

MICHELANGELO UND DAS GRABMAL DES CECCHINO BRACCI IN S. MARIA IN ARACELI

Christoph Luitpold Frommel

Kaum ein Werk ist so eng mit Michelangelos persönlichem Leben verbunden wie das Grabmal des Cecchino Bracci (Abb. 1, 14).¹ Aus verständlichen Gründen hat es jedoch nur wenig Beachtung gefunden, und nicht jedem fällt es ins Auge, der vom Kapitol aus die Kirche S. Maria in Araceli durch das Seitenportal betritt. Der Eindruck ist zwiespältig: Die Büste des Toten wirkt nicht eigenhändig, die Rechtecknische sitzt unglücklich in der Wand, und die Buchstaben der Inschriften sind unschön zusammengedrängt. Man wundert sich über die verspielte Zone unter dem Sockel und über die ausschwingenden Voluten der etwas plumpen Attika, vor allem aber über das Mißverhältnis des makellosen michelangelesken Sarkophages zu den traditionelleren Formen der umgebenden Architektur und fragt sich, welche Teile des Grabmals denn überhaupt für Michelangelo gesichert sind, wie sein ursprüngliches Projekt ausgesehen haben könnte und wie der alte Meister dazu kam, das Grabmal eines Sechzehnjährigen zu entwerfen.

1. DIE DOKUMENTATION

Cecchino Bracci, der Großneffe von Michelangelos Freund Luigi del Riccio, war am 6. Januar 1544 gestorben.² Am 12. Januar teilt del Riccio dem gemeinsamen Freund Donato Giannotti sein Unglück mit und bemerkt: »Messer Mich[elagno][o] mi fa il disegno d'uno onesto sepulcro di marmo, et voi vi degnierete di fare lo epitafio et mandarmelo con una epistola confortatoria.«³ Michelangelos Entwurf liegt spätestens im Juni vor, als del Riccio von der Bauhütte von St. Peter einen Marmorblock erwirbt »per fare un pilo«, also wohl den Sarkophag.⁴ Im Hochsommer bittet er Michelangelo, entweder das kritisierte Porträt Cecchinos, das er dem Brief beigelegt hatte, zurückzusenden oder eine eigene Zeichnung anzufertigen. So könne man den Kopf ausführen lassen, wozu es ihn weiterhin dränge. Im übrigen wolle er Michelangelo nicht weiter zur Last fallen:

»Supricovj, ritrouate certo disegno, ui dettj già per fare intagliar la testa di Cechino, che sono in su quel medesimo capriccio; et uoi mi dicestj farne uno, perchè quello non ui piaceva. Pigliate il comodo uostro et rimandatemi quello, trouandolo; se non, non importa [...]«⁵

Michelangelo antwortet kurz darauf mit dem achtundzwanzigsten seiner fünfzig Epitaphen auf den Tod Cecchinos und der Nachschrift: »Io vi rimando i melloni col polizino e 'l disegno non ancora, ma lo farò a ogni modo, come posso meglio disegnare.«⁶ Über das einundvierzigste Epitaph setzt er sogar die Überschrift: »Socto la testa che parli« und läßt Cecchino aus dem Paradiese sprechen,⁷ ist offenbar jedoch nicht bereit, den

Kopf selbst zu meißeln. Kurz: Die eigentliche Initiative liegt bei Luigi del Riccio. Er kümmert sich um das Porträt des Nefen und um die Ausführung des Kopfes wie des Sarkophages. Erst etwa fünfzehn Monate später, im Spätherbst 1545, schreibt Michelangelo dem Freund, der durch eine Krankheit in Lyon festgehalten wird:⁸ »[...] Urbino à parlato a messere Aurelio e parlerà di nuovo; e per quello che mi dice, arete per la sepultura di Cechino il luogo dove avete desiderato; e decta sepultura è al fine e riuscirà cosa bella.«⁹ Del Riccio war schon im Juli 1545 nach Frankreich aufgebrochen und hatte zuvor seine Wünsche für die endgültige Gestalt des Grabmals und dessen Aufstellungsort geäußert. Jedenfalls verhandelt Urbino im Herbst 1545 mit dem päpstlichen Kämmerer Eurialo Silvestri, einem engen Vertrauten Pauls III., über den Aufstellungsort, gewiß bereits die linke Wand des seitlichen Durchgangs von S. Maria in Araceli,¹⁰ einer ehemaligen Marienkapelle. Vielleicht bedurfte es der Intervention des Papstes, weil es sich um eine Kirche der römischen Patrizier handelte, möglicherweise auch, weil sich hier Fresken der Cavallini-Schule und vielleicht sogar ein älteres Grabmal befanden.¹¹ Auch könnte Tommaso Cavalieri, dessen Familienkapelle ebenfalls in S. Maria in Araceli lag und der damals schon ein einflußreiches Mitglied der kapitolinischen Verwaltung war, auf die Franziskaner eingewirkt haben.¹² Vasari zufolge vertraute Michelangelo die Ausführung des Grabmals Urbino an, seinem Zögling und bewährten Faktotum. Urbino arbeitete damals auch an der Architektur des Juliusgrabes und stand unter Michelangelos ständiger Kontrolle, war allerdings kaum befähigt, den Kopf zu meißeln.¹³

Aristotele da Sangallo, ein alter Bekannter Michelangelos, der Rom im Jahre 1547 verließ, zeichnete das Grabmal kurz vor seiner Abreise bereits an Ort und Stelle (Abb. 2).¹⁴ Damals unterschied es sich noch in wichtigen Punkten von dem Zustand, den Giovanni Colonna auf seiner gegen 1554 entstandenen Skizze festhält (Abb. 16).¹⁵ Aristotele nennt auf seiner Zeichnung ausdrücklich Michelangelo als Autor,¹⁶ während Vasari das Bracci-Grab lediglich in der ersten Auflage seiner Viten unter Michelangelos architektonischen Projekten anführt und Urbino als ausführenden Steinmetzen bezeichnet: »Ha fatto per principi e privati molti disegni d'architettura [...] et a Luigi del Riccio suo domestico la sepultura di Cecchino Bracci e quella di Zanobi Montaguto disegnò egli, perché Urbino lo facesse [...]«¹⁷ Michelangelo scheint sich also so wenig mit dem Grabmal identifiziert zu haben, daß er Vasari bat, diesen Passus in der Auflage von 1568 zu tilgen. Jedenfalls ist die Erfindung des Grabmals durch zwei wohlunterrichtete Augenzeugen für Michelangelo gesichert.



1. Michelangelo et al., Grabmal des Cecchino Bracci. Rom, S. Maria in Araceli

2. DAS GRABMAL

Das Grabmal ist zum größten Teil aus hellem Marmor gearbeitet, mißt etwa 2,48 m in der Breite und etwas mehr von der Sockelplatte bis zum oberen Gesims der Attika. Diese Sockelplatte befindet sich etwa 1,75 m über dem Fußboden und der Sarkophag somit deutlich über Augenhöhe des Betrachters. Das Kernstück des Monumentes ist der Sarkophag, der von überschlanken dorischen Pilastern mit profilierten Schäften gerahmt wird. Sie ragen um etwas weniger als eine halbe Schaftbreite aus der Wand hervor, sind um den Abstand einer Schaftbreite von der Rückwand getrennt und geben sich somit als Seiten quadratischer Säulen zu erkennen. Sie verkröpfen sich triumphal im Gebälk, das auf einen Zweifaszien-Architrav und ein weit vorkragendes Gesims beschränkt bleibt. Dieses abgekürzte Gebälk kröpft unter dem zentralen Rundgiebel gleichermaßen nach vorne. Dort wird es allerdings nicht von Pilastern, sondern von zwei S-förmigen Voluten gestützt, welche ihrerseits auf Leisten ruhen, die wie die Pilaster profiliert und dimensioniert sind, jedoch über dem Sarkophag abbrechen. Die Sockelplatte kragt ebenso weit vor wie das Gesims der Ordnung, und so erreicht die Bühne des eigentlichen Grabmals eine Tiefe von etwa 0,50 m.

Zwischen der rahmenden Ordnung und den oberen Voluten hängen Rollwerk-Kartuschen mit Cecchinos Wappen, einem angewinkelten Arm mit geballter Faust. Die beiden Inschrifttafeln darunter überliefern seinen Namen, seine Lebensdaten und den Stifter, Luigi del Riccio:

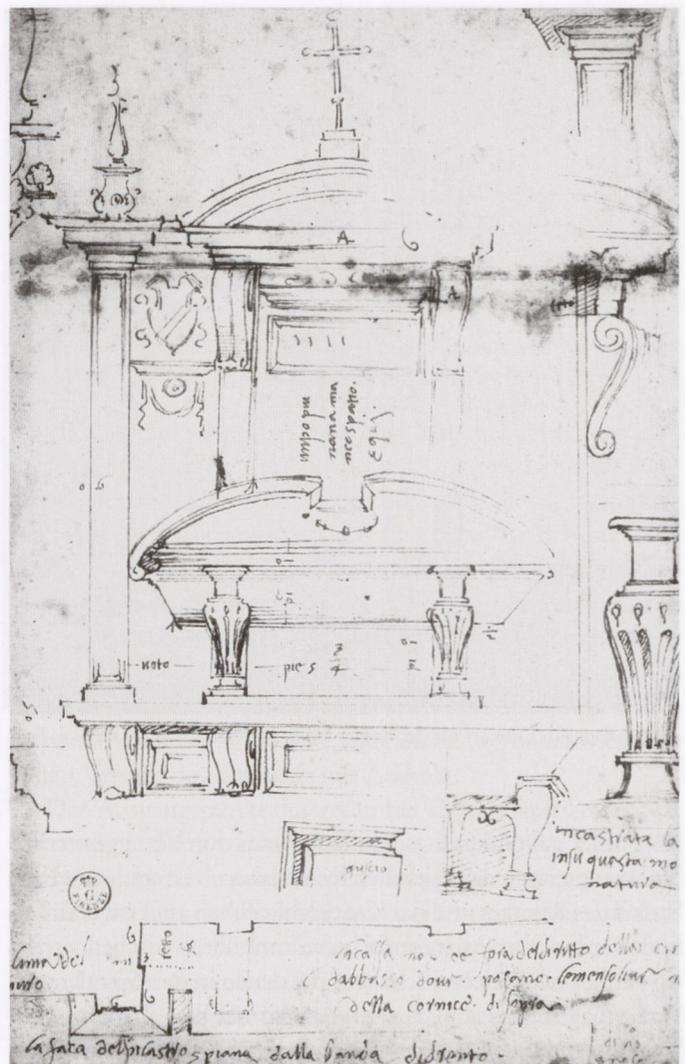
»D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / FRANCISCO BRACCIO
FLOREN[TINO] / NOBILI ADOLESCENTI IMMATURA
MORTE PRAEREPTO / AN[NOS] AGENTI XVI / MEN-
SES VIII DIES XV OBIIT VI^o DIE JANUARIJ 1544« und
»M[EMORIAE?] M[ORTI?] V[OTUM?] / ALOYSIUS DEL
RICCIO / AFFINI ET ALUMNO DULCIS[SIMO] P[O-
SUIT] / INVIDA FATA PUER MIHI / TE RAPUERERE SED
IPSE/ DO TUMULUM ET LACHRYMAS / QUAE DARE
DEBUERAS.«¹⁸

Die Inschrift ist nicht nur in eleganterem und korrekterem Latein, sondern auch in schmerzlicherem Ton abgefaßt als jene, die del Riccio im Januar 1544 unter seinen Brief an Donato Giannotti notiert hatte und die wahrscheinlich einen Vorschlag festhält, an dem sich Giannotti orientieren sollte:¹⁹

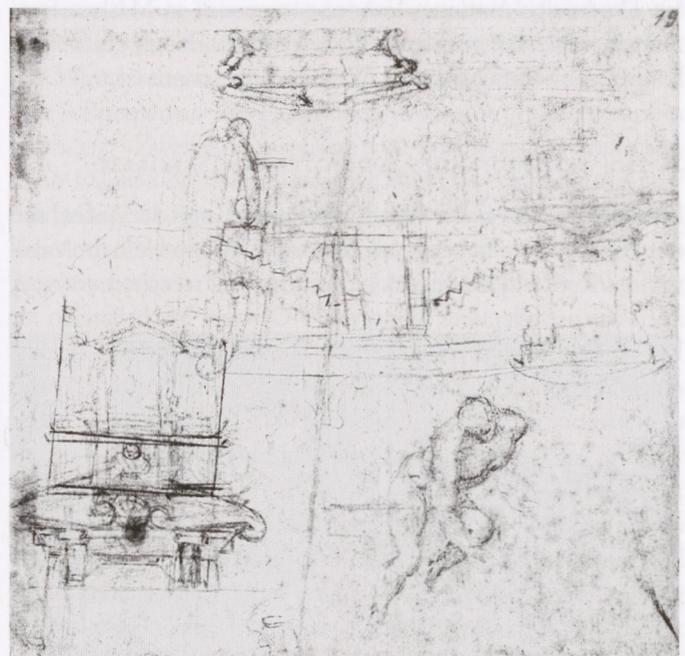
»Francisco Braccio iuveni nobili florentino immatura morte erepto / anno aetatis suae XVI^o, m[ense] VIII^o die XV obiit VI^o Idus Januarij 1544 / Aloisius del Riccio orbatu affini et alumno dulcissimo / Desperatus future letitiae pos[uit].«²⁰

Intensiver noch als hinterbliebene Gatten oder Eltern der Zeit beklagt del Riccio den Verlust des »allersüßesten« Verwandten und Schülers. »Ein neidisches Los, Knabe, hat dich mir geraubt. Eigentlich hättest du mir das Grabmal und die Tränen geschuldet, die ich dir nun spende.«

Der kunstvolle Sarkophag steht unter der Ädikula, die das Bildnis des Toten überfängt. Er erreicht eine maximale Länge von etwa 2,08 m, so daß die Liegefläche des nach unten verjüngten Kastens gerade für einen sechzehnjährigen Toten mittlerer Größe ausgereicht hätte. Wahrscheinlich war sein Sarg jedoch, wie damals allgemein üblich, in der Gruft der Kirche deponiert worden.

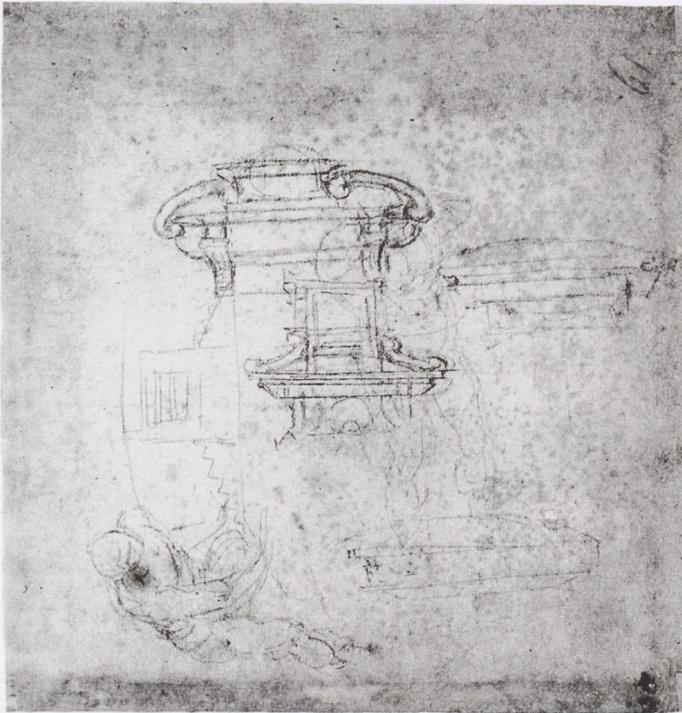


2. Aristotele da Sangallo, Aufnahme des Bracci-Grabes. Florenz, Uffizien, GDSU 4323 Ar



3. Michelangelo, Entwurf für das Bracci-Grab. Florenz, Casa Buonarroti, F 19 recto

Die Attika ist als einziger Teil des Grabmals in Stuck gearbeitet. Ihre flankierenden Lisenen und ihr gesamter Mittelabschnitt setzen die Verkröpfungen des Gebälks und des Giebels fort und unterstreichen damit noch die Nähe zum Triumphbogen.



4. Michelangelo, Entwurf für das Bracci-Grab. Florenz, Casa Buonarroti, F 19 verso



5. Michelangelo, Skizzen für einen Johannes den Täufer (?). Oxford, Ashmolean Museum, 70-3 recto

Die Attika kulminiert in einem Kreuz, das durch langgestreckte Stuckvoluten mit den seitlichen Kandelabern verbunden ist. Die Sockel des Kreuzes und der Kandelaber ruhen auf Löwenfüßen und werden von Akanthusblättern umhüllt, zwischen denen Löwenköpfchen hervorschauen, die denen in den Spiralen des Sarkophagdeckels ähnlich sind. Axial unter den quadratischen Säulen und den Füßen des Sarkophages stützen vier Voluten die Sockelplatte. Sie sind identisch wie die oberen Voluten profiliert, aber wesentlich kürzer und weniger sorgfältig gearbeitet. Die beiden mittleren Voluten setzen sich in Masken fort, zwischen die eine aus dem gleichen Marmorblock gearbeitete Konsole ohne Inschrift oder Wappen eingespannt ist.

3. DIE ZEICHNUNG DES ARISTOTELE DA SANGALLO

Dieser Bestand weicht in wichtigen Punkten von der Aufnahme des Aristotele da Sangallo ab (Abb. 2).²¹ Aristotele hatte zahlreiche Projekte des Meisters gezeichnet und so schon vor 1543 auch das unvollendete Juliusgrab.²² Obwohl Michelangelo im Entwurf offensichtlich den *braccio fiorentino* (0,586 m) verwendet und etwa dem Sarkophag die Breite von $3\frac{1}{2}$ *braccia* und den Schäften der Ordnung $\frac{1}{3}$ *braccio* (0,198 m) gegeben hatte, vermaß Aristotele das Grabmal in antikem Fuß (0,289 m) zu 10 *oncie* und konzentrierte seine Maße auf die leichter zugängliche untere Zone. Auch seine perspektivischen Details und seine Notizen sprechen dafür, daß er das ausgeführte Monument an Ort und Stelle skizzierte. Da er aber in der vorliegenden Rezeichnung Lineal und Zirkel verwendete, muß er sie anhand seiner Unterlagen zu Hause angefertigt haben, und dabei mögen ihm, wie so häufig, Fehler unterlaufen sein.

Auf der Zeichnung fehlen die Büste, die seitlichen Inschrifttafeln, die gesamte Attika sowie die Masken und die Kartusche unter den unteren Konsolen. Die quadratischen Stützen besitzen keine Kapitelle, wie das Detail rechts oben ausdrücklich bekräftigt, sind aber ringsum profiliert. Die beiden inneren

unter den Voluten stehen im Unterschied zu heute auf der Sockelplatte. Während die beiden Wappen und die Gesimsleisten darunter mit der Ausführung weitgehend übereinstimmen, deutet Aristotele darunter Festons und Scheiben an und positioniert die von liegenden Voluten und einem Gesims bekrönte Inschrifttafel unter den Rundgiebel, der unmittelbar vom Kreuz bekrönt wird. Während die großen Akanthusblätter der Kandelaber mit den ausgeführten weitgehend übereinstimmen, dürfte Aristotele die kleinen, die er dazwischen andeutet, mit den ausgeführten Löwenköpfchen verwechselt haben.

In der Ecke rechts unten nennt er stolz seinen großen Landsmann als Autor des Grabmals: »di n[o]s[tr]o mich ... / gnolo a san ...«. Den Grundriß des Grabmals erweitert er um den Grundriß des abschließenden Gesimses. Im Grundriß des Grabmals fluchten die Füße des Sarkophages mit den Schäften der Ordnung, wie dies auch die ausführliche Beischrift hervorhebt: »la cassa no[n] esce fora del dritto della cima[sa?] / dabbasso dove posano le mensole ne / della cornice di sopra.« Mit »lama del muro« meint er die Wandebene und mit der »fata del pilastro spiana dalla banda di dentro« die über die Wandebene hinausragenden Schäfte der Ordnung. Als »guscio« bezeichnet er die profilierten Blendfelder zwischen den unteren Konsolen. Die Sarkophagfüße zeichnet er zu schlank und rund und wird damit ihrer charakteristischen Gestalt wenig gerecht. Neben dem Schnitt durch den Kasten und dem Profil der Füße notiert er »incastrata la ca[ssa?] in su questa modanatura«. Zwischen den Konsolen und den Lisenen konstatiert er eine Lücke – »voto« –, und das weit vorkragende Gesims sieht er als Dach: »fa tetto«. Mit den Worten »un po piu / nana ma / n[on?] ce spatio e quj« unter der Inschrifttafel weist er möglicherweise darauf hin, daß der Abstand zwischen der Tafel und dem Sarkophag für die Büste zu klein sei.²³ Doch wie erklären sich die zahlreichen Abweichungen der Zeichnung vom ausgeführten Grabmal, und wie verhält sie sich zu Michelangelos Projekt?

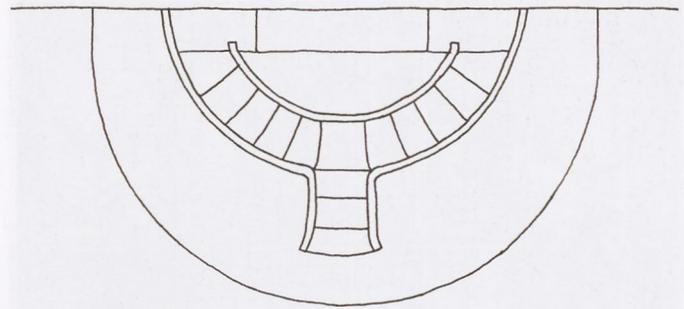
4. MICHELANGELOS ERSTES PROJEKT

Michelangelos ursprüngliche Ideen für das Grabmal sind durch einige Entwurfsskizzen auf dem Blatt 19 F der Casa Buonarroti überliefert.²⁴ Der Ausführung am nächsten kommt die Skizze auf der oberen Hälfte von *verso* (Abb. 4, 5). Der Sarkophag, der wahrscheinlich bereits eine ähnliche Breite wie der ausgeführte erhalten sollte, ist zwar unten abgerundet und über den Füßen eingekehlt, diese sind jedoch schon ähnlich proportioniert und mit ähnlichen Kanneluren geschmückt wie am ausgeführten Sarkophag und setzen sich ebenfalls in einer gebälkartigen Verkröpfung fort. Die relativ kurzen, nach unten geöffneten C-Voluten des Deckels flankieren einen niedrigen Sockel, dessen Gesims auf den Spiralen der Voluten ruht. Mit dem darüber angedeuteten Kreis ist vielleicht eine Muschel gemeint, wie sie auch auf einigen der übrigen Skizzen wiederkehrt.

Es gibt weder einen Aufbau noch eine rahmende Ordnung. Der Sarkophag steht jedoch auf einer basisartigen Linie, die unter der inneren Flucht des linken Sarkophagfußes im rechten Winkel nach unten knickt. Unmittelbar vor der Außenflucht des linken Fußes enden vier steile Stufen, Teil einer Treppenanlage, die offensichtlich zum Sarkophag aufsteigt, deren Aufriss jedoch im rechten Winkel zu dieser Basis skizziert ist.

Die ganze Anlage steht auf einem halbrunden Podium (Abb. 6). Der Unterlauf wird beiderseits durch leicht einschwingende Wangen verjüngt, ist mit fünf Stufen ausgestattet und setzt sich über einem Ruhepodest in jeweils fünf etwas niedrigeren Stufen der beiden Oberläufe fort. Die Zahl der Stufen ist wohl wörtlich zu nehmen, so daß der Treppensockel die Höhe von etwa 1,60–1,80 m kaum überschritten hätte und weder für ein Haus noch gar für den Senatorenpalast oder den *nicchione* des Cortile del Belvedere bestimmt gewesen sein kann.²⁵ Auch die Stufen der Oberläufe werden von einer gebogenen Linie begleitet und sollten daher wohl einer konvexen Krümmung folgen und beiderseits in die Plattform mit dem Sarkophag münden. Ja, vielleicht sollten sie sich sogar an einem zentralen, halbzyklindrischen Kern hochwinden wie dann in den Treppenprojekten Berninis und Specchis. Bei relativ bescheidenen Stufen mit einer Trittfläche von etwa 0,40 × 0,70 m Breite hätte die Treppenanlage also eine Gesamttiefe von knapp vier Metern und das untere Podium eine Breite von etwa 6,50 m erreicht. Diese Maße verlangten eine ähnlich geräumige und erhöhte Kapelle wie die Cappella Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz, Michelangelos mutmaßlichem Vorbild, wo Bernardo Rucellai um 1510 den mittelalterlichen Marmorsarkophag seines Großvaters Paolo auf das Podest der zweiläufigen Treppe erhob (Abb. 7).²⁶

Die Sarkophagstudie darunter stellt wohl eine Vorstufe dar. Dort sind die C-Voluten des Deckels noch nach oben geöffnet und flankieren eine hoch aufragende Ädikula, deren Gesims von untersetzten Voluten gestützt wird. Ähnlich wie schon auf einer früheren Fensterstudie Michelangelos wiederholen sie sich beiderseits im Profil.²⁷ Diese Ädikula sollte wohl auf dem Sarkophagdeckel stehen und hätte für die Büste wie für die Inschrift ausgereicht. In einem zweiten Moment eliminierte Michelangelo die obere Hälfte, stellte die untere direkt auf den Kasten des Sarkophages und versah sie mit einem eigenen, auf den Spiralen der C-Voluten ruhenden Gesims. Hier ließ sich die Inschrift unterbringen, die Büste jedoch nur darüber. Zwischen



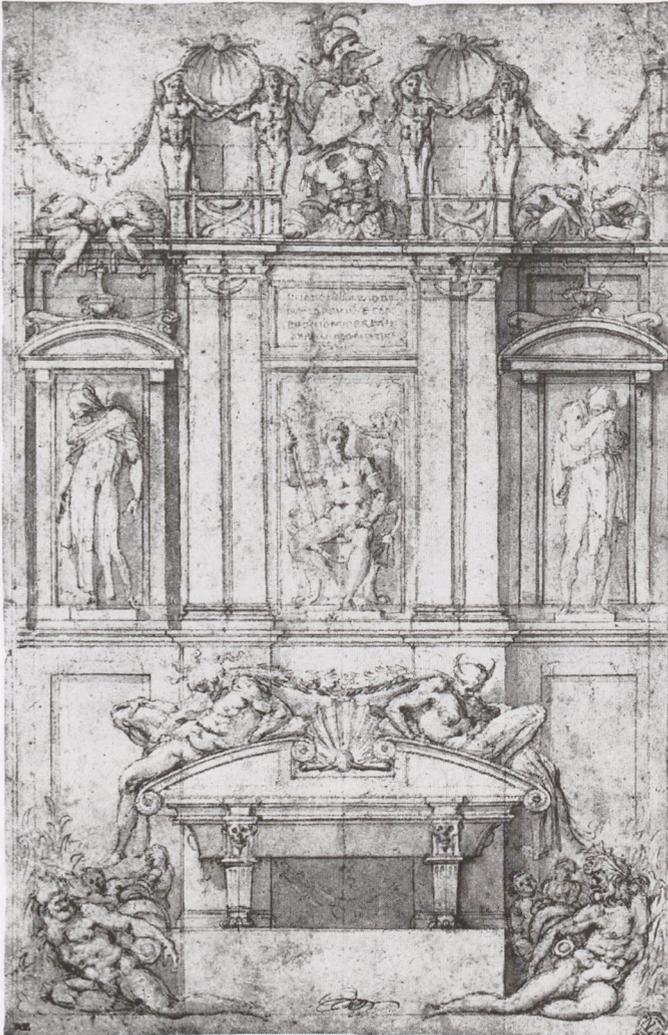
6. Hypothetische Rekonstruktion des Grundrisschemas von Michelangelos erstem Projekt für das Bracci-Grab. Zeichnung Giuseppe Bonaccorso

den Füßen des Sarkophages ist eine Muschel angedeutet. Da die Basislinie mit der rechten Begrenzung des Unterlaufs der Treppe fluchtet, scheint die Treppe bereits für diesen Sarkophag bestimmt, und so könnte auch der rätselhafte Winkel unter dem linken Fuß mit der Treppe zusammenhängen. Zur gleichen Planungsphase könnte die Skizze auf einem Blatt im Archivio Buonarroti gehören, auf dem Michelangelo auch ein an einen Freund gerichtetes Gedicht notierte.²⁸ In den zwei verbliebenen Skizzen am rechten Rand ist der Deckel des Sarkophages noch nicht mit Voluten geschmückt, aber ähnlich gerundet wie in der ersten Version des Entwurfs mit Ädikula.

Der Ausgangspunkt des gesamten Entwurfsprozesses war offenbar die Skizze links unten auf *recto* (Abb. 3). Dort geht Michelangelo noch von einem triumphbogenartigen Aufbau aus. Im Bereich der Pedestalzone steht unmittelbar auf dem Sarkophag die Büste des Toten. Michelangelo skizziert sie auf einem hohen Sockel und läßt den Kopf bereits aus einem antiken Gewandtorso aufwachsen. Die zentrale Ädikula wird von einem Spitzgiebel bekrönt, und ihre lichte Öffnung von etwa 0,40 × 0,80 m mag für die sitzende oder schwebende männliche Gestalt mit abwärts gewandtem Kopf und ausgebreiteten Armen bestimmt gewesen sein, die Michelangelo auf *recto* wie *verso* skizziert. Ähnlich wie die verwandten Skizzen in Oxford scheint sie jedoch für einen jugendlichen Täufer, den Schutzpatron der Florentiner, bestimmt gewesen zu sein (Abb. 5).²⁹ Zweifellos inspiriert von Michelangelo sollte ihn dann Daniele da Volterra in ganz ähnlicher Haltung malen.³⁰ Michelangelos Akt sitzt ebenfalls und stützt sich auf den linken Arm. Er beugt sich jedoch hinab und streckt den rechten Arm nach unten, als wende er sich dem Kopf des Toten zu,



7. Florenz, S. Maria Novella, Cappella Rucellai mit Grab des Paolo Rucellai



8. Michelangelo, Entwurf für die Herzogsgräber der Medici-Kapelle. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 838

um, ähnlich wie der verwandte Engel des »Jüngsten Gerichts«, seine Seele zu retten.

Mit Tinte und Lineal legt Michelangelo dann die genauen Grenzen der für die Büste bestimmten Zone wie auch der seitlichen Ausdehnung des Aufbaus fest. Er nähert die konvexe Oberseite des Sarkophagdeckels einem gesprengten Segmentgiebel an. Der Unterseite gibt er die Gestalt liegender S- oder C-förmiger Voluten und trennt sie durch eine zentrale Muschel. Die Basislinie des Sarkophags wird weder durch ein Podest wie in der Medici-Kapelle noch durch Konsolen wie am ausgeführten Grabmal vorbereitet. Vielmehr lassen der hohe Abstand zum unteren Rand und die Verlängerung der beiden vertikalen Linien am linken Rand vermuten, daß Michelangelo an einen hohen Sockel dachte, ja vielleicht sogar schon an einen Treppensockel.

Am rechten Rand, doch in umgekehrter Position reduziert er den dreijochigen Aufbau der vorangehenden Skizze bereits auf eine Ädikula mit Rundgiebel. Auf ihrer Basis steht eine gewiß für die Büste bestimmte Plinthe. Durch die im Profil gezeichneten Voluten unter dem Giebel gibt sich die Ädikula als Vorstufe der frühesten Version von *verso* zu erkennen, während die Alternative darunter durch ihren breiteren Giebel dem triumphalen Aufbau links unten noch näher steht.

Darunter ist ein Sarkophag mit nach oben geöffneten C-Voluten zu erkennen. In einer blassen Skizze, die den linken Treppenlauf überschneidet, schwankt Michelangelo, ob er den

Deckel mit nach unten geöffneten S- oder C-Voluten schmücken soll. Zwischen diesen spart er eine ähnliche Lücke für die Büste aus wie auf dem ausgeführten Sarkophag und bereitet damit die reifere Version auf *verso* vor. In der Sarkophagskizze am oberen Rand des Blattes schmiegen sich die Füße zwar konkav an die Schmalseiten und ist der Kasten des Sarkophags noch unten abgerundet und oben stark eingekehlt, das Gesims des Deckels jedoch bereits zu einer einzigen kontinuierlichen Form zusammengefaßt, deren Mitte wiederum zum Sockel der Büste bestimmt scheint.

Auch die Treppenanlage ist noch weniger klar artikuliert als auf *verso*, bereitet diese jedoch vor. Nicht nur die Basis, sondern auch die obere Plattform und somit der gesamte Sockel scheinen konvex gerundet. Über dem segmentförmigen unteren Podium sind durch kurze Striche zwei verkürzte Stufen des Unterlaufes und darüber zwei Alternativen der Oberläufe von je etwa neun Stufen angedeutet. Die gesamte Stufenzahl entspricht also etwa jener auf *verso*. Michelangelo verdeutlicht das Verhältnis des kurzen Unterlaufes zu den höheren Oberläufen durch zwei parallele Linien am linken Rande und verwirft die steilere Alternative. Das Podest am Ende des Unterlaufes wird von breiten Lisenen flankiert, doch fehlen Hinweise auf einen Altar oder die Tür zu einer Gruft.

Der Entwurfsprozeß geht somit von einem Typus aus, der an die Entwürfe für die Medici-Kapelle aus den mittleren Zwanziger Jahren erinnert (Abb. 8), führt aber dann zur ganz neuartigen Idee eines Sarkophags mit Büste, der ohne weitere Rahmung oder Aufbauten über einer dreiarmligen Treppe thront. Offenbar wollte der überlastete Meister keine weiteren Skulpturen in Angriff nehmen und suchte nach einer rein architektonischen Würdeform, um Cecchinos Monument aus der Masse der triumphbogenartigen Renaissancegrabmäler herauszuheben. Keine der Skizzen bezieht sich jedoch auf den heutigen Standort, und da schon allein die Treppe einen Freiraum von etwa vier Metern vor der Wand erforderte, den es in S. Maria in Araceli allenfalls im Querhaus gab, muß er an eine andere Stelle gedacht haben, ja vielleicht sogar an eine ähnlich hoch gelegene Kapelle wie die der Rucellai in S. Maria Novella (Abb. 7). Wo er die Wappen und das Epitaph anbringen wollte, ist den Skizzen auf *verso* nicht zu entnehmen.

Wäre der Kopf, wie ursprünglich geplant, auf einem hohen Sockel in der Vertiefung des Sarkophagdeckels aufgestellt worden, hätte er Teile der Inschrift verdeckt, und so scheint es, als habe ihn Michelangelo nicht als adäquat empfunden und aus der endgültigen Version des Grabmals ausgeklammert.³¹ Möglicherweise war sogar Aristotele selbst mit seiner nachträglichen Integrierung befaßt.

5. DAS ERSTE PROJEKT FÜR DAS BRACCI-GRAB IM WERK MICHELANGELOS

Nicht nur der Typus des Sarkophags mit kannelierten und in Löwentatzen endenden Füßen und seine Verbindung mit dem Bildnis des Verstorbenen war antiken Ursprungs, sondern auch seine Erhöhung auf einem Stufensockel. Michelangelo selbst hatte sich schon im Frühjahr 1505 beim Entwurf für das Freigrab-Projekt Julius' II. am Mausoleum in Halikarnassos orientiert und den toten Papst auf die oberste Plattform einer Stufenpyramide gebettet.³² Er hatte diesem Triumph des Herrschers

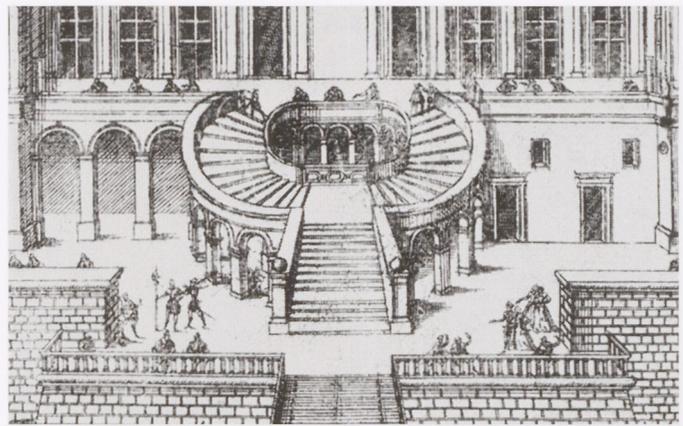
jedoch einen christlichen Sinn verliehen, indem er ihm zwei wohl geflügelte Gestalten zugesellte, die den Leichnam von der Bahre heben sollten – gewiß um ihn himmelwärts zu tragen und damit seinen Sieg auch über den Tod zu veranschaulichen, ein Gedanke, der schon im vorangehenden Wandgrabentwurf von 1505 auftaucht und an dem er in den Projekten von 1513 und 1516 festhält. Der antike Sarkophag wird nach wie vor an allen vier Seiten von Füßen mit Löwentatzen gestützt, und die Gestalten, die den toten Papst vom Sarkophag heben, sind nun – wie schon im New Yorker Entwurf – eindeutig Engel, wie Condivi berichtet, und nicht Himmel und Erde wie bei Vasari.³³

Auch in der Medici-Kapelle tat Michelangelo alles, um die zeitlosen Idealbilder der Herzöge über die Vergänglichkeit des Sarkophages und der Gezeiten zu erheben. Entschloß er sich auch erst im Laufe der Planung, die Sarkophage mit den liegenden »Tageszeiten« zu schmücken, so thronen die Toten doch von Anfang an in ihren Ädikulen wie im *piano nobile* eines Palastes.

Angeregt von der Bramante-Schule und vor allem von Giulio Romanos unorthodoxen Erfindungen,³⁴ fand er in den Entwürfen für diese Grabmäler und für die Biblioteca Laurenziana seit etwa 1524 zu einer ganz eigenen architektonischen Sprache und variierte die antiken Prototypen nun viel freier als noch in der Pietra Serena-Architektur der Medici-Kapelle.

Dieser neuen Sprache bediente er sich auch bei den Skizzen für das Bracci-Grab und beim endgültigen Entwurf für den Sarkophag, dessen direkter Prototyp sich auf einem Entwurf für die Herzogsgräber findet.³⁵ Wie dort schließt Michelangelo die C-förmigen Voluten des Deckels zu einem kontinuierlichen Bügel zusammen, der in der Mitte nach unten knickt. Er verzichtet auf die große Muschel, verkürzt die Vertiefung auf die Breite des Sockels von Cecchinos Büste und verbindet die unteren Ecken der Knickung durch ein Feston – das einzige Element, das dem formal so makellosen, aber letztlich doch kühlen Sarkophag eine persönlichere Note verleiht. Auch eliminiert er die oberen Spiralen und bildet die seitlichen zu Kreisen mit eingravierten Löwenköpfchen um, zwischen die er die untere, nunmehr stark eingekahlte Leiste des Deckels spannt. Die Löwenköpfe mögen, da sie auch in den Füßen der Kandelaber und des Kreuzes wiederkehren, weniger auf den Tod als auf königliche Kraft anspielen. Auch ohne Liegefiguren erhält der Sarkophag eine individuelle und ausgewogene Gestalt, wenn auch nicht den gleichen Grad kristalliner Spannung wie in der Medici-Kapelle.

In einem seiner Epitaphe bittet Michelangelo den Sarkophag, sich nicht zu öffnen, um nicht die Erinnerung an Cecchinos Schönheit zu zerstören.³⁶ So läßt er das Grabmal zunächst auch nicht im Sarkophag mit seinen vergänglichen Resten kulminieren wie in der Cappella Rucellai, sondern in Cecchinos Büste. Ähnlich wie bei den »Herzögen« der Medici-Kapelle, aber auch ähnlich wie beim Juliusgrab soll sie sich über die Vergänglichkeit erheben, die Erinnerung an sein Idealbild vor irdischem Vergessen bewahren und dem Wissen um die Unsterblichkeit seiner Seele visuellen Ausdruck verleihen. Darin folgt Michelangelo kaum nur dem Wunsche Luigi del Riccios. Indem er sich jedoch weigert, die Büste selber auszuführen und diese Aufgabe einem anderen Bildhauer überläßt, verurteilt er das Projekt von Anfang an zum Schei-



9. Jacques Androuet Ducerceau, Ansicht der Cour du Cheval Blanc des Schlosses von Fontainebleau, Detail mit der Rundtreppe des Philibert Delorme

tern: Das Mißverhältnis zwischen Idee und Ausführung wäre gewiß noch deutlicher sichtbar geworden, hätte er die Büste, wie ursprünglich geplant, in ihrer heutigen Gestalt auf den Sarkophag gestellt. Wenn er aber ursprünglich in der Büste die unsterbliche Schönheit von Cecchinos Seele evozieren wollte, mag er auch bei der Treppe an den Aufstieg der Seele und symbolische Prototypen wie Jakobs Himmelsleiter gedacht haben. In all dem unterscheidet sich Michelangelo grundsätzlich von Sangallo, der in seinen Entwürfen für die Gräber der Medici-Päpste von etwa 1535/36 unmittelbar auf antike Prototypen mit getrepptem Sockel und antiken Sarkophagen zurückgriff, ohne die Päpste christlich zu verklären.³⁷

Auch im Projekt für das Bracci-Grab ging es Michelangelo weniger um die unmittelbare Nachahmung antiker Prototypen als um deren Umsetzung in seine eigene Welt. So machte er im Unterschied zu Sangallo die Treppe zum essentiellen Bestandteil seines Projektes und profitierte dabei von den neuen Gestaltungsmöglichkeiten, die Bramantes Treppen im Cortile del Belvedere vorgeführt hatten.³⁸ Schon in den Entwürfen für die Treppe der Laurenziana wollte auch er dem Besucher das Gefühl vermitteln, er steige in eine höhere Sphäre auf. Dort rechnet er allerdings noch nicht mit konvexen Treppenrampen, wie sie sich dann, vielleicht sogar im Gefolge des Projektes für das Bracci-Grab, durchsetzen sollten.

6. CECCHINOS BÜSTE

Wahrscheinlich hatte Michelangelo sein Versprechen gehalten und, wenn auch widerstrebend, noch im Jahre 1544 die von Riccio erbetene Porträtzeichnung für Cecchinos Büste angefertigt. Im fünfzehnten seiner Epitaphe sagt er dem Freunde »[...] Luigi, a far l'unica forma / Di Cechin [...] in pietra viva / Eterna [...] / Se l'un nell'altro amato si trasforma, / Po' che sanz' essa l'arte non v'arriva, / Convien che per far lui ritragga voi.«³⁹ Das einundvierzigste Epitaph versieht er dann jedoch mit der Überschrift »Socto la testa che parli« und läßt Cecchino aus dem Paradiese sprechen: »Tochando i' sol del mondo al paradiso, / Anzi per sempre serri le suo porte.«⁴⁰

Der ausführende Bildhauer war wohl Raffaello da Montelupo, der damals auch an der »Madonna« des Juliusgrabes arbeitete (Abb. 12).⁴¹ Er genoß Michelangelos Vertrauen, war gewohnt, nach seinen Zeichnungen zu arbeiten, und dürfte Cecchino noch persönlich gekannt haben. Jedenfalls kann die Büste (Abb. 10) weder dem Meister der »Sibylle« des Julius-



10. Raffaele da Montelupo (?) nach Entwurf Michelangelos, Porträtbüste vom Grabmal des Cecchino Bracci. Rom, S. Maria in Araceli

grabes zugeschrieben werden noch gar einem der viel weniger talentierten Bildhauer der Hermenköpfe beider Geschosse, zu denen auch Urbino gehört haben dürfte.

Die physiognomischen Formeln der Büste sind unmittelbar von Michelangelo übernommen. Der breite Mund mit der stark geschwungenen Oberlippe und den schattigen Grübchen der hochgezogenen Winkel, das eher kurze Kinn, die vollen Wangen, in denen noch ein Lächeln nachschwingt, die lid- und brau-



11. Michelangelo, Kopf der »Vita Activa« vom Juliusgrab. Rom, S. Pietro in Vincoli

enlosen Augen, die hoch ansetzenden, sorgfältig artikulierten Ohren und der starke Hals erinnern unmittelbar an die »Vita Activa« des Juliusgrabes (Abb. 11). Vergleichbare Grübchen finden sich zwar schon im »Giuliano« der Medici-Kapelle, doch der Mund und die Wangen der »Vita Activa« kommen der Büste Cecchinos deutlich näher. Ja, als Michelangelo 1542 die »Vita Activa« konzipierte, mag er sogar Cecchino vor Augen gehabt haben, einen hochbegabten Patrizier, dem eine ähnliche brillante öffentliche Karriere wie Tommaso Cavalieri und somit ein aktives Leben bevorstand. Die Locken, der Kragen und die gesamte Gewandpartie der Büste wirken sogar weniger schematisch als bei der »Vita Activa«, an der wohl der Meister der »Sibylle« mitarbeitete. Vergleichbar hängende, in der Mitte des Nasenbeins leicht verdickte Nasen finden sich vor allem in Michelangelos früheren Werken. Die Stirn läßt sich mit jener des »Brutus« vergleichen. Die Pupillen, die Michelangelo meist vermied, und die Büschel kurzer Locken erinnern an den »Moses«. Die Augen wirken jedoch ähnlich ausdruckslos und ihre Lider ähnlich fleischig wie in der »Madonna« (Abb. 12) und



12. Raffaele da Montelupo, Kopf der Madonna vom Juliusgrab. Rom, S. Pietro in Vincoli

im »Propheten« des Juliusgrabes. All dies deutet auf eine eher typisierende Vorlage Michelangelos. Individuelle Züge äußern sich allenfalls in der gebogenen Nase, den flachen Augenhöhlen oder dem kurzen kräftigen Hals.

Nur bei längerem Betrachten teilt diese Physiognomie etwas vom Wesen klugen, sensiblen, warmherzigen und gläubigen Menschen mit, als den ihn die wenigen Quellen schildern.⁴² Gleichzeitig verrät sein Ausdruck aber auch Selbstbewußtsein, Kraft, Sinnlichkeit und Witz. Und wenn man sich die frischen Farben, die leuchtenden Augen und die dichten Locken seiner sechzehn Jahre vergegenwärtigt, ahnt man, worauf Cecchinos allseits gerühmte Schönheit beruhte.

Der Kopf ist zur Seite gewendet und sollte vielleicht sogar auf einen Altar blicken. In seinem ersten Projekt könnte Michelangelo also an die rechte Seitenwand einer großen Kapelle oder eines Querarmes gedacht haben. Der Sockel der Büste ist ungewöhnlich schmal und niedrig, konvex gekrümmt und ragt ein wenig über die Nische hinaus. Ein von Muscheln gerahmtes, eingraviertes Täfelchen scheint für eine Inschrift bestimmt. Da del Riccio die Büste wohl noch 1544 in Auftrag gab, mag das Podest ursprünglich ähnlich hoch gewesen sein,

wie dies Michelangelo auch auf seiner ersten Entwurfsskizze andeutet (Abb. 3). Ja, die michelangellesken Falten zwischen der Brust und den Ärmeln waren vielleicht sogar auf die seitlichen Gesimse der Vertiefung des Sarkophagdeckels abgestimmt.

7. DAS AUSGEFÜHRTE GRABMAL

Nach etwa einjähriger Ungewißheit war das revolutionäre erste Projekt gescheitert. Wohl im Einvernehmen mit Michelangelo hatte del Riccio die westliche Wand des seitlichen Durchgangs von S. Maria in Araceli für das Grabmal bestimmt, die durch das Seitenportal und das darüber gelegene Fenster direkt belichtet wurde. Um ein Gleichgewicht zwischen beiden Wänden herzustellen, orientierte sich Michelangelo nun nicht nur im Format und in den Maßen, sondern auch im Typus einer von Voluten gestützten Ädikula an Andrea Sansovinos wohl um 1507 entstandenen Grabmal des 1504 verstorbenen päpstlichen Juristen Pietro Manzi, Bischof von Cesena, an der gegenüberliegenden Wand des Durchgangs.

Schon Peruzzi hatte diesen Typus auf einen antikeschen, von einer Pantheon-Ädikula überfangenen Sarkophag reduziert.⁴³ Michelangelo kehrte nun jedoch zum dreijochigen Triumphbogen-System seiner ersten Entwurfsskizze zurück (Abb. 3). Während er dort die architektonische Rahmung gewiß ähnlich prägnant wie den Sarkophag und auf den Entwürfen für die Medici-Kapelle gestalten wollte, begnügte er sich nun mit traditionelleren Formen, ja blieb sogar hinter seinen bisherigen Architekturen und dem wenig früheren Obergeschoß des Juliusgrabes zurück.

Im Mitteljoch ging er vom antiken Typus der Porta Ionica aus, den er schon in zahlreichen früheren Projekten variiert hatte.⁴⁴ Im Mitteljoch des Bracci-Grabes stützte er das Gebälk und den Segmentgiebel durch S-förmige, von profilierten Leisten gestützte Voluten, wenn er auch auf den Faszienrahmen der vitruvianischen Porta Ionica verzichtete.

Alle Formen des Bracci-Grabes, vom schweren Segmentgiebel oder den weitausladenden Profilen des abgekürzten Gebälkes bis hin zu den überlängten Voluten und den allseits profilierten Leisten, tauchen schon in früheren Werken Michelangelos auf. Selbst die Kandelaber unterscheiden sich kaum von jenen des Juliusgrabes. Die Rollwerkkartuschen der beiden Wappen wirken hingegen ungleich konventioneller als dort und verraten lediglich in den kleinen, von C-Voluten eingefassten Masken michelangelleske Züge.

Die architektonischen Teile des Bracci-Grabes sind aus dem gleichen Marmor und ebenso virtuos ausgeführt wie Teile des Obergeschosses des Juliusgrabes. So könnte Urbino, der die Ausführung leitete und Benvenuto Cellini zufolge Michelangelo »più di ragazzo e di serva che d'altro«⁴⁵ diente, auf talentierte Steinmetzen des Juliusgrabes zurückgegriffen haben.⁴⁶

Die Lisenen an den Ecken des Grabmals entsprechen in Gestalt und Breite den stützenden Leisten unter den Voluten, die sich damit als Glieder der gleichen reduzierten Ordnung zu erkennen geben. Allerdings besitzen auf Aristoteles Zeichnung lediglich die Ecklisenen Basen, die sich aus Plinthe, Torus und Hohlkehle zusammensetzen. Diese waren ursprünglich nicht mit Kapitellen versehen, und so trat ihre tragende Funktion hinter jener der Voluten zurück und war die Vorherrschaft des Mitteljoches noch unangefochtener.



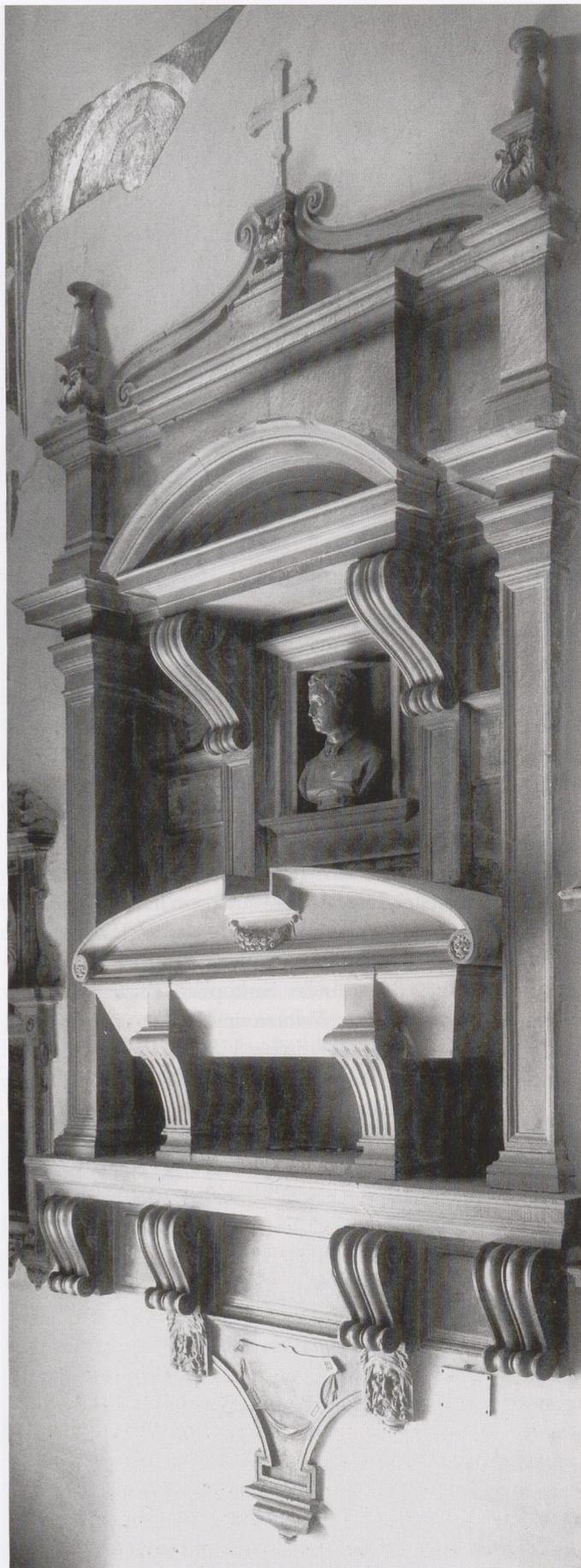
13. Raffaele da Montelupo (?), Relief der Sockelzone des Bracci-Grabes. Rom, S. Maria in Araceli

Ähnlich profilierte, doch etwas kürzere und weniger sorgfältig gearbeitete S-Voluten tragen nun auch die Sockelplatte. Die Volute schwingt sogar im Deckel und in den Füßen des Sarkophages sowie in der Inschrifttafel und in den Wappenkartuschen mit und kehrt somit an sechs Stellen in verschiedenem Maßstab wieder.

Einiges spricht dafür, daß Michelangelo die Füße des Sarkophages, die im ersten Projekt wohl auch von hinten bearbeitet sein sollten, nun ersetzte und dem beengteren Rahmen der Ädikula anpaßte. Sie sind aus dunklerem Marmor und weniger sorgfältig ausgeführt als der Sarkophag. Zwar stehen sie nicht genau axial unter den Voluten und Lisenen des Giebels, doch setzen sich die fragmentarischen hinteren Füße nun in den abstrahierten Basen der Lisenen fort. Die Füße des Sarkophages sind nun nicht nur kürzer und breiter als unter den Sarkophagen des Pantheons oder der Medici-Kapelle (Abb. 8),⁴⁷ sondern stehen auch auf attischen Basen und enden kurz über der Unterkante des Kastens in einem kapitellartig gerundeten, mit Tropfen geschmückten Knauf. Diese »Kapitelle« stützen tektonisch die kurzen undekorierten Schäfte, die sich im dünnen Gesims des Kastens verkröpfen. Unmittelbar unter dem Sarkophag enden die Füße nun in kleinen Voluten, die an die entsprechenden Voluten der hinteren Füße gebunden sind. Ihre stützende Funktion und damit auch das Gewicht des Kastens kommt somit noch prägnanter zur Geltung als in den Prototypen.

Indem das Gebälk ähnlich körperhaft vorkröpft wie im Obergeschoß des Juliusgrabes, erhält die tragende Funktion der Voluten besonderen Nachdruck. Da Michelangelo für die Ordnung keine Kapitelle vorgesehen hatte, verzichtete er auch bei den Voluten auf die fragmentierten Kapitelle, mit denen er die Voluten der Ädikula der Engelsburg und des *Ricetto* der Biblioteca Laurenziana bekrönt hatte.

Wäre der Kopf, wie im ersten Projekt geplant, auf einem hohen Sockel in der Vertiefung des Sarkophagdeckels aufgestellt worden, dann hätte er Teile der Inschrift verdeckt. Offen-



14. Michelangelo et al., Grabmal des Cecchino Bracci. Rom, S. Maria in Araceli

bar wollte Michelangelo den Kopf durch die große Inschrifttafel ersetzen und nur diese durch die Ädikula auszeichnen.⁴⁸ Auch verzichtete er weitgehend auf religiöse Motive, wie sie das gegenüberliegende Manzi-Grab schmücken. Während er

sich in der endgültigen Version des Juliusgrabes von der triumphalen Gesinnung der vorangehenden Projekte distanziert und Moses und seine leidenschaftliche Suche nach Gott in den Mittelpunkt gestellt hatte, verzichtete er nun darauf, die Rettung von Cecchinos Seele figürlich zu thematisieren, wie dies durch die Präsenz der Madonna und der Tugenden in den meisten vorangehenden Grabmalern der Renaissance geschehen war.

8. NACHTRÄGLICHE ÄNDERUNGEN UND VARIANTEN DES BRACCI-GRABES

Als Luigi del Riccio nach mehrmonatiger Abwesenheit im Dezember 1545 das fast vollendete Grabmal sah, scheinen ihn seine spartanisch einfachen und kantig schroffen Formen nicht befriedigt zu haben. Vor allem aber muß er Cecchinos Büste vermißt haben, an der ihm von Anfang an so viel gelegen war. So beauftragte er einen verbindlicheren Meister, vielleicht wiederum Raffaele da Montelupo, mit einer Reihe von Änderungen, denen der vielbeschäftigte Michelangelo keinen Widerstand entgegengesetzt zu haben scheint.

Eine lavierte, mit Hilfe von Lineal und Zirkel angefertigte Federzeichnung unterscheidet sich vor allem im Mitteljoch von der Aufnahme des Aristoteles und überliefert offenbar den Alternativvorschlag eines bislang nicht identifizierten Zeitgenossen (Abb. 2, 15). Dort ist eine ovale, durch Stege in einem Blendfeld verankerte Nische für Cecchinos Büste vorgesehen. Um sie zwischen dem Sarkophag und dem Giebel unterzubringen, ist die große Inschrifttafel bereits eliminiert, das Gebälk zwischen den Voluten jedoch auf das Gesims reduziert. Liegende C-Voluten füllen die Lücken zwischen dem Blendfeld, dem Sarkophag und dem Gesims. Alternative Inschrifttafeln sind nicht angedeutet, doch antwortet bereits ein von S-Voluten eingefasster Cherub zwischen den unteren Voluten auf die Wappenkartusche des Manzi-Grabes.

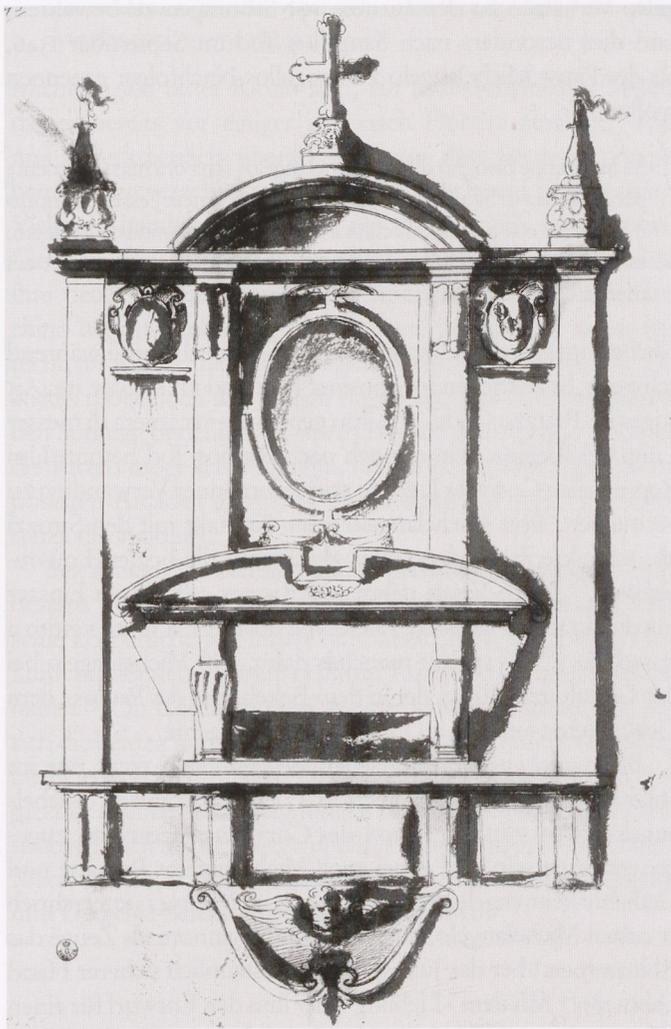
Die dann am Bracci-Grab ausgeführten Änderungen gehen noch wesentlich weiter. Die Büste steht nun in einer Rechtecknische, und die Inschrift ist auf zwei Täfelchen in den Seitenjochen verteilt. Sie ersetzen die Festons, in denen auf Aristoteles Zeichnung der Feston des Sarkophages nachschwingt. Elemente des rahmenden Gesimses der früheren Inschrifttafel könnten sogar im Rahmen der Nische wiederverwendet worden sein.

Auch die Rechtecknische wäre in Michelangelos Projekt kaum unterzubringen gewesen. Statt nun das Gebälk zwischen den Voluten zu reduzieren, erhöhte der mit der Änderung beauftragte Meister die Ordnung durch dorische Kapitelle, die wenig prägnant profiliert sind und den Abstand zwischen dem Sarkophag und dem Gebälk um etwa 0,20 m vergrößerten. Er mußte also das Gebälk und den Giebel entsprechend nach oben verschieben und sowohl die Leisten unter den Voluten als auch die Marmorverkleidung der drei Joche nach unten verlängern. Die daraus resultierenden Unstimmigkeiten, wie etwa die sichelförmige Lücke über der rechten Hälfte des Sarkophagdeckels, das unvermittelte Abbrechen der Leisten über dem Sarkophag und weitere Lücken unter- und oberhalb der Rechtecknische im Gebälk wie in der Marmorverkleidung bestätigen, daß diese Zone nachträglichen Eingriffen unterzogen wurde. Offenbar bediente man sich dabei weitgehend der alten Marmorplatten und füllte die Lücken mit Marmorstuck.

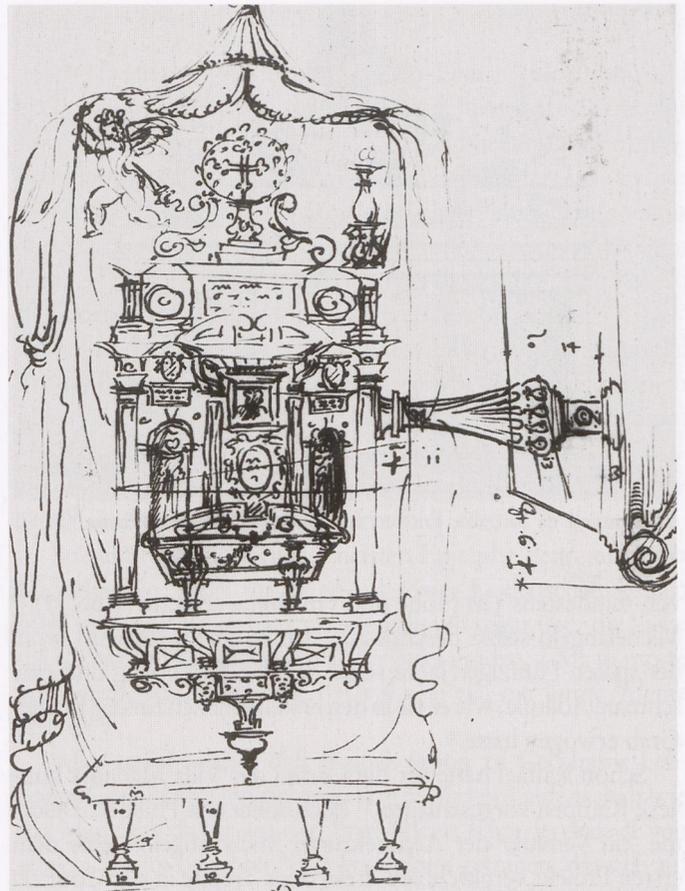
Auf die von del Riccio veranlaßten Veränderungen des Grabmals und einen Meister wie Raffaele da Montelupo gehen wohl auch die beiden Reliefs unter den Sockelvoluten sowie die aus dem gleichen Block gehauene Kartusche zurück, die wiederum auf die Wappenkartusche unter dem Manzi-Grab antwortet. Die Reliefs sind ähnlich flach gearbeitet wie die Löwenköpfe in den Spiralen des Sarkophags, das rechte deutlich besser als das linke, und zeigen die von Leid zerfurchten Gesichter zweier bärtiger Greise, deren lange Locken unter turbanartig gewundenen Tüchern verborgen sind (Abb. 13). Wahrscheinlich spielen sie sogar auf die beiden von Cecchinos Tod betroffenen Freunde an. Formal haben sie mit Cecchinos Büste wenig gemein und sind in ihrer bildhauerischen Qualität den Hermen des Juliusgrabes überlegen.

Die beiden konkaven Randleisten der Kartusche, die sich von den beiden Köpfen nach unten schwingen und ein leeres Täfelchen rahmen, vereinigen sich über einer kleinen Konsole zu einem Querrechteck. Hinter dem Täfelchen, das sich an den Ecken ledrig vom Grund schält, hängt statt eines Festons ein dünnes Tuch herab. Gerade indem es weder mit Wappen noch mit Inschrift versehen ist, unterscheidet es sich geheimnisvoll von der Kartusche des Manzi-Grabes.

Dieser musikalische Ausklang der Sockelzone, deren Ornamente sich jenen in Vasaris 1546 entstandenen Fresken in der Sala dei Cento Giorni der Cancelleria vergleichen lassen, findet seine Entsprechung in der Attika, durch die das Grabmal



15. Unbekannter Zeichner um 1546, Alternativentwurf für die Erweiterung des Bracci-Grabmals. Florenz, Uffizien, GDSU 2125 A



16. Giovanni Colonna da Tivoli, Variante des Bracci-Grabes. Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. 7721, fol. 70 verso

erst die Höhe des Manzi-Grabes erreichte. Sie unterstreicht die Nähe zum Triumphbogen, und ihre beiden aufsteigenden Voluten lassen das Kreuz nun noch viel eindeutiger dominieren als zuvor.

Diese Lösung kann Giovanni Colonna nicht ganz befriedigt haben, der in seiner Skizze des Grabmals von 1554 eine dekorativere Alternative vorschlägt (Abb. 16).⁴⁹ Er übernimmt zwar die Rechtecknische mit der Büste, die Kapitelle der Ordnung, die Attika und die Kartusche mit den beiden Masken, hält sich jedoch nicht einmal im Sarkophag genau an den Bestand. Die Seitenjoche öffnet er auf Statuennischen und löst den Giebel der Ädikula in zwei C-Voluten auf. Unter der Büste ordnet er eine große Kartusche mit Inschrift an, bringt in der Attika eine zweite Inschrift unter und bereichert den Dekor an jeder erdenklichen Stelle. Das ganze Grabmal überfängt er mit einem baldachinartigen, von Putten geöffneten Vorhang, der auch eine Bank auf vier Füßen einschließt.

Diese Tendenz zu dekorativem Reichtum, die von der Uffizien-Zeichnung zum ausgeführten Projekt und von diesem zur Skizze des Giovanni Colonna ständig zunimmt, war vor allem von Perino del Vaga inspiriert und entsprach den Tendenzen der Zeit nach 1545, wie sie etwa die *stucchi* des Palazzo Capodiferro-Spada von 1548ff. repräsentieren, von Sangallo wie von Michelangelo aber gleichermaßen entfernt waren und dann in Pirro Ligorios Casino di Pio Quarto und in Galeazzo Alessis Fassaden einen ersten Höhepunkt erreichen sollten.

Beide Projekte Michelangelos fanden eine unmittelbare Nachfolge. Am ersten inspirierte sich Aristotele da Sangallo, als er das Grabmal eines Kriegers entwarf und die Treppe durch einen mit Inschrifttafel und Trophäen geschmückten Sockel



17. Aristotele da Sangallo, Entwurf für Grabmal. Florenz, Uffizien, GDSU 43II A

von mindestens 3 m Höhe und 5 m Breite ersetzt (Abb. 17).⁵⁰ Michelangelo selbst beschränkte sich in einem Entwurf wohl der späten Fünfziger Jahre sogar auf den Sarkophag und eine schmale Ädikula, wie er sie in den ersten Skizzen für das Bracci-Grab erwogen hatte.⁵¹

Schon Raffael hatte für die Gärten der Villa Madama konvexe Rampen vorgeschlagen,⁵² doch sollte erst Philibert Delorme, ein Verehrer der Architekturen Michelangelos, eine dem ersten Projekt vergleichbare dreiarmlige Treppe in der Cour du Cheval Blanc des Schlosses von Fontainebleau verwirklichen (Abb. 9).⁵³

Trotz aller Schwächen wurde auch das ausgeführte Monument bald nachgeahmt, am unmittelbarsten im Grabmal des Kardinals Raffaele Riario, das auf die Zeit nach 1560 zurückgeht, als seine Gebeine von S. Lorenzo in Damaso nach SS. Apostoli transferiert wurden.⁵⁴

9. MICHELANGELO UND CECCHINO BRACCI

Mit fünfzig Epitaphen nimmt Cecchino einen ähnlichen Platz in Michelangelos Gedichten ein wie sonst nur Tommaso Cavaliere und Vittoria Colonna.⁵⁵ Doch während die Freundschaft mit den beiden römischen Nobili vielfältig belegt ist, stammen die Nachrichten über seine Beziehung zu Cecchino fast ausnahmslos aus der Zeit nach dessen Tod.⁵⁶

Er lernte Francesco, wie sein Taufname lautete, bei Luigi del Riccio kennen, dem Bruder der Mutter seiner Mutter. Cecchinos Eltern waren im gleichen Jahre 1534 wie Michelangelo aus Florenz nach Rom übersiedelt. Wie del Riccio entstammte auch Cecchinos Vater Zanobi di Giovanbattista Braccio einer Florentiner Patrizierfamilie.⁵⁷ Er war mit einer Gräfin Castellani verheiratet und, wenn auch in weniger verantwortlicher Position, ebenfalls in der Strozzi-Uliveri-Bank angestellt. Nach Cecchinos Tod werden seine Eltern nicht mehr genannt und mögen schon vorher gestorben sein. Dies würde del Riccios ausschließliche Verantwortung für das Andenken des Neffen und für die Grabinschrift erklären, ja dafür sprechen, daß Cecchino vor seinem Tod bei dem Großonkel lebte.

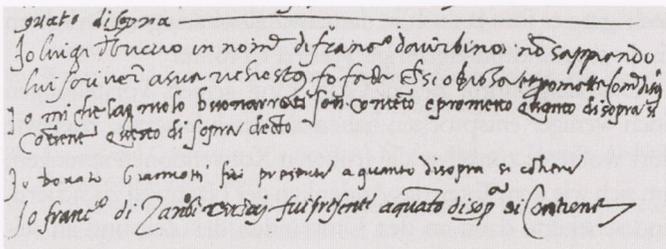
Luigi del Riccio war ein Generationsgenosse Michelangelos.⁵⁸ Als *ministro*, also römischer Prokurator der Strozzi, bewohnte er Jacopo Sansovinos prächtigen Palazzo Gaddi in den Banchi, den die Strozzi vollendet hatten,⁵⁹ und verwal-

tete auch das Strozzi-Gut in Lunghezza in der römischen Campagna.⁶⁰ Wie die Strozzi und Zanobi Bracci war er ein *fugomscito*, ein politischer Flüchtling, unterhielt dann jedoch auch Kontakte zu Cosimo de' Medici, dem Herzog von Florenz, dessen Sekretär wohl aus der gleichen Familie stammte. Vielleicht hatte der gemeinsame Freund Donato Giannotti, mit dem del Riccio schon um 1540 in engerer Beziehung stand, ihn mit Michelangelo bekannt gemacht. Dieser suchte nach dem Tode des Bartolommeo Angelini eine Persönlichkeit, der er seine Geschäfte anvertrauen konnte. Jedenfalls regelte del Riccio seit dem Abkommen über das Juliusgrab im Mai 1542 und der Abrechnung über die anschließenden Marmorarbeiten in S. Pietro in Vincoli die Angelegenheiten des Meisters.⁶¹ Schon in den ersten Briefen vom Frühsommer 1542 nennt er ihn »signior mio caro«, und so mögen sie damals schon einige Zeit miteinander verkehrt haben.⁶² Del Riccio sorgte in jeder Hinsicht für den alternden Meister, schrieb Briefe in seinem Namen⁶³ und intervenierte in kritischen Situationen sogar beim Papst oder bei Eurialo Silvestri, dessen engem Vertrauten.⁶⁴ Die gemeinsame Liebe zu allem Schönen, zu Freundschaft, Kunst, Dichtung, Musik und Tafelfreuden, nicht zuletzt aber zu Cecchino muß beide aufs engste verbunden haben. Als del Riccio im November 1546 starb, war Michelangelo völlig hilflos: »poiche mori Bartolommeo Angiolini, non o trovato uomo per far le mie faccende meglio di lui, ne piu fedelmente.«⁶⁵ Besonders im Kontakt zum Papst war er unersetzlich gewesen und hatte sein ganzes diplomatisches Geschick eingesetzt, um Michelangelos Verhältnis zu den Farnese vor Störungen zu bewahren, und dies besonders nach Sangallos Tod im September 1546, als der Papst Michelangelo zu Sangallos Nachfolger ernennen wollte:

»Se mai s'ebbe bisogno di lui [Michelangelo] si ha ora massimamente per la fabrica di San Pietro e per il Palazzo [Farnese] essendo morto il Sangallo: e se mai fu difficoltà a intratenerlo et a redurlo è adesso; essendo morto quello messer Luigi, il quale lo governava et era mezzo di condurlo ai disegni di Sua Beatitudine.«⁶⁶

Michelangelo war häufig del Riccios Gast und wurde während schwerer Krankheiten im Sommer 1544 und im Winter 1544/45 sogar im Palazzo Gaddi von ihm gepflegt, »in camera di messer Luigi del Riccio«, wie er noch nach Riccios Tod betont: Um Repressalien Cosimos I. gegen seine Florentiner Verwandten zu vermeiden, stritt Michelangelo jeden Kontakt mit den Strozzi ab, schenkte ihnen dann aber gleichwohl die beiden Louvre-Sklaven.⁶⁷ Noch Vasari rühmt del Riccios selbstlosen Einsatz für den kranken Meister: »lo servì e dormiva la notte vestito a guardarlo.«⁶⁸ So spricht manches dafür, daß Michelangelo bei der Gestalt mit Mütze, der in der »Bekehrung des Paulus« dem Geblendeten aufhilft, an Luigi del Riccio dachte.

Bei manchen der zahlreichen Begegnungen nicht nur im Palazzo Gaddi, sondern auch in Lunghezza und in Michelangelos Werkstatt am Macel dei Corvi mag Cecchino zugegen gewesen sein und dabei auch Michelangelos Projekte und Gedichte kennengelernt haben. Schon im Mai 1542 unterschrieb er neben Michelangelo, del Riccio und Giannotti als Zeuge das Abkommen über das Juliusgrab mit erstaunlich sicherer Hand (Abb. 18).⁶⁹ Mit dem »Liebling«, der ihm den Entwurf für einen Kontrakt korrigiert habe, wahrscheinlich jenen für das Juliusgrab vom 20. August 1542, meinte Michelangelo also wohl wie-



18. Detail des Abkommens für das Juliusgrab vom 16.5.1542 mit den Unterschriften Riccis, Michelangelos, Cecchinos und Giannottis. Florenz, Archivio Buonarroti

derum Cecchino. Als Fünfzehnjähriger dürfte er damals bereits sein Studium begonnen haben und dem Meister im Latein und im juristischen Italienisch überlegen gewesen sein: »el mio amore à retificato al contratto che io gli ò fatto di me.« Im Frühherbst 1542 bittet Michelangelo del Riccio, neben Giannotti auch den Dritten, »il terzo«, zu grüßen, gewiß Cecchino,⁷⁰ was er dann jedenfalls in einem späteren Brief unmißverständlich tut.⁷¹

Aus der gleichen Zeit stammt wohl ein undatiertes Brief an del Riccio, dem Michelangelo seine Leidenschaft für den Neffen anvertraut:

»Questo [madrigale] mandai più tempo fa a Firenze. Ora, perché l'ò rifatto più al proposito ve lo mando, acciò che, piacendovi, lo diate al foco, cioè a quello che m'arde. Ancora vorrei un'altra gratia da vvoi, e questa è che mi cavassi d'una certa ambiguità in che io son rimasto stanotte, che, salutando l'idolo nostro in sogno, mi parve che ridendo mi minacciassi; e io, non sappiendo a qual delle dua cose m'abbia a ttenere, vi prego lo intendiate da llui, e domenica, riveggiendoci, me ne raguagliate.«⁷²

Michelangelo bittet Riccio also, ein leidenschaftliches Sonett, das er bereits vor einiger Zeit nach Florenz geschickt, aber nun »zweckdienlich« überarbeitet habe, dem Feuer zu übergeben, das ihn verzehre, wahrscheinlich also jenem für Cecchino. Vielleicht handelte es sich um ein ursprünglich an Tommaso Cavalieri gerichtetes Gedicht. Er bittet del Riccio weiterhin, ihm den Traum der letzten Nacht zu deuten. Er habe Cecchino begrüßt und dieser ihm lachend gedroht. Er wisse nun nicht, an welche der beiden Signale er sich zu halten habe. Del Riccio möge doch den Jungen fragen und ihm dann am folgenden Sonntag berichten. In einem Postscriptum fügt er noch an, del Riccio möge das Madrigal, falls es ihm gefalle, dem Komponisten Arcadelt geben, »a quelle corde che legan gl'uomini senza discretione«.

Seit seinem vierzehnten Jahr verkehrte Cecchino also mindestens zwanzig Monate hindurch mit dem Meister. Durch seine körperliche wie innere Schönheit, seine Begabung, Herkunft und Erziehung muß er ihn an Tommaso Cavalieri erinnert haben.⁷³ Ob Cecchino dem Meister je Modell stand, wie nah sich die beiden kamen und was der eine vom anderen empfangt, bleibt jedoch im dunkeln.⁷⁴ Jedenfalls dürfte Cecchino bei einigen der zahlreichen Begegnungen nicht nur im Palazzo Gaddi, sondern auch in Lunghezza und in Michelangelos Werkstatt am Macel dei Corvi zugegen gewesen sein und zahlreiche Projekte und Gedichte Michelangelos gekannt haben.

10. DIE EPITAPHE

Nach Cecchinos Tod bat del Riccio Donato Giannotti und einige weitere Freunde, die ihn liebten, um ein Gedicht der Erinnerung.⁷⁵ Er sammelte die originalen Niederschriften chronologisch geordnet in einem Gedenkbuch, der sich in der Florentiner Biblioteca Nazionale erhalten hat.⁷⁶ Am weitaus persönlichsten klagt del Riccio selbst über all das, was ihm nun fehle: »[...] per quella bonta, per quella voglia / Che havestj di piacermi et per quel zelo / Di vero amor' fra noi [...].«⁷⁷ Während aber die meisten Freunde vor allem ihrem Mitgefühl für del Riccio Ausdruck verleihen, spricht Giannotti in einem seiner Gedichte auch von Michelangelos Nähe zu Cecchino: »Morte, commossa, da si gran beltate, / Per gelosia del Riccio et per far' guerra / Al Buonarrotj, ch'egli havea trovate / Quell'alme in seno, lo levo di terra [...].«⁷⁸

So stammen die weitaus meisten Epitaphe denn auch von Michelangelo. Dort macht er aus seiner Leidenschaft keinen Hehl und stellt sie im fünfzehnten Epitaph sogar über die Liebe del Riccios: »Del cor si tardi al' lor belta gradita, / Ma di morte anzi tempo, ond' è sparita / A voi non già, ma 'l mie 'rdente desio.«⁷⁹

Alles spricht dafür, daß er auch schon zu Cecchinos Lebzeiten Gedichte an ihn richtete. Von ähnlicher Leidenschaft wie das Madrigal, das er auf den Brief notiert hatte, in dem er von seinem Traum berichtet,⁸⁰ ist ein anderes getragen, das sich auf einem weiteren Brief an del Riccio aus diesen Monaten findet:

»Spargendo il senso il troppo ardor cocente / fuor del tuo bello, in alcun altro volto, / men forza à, signior, molto / qual per più rami alpestro e fier torrente. / Il cor, che del più ardente / foco più vive, mal s'achorda allora / co' rari pianti e men caldi sospiri. / L'alma all'error presente / gode c[h]'un di lor mora / per gire al ciel, là dove par c[h]'aspiri. / La ragione i martiri / fra lor comparte; e com più salde tempre / s'achordan tuct'a quactro amarti sempre. / Vostro Michelagnio. Rachomandatemi a ... «⁸¹

Das in einem ähnlichen Ton gehaltene Madrigal auf der Rückseite eines Briefes del Riccios vom 12. April 1543 scheint hingegen jüngeren Datums:

»Mestier non era all'alma tuo beltate / legar me vinto con alcuna corda; / ché, se ben mi ricorda, / sol d'uno sguardo fui prigione e preda: / c[h]'alle gran doglie usate / forz'è c[h]'un debil cor subito ceda. / Ma chi fie ma' che 'l creda, / preso da' tuo begli ochi in brevi giorni / un legnio secho e arso verde torni?«⁸²

Da die meisten Gedichte Michelangelos von Liebe handeln und sich ein guter Teil an einen Freund wendet, mögen diese nicht die einzigen geblieben sein, die er Cecchino noch zu dessen Lebzeiten widmete. Jedenfalls ist nicht immer klar zu entscheiden, welches der Gedichte, die del Riccio gemeinsam mit Donato Giannotti, Tommaso Cavalieri und Sebastiano del Piombo um 1546 für den Druck zusammenstellte, nun an Tommaso Cavalieri gerichtet war und welches an Cecchino oder einen anderen und inwieweit Michelangelo auf frühere Gedichte zurückgriff, wenn ihn eine neue Leidenschaft ergriff.⁸³

Nach Cecchinos Tod verfaßte er dann zu seinem Gedächtnis ein ganzes Jahr hindurch *polizini*, im Rhythmus und im Reimschema des Sonetts aufgebaute Vierzeiler. Erst sollten es nur fünfzehn sein, wurden dann schließlich aber fünfzig, mit denen er auch del Riccios liebevolle Sendungen von Früchten,

Pilzen oder Fischen belohnte – ein oft spielerischer, mit frivolen und sarkastischen Nachschriften gewürzter Dialog, der von seiner tiefen Bindung an Cecchino wie del Riccio zeugt.

Es geht ihm in diesen Versen vor allem um Cecchinos Schönheit, ihren Glanz, ihre Vergänglichkeit und ihren himmlischen Ursprung und damit auch um das Verhältnis von Seele und Körper. Auch nachdem ihn die Gespräche mit Vittoria Colonna und ihren Freunden über die vordringliche Bedeutung des Glaubens für das Überleben der Seele zu einer direkteren Suche nach Gott geführt hatten, hielt er an seinen platonischen Vorstellungen fest.⁸⁴

Cecchinos exemplarische Schönheit habe die Natur überwunden, aber diese jetzt im Tod, ihrem schlimmsten Feind, einen Rächer gefunden (n. 5);⁸⁵ der Himmel habe keine höhere, der Natur vorbildlichere Schönheit hervorgebracht als die seine (n. 31); Cecchino sei im Leben der Schönste gewesen sei und müsse dies daher auch im Paradiese bleiben (n. 8); der Tod befreie seine Seele aus ihrem irdischen Kerker (n. 19); Cecchinos Seele lebe in jenen weiter, die ihn liebten; um ihn getreu abzubilden, müsse Michelangelo also del Riccio porträtieren, dessen Seele durch seine Liebe in jene Cecchinos verwandelt sei (n. 15, 16); die Schönheit seiner Seele erhebe Cecchino (wie Dantes Beatrice) in den Himmel und gewähre ihm den Anblick Gottes (n. 9, 15); Cecchino habe so kurz gelebt, daß er den Aufenthalt der Seele im Körper, also den Eintritt der Seele in den Körper und ihre Befreiung von diesem, kaum bemerkt habe (n. 7); und weil er so kurz gelebt habe, müsse er auch nur kurz büßen – die einzige Erwähnung des Fegefeuers (n. 48). Dazwischen stimmt Michelangelo aber auch weit skeptischere Töne an: Alle Tränen könnten einen toten Baum nicht zum Leben erwecken (n. 21); der steinerne Sarg allein erfreue sich des Besitzes von Cecchinos Resten (n. 44); der Sarg möge sich aber nicht öffnen, um die Erinnerung an Cecchinos Schönheit nicht zu zerstören (n. 47).

Diese Gedanken, Motive und Topoi stehen in einer Tradition, die bis zu Dante, Petrarca und den Florentiner Neuplatonikern zurückreicht, und sind nicht alle gleichermaßen originell und tief sinnig.⁸⁶ Ja, gelegentlich stößt man auch auf Wiederholungen und eine gewisse rhetorische Kühle und spürt Michelangelos Anstrengung, die runde Zahl von fünfzig Epitaphen zu erreichen. Doch auch sie zeugen von einer der großen Leidenschaften seines leidenschaftlichen Lebens.

Die Beziehung und ihr Nachklang fielen in die für Michelangelo so entscheidenden Jahre um 1542–45, als er die Endfassung des Juliusgrabes und die Fresken der Cappella Paolina konzipierte. Seit dem frühen Holzkruzifix von S. Spirito, dem »David« und den »Ignudi« der Sixtinischen Kapelle fand er sein künstlerisches Ideal gerade in dieser Altersstufe verkörpert, und so ist denn auch noch der Christus der »Bekehrung Pauli«, mit deren Ausführung er Ende 1542 begann, von junglingshaften Gestalten umschwärmt, deren Physiognomien sich nicht allzu weit von jener Cecchinos entfernen.⁸⁷

Auch für den alternden Michelangelo war das irdische Dasein nicht nur sündiges Jammertal, sondern mindestens so sehr Abglanz des Göttlichen. Mögen auch seine Gefühle für Cecchino nicht nur platonischer Natur gewesen sein, so sah er in der menschlichen Schönheit doch die unmittelbarste und unanfechtbarste Spiegelung des Göttlichen auf Erden, und dieses suchte er gewiß auch in Cecchino. Um die Schönheit der

Seele ging es ihm ja auch in den etwa gleichzeitigen Gedichten an die zweiundfünfzigjährige Vittoria Colonna.

Das ausgeführte Bracci-Grab kann seinen Vorstellungen noch weniger entsprochen haben als das Juliusgrab. Hier wie dort wollte er zunächst alle früheren Konventionen sprengen, um sich wie dem Toten das Andenken der Nachwelt zu sichern, und scheiterte dann an den Umständen der Zeit und an seinen Auftraggebern. Doch seit seiner Freundschaft mit Tommaso Cavalieri muß er mehr und mehr begriffen haben, daß er seine allerpersönlichsten Gedanken nur dem Gedicht anvertrauen konnte.

ANMERKUNGEN

- 1 ERNST STEINMANN, Das Grabmal des Cecchino Bracci, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1, 1908, S. 963–974; HENRY THODE, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Bd. 1, Berlin 1902, S. 150–153; DERS., Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, Bd. 2, Berlin 1908, S. 232ff.; CHARLES DE TOLNAY, Michelangelo, 3: The Medici Chapel, Princeton, N.J. 1948, S. 81; ARMANDO SCHIAVO, Michelangelo nel complesso delle sue sculture, Rom 1990, S. 483–487; GIORGIO VASARI, La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, curata e commentata da PAOLA BAROCCHI, vol. 4, Mailand 1962, S. 2072ff.
- 2 STEINMANN (wie Anm. 1), S. 7–17.
- 3 Ebd., S. 38.
- 4 Ebd., S. 16f.
- 5 Ebd., S. 39.
- 6 Il carteggio di Michelangelo, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di PAOLA BAROCCHI und RENZO RISTORI, vol. 4, Florenz 1979, S. 188.
- 7 Die Dichtungen des Michelagnoli Buonarroti, hg. von CARL FREY, Berlin 1897, S. 75.
- 8 Ebd., S. 357; STEINMANN (wie Anm. 1), S. 22.
- 9 Il carteggio (wie Anm. 6), S. 220.
- 10 CASIMIRO ROMANO, Descrizione della chiesa di Santa Maria in Araceli, Rom 1728, S. 98; Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 357.
- 11 Um die Jahreswende bat Michelangelo del Riccio, er möge Eurialo Silvestri veranlassen, beim Papst wegen des durch den Brand beschädigten Daches der Cappella Sistina zu intervenieren (Il carteggio [wie Anm. 6], S. 222). Zu Silvestris spektakulärem, gegenüber der Maxentiusbasilika gelegenen Gartenpalast s. zuletzt CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, in: DERS. und GEORG SCHELBERT, The drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle, vol. 3, New York/Cambridge, Mass./London 2007 (im Druck).
- 12 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri mit der Übertragung von Francesco Diaccetto »Panegirico all'amore«, Amsterdam 1979, S. 76–90.
- 13 STEINMANN (wie Anm. 1), S. 33.
- 14 Dazu S. 266.
- 15 MARIA ELISA MICHELI, Giovanni Colonna da Tivoli: 1554, Rom 1982, S. 107f.
- 16 Dazu S. 266.
- 17 GIORGIO VASARI, La terza et ultima parte delle vite degli architettori pittori et scultori, Florenz 1550, S. 988.
- 18 ROMANO (wie Anm. 10).
- 19 STEINMANN (wie Anm. 1), S. 38.
- 20 Ebd., S. 38.
- 21 ADRIANO GHISSETTI GIAVARINA, Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi, Rom 1990, S. 92, Abb. 99, der auch auf die Aufrisse des Giovanni da Colonna da Tivoli und GDSU 2125 A hinweist (Abb. 15, 16).
- 22 CHARLES DE TOLNAY, Michelangelo, vol. 4: The tomb of Julius II, Princeton, N.J. 1954, Abb. 307; GHISSETTI GIAVARINA (wie Anm. 21), S. 70, Abb. 19.
- 23 Dazu S. 271f.
- 24 DE TOLNAY (wie Anm. 1), S. 81, 208f.; LUITPOLD DUSSLER, Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog, Berlin 1959, S. 61f.; FREDERICK HARTT, The drawings of Michelangelo, London 1971, S. 335, 337; I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane (Ausstellungskatalog), a cura di CHARLES DE TOLNAY, Florenz 1975, S. 54.
- 25 DE TOLNAY (wie Anm. 1); JAMES S. ACKERMAN, The architecture of Michelangelo, vol. 2, London 1964, S. 50–65; GIULIO CARLO ARGAN und BRUNO CONTARDI, Michelangelo architetto, Mailand 1990, S. 252–263; CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, Michelangelos Treppe im Cortile del Belvedere, in: Kosmos. Festschrift für Thuri Lorenz zum 65. Geburtstag, hg. von GABRIELE ERATH, MANFRED LEHNER und GERDA SCHWARZ, Wien

- 1997, S. 249. Damit wird das wichtigste Argument hinfällig, den Beginn der Treppe des Senatorenpalastes bereits ins Jahr 1544 zu datieren.
- 26 WALTER und ELISABETH PAATZ, Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Bd. 2, Frankfurt 1952, S. 706.
- 27 ARGAN und CONTARDI (wie Anm. 25), S. 194.
- 28 ARGAN und CONTARDI (wie Anm. 25), S. 360, Abb. 503; Florenz, Archivio Buonarroti XIII, fol. 160r.
- 29 Dort stehen Kandelaber auf den seitlichen Spiralen der Voluten und ein wappenartiges Oval zwischen Ranken auf dem zentralen Sockel. DE TOLNAY (wie Anm. 1), S. 208; DUSSLER (wie Anm. 24), S. 61f., 128.
- 30 PAUL BAROLSKY, Daniele da Volterra. A catalogue raisonné, New York/London 1979, S. 94–97, Abb. 72.
- 31 Dazu S. 271f.
- 32 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, »Cappella Iulia«: Die Grabkapelle Julius' II. in Neu-St. Peter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, 1977, S. 26–62; DERS., Chiese e cappelle funerarie nel Rinascimento, in: La chapelle funéraire, hg. von JEAN GUILLAUME, Paris 2004, S. 86ff.
- 33 ARGAN und CONTARDI (wie Anm. 25), S. 67–79, Abb. 71–73, 77; CLAUDIA ECHINGER-MAURACH, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 156–179.
- 34 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, Renaissance architecture, London 2006, S. 125–129.
- 35 ARGAN und CONTARDI (wie Anm. 25), S. 175–185.
- 36 Dazu S. 276.
- 37 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII, in: DERS., Architettura del Rinascimento alla corte papale, Mailand 2003, S. 346–351.
- 38 DERS., I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere, in: DERS. (wie Anm. 37), S. 89–153.
- 39 Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 67.
- 40 Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 75.
- 41 DE TOLNAY (wie Anm. 22), S. 124ff.
- 42 Dazu S. 274.
- 43 HEINRICH W. WURM, Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen, Tafelband, Tübingen 1984, T. 169; FROMMEL (wie Anm. 37), S. 336f.
- 44 ARGAN und CONTARDI (wie Anm. 25), Abb. S. 34, 92, 113, 116, 119, 123, 148, 184–185, 189, 192–194, 198; CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, La porta ionica nel Rinascimento, in: DERS. (wie Anm. 37), S. 35–87.
- 45 BENVENUTO CELLINI, Opere, a cura di GIUSEPPE GUIDO FERRERO, Turin 1971, S. 528.
- 46 Diese Beobachtungen verdanke ich Antonio Forcellino.
- 47 DE TOLNAY (wie Anm. 1), Abb. 209.
- 48 Dazu S. 274f.
- 49 Dazu Anm. 15.
- 50 GHISETTI GIAVARINA (wie Anm. 21), S. 88.
- 51 ARGAN und CONTARDI (wie Anm. 25), S. 345.
- 52 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, Villa Madama, in: DERS., STEFANO RAY und MANFREDO TAFURI, Raffaello architetto, Mailand 1984, S. 330.
- 53 FRANÇOISE BOUDON und JEAN BLÉCON, Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV, Paris 1998, S. 63, 184, 114.
- 54 DE TOLNAY (wie Anm. 1), S. 81, Abb. 309; Der Sarkophag, die Voluten und ihre Leisten sind nahezu identisch, die Ordnung ist jedoch zu einer Ionica in üppigen Formen und Materialien aufgewertet, die Inschrift auf die Piedestalzone transferiert und das Porträt in ein ovales Medaillon gemalt; ebd., Abb. 308, auch der verwandte Entwurf eines anonymen Meisters für das Grab eines Bischofs. In beiden Projekten fehlen sowohl die Attika als auch die untere Kartusche.
- 55 Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 62–77, 351–360.
- 56 STEINMANN (wie Anm. 1), S. 7–17.
- 57 Möglicherweise war Zanobi mit dem päpstlichen Beamten Marco Bracci verwandt, der ebenfalls von einer patrizischen Florentiner Kaufmannsfamilie abstammte, den Medici-Päpsten nahestand und durch seine Buffonieren Berühmtheit genoss (ROBERTO ZAPPERI, Marco Bracci, in: Dizionario Biografico degli Italiani, 13, Rom 1971, S. 616ff.).
- 58 DONATO GIANNOTTI, Gespräche mit Michelangelo, übersetzt und kommentiert von JOKE HAVERKORN VAN RIJSEWIJK, in: Castrum Peregrini 84/85, 1968, S. 25–43.
- 59 MANUELA MORRESI, Jacopo Sansovino architetto, Mailand 2000, S. 50–65.
- 60 ROBERTO ZAPPERI, Luigi Del Riccio, in: Dizionario Biografico degli Italiani, 38, Rom 1990, S. 263f.
- 61 THODE 1908 (wie Anm. 1), S. 139–144; DE TOLNAY (wie Anm. 22), S. 71ff.; Il carteggio (wie Anm. 6), S. 128–140.
- 62 Il carteggio (wie Anm. 6), S. 130f.
- 63 Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 528.
- 64 Il carteggio (wie Anm. 6), S. 148f., 157f., 222.
- 65 Brief vom 22.10.1547; Il carteggio (wie Anm. 6), S. 279; Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 528.
- 66 STEINMANN (wie Anm. 1), S. 28.
- 67 Il carteggio (wie Anm. 6), S. 279.
- 68 GIORGIO VASARI, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori ..., con nuove annotazioni e commenti di GAETANO MILANESI, vol. 7, Florenz 1906, S. 761.
- 69 STEINMANN (wie Anm. 1), T. 2.
- 70 THODE 1902 (wie Anm. 1), S. 150; STEINMANN (wie Anm. 1), S. 12; Il carteggio (wie Anm. 6), S. 146f.
- 71 Ebd., S. 164: »rachomandatemi a Cechino«.
- 72 Ebd., S. 98. BAROCCHI und RISTORI datieren diesen und zwei weitere Briefe an del Riccio aus nicht ersichtlichen Gründen in die Jahre 1538/39 (ebd., S. 98ff.). Arcadelt lebte 1539–44 in Venedig und danach als päpstlicher Sänger in Rom und könnte Michelangelo dort also auch um 1542–44 getroffen haben.
- 73 FROMMEL (wie Anm. 12), S. 14–21.
- 74 ROBERT J. CLEMENTS, Michelangelo's theory of art, New York 1961, betont den homosexuellen Charakter von Michelangelos Beziehung zu Cecchino. Gegen diese einseitige Sicht wendet sich ROBERT S. LIEBERT, Michelangelo. A psychoanalytic study of his life and images, New Haven 1983, S. 302–305; siehe auch JEROME OREMLAND, Mourning and its effect on Michelangelo's art, in: The Annual of Psychoanalysis 8, 1989, S. 317–351.
- 75 Fortunato Rizzo (Michelangelo poeta. Scelta di rime commentate da FORTUNATO RIZZO, Mailand 1924, S. 206) verwechselt Cecchino mit Francesco Bacci, den Pietro Aretino 1537 nach Venedig einlädt (PIETRO ARETINO, Il primo libro delle lettere, Mailand 1864, S. 197f., 297ff.).
- 76 Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 62–77, 267–271, 351–360; GIORGIO LISI, L'altro Michelangelo, Mailand 1981, S. 117–123.
- 77 Ebd., S. 268.
- 78 Ebd., S. 270.
- 79 Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 67.
- 80 Dazu S. 275.
- 81 Il carteggio (wie Anm. 6), S. 99. Die beiden Versionen eines Madrigals auf der oberen Hälfte des Briefes vom Frühherbst 1542, in dem Michelangelo seiner leidenschaftlichen Liebe zu einem »dolce mie signore« Ausdruck verleiht, könnten noch an Tommaso Cavalieri gerichtet sein, da er sie als »cose vecchie dal fuoco, senza testimone« bezeichnet (Die Dichtungen [wie Anm. 7], S. 144, 426f.).
- 82 Ebd., S. 150, 429; Il carteggio (wie Anm. 6), S. 165.
- 83 Die Dichtungen (wie Anm. 7), S. 112–207, 390–467.
- 84 Zur Religiosität des späten Michelangelo s. in jüngster Zeit vor allem ANTONIO FORCELLINO, Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica, Turin 2002.
- 85 Die Ziffern in Klammer beziehen sich auf die in Die Dichtungen (wie Anm. 7) von del Riccio übernommene Numerierung der *polizini*.
- 86 LISI (wie Anm. 76).
- 87 CHARLES DE TOLNAY, Michelangelo, vol. 5: The final period, Princeton, N. J. 1960, S. 71–74.