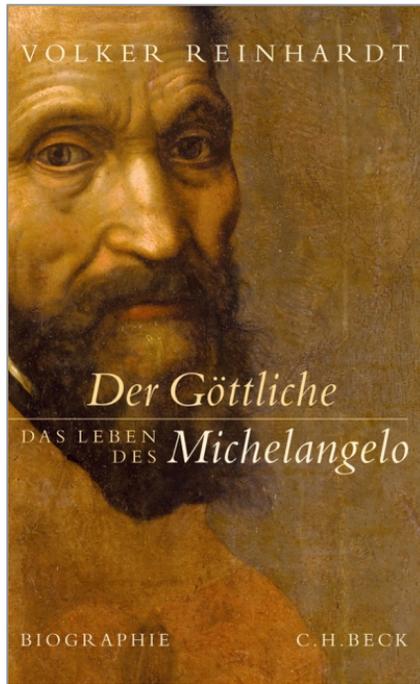


Unverkäufliche Leseprobe



Volker Reinhardt
Der Göttliche
Das Leben des Michelangelo

381 Seiten, Leinen
ISBN: 978-3-406-59784-8

Der Künstler der Republik

Buonaroto sagte mir, dass Du dort mit viel Hausrat beziehungsweise im Elend lebst. Hausrat ist gut, aber Elend ist schlecht. Denn sich nichts zu gönnen, ist ein Laster vor Gott und den Menschen, und außerdem wird Dir diese Knappheit seelisch und körperlich schaden. Solange du jung bist, wirst du solche Misshelligkeiten einige Zeit lang ertragen, doch wenn die Kraft der Jugend schwindet, wird dieses Leben im Elend Krankheiten und Gebrechen zur Folge haben ... Lebe also mäßig und überanstreng Dich nicht. Denn wenn Du krank wirst – was Gott verhüten möge – bist Du bei Deinem Beruf verloren.¹⁷

Michelangelos Bruder Buonaroto hatte bei einem Besuch in Rom den Kundschafter gespielt. Was er zu berichten hatte, betrückte und erfreute den Vater zugleich, wie der Brief vom 19. Dezember 1500 zeigt. Sein Sohn verdiente viel Geld und gab so gut wie nichts aus. Das eröffnete ihm mancherlei Chancen, selbst etwas abzubekommen; die vorangehenden Briefe bettelten geradezu darum. Andererseits konnte allzu viel innerweltliche Askese diese sprudelnde Geldquelle vorzeitig zum Versiegen bringen – deshalb die Ermahnungen, auch im Verzicht Maß zu halten.

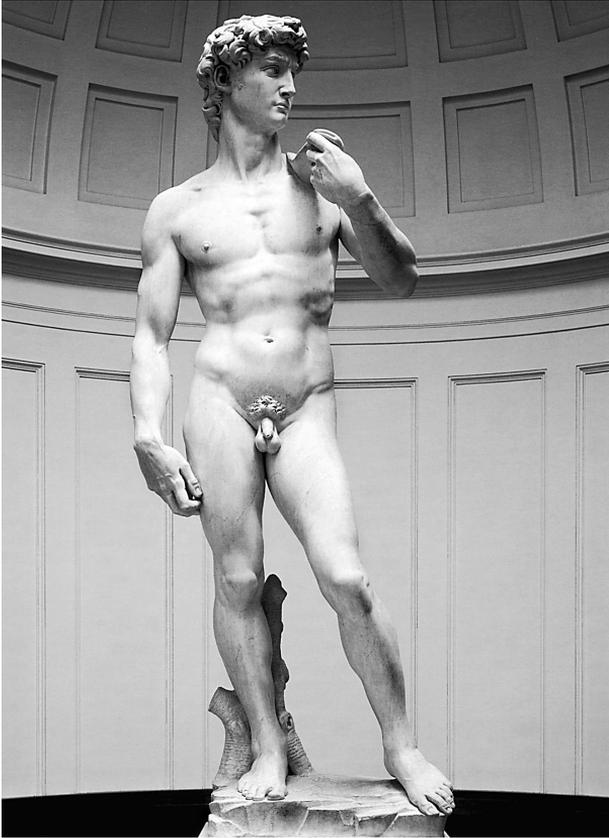
Doch dazu war es zu spät. Seinen Lebensstil hatte der Künstler zu diesem Zeitpunkt bereits gefunden. Dass er nobel eingerichtet sei, war natürlich ein Scherz – im Italienischen reimt sich *masserizia* (Hausrat) auf *miseria*. Ein schmales Bett, ein Tisch, ein Stuhl: mehr gehörte nicht zu dieser Grundausrüstung des jeweiligen Wohnraums, ob in der finsternen Gegend um den Ripa-Hafen oder zwischen den Trümmern des Trajansforums, wo Michelangelo danach, von 1513 bis zu seinem Tod 1564, hauste. Dazu kam eine nicht minder spartanisch eingerichtete Werkstatt und ab 1530 eine angebaute Wohnung für den Diener Urbino. Ähnlich karg sah der Speiseplan aus. Römische Handwerker lebten vom – billigen, das heißt braunen – Brot und dem sogenannten *companatico* («Zubrot»): Salat, Gemüse, Obst, sehr selten Fleisch. So ernährte sich auch Michelangelo. Dieses lebenslange Kleine-Leute-Essen dürfte ihn vor der Gicht, der Krankheit der Reichen, bewahrt und seine legendäre Gesundheit bis ins hohe Alter zumindest mit erhalten haben. Sein letztes großes Fresko beendete der stets hagere Künstler im Alter von fünfundsiebzig Jahren; und Freskieren war Knochenarbeit. Siebzig Jahre lang gleich blieb auch sein Äußeres. Michelangelo kleidete sich so schwarz und so schlicht wie möglich, ohne Rücksicht auf Moden. Und sein Leben bestand aus Arbeit, vom frühesten Morgen bis in die Nacht hinein. Mehr ist aus dem Alltag kaum zu berichten.

Umso mehr hatten die Zeitgenossen darüber zu reden. Sie empfanden diesen Lebensstil, je nach Standpunkt und Wahrnehmung, als fromm, geizig oder anklägerisch. Michelangelo selbst wollte den Anderen mit seiner ostentativen Bedürfnislosigkeit ein Gegenbild zu den herrschenden Werten der Reichen und Mächtigen vor Augen führen. Mochten diese sich dem Kult der schönen Dinge ergeben, ihre Paläste immer verschwenderischer ausstatten und sich an üppigen Speisefolgen delectieren – der Künstler zelebrierte, obwohl selbst früh wohlhabend und vor der Mitte seines Lebens reich, den Verzicht auf alles, was nicht lebensnotwendig war, mit grimmiger Konsequenz. Das Bewusstsein, sich gegen den hedonistischen Zeitgeist zu stemmen und dadurch der Welt ein moralisches Exempel zu liefern, erfüllte ihn mit Stolz und kämpferischer Energie, vor allem gegenüber seiner Familie.

Ich versuche, so viel wie irgend möglich zu arbeiten ... Ich bin hier zutiefst unzufrieden, krank, völlig erschöpft, ohne Haushalt und ohne Geld.¹⁸

Ihr aber im seligen Florenz lasst es euch von meinem Geld gut gehen – das war das Fazit dieser Klagen. Michelangelo ging es um den Kontrast: Die eigene Armut und Schwermut wurden gegen das unerträglich leichte Dasein der anderen ausgespielt. Das war das Leitmotiv der Korrespondenz mit dem Vater und den Brüdern. Im einzelnen wurde es vielfach variiert. Doch am Ende lief es immer auf dasselbe hinaus: Meine unmenschliche Plackerei dient dem Ruhm der Familie! Darin bestand sein Lebensgefühl, ja seine Identität, doch auch die Selbstdarstellung nach außen. Zu diesem Ich-Gefühl wie zu dieser Imagebildung gehörte auch die Selbstinszenierung als einsamer und von allen befehdelter Streiter für die wahren Prinzipien der Kunst. Diese tragische Einfärbung des eigenen Schaffens und der eigenen Position in der Welt waren ohne Frage aufrichtig empfunden, doch ließ sich daraus auch eine sehr wirkungsvolle Strategie des Sozialverhaltens und speziell des Umgangs mit den Mächtigen entwickeln. Michelangelo, der düster gestimmte Genius, der wie Herkules und Sisyphos zugleich gegen eine Welt der Mittelmäßigkeit und der engstirnigen Borniertheit ankämpfte und lieber heroisch unterging, als Kompromisse zu schließen: dieses Bild verbreitete sich rasch und dauerhaft, ja, es prägte die Wahrnehmung des Künstlers durch seine Zeitgenossen auf Dauer. Dabei konnte, nüchtern betrachtet, von einem tragischen Scheitern durch die Missgunst der Neider und Kleingeister keine Rede sein, ganz im Gegenteil. Tragisch gestaltete sich das Dasein der Konkurrenten, die, solange Michelangelo lebte, immer mit zweiten Plätzen vorlieb nehmen mussten und nicht selten mit anfechtbaren Methoden kalt gestellt wurden. Nicht minder tragisch war die Lage zahlreicher Auftraggeber, die trotz großzügiger Vorschüsse lange Zeit vergeblich auf die Lieferung der bestellten Kunstwerke warteten.

Zum planvoll aufgebauten Image des Kunst-Titanen gehörte nämlich auch die Annahme mehrerer Großaufträge zugleich. Am 16. August 1501, nur zehn Wochen nach dem Kontrakt mit Kardinal Todeschini Piccolomini, verpflichtete sich der junge Star-Bildhauer vertraglich, für die Republik Florenz eine monumentale David-Skulptur zu meißeln, und



Michelangelo schuf die monumentale Statue des David 1504 als Symbol der Republik Florenz, aus der die Medici 1494 vertrieben worden waren. Diese politische Bedeutung trug dem Staatskunstwerk vor dem Regierungspalast in der Folgezeit mancherlei Beschädigungen und Gefährdungen ein. Florenz, Galleria dell' Accademia

zwar aus einem gigantischen, durch stümperhafte Vorarbeiten in Mitleidenschaft gezogenen Block. Als Retter gescheiterter Projekte aufzutreten und aus verunstaltetem Material wie ein Künstler-Gott die vollendetsten Statuen hervorzubringen – das gehörte ebenfalls zum Selbstverständnis und zur Selbstdarstellung des Genies. Und auch, was die politische Tragweite des neuen Auftrags betraf, blieb sich Michelangelo treu: Mit der Arbeit am Marmor-David stand er jetzt in Florenz zwischen allen Fronten. Denn der monumentale Hirtenknabe, der sich anschickte, den Riesen Goliath zu besiegen, war zum Symbol der Republik Florenz, ihrer Tapferkeit, Energie, Wehrhaftigkeit und Selbstbehauptungskraft, auserkoren – Tugenden, die es zum Ruhme des Freistaats, doch auch zur

patriotischen Erziehung seiner Bürger eindrucksvoll zu versinnbildlichen galt.

Dem Namen und der Zusammensetzung der Trägerschicht nach war es dieselbe, dem Geiste nach aber eine andere Republik als die, welche Michelangelo fünf Jahre zuvor verlassen hatte. In der Zwischenzeit hatte Florenz mit Savonarola seinen geistlichen Führer, sein Orakel und seinen politischen Sinngeber zugleich verloren. Der Niedergang des Priors von San Marco begann damit, dass er sich als Haupt einer Interessengruppe in die Niederungen der florentinischen Tagespolitik herab begab und so seinen Nimbus als Versöhner und Friedensstifter über den Parteien einbüßte. Der Verlust von Charisma setzte sich dadurch fort, dass die Vorhersagen des Propheten immer häufiger in unüberbrückbaren Gegensatz zur tatsächlichen Entwicklung der Politik gerieten. Diese Widersprüche wiederum zwangen das selbsternannte Sprachrohr Gottes zu Erklärungen, die alles nur noch schlimmer machten: Bei der Übertragung himmlischer Botschaften in menschliche Alltagssprache schlichen sich – so die Entschuldigung für Fehlprognosen – gewisse Unschärfen und Ungenauigkeiten ein, die sich jedoch postwendend berichtigen ließen. Solche Auslassungen nährten Zweifel, die durch den rabiatischen Gruppenegoismus der *piagnoni*, der fanatischen Anhänger des Propheten, vertieft wurden. Fatal für diesen wurde schließlich, dass er die Legitimität des regierenden Papstes Alexanders VI. bestritt, der bekanntermaßen durch Simonie, das heißt Bestechung seiner Wähler, auf den Thron Petri gelangt war, und Aktionen vorbereitete, die dessen Absetzung in die Wege leiten sollten. Die Gegenmaßnahmen des skrupellosen Machtpolitikers auf dem Papstthron aber isolierten Florenz geschäftlich und politisch, was Savonarolas Stellung weiter schwächte. Im Mai 1498 schlugen seine Gegner schließlich zu. Der Prior von San Marco wurde verhaftet, gefoltert, nach einem anfechtbaren Verfahren als Häretiker zum Tode verurteilt, erwürgt und öffentlich verbrannt. Für die einen war er ein Betrüger, der seine göttliche Mission aus Machtgier erfunden hatte, für die anderen ein Märtyrer der Wahrheit und der dringend erforderlichen Reform der Kirche an Haupt und Gliedern. Mehr denn je teilte sich Florenz in zwei Lager.

So musste sich eine innerlich zerrissene Republik jetzt im grauen Alltag bewähren, ohne die Hoffnung auf den Anbruch der seligen Endzeit.

Um sich für diese schwierige Zukunft zu wappnen, wählte sie ein Staatsoberhaupt auf Lebenszeit und gab ein neues Staatssymbol in Auftrag. Das Staatsoberhaupt sollte politische Stabilität garantieren, das Staatssymbol den Bürgern Mut machen. Chef der Republik wurde 1502 mit Piero Soderini einer der *primi*, der die für Ausgleich und Befriedung über Parteigrenzen hinweg nötigen Eigenschaften wie Intelligenz, Kompromissbereitschaft und Verhandlungsgeschick, nicht jedoch die dafür ebenfalls unabdingbare Härte und Durchsetzungsfähigkeit mitbrachte – so jedenfalls lautete das Urteil seines Untergebenen Niccolò Machiavelli, der mit Soderini in allen Fragen der Außen- und Militärpolitik eng und durchweg vertrauensvoll zusammenarbeitete. Die Aufgabe des Marmor-David aber bestand darin, dauerhafte moralische Aufrüstung zu betreiben, das heißt Patriziern und Handwerkern gleichermaßen den Glauben an die Existenzberechtigung und an die Erfolgsaussichten der gemeinsam getragenen Republik zu vermitteln. An symbolischen Zeichen, die diese Wertevergewisserung bewerkstelligen sollten, stand bislang nur Donatellos Statue der Judith zur Verfügung. Gewiss, mit dem drohend erhobenen Schwert und der Hand in den Haaren des Holofernes, dessen Haupt vom Rumpf zu trennen sie im Begriff war, veranschaulichte sie eindrucksvoll die Abwehrbereitschaft der guten Republikaner gegen alle Tyrannen. An Abschreckung fehlte es also nicht, wohl aber an Akzeptanz durch die Republikaner. Diese hegten – wie aus den Beratungen über die Findung eines neuen Staatssymbols hervorging – ihr gegenüber sogar gravierende Bedenken. Mochte der Enthauptete auch der grausame Feldherr eines finsternen Tyrannen sein, dadurch, dass er von einer Frau zu Tode gebracht wurde, schien vielen die natürliche Hierarchie der Geschlechter umgekehrt und damit die gottgewollte Ordnung gestört. Segen konnte über diesem Werk und dem Staat, dem es dienen sollte, mithin nicht walten. Zu allem Überfluss haftete Donatellos herbem Meisterwerk der Ruh einer Medici-Auftragsarbeit an. Sein Schicksal als Symbol der Republik war damit besiegelt. Um mit Optimismus in die Zukunft blicken zu können, brauchte Florenz ein Werk des Aufbruchs, des Neuanfangs und der Zuversicht.

So ließen sich die Erwartungen umreißen, die sich auf Michelangelos neue Statue richteten. Sie wurden von der 1504 fertig gestellten und vor

dem Palazzo della Signoria, dem kommunalen Heiligtum, aufgestellten Skulptur allesamt glanzvoll übertroffen und zugleich bitter enttäuscht. In höchstem Maße erfüllt wurden die Hoffnungen auf ein grandioses Kunstwerk. Doch die patriotische Erziehung, die man von ihr erhoffte, blieb aus, denn der Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit war zu groß. Der marmorne Hirtenknabe und künftige König der Juden hatte alles, was Florenz nicht nur nach Ansicht Machiavellis auch weiterhin komplett abging: Willenskraft, Energie, Mut, Kraft und Selbstbehauptungsvermögen, und das alles in höchster Potenz. Dieser Jüngling war im Gegensatz zur Republik, die er mit seinem Beispiel anfeuern sollte, zu Höherem berufen. Und er weiß von dieser Mission. So, wie ihn Michelangelo darstellte, ist er sich mit geradezu provozierender Selbstgewissheit sicher, die Bewährungsprobe glanzvoll zu bestehen. Freudig wie ein Held zum Siegen sieht er dem Kampf gegen Goliath entgegen; das stolze Haupt, die überdimensionalen Hände und der wunderbar athletische Körperbau versinnbildlichen diese unerschütterliche Selbstsicherheit. Sein ernster, gesammelter und zugleich kampfeslustiger Gesichtsausdruck zeigt an, dass er die ungeheure Herausforderung nicht nur angenommen, sondern den Riesen mental bereits überwunden hat. Aus seiner Miene lassen sich Trotz, Hohn und Triumph herauslesen, der Blick ist kraftvoll und zugleich nach innen gerichtet. Was die alten Römer und moderne politische Denker wie Machiavelli mit *virtus* meinten, ist hier exemplarisch veranschaulicht: physische Stärke als Quelle der Tapferkeit, Einsicht und Intelligenz als Voraussetzung für kraftvolles und planvolles Handeln, unbeugsame Willensstärke als Summe von Körper und Geist. Alles hat hier seine Zeit, die zielgerichtete Planung und das Abwarten des günstigsten Zeitpunkts. Der Sieg selbst ist nicht dargestellt, aber vorweggenommen. Ausmalen muss ihn sich der Betrachter selbst; und genau dadurch soll er sich selbst anspornen, auf seine Art ähnliche Heldentaten für seine Republik und gegen deren Feinde zu verrichten. Das unerschütterliche Vertrauen, allen Gefahren auch der bedrohlichsten Zukunft gewachsen zu sein, gewinnt hier eine wahrhaft mitreißende Überzeugungskraft.

Das real existierende Staatswesen aber quälte sich mehr denn je durch die innere wie die äußere Politik: furchtsam darauf bedacht, nicht bei Mächtigeren anzuecken, immer den Weg des geringsten Widerstands

wählend, stets Risiken meidend, wo sich diese durch Geld statt durch Kampf ausräumen ließen. Überdies war die politische Klasse verzagt, was die Zukunft betraf, und zudem im Unreinen mit der eigenen Vergangenheit. Fuhr man nicht unter einer von den Medici gelenkten Republik sicherer durch die vielfältigen Fährnisse der Zeit? Härte, und zwar nicht selten ungerechte, zeigte dieses schwache Staatswesen nur dann, wenn es sich innerer Feinde durch Todesurteile entledigte. Zu entschlossenem Handeln nach außen hingegen vermochte Florenz sich nicht aufzuraffen. Da halfen auch alle Anstrengungen des unbestechlichen Staatsdieners Niccolò Machiavelli nichts. Demselben Milieu wie Michelangelo, nämlich dem abgesunkenen Patriziat entstammend und daher als Politiker meist nur mit nachgeordneten Funktionen betraut, träumte Machiavelli davon, die in Florenz vor mehr als zwei Jahrhunderten untergegangene Bürgermiliz und mit ihr den wehrhaften Patriotismus der alten Römer wiederzubeleben. Doch die Verantwortlichen schreckten davor zurück, den Florentinern Kriegswaffen in die Hand zu drücken. Sie fürchteten einen Bürgerkrieg. So kam am Ende ein typisch florentinischer Kompromiss zustande. Die Republik rekrutierte Bauernsöhne aus möglichst abgelegenen Teilen ihres Herrschaftsgebiets für die neue Truppe und ließ Machiavelli bei der Bewaffnung freie Hand. In der festen Überzeugung, dass die römische Republik ein Vorbild für alle Zeit war, auch in Sachen Kriegstechnik, stattete dieser seine unfreiwillig gemusterten Milizionäre mit dem Kurzsword der Legionäre aus. Militärische Katastrophen waren damit vorprogrammiert.

Haben die beiden Querdenker aus dem politischen Abseits von Florenz beim David zusammengearbeitet, hat Machiavelli die Ideen geliefert, die Michelangelo veranschaulichte? Wenn ja, dann muss ein mündlicher Gedankenaustausch stattgefunden haben, denn gedruckt wurden Machiavellis Haupttexte – das Buch vom Fürsten, die Diskurse über Titus Livius und die Geschichte von Florenz – erst ein gutes Vierteljahrhundert später. Mochten die Vorstellungen des Staatsdenkers und des Bildhauers hinsichtlich der *virtus* auch zusammenfallen, so trennte sie weltanschaulich manches. Für Machiavelli war die Religion nur ein Herrschaftsmittel. Unter diesem Aspekt erschien ihm die christliche Lehre, die zu Demut und Leiden statt kühnen Taten fürs Vaterland erzog, als gänzlich untaug-

lich. In seinem Denken ist jegliche Vorstellung von Erlösung, ja selbst die von einem Jenseits dem Bestreben gewichen, den perfekten Staat zu errichten und den im Naturzustand destruktiven Menschen zum opferbereiten Bürgersoldaten umzuerziehen. Michelangelo aber schuf mit dem David nicht nur einen durch überragende persönliche Eigenschaften siegreichen Kämpfer, sondern auch einen von der Vorsehung vorherbestimmten Krieger des Erwählten Volkes, auf dem der Segen des Herrn ruhte. Diese Mission wird durch die vollendeten Gliedmaßen des Helden widergespiegelt: David, der Ahnherr Christi, ist durch dieses Ebenmaß als ein Abbild Gottes, seines Schöpfers, ausgewiesen – so, wie der Künstler, der dieses Werk schuf, sichtlich mit göttlichen Gaben gesegnet war. Auf diese Weise verkündete die Statue vor dem Regierungspalast von Florenz nicht nur die Stärke der Republik Florenz, sondern auch die unvergleichliche Schöpferkraft Michelangelos, und zwar im Gegensatz zu ihrer politischen Botschaft mit durchschlagendem Erfolg. Ein erhabenes Bildwerk wie dieses – so lautete das einhellige Urteil – hatten weder Griechen noch Römer hervorgebracht, der Wettstreit mit der Antike war somit für die Gegenwart entschieden. Der Bildhauer hatte mit dem David ein Zeichen seiner Einzigartigkeit gesetzt und sich damit auf dem hart umkämpften italienischen Kunstmarkt uneinholbar positioniert; von jetzt an blieben für die anderen nur noch nachgeordnete Plätze und Aufgaben. Allerdings traten auch die Gefahren hervor, denen der Marmor-David aufgrund seiner politischen Aussage ausgesetzt war. Schon in der Nacht vor seiner Aufstellung gegenüber dem Palazzo della Signoria wurde das offizielle Kunstwerk der Republik von Anhängern der Medici mit Steinen attackiert. Dass der trutzige Freiheitswächter alle politischen Wechselfälle der nachfolgenden Jahrzehnte weitgehend unbeschadet überstand, verdankte er einzig und allein der zum Mythos gewordenen Größe seines Schöpfers.

Die technisch ungemein schwierige Arbeit an diesem Hauptprojekt hinderte Michelangelo nicht daran, gleichzeitig eine Fülle weiterer Aufträge auszuführen: einen David aus Bronze, eine Madonna für die Kirche Notre Dame in Brügge, diverse Heiligenfiguren, dazu zwei Gemälde der heiligen Familie, nicht zu vergessen vier Skulpturen für den Piccolomini-Altar in Siena sowie zwölf Apostel für den Florentiner Dom. Entgegen

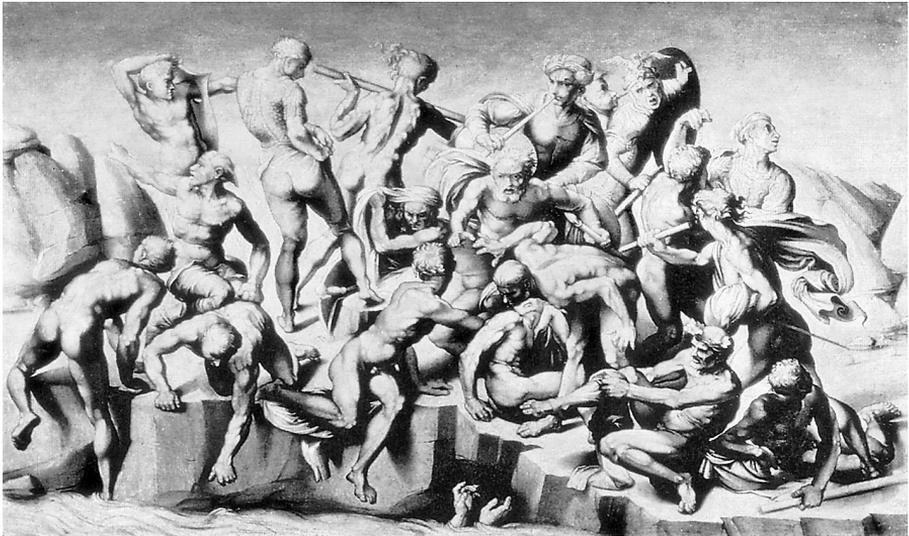
den eigenen Aussagen, dass er die gewinnträchtige Werkstattproduktion unter Mitarbeit von Gehilfen immer als seiner Kunst und seines Namens unwürdig verweigert habe, entstanden die meisten dieser konventionelleren Werke in Form solcher zeitüblichen Arbeitsteilung: Der Meister lieferte überwiegend Entwürfe und führte die schwierigsten Partien selbst aus, den Rest besorgten die Gesellen. Aus dieser reichen Produktion ragt neben der Gottesmutter mit dem Kind vor allem der Apostel Matthäus heraus, dessen muskulöser, gekrümmter Körper sich unter Qualen dem Marmor zu entringen scheint.

Neu und eigenständig zugleich in dieser breit gestreuten Produktion ist das wohl kurz nach dem monumentalen «David» entstandene Gemälde der Heiligen Familie, das nach seiner runden Form und seinem Auftraggeber, dem Florentiner Kaufmann Agnolo Doni «Tondo Doni» genannt wird (siehe Tafel 21). Standen die in den Quellen ungenau bezeichneten und in ihrer Zuschreibung lange umstrittenen Jugendwerke, die «Madonna mit dem Kind, Johannes dem Täufer und Engeln» sowie die «Grablegung», noch unverkennbar in der florentinischen Tradition, so hat sich in diesem Rundbild ein Stilwandel vollzogen. Die Dreiergruppe aus Joseph, Maria und dem Jesuskind ist so kunstvoll ineinander verschränkt, dass die räumlichen und statischen Verhältnisse regelrecht verschleiert werden. Der Erlöser-Knabe stützt sich mit beiden Händen auf das Haupt der Mutter, die ihn ihrerseits mit dem rechten Arm an der Schulter hält, und steht mit einem Bein auf deren rechtem Arm, während das andere Bein auf dem Schoß des Vaters ruht. Die Umrisse der Figuren sind äußerst plastisch hervorgehoben, ihre Muskeln wie in Marmor gemeißelt. Der Blick der Madonna richtet sich schräg zu ihrem Kind empor. In Gedanken versunken scheint sie das Geschehen der Passion ebenso vorauszuahnen wie der Knabe selbst, der sich der Mutter liebevoll und nachdenklich zugleich zuwendet. Ihre Blickrichtung nimmt der jugendliche Johannes der Täufer auf, der hinter der Steinstufe steht, die das Bild horizontal in zwei Hälften teilt. Als Vorläufer des Erlösers vermittelt er nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich zwischen dem Heilsgeschehen und der heidnischen Antike, die von fünf nackten Jünglingen auf einer Balustrade dargestellt wird. Durch die Lebendigkeit der Charakterzeichnung sowie die Kühnheit der Erfindung und der Farbgebung, in der Orange,

Blau- und Rosatöne dominieren, zeigte das nur 1,20 Meter große Werk, dass von diesem Künstler auch in der Malerei Großes zu erwarten war.

Diesen Schluss zogen auch die florentinischen Politiker. Die Zustimmung, die der David von den Anhängern der Republik erfuhr, ermutigte deren Führer dazu, mit dieser kraftvollen Propaganda fortzufahren. Wo aber waren Mut und Tatkraft einflößende Kunstwerke angebracht als im politischen Heiligtum des Freistaats, dem Sitzungssaal des Großen Rats im Palazzo della Signoria? Rückbesinnung auf verheißungsvolle Ursprünge musste nicht immer bis in die biblische Frühzeit zurückgehen. Um Patrizier und Handwerker, die sich die Bänke in diesem weiträumigen Tagungsraum teilten, zu tapferen Bürgersoldaten zu erziehen, bot es sich an, militärische Erfolge aus der jüngeren Vergangenheit von Florenz zu feiern – nach dem Motto: Was unsere Vorfahren geschafft haben, werden auch wir zum Ruhme der Republik vollbringen! Und so suchte und fand man zwei Schlachten, in denen das florentinische Aufgebot gegen vermeintlich stärkere Gegner die Oberhand behalten hatte. Dass dabei fremde Söldner unter der Führung eines auswärtigen Feldherrn und nicht freie Bürger für Heim und Herd gesiegt hatten, übersah man geflissentlich. Um diese beiden – bei genauer historischer Betrachtung eher dubiosen – Triumphe im hellsten Licht erscheinen zu lassen, warb die Republik für die beiden geplanten Riesenfresken die zwei berühmtesten Künstler aus heimischen Gefilden an: Leonardo da Vinci für die Schlacht von Anghiari im Jahre 1440 und Michelangelo für das Gefecht von Cascina 76 Jahre zuvor. Beide Projekte ereilte am Ende ein ähnliches Schicksal. Leonardos Fresko ging, zudem unvollendet, rasch am ebenso neuartigen wie unzuträglichen Gemisch der Werkstoffe zugrunde, mit dem der Maler an der Wand des Ratssaales experimentiert hatte – ein Stadium der Ausführung, in das Michelangelos Entwurf gar nicht erst gelangte. Selbst die beiden Kartons sind nur in Nachzeichnungen erhalten.

Während Leonardo ineinander verschlungene Krieger zu Pferde in einer geradezu raubtierhaft anmutenden Kampfeswut malte, zeigte die von Michelangelo geplante Szene, darin dem David nah verwandt, einen Moment der patriotischen Besinnung und des neu geschöpften Mutes (siehe Seite 66). Die Chronisten überlieferten in eher dünnen Worten, dass die Florentiner Truppen anno 1364 von den Pisanern bei einer Ruhepause



Aristotile da Sangallos Kopie des Kartons, den Michelangelo als Vorlage für das Fresko der Schlacht von Cascina im Saal des Großen Rats von Florenz schuf, lässt viel von der Dramatik des geplanten Wandbilds abnen. Doch fehlt es der Szene der Krieger, die sich zum Streit rüsten, bei allem Pathos auch nicht an Ironie: Ganz rechts kämpft einer der nackten Helden nicht mit dem Feind, sondern mit einem Strumpf. Holkham Hall, Collection Earl of Leicester

überrascht wurden und um ein Haar vernichtend geschlagen worden wären, hätte nicht einer der Heerführer die Übersicht behalten und die nahende Gefahr geahnt. Die eher beiläufige Episode hätte Michelangelo – diesen Rückschluss lassen die Kopien zu – unter günstigeren Umständen zu einem beispielhaften Bild der *virtus* gestaltet: badende Krieger in antiker Nacktheit, die in dem Augenblick, wo sie der Bedrohung gewahr werden, ihre mentalen wie physischen Kräfte sammeln und anspannen. Nicht der Kampf als bestialisches Getümmel und damit der Mensch als instinkthafter Teil der natürlichen Welt wie bei Leonardo, sondern der Triumph der Willenskraft, der Einsicht und des planvollen Handelns sollte hier verherrlicht werden. Doch es sollte nicht sein. Der Schöpfer des «David» wurde in Rom für noch größere Aufgaben benötigt.