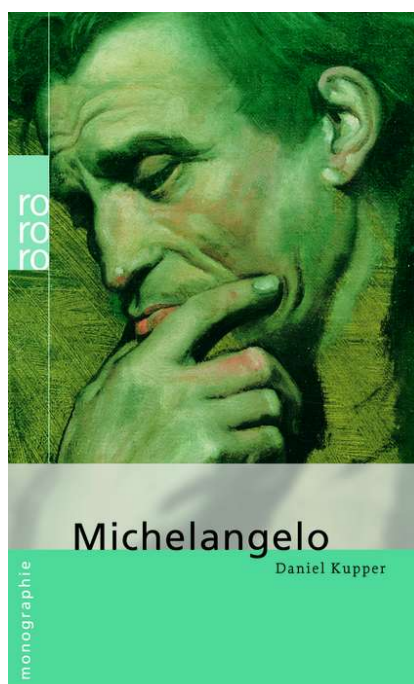


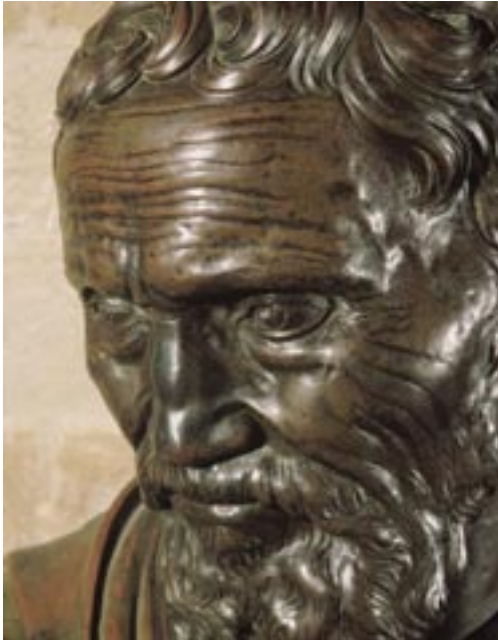
Leseprobe aus:

Daniel Kupper

Michelangelo



Mehr Informationen zum Buch finden Sie [hier](#).



Michelangelo. Büste von Daniele da Volterra, 1564/66 (Ausschnitt). Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Michelangelo heute

Unter den Toten und Lebenden aber gebührt die Siegespalme dem göttlichen Michelangelo Buonarroti, der alle eingeholt hat und übertrifft, sodass er die Vorrangstellung nicht nur in einer dieser Künste innehat, sondern in allen dreien gleichzeitig.

Giorgio Vasari¹

Gott und Leonardo da Vinci ausgenommen, ist vermutlich über keinen anderen Künstler so viel geschrieben worden wie über Michelangelo. Man könnte es auch in einem ambitionierten Bild ausdrücken: «Nicht ein Gebiet und auch nicht ein Kontinent, sondern ein ganzes Universum oder zumindest ein Sternensystem – das scheinen heute die Michelangelo-Studien zu sein.»² Darüber hinaus sieht sich beinahe jeder Verfasser einer Michelangelo-Monographie, wie Luitpold Dussler einmal bemerkt hat, vor die quälende Frage gestellt, wie angesichts des Werk- und Quellenumfangs die rechte Balance zwischen Vita- und Werkdarstellung herzustellen sei.³ Die im Jahre 1927 von Ernst Steinmann und Rudolf Wittkower herausgegebene Michelangelo-Bibliographie erfasst Titel für einen Zeitraum von über 400 Jahren und verzeichnet 2220 Nummern. Deren Fortsetzung, Luitpold Dusslers Bibliographie von 1974, weist für einen Zeitraum von nur 40 Jahren 2107 Titel nach. Das ist eine atemberaubende Zunahme. Eine weitere Fortsetzung dürfte zeigen, dass die Anzahl der Beiträge über Michelangelo sowohl im Bereich der elektronischen Medien als auch im klassischen Medium des Drucks wenn nicht explodiert ist, so doch eine exponentielle Steigerung erfahren hat.⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich in nicht allzu ferner Zukunft das «Sternensystem» endgültig zum «Universum» ausdehnen wird. Schaut man im neuesten Informationsmedium, dem Internet, mit Hilfe einer Suchmaschine nach Seiten für Leonardo da Vinci, so findet man 280000, für Michelangelo <nur> 31400, ungefähr so viele wie für Raffael.⁵ Rechnet man für die Durchsicht einer Seite

ungefähr fünf Minuten, dann müsste man rund um die Uhr fast ein Vierteljahr vor dem Bildschirm sitzen, um zu wissen, was alles über Michelangelo im weltumspannenden elektronischen Netz zu erfahren ist. Von der Webseite der Casa Buonarroti in Florenz, über den mit der Webcam zu verfolgenden «event» der Restaurierungsarbeiten am *Julius-Grabmal* in San Pietro in Vincoli, bis hin zu Silvia Murschs «Die kleine Michelangelo Seite», hätte man, die lästigen Zeiten für Schlafen, Essen und ein wenig Ablenkung eingerechnet, rund ein halbes Jahr lang geschaut, gehört, gelesen, gestaunt, ohne ein einziges Buch aufgeschlagen zu haben. In der Regel wird sich aber nur der Fachmann einen Weg zu seriösen und brauchbaren Seiten von Hochschulen, Bibliotheken oder Forschungsprojekten bahnen, die die wissenschaftliche Recherche in den letzten zehn Jahren so sehr vereinfacht haben. Dagegen wird sich der kunstinteressierte Laie nicht selten in diesem Dschungel von tausendfach reproduziertem Wissen und Halbwissen verirren. Diese Entwicklung zur unübersichtlichen Masse von Informationen korrespondiert mit der Tatsache, dass die Befriedigung der Schaulust im Zeitalter weltumspannender Medien und des karawanenartigen Kunsttourismus einen maßlosen Bilderverbrauch und -verschleiß verursacht hat und selbst dem Fachmann der «unverbrauchte» Blick auf das Kunstwerk bisweilen schwer fällt. Wem fielen beim Anblick des *David* nicht die Kitschkopien dieser berühmten Skulptur ein, mit denen die gesamte zivilisierte Welt im 20. Jahrhundert bedacht wurde. In allen erdenklichen Materialien ausgeführt und in so manchem Gärtchen aufgestellt, schrumpft «il Gigante» auf Gartenzwergformat. Wer hat das Thema der *Erschaffung Adams* nicht auch anders vor Augen, als es Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle dargestellt hat?

Ein neues Buch über Michelangelo berechtigt also nicht nur, sondern zwingt zu der Frage, was es denn Neues zu berichten gibt über einen Künstler, dessen Hauptwerke sowohl weltweit in allen möglichen Variationen verbreitet als auch wissenschaftlich umfassend erforscht sind. Wie kaum ein anderer Künstler der italienischen Renaissance hat Michelangelo über die Jahrhunderte hinweg durch die Wucht seiner Schöpfungen und seine charakterlichen Eigenarten die Urteile und Meinungen stark polarisiert. Der Verfasser der berühmten «Viten», Giorgio Vasari, hat Künst-

ler und Werk mit dem Wort «terribilità» belegt. Ein doppeldeutiger Begriff, der seither Michelangelo mal stigmatisierend, mal glorifizierend anhaftet. Das Fach Kunstgeschichte beginnt nach und nach, Begriffe wie «terribilità», «bizzarria» oder «sprezzatura» nicht mehr als individuelles und ausschließlich Michelangelo betreffendes Problem zu betrachten⁶, sondern als Teil einer neuen ästhetischen Konzeption in der Renaissance. Das Ersinnen einer «cosa bizzarra» und die «narzißtische Betonung» der «pazzia» (Wahnsinn) gehören ebenso dazu wie das «melancholische Betragen».⁷ Mehr noch: Leonardo, Michelangelo und Raffael haben im Rahmen der von Marsilio Ficinos «De vita triplici» (1482–89) neu belebten Lehre der Temperamente, in der Zusammenfügung von platonischer «mania» (Wahnsinn) und aristotelischer Melancholie die Mode des «melancholischen Betragens» im 16. Jahrhundert begründet und bewusst gepflegt.⁸

Vor mehr als einhundert Jahren, um die Wende zum 20. Jahrhundert, wurde die Frage, ob es denn Neues zu vernehmen gebe, von Carl Justi gestellt; nur wenig später nahm die Michelangelo-Forschung insbesondere mit den umfangreichen Arbeiten von Karl Frey, Henry Thode und Charles de Tolnay ihren großen Aufschwung. Blickt man auf die Entwicklung der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und die neueren Forschungsbeiträge zurück, so möchte man von einem ähnlichen Aufschwung sprechen, der allerdings keineswegs allein damit zu erklären ist, dass «jede Generation die Taten ihrer Heroen jeweils selbst deuten»⁹ müsse. Augenscheinlich sind für diese neuerliche

«bizzarria» (Sonderbarkeit)

Zum neuen Künftlertypus der Renaissance gehörte auch die bizzarria, jenes exzentrische, bisweilen absonderliche Verhalten, für das sich viele Beispiele – unter ihnen Niccolò dell’Arca, Jacopo Pontorno und auch Leonardo – anführen ließen. In Florenz gab es sogar eine von Jacone, Schüler Andrea del Sartos, angeführte Künstlergruppe, deren Mitglieder als Bürgerschreck verschrien waren und von denen es hieß, sie «existierten wie die Schweine und wilden Tiere». Und über den wirklich bizarren Piero di Cosimo berichtet Vasari: «Oft ging er aus, Tiere, Kräuter oder irgendetwas Ungewöhnliches zu suchen, was die Natur bisweilen aus Laune oder zufällig gestaltet hatte [...]. Manchmal blieb er vor einer Mauer stehen, gegen die kranke Leute lange gespuckt hatten, und schuf sich daraus Reiter und Schlachten, die seltsamsten Städte und die größten Landschaften, die je gesehen worden sind. Dasselbe machte er mit den Luftgebilden der Wolken.»

Blüte zunächst spektakulär präsentierte Entdeckungen und Neuzuschreibungen verantwortlich. Als herausragendes Beispiel ist hier die zu Beginn der 1980er Jahre heftig umstrittene Restaurierung der Deckenfresken in der Sixtinischen Kapelle zu nennen. Sie hat das tradierte Charakterbild des Meisters erschüttert. Als die jahrhundertealten Rußschichten, Verunreinigungen und zahlreichen Beschädigungen weitestgehend entfernt wurden, war plötzlich eine ungeheure Dynamik und strahlende Farbigkeit der Figuren und Szenen zu sehen, die nicht mehr zu dem düsteren Bild des melancholischen und einsamen Michelangelo passen wollten. Besonders sein Frühwerk, das bisher nur lückenhaft erklärt werden konnte, geriet ins Licht des besonderen Interesses der Fachleute. Wie konnte Michelangelo nach nur kurzen anfänglichen Schwierigkeiten die gigantische Aufgabe der Deckenfresken bewältigen, wenn er doch die Malerei nicht als sein Metier bezeichnet hatte und in der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, wie man meinte, nichts oder nur wenig gelernt zu haben schien?¹⁰ Wie waren die Entwicklungssprünge im bildhauerischen Werk zu erklären? Sein Relief der *Kentaurenschlacht* stand in der Werkgeschichte wie ein frühes Meisterwerk ohne nachvollziehbare Vorstufen da, zumal der berühmte mediceische Skulpturengarten als Ausbildungsstätte – Vasari bezeichnete ihn als «Schule» oder «Akademie» – von André Chastel aufgrund bis dahin fehlender schriftlicher Belege ins Land der Legenden verwiesen wurde. War also Michelangelo als Meister vom Himmel gefallen, oder hatte er eine solide Ausbildung und Anleitung erhalten? Die Ausstellungen «The Young Michelangelo» in London (1995) und «Giovinezza di Michelangelo» in Florenz (1999) dokumentieren, wie groß das Bedürfnis ist, diese Wissenslücken über das Frühwerk zu schließen. Dabei kann von einem regelrechten Boom der Neuzuschreibungen gesprochen werden, die wiederum eine Vielzahl kontroverser Diskussionen entfacht haben. Detlef Heikamp hat dem Fortissimo der «Suche nach den phantomatischen Werken des Meisters» ein Pianissimo quanto possibile (so leise wie möglich) mit dem Hinweis entgegengehalten, dass der Michelangelo-Schüler und -Biograph Ascanio Condivi zwar «molte altre cose» (viele andere Sachen – also Werke) nennt, die Michelangelo noch geschaffen habe, dass aber keine einzige Marmorskulptur, die dem Künstler

im 20. Jahrhundert zugeschrieben wurde, auch uneingeschränkt akzeptiert worden sei.¹¹ Im Zusammenhang mit der Diskussion um den so genannten *Cupido* von Manhattan («Ist er von Michelangelo oder nicht?») zählt Heikamp eine Reihe von Forschungsirrtümern und Falschzuschreibungen auf und kommt zu dem Schluss: «Betrachtet man diese Michelangelo-Apokryphen, so haben sie meist allen Glanz verloren. Es erscheint unbegreiflich, dass die oft unbedeutenden und oft längst nach dem Tod des Meisters entstandenen Werke eine solche Wirkungsgewalt haben, vielfach liegen sie an der Grenze zum Trivialen. Ebenso wie bei entlarvten Fälschungen ist hier zu sehen, wie sehr das Wirken des Kunsthistorikers von den Fesseln des Zeitgeistes behindert ist.»¹²

Von ganz anderen Fesseln des Zeitgeistes sind Künstler behindert, die unisono einstimmen in den Chor derjenigen, die den Beginn der Renaissance nicht als Blüte, sondern als Niedergang der Kunst betrachten. Schon Tolnay bemerkte 1975 wohl mit Blick auf die zeitgenössische Entwicklung der Kunst: «Die Rückkehr zu den figuralen Formen der Frühgeschichte und der Kindheit, zur Volkskunst und Kunst der Geisteskranken manifestiert den Willen, <tabula rasa> zu machen mit der ganzen Tradition seit der Renaissance bis heute, um eine neue Kunstepoche zu beginnen.»¹³ In diesen Zusammenhang sind Künstler wie Georg Baselitz oder Markus Lüpertz zu stellen. Baselitz lehnt – im Gegensatz zu dem michelangelokritischen Werner Schmalenbach – sogar Michelangelo und Rodin ab, setzt den bedeutendsten Wandel in der Plastik mit dem Einfluss der afrikanischen Skulptur um 1910 an und meint: Die «wesentlichen Skulpturen sind, so glaube ich, noch nicht gemacht»¹⁴. Die ablehnende Haltung scheint dabei grundlegend zu sein und geradezu eine instrumentalisierte Funktion für die Begründung der «neuen Kunstepoche» einzunehmen. So auch für Lüpertz, der Leonardo schon nicht mehr zu den Künstlern zählt, sondern nur noch für den Beweis einer «Allerwelts-Fortschrittsgläubigkeit»¹⁵; Leonardos und Michelangelos Vollendung sei «nichts anderes als Autistik»¹⁶.

Neben dieser provokanten Haltung ist jedoch auch eine ernsthafte künstlerische Auseinandersetzung mit einem Grundproblem der Renaissanceskulptur zu beobachten: die Beschäftigung mit dem Problem des Torso. Ohne die Michelangelo zugeschriebe-

ne große Wertschätzung des «Torso von Belvedere» und die immer wieder mit seinem Namen verbundene Rezeption durch die Jahrhunderte wäre die Geschichte der Skulptur anders verlaufen.¹⁷ Diese Rezeption endet nicht mit Rodin, sondern setzt sich im 20. Jahrhundert fort: Wenn Bruce Nauman in seinem Video «Walk with Contrapposto» (1968) den bewegten Kontrapost zwischen zwei Wänden darstellt, die fast so eng sind wie seine Hüfte, so verweist er in dialektischer Spiegelung auf die Bewegungsproblematik, die Michelangelo aus der antiken Skulptur, nämlich aus dem «Torso von Belvedere» und der «Laokoon-Gruppe» abgeleitet hat.¹⁸ Kaum möchte man es für Zufall, eher für Schicksal halten, dass Michelangelo zu den Ersten gehörte, die diese berühmte Gruppe kurz nach ihrer Entdeckung zu Gesicht bekamen.

In der vorliegenden Monographie geht es nicht mehr darum, den «umstrittenen Charakter» (Koch) Michelangelos zu beschreiben, den man neuerdings auf das so genannte Asperger-Syndrom zurückführen möchte. Bei dieser leichten Form des Autismus geht oft eine Sonderbegabung mit der Störung sozialer Fähigkeiten einher.¹⁹ Vielmehr soll gezeigt werden, dass der Meister zu den ersten Künstlern im Sinn der Moderne gehört, die die Gesetze der Kunst und die künstlerische Freiheit über jede weltliche Macht gestellt haben. Eine zentrale Rolle spielt dabei, dass Michelangelo die noch im Mittelalter gültige Statik des Bildgeschehens überwand und dem Betrachter eine aktive, den Ort des Kunstwerks mitgestaltende Rolle zuwies. Von der *Kentaurenschlacht* bis zu den späten Werken, den Fresken der Cappella Paolina oder den Entwürfen für den Bau der Kirche der florentinischen Gemeinde in Rom, San Giovanni dei Fiorentini, zieht sich die Beschäftigung mit der Bewegungsdynamik wie ein roter Faden durch Michelangelos Werk. Der Ausgangspunkt für seine Entwicklung einer allerdings nie verfassten «Bewegungstheorie» basierte auf drei Prinzipien der antiken Skulptur: dem Kontrapost, den Torsionen («Torso von Belvedere») und der Wahl eines transitorischen, vorübergehenden Augenblicks («Laokoon») der dargestellten Handlung oder Situation. Insbesondere das Prinzip des transitorischen Augenblicks übertrug er auf alle drei Gattungen der bildenden Kunst: Skulptur, Malerei und Architektur. Damit wird die zweifellos auch durch seine Selbstäußerungen provozierte Frage nebensächlich, welcher Rang

jeder einzelnen Gattung in seinem Werk zuzuweisen ist. Seine künstlerische Vielschichtigkeit und der universelle Inhalt seines Schaffens erscheint – Carl Justi hat es vor mehr als hundert Jahren vorausgeahnt – in unseren Tagen sowohl durch Entdeckungen und Forschungen in neuem Licht als auch durch die Aufmerksamkeit einer neuen Generation, die die Forschungstradition fortführen möchte, «ohne in bloßer Repetition zu erstarren»²⁰. Der hier geschilderte historische Bogen von Michelangelos Zeit zum Heute, die Möglichkeit jeder Generation, diesen Künstler und seinen Charakter neu, anders und <unverbraucht> kennen lernen zu können, macht es so reizvoll, die spannende Geschichte seines Lebens und seiner Werke neu zu erzählen.

Kindheit und Jugend

Michelangelo Buonarroti wurde am 6. März 1475 in dem kleinen Ort Caprese (der heute seinen Vornamen als Zusatz trägt) als Sohn der Francesca di Neri di Miniato del Sera und des Lodovico di Lionardo di Buonarroti Simoni geboren. Der Vater war «podestà» (Bürgermeister) und Friedensrichter in Caprese und Chiusi. Das Amt wurde halbjährlich vergeben und an die Bedingung geknüpft, dass sein Inhaber Florentiner Bürger zu sein hatte, nicht adlig sein durfte und Guelfe war. Letztere Bedingung hing mit dem Umstand zusammen, dass zwar der Kampf zwischen Guelfen und Ghibellinen bereits Geschichte war, mit den Namen aber noch die politischen und ständischen Gegensätze der unversöhnlichen Parteien (Guelfen = Volkspartei, Ghibellinen = Adel) in den italienischen Städten bezeichnet wurden.

Es gehört zu jenen merkwürdigen Zufällen der Kunstgeschichte, dass Michelangelos Geburtsjahr mit einem kulturell bedeutungsschweren Ereignis zusammentrifft: der Gründung der Vatikanischen Bibliothek durch Papst Sixtus IV. Dieser Augenblick ist in einem Gemälde des Melozzo da Forlì festgehalten. Dort



Das Geburtshaus Michelangelos in Caprese



Melozzo da Forlì: Papst Sixtus IV. ernennt Platina zum Bibliothekar des Vatikans. Fresko, 1477. Rom, Vatikan, Pinacoteca

wird Bartolomeo Platina zum Bibliothekar ernannt. Im Mittelpunkt erscheint jedoch im Kardinalgewand Giuliano della Rovere, jener spätere Papst Julius II. und Neffe Sixtus' IV., der für die künstlerische Entwicklung Michelangelos so wichtig werden sollte. Die Gründung der Vatikanischen Bibliothek kann als einer der Höhepunkte im geistigen Leben der Renaissance betrachtet werden, in dem sich das außerordentliche Interesse an der Wiederentdeckung antiker Autoren und den literarischen Stoffen aus My-

thos und Geschichte bekundet. Zugleich beginnt mit Sixtus IV. das Renaissance-Papsttum, das ganz unter dem Zeichen der «Verweltlichung» stand. Die lateinische Inschrift huldigt diesem Papst als Erneuerer des antiken Rom: «Was so lange unter dem Schutt verborgen lag, ist in dieser Bibliothek wieder auferstanden.»²¹

Das Papsttum der Renaissance steht unter dem Zeichen der «Verweltlichung», die zum Thema innerkirchlicher Reformbestrebungen (Reformkonzilien) wurde. Die dort geforderte Erneuerung der Kirche an «Haupt und Gliedern» führte nicht zur Überwindung der Krise; im Gegenteil: Mit dem Pontifikat von Sixtus IV. (1471–84) beginnt die Blüte des mäzenatischen Papsttums, der Förderung von Kunst und Wissenschaft, aber auch der Vernachlässigung der geistlichen Sendung. In ihrer Lebenshaltung und ihrem Lebensstil glichen die Päpste dieser Zeit mehr oder weniger den italienischen Fürsten. Dazu gehörten rauschende Feste ebenso wie Nepotismus, die Sicherung der Macht und des Einflusses durch Vetternwirtschaft. Die finanziellen Mittel für das Mäzenatentum wurden durch den Ablass eingetrieben, mit dem man sich von seinen Sünden freikaufen konnte. In Italien prangerte Savonarola das korrupte Papsttum an. Aber der entscheidende Anstoß zur Reformation kam von jenseits der Alpen aus dem sächsischen Wittenberg vom Reformator Martin Luther.

Michelangelos Geburt, die sein Vater sorgfältig notierte²², stand also unter einem günstigen Stern, vielleicht nicht ganz so schicksalhaft wie Vasari und Condivi uns glauben machen wollen; nämlich dass an diesem 6. März, einem Montag, Merkur und Venus im Hause des Jupiter gestanden hätten und so Intelligenz, Erfolg und Glück in den Künsten Malerei, Skulptur und Baukunst vorbestimmt gewesen seien.²³ Dies ist eine der unzähligen Michelangelo-Mythen, die uns suggerieren wollen, hier seien ein göttliches Genie und ein Meister gleichsam vom Him-

mel gefallen. Die Spuren dieser Mythengeschichte, an der Michelangelo zweifellos mitgewirkt hat, haben sich bis in unsere Tage gehalten. Dennoch konnte der kulturelle Hintergrund für einen talentierten Künstler zu diesem Zeitpunkt nicht günstiger sein, hat doch diese Zeit auch die schöpferischen Talente Leonardos und Raffaels hervorgebracht.

Über die ersten Lebensjahre Michelangelos wissen wir nicht viel, das meiste eigentlich nur von Vasari und Condivi. Die Amtszeit des Vaters war drei Wochen nach der Geburt des Kindes abgelaufen, und so kehrte die Familie zusammen mit dem älteren

Über die ersten Lebensjahre Michelangelos wissen wir nicht viel, das meiste eigentlich nur von Vasari und Condivi. Die Amtszeit des Vaters war drei Wochen nach der Geburt des Kindes abgelaufen, und so kehrte die Familie zusammen mit dem älteren

Bruder Lionardo nach Florenz zurück. Michelangelo wurde einer Amme in Settignano unweit von Florenz übergeben, wo die Buonarroti Simoni ein kleines Anwesen besaßen. Die Familie wuchs stetig, fast im Zweijahresrhythmus: Im Jahr 1477 wurden Lodovicos dritter Sohn, Buonarroti, 1479 Giovansimone und 1481 Gismondo geboren. Matteo, der sechste Sohn, kam im selben Jahr zur Welt. Zugleich ist dies das Todesjahr der Mutter. Neben der Bedeutung der besonderen häuslichen Umstände und dem schmerzlichen Verlust der Mutter mag man sich fragen, wodurch Michelangelo in dieser Zeit geprägt worden sein könnte. Wohl kaum durch die Landschaft um Caprese, wie eine sehr phantasievolle Beschreibung von Tolnay vermuten lässt, sondern, im Gegenteil, von der Landschaft des oberen Arnotal mit seinen Olivenhainen und Steinbrüchen und von Florenz selbst. Seine Amme war eine Steinmetztochter und auch mit einem Steinmetzen verheiratet; seine Spielkameraden waren die Kinder von Bauern oder Steinmetzen. Condivi und Vasari haben die Äußerung Michelangelos überliefert, es sei kein Wunder, dass er den Meißel so liebe, denn die Milch einer Amme habe solche Macht, dass sie das Temperament eines Menschen verändern und prägen könne. Er habe die Bildhauerei mit der Ammenmilch eingesogen.²⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, dass Michelangelo in Settignano die ersten Erfahrungen mit den handwerklichen Techniken des «scalpellino» (Steinmetzen) und «scultore» (Bildhauers) gemacht hat. Er hat zwar selbst behauptet, er sei Autodidakt, aber dies bezieht sich nur auf die Tatsache, dass er nicht in der Werkstatt eines großen Bildhauers gelernt hat und sein Name nicht mit einem Lehrer, wie Leonardos mit Verrocchio oder Raffaels mit Perugino, in Verbindung gebracht werden kann. Michelangelos Meißeltechnik verdeutlicht das: Er hat in der Regel auch Vollplastiken bearbeitet, als seien es kompakte Reliefs, die er von der Hauptansicht aus nach hinten aus dem Marmorblock herauschälte. Dies erinnert eher an das Handwerk des Steinmetzen als an die Arbeit des nach den Regeln der Kunst ausgebildeten Bildhauers. Insofern ist jene von Irving Stone erfundene Szene, in der er Michelangelo in der Werkstatt des Topolino den ersten «pietra serena», jenen dunklen, graublauen Sandstein der Gegend, hauen lässt, zwar frei, doch denkbar gut erfunden. Mit großem Einfühlungsvermögen beschreibt

Stone die erstklassige Arbeit jener Steinmetzen von Settignano, die zwar keine Kunstwerke schufen, aber jeden Stein mit großer Kunstfertigkeit behandelten: «Jeder Stein der Paläste der Pazzi, Pitti und Medici war behauen, geformt, mit einer Oberflächenstruktur versehen, als ob er Teil einer Plastik war.»²⁵

Ungefähr 1482 gab Lodovico den sieben Jahre alten Michelangelo in die Lateinschule des Francesco da Urbino, aber es muss den Jungen schon zu diesem Zeitpunkt mehr zur Kunst hingezogen haben. Diese Neigung ließ einen nie gänzlich beseitigten Konflikt mit dem Vater entstehen, der ihn in einer standesgemäßen Beamtenlaufbahn sehen wollte. Durch seinen Freund Francesco Granacci, der Schüler von Domenico Ghirlandaio war, bekam er Kontakt zu dessen damals berühmter «bottega» (Werkstatt) und war anscheinend weder durch gutes Zureden des Vaters und dessen Bruders noch durch Schläge von der Kunst abzubringen. Die erste Arbeit, von der wir erfahren, war die Kopie eines Sticks von Martin Schongauer, die «Versuchung des heiligen Antonius», den ihm Granacci aus der Werkstatt mitgebracht hatte. Diese habe er, so Condivi, in so geschickter und ausgezeichneter Weise ausgeführt, dass sie den Neid Ghirlandaios hervorgerufen habe.²⁶ Auch hier ist Skepsis angebracht; es gibt keine gesichert überlieferten Arbeiten Michelangelos aus dieser Zeit, die ihn als Wunderknaben ausweisen würden. Vergleicht man die entsprechenden Passagen in Vasaris zweiter Auflage seiner «Viten» mit Condivis Schilderung, so ist auffällig, dass Vasari genau hier die Verteidigung gegen den Vorwurf eingefügt hat, er habe aus Mangel an Umgang mit Michelangelo die Unwahrheit berichtet und Wichtiges verschwiegen, «namentlich mit Beziehung auf das eben Gesagte, daß Domenico [Ghirlandaio], den er als sehr neidisch bezeichnet, dem Michelangelo nie einen besonderen Dienst geleistet»²⁷. Die Lebensbeschreibung Condivis kann als Quasi-Autobiographie Michelangelos gesehen werden, die zwar nicht wörtlich, aber deutlich die Selbstsicht des Künstlers widerspiegelt. Dazu gehörte die Selbstdarstellung und Inszenierung des möglichst Vollkommenen, des Schöpfens mit natürlicher Leichtigkeit. Dies wird untermauert durch den Bericht Vasaris, Michelangelo habe noch kurz vor seinem Tod Zeichnungen, Skizzen und Kartons verbrannt, damit niemand postum sehen könne, welche Mühe es

gekostet habe, Vollkommenes ans Licht zu bringen.²⁸ In diesem Zusammenhang sind die Begriffe «*facilità*» (Leichtigkeit) oder «*sprezzatura*» (Lässigkeit, Verachtung aller Schwierigkeiten) nicht nur für Michelangelo, sondern für den Geniebegriff der Renaissance von zentraler Bedeutung. Hat doch Michelangelo ausgerechnet seinem Rivalen Raffael mit verächtlichem Unterton ein Talent «von Natur» aus abgesprochen.²⁹ Grundsätzlich also ist bei der Betrachtung der frühen Schaffensphase Michelangelos Vorsicht oberstes Gebot, weil sie sich einer historisch-kritischen Analyse widersetzt. Es ist ratsam, das Wahrscheinliche dem Entlegenen vorzuziehen, und sich immer des «*aliud est laudatio, aliud historia*» (Lobpreisung ist eine Sache, Geschichtsschreibung eine andere) bewusst zu sein, denn übertriebenes Lob war in der italienischen Renaissance eine übliche rhetorische Wendung.³⁰

Die Zeichnungen, die Michelangelo nach Stichen angefertigt hat, werden also kein Geniestreich, sondern dürften Talent-Proben gewesen sein, mit denen der junge Künstler sowohl seinen Vater als auch den Meister selbst von seiner Begabung zu überzeugen versuchte. Was dann auch fruchtete, denn am 1. April 1488 unterzeichneten sein Vater und die Brüder Domenico und Davide Ghirlandaio einen Vertrag über eine dreijährige Lehre des inzwischen dreizehnjährigen Michelangelo. Condivi und Vasari werden nicht müde, die künstlerischen Anfänge Michelangelos mit Beispielen zu schmücken, die seine Überlegenheit über Domenico Ghirlandaio belegen sollen, etwa dass er nach kurzer Zeit die Kühnheit besessen habe, die Arbeiten des Meisters zu «verbessern», oder in-

«sprezzatura» (Lässigkeit)
 «Abgeleitet von dem negativ konnotierten Verb <sprezzare> (verachten, vernachlässigen) handelt es sich bei der substantivierten Form um einen Neologismus Baldassare Castigliones, den dieser in seinem <Libro del cortegiano> (gedruckt 1528) prägte [...]. Offensichtlich formuliert Castiglione bei der Definition des Begriffes ein Paradox: Sprezzatura ist die Technik, den Anschein hervorzurufen, daß das, was in Wahrheit höchster Anstrengung und mühsamer Vorbereitung bedarf, ohne Anstrengung und Zeichen der Mühe ausgeführt wird.» (Die Anfänge der Maniera Moderna, S. 237) Vasari nimmt, ohne diesen Begriff zu nennen, die Bedeutung der «sprezzatura» für die Künstler der «maniera moderna» auf, die frei in der Handhabung ihrer technischen Mittel seien und damit ihren Werken den Anschein von Mühelosigkeit und Anmut verliehen.

dem Ghirlandaio der Ausspruch in den Mund gelegt wird: «Dieser [Michelangelo] versteht mehr als ich!»³¹ Man könnte das ebenso gut als Ironie interpretieren: «Seht her, dieser Lehrling versucht sich mit mir zu messen!» Es ist unwahrscheinlich, dass sich der führende Freskenmaler von Florenz und fast vierzigjährige Domenico Ghirlandaio auf die durchaus wahrscheinlichen Provokationen ein- und auf die Stufe seines knapp vierzehnjährigen Schülers herabgelassen hätte. Was wir aber aus den allerersten Anfängen Michelangelos vermuten können, ist, dass es in diesem talentierten, wissbegierigen Jungen mit der außerordentlichen Auffassungsgabe brodelte, dass er sich mit allen zu messen versuchte, dass in ihm der Ehrgeiz brannte, der Beste zu werden, dass es vielleicht sogar schon Traum und Ziel war, die Alten, das heißt die Antike, zu übertreffen und dass Michelangelo viel mehr noch durch sein Temperament Aufsehen erregt und Ghirlandaio Verdruss bereitet haben dürfte. Denn besonders aufregend für einen derart ambitionierten Lehrling scheint es in der Werkstatt nicht zugegangen zu sein, die zu dieser Zeit mit dem monumentalen Zyklus für die Familie Tornabuoni in der Franziskanerkirche Santa Maria Novella befasst war. Die Werkstatt war ein Handwerksbetrieb, der Fresken nach den Wünschen der Auftraggeber herzustellen hatte. Ein Schüler musste zunächst das Einmaleins der Freskotechnik erlernen und das Übertragen der Bildmotive von den Kartons des Meisters auf den Putz. Das Ganze war also keine besonders schöpferische Tätigkeit für einen Schüler, und in Michelangelo muss zu diesem Zeitpunkt die Neigung zur Bildhauerei immer stärker geworden sein. Florenz hatte zudem eine Fülle von skulpturalen und architektonischen Schätzen zu bieten, die in der Epoche Donatellos, Ghibertis und Brunelleschis entstanden waren und die Michelangelo täglich bewundern konnte. So verließ er die Werkstatt Ghirlandaios vorzeitig, und man kann sich den Zorn des Vaters vorstellen, der vom Künstlerberuf, schon gar von der Bildhauerei, nichts hielt und nun den Vertrag mit den Ghirlandaio-Brüdern vor Ablauf auflösen musste.

ZEITTADEL

- 1475** Michelangelo Buonarroti wird am 6. März in Caprese geboren. Dort wird er am 8. März in der Kirche S. Giovanni getauft. Im April endet die Amtszeit seines Vaters als Stadtvogt, der mit der Familie nach Florenz zurückkehrt.
- 1481** Michelangelos Mutter stirbt am 6. Dezember mit ungefähr 26 Jahren und wird in der Basilica Santa Croce beigesetzt.
- 1487** Der zwölfjährige Michelangelo hat ersten Kontakt zur «bottega» der Brüder Ghirlandaios.
- 1488** Michelangelo erhält einen Lehrvertrag für die Werkstatt Ghirlandaios.
- 1489** Der dreijährige Lehrvertrag zwischen Michelangelos Vater und den Ghirlandaios wird auf Drängen des jugendlichen Künstlers vorzeitig aufgehoben.
- 1490** Vermutlich wechselt Michelangelo im März von Ghirlandaios Werkstatt in Lorenzo de' Medicis Skulpturengarten; er wird von Bertoldo bildhauerisch unterrichtet und von Angelo Poliziano philosophisch und kunsthistorisch angeleitet. Es entstehen die *Madonna an der Treppe* und im Anschluss die *Kentaurenschlacht*.
- 1491** Michelangelo beginnt mit Sektionen in der Totenkammer des Konvents Santo Spirito mit Erlaubnis des Priors. Als Dank entsteht das *Kruzifix*.
- 1492** Am 8. April stirbt Lorenzo de' Medici. Der nun verunsicherte Künstler kehrt ins väterliche Haus zurück und beginnt einen überlebensgroßen *Herkules*, der ihn ungefähr zwei Jahre lang beschäftigt.
- 1494** Michelangelo kehrt auf Wunsch von Piero II. de' Medici in den mediceischen Palast zurück. Im Oktober flüchtet er aus Florenz nach Venedig und dann nach Bologna. Dort entstehen die drei Statuetten für San Domenico: der *San Petronio*, der *San Procolo* und *Leuchter tragender Engel*.
- 1495** Michelangelo kehrt vermutlich im Frühjahr zurück nach Florenz und meißelt für Pierfrancesco de' Medici den *S. Giovannino* und einen schlafenden *Cupido*, der als echtes antikes Stück nach Rom verkauft wird und – als Fälschung entlarvt – für Aufsehen sorgt.
- 1496** Wegen der *Cupido*-Affäre nach Rom gerufen, trifft der Künstler dort im Juni ein. *Bacchus*, für den er eine erste Anzahlung erhält, wird von Kardinal Riario abgelehnt und verbleibt im Besitz des Bankiers Jacopo Galli.
- 1497** Im November erhält Michelangelo von einem französischen Kardinal eine erste größere Vorauszahlung für die *Pietà* von Sankt Peter.
- 1498** Savonarola wird nach schwerer Folter im Mai auf der Piazza della Signoria in Florenz gehängt und verbrannt. Michelangelo bricht in Carrara Marmor für die *Pietà*. Im August wird der Vertrag für das Werk unterzeichnet.
- 1499** Michelangelo vollendet sein erstes Meisterwerk, die *Pietà* von Sankt Peter.
- 1501** Michelangelo kehrt in seine Heimatstadt Florenz zurück. Im Juni erhält er den Auftrag für fünfzehn Statuetten des *Piccolomini-Altars* im Dom zu Siena. Im August erhält er von der Florentiner Dombauhütte den Auftrag für den *David*.
- 1502** Michelangelo erhält den Auftrag für einen bronzenen *David*.

- 1503** Michelangelo erhält den Auftrag über zwölf Marmor-Apostel für den Florentiner Dom. Giuliano della Rovere wird als Julius II. zum Papst gewählt.
- 1504** Michelangelo vollendet im April den *David*. Im Mai gibt die Signoria die Zustimmung zur Aufstellung vor dem Palazzo della Signoria. Im August Auftrag für ein Fresko *Schlacht von Cascina*, für das Michelangelo einen Karton anfertigt. Beginnt das Marmorrelief der *Madonna Pitti*. Für Agnolo Doni beginnt er das nach seinem Auftraggeber benannte Rundbild, das *Tondo Doni*.
- 1505** Im März wird Michelangelo von Julius II. nach Rom gerufen. Es entstehen die ersten Entwürfe für das *Julius-Grabmal*. Beginn des Marmorondos *Madonna Taddei*.
- 1506** Am 14. Januar wird die «Laokoon-Gruppe» in Rom entdeckt. Zwei Monate später erwirbt sie Julius II. und lässt sie im Belvedere-Hof aufstellen. Nach vergeblichen Versuchen, Mittel für das *Julius-Grabmal* vom Papst zu erhalten, verlässt Michelangelo nach einem Hinauswurf aus dem päpstlichen Amtssitz im Zorn Rom Richtung Florenz. Im November Versöhnung mit Julius II. in Bologna. Dort beginnt er die *Bronzestatue Julius' II.*
- 1508** Im Februar Vollendung der *Bronzestatue Julius' II.*, die in der Kirche San Petronio in Bologna aufgestellt wird. Anfang März Rückkehr nach Florenz, Ende März erneut in Rom, wo Michelangelo im Mai mit der Ausmalung der *Sixtinischen Decke* beginnt. Im November stellt er einen bronzenen *David* fertig.
- 1510** Im Sommer Fertigstellung der ersten Hälfte der *Sixtinischen Decke*. Michelangelos Bruder Lionardo stirbt.
- 1511** Die *Bronzestatue Julius' II.* wird zerstört.
- 1512** Ende der florentinischen Republik und Rückkehr der Medici. Im Oktober Abschluss der Arbeiten an der *Sixtinischen Decke*.
- 1513** Papst Julius II. stirbt. Vertrag über den zweiten Plan für das *Julius-Grabmal*. Es entstehen die beiden *Sklaven* für das Grabmal.
- 1514** Die erste Fassung *Auferstandener Christus* (mit Kreuz) für den Patrizier Matello Vari wird wegen einer schwarzen Marmorader im Gesicht verworfen.
- 1516** Dritter Vertrag über die Ausführung des *Julius-Grabmals*. Vermutlich Ausführung des *Moses*. Erste Pläne für die Fassade von San Lorenzo in Florenz.
- 1517** Michelangelo arbeitet in den Marmorbrüchen von Carrara und Pietrasanta.
- 1518** Vertrag über die Fassade von San Lorenzo.
- 1519** Michelangelo beginnt die Arbeit am *Sieger (Sieg)* für das *Julius-Grabmal*. Beginn des ersten der vier *Bobolisklaven*. Leonardo da Vinci stirbt im französischen Amboise.
- 1520** Zweite Fassung des *Auferstandenen Christus* (mit Kreuz) vollendet. Auflösung des Vertrags über die Fassade von San Lorenzo. Erste Verhandlungen über die mediceischen Grabmäler; Tod Raffaels.
- 1521** Beginn der Arbeit an den mediceischen Grabmälern für Giuliano und Lorenzo de' Medici und Beginn des *Morgen*.
- 1524** Beginn der Arbeiten für die *Biblioteca Laurenziana* und erste Entwürfe für das Vestibül. Weitere Arbeit an den mediceischen Grabmälern.
- 1527** Tumulte gegen die Medici in Florenz. Dabei wird der *David* auf der Piazza della Signoria stark beschädigt. Sacco di Roma.

- 1528 Im Juli stirbt Michelangelos Bruder Buonarroti an der Pest.
- 1529 Michelangelo wird in den Verteidigungsrat der Neun berufen und zum Prokurator beim Ausbau der Fortifikationsanlagen von Florenz ernannt. Flieht im September nach Venedig, weil er den Verrat durch den Stadthauptmann Malatesta Baglioni ahnt, kehrt im November nach Florenz zurück.
- 1530 Michelangelo arbeitet heimlich an den mediceischen Grabmälern. Es entsteht *Leda mit dem Schwan*. Im August Kapitulation der Stadt Florenz und Rückkehr der Medici. Der Künstler muss erneut untertauchen; der Prior von San Lorenzo versteckt ihn, bis Papst Klemens VII. für seine Sicherheit garantiert. Er beginnt eine kleine Marmorskulptur *David-Apollo*, die unvollendet bleibt, wie viele andere Werke auch.
- 1532 Erneuter Vertrag für das *Julius-Grabmal*. Auf seiner Romreise erste Begegnung mit dem römischen Edelmann Tommaso Cavalieri, in den er sich verliebt. Michelangelo trägt sich mit dem Gedanken, ganz nach Rom überzusiedeln.
- 1534 Im Frühjahr hält er sich zum letzten Mal in Florenz auf. Sein Vater Lodovico stirbt mit 91 Jahren in Settignano. Zwei Tage nach seiner Ankunft in Rom stirbt auch Klemens VII. Von dessen Nachfolger, Paul III., erhält Michelangelo den Auftrag für das *Jüngste Gericht*.
- 1535 Michelangelo wird von Paul III. zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des vatikanischen Palastes ernannt.
- 1538 Vielleicht auch schon ein Jahr zuvor erste Begegnung mit der Marchesa von Pescara, Vittoria Colonna. Auf Vermittlung von Donato Gianotti schafft Michelangelo für Kardinal Niccolò Ridolfi die überlebensgroße Büste des *Brutus*. Es entsteht eine Serie von Zeichnungen für Cavalieri und die Colonna. Austausch von Dichtungen.
- 1541 Das *Jüngste Gericht* wird eingeweiht.
- 1542 Beginn des Freskos *Bekehrung Pauli* in der Cappella Paolina. Letzter Vertrag über das *Julius-Grabmal*. Für das Grabmal entstehen *Lea* und *Rahel*.
- 1545 Vollendung des *Julius-Grabmals*. Beginn der *Kreuzigung Petri* in der Paolina.
- 1546 Auftrag für die Fassade und den Innenhof des Palazzo Farnese. Michelangelo erkrankt und wird von Luigi del Riccio gepflegt. Nach dem Tod von Sangallo d. J. wird er von Papst Paul III. gedrängt, den Bau von Sankt Peter zu übernehmen.
- 1547 Ernennung zum Baumeister von Sankt Peter. Im Februar stirbt Vittoria Colonna.
- 1548 Tod seines Bruders Giovannsimone.
- 1550 Michelangelo beginnt eine *Pietà* für sein eigenes Grabmal, die Florentiner *Pietà*. Die erste Auflage von Vasaris «Viten» erscheint.
- 1552 Vermutlich Beginn der *Pietà Rondanini*. Herzog Cosimo I. de' Medici bemüht sich, Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen.
- 1553 Condivis «Vita di Michelangelo» erscheint.
- 1555 Tod des Bruders Gismondo. Unter dem Pontifikat von Paul IV. wird die Inquisition verschärft. Michelangelo wird als «lutherischer» Ketzler denunziert. Daher fortdauernde Kritik an der «Obszönität» des *Jüngsten Gerichts*.
- 1558 Beginn der Arbeiten am maßstabgerechten Modell der

Kuppel von Sankt Peter, das 1561 fertig gestellt wird.

1559 Bauskizzen für *San Giovanni dei Fiorentini*.

1560 Vermutlich in diesem Jahr Auftrag von Kardinal Guido Ascanio Sforza für die Grabkapelle, die *Cappella Sforza* in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.

1561 Ein erstes Projekt für die Ausführung der *Porta Pia* wird von Papst Pius IV. genehmigt. Auftrag zur Umgestaltung der römischen Thermen des Diokletian zur Kirche *Santa Maria degli Angeli*.

1564 Nach dem Bilderdekret auf dem Konzil von Trient werden die als Skandal empfundenen Schamteile der Akte des *Jüngsten Gerichts* von Daniele da Volterra übermalt. Die «obszönsten» Figuren (zum Beispiel heilige Katharina) werden von ihm sogar völlig neu gemalt. Im Februar erkrankt Michelangelo und hat Fieberanfälle. Bis dahin hatte er noch an der *Pietà Rondanini* gearbeitet. Er stirbt am Nachmittag des 18. Februar ohne Qual.