

FRANK ZÖLLNER

Vorbilder und Nachbilder

Michelangelos Maus in der Medicikapelle als hermeneutischer Testfall

Der Titel meines Beitrags führt etwas in die Irre. Es geht nicht um Vor- und Nachbilder im formalen Sinne, sondern darum, die konzeptuellen Inspirationsquellen eines Kunstwerkes mit dessen Rezeption bzw. Rezeptionsgeschichte in Beziehung zu setzen. Als hermeneutischer Testfall dient dabei Michelangelos Medicikapelle, deren Vorbilder nicht immer offensichtlich sind und deren Wirkungsgeschichte zum Verständnis ihrer komplexen Sinnstruktur beitragen kann. Es geht also um die sich gegenseitig korrigierenden hermeneutischen Parameter von Vorbild und Nachbild, von Voraussetzung und Folge. Hierbei werde ich ausgehend von antiken Konzepten zur plastischen Darstellung der Allegorie der Zeit einen hermeneutischen Referenzrahmen für das Verständnis der Medicikapelle skizzieren, um dann nach einer möglichen Konzeptualität zu fragen, die Michelangelo während der Entwurfsphase entwickelte und die im Fortgang der Arbeiten zu einer Reduktion symbolisch gemeinter Elemente in der Medicikapelle führte. Zudem werde ich nach dem Echo dieser Reduktion des Symbolischen in der Rezeptionsgeschichte fragen. Hierbei spielt abschließend auch Michelangelos Maus eine Rolle. Bereits Ascanio Condivi erwähnt ein solches Nagetier im Zusammenhang mit der Medicikapelle, Erwin Panofsky hat es zum Gegenstand einer bekannten Abhandlung gemacht, und sowohl die antike als auch die mittelalterliche Allegorese kennt es als Symbol der alles verzehrenden Zeit.

Die auch als Neue Sakristei bekannte Grabkapelle der Medici in San Lorenzo in Florenz ist Fragment geblieben¹, was ihre Rezeption in der Kunstgeschichte

¹ Zur Forschung und zu den Deutungen der Medicikapelle siehe Charles de TOLNAY, Michelangelo, Bd. 3, Princeton 1948; Alexander PERRIG, Die Konzeption der Wandgrabmäler der Medici-Kapelle, in: Städel-Jahrbuch 8 (1981), S. 247–257; John POPE-HENNESSY, An introduction to Italian sculpture, Bd. 3: Italian High Renaissance & Baroque Sculpture, London 1996, S. 437–446; Joachim POESCHKE, Historizität und Symbolik im Figurenprogramm der Medici-Kapelle, in: Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnold und Thomas Weigel (Hgg.), Praemium virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereemoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme; 9), Münster 2005, S. 145–169; Frank ZÖLLNER, Christof THOENES und Thomas PÖPPER, Michelangelo. Das vollständige Werk, Köln 2014, S. 206–208, 222–237, 392–398, 438f., 521–527 (insgesamt führt der hier vorliegende Text meine Ausführungen von damals fort, vor allem mit Blick auf die Zeitallegorese und die Rezeptionsgeschichte); Raphael ROSENBERG, Michelangelo »Medicigräber«. Was heißt es, ein Kunstwerk zu verstehen?, in: Kristin Marek und Martin Schulz (Hgg.), Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, Bd. 2: Neuzeit, Paderborn 2015, S. 212–236. – Zu den Planungsphasen siehe auch Raphael ROSENBERG, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos: eine Geschichte der Kunstbetrachtung (Kunstwissenschaftliche Studien; 82), München/Berlin 2000, S. 127–145; Yoni ASCHER,



Abb. 1: Südwand mit den Magnificigräbern, der Medicimadonna Michelangelos, ca. 1521–1534, und den Heiligen Cosmas und Damian von Raffaello da Montelupo und Giovanni Angiolo da Montorsoli, Florenz, San Lorenzo, Medicikapelle

und in der wissenschaftlichen Forschung nicht unwesentlich bestimmt hat.² Auslöser für die Pläne, als Pendant zur Alten Sakristei eine weitere Grabstätte der Medici in San Lorenzo zu errichten, war der vorzeitige Tod von zwei Hoffnungsträgern der Familie. Im Jahre 1516 verstarb der 1514 zum Herzog von Nemours ernannte Giuliano de' Medici (*1479), drei Jahre später auch Lorenzo de' Medici (*1492), designierter Herzog von Urbino. Mit dem Tod der beiden Medici war die Hoffnung auf einen Fortbestand der älteren, auf Cosimo il Vecchio (1389–1464)

Michelangelo's Projects for the Medicean Tombs: Rereading of the Story of the Medici Chapel, in: *Artibus et Historiae* 46 (2002), S. 83–96; Michael HIRST, *Michelangelo. The Achievement of Fame 1475–1534*, New Haven/London 2011, S. 189–199.

² ROSENBERG 2000 (wie Anm. 1). Zur Bedeutung der Rezeptionsgeschichte für die Michelangeloforschung allgemein siehe auch Max-Johannes PLANITZER, *Der Stumme. Das Bekenntnis des Michelangelo Buonarroti. Wirkung, Quellen, Werk* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 126), Petersberg 2015.

zurückgehenden Linie der Familie in direkter männlicher und legitimer Nachfolge zerstört.

Der Bau der Neuen Sakristei beginnt im November 1519. Michelangelo und sein Auftraggeber Kardinal Giulio de' Medici (1478–1534) entscheiden sich nach einigem Zögern und aufgrund liturgischer Erwägungen dafür, die Grabmäler nicht in der Mitte der Kapelle, sondern an drei Wänden zu platzieren (Abb. 1–3). Als Resultat dieser Entscheidung nimmt die Südwand gegenüber dem Altar das Doppelgrab der sogenannten *Magnifici* auf, der zu jenem Zeitpunkt noch in der Alten Sakristei bestatteten Lorenzo il Magnifico (1449–1492) und Giuliano de' Medici (1453–1478) (Abb. 1). Die Ost- und Westwand in der Neuen Sakristei hingegen bergen jeweils in einem Einzelgrabmal die 1516 und 1519 verstorbenen Medici: auf der östlichen Seite Giuliano, den Herzog von Nemours, und ihm gegenüber Lorenzo, den Herzog von Urbino.

Für die Grabmäler war ein symbolisch komplexes Skulpturenprogramm vorgesehen, das nur noch wenige Parallelen zu der damals üblichen Grabmalstypologie aufwies, dafür aber in seinen Ursprüngen formal und vor allem konzeptuell von der Antike inspiriert ist. Die Aufstellung der schließlich ausgeführten Figuren spiegelt die ursprünglichen Programmideen aber nur unvollständig wider, da etliche der symbolisch gemeinten Elemente nicht zur Ausführung gelangten.

Unvollständig im Gesamtarrangement und unvollendet in der Detailausgestaltung sind vor allem die Gräber der *Magnifici* an der Südwand geblieben. Hier fehlt sogar die in den Gräbern der Herzöge immerhin vollendete architektonische Binnengliederung des zentralen Wandabschnitts, vor dem die Gruppe mit der sog. »Medici-Madonna« und den »Heiligen Cosmas und Damian« Aufstellung findet. Während die Madonna bis zum Jahr 1534 noch weitgehend von Michelangelo selbst ausgeführt wurde, oblag die Schaffung der beiden sie flankierenden Heiligen zwei anderen Künstlern. Den »Heiligen Damian« schuf nach einem Modell Michelangelos der Bildhauer Raffaello da Montelupo, während der »Heilige Cosmas« weitgehend von Giovanni Angiolo da Montorsoli stammt.³ Das Arrangement der drei Skulpturen orientiert sich am klassischen Schema der *Sacra conversazione* und hier wohl auch an älteren Altarbildern, die für die Kunstpatronage der älteren Medicilinie kennzeichnend waren. Man mag in diesem Arrangement sogar eine gewisse Bereitschaft der Beteiligten erkennen, auch fragmentarische Lösungen bei der »Vollendung« der Kapelle in Kauf zu nehmen.

Deutlich weniger fragmentarisch und auch in ihrem Arrangement näher am Ursprungskonzept sind die Gräber der beiden Herzöge, deren in der Kapelle aufgestellte Figuren vollständig von Michelangelo konzipiert und ausgeführt wurden (Abb. 2, 3). Dies sind auf der Ostwand die Sitzfigur des Giuliano de' Medici sowie darunter die beiden Liegefiguren mit den Verkörperungen von Nacht (*la notte*) und Tag (*il giorno*) sowie auf der Westwand die Sitzfigur des Lorenzo de' Medici mit den Verkörperungen der Dämmerung (*il crepuscolo*) und der Morgen-

³ ROSENBERG 2000 (wie Anm. 1), S. 132; ASCHER (wie Anm. 1), S. 93; ZÖLLNER, THOENES und PÖPPER (wie Anm. 1), S. 392.



Abb. 2: Michelangelo, Grabmal Giulianos de' Medici, ca. 1525–1534, Florenz, San Lorenzo, Medicikapelle

röte (*l'aurora*). Der Grundgedanke der Grabmäler zielt also auf eine Allegorisierung der Zeit (s. u.).

Von den vier Verkörperungen ist lediglich die »Nacht« durch mehrere Attribute eindeutig gekennzeichnet, nämlich durch eine Eule unter ihrem linken Knie sowie durch ein Diadem auf ihrem Haupt, das einen Stern und eine Mondsichel zeigt (Abb. 4). Ein Feston unter dem linken Fuß der »Nacht« weist zudem fruchtartige Detailformen auf, die in der Regel als Mohnkapseln und damit als Symbol des Schlafes gedeutet werden. Ein oft als Maske identifizierter Faunskopf unter ihrer linken Schulter ist entweder als Verweis auf den Traum zu verstehen, als nächtens auftretende Trugbilder⁴ oder als Ausdruck von Michelangelos hohem Niveau künstlerischer Selbstreflexivität.⁵ Die Liegefigur der »Nacht« schließt also

⁴ Eckhard LEUSCHNER, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte; 292), Frankfurt [u. a.] 1997, S. 200.

⁵ Katrin PIETRASS, *Michelangelos »Gesichter«. Identitätskonzepte in den Selbstdarstellungen Michelangelo Buonarrotis* (essay + dokumentation), Leipzig 2012, S. 187–191.



Abb. 3: Michelangelo,
Grabmal Lorenzos de'
Medici, ca. 1524–1534,
Florenz, San Lorenzo,
Medicikapelle

mit ihrem Zeichenapparat an konventionelle Symbolsetzungen an und weist zugleich den höchsten Grad eigenhändig vorgenommener Vollendung auf.

Die Gesamtanordnung der Skulpturen der beiden Herzogengrabmäler geht ebenfalls noch auf Michelangelo selbst zurück. Doch während die Sitzfiguren der Herzöge Giuliano und Lorenzo im Jahr 1534 kurz vor der endgültigen Abreise des Künstlers nach Rom aufgestellt wurden, platzierte man die vier Verkörperungen der Tageszeiten erst ab 1546 dauerhaft auf den beiden Sarkophagen.⁶ Auch hier ist, wie schon im Arrangement der Magnificigräber, ein hohes Maß an Kompromißbereitschaft zu erkennen, denn die nur in Teilen rekonstruierbaren ursprünglichen Vorstellungen Michelangelos und seines Auftraggebers sahen ein deutlich komplexeres Programm für die Ausstattung der Kapelle vor.

Eine verglichen mit der späteren Ausführung elaboriertere Ikonographie für die Medicikapelle ist durch Originalskizzen des Künstlers, durch Detail- und Modellzeichnungen aus seinem Umkreis, durch einige seiner Notizen sowie

⁶ ROSENBERG 2000 (wie Anm. 1), S. 129.

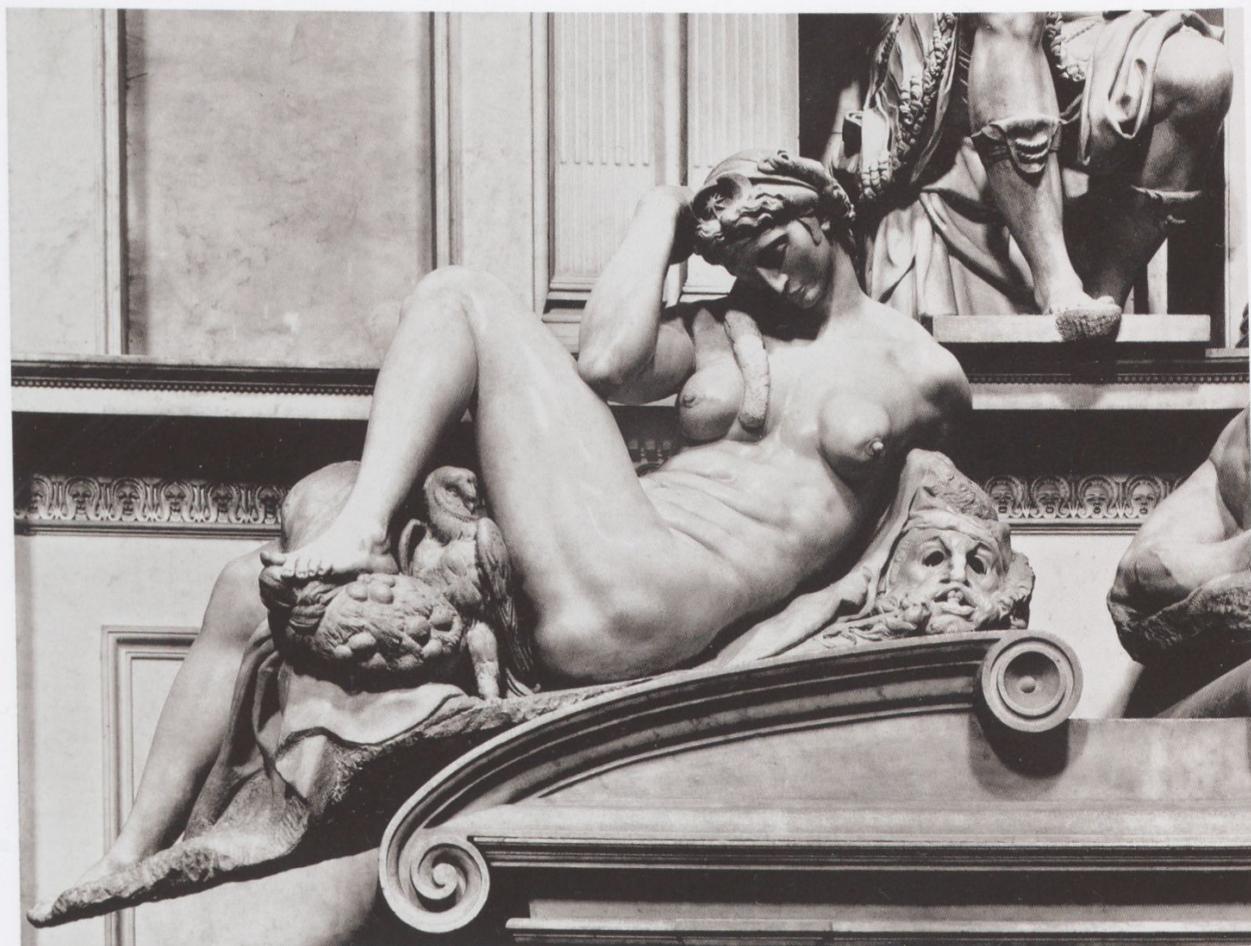


Abb. 4: Michelangelo, La Notte, ca. 1525–1531, Florenz, San Lorenzo, Medicikapelle

durch verstreute Schriftquellen und Texte von Zeitgenossen, die den Fortgang der Arbeiten in San Lorenzo dokumentieren, mehrfach belegt.⁷ Dieses Material belegt zweifelsfrei, daß einige Inschriften sowie weitere Skulpturen für die Wandgräber vorgesehen waren. Unter den Sarkophagen der Herzogengräber sollten jeweils zwei Flußgötter ruhen, in den beiden Nischen neben den Figuren der Herzöge weitere Personifikationen stehen – möglicherweise diejenigen von Himmel und Erde oder Trauernde. Ursprünglich hatte man zudem daran gedacht, oberhalb des Hauptgesimses Trophäen und kauernde Knaben mit gesenkten Häuptionen aufzustellen. Auch für das Grab der *Magnifici* ist durch Zeichnungen Michelangelos und seines Umfeldes eine größere Zahl von Skulpturen sicher belegt. Man kann also davon ausgehen, daß statt der in der Medicikapelle letztlich aufgestellten neun Figuren ursprünglich mindestens 40 Figuren geplant waren. Damit erreichten die ersten Ideen Michelangelos für das Skulpturenprogramm der Medicikapelle die Größenordnung seiner Ursprungsplanung für das Juliusgrab, deren »mehr als 40 Skulpturen« Ascanio Condivi, das Sprachrohr Michelangelos, ausdrücklich erwähnt.⁸

⁷ TOLNAY (wie Anm. 1), S. 63–75, 225–240; ROSENBERG 2000 (wie Anm. 1), S. 127–145; ZÖLLNER, THOENES und PÖPPER (wie Anm. 1), S. 222–237, 392f., 724.

⁸ Ascanio CONDIVI, Vita di Michelangelo Buonarroti, hg. von Giovanni Nencioni, Florenz 1998, S. 23.

Im Unterschied zu den ausgeführten Skulpturen der Medicikapelle, die kaum erkennbare Attribute oder Symbole aufweisen, war im ursprünglichen Konzept wahrscheinlich eine einfache Identifizierbarkeit der Personifikationen und Verkörperungen und damit eine Deutbarkeit der Allegorien vorgesehen. So ist auf einer in Paris verwahrten und Stefano di Tommaso Lunetti zugeschriebenen Modellzeichnung aus dem Umkreis Michelangelos die Liegefigur des »Tages« mit vier Lichtstrahlen des Sonnengottes Sol über ihrem Haupt eindeutig gekennzeichnet (Abb. 5).⁹ Die Personifikation der Nacht auf der anderen Seite des Sarkophagdeckels trägt als ihr Attribut die Mondsichel der Luna. Auch auf einer zeitgenössischen Variante dieser Zeichnung, die sich heute im Kupferstichkabinett in Dresden befindet, sind dieselben Attribute gut zu erkennen.¹⁰ Dasselbe gilt für eine heute in Budapest verwahrte Skizze Battista da Sangallos, die ebenfalls die aus der Modellzeichnung des Louvre bekannten Attribute zeigt.¹¹ Eine letzte Spur dieser Symbolik hat sich noch in der Mondsichel im Diadem in Michelangelos Verkörperung der Nacht erhalten.

Das in den genannten Zeichnungen erkennbare Streben nach ikonographischer Eindeutigkeit oder zumindest doch direkter »Lesbarkeit« der Einzelfiguren findet Bestätigung in einigen erhaltenen Skulpturen, die zweifelsfrei dem Projekt der Neuen Sakristei zugeordnet werden können. Zu nennen sind hier die bereits auf einer Entwurfsskizze Michelangelos¹² sowie auf der genannten Modellzeichnung Tommaso Lunettis (Abb. 5) erkennbaren beiden Flußgötter zu Füßen des Grabmales und die kauernenden Knaben oberhalb des Abschlußgesimses. Das Tonmodell eines möglicherweise von Michelangelo selbst geschaffenen Flußgottes hat sich in der Casa Buonarroti in Florenz erhalten, ein kauerner Knabe in der Eremitage in Sankt Petersburg.¹³

Die kauernenden Knaben mit ihrer Trauerhaltung zielten ebenso auf die Herstellung von Eindeutigkeit wie die für die Herzogengräber vorgesehenen Trophäen, die Silvio Cosini im Auftrag Michelangelos anfertigte (Abb. 6, 7).¹⁴ Sie befinden sich heute im Zugang zur Medicikapelle und symbolisieren einesteils die Vergänglichkeit alles Irdischen und knüpfen andernteils an Gedanken aus der antiken Triumph- und Regenerationsikonographie an. Erkennbar ist diese Semantik an ikonographischen Elementen, die aus den Rüstungen der Trophäen herausragen, darunter Würmer als Symbole der Vergänglichkeit und ein beschnittener

⁹ PERRIG (wie Anm. 1); William E. WALLACE, Two Presentation Drawings for Michelangelo's Medici Chapel, in: *Master Drawings* 3 (1987), S. 242–260.

¹⁰ TOLNAY (wie Anm. 1), Abb. 230; PERRIG (wie Anm. 1), S. 270, 284.

¹¹ Paul JOANNIDES, Michelangelo: The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent, in: *Master Drawings* 2 (1996), S. 148–167, hier S. 160.

¹² London, British Museum; ZÖLLNER, THOENES und PÖPPER (wie Anm. 1), Kat. Z132.

¹³ POPE-HENNESSY (wie Anm. 1), S. 443; ZÖLLNER, THOENES und PÖPPER (wie Anm. 1), Kat. S17h und S17i. Zum Flußgott siehe auch ebd., S. 393, und: *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo* (Ausst.-Kat. Bonn), hg. von Georg SATZINGER und Sebastian SCHÜTZE, München 2015, S. 70–73.

¹⁴ Marco CAMPIGLI, Silvio Corsini e Michelangelo, in: *Nuovi studi* 12 (2006 [2007]), S. 85–116; ZÖLLNER, THOENES und PÖPPER (wie Anm. 1), S. 228.

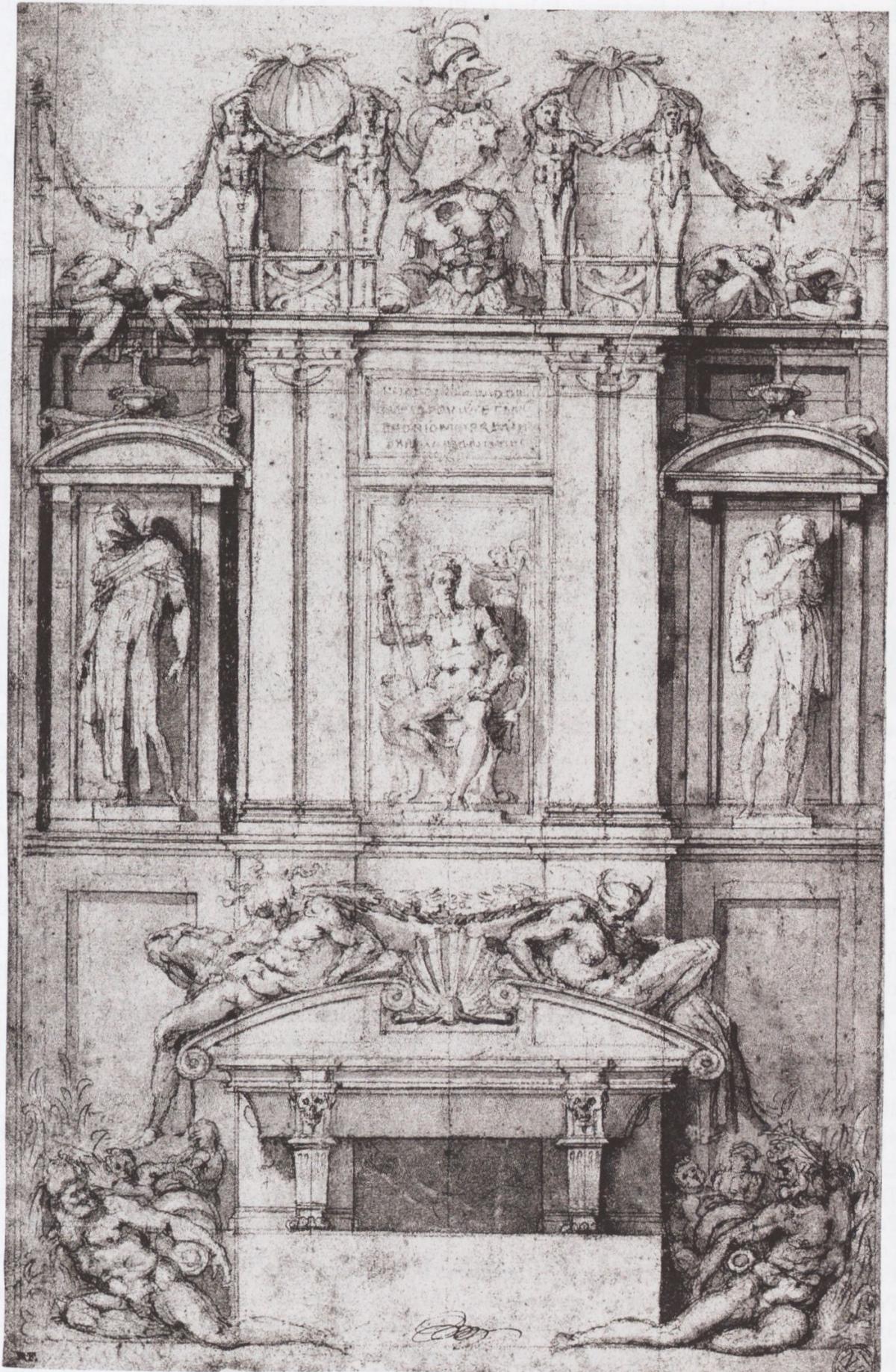


Abb. 5: Stefano di Tommaso Lunetti (?), Kopie (?) nach Michelangelos Modell-Zeichnung eines Herzogengrabs, nach 1521, Schwarze Kreise, laviert, Paris, Louvre (Inv. 838)



Abb. 6: Silvio Cosini, Trophäe für die Medicikapelle, ca. 1524–1532, Marmor, Florenz, San Lorenzo
Abb. 7: Silvio Cosini, Trophäe für die Medicikapelle, ca. 1524–1532, Marmor, Florenz, San Lorenzo

Ast als Symbol der ständigen Erneuerung alles natürlich Wachsenden. Die Zugehörigkeit der etwas überdimensioniert wirkenden Trophäen zum ursprünglichen Programm bezeugt noch eine Zeichnung Federico Zuccaros, die ansonsten verdeutlicht, wie sehr die Medicikapelle im 16. Jahrhundert zu einer Pilgerstätte für Kunstliebhaber und zu einer Schule der Kunst geworden war.¹⁵

Die möglichen Ursprungsideen des Skulpturenarrangements erklären sich aus der Kenntnis der antiken Inspirationsquellen Michelangelos. Hierzu zählen für die Verkörperungen der Tageszeiten einesteils Einzelfiguren wie ein heute verlorenes antikes Relief mit einer Leda, erkennbar an der figürlichen Disposition der »Nacht«.¹⁶ Generell weisen diese Liegefiguren Michelangelos auch eine formale Verwandtschaft mit antiken Flußgöttern und Quellnymphen auf. Man mag zudem den Torso Belvedere als Inspirationsquelle nennen. Inhaltliche Schlußfolgerungen lassen sich aus dieser formalen Orientierung an der Antike allerdings nicht ziehen.

¹⁵ ROSENBERG 2000 (wie Anm. 1), S. 138f.; SATZINGER und SCHÜTZE (wie Anm. 13), S. 21, Abb. 7.

¹⁶ Phyllis P. BOBER und Ruth RUBINSTEIN, Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of sources, London 1986, Nr. 5.

Etwas anders verhält es sich mit den symbolisch konnotierten Prunkkrüstungen der beiden Herzöge sowie mit den überkreuzten Unterschenkeln Lorenzos. Sie waren aus der römischen Kaiserikonographie bekannt. Diese Elemente spielen zweifellos für die symbolische Überhöhung der Herzöge eine gewisse Rolle, ebenso der Kommandostab in der rechten Hand Giulianos, möglicherweise auch die mit einem Fledermauskopf verzierte Schatulle unter dem linken Ellenbogen Lorenzos de' Medici.¹⁷ Ein Teil des Bauornaments der Kapelle (u.a. Girlanden, Delphine, Muscheln, Widderköpfe) verweist zudem auf den antiken Totenkult, hat also ebenfalls eine inhaltliche Dimension, auch wenn man das nicht überbewerten sollte.

Michelangelo weicht in mehreren Aspekten von der Grabmalstypologie seiner Epoche ab, etwa wenn er auf Personifikationen der Tugenden und Darstellungen der Taten der in der Kapelle bestatteten Medici verzichtet.¹⁸ Doch nicht allein diese Abweichung ist bemerkenswert, sondern ebenso die innovative Idee, die Tageszeiten und damit den Lauf der Zeit durch Liegefiguren zu verkörpern – und dies in einem fast wörtlichen Sinne. Michelangelo selbst und seine Zeitgenossen haben das innovative Konzept der Zeitallegorese benannt, zumal es aufgrund seiner Neuheit letztlich auch einer Benennung bedurfte, um überhaupt verstanden zu werden.¹⁹ Über dieser ungewöhnlichen Verkörperung der Zeit sind die Sitzstatuen der Medici-Herzöge als idealisierte Abbilder der verstorbenen Medici-Herzöge platziert. Wie in der fürstlichen Apotheose des Barock viele Jahrzehnte später scheinen damit die Herrscherfiguren über der alles konsumierenden irdischen Zeit zu thronen.

Zweifellos ist die Allegorie der Zeit das ungewöhnlichste Element in Michelangelos Medicikapelle. Für eine solche Allegorie an sich und zumal in einem Grabkontext existierte in der Renaissance keine verbindliche Ikonographie. Lediglich unterschiedliche Einzellösungen für unterschiedliche Zusammenhänge waren bis dahin im Gebrauch. Etwa wenn Genien oder Personifikationen eine aufrechte Fackel als Symbol des Tages und eine gesenkte Fackel als Symbol der Nacht tragen.²⁰ Andere Lösungen waren Darstellungen von Chronos und der *Trionfi del tempo* sowie der Tierkreiszeichen, Monate und Jahreszeiten. Beispiele für diese Vielfalt der Lösungen finden sich etwa in astrologischen Handschriften, in Freskenzyklen und im Bauschmuck.²¹

¹⁷ POESCHKE (wie Anm. 1), S. 162; ROSENBERG 2015 (wie Anm. 1), S. 222.

¹⁸ ROSENBERG 2015 (wie Anm. 1), S. 224–227.

¹⁹ CONDIVI (wie Anm. 8), S. 41; POPE-HENNESSY (wie Anm. 1), S. 443–466; ZÖLLNER, THOENES und PÖPPER (wie Anm. 1), S. 233, 393, 724.

²⁰ Ferdinand PIPER, *Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert*, Bd. 1.2, Leipzig 1851, S. 347–375; Joachim POESCHKE, *Tageszeiten. Tag und Nacht*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom [u.a.] 1994, Sp. 237–239; Oskar HOLL, *Zeit*, in: ebd., Sp. 569–571.

²¹ Erwin PANOFKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939 (Nachdr. New York [u.a.] 1962), S. 69–93; Dieter BLUME, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance (Studien aus dem Warburg-Haus; 3)*, Berlin 2000; Simona

Angesichts der außerordentlich heterogenen Darstellungstradition lohnt ein erneuter Blick auf das durch Zeichnungen und Schriftquellen dokumentierte, aber größtenteils nicht ausgeführte Personal der Zeitallegorese in der Medicikapelle. Aufschlußreich sind hier die bereits genannten Flußgötter zu Füßen der beiden Herzogengrabmäler. Auch sie stehen formal in einer antiken Tradition; möglicherweise sind sie sogar signifikant für unser Verständnis der ursprünglichen Programmidee, denn sie gehörten einer weitgehend apokryphen und in der Renaissance möglicherweise mißverstandenen Tradition plastischer Darstellungen der Allegorie der Tageszeiten an.

In der neueren Forschung gelten die für die Medicikapelle ursprünglich vorgesehenen Flußgötter u. a. als Repräsentanten der vier Weltströme, als Personifikationen der vier Flüsse des Hades oder als Verweise auf konkrete Wasserläufe Mittelitaliens, die für das Herrschaftsgebiet der Medici charakteristisch sind.²² Aber sicherlich ging es Michelangelo gar nicht um eine topographische Zuordnung einzelner Flüsse. Sinnvoller wäre es, die Flußgötter als Spuren eines ursprünglichen Konzepts zu verstehen, das Michelangelo nicht im Detail umsetzte, das aber als Ursprungsidee für die Gestaltung der Kapelle von Belang ist. Tatsächlich existieren Monumente aus der Antike, in denen Flußgötter zusammen mit der Darstellung von Tag und Nacht, personifiziert durch Sol und Luna, den Lauf der Zeit darstellen. Das prominenteste Beispiel für diese Allegorie der Zeit in plastischer Darstellung sind zwei Rundreliefs auf den Schmalseiten des Konstantinsbogens in Rom.²³ Dort fährt in einer Darstellung der Sonnengott Sol auf seiner Quadriga einer Personifikation des Morgensterns entgegen und auf der anderen Seite die Luna auf ihrer Biga einer Personifikation des Abendsterns (Abb. 8, 9). Zu Füßen der beiden Darstellungen findet sich jeweils ein Flußgott. Die Tondi stellen mit ihrem mehrfigurigen Programm also Tag und Nacht dar und bilden zusammen mit den Flußgöttern eine Allegorie der Zeit. So jedenfalls könnte Michelangelo diese Ikonographie verstanden und in einer ursprünglichen Idee für die Medicikapelle verarbeitet haben.

Ein ähnlich deutbares Konzept der allegorischen Darstellung des Zeitenlaufs zeigen möglicherweise die Tympanonfiguren des kapitolinischen Jupitertempels und das Deckelrelief eines Sarkophages aus San Lorenzo fuori le mura in Rom.²⁴ Auf der Langseite des Deckels, links oben, steigt Sol über einem Flußgott auf, während auf der anderen Seite, rechts oben, Luna wieder hinab fährt (Abb. 10). Das Relief wurde bereits im 13. Jahrhundert in ein Kardinalsgrab in San Lorenzo fuori le mura in Rom integriert. Es gehörte also noch zu Zeiten Michelangelos einem sepulkralen Kontext an.²⁵ Ein weiteres Beispiel aus der Antike wäre die

COHEN, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art* (Brill's studies in intellectual history; 228), Leyden 2014. – Siehe auch Anm. 20.

²² Zusammenfassung der Forschung bei ZÖLLNER, THOENES und PÖPPER (wie Anm. 1), S. 398.

²³ ERNST STEINMANN, *Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos*, Leipzig 1907, S. 42, 64–66.

²⁴ Eugen PETERSEN, *Zu Meisterwerken der Renaissance. Bemerkungen eines Archäologen*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 17 (1906), S. 179–187; STEINMANN (wie Anm. 23), S. 64.

²⁵ BOBER und RUBINSTEIN (wie Anm. 16), Nr. 196.



Abb. 8: Sol auf seiner Quadriga mit einer Personifikation des Morgensterns, Rom, Konstantinsbogen, Schmalseite

Abb. 9: Luna auf ihrer Biga mit einer Personifikation des Abendsterns, Rom, Konstantinsbogen, Schmalseite

Allegorie der Zeit auf der Patera di Parabiago im Museo Civico Archeologico in Mailand. Das wohl im 4. Jahrhundert n. Chr. gefertigte Stück zeigt am oberen Rand die Quadriga mit Sol sowie die Biga der Luna. Im Zentrum steht der Triumph von Atis und Cybele umgeben von weiteren Personifikationen und Symbolen. Am unteren Rand der Darstellung finden sich zwei halbnackte Liegefiguren. Die erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckte Patera di Parabiago belegt, daß die vom Konstantinsbogen und von dem Sarkophag in San Lorenzo fuori le mura bekannte Allegorie der Zeit noch bis in spätantike Zeit eine gewisse Verbreitung besaß.²⁶

In den hermeneutischen Referenzrahmen, den ich für das Ursprungskonzept von Michelangelos Medicikapelle heranziehen möchte, gehört zudem die Allegorie der Zeit in Benedetto Antelamis Tympanonrelief des Baptisteriums von Parma, entstanden an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert und formal wohl inspiriert von mittelalterlichen Aretusa-Handschriften (Abb. 11). In der Mitte zeigt das Relief die Parabel vom Honignascher, ein *exemplum* für den gedankenlosen »Weltmenschen« also.²⁷

Die Episode des zentralen Bildfeldes stammt aus dem Barlaam-Roman, einer in Europa seit dem 8. Jahrhundert bekannten und in zahlreichen Textzeugnis-

²⁶ COHEN (wie Anm. 21), S. 17f.

²⁷ Karl KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1: Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen, Freiburg 1928, S. 201; Joachim POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd. 1: Romanik, München 1998, S. 128f.; Gottfried KERSCHER, *Quadriga Temporum. Zur Sol-Ikonomie in mittelalterlichen Handschriften und in der Architekturdekoration* (mit einem Exkurs zum Codex 146 der Stiftsbibliothek in Göttingen), in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 32 (1988), S. 1–76.

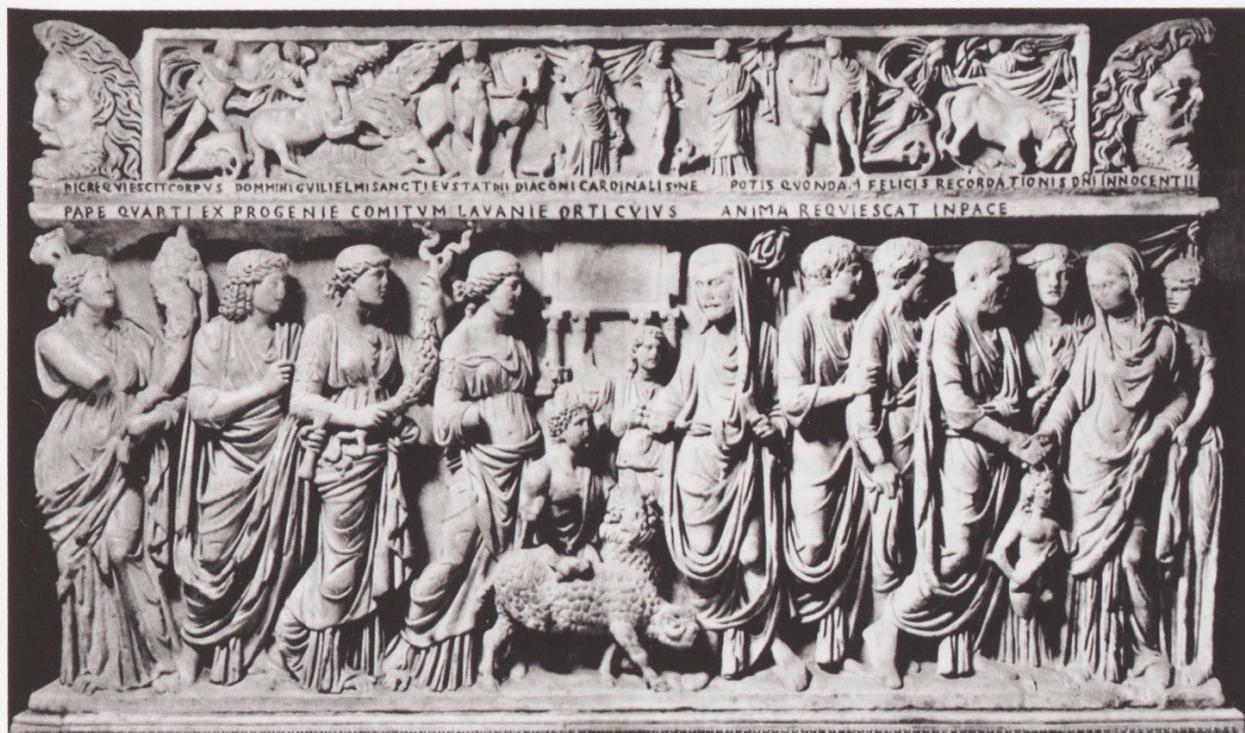


Abb. 10: Deckelrelief eines Sarkophages, ca. 164–182 n. Chr., Marmor, Rom, San Lorenzo fuori le mura
sen verbreiteten Schrift. Die Handlung wird flankiert von der Allegorie der Zeit, bestehend aus jeweils einem Zweigespann mit Sol links und einer weiteren Biga mit Luna rechts. Das Personal der flankierenden Reliefs ist mit entsprechenden Symbolen ausgestattet, Sol mit Lichtstrahlen, Luna mit einer Mondsichel. Die Allegorie vom Lauf der Zeit flankiert also die Geschichte vom Honignascher, der den irdisch-vergänglichen Genuß des Honigs in Gestalt eines Bienenstocks im Blick hat, während unter ihm die Vergänglichkeit in Gestalt einiger Vertreter der Tierwelt am Werke ist.



Abb. 11: Benedetto Antelami, Parabel vom Honignascher und Allegorie der Zeit, ca. 1196–1220, Marmor, Parma, Südportal des Baptisteriums, Tympanonrelief

Für die weite Verbreitung dieser Parabel sorgt wenig später die »Legenda aurea« mit einer ausführlichen Deutung der Allegorie der Zeit.²⁸ Von besonderem Interesse ist die moralisch-didaktische Stoßrichtung der Handlung: Der Honignascher als Beispiel für den genußorientierten »Weltmenschen« ist auf der Flucht vor einem Einhorn in einen Abgrund gestürzt, kann sich aber in höchster Not an einem Strauch festklammern. Dabei gewahrt er nicht nur den Abgrund und einen schrecklichen Drachen unter sich, sondern auch einen Tropfen Honig an einem Zweig des Strauches über sich. Dessen Verlockung wendet er sich gierig zu, ohne auf die Gefahren des Abgrundes und die Bedrohung durch den Drachen zu achten. Und während er sich mit dem Honig im Blick an den Strauch klammert, nagen eine schwarze und eine weiße Maus an dessen Wurzel. Diesen Strauch mit Wurzel und Honigtropfen deutet die »Legenda aurea« als das Leben, das von den »Stunden des Tages und der Nacht« wie von einer weißen und von einer schwarzen Maus verzehrt werde. Dem Leser der »Legenda aurea« und dem Betrachter von Antelamis Relief wird somit die Vergänglichkeit des Irdischen mit dem Bild zweier Mäuse vor Augen geführt, die die unaufhaltsame Abfolge von Tag und Nacht und somit den Lauf der Zeit symbolisieren.

Unweigerlich muß hier die berühmte Geschichte mit der Maus in der Medicikapelle folgen, denn sie erinnert natürlich an die Parabel vom Honignascher aus der »Legenda aurea«. Eine solche Maus als Symbol (*significazione*) der alles verzehrenden Zeit erwähnt Condivi für die Ursprungsplanung der Medicikapelle: Der Künstler habe eine Maus als sinngebendes Symbol für eine der Verkörperungen der Tageszeiten vorgesehen, am Ende aber doch nicht ausgeführt.²⁹ Erwin Panofsky hat dieser Anekdote Condivis einen gelehrten Aufsatz gewidmet.³⁰ Darin reflektiert er zunächst über die Möglichkeit, daß Michelangelo in seiner Allegorie der Zeit die Symbolik der alles verzehrenden Maus aus der Legende von Barlaam und Josaphat im Sinn gehabt habe, gelangt dann aber zum gegenteiligen Schluß: Für den Renaissancekünstler könne diese Legende mit ihrem zutiefst mittelalterlichen Moralismus keine respektable Quelle gewesen sein. Vielmehr müsse ihm eine klassische, eine antike Quelle vorgeschwebt haben. In seiner Argumentation führt Panofsky dann etliche, oft entlegene Schriftquellen des Altertums und der Neuzeit sowie schließlich die etruskische Grabkunst an, in der die Maus als Symbol der alles verzehrenden Zeit tatsächlich eine Rolle spielt.

Ein Problem von Panofskys Argumentation liegt darin, daß sie antiken Schriftquellen auch dann eine Relevanz zugesteht, wenn deren Zugänglichkeit für Michelangelo und andere Künstler seiner Generation gar nicht erwiesen ist. Kritisch zu bewerten sind auch die von Panofsky ins Feld geführten Beispiele etrus-

²⁸ Jacobus de VORAGINE, *Legenda aurea*, hg. von Theodor Graesse, Leipzig 1850, S. 816; *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lateinischen übers. von Richard Benz, Gerlingen 11 1993, S. 949.

²⁹ CONDIVI (wie Anm. 8), S. 41.

³⁰ Erwin PANOFSKY, *The Mouse that Michelangelo Failed to Carve*, in: Lucy Freeman Sandler (Hg.): *Essays in Memory of Karl Lehmann* (Marsyas. Supplement; 1), New York 1964, S. 242–251.

kischer Grabkunst, die zum größeren Teil erst nach Michelangelos Tod entdeckt wurden. Naheliegender ist daher die Annahme, daß Michelangelo die Symbolik der Maus aus der Legende von Barlaam und Josaphat kannte, da sie durch die »Legenda aurea« sehr weit verbreitet war.

Möglicherweise ist die von Condivi kolportierte Geschichte von der Maus im wörtlichen Sinne nicht einmal wahr, aber sie spiegelt letztlich genau den transitorischen Prozeß von Michelangelos konzeptueller Arbeit an der Zeitallegorese der Medicikapelle wider, und sie bestätigt in anekdotischer Form den hier skizzierten Referenzrahmen einer möglichen hermeneutischen Strategie: Zunächst dachte der Künstler an eine präzise Ikonographie mit nachvollziehbaren Attributen und Symbolen, doch im weiteren Verlauf des Projekts ging dieses Anliegen verloren.

Zwei Aspekte des bis hierher skizzierten Referenzrahmens scheinen mir von besonderer Bedeutung zu sein: Zum einen verdeutlicht der Blick auf die antike Zeitallegorie und auf deren mittelalterliche Kontinuität den ikonographischen Hintergrund für ein Ursprungskonzept Michelangelos. Es schlägt sich vor allem in der Pariser Modellzeichnung aus seinem Umkreis nieder (Abb. 5). Zum anderen bezeugt diese Modellzeichnung aber auch, daß einzelne Symbole wie Mondichel und Sonnenstrahlen in einem Anfangsstadium der Planung vorgesehen waren, und zwar in einer Art, die an antike und mittelalterliche Symbolbildungen anknüpft – ob bewußt und intentional oder nicht, sei einmal dahingestellt.

Und noch ein dritter Aspekt scheint mir erwägenswert. Mit Blick auf das Relief Benedetto Antelamis wird deutlich, daß die Rahmung oder Flankierung der irdischen und damit vergänglichen Sphäre durch Allegorien der alles verzehrenden Zeit zumindest konzeptionell den ikonographischen Referenzrahmen für ein Verständnis von Michelangelos Medicikapelle abgeben kann – und dies natürlich, ohne daß man hier ein notwendigerweise direktes Vorbild sehen müßte oder einen kunsttheoretischen *concetto*. Denn tatsächlich nehmen die Herzöge als Verstorbene und damit als einst dem Bereich des Irdischen zugehörige Personen einen Platz inmitten der Zeit ein, wenn auch deutlich erhöht.

Wie ungewöhnlich und innovativ Michelangelos Allegorien der Zeit waren, belegt auch ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte der Medicikapelle, erkennbar beispielsweise an der Reaktion der Zeitgenossen auf dieses *Novum*. Genannt sei Raffaello Borghini, der beklagt, daß Michelangelo der Erfindung (*inventione*) seiner neuartigen Allegorien entgegen antikem Brauch keine eindeutigen Zeichen (*insegna*) beigegeben habe.³¹ Borghini nennt sogar mögliche symbolische Elemente des Altertums, die für ein Gemälde mit einer Darstellung der Nacht angemessen gewesen wären, beispielsweise dunkle Flügel, Mohngirlanden und einen Mantel mit Sternen. Die kämen allerdings, so gesteht er einschränkend zu, für eine Skulptur weniger in Frage als für ein Gemälde. Borghini registriert damit also die Problematik einer ikonographisch »lesbaren« Darstellung der Zeit im Medium der Skulptur, gleichwohl wirkt sein Kommentar ein wenig ratlos.

³¹ Raffaello BORGHINI, *Il Riposo*, Florenz 1584, S. 65 f.

Borghinis Ratlosigkeit findet ein anekdotisches Pendant in Giorgio Vasaris *Vita* des Giuliano Bugiardini. Vasari berichtet, der wohl nicht sonderlich intelligente Bugiardini habe in einem Gemälde die Nacht dargestellt und sich dabei an der entsprechenden Verkörperung in der Medicikapelle orientiert. Da die Skulptur Michelangelos aber mit der Eule nur ein einziges Symbol (*segna*) aufweise, bereicherte Bugiardini seine »Allegorie der Nacht« um merkwürdige Einfälle (*strani capricci*), darunter Leuchter, Nachtmützen, Kopfkissen und Fledermäuse.³² Leider hat sich dieses Gemälde nicht erhalten, aber ein Michele Tosini zugeschriebenes Gemälde in der Galleria Colonna in Rom vermittelt eine Ahnung von Bugiardinis merkwürdiger Bildidee.³³

Die zu symbolischem Minimalismus tendierende Konzeptualität Michelangelos findet ein beinahe ebenso merkwürdiges Echo in der schon im 16. Jahrhundert einsetzenden Rezeption der Medicikapelle im Bereich der Skulptur. Mit Blick auf die gesamte Rezeptionsgeschichte läßt sich konstatieren, daß die Künstler im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr die ästhetische Seite der Einzelfiguren in ihrem Rezeptionsverhalten in den Vordergrund stellen und das Symbolische zunehmend ausblenden.³⁴ Das Rezeptionsverhalten entspricht damit dem Konzeptionsverhalten Michelangelos und seiner anekdotisch durch die Maus kolportierten Strategie, das unmittelbar Symbolische zunächst zu konzipieren, dann aber zu minimieren.

Allerdings gibt es aufschlußreiche Ausnahmen von diesem Rezeptionsverhalten. So versuchen beispielsweise vier in den 1580er Jahren entstandene Alabasterfiguren, die sich heute in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden befinden, Michelangelos Minimierung des Symbolischen teilweise rückgängig zu machen. Dabei besitzt »La Notte« die bereits aus Michelangelos Skulptur bekannten Symbole, während zwei weitere Verkörperungen semantisch aufgerüstet wurden. »Il Giorno« erhält eine in vollem Glanz erstrahlende Sonne, während »L'Aurora« eine halb sichtbare Sonnenscheibe bekommt, um die allmorgendliche Wiederkehr des Tageslichts anzudeuten (Abb. 12, 13). Gleichwohl wirkt die nunmehr etwas anachronistisch anmutende Ergänzung des symbolischen Apparats etwas hilflos. Sie mag sich aus der vermutlichen Funktion der Figuren erklären, die allem Anschein nach als Geschenke Cosimos I. an den Dresdner Hof gelangten.³⁵ Möglicherweise war für Adressaten dieser Art Eindeutigkeit gefragt.

Wenn man sich die Geschichte der Ikonographie einmal als eine Uhr vorstellt, dann haben Giuliano Bugiardini mit seinem Gemälde der »Nacht« sowie der Schöpfer der Dresdner Alabasterfiguren und partiell auch Borghini mit seiner ratlosen Bemerkung versucht, die Zeit zurückzudrehen. Oder anders herum

³² Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568], hg. von Gaetano Milanesi, Bd. 6, Florenz 1906, S. 209.

³³ Michele TOSINI (?), *Die Nacht*, vor 1577, Rom, Galleria Colonna (Abb. bei ROSENBERG 2000 [wie Anm. 1], S. 35, Abb. 1).

³⁴ ROSENBERG 2000 (wie Anm. 1); SATZINGER und SCHÜTZE (wie Anm. 13).

³⁵ SATZINGER und SCHÜTZE (wie Anm. 13), S. 206f.

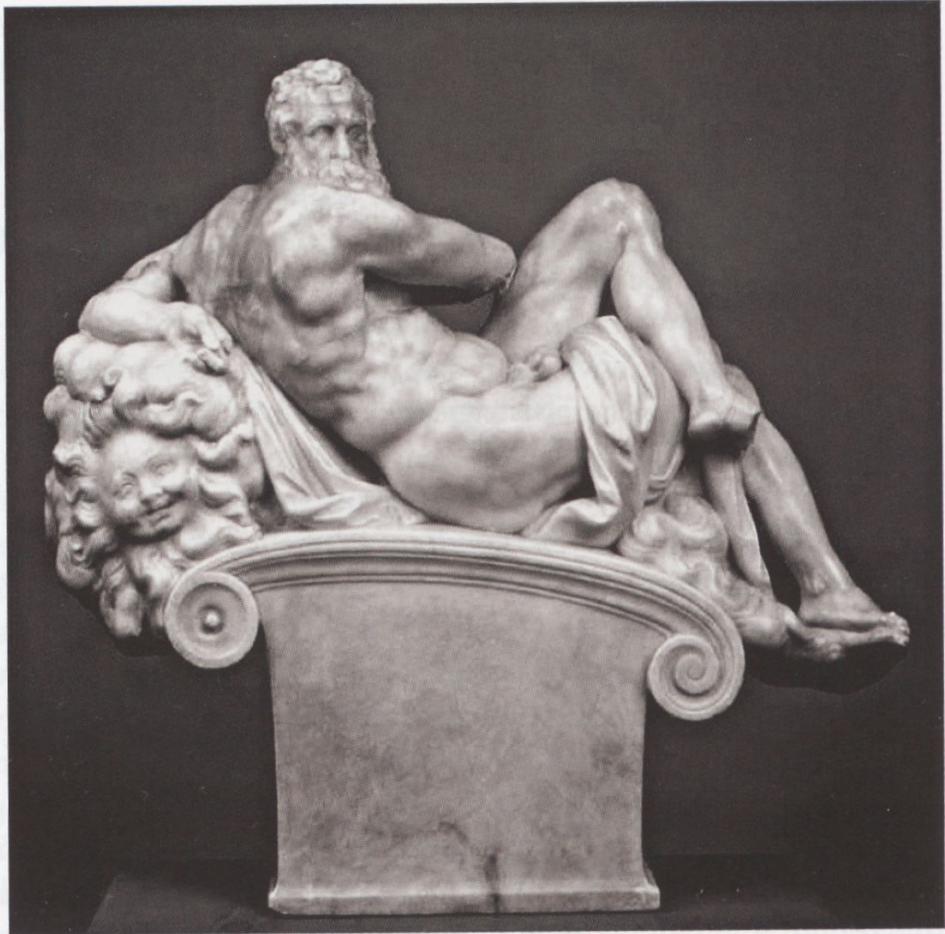


Abb. 12: Unbekannter Künstler, Kopie nach Michelangelos *Il Giorno*, um 1580, Alabaster, 42 × 47,5 × 16 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 13: Unbekannter Künstler, Kopie nach Michelangelos *L'Aurora*, um 1580, Alabaster, 41 × 49 × 18,8 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

formuliert: Die Rezipienten blieben hinter Michelangelos fortschrittlichem Konzept der Verkörperung bei minimiertem Einsatz von Symbolen zurück. Hierbei ist allerdings nicht vollkommen klar, ob die Reduktion des Symbolischen in der ausgeführten Kapelle wirklich einer konzeptuellen Idee Michelangelos entsprang oder einfach nur der Tatsache, daß der Künstler aufgrund widriger Umstände und innerer Entfremdung von dem Projekt die symbolische Aufladung nicht mehr auszuführen vermochte. In diesem Fall wäre die innovative Darstellung der Allegorie der Zeit sowohl eine Schöpfung des Künstlers als auch ein Resultat jener irdischen Zeit, in deren Verlauf das ursprüngliche symbolische Konzept erodierte. Die Kapelle symbolisiert also nicht den Lauf der Zeit, sie verkörpert ihn unmittelbar.

Schauen wir abschließend nochmals auf das Anekdotische. Zu Beginn der 1960er Jahre wandte sich Erwin Panofsky aus Princeton an den damaligen Assistenten des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Matthias Winner, mit der Bitte, ob er in die Medicikapelle gehen und dort hinter den Skulpturen Michelangelos nach der von Condivi erwähnten Maus suchen könne. Der junge Wissenschaftler tat wie ihm geheißen, fand die Maus allerdings nicht und teilte dies auch dem Gelehrten in Princeton mit.³⁶ Nachdem sich die Hoffnung zerschlagen hatte, daß Michelangelos Maus wirklich existierte und etwas zur Deutung der Medicikapelle hätte beitragen können, publizierte Panofsky seinen berühmten Aufsatz »The Mouse that Michelangelo Failed to Carve«. Panofsky hatte damit zwar die Uhr der Ikonographie nicht zurückgedreht, aber er hatte es versucht. Er stand mit seiner Frage immer noch mitten in jenem Prozeß des Konzipierens und Rezipierens symbolisch definierter Kunst, den die alles verzehrende Zeit eigentlich schon beendet zu haben schien.

Bildnachweise

Autor: 6–10; Bonn, Kunsthistorisches Institut, Fotothek: 11.

Reproduktionen: Popp, Anni E., Die Medici-Kapelle Michelangelos, München 1922: 5;

Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007 (wie Anm. 1): 1–4.

³⁶ Persönliche Mitteilung von Matthias Winner im April 1989.