

## ›Vasari‹ versus Vasari –

### Die doppelte Aktualität der *Vite* (2013)

Das Ansehen, dessen sich die *Vite* Vasaris in der zweiten, von Giunti verlegten, revidierten und erweiterten Ausgabe von 1568 erfreut haben, wurde nie getrübt.<sup>1</sup> Selbst ihre erbittertesten Kritiker – jene, die ihrem Missfallen in privater Form Luft machten, ohne dabei voraussehen zu können, dass wir ihre Zeilen eines Tages voller Neugier konsultieren würden –, nämlich die berühmten Kommentatoren des 16. und 17. Jahrhunderts von Federico Zuccari (»verfluchte Zunge, die Andrea [del Sarto], einen anständigen Mann von einzigartiger Freundlichkeit und Rang, grundlos des Neides bezichtigt«)<sup>2</sup> über El Greco (»asta qui pude allegar la charla de Vasari po[r] encareçer su Fiorenza« oder »perdonale Dios que no sabe lo que se diçe«)<sup>3</sup> bis zu Annibale Caracci (»alberne Widerrede von Vasari«)<sup>4</sup>, haben lediglich bewirkt, ihren Ruhm zu mehren, weil ihre erbosten Kommentare entgegen ihrer Absicht die Rolle der maßgebenden und unverzichtbaren Quelle anerkannten. Die *Vite* haben mithin zu keiner Zeit etwas von ihrer Aktualität eingebüßt: Selbst im 17. Jahrhundert, als die Kritiken seitens der klassizistischen Autoren und die von Partikulärinteressen geprägten schweren Anschuldigungen regionaler Schriftsteller vorherrschten, mangelte es nicht an Büchern, die von ihrem Modell inspiriert waren (Karel van

Mander), an Paraphrasen und/oder Teilübersetzungen des Werks (Joachim von Sandrart, Pierre Daret, William Aglionby) und auch nicht an einer neuen Edition, die 1647 in Bologna erschien und von Carlo Manolesi herausgegeben worden war.<sup>5</sup> Seitdem Monsignor Bottari 1759/60 den Text noch einmal publiziert und erstmals mit einem gewichtigen Kommentar versehen hatte, erschienen in immer kürzer werdenden Abständen bis auf den heutigen Tag kommentierte Editionen und Übersetzungen in vielen Sprachen. Es ist im Kontext dieses Beitrags unerheblich, sie alle aufzulisten.

Dennoch waren Achtung und Ansehen der *Vite* stets von mehr oder weniger expliziten Distanzierungen, von Revisionen und immer differenzierter werdenden Analysen des großen ideologischen Apparats begleitet, den Vasari, seine Mitstreiter und Herzog Cosimo de' Medici in Gang gesetzt hatten. Seitdem sich die regionalen Kontroversen der vergangenen Jahrhunderte mit Lanzi erschöpft haben, es nach den großen Resultaten des Positivismus (Milanesi) für weitere philologische Präzisierungen keine große Notwendigkeit mehr gibt, die Korrespondenz des Künstlers durchkämmt wurde (Frey), der literarische Wert des Werks als Erzählung (Chastel, Barolsky) und seine rhetorischen Modelle (Gombrich, Alpers) neu interpretiert wurden, die fundamentale Rolle der von Torrentino besorgten ersten Ausgabe (1550) dank der tadellosen Edition aufgearbeitet wurde, die Rosanna Bettarini und Paola Barocchi von den beiden Fassungen in komparativer Weise herausgegeben haben, hat man damit begonnen, nach den kulturellen Interessen, den politischen Zielsetzungen und den Ideologien zu fragen, die den Text der *Vite* motiviert haben könnten oder denen er dienlich gewesen sein könnte. Unter den zahlreichen Beiträgen jener fruchtbaren Phase ist vor allem der Katalog zur Ausstellung *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari* zu erwähnen, die im Herbst 1981 in Arezzo, im Haus des Künstlers, gezeigt

wurde. Zweifellos bot sie ein lückenhaftes Bild, doch war sie voll von neuem Material, fulminanten Eröffnungen und Präzisierungen, die uns einen facettenreichen Vasari zurückgab, einen, der fest verankert war in der Kultur seiner Zeit und mit den herausragendsten Intellektuellen in engem Kontakt stand, und die somit dazu beigetragen hat, das Format seiner Persönlichkeit zu bestätigen und das komplexe Geflecht aus politischen, literarischen und kulturellen Zusammenhängen sichtbar zu machen.<sup>6</sup>

Doch genau in dem Moment, als diese Studien – im Kielwasser der spektakulären, Florenz und der Toskana der *Medici* im europäischen Cinquecento gewidmeten Ausstellungen (1980) – unter den vielen Aspekten jenes Programms den Primat des *Disegno* bestätigten, einer Auffassung von Kultur also, die sich, natürlich nach ihrer Einbettung in die Kriterien moderner Kritik, gut als ›vasarianisch‹ definieren ließe, begannen Gegenstimmen laut zu werden. Damit nahm die Abwertung eines historisch-künstlerischen Modells Form an, das als teleologisch eingestuft wurde (Belting<sup>7</sup>) oder als basierend auf einer vorgeblichen und nicht akzeptablen Vorstellung von der Entwicklung der Kunst hin zu einer nicht näher definierten »essentiellen Kopie der Wirklichkeit« (Bryson<sup>8</sup>), ein Modell, das jenen Kritikern zufolge auch viele Jahrhunderte später unvermindert lebendig war.

Man kann hier nicht von einem Missverständnis sprechen noch von einer wirklichen Herausforderung zwischen den beiden Gruppen (um sich misszuverstehen oder sich zu widersetzen, erfordert es einen Dialog), wohl aber von einer sich öffnenden Kluft zwischen historiographischen Traditionen, die sich längst nichts mehr zu sagen hatten. Während 1986 in Italien eine nützliche moderne Ausgabe der *Torren tiniana*<sup>9</sup> erschien und 1987 der letzte Band der *Vite* in den beiden Fassungen von 1550 und 1568 in Druck ging, womit ein beeindruckendes Monument zum Abschluss kam, das

im darauffolgenden Vierteljahrhundert eine große Zahl von spezifischen und punktuellen Beiträgen zur Sprache, zum Vokabular, zu den künstlerischen Techniken, den Gattungen, zu den Topoi und anderem mehr anregen sollte, überwog im Ausland oder zumindest in einem Teil jener bunten wissenschaftlichen Gemeinde ein Bild von den *Vite* als einem Produkt im Ganzen. Zwei Welten: das Partikuläre und das Universelle; auf der einen Seite eine Kunstgeschichte, ausgerichtet auf das Bewahren von Kulturgut, die auf Fakten, auf Vergleichen basiert, so wie es Vasari selbst gefallen hätte, auf Details (Warburg), wie der tüchtige Handwerker, der seine Arbeit gewissenhaft und präzise, zuverlässig und verbindlich verrichtet, und auf der anderen Seite eine Kunstgeschichte, die an großen Modellen, an allgemeinen Themen interessiert ist und ohne die man Gefahr liefe, die globale Welt der Kunst als Ganzes aus den Augen zu verlieren.

Die Jahre zwischen 1979 und 1995 waren ungeachtet der glänzenden Erfolge der Philologie für die vasarianische Geschichtsschreibung eine Zeit der produktiven Krise, und es ist sinnvoll, kurz ihre wichtigsten Etappen zurückzuverfolgen und einige davon herauszugreifen.

Von zwei Historikerkollegen zur Teilnahme an einer Tagung eingeladen, die sich mit historischen Prozessen beschäftigte, entschied sich Hans Belting zu einer Analyse von Vasaris *Vite*, in denen jenes Konzept eine Schlüsselrolle spielt. Der Beitrag, der 1978 unter dem Titel »Vasari und die Folgen: Die Geschichte der Kunst als Prozess?« erschien, wurde einige Jahre später (1983) in ein kleines Buch mit dem mysteriösen und provokativen Titel *Das Ende der Kunstgeschichte?*<sup>10</sup> aufgenommen. Auf den Seiten dieses Buches erklärte Belting, dass die *Vite* auf ihre Weise einen historischen Prozess beschreiben würden, der es wert sei, untersucht zu werden, auch wenn jenes Werk seine Bedeutung als historiographisches Modell verloren hätte. Dessen ungeachtet repräsentiere Vasari

eine noch immer aktuelle Form der Kunstgeschichte, weil wir seinem Buch den Stilbegriff als normatives Konzept zu verdanken hätten; davon würden die berühmten Worte der Vorrede zum zweiten Teil der *Vite* Zeugnis geben.<sup>11</sup> Obwohl Vasari den Verlauf der Geschichte der modernen Kunst als einen *Zyklus* verschiedener Stile theoretisiert habe, würde er sie dann doch als einen *Prozess* schildern, in dem jedes einzelne Werk einen Beitrag zur Lösung eines allgemeinen Problems leistet und mithin einen Schritt nach vorn, ein Fortschreiten in Richtung einer wahrheitsgetreuen Darstellung der Welt bedeutet. Am Ende hätten die *Vite* jedoch kein Modell zur Beschreibung von Kunst bereitgestellt, sondern eine Reihe ästhetischer Normen, die bis zur Epoche von Winckelmann und Passavant wirksam gewesen seien. Der Aufsatz endete mit der Aufforderung an die Kunstgeschichte der Gegenwart (1978), die Vorstellung von einer isolierten, einseitig ausgerichteten Bewegung aufzugeben und durch ein dynamisches Modell zu ersetzen, in welchem unterschiedliche, sich überlagernde Prozesse permanent die Richtung wechseln würden, ein Modell also, das teilweise von der anthropologischen Forschung und von Kublers grundlegender Erkenntnis inspiriert ist.<sup>12</sup> Im Vorwort zu *Das Ende der Kunstgeschichte?* wurden diese Themen wieder aufgegriffen und verkündet, dass Künstler wie Kunsthistoriker das Vertrauen in einen uniformen und teleologischen künstlerischen Prozess verloren hätten, den gemäß der Theorie die eine Seite hätte voranbringen und die andere hätte beschreiben sollen. Das Thema des Buches sei deshalb nicht das *Ende* der Kunstgeschichte, als vielmehr der Prozess der Emanzipation von tradierten kunstgeschichtlichen Modellen oder – fügen wir hinzu – von Koordinaten, die der Disziplin durch die vasarianische Tradition auferlegt wurden: Schien der Titel auf ein mögliches, vielleicht bald zu erwartendes Ende der Kunstgeschichte im absoluten Sinn anzuspieren (in der Ausgabe von 1995 fiel sogar das Fragezeichen

weg), so nahm er in Wirklichkeit auf eine bestimmte Art von Kunstgeschichte, nämlich die vasarianische, Bezug, die obsolet geworden sei.<sup>13</sup> Wie wir später sehen werden, teilt der Verfasser dieser Zeilen diese Auffassung nicht.

Auch Brysons kritische Analyse ist ausgehend von dem Problem der Darstellung entwickelt worden. Zwischen 1981 und 1984 veröffentlichte der Autor eine ungewöhnliche Trilogie, die in erster Linie die Implikationen einer Theorie ausloten wollte, welche die Malerei nach den Grundsätzen der Linguistik als eine Kunst ›des Zeichens‹ interpretiert (im Original ist »of the sign« in Anführungszeichen gesetzt).<sup>14</sup> Gegenstand dieses ambitionierten Vorhabens war vor allem die französische Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts, die im ersten Band (*Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981) und im dritten (*Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge 1984) anhand einer Serie von monographischen Medaillons untersucht wird, welche Le Brun, Watteau, Boucher, Fragonard, Chardin, Greuze, Diderot, David, Ingres und Delacroix gewidmet waren und diese in den institutionellen, theoretischen und kulturellen Rahmen ihrer Zeit einbetteten. Zwischen diese beiden Werken reihte sich ein weiteres Buch ein, das zweite der Serie, das dieselben theoretischen Fragen aufgreift, aber andere Darstellungsgegenstände untersucht (von Bildnissen aus der Fayum-Oase bis zur Byzantinischen Kunst, von Cimabue bis Giotto, von Alberti bis Masaccio, von Raffael bis Vermeer) und die herkömmlichen Prämissen der abendländischen Malerei auf eine harte Probe stellt. Der Titel dieser in vielerlei Hinsicht schwachen, nicht ausgereiften Abhandlung, der es jedoch nicht an originellen Ansätzen fehlt (siehe beispielsweise das Kapitel »The Gaze and the Glance«), lautet *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New Haven 1983).<sup>15</sup>

In den drei Bänden wird auch auf die *Vite* eingegangen, die jedoch auf eine groteske Karikatur reduziert sind, was von einer oberflächlichen Kenntnis aus dem Lehrbuch und

einer Unwissenheit gegenüber ihrer tiefgründigen kritischen und theoretischen Komplexität herrührt. Beschränkt sich der Autor in *Word and Image* darauf, das literarische Werk Vasaris als einen Text zu schildern, der auf der Idee eines kontinuierlichen Fortschritts hin zur »optischen Wahrheit« basiert, die der Kunsthistoriker des Cinquecento als »eine evolutionäre Befreiung des Lebens von der Vorherrschaft der Texttradition« (»an evolutionary liberation of Life from the repression of the textual«)<sup>16</sup> gedeutet habe, ordnet Bryson in *Vision and Painting* das Buch des Aretiner Schriftstellers in einen viel weiter gefassten Kontext ein, der von Plinius ausgehend bis in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts reicht. In den beiden ersten Kapiteln seiner Abhandlung, die mit »Die natürliche Einstellung« und »Die essentielle Kopie« überschrieben sind, erreicht die antivasarianische Polemik der achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wahrscheinlich ihren tiefsten Punkt, wie anhand des folgenden Zitats nachzuvollziehen ist:

Innerhalb der natürlichen Einstellung – der von Plinius, Villani, Vasari, Berenson und Francastel – wird das Bild so aufgefasst, dass es sich in der Re-Präsentation oder Verdoppelung der Dinge selbst tilgt. Das Ziel, das es anstrebt, ist die vollkommene Verdoppelung einer Wirklichkeit, die »draußen« bereits existiert, und all seine Anstrengungen gelten der Eliminierung der Hindernisse, die sich der Reproduktion dieser vorgängigen Wirklichkeit in den Weg stellen, als da sind: die Intransigenz des physischen Mediums; die Unzulänglichkeit der manuellen Technik, die Trägheit von Formeln, die durch ihre Starrheit eine genaue Wiedergabe behindern. Demgemäß wird die Geschichte des Bildes in negativen Begriffen geschrieben. Jeder »Fortschritt« besteht in der Beseitigung eines weiteren Hindernisses zwischen Malerei und essentieller Kopie – also jenem Endstadium, das schon im voraus bekannt ist, weil die universale Erfahrung des Sehens es präfiguriert.<sup>17</sup>

*Tradition and Desire* (1984) beschließt jenen Zyklus und stellt dabei das Thema der bildlichen Tradition, mit der sich die Künstler stets auseinandersetzen haben, ins Zentrum der eigenen Analyse – ein Thema, das zweifellos auch das Rückgrat der *Vite* bildet.<sup>18</sup>

In jenen Jahren waren Belting und Bryson nicht die Einzigen, die die Ideologie von Vasaris Werk als obsolet, ausgeschöpft und überholt anprangerten – ein in der Art und Weise, wie dieser Tadel vorgebracht wurde, ebenso trivialer wie unangemessener Verweis –, und hier ist nicht der Ort, den Historiker aus Arezzo auch von anderen Vorwürfen freizusprechen, wie jenem, die mittelalterliche Kunst in Misskredit gebracht zu haben, denn seine Schriften sind auch auf diesem Gebiet voll scharfsinniger und fruchtbarer Überlegungen. Es lohnt vielleicht nicht einmal, jene mitunter kleinlichen und auch konfuse Kritiken in vollem Umfang analysieren, relativieren und in Teilen widerlegen zu wollen. Das weiter oben Gesagte diene lediglich zur Rekonstruktion eines Klimas, das ich ohne Zögern feindlich nennen würde und das sich in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts entwickelte. Selbstverständlich wäre niemand so naiv, den Stellenwert des ersten Kunsthistorikers in Frage zu stellen, doch zeigten die Vorwürfe gegenüber seinem Projekt oftmals ein ambivalentes Gesicht. Was wollte man in Wahrheit zum Ausdruck bringen, als man jenes Experiment für erschöpft erklärte? Welche Gründe standen wirklich hinter der Polemik?

Das Jahr 1995 war für die Vasari-Forschung von einschneidender Bedeutung: Während sich die Revision von Beltings schon erwähnter Abhandlung definitiv von der Figur des Künstlers verabschiedete, indem die Gewichtung auf die Produktionsmittel, die Institutionen, das Museum, die Beziehungen zwischen Orient und Okzident verschoben wurde – eine Wende, die durch seinen Wechsel vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte in München zum Lehrstuhl für Kunstwissenschaft

und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe auch institutionell und semantisch untermauert wurde –, brachte Pat Rubin eine durchdachte und ausgewogene Monographie heraus, in der es ihr überzeugend gelang, die Entstehung der *Vite* in einem akademischen Umfeld zu verorten. Dabei legte sie den Akzent auf die herausragenden narrativen Qualitäten und den kollektiven Charakter des Unterfangens.<sup>19</sup> Teils von jenen Äußerungen angeregt, schrieb Charles Hope im selben Jahr für die *New York Review of Books* eine kurze Rezension mit dem provokativen Titel »Can You Trust Vasari?«, die wegen ihrer äußerst kontroversen Thesen innerhalb kürzester Zeit große Popularität erlangte und eine Debatte über die Eigenhändigkeit der *Vite* auslöste, die noch immer anhält.<sup>20</sup> Hope, der von rein quantitativen Überlegungen ausging, kam zu dem Schluss, dass Vasari, wenn man seine zahlreichen Verpflichtungen bei der künstlerischen Produktion bedenkt, nicht hunderte von Seiten in wenig mehr als zwei oder drei Jahren allein geschrieben haben könne. Außerdem verrate der Stil von einigen Teilen seines Werkes, insbesondere der Vorreden, in denen das theoretische Vokabular und der Ton über die Prosa der einzelnen Lebensbeschreibungen merklich hinauswächst, die Beteiligung von Literaten, die mit dem Künstler befreundet waren.<sup>21</sup> Letzten Endes ging Vasari gewissermaßen als ein Etikett im Dienste einer Gruppe von Ghostwritern daraus hervor. Sind die Prämissen dieses Diskurses auch in Teilen nachvollziehbar, so führen die Schlussfolgerungen doch in die Irre.<sup>22</sup>

Am leichtesten lassen sich wohl die statistischen Daten widerlegen. Im »Abschlusswort an die Künstler und Leser«, mit dem die erste Edition schließt, erinnert Vasari selbst an die enormen Anstrengungen, die er aufgebracht habe, um das Material für das Buch zusammenzutragen.<sup>23</sup> Bekräftigt wird diese Behauptung in dem an Herzog Cosimo de' Medici adressierten Schreiben, das dem für ihn reservierten

*Vite*-Exemplar beilag, auch wenn man den runden Zeitraum von zehn Jahren, der in diesen Texten angegeben wird, gleichermaßen als ein rhetorisches Mittel interpretieren könnte, mit dem ein sehr langer Prozess der Werkgenese suggeriert wird.<sup>24</sup> Jedenfalls hat sich im Zuge der Auswertung der uns zur Verfügung stehenden Daten immer weiter der Eindruck verstärkt, dass die Zeit zwischen 1546 (jenem Jahr, in dem das berühmte Gastmahl im Palazzo Farnese stattfand und Paolo Giovio den Künstler aus Arezzo aufgefordert haben soll, das Werk zu kompilieren) und 1549 ausschließlich dem Sammeln neuer Daten (man denke an das unerwartete Ableben von Sebastiano del Piombo und Perino del Vaga im Jahr 1547), der Neuordnung des Materials, der Korrektur der Texte und der Drucklegung gewidmet waren, wohingegen die Wurzeln der *Torrentiniana* bis in die letzten Jahre des vierten Jahrzehnts zurückreichen könnten – eine Ansicht, die auch Barbara Agosti und Silvia Ginzburg vertreten.<sup>25</sup> Ich würde sogar so weit gehen, den Vorschlag zu unterbreiten, dass Vasari seine Karriere von Anfang an doppelgleisig betrieben hat, als Künstler und als Literat. Selbst wenn man die allerfrühesten, heute verlorenen Bildwerke mit berücksichtigt, scheint er seine Tätigkeit als Maler vergleichsweise spät begonnen zu haben, und als diese dann definitiv an Kontur gewinnt, werden die beiden Bildnisse von Lorenzo il Magnifico und Alessandro de' Medici gewiss nicht zufällig von zwei langen Briefen begleitet, die an besagten Alessandro und an Ottaviano de' Medici gerichtet sind.<sup>26</sup> Diese Sendschreiben stellen keine simplen Huldigungen an die Empfänger der Porträts nach deren Fertigstellung dar, zumal sich die rhetorischen Mittel bei der Beschreibung von Lorenzos Gesichtszügen der Zeitform des Futurs bedienen. In Wahrheit sind sie ein integraler Bestandteil des Werkes – noch bevor Aretino begann, mit Tizians Porträts dasselbe Spiel zu treiben –, nicht nur weil es ohne ihre Existenz schwierig, wenn nicht gar unmöglich wäre, sämtliche symbo-

lischen Anspielungen zu verstehen, sondern auch weil die detaillierte Beschreibung der malerischen Mittel beider Tafeln zum Produkt als Ganzem gehört: Bild und Text erklären einander. Beide Briefe sind spätestens 1534 verfasst worden. 1536 wurde Giorgio Vasari von Aretino als »historico« bezeichnet, während der Olivetanermönch Don Miniato Pitti 1539 ein Schreiben an ihn sandte, das »Allo Eccellente e Virtudioso Giorgio Vasari Aretino, Pittore Istorico e Poeta«<sup>27</sup> adressiert war: Der Künstler war damals 25 respektive 28 Jahre alt. Ist es möglich, dass der Sohn eines bescheidenen Handwerkers innerhalb so kurzer Zeit einen derart hohen Bildungsstand erreichte? Eine Antwort mag in der Exzellenz der öffentlichen Schule von Arezzo liegen, wo die Schüler von einem passionierten Lehrer, Giovanni Lappoli, genannt il Pollastra,<sup>28</sup> unterrichtet wurden. Es kann kein Zufall sein, dass aus diesen Schulräumen drei große Künstler hervorgegangen sind, die alle aus bescheidenen Verhältnissen stammten: Pietro Aretino, der Sohn eines Schuhmachers, Leone Leoni, der Sohn eines Maurers, und Giorgio Vasari, allesamt überaus fähig, was das Schreiben von Briefen angeht, die zur Publikation bestimmt waren.

Hätte Vasari tatsächlich mit knapp dreißig Jahren begonnen, die ersten Ideen für eine Geschichte der italienischen Kunst zu Papier zu bringen, würde sich der Kontext zur Genese der *Vite* völlig anders darstellen.<sup>29</sup> Dies ändert allerdings nichts an der Tatsache, dass er auf jeden Fall die Hilfe vieler in Anspruch nehmen musste, wie aus dem »Abschlusswort« (1550) hervorgeht. In sehr ehrlicher Weise legt dieser Text die eigenen intellektuellen Verbindlichkeiten offen, der Autor scheint aber auch die grundsätzliche Eigenhändigkeit des Manuskripts für sich zu beanspruchen, eben weil die *Vite* nicht an den »größeren Nachhall« und »gehobeneren Stil« heranzureichen vermochten, der von einem Literaten erwartet würde, auch wenn das Manuskript von seinen engsten Vertrauten

revidiert und korrigiert worden war.<sup>30</sup> Weitet man diesen Diskurs auf die Giuntina aus, lassen sich zwei Arten von Korrekturmaßnahmen am Text unterscheiden, die bereits von Vasari selbst wie auch von der Forschung der vergangenen Jahrhunderte klar herausgestellt worden sind.<sup>31</sup> Erstens die Angaben jener, die Informationen zu Künstlern, Werken oder ganzen Schulen beisteuerten, über die der Autor schlecht informiert war: Einigen von ihnen wird in der zweiten Edition sogar mit Vor- und Nachnamen gedankt – wie dem Maler und Architekten Giovambattista Grassi für die Künstler des Friaul<sup>32</sup> oder Danese Cattaneo<sup>33</sup> und dem Dominikanerbruder Marco de' Medici für jene Veronas.<sup>34</sup> Aber auch im »Abschlusswort« der *Torrentiniana* wird der vielfältigen lebenswürdigen Hilfe und Unterstützung gedacht. Zweitens liest man in selbigem »Abschlusswort«, dass der Künstler sich einem »urteilsfähigen, ehrenwerten Menschen« anvertraut habe, dem er die Aufgabe überlassen hätte, das gesamte Manuskript [des Werkes] zu bereinigen, und dem er »volle Freiheit gelassen« hätte, »es nach seinem Geschmack vorzubereiten, sofern nur der Sinn nicht verändert und der Gehalt der Worte, obschon vielleicht schlecht geschmiedet, nicht gewandelt würde«.<sup>35</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach bezieht sich Vasari hier auf den anonymen Olivetanermönch, den ihm der Abt Gian Matteo Faetani an die Seite gestellt hatte, als der Künstler im Herbst des Jahres 1547 seine *Anbetung der Könige* für die Kirche Santa Maria di Scolca in Rimini malte.<sup>36</sup> Dem Künstler aus Arezzo standen aber noch ganz andere Ressourcen zur Verfügung. Tatsächlich wissen wir, dass Herzog Cosimo, den das ideologische Projekt hinter der Publikation der *Vite* interessierte, mit Pierfrancesco Giambullari, Giovan Battista Gelli, Cosimo Bartoli und Carlo Lenzoni einige Mitglieder der Accademia Fiorentina hinzuzog, um das Manuskript für die Drucklegung vorzubereiten.<sup>37</sup> Dies alles war mehr oder weniger bereits bekannt gewesen.<sup>38</sup> Der Vorschlag von Charles Hope stellte insofern einen

›Qualitätssprung‹ dar, als er weite Teile der Vorreden einigen dieser Literaten direkt zuschrieb. Wenn ich mir nun erlaube, mich in diese Debatte einzuschalten, so geschieht dies aus der Position desjenigen heraus, der seit zehn Jahren (eine reale, keine ›rhetorische‹ Zahl) das Projekt einer neuen deutschen Übersetzung der *Vite* leitet.<sup>39</sup> Beim Lesen und Wiederlesen jener Seiten kommt man dem Text auf der Suche nach dem jeweils treffendsten Ausdruck so nahe, dass unterschiedliche Nuancen wahrnehmbar werden und es nach dieser Übung keiner speziellen Kompetenzen mehr bedarf, um in aller Sachlichkeit feststellen zu können, dass Vasaris berühmtes Buch ein Produkt mehrerer Personen war, die auf unterschiedliche Weise in das Projekt involviert waren.

Auch hier gilt es, zwischen den beiden Fassungen zu unterscheiden, da die externen Beteiligungen unterschiedlich gewichtet waren: So ist beispielsweise seit jeher unbestritten, dass der schon bei der Vorbereitung der Ausgabe von 1550 beachtliche Beitrag Vincenzio Borghinis, dem wir die reichen Indices des Werkes verdanken, im Verlauf der nächsten Jahrzehnte noch maßgeblicher wurde. Einmal abgesehen davon, dass er die künstlerischen Techniken und die Werke selbst favorisierte, statt Lebensbeschreibungen einfacher Leute wie der Künstler,<sup>40</sup> glaube ich, dass ihm auch die in der zweiten Edition vorgebrachte globale Sicht der Geschichte der Kunst zugeschrieben werden muss. So ist meiner Ansicht nach der Umstand, dass das Adjektiv »italienisch« aus dem Titel der Giuntina verschwindet, nicht deutlich genug hervorgehoben worden: Während man dem Leser 1550 noch eine wahrheitsgetreue Schilderung der Lebensläufe der *italienischen* Architekten, Maler und Bildhauer bis zur Zeit von Herzog Cosimo de' Medici versprochen hatte, wurden achtzehn Jahre später lediglich die einzelnen Professionen genannt. Es gibt drei wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Frontispizen: In der späteren Edition ersetzt die Sequenz Maler–Bildhauer–

Architekten die Aufzählung Architekten–Maler–Bildhauer, das Beiwort »italienisch« entfällt, und man wird darüber in Kenntnis gesetzt, dass die Porträts der Künstler hinzugefügt worden sind. Neu war auch, dass man sich in der Ausgabe von 1568 dazu entschloss, ein Kapitel über die Maler, Plastiker und Bildhauer der Antike einzufügen, nämlich den weitschweifigen, zugleich aber fundamentalen Brief von Giovambattista Adriani, den man an den Anfang des zweiten Bandes vom dritten Teil setzte.<sup>41</sup> Dies betrifft ebenfalls den *pasticcio*-artig zusammengesetzten Nachtrag über »diverse« Künstler, mit dem erst einmal das Versäumnis nachgeholt wurde, über einige ausgezeichnete Künstler (Girolamo Siciolante da Sermonea und Jacopino del Conte) zu berichten. Dann wird ein kurzer, sehr konziser Abriss über die Geschichte der Kunst in den Niederlanden gegeben, welcher auf Informationen beruht, die Vasari durch den Humanisten Dominique Lampson (Domenico Lampsonio) erhalten hatte. Und schließlich folgt – dies sollte nicht vergessen werden – die Vita Albrecht Dürers, die in der wirklich allerersten Geschichte der europäischen Druckgraphik, nämlich in der Biographie Marcantonio Raimondis, geschildert wird. Alle diese Ergänzungen wandelten Vasaris italienische Geschichte der Kunst in eine globale Vision des Phänomens um, ein strategischer Schachzug, der in dieser Form sicher Borghini zuzuschreiben ist.

Dies vorausgeschickt, erübrigen sich weitere Nachweise für eine multiple Autorenschaft der *Vite*. Ich bin jedoch der Ansicht, dass man das Identifizieren der diversen Hände Fachleuten überlassen sollte, will heißen Sprachwissenschaftlern und Italianisten. Nur eine systematische Analyse beider Fassungen vermag hier konkrete Resultate zu erbringen, und doch wird eine Forschung dieser Art niemals an unserem Bewusstsein dafür rütteln können, dass wir es mit einem zutiefst einheitlichen Produkt zu tun haben. Es wäre fatal, die Kohärenz der *Vite* aus den Augen zu verlieren, um daraus ein Splittermosaik

verschiedener Autoren zu machen. Der Nutzen, dort, wo es möglich ist, die Beteiligungen anderer zu identifizieren, wird nicht bestritten. Es wäre durchaus nicht ohne Relevanz, zweifelsfrei ausmachen zu können, was Bartoli, Giambullari oder Grassi geschrieben haben, und wer sich mit diesen Fragen beschäftigt, tut gut daran, seine Forschungen weiterzuführen – allerdings mit dem Wissen, dass diese Beiträge unsere Überzeugung von der grundsätzlichen Einheit jenes Projekts nicht um einen Millimeter verrücken würden. Ohne sich auf die durchaus wichtigen Konventionen im Cinquecento hinsichtlich der Eigenhändigkeit eines Werkes zu berufen, darf man behaupten, dass die *Vite* von einem einzigen Autor verfasst wurden, den ich vorschlage ›Vasari‹ zu nennen, da der Künstler im Spannungsfeld einer Fülle von Aspirationen als Repräsentant einer großen Gruppe von Personen und Interessen agierte.<sup>42</sup> Wer auch immer *de facto* der Verfasser jenes umfangreichen Werkes gewesen ist, und sei es auch nur eines Teils davon, war nur eines von vielen Gesichtern einer multiplen Autorenpersönlichkeit, die identisch ist mit jener, die dann auf den beiden Frontispizen ausdrücklich als Autor anerkannt wird: »Giorgio Vasari Pittore Aretino« (1550) und »M[esser] Giorgio Vasari Pit[tore] et Archit[etto] Aretino« (1568).<sup>43</sup>

Meines Erachtens ist es durchaus nicht überflüssig, zwischen ›Vasari‹ und Giorgio Vasari, der Person, die am 30. Juli 1511 in Arezzo getauft wurde, zu differenzieren; obgleich die spezifische Rolle der historischen Person im Vergleich zu jener ›Vasaris‹ deutlich unterbewertet worden ist – vielleicht weil man sie als zu wenig theoretisch erachtete –, war der Beitrag beider Entitäten zur Geschichte der Kunst gleichermaßen epochal. Mit ›Vasari‹ meine ich die ideologische Ausrichtung des Werkes, wie sie von einer homogenen Gruppe von Intellektuellen propagiert wurde und gegen die sich die Kritiken von Belting und Bryson richten. Ich meine die großartige Erzählung, in der sich ein ganz bestimmtes Interpretations-

modell von Geschichte artikuliert, dem man auch heute noch Rechnung tragen muss. Der ›Vasari‹ von 1550 folgt einem dem Anschein nach teleologischen Schema, basierend auf dem in der Kunstgeschichte noch immer sehr beliebten Genre der Monographie<sup>44</sup> und auf einer hochentwickelten Theorie (die Vorreden und diversen Paratexte), die – ohne hier zwischen den beiden Editionen zu unterscheiden – neugierig gemacht und in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine große Zahl hochklassiger Studien angeregt hat (Williams,<sup>45</sup> Sohm,<sup>46</sup> Payne<sup>47</sup> und andere mehr). Der ›Vasari‹ von 1568 hingegen, im Bewusstsein eines mutmaßlichen Niedergangs der Kunst seiner Zeit, dem durch die Weitergabe eines den Akademien anvertrauten Wissensschatzes kollektiv entgegenzutreten sei, demontiert in gewisser Weise den vorangegangenen Text,<sup>48</sup> indem er sich von einer regionalen oder nationalen Perspektive zu verabschieden sucht, um sich einem, zumindest der Intention nach, globalen Modell anzunähern – etwas, was ihm große Aktualität verleiht.

Der Punkt, an dem sich ›Vasari‹ und Vasari begegnen und aneinander reiben, ist das starke Bewusstsein für die verwendete Sprache. In den *Vite* finden sich zahlreiche Bezüge auf die fachspezifische beziehungsweise gesprochene Sprache, angefangen von der Widmung an Herzog Cosimo. Giorgio führt aus:

Sollte das Geschriebene, un gelenk und wie mir der Mund gewachsen ist, den Ohren Eurer Exzellenz und den Verdiensten all der hochberühmten Künstler unwürdig sein, bitte ich, was jene angeht, die Feder eines Zeichners wie sie selbst zu entschuldigen, die nicht mehr tun kann, als sie in Umrissen und Schattierungen wiederzugeben.<sup>49</sup>

Nach dem Verweis, dass er »der Welt seine Konzepte« nicht nur mit der Feder, sondern auch mit dem Pinsel bündig er-

klären könne, eröffnet der Künstler die Vorrede zum Gesamtwerk mit einer Darlegung seines Vorhabens, worin er auf seine Quellen anspielt und dann mit einer ausgewogenen und detaillierten Untersuchung des Paragone-Streits fortfährt. Dieser kurze, aber fundamentale Text mündet schließlich in seine Überlegungen zum Stil, auf die wir später zurückkommen werden, und seine Überlegungen zur Sprache:

Es bliebe mir noch, mich dafür zu entschuldigen, einige Male keine wirklich toskanischen Begriffe verwendet zu haben, doch möchte ich hiervon nicht sprechen, da ich stets mehr darauf geachtet habe, die für unsere Künste spezifischen und eigenen Begriffe und Vokabeln zu verwenden als die liebrenden, gewählten Worte der feinen Sprache der Schriftsteller. Es sei mir also erlaubt, in dieser charakteristischen Sprache die eigenen Worte unserer Künstler zu verwenden, und ein jeder gebe sich mit meinem guten Willen zufrieden.<sup>50</sup>

Das Insistieren auf dem fachspezifischen Wortschatz und dessen Geltungsanspruch ist von großer Bedeutung, weil hier eine klare Autonomie der Sprache der Künste eingefordert wird.<sup>51</sup> Gleichzeitig stellte sich im Bereich der Kunstkritik aber auch die Frage nach einer korrekten toskanischen Ausdrucksweise, und das genau in dem Moment, als man in literarischen Kreisen mit zahlreichen Publikationen über dieselben Probleme debattierte.<sup>52</sup> In unserem Kontext darf zudem der Titel der *Torrentiniana* nicht vergessen werden, der sich wie folgt liest: »Die Lebensläufe [...] von Cimabue bis in unsere Gegenwart, von Giorgio Vasari, Maler aus Arezzo, *geschildert in toskanischer Sprache*« (Kursivsetzung vom Autor). Dieser Aspekt ist keineswegs belanglos: Das Material hätte angefangen vom Titel in einer gehobenen, flüssigen und eleganten Sprache präsentiert werden sollen, um Giorgios Begrifflichkeit zu verwenden; am Ende aber zog er den Wortschatz

der Werkstätten und die Ausdrücke und Vokabeln »unserer Künste« in all ihrer Schwerfälligkeit vor. Für Überlegungen dieser Art konnte einzig und allein Vasari verantwortlich sein. Welcher Literat hätte sich so ausgedrückt? Und war es, nebenbei bemerkt, nicht Annibale Caro gewesen, der ihm geraten hatte, sich in seinem Buch der Alltagssprache zu bedienen?<sup>53</sup> Dennoch verraten jene Sätze einen Konflikt oder zumindest eine Reihe von Diskussionen innerhalb der ›Vasari-Gruppe. Der Künstler scheint fast ununterbrochen in der Defensive zu sein, wenn es um diese Themen geht, weshalb jene Bemerkungen zur Sprache nur ihm allein zugeschrieben werden können. Und als ob die in Widmung und Vorrede geäußerten Gedanken nicht mit ausreichender Klarheit dargelegt worden wären, kehrte er auch in seinem »Abschlusswort« (1550) zu diesem Thema zurück:

Um jetzt aber zum Ende dieser langen Rede zu kommen: Ich habe als Maler geschrieben und zwar in der Sprache, die ich spreche, sei dies nun florentinisch oder toskanisch. Und wenn in dieses Werk viele Begriffe unserer Künste eingestreut sind, so ist ihre Verwendung gewiss gerechtfertigt, geschah es doch aus der Notwendigkeit heraus, von meinen Künstlerkollegen verstanden zu werden und nicht, weil ich Lob erheischen wollte. Noch viel weniger habe ich mich um die allgemeinen Regeln der Orthographie gekümmert und nicht weiter darauf geachtet, ob man etwas mit Z oder mit T schreibt oder ob man auf das H verzichten kann.<sup>54</sup>

Am Ende fügt er noch hinzu, diesen Schritt nicht bereut zu haben, weil es ganz sicher nicht seine Absicht gewesen sei, »die toskanische Schreibweise zu lehren«, als vielmehr die Lebensgeschichten der Künstler zu kompilieren und deren Werke zu beschreiben.<sup>55</sup> Man beachte, dass es sich hierbei nicht um wahllos eingestreute Passagen handelt, sondern um Sätze, die

in sehr »exponierte« Bereiche (Widmung, Vorrede, Abschlusswort) eingefügt sind, um sicherzugehen, dass die Botschaft laut und deutlich ankommt. Fachvokabular und Alltagssprache sind die starken Seiten der *Vite* und eine Errungenschaft, die dem Künstler Giorgio Vasari zuzuerkennen ist.<sup>56</sup>

Unser Buch ist also das Ergebnis eines dialektischen, teilweise durchaus konfliktgeladenen Prozesses, den es erst noch vollständig aufzudecken gilt. Unbestreitbar hingegen bleibt die methodologische Originalität des vasarianischen Projekts. Auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen, sollen einige Ideen, die schon bei einer anderen Gelegenheit publiziert worden sind, erweiternd und diversifizierend aufgegriffen werden:<sup>57</sup> Die Pioniertätigkeit des aus Arezzo stammenden Autors in der Kunstgeschichte beschränkte sich nicht darauf, uns mit einer unglaublichen Menge an Informationen über zahllose Kunstwerke, Auftraggeber, Sammler, Künstler und Kontexte versorgt zu haben, auch wenn dies allein schon nicht zu verachten ist. Sein Verdienst war es vor allem, neue Methoden des Nachforschens, die noch immer angewandt werden, wie auch eine wenngleich transversale Geschichte der Gattungen<sup>58</sup> und der Techniken<sup>59</sup> entwickelt zu haben, ja sogar ein Konzept der Denkmalpflege. Das ist es, was die Größe Vasaris, hier mit Vornamen Giorgio, ausmacht. Unter den vielen möglichen Themen werde ich mich an dieser Stelle mit einigen Verweisen auf seinen tief verwurzelten Geschichtssinn, auf die Genese des Konzepts von *connoisseurship* und auf die ersten Schritte in Richtung einer Denkmalpflege begnügen.

Als Pietro Aretino und Don Miniato Pitti den jungen Vasari einen »Historiker« nannten, war dies nicht übertrieben. Einmal abgesehen von den Gesprächen mit noch lebenden Nachfahren der älteren Generationen, und damit einer frühen Form der *oral history*, neben dem Konsultieren der Schriftstücke von Ghiberti, Ghirlandaio und Raffael, über die Archivstudien zwecks Überprüfung der Richtigkeit der gegebenen

Informationen hinaus, findet sich im »Abschlusswort« von 1550 eine ethische Auffassung des Geschichte-Machens und die Bereitschaft, gegenüber den eigenen Lesern und der behandelten Materie eine ganz präzise Verantwortung zu übernehmen. Ist es nach dem maßgebenden Vorbild der Horazischen Dichtkunst letztendlich das Ziel des Werkes, Vergnügen zu bereiten und zu ergötzen, so ringt uns die Bestimmtheit, mit der Vasari die Werke nach eigener Anschauung und nicht dem Hörensagen nach beurteilen will, Bewunderung ab.<sup>60</sup> Es ist die Aufgabe des Kunsthistorikers, sich mit dem Original auseinanderzusetzen, um die Gemeinplätze panegyrischer Rhetorik zu vermeiden. Da dieser aber im Gegensatz zum Literaten kontinuierlich herumreisen müsste, um den Wahrheitsgehalt seiner Beobachtungen zu überprüfen, braucht es ein Netzwerk von »guten Freunden«, die bereit sind, ihn mit »Hinweisen und diversen Überprüfungen« verschiedener Werke zu versorgen, »bei denen ich unschlüssig war, obwohl ich sie mit eigenen Augen gesehen und betrachtet hatte«.<sup>61</sup> Jenseits dieses herrlichen Unschlüssigseins, das fast dantesk daherkommt, sind die Professionalität und Intensität der Nachforschung sehr wohl zu spüren. Der Vergleich bildet die Basis der Urteilsbildung – eine Vorstellung, die von so enormer Bedeutung ist, dass sie im selben »Abschlusswort« ein weiteres Mal bekräftigt werden muss:

Zu diesem Zweck habe ich mich mit der größtmöglichen Sorgfalt darum bemüht, zweifelhafte Fälle durch wiederholte Überprüfungen zu klären und in der Vita jedes Künstlers die Werke aufzuzeichnen, die er geschaffen hat. Dabei habe ich die Erinnerungen und Schriften vertrauenswürdiger Personen ebenso zu Rate gezogen [...]. Wenn ich ihnen allerdings mit Fug und Recht Vertrauen schenkte, habe ich die Werke doch immer auch durch eigene Anschauung überprüfen wollen.<sup>62</sup>

Dem Konzept der Verifizierung ist die andere grandiose Kategorie der vasarianischen Geschichtsschreibung zur Seite gestellt, jene, die ihn rehabilitiert und den Vorwurf entkräftet, die mittelalterliche Kunst marginalisiert zu haben, nämlich das auf Borghini zurückgehende Prinzip der »Umstände der Zeit« (»qualità dei tempi«), das in der Vorrede zum zweiten Teil der *Vite* mit beispielhafter Klarheit zum Ausdruck kommt, wenn der Autor den »Stil Giottos«<sup>63</sup> lobt. Auch in diesem Textabschnitt, grundlegend für das Verständnis der Struktur des von ›Vasari‹ ersonnenen Projekts, lassen sich die Spuren eines Konflikts und eines Aushandelns unter verschiedenen Individuen wahrnehmen. Autor dieses Textes ist aufs Neue Vasari; das Endprodukt jedoch stellte das Ergebnis zahlreicher Diskussionen dar, die der Künstler mit seinen Mitstreitern führte und denen er am Ende einige Zugeständnisse machte, wie sich an folgendem Passus nachvollziehen lässt:

Auch will ich niemanden auf den Gedanken bringen, ich sei so ungenau und wenig fundiert in meinem Urteil, dass ich nicht erkennen würde, dass die Werke von Giotto, Andrea Pisano, Nino und all den anderen, die ich aufgrund ihrer stilistischen Verwandtschaft im Ersten Teil zusammengefasst habe, im Vergleich zu denen, die nach ihnen tätig waren, kein übermäßiges und nicht einmal mittelmäßiges Lob verdient haben, und mir dies nicht klar gewesen wäre, als ich sie lobte. Wer jedoch die Umstände jener Zeit, den Mangel an Künstlern, das Fehlen tatkräftiger Hilfe berücksichtigt, wird sie nicht nur schön finden, wie ich es formuliert habe, sondern für ein Wunder halten und unendlich viel Gefallen daran finden, die Anfänge und jenes erste Aufblitzen des Guten zu betrachten, das in Malerei und Skulptur wiederaufzuleben begann.<sup>64</sup>

Kritisiert für sein lobendes Urteil über Giottos Stil und den seiner Schüler, geht Vasari zum Gegenangriff über: Indem

er mit Rücksicht auf die von ›Vasari‹ propagierte Ideologie einräumt, im Vergleich zu den Werken der nachfolgenden Epochen »inferiore« Erzeugnisse von geringer Qualität vor sich zu haben, grenzt er sich – bestärkt durch die analoge Haltung Borghinis gegenüber Dantes *Göttlicher Komödie* – von jenen Vorurteilen ab, indem er die Werke der besten Trecento-Künstler für »wunderbar« erklärt. Auf diese Weise etablierte er ein Prinzip, das es der modernen Kunstgeschichte erst möglich machte, ein jedes Kunstwerk, frei von der Last eines zwischen den Epochen vergleichenden Qualitätsurteils, zu würdigen. Es ist richtig, dass dieses Konzept im Einklang mit Borghinis Haltung entstand, weshalb man ebenfalls zwischen den diversen Protagonisten des Phänomens ›Vasari‹ differenzieren sollte. Doch ist es Giorgios Verdienst, dieses Prinzip konsequent auf sein literarisches Werk angewendet zu haben.

Dem Kunsthistoriker Vasari verdanken wir darüber hinaus bekanntlich das Konzept des Stils.<sup>65</sup> Schon in der Vorrede des Gesamtwerks, kurz vor der Erörterung der nicht »wirklich toskanischen Begriffe«, die bei der Ausarbeitung des Textes herangezogen worden seien, hatte er explizit auf die Stile verschiedener Künstler Bezug genommen, die in seinem Buch behandelt werden. Laut des Verfassers aus Arezzo würden unkundige Laien wie auch Experten in seiner Einführung in die drei Künste erfahren, wo sich die Werke befinden und »wie man mit Leichtigkeit ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit erkennt und zwischen Stil und Stil zu unterscheiden weiß.«<sup>66</sup> Ist dieses Verdienst Vasaris bereits deutlich herausgestellt worden, so wurde einem Punkt bislang noch nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt, nämlich dass eine akkurate Unterscheidung der einzelnen Stile sich auf die Kompetenz bei der Beurteilung der Werke stützen müsse, etwas, das wir im modernen Sprachgebrauch als *connoisseurship* bezeichnen und worunter sowohl die Zuschreibung eines Werkes an einen bestimmten Meister oder eine Werkstatt verstanden wird

als auch die chronologische Einordnung der Werke in die Schaffenszeit eines Künstlers.

Die beiden Beispiele, die ich jetzt anführen werde, stammen aus der Giuntina. 1566 reiste Giorgio Vasari nach Mailand und besuchte auch andere lombardische Städte, um, wie er selbst in der Vita des Benvenuto Garofalo und des Girolamo da Carpi angibt, unbekanntes Material über die Künstler jener Region zu sammeln.<sup>67</sup> Bei dieser Gelegenheit kam er nach Pavia und besichtigte dort die Kirche San Pietro in Ciel d'Oro, welche auf dem Hauptaltar die berühmte Arca di Sant'Agostino bewahrt, ein Werk lokaler Bildhauer, das teils von Giovanni di Balduccio und teils von Campioneser Meistern beeinflusst war. Das seinerzeit in der Sakristei aufgestellte Grabmal mit dreistufigem Aufbau muss ihn sehr beeindruckt haben, wenn er es einer Erwähnung in den *Vite* für würdig erachtete: Das Grabmal des Heiligen »voll kleiner Figuren [...] stammt, wie mir scheint, von der Hand der Sieneser Bildhauer Agnolo und Agostino«. <sup>68</sup> Vasari, der ein anonymes Werk vor sich hatte, um dessen Besichtigung auf seiner Reise ihn vielleicht Borghini gebeten hatte, der sich für Grabmäler berühmter Männer interessierte, verzichtet zwecks besserer Orientierung nicht darauf, Namen von Künstlern zu suggerieren.<sup>69</sup> Dass Vasaris Zuschreibung keinen Bestand hat, ist irrelevant; was zählt, ist die Methode.

Ebenfalls in der Fassung von 1568 hatte er Agostino und Agnolo, die in der Ausgabe von 1550 noch fehlten, im ersten Teil der *Vite* eine neue Biographie gewidmet – wohl weil sie das monumentale Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo signiert hatten. In jenem Text stoßen wir auf einen weiteren Zuschreibungsversuch, der auf einem rein stilistischen Vergleich beruht: Einer ihrer Schüler sei Urheber der drei Statuen gewesen, die am Portal der Kirche San Domenico in Pesaro angebracht sind, weil der »Stil« (»maniera«) jener Skulpturen davon Zeugnis gebe.<sup>70</sup> In beiden Fäl-

len sah sich Vasari mit Skulpturen von hoher Qualität, aber unbekanntem Urheber konfrontiert, und beide Male meinte er, den Stil wiederzuerkennen, sprich den Stil der beiden Sieneser Künstler, wie er ihn vom Grabmonument in Arezzo her kannte, allerdings von anderem Niveau: Die Arca di Sant'Agostino weise eine derart starke Ähnlichkeit mit dem Tarlati-Grabmal auf, dass dies einen direkten Bezug zu den beiden Meistern rechtfertigen würde,<sup>71</sup> während die Statuen von Pesaro das Werk eines Schülers gewesen sein müssen, insofern sie sich qualitativ nicht einwandfrei auf jene zurückführen ließen.

In den *Vite* stoßen wir nicht nur auf ein Interesse für die Eigenhändigkeit der Werke, sondern auch für deren Chronologie. Es ist richtig, dass Giorgio, als er vor dem Problem stand, das Material für das Mittelalter zu organisieren, ganz pragmatisch eine andere Linie einschlug: Wie er in der Vorrede der Lebensbeschreibungen der Torrentina-Ausgabe abschließend bemerkte, hätte er sich bemüht, eher die Abfolge der Stile als ein chronologisches Nacheinander zu beachten. Aber dass dies nur ein Notbehelf war, der sich aus den Schwierigkeiten im Umgang mit einem noch nicht studierten, aus historischer Sicht schwer dechiffrierbaren Material ergab, belegt unter anderem eine Passage in der erst später, in der Giuntina hinzugekommenen Lebensbeschreibung des Pontormo, in der Vasari seine Arbeitsmethode offenlegt.

Ich glaubte, dass derselbe [Pontormo] *nicht vor*, sondern *nach* diesem Werk [die Pala Pucci in San Michele in Visdomini] für Bartolomeo Lanfredini am Ufer des Arno zwischen der Brücke von Santa Trinita und der Carraia in einem Korridor über einer Tür zwei wunderschöne Putten in Fresko geschaffen habe, die ein Wappen halten. Da aber Bronzino [sein Lieblingsschüler], von dem man annehmen darf, dass er über diese Dinge richtig unterrichtet ist, beteuert, es handle sich

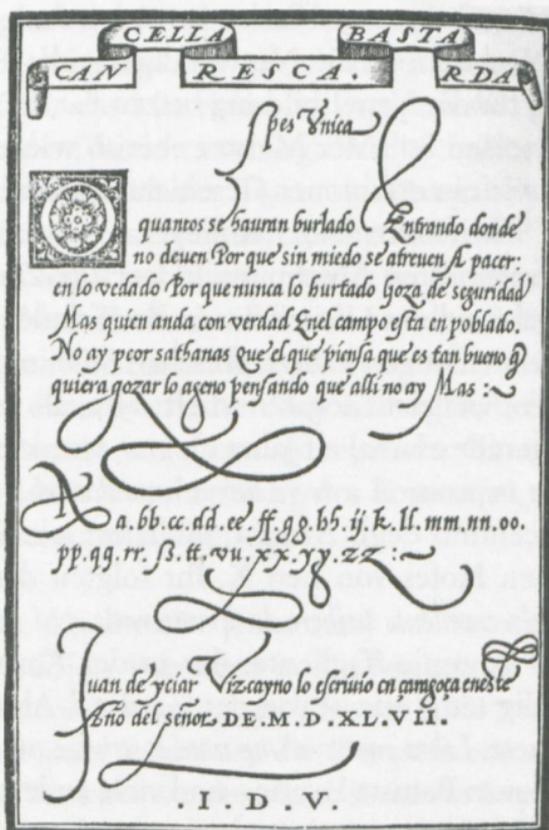
dabei um frühe Werke Jacopos, so muss man glauben, dass es zweifellos so war.<sup>72</sup>

Vasaris Erzählung versucht also, die Laufbahn eines Künstlers möglichst Jahr für Jahr nachzuzeichnen, und dies ist eine Erfindung des Schriftstellers aus Arezzo. Immer war es eines seiner Ziele, zu bestimmen, von wem und zu welcher Zeit ein Kunstwerk ausgeführt wurde. Damit rief er die Methode von *connoisseurship* ins Leben, so wie sie in der Kunstgeschichte auch heute noch überall verstanden wird.

Man sollte jedoch nicht davon ausgehen, dass er diese Methode allein auf induktivem Weg entwickelte. Im »Schlusswort« der Edition von 1550 findet sie sich schon kristallklar formuliert: Nachdem er die Notwendigkeit des Betrachtens der Originale für die Urteilsbildung betont hat, brüstet er sich damit, die diversen Stile der Meister ebenso wiedererkennen zu können »wie ein erfahrener Geschichtsschreiber die unterschiedlichen Schriftarten seiner Kollegen.«<sup>73</sup> Für mich ist dies einer der aufregendsten Abschnitte in den *Vite*. Zweifellos hatte Giorgio während des Unterrichts in der Schule des Polastra in Arezzo die vielfältigen kalligraphischen Stile in den Lehrbüchern gesehen, vielleicht sogar studiert: 1522, als der angehende Künstler gerade einmal elf Jahre alt war, wurde die berühmte *Operina da imparare di scrivere littera cancellarescha* des großen Ludovico Vicentino degli Arrighi publiziert, einem Mitglied des päpstlichen Hofes von Leo X. Ihr folgten das Lehrbuch *La vera arte delo eccellente scribere de diverse varie sorti de litere* (1524) des Giovanni Antonio Tagliente, der in der Kanzlei der Republik Venedig tätig war, sowie der Kardinal Alessandro Farnese gewidmete *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere* (1540) von Giovan Battista Palatino und viele andere. Im selben Jahr, in dem die Torrentina-Ausgabe erschien, veröffentlichten zwei spanische Autoren, Ferdinando Ruano und Juan de Yciar, zwei weitere Lehrbücher, *La lettera cancellaresca formata* und die

*Arte subtilissima*, aus der ich eine Seite zeige (Abb. 1), um eine Vorstellung von dem Werk zu vermitteln, auf das sich Vasaris Worte bezogen.<sup>74</sup> So wie der Schreiber in einer Kanzlei in der Lage ist, die Schriftmuster und Buchstaben seiner Kollegen auf den ersten Blick auseinanderzuhalten, vermag ein Maler und Kenner dank der Praxis unmittelbarer Betrachtung, die Stile der anderen Künstler zweifelsfrei zu identifizieren.<sup>75</sup>

Ein letzter Aspekt: ›Vasari‹ ist von Mediävisten häufig dafür kritisiert worden, die Leistungen der Künstler früherer Epochen stiefmütterlich behandelt und geschmälert zu haben. Damit wird man aber der Tatsache nicht gerecht, dass das



1 Juan de Yciar: *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente.*  
London, Royal College of Art

Konzept der unterschiedlichen Epochen weit vor der Niederschrift der *Vite* existierte, spätestens seit Dantes »man glaubte, dass Cimabue in der Malerei das Feld anführen würde, und nun steht Giotto in diesem Ruf«. <sup>76</sup> Man versäumt darüber hinaus, die Nützlichkeit des Prinzips der »Umstände der Zeit« (»qualità dei tempi«) anzuerkennen, das späterhin die Entwicklung einer Kunstgeschichte möglich gemacht hat, die jeder Epoche und Region offensteht. Und schließlich beraubt man Vasari der Anerkennung für seine Bemühungen um den Erhalt von Kunstwerken früherer Epochen, die hätten zerstört werden sollen, was letztlich die Voraussetzung für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema Denkmalschutz geschaffen hat. Ich begnüge mich hier mit einigen Beispielen zu einem Bereich, der es verdient hätte, in seiner ganzen Komplexität untersucht zu werden.

In der *Vita* des Perino del Vaga erinnert Vasari daran, wie zur Zeit der Abrissarbeiten von Alt-Sankt-Peter in Rom die Maurer an einer Wand anlangten, auf der sich das Fresko einer Madonna und andere Malereien von der Hand Giottos befanden, und wie sie nur durch das rechtzeitige Einschreiten Perinos und Niccolò Acciaiuolis gerettet worden wären, die aus Mitleid mit jenen künstlerischen Hinterlassenschaften der Vergangenheit gehandelt hätten. Wie der Biograph in der *Torrentiniana* schrieb,

erregte jene Malerei ihrer beider Mitleid, und so ließen sie sie nicht abreißen, sondern vielmehr die Mauer rundherum wegschneiden, sie mit Eisenstreben und Balken einfassen, damit sie versetzt und neu eingemauert werden konnte. <sup>77</sup>

Meines Wissens handelt es sich hierbei um das erste Zeugnis für einen »distacco a massello«, das Herauslösen des Kunstwerks mitsamt der Trägermauer, um ein Kunstwerk aus vergangenen Zeiten sicherzustellen, auch wenn man in

diesem Fall eine devotionale Motivation nicht ausschließen kann.<sup>78</sup> Vasari selbst hat diese Vorgehensweise wiederholt, als er den Auftrag erhielt, den Lettner der Kirche Santa Croce in Florenz einzureißen: Seinem nunmehr rein historisch und ästhetisch motivierten Einschreiten ist es zu verdanken, dass wir noch heute das Fragment von Domenico Venezianos Fresko mit Johannes dem Täufer und dem Heiligen Franziskus bewundern können.

Ebenfalls Vasari verdanken wir den Erhalt der herrlichen Tafel von Pietro Lorenzetti in der Pieve von Arezzo, die von ihm auf den Altar des Heiligen Christophorus versetzt wurde, wie er selbst in der Giuntina vermerkt. Es ist wahr, dass der Autor auf einen Akt christlicher Nächstenliebe anspielt, wenn er von seinem Wunsch spricht, jene romanische Kirche auf eigene Kosten restaurieren zu lassen, und es stimmt auch, dass die Vergrößerung und das Einlassen neuer Fenster ebenso wie die Verlegung des Chors hinter den Hochaltar das Wesen des mittelalterlichen Bauwerks grundlegend veränderten, doch stammte jene außergewöhnliche Idee von ihm selbst. Es dürfte klar sein, dass man von Vasari nicht die historische Sensibilität verlangen kann, wie wir sie in vielen Jahrhunderten entwickelt haben, und es ist ebenfalls offenkundig, dass devotionale Aspekte auch in diesem Fall eine wichtige Rolle spielten. Wenn der Autor aber die Zuneigung anklingen lässt, die er jener »althehrwürdigen und antiken Kollegiatskirche« entgegenbrachte,<sup>79</sup> vermitteln jene Worte einen Respekt für die Geschichte, der früheren Epochen bei der Konservierung von Kunstwerken fremd war.

Zwischen den beiden Editionen der *Vite*, 1564, um genau zu sein, hatten die Humiliaten von Ognissanti entsprechend den Beschlüssen des Konzils von Trient zur Neuausrichtung der Liturgie den Lettner ihrer Kirche abtragen lassen, auf dem sich Ghirlandaios Fresko des Heiligen Hieronymus und Botticellis Fresko des Heiligen Augustinus befanden. Auch die-

ses Mal – nun aber in einer Epoche, in der das Bewusstsein für das künstlerische Erbe der Vergangenheit schon gefestigt war – wurden die Meisterwerke eines längst vergangenen Zeitalters gerettet und in einem anderen Teil der Kirche wieder angebracht. Wie der Autor schrieb:

Weil die Klosterbrüder den Chor von seinem Platz verlegen mussten, ist dieses Gemälde [Ghirlandaios Heiliger Hieronymus] zusammen mit dem von Sandro Botticelli mit Eisenträgern gesichert und ohne Schaden in die Mitte der Kirche transportiert worden, was genau dieser Tage geschehen ist, in dem diese *Vite* zum zweiten Mal in Druck gehen.<sup>80</sup>

Zum Abschluss erschien es uns nützlich, zur Analyse des Textes zurückzukehren, um das reiche Spektrum von Giorgio Vasaris Beitrag zur Geschichte der Kunst herauszustellen, so wie es in den Abschnitten der *Vite*, die speziell an seine Kollegen adressiert sind, dokumentiert ist. Wir müssen seine Worte sehr ernst nehmen, wenn er im Abschlusswort darauf besteht, sich als Maler in seiner fachspezifischen Sprache ausgedrückt zu haben, und nicht als Historiker oder Schriftsteller angesehen werden möchte, obgleich man es in diesem Fall mit einem Bescheidenheitstopos zu tun hat. Selbst wenn Vasari nach der Definition der Kultur des Cinquecento wahrscheinlich nicht als wahrer ›Schriftsteller‹ schöner Literatur gelten kann, war er doch ein großer Historiker einer bis dato unbekannten Art. Sein fachspezifisches Wissen war es, das aus ihm einen neuen Intellektuellen-Typus machte, dessen Werke, wie jene Cellinis, noch heute eine Geltung und Frische besitzen, denen die wuchtigen Traktate der Berufshistoriker ihrer Zeit viel zu neiden haben. Nur ein Künstler mit adäquatem, wenn nicht sogar höherem Bildungsstand konnte in so artikulierter Weise die fachlichen, gesellschaftlichen und intellektuellen Ambitionen seiner Klasse zum Ausdruck bringen.<sup>81</sup> Diejenigen Teile der

*Vite*, in denen Überlegungen zu Bedeutung und Exaktheit der Sprache der Werkstätten, die Beschreibung neuer künstlerischer Gattungen oder das Experimentieren mit neu erdachten Methoden formuliert werden, um den Werdegang eines Künstlers oder eines bildlichen Kontextes besser analysieren zu können, und in denen detaillierte Kenntnisse über die Organisation und Arbeitsabläufe auf einer Baustelle oder auch fachliche Kompetenzen zutage treten (ich denke beispielsweise an die wunderbaren Beschreibungen der Maltechnik des späten Raffael, jene der Schwarztöne des Sebastiano del Piombo oder der Spannung zwischen Ferne und Nähe im Werk Tizians), stammen allesamt aus Giorgio Vasaris eigener Feder. Dies soll nicht heißen, dass er nicht auch maßgeblich zu den theoretischen Abschnitten beigetragen hat. Im Gegenteil, wie wir gesehen haben, lassen sich sogar in den Vorreden und im Schlusswort Passagen ausmachen, die zur Gänze von der historischen Person formuliert wurden. Gleichwohl sind ihnen Überbleibsel der Konflikte und Verhandlungen anzumerken, die es erlauben, einen multiplen Autor, ›Vasari‹, zu postulieren, ohne dass die grundsätzliche Kohärenz und Einheit der *Vite* von diesen Überlegungen angetastet wird. In der letzten Zeit hat der Erfolg des Theoretikers ›Vasari‹ die ebenso wichtigen Leistungen des anderen Vasari mehr oder weniger in den Schatten gestellt, und vor diesem Hintergrund schien es mir notwendig, ihre spezifischen Beiträge voneinander abzugrenzen, immer vorausgesetzt, dass der Erfinder neuer Methoden der Analyse und der Übersetzer der *termini tecnici* in die Volkssprache wie auch der kollektive Autor eines theoretischen Systems der Künste zwei Seiten ein und derselben Medaille sind.

Nach den aus postmoderner Warte geführten ideologischen Angriffen der letzten Jahrzehnte ist ›Vasari‹ mehr denn je im Trend. In vielen Ländern, einschließlich China, haben die Studien zu seiner Person wieder in stärkerem Maß zuge-

nommen. Es wäre zu kurz gegriffen, dieses wiedererwachte Interesse allein dem fünfhundertsten Jubiläum des Geburtstages von Giorgio Vasari aus Arezzo zuzuschreiben, der gerade erst feierlich begangen wurde. Ist 2011 ein Jahr mit breiter Resonanz für sein Werk gewesen, das mit Ausstellungen und Tagungen auf verschiedenen Kontinenten gefeiert wurde, die mit Etappen in Harvard, Paris, Barcelona, Florenz und natürlich Arezzo von Brasilien bis Japan führten, so reichen die Wurzeln dieses Erfolgs viel tiefer als eine Feier aus gegebenem Anlass. Wurde die torrentinische Edition trotz ihrer in literarischer Hinsicht größeren Relevanz aufgrund fehlender Ausgewogenheit und ihres erklärten Tosko-Zentrismus von vielen umgehend kritisiert, stellte die Giuntina den Versuch dar, das Blickfeld in Richtung einer globalen Kunstgeschichte zu erweitern. Dieser neue Plan war durchaus lückenhaft, konfus und unzusammenhängend, weil er zuweilen *pasticcio*-artig einer bereits bestehenden Struktur übergestülpt wurde; seine Auswirkungen sind jedoch bis heute zu spüren. Und wenn Vasari, Giorgio, getauft am 30. Juli 1511 in Arezzo, dank zahlreicher Themen (Geschichte der Stile, der Gattungen und der Techniken, Auftraggeberschaft, Sammlertum, Museumswesen<sup>82</sup>) und Methoden (*oral history*, *connoisseurship*, Katalogisierung, ikonographische Analysen/Untersuchungen), die er mit großer Beharrlichkeit und Engagement darzulegen wusste, noch immer aktuell ist, so gilt dies im selben Maß für sein *alter ego* ›Vasari‹ und dessen globale Sicht auf die Geschichte der Kunst, welche die Forscher des 20. und 21. Jahrhunderts demontiert, revidiert, korrigiert, erweitert und erneuert haben, auf die sie aber gleichwohl nicht verzichten können.

Übersetzung: Sabine Feser