

♩P



Antonio Forcellino

# MICHELANGELO

## Eine Biographie

Aus dem Italienischen von  
Petra Kaiser, Martina Kempter und Sigrid Vagt

Pantheon

Die Originalausgabe erschien 2005  
unter dem Titel *Michelangelo. Una vita inquieta*  
bei Editori Laterza, Rom.



Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100  
Das für dieses Buch verwendete FSC-zertifizierte  
Papier *Munken Premium* liefert  
Arctic Paper Munkedals AB, Schweden.

Der Pantheon Verlag ist ein Unternehmen der  
Verlagsgruppe Random House GmbH.

Erste Auflage  
Dezember 2007

Copyright © Gius. Laterza & Figli Spa, Rom-Bari  
Copyright © der deutschsprachigen Ausgabe 2006  
by Siedler Verlag, München,  
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Umschlaggestaltung: Jorge Schmidt, München,  
unter Verwendung einer Vorlage von Rothfos + Gabler, Hamburg

Lektorat: Annalisa Viviani, München

Satz: Ditta Ahmadi, Berlin

Reproduktionen: Mega-Satz-Service, Berlin

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pöbneck

Printed in Germany

ISBN 978-3-570-55049-6

[www.pantheon-verlag.de](http://www.pantheon-verlag.de)

# Inhalt

Einleitung 7

## DIE JUGEND 17

Im Ziegenest 19 Florenz – eine glanzvolle  
und skrupellose Stadt 23 Ein ruheloser Lehrling 26  
Im Garten der Wunder 30  
Die letzte Hommage an Donatello 37

## DIE ANFÄNGE DES GENIES 47

Panikattacken 49 Wie ein dummer Streich doch noch  
ein gutes Ende nahm 58 Die Mühen  
des Künstlers 66 Ein *David* für die Republik 75  
Michelangelos Werkstatt 83  
Der Kampf um die Vorherrschaft 92

## AM HOF VON JULIUS II. 97

Ein kämpferischer Papst 99 Ein außergewöhnlich  
geduldiger Auftraggeber 103 Das Abenteuer des Gewölbes 112  
Die Krise 120 Pinsel 126 Triumph und  
Legendenbildung 129

## ZWISCHEN ROM UND FLORENZ 135

An Vaters statt 137 Sorglose Jahre 146  
Gefährliche Ambitionen 155 Die Versöhnung 161  
Das Fiasko 168 Gefangener des Schicksals 175

## IM ZEICHEN DER MEDICI 185

Ein unkämpfter Künstler 187  
 Eine katastrophale Politik 194 Zur Verteidigung der  
 Republik 203 Der Ruhm der Medici 213

## EINE BRILLE FÜR MICHELANGELO 225

Ein noch immer junges Herz 227 Der Himmel und die  
 Erde 235 Die Gabe der Vittoria Colonna 242  
 Eine ketzerische Leidenschaft 250 Der neue Stil 259  
 Zweimal *Moses* 263

## DIE PAULINISCHE KAPELLE 271

Häusliche Sorgen 273 Die emotionale Wirkung  
 des Lichts 276 Die *Bekehrung des Paulus* 279  
 Gefährliche Bilder 286 Der Blick des Petrus 292  
 Der Schatten der Zensur 302

## DAS ENDE DER ILLUSIONEN 307

Religiöse Themen 309 Die römische »Familie« 313  
 Heiratsangebote 321 Der Bau des Petersdoms 325 Der Tod  
 der Freunde 330 Der Feind: Paul IV. 338  
 Die Zerstörung der *Pietà* 341

## ANHANG 353

Anmerkungen 355 Personenregister 385  
 Bildnachweis 395

## Einleitung

Michelangelo, Sohn des Ludovico Buonarroti, eines florentinischen Patriziers, »göttlicher« Bildhauer, Maler und Architekt, starb am Freitag, den 18. Februar 1564, in Rom, in einem Haus im Macello dei Corvi. Das Haus war mehr als bescheiden, im Erdgeschoss lagen die Werkstatt, eine Schmiede zur Herstellung von Werkzeug und die Küche, im ersten Stock die Schlafzimmer.

Fünf Tage zuvor, am Rosenmontag, hatte man den kleinen, vom Alter gebeugten, schwarz angezogenen Mann noch gesehen, wie er bei eisigem Regen, der die Stadt in trübes Licht tauchte, ohne Kopfbedeckung ziellos durch die Straßen lief. Obwohl man ihn erkannte, hatte sich niemand getraut, ihn anzusprechen. Man hatte seinen Schüler Tiberio Calcagni verständigt, der sich um ihn kümmerte wie ein Sohn, doch selbst dieser hatte Mühe, ihn nach Hause zu bringen. Von Stillsitzen und Ausruhen wollte er nichts wissen, denn die Schmerzen, so sagte er, ließen ihm keine Ruhe. Sogar seinen Rappen wollte er noch reiten, wie immer, wenn das Wetter es erlaubte; doch als er merkte, dass er es nicht schaffte, ja dass es mit dem Reiten wohl endgültig vorbei war, geriet er in Panik. Zwar rechnete er schon seit Jahrzehnten mit dem Tod, doch nun, wo es tatsächlich ans Sterben ging, überkam ihn die Angst, die alle Menschen ereilt, selbst wenn sie wie er auf ein sehr langes Leben zurückblicken. Von seinem Schüler Daniele da Volterra umsorgt, gab er nach und nach seinen Widerstand auf, verbrachte noch zwei Tage im Sessel am Feuer und die letzten drei im Bett. Am Freitag, zur Stunde des Avemaria, starb er, bis zuletzt bei klarem Verstand, im Beisein von Tommaso Cavalieri, Diomedeo Leoni und Daniele da Volterra.

Der Macello dei Corvi lag zwischen den Kaiserforen und den Hängen des Quirinals. Anhand der Zeichnungen von Altertümern, die uns Reisende und Gelehrte hinterlassen haben, können wir uns heute ein recht genaues Bild davon machen, wie das Gelände vor dem Haus des Künstlers damals ausgesehen haben muss: eine verwilderte, ländliche Ge-

gend, aus der die Ruinen der bedeutendsten Monumente der Antike aufragten. Als erstes und größtes war da das Kolosseum, ein Koloss aus durchlöcherter Travertin, dessen Untergeschoss noch mit Erde bedeckt war und dessen obere Gewölbe sich in Höhlen verwandelt hatten, die allen erdenklichen Existenzen Unterschlupf boten. Ferner die großen Triumphbögen, auch sie bis zur Hälfte im Erdreich versunken, wo bei kaltem, regnerischem Wetter, wie es an Michelangelos Todestag herrschte, Kühe und Schafe Schutz suchten und sich zwischen den Marmorreliefs drängten, die einst zum ewigen Ruhm der Kaiser geschaffen wurden. Und schließlich, die verstreuten Trümmer und jahrhundertealten Bäume weit überragend, der Saturntempel mit seinen riesenhaften Säulen und dem weißen Marmorgebälk, das wundersam zwischen Himmel und Erde schwebte.

Der Macello dei Corvi, der den Übergang von der städtischen Bebauung des Mittelalters und der Renaissance zur freien Fläche der Kaiserforen darstellte, galt nicht gerade als eine der besten Adressen des neuen Rom. Wo sechzig Jahre zuvor der frisch aus Florenz eingetroffene Michelangelo unter Anleitung des alten Sangallo die antiken Ruinen studiert und gezeichnet hatte, machten sich Gemüse- und Weingärten breit und gaben der Gegend ein eher ländliches Gepräge. Die päpstlichen Bestrebungen zur städtebaulichen »Renaissance« konzentrierten sich am anderen Ende der Stadt, in der Tiberschleife zwischen Engelsburg und Tiberinsel. Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert bemühten sich dort die besten Architekten Italiens darum, die antike Baukunst wieder aufleben zu lassen. Obwohl die bereitgestellten Mittel im Vergleich zur Antike geradezu lächerlich gering waren, wendeten sie all ihren Einfallsreichtum auf, um aus der Not eine Tugend zu machen und neue kreative Lösungen zu erfinden. Nach Entwürfen exzellenter Künstler wie Raffael, Bramante, Peruzzi und Antonio da Sangallo, die Michelangelo alle persönlich gekannt und einen nach dem anderen hatte sterben sehen, waren in dieser Gegend etliche Paläste entstanden, die direkt aus der Antike zu stammen schienen. Strahlend weiß, mit Bossenwerk und Säulen ausgestattet, säumten sie eindrucksvoll die breiten, schnurgeraden Straßen, die man angelegt hatte, um eine Schneise durch das ungesunde Gassengewirr zu schlagen, in dem sich die römische Bevölkerung seit dem Mittelalter wie Schiffbrüchige im Wrack eines untergegangenen Schiffes eingerichtet hatte.

In der Umgebung von Michelangelos Haus suchte man solche

prachtvollen Gebäude und Straßen vergebens. Die einzig nennenswerte städtebauliche Maßnahme in diesem Gebiet war der Abriss der Bretterbuden rund um die imposante Trajanssäule mit ihrem spiralförmigen Reliefband, auf dem die Taten des römischen Kaisers verherrlicht worden waren. Diesen Abriss hatte Papst Paul III. angeordnet, um einen anderen Kaiser, Karl V., zu beeindrucken, als dieser 1536 nach Rom kam, um seinen Sieg über die türkische Flotte bei Tunis mit einem Triumphzug gebührend zu feiern. Mit einem geradezu modernen Gespür für Inszenierung ließ Paul III. die ältesten Monumente der Stadt freilegen, um damit Eindruck zu machen auf einen Besucher, von dem man wusste, wie empfänglich er für feierliche Zeremonien vor prachtvoller Kulisse war.

Abgesehen von der Trajanssäule war der Macello dei Corvi mehr als schlicht. Zweistöckige Häuschen, eins ans andere gebaut, ohne Innenhöfe, wahllos zusammengeflickt aus Baumaterial, das aus den Ruinen der antiken Stadt stammte. Fein gemeißelte Blöcke aus Viterbo-Tuff thronten auf römischen Ziegelsteinen, die man aus altem Gemäuer herausgebroschen hatte. Antike Peperin- und Travertinblöcke nutzte man als Schwelle, Eckstein, Tür- oder Fenstersturz, ohne Rücksicht auf ihre kunstvolle Verzierung. Bisweilen hatte das nicht sonderlich stabile Flickwerk auch einen Putz in Blassblau, Rot oder Violett, je nachdem, aus welchem Weinberg an der nahe gelegenen Aurelianischen Mauer man die Pozzolaneerde geholt hatte.

Um 1510 war Michelangelo in diese ärmliche Gegend gezogen, als die Familie Della Rovere ihn mit einem Grabmal für Papst Julius II. beauftragte und ihm zu diesem Zweck dort eine Werkstatt mit Unterkunft zur Verfügung stellte. 1517 verließ er Rom, um 1533 als weltberühmter Künstler in die Ewige Stadt zurückzukehren. Obwohl sein wirtschaftlicher und sozialer Aufstieg in den folgenden Jahren unvermindert anhielt, kam er nie auf die Idee, dieses wenig repräsentative, so weit vom päpstlichen Hof entfernte Häuschen aufzugeben. Da er an einer Integration in die römische Gesellschaft nie ernsthaft interessiert war, blieb er einfach, wo er war, und führte dreißig Jahre lang das Leben eines Florentiners im Exil.

Und wie er gelebt hatte, so starb er auch: wie irgendein beliebiger Exilant, trotz des großen Ansehens, das er genoss. Die kurze, schwere Krankheit, die zu seinem Tod führte, war unvermittelt aufgetreten. Noch Anfang Oktober war er eines Morgens in blendender Form auf dem Kirchplatz von Santa Maria sopra Minerva in Begleitung seiner treuen

Diener Antonio del Francese und Pier Luigi da Gaeta erschienen, vielleicht um die Messe zu besuchen, zweifellos jedoch um einen Blick auf sein geliebtes Pantheon zu werfen, eines der schönsten, besterhaltenen Bauwerke der Antike, dessen bloßer Anblick ausreichte, um die unerreichbare Größe der römischen Baumeister zu demonstrieren. Auf dem Kirchplatz wurde er von einem anderen Florentiner, Miniato Pitti, erkannt und mit Ehrerbietung begrüßt. Später schilderte Pitti den alten Künstler als einen Mann, der »tief gebeugt geht und nur mit Mühe den Kopf heben kann, und dennoch zu Hause weiter meißelt«.<sup>1</sup> Fast neunzigjährig arbeitete Michelangelo immer noch. Und zwar nicht mit dem Bleistift, sondern mit Stemmeisen und Meißel.

Doch wenig später – seit dem Ausritt nach Santa Maria sopra Minerva waren noch keine vier Monate vergangen – legte sich der rüstige Alte zum Sterben nieder. Ganz allein, in seinem ärmlichen Haus im *Macello dei Corvi*, ohne den Beistand eines einzigen der Verwandten, für die er sich ein Leben lang abgerackert und alles vom Munde abgespart hatte, vor allem ohne den Beistand seines Neffen Leonardo, den er zwar liebte, aber nicht bei sich haben wollte, weil ihm der Gedanke unerträglich war, Leonardo erwarte womöglich nichts sehnlicher als seinen Tod, um in den Besitz seines Vermögens zu gelangen. Dabei war Leonardo das Vermögen sicher, denn Michelangelos ganzes Trachten war stets darauf gerichtet, Ehre und Reichtum der Sippe Buonarroti zu mehren.

Im Gegensatz zur späteren Geschichtsschreibung, die unermüdlich daran arbeitete, Michelangelos Verhältnis zu seinen fürstlichen Auftraggebern zu erklären, sprechen die Umstände seines Todes eine andere Sprache. Dem gewissenhaften Bericht der Augenzeugen zufolge stand der Künstler in einem heftigen, unversöhnlichen Konflikt mit dem Rest der Welt. Davon ausgenommen waren nur ein paar sehr einfache Menschen, denen er erlaubte, sich um ihn zu kümmern, und der römische Edelmann Tommaso de' Cavalieri, den Michelangelo zu sehr geliebt hatte, um ihm den persönlichen Umgang in den letzten Tagen seines Lebens zu verweigern. Stunde für Stunde schilderten diese Augenzeugen den Todeskampf des Künstlers, sodass es selbst der romantisch verklärenden Exegese kaum möglich war, ihm jenes Geheimnisvolle und Bedeutsame anzudichten, das für die Genese eines Mythos unabdingbar ist.

Wie bei vielen Menschen offenbarte sich auch bei Michelangelo auf dem Totenbett sein wahres Wesen. Da er sich vor dem Sterben fürchtete, bettelte er wie ein Kind, man möge ihn nicht einen Augenblick allein las-

sen. Doch kaum hatte der Tod in dem einfachen Haus Einzug gehalten, kam noch eine weitere Schwäche ans Licht: der Geiz, von dem Michelangelo zeit seines Lebens zerfressen war. Unter dem Bett hatte er eine Truhe voller Goldstücke versteckt, die ausgereicht hätten, um den gesamten Palazzo Pitti zu erwerben. Denn Michelangelo traute niemandem, nicht einmal den Banken, überall witterte er Heimtücke, Verfolgung, Betrug. Während er wie ein armer Schlucker lebte, hatte er heimlich Unsummen gehortet, die er in einer Holztruhe unter dem Bett versteckte. Eigentlich hätte man von ihm, der schon zu Lebzeiten vergöttert wurde, mehr erwartet als den langsamen, widerwilligen Abgang eines verängstigten, leidenden alten Mannes, der sich wie jeder gewöhnliche Mensch bis zuletzt ans Leben klammerte.

Doch dieses unrühmliche Ende wurde schon bald durch das rühmende Gedenken der namhaften Florentiner Intellektuellen Giorgio Vasari und Vincenzo Borghini wettgemacht, die eifrig daran arbeiteten, das Image Cosimos I. de' Medici, des Herzogs von Florenz, aufzupolieren. Kaum hatten sie von Michelangelos Ableben erfahren, machten sie sich sofort daran, seinen Tod zu verklären, jeden Riss zu kitten, jedes Fältchen zu glätten, um den Meister den Schöpfern einer florentinischen Mythologie zum Fraß vorzuwerfen, die damit langfristig umfassende politische Ziele verfolgten. Als Cosimo I. unmittelbar nach der Ermordung seines blutrünstigen Cousins Alessandro an die Macht kam, war seine Position so geschwächt, dass er auf die Idee verfiel, die Verherrlichung der sozialen und kulturellen Identität des florentinischen Staates einzusetzen, um die geflohenen Republikaner, auf deren Vermögen und Intelligenz er dringend angewiesen war, versöhnlich zu stimmen und damit seine Stellung abzusichern. In dieser Strategie sollte Michelangelo eine Schlüsselrolle einnehmen, weil er das florentinische Talent schlechthin verkörperte und der berühmteste Sohn der Stadt war, zum Verdruss der Bankiers und Mächtegernfürsten, die vergeblich versucht hatten, ihren Namen untrennbar mit der Stadt zu verknüpfen.

Als eingefleischter Republikaner hatte sich der betagte Künstler zu Lebzeiten beharrlich geweigert, sich für derartige Zwecke einspannen zu lassen. Wiederholt hatte er es kategorisch abgelehnt, auf Wunsch des Herzogs nach Florenz zurückkehren, und auch mit seinen Werken war er der Stadt gegenüber eher knauserig. Obwohl alles dagegen sprach, hoffte er sogar noch bis zum Tod des französischen Königs Franz I. im Jahre 1547 auf eine Befreiung der Stadt von den Medici. Erst dann lenkte er ein und

zeigte gerade so viel Respekt, wie notwendig war, um seine Familie und seine Besitztümer nicht zu gefährden, die er in der Stadt und auf dem Land angehäuft hatte.

Vasari dagegen, vielleicht weil er diesen Mann und seine »toscanità« wirklich verehrte, zweifellos jedoch, um dem Herzog gefällig zu sein, verwandte sehr viel Energie auf diesen Plan. Wiederholt versuchte er, den Künstler mit verlockenden Angeboten zu ködern, wobei er die Vorteile für die Familie Buonarroti in den leuchtendsten Farben ausmalte, weil er wusste, wie stark Michelangelo auf dieses Thema ansprach. Doch es war alles vergeblich. Michelangelo schützte dringende Arbeiten vor und redete sich damit heraus, er müsse den Petersdom vollenden, eine Aufgabe, die er tatsächlich so wichtig nahm, als gelte es, ein Gelübde zu erfüllen. Selbst als Paul IV. Carafa zum Papst gewählt wurde und Michelangelo um sein Leben fürchten musste, wollte er Rom um keinen Preis verlassen. Von grenzenlosem Hass zeugt auch die Tatsache, dass er kurz vor seinem Tod alle Zeichnungen und Kartons vernichten ließ, nur damit sie seinen Erzfeinden, dem Herzog und dem Papst, nicht in die Hände fielen. So ging alles, wofür Cosimo I. jeden Preis bezahlt hätte, in Flammen auf. Angesichts solcher Entschlossenheit entschlüpfte selbst dem sonst so noblen Herzog eine unwillige Bemerkung: »Es ist schon kränkend, dass er uns nicht eine einzige Zeichnung hinterlassen hat; dass er lieber alles verbrannt hat, ist seiner nicht würdig.«<sup>2</sup>

Doch nun, wo der starrköpfige Michelangelo endlich tot war, gab es kein Halten mehr. Nun konnten die Mächtigen nach Gutdünken agieren, ungehindert in die Tat umsetzen, wogegen er sich ein Leben gewehrt hatte, und mit ihm und seiner sterblichen Hülle verfahren, wie es ihnen beliebte. Auf eine solche Gelegenheit hatte man in Florenz schon lange gewartet. Kaum hatte er erfahren, dass Michelangelo im Sterben lag, erkannte der zynische Don Vincenzio Borghini intuitiv, welche Möglichkeiten der Tod des Künstlers eröffnen würde, um das »Image« – wie wir heute sagen würden – der akademischen Kreise und ihres Schutzherrn Cosimo I. aufzupolieren. »Bedenkt, was ich Euch sage; bisweilen führt die Bosheit derjenigen, die den anderen die Verdienste neiden, zu gewissen Dingen, die mehr der Reputation desjenigen dienen, der sie macht, als demjenigen, für den sie gemacht werden. Das solltet Ihr, wie gesagt, überdenken. Denn mir genügt es, bestimmte Dinge anzustoßen, und Ihr könnt sie dann zu Ende bringen.«<sup>3</sup> Borghini erkannte rasch den unschätzbaren Nutzen, den man aus einem Staatsbegräbnis ziehen konnte: Cosimo, der

aufgeklärte Monarch, der die Tüchtigen belohnte, sie großzügig förderte und ihnen die verdiente Anerkennung zollte. Wie konnte man einem solchen Menschen vorwerfen, er sei ein Tyrann? Wie konnte man da noch die sittlichen Grundlagen jenes toskanischen Staatsgebildes in Frage stellen, das mit dem Namen Medici gleichgesetzt wurde? Gegen eine Propaganda, die eine der symbolträchtigsten Figuren des gesamten Jahrhunderts als Galionsfigur für sich in Anspruch nehmen konnte, waren die Exilanten einfach machtlos. Um die Wirkung noch zu steigern, wählte man als Grabredner den angesehenen Republikaner Benedetto Varchi, der bereits zwanzig Jahre zuvor aus dem Exil zurückgekehrt war, und zwar auf Drängen Cosimos, der seitdem auf eine Politik der Aussöhnung mit den abtrünnigen Oppositionellen setzte (zumindest mit denen, die er nicht von seinen Schergen hatte ermorden lassen).

Aber es musste schnell gehen. Auch andere Mächte erhoben Anspruch auf die sterblichen Überreste, um sich damit zu schmücken, vor allem der Heilige Stuhl in Rom, der Michelangelos Talent seit nunmehr dreißig Jahren für seine Zwecke eingesetzt hatte. Tatsächlich stürzte schon am Samstagmorgen, kaum war der Tod des Künstlers bekannt geworden, eine Abordnung des päpstlichen Statthalters in das Haus im Macello dei Corvi, gefolgt vom Gouverneur Alessandro Pallantieri höchstpersönlich. Ganz so als müsste man wie beim Tod eines Papstes oder Königs seines Amtes walten und ein Inventar aller im Hause befindlichen Vermögenswerte aufstellen. Doch die wahren Absichten wurden offenkundig, als der legitime Erbe, der geliebte Neffe Leonardo, in Rom ankam und man ihn ganz unverfroren aufforderte, sich mit den zehntausend Dukaten zufrieden zu geben, die der alte Künstler in seiner Naivität in einer Truhe unter dem Bett versteckt hatte. Von den Kunstwerken, ein paar Zeichnungen und drei angefangenen Skulpturen, fehlte dagegen jede Spur. Diese unschätzbaren Werte hatten die Wächter auf Anordnung beiseite geschafft.

Leonardo sah bald ein, dass er für seinen Herrn Cosimo I. nichts weiter ausrichten konnte, als wenigstens den Leichnam des toten Onkels nach Florenz zu bringen. Zum Glück war es in diesem Winter bitterkalt, sodass die Leiche gut erhalten blieb. In aller Heimlichkeit wurde sie im Morgenrauen aus der Kirche Santi Apostoli, wohin sie vorübergehend gebracht worden war, abtransportiert, auf ein Handelsfuhrwerk verladen, und drei Tage später erreichte sie Florenz. Um unliebsame Überraschungen zu vermeiden, versuchten Cosimo, Vasari und Borghini, die Ankunft des Leichnams geheim zu halten. Immerhin galt Michelangelo als Symbolfigur

einer republikanischen Gesinnung, von der man nie mit Sicherheit sagen konnte, ob sie endgültig verstummt war. Doch die Nachricht von der Ankunft des toten Künstlers verbreitete sich wie ein Lauffeuer. In einer nächtlichen Prozession pilgerten zunächst die Künstler, dann das Volk, jedenfalls das republikanisch gesinnte, an dem Leichnam vorbei, als gelte es, einen Heiligen zu verehren. In Tränen aufgelöst, defilierten Tausende schweigend an dem Sarg vorbei, und alle trugen sie die gleiche schwarze Soutane, die gleiche »abgeschabte« Weste, wie sie das peinlich genaue Inventar auch in Michelangelos Kleiderschrank verzeichnet hatte. Mit dieser spontanen Sympathiekundgebung, wie sie keinem anderen je zuteil wurde, erwiderten die Florentiner die grenzenlose Liebe, die der Künstler ein Leben lang für seine Heimatstadt gehegt und mit dem Exil bezahlt hatte.

Dann kam das Staatsbegräbnis in San Lorenzo, der »Familienkirche« der Medici, die nun endlich alles für sich reklamierten, was Michelangelo ihnen zu Lebzeiten verweigert hatte: seinen Ruhm und seine Statuen. In seinem Haus in Florenz standen nämlich immer noch die ursprünglich für das Grabmal Julius' II. gedachten Bossen der *Sklaven* und des *Siegers*. Eigentlich wäre es nahe liegend gewesen, diese Figuren als Grabschmuck zu verwenden, doch Vasari fand rasch Mittel und Wege, die wertvollen Skulpturen für Cosimo zu reservieren. Stattdessen wollte er eine *Pietà* aufstellen lassen, die Michelangelo verstümmelt und daraufhin Francesco Bandini geschenkt hatte. Wenige Tage nach dem Tod seines Onkels wurde dieser Plan dem gefügigen Neffen Leonardo unterbreitet, und selbst die Weigerung von Bandinis Sohn, die *Pietà* herauszugeben, vermochte Vasari nicht von seinem Vorhaben abzubringen. Es war ja auch leichter, Michelangelo zu verraten, als Cosimo zu enttäuschen. Schließlich entschloss man sich, die Sache mit der *Pietà* fallen zu lassen, und gab bei jungen Bildhauern der Kunstakademie neue Statuen in Auftrag, die jedoch so hässlich ausfielen, dass sie noch heute Michelangelos Andenken beleidigen. So kam am Ende Florenz zu seinem Helden und der Herzog zu seinen Statuen.

Auch in Rom hatte mancher Grund zum Aufatmen. Karl Borromäus, dem die Nackten beim *Jüngsten Gericht* schon lange ein Dorn im Auge waren, konnte nun endlich die »Hosenanzieher« bestellen, die ihr grauenvolles Werk noch im Jahre 1565 vollendeten. Mit Michelangelo war einer der letzten Vertreter der so genannten »Spirituali« verstorben, einer einflussreichen Gruppe, die in den vergangenen Jahren gefährliche Reformideen aufgebracht hatte und sich eine Aussöhnung mit den Pro-

testanten durchaus vorstellen konnte. Und der Glaube, den Michelangelo mitten im Herzen der Christenheit mit Pinsel und Meißel »illustriert« hatte, quoll über von der ketzerischen Frömmigkeit, die dieser Gruppe gemeinsam war. Doch nach seinem Tod war es damit vorbei, und die Amtskirche konnte nun damit beginnen, verlorenes Terrain wieder gutzumachen. Ausgerechnet Daniele da Volterra wurde damit beauftragt, die »obszönsten Ignudi« des *Jüngsten Gerichts* mit Kleidungsstücken zu übermalen. Alles Übrige, wie die Fresken der Paulinischen Kapelle, konnte man mit noch raffinierteren Methoden entschärfen, indem man Michelangelos Motiven, die so gar nichts mit dem auftrumpfenden Geist von Trient gemein hatten, durch Bildunterschriften einen ganz anderen, orthodoxen Sinn beizulegen versuchte.

In den folgenden Jahren und Jahrhunderten griff die Mythenbildung um Michelangelo immer weiter um sich. Als der Sohn seines Neffen Leonardo, Michelangelo der Jüngere (1568–1647), Michelangelos Gedichte in Druck gab, änderte er männliche in weibliche Wortendungen, um seinen Onkel vom Verdacht der Homosexualität zu befreien. Auch Hollywood, die mächtigste Mythenfabrik der Moderne, schreckte vor Manipulationen nicht zurück und präsentierte dem Massenpublikum einen Michelangelo, dargestellt von einem unwiderstehlichen Charlton Heston, der sich sogar in eine Frau verliebte, die er in Wirklichkeit nie gekannt hat.

Heute werden wir mit einer Figur konfrontiert, die vor lauter Scheinwerferlicht gar nicht mehr zu erkennen ist: Dieses Licht hat nicht nur den Menschen, sie hat sogar das Werk verdunkelt. So musste eine viel beachtete Skulptur wie der *Moses* erst restauriert und einer eingehenden Analyse unterzogen werden, bevor sich herausstellte, was ein unvoreingenommenes Auge auch so hätte sehen können und außerdem schriftlich dokumentiert war, nämlich dass Michelangelo die Figur in einem vorgerückten Stadium der Bearbeitung und seines Lebens verändert hatte. Doch die Öffnung der Archive des Heiligen Offiziums und die historischen Untersuchungen von Adriano Prosperi und Massimo Firpo haben endlich Licht gebracht in die widersprüchlichen Umstände, unter denen der späte Michelangelo gearbeitet hat. Die Restaurierungen, vor allem die hervorragende Arbeit unter Leitung von Gianluigi Colalucci in der Sixtinischen Kapelle, eröffnen einen ganz neuen Zugang zu dem Künstler, der Farbe und Mörtel anrührte, Marmor meißelte und mit dem Bleistift Zeichenblöcke malträtierte, sodass es zumindest zum Teil möglich

wird, die wirkliche Person von dem Mythos zu trennen, in dem sie so lange eingesperrt war. Die unübersehbare Fülle von Dokumenten, die bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer weiter anwächst, wurde zunächst von Giovanni Poggi, dann von Paola Barocchi mit philologischer Akribie aufbereitet und erst kürzlich um den grundlegenden Beitrag von Rab Hatfield über die finanziellen Verhältnisse des Künstlers erweitert. Zahlreiche Vorkommnisse, die Michelangelo in den Versionen, die er seinen Biographen diktierte, oft willkürlich beschönigt hatte, werden hier erstmals schonungslos aufgeklärt. Hinzu kommen der Katalog des Gesamtwerkes von Charles de Tolnay aus der Mitte des letzten Jahrhunderts, der spätere Gesamtkatalog der Zeichnungen von Michael Hirst sowie eine Unzahl von jährlich neu erscheinenden Einzelstudien, die sich jeweils ausführlich mit einem einzelnen Werk oder einer einzelnen Lebensphase beschäftigen.

Von dem ungebrochenen Interesse an Michelangelo zeugen allein die umfassende Forschung und die unübersehbare Menge von Publikationen. Zwar hat die neuere Forschung im vergangenen Jahrhundert den Künstler Michelangelo in ein neues Licht gerückt, sein Werk jedoch blieb weiterhin den Spezialisten vorbehalten. Dieses Buch versucht nun, die philologische Aufarbeitung der Textquellen um die Untersuchung seiner Arbeitsweise als Maler und Bildhauer zu ergänzen. Vor dem Hintergrund der neuesten Forschungsergebnisse wird sein Werk dabei nicht allein in künstlerischer Hinsicht untersucht, sondern auch der finanzielle und technische Aspekt seiner Projekte beleuchtet, in denen der Künstler sich mit seiner ganzen Leidenschaft physisch verausgabte.

Nachdem die Restaurierungen in der Sixtinischen Kapelle und am Grabmal Julius' II. abgeschlossen sind, verfügen wir über neue Erkenntnisse, die es zum ersten Mal erlauben, Michelangelo in seiner Gesamtheit zu interpretieren: Erkenntnisse, die uns helfen können, die Mythologisierung außer Kraft zu setzen und uns dem gottbegnadeten Künstler und dem leidenden Menschen Michelangelo zu nähern. Die Ergebnisse sind erstaunlich. Einerseits entlarvt der Künstler selbst seinen eigenen Mythos. Andererseits wird seine Kunst noch erhabener, weil offenbar wird, dass sie in der Misere, den Konflikten und Leiden eines gewöhnlichen, schwierigen Lebens wurzelt. Diesen scheinbaren Widerspruch konnten die vergangenen Jahrhunderte nicht akzeptieren, die Moderne kennt ihn jedoch nur zu gut. Das ist sicher auch der Grund, weshalb Michelangelo uns heute noch fasziniert als einer der modernsten Künstler, die je gelebt haben.

# DIE JUGEND



## Im Ziegenest

Noch vier endlose Stunden bis zum Morgengrauen. Draußen war es bitterkalt, der Wald ächzte unter der Kälte, und um das kleine Haus hoch oben auf dem Berg piff ein eisiger Wind. An der Nordseite, wo die Hauswand an den Berg grenzte, hatte man auf Fenster verzichtet, um wenigstens die Fallwinde abzuhalten. Doch an der Hofseite des winzigen Gehöfts gab es drei Fenster, eins für jede der drei Kammern im ersten Stock, wo das Personal geschäftig hin und her lief und Ludovico verzweifelt versuchte, seiner wachsenden Unruhe Herr zu werden.

Trotz der dicken Mauern aus grauem Naturstein von den umliegenden Bergen waren die durchdringenden Schreie der Frau deutlich zu hören, die im Begriff war, ihren zweiten Sohn zur Welt zu bringen. Doch es war nicht allein die Sorge, dass man hier in den Bergen des Casentino von jeder Hilfe abgeschnitten war, die Ludovico zu schaffen machte, schließlich wurde er nicht zum ersten Mal Vater. Vielmehr musste er unablässig daran denken, dass seine Frau vor sechs Monaten, beim Umzug in dieses gottverlassene Nest, vom Pferd gefallen war. Obwohl sie damals schon im dritten Monat und die Reise eigentlich zu beschwerlich war, hatte er das Amt des »Podestà«, des Ortsvorstehers, in dieser abgelegenen florentinischen Besitzung annehmen müssen, um sich vor der endgültigen Verarmung zu retten. Die Bezahlung war geradezu lächerlich, 500 Lire für sechs Monate, von denen noch die Ausgaben für zwei Notare, drei Diener und den Pferdeknecht abgingen. Aber was blieb ihm anderes übrig? Einträglichere Posten in reichen Gebieten, wo man 2600 oder gar 3000 Lire verdiente, kamen für ihn ohnehin nicht mehr in Frage. Inzwischen war er auf der sozialen Rangleiter ganz nach unten gerutscht und soweit verarmt, dass er kaum noch wusste, wie er seiner Familie ein standesgemäßes Auskommen bieten sollte, und sogar Gefahr lief, seinen Status als Bürger der Stadt zu verlieren und in die sozial bedeutungslose Masse der Handwerker, Lohnarbeiter und Künstler abzusinken.

Längst vergangen waren die Zeiten, als seine Familie unter den Florentiner Patriziern eine angesehene Stellung bekleidete und sein Vorfahre Simone di Buonarrota dem »Consiglio dei Cento savi«, dem Rat der Hundert Weisen, angehört hatte. Längst vorbei auch die Zeiten, als sein Großvater, der Wollhändler und Geldwechsler Buonarrota di Simone, der Gemeinde eine große Summe lieh und in die wichtigsten öffentlichen Ämter gewählt wurde. Leider war er 1405 im Alter von erst fünfzig Jahren gestorben und hatte den guten Stern der Familie mit ins Grab genommen. Danach ging's nur noch bergab: Durch die Mitgift für die Töchter, durch Steuerschulden und immer schlechter bezahlte Posten war sein Vater Leonardo schließlich finanziell soweit in Bedrängnis geraten, dass auch er zwanzig Jahre zuvor notgedrungen dieses unbedeutende Amt angenommen und seine Kinder dorthin mitgenommen hatte. Womöglich war das der Grund, warum Ludovico sich jetzt ebenfalls dafür entschieden hatte. Vielleicht nahm er lieber dieses Nest in Kauf – da wusste er wenigstens, worauf er sich einließ –, als auf ein unbekanntes, womöglich nicht weniger desolates Schloss zu spekulieren. Aber die schwangere Frau, die lange Reise und dann dieser Sturz vom Pferd, gar nicht auszu-denken, welche Folgen das für das Kind haben konnte ... Und immer noch vier Stunden bis zum Morgengrauen.

Aber dann wurden die Schreie auf einmal noch schriller, um genauso plötzlich zu verstummen und dem triumphierenden Gebrüll des Neugeborenen zu weichen, das die Geburt trotz der ungastlichen Umgebung offensichtlich heil überstanden hatte. Das Dorf, in dem der Kleine das Licht der Welt erblickt hatte, hieß Caprese und konnte seither einen durchaus respektablen Platz im geografischen Gedächtnis der Welt beanspruchen. Das Kind sollte den Namen Michelangelo tragen und als Maler, Bildhauer und Architekt zum bekanntesten Künstler seiner Zeit aufsteigen. Von all den erlauchten Schauplätzen seines langen Lebens, in erster Linie Rom und Florenz, sollte jenes Ziegenneest hoch über den Tälern des Apennins stets der Ort bleiben, der am meisten über seinen wilden, streitsüchtigen Charakter aussagte, obwohl er ihn schon wenige Monate nach seiner Geburt wieder verlassen sollte.

Der Tag, an dem Ludovicos Ängste sich endlich zerstreuten, war der 6. März 1475, doch für die Florentiner, deren Kalenderjahr erst mit Mariä Empfängnis am 25. März begann, war es noch der 6. März 1474. In seinen Erinnerungen versäumte Ludovico nicht, diesen Unterschied im Datum zu erwähnen: »Hiermit bekunde ich, dass mir am heutigen Tage, nämlich

am 6. März 1474, ein Kind männlichen Geschlechts geboren wurde. Ich legte ihm den Namen Michelagnolo bei; und es kam am Montag früh, etwa 4 und 5 Stunden vor Tagesanbruch zur Welt (...). Zu bemerken ist, dass am 6. März 1474 nach Florentiner Zeitrechnung von der Fleischwerdung Christi an gerechnet ist; nach Römischer, von Christi Geburt, ist es das Jahr 1475.«<sup>1</sup>

Zum Glück kümmerten solche Auswüchse italienischer Kleinstaate-  
rei die Gestirne nicht im Geringsten. Unbeirrt zogen sie ihre Bahn, und in jener Nacht, als Michelangelo das Licht der Welt erblickte, traten Mer-  
kur und Venus ins zweite Haus des Jupiter ein und bescherten ihm damit ein Schicksal ganz im Zeichen starker Sinnlichkeit, die zwar kaum jemals ausgelebt, dafür aber mit allen Mitteln dargestellt wurde.

Am 8. März wurde Michelangelo in der kleinen Kirche San Gio-  
vanni getauft, in Anwesenheit des Pfarrers, eines Notars und einiger Dorf-  
bewohner. Da Ludovicos Vertrag am 29. des Monats auslief, kehrte die  
kleine Familie, sobald die Reisevorbereitungen abgeschlossen waren,  
nach Florenz zurück. Allerdings ohne Michelangelo, der zu einer Amme  
nach Settignano gegeben wurde, wo die Familie ein kleines Gut besaß:  
»Ein Gut (...) mit Herren- und Gesindehaus sowie Feldern, auf denen  
Wein und Oliven angebaut werden«,<sup>2</sup> das damals gerade mal 32 Fiorini  
(Gulden) abwarf, später jedoch von Michelangelo zu einem Großgrund-  
besitz ausgebaut wurde.

In Florenz war es üblich, Säuglinge zu einer Amme zu geben, obwohl  
die Gelehrten auch damals schon, wenn auch vergeblich, darauf hinwie-  
sen, wie wichtig die Stillzeit für das Verhältnis von Mutter und Kind sei.  
Wer etwas auf sich hielt, gab sein Kind zu einer Amme, damit die leib-  
liche Mutter sich ungestört ihrer eigentlichen Aufgabe widmen konnte,  
nämlich ihrem Ehemann eine möglichst zahlreiche Nachkommenschaft  
zu gebären. Ebenso wie die Staatsgeschäfte wurden auch Familienangele-  
genheiten grundsätzlich von Männern geregelt. Der Vater kümmerte sich  
persönlich darum, wo sein Kind untergebracht wurde und schloss mit  
dem Ehemann oder Vater der Amme einen Vertrag. Die Frauen waren da-  
bei reine Handelsware und hatten keinerlei Einfluss auf die Geschäfte  
zwischen den Familien. Sehr früh wurden die Mütter von der Erziehung  
der Kinder ausgeschlossen, die bald nach ihrer Rückkehr in einer männ-  
lich dominierten Familienkultur unterwiesen wurden. Bei dieser Weiter-  
gabe von Blut und Kultur waren die Frauen derart nebensächlich, dass  
sie, falls der Ehemann starb, genötigt waren, Haus und Kinder zu verlassen

und mit ihrer Mitgift einen neuen Haushalt zu gründen, um dann dem nächsten Mann erneut ihren Fortpflanzungsapparat zur Verfügung zu stellen.

Die Kinder blieben solange bei der Amme, bis sie abgestellt waren, in den meisten Fällen ungefähr zwei Jahre. Normalerweise verfolgte die Herkunftsfamilie ihr Gedeihen aus der Ferne. Nur wenige Familien konnten es sich leisten, im eigenen Haushalt oder in der Stadt eine Amme zu unterhalten. Häufig wurden die Kinder daher zu jungen Frauen aufs Land gegeben, weil deren Bezahlung niedriger war.

In Settignano hatte man eine schöne Aussicht auf Florenz und das Arnotal, und damals wie heute war der Ort bekannt für seine Oliven und Weintrauben. Doch man baute auch »pietra serena« ab, einen grauen, lehmigen Sandstein, der leicht zu bearbeiten war und seit Jahrhunderten für anspruchsvolle Bauvorhaben in der toskanischen Hauptstadt verwendet wurde. Schon Brunelleschi hatte aus diesem Stein geometrisch perfekte Säulen gemeißelt. Rund um die entsprechenden Steinbrüche war ein florierendes Gewerbe entstanden, sodass ganz Settignano beim Abbau, Zuschneiden oder Modellieren der Blöcke Beschäftigung fand. Wer besonders geschickt war, ging nach Florenz, eröffnete dort eine Bildhauerwerkstatt und spezialisierte sich – wie Desiderio mit seinen melancholischen Madonnen – auf ein besonderes Produkt. Settignano war also ein Ort der Steinmetze, und auch die Amme, bei der Michelangelo seine ersten Lebensjahre verbrachte, war Tochter und Ehefrau eines Steinmetzen. Mit der Wahl dieser Pflegefamilie habe man ihm, so Michelangelo später, die Bildhauerei gleichsam in die Wiege gelegt, denn das Erste, was er in seinem Leben hörte, war das Hämmern des Meißels, und die Milch, die er trank, war mit Marmorstaub versetzt. Doch wer zwischen Marmorblöcken aufwächst, erfährt schon in frühester Kindheit, was Kälte bedeutet; und diese Kälte war wie ein Vorgesmack auf den Mangel an Wärme, den das Kind in seiner Familie erfahren und der sein ganzes weiteres Leben leidvoll bestimmen sollte.