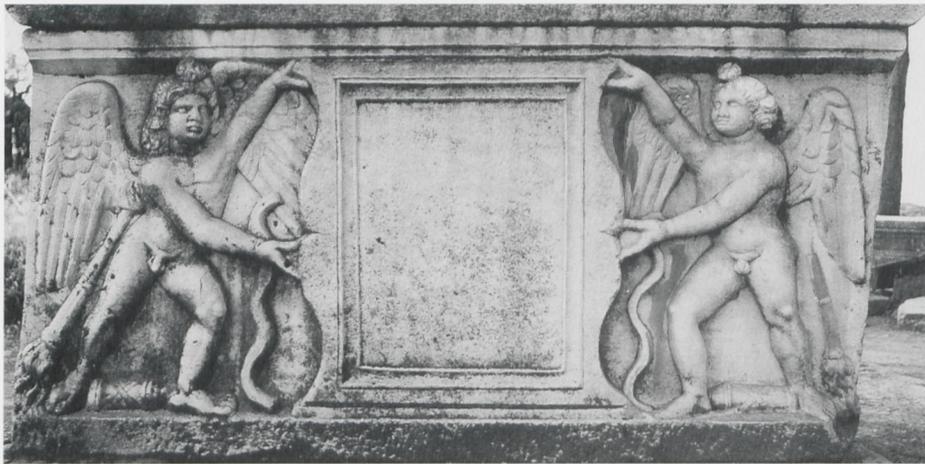


5

1.3.5 M. van Heemskerck, Zeichnungen: 1 Garten des J. Gallo mit Michelangelos Bacchus; 3 ders. mit »Pirro«; 5 Antike Kandelaberbasis. – 2 Michelangelo, Merkur, Zeichnung. Paris, Louvre. – 4 Plan von Rom, Cancellaria und Haus des Gallo.



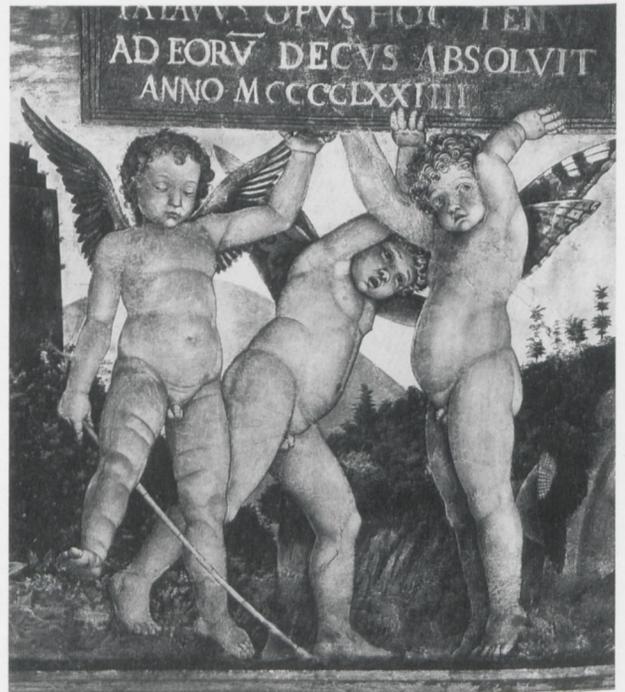
1



2



3



4

1 Grab des F. Tornabuoni, Rom, S. Maria s. Minerva. — 2 Sarkophag. Pozzuoli, Amphitheater. — 3 Michelangelo, Grablegung. London, Nat. Gall. — 4 A. Mantegna, Camera degli Sposi, Detail.