

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 1

Artikel: Skorpion und Salamander : eine emblematische Deutung der Vita des Benvenuto Cellini
Autor: Güntert, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164325>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Georges Güntert

Skorpion und Salamander

Eine emblematische Deutung der Vita des Benvenuto Cellini

Cellinis *Vita* ist die Selbstdarstellung eines Künstlers¹. Sie ist nicht die erste, die wir dem an Lebensbeschreibungen so reichen Renaissance-Zeitalter verdanken, aber bei weitem die originellste. Als Cellini sich anschickt, der Nachwelt über sein bewegtes Leben Bericht zu erstatten, ist ihm bekannt, dass andere Künstler dies ebenfalls versucht hatten. Ein Jahrhundert zuvor hatte Lorenzo Ghiberti, der Schöpfer der Bronzetüren am Florentiner Battistero, in seinen *Commentari* das Ansehen der bildenden Künste verteidigt und dieser Abhandlung einen kurzen Lebensbericht sowie ein Inventar seines eigenen Schaffens angefügt. Er hatte ferner auf das Leben und Wirken seiner berühmten Vorgänger aus Florenz und Siena verwiesen und damit den Grundstock zu einer toskanischen Kunstgeschichte gelegt, wie sie Vasari im 16. Jahrhundert erarbeiten und vervollständigen sollte.

Die Selbstdarstellung Ghibertis enthält einen merkwürdigen kunsthistorischen Stammbaum. In einer Einleitung, welche auf die Lücke zwischen dem Ende der Antike und dem Auftreten Giotto hinweist, verbindet Ghiberti die Reihe der toskanischen mit den griechischen Künstlern, die er gleichsam als seine Ahnen vorstellt. Der Bildhauer und Maler wollte es offensichtlich den Humanisten gleichtun, welche in ihren Schriften ein neues – und gleichermassen schon antikes – Bildungsideal vertraten und dessen Bedeutung für ihr eigenes Leben mit persönlichen Zeugnissen untermauerten. Biographien von Humanisten und Dichtern gab es schon lange. Für diese war Boccaccios *Trattatello in laude di Dante Alighieri* wegweisend, ein Werk, das neben dem ausführlichen Lebensbericht auch ein Lob der Dichtkunst enthielt. Auch autobiographische Texte von Dichtern waren seit Petrarkas Briefen keine Seltenheit mehr.

Die Selbstdarstellung des Künstlers in ihrer Tradition

Spricht man dagegen von den frühesten Selbstdarstellungen bildender Künstler, so sollte man zugleich die Entstehung und zunehmende Verbrei-

tung des Selbstporträts verfolgen. Die Phasen künstlerischer Selbstdarstellung lassen sich in der Malerei der Renaissance leicht erkennen. Es zeichnet sich deutlich eine Entwicklung ab, in deren Verlauf der Maler zunächst nur als kleinproportionierte Nebenfigur am unteren Bildrand oder auf der Bildseite erscheint, dann aber auf einmal als Hauptfigur in die Bildmitte rückt. In den Selbstbildnissen eines Dürer, Tizian oder auch Vasari hat die Auseinandersetzung mit dem Ich eine Intensität erreicht, wie sie noch ein Jahrhundert zuvor nicht denkbar gewesen wäre.

Möglich wurde diese rasche Entwicklung durch die Hebung des künstlerischen Selbstbewusstseins, das wiederum von der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft abhing. Eine spürbare Aufwertung des Künstlertums brachte das 15. Jahrhundert. Das ganze Quattrocento hindurch wurde in den Schriften der bildenden Künstler und der mit ihnen sympathisierenden Autoren der Anspruch erhoben, die Malerei als eine der freien – und nicht der mechanischen – Künste zu betrachten². Diese Forderung war ein bedeutsamer Versuch, die gesellschaftliche Stellung der bildenden Künste zu heben und ihnen dasselbe Ansehen zu verschaffen, dessen sich Musik, Rhetorik und Dichtung schon längst erfreuten. Vollends erfolgreich war dieser Versuch um die Mitte des 16. Jahrhunderts, als 1563 in Florenz – unter dem Einfluss Vasaris – die Maler, Bildhauer und Architekten ihre noch bestehenden Beziehungen zu den Handwerkerzünften lösten und eine *Accademia del disegno* gründeten, die als erste ihrer Art für spätere ähnliche Einrichtungen in Italien und anderswo als Vorbild dienen sollte. Gerade zu der Zeit, als Benvenuto Cellini an seiner Autobiographie schrieb, wurde im Medici-Staat der bildende Künstler offiziell auf die Stufe der Dichter und Gelehrten gestellt, so dass der alte Ausspruch des Horaz *Ut pictura poesis* nun nicht mehr nur einseitig zum Vorteil der Dichtkunst, sondern auch zugunsten der Malerei verwendet werden konnte.

Leonardo da Vinci hatte es gar gewagt, die Überlegenheit der Malerei über die Dichtkunst, Musik und Bildhauerei zu vertreten. Michelangelo und Cellini waren hier anderer Meinung und stellten sich entschieden auf die Seite der Bildhauer. Der Streit um das Prestige der bildenden Künste schien nicht abbrechen zu wollen. Wie dem auch sei, nie zuvor waren die Künstler dermassen geschätzt und geehrt worden³.

Doch die mühsam erlangte Rangerhöhung bot Anlass zu neuen Konflikten. Dadurch, dass sich der Künstler von seinen früheren sozialen Bindungen löste, trat er, wie Arnold Hauser schreibt, «in die grosse Leere der Freiheit»⁴. Er war nun vermehrt den Launen des Mäzens und den Angriffen der Konkurrenz ausgesetzt. Er stand allein da, ganz auf sein eigenes Können angewiesen, ohne sich auf die Solidarität einer Gruppe stützen zu können. – Neue Gefahren erwuchsen ihm zudem von einer anderen Seite. Der sich

stark entwickelnde Kunsthandel drohte, das Kunstwerk zum jederzeit käuflichen Sammelobjekt oder Statussymbol zu machen und den Künstler in ein neues Abhängigkeitsverhältnis zu bringen. Für ihn war es daher von grösster Wichtigkeit, dass das Kunsthandwerk nicht mit Geld allein aufgewogen werden konnte. Gerade jetzt galt es, den Vorrang der ideellen Werte zu betonen. Man denke nur an die Auseinandersetzungen Cellinis mit dem Grossherzog Cosimo de' Medici, der ihm für die Statue des Perseus zehntausend Dukaten auszahlen wollte, mit dem Kommentar, für so viel Geld könne man ja ganze Städte und Fürstenpaläste bauen. Darauf antwortete unser Künstler: «Seine Excellenz würde sehr viele Menschen finden, die ihre Städte und Paläste zu vollenden verstünden, aber Statuen, wie den Perseus, möchte wohl niemand in der Welt so zu machen imstande sein.»

Cellinis Lebensbericht entsteht in diesem Spannungsverhältnis zwischen seinem zweifellos überhöhten Selbstbewusstsein und der ständigen Bedrohung von aussen, seitens einer materialistisch denkenden Gesellschaft, deren Anmassungen er mit einem unbändigen Willen zur Selbstbehauptung begegnet. Der Goldschmied Cellini fühlt sich als Künstler. Er ist zutiefst beleidigt, wenn sein Rivale Baccio Bandinelli dem Papst, der ihm soeben einen Auftrag gegeben hat, sagt: «Diesen Goldschmieden muss man zu solchen schönen Arbeiten die Zeichnungen erst machen!» Wie anders doch Giulio Romano, ein Maler von Rang, der am Hof zu Mantua dem Herzog zuraunt: «Benvenuto ist ein Mann, der keiner fremden Zeichnung bedarf, und Sie werden es, gnädiger Herr, sobald Sie sein Modell sehen, selbst gestehen!»

Cellinis autobiographisches Unternehmen ist einmalig, aber dennoch kein Sonderfall für seine Zeit. In seiner nächsten Umgebung war es unter Künstlern üblich, Werkinventare zu erstellen und für die Nachkommen – oft in Form einer Familienchronik – die eigenen Memoiren zu verfassen. Im gleichen Umkreis – am Hof der Medici und der Farnese – entstanden die ersten Sammlungen von Künstlerbiographien. Dem herausragenden Genie Michelangelos wurden noch zu seinen Lebzeiten gleich zwei Viten, diejenige von Vasari (1550) und die von Condivi (1552), gewidmet⁵. Die 1564 zu seinen Ehren veranstalteten Begräbnisfeierlichkeiten wurden zu einem Triumph der bildenden Künste. Die Feier musste übrigens um einige Tage verschoben werden, damit auch der damals erkrankte Cellini daran teilnehmen konnte⁶. Cellinis Freund, der Literat Varchi, hielt die *Orazione funebre*, die feierliche Trauerrede, die wiederum sehr einer Künstler-Vita glich. Neben solchen biographischen Texten gab es die verschiedensten Formen der Selbstdarstellung: Briefe und Traktate von Alberti oder Leonardo; Gedichte von Michelangelo; Tagebücher wie dasjenige von Pontormo; ferner die uns unbekannten Schriften von Ghirlandaio und

Raffael, die Vasari erwähnt⁷. Man kannte aber auch schon eigentliche Autobiographien, sei es die lateinisch verfasste *Vita* des Mailänder Arztes Cardano, seien es – um bei den Künstlern zu bleiben – die Familienchroniken und die Memoiren der Florentiner Meister. So schrieb Cellinis Erzfeind, der Bildhauer Baccio Bandinelli, seit 1552 an seinem *Memoriale*, anscheinend aus Wut darüber, dass ihn Vasari in der Erstausgabe der *Viten* übergangen hatte. Cellini wusste von diesem ehrgeizigen Plan, und als er sich selber zur Niederschrift eines Lebensberichtes entschloss, ging es ihm auch darum, Bandinelli zu übertreffen. Ausschlaggebend für sein autobiographisches Vorhaben war aber vielleicht doch sein – beileibe nicht immer freundschaftlicher – Umgang mit Vasari (Giorgetto Vasellaio nennt er ihn verächtlich), welcher seit der Mitte der vierziger Jahre an einer umfangreichen Biographiensammlung schrieb und darin eine Kunstidee vertrat, die Cellini sich zu eigen machte.

Vasaris Auffassungen von Kunst und Künstlertum dienen Cellini als gewichtiges Argument für die persönliche Selbstaufwertung. Was der Kunstkritiker aus Arezzo von Leonardo, Raffael oder Michelangelo erzählt, weiss Cellini für die eigene Sache zu verwenden. Nicht nur behauptet er, «nach der schönen Manier des Michelangelo gebildet zu sein und sich niemals von ihr getrennt zu haben» (womit er, ganz im Sinne Vasaris, sich an den Grössten der Grossen hält), er wird auch den auf Raffael angewandten Ausspruch «Non visse da pittore, ma da principe» im richtigen Moment in seiner *Vita* (dort nämlich, wo er über sein Verbleiben am französischen Hof berichtet) zu plazieren wissen. Für Vasari ist der grosse Künstler ein Naturtalent und, da in der Natur selbst schon göttliche Kräfte wirken, ein Gottbegnadeter, von der Vorsehung auserwählt, der Menschheit die Idee des Vollkommenen zu offenbaren. Diese religiös anmutende Wertung findet sich schon in der Einleitung zur ersten Künstler-Vita, wo es heisst, Gott habe sich, als in Italien alle Kunst elend darniederlag, der Menschheit erbarmt und ihr den Cimabue gesandt, damit dieser in der Finsternis die ersten Lichter entzünde und den Menschen den Weg zur Malkunst weise⁸. Von Cimabue bis Michelangelo war freilich ein weiter Weg zurückzulegen, wie Vasari in seinem – den drei Epochen und drei Malweisen entsprechend – dreiteiligen Werk vermerkt. Im letzten, Michelangelo gewidmeten, Lebensbericht hören wir deutlich messianische Töne heraus. Es steht da geschrieben, Gott habe endlich wieder seine Augen der Welt zugewandt und ihr einen universell begabten Geist gesandt, der sich in allen Bereichen der Kunst als führend erweisen sollte. Vom Namen des Künstlers heisst es, er sei ihm vom Vater gegeben worden, damit jedermann die himmlischen und göttlichen Aspekte des Michel-Angelo erkenne. So lautet der Text in der Erstausgabe von 1550. In der zweiten, veränderten Ausgabe von 1568

spricht Vasari sogar von göttlicher Eingebung: «Al quale pose nome Michelangelo, perché, non pensando più oltre, spirato da un che di sopra, volse inferire costui essere cosa celeste e divina oltre all'uso mortale.»⁹ Michelangelo erscheint als Halbgott. Die antike Heldenbiographie, die hier Modell stand, wird durch biblische Elemente ergänzt und aufgewertet, wozu der gehobene, fast prophetische Stil der Einleitung das Seinige beiträgt. Entsprechendes finden wir in der *Vita* Cellinis, mit dem bezeichnenden Unterschied, dass der Autor solche erhabene Inhalte kurzerhand auf sich selbst bezieht, diese dem Leser jedoch in einer Weise vermittelt, die mit Vasaris literarischem Gehabe kaum mehr verglichen werden kann.

Textbetrachtung

Wenn wir nun mit der Textbetrachtung beginnen, so wollen wir auf drei Aspekte näher eingehen. Erstens soll gezeigt werden, dass Cellinis *Vita* sich zum Teil stark an bereits vorhandene Modelle von Lebensbeschreibungen – etwa die Künstlerviten – anlehnt, dabei aber auch einer mehr volkstümlichen Literatur (Bibel, Predigten, Heiligenlegenden) verpflichtet bleibt¹⁰. Das soll aber keine Aussage sein gegen die unbestreitbare Originalität des Werkes. Zweitens wollen wir die Bedeutung der emblematischen Erzählung hinsichtlich ihrer Funktion bei der Textgestaltung ergründen. Und drittens werden wir den für die Autobiographie wesentlichen Problemen der Wahrheit und der Identität Beachtung schenken.

Bereits in den einleitenden Kapiteln der *Vita*, in denen Cellini über die Herkunft seiner Familie und über seine Geburt berichtet, wird klar, wie er seinen Lebensbericht durch bewusste Mythisierung mit der Aura des Ungewöhnlichen versieht. Cellini stellt zwar fest, die persönliche Leistung allein berechtige den Menschen dazu, einen Lebensbericht zu verfassen; dann aber fügt er einschränkend hinzu, zunächst müsse bei der Niederschrift einer Biographie gezeigt werden, «che l'uomo ha la linea sua da persone virtuose e antichissime». Ganz nach dem Vorbild anderer Künstlerviten, derjenigen Brunelleschis oder Michelangelos, schildert Cellini also zunächst das Leben seiner edlen Vorfahren. Wichtig erscheint dabei deren enge Bindung an die Antike. Cellini stellt zuerst die beiden Städte Rom und Florenz einander gegenüber. Die Verbindung seiner Sippe mit der Antike stellt er dadurch her, dass er daran erinnert, Julius Caesar, den man als Gründer Fiesoles betrachte, habe zu seinen ersten und tapfersten Hauptleuten einen Fiorino da Cellino gezählt, nach welchem das heutige Florenz benannt worden sei. Dass daneben auch auf eine andere Namendeutung, nämlich, Florenz gehe auf «flos» (Blume) zurück, hingewiesen wird, tut der

ersten Behauptung keinen Abbruch. Cellini verfißt seine Stammbaumthese auch gegen die Auffassung der Humanisten, die den Namen der Stadt Florenz von «fluentia» herleiten. Woher er die Nachricht von einem römischen Capitano seines Namens hat, bleibt rätselhaft. Der von ihm zitierte Chronist Giovanni Villani spricht zwar von einem «capitano Fiorini, nobile cittadino di Roma della schiera dei Fracchi o Floracchi»; von einem «da Cellino» ist dort aber nicht die Rede.

Der Bericht über die Eheschliessung der Eltern und über Benvenuto's Geburt ist im Stil einer frommen Familienchronik verfasst. Wir hören hier von der Liebesgeschichte seiner Eltern, zweier Nachbarskinder, deren Väter die Zustimmung zur Heirat erst abgerungen werden musste, und denen schliesslich nach vielen kinderlosen Ehejahren doch noch ein Sohn geschenkt wird. Dieser erhält den bedeutungsvollen Namen Benvenuto, weil er eben, wie es ausdrücklich heisst, hochwillkommen war. Damit nun steht er in einer andern erlauchten Ahnenreihe: wie dem biblischen Isaak, wie Johannes dem Täufer, wie den Helden so vieler Legenden, die ihren Eltern erst nach langen Jahren des Betens und des Wartens geschenkt wurden, so widerfuhr es auch ihm, Benvenuto. Diese Besonderheit müsste allein schon genügen, ihn auszuzeichnen und hervorragende Eigenschaften, Fähigkeiten und Taten von ihm erwarten zu lassen. Cellini greift hier zurück auf das Motiv der lange erwarteten, mühevollen Geburt. Die Verwendung dieses «Topos» wirkt aber forciert, zumal Benvenuto noch mehrere Geschwister – unter anderem die um ein Jahr ältere Schwester und einen jüngeren Bruder – hatte, die alle in der Lebensgeschichte vorkommen. Dass ausserdem das Geburtsdatum um einige Stunden auf Allerheiligen zurückdatiert wird (Cellini sagt «finito il dì d'Ognissanti, a 4 ore e mezzo»), wo er in Wirklichkeit doch erst am 3. November auf die Welt kam, erscheint als weiterer Akt der Mystifizierung. Wenn Michelangelo – laut Vasari – an einem Sonntag und Leonardo gar an einem Karfreitag geboren wurden, so kann Benvenuto unmöglich an einem gewöhnlichen Werktag im November zur Welt gekommen sein.

Die Künstlerviten sind aber nicht die einzigen literarischen Vorlagen, auf die unser Autor zurückgreifen konnte. Für einen gläubigen Christen wie Cellini, der seine ausserordentliche Begabung dem «Iddio della natura» verdankt, gab es noch eine andere Quelle, die Bibel; genauer gesagt, das Lukas-Evangelium, das von der wunderbaren Geburt Johannes' des Täufers berichtet. Diese Bibelstelle drängte sich Cellini schon deshalb auf, weil seine Eltern die Namen Elisabetta und Giovanni (nicht Zacharias!) trugen; denn, wo soviel Gewicht auf die Bedeutung des einen Namens gelegt wurde, konnten die anderen nicht belanglos sein. Von Cellinis Eltern heisst es, sie hätten sich «ihrer heiligen Liebe 18 Jahre lang erfreut, mit dem grossen Verlangen,

Kinder zu besitzen». Als schliesslich nach mehreren Fehlgeburten (und einem Mädchen, das bescheiden Cosa genannt wird) völlig unerwartet ein Sohn geboren wird, erscheint dieser als Himmelsgabe. «Signore, io ti ringrazio con tutto 'l cuor mio: questo m'è molto caro, e sia il Benvenuto», stammelt der übergläckliche Vater, und sein Dankgebet erinnert an das biblische «Benedictus Dominus, Deus Israel!» Wenn Vater Giovanni später eine prophetische Gabe zeigt und seinem begabten Sohn durch weise Ratschläge den Weg ebnet, so scheint dies ebenfalls an die Geschichte Johannes' des Täufers anzuklingen.

Das Lukas-Evangelium hat in unserem Text noch weitere Spuren hinterlassen. Cellini erzählt aus seiner Kindheit zwei kurze, dafür um so bedeutungsvollere Ereignisse, wie sie zu einer Heldengeschichte passen. Es handelt sich um Vorausdeutungen, um erste Zeichen eines bedeutenden Schicksals. Wir lesen:

«Noch war Andreas Cellini, mein Grossvater, am Leben, als ich etwa drei Jahre alt sein mochte, er aber stand im hundertsten. Man hatte eines Tages die Röhre einer Wasserleitung verändert, und es war ein grosser Skorpion, ohne dass ihn jemand bemerkte, heraus und unter ein Brett gekrochen. Als ich ihn erblickte, lief ich drauf los und haschte ihn. Der Skorpion war so gross, dass, wie ich ihn in meiner kleinen Hand hielt, auf der einen Seite der Schwanz, auf der andern die beiden Zangen zu sehen waren. Sie sagen, ich sei eilig zu dem Alten gelaufen und habe gerufen: Seht, lieber Grossvater, mein schönes Krebschen! Der gute Alte, der sogleich das Tier für einen Skorpion erkannte, wäre fast für Schrecken und Besorgnis des Todes gewesen; er verlangte das Tier mit den äussersten Liebkosungen. Aber ich drückte es nur desto fester, weinte und wollte es nicht hergeben. Mein Vater lief auf das Geschrei herzu und wusste sich vor Angst nicht zu helfen, denn er fürchtete, das giftige Tier werde mich töten. Indessen erblickte er eine Schere, begütigte mich und schnitt dem Tiere den Schwanz und die Zange ab, und nach überstandener Gefahr hielt er diese Begebenheit für ein gutes Zeichen.

Ungefähr in meinem fünften Jahr befand sich mein Vater in einem kleinen Gewölbe unseres Hauses, wo man gewaschen hatte und wo ein gutes Feuer von eichen Kohlen übrig geblieben war; er hatte eine Geige in der Hand und sang und spielte um das Feuer, denn es war sehr kalt. Zufälligerweise erblickte er mitten in der stärksten Glut ein Tierchen wie eine Eidechse, das sich in diesen lebhaften Flammen ergötzte. Er merkte gleich, was es war, liess mich und meine Schwester rufen, zeigte uns Kindern das Tier und gab mir eine tüchtige Ohrfeige. Als ich darüber heftig zu weinen anfang, suchte er mich aufs freundlichste zu besänftigen und sagte: Lieber Sohn! ich schlage dich nicht, weil du etwas Übles begangen hast, vielmehr dass du dich dieser Eidechse erinnerst, die du im Feuer siehst. Das ist ein Salamander, wie man, soviel ich weiss, noch keinen gesehen hat. Er küsste mich darauf und gab mir einige Pfennige.»¹¹

Das erste Erlebnis ist – im Gegensatz zum zweiten – vor allem Benvenuto gewidmet. Es betrifft seine eigene Natur, sein Wesen, seine Fähigkeiten, sich in der Welt und gegen die Welt zu behaupten. Anders als im folgenden Exempel, wo vom Erfahren, *Wissen*, Behalten die Rede ist, geht es hier um

das *Können*, um die angeborene Kraft, die «virtù». Wie die erbauliche Literatur hin und wieder von Kindern erzählt, denen gefährliche Tiere keinen Schaden zufügen, so weiss auch Cellini von sich zu berichten, dass er als Dreijähriger mit einem grossen Skorpion gespielt und diesen dann zum Grossvater gebracht habe, welcher ihm voller Entsetzen das Untier abzuschmeicheln versuchte. Das Bibelzitat, das sich für diese Stelle herbeiziehen lässt, stammt wiederum aus dem Lukas-Evangelium: «Siehe, ich habe euch die Macht gegeben, auf Schlangen und Skorpione zu treten, und über alle Gewalt des Feindes: er wird Euch keinen Schaden zufügen» (Luk. 10, 19). Die biblisch klingende Episode kann aber leicht zum Herkules-Mythos umgedeutet werden, in welchem ein Kind schon in der Wiege Schlangen erwürgt¹².

Wichtig in dieser Episode ist überdies, dass sich der Dreijährige in Gesellschaft des patriarchalischen, «mehr als hundertjährigen» Grossvaters befindet. Beiden ist die Fähigkeit eigen, das Leben zu meistern: was dem Enkel sein Untier, sind dem Grossvater die vielen Jahre. Im Unterschied zum Vater aber, einem begabten Musiker, der hier erst am Schluss schützend eingreift, besitzen Grossvater und Enkel zudem die gleiche Begabung¹³. Andrea Cellini wird als Architekt vorgestellt; er war eigentlich Maurer oder Baumeister. Als solcher verstand er sich aber aufs Zeichnen («disegnare») und nicht nur, wie der Vater Giovanni, aufs Musizieren («sonare»). Bei Vitruv stand geschrieben, der gute Baumeister müsse sowohl zeichnerisch als musikalisch begabt sein, und Cellini wird diesen Anspruch im eigenen Lebensbericht erwähnen. Dies nicht ohne Grund: «sonare» und «disegnare», musizieren und zeichnen, diese beiden Tätigkeiten erscheinen im Text immer wieder als gegensätzliches Begriffspaar. Es enthält in gedrängter Form den Aufstieg Cellinis zum Künstler, der, weil er *spielen* kann, vom Papst empfangen wird, der ihn dann auch *zeichnen* lässt.

Bedeutsam für die *erste* Erzählung sind ferner die hier vorwiegenden Elemente der Erde und des Wassers (die Wasserleitung; der Erdboden; auch das astrologische Wasserzeichen Skorpion, in dem Cellini geboren wurde, und an dessen Macht er offensichtlich glaubt). Die *folgende* Szene hingegen wird von den Elementen Feuer und Luft (die Flammen, die Töne, usw.) beherrscht. Deuten die «niederen» Elemente auf das Naturgegebene und Angeborene hin, entsprechend dem ersten Exempel, das Benvenuto kraftvolle *Natur* in der Welt darstellt, so verweisen die «höheren» Elemente, Feuer und Luft, auf Reinigung, Vergeistigung und Überleben, sowie natürlich auf die *Fama*, die Verbreitung des wohlklingenden Namens durch den Ruhm.

In der zweiten Episode erscheint Benvenuto als Fünfjähriger zusammen

mit seiner etwas älteren Schwester und dem ein Instrument spielenden Vater. Sie alle betrachten einen Feuersalamander, wie er sich in den Flammen windet und doch nicht stirbt – ein Symbol des Sieges über die Zeitlichkeit. Dass der Feuersalamander auch das Emblem Franz I. von Frankreich war, der Cellinis Kunst weltberühmt machen sollte, sei hier nur nebenbei erwähnt¹⁴. In der zweiten Episode geht es darum, die aussergewöhnliche Erscheinung eines Tieres, das im Feuer überlebt, nicht zu vergessen. Der Vater versetzt dem Kleinen eine Ohrfeige, damit er sich stets an den Anblick erinnere. Er will aus seinem Sohn ein weltberühmtes Genie machen, allerdings einen Musiker. Der Leser, der den ganzen Text der *Vita* kennt, weiss, dass Benvenuto, der die Musik nur pflegt, um dem Wunsch seines Vaters nachzukommen, dank dieser Kunst mit Clemens VII. zusammentrifft, was dann seine Karriere als Künstler überhaupt erst ermöglicht. Er weiss aber auch, dass Benvenuto seinen Ruhm nicht so sehr dem «sonare» als dem «disegnare» verdankt, dass also der Vater nur bedingt das Schicksal seines Sohnes mitbestimmt. Dass der Vater zunächst als Bedrohung für Benvenutos Künstlernatur erscheint, schliesslich diese dann doch anerkennt, das kann ebenfalls aus dem hier dargestellten Vorgang – erst die Ohrfeige, dann die Belohnung – erschlossen werden. Die beiden Kindheitserinnerungen sind eine emblematische Vorausnahme des ganzen Erzählgeschehens.

Ein unbefangener Leser könnte sich fragen, ob sich das, was hier erzählt wird, auch wirklich so zugetragen habe. Diese an sich unliterarische Fragestellung scheint in einer Autobiographie ihre Berechtigung zu haben. Denn jeder Selbstbiograph behauptet von sich, er werde die volle Wahrheit sagen. Andererseits würde ein Lebensbericht, der vollends unglaublich klänge, von uns gar nicht als solcher anerkannt. Für die meisten Leser besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen einer fiktiven Ich-Erzählung und einer Autobiographie, weil diese angeblich auf tatsächlich Geschehenem, auf Fakten, beruht.

Wie verhält es sich mit der *Wahrheit* der Autobiographie? Der Autor einer Selbstdarstellung wird sich im allgemeinen an das halten, was sich in seinem Leben wirklich zugetragen hat. Er wird keine Person erfinden, die ihm nicht begegnet ist und keine Erlebnisse darstellen, die sich nicht ereignet haben¹⁵. Seine Hauptaufgabe besteht jedoch immer in der Auswahl, Anordnung, Deutung und Akzentuierung des biographischen Materials, das durch die Erinnerung einerseits gegeben, andererseits auch wieder begrenzt ist. Aus der begrenzten Anzahl der vorhandenen Erinnerungen wird nun nochmals ausgewählt. Aber nach welchen Kriterien? Sicher gibt es Autobiographen, die sich vornehmen, möglichst frei und ungehemmt «alles» niederzuschreiben. Dennoch stellen wir bei jeder Textanalyse das Bestreben nach einer gewissen Kohärenz fest, da nur auf diese Weise überhaupt Sinn

entsteht. Die Gestaltung des Details wird der Gestaltung des ganzen Berichts untergeordnet. Aus dem nun entstehenden Zusammenhang ergibt sich Sinn, und diesen Sinn nennen wir die «Wahrheit» der Aussage. Fehlt die Kohärenz ganz oder widerspricht sich der Ich-Erzähler laufend, so vermag er nicht zu überzeugen. Andererseits erweckt vorhandene Kohärenz beim Leser ein Gefühl der Übereinstimmung und auch der Befriedigung.

Für die Wahrheit der Autobiographie (d. h. für ihren Sinnzusammenhang und ihre Überzeugungskraft) sind Voraussagen oder – wie in unserem Text – Verheissungen von grösster Bedeutung. Wenn solche in der Folge bestätigt werden, erscheinen sie als wahr, genauso wie die sich bewahrheitenden Prophezeiungen von Cellinis Vater. In diesem Sinn erscheinen auch die hier wiedergegebenen Kindheitserlebnisse (selbst dann noch, wenn sie erfunden wären) als wahr, denn sie verweisen auf Kommendes, und ihre Aussage erfüllt sich.

Man sieht aus diesen Überlegungen, dass einer Autobiographie – wie literarischen Texten überhaupt – entgegen einer weit verbreiteten Auffassung nur ein beschränkter Grad an historischer Wahrheit oder an dokumentarischem Wert zukommt. Von Cellini wird oft behauptet, er habe Gespräche, die er mit berühmten Persönlichkeiten seiner Zeit führte, festgehalten und sie dann wortgetreu wiedergegeben. Das mag in einzelnen Fällen zutreffen. Doch der Sinn, den die wiedergegebenen Worte erhalten, wird im Buch weitgehend durch den Kontext bestimmt. Schon dadurch, dass nur einzelne Gesprächsfetzen festgehalten und zur denkwürdigen Anekdote umgeformt werden, bei der dann der Künstler und sein Mäzen ganz im Vordergrund stehen, verändert sich die Bedeutung der beschriebenen Szene völlig. Zugegeben, ein bedeutungsvolles Wort, das im entscheidenden Augenblick fällt, kann eine historische Figur für immer kennzeichnen und zu ihrer Wertung in unserem Geschichtsbild beitragen. Auch kann der Autor selbst sein Reden und Handeln in entscheidenden Situationen festhalten und sie dem Leser als einprägendes Merkmal weitergeben. Entscheidend aber ist nicht der Wortlaut der einzelnen Textstelle, sondern deren Funktion und Bedeutung im Werk.

Nicht alles, was Cellini erzählt, hat den Anschein dokumentarischer Echtheit. Wie sollen wir beispielsweise jene Stellen lesen, wo er über seine Visionen oder Halluzinationen im Kerker schreibt? Und wie werden wir uns zu jener Aussage verhalten, in der Cellini, ohne mit der Wimper zu zucken, von seinem Heiligenschein berichtet, der ihm nach den Visionen im Gefängnis angeblich geblieben sei?

«Dann muss ich noch eine Sache nicht zurücklassen, die grösser ist, als dass sie einem andern Menschen begegnet wäre, ein Zeichen, dass Gott mich losgesprochen und mir seine Geheimnisse selbst offenbaret hat. Denn seit der Zeit, dass ich jene

himmlischen Gegenstände gesehen, ist mir ein Schein ums Haupt geblieben, den jedermann sehen konnte, ob ich ihn gleich nur wenigen gezeigt habe.

Diesen Schein sieht man des Morgens über meinem Schatten, wenn die Sonne aufgeht, und etwa zwei Stunden darnach. Am besten sieht man ihn, wenn ein leichter Tau auf dem Grase liegt, ingleichen abends bei Sonnenuntergang. Ich bemerkte ihn in Frankreich, in Paris, weil die Luft in jener Gegend viel reiner von Nebeln ist, so dass man den Schein viel ausdrücklicher sah als in Italien, wo die Nebel häufiger sind; dessenungeachtet aber seh ich ihn auf alle Weise und kann ihn auch andern zeigen, nur nicht so gut wie in jenen Gegenden.»¹⁶

Der Bericht klingt unglaubwürdig. Dennoch: der Akzent liegt auch diesmal auf der engen Verbindung, die das privilegierte Genie mit seinem Gott und Schöpfer unterhält, sowie auf den durchaus ungewöhnlichen Umständen, die Cellinis Lebensweg begleiten und seinen Lebensbericht interessant machen. Das Aussergewöhnliche, ja Wunderbare, ist ein konstituierendes Element dieser Autobiographie, und gerade diese rührende Übertreibung passt zur Selbstgefälligkeit, mit der sich Cellini darstellt.

Damit ist aber noch nicht alles über die Wahrheit der Autobiographie gesagt. Autobiographen berichten erst dann über ihr Leben, wenn sie ein bestimmtes Ziel – und meist auch ein bestimmtes Alter – erreicht haben. Dann nämlich wird ein wertender Überblick erst möglich. Nach Cellini sollte jeder Mensch, von «welchem Stande er auch sei, falls er etwas Rühmliches vollbracht hat und er wahrhaft guter Absicht ist, sein Leben eigenhändig aufsetzen, jedoch nicht eher, als bis er das Alter von 40 Jahren erlangt hat». Er selber begann sein Unternehmen «im Alter von 58 Jahren», als gemachter Mann. Ziel der Autobiographie ist somit die Darstellung des eigenen Werdeganges, mit Hilfe der deutenden und wertenden Erinnerung. Da spielen dann die momentane Verfassung des Ichs, der Blickpunkt und die Erzählperspektive eine nicht unwesentliche Rolle. Das Vergangene erscheint nicht mehr als solches, sondern als gegenwärtige Erinnerung. Was einmal war, hat sich im Bewusstsein verschoben und wohl auch verändert. Eine letzte Komplikation kommt noch dazu: Ausführungen des Ich-Erzählers werden durch das bereits Gesagte laufend modifiziert. Viele Schriftsteller kennen die Erfahrung, dass ein kaum begonnenes Buch sich auf einmal wie von selbst schreibt, so dass der Autor über den Verlauf der Geschichte, die doch seine Geschichte ist, nicht allein gebietet.

Abschliessend ist festzuhalten: Die Wahrheit eines Berichts ergibt sich weniger aus der Fähigkeit, Welt abzubilden, als aus dem Vermögen, Welt zu gestalten und sie glaubhaft darzustellen. Dies erweist sich nicht zuletzt in der Art der Textgestaltung, in der Intensität des Schreibens und Beschreibens, im Gebrauch von Sprache und Stil. Das gilt nun aber nicht bloss für die Autobiographie, sondern für jede andere Ich-Erzählung, ja für jeden literarischen Text, und in dieser Hinsicht bildet das autobiographische

Schrifttum keine Gattung für sich. Sein scheinbarer Vorzug liegt darin, dass der Leser ihm von vornherein mit einer grösseren Erwartung begegnet, weil er eine persönliche oder gar die historische Wahrheit darin vorzufinden glaubt. Die Autobiographie als literarische Gattung existiert nur im Erwartungshorizont des Lesers. Mit literarischen Kriterien lässt sich eine solche Kategorie nicht aufrechterhalten¹⁷.

Die Jugend Cellinis

Kehren wir nun wieder zu Cellinis Lebensbeschreibung zurück, und zwar zu den Kapiteln, die seiner Jugend gewidmet sind. Benvenuto's Heranwachsen ist gekennzeichnet durch das langjährige Ringen mit seinem Vater, der ihn zum Flötenspieler bestimmt hat. Es erübrigt sich zu zeigen, wie Benvenuto seinen Wunsch, das Goldschmiedehandwerk zu erlernen, gegen den Willen seines Vaters durchsetzt. Wichtig erscheint uns in diesem Zusammenhang die Wiederaufnahme eines vielverbreiteten Motives, das in die meisten Künstlerviten der Renaissance Eingang findet: das Motiv der «erschwerten Berufung». So heisst es etwa in der *Vita di Filippo di Ser Brunelleschi*, der Künstler hätte nach dem Willen seines Vaters Notar werden sollen¹⁸. Der Vater des Baccio Bandinelli, selbst Goldschmied, wollte aus seinem Sohn einen Literaten machen. Michelangelo wird sogar geschlagen, weil seine Familie es nicht zulässt, aus ihm einen Steinmetz zu machen; und es wird die ganze Autorität eines Lorenzo de' Medici brauchen, um die Eltern von der Begabung ihres Sohnes zu überzeugen. Vasari, der dieses Motiv auch in den Viten des Cimabue, Giuliano da Maiano, Ghirlandaio usw. aufgreift, fragt sich einmal ernsthaft, warum gerade die Väter der Künstler derart mit Blindheit geschlagen seien. Natürlich geht es hier um ein anderes zentrales Thema der Autobiographie: um die Herausbildung und Erfassung der *Identität*, die sich der Künstler als aussergewöhnlicher Geist erkämpfen muss.

Die Identität des einzelnen erweist sich im Abweichen von sozialen Vorstellungen und Verhaltensanforderungen. Der Anspruch auf Identität äussert sich in der Autobiographie als Bericht von Auflehnung, Regelverletzung, Eigenwilligkeit bezüglich der – zumeist väterlichen – Autorität¹⁹. Im Falle eines Künstlerdaseins kommt als erschwerend dazu, dass das Talent des Genies aus der «göttlichen Natur» stammt, was nichts anderes heisst, als dass der Vater darüber nicht zu bestimmen hat. Gemäss dem Denken der Renaissance eignet dem Künstler eine «göttliche» Kraft. Diese ist – strukturalistisch gesprochen – sein «Destinateur», und nur dieser – das heisst sich selbst – ist der Künstler Rechenschaft schuldig.

Cellini begegnet einem «Destinateur» erstmals in den Zeichnungen des Michelangelo. Er erwähnt ausdrücklich die grossen Kartons, die Leonardo und Buonarroti im Wettstreit für die Sala del Consiglio des Palazzo della Signoria geschaffen hatten. Darüber spricht er mit Piero Torrigiani, der ihm bei dieser Gelegenheit gesteht, er selbst habe Michelangelos Nase zusammengeschlagen und ihn für sein ganzes Leben gezeichnet. Darauf wird Benvenuto von unsäglichem Wut ergriffen, so dass er von nun an jedes Zusammentreffen mit dem einflussreichen Torrigiani meidet und dessen Angebot, nach England zu fahren, ausschlägt. Um die Episode ins richtige Licht zu rücken, muss man wissen, dass Vasari von den berühmten Kartons sagt, alle guten Künstler seiner Zeit hätten von ihnen das Zeichnen gelernt. Er vergisst jedoch dabei, Cellini zu erwähnen, was ihm dieser nie verzeihen hat. «Tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono . . . diventarono persone in tale arte eccellenti . . .» und es folgt eine lange Liste von Namen, von denen wir nur die bekanntesten erwähnen wollen: Ghirlandaio, Alonso Berruguete, Rosso Fiorentino, Andrea del Sarto, Pontormo – und natürlich Cellinis Widersacher, Baccio Bandinelli²⁰. Aber nicht nur Vasari, auch Condivi und Varchi heben die Bedeutung dieser Zeichnungen hervor. Wenn Cellini dies an entscheidender Stelle auch tut, dann nicht, um eine Erinnerung aus der Jugend heraufzubeschwören; vielmehr will er beweisen, dass auch er zu den Erwählten gehört, die bei Michelangelo, dem Grössten seiner Zeit, gelernt haben und dass diese Begegnung für seinen Werdegang entscheidend war. Cellinis Wut auf Torrigiani ist polemischer Ausdruck seiner Parteinahme: er entscheidet sich *für* Michelangelo und *gegen* dessen Feinde. Man hat festgestellt, dass der Text von Cellinis *Vita* an dieser Stelle wortwörtlich mit den Michelangelo-Viten des Vasari, Varchi und Condivi übereinstimmt²¹. Unser Autor schreibt keineswegs unbekümmert drauflos, wie das manchmal behauptet wurde. Er wählt ganz bewusst jene Episoden aus, die seine *Identität* als Künstler konstituieren.

Sinnzusammenhänge

Wer Cellinis Lebensbericht aufmerksam durchgeht, wird immer wieder neue Sinnzusammenhänge entdecken. Auf den ersten Blick erscheint alles ungeordnet, immerzu wechselnd und irgendwie verzerrt. Beim genauen Lesen ergeben sich aber bedeutungsvolle Wiederaufnahmen und Entsprechungen. Wir wählen ein Beispiel aus dem ersten Teil. Cellini erzählt hier von seinen militärischen Erfolgen zur Zeit des Sacco di Roma (den er in der Engelsburg überlebt), und dies nicht nur, weil ihn das «teuflische» Kriegshandwerk von seinem Schaffen ablenkt oder weil er durch sein Geschick

beim Papst noch grössere Gunst erlangt. Man muss den ganzen ersten Teil der *Vita* präsent haben, um die Bedeutung dieser Örtlichkeiten und der mit ihnen verbundenen Personen zu erfassen. Cellinis erster Aufenthalt im Castel Sant'Angelo hat zur Folge, dass er elf Jahre später – unter Papst Paul III. – von seinen Neidern beschuldigt wird, einen Teil des ihm zum Einschmelzen anvertrauten päpstlichen Schatzes veruntreut zu haben. Er wird verfolgt, verhaftet, und zwar – das ist Schicksal – genau an der Stelle, wo er seinen Rivalen Pompeo niedergeschlagen hat. Geld hat Cellini keines veruntreut, dem Papst ist er nichts schuldig; doch hat er durch den Totschlag Schuld auf sich geladen. Aber nicht der Papst, Gott selbst wird ihn prüfen. Anders gesagt: nicht der «Vicarius Christi» ist für ihn zuständig, sondern nur der Allerhöchste in Person, was auch deutlich betont wird. «Wenn ein weltlicher Fürst versucht hätte», sagt Cellini zum Papst, «mir Schaden zuzufügen, so hätte ich mich an den Statthalter Christi gewendet, damit er mich beschütze. Doch, wehe mir, wo soll ich jetzt hingehen? Zu welchem Fürsten soll ich mich wenden, der mich vor diesen schändlichen Absichten rette? ²²» Ist es ein Zufall, wenn Cellini – von den kirchlichen Autoritäten bedrängt – im Gefängnis mit einem Protestanten zusammenkommt, der ihm aus den Predigten des Savonarola vorliest und diese «wunderbar kommentiert»? Die Anschuldigungen seiner Neider führen zur Gefangennahme und zum zweiten Zwangsaufenthalt in der Engelsburg. Der an Erlebnissen überreiche erste Teil der *Vita* erhält durch diese räumlich-thematische Entsprechung seine Einheit. Cellini erzählt darin hauptsächlich von seinen Erfolgen und Misserfolgen am päpstlichen Hof. Schauplatz der Handlung ist fast immer Rom, nur zwischendurch werden auch andere Städte oder Fürstenhöfe erwähnt. Hat der Medicipapst, Clemens VII., Cellini zu seinem Vertrauten gemacht, so wird ihm dessen Nachfolger, der Farnese Paul III., das Vertrauen wieder entziehen. Schliesslich sperrt man ihn ein, quält ihn, trachtet ihm nach dem Leben. Doch in der grössten Verlassenheit vertraut Benvenuto noch einmal auf seine «virtù».

Das zeigt sich besonders schön im Bericht über seine abenteuerliche Flucht. In der Engelsburg muss sich Benvenuto tagtäglich mit einem geistesgestörten Kerkermeister unterhalten. In regelmässig wiederkehrenden Wahnvorstellungen bildet sich dieser ein, eine Fledermaus zu sein und fliegen zu können, wobei ihm Benvenuto verwegen antwortet, fliegen könne er auch. Man würde irgehen, wollte man hier nur eine komische Anekdote vermuten. Der Geistesgestörte ahnt instinktiv die Ähnlichkeit Benvenutos mit dem Artisten par excellence, Daedalus. Aus den labyrinthischen Gängen, Kammern, Verliesen des ehemaligen Grabmals wird Benvenuto jene spektakuläre Flucht gelingen, die eines Daedalus nicht unwürdig wäre. Zwar wird er nicht gerade fliegen, doch gelingt es seinem hohen technischen

Können, dem Kerker für eine Weile zu entrinnen. Man denkt natürlich gleich an Vasaris Lebensbeschreibung des Leonardo, von dem es heisst, er habe Schwierigstes gemeistert und dessen Zeichnungen von vielerlei technischen Erfindungen durch Vasari ausführlich beschrieben werden²³. In ähnlicher Weise berichtet Cellini mit grösster Genauigkeit, zu welchen technischen Hilfsmitteln er gegriffen und dank welchen Kunstgriffen er sein schwieriges Unterfangen gemeistert habe.

Der Sinn dieser Episode kann aber nicht allein aus dem Vergleich mit literarischen Vorbildern erschlossen werden. Er ergibt sich vielmehr dadurch, dass die für gemeine Sterbliche undenkbbare Flucht schon auf die kaum zu bewältigende Erschaffung des Perseus verweist, die Cellinis Zunftgenossen allesamt für unmöglich halten. In der Fluchtszene dreht sich alles um den Künstler, der sich über seine an den «irdischen Kerker» (die Engelsburg ist ein ehemaliges Grabmal!) gefesselte Natur hinwegzusetzen versucht und sich durch die *Luft* – ein höheres Element – befreien möchte, was ihm vorübergehend glückt und dann doch misslingt. Bei der Erschaffung des Perseus erfolgt die Verwandlung irdischer Materie durch das *Feuer*, und das kühne Werk gelingt.

Allgemein gesprochen geht es im ersten Teil der *Vita* um die Selbstbehauptung des Künstlers, seinen Aufstieg, seine Bedrängnis, seine Rettung; im zweiten Teil rückt das Werk selbst in den Mittelpunkt, denn Cellini weiss, dass er nur durch dieses überlebt. Den zwei Päpsten, die im ersten Teil für Erfolg und Misserfolg des Benvenuto mitverantwortlich waren, entsprechen im zweiten Teil der französische König, Franz I., und der Grossherzog Cosimo dei Medici, beides weltliche Fürsten. Bevorzugte Schauplätze sind Paris und Florenz, wobei es vorkommt, dass Glanz und Grösse der französischen Hauptstadt und ihrer Bewohner gegen das kleinliche Wesen der Florentiner ausgespielt wird.

Als Cellini mit dem König von Frankreich zusammentrifft, sehen sich die beiden nicht zum ersten Mal. Der Monarch hat sich für ihn verwendet, hat ihn aus der päpstlichen Gefangenschaft befreit, und nun empfängt er ihn gnädig. Dies wäre Anlass genug, seiner Person möglichst viel Gewicht zu geben und über den Aufenthalt in Paris in ausführlichster Weise zu berichten. Ist Franz I., neben dem Kaiser, nicht der mächtigste Fürst Europas? Und bedeutet seine Freundschaft nicht die allerhöchste Anerkennung? Doch nicht das allein ist es, was Cellini veranlasst, die Bedeutung der Begegnung hervorzuheben. In Franz I. findet er endlich den ihm ebenbürtigen Geist, der ihn «mon ami» nennt und ihn wie seinesgleichen behandelt. Die soziale Hierarchie der Welt weicht für einmal der ideellen Wertordnung, und in dieser gebührt dem Künstler der höchste Rang.

Wie Cellini vor den König tritt, um ihm für die Befreiung aus der Haft

zu danken, fügt er gleich hinzu, es sei «eigentlich die Pflicht eines so guten und einzigen Fürsten, nützliche Menschen zu beschützen und zu befreien, besonders wenn sie keine Schuld treffe». Franz I. missversteht diese Worte nicht, und eine Freundschaft voller Liebenswürdigkeiten bahnt sich zwischen König und Künstler an. Für diesen wiederum versteht es sich, dass er einem «so ausserordentlichen Herrn auch ausserordentliche Werke» widmen wird, und er verfertigt für ihn Salzgefässe aus Gold mit mancherlei Verzierungen, Becken und Becher aus Silber, Götterstatuen sowie natürlich Medaillen. Der König weiss ihm dafür zu danken, indem er ihm das Schloss Petit-Nesle überlässt. Darauf entschliesst sich Cellini, seinen Mäzen als Kriegsgott darzustellen, entwirft ein kühnes Modell, in dem er den Gott Mars mit den vier Allegorien der Philosophie, der Musik, der bildenden Künste (alle auf gleicher Ebene!) und der Freigebigkeit, die dem Mäzen obliegt, umgibt. Hören wir zu, wie Cellini dem König sein Werk erläutert:

«Darauf nahm ich mich zusammen, denn da meine Arbeit dem König gefallen hatte, so wollte ich, es sollte ihm auch meine Rede angenehm sein, und sagte deshalb zu ihm: Heilige Majestät! diese ganze kleine Arbeit ist sehr genau nach kleinen Füssen gemessen, so dass, wenn sie ausgeführt wird, sie eben auch im grossen die gefällige Wirkung tun wird; die mittelste Figur soll vierundfünfzig Fuss hoch werden. Hier gab der König ein Zeichen grosser Verwunderung von sich. Sie ist, fuhr ich fort, bestimmt, den Kriegsgott vorzustellen; diese vier übrigen Figuren stellen die Künste vor, an denen sich Eure Majestät ergötzt und die bei Eurer Majestät alle Unterstützung finden. Diese zur Rechten ist die Wissenschaft der Wissenschaften: hier ist das Sinnbild, woran man die Philosophie erkennt und alle die Eigenschaften, welche sie begleiten; die andere Figur stellt die bildenden Künste vor, nämlich Bildhauerkunst, Malerei und Baukunst; die dritte ist die Musik, welche sich gern zu jenen Künsten und Wissenschaften gesellt, aber die letzte, welche so angenehm und gütig aussieht, stellt die Freigebigkeit vor, weil ohne diese keines jener verwundersamen Talente ausgeübt werden kann. Die Figur in der Mitte soll Eure Majestät selbst abbilden, denn Ihr seid der Kriegsgott und der einzige Tapfre in der Welt, und Eure Tapferkeit wendet Ihr gerecht und fromm zur Erhaltung Eures Ruhmes an.

Kaum hatte der König so viel Geduld, mich ausreden zu lassen, als er mit lauter Stimme sprach: Wahrlich, in dir habe ich einen Mann nach meinem Herzen gefunden! Er rief die Schatzmeister und befahl, sie sollten mir geben, was ich bedürfte, der Aufwand möchte so gross sein, als er nur wollte. Dann schlug er mir mit der Hand auf die Schulter und sagte: Mon ami (das heisst: mein Freund), ich weiss nicht, wer das grösste Vergnügen haben mag, ein Fürst, der einen Mann nach seinem Herzen gefunden hat, oder ein Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alle Bequemlichkeiten erwarten kann, seine grossen und schönen Gedanken auszuführen. Ich versetzte darauf: wenn ich der sei, den er meine, so sei mein Glück immer das grösste. Darauf versetzte er: Wir wollen sagen, es sei gleich.»²⁴

Damit hat Cellini sein Ziel, die Anerkennung auf höchster Ebene und den unsterblich machenden Ruhm, erreicht. Natürlich finden sich auch in Frankreich wieder Neider. Solche Rivalitäten spielen sich nach festen

Mustern ab. Der Held wird vom Mäzen empfangen und mit einer schwierigen Aufgabe betraut; jemand verleumdet ihn, was dem königlichen Mäzen bald gleichgültig, bald zuwider ist; es kommt aber auch vor, dass der Held in Schwierigkeiten gerät, sich dann verteidigen muss, bis er schliesslich wieder anerkannt wird. Gelingt dies nicht, so wechselt der Held den Mäzen²⁵. Streitigkeiten Cellinis mit den nächsten Vertrauten des Königs sind auch in Frankreich an der Tagesordnung. Es entstehen zwei Parteien, wobei eine jede ihren Artisten ins Feld führt. In Frankreich hetzt Mme d'Etampes den Maler Bologna gegen Cellini auf; in Florenz wird ihm der Neid des Baccio Bandinelli, ebenfalls von der Herzogin geschürt, zu schaffen machen.

Ist Paris der erhabene Schauplatz für seine höchste weltliche Anerkennung, so erscheint die Vaterstadt als der Ort, wo sich Cellinis künstlerisches Schicksal erfüllt. Die Schlusskapitel des Buches gelten fast ausschliesslich der Vollendung des Perseus, und alle Aufträge, die in dieser Zeit an den Goldschmied gerichtet werden, empfindet der Künstler als Zeitverschwendung. Die Vaterstadt soll endlich erfahren, zu welchen Taten er imstande ist. Die Schilderung dieses einzigartigen Unternehmens ist zugleich Höhepunkt und Vollendung des Buches.

Die Spannung, ob – allen negativen Voraussagen zum Trotz – der Guss des Perseus technisch doch möglich sei; das Zusammenströmen der Nachbarn und Zunftgenossen, ihre Meinungen, ihre Ratschläge, ihre Skepsis; die schwere Erkrankung des Meisters; der plötzlich zutage tretende Fehler in der Berechnung der Materialmenge, woraufhin alles nur Schmelzbare in die Gussmasse hineingeworfen wird; der fieberkranke Cellini, der das Feuer immer weiter heizt, so dass trotz strömendem Regen die Werkstatt zu brennen beginnt; und schliesslich die Erkenntnis, dass das Werk doch gelingt: das alles ist so wichtig, so spannend, so dramatisch, dass das folgende nurmehr belanglos erscheint.

Die Beschreibung des Giess- und Schmelzprozesses nimmt denn auch mehrere Seiten in Anspruch und mag zunächst vor allem in technischer Hinsicht interessant sein. Im Traktat über die *Skulptur* fasst Cellini den Vorgang noch einmal zusammen: «Man gräbt eine Grube vor dem Ofen, weit und tief genug. In diese wird die Form mit Flaschenzügen hineingelassen; und an die unteren Öffnungen der Form, durch welche das Wachs ausgeflossen ist, werden tönernen Rohre angesetzt und nach oben geleitet. Der Raum um die Grube wird mit Erde ausgefüllt, und diese wird gestampft. Das im Ofen schmelzende Erz wird schliesslich in die Form gelassen, wobei es sehr auf das Glück ankommt, ob sich diese gehörig und in einem Male füllt.»²⁶ Die Beschreibung desselben Arbeitsprozesses liefert uns Cellini auch in seiner *Vita*, doch wie anders, wie viel persönlicher und erlebter klingt sie hier! Wie wir da lesen, dass die Masse im Ofen zum Metallkuchen

geschmolzen ist und im Feuer unheimlich glänzt und blitzt, während draußen ein noch fiebernder Cellini das Ereignis kaum abwarten kann, da erkennen wir auf einmal auch den symbolischen Gehalt dieser Beschreibung, die über das Technische hinaus einen wesentlichen Aspekt von Cellinis Künstlertum zum Ausdruck bringen soll. So wie im Ofen aus der glühenden Materie zunächst etwas Unförmiges wird, aus dem die endgültige Form erst entstehen kann; und so wie die Form zwei Tage und zwei Nächte in der Grube verharrt, bevor sie endlich gefüllt und wiederbelebt wird; so ergeht es dem Künstler selbst, der am Verwandlungsprozess seines Werkes teilnimmt und ihn buchstäblich am eigenen Leib erleidet. Benvenuto fiebert, leidet, «stirbt», um in der entscheidenden Nacht wieder geboren zu werden. Das bedeutet aber auch, dass er an der Entstehung und am Weiterleben seines Werkes teil hat. Nie zuvor hat er sich so sehr mit dem Göttlichen identifiziert.

In der Nacht, da das Werk entstehen soll, braucht Cellini noch einmal seine ganze «virtù». Er kämpft gegen Elemente, gegen das starke Feuer, das die Werkstatt ergreift und zur Schmelzung des Metalls doch nötig ist, während vom Garten her Regen und Wind hereinstürmen und das Schlimmste verhindern. Wasser und Feuer treffen hier aufeinander: so hat schon Plinius das Überleben des Salamanders in den Flammen gedeutet. Dasselbe – dem Phönix vergleichbare – Tier ist uns aber auch als Christussymbol bekannt²⁷. Auf den christlichen Auferstehungsmythos wird der Leser mehrmals hingelenkt, etwa wenn Cellini vom flüssig werdenden Metall schreibt: «Nun glaubte ich einen Toten auferweckt zu haben, triumphierte über den Unglauben aller der Ignoranten und fühlte in mir eine solche Lebhaftigkeit, dass ich weder ans Fieber dachte noch an die Furcht des Todes.» Wenig später hört er ein Getöse, als schläge der Blitz ein. Die Decke des Ofens birst, das Erz läuft aus, es wird in schnell herbeigeschaffenen Schüsseln aufgefangen. Es gelingt, die Form langsam zu füllen. Das Wunder geschieht! Cellini kniet nieder und betet: «O Gott, der du durch deine unendliche Kraft vom Tode erstanden und aufgefahren bist, mache, dass meine Form sich auf einmal fülle!» Dann erhebt er sich, isst und trinkt, geht ruhig schlafen. Anderntags kommt ihm die Magd froh entgegen und sagt: «Ist das der Mann, der sterben wollte?» Krankheit und Genesung des Künstlers, sein eigenes – um es mit Goethe zu sagen – «Stirb und Werde», verlaufen parallel zur Formwerdung des Werkes.

Mit dem Guss des Perseus hat Cellini bewiesen, dass er etwas von Kunst versteht und dass sein Anspruch, er könne Gewaltiges schaffen, wenn man ihm nur die Möglichkeit dazu gebe, berechtigt war. Alle Welt hat gesehen, dass er mit herkulischer Kraft begabt war, denn wie hätte er sonst den Guss vollenden können. Sein Name ist jetzt in aller Munde, weil er im Werk

überlebt. Die vier letzten Kapitel des Buches berichten von der öffentlichen Aufstellung des Perseus und von den Ruhmes-Sonetten, die ihm gewidmet werden; von einer Dankeswallfahrt, aber auch vom Streit mit dem Herzog um den gerechten Lohn; von einem Landkauf, bei dem Cellini betrogen wird; von einer Krankheit und vom Altwerden; von einer erneuten Einladung nach Frankreich, der er nicht Folge leistet. Diese Geschehnisse bilden den Ausklang, eine Rückkehr in den Alltag, nach der ruhmvollen, ausserordentlichen Tat.

¹ Cellini schrieb seine Autobiographie in den Jahren 1558 bis 1566, doch wurde diese erst 1728 veröffentlicht. Das Buch fand gleich einen grossen Leserkreis und 1771 einen englischen, 1777 einen französischen und 1803 einen deutschen Übersetzer, nämlich Goethe. Wir zitieren – wo immer möglich – nach Goethes Übersetzung: *Leben des Benvenuto Cellini*, Insel, Frankfurt am Main 1981. Für die italienischen Zitate stützen wir uns auf Cellini, *La vita*, herausgegeben von Guido Davico Bonino, Einaudi, Turin 1973. – ² Cf. P. Kristeller, *Das moderne System der Künste*, in *Humanismus und Renaissance II*, Fink UTB 915, München 1975, S. 178. – ³ P. Kristeller, *Das moderne System der Künste*, op. cit., S. 180. – ⁴ A. Hauser, *Die Auflösung der Renaissance*, in *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, Beck, München 1973, S. 36. – ⁵ J. v. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, V. Heft. Vasari, Wien 1918, Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, S. 5–7. – ⁶ B. Varchi, *Orazione funebre di Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nelle esequie di Michelangelo Buonarroti*, Florenz 1564, S. 11. – ⁷ J. v. Schlosser, op. cit., S. 16. – ⁸ G. Vasari, *Vita di Cimabue*, in *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze 1973, Bd. I, S. 247. – ⁹ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, herausgegeben von P. Barocchi, Bd. 2, Mailand/Neapel 1962, S. 55. – ¹⁰ Über das Verhältnis von Cellinis Vita zu den Quellen vergleiche man:

M. L. Alfieri Biagi, *La vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi*, in *Benvenuto Cellini, artista e scrittore*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1972. – M. Guglielminetti, *Cellini e gli artisti*, in *Memoria e scrittura*, Einaudi, Turin 1977. – J. Höfle, «Mythisierung und Entmythisierung in den literarischen Selbstdarstellungen der Renaissance (Cellini, Cardano, Montaigne)», in *Neohelicon* 3, 1–2 (1975), S. 109–127. – ¹¹ *Leben des Benvenuto Cellini*, op. cit., S. 20–21. – ¹² Cf. R. Falke, «*Lusus Naturae*» – zur Vita des Benvenuto Cellini, in *Homenaje a Rudolf Grossmann*, Festschrift, Peter Lang, Frankfurt am Main 1977, S. 100. – ¹³ Emblem «*Tutum praevenire*» des Skorpions, in A. Henkel, A. Schöne, *Emblematik, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1976, S. 906. – ¹⁴ E. Battisti, *L'antirinascimento*, Mailand 1962, S. 198. – ¹⁵ Zum Problem der Wahrheit der Autobiographie vergleiche man: H. Winter, *Der Aussagewert von Selbstbiographien*, Winter-Verlag, Heidelberg 1985. – R. Wuthenow, *Das erinnerte Ich, Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, Beck-Verlag, München 1974. – J. Rousset, *Narcisse romancier*, Corti, Paris 1973. – ¹⁶ *Leben des Benvenuto Cellini*, op. cit., S. 269. – ¹⁷ Man vergleiche auch: Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris 1975, dessen Untersuchungen den Beweis, dass die Autobiographie eine eigene Gattung konstituiert, nicht erbringen. – ¹⁸ M. L. Alfieri Biagi, in *Benvenuto Cellini, artista e scrittore*, op. cit., S. 69. – ¹⁹ H. Winter, *Der*

Aussagewert von Selbstbiographien, op. cit., Kapitel: Autobiographie und Identität. – ²⁰ G. Vasari, Vita di Michelangelo, op. cit. Nach Vasari soll Bandinelli einen der Kartons zerstört haben, vgl. G. Vasari, Vita del Bandinello, 1568, op. cit., VI, S. 147. – ²¹ M. L. Alfieri Biagi, op. cit., S. 73–74. – ²² J. Höhle, op. cit., S. 118. – ²³ G. Vasari, Vita di Leonardo, op. cit., IV, S. 28–35. – ²⁴ Leben des Benvenuto

Cellini, op. cit., S. 312. – ²⁵ M. L. Alfieri Biagi, op. cit., S. 76. – ²⁶ Zitiert nach dem «Traktat über die Skulptur», teilweise übersetzt von Goethe, in Leben des Benvenuto Cellini, op. cit., S. 487. – ²⁷ A. De Vries, Dictionary of Symbols and Imagery, North Holland Publishing Company, Amsterdam 1974; Artikel «Salamander», S. 398.



**Samschtig-
Znacht,
Gerber-Fondue-
Znacht!**

**150
JAHRE**
Sprüngli
TRADITION QUALITÄT
ZUKUNFT

Zum Kaffee und Tee
Luxemburgerli
von Sprüngli.

Paradeplatz, Hauptbahnhof, Shop Ville,
Löwenplatz, Stadelhoferplatz, Glattzentrum,
SC-Spreitenbach, Airport-Shopping Kloten