LORENZO IL MAGNIFICO E GIULIANO DEI MEDICI

Raphael Rosenberg

Originalveröffentlichung in: Koja, Stephan ; Kryza-Gersch, Claudia (Hrsgg.): Schatten der Zeit : Giambologna, Michelangelo und die Medici-Kapelle, München 2018, S. 38-55
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00009349

Michelangelos Neue Sakristei und Vecchiettis Kritik an den fehlenden Attributen der *Tageszeiten**

Die Grabkapelle der Medici in der Florentiner Kirche San Lorenzo (Abb. 1) ist ein bedeutsamer Ort der Familienrepräsentation, der liturgischen Fürbitte für die hier begrabenen Mitglieder der Dynastie *und*, nahezu von Anfang an, der Kunst Michelangelos. Die Kapelle wird in den Quellen stets als Neue Sakristei bezeichnet. Sie ist einerseits das prächtigste Mausoleum mit dem aufwendigsten Totengedenken des damaligen Italiens, andererseits ein Gesamtkunstwerk Michelangelos, das schon vor der Fertigstellung und über Jahrhunderte hinweg von zahllosen Künstlern eingehend studiert und von Reisenden eifrig aufgesucht wurde.

Die *Neue Sakristei* – Bau und Rezeption im 16. Jahrhundert

Den bürgerlichen Medici gelingt im Laufe des 15. Jahrhunderts ein fulminanter Aufstieg: Während ihr Haus zu einem der reichsten Europas avanciert, sichern sich die Familienmitglieder die Macht innerhalb der Republik Florenz. Lorenzo de' Medici, genannt il Magnifico (der Prächtige, 1449–1492), ist bereits in dritter Generation faktischer Alleinherrscher über die Stadt und übt einen maßgeblichen Einfluss auf die gesamte italienische Politik aus. 1513 wird sein Sohn Giovanni (1475–1521) als Papst unter dem Namen Leo X. inthronisiert. Der Pontifex nutzt die gewonnene Macht, um die Familie in den erblichen Fürstenstand zu erheben. Mittels Zahlung eines enormen Brautgelds kann er seinen jüngeren Bruder Giuliano (1479–1516) 1515 mit Philiberta von Savoyen verheiraten, einer Tante des französischen Königs Franz I. Familienpolitisch entscheidend ist dabei die Verleihung des Herzogtitels von Nemours an den Bräutigam. Der frisch gekürte Herzog stirbt allerdings bereits 1516 ohne legitime Erben. Daraufhin führt der Papst einen Feldzug gegen das Herzogtum Urbino, nimmt die Stadt ein und ernennt seinen Neffen, der auf den Namen des Großvaters Lorenzo getauft ist (1492–1519), zum neuen Herzog von Urbino. Jedoch auch dieser enttäuscht

Abb. 1: Michelangelo, Medici-Kapelle, 1520–1534, Florenz, San Lorenzo

die Hoffnungen der Familie, als er im Mai 1519 ohne männlichen Nachkommen verstirbt. Damit ist das Ende dieses Zweiges der Medici-Familie besiegelt. Es gibt nur noch zwei legitime männliche Nachkommen und beide sind Geistliche: Papst Leo X. und sein Cousin, Kardinal Giulio, der 1523 selbst zum Papst gewählt wird und den Namen Clemens VII. annimmt. Vor diesem Hintergrund steht nach dem Tod von Lorenzo, Herzog von Urbino, die Festigung und Mehrung der Familienmacht nunmehr nicht mehr an erster Stelle. Wichtiger wird dagegen die Pflege der *memoria* – des Seelenheils der Familienmitglieder im Jenseits und des historischen Ruhms im Diesseits. Papst Leo und Kardinal Giulio beschließen deswegen kurz nach dem Tod von Lorenzo, die Familienkirche San Lorenzo um eine Grabkapelle zu erweitern. Dieser Anbau wird zum wichtigsten Bauprojekt beider Päpste. Vorgesehen sind Grabdenkmäler für die zwei jung verstorbenen Medici-Herzöge sowie für die Väter beider Päpste (Lorenzo der Prächtige und dessen Bruder Giuliano). Geld spielt dabei offensichtlich keine Rolle. Unbegrenzte Summen werden für Architektur und Ausstattung bewilligt und eine in Italien einzigartige ewige Anbetung für die Seelen derer gestiftet, die hier begraben sind: drei tägliche Messen sowie ein an den übrigen Zeiten des Tages und der Nacht durchgehend rezitiertes Psalmengebet.

Der Auftrag für Architektur und Ausstattung der neuen Kapelle ergeht an Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Das ist eine naheliegende Wahl, da er sich bereits einen Ruf als bester Bildhauer seiner Zeit erworben hat und im Dienst von Leo X. in Florenz als Baumeister für die Fassade von San Lorenzo zuständig ist. Die Bauarbeiten beginnen im November 1519. Die Auftraggeber diskutieren anfangs mit dem Künstler über Anzahl und Aufteilung der Gräber im Raum. Von diesen fundamentalen Entscheidungen abgesehen, hat Michelangelo aber weitestgehend freie Hand bei der Gestaltung der Architektur sowie der Ikonografie und Form der skulpturalen Ausstattung. Giulio scheint bei diesem Projekt von Beginn an der Hauptansprechpartner für Michelangelo zu sein. Seit er als Papst in Rom amtiert, kommuniziert er schriftlich mit dem Bildhauer. Mehrere Briefe geben Einblick in das Verhältnis von Auftraggeber und Künstler: Der Papst erkundigt sich teils mehrmals pro Monat nach dem Fortschritt der Baustelle, er lässt sich Zeichnungen schicken und kommentiert diese fachkundig und detailliert. Immer wieder mahnt er zur Eile, mischt sich in die Auseinandersetzungen über Finanzierung und Zuständigkeiten auf der Baustelle ein und entscheidet diese stets zugunsten Michelangelos. Mehrfach schreibt er, dass das Werk nach Michelangelos Vorstellungen ausgeführt werden solle.

Clemens VII. erlebt die Vollendung der Kapelle nicht mehr. Schuld daran sind der außerordentliche Aufwand der Dekoration, die politischen Wirren, die zu Unterbrechungen der Arbeiten führen, wie auch die Tatsache, dass es Michelangelo widerstrebt, die Arbeit an den Skulpturen zu delegieren. Die Arbeiten werden im September 1534 nach dem Tod des Papstes eingestellt. Die Kapelle bleibt danach eine Generation lang eine unvollendete Baustelle. Der Rohbau ist abgeschlossen, die Architektur beider Herzogsgräber aufgerichtet, die Sitzfiguren der Herzöge sind in ihren Nischen platziert. Die vier unvollendeten Skulpturen der *Tageszeiten*, die für die Deckel der Sarkophage bestimmt sind, stehen auf dem Boden. Die Wände sind

noch nicht verputzt, die Fenster nicht verglast. Von dem dritten, für Lorenzo den Prächtigen und seinen Bruder Giuliano geplanten Doppelgrabmal sind drei Statuen angefangen worden – Michelangelos eigenhändige *Madonna mit Kind* und die zwei heiligen Patrone der Medici, die Ärzte Cosmas und Damian, die von Giovanni Angelo Montorsoli und Raffaello da Montelupo ausgeführt werden.

Nach dem Tod aller männlichen Nachkommen der älteren Medici-Linie kommt 1537 Cosimo de' Medici (1519–1574) an die Macht. Er stammt aus einer jüngeren Linie der Familie, kann sich aber durch politisches Geschick und militärische Siege als Herzog von Florenz, ab 1569 sogar als Großherzog der Toskana etablieren. Als solcher ist er als Cosimo I. in die Geschichtsbücher eingegangen. Die Vollendung der Grabkapelle der ehemals regierenden Medici-Linie hat für ihn keine Priorität. Dass es überhaupt dazu kommt, verdankt sich den Anstrengungen von zwei Vertrauten des Herzogs: Cosimos Haushofmeister Pier Francesco Riccio (um 1490–1564) und dem Hofmaler und großen Künstlerbiografen Giorgio Vasari (1511–1574).

Riccio veranlasst die ersten weiteren Bauarbeiten und beauftragt 1546 den Bildhauer Niccolò Tribolo (1497–1550), die vier *Tageszeiten* auf den Sarkophagen zu installieren sowie die drei Skulpturen für das Doppelgrabmal in die Kapelle zu überführen. Bemerkenswert ist, dass Tribolo Michelangelos Skulpturen zwar auf die Sarkophage setzt, sie aber nicht überarbeitet. So stehen die *Tageszeiten* seit 1546 an dem für sie vorgesehenen Ort, obgleich sie nicht fertiggestellt wurden. Das ist im 16. Jahrhundert einzigartig. Die Quellen schweigen sich über die Gründe dieser Zurückhaltung aus. Man mag sie damit erklären, dass der Herzog kein Geld für die Bearbeitung ausgeben wollte. Naheliegender ist aber, dass man es nicht wagte, Hand an die Werke des allseits bewunderten, noch lebenden Michelangelo zu legen.

Die zweite Baukampagne erfolgt auf Veranlassung von Giorgio Vasari, der von 1554 an im Dienst von Cosimo steht und sich vielfach bei diesem für die Fertigstellung der Kapelle einsetzt. Um die Jahreswende 1556/57 werden die Wände zwischen den steinernen Architekturgliedern verputzt und die Verglasung der Fenster vollendet. 1559 wird das Doppelgrab an der Stirnwand der Kapelle als schlichte Marmorkiste ausgeführt und die drei Skulpturen werden ohne jegliche architektonische Rahmung darauf platziert. Auch hier ist bemerkenswert, dass man ohne Kenntnis der Pläne Michelangelos keinen architektonischen Aufbau entwirft und die *Madonna mit Kind* nicht vollendet (Abb. 1). Um 1561 ist die Kapelle so weit gediehen, dass die von Clemens VII. drei Jahrzehnte zuvor gestiftete ewige Anbetung beginnen kann. Messen und Gebete müssen im kleinen Chorquadrat stattgefunden haben, sodass sie Reisende und Künstler nicht von der Kunst Michelangelos im Hauptraum der Kapelle fernhielten. Vasari versucht 1563, Cosimo I. dafür zu gewinnen, zwölf Bildhauer und zwölf Maler der von ihm soeben gegründete Accademia del Disegno für eine weitergehende Fertigstellung der Neuen Sakristei zu engagieren. Diese Idee scheitert, weil der greise Michelangelo Vasaris Anfragen nicht beantwortet und der vom Herzog verlangten Auskunft zu seiner Planung nicht nachkommt. Immerhin dient aber die Neue Sakristei ab 1563 für rund fünf Jahre auch als offizieller Versammlungsraum der Vasarischen Akademie.

Lange vor ihrer Fertigstellung ist die Neue Sakristei in aller Munde. Besonders junge Künstler sind begierig darauf, Einlass zu erhalten. So wissen wir, dass Vasari sich, eine vorübergehende Abwesenheit Michelangelos ausnutzend, um 1533 heimlich Zugang verschafft. Nach der Einstellung der Bauarbeiten 1534 avanciert die Kapelle ungeachtet ihres unfertigen baustellenartigen Zustandes zur prominenten Sehenswürdigkeit. Besucht wird sie von Reisenden, etwa 1535 von Kaiser Karl V., und nach Vasaris Überlieferung »von allen Bildhauern und Malern von Florenz«.[1] Quellen berichten, dass es dabei einen Streit um die Schlüsselgewalt gibt: Riccio und später Vasari beklagen sich mehrfach beim Herzog über die kunstunverständigen Geistlichen, die den Raum verkommen lassen. Nacheinander gelingt es beiden, jeweils die Zuständigkeit an sich zu reißen.[2] Zwei Zeichnungen von Federico Zuccari, vermutlich aus den 1560er-Jahren, zeigen, wie der Alltag in der Kapelle zuweilen aussieht (vgl. Kat. 9): Künstler zeichnen und modellieren ungehindert nach Michelangelos Werken, diskutieren miteinander, haben Proviant und sogar einen Hund bei sich.[3] Von allen Skulpturen Michelangelos sind die *Tageszeiten* im 16. Jahrhundert mit großem Abstand die am häufigsten kopierten. Allein vom *Morgen* sind Nachzeichnungen von 13 verschiedenen Künstlern erhalten – im Vergleich aber nur zwei nach dem *David*, der von 1504 an ohne Zugangsbeschränkungen auf der Piazza della Signoria in Florenz steht. Auffällig ist die Präferenz für die weiblichen Figuren. Ich konnte Zeichnungen von neun Künstlern nach der *Nacht* verzeichnen, aber nur sieben nach dem *Abend* und vier nach dem *Tag*.[4]

Michelangelos *Tageszeiten* – die Sprache der charakteristischen Körpergestaltung

Entlang der Kirchenwände aufgestellte Grabmäler mit figürlichem Skulpturenschmuck sind in Italien seit dem späten 13. Jahrhundert eine gängige Form der Bestattung hochrangiger Persönlichkeiten. Michelangelos Denkmale für die beiden Medici-Herzöge schließen an diese Tradition an und übertreffen zugleich alles, was diese bislang hervorgebracht hat. Beide Grabmäler haben die gleiche symmetrische und zweistöckige Anordnung mit drei von Doppelpilastern getrennten Achsen. In den mittleren, giebellosen und deutlich tieferen Nischen befinden sich jeweils die Statuen der Herzöge. Mit dieser Darstellung der Verstorbenen in Form von lebenden Sitzfiguren orientiert sich der Bildhauer an dem Bronzegrabmal in Sankt Peter, das Antonio del Pollaiuolo in den 1490er-Jahren für Papst Innozenz VIII. geschaffen hatte (Abb. 2). Michelangelos aufwendige Architekturgliederung und seine reichen architektonischen Ornamente sowie die Differenziertheit in der Bewegung bei den beiden sitzenden Figuren übertrifft allerdings sowohl Pollaiuolos Papstgrab wie auch alle damals in Italien existierenden Monumente dieser Art.

Die größte Aufmerksamkeit erhalten während des 16. Jahrhunderts die vier auf den Sarkophagen ruhenden *Tageszeiten*. Sie sind eine vollkommene Neuerung – inhaltlich und formal. Das Thema der (ablaufenden) Zeit ist mit dem Tod ver-

Abb. 2: Antonio del Pollaiuolo, Grabmal Papst Innozenz' VIII., 1492–1498, Rom, Sankt Peter

Abb. 3: Michelangelo, Grabmal des Lorenzo de' Medici, 1520–1534, Florenz, San Lorenzo

Abb. 4: Michelangelo, Grabmal des Giuliano de' Medici, 1520–1534, Florenz, San Lorenzo

knüpft und das Stundenglas ist bereits im frühen 16. Jahrhundert als Attribut von Todesallegorien geläufig.[5] Einzelne Tageszeiten, insbesondere die Aurora, sind seit der Antike gelegentlich Thema der Bildkunst. Nie zuvor aber hat man – weder bei Grabmälern noch in einem anderen Kontext – vier Personifikationen der Tageszeiten gleichwertig und gemeinsam dargestellt. Dass Michelangelo bei einer so neuartigen Ikonografie auf Attribute verzichtet, ist beispiellos. Er konterkariert so damalige Usancen, nach denen Figuren fast durchwegs gekennzeichnet werden – sei es durch eingebürgerte Gesichtstypen, Bekleidung oder Objekte. Michelangelo hat dabei nicht von Anfang an die Absicht, auf symbolische Beigaben zu verzichten.[6] Der *Nacht*, die er zuerst bearbeitet haben muss, sind mehrere Attribute beigefügt – unter anderem Stern und Halbmond als Diadem und eine Eule neben dem linken Fuß.[7] Was aber die drei anderen Figuren darstellen, erkennt man nicht anhand einzelner Symbole – die ja eben fehlen –, sondern nur an ihrer körperlichen Beschaffenheit, an ihrer Haltung und an der damit suggerierten Bewegung.

Tag und *Nacht* (Abb. 4) nehmen eine sehr ähnliche Pose ein. Beide heben das linke Bein und stützen ihren rechten Ellbogen darauf ab, während der rechte Schenkel nur leicht angewinkelt ist. Der jeweils linke Arm ist abgewinkelt. Dennoch besitzen die beiden Statuen einen gegensätzlichen Charakter. Die Torsion der männlichen Figur ist überspannt. Das linke Bein ist über das rechte geschlagen (die *Nacht* hält beide Beine nebeneinander), der Kopf wendet sich entschieden über Arm und Schulter nach rechts und die Muskulatur ist fast durchwegs übersteigert dargestellt. Demgegenüber ist die *Nacht* entspannter. Selbst das Überkreuzen des rechten Ellbogens mit dem linken Oberschenkel wirkt bei ihr vergleichsweise locker. Die Polarität von *Tag* und *Nacht* spitzt sich im Blickverhalten zu: Die *Nacht* schließt die Augen und scheint in sich gekehrt, wogegen der *Tag* den Betrachtenden direkt und nahezu herausfordernd anblickt.

Der *Morgen* ist, dem italienischen Genus des Wortes *aurora* entsprechend, weiblich, der *Abend*, italienisch *crepuscolo*, männlich (Abb. 3). Auch hier haben wir es mit zwei liegenden Figuren unterschiedlichen Geschlechts zu tun, deren Haltungen einander angeglichen sind – in diesem Fall nahezu spiegelsymmetrisch. Beide strecken das vordere Bein aus und winkeln das hintere an, beide stützen den Brustkorb auf den uns zugewandten Arm und wenden den Kopf zur Mitte des Grabmals. Auch hier sind beide *Tageszeiten* als polare Gegensätze gestaltet. Beim *Abend* hängt alles schlaff nach unten: Kopf, Arme und Beine, bis hin zum Glied. Zwar stützt er sich mit dem linken Ellbogen und dem überkreuzten Schenkel auf, aber er scheint den Halt verloren zu haben und die Sarkophagschräge herabzurutschen. Demgegenüber ist die erwachende *Aurora* dabei, ihre Muskeln anzuspannen. Ihr linkes Bein ist angezogen, während das rechte noch ganz entspannt daliegt. Beide Arme sind angewinkelt, die Muskeln weisen deutliche Zeichen von Anstrengung auf. Die linke Hand ist angespannt, während die rechte locker auf einem Tuch ruht. Der Kopf ist nach rechts gewendet, die Halsmuskulatur stark kontrahiert. Die ungewöhnliche Kopfbedeckung entspricht weder der Mode der Zeit noch älteren Vorbildern. Eine Art Diadem mit zwei dicken volutenartigen Wulsten hält einen Schleier, der am Rücken der Figur herabfällt. Der Bildhauer

scheint mit diesen plastischen Spiralformen das Thema der gesamten Figur – das Erwachen und die Anspannung einzelner Muskeln und Glieder – auf einer abstrakteren Ebene pointiert zu wiederholen.
Kein Bildhauer hat jemals zuvor Figuren durch Körperbildung so spezifisch und gegensätzlich charakterisiert wie Michelangelo seine *Tageszeiten*. Der Verzicht auf Attribute zeigt, dass er annimmt, dass diese Sprache einer charakteristischen Körpergestaltung allgemein verständlich sei. Einzelne Zeitgenossen verstehen diese Sprache,[8] eine breite Nachfolge findet Michelangelo aber damit in seinem Jahrhundert nicht. Giambologna ist ein Beispiel dafür, dass jüngere Künstler sich mehr für die Schönheit der Körper und den ungehinderten Fluss visueller Linien interessieren als für die vielfältige Charakterisierung von Figuren. Das erklärt, dass der *Morgen*, der dieses Schönheitsideal erfüllt, so viel häufiger als die anderen Figuren der Neuen Sakristei in Zeichnungen reproduziert wurde.

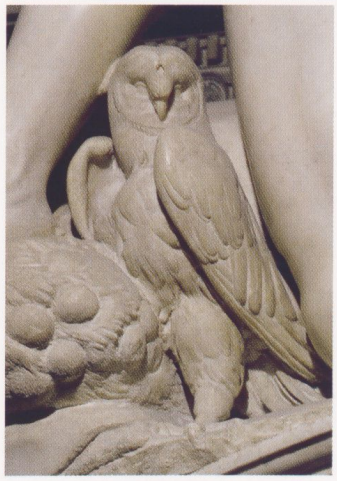

Abb. 5: Michelangelo, *Nacht*, Detail, 1524–1534, Medici-Kapelle, San Lorenzo, Florenz

Michelangelos Verzicht auf Attribute – zeitgenössische Reaktionen

Wie reagieren Zeitgenossen auf Michelangelos Verzicht auf Attribute? Die erhaltenen Quellen verweisen auf drei unterschiedliche Ansichten. Man kann erstens festhalten, dass manche Besucher nicht verstehen, was die liegenden Akte darstellen sollen. So spricht der Frankfurter Rechtsgelehrte Johann Fichard, der die Kapelle 1536 besucht, in seinem Reisetagebuch von Minerva und Herkules und meint damit offensichtlich die *Nacht* mit der Eule und den muskulösen *Tag*. Daran wird deutlich, dass die Hürde zum Verständnis der Ikonografie am ungewohnten Thema liegt und nur nachrangig an der Auslassung von Attributen.[9]
Zweitens wird das Fehlen der Attribute kritisiert. Zu Lebzeiten des Bildhauers lässt sich diese Kritik nur indirekt belegen, insbesondere durch eine Bemerkung von Ascanio Condivi, Schüler und Biograf Michelangelos. In seiner 1553 veröffentlichten *Vita* nimmt Condivi Michelangelo in Schutz gegen den Vorwurf fehlender Attribute und schreibt, dass nicht nur die *Nacht*, sondern auch der *Tag* nicht weiter präzisierte Attribute (»note«) hätten. Diese Behauptung ist selbstverständlich falsch, zeigt aber, dass die Kritik um die Mitte des Jahrhunderts bereits vorhanden ist.[10] Sie muss im Kontext des Tridentiner Konzils und erst recht nach der Publikation von dessen Beschlüssen ein größeres Echo gefunden haben. Hält doch die *Sessio XXV* Ende 1563 fest, dass Bilder bzw. Bildwerke in katholischen Kirchen klar und sittlich sein müssen. Michelangelos *Tageszeiten* erfüllen weder die eine noch die andere dieser beiden Vorschriften. Offensichtlich zögert man dennoch in Florenz, den großen Sohn der Stadt zu diskreditieren. Während die Verkleidung unsittlicher Geschlechtsorgane seines *Jüngsten Gerichtes* in der Sixtinischen Kapelle bereits 1565 vollzogen wird, findet sie bei den *Tageszeiten* erst um 1725 statt.[11] Eine ausdrückliche Kritik an der mangelnden Klarheit der *Tageszeiten* wird im Druck erst 1584 formuliert: Raffaello Borghini schreibt in seinem kunsttheoretischen Diskurs *Il Riposo*, dass aller Bewunderung zum Trotz Michelangelo zu rügen sei, da er bei drei der *Tageszeiten* keine Attribute angebracht habe: »Eine gute Erfindung ist jene des Michelangelo in seiner sehr schönen

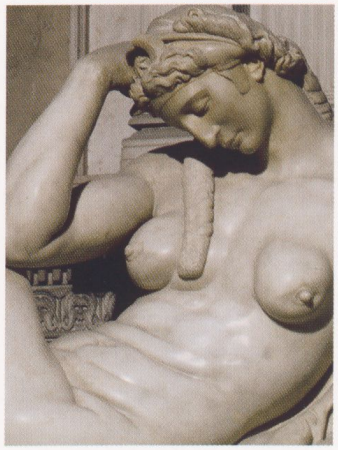

Abb. 6: Michelangelo, *Nacht*, Detail, 1524–1534, Medici-Kapelle, San Lorenzo, Florenz

Figur, die er für die Nacht ersonnen hat. Nicht nur hat er sie schlafend dargestellt, er hat ihr den Mond auf die Stirn und den Nachtvogel zu ihren Füßen gesetzt; Dinge, die die Nacht bezeugen, [...] und obwohl der Morgen, der Tag und der Abend hinsichtlich der Körperhaltung und der Komposition der Glieder nicht nur schöne, sondern wunderschöne Figuren sind, weiß ich nicht, was ich von ihrer Erfindung denken soll, da sie keine der Zeichen besitzen, die ihnen in der Antike beigegeben wurden, um sie für das, wofür sie ersonnen wurden, erkenntlich zu machen. Und wenn sich ihre Bezeichnung nicht bereits verbreitet hätte, weiß ich keinen, auch nicht einen Kenner, der sie identifizieren könnte.«[12]

Borghini legt diese Worte, auf die wir im nächsten Abschnitt zurückkommen werden, in den Mund von Bernardo Vecchietti. Bemerkenswert ist, dass diese Kritik nur einmal in der gesamten Frühen Neuzeit so explizit formuliert wird. Zu einer breiten Diskussion kommt es erst wieder im 19. Jahrhundert: Die Kunsthistoriker Carl Ludwig Fernow (1803), Leopoldo Cicognara (1816) sowie Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1835) und selbst noch Jacob Burckhardt (1855) sind über die mangelnden Attribute entsetzt und ernten dafür heftigen Widerspruch unter anderen von Stendhal (1817) und Heinrich Wölfflin (1898).[13]

Die Diskussion über Attribute wurde nicht nur schriftlich, sondern auch visuell geführt – mit Kopien der *Tageszeiten*, denen Attribute hinzufügt wurden. Das ist vor allem bei den Dresdner Alabasterkopien der Fall, die im Mittelpunkt der Ausstellung stehen und von Claudia Kryza-Gersch sehr überzeugend Giambologna zugeschrieben werden. Der Bildhauer, den ich fortan Giambologna nenne, hat die Statuetten so gestaltet, dass jede durch Attribute identifiziert werden kann. Er übernimmt und vervollständigt Michelangelos Beigaben der *Nacht*: Eule (Abb. 5), Mond-und-Sternen-Diadem (Abb. 6), Maske und Fruchtgirlande. Den drei anderen Figuren fügt er als Attribute jeweils eine Sonne bzw. deren Strahlen hinzu: hinter dem Rücken des *Tages* das von Strahlen umgebene, runde Gesicht des Gestirns (Abb. 7), neben dem rechten Arm des Morgens die knapp zur Hälfte aufgegangene Sonne (Abb. 8), neben dem linken Ellbogen des Abends einige Wolken, unter denen letzte Lichtstrahlen durchscheinen (Abb. 9). Die Wahl der Symbole – die Sonne in drei verschiedenen Zuständen – ist nicht sonderlich einfallsreich, dafür aber leicht verständlich. Die Dresdner Alabasterstatuetten sind der einzige Satz von Kopien der *Tageszeiten*, bei dem jede Figur Attribute besitzt.[14] In meiner im Verlauf von bald drei Jahrzehnten zusammengetragenen Sammlung finden sich keine weiteren Kopien des *Tages* und des *Abends* mit Attributen –[15] auch nicht in anderen Materialien und aus späteren Zeiten. Sieht man von wenigen Kopien mit eher unspezifischen Hinzufügungen ab, gilt dasselbe auch für den *Morgen*.[16] Allein von der *Nacht* gibt es aus dem 16. Jahrhundert Kopien mit zusätzlichen Beigaben. Bekannt sind vier Gemälde, in denen neben Michelangelos Attributen weitere Masken und/oder eine Öllampe und ein Stundenglas hinzugefügt sind (Abb. 11).[17] Unveröffentlicht ist ein unbezeichneter, hier Cornelis Bos (um 1506/10–1555) zugeschriebener Kupferstich (Abb. 10).[18] Er dürfte noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein und ist damit die älteste gedruckte Reproduktion der *Nacht* überhaupt.[19] Der Stecher hat wenig

Abb. 7: Giambologna, *Tag*, Detail, um 1555–1558, Dresden, Skulpturensammlung

Sorgfalt bei der Wiedergabe von Michelangelos Attributen walten lassen. Schuld daran könnte eine wenig detaillierte Vorlage gewesen sein. Zu Füßen der Allegorie fügt der Stich aber einen schlafenden Jungen als weiteres Symbol der Nacht hinzu. Der dritte zeitgenössische Standpunkt innerhalb der Rezeption der *Tageszeiten* ist dem zweiten diametral entgegengesetzt: Kenner goutieren bereits im 16. Jahrhundert, dass Michelangelo auf Attribute verzichtet. Das geht aus einer Anekdote hervor, die Vasari in der zweiten Auflage der *Vite* (1568) erzählt: Der Maler Giuliano Bugiardini, den er generell als sympathischen Trottel charakterisiert, habe ein Bild nach Michelangelos *Nacht* gemalt, in dem er sich über die ikonografische Erfindung amüsiere. Ähnlich den soeben besprochenen Reproduktionen fügte Bugiardini eine Fülle von Dingen hinzu, die mit Dunkelheit verknüpft sind – von der Laterne bis zur Fledermaus. Als Michelangelo das Bild sah, habe er sich vor Lachen nicht mehr halten können.[20]

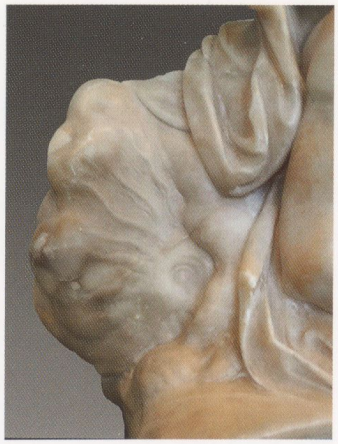

Abb. 8: Giambologna, *Morgen*, Detail, um 1555–1558, Dresden, Skulpturensammlung

Vecchietti und Giambologna – die Ergänzung und Vollendung von Michelangelos *Tageszeiten*

Zwar fehlt der allerletzte Nachweis, doch spricht vieles dafür, dass die Dresdner Statuetten der *Tageszeiten* von Giambologna in den 1550er-Jahren angefertigt werden und bald darauf in den Besitz von Cosimo I. gelangen, der sie dem sächsischen Kurfürsten August schenkt.[21] Betrachtet man die Alabasterkopien im Kontext der zeitgenössischen Rezeption der Neuen Sakristei, wird deutlich, dass sie in mehrfacher Hinsicht einzigartig sind. Das ermöglicht Schlussfolgerungen, die sich zu einem stimmigen Bild über Gründe und Umstände ihrer Entstehung fügen. Bernardo Vecchietti (1514–1590) rückt dabei in den Mittelpunkt:[22] Wahrscheinlich hat er den Auftrag für die Statuetten an Giambologna vergeben, möglicherweise von Anfang an mit der Absicht, sie Cosimo I. zu überreichen. Vecchietti, der einem alten Florentiner Adelsgeschlecht entstammt, zählt zum engsten Beraterkreis von Cosimo I. und seinem Sohn und Nachfolger, Francesco I. Er ist für sie als Handelsbeauftragter tätig und genießt insbesondere in Bezug auf Edelsteine das Vertrauen der Medici. Er ist umfassend gebildet, ein leidenschaftlicher Sammler und trägt in der von ihm erbauten Villa Il Riposo südlich von Florenz eine der bedeutendsten Kunstkammern der Zeit zusammen. Vecchietti hat keine theoretischen Schriften hinterlassen, man kann aber davon ausgehen, dass das zu seinen Lebzeiten von Borghini veröffentlichte, in Gesprächsform abgefasste Buch *Il Riposo* weitgehend seine Ansichten wiedergibt. Der Titel bezieht sich auf Vecchiettis Villa, in der die Dialoge inszeniert werden, und der Hausherr tritt als tonangebender Gesprächspartner auf. Vecchietti ist in der neueren Historiografie vor allem als Mäzen von Giambologna bekannt. Er ist es auch, der dem aus Flandern stammenden jungen Bildhauer für einige Jahre Kost und Logis anbietet, eine Werkstatt in seiner Villa einzurichten hilft, ihn an den mediceischen Hof vermittelt und den Bildhauer so an Florenz bindet. Unklar ist, wann genau Giambologna nach Florenz kommt, möglicherweise um 1552.[23] Belegt ist dagegen, dass Vecchietti sein erster Mäzen ist und ihm bis zu seinem Tod eng verbunden bleibt.

Abb. 9: Giambologna, *Abend*, Detail, um 1555–1558, Dresden, Skulpturensammlung

Giambologna tritt wie etwa sein Lehrer Jacques Dubroeucq und viele andere flämische Künstler eine Italienreise an, um sich weiterzubilden und Werke der Antike und der führenden modernen italienischen Künstler zu studieren, also gerade auch von Michelangelo. Dass der Flame sich wie alle jungen Künstler in der Stadt für die *Tageszeiten* in der Neuen Sakristei interessiert, ist selbstverständlich. Wenig überraschend ist auch, dass er als Bildhauer die *Tageszeiten* nicht nur zeichnet, sondern auch plastisch nachbildet. Giambologna begnügt sich allerdings nicht damit, sie wie Tribolo (vgl. Kat. 16) und Van der Schardt (vgl. Kat. 35, 38) in Ton zu formen. Er stellt mit viel größerem Aufwand Kopien in Stein her. Das ist, zumindest im 16. Jahrhundert, einmalig und lässt vermuten, dass Giambologna die Statuetten nicht für sich, nicht zum Studium und nicht als Erinnerungsstücke gemacht hat. Sie müssen vielmehr in Erfüllung eines Auftrags entstanden sein. Ein Auftrag, der allem Anschein nach von Vecchietti, seinem damaligen Gastgeber und Mäzen gekommen sein muss. So würde sich erklären, dass Giambologna als Einziger alle *Tageszeiten* mit Attributen bereichert – denn Vecchietti formuliert die einzige explizite Kritik an den fehlenden Attributen aus der Frühen Neuzeit. Wer von den beiden aber war es, der den anderen für diese Problematik sensibilisierte? Zweifelsohne der katholisch-doktrinäre Vecchietti. Im *Riposo* erscheint er besessen von der Frage, wie Künstler mit der *invenzione* (Erfindung), also mit den darzustellenden Inhalten, umgehen sollen: Wie sehr sie sich vom Wort der Heiligen Schrift entfernen dürften und manchmal auch müssten, wann sie eigene Inhalte erfinden dürften bzw. müssten, dass dabei aber größtmögliche Rücksichtnahme und Bedacht herrschen müsse.[24] Vecchiettis Vorstellungen haben sich allerdings nicht allzu tief bei Giambologna eingeprägt. Sein Interesse an ikonografischen Fragen ist im Vergleich mit seinen Zeitgenossen eher schwach ausgeprägt. Giambolognas dreifigurige Raptusgruppe in Marmor

Abb. 10: Cornelis Bos (zugeschrieben), *Die Nacht*, 1540er-Jahre, Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 11: Michele Tosini, gen. Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, *Die Nacht*, um 1565, Rom, Galleria Colonna

(1579–1583, vgl. Kat. 31, 32) gilt schon zu seiner Zeit als sein Meisterwerk. Bekannt ist, dass er sie ohne literarische Vorlage geschaffen hat. Der noch heute gebräuchliche Titel – *Raub der Sabinerin* – ist erst nach der Fertigstellung der monumentalen Statue auf fremden Vorschlag hinzugekommen, eine Tatsache, die in Borghinis *Riposo* ausführlich diskutiert wird.[25] Die Figuren dieser Gruppe besitzen genauso wie drei der *Tageszeiten* Michelangelos keine Attribute. Es ist also anzunehmen, dass die Attribute der *Tageszeiten*, aber auch die für das Werk Giambolognas ungewöhnlich komplexe Ikonografie der *Allegorie auf Erbprinz Francesco de' Medici* (Kat. 20) Erfindungen von Vecchietti sind. Als für Edelsteine zuständiger Vertrauter des Herzogs dürfte Vecchietti gute Beziehungen zum gesamten Steinhandel der Toskana unterhalten haben. Bekannt ist, dass er Giambolognas ersten Marmorblock besorgt. Naheliegend ist, dass er auch den Alabaster für die Dresdner Statuetten und für das Madrider Relief beschafft.[26] Wie aber kommt es zur Wahl dieses Minerals, das in der Toskana zwar verbreitet ist, von italienischen Bildhauern aber nie für Figuren verwendet wird? Der Hauptgrund dürfte sein, dass der junge Giambologna dieses Material bereits beherrscht, wäh-

rend er sich erst später an einen Marmorblock wagt.[27] Möglicherweise hat aber Vecchietti auch mit Anerkennung für die Verwendung des ungewohnten Steins gerechnet: Da der florentinische Betrachter nicht an Figuren aus Alabaster gewöhnt ist, muss er von der dem Marmor überlegenen Lichtdurchlässigkeit beeindruckt gewesen sein. Dazu ist die Haut einer Alabasterstatue um ein Vielfaches weicher und wärmer als die einer Figur aus Carrara-Marmor.

Alabaster lädt dazu ein, Oberflächen auf Hochglanz zu polieren, denn nur so kommt die charakteristische Transparenz zur Geltung – und Giambologna ist dieser Ästhetik gefolgt. Seine *Tageszeiten* sind fein durchgearbeitet und mit einer sehr glatten Oberfläche versehen, die zur Entstehungszeit noch viel glänzender als heute gewesen sein muss. Da Alabasterkristalle sich in Wasser auflösen, reagiert die Außenhaut des Gesteins empfindlich auf Luftfeuchtigkeit und wird über die Zeit stumpf. Keine anderen plastischen Nachbildungen der *Tageszeiten* sind so fein wie die von Giambologna. Umso größer ist damit der Gegensatz zu Michelangelos teils nur grob behauenen und an vielen Stellen unvollendet gebliebenen marmornen Vorbildern. Giambologna vollendet durchwegs Michelangelos Non-finito, etwa die Köpfe von *Tag* und *Abend*, die linke Hand der *Nacht*, sämtliche Draperien, auf denen die Figuren ruhen, und, besonders auffallend, sämtliche Rückseiten. Diese Vollendung unfertiger Werke ist bei Kopien des 16. Jahrhunderts üblich – bei plastischen Nachbildungen wie auch bei Nachzeichnungen und Drucken.[28] Giambologna geht aber weiter als alle anderen: weiter im Grad der Vollendung und weiter in der Entfernung von Michelangelos Idee. Das wird beispielsweise beim Vergleich seines Kopfes des *Tages* deutlich. Durch Verschlankung und Schrägstellung verliert er die Wucht und Kraft des marmornen Vorbilds. Ein Vergleich der Dresdner Kopien mit ihren Vorbildern zeigt, dass Giambologna kein Interesse an Michelangelos charakterisierender Körpergestaltung hat. Der Ausdruck der vier Alabasterfiguren ist untereinander ähnlicher als jener der vier marmornen Vorbilder. Giambologna beschönigt die Körper und verschleift dabei ihre unterschiedlichen Eigenschaften. Während beispielsweise Michelangelos *Abend* erschlafft daniederliegt und herunterzugleiten scheint, bildet ihn Giambologna mit angespannteren Muskeln nach, die dem *Tag* deutlich näherstehen, als es bei Michelangelos Figuren der Fall ist. Der Rumpf von Giambolognas *Abend* fällt kürzer, weniger nach vorn geneigt aus. Der Kopf ist aktiver nach hinten gewandt. Um nicht herabzurutschen, stützt sich die Alabasterfigur mit der Spitze des rechten Fußes gegen die Sarkophagschräge ab und widerspricht damit dem Gesamteindruck und dem Sinn ihres Vorbildes.

Der Auftrag für die Dresdner Alabasterstatuetten muss also von Vecchietti stammen. Was aber war sein Zweck? Denkbar ist, dass er die Werke für seine Sammlung bestellt und erst später beschließt, sie dem Herzog zu überreichen. Mindestens genauso plausibel ist, dass er sie von Anfang an als Geschenke für den Hof der Medici konzipiert, wie das im gleichen Material ausgeführte Relief im Prado, dessen Ikonografie für die private Sammlung kaum sinnvoll wäre.

Welche Absichten verfolgt Vecchietti, wenn er seinem Fürsten und/oder dem Erbprinzen die alabasternen *Tageszeiten* überreicht? Wir kennen keine Quellen, die uns Aufschluss darüber geben, können aber darüber mutmaßen. Naheliegend

wäre, dass der Hofbeamte Vecchietti versucht, die Gunst des Fürsten zu gewinnen. Naheliegend wäre auch, dass er seinen Schützling Giambologna für höhere Aufgaben empfehlen möchte. Hat er eine bestimmte Aufgabe vor Augen? Die so demonstrative Vollendung und Ergänzung sollte vielleicht dazu dienen, Cosimo davon zu überzeugen, Michelangelos *Tageszeiten* fertigzustellen. Noch bevor Vasari 1563 eine großangelegte Vervollständigung der Kapelle plant, hat Vecchietti möglicherweise schon in den 1550er-Jahren Pläne für die Ergänzung der *Tageszeiten* geschmiedet.[29] Giambologna hätte dann die teils nur grob ausgearbeiteten Figuren fertigstellen und die nach Vecchiettis Ermessen notwendigen Attribute hinzufügen müssen. Der Marmorblock des *Morgens* hätte für die halbe Sonne, wie sie in der Alabasterkopie gestaltet ist, ausgereicht, und Vecchietti hätte vermutlich die nötigen Anstückungen bei *Tag* und *Abend* in Kauf genommen, wenn man damit den Makel der ikonografischen Unklarheit behoben hätte.
Ziel der Dresdner Statuetten war also vielleicht, Cosimo I. dafür zu gewinnen, Michelangelos Statuen zu ergänzen und zu vollenden. Das ist zugegebenermaßen eine Spekulation, angesichts des Eifers, mit dem wir Vecchietti in Borghinis *Riposo* kennenlernen aber plausibel. Hätte es Giambologna im Gegensatz zu Tribolo und Vasari gewagt, Hand an Michelangelos Skulpturen zu legen, fehlende Partien auszuarbeiten, die rauen Meißelschläge des »göttlichen« Bildhauers zu glätten und den Figuren Attribute hinzuzufügen – vielleicht sogar die Figuren beschönigend einander anzugleichen? Wir können dankbar sein, dass es nicht dazu gekommen ist!

* Die Zusammenfassung der Geschichte und Rezeption der Kapelle beruht, wenn nicht anders angegeben, auf der ausführlichen Chronologie in Rosenberg 2000, S. 127–143, diese wie auch die Analyse der *Tageszeiten* übernehme ich teils wörtlich aus Rosenberg 2015, S. 216–222. Für Anregungen, Hilfestellungen und Korrekturen danke ich Gerd Blum, Jane Boddy, Tanja Jenni, Claudia Kryza-Gersch, Angelika Marinovic und Heidrun Rosenberg.

1 Siehe Rosenberg 2000, S. 129–131, mit einer Aufzählung nachgewiesener Besuche, und S. 201–253 für eine Liste von Nachzeichnungen.

2 Das Kirchenkapitel muss bereits 1540 Schlüssel bei Riccio erbitten (Brief von Figiovanni, Prior von San Lorenzo, an Riccio vom 5.6.1540 im Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 1169, Ins. 5, Fol. 179 = The Medici Archive Project, ID 2347). Zu den späteren Auseinandersetzungen siehe Rosenberg 2000, S. 133–136.

3 Rosenberg 2006, S. 105, 110.

4 Rosenberg 2000, S. 254.

5 So in Dürers 1513 datiertem Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel.*

6 Eine möglicherweise eigenhändige Zeichnung im Louvre (Inv. 838, siehe Joannides 2003, S. 140–143) gibt ein frühes Entwurfsstadium von Giulianos Grabmal wieder. Darin sind *Tag* und *Nacht* (spiegelverkehrt gegenüber der heutigen Anordnung) beide männlich und mit hörnerartigen Attributen (Sonnenstrahlen/Mondsichel) versehen.

7 Die Blöcke von *Tag* und *Nacht* haben im Gegensatz zu denen von *Morgen* und *Abend* gerade Unterseiten, wurden also begonnen, bevor Michelangelo die geschwungenen Sarkophagdeckel entwarf. Obwohl einige Teile der *Nacht* nicht fertiggestellt wurden, besitzt diese innerhalb der Vierergruppe den höchsten Vollendungsgrad. Einige Glieder haben bereits die endgültige Politur erhalten. Zur Deutung der Fruchtgirlande (Mohn?) und der Maske (Sinnbild des Traumes?) siehe Rosenberg 2000, S. 32.

8 Das geht weniger aus schriftlichen Quellen, mehr aber aus Nachzeichnungen hervor, die gelegentlich charakteristische Aspekte der Skulpturen hervorheben (Rosenberg 2015, bes. S. 232).

9 Rosenberg 2000, S. 33, 130.

10 Condivi (1553) 2009, S. 30, der auch erläutert, dass Michelangelo eine Maus als Symbol der Zeit, die an allem nagt, vorgesehen hatte: »Et per che tal suo propofito meglio fusse intefo, messe alla notte, ch'è fatta in forma di donna di maravigliosa bellezza, la civetta, et altri segni accio accomodati, cosi al giorno le sue note. Et per la significatione del tempo, voleva fare un topo, hauendo lasciato in sù l'opera un poco di marmo, il qual poi non fece, impedito, percioche tale animaluccio di continuo rode et consuma, non altrimenti chel tempo, ogni cosa divora.«

11 Siehe Rosenberg 2000, S. 29f.

12 Borghini 1584, S. 65f.: »Inventione ben osservata si può chiamar quella di Michelagnolo nella bellissima figura da lui per la nottte finta; percioche oltre al farla in atto di dormire, le fece la Luna in fronte, e l'uccello notturno a' piedi; cose che dimostrano la notte, [...] e come che l'Aurora, il Giorno, & il Crepuscolo sieno figure quanto all'attitudini, & al comportamento della membra non solo belle, ma meravigliose, nondimeno non so io che dirmi dell'inventione, poiche elle non hanno insegna alcuna di quelle, che davano loro gli antichi, per farle conoscere per quelle, che sono state finte; e se non fosse già divolgato il nome che Michelagnolo le fece per tali, non so io vedere che alcuno, come che molto intendente, le potesse conoscere« (dt. Übers. nach Rosenberg 2000, S. 33).

13 Literaturangaben siehe Rosenberg 2000, S. 34–37.

14 Frank Zöllner hat als Erster darauf aufmerksam gemacht, dass die Dresdner Statuetten in dieser Hinsicht eine Ausnahme bilden (Vortrag bei der Tagung *Antworten auf Michelangelo*, Bonn, 29.4.2015).

15 Die einzige Ausnahme, die man geltend machen könnte, ist ein anonymes Gemäldepaar aus dem 16. Jahrhundert mit Darstellungen von *Tag* und *Abend* jeweils einzeln in einer Landschaft (Öl auf Leinwand, je 137,5 × 173 cm, Christie's, Monaco, 20.6.1992, Lot 10). Der Himmel ist bei beiden verdunkelt. Bei dem *Abend* sind keine Symbole auszumachen. Über dem *Tag* erscheint in einem Lichtstrahl eine liegende männliche Aktfigur, die sich auf einen Löwen (?) stützt. Sie scheint seitenverkehrt nach Michelangelos/Pontormos Venus gebildet (Jacopo Pontormo, nach Michelangelo, *Venus und Amor*, um 1533, Öl auf Leinwand, Galleria dell'Accademia, Florenz). Ihre Bedeutung ist unklar.

16 Zwei großformatige Leinwandgemälde sind Teil dekorativer Zyklen mit liegenden weiblichen Akten nach Michelangelos Entwürfen (in der Galleria Colonna und der Casa Buonarroti, siehe Rosenberg 2000, S. 34, Anm. 81). Die hinzugefügten Attribute scheinen sich weniger auf den *Morgen* als auf die benachbarten Bilder zu beziehen. Francesco Salviati hat in einer Zeichnung den *Morgen* in einem Bett dargestellt und den Ausblick auf eine Landschaft mit zwei Wanderern hinzugefügt (Galleria degli Uffizi, Inv. 608 F; siehe Rosenberg 2000, S. 249 und Taf. 12).

17 Siehe Rosenberg 2000, S. 34, Anm. 81. Zum hier abgebildeten Gemälde von Michele Tosini siehe Hornik 2009, S. 90–94.

18 Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-206-687-2, 147 × 255 mm. Den Vorschlag einer Zuschreibung an Bos verdanke ich Angelika Marinovic. Sie schreibt: »Die exakt parallel gezogenen, lange geschwungenen Linien, die dem Körper der Aktfigur eine leichte Rundung, aber keine rundplastische Form verleihen, sind typisch für niederländische Stecher. Ich schlage eine Zuschreibung an Cornelis Bos vor, der eine besondere Präzision im parallelen Setzen solcher langen Schwünge entwickelte, was dazu führt, dass die Figuren in seinen Stichen weniger Lebendigkeit erlangen als in jenen von Zeitgenossen wie Hieronymus Cock oder Dirck Volkertsz. Coornhert. Bos' lange, in einem Zug geschwungene Linien orientieren sich in ihrem Verlauf nicht an den Körperformen und sorgen so dafür, dass sich die menschlichen Körper reliefhaft vor dem Hintergrund etwa einer knittrigen Stoffdraperie wölben, aber sich nicht plastisch davon lösen. Verstärkt wird dieser Effekt eines fließenden Überganges zwischen Vordergrund und Hintergrund dadurch, dass Bos wie der Stecher des vorliegenden Stiches nach Michelangelos *Nacht* die Binnenschraffuren oft kurz vor der Konturlinie abbricht oder sie darüber hinausragen lässt. Typisch ist auch, dass er seine Aufmerksamkeit auf den menschlichen Körper legt, während Architektur oder Attribute weniger modelliert werden.«

19 Die Figur ist in einer sehr flachen Liegeposition dargestellt und wird von einem erhöhten Standpunkt aus betrachtet. Bos' Vorlage muss demnach vor der Aufstellung der Skulptur 1546 gemacht worden sein. Der Stich dürfte nach Battista Francos Radierungen von *Morgen* und *Abend* (um 1536, siehe Rosenberg 2003; vgl. Barnes 2010, S. 200, Nr. 121, 122, und Jenkins 2017, Bd. I, S. 69–71, Bd. III, S. 242–245), sicher aber vor Cornelis Corts vollständigen Ansichten der drei Gräber von 1570 entstanden sein.

20 Vasari (1568) 1966–1987, Bd. 5, S. 283: »Ne' portelli del detto tabernacolo, per mostrare le tenebre che furono nella morte del Salvatore, fece [Giuliano Bugiardini] una Notte in campo nero, ritratta da quella che è nella sagrestia di San Lorenzo di mano di Michelagnolo. Ma perché non ha quella statua altro segno che un barbagianni, Giuliano, scherzando intorno alla sua pittura della Notte, con l'invenzione de' suoi concetti, vi fece un frugnuolo da uccellare a' tordi la notte, con la lanterna, un pentolino di quei che si portano la notte con una candela o moccolo, con altre cose simili e che hanno che fare con le tenebre e col buio, come dire berrettini, cuffie, guanciali e pipistregli. Onde il Buonarruoto, quando vide quest'opera, ebbe a smascel-

lare delle risa, considerando con che strani capricci aveva il Bugiardino arricchita la sua Notte.« Bugiardinis bemaltes Tabernakel, falls es dieses wirklich gegeben hat, ist verschollen.

21 Zur Datierung siehe den Beitrag von Claudia Kryza-Gersch, S. 30.

22 Zu Vecchietti siehe Bury 1985; Natali 1996; Carrara 2006.

23 Bury 1985, S. 23f.

24 Borghini 1584, S. 64, unterscheidet »l'inventione da altrui derivante« von der »[inventione] che viene dall'artefice istesso«, Letztere muss »con grandissima consideratione, e giudicio« (S. 78) gehandhabt werden. Siehe dazu Natali 1996, bes. S. 124f.

25 Borghini 1584, S. 71–75.

26 Zudem war Vecchietti sehr bestimmt in Bezug auf die Wahl des Materials von Skulpturen und hat sich diesbezüglich bei Giambologna eingemischt. Siehe u. a. Cole 2011, S. 253.

27 Borghini 1584, S. 586, siehe dazu Bury 1985, S. 14, 26.

28 Der heute auch außerhalb des Italienischen gängige Begriff des Non-finito ist erst im 18. Jahrhundert entstanden. Er hebt diese Eigenschaft von manchen Skulpturen Michelangelos positiv hervor und wird meistens so verwendet, als habe der Bildhauer seine Figuren absichtlich unvollendet belassen. Das trifft auf die Skulpturen der Neuen Sakristei sicher nicht zu. Siehe Rosenberg 2000, S. 92–120; Rosenberg 2015, S. 233f.

29 Claudia Kryza-Gersch schlägt eine Datierung der Statuetten in die Zeit um 1555/58 vor (siehe ihren Beitrag in diesem Katalog, S. 30). Falls Michelangelo schon 1552 bis 1555 bei Vecchietti zu Gast ist, könnten sie auch in diesem Zeitraum entstanden sein. Vecchietti bezieht sich bei der Diskussion über *invenzione* (Borghini 1584, S. 67) auf einschlägige Publikationen von Paolo Pino (*Dialogo di pittura*, 1548), Vincenzo Cartari (*Le imagini con la spositione degli dei dei degli antichi*, 1556) und Pierio Valeriano (*Hieroglyphica*, 1556). Dass Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* von 1557 nicht genannt wird, sollte m. E. nicht als Terminus ante quem verstanden werden. Doch scheint er sich bereits vor der Festlegung diesbezüglicher Beschlüsse im Tridentinum eingehend mit dem Thema befasst zu haben. Schriftliche Belege oder Gunsterweisungen des Herzogs als Gegenleistung für die Übergabe der Statuetten sind bislang nicht bekannt. Cosimo selbst hat erst mit Michelangelos Tod, 1564, und dessen Begräbnis, das in Florenz als großer patriotischer Akt gefeiert wurde (Veen 2006, S. 180: »great patriotic Florentine event«), voll und ganz für den seit 1534 exilierten Bildhauer Partei ergriffen. Die Schenkung nach Dresden erfolgte vermutlich erst nach 1564.