

MICHELANGELO ALS NEUER MOSE

Zur Rezeptionsgeschichte von Michelangelos *Moses*: Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann*

Von Gerd Blum

Die Idee des Künstlers als Bildner »schöner neuer Menschen« ist alt – und altbekannt. Wann aber verbreitet sich die neue Idee, daß der Künstler – als sich selbst erschaffender Schöpfer – das Leitbild des »neuen Menschen« der »Neuzeit« darstellt? Ab wann wird behauptet, der Künstler und insbesondere der Bildhauer erfinde Figuren, die nicht als Werke der Nachahmung, sondern als Neuschöpfungen zu begreifen seien – als der Schöpfung Gottes überlegene, sein Werk übertreffende, als »schönere neue Menschen«? Zwei Bahnen der Beantwortung dieser Frage sind in der Forschung vorgezeichnet: »In der prometheischen Geniezeit des Sturm und Drang wird diese Wende vollzogen«, so lautet die eine, »in der italienischen Frührenaissance mit ihrer Konzeption des Menschen und besonders des Künstlers als *sui ipsius plastes et factor* wird diese Aufwertung der Kunst als Neuschöpfung grundgelegt« lautet die andere Antwort.

Der toskanischen Maler, Architekten und Schriftsteller Giorgio Vasari (1511-1574) hat die neuzeitliche Kunstgeschichtsschreibung zwischen diesen beiden »Satelzeiten« begründet. Seine Sammlung der Biographien italienischer Künstler und Architekten seit der Giottozeit (nach neueren Erkenntnissen in Wirklichkeit wohl das Werk eines Kreises von Autoren am Hof des toskanischen Großherzogs Cosimo

* Dankbar dachte ich während der Abfassung dieses Textes an mein Studienjahr an der Scuola Normale Superiore di Pisa zurück und an die Vorlesungen und Seminare bei Paola Barocchi. Wertvolle Hinweise verdanke ich Ines Bauer, Anne Bloemacher, Matteo Burioni, Marco Colareta, Claudia Echinger-Maurach, Joseph Imorde, Michael Hoff, Josef Früchtl, Julian Kliemann, Britta Kusch-Arnhold, Golo Maurer, Ethel Mense, Ilda Mutti, Rudolf Preimesberger, Raphael Rosenberg, Herman Schwedt, Annette Weber. – In der jüngeren Forschung wird zunehmend deutlich, daß der Maler und Architekt Giorgio Vasari die Viten nicht allein verfaßt hat. Auf die komplexe und noch nicht abschließend geklärte Problematik einer kollektiven Autorschaft der *Vite* kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; vgl. hierzu Robert Williams: *Vincenzo Borghini and Vasari's »Lives«*, Ann Arbor 1989; Thomas Frangenberg: *Bartoli, Giambullari and the Preface to Vasari's Lives*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 65 (2002), 244-258; Charles Hope: *Le »Vite« vasariane – un esempio di autore multiplo*, in: *L'autore multiplo*, a cura di Anna Santoni, Pisa 2005, 59-74. Neue Beiträge zu diesem Thema werden die Akten des diesjährigen Vasari-Kongresses am Kunsthistorischen Institut in Florenz enthalten.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Bibliothek für Architektur und Kunst in Münster, der Bibliothek des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Münster, der Bibliothek des Institutes für Europäische Kunstgeschichte in Heidelberg, der Universitätsbibliotheken von Konstanz und Heidelberg und der Bibliothek des Getty Research Institute in Los Angeles bin ich für vielfältige Unterstützung dankbar. Für ihre redaktionelle Mitarbeit danke ich Jana Kiewit und Ethel Mense.

I.) und insbesondere seine Vita Michelangelos haben dem modernen Geniebegriff und der Vorstellung vorgearbeitet, daß der Künstler die paradigmatische Verkörperung des ›neuen Menschen‹ der Moderne sei. Zugleich erneuern Vasaris *Vite* die antike Vorstellung des Künstlers als Schöpfer ›schöner neuer Menschen‹, d.h. von ebenso ›lebendigen‹ wie idealtypischen Figurenerfindungen, unter christlich-eschatologischen Vorzeichen.

Vasaris Stilisierung des Künstlers Michelangelo als Verkörperung eines gottgleichen, die Schöpferkraft Gottes erreichenden, in seinen Höchstleistungen dessen Schöpfungen (dank göttlicher Gnade) sogar übertreffenden Künstlers wird anhand seiner Interpretation von Michelangelos Skulptur des Mose vorgestellt. Vasaris Beschreibung des *Moses* Michelangelos, der den historischen Mose ebenso überbiete wie sie dessen Bilderverbot überwinde, steht im Zentrum des Aufsatzes.

Die bei Vasari und seinen Zeitgenossen erst in Ansätzen greifbare Gleichsetzung von Michelangelo und Mose, d.h. von Künstler und Gesetzgeber, von Künstler und Herrscher im Zeichen des ›schönen neuen Menschen‹ ist eine folgenreiche Denkfigur der Moderne. Nietzsche, Freud und Thomas Mann werden sie im Rückgriff auf Vasaris Michelangelo-Vita aufgreifen und fortschreiben: Michelangelo wurde bereits um 1600 und wird dann bei Nietzsche und Freud zu einem neuen Mose stilisiert – bis zuletzt Thomas Mann den historischen Mose nach dem Vorbild eines vasarianisch interpretierten Michelangelo und nach dem Bild von dessen Skulptur des Mose bildet.

I. Gott und die Künstler als Schöpfer ›schöner neuer Menschen‹ in der christlichen Tradition

Der Welterschöpfer belebte nach dem Schöpfungsbericht von Genesis 2,7 eine von ihm zuvor modellierte Plastik, um den Menschen zu erschaffen: Gott »formte [...] den Menschen aus Staub aus dem Acker, und er blies ihm den Odem des Lebens in die Nase; so wurde der Mensch ein lebendiges Wesen.« Zwei Reliefs Andrea Pisanos für den Reliefzyklus am Florentiner Domcampanile, innerhalb dessen die menschlichen *artes*, die mechanischen und die freien Künste dargestellt werden¹, veranschaulichen den Primat des *deus artifex* vor den Nachahmern seiner Kunst: Der Bildhauer, welcher die Skulptur einer menschlichen Figur meißelt, wird mit der

¹ Das untere Register des Andrea Pisano und seinem Umfeld zugeschriebenen Zyklus' ist den *artes mechanicae* und ihren biblischen Erfindern im Rahmen des »Heilsplans der christlichen Weltauslegung« gewidmet; s. dazu Tanja Michalsky: *Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an Heilsgeschichte zu beteiligen*, in: *Artes im Mittelalter*, hg. von Ursula Schaefer, Berlin 1999, 324–343, hier 324. Über die Parallelisierung beider Szenen siehe ebd., 234f. – Zur topischen Analogie *deus artifex* – *artifex divinus* s. zusammenfassend Steffen Bogen: »Gott/Künstler«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 129–132 (mit Bibliographie).



Abb. 1.: Andrea Pisano, Campanilerelief: *Erschaffung Adams*, Florenz, Domopera (ehemals S. Maria delle Fiore), ab 1334.



Abb. 2.: Andrea Pisano, Campanilerelief: *Die Skulptur*, Florenz, Domopera (ehemals S. Maria delle Fiore), ab 1334.

Darstellung Gottes, welcher die von ihm zuvor modellierte Gestalt des Adam be-seelt, durch Körperhaltung und Kompositionsschema in eine augenfällige Analogie gesetzt (Abb. 1 und 2).

Giorgio Vasari, einflußreichster Apologet des *artifex divinus* der frühen Neuzeit, deutet den traditionellen Vergleich von Gott und Künstler um, indem er dem *deus artifex* den *artifex divinus* bzw. den »divino Michelangelo« und andere »divini ingegni« an die Seite stellt. Mit seiner Sammlung der *Lebensbeschreibungen von Malern, Bildhauern und Architekten*, die 1550 in erster und 1568 in zweiter Auflage in Florenz erschienen sind, hat er die Kunstgeschichte der Renaissance erstmals umfassend und als Künstlergeschichte dargestellt.² In der zweiten Vorrede des umfangreichen Wer-

² Die in unserem Zusammenhang relevanten Zitate aus Vasaris *Vite* sind den folgenden Ausgaben entnommen: Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1988 (im folgenden zitiert als Vasari: *Le vite*). Die Zitation erfolgt unter Angabe des jeweiligen *Testo*-Bandes (in lateinischer Ziffer) und der Seitenzahl (in arabischen Ziffern). Zitiert wird durchgängig nach der 2. Auflage der *Vite* von 1568, der sog. *Giuntina*. (Diese Edition wird seitens der Scuola Normale Superiore di Pisa auch als Volltext im Internet zugänglich gemacht: <http://biblio.cribeu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>). – Die Übersetzungen aus den Proömien der *Vite* sind folgendem Band entnommen: *Giorgio Vasari – Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, neu übersetzt von Viktoria Lorini, hg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004 (im folgenden zitiert als Vasari: *Proömien*). Dieser Band ist Teil der von Alessandro Nova geleiteten Neuedition der *Viten* Vasaris in Einzelbänden. Da die in diesem Rahmen projektierte Neuübersetzung der Michelangelovita noch nicht erschienen ist, wird für die im folgenden angeführten deutschen Übersetzungen aus der

kes, die der Serie der Lebensbeschreibungen vorangestellt ist, beruft sich Vasari auf den bereits angeführten Schöpfungsbericht der Genesis: Der Schöpfer habe den Menschen aus Ton modelliert und ihm den Geist eingehaucht, habe aus einem Erdklumpen das lebendige, »erste Bild des Menschen«³ geschaffen, um den Bildhauern zu zeigen, wie sie eine gute Figur herstellen könnten – und nicht etwa, um an Adam seinen Heilsplan zu beginnen⁴:

[...] der göttliche Architekt der Zeit und der Natur wollte als Allvollkommener in der Unvollkommenheit der Materie das Verfahren des Wegnehmens und Hinzufügens veranschaulichen, genau so wie gute Bildhauer und Maler es mit ihren Modellen zu tun pflegen, deren unvollkommene Entwürfe sie durch Hinzufügen und Wegnehmen zu jener Vollendung und Perfektion bringen, die sie erreichen wollen.

Vita des Michelangelo zurückgegriffen auf Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übersetzt von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hg. und eingeleitet von Julian Kliemann, 6 Bde., hier Bd. 5, Worms 1983 (Stuttgart und Tübingen 1849), im folgenden zitiert als Vasari: *Leben*. Die Übersetzungen dieser Ausgabe, die (so Dirk Kemper: *Litterarhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancezeption, dargestellt anhand ungedruckter und gedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832*, in: *Romantik und Renaissance*, hg. von Silvio Vietta, Stuttgart [u.a.] 1994, 116-139) in Wirklichkeit von Adeline Seebeck stammen, habe ich teils leicht modifiziert. – Unentbehrlich für eine Beschäftigung mit der *Vita des Michelangelo* Vasaris ist der einschlägige Kommentar von Paola Barocchi in Giorgio Vasari: *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand und Neapel 1962 (im folgenden zitiert als Vasari: *Vita di Michelangelo*). – Kursivierungen und sonstige Hervorhebungen in den Vasari-Zitaten stammen von mir. – Von »divini ingegni« schreibt Vasari in der »Conclusion« der ersten Auflage seines Werkes (nicht bei Vasari: *Le vite*, zitiert nach dem Exemplar der Getty Research Library Los Angeles, 993); die Formulierung »divino Michelagnolo« wird in den Viten dreizehnmal verwendet.

Eine ausgezeichnete knappe Einführung zu Vasaris Leben und Lebensbeschreibungen bietet Julian Kliemann: »Giorgio Vasari *fil Vecchio*«, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, 34 Bde., London 1996, hier Bd. 32, 10-25. Vorzügliche Abbildungen des *Moses*, mit konziser Kommentierung, bei Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990 u. 1992, hier Bd. 2: *Michelangelo und seine Zeit*.

In den Tagen vor Drucklegung dieses Aufsatzes hat mir Matteo Burioni, Basel, großzügigerweise die Korrekturfahnen seiner im Erscheinen begriffenen Studie zu Vasaris *Vite* übermittelt (Matteo Burioni: *Die Renaissance der Architekten – Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008). Diese Monographie verspricht ein neues Standardwerk über Vasaris *Vite* zu werden und bietet ausführliche bibliographische Angaben.

³ Vasari: *Vorrede der Lebensbeschreibungen*, in: ders., *Proömien* [Anm. 2], 47.

⁴ Ebd., 47f. »[...] il divino Architetto del tempo e della natura, come perfettissimo, volle mostrare nella imperfezione della materia la via del levare e dell'aggiugnere, nel medesimo modo che sogliono fare i buoni scultori e pittori, i quali, ne' lor modelli, aggiugnendo e levando riducono le imperfette bozze a quel fine e perfezione ch'e' vogliono.« (Vasari: *Proemio delle vite*, in: ders., *Le vite* [Anm. 2], II, 4.)



Abb. 3. Giorgio Vasari: *Allegorie der Künste und des Ruhmes*, Frontispiz der 2. Auflage der *Vite* von 1568 (Version B).

Vasari akzentuiert hier die topische Analogie zwischen Gott und Künstler in einer Weise um, in der die »Wertnormen des [...] Religiösen in ihrer Gültigkeit zugunsten des Ästhetischen« wenn nicht »ignoriert werden«⁵, so doch relativiert erscheinen. Der pagane Topos von der Lebendigkeit des Kunstwerks und insbesondere figürlicher Statuen gewinnt bei Vasari vor der Folie der christlichen Eschatologie neue Brisanz. Dies macht die sog. *Allegorie der Künste und des Ruhmes* deutlich, ein Holzschnitt, der nicht nur am Anfang von zwei der drei Versionen der *Giuntina* von 1568 steht (Abb. 3), sondern auch in allen Versionen dieser zweiten Auflage am Ende er-

⁵ Peter Michelsen: *Der Künstler als Held und Charakter – über die biographische Darstellungsweise in den »Vite« des Giorgio Vasari*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 84 (2002), 293–312, hier 310f.

scheint: als letzte bedruckte Seite vor dem Imprimatur. Die *Allegorie der Künste* greift die Ikonographie des Jüngsten Gerichtes auf, zu dem nach katholischer Lehre die Toten zu »schönen neuen Menschen« von vollkommen erneuerter Leiblichkeit auf-erstehen. Nun sind es allerdings die Schwesternkünste Malerei, Skulptur und Architektur (und nicht Christus als Weltenrichter), welche über die Auferweckung der verstorbenen Künstler durch einen Ruhmesengel wachen. Dessen dreifach verzweigte Trompete spielt nicht auf die Trinität der göttlichen Personen, sondern auf jene der Schwesternkünste an, die den Nachruhm der Maler, Bildhauer und Architekten dauerhaft sichern.⁶

II. Die Künstler als Schöpfer schöner »neuer Menschen« in der paganen Tradition

Die Herstellung »schöner neuer Menschen« – magisch belebter, sich aus eigener Kraft bewegender Statuen – ist ein Leitthema der griechischen Ursprungslegenden von Plastik und Skulptur. Der mythische Begründer der griechischen Plastik, Daidalos, habe Figuren angefertigt, »denen die Gabe der Bewegung und [...] der Sprache zukommt«⁷. Bei Platon heißt es, man müsse die Kunstwerke des Daidalos fesseln, um zu verhindern, daß sie sich entfernen.⁸ Und bereits in der *Ilias* werden goldene Mägde beschrieben, vernunftbegabte und »automatenhaft bewegte«⁹ Statuen von Dienerinnen, die sich der Handwerksgott Hephaistos geschaffen hat¹⁰:

[...] und Jungfrau stützten den Herrscher,
Goldene, lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung:
Diese haben Verstand in der Brust und redende Stimme,
Haben Kraft und lernten auch Kunstarbeit von den Göttern.

⁶ Vgl. zur Deutung der *Allegorie* Julian Kliemann: *Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, hg. von Gian Carlo Carfagnini, Florenz 1985, 73–82; Britta Kusch–Arnhold: *Solcher Tugend gebührte nicht weniger – Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmahl des Künstlers*, in: *Praemium virtutis – Grabmonumente und Begräbniszereemonie im Zeichen des Humanismus*, hg. von Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel, Münster 2005, 65–91, hier 83f.; Carlo Maria Simonetti: *La vita delle »vite« vasariane – Profilo storico delle due edizioni*, Florenz 2005 (Abbildungen aller Frontispiz-Varianten). Zu den »Paratexten« der verschiedenen Varianten der Vitenausgaben von 1568 jüngst grundlegend: Burioni, *Renaissance* [Anm. 2], 47–65. Siehe zur Interpretation der Allegorie ebd., 47–57 und zu den Titelblättern der drei Druckvarianten von 1568 ebd., 53.

⁷ Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler – Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt / M. 1980 (1934), 95. – Vgl. zum »Dream of the Moving Statue« seit der Antike Kenneth Gross: *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca / London 1992.

⁸ Platon: *Menon* 97D; vgl. Kris / Kurz: *Die Legende* [Anm. 7], 96.

⁹ Ebd., 97.

¹⁰ Homer: *Ilias*, XVIII, 417–420, hier zitiert nach der dt. Übers. von Johann Heinrich Voß, Gütersloh o. J. (1989), [1793], 317.

In den antiken Ursprungslegenden der Kunst verleihen die ersten Künstler ihren Figuren das wirkliche Leben lebendiger Körper: Die Erschaffung des »schönen neuen Menschen« ist das Thema des für die Neuzeit paradigmatischen Mythos von Prometheus als Menschenbildner¹¹; die »Schöpfung der Frau als Leistung des mythischen Künstlers« wird in den Sagen von Pygmalion und der Schöpfung der Pandora thematisiert.¹² Die Lebendigkeit der Figuren der ersten Künstler wird in den mythischen Überlieferungen der Antike nicht als Fiktion – nicht bloß als »Wirkungsaspekt eines scheinbar belebten, in Wirklichkeit toten Artefaktes«¹³ – verstanden, sondern als Faktum. Innerhalb der antiken Kunstliteratur wird hingegen der anzustrebende Eindruck der Lebendigkeit und Beseeltheit, den die Werke der Bildhauer und Maler erreichen sollen, von der »Animation demiurgischer Produkte«¹⁴ sowie von der Mechanik der Automaten abgesetzt.¹⁵ Indem Vasaris *Viten* das pagane Konzept des Künstlers als demiurgischen Schöpfer von lebensfähigen artifiziellen Figuren unter neuen eschatologischen Vorzeichen aufgreifen, verschieben sie zugleich das Schwergewicht innerhalb der Analogie zwischen göttlichem und menschlichem *artifex*, wie sie seit der Patristik einschlägig geworden war, in Richtung des letzteren. Vasaris oben angeführte Parallelisierung von Schöpfergott und Bildhauer greift zwar auf die biblische Vorstellung des *deus artifex* und auf die seit der Antike geläufige Analogie von göttlicher und menschlicher *τέχνη* (*téchne*) zurück¹⁶, betont aber im Unterschied zur Tradition weniger den Abstand als die Nähe von Gott und Künstler.

III. Michelangelos *Moses* als Überbietung des historischen Mose

Vasaris Beschreibung von Michelangelos Skulptur des Mose in der römischen Kirche San Pietro in Vincoli (Abb. 4) ist ein Kulminationspunkt seines Kunst- und Künstlerlobes. Michelangelo *Moses* befindet sich im Zentrum der Sockelzone des Grabmahls von Julius II. (Abb. 5).¹⁷ Michelangelo beendete die überlebensgroße

¹¹ Siehe Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 2001 (¹1979).

¹² Kris/Kurz: *Die Legende* [Anm. 7].

¹³ Frank Fehrenbach: »Lebendigkeit«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 222–227, hier 222.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. – Zu frühneuzeitlichen Figurenautomaten Horst Bredekamp: *Der Mensch als »zweiter Gott«*, in: ders., *Bilder bewegen: von der Kunstammer zum Endspiel – Aufsätze und Reden*, hg. von Jörg Probst, Berlin 2007, 106–120 (mit Bibliographie 211–213) und ders., *Die Kunstammer als Ort spielerischen Austausches* (ebd., 121–134; mit Bibliographie 214–220).

¹⁶ Bogen: »Gott/Künstler« [Anm. 1], 129.

¹⁷ Daß die Kunst den Anschein der Natur durch eine Veranschaulichung der in der *rerum natura* verborgen liegenden Vollkommenheit übertrifft, ist ein altes Motiv, welches schon bei Aristoteles anzutreffen ist; vgl. dazu Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, 55–103.



Abb. 4: Michelangelo: *Moses*, Rom, S. Pietro in Vincoli.



Abb. 5: Michelangelo und Mitarbeiter: *Grabmal Julius II*, Sockelzone, Rom, S. Pietro in Vincoli.

Skulptur – jedenfalls in einer ersten Fassung – für das zunächst für St. Peter geplante Papstgrabmal in den Jahren 1513–1516. Anfang 1545 wird der *Moses* in S. Pietro in Vincoli aufgestellt – vierzig Jahre nach den ersten Planungen für das zu diesem Zeitpunkt nach mehreren Entwurfsstadien stark reduzierten Wandgrabes.¹⁸ In der Zwischenzeit soll Michelangelo nach dem Bericht eines Zeitgenossen die Kopfhaltung des *Moses* (Abb. 6), der ursprünglich als *eine* laterale Figur unter vielen und als Pendant zu einem Paulus geplant war, verändert haben.¹⁹ Nach Vasari hat Michelangelo seine Statue des Mose

¹⁸ Vgl. zur Chronologie der Grabmalsentwürfe: Claudia Echinger-Maurach: *Studien zu Michelangelo Juliusgrabmal*, 2 Bde., Hildesheim / Zürich / New York 1991, hier Bd. 1, 330–338; Poeschke: *Michelangelo* [Anm. 2], 90–95; Georg Satzinger: *Michelangelos Grabmal Julius' II. in S. Pietro in Vincoli*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), 177–222; Horst Bredekamp: *Ende (1545) und Anfang (1505) von Michelangelos Juliusgrab*, in: *Totenkult und Wille zur Macht: die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*, hg. von Horst Bredekamp und Volker Reinhardt, Darmstadt 2004, 61–84.

¹⁹ Zu frühen Planungen des Figurenpendants Mose–Paulus: Poeschke: *Michelangelo* [Anm. 2], 90. Zur These, Michelangelo habe die Kopfhaltung seines *Moses* vor seiner Aufstellung verändert siehe jüngst Antonio Forcellino: *Michelangelo – Eine Biografie*, München 2006. Christoph Luitpold Frommel plant dem Vernehmen nach eine Studie zum *Moses*, in dem die auf einen anonymen Brief aus dem Michelangelo-Umkreis zurückgehende Vermutung, Michelangelo habe die erste Fassung seiner Skulptur nachträglich verändert, neuerlich erörtert werden soll. Der Brief aus dem Jahr 1564 ist abgedruckt bei Karl und Hermann W. Frey: *Il carteggio di Giorgio Vasari dal 1563 al 1565*, edizione

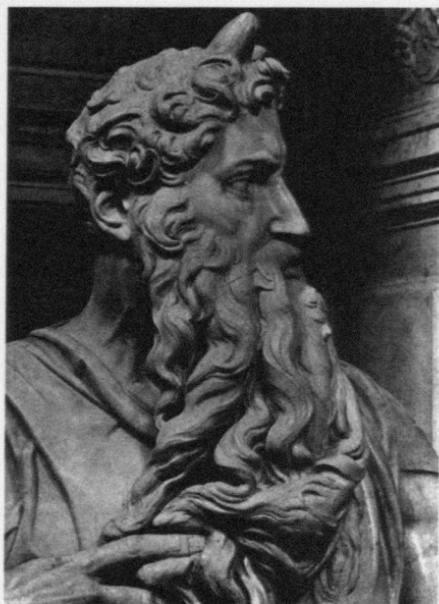


Abb. 6: Michelangelo: *Moses*, Rom, S. Pietro in Vincoli (Detail).

[...] so köstlich vollendet, daß man jetzt mehr wie je Moses einen Liebling Gottes nennen kann, da Gott dem Moses vor allen andern den Leib durch die Hand des herrlichen Michelangelo zu seiner Auferstehung hat bereiten wollen. Und die Juden, Männer wie Frauen, mögen nur fort und fort, wie bis jetzt geschehen ist, jeden Sonnabend in Scharen, wie die Stare zu ihm wallfahrten und beten, sie beten nicht zu einem menschlichen, sondern zu einem göttlichen Werk.²⁰

Vasari lobt hier die Fähigkeit Michelangelos, die Schöpfung zu »übertreffen« und zu »besiegen«,²¹ mit theologischem Vokabular und zugleich auf theologisch höchst problematische Weise. Es wird aus Vasaris Text nämlich nicht deutlich, ob mit »la sua resurrezione« (sic!) lediglich in poetischer Sprache von einer Auferstehung des Mose im Stein als Metapher für die besondere Lebendigkeit und Lebenswahrscheinlichkeit der Skulptur gesprochen wird, in einer me-

taphorischen Redeweise, derer sich Vasari ähnlich bedient, wenn er schreibt, daß Michelangelo mit der Erschaffung seines *David* einen schon verhaunenen Steinblock »zum Leben aufzuerwecken« vermochte – oder aber, ob mit der Formulierung »[Dio] ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezione per le mani di Michelangelo«²² nicht auch ausgedrückt werden soll, daß Michelangelo in gottgleicher künstlerischer Potenz den Leib des Mose in verklärter, in vollkommener Leiblichkeit hier und heute schon in solcher Vollkommenheit habe auferstehen lassen, wie es aus christlicher Sicht erst Gott am Ende der Tage vermag. Dann hätte Michelangelo seinem *Moses* einen ästhetischen Leib geschaffen, der den historischen Leib des Mose des Alten Testaments überbietet. Michelangelos *Moses* stellt

italiana a cura di Alessandro del Vita, Arezzo 1941, 119–124, und wird diskutiert von Leopoldo Eugenio Cecchi: *Un »Mosé« inedito e un pentimento di Michelangelo*, in: *Commentari* 9 (1958), 162–171, hier 163f.

²⁰ Vasari: *Leben* [Anm. 2], V, 292. »[...] et è finito talmente ogni lavoro suo, che Moisé può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio, poi che tanto inanzi agli altri ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezione per le mani di Michelagnolo. E séguitino gli Ebrei di andare, come fanno ogni sabato, a schiera, e maschî e femine, come gli storni a visitarlo et adorarlo, ché non cosa umana ma divina adoreranno.« (Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 29.)

²¹ Vasari: Vorrede des Dritten Teils [der *Vite*], in: ders., *Prömien* [Anm. 2], 102f.

²² Vasari: *Le Vite* [Anm. 2], VI, 29.

– in dieser Lesart der Ekphrase Vasaris – dessen erst am Jüngsten Tag in vollkommen erneuerter Gestalt auferstehenden Leib antizipatorisch dar. Michelangelo hätte somit – in einer Umkehrung der Hierarchie von Gott und Geschöpf, von *deus artifex* und *artifex divinus* – mit seinem Moses für Gott das Vorbild, das Modell des dereinst auferstehenden Leibes des Mose in einer Vollkommenheit schon vor Augen gestellt, die auch Gott nicht mehr wird übertreffen können.

Daß diese Lesart der Beschreibung Vasaris nicht gänzlich absurd ist, zeigt eine zeitgenössische Reaktion auf Michelangelos Fresko des *Jüngsten Gerichtes*, die genau diesen Gedanken im Hinblick auf Michelangelo vorträgt. In einem an Michelangelo gerichteten Brief von Anton Francesco Doni aus dem Jahr 1543 findet sich ebenfalls eine hyperbolische Verkehrung der Hierarchie von göttlichem Wirken und menschlichem Schaffen. Der »offene Brief« an Michelangelo, dem die im folgenden zitierte Passage entstammt, war bereits in dritter Auflage in Donis *Lettere Familiari* erschienen (1546), bevor die erste Auflage von Vasaris Viten 1550 veröffentlicht werden sollte²³:

Mir klingt der Ruhm des *Jüngsten Gerichtes* im Ohr, von dem ich denke, es verdiene wegen seiner Schönheit, daß Christus an jenem Tag, an dem Er in seiner göttlichen Gestalt kommen wird, gebiete, daß alle [Auferstehenden] jene Körperhaltungen einnehmen und jene Schönheit zeigen sollen und die Hölle jene Finsternis aufweisen soll, die Ihr gemalt habt, weil sie nicht besser gemacht werden können. [...] Und wenn ich vor diesem Gericht stehen werde, befürchte ich zu erstarren und aus lauter Seligkeit meinen letzten Atem auszuhuchen, und, zum Himmel fliegend (wenn Gott will), auszurufen: mein göttlicher Michelangelo!

Doni und Vasari greifen in ihrem Lob der Figuren Michelangelos einen Überbietungstopos auf, den Ariosts *Orlando furioso* (mit der letzten Version von 1532) in die Michelangelo-Panegyrik eingeführt hatte²⁴:

²³ Für Hinweise zur Übersetzung danke ich Ilda Mutti, Münster. »Suonami nell'orecchie la fama del Giudicio, il quale penso che, per la bellezza sua, in quel dì che Christo verrà in divinità meritarà che egli imponga che tutti facciano quelle attitudini, mostrino quella bellezza et l'inferno tenga quelle tenebre che voi havete dipinte, per non si potere migliorare [...]. Dubito ancho, nell'apparir dinanzi al quel Giudicio, di farmi immobile et per dolcezza mandare fuori il fiato, volando al cielo (mercé di Dio) et gridando: »Michele Agnolo mio divino!« Wiedergegeben in: *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi (1888), a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, 4 Bde., Florenz 1965-1983, hier Bd. 4 (1979), 160-63. Zitiert wird dort nach der 1. Auflage von 1544. Die Ausgabe Venedig 1552 bringt sogar einen dreifachen Anruf Donis an Michelangelo: »[...] et gridando: »Michelagnolo divino, Michelagnolo divino, Michelagnolo divino [...].« (ebd., 163, Anm. 7).

²⁴ Zitiert nach: Ludovico Ariosto: *Der rasende Roland*, in der Übertragung von Dietrich Gries, 2 Bde., München 1980, hier Bd. 2, 208. »Non però udiste antiqui, né novelli / vedeste mai dipingere il futuro: / e pur si sono istorie anco trovate, / che son dipinte inanzi che sian state.« Ludovico Ariosto: *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani, 2 Bde., Turin 1962 (Reprint 1973), hier Bd. 2, 1280. Zu dieser Stelle Clark Hulse: *The Rule of Art – Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago / London 1990, 4f.



Abb. 7: Giovanni Pisano: *Moses von der Sieneser Domfassade*, Siena, Domopera, Ende 13. Jahrhundert.

Doch alt' und neue [Künstler] – nimmer ward erfahren,
 Daß sie gemalt, was in die Zukunft fällt.
 Und doch hat man Geschichten schon gesehen,
 Die man gemalt, bevor sie noch gesehen.

In diesen Versen des *Rasenden Roland* (XXXIII, 3, 5–8) wird das antike Motiv des Darstellens zukünftiger Ereignisse (»dipingere il futuro«), wie es aus Vergils Schildbeschreibung im achten Buch der *Aeneis* vertraut war, als Höchsthöhe künstlerischer Leistungsfähigkeit benannt. Michelangelos Fresko der in vollkommener Gestalt auferstehenden Figuren des *Jüngsten Gerichtes* konnte als monumentale Erfüllung dieser literarischen Verheißung verstanden werden:

IV. Michelangelos *Moses* als Überwinder des Bildverbotes

Michelangelos *Moses* überbietet laut Vasari nicht nur sein historisches Vorbild; Michelangelos »christliche« Skulptur des Mose überwindet zugleich das »jüdische« Bilderverbot: Im zweiten Satz der oben zitierten Passage aus seiner Beschreibung des *Moses*, der einzigen ausführlichen Beschreibung einer Skulptur in den *Vite*, behauptet Vasari, daß die Juden Roms im Angesicht eines skulptierten Bildes des Mose, des Verkünders des Bildverbotes, jene Regel wider die Idolatrie überträten, die eben Mose ihnen verkündet hatte.²⁵ Daß die römischen Juden das Papstgrabmal tatsächlich aufsuchten und daß sie in der Kirche San Pietro in Vincoli zugelassen waren, ist von Kennern des 18. Jahrhunderts noch bezweifelt worden. So hält Bottari, der bedeutende Gelehrte und Kommentator der klassischen römischen Ausgabe von 1759/60, diese

²⁵ Vasari: *Vita di Michelangelo* [Anm. 2], II, 369f. und Philipp F. Fehl: *Vasari e il Mosè di Michelangelo*, Einleitung zu: Naomi Vogelmann Goldfeld: *Roma – l'amore sulle orme del Mosè*, Roma 1997. Der gehaltvolle Aufsatz von Barbara Wisch: *Vested interest – redressing Jews in Michelangelo's Sistine Ceiling*, in: *artibus et historiae* 24 (2003), 143–172, der ein antijüdisches Motiv in Michelangelos Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle diskutiert (Aminadab, ein Vorfahre Jesu mit gelbem signum, wie es als abwertende Kennzeichnung für die zeitgenössischen Juden Roms vorgeschrieben war), geht auf den Moses des Michelangelo und auf die Vasari-Stelle nicht ein, bietet jedoch ausführliche bibliographische Angaben zur Geschichte der Juden im Rom der Renaissance. – Auf die wichtige, leider nahezu unbekannt Analyse von Vasaris Beschreibung des Moses sei hier nachdrücklich hingewiesen: Julia Reinhard Lupton: *Afterlives of the Saints – Hagiography, Typology, and Renaissance Literature*, Stanford (Calif.) 1996, 158–61.

Aussage für falsch.²⁶ In welchem Maße ist diese bis in die jüngste Michelangelo-Forschung hinein dennoch unhinterfragt als Tatsachenbericht angeführte, in der neueren historischen Forschung zu den römischen Juden im 16. Jahrhundert jedoch nicht mehr erörterte Behauptung Vasaris perfide und polemisch? Inwiefern bezieht sie sich auf den vergleichsweise »toleranten« Julius II. – und inwiefern auf die Konversionspolitik Paul III.? Der Frage nach den Intentionen der Behauptung Vasaris und ihrem historischen Ort in den vierziger Jahren des Cinquecento wie überhaupt der Rolle des Judentums in Vasaris heilsgeschichtlicher Konzeption von Kunstgeschichte soll an anderer Stelle nachgegangen werden.²⁷

Vasari schreibt, so wird auch ohne genauere Analyse deutlich, den römischen Juden zu, von der Lebendigkeit und Vollkommenheit dieser Skulptur so sehr überwältigt zu werden, daß sie – als Gewährleute der Überwindung des Bilderverbotes durch die christliche Kunst – das Bildverbot des Mose übertreten. Die Skulptur des *Moses* wird bei Vasari zudem als Höchstleistung skulpturaler Nachahmung und als Hauptwerk christlicher Kunst mit den Mitteln antiker Mimesis gepriesen; der Meißel schein bei der skulptierenden Hervorbringung des Bartes zum Pinsel geworden zu sein.²⁸

Das Standbild des Ikonoklasten, des Zerstörers des Goldenen Kalbes, wurde den römischen Juden, so suggeriert Vasaris ausführliche Beschreibung, nicht zuletzt durch diese mimetischen Qualitäten, vor allem jedoch dank einer der christlichen Kunst möglichen Wesensschau zum Idol. Wie das von Moses zerstörte *Goldene Kalb* weist Michelangelos *Moses* Hörner auf. Diese gehören zwar zur traditionellen Mose-Ikonographie. Allerdings war die problematische biblische Fundierung der Hörner des Mose²⁹ am päpstlichen Hof schon vor der Entstehung von Michelangelos *Moses*-Statue bekannt: So zeigt ein Fresko Botticellis in der Sixtinischen Kapelle, wie schon Giovanni Pisanos *Moses* der Sieneser Domfassade (Abb. 7), den Mose mit zwei Lichtbündeln, die an der Stelle der traditionellen Hörner dargestellt sind. Michelangelo behält die traditionellen Hörner offenbar wider besseres Wissen bewußt

²⁶ Vasari: *Leben* [Anm. 2], V, 382, Anm. 59: »Dieß will sowohl dem Bottari als dem Abbate Cancellieri wenig glaubhaft scheinen, da kein Jude in Rom die Kirchen besucht.« – Vgl. weitere Belege zur Rezeption im Kommentar Paola Barocchis (Vasari, *Vita di Michelangelo* [Anm. 2], II, 369).

²⁷ Vgl. Gerd Blum: *Ante legem – sub lege – sub gratia – Vasaris christliche Kunstgeschichte und das jüdische Bilderverbot* (Arbeitstitel). Erscheint in: *Giorgio Vasaris Vite – Genese – Topoi – Rezeption*, hg. von Alessandro Nova und Katja Lesemer, Berlin / München 2008 / 9.

²⁸ Zu Vasaris Beschreibung des Bartes von Michelangelos *Moses*: Roland Le Mollé: *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le »Vite«*, Grenoble 1988, 83–99, bes. 90.

²⁹ Es handelt sich nicht um einen Übersetzungs-»Fehler« der Vulgata. Siehe dazu den grundlegenden Aufsatz von Peter Armour: *Michelangelo's »Moses« – A Text in Stone*, in: *Italian Studies* 48 (1993), 18–43 und einschlägig Ruth Mellinkoff: *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley 1970; dies.: *More about Horned Moses*, in: *Jewish Art* 12 / 13 (1986) [1987], 184–198.

bei.³⁰ Damit zeigt die Statue des Autors bzw. Überbringers des Bilderverbotes ein prominentes Merkmal der von Mose bekämpften altorientalischen Kultbilder, denen das von Mose zerstörte Goldene Kalb zugehörte.³¹

Im oben zitierten Satz über die Anbetung des »göttlichen Werkes« Michelangelos durch die Juden spielt Vasari durch seine Wortwahl auf eine Stelle aus dem fünften Gesang des *Inferno* Dantes an, wie Lupton nachweisen konnte.³² In diesem Gesang beschreibt Dante bekanntlich den zweiten Kreis der Hölle: Dort leben jene Sünder, die sich aus Liebe beziehungsweise Wollust versündigt, »die im Fleisch gesündigt, / und die Vernunft den Wünschen unterjocht« (Inf. V, 38, 39) haben. Die Verse, auf die Vasari anspielt, lauten³³:

Gleich Staren, die auf ihren Flügeln schweben
zur kalten Zeit, in breiter, voller Schar,
so trug auch dieser Wind die sündigen Geister,
hierhin und dorthin, auf- und niederwärts;
es kann sie keine Hoffnung jemals trösten,
auf ein geringes Leiden, keine gar auf Ruhe.

Durch den intertextuellen, teils wörtlichen Verweis auf Dantes Höllenkreis der Wollüstigen spielt Vasari auf jene sündhafte Augenlust (*voluptas oculorum*) an, als deren Auslöser die Statuen paganer, nackt dargestellter Gottheiten insbesondere frühen christlichen Autoren galten.³⁴ Selbst im Moment ihrer angeblichen Konversion durch die anschauliche Evidenz des Kunstwerks Michelangelos.

³⁰ Vgl. Armour: *Michelangelo's ›Moses‹* [Anm. 29], 24f., sowie Gross: *Moving Statue* [Anm. 8], 245.

³¹ Hierzu die Ausführungen bei Reinhard Lupton: *Afterlives of the Saints* [Anm. 25], 158–161, hier 159f. sowie Gross: *Moving Statue* [Anm. 7], ebd.

³² Reinhard Lupton: *Afterlives of the Saints* [Anm. 25], 157.

³³ Inf. V, 38f. und 40–45, hier zitiert nach der dt. Übersetzung von Ida und Walter von Wartburg: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, Zürich 1963, 94. »E come li stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo, a schiera larga e piena, / così quel fiato li spiriti mali / di qua, di là, di giù, di sù li mena; / nulla speranza li conforta mai, / non che di posa, ma di minor pena.« Inf. V, 40–45, zitiert nach: *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Florenz 2001, 28 (Hervorhebung vom Verfasser). Einführend dazu Olof Lagercrantz: *Dante und die Göttliche Komödie*, aus dem Schwedischen von Gisbert Jänicke, Frankfurt/M. 1997 (1964), 37–50, und vertiefend, mit Hinweis auf Dantes Quellen, Herman Gmelin in: Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*, Italienisch und Deutsch, übersetzt und kommentiert von Hermann Gmelin, 6 Bde., München 1988 (Reprint der Ausg. Stuttgart 1954), hier Bd. 5: *Kommentar. Erster Teil – Die Hölle*, 110f. und Rudolf Baehr: *Dante im Dilemma – Gedanken zum V. Gesang des Inferno*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 67 (1992), 33–46.

³⁴ Der Vorwurf, »Idol« und Auslöser unstatthafter Augenlust zu sein, hatte, auch noch im Siena des Spätmittelalters, zur Zerstörung antiker Statuen geführt. Lorenzo Ghiberti berichtet, daß eine im 14. Jh. aufgefundene antike Statue, vermutlich die einer Venus, nach der großen Pest von 1348 als heidnisches Idol zerstört worden sei. Vgl. dazu Dietmar Popp: *Duccio und die Antike – Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts*, Mün-

V. Michelangelo als neuer Mose

Wurde im Quattrocento der Künstler nicht selbst als göttlich bezeichnet, sondern sein *ingenium*³⁵, so wird in der zeitgenössischen Michelangelo-Panegyrik das Attribut »divino« nun auch seiner Person zuerkannt, erstmals in der dritten, überarbeiteten Fassung des *Orlando furioso* Ariosts (XXXIII, 2, 3–4) aus dem Jahr 1532³⁶:

[...] jener, der gleich groß als Bildhauer und Maler ist,
Michael, mehr als ein Sterblicher, ein göttlicher Engel [...].

Im »divino Michelangelo« erreicht das Künstlerlob Vasaris ihr als unüberbietbar gelobtes Telos. Michelangelo ist in der teleologischen Kunstgeschichte Vasaris der Vollender, der Übervater aller drei Schwesternkünste. In Abhebung von der Tradition sind nicht nur Werke und *ingenium* dieses Künstlers in der Rhetorik Vasaris »göttlich«; auch die Person des Michelangelo wird, gleich zu Beginn seiner Vita, zum gottgesandten, messianischen Kunstheiligen, zum *artifex divinus* stilisiert.³⁷

Vasaris Viten bauen in doppelter Hinsicht auf der Dichotomie von Leben und Tod, von Tod und Auferstehung auf³⁸: Im kunsthistorischen Entwicklungsmodell Vasaris folgt auf die altorientalische Geburt der Künste deren blühendes Leben in der Antike und ihr Absterben und Verfallen seit der Spätantike – bis die toskanische Wiedergeburt der Künste seit Cimabue und Giotto die drei zuvor beinahe abgelebten Schwesternkünste zu neuem Leben erweckt. Vasari hat vor diesem Hintergrund

chen 1996, 124ff., der auch auf die entsprechende Passage bei Ghiberti verweist (*Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, hg. und erl. von Julius von Schlosser, 2 Bde, Berlin 1912, hier Bd. 1, 63).

³⁵ So schreibt Tito Vespasiano Strozzi dem Maler und Medailleur Pisanello ein »göttliches ingenium« zu (s. dazu Martin Kemp: *Der Blick hinter die Bilder – Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997, 303), die Grabinschrift Brunelleschis spricht ebenfalls von seinem »divino ingenio« (ebd., 302). – Dabei ist der Befund des immer noch einschlägigen Buches von Ziesel zum Quattro- und Cinquecento zu beachten: »Kein einziges Mal wird ein Mensch selber als Genie bezeichnet, sondern der Genius wird dem Menschen stets nur zugeteilt«; zitiert nach Edgar Ziesel: *Die Entstehung des Geniebegriffes – Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926, 291. Wichtige Hinweise zur Konzeption des *ingenium* und zur Konzeption der Neuschöpfung im Quattrocento: Christine Smith: *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*, New York / Oxford 1992, Kap. 2.

³⁶ Zitiert nach: Ludovico Ariosto: *Der rasende Roland* [Anm. 24], Bd. 2, 208. »[...] quel ch'a par sculpe e colora, / Michel, più che mortale, Angel divino [...]« (Ludovico Ariosto: *Orlando furioso* [Anm. 24], Bd. 2, 1280.)

³⁷ Patricia A. Emison, *Creating the »Divine« Artist – from Dante to Michelangelo* (Cultures, Beliefs and Traditions; 19), Leiden (u.a.) 2004, 4; Reinhard Lupton: *Afterlives of the Saints* [Anm. 25], 143–156.

³⁸ Vgl. Barbara Vinken: *Auf Leben und Tod – Vasaris Kanon*, in: *Kanon – Macht – Kultur*, hg. von Renate von Heydebrandt (DFG-Symposien; 19), Stuttgart 1998, 201–221.

den Begriff der *rinascita* kanonisiert.³⁹ Zugleich sieht er in der Fähigkeit zur Verlebendigung toter Materie den Ausweis künstlerischer Schöpferkraft: Im Grad der Lebendigkeit begründet sich für Vasari maßgeblich der Rang eines Kunstwerks.⁴⁰ Den höchsten Grad solcher Lebendigkeit haben nach Vasari die Künstler der dritten Epoche der *rinascita* erreicht: jene auf die Künstler der *ersten* Epoche des 14. und auf jene der *zweiten* Epoche des 15. Jahrhunderts folgenden Maler und Bildhauer der *dritten* Epoche seit Leonardo bzw. des 16. Jahrhunderts, die Künstler der *maniera moderna*, als deren bedeutendster Michelangelo geschildert wird. Vasaris Buch beginnt wie die Bibel mit der Schöpfungsgeschichte (mit der Genese des Menschen bzw. der Kunst der Bildhauerei durch die Erschaffung Adams) und endet – jedenfalls in der ersten Auflage – wie die Bibel mit einem ›jüngsten Gericht: jenem Michelangelos. Die Figuren von Michelangelos *Jüngsten Gericht*, deren Beschreibung in der ersten Auflage am Ende des Gesamtwerkes der *Viten* steht, bilden einen eschatologischen Schlußpunkt, an dem Heils- und Kunstgeschichte ineinander aufgehen: Michelangelos Figuren scheinen die dereinst stattfindende Auferstehung der Menschen in erneuter, vollkommener Leiblichkeit am jüngsten Tage bereits im Hier und Heute vorwegzunehmen.⁴¹

Raphael von Urbino, in der biographischen Stilisierung der *Vite* wie Jesus an einem Karfreitag gestorben (und an einem Karfreitag geboren), verkörpert für Vasari die neueste Epoche der Kunst, die *maniera moderna*, durch seine *grazia* in besonderem Maße, Michelangelo verkörpert sie jedoch im höchsten Grade: Buonarroti wird zu Beginn von Vasaris *Vita* als ein gottgesandter Erlöser und Vollender der Kunst geschildert, im Verlauf der Lebensbeschreibung gewinnt er zunehmend Züge Gottvaters. Michelangelos *terribilità* erweist sich laut Vasari in seinem *Jüngsten Gericht* zugleich als ein künstlerisches *Giudizio universale* über die Künstler seiner Zeit wie auch der Vergangenheit.⁴²

³⁹ Roland Le Mollé: *Giorgio Vasari – Im Dienst der Medici*, Stuttgart 1998 (dt. Übers. der franz. Originalausgabe 1995), 509, Anm. 4.; Philine Helas: »Renaissance«, in: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft – Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, 303-306 und Beat Wyss: »Kunstgeschichte«, ebd., 195-199; Eugenio Garin: *Giorgio Vasari e il tema della »Rinascita«*, in: *Il Vasari, storiografo e artista* (atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte), Florenz 1976, 259-266.

⁴⁰ Reinhard Lupton: *Aftirlives of the Saints* [Anm. 25]; Vinken: *Vasaris Kanon* [Anm. 38]; Fehrenbach: »Lebendigkeit« [Anm. 13], 224f.; Victoria Lorini: »Lebendigkeit«, in Vasari: *Proömien* [Anm. 2], 232ff.

⁴¹ Vgl. insbesondere die Vorrede des dritten Teils der *Viten*: Vasari: *Proömien* [Anm. 2], 93-104. – Zu den theologischen und kunsttheoretischen Dimensionen der ›leiblichen Auferstehung des Fleisches‹ im Hinblick auf Michelangelos Fresko die Beiträge von Marcia B. Hall, Thomas Mayer und Melinda Schlitt in: *Michelangelo's ›Last Judgement‹* (Masterpieces of Western Painting), hg. von Marcia B. Hall, Cambridge 2005.

⁴² Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 70-5. Für die theologischen Subtexte der *Vite* hat Paul Barolsky die Augen geöffnet, ohne jedoch die heilsgeschichtlich konzipierte Gesamtstruktur von Vasaris Geschichtsschreibung in toto herausgearbeitet zu haben (siehe hierzu demnächst Blum: *Ante legem – sub*

In der Rezeption der Statue des *Moses* überkreuzen sich jene beiden Motive, welche im Diskurs der frühen Neuzeit die neue Figur des selbstbestimmten Künstlers mit dem alten Thema des ›schönen neuen Menschen‹ verbanden: Der alte Topos vom Künstler als Schöpfer idealer Gestalten und das neue Thema des Künstlers als Verkörperung des ›neuen Menschen‹, des »sui ipsius plastes et fictor«⁴³ der Neuzeit, des sich selbst erschaffenden Bildners und des »fictor« seiner selbst, der Regeln nicht folgt, sondern der Regeln setzt. Mit seinem *Moses* erweist sich Michelangelo – wie die Beschreibung Vasaris (oder seiner Koautoren) in einer anspielungsreichen Textur von Topoi und Tropen insinuiert – als Schöpfer eines *sumum opus*, einer vollkommenen Idealgestalt, die den historischen Mose übertrifft. Auch als *Michelangelos* Werk nach dem Tod des Künstlers insbesondere wegen der ›anstößigen‹ Aktdarstellungen seines *jüngsten Gerichtes* heftig angegriffen wurde, galt der *Moses* nach wie vor als ein Hauptwerk katholischer Kunst.⁴⁴

Im Vergleich zu Vasaris Viten Raphaels und Leonardos zeigt sich, daß hyperbolische Topoi bei Vasari im Hinblick auf Michelangelo eine durchaus spezifische Verwendung finden: nur in der Vita Michelangelos wird die Analogie von *Deus artifex* und *Artifex divinus* konsequent, in Richtung eines *paragone* der *ars* Gottes und der *ars* Michelangelos, durchgeführt.

Nach Panofsky war »das Mittelalter [...] gewohnt gewesen, Gott mit dem Künstler zu vergleichen, um uns das Wesen des göttlichen Schaffens verständlich zu machen – und die Neuzeit vergleicht den Künstler mit Gott, um das künstlerische Schaffen zu heroisieren: Es ist die Zeit, in der der Künstler zum ›Divino‹ wird.«⁴⁵ Die Antike hingegen hatte das Beiwort *divinus* entweder den Sehern, Traumdeutern, Propheten, und später den Dichtern und Philosophen oder den vergöttlichten Herrschern verliehen. Für Maler, Bildhauer und Architekten wurde es nicht ver-

lege – sub gratia [Anm. 27]): Paul Barolsky: *The Theology of Vasari*, in: *Source* 19 (2000), 1–6. Vgl. zu Vasaris Vita Michelangelos außerdem: ders.: *Michelangelo's Nose – A Myth and its Maker*, University Park (PA) 1997; Frederick Henry Liers: *The Vite of Michelangelo as Epideictic Narratives*, Los Angeles 2004. – Zu typologischen Darstellungsmustern in der Kunst und Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts vgl. jüngst die konzise und aussichtsreiche Zusammenfassung der Forschungslage von Alexander Linke: *Das Bildprogramm der Galerie des Cerfs im Herzogspalast von Nancy und die Typologie des frühen 16. Jahrhunderts* (Mag.-Arbeit, Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg, 2007). Der Autor, dem ich für die großzügige Überlassung dieser Arbeit und für fruchtbare Diskussionen herzlich danke, bereitet eine Publikation zum Fortwirken typologischer Strukturen in der Kunst des 16. Jahrhunderts vor.

⁴³ »Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honoraviusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas.« (Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, in: ders., *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scripti vari*, hg. von Eugenio Garin, Florenz 1942, 106.) – (*[...] als dein eigener freier und ehrenhafter Bildner und Gestalter gleichsam sollst Du Dich in jene Form bilden, die Du wünschst.)*

⁴⁴ Romeo de Maio: *Michelangelo e la controriforma*, Roma 1978.

⁴⁵ Erwin Panofsky: *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin ²1960 (1924), 71.

wendet.⁴⁶ In der Antike erlangte das Werk der Bildhauer und Maler zwar höchstes Lob;⁴⁷ dieses bezog sich jedoch selten auf den Künstler.⁴⁸ So heißt es in Plutarchs *Vita des Perikles*⁴⁹:

Kein wohlgebildeter Jüngling, der den *Zeus* in Olympia oder die *Hera* in Argos bewundert, würde deshalb Phidias oder Polyklet werden wollen [...]. Denn, wenn auch das Werk lieblich erfreut, braucht doch der Meister deswegen noch kein würdiges Ziel unseres Strebens zu sein.

Auch aus dem Mittelalter ist hohe Wertschätzung von Werken der Bildenden Kunst überliefert, die Person des Künstlers wird jedoch wiederum – mit bemerkenswerten Ausnahmen – selten gelobt.⁵⁰ Daß seit dem 14. Jahrhundert in Italien nicht nur dem Werk (*artificium; opus*) und der Kunst bzw. der Technik (*ars*) des Künstlers, sondern auch dem *artifex* höchstes Lob gespendet wird, markiert einen Paradigmenwechsel. Die Künstlerviten Vasaris schließlich sind von einer »Heroisierung des Künstlers«⁵¹ gekennzeichnet, die den individuellen Charakter des Künstlers in neuartiger Weise als Quelle seines Stils be-



Abb. 8: Federico Zuccari: *Michelangelo als Moses*, Uffizien, GDS, Inv. 11023.

⁴⁶ Emison: *Creating the »Divine« Artist* [Anm. 37].

⁴⁷ Vgl. Ziesel: *Entstehung des Geniebegriffes* [Anm. 35]; Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel¹¹1993 (1948), 171f.; Filippo Coarelli: *Artista e società nel mondo antico*, in: ders., *Revivixit ars: arte e ideologia a Roma – Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rom 1996, 1-14.

⁴⁸ Ziesel: *Entstehung des Geniebegriffes* [Anm. 35]; Coarelli: *Artista e società* [Anm. 47]. Zum »Modellfall« Phidias s. Christoph Höcker und Lambert Schneider: *Phidias*, Reinbek 1993; Volker Michael Strocka: *Pheidias (I)*, in: *Künstlerlexikon der Antike*, Bd. 2. München, Leipzig 2004, 210-236.

⁴⁹ Zitiert nach Ziesel: *Entstehung des Geniebegriffes* [Anm. 35], 27. Vincenzo Borghini hat diese Stelle herangezogen, um den mit ihm eng verbundenen Vasari für seine Aufwertung der Person des Künstlers zu kritisieren: Burioni: *Renaissance* [Anm. 2], 29.

⁵⁰ Albert Dietl: *In arte peritus – Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos*, in: *Römische Historische Mitteilungen* 29 (1987), 75-125; Thomas Weigel: *Predigt in Stein oder profanes Bilderrätsel? – Der Jagdfries an der Stiftskirche zu Königglutter*, in: *Bild und Text im Dialog*, hg. von Klaus Dirschel, Passau 1993, 71-92; *Der Künstler als Kunstwerk – Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, 24-35 (mit Bibliographie, ebd., 197), hier bes. 205. Von Albert Dietl soll in Kürze eine umfassende Monographie zu den mittelalterlichen Künstlerinschriften erscheinen.

⁵¹ Kris/Kurz: *Die Legende* [Anm. 7]. Vgl. Le Mollé: *Georges Vasari et le vocabulaire* [Anm. 32]; Patricia Lee Rubin: *Giorgio Vasari – Art and History*, New Haven/London 1995; Michelsen: *Der Künst-*

schreibt.⁵² Die implizite Gleichsetzung Michelangelos mit Mose, d.h. die des Künstlers als Gesetzgeber neuer Regeln, ist das Ergebnis einer solchen Heroisierung.

Regeln setzen statt Regeln zu folgen – dieses zentrale Paradigma des Geniekurses des 18. Jahrhunderts zeichnet sich in Vasaris Biographie Michelangelos bereits ab. Schon kurz nach seinem Tod wurde Michelangelo dann auch in der Gestalt seines *Moses* porträtiert: Federico Zuccaris Bildfindung *Michelangelo als Moses* ist eine Variation über Michelangelos Skulptur und hätte im Künstlerhaus Federicos, dem Palazzo Zuccari in Rom, ausgeführt werden sollen. Sie ist durch zwei Blätter (vgl. Abb. 8), die Acidini Luchinat vor 1603 datiert, sowie durch ein Gemälde dokumentiert.⁵³

In diesen postumen Darstellungen von Michelangelo, die dem Künstler die Züge seiner Skulptur des Herrschers und Gesetzgebers Mose verleihen, wird eine Parallelisierung zwischen Künstler einerseits und Gesetzgeber sowie Herrscher andererseits angedeutet, die auch Michelangelos Biograph Condivi formuliert hat, als er Michelangelo als »Fürsten der Kunst« (»Principe [...] de l'arte del disegno«) charakterisierte, der dem Papst als Fürsten des Christentums (»Principe de la Cristianità«), welcher auch Herrscher eines damals beachtlich ausgedehnten Kirchenstaates war, ebenbürtig sei.⁵⁴ Diese Engführung von Künstler und Herrscher hatte, wie Horst Bredekamp betont hat, ihren konkreten »Sitz im Leben« in den exceptionellen Vollmachten von Michelangelo als Baumeister von Sankt Peter und überhaupt in seiner Sonderstellung am päpstlichen Hof,⁵⁵ wie sie ähnlich von Benvenuto Cellini über-

ler als Held [Anm. 6]; Catherine M. Soussloff: *The Absolute Artist – The Historiography of a Concept*, Minneapolis 1997.

⁵² »For Vasari, as for Giovio in the Elogia, character became the key for understanding both life and works. Thus, for example, the »cruel« personality of Andrea del Castagno explained not only his part in the assassination of Domenico Veneziano, but aspects of his style as well« (Thomas C. Price Zimmermann: *Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality*, in: *The Rhetoric of Life-Writing in Early Modern Europe – Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, ed. by Thomas F. Mayer und Daniel R. Woolf, Ann Arbor 1995, 39–62, hier 51).

⁵³ Uffizien, GDS, Inv. 11023, und Paris, Louvre, DAG, Inv. 4588. Vgl. dazu Cristina Acidini Luchinat: *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 Bde., Mailand 1999, hier Bd. 2, 225. Außerdem ist Zuccaris *Michelangelo als Moses* in Gestalt eines kürzlich veröffentlichten Gemäldes der Pinacoteca Comunale in Macerata überliefert. Vgl. Tristan Weddigen: *Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raphael – Kunstideal und Bildkult zur Zeit Gregors XIII.*, in: ders., *Federico Zuccaro – Kunst zwischen Ideal und Reform*, Basel 2000, 195–268, 214. – Die genannten Vorzeichnungen beziehen sich auf ein für das Künstlerhaus des Federico Zuccari in Rom geplantes Deckenfresko, das neben Michelangelo auch Raphael, Polidoro di Caravaggio und Taddeo Zuccari darstellen sollte, die jeweils Posen eigener Werke einnehmen. Siehe hierzu die Ausführungen von Acidini Luchinat: *Taddeo e Federico Zuccari*, 225f.

⁵⁴ Ascanio Condivi: *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (Tabulae artium; 2), a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di Michael Hirst e Caroline Elam, Florenz 1998, 3.

⁵⁵ Vgl. Horst Bredekamp: *Antipoden der Souveränität – Künstler und Herrscher*, in: *Vom Künstlerstaat – Ästhetische und künstlerische Utopien*, hg. von Ulrich Raulff, München/Wien 2006, 31–40. Siehe auch Martin Warnke: *Könige als Künstler – 30-jähriges Stiftungsjubiläum und Verleihung des Gerda Henkel*

liefert ist.⁵⁶ Paul III. erläßt Cellini die Bestrafung für einen Mord, glaubt man Cellinis Autobiographie, mit den Worten⁵⁷:

Nehmt also zur Kenntnis, daß Männer wie Benvenuto, die in ihrem Beruf einzigartig sind, nicht dem Gesetz unterworfen sein müssen.

War in der sixtinischen Kapelle mit ihren Fresken aus der Geschichte des Mose der Bauherr Papst Sixtus IV., war im Grabmahl seines Neffen Julius II. der verstorbene Neubegründer des Kirchenstaates mit dem Priester, Heerführer und Gesetzgeber Moses verglichen worden, so beginnt mit Zuccaris Darstellung eine Tradition, den Künstler Michelangelo mit dem Gesetzgeber Mose gleichzusetzen, ihn als »Legislator« einer neuen Kunst zu deuten. Auch hierfür gibt es eine antike Tradition, an die angeknüpft werden konnte: Quintilian berichtet in seiner kurzen Kunstgeschichte, in der Einleitung des zwölften Buches seiner Rhetorik, der Maler Parrhasios sei als »legum lator« der Malerei bezeichnet worden, weil die nachgeborenen Künstler dessen Bildfindungen ob ihrer unübertreffbaren Vollkommenheit hätten nachahmen müssen.⁵⁸

Vasaris Begründung des unerreichbaren Ranges Michelangelos ist in sich zwispältig: Michelangelo wird zwar nach topischer Formel als Meister der Naturnachahmung gerühmt; gleichzeitig jedoch *überbiete* er die Natur wie auch die Antike durch seine Erfindungen. Michelangelo wird charakterisiert als Gesetzgeber neuer Regeln und als Gestalter neuer Erfindungen in Malerei, Skulptur und insbesondere in der Architektur.⁵⁹ Hingegen war die Kunsttheorie des Mittelalters und weitgehend noch der frühen Neuzeit noch von der Vorstellung geprägt gewesen, daß sich in den menschlichen *artes* die Ordnung der von Gott geschaffenen Welt und ihrer Lebewesen abbilde.⁶⁰ Gemäß antiker und mittelalterlicher Auffassung schafft der Künstler nichts eigentlich Neues; er bewegt sich vielmehr in den von der Natur vorgezeichneten Bahnen⁶¹ oder schaut präexistente Ideen.⁶² Um die Mitte des Cin-

Preises 2006 (Gerda Henkel Vorlesung), hg. von der Gerda Henkel Stiftung, Münster 2006, 45-75 sowie Ernst H. Kantorowicz: *The Sovereignty of the Artist – A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in: *De artibus opuscula XL – Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. by Millard Meiss, 2 Bde., New York 1961, hier Bd. 1, 267-279.

⁵⁶ Bredekamp: *Antipoden* [Anm. 55], 37f.

⁵⁷ Zitiert nach ebd., 38.

⁵⁸ Quint. XII, 10, 5.

⁵⁹ Hierzu konzise zusammenfassend: Ulrich Pfisterer: *Rezension zu Patricia A. Emison: Creating the »Divine« Artist* [Anm. 20], in: *Kunstform 7* (2006), 9 [15.09.2006], URL: <http://www.sehepunkte.de/2006/09/9828.html> (abgerufen am 20.1.2008).

⁶⁰ Vgl. Steffen Bogen: *Träumen und Erzählen – Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, 121-160; Thomas Puttfarcken: *The Discovery of Pictorial Composition – Theories of Visual Order in Painting 1400 – 1800*, New Haven / London 2000, 55ff.; Frank Fehrenbach: »Komposition«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 178-183.

⁶¹ Blumenberg: *Nachahmung der Natur* [Anm. 17], 55-103.

quecento ist es dagegen bereits zum Topos geronnen, daß der Künstler die Natur übertreffen solle und könne,⁶³ obwohl das Mimesis-Paradigma nach wie vor zentralen Stellenwert besitzt.⁶⁴ Zugespitzt erscheint der Konflikt zwischen Nachahmung und Neuschöpfung in der Michelangelo-Vita Vasaris. Nach Vasari beruht die unüberbietbare Vollkommenheit der gelungensten Figuren Michelangelos nicht nur auf einer vollkommenen Nachahmung der göttlichen Schöpfung. In seinen Höchstleistungen *übertreffen* Michelangelos Werke in Vasaris hyperbolischem Künstlerlob zugleich die Werke der Natur.⁶⁵ In Vasaris Michelangelo-Deutung konfliktieren somit zwei Motive, die in der Kunsttheorie des Quattro- und der ersten Hälfte des Cinquecento, wenn auch keineswegs spannungsfrei, unter der »überwölbenden Geltung des Axioms von der Nachahmung der Natur«⁶⁶ miteinander vermittelt waren: Die mimetische und die poetische Dimension der Kunst, Nachahmung und Erfindung, *imitatio* und *superatio*.⁶⁷

Wenn hier die innovativen Aspekte der Aussagen Vasaris über Michelangelo und dessen *Moses* besonders betont wurden, so im Bewußtsein, daß die Grundlinien von Vasaris Schreiben über Kunst und Künstler dem traditionellen Nachahmungsparadigma und dem traditionellen Primat des *deus artifex* bzw. der *natura* folgen und sich erst Ansätze zur modernen Konzeption des *génie* (ein Begriff, den Vasari noch nicht kannte) als Erfinder des Neuen und als »schöner neuer Mensch« zeigen.⁶⁸ Um so folgenreicher waren diejenigen Aussagen Vasaris, die, in kunstvoll-rhetorischer Formulierung, den Künstler und das Kunstwerk zu Konkurrenten des Schöpfers und

⁶² Panofsky: *Idea* [Anm. 45].

⁶³ Einschlägig: Panofsky: *Idea* [Anm. 45], 35ff. Vergl. Wolfgang Braunfels: *Die »inventio« des Künstlers – Reflexionen über den Einfluß des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones*, in: *Studien zur toskanischen Kunst – Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, hg. von Wolfgang Lotz und Lise Lotte Möller, München 1964, 20–28 und jüngst Mary D. Garrard: »Art More Powerful Than Nature«? – *Titian's Motto Reconsidered*, in: *The Cambridge Companion to Titian*, ed. by Patricia Meilman Mahnken, Cambridge 2003, 241–261, hier bes. 242f.; Anne Bloemacher: *Marcantonio Raimondi and Raphael – The Engraver's »Empty Tablet-Signature« as a Plivalent Sign*, in: *Chicago Art Journal* 13 (2008) (im Erscheinen).

⁶⁴ Siehe etwa David Summers: *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, 129f.

⁶⁵ Vgl. Panofsky: *Idea* [Anm. 45], 71f.

⁶⁶ Vgl. Josef Früchtl: *Kreativität und Kunst – Kunst als Paradigma von Kreativität* (Einleitung), in: *Kreativität*, hg. von Günter Abel, Hamburg 2006, 1163–1169, hier 1164; Stefan Majetschak: *Genialität – Zur philosophischen Deutung der Kreativität des Künstler*, ebd., 1169–1184; außerdem: Blumenberg: *Nachahmung der Natur* [Anm. 17]; Götz Pochat: *Imitatio und superatio in der bildenden Kunst*, in: *Imitatio – Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. von Paul Naredi-Rainer, Berlin 2001, 11–47.

⁶⁷ Vgl. Pochat: *Imitatio* [Anm. 66] und Karlheinz Stierle: »Fiktion«, in: *Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck [et al.], Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2001, 380–428.

⁶⁸ Vgl. Hubert Sommer: *Genie – Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung*, hg. von Michael Nerlich, Frankfurt/M. (u.a.) 1998.

seiner Schöpfung erklären – Aussagen, die ihrer Intention nach nicht wörtlich zu lesen waren, die jedoch seit 1800 zunehmend wörtlich genommen wurden.

Michelangelos Kunst markiert für Vasari einen Höhepunkt mimetischer Darstellung und zugleich einen Wendepunkt der Kunstgeschichte, indem Michelangelo die Kunst durch *neue* Regeln und durch *neue* Erfindungen zu neuer und unüberbietbarer Vollkommenheit geführt habe. Dies betrifft bei Vasari vor allem die Architektur Michelangelos.⁶⁹ So habe Michelangelo mit seiner Neuen Sakristei und mit der Biblioteca Laurenziana an San Lorenzo in Florenz architektonische Gebilde geschaffen, die

[...] völlig verschieden [sind] von dem, was die Menschen früher für Maß, Ordnung und Regel geachtet hatten, nach allgemeinem Brauch, nach den Bestimmungen Vitruvs und der Altertümer, dem er sich nicht anschließen möchte. Solche Kühnheit ermutigte diejenigen, welche Michelangelos Verfahren sahen, ihn nachzuahmen; und *neue Erfindungen* hat man seitdem bei ihren Ornamenten gesehen, *mehr auf groteske Art als nach Vernunft und Regel*. Daher sind ihm die Künstler zu dauerndem Danke verpflichtet, daß er die Bande und Ketten brach, mit denen belastet alle stets auf der gewöhnlichen Straße fortgegangen waren.⁷⁰

Nach Kliemann übernahm Vasari »the concepts of rule, order, and measure (*regola, ordine, misura*) from the theory of architecture and applied them to the other arts.«⁷¹ Michelangelo ist für Vasari jener Künstler der *maniera moderna*, dem nicht nur ein neuartiges Maß an Freiheit (*licenzia*)⁷² innerhalb etablierter Konventionen zugestan-

⁶⁹ Vasari: *Leben* [Anm. 2], V, 164. Vgl. Andreas Prater: *Michelangelos Medici-Kapelle – »ordine composto« als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament*, Waldsassen 1979, und, kritisch zur These, Michelangelo habe das klassische System der sog. architektonischen »Ordnungen« (toskanisch, dorisch, ionisch, korinthisch, komposit), soweit es überhaupt schon kanonisiert gewesen ist, durchbrechen wollen, Stefan W. Krieg: *Das Architekturdetail bei Michelangelo – Studien zu seiner Entwicklung bis 1534*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33 (1999/2000) [2003], 101–258.

⁷⁰ Vasari: *Leben* [Anm. 2], V, 323f. »[...] fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello agiungere. La quale licenzia ha dato grande animo, a quelli che anno veduto il far suo, di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi, alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti; onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune egli no di continuo operavano.« (Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 54f.)

⁷¹ Kliemann: »*Giorgio Vasari*« [Anm. 2], 19. – Wichtig ist aber in diesem Zusammenhang der Hinweis von Krufft, daß der terminus technicus *ordine* zunächst nur »Säulenordnung« bedeutete und erst zu einem späteren Zeitpunkt als *ordo* verstanden wurde: Vgl. Hanno-Walter Krufft: *Geschichte der Architekturtheorie – Von der Antike bis zur Gegenwart*, München '1995 ('1985), 111f.: »Während der Begriff *ordine* in der früheren Architekturtheorie lediglich die *genera* der Säulenordnungen meinte, nimmt er bei Scamozzi eine Doppelbedeutung ein. *Ordine* ist für ihn die vernunftgemäße Ordnung [...]. Ordnung ist für ihn das vernünftige Funktionsprinzip der Welt und Natur, dem auch die architektonischen »Ordnungen« unterworfen sind.«

⁷² Siehe Vasari: *Proömien* [Anm. 2], 217f. (Glossar).

den wird, sondern der sich auch die Freiheit nimmt, neue Regeln der Kunst zu setzen. Einen Fassadenentwurf habe Michelangelo

[...] so mannigfaltig und schmuckreich als immer möglich, und nach neuer Manier und (Säulen-)Ordnung ausgeführt, da Michelangelo sich hier wie bei allen seinen Arbeiten weder an ein älteres noch an ein späteres Gesetz der Baukunst binden mochte, als ein Künstler, der stets geschickt war, neue mannigfaltige und nicht minder schöne Dinge zu erfinden.⁷³

In Vasaris Lebensbeschreibung des Michelangelo ist dessen Geburt, wie erwähnt, ein Werk der göttlichen Vorsehung.⁷⁴ Michelangelo schuf nach Vasari vermöge seiner gottgegebenen Gestaltungskraft auch in der Darstellung der menschlichen Figur Neues, schuf den ersten Menschen in seiner *Erschaffung Adams* der Sixtinischen Decke von neuem. Deren Adam sei »[...] von einer Schönheit, Haltung und Umrissen, so daß man glauben möchte, er sei von Neuem von seinem höchsten und ersten Schöpfer gemacht, nicht aber durch Pinsel und Zeichnung eines eben solchen Menschen.«⁷⁵ Das Fresko, auf dem Gott Licht und Finsternis scheidet, ist nach Vasari gemalt, »um die Vollkommenheit der Kunst und die Größe Gottes«⁷⁶ zu zeigen – man beachte die Reihenfolge dieser Aussagen. Papst Clemens VII. wiederum gibt laut Vasari das *Jüngste Gericht* an der Altarwand der Cappella Sistina in Auftrag, »damit er [Michelangelo] in diesem Bild zeigen könnte, was alles der Kunst der Malerei möglich sei«⁷⁷ – und nicht etwa, um zu zeigen, was Gott am Ende der Tage möglich sei.

Vasaris Lebensbeschreibung des Michelangelo Buonarroti ist, wie bemerkt, als Krönung und Zielpunkt der Vitensammlung angelegt.⁷⁸ Nach Vasari schuf Michel-

⁷³ Vasari: *Leben* [Anm. 2], V, 375. »[...] che non si può vedere, per disegno di facciata, né il più vario, né il più ornato, né il più nuovo di maniera e di ordine, avenga, come s'è visto in tutte le cose sue, che e' non s'è mai voluto obligare a legge o antica o moderna di cose d'architettura, come quegli che ha avuto l'ingegno atto a trovare sempre cose nuove e varie e non punto men belle.« (Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 86.)

⁷⁴ Vasari: *Leben* [Anm. 2], V, 103–105.

⁷⁵ Ebd., V, 309. »[...] di bellezza, di attitudine e di dintorni – di qualità che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo suo Creatore più tosto che dal pennello e disegno d'uno uomo tale.« (Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 41.)

⁷⁶ Vasari: *Leben*, V, 308; Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 40.

⁷⁷ Vasari: *Leben* [Anm. 2], V, 338; Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 65. Wörtliche Übersetzung und Auslegung dieser Stelle bei Burioni: *Renaissance* [Anm. 2], 25.

⁷⁸ Deutlicher wird dies in der ersten Auflage, innerhalb derer Michelangelos Vita am Ende steht; in der zweiten Auflage wird diese exzeptionelle Sonderstellung etwas, jedoch keineswegs grundlegend, relativiert. Vgl. Paola Barocchi: *L'antibiografia del secondo Vasari*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, 1–15; dies.: *Michelangelo tra le due redazioni delle vite vasariane (1550–1568)*, Lecce 1968 (ND in dies.: *Studi vasariani* [Saggi ; 667], Turin 1984); Svetlana Alpers: *Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris Viten*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung (Bild und Text)*, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfoten-

angelo (dem früh von einem Rivalen die Nase gebrochen worden war, der sich selbst als häßlich betrachtete und der laut Vasari im Alter seine Stiefel über Wochen nicht ausgezogen haben soll) ›schöne neue Menschen‹ in bislang unerreichter und auch künftig kaum nachahmbarer Vollkommenheit. Michelangelo ist bei Vasari als Maler, Bildhauer und Architekt die vollkommenste Verkörperung des Künstlers der *maniera moderna*. Die neue Figur des selbstbestimmten Künstlers, die sich für Vasari in Michelangelo auf exemplarische und zugleich auf unüberbietbare Weise verkörpert, wird seit dem Jahrhundert der Aufklärung zum Inbegriff des ›neuen Menschen‹ der Moderne werden.⁷⁹

Michelangelo hat das neuzeitliche Paradigma der Selbsterschaffung des Menschen, wie es Pico della Mirandola im Florenz des späten Quattrocento folgenreich formulierte, als er zu Beginn seiner Schrift *De dignitate hominis* den Schöpfergott des Alten Testaments den eben neu erschaffenen Adam als »tui ipsius arbitrarius plastes et factor«, als Bildhauer und Erfinder seiner selbst anreden läßt, in doppelter Hinsicht realisiert.⁸⁰ Zum einen hat er sich mehrfach in seinen Figurenerfindungen selbst dargestellt oder ihnen doch Züge einer Selbstdarstellung beigegeben, sich etwa als jugendlicher *David*, als alter und weiser *Nikodemus*, sich wohl auch in der unterlegenen Gestalt seiner Skulpturengruppe des *Siegers* verkörpert und in diesen Darstellungen jeweils neu ›entworfen‹: Auf einem Blatt des Louvre mit Vorzeichnungen zum Marmor- und zum Bronze-*David* hat sich Michelangelo mit der Figur des biblischen Helden in einer Beischrift identifiziert: *Davicte cholla Fromba / e io col-larcho / Michelagnio* (»David mit der Steinschleuder / und ich mit dem Bogen, Michelangelo«).⁸¹ Schon Vasari bezeichnet den *Hl. Nikodemus* der von Michelangelo

hauer, München 1997, 217–253 (engl. 1960); Kliemann: »Giorgio Vasari« [Anm. 2], 10–25; Emission: *Creating the »Divine« Artist* [Anm. 37].

⁷⁹ Vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt 1985, hier Bd. 2; Erwin Panofsky: *Artist, Scientist, Genius – Notes on the "Renaissance-Dämmerung"*, in: *The Renaissance – Six Essays*, New York ²1962 (¹1953), 121–182; Martin Kemp: *From »Mimesis« to »fantasia« – The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator* 8 (1977), 347–398; ders.: *The »Super-Artist« as Genius – The Sixteenth-Century View*, in: *Genius – The History of an Idea*, ed. by Penelope Murray, Oxford 1989, 32–53; Josef Früchtl: *Die Unverschämtheit, Ich zu sagen – ein künstlerisches Projekt der Moderne*, in: *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, hg. von Michael Lüthy und Christoph Menke, Zürich / Berlin 2006, 37–48; Hubert Locher: *The Artist as Hero – Art History as the History of Heroes*, in: *NCU Journal of Art Studies* [National Central University, Taiwan] 1 (2006), 129–153.

⁸⁰ Vgl. den Beitrag Brigitte Scheer in diesem Band. Zum rinascimentalen Motiv der Selbsterschaffung einschlägig: Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago 1980 und Joanna Woods-Marsden: *Renaissance Self-Portraiture – The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven / London 1998.

⁸¹ Gemeint ist mit dem »Bogen« (arco, d.h. »arco«) wohl ein bogenförmiges Werkzeug des Bildhauers (siehe Irving Lavin: *David's Sling and Michelangelo's Bow*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989)*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, 161–191. Siehe jedoch: Claudia Echingner-Maurach: *Zu Michelangelos Skizze für den*



Abb. 9: Michelangelo: *Jüngstes Gericht*, Rom, Cappella Sistina, Detail.

ursprünglich für sein eigenes Grabmahl bestimmten *Pietà* des Dom-museums von Florenz in einem Brief als Selbstdarstellung des Bildhauers.⁸² Eine autobiographische Deutung des *Siegers* ist ebenfalls bereits im 16. Jahrhundert greifbar: der Bildhauer Vincenzo de' Rossi hat in eine vor 1584 entstandene Variation dieser Skulpturengruppe Michelangelos, seine Skulptur *Herkules und Kakus*⁸³, ein Porträt Michelangelos eingefügt.⁸⁴ Die abgezogene alte Haut des *Hl. Bartholomäus* aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* (Abb. 9) zeigt nach übereinstimmender Meinung der kunsthistorischen Forschung seit 1925 ein Selbstbildnis Michelangelos, wofür es allerdings keinen zeitgenössischen Beleg gibt.⁸⁵

Die skulpturale Darstellung des eigenen Selbst thematisiert Michelangelo in seiner Dichtung.⁸⁶ Nach einem Michelangelo von Vasari zugeschriebenen Diktum stellt »jeder

Künstler sich selbst am besten« dar.⁸⁷ Dieser Ausspruch Buonarrotis greift einen verbreiteten Topos auf. Er steht zwar bei Vasari im Kontext eines ironischen, abwertenden Kom-

verlorenen Bronzedavid und zum Beginn der »gran maniera degli ignudi« in seinem Entwurf für den *Marmondavid*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998), 301-338, hier 338.

⁸² Siehe einführend John Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance* (The A. W. Mellon Lectures in The Fine Arts; 1963), London / New York 1966, 298.

⁸³ Florenz, Palazzo Vecchio.

⁸⁴ Ernst Steinmann: *Die Porträt Darstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1913, 79; Edith Balas: *Michelangelo's Double Self-Portraits*, Pittsburgh 2004.

⁸⁵ Vgl. jüngst Rudolf Preimesberger: »Und in meinem Fleisch werde ich meinen Gott schauen«: biblische Regenerationsgedanken in Michelangelos "Bartholomäus" der Cappella Sistina (*Hiob*), in: *Das Buch der Bücher – gelesen*, hg. von Steffen Martus, Bern 2006, 101-117.

⁸⁶ Vgl. Frank Zöllner: *Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle – gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi*, Freiburg / Br. 2002, 118f. – Zöllner (ebd., S. 117) hält auch den abgetrennten Kopf des Holofernes im südöstlichen Gewölbezwickel der *Sixtinischen Decke* für eine Selbstdarstellung Michelangelos.

⁸⁷ Vasari: *Le Vite* [Anm. 2], V, 118. Vgl. Steinmann: *Porträt Darstellungen* [Anm. 84] und Zöllner: *Michelangelos Fresken* [Anm. 86], 113-116.

mentars Michelangelos über das Werk eines stümperhaften Künstlers⁸⁸ und widerspricht der mehrfach dokumentierten Ablehnung des Porträthaften durch Michelangelo selber,⁸⁹ hat aber für sein Werk, wie die erwähnten Selbstdarstellungen zeigen, dennoch einige Bedeutsamkeit.

Zum anderen hat Michelangelo, so Barolsky, auf seine Stilisierung zum bedeutendsten Künstler seiner Zeit in den schon zu seinen Lebzeiten gedruckten *Viten* von Ascanio Condivi und Giorgio Vasari maßgeblichen Einfluß genommen.⁹⁰ Michelangelo gilt auch insofern »als Schöpfer seines eigenen Mythos«⁹¹, als er für Bildnisse, die ihn zu Lebzeiten darstellten – namentlich für die Porträtmedaille Leone Leonis –, präzise Vorgaben gemacht haben soll.⁹² Michelangelo hat demnach den spezifisch neuzeitlichen, bei Pico della Mirandola paradigmatisch artikulierten »Willen zur Selbsterzeugung«⁹³ sowohl in seinen Werken als auch, so Barolsky, im Hinblick auf seine Stilisierung in den *Viten* Vasaris und Condivis umgesetzt.⁹⁴

Ohne Zweifel sind die Überbietungs-*Topoi* in Vasaris *Viten* rhetorische, hyperbolische Kunstmittel⁹⁵, die als solche von den Zeitgenossen an ihrem »laudatorischen Ton«⁹⁶ erkannt und daher nicht unmittelbar wörtlich genommen wurden. Dennoch sind die Lobeserhebungen des »göttlichen Michelangelo« zu seiner Zeit nicht ausschließlich als selbstreferentielle Epideiktik⁹⁷ gedeutet worden, die mit dem

⁸⁸ Zöllner: *Michelangelos Fresken* [Anm. 86].

⁸⁹ Vgl. David Summers: *Michelangelo* [Anm. 64], 153–157, und Poeschke: *Michelangelo* [Anm. 2], 111, zu einem Brief von Niccolò Martelli aus dem Jahr 1544. Nach Martellis Zeugnis habe Michelangelo abgelehnt, die Figuren der *Herzöge der Medicikapelle* als Porträts zu gestalten und dies mit der Begründung, »daß in tausend Jahren niemand mehr wissen werde, wie die Herzöge in Wirklichkeit ausgesehen hätten« (ebd.). Siehe jüngst Joachim Poeschke: *Historizität und Symbolik im Figurenprogramm der Medici-Kapelle*, in: *Praemium Virtutis II – Grabmäler und Begräbniszereemonien in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance* (Schriftenreihe des SFB 496; 9), hg. von Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel, Münster 2005, 145–169, hier bes. 154–157.

⁹⁰ Emison: *Creating the »Divine« Artist* [Anm. 37].

⁹¹ Andreas Schumacher: *Leone Leonis Michelangelo-Medaille – Porträt und Glaubensbekenntnis des alten Buonarroti*, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 169–194, hier 176.

⁹² Ebd.

⁹³ Siehe den Beitrag von Brigitte Scheer in diesem Heft.

⁹⁴ Vgl. Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning* [Anm. 80], Woods Marsden: *Renaissance Self-Portraiture* [Anm. 80].

⁹⁵ Siehe Guido Naschert: »Hyperbel«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 4, Stuttgart 1998, Sp. 115–122; Rubin: *Vasari* [Anm. 51], 280f. Vgl. auch ebd., 183: »The description *divino* had already been granted to Michelangelo bei Varchi and others. Ariosto, for example, had written in *Orlando furioso* (1532) of »Michel, più che mortale, Angel divino« (Canto XXXIII, 2). What was a hyperbolic figure or poetic pun for the philosopher and the poet became a statement of fact for Vasari.«

⁹⁶ Michelsen: *Der Künstler als Held* [Anm. 5], 303; vgl. Rubin: *Vasari* [Anm. 51], 148.

⁹⁷ Siehe Quint. III, VII, 3–4 und John W. O'Malley: *The New Rhetoric – Ars Laudandi et Vituperandi*, in: Ders., *Praise and Blame in Renaissance Rome*, Durham 1979.

einigen Zweck des »mostrare l'arte«⁹⁸ aufgesetzt wurde. Dies zeigt die von Stephen C. Campbell vorgelegte Analyse der kritischen Reaktionen, welche die literarische »Vergöttlichung« Michelangelos schon in der ersten Hälfte des Cinquecento hervorrief. Zeitgenössische Künstler und Literaten sahen die Erhebung Michelangelos zum »*artifex divinus*« als durchaus problematisch an: der bekannte »offene Brief« Pietro Aretinos an Michelangelo, der das *Jüngste Gericht* als blasphemisch kritisiert, ist nur das bekannteste Beispiel. Außer Kritik steht hier das künstlerische Vermögen Michelangelos. Aretino kritisiert vielmehr, daß Michelangelo dem christlichen Gehalt des Themas keine Rechnung trage, sondern das Thema als Vorwand künstlerischer Gestaltung mißbrauche – *per mostrare l'arte*.⁹⁹

Es bleibt vorerst offen, inwieweit Vasaris Kunst- und Künstlergeschichte ein Ausdruck tiefer Frömmigkeit des »alten« Menschen (Barolsky) ist, und inwiefern sie, jedenfalls untergründig, eine Unabhängigkeitserklärung des Künstlers zum »neuem« Menschen der Moderne vorbereitet und damit einen Gründungstext von Geniekult und Kunstreligion darstellt – im historischen Spannungsfeld von Renaissance und Reform, von neuem Heidentum und Tridentinum.¹⁰⁰

Im historischen Rückblick jedenfalls beginnen sich bei Vasari und besonders in seinen Viten von Leonardo, Raphael und Michelangelo die Konturen einer für die westliche Moderne folgenreichen Denkfigur abzuzeichnen: der Künstler als paradigmatischer, welt- und selbstgestaltender »neuer Mensch«, als Inbegriff des modernen, autonomen Ich.¹⁰¹ So sieht ihn Jakob Burckhardt, um die Mitte des 19. Jahrhunderts – als Vorboten der neuzeitlichen, von Descartes begründeten Subjektphilosophie¹⁰²:

⁹⁸ Vgl. zum Konzept des selbstreferentiellen »mostrare l'arte«: Rudolf Preimesberger: *Rilievo und Michelangelo*: »... benché ignorantemente«, in: *Visuelle Topoi – Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, Berlin und München 2003, 303–316, hier 209.

⁹⁹ Stephen Campbell: *Fare una cosa morta parer viva – Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art*, in: *The Art Bulletin* 84 (2002), 596–620. Hingegen schreibt Eric Cochrane in seinem Standardwerk zur Historiographie der Renaissance mit Bezug auf die Einleitung der Michelangelo-Vita, in der Michelangelo, wie erwähnt, als gottgesandter Himmelsbote beschrieben wird: »That such explanations bordered on the blasphemous [...] bothered no one. For neither Vasari nor any readers took them at all seriously.« (Eric Cochrane: *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago/London 1981, 400–404, hier 402). Zur kritischen Rezeption des Jüngsten Gerichts u.a. durch Pietro Aretino vgl. Melinda Schlitt: *Painting, Criticism, and Michelangelo's »Last Judgment« in the Age of the Counter Reformation*, in: Hall: *Michelangelo's »Last Judgement«* [wie Anm. 41], 113–149.

¹⁰⁰ Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie – Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, 554f.

¹⁰¹ Vgl. Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich – Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt/M. 2004; ders.: *Die Unverschämtheit, Ich zu sagen* [Anm. 79].

¹⁰² Jacob Burckhardt: *Der Cicerone – Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 2 Bde., hg. von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke unter Mitarbeit von Katja Amato und Sibylle Backmann, Basel/München 2001 (1855), hier Bd. 1: *Architektur und Skulptur*, 235.

Die fruchtbringendste Seite, von der man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein grossartiges *Schicksal* für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolg liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die *Subjectivität*, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewusst wie sonst in so vielen grossen Geistesregungen des XVI. Jahrhunderts, sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint als ob Michelangelo von der die Welt postulierenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe, wie einzelne Philosophie von dem weltschaffenden Ich.

Das vasarianische Motiv des Künstlers als Gesetzgeber weist auf Giordano Brunos Auffassung, daß »allein der Künstler Urheber der Regeln sei, und wahre Regeln überhaupt nur insofern und nur in solcher Anzahl existierten, als es wahre Künstler gebe« (so die Paraphrase Panofskys)¹⁰³ ebenso voraus wie – in langer Sicht – auf Kant und auf Goethes bekannte Genie-Definition als diejenige »Kraft des Menschen, die, durch Handeln und Thun, Gesetz und Regeln gibt«¹⁰⁴.

VII. Michelangelo als Mose um 1800

Die Rolle, welche die Rezeption von Vasari und dessen Michelangelo-Vita für die Ausbildung der ›Geniereligion‹ um 1800 gespielt hat, ist noch kaum untersucht worden. Es gibt jedoch einige Anhaltspunkte dafür, daß die in den Jahrzehnten vor 1800 mit Abstand meistdiskutierte der Viten Giorgio Vasaris, die Lebensbeschreibung Michelangelos, für die Formulierung des Geniebegriffs des ›Sturm und Drang‹ und der Romantik von Bedeutung war.¹⁰⁵

So greifen sowohl Wilhelm Heinse in seinem ›Sturm und Drang-Roman *Ardinghello und die seligen Inseln* von 1787 als auch die zehn Jahre später erschienenen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wackenroder in ihrem Lob Michelangelos auf die einleitenden Sätze von Vasaris Michelangelo-Vita zurück, in

¹⁰³ Vgl. Panofsky: *Idea* [Anm. 45], 38: »[...] ein Ausspruch, wie der fast Kantische Giordano Brunos, wonach allein der Künstler Urheber der Regeln sei, und wahre Regeln überhaupt nur insofern und nur in solcher Anzahl existierten, als es wahre Künstler gebe, kann in der Tat nur im Zusammenhang mit der Ideenlehre ganz verstanden werden.« Panofsky fügt jedoch einschränkend hinzu: »Allein – und das ist das Entscheidende – die eigentliche Renaissance ist zu einer so ausdrücklichen, ja fast polemischen Betonung der künstlerischen Genialität ebensowenig gelangt, als andererseits zu einer ausdrücklichen Formulierung des ›Idea-‹ Begriffes [...].«

¹⁰⁴ Vgl. Eberhard Ortland, »Genie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck [et al.], Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2001, 661–709, hier bes. 690; Majetschak: *Genialität* [Anm. 66].

¹⁰⁵ Vgl. die materialreiche Studie von Dirk Kemper: *Litterärhistorie* [Anm. 2], 116–139, und Ursula Link-Heer: *Maniera – Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil – Vasari, Diderot, Goethe*, in: *Stil – Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986, 93–126.

denen Michelangelo den Lesern als ein gottgesandter Erneuerer und Vollender der Kunst vorgestellt wird.¹⁰⁶

Goethe besaß und kannte Vasaris *Vite*.¹⁰⁷ Er verfügte über eine Ausgabe aus der Bibliothek seines Vaters und über eine ausführlich kommentierte Edition.¹⁰⁸ Er versuchte außerdem, die Michelangelo-Vita Condivis über den Buchhandel zu erwerben.¹⁰⁹ Goethes Freund Johann Heinrich Meyer hat sich zudem ausführlich mit Michelangelo beschäftigt und Vasari eingehend studiert. Die zeitgenössischen Diskussionen um eine Übersetzung der Michelangelo-Vita Vasaris dürften Goethe überdies nicht entgangen sein.¹¹⁰

In einem Brief vom 1812 an Meyer über seine Erwerbung der bronzenen Nachbildung von Michelangelos *Moses* spielt er auf Vasaris Beschreibung der Skulptur an, wenn er vom »geistreichen Hammer« schreibt, der »Effecte hervor bringen« konnte, »die man sonst nur dem Pinsel zutraut«.¹¹¹ Im Jahr nach der Fertigstellung von Meyers *Geschichte der Kunst*, 1812, erwirbt Goethe überdies eine Replik des *Moses*, eine Kleinbronze, die heute dem Umkreis des Giovanni da Bologna zugeschrieben wird.¹¹² Über Michelangelos *Moses* beziehungsweise die im Juno-Zimmer seines Hauses aufgestellte Replik findet sich eine Reihe von Bemerkungen Goethes:¹¹³ Goethe bezeichnet den *Moses* als »überkräftig«¹¹⁴ und Michelangelo selbst als »übermenschlich«. In *Kunst und Alterum* ist 1817 von dem »übermenschlichen, aber auch die Menschheit gewaltsam überbietenden Michel Angelo«¹¹⁵ die Rede.

¹⁰⁶ Niklaus Oberholzer: *Das Michelangelo-Bild in der deutschen Literatur – Beitrag zur Geschichte der Künstlerdichtung*, Fribourg 1969, 17–22.

¹⁰⁷ *Goethes Bibliothek – Katalog*, hg. von Hans Ruppert, Weimar 1958; John Hennig: *Goethes Europakunde – Goethes Kenntnisse des nichtdeutschsprachigen Europas – Ausgewählte Aufsätze*, Amsterdam 1987, 200.

¹⁰⁸ Angelika Jacobs: *Goethe und die Renaissance – Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*, München 1997; Ruppert: *Goethes Bibliothek* [Anm. 116].

¹⁰⁹ Herbert von Einem: *Goethe und Michelangelo*, in: *Goethe-Jahrbuch* 92 (1975), 165–194.

¹¹⁰ Vergl. zu diesen: Kemper: *Litterärhistorie* [Anm. 2].

¹¹¹ Zitiert nach Helmut Prang: *Goethe und die Kunst der italienischen Renaissance*, Berlin 1938, 249.

¹¹² Vgl. von Einem: *Goethe und Michelangelo* [Anm. 109], und ders.: *Ein ungedrucktes Manuskript Johann Heinrich Meyers über Michelangelo*, in: *Goethe-Jahrbuch* 94 (1977), 256–285.

¹¹³ Zusammenstellung bei Prang: *Goethe und die Kunst* [Anm. 111], 248–251. Siehe zu Goethe und Michelangelo die einschlägige, von Jacobs nicht zitierte Studie von Einem: *Goethe und Michelangelo* [Anm.112] und Andreas Beyer: »...was ein Mensch vermag...« – *Anmerkungen zu Goethes Würdigung des Michelangelo*, in: *Goethe e l'Italia*, hg. von Marino Freschi, Rom 2000, 55–67.

¹¹⁴ 1830 schreibt Goethe in seinem Aufsatz *Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeschlagen* über den *Moses*: »Diesen Heroen kann ich mir [...] nicht anders als sitzend denken [...]. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue des Michelangelo [...] sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, das ich nicht von ihr loskommen kann.« Zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe: *Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeschlagen*, in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, [Abt. 1], Bd. 49: *Schriften zur Kunst 1816–1832*, Abt. 2, Weimar 1900, 89–98, hier 91; dazu von Einem: *Goethe und Michelangelo* [Anm.112], 171.

¹¹⁵ Ebd., 166.

Ist bei Goethe die Parallelisierung des »übermenschlichen« Michelangelo mit dem »überkräftigen« Mose vermutlich nicht intendiert, da sich diese Kennzeichnungen in zwei unterschiedlichen Texten finden, so hat der Dichter Vittorio Alfieri, ein Zeitgenosse Goethes, in einem Sonnet über den *Moses* des Michelangelo den Bildhauer erstmals explizit mit dem historischen Mose verglichen. Die abschließende Strophe des Sonnettes lautet¹¹⁶:

Michelangelo, der nicht geringer als Du geboren wurde;
Und der, verstrickt in Deinen umherirrenden Zügen,
Auch selbst das Wasser hätte entspringen lassen können.

VIII. Nietzsche und Freud: Michelangelo als »Gesetzgeber von neuen Werthen«

Goethes zitierte Erhebung Michelangelos zu einem »Übermenschen« und seine Charakterisierung von dessen Mose als »überkräftig« lieferten Burckhardt¹¹⁷ und Nietzsche offenbar wichtige Stichworte. Auch nach Burckhardt suchte Michelangelo das »Übermenschliche«: Die »Arme und Hände [des *Moses*] sind von einer [...] wirklich übermenschlichen Bildung.«¹¹⁸ Hier wird eine implizite Parallelisierung des Künstlers Michelangelo mit seiner Skulptur des *Moses* deutlich, die Nietzsche aufnehmen wird. Nietzsche hat in zwei nachgelassenen Fragmenten die paradigmatische Rolle Michelangelos für den modernen Geniebegriff behandelt. Es muß wohl als Anspielung nicht nur auf die oben angeführten Vasari-Passagen über Michelangelo als Erfinder neuer Regeln der Kunst, sondern auch auf dessen Statue des Gesetzgebers Mose gelten, wenn Nietzsche in einem nachgelassenen Text aus dem Umfeld der *Genealogie der Moral* andeutet, daß Michelangelo ein »Gesetzgeber von neuen Werthen« gewesen seit¹¹⁹:

NB. Ich ehre Michel Angelo höher als Raffael, weil er, durch alle christlichen Schleier und Befangenheiten seiner Zeit hindurch, die Ideale einer v o r n e h m e r e n Kultur gesehen hat, als es die christlich-raffaelische ist: während Raffael treu und bescheiden nur die

¹¹⁶ Vittorio Alfieri: *Dinanzi al Mosè di Michelangelo*, zitiert nach Vittorio Alfieri: *Rime*, a cura di Rosolino Guastalla, Florenz 1963, 26. Siehe Arnaldo Di Benedetto: »Michelangioli, da' rei tempi costretto...« – Alfieri e le arti figurative, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 180 (2003), 161–190. »Michelangelo, che a te minor non nacque; / E che, intricato in tuoi raminghi giri / Avria fatt'egli scaturir pur l'acque.« Für Hinweise zum Verständnis und zur Übersetzung des Sonnettes danke ich Ilda Mutti und Ethel Mense.

¹¹⁷ Siehe dazu Max Seidel: »Nur künstlerische Gedanken« – Die Bedeutung Michelangelos in Jacob Burckhardts *Kunst der Renaissance*, in: *Jacob Burckhardt – storia della cultura, storia dell'arte*, a cura di Maurizio Ghelardi, Venezia 2002, 63–98.

¹¹⁸ Burckhardt: *Der Cicerone* [Anm. 102], 235.

¹¹⁹ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, hier Bd. 11, *Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, 470 / Z. 19–471 / Z. 9 (gesperrte Hervorhebungen im Text; kursiv gesetzte Hervorhebungen vom Verfasser).

ihm gegebenen Werthschätzungen verherrlichte und keine weitersuchenden, sehnsüchtigen Instinkte in sich trug. Michel Angelo aber sah und empfand das *Problem des Gesetzgebers von neuen Werthen*: ebenso das Problem des Siegreich-Vollendeten, der erst nöthig hatte, auch ›den Helden in sich‹ zu überwinden; den zuhöchst gehobenen Menschen, der auch über sein Mitleiden erhaben ward und *erbarmungslos das ihm Unzugehörige zerschmettert und vernichtet*, – glänzend und in ungetrübter Göttlichkeit. Michel Angelo war, wie billig, nur in Augenblicken so hoch und so außerhalb seiner Zeit und des christlichen Europas: zumeist verhielt er sich condescendent gegen das Ewig-Weibliche am Christenthum; ja es scheint, daß er zuletzt gerade vor diesem zerbrach und das Ideal seiner höchsten Stunden aufgab. Es war nämlich ein Ideal, dem nur der Mensch der stärksten und höchsten Lebens-Fülle gewachsen sein kann, nicht aber ein altgewordener Mann! Im Grunde hätte er ja das Christenthum von seinem Ideale aus vernichten müssen! Aber dazu war er nicht Denker und Philosoph genug.

Der ›Mann Michelangelo‹ erscheint hier – in impliziter Verknüpfung des alttestamentarischen Mose, der das Goldene Kalb einer überwundenen Religion und eine Vielzahl von dessen Anhängern »zerschmettert(e) und vernichtet(e)«, mit dem vasarianischen Michelangelo als Urheber neuer Regeln der Kunst – als neuer Mose einer postchristlichen Kunstreligion des genialischen ›Übermenschen.¹²⁰ In einem weiteren postum veröffentlichten Fragment charakterisiert Nietzsche Michelangelo als Vorläufer desjenigen Gesetzgebers und Eroberers, der aus Nietzsches Sicht mit dem Programm des modernen Künstler-Genies – einer Neugestaltung der Welt und ihrer Werte – ernst machte, als Vorläufer von Napoleon Bonaparte¹²¹:

(Revue des deux mondes, 15. Febr. 1887. Taine über Napoleon:) ›Plötzlich entfaltet sich die *faculté maîtresse*: der Künstler, eingeschlossen in den Politiker, kommt heraus *de sa gaine*; er schafft *dans l'idéal et l'impossible*. Man erkennt ihn wieder als das, was er ist: der posthume Bruder des Dante und des Michelangelo: und in Wahrheit, in Hinsicht auf die festen Konturen seiner Vision, die Intensität, Kohärenz und innere Logik seines Traums, die Tiefe seiner Meditation, die übermenschliche Größe seiner Konzeption, ist er ihnen gleich *et leur égal: son génie a la même taille et la même structure; il est un des trois esprits souverains de la renaissance italienne.*‹

Nota bene – – Dante, Michelangelo, Napoleon.

Sigmund Freud nimmt in seine Deutung des *Moses* Michelangelos die Komponente des ›Übermenschlichen‹ ebenso auf wie das Motiv des »Gesetzgebers von neuen Werthen«, das er allerdings gegen den Text der Bibel liest: Die Statue des Mose er-

¹²⁰ Vgl. Barolsky: *Michelangelo's Nose* [Anm. 42], 153.

¹²¹ Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München ⁵1966 (Sonderausg. Darmstadt 1997), hier Bd. 3, 857. Vgl. zu Napoleon als Genie: Heinrich Heine: *Das Buch Le Grand*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 4 Bde., München ⁵1994, hier Bd.2: *Dichterische Prosa, Dramatisches*, 128 (u. passim); Werner Telesko: *Napoleon Bonaparte – Der ›moderne Held‹ und die bildende Kunst – 1799-1815*, Wien/Köln/Weimar 1998; Claudia Hattendorff: *Napoleon I. und die Bilder* (Habilitationsschrift im Fach Kunstgeschichte, eingereicht dem Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, Marburg 2005, im Druck); Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos* [Anm. 11]; Warnke: *Könige als Künstler* [Anm. 55], 45–75.

scheint als Verkörperung des ›Über-Ich‹, das die Bezwingung zerstörerischer Affekte im Dienst der Gesittung und Zivilisation gebietet, während der Mose des Pentateuch im Zorn die Gesetzestafeln zerbricht, das Goldene Kalb zerstört und eine große Zahl der Adoranten des Idols umbringen läßt. Der *Moses* des Michelangelo ist in den Augen Freuds hingegen »etwas Neues, Übermenschliches«, weil er »die höchste psychische Leistung« veranschauliche, »die einem Menschen möglich ist, [...] das Niederringen der eigenen Leidenschaft zugunsten und im Auftrage einer Bestimmung, der man sich geweiht hat.«¹²²

Michelangelos *Moses* und der laut Freud seinen *Moses* gegen den Wortlaut der Bibel umgestaltende Michelangelo erscheinen so als »neue Menschen«, die den Zorn des Mose und die Gewalttätigkeiten der alten Religionen überwunden haben.¹²³ Freud nimmt Vasaris Überbietungstropen auf¹²⁴: »Aber Michelangelo hat an das Grabmahl des Papstes einen anderen Moses hingestellt, welcher dem historischen oder traditionellen Moses überlegen ist.«

IX. Thomas Mann: *Mose als Michelangelo*

Thomas Mann hat während des zweiten Weltkrieges, zwischen dem 18. Januar und dem 13. März 1943,¹²⁵ eine Erzählung verfaßt, die den biblischen Mose, den *Moses* Michelangelos und Motive der Michelangelo-Vita Vasaris auf eine Weise überblendet, die den historischen Mose als Künstler (und nicht als Kündler höherer Eingebungen) erscheinen läßt.

Die Erzählung *Das Gesetz* war eine Auftragsarbeit für einen Sammelband über die Aktualität der zehn Gebote. Ausgangspunkt war eine fiktive Äußerung Adolf

¹²² Sigmund Freud: *Der Moses des Michelangelo*, in: Sigmund Freud – *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, hg. von Anna Freud, 18 Bde und Nachtragsband, Frankfurt/M. 1999 [Nachdruck], hier Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913–1917, 171–201, hier 198.

¹²³ Vergl. zu Freuds Deutung des *Moses* Michelangelos Moshe Halevi Spero: *Self-Effacement as Self-Inscription – Reconsidering Freud's Anonymous ›Moses of Michelangelo‹*, in: *Psychoanalysis and Contemporary Thought* 24 (2001), 402–23; Ulrich Overmann: *Freuds Studie zum Moses des Michelangelo im Kontext biographischer Krisenkonstellationen – Untersuchungen zur Struktur ästhetischer Erfahrung und zur Methodik von Werkanalysen*, in: *Sozialer Sinn* 2 (2005), 181–230; Malcolm MacMillan and Peter J. Swales: *Observations from the Refuse Heap – Freud, Michelangelo's Moses, and Psychoanalysis*, in: *American Imago* 60 (2003), 86ff.; Ilse Grubrich-Simitis: *Michelangelos Moses und Freuds »Wagstück« – eine Collage*, Frankfurt/M. 2004; Mary Bergstein: *Freud's ›Moses of Michelangelo‹ – Vasari, Photography, and Art Historical Practice*, in: *The Art Bulletin* 88 (2006), 158–176; Josef Vogl: *Über das Zaudern*, Zürich 2007.

¹²⁴ Freud: *Der Moses des Michelangelo* [Anm. 122], 198.

¹²⁵ Peter de Mendelssohn: *Nachbemerkungen des Herausgebers*, in: *Thomas Mann – Späte Erzählungen*, hg. und mit Nachbemerkungen versehen von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1981 (1996), 485–538, hier bes. 524f. Zu Manns *Moses*-Erzählung grundlegend Käte Hamburger: *Thomas Manns biblisches Werk – Der Joseph-Roman – Die Moses-Erzählung »Das Gesetz«*, München 1981. Zuletzt: Friedemann W. Golka: *Mose – Biblische Gestalt und literarische Figur. Thomas Manns Novelle »Das Gesetz« und die biblische Überlieferung*, Stuttgart 2007 (mit Bibliographie).

Hitlers, die der von den Nationalsozialisten abgesetzte ehemalige Senatspräsident von Danzig, Hermann Rauschning, der in die Vereinigten Staaten emigriert war, dem Diktator in den Mund gelegt hatte – in durchaus zutreffender Paraphrase von dessen Intentionen¹²⁶: »Der Tag wird kommen, an dem ich gegen die Gebote der Tafeln ein neues Gesetz aufrichten werde. Und die Geschichte wird unsere Bewegung als die große Schlacht für die Befreiung der Menschheit vom Fluche des Sinai erkennen.«

Thomas Mann nahm den Auftrag an, an diesem Band mitzuwirken. Er beschäftigte sich dabei nicht mit einem einzelnen der Gebote, sondern beschrieb die Entstehung des Dekalogs insgesamt. Er griff dabei auf umfangreiche historische Lektüren zurück, denen er sich während der eben abgeschlossenen Arbeit am Josefs-Roman jahrelang gewidmet hatte. Mann führt in der Tradition der historisch-kritischen Bibelforschung die Wundertaten des Religionsgründers sämtlich auf natürliche Ursachen zurück. Mose ist Künstler, nicht Kündler, ist Autor der zehn Gebote, die er in langwieriger Arbeit in die Tafeln eingräbt, nachdem er eine Schrift sich erfunden hat, nicht Übermittler einer Botschaft, die mit Gottes Finger geschrieben ist.

Manns »Mann Moses« verweist mehrfach auf den Michelangelo Vasaris, so in dem an zwei Stellen auftretenden Motiv der gebrochenen Nase, die in der Bibel nicht vorkommt, jedoch auf Vasari zurückgeht, der bekanntlich berichtet, daß der Bildhauer Torrigiani dem jungen Michelangelo aus Neid die Nase gebrochen habe. Mann schreibt, er habe seinem Mose »[...] ganz deutlich die Züge Michelangelos gegeben, weil ich einen Künstler, einen Bildhauer in ihm sah, den der Geist treibt, aus widerspenstigem Gestein ein reines Gottesbild zu schaffen.«¹²⁷

Mann spielt in seiner Schilderung des Mose ebenso auf die *Moses*-Skulptur Michelangelos an, etwa wenn er seinen Mose sich öfter in den Bart greifen läßt.¹²⁸ Der Dichter schildert den »Mann Moses« im Rückgriff auf Heines *Geständnisse*¹²⁹, die Mose bereits den »Kunstgeist« zugeschrieben, als einen Künstler, der eine neue Religion erfindet und nicht als Verkünder, der göttliche Weisheit übermittelt. Manns Mose erweist sich dem Leser zugleich als ein fiktionales Konstrukt, nicht nur des kunstvollen Nach- und Umerzählens, sondern auch als Nachbild der Bilder, das Michelangelo von Mose und das Vasari von Michelangelo geformt haben. Die rhetori-

¹²⁶ Zitiert nach Hans R. Vaegt: *Das Gesetz*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1995, 605–610, hier 605.

¹²⁷ Zitiert nach De Mendelsohn: *Nachbemerkungen* [Anm. 125], 528f.

¹²⁸ Stefan Strohm: *Selbstreflexion der Kunst – Thomas Manns Novelle »Das Gesetz«*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 31 (1987), 321–353, hier 346–349.

¹²⁹ Erstausgabe i. J. 1854: vgl. Volkmar Hansen: *Thomas Manns Erzählung »Das Gesetz« und Heines Moses-Bild*, in: *Heine-Jahrbuch* 13 (1974), 132–149. Hansen arbeitet im Widerspruch zu einer Aussage Manns, der in *Die Entstehung des Doktor Faustus – Roman eines Romans* Rückgriffe auf Michelangelos Skulptur verneint, die Übereinstimmungen des von Thomas Mann erzählten Mose zu Michelangelos *Moses* heraus.

sche Trope Vasaris, daß Michelangelo dem Mose einen Leib verliehen habe, der Mose ideale Gestalt bereits veranschauliche, wie sie am Jüngsten Tag in seinem verkörperten Leib dereinst zukünftig auferstehe und daß (wie daraus gefolgert werden kann) Michelangelos *Moses* damit dem historischen Mose überlegen sei, wird von Mann insofern invers aufgenommen, als er seinen historisch-kritischen Mose der Statue Michelangelos anverwandelt und somit das Abbild (Michelangelos *Moses*) dessen Vorbild (dem historischen Mose) vermittels einer nicht unironischen Rückprojektion zugrunde legt.

Genese und Geltung des Dekaloges treten bei Mann in bemerkenswerter Weise auseinander: Denn er entkleidet die Genese des Dekaloges ihres metaphysischen Überbaus, hält aber dennoch an der Geltung der mosaischen Gebote für die Gegenwart fest. Daß Michelangelos *Moses* bei Nietzsche, Freud und Mann zur Verkörperung des Künstlers wird, der Regeln setzt, die über den Bereich der Kunst hinausgehen, verweist auf »das Problem einer Begründung der Moderne, einer Kultur, die ihre Normativität aus sich selbst schöpft, die sich aus sich selbst begründen muss«¹³⁰ und im – Falle Nietzsches und Manns – auf Konzepte des »Künstlers als Herrscher«, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im George-Kreis, in Manifesten der Avantgarden und – mittels ebenso konsequenter wie verwerflicher Überführung des Fiktionalen ins Faktische – in der Ideologie des Nationalsozialismus eine zentrale Rolle spielten.¹³¹

Der alte Michelangelo hingegen sah in der Kunst im Alter ein Idol (»idolo e monarca«), dem er irrend verfallen gewesen war und kein Medium der Selbstbegründung des modernen Ich, als deren Pionier er seit dem *Sturm und Drang* und erst recht im Geniediskurs um 1900 gefeiert wurde.¹³² In einem Brief an Vasari ist ein Sonett

¹³⁰ Früchtel: *Das unverschämte Ich* [Anm. 101], 187

¹³¹ Siehe das Kapitel »Der Führer als Genie«, in: Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens* [Anm. 79], Bd. 2, 194–213, und *Vom Künstlerstaat – Ästhetische und künstlerische Utopien*, hg. von Ulrich Raulff, München/Wien 2006 (mit weiterführenden bibliographischen Angaben).

¹³² Vgl. hierzu jüngst grundlegend für die deutsche Rezeption seit der Gründerzeit Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!* (im Erscheinen; zitiert nach Typoskript, für dessen großzügige Überlassung ich dem Autor herzlich danke). – John A. Symonds äußert in Anspielung auf Carlyles Schrift *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* über Michelangelo als »premier hero of the modern world«: »[...] we cannot cite another hero of the modern world who more fully and with greater intensity realized the main end of human life, which is self-effectuation, self-realisation, self-manifestation in one of the many lines of labour to which men may be called and chosen. [...] Michelangelo, then, as Carlyle might have put it, is the Hero as Artist.« (Zitiert nach John Symonds: *The life of Michelangelo Buonarroti, based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence: with etched portrait and 50 reproductions of the works of the master*, 2 Bde., London 1903 (1893), 372). Vgl. Emison: *Creating the »Divine« Artist* [Anm. 37], 304).

Michelangelos enthalten, das Vasari in die zweite Ausgabe der *Vite* aufgenommen hat. Dessen zweite Strophe lautet¹³³:

Und die innige Phantasie,
Die Kunst zu meinem Idol und Herrscher machte,
Erkenne ich nun als fehlerhaft,
Und das, was sich jeder wünscht, als unvernünftig.

Hat Michelangelo, als »ottimo cristiano«¹³⁴, in diesem Sonett aus einem Brief an Vasari, den dieser in der zweiten Auflage seiner *Vite* abdruckte, seine Distanz zur Idolisierung seiner Kunst in Vasaris *Vite* bekundet? Jedenfalls dürfte einer *intentional fallacy* aufsitzen, wer die Erhebung Michelangelos zum Mose der Moderne und zum genialen »Gesetzgeber von neuen Werthen« im 19. und 20. Jahrhundert in den historischen Michelangelo und den historischen Vasari rückverlegt, auch wenn die Texte von Burckhardt, Nietzsche, Freud und Mann an Fäden anknüpfen, welche die rhetorische Textur von Vasaris Michelangelo-Vita durchziehen und sie dabei zu Mustern verweben, an denen die »Legende vom Künstler« als »schönem neuen Menschen« bis in die Gegenwart hinein fortspinnt.

¹³³ Für die hier zitierte wörtl. Übersetzung danke ich Ilda Muti. »Onde l'affettuosa fantasia / Che l'arte mi fece idolo e monarca, / Conosco or ben, quant'era d'error carca / E quel ch'a mal suo grado ognun desia.« Vasari: *Le vite* [Anm. 2], VI, 94.

¹³⁴ Ebd., 112.