

Gerd Blum

Zur Geschichtstheologie von Vasaris *Vite* (1550)

Kunstgeschichte als „große Erzählung“ und Bildsystem

*Im Jahr 1550 wurden, unter dem Namen des Malers und Architekten Giorgio Vasari, die Lebensbeschreibungen der besten italienischen Architekten, Maler und Bildhauer von Cimabue bis auf unsere Zeiten veröffentlicht. Dieser Gründungstext der westlichen Kunstgeschichtsschreibung ist 1568 in zweiter, erweiterter und veränderter Auflage erschienen. Die gesamtgeschichtliche Erzählung der Kunstgeschichte beginnt mit der Genesis und der Erschaffung des Menschen durch Gott und endet in der ersten Auflage mit dem Jüngsten Gericht Michelangelos. Die „große Erzählung“ der Kunstgeschichte, die Vasari und seine Koautoren 1550 vorlegten, folgt in wichtigen Punkten der Erzählstruktur der Bibel mit ihrem eschatologischen Rahmen von Adam bis zur Apokalypse. Die *Vite* greifen auf die gesamtgeschichtlichen Epochenmodelle der sechs Weltalter und insbesondere der drei Heilszeiten zurück, wie sie seit der patristischen Bibelausdeutung in der christlichen Geschichtstheologie formuliert und durch die Universalchroniken des Mittelalters und der Frühen Neuzeit verbreitet wurden – als gesamtgeschichtliches Periodisierungsschema der Geschichte des Menschen ab orbe condito. Das übergreifende Gliederungsschema, das dem Aufbau der *Vite* in ihrer Erstausgabe zugrunde liegt, verbindet Erzählungen aus den Leben der Künstler zu einer „großen Erzählung“ vom Leben der Kunst. Es kann zugleich als ein System der Ordnung von Bildbeschreibungen verstanden werden. Das kunstgeschichtliche Periodisierungsschema von Vasaris *Vite* orientiert sich nicht nur (wie bekannt) an Vorgaben der antik-paganen Geschichtsschreibung und Rhetorik, sondern auch – und vor allem – an der Bibel, an den gängigen Epochenerteilungen der christlichen Geschichtstheologie und an den Universalchroniken ihrer Zeit. So wird der „progresso della rinascita“ von Cimabue bis Michelangelo in drei Epochen gegliedert, die den heilsgeschichtlichen Epochen ante legem, sub lege und sub gratia entsprechen. Der „Plural der Bilder“ wird in eine einheitlich konzipierte gesamtgeschichtliche Erzählung über die Geschichte der Kunst integriert.*

Vasaris *Vite* als gesamtgeschichtliches Erzählsystem und die Geschichtsschreibung der Universalchroniken¹

Die *Vite*² (Abb. 1) Vasaris und seiner Koautoren³ begründeten – dies ist mittlerweile Allgemeingut der Forschung – die klassische, totalisierende Konzeption von Kunstgeschichte als systematisch strukturierte „große Erzählung“ vom künstleri-



Abb. 1: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari, Pittore Aretino, Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Signatur R 16 Vas 1-3), Frontispiz

schen Fortschritt. Vasari hat außerdem die Epochen-Trias von Antike – Mittelalter – Renaissance für die Kunstgeschichtsschreibung kanonisiert und zugleich den Begriff der „rinascita“ (T 234 und passim) eingeführt. Damit hat er die Konzeption einer ‚Wiedergeburt der Antike‘ als Epochenbegriff der Kunstgeschichte lange vor Michelets Begriff der „Renaissance“ formuliert, indem er Künstler und Kunstwerke zwischen Cimabue und Michelangelo erstmals in eine klar konturierte Epoche mit Anfang, Mitte und Höhepunkt eingefügt hat.⁴ Trotz aller nachdrücklichen Einwände und Relativierungen, die sich schon bald auf die Präferenz der Toskana und auf fragwürdige und fingierte ‚Fakten‘⁵, später auch auf die historiographische Gesamtkonzeption der *Vite* bezogen, sind der Kanon und die Kategorien der westlichen Kunstgeschichtsschreibung weiterhin maßgeblich von Vasaris gesamtgeschichtlicher Erzählung der Kunstgeschichte geprägt.⁶ Vasari ist außerdem ein Wegbereiter des modernen Geniebegriffs.⁷

„All of art history is footnotes to Vasari.“⁸ Dieser Satz von Robert Williams – eine Variation der berühmten Sentenz, dass alle europäische Philosophie als „a series of footnotes to Plato“ anzusehen sei⁹ – macht den Status der unter dem Autornamen Giorgio Vasari erstmals 1550 gedruckten *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* als paradigmatisches Modell für die neuzeitliche westliche Kunstgeschichtsschreibung deutlich. Nach Julius von Schlosser ist „Vasari [...] in allem, im guten wie im schlechten Sinne, der wahre Kirchen- und Ältervater der neueren Kunstgeschichte.“¹⁰

Wie kompilierten und komponierten Vasari und seine Koautoren aus mündlich kursierenden Überlieferungen und Künstleranekdoten, aus archivalischen Akten und (auto-)biographischen Überlieferungen eine Summe der Kunsttheorie und zugleich eine bis heute weithin kanonische Geschichte der Kunst, ein systematisch-historisches Kompendium der Schwesterkünste, dessen erstes Substantiv „Vite“ und deren letztes Wort „morte“ (T 991; Schluss der *Vita des Michelangelo*) lautet?¹¹

Svetlana Alpers stellte fest, dass ein großer Teil der *Vite* Vasaris, die bereits in der Erstauflage über 1 000 Seiten einnehmen, aus Beschreibungen und Aufzählungen von Werken besteht – und nicht vor allem aus Erzählungen aus den Leben der Künstler.¹² Der umfangreichste Index der Erstausgabe beinhaltet nicht die Künstlernamen, sondern Bauten und Bildwerke. Dieses nach Orten gegliederte Register führt auf 29 Seiten (T 1003–1032)¹³ etwa 2 100 Einträge an. Wie ordneten Vasari und seine Koautoren die Fülle der imaginären ‚Eikones‘, die teils ausführlichen Beschreibungen und die teils knapp aufzählenden Nennungen dieser gewaltigen Zahl von Bauten und Bildern zu einem Kanon der Geschichte der „arti del disegno“ (T 3)?

Die Anleihen der *Vite* bei der antiken Historiographie sind im 20. Jahrhundert eingehend erforscht worden.¹⁴ So liegt Vasaris Anverwandlung der seit Petrarca vertrauten Trias aus Antike, Mittelalter und *rinascita* an die Geschichte der Künste seit Cimabue das antike Muster von Wachstum, Blüte, Verfall und neuem Werden zugrunde.¹⁵ Vasaris Rückgriffe auf die christliche Geschichtstheologie und auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Universalchronistik sind jedoch – dies soll im Folgenden ausgeführt und begründet werden – ebenso gewichtig. Sie betreffen (1) die Aufeinanderfolge von systematischer *summa* und historischer *chronica* in den

Vite; (2) den eschatologischen Rahmen ihrer „großen Erzählung“ *ab Adam* von der Genesis bis zum Gericht – beziehungsweise, im Fall der *Torrentiniana*, bis zu dessen nach Vasari unübertrefflichen Veranschaulichung durch das *Giudizio universale* Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle; (3) die teleologische Orientierung der Kunstgeschichte Vasaris im Allgemeinen und des „progresso della rinascita“ (T 125) im Besonderen.¹⁶ Zu nennen sind außerdem (4) die in der Geschichtsschreibung der *Vite* enthaltenen Anspielungen auf die traditionellen *sechs* Weltalter der christlichen Geschichtstheologie und schließlich (5) die Unterteilung der Kunstgeschichte seit Cimabue – und damit des „progresso della rinascita“ (T 125) – in *drei* Epochen,¹⁷ die deutliche Analogien zu den drei biblisch-patristischen Heilszeiten *ante legem* – *sub lege* – *sub gratia* aufweisen.¹⁸

(1) Die *Vite* Vasaris bestehen aus einem theoretischen (T 23–110) und einem historischen Teil (T 111–991). Der offizielle Drucker des Herzogs Cosimo I., Lorenzo Torrentino,¹⁹ legte mit den zwei Bänden der *Vite*²⁰ eine Synthese von theoretischer *Summa* der *drei* Schwesterkünste und kunsthistorischer *chronica* vor – eine Synthese von Kunsttheorie und Kunstgeschichte mit kanonischem Anspruch. Der einleitende ‚theoretische Teil‘ ist der erste Traktat, der alle *drei* Schwesterkünste systematisch behandelt (T 23–110). Anschließend erzählt der ‚historische Teil‘ die Geschichte der Kunst und Architektur seit der Erschaffung des Menschen (T 111) und seit den frühen orientalischen Hochkulturen (T 111–113) bis zu Vasaris Gegenwart (*Vita di Michelangelo*, T 947–991), wobei besonders die toskanische und italienische Kunst seit Cimabue behandelt wird (T 126–991). Letzteres geschieht in *drei* Teilen bzw. *drei* Serien von Lebensbeschreibungen, denen jeweils synoptische Proömien vorangestellt sind. Eine solche Synthese von ‚Summe‘ und ‚Chronik‘ wurde auf dem Gebiet der Bildenden Künste erstmals in Vasaris *Vite* verwirklicht. Vorgezeichnet ist sie in der hochmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Universalchronistik:²¹ So umfasst der früher Hugo zugeschriebene *Liber exceptionum* des Richard von Sankt Viktor im ersten Teil drei systematische Bücher, deren erstes die *artes* behandelt, und anschließend sieben historische Bücher *ab Adam* bis zu den Franken.²² Die so genannte *Historia tripartita* oder *Chronica in tribus partibus distincta*²³ des von den Medici geförderten und 1523 auf deren Betreiben hin kanonisierten hl. Antoninus von Florenz (Antonio Pierozzi)²⁴ war von ihrem Autor als historisches Supplement zu seiner systematischen *Summa Theologica* konzipiert worden.²⁵

(2) Die *Vite* beginnen mit der Erschaffung der Welt und des Menschen durch den *Deus artifex* (T 9–11). Ihr Text endet in der Erstausgabe kurz nach einer Beschreibung des *Jüngsten Gerichts* Michelangelos (T 981–985) – jenes zum *artifex divinus* und zum ‚Übervater‘ der drei Schwesterkünste stilisierten Künstlers, auf dessen Werk hin, als ihren Höhepunkt und Telos, die *Vite* von 1550 komponiert sind.

Dass Vasari die Geschichte der Kunst seiner eigenen Zeit in einen übergreifenden heilsgeschichtlichen Rahmen *ab orbe condito* und in einen teleologischen Progress einfügt, ist weder der florentinisch-frühhumanistischen Geschichtsschreibung²⁶ noch der ‚modernen‘ Historiographie seiner Zeitgenossen verpflichtet.

Deren Prinzipien sind nämlich innerweltliche Kausalität und Konzentration auf zeitliche und regionale Ausschnitte aus der Geschichte, besonders auf Ereignisse der Zeitgeschichte.²⁷ Vasari greift mit seinem universalgeschichtlichen Ansatz hingegen auf die mittelalterliche und bis in das 16. Jahrhundert lebendige Tradition der Universal- und Weltchroniken zurück. Die Universalchroniken *ab orbe condito* des Jacopo Filippo Foresti da Bergamo (Erstausgabe 1483) und des genannten Medici-Heiligen Antoninus von Florenz erlebten bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Auflagen. Forestis Chronik erschien seit 1488 mehrfach auch in italienischer Sprache, so in Venedig 1535, 1540 und 1543.²⁸ Die lateinische Fassung der so genannten *Schedelschen Weltchronik* von 1493 war in Italien weit verbreitet und wurde u.a. in Florenz, Bologna und Venedig vertrieben, wie aus der Endabrechnung über den Verkauf des Buches hervorgeht.²⁹ Universalchroniken *ab orbe condito* waren auch in der Frühen Neuzeit weiterhin die verbreiteten Standardwerke historischer Orientierung, zumal sie durchaus humanistische Bildungsinhalte aufgriffen, diese jedoch in den theologisch kanonisierten Rahmen der Heilsgeschichte integrierten.

Während Foresti und der hl. Antoninus ihre Geschichtsschreibung *ab initio mundi* nicht bis zum Jüngsten Tag, sondern lediglich bis in die eigene Zeit führen, spannen Universalchroniken des Mittelalters häufig einen Bogen zwischen Schöpfungstag und Endzeit. Dies ist der Fall bei Hugo von Sankt Viktor³⁰ und bei Otto von Freising, dessen *Chronica* der wichtigste Mitarbeiter Vasaris bei der Strukturierung der *Torrentiniana*, Pier Francesco Giambullari, nachweislich benutzt hat.³¹ Giovanni Villanis trecenteste Chronik von Florenz, die 1554 bei Torrentino erschien (und die bereits Kallab als eine Quelle der *Vite* erkannte), endet mit den Anzeichen des nahen Weltunterganges. Die historische Erzählung der *Schedelschen Weltchronik* endet ebenfalls mit dem Jüngsten Gericht.³²

- (3) Auch mit der teleologischen Ausrichtung ihrer Kunstgeschichte (in den Proömien) und ihrer Künstlergeschichte (innerhalb der drei Serien von Biographien) greifen Vasari und seine Koautoren auf Strukturen und Topoi der christlichen Geschichtstheologie zurück, wie sie sich seit der Patristik herausgebildet hatten und wie sie in den Universalchroniken der Frühen Neuzeit weiterhin vermittelt wurden. Vasari erzählt die Geschichte der *rinascita* der Künste seit Cimabue als Fortschreiten in Stufen, wobei, wie noch gezeigt werden soll, wichtige Protagonisten auf Personen der Bibel rückverweisen.³³
- (4) Vasari überträgt jedoch nicht nur *einzelne* biblische Motive, sondern – neben dem eschatologischen Rahmen der biblischen „großen Erzählung“ von der Genesis bis zum Gericht – auch die gesamtgeschichtliche Epochenstruktur der Bibel, wie sie seit der Patristik gedeutet worden war, auf seine Erzählung der italienisch-toskanischen Kunstgeschichte seit Cimabue und Giotto *in toto*. Die *Vite* greifen dabei auf die traditionelle geschichtstheologische Epochenabfolge der sechs Weltalter (Adam – Noah – Abraham – David – Propheten der Babylonischen Gefangenschaft – Jesus) zurück: Vasaris ‚historischer Teil‘ beginnt, wie erwähnt, mit der Erschaffung Adams (T 111). Cimabue wird – im Rückgriff auf Thesen von Giovambattista Gelli und Giambullari über Noah als Stamm-

vater der etruskisch-toskanischen Kultur und Sprache sowie als Gründer von Florenz – zum Begründer der neuen toskanischen Kunst nach der ‚Sintflut‘ des Mittelalters („l’infinito diluvio de’ mali“, T 126)³⁴ erklärt. Anschließend erscheint Giotto als Stammvater einer neuen Schule, als ‚Abraham‘ einer neuen Kunst, dessen pastorale Herkunft auf die Hirtenwelt der alttestamentlichen Patriarchen und zugleich auf die antike Heldensage mit ihren auserwählten Hirtenknaben³⁵ verweist. Die ‚natürliche‘ Kunst von Giotto, die der Maler ohne Kenntnis der Regeln der Kunst und „ohne Lehrer“ („senza maestro“, T 147) erlernt hat, erweist ihn als der Epoche der *lex naturalis* zugehörig: „merito d’esser chiamato discepolo della natura, e non d’altri“, wird es über Giotto in der zweiten Auflage der *Vite* heißen.³⁶

- (5) Für die Aufteilung der Viten der Künstler seit Cimabue in drei „éta“ (T 6 und passim) war offenbar die oben bereits angesprochene Lehre von den drei Heilszeiten (Natur, Gesetz, Gnade) maßgeblich: Der erste Teil der *Vite* (ab T 111), welcher Cimabue, Giotto und das Trecento behandelt, wird insgesamt mit der biblischen Epoche *ante legem* parallelisiert. Dabei ist es durchaus topisch, dass die Stufe *ante legem* als *tempus legis naturalis* mit dem Naturzustand gleichgesetzt wird.³⁷

Der zweite Teil der *Vite* (ab T 222/3) entspricht der biblischen Epoche *sub lege*. Seine wichtigsten Exponenten sind „Filippo, Donato, Paulo Uccello e Masaccio“ (T 284). Die Künstler der zweiten Epoche der *rinascita* begründen und kanonisieren ein Regelwissen über die Kunst: Uccello, Brunelleschi und Alberti formulieren die Regeln der Perspektive; Brunelleschi führt nach Vasari die Säulenordnungen der Antike wieder ein („gli ordini antichi buoni“, T 300),³⁸ Masaccio begründet die wahre Methode und beschreitet die „vera via“ (T 284) der Malerei; Donatello gar kann „regola de gli altri“ genannt werden (T 233). Vorzüglich beherrschten die besten Meister des 15. Jahrhunderts „Regola, Ordine, Misura, Disegno et Maniera“ (T 555), aber sie erreichten doch nicht die künstlerische Vollendung, sie behielten doch eine „maniera secca, et cruda“ (T 558), sie blieben bei aller Kenntnis der Regeln doch „aspre e difficili“ (ebd.). Sie arbeiteten zumeist „senza errori“ (ebd.) – jedoch auch ohne „spirito di prontezza“ (ebd.) und ohne vollkommene „grazia“. Insgesamt entsprechen die Charakteristika, die Vasari seiner zweiten Epoche der *rinascita* verleiht, der paulinisch-patristischen Einschätzung des Zeitalters *sub lege* als einer Zwischenzeit, die zwar schon göttliche Gesetze kenne und einhalte, diese aber noch *carnaliter* und nicht *spiritualiter* verstehe, da sie noch nicht der Gnade (*gratia*) teilhaftig geworden sei.³⁹

Leonardo begründet schließlich die *terza maniera*. Er erreicht „disegno perfetto“ (T 558) und „grazia divina“ (ebd.). Bekrönt wird die dritte Epoche durch die Werke des „graziosissimo Raffaello da Urbino“ (T 559), vor allem jedoch durch Michelangelo, der nicht nur den „principato“ einer Kunst, sondern aller drei Künste innehat (T 560). Dank seinem „giudizio“ (T 560) und seiner „grazia“ (T 561) haben die Künste ihren „ultimo termine“ (T 560) und ihre „sì maravigliosa perfezzione“

(ebd.) erreicht, welche auch die Antike übertrifft. Michelangelo verfügt über „una grazia più interamente graziosa“ (T 561) und eine „più assoluta perfezzione“ (ebd.). Durch Gottes Güte wurde Michelangelo ein solcher „ingegno“ verliehen, „che ci mostrasse [...] l'infinito del fine“ (T 948). Bereits Leonardo, der, wie bemerkt, am Anfang der *terza maniera* steht, wird unter dem Vorzeichen einer „grazia più che infinita“ eingeführt (T 562).⁴⁰

Wie die mosaïschen Gesetze nach christlicher Auffassung gegenüber den Offenbarungen der neutestamentlichen Botschaft, welche die Epoche *sub gratia* einleiten, noch unvollkommen sind, so mangelt es auch der Kunst der zweiten Epoche Vasaris bei aller sozusagen buchstabengetreuen Erfüllung der Gesetze des „disegno“ an jener „somma perfezzione“ (T 555) und jener „somma grazia“ (T 557), welche die dritte Epoche – die Kunst seit Leonardo – erreicht habe. Erst in der dritten Epoche kommt zur Beherrschung der Regeln die Freiheit („licentia“, T 556), hinzu, die erst jene vollkommene Grazie ermögliche, welche jedes Maß und jede vorgeschriebene Regel übersteige („una grazia, che eccedesse la misura“, ebd.).

Die dritte und letzte Epoche der *rinascita* wird in der Vorrede zum dritten Teil der *Vite* mit traditionellen Charakteristika der heilsgeschichtlichen Epoche *sub gratia* versehen. Ihr Abschluss, Michelangelos *Jüngstes Gericht*, nimmt, wie bemerkt, das biblisch-eschatologische Ziel der Zeiten vorweg. Geprägt wird diese Epoche, um mit den Worten Julia Reinhard Luptons zu sprechen, von einem „transcendent triumvirate“:⁴¹ von Leonardo da Vinci, Raffaello Santi und Michelangelo Buonarroti, die in zunehmendem Grade „nicht mehr allein das Menschliche, sondern auch das Göttliche selbst darstellten“ („che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità istessa“, T 562). Leonardo, so Vasari, habe Christi Haupt in seinem *Abendmahl* nicht vollenden können. Das in seiner Vita zuletzt genannte religiöse Gemälde ist vielleicht nicht zufällig eine Darstellung Johannes' des Täufers. Raphael wiederum sei an einem Karfreitag geboren worden und (wie das von Vasari angeführte Epitaph von Pietro Bembo suggeriert [T 673]) an einem Karfreitag gestorben. Seine letzten Pinselzüge hätten dem Gesicht des verklärten Christus gegolten, dessen Göttlichkeit er vollendet dargestellt habe (T 668f).⁴² Michelangelo schließlich, der *princeps* der drei Schwesterkünste (vgl. T 560), nimmt innerhalb der *Vite* jene systematische Stelle ein, die in der trinitarischen Theologie dem „primo padre“ (T 11) zukommt und die in Vasaris Kunsttheorie der *disegno* als „padre“ der Schwesterkünste (T 19) innehat. Kraft seiner *terribilità* habe Michelangelo mit seinem Fresko des *Jüngsten Gerichts* („questo Giudizio“, T 982) zugleich ein Urteil über die Kunst aller Zeiten als sein künstlerisches „Giudizio“ (Urteil, ebd.) hinterlassen. Das *Jüngste Gericht* Michelangelos beschreibt Vasari kurz vor der *Conclusionone* (T 992–994), auf den letzten Seiten der Michelangelo-Vita und damit der Biographien seines Buches (T 981–985) insgesamt. Er verweist somit am Ende der *Vite* mit der Beschreibung des Meisterwerkes Michelangelos auf das eschatologische Ziel der Zeiten.

Exkurs zu Periodisierung und Paginierung der *Torrentiniana*

In der Erstausgabe der *Vite* von 1550 (vgl. Abb. 1) wird das hier vorgestellte Periodisierungsschema durch eine strukturierende Paginierung verdeutlicht (siehe Tabelle im Anhang), welche die Unterteilung in drei Epochen der *rinascita* markant hervorhebt (Beginn der *Prima parte delle vite* T 111; Anfang der *Seconda parte delle vite*, T 222/3; Beginn der *Terza parte delle vite*, T 555). Die drei Serien von Künstlerbiographien besitzen ihren Schwerpunkt – modern gesprochen – je in einem

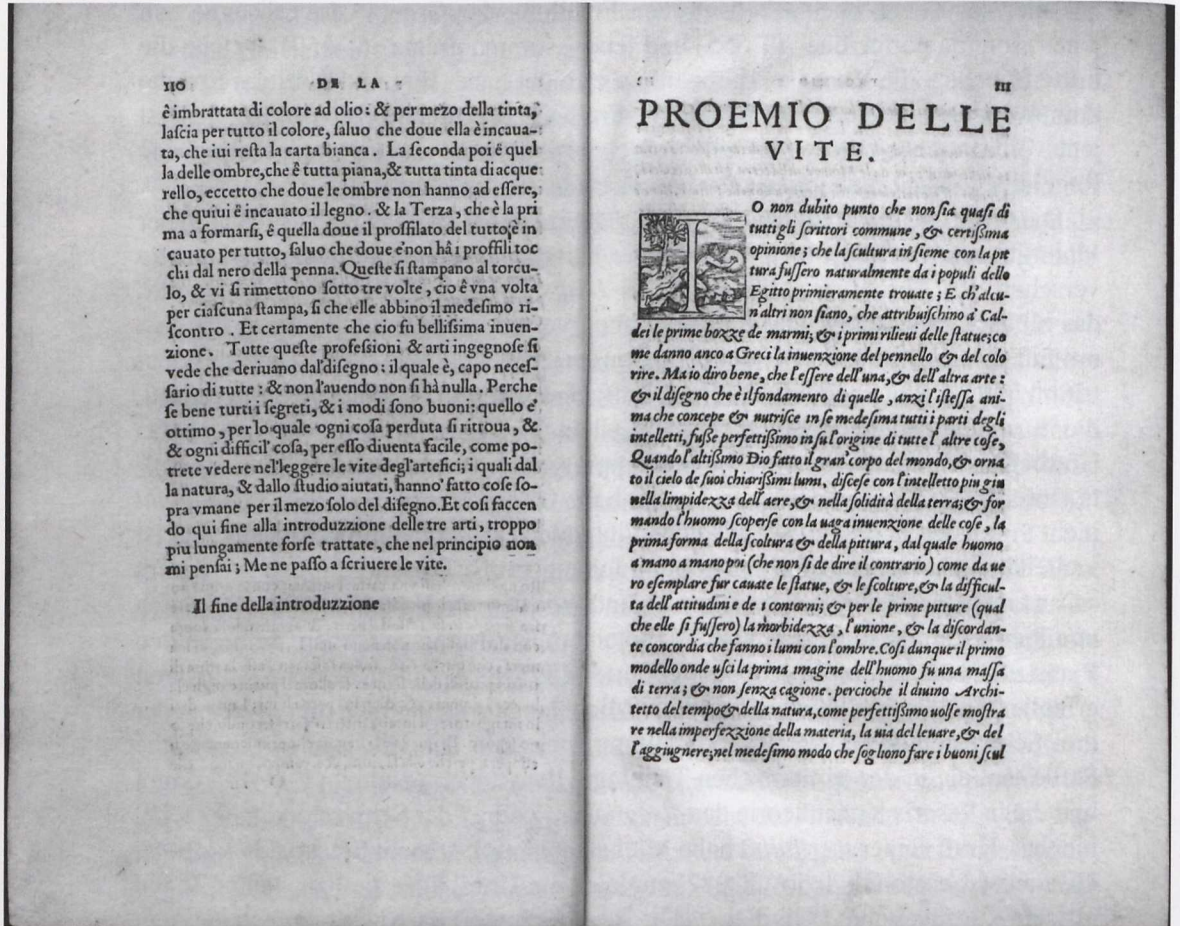


Abb. 2: Vasari, *Vite*, Florenz 1550, 110f

Jahrhundert: Die *Prima parte delle vite* (T 111–222) umfasst vor allem das 14. Jahrhundert (einschließlich Cimabue); die *Seconda parte delle vite* (T 222/3–552) das 15. Jahrhundert seit Jacopo della Quercia unter besonderer Hervorhebung Donatellos (T 333–351); die *Terza parte delle vite* (T 555–991) behandelt schließlich vor allem das 16. Jahrhundert bis 1550 (einschließlich Leonardo).

Wichtige Abschnitte der *Vite* beginnen sämtlich auf einer rechten Seite und damit mit einer ungeraden Paginierung. Auf Seite 111 (Abb. 2) beginnt der erste Teil der Lebensbeschreibungen und damit die erste Stufe der *rinascita*; auf Seite 223 (222 ist eine *linke* Seite) der zweite Teil der *Vite* und damit die zweite Epoche der Wiedergeburt der Künste. Auf Seite 333 (Abb. 3) beginnt die Vita Donatellos, der zwar aus chronologischen Gründen der zweiten Epoche angehört, jedoch mit seinen künstlerischen Leistungen schon die Vollendung der *dritten* Epoche erreicht habe.⁴³ Auf Seite 555 (und damit auf der ersten, auf das Frontispiz folgenden Seite

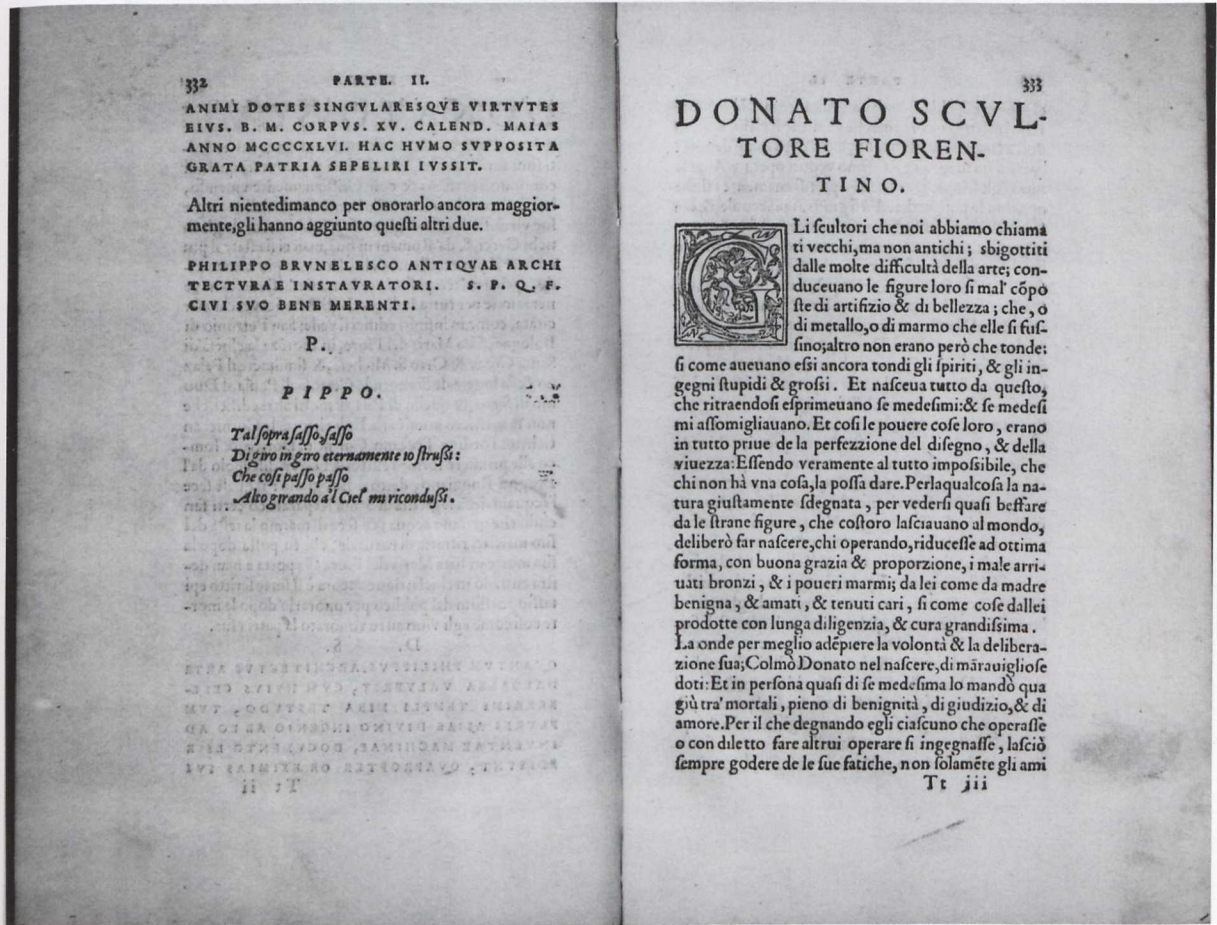


Abb. 3: Vasari, *Vite*, Florenz 1550, 332f

des zweiten Bandes) beginnt die dritte Serie der *Vite* und damit die dritte und letzte Stufe der *rinascita* (Abb. 4). Auf der (unpaginierten) Seite 999, unmittelbar vor der ‚perfekten‘ Seite 1000,⁴⁴ beginnt schließlich die *Tavola di molti artefici nominati et non interamente descritte in questa opera* – das Verzeichnis jener Künstler, denen keine eigene Vita zugebilligt worden ist. Insgesamt handelt es sich im Fall der *Tor-*

rentiniana um einen seltenes Beispiel strukturierender Paginierung (siehe Tabelle im Anhang), das ich an anderer Stelle, auch im Hinblick auf weitere Publikationen des Verlegers Torrentino und des Autors Giambullari sowie auf zwei Autographen Vasaris bzw. Giambullaris, auf denen Seitenzahlen notiert sind, ausführlicher analysiert habe.⁴⁵

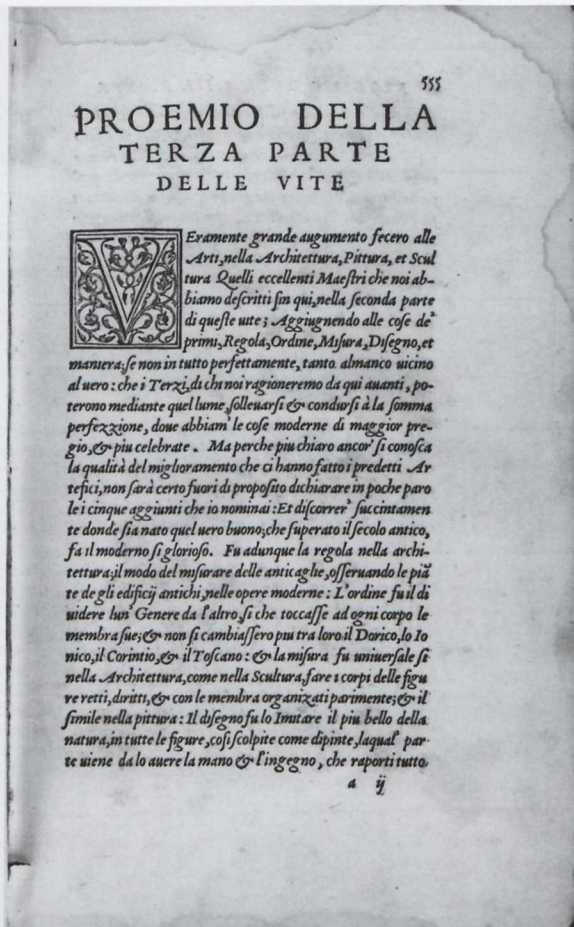


Abb. 4: Vasari, Vite, Florenz 1550, S. 555

Heilsgeschichte, Kunstgeschichte, Kunstreligion

Gesamtgeschichtliches Erzählen nach dem Muster der Bibel umfasst die Geschichte als ganze anhand exemplarischer Stationen: der frühesten Vergangenheit, der Gegenwart und einer prophetisch vorausgesagten Zukunft. Im Unterschied zu den zumeist zyklischen Zeitkonzeptionen der paganen Antike impliziert die spätestens im 4. Jahrhundert abgeschlossene Zusammenfügung von Altem und Neuem Testament zum Kanon der christlichen Bibel sowie die lange diskutierte Einfügung der *Apokalypse des Johannes* in diesen Kanon⁴⁶ eine ganzheitlich-gesamtgeschichtliche Konzeption der Weltgeschichte als Totalität mit Anfang und Ende. Die Bibel ist in ihrer kanonischen, spätantiken Endredaktion eine *gesamtgeschichtliche Erzählung*, die mit dem Bericht der Genesis beginnt und mit der Prophetie des Gerichtes endet.⁴⁷ Geschichte wird begriffen als ein dereinst abzuschließendes, im göttlichen Heilsplan jedoch konzeptuell bereits abgeschlossenes Ganzes. Die Patristik, besonders folgenreich Eusebius, Augustinus und Orosius, deutete die Erzählungen und Geschichten der Bibel als providentiell strukturiertes Heilsgeschehen.⁴⁸ Insbesondere die augustinische und später die joachimitische Geschichtstheologie interpretierten die Bibel als ein gesamtgeschichtliches Erzählsystem, innerhalb dessen einzelne Ereignisse und Protagonisten über die Zeiten hinweg planvoll – nach dem prophetisch-typologischen Muster von Ankündigung und Erfüllung⁴⁹ – aufeinander bezogen sind. Geschichte wird in der christlichen Geschichtstheologie des Mittelalters und – wie bemerkt – noch in den frühneuzeitlichen Universalchroniken als gesetzmäßiger und geplanter Verlauf gedeutet, der sich in vorab festgelegten ‚Weltaltern‘ und in drei ‚Heilszeiten‘ nach einem providentiellen Plan vollzieht. Die Geschichtstheologie des Hohen Mittelalters, namentlich jene Joachims und seiner Nachfolger, integrierten außerdem außerbiblische Ereignisse (aus der heidnischen Geschichte wie auch aus der Geschichte nach dem Tod Christi und der eigenen Gegenwart) in gesamtgeschichtliche Entwürfe.

Auch die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, eines der meistgelesenen Bücher des 15. Jahrhunderts, von dem mehr Inkunabeldrucke als für die Bibel nachgewiesen sind,⁵⁰ ist als ein gesamtgeschichtliches, zugleich am Verlauf des Kirchenjahres orientiertes Erzählsystem von Adam bis zur Apokalypse aufgebaut.⁵¹ Das Werk war zunächst auch unter dem Titel *Vitae sanctorum* verbreitet. Jacobus de Voragine erklärt im Prolog seiner Kompilation deren – von Felix Thürlemann analysiertes – Strukturprinzip, das jeweils einer Epoche der Geschichte der Menschheit – *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* (letztere mit zwei Teilepochen: Christi Lebenszeit und die Zwischenzeit nach seinem Tod bis zum Gericht) – eine Periode im Kirchenjahr sowie den Jahres- und Tageszeiten zuordnet.⁵²

Vasaris *Vite* wiederum übernehmen nicht nur, wie Barolsky darlegte, einzelne Motive der Bibel, sondern deren historiographische Grundstruktur, wie die Geschichtstheologie der Patristik und der Universalchroniken sie deutete, *in toto*. Dieses vertraute Schema ließ die Geschichte der Kunst als Abglanz und Analogon der Heilsgeschichte erscheinen. Und sie bot zugleich ein klares Strukturprinzip zur Anordnung des umfangreichen Stoffes. Dass die unter dem Namen Vasaris ver-

öffentlichen *Vite* und besonders die *Vita Michelangelos* im 18. und 19. Jahrhundert als Gründungstexte einer Kunstreligion verstanden werden sollten,⁵³ die den *artifex divinus* – als ‚Genie‘ – an die Stelle des *Deus artifex* setzte, lag wohl weitgehend, aber nicht gänzlich, außerhalb des Horizonts Vasaris und seines wichtigsten Koautors Giambullari.⁵⁴

Für die moderne Aufwertung der Geschichte der Kunst zu einem Heilsgeschehen innerweltlicher Erlösung bot die Darstellung der Kunstgeschichte nach dem Modell



Abb. 5: Vatikanstadt, Cappella Sistina, Blick auf die Altarwand mit dem Jüngsten Gericht Michelangelos

der christlichen Heilsgeschichte, wie sie 1550 in den *Vite* Vasaris und seiner Koautoren erstmals vorgelegt wurde, die besten Voraussetzungen. Insofern sind Vasaris *Vite* Ausdruck und Agens einer „Verweltlichung der Welt“ und der Kunst, die seit Joachim von Fiore „gerade dadurch gefördert wurde, daß eschatologisches Denken auf vorletzte Dinge übertragen wurde.“⁵⁵

GLIEDERUNG DER *TORRENTINIANA* (1550) IM ÜBERBLICK

(Die Seitenzahlen sind jene der Originalausgabe; *bezeichnen Seiten ohne Paginierung. Die Paginierung endet mit Seite 992)

*1 Frontispiz: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani (...)*

3–110 SYSTEMATISCHER TEIL

7 **Synopse I: Proemio della opera (9: Erschaffung des Adam)**

- 23 *Della (sic!) architettura*
- 52 *Della scultura*
- 71 *Della pittura*

111–1033 HISTORISCHER TEIL (133 Biographien [„Vite“])

111 **Synopse II: Proemio delle vite (111: Erschaffung des Adam)**

126 Beginn der *Prima parte delle vite* (≈ 14. Jahrhundert ≈ ante legem)

222/223 **Synopse III: Proemio della seconda parte delle vite**

235 Beginn der *Seconda parte delle vite* (≈ 15. Jahrhundert ≈ sub lege)

333 Beginn der Vita Donatellos

555 **Synopse IV: Proemio della terza parte delle vite**

562 Beginn der *Terza parte delle vite* (≈ 16. Jahrhundert ≈ sub gratia)

777 Beginn der Vita des Tullio Lombardo

947 Beginn der Vita des Michelangelo

981–985 Beschreibung des Jüngsten Gerichtes Michelangelos

992 Beginn der *Conclusione*

*995 Beginn der Indices

*999 Beginn des Index der Künstler ohne eigene Vita

(*1033 letzte Seite, *1034 leer, *1035 Vignette, *1036 leer)

Anmerkungen

- 1 Vgl. mit ausführlicheren Literaturangaben, auf die hier ausdrücklich verwiesen sei, Gerd Blum, *Provvidenza e progresso: la teologia della storia nelle Vite vasariane. Con alcune considerazioni su periodizzazione e paginatura nella Torrentiniana*, erscheint in: Katja Burzer/Charles Davis/Sabine Feser/Alessandro Nova (Hg.), *Die Vite Vasaris. Entstehung – Topoi – Rezeption/Le Vite di Vasari. Genesi – Topoi – Ricezione* (Akten des internationalen Kongresses/Atti del convegno internazionale, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze, 14.2.–18.2.2007), Venedig 2010. – Der Begriff der „großen Erzählungen“ (*grands récits*) geht zurück auf Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 1979.
- 2 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue a' tempi nostri*, Florenz: Lorenzo Torrentino 1550, im Folgenden abgekürzt zitiert als T (mit nachgestellter Angabe der Seitenzahlen dieser Ausgabe in arabischen Ziffern). Die Seitenzahlen der *Torrentiniana* sind in folgenden Neudrucken angegeben: Luciano Bellosi/Aldo Rossi (Hg.), *Giorgio Vasari: Le Vite [...]. Nell' edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, Turin 1991 (EA 1986), 2 Bde.; Corrado Ricci (Hg.), *Le Vite del Vasari nell' edizione del MDL*, Mailand/Rom o.J. (1927), 4 Bde.; in der synoptischen Ausgabe der *Torrentiniana* und der *Giuntina* (der Ausgabe von 1568): Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1988, im Folgenden zitiert als Vasari, *Le vite*, ed. Barocchi/Bettarini. Die Seitenzahlen der *Torrentiniana* und der *Giuntina* sind leider in die Online-Version der letztgenannten Ausgabe (<http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/index.html>), abgerufen am 4.7.2010) nicht übernommen worden.
- 3 Hier spreche ich konventionell und der Einfachheit halber zumeist von Vasari, als wäre er der alleinige Autor der *Vite*, was nicht der Fall ist. Zum Forschungsstand hinsichtlich der multiplen Autorschaft der *Vite* sowie über neue Erkenntnisse und Vermutungen bezüglich eines maßgeblichen Anteils Pier Francesco Giambullaris und anderer Humanisten, insbesondere am Hof Cosimos I. von Florenz, siehe Robert Williams, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, Ph. D. Thesis Princeton University 1988, 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: Anna Santoni (Hg.), *L'autore multiplo* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 18 ottobre 2002), Pisa 2005, 59–74; Silvia Ginzburg, *Filologia e storia dell' arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in: dies./Elia Carrara (Hg.), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo. Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre–1 ottobre 2004*, Pisa 2007, 147–203; Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008, 35–40; Blum, *Provvidenza e Progresso* (wie Anm. 1).
- 4 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; Martin Warnke, *Die erste Seite aus den Viten Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung*, in: *Kritische Berichte* 5 (1977), 5–28; Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari – Im Dienst der Medici*, Stuttgart 1998 (franz. Originalausgabe 1995), 509, Anm. 4; Philine Helas, *Art. Renaissance*, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, 303–306; Beat Wyss, *Art. Kunstgeschichte*, in: ebd., 195–199.
- 5 Vgl. zuletzt Mario Ruffini, *La prima ricezione delle Vite. Postille venete alla torrentiniana*, erscheint in: Burzer u. a. (Hg.), *Vite di Vasari* (wie Anm. 1).
- 6 Vgl. u. a. George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* (EA 1962), Frankfurt a.M. 1982; Hans Belting, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß*, in: ders., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, 2. veränderte Aufl., München 1984, 63–92; Ian Verstegen, *Death Dates, Birth Dates and the Beginnings of Modern Art History*, in: *Storiografia* 14 (2006), 1–19.
- 7 Gerd Blum, *Michelangelo als neuer Mose. Zur Rezeptionsgeschichte von Michelangelos Moses*. Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 53/1 (2008), 73–106 (mit weiterer Literatur).
- 8 Williams, *Vincenzo Borghini* (wie Anm. 3), 1.

- 9 Alfred North Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York 1979, 39.
- 10 Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, 293.
- 11 Diesen freundlichen Hinweis verdanke ich Frank Fehrenbach.
- 12 Svetlana Alpers, Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris *Viten*, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, 217–258. Erstveröffentlichung; Svetlana Leontief Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 23 (1960), 190–215.
- 13 „Tavola de luoghi dove sono le opere descritte“.
- 14 Ugo Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905; Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, hg. v. Julius von Schlosser, Wien 1908; Ernst H. Gombrich, *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), 309–311. Weiterhin zu Vasaris historiographischen Konzepten und zu deren paganen Quellen: Zygmunt Ważbiński, *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des Vies de Vasari*, in: *Il Vasari, storiografo e artista* (wie Anm. 4), 1–25; Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari – Art and History*, New Haven/London 1995, 148–186. In der Vasari-Forschung wenig beachtet, aber grundlegend für den historiographischen Kontext der *Vite*: Eric Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago/London 1981 (Reprint 1985), bes. 400–405.
- 15 Vgl. hierzu ausführlicher Blum, *Provvidenza e progresso* (wie Anm. 1) und Gerhart Burian Ladner, *Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff*, in: August Buck (Hg.), *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969 (Wege der Forschung, 204), 336–394; Herfried Münkler, *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2007, 106–128 (I. IV.: „Zyklus und Mischverfassung im politischen Denken der Antike“), zu Polybios' Konzept eines gesetzlichen Kreislaufes der Verfassungen: ebd., 121–127.
- 16 Vgl. hierzu T 225f.
- 17 Zu den traditionellen Epochengliederungen der christlichen Heilsgeschichte: Roderich Schmidt, *Aetates mundi. Die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Vierte Folge, 67 (1955/56), 288–317. Zur Geschichte dreigeteilter Geschichtsdarstellungen: Johan Hendrik Jacob van der Pot, *Sinneutung und Periodisierung der Geschichte. Eine systematische Übersicht der Theorien und Auffassungen*, Leiden u.a. 1999 [*De periodisering der geschiedenis: een overzicht der theorieën*, 's-Gravenhage 1951]. Zur paulinisch-patristischen Theologie der drei Heilszeiten und zu ihrer Weiterentwicklung in der mittelalterlichen Historiographie einführend: Ernst Breisach, *Historiography. Ancient, Medieval and Modern*, Chicago/London 1983, 84–88 und passim. Vgl. hierzu auch Christoph Bellot, *Zu Theorie und Tradition der Allegorese im Mittelalter*, Bd. 2, Köln 1996, 555–598.
- 18 Letzteres findet sich bereits angedeutet bei Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur* (wie Anm. 10), 282. Es ist nicht die einzige Anregung Schlossers, die in der späteren Forschung nicht aufgegriffen worden ist. Nur Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003, 101, erwähnt knapp die typologische Dreizeitenlehre in ihrer Weiterbildung durch Joachim von Fiore als Vorbild der Geschichtskonstruktion der *Vite*.
- 19 Zu Lorenzo Torrentino, mit einem beschreibenden Katalog seiner Drucke: Domenico Moreni, *Annali della tipografia di Lorenzo Torrentino impressore ducale*, 2. verb. Aufl., Florenz 1819 (Reprint Florenz 1989). – Zur Geschichte der Drucklegung der *Torrentiniana*: Carlo Maria Simonetti, *La Vita delle Vite vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Florenz 2005, 51–89. (In dieser Publikation und ebenso bei Blum, *Provvidenza e progresso* [wie Anm. 1], ist die neuere Literatur zu Torrentino angegeben.) Piero Scapecchi danke ich für die freundliche Überlassung eines im Erscheinen befindlichen Manuskriptes (*Chi scrisse le Vite del Vasari: Riflessioni sulla Editio Princeps del 1550*).
- 20 Der zweite Band enthält den dritten Teil der *Vite* (ab T 555), die *Conclusiones* (ab T 992) und die *Indices*.
- 21 Anna-Dorothea von den Brincken, *Studien zur lateinischen Weltchronistik bis in das Zeitalter Ottos von Freising*, Düsseldorf 1957, bes. 38. – Vgl. auch Karl Heinrich Krüger, *Die Universalchroniken*, Turnhout 1976 (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 16); Adalbert Klempt, *Die Sä-*

- kularisierung der universalhistorischen Auffassung. Zum Wandel des Geschichtsdenkens im 16. und 17. Jahrhundert, Göttingen/Berlin/Frankfurt 1960; Caroline Lucy Whitaker, *The Florentine Picture Chronicle – a Reappraisal*, Ph.D. Thesis, Courtauld-Institute of Art, London 1986, 81–96. Zur Chronistik der Frühen Neuzeit in Italien jüngst: Sharon Dale (Hg.), *Chronicle History. Chroniclers and Historians in Medieval and Renaissance Italy*, Philadelphia (Pa.) 2007. – Vgl. zu Vasaris Rückgriffen auf die mittelalterliche Biographie und Hagiographie: Carl Goldstein, Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque, in: *Art Bulletin* 73 (1991), 641–52, bes. 646.
- 22 Zu diesem früher Hugo von St. Viktor zugeschriebenen Werk siehe von den Brincken, *Studien zur lateinischen Weltchronistik* (wie Anm. 21), 197f. Kritische Edition des Textes durch Jean Chatillon: Richard de Saint-Victor, *Liber Exceptionum. Texte critique avec introduction, notes et tables*, Paris 1958 (Textes philosophiques du Moyen Age, 5). Zur Frage der Zuschreibung bes. Kapitel 5 der Einleitung, 71–77.
- 23 Vgl. James Bernard Walker, *The „Chronicles“ of Saint Antoninus. A Study in Historiography*, Washington D.C. 1933, 19–36 („Manuscripts and Editions of the *Chronicles*“). – Die Erstausgabe der *Chronica* wurde 1484 bei Anton Koberger in Nürnberg publiziert. Bis 1587 sind mindestens neun Neuauflagen erschienen (so Walker, ebd., 28–33).
- 24 Zu Leben und Werk siehe Walker, *The „Chronicles“* (wie Anm. 23), 3–18, und Peter Francis Howard, *Beyond the Written Word. Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus, 1427–1459*, Florenz 1995 (Rinascimento, Quaderni, 28). Der hl. Antoninus (seit 1439 Prior von S. Marco in Florenz, Erzbischof von Florenz 1446–1459) stand Cosimo dem Alten nahe, dazu Walker, *The „Chronicles“* (wie Anm. 23), 11–14. Zu seiner Heiligsprechung siehe Lorenzo Polizzotto, The Making of a Saint. The Canonization of St. Antonino, 1516–1523, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 22 (1992), 353–81.
- 25 Walker, *The „Chronicles“* (wie Anm. 23), 37, hält die Dreiteilung der sog. *Historia tripartita* des hl. Antoninus für arbiträr, zitiert jedoch selbst (17) aus Antoninus' *Summa* IV, tit. VXi, cap. 1, §10, wo letzterer diese Dreiteilung ausdrücklich benennt (wenn auch nicht theologisch begründet). Die Chronik des Antoninus wird in der älteren Literatur traditionell als *Chronica tribus partibus distincta*, *Historia tripartita*, *Historia in tomis tribus* u. ä. bezeichnet. Die frühen Ausgaben dieser Chronik bestehen regelmäßig aus drei Bänden. Schon im *Explicit* der *Editio Princeps* (Nürnberg: Anton Koberger 1484), ist von dem „opus excellentissimum trium partium historialium seu Cronice domini Antonini archiepiscopi florentini“ die Rede (vgl. *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Bd. 2, Leipzig 1926, Nr. 2072, 365–367, hier 366).
- 26 Zur Entwicklung dieses Konzeptes im Florentiner Quattrocento: Louis Green, *Chronicle into History. An Essay on the Interpretation of History in Florentine Fourteenth-Century Chronicles*, Cambridge 1972.
- 27 Vgl. einführend die unentbehrliche Darstellung der Renaissance-Historiographie von Cochrane, *Historians* (wie Anm. 14) und Ulrich Muhlack, Die humanistische Historiographie. Umfang, Bedeutung und Probleme, in: ders., *Staatensystem und Geschichtsschreibung. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 2006, 124–141. Im Unterschied zur humanistischen Historiographie, wie sie Muhlack definiert, löst Vasari seine Geschichte der Kunst durchaus *nicht* „aus der bisherigen Unterordnung unter die Theologie heraus“ (128). Auch ist Geschichte bei Vasari *nicht* auf „immanente Kausalität“ eingeschränkt (128).
- 28 Achim Krümmel, *Das „Supplementum Chronicarum“ des Augustinermönches Jacobus Philippus Foresti von Bergamo*, Herzberg 1992 (Bibliothemata, 6), 76–93.
- 29 Peter Zahn, Die Endabrechnung über den Druck der Schedelschen Weltchronik (1493) vom 22. Juni 1509. Text und Analyse, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 66 (1991), 177–213, bes. 197 und 206.
- 30 Vgl. Joachim Ehlers, *Hugo von St. Viktor. Studien zum Geschichtsdenken und zur Geschichtsschreibung des 12. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1973 (Frankfurter Historische Abhandlungen, 7), bes. 136–155 (Kap. 7: „Die Folge der Zeiten“).
- 31 Otto von Freising, *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, 8, 5–7, hg. von Adolf Hofmeister/Walther Lammers, Berlin 1960, 594–96. Zu Giambullaris Rückgriffen auf Otto v. Freising vgl. die Einleitung des Herausgebers in: Pier Francesco Giambullari, *Storia d'Europa*, eingel. und hg.

- von Guido Marangoni, Mailand 1910, 35, sowie Francesco Vitali, *Pier Francesco Giambullari e la prima storia d'Europa dell'età moderna. Radici politico-religiose di un'idea*, Tesi di dottorato, Università „La Sapienza“, Rom 2005 (auch online abrufbar unter <<http://padis.uniroma1.it/getfile.py?docid=105&name=Tesi+Dottorato+Francesco+Vitali&format=pdf&version=1>>, Zugriff am 3.7.2010), 104.
- 32 Giovanni Villani, *Cronica* XII. Siehe Giovanni Villani, *La seconda parte della cronica universale de suoi tempi*, Florenz: Torrentino 1554 (*Editio princeps* der Bücher 11 und 12), 352f: „Di grandi tremuoti, che furono in Friuli e in Baviera“. (Im selben Jahr bei Torrentino erschienen: Matteo Villani, *La prima parte della Cronica univrsale*, Florenz 1554.) – Siehe zum eschatologischen Ende von Villanis Chronik: Eckhard Keßler, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter*, München 1978, 92–95. Zur Endzeiterwartung in der italienischen Renaissance: Marjorie Reeves (Hg.), *Prophetic Rome in the High Renaissance Period. Essays*, Oxford 1992 (Oxford-Warburg Studies). – Das „letzt alter der welt“ bei Schedel: Hartmann Schedel, *Buch der Croniken*, Nürnberg 1493, fol. CCLXv–CCLXIIv. In der lateinischen Ausgabe: ders., *Liber Cronicarum*, Nürnberg 1493, fol. CCLXIIIv–CCLXVIv.
- 33 Theologische Subtexte und typologische Verweise der *Vite* auf die Bibel hat Paul Barolsky in zahlreichen Beiträgen herausgearbeitet, ohne jedoch die heilsgeschichtlich konzipierte *Gesamtstruktur* von Vasaris Geschichtsschreibung analysiert zu haben. Vgl. u.a. Paul Barolsky, *The Theology of Vasari*, in: *Source* 19/3 (2000), 1–6; ders. *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park (Pa.), 1997.
- 34 Am Anfang von Giambullaris *Storia d'Europa* (EA 1566) wird die Völkerwanderung als „diluvj delle barbare nazioni“ bezeichnet, Giambullari, *Storia d'Europa*, ed. Marangoni (wie Anm. 31), 4. Vgl. auch Cosimo Bartoli, *Ragionamenti Accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venezia 1567, fol. 28v: Die Übel der Sintflut stehen für die Kunst des Mittelalters. – Zu den Thesen Gellis und Giambullaris über den noachitischen Ursprung der Toscana: Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, nuova edizione, Palermo 1978, 88f, und Paolo Simoncelli, *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Florenz 1984 (Rivista di storia e letteratura religiosa, Biblioteca, 7), 34–52 und *passim*.
- 35 Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1980 (EA 1934); Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis 1997; Peter Michelsen, *Der Künstler als Held und Charakter. Über die biographische Darstellungsweise in den Vite des Giorgio Vasari*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 84 (2001), 293–312.
- 36 Vasari, *Le Vite*, ed. Barocchi/Bettarini (wie Anm. 2), Bd. 2 (Testo), 101. Vgl. außerdem den Beginn der Vita des Domenico Beccafumi, ebenfalls in der *Giuntina*: Vasari, *Le Vite*, ed. Barocchi/Bettarini (wie Anm. 2), Bd. 5 (Testo), 165.
- 37 Vgl. zu den Epochenbezeichnungen *tempus legis naturalis*, *tempus legis scriptae* und *tempus gratiae* bei Hugo von St. Viktor: Ehlers, *Hugo von Sankt Viktor* (wie Anm. 30), 137 und 148–153. Drei Generationenfolgen, welche das erste Weltalter in Drittel teilen, finden sich in Hugos Schrift *De arca Noe mystica (Libellus de formatione arche)*. Vgl. Hugo de Sancto Victore, *De archa Noe, Libellus de formatione arche*, hg. von Patricia Sicard, 2 Bde., Turnhout 2001 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, 176/176A) und Patricia Sicard, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle: le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Paris u.a. 1983. – Zur Rezeption Hugos von St. Viktor im Rom der Renaissance: Heinrich W. Pfeiffer, *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, Stuttgart 2007 (Monumenta Vaticana Selecta), 69–71 und *ad indicem*.
- 38 Siehe außerdem T 331, wo Vasari nochmals explizit den vermeintlichen Kanon der Ordnungen Brunelleschis anspricht.
- 39 Vgl. Augustinus, *De civitate dei*, XVIII, 45 und XX, 29.
- 40 Hier versteht Vasari den Begriff *maniera moderna* im engeren Sinn als die Kunst der Dritten Epoche („terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna“ [T 558]). An anderen Stellen wird als *maniera moderna* die Kunst seit Cimabue insgesamt bezeichnet.
- 41 Julia Reinhard Lupton, *Afterlives of the Saints. Hagiography, Typology, and Renaissance Literature*, Stanford Calif., 1996, 158–61. Zur im Folgenden angesprochenen Stilisierung Michelangelos „gewis-

- sermaßen als der dreifaltige Gott der Künstler“ siehe *Giorgio Vasari. Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, übersetzt von Victoria Lorini, hg. von Mattheo Burioni/Sabine Feser, Berlin 2004, 118f, Anm. 49, hier 119.
- 42 Vgl. Brassat, *Historienbild im Zeitalter der Eloquenz* (wie Anm. 18), 121f.
- 43 So T 233 (*Proemio della seconda parte delle vite*). Vgl. auch T 335 (*Vita di Donato*).
- 44 Vgl. zur Zahl Tausend als Zahl der Vollkommenheit etwa Augustinus, *De civitate dei*, XX, 7. Zur christlichen Zahlensymbolik der Renaissance einfürend: Rudolf Suntrup, Art. Zahl, Zahlenspekulation, Zahlensymbolik, III. Kirchengeschichtlich, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 36, Berlin/New York 2004, 465–472 (mit aktueller Bibliographie) sowie Blum, *Provvidenza e progresso* (wie Anm. 1).
- 45 Vgl. ausführlich Blum, *Provvidenza e progresso* (wie Anm. 1).
- 46 Gunther Wanke/Eckhard Plümacher/Wilhelm Schneemelcher, Art. Bibel I–III, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 6, Berlin/New York 1980, 1–48, bes. 42 (die *Apokalypse des Johannes* wurde bis in das 4. Jahrhundert häufig nicht in den Kanon der biblischen Schriften aufgenommen). Vgl. auch A. Jepsen u. a., Art. Bibel I–II, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., Bd. 1, Tübingen 1957, 1121–1141.
- 47 Vgl. einfürend: Martin Haessler, *Das Ende der Geschichte in der mittelalterlichen Weltchronistik*, Köln/Wien 1980, 1–32.
- 48 Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart/Weimar 2004.
- 49 Vgl. einfürend Friedrich Ohly, *Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung*, in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 312–338. – Zu typologischen Darstellungsmustern in der Kunst und Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts s. jüngst die konzise Darstellung des Forschungsstandes bei Alexander Linke, *Das Bildprogramm der Galerie des Cerfs im Herzogspalast von Nancy und die Typologie des frühen 16. Jahrhunderts*, Mag.-Arbeit, Universität Heidelberg 2007, und seinen Beitrag in diesem Band. Linke bereitet eine Dissertation zu typologischen Strukturen in der Kunst der Frühen Neuzeit vor. Vgl. demnächst außerdem: Gerd Blum, *Von der Genesis bis zum Gericht. Gesamtgeschichtliche Bild- und Erzählssysteme der frühen Neuzeit: Michelangelos Cappella Sistina, Vasaris Viten und die Universalchroniken*, erscheint in: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmel (Hg.), *Pendant Plus. Vom Bildpaar zum Hyperimage*, Berlin 2011.
- 50 „Für die Zeit zwischen 1450 und 1500 sind von der originalen, lateinischen Version der *Legenda aurea* 97 Inkunabeldrucke nachgewiesen, mehr als von der Bibel. Nicht mitgezählt sind dabei die zahlreichen Übersetzungen in die Nationalsprachen. Allein im deutschen Sprachgebiet entstanden im 14. und 15. Jahrhundert unabhängig voneinander zwölf Übersetzungen, von denen viele auch in Drucken verbreitet wurden.“ (Felix Thürlemann, *Die Legenda aurea des Jacobus a Voragine und einer ihrer Leser, der Maler Rogier van der Weyden*, in: Aleida Assmann/Michael C. Frank (Hg.), *Vergessene Texte*, Konstanz 2004, 63–80, hier 63. Vgl. auch Walter Marx, *Transfer des Sakralen. Die Säkularisierung christlicher Denkformen, Motive und Gebräuche in Cervantes' Don Quijote*, Frankfurt a.M. u.a. 2008.
- 51 Thürlemann, *Legenda aurea* (wie Anm. 50), 66–71.
- 52 Ebd., 67–69.
- 53 Mit ausführlichen bibliographischen Angaben: Blum, *Michelangelo als Mose* (wie Anm. 8). Vgl. auch Soussloff, *Absolute Artist* (wie Anm. 35).
- 54 Vgl. allerdings Stephen Campbell, „Fare una cosa morta parer viva.“ Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art, in: *The Art Bulletin* 84 (2002), 596–620, und Blum, *Michelangelo als Mose* (wie Anm. 7).
- 55 Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* (wie Anm. 48), 172.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–4: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Abb. 5: Heinrich W. Pfeiffer, *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, Stuttgart 2007