

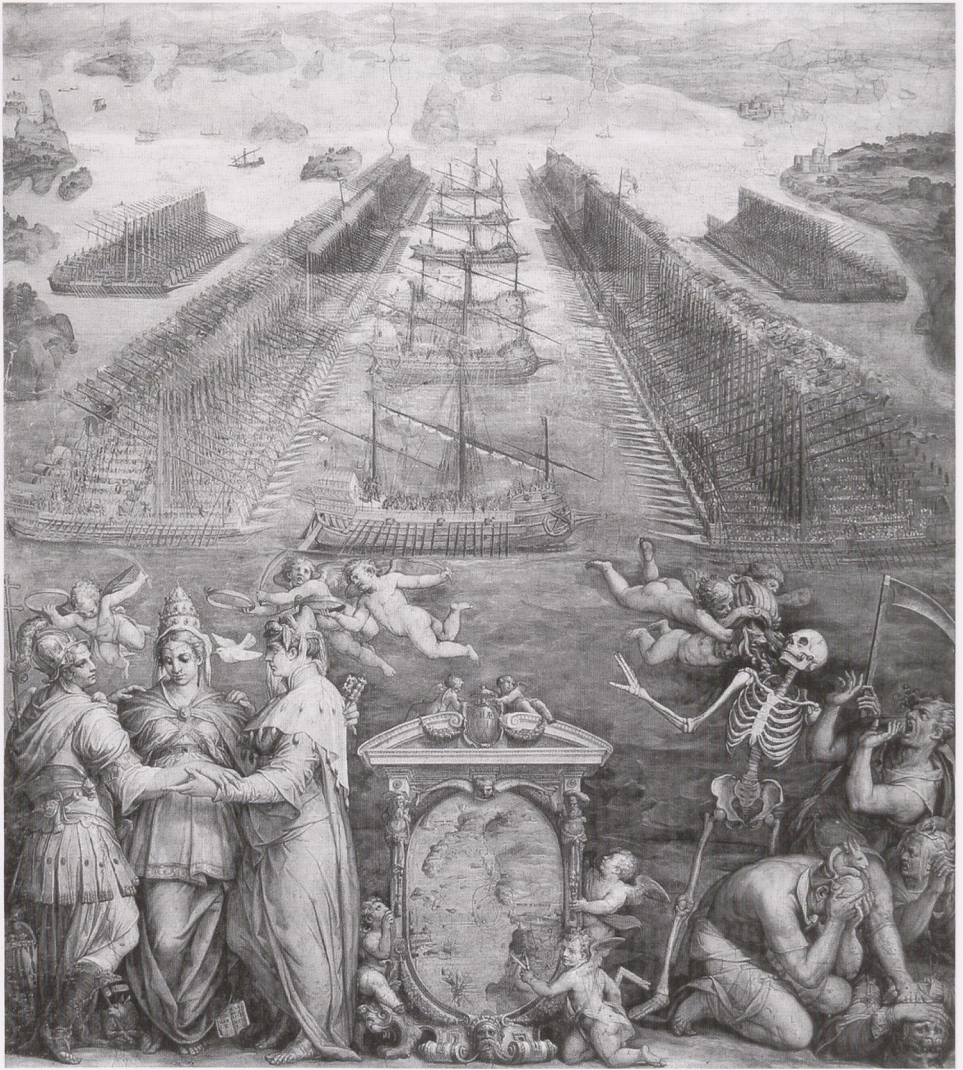
SIEG MIT DEN PINSELN

GIORGIO VASARIS »SCHLACHT VON LEPANTO«

Iris Wenderholm

Mehr als das historische Ereignis selbst ist es der Name, der die Jahrhunderte überdauert hat: Lepanto. Mythisch mutet er an und erinnert doch nur an ein profanes Kampfgeschehen; allerdings an eines, das im Namen des Glaubens geführt wurde und die größte Seeschlacht zwischen Orient und Okzident im 16. Jahrhundert darstellt. Mit dem Sieg im Golf von Patras, vor der Meerenge von Lepanto, fiel der Mythos von der Unbesiegbarkeit der Türken, die seit der Eroberung Konstantinopels 1453 als größte Bedrohung des Kirchenstaates und der Christenheit angesehen wurden. Zugleich stieg die Hoffnung auf eine Befreiung des Heiligen Landes aus muslimischer Gewalt. Lepanto nimmt aber auch mediengeschichtlich eine herausragende Stellung ein: Nicht nur die bildlichen Umsetzungen, sondern vor allem auch die Verse, die den errungenen Seesieg als einen Triumph über den anderen Glauben feiern, sind Legion.¹ Durch dieses Ereignis bot sich dem Papst die Möglichkeit, die Geschlossenheit und Entschlossenheit der katholischen Seite zu demonstrieren und damit letztlich den *Sacco di Roma*, die Plünderung Roms 1527 durch die lutherischen Landsknechte und Söldner des spanischen Königs und deutschen Kaisers Karls V., vergessen zu machen.

Als am Morgen des 7. Oktober 1571 die gegnerischen Linien in der Bucht von Nafpaktos, das im westlichen Europa Lepanto genannt wird, aufeinandertreffen, geht es sogleich um alles, um Sieg oder Niederlage. Die Schlacht wird noch am gleichen Tag entschieden. Die hochauferüstete Heilige Liga – der Kirchenstaat, die für diesen Zweck vereinigten Konkurrenten Spanien und Venedig sowie kleinere italienische Stadtstaaten –, die Papst Pius V. Ghislieri für die Sache der katholischen Kirche gewinnen und unter einer Fahne zusammenführen konnte, trifft auf eine leichte Übermacht der türkischen Flotte. Im



45 Giorgio Vasari: *Die Flottenschau vor der Schlacht von Lepanto*, 1572–1573, Fresko, Rom, Vatikanpalast, Sala Regia

Namen des katholischen Glaubens wird mit Musketen und Pistolen gekämpft, den Osmanen stehen Pfeil und Bogen und Mannesstärke zu Verfügung. Auf beiden Seiten steht viel auf dem Spiel: Die Liga will verzweifelt den Zugang ins Heilige Land sichern, für den die Station in der Bucht von Nafpaktos zentral ist, und zugleich das bedrohliche Naderücken des Osmanischen Reiches verhindern. Der türkischen Streitkraft geht es nach der erfolgreichen Eroberung Zyperns um den Ausbau ihres Einflussgebietes nach Westen.



46 Giorgio Vasari: *Die Schlacht von Lepanto*, 1572–1573, Fresko, Rom, Vatikanpalast, Sala Regia

Eine der ersten künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Schlacht von Lepanto stammt von Giorgio Vasari und befindet sich in der Sala Regia des Vatikanischen Palastes (Abb. 45–46).² Die künstlerische und intellektuelle Schwierigkeit, die Vasari zu bewältigen hatte, lag in dem Umstand begründet, dass es nur vordergründig um die Wiedergabe eines kriegerischen Konflikts ging. Seine Darstellung war mit den Mitteln der Mimesis allein nicht zu leisten, da das Ereignis gerade erst wenige Monate vergangen war und einer historisch-politischen Auslegung bedurfte. Zugleich war aber gerade die detailgetreue Abbildung des Geschehens erforderlich, um die Glaubwürdigkeit des Mediums der Malerei herauszustellen. Es war Vasaris Aufgabe, Zeitgeschehen ohne Darstellungskonventionen abzubilden, trotzdem verständlich umzusetzen und für die päpstliche Propaganda nutzbar zu machen.

VON DER HISTORISCHEN ZUR CHRONIKALISCHEN DARSTELLUNG

Als der Auftrag ihn erreichte, war der italienische Maler und Kunstschriftsteller Giorgio Vasari bereits seit langem ein vielbeschäftigter Mann. Mit seiner Werkstatt hatte er Anfang der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts ein Auftragsvolumen erreicht, das sich nicht mehr in einer Stückzahl, sondern nur noch in bemalten Quadratmetern Wandfläche ausdrücken lässt. So war die Ausmalung des Palazzo Vecchio in Florenz (1563–1571), was konzeptionelle Durchdringung und künstlerische Erfindung angeht, allein schon aus quantitativen Gründen eine Meisterleistung, auch wenn die nachfolgende Kunstkritik diese Ansicht nicht immer teilen sollte. Dass auch der von Vasari verehrte und als Einlösung aller künstlerischen Tugenden gefeierte Michelangelo die schiere Masse des hier Erfundenen nicht unbedingt positiv beurteilte, ist bekannt. Als Vasari diesem stolz die Sala dei Cento Giorni im römischen Palazzo della Cancelleria präsentierte, für deren malerische Ausgestaltung er nur hundert Tage gebraucht hatte, sprach Michelangelo die legendären Worte: »Si vede« (»Das sieht man«).

Es war nicht immer auszuschließen, dass Vasari für größere Freskenaufträge einige Partien seiner malerischen Erfindungen wiederverwendete, indem er die für die Aufbringung der Entwurfszeichnung auf die Wandfläche notwendigen Kartons mehrfach, teilweise spiegelverkehrt nutzte. Trotz aller Kritik ging die Raschheit der Ausführung und gleichsam serielle Produktion jedoch mit einem großen Innovationspotential auf der konzeptionellen Seite einher. Vasaris Anteil an der jeweiligen Bildlösung kann nicht hoch genug bewertet werden: Innerhalb der Trias von Auftraggeber, Entwerfer und Künstler nimmt er in vielen seiner Projekte eine eigenständige Aufgabe als Maler und gestaltender Konzeptor wahr, wie es etwa die posthum veröffentlichten *Ragionamenti* (Florenz 1588) zeigen, die Vasari als Erläuterung der anspruchsvollen Programme seiner Wandgemälde im Palazzo Vecchio in Florenz selbst verfasst hatte. Ein bedeutendes Beispiel für seine exzeptionelle Begabung als Künstler-Konzeptor ist die Ausmalung der Sala Regia im Vatikanpalast, wo Vasari zwischen 1572 und 1573 unter Pius V. und Gregor XIII. beschäftigt war. Zur Ausstattung der Sala gehören Vasaris Fresko der *Flottenschau* und das der *Schlacht von Lepanto*; von dem dritten Werk, das die allegorische Übergabe der kirchlichen Standarte an Don Juan d’Austria zeigen sollte und im Planungsstadium verblieb, existiert lediglich eine Entwurfszeichnung.³ Wie aus seiner Korrespondenz von Anfang November 1571 hervorgeht, ging die Themenwahl der Lepanto-Schlacht auf Vasaris Anregung zurück.⁴

Die Sala Regia zählt zu den wichtigsten Sälen im Konsistorialbereich des päpstlichen Palastes und dient repräsentativen Zwecken; hier werden Kaiser, Könige und Gesandte empfangen. Mit ihrer malerischen Ausstattung wurde 1563 unter Pius IV. begonnen, unter Pius V. fortgesetzt und unter Gregor XIII. im Jahre 1573 vollendet. Die Zusammenstellung der Werke ist nicht nur aufgrund der drei unterschiedlichen Auftraggeber und der etwa dreizehn ausführenden Maler als heterogen zu bezeichnen. Auffällig und bedeutsam sind

Vasaris Fresken vor allem in ihrem Verhältnis zu Themenwahl und künstlerischer Umsetzung der übrigen Bildsujets, vor deren Hintergrund das spektakulär Neue von Vasaris Lepanto-Darstellung überhaupt erst erfasst werden kann. Die Werke, die Vasari zu Beginn seiner Tätigkeit im Februar 1572 in der Sala Regia vorfand, zeigen vornehmlich historische Ereignisse, welche die Macht des Papsttums gegenüber weltlichen Herrschern herausstellen. Die Wahl der Bildsujets und ihre Umsetzung wies zu diesem Zeitpunkt eine klare Linie auf, da alle Darstellungen als klassische Historiengemälde frühchristlicher und mittelalterlicher Ereignisse konzipiert waren. In historischer Perspektive spielten sie auf die überzeitliche Stärke und Unerschütterlichkeit der päpstlichen Herrschaft an: Nach diesem Selbstverständnis hatte der Papst als Stellvertreter Christi auf Erden sowohl das spirituelle als auch das weltliche Schwert inne, welches er den irdischen Herrschern zum Gebrauch lediglich überließ.⁵ Die einfachen, in Latein verfassten Inschriften machten die Bildausagen eindeutig und trotz historischer Distanz für jeden verständlich.

Die dramatischen Ereignisse des 7. Oktober 1571 führten jedoch zu einem folgenreichen Planwechsel in der Ausstattung der Sala Regia. Angeregt von Vasari, und unterstützt vom päpstlichen Schatzmeister Guglielmo Sangaletti, hatte Pius V. den verwegenen Plan gefasst, unmittelbare Zeitgeschichte auf die Wände dieses in der politischen Repräsentation und Nutzung so bedeutenden Saals zu bringen – mit erheblichen Konsequenzen für die künstlerische Gestaltung. In der Tat war die Darstellung eines tagesaktuellen Geschehens im Bereich des Vatikanischen Palastes bisher nicht vorgekommen.⁶ Gemalte Zeitgeschichte, die viel eher als Dokumentation temporärer Sieghaftigkeit denn als Festschreibung überzeitlicher Macht gedeutet werden konnte, war bis zu diesem Zeitpunkt den Palästen von Stadtrepubliken und weltlichen Herrschern vorbehalten, und das aus gutem Grund. Denn im Unterschied zum Papsttum, das seinen Anspruch auf Suprematie gerade aus seiner Überzeitlichkeit und ununterbrochenen Nachfolge Petri bezog, war die fürstliche Sukzession im Gegensatz zur päpstlichen Unabwählbarkeit tatsächlich immer von genealogischen und politischen Unwägbarkeiten abhängig; und selbst im Bereich einer Stadtrepublik lagen kriegerische Erfolge und politisches Scheitern stets nah beieinander.

In den großen Schlachtendarstellungen aus den Jahren 1504–1505 im Palazzo Vecchio in Florenz, in Michelangelos *Schlacht von Cascina* und Leonardos *Anghiari-Schlacht*, handelte es sich um bereits historische Ereignisse des 14. und 15. Jahrhunderts, die von Seiten der Künstler genaueste Recherchen und die Lektüre historischer Schriften voraussetzten. Der Sieg bei Lepanto hingegen stellte Vasari vor eine beträchtliche künstlerische und konzeptionelle Schwierigkeit: die Darstellung eines rezenten Geschehens im Rahmen von päpstlicher Repräsentation und in den Grenzen des *decorum*. Im Gegensatz zu den Sujets der übrigen Historiengemälde gab es von Lepanto keine historischen Abhandlungen, sondern zunächst nur Gedichtsammlungen, mündliche Berichte oder Flugblätter, dafür aber viele noch lebende Augenzeugen. Mit der Themenwahl war ein grundsätzlicher Wandel im Bildprogramm der Sala Regia vollzogen; eine Abkehr von der Kirchengeschichte mit herausragenden Ereignissen unter der Regentschaft eines bestimmten Papstes hin zu einer

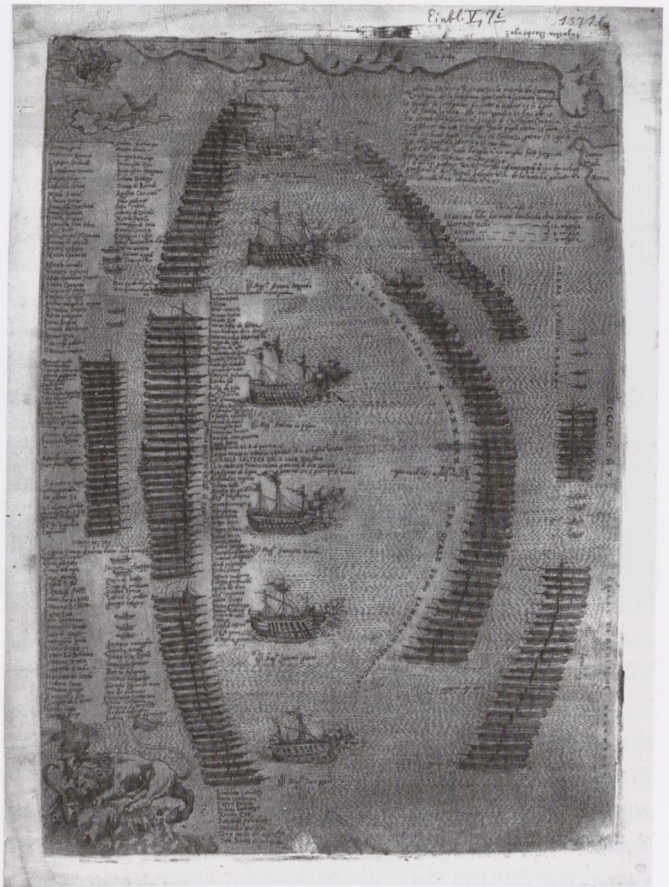
aktuellen »chronikalischen Siegesdarstellung«.7 Dies wird durch Vasaris 1572–1573 vorgenommene Freskierung der letzten noch offenen Wandflächen der Sala Regia unterstrichen, für die das Thema der zeitgenössischen Bartholomäusnacht gewählt wurde. Das Papsttum wird in Vasaris Bildern als *ecclesia militans*, als gegen die Häresie kämpfende Kirche präsentiert, deren Ziel die Vernichtung ihrer Glaubensfeinde ist, der Protestanten und Muslime.

DOKUMENTARISCHER ANSPRUCH UND ALLEGORISCHE ARGUMENTATION

Auf welche Weise gelangte Vasari an Informationen über die Ereignisse in der Bucht von Lepanto? Welche künstlerische Form wählte er, um den erst historisch werdenden, gerade vom Papst als darstellungswürdig absegneten Stoff auf die Wand zu bringen? Die *Flottenschau* zeigt die Aufstellung der gegnerischen Verbände, auf der linken Seite die unter christlicher Fahne fahrenden Schiffe, auf der rechten Seite die türkische Armada. Jenseits der klar zu Tage tretenden Schlachtordnung fällt die sehr detailliert wiedergegebene Beflaggung der Schiffe auf: Zur besseren Unterscheidbarkeit wurden in der Schlacht von Lepanto erstmals Flaggen als Kennzeichen verschiedener Geschwader verwendet, da zuvor noch nie eine solch große Menge an Schiffen in einem Verband gefahren und an einem Gefecht beteiligt gewesen waren.⁸

Noch schweigen die Waffen, noch stehen die Ruder still, und die dicht nebeneinander aufgereihten Schiffe verharren in Gefechtsposition. In einer sich bis zum Horizont erstreckenden Überschaulandschaft, die an Bildlösungen wie Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* von 1529 (München, Alte Pinakothek) oder Vasaris eigene *Belagerung von Pisa* von 1568–1571 (Florenz, Palazzo Vecchio) denken lässt, wird mit größter Präzision die Bucht wiedergegeben, in der das Kampfgeschehen stattfinden sollte. Der Maler folgt hier ganz offensichtlich den zeitgenössischen graphischen Darstellungen militärischer Formationen.⁹ Beispielsweise sei auf Leonhardt Fronspergers bedeutendes *Kriegsbuch* von 1566 verwiesen, das von Jost Amman mit Kupferstichen ausgestattet wurde, sowie auf einen um 1571 entstandenen Einblattdruck Augustin Barberigos mit der Veröffentlichung der Schlachtordnung von Lepanto (Abb. 47). Wie in Vasaris *Flottenschau* ist auch in dieser Bildgattung eine idealtypische Situation jenseits des eigentlichen Kampfgeschehens wiedergegeben, wenn in vergleichbar symmetrischer Aufstellung die Kriegsschiffe gezeigt werden. Es handelt sich um eine Präsentation der Flottenstärke und der militärischen Macht, nicht um die Darstellung des tatsächlichen Schlachtverlaufs.

Die im Zentrum der *Flottenschau* angebrachte, von Putten mit nautischem Gerät begleitete Seekarte Griechenlands bezeugt den Wahrheitsanspruch und -gehalt des Bildes. Beiden Darstellungsmitteln, der Seekarte und der Verwendung eines an der zeitgenössischen Druckgraphik angelehnten Aufstellungsstils der Flotte ist gemeinsam, dass sie Signalwirkung für die Glaubwürdigkeit und den dokumentarischen Anspruch des Bildes



47 Augustin Barberigo: *L'ultimo et vero ritratto di la vittoria de l'armata cristiana de la santissima liga contre a l'armata turcheschà*, um 1571, Einblattdruck, Radierung, 40,5 × 28,5 cm, München, Bayerische Staatsbibliothek

besitzen. Vasaris Streben nach einer möglichst genauen Nachahmung der Wirklichkeit für eine verlässliche Darstellung der Schlacht formuliert er in einem Brief an Francesco de' Medici, in dem er das genaue Bildprogramm beschreibt: Gezeigt werde in der *Flottenschau*, heißt es dort, »der Golf von Lepanto und Kephalaria, wo der ganze Apparat christlicher und türkischer Galeeren in Schlachtordnung aufgestellt ist«, verbunden mit einer »wirklichkeitsgetreu wiedergegebenen Landschaft«. ¹⁰ Wie aus seinen schriftlichen Äußerungen hervorgeht, war dem Maler sehr an der Glaubhaftigkeit der künstlerischen Umsetzung gelegen: In seinem *Zibaldone*, einer undatierten Notizensammlung, notiert er unter der Standartenübergabe einen Verweis auf naturgetreu gezeichnete Porträts der Protagonisten (»Ritratti di naturale«). ¹¹ Besonders wichtig war Vasari die getreue Wiedergabe der Schiffe und des Schlachtgeschehens. Zu diesem Zwecke ließ er sich unter großen

Mühen aus Venedig Galeeren-Zeichnungen kommen und zeichnete gemeinsam mit Marcantonio Colonna, einem der zentralen militärischen Befehlshaber, Details der Schlacht.¹²

In der *Flottenschau* wird zur Linken die Vereinigung der Heiligen Liga im Sinnbild der Umarmung gezeigt: Die Personifikationen des spanischen Königreiches, des Papsttums und des venezianischen Dogats halten sich an Händen und verweisen so auf die unverbrüchliche Treue in ihrer gemeinsamen Unternehmung. Über ihnen schweben Putti, die sie mit goldenen Reifen krönen und Märtyrerpalmen zum Zeichen ihres kompromisslosen Einsatzes für den christlichen Glauben über sie halten. Während zu Füßen Venedigs und Spaniens die Wappentiere sitzen, nähert sich der Tiara des Papsttums eine Taube, welche die göttliche Eingebung der päpstlichen Unternehmung unterstreicht. Zugleich wird damit die Personifikation des Heiligen Stuhls visuell mit Gregor dem Großen überblendet, dem die Geisttaube ikonographisch zugeordnet ist. Dieser Papst darf als historische Bezugsgröße beziehungsweise als Namenspatron und subtiler Verweis auf Gregor XIII. gelesen werden, den zur Zeit der Ausführung des Freskos regierenden Papst, da Pius V., verantwortlich für den Sieg von Lepanto, bereits verstorben war. Der Heiligen Liga wird auf der rechten Bildseite als Gegenpol eine Gruppe von schlechten Eigenschaften und Lastern, die der Tod begleitet, gegenübergestellt.¹³ Furcht, Schwäche und gestürzter Hochmut in heilloser Unordnung charakterisieren – antithetisch zur formalen Harmonie der Liga – die gegnerische Partei der Türken. Über ihren Häuptern entleeren *diavoletti* einen Kübel mit Ungeziefer.

Das Fresko der *Schlacht von Lepanto* wirkt zunächst kalkuliert unübersichtlich, allein die Beflaggung erlaubt eine Zuordnung der Parteien: Deutlich erkennbar ist die Halbmond-Flagge des türkischen Admirals Ali Pascha, deren Aussehen Vasari aus Rom selbst – einem zentralen Umschlagplatz für militärische Informationen – gekannt haben dürfte.¹⁴ Auf Seiten der Heiligen Liga werden die Schiffe von einer Engelserscheinung dominiert sowie von einem Banner mit Kruzifix und der Devise »In hoc signo vinces«, das der päpstliche Admiral Marcantonio Colonna vom Papst erhalten hatte. Die Devise und der gekreuzigte Christus sind Zeichen der mittelalterlichen Kreuzzüge und spielen in der päpstlichen Ikonographie eine wichtige Rolle, da sie sich auf Konstantins Kreuzesvision vor dem Sieg über den Heiden Maxentius und mithin auf den mit göttlichem Beistand erfochtenen Sieg des Christentums über den Unglauben beziehen. Vasaris Fresko zeigt, dass diese Schlacht für den Glauben und ganz explizit als Kreuzzug geführt wird.¹⁵

Eine ordnende Struktur erhält Vasaris Schlachtenfresko durch seine die Bildillusion durchbrechenden Elemente. In der Himmelszone und damit auf einer den Menschen unzugänglichen höheren Ebene wird die Schlacht zwischen Christen und Osmanen entschieden, wo Christus gemeinsam mit den Patronen der Heiligen Liga das Böse vertreibt, das der osmanischen Partei zugeordnet ist. Die obere Bildebene betont, dass ohne göttliches Einwirken ein Sieg auf Seiten der Christen nicht möglich gewesen wäre. In frühneuzeitlicher, letztlich kartographischer Darstellungstradition erstreckt sich vom Vorder- über den Mittel- bis in den Hintergrund das Schlachtgeschehen in einer Überschaulandschaft. Vasari



48 Jost Amman: *Die Schlacht von Lepanto*, 1571, kolorierter Holzschnitt, 36 × 56,9 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

leistet jedoch mehr als die Dokumentation der Mannesstärke, Schiffsanzahl und kriegerischen Ausrüstung: Wie ein moralischer Kommentar liest sich die vordere Bildebene, wenn gezeigt wird, wie Krieger der Heiligen Liga unversehrt dem Wasser entsteigen oder sich in Ausübung christlicher *pietas* gegenseitig heraushelfen, während sämtliche über Bord gegangene Osmanen elend ertrinken.¹⁶ Diese Motive entstammen dem Repertoire der konventionalisierten Darstellung von Seeschlachten im Medium der Druckgraphik: Ein Vergleich mit Jost Ammans Holzschnitt der *Schlacht von Lepanto* von 1571 weist vergleichbare Einzelmotive auf, denn auch hier sind ertrinkende und gerettete Menschen, die aus dem Wasser gezogen werden, zu erkennen (Abb. 48).

Das konzeptionelle Zentrum von Vasaris Fresko findet sich am linken Bildrand, wo der Bildinhalt zu einer klaren Aussage verdichtet ist: Der erhobene Kelch mit der Hostie als Symbol für die Eucharistie, das geschulterte Kreuz als Zeichen der für die sündige Menschheit erlittenen Passion Christi werden als Voraussetzungen dafür angeführt, dass Gott selbst das Schlachtgeschehen zugunsten der Christenheit entscheidet. Die Niederlage der Osmanen zeigt sich auch in dem überwundenen Herrschaftszeichen, einem orientalischen Turban, der mit seiner dreistufigen Form einen visuellen Bezug zur dreikronigen päpstlichen Tiara in der *Flottenschau* herstellt. Das Knien in Siegerpose auf gefesselten dunkelhäutigen Kriegerern und der am Boden liegende Krummsäbel sind zeichenhafte Abbrüviaturen, die aus der Personifikation des Glaubens eine Allegorie der siegreichen christlichen Kirche machen.¹⁷

DIE VISUELLE ÜBERZEUGUNGSKRAFT EINER NEUEN GATTUNG

Für die Darstellung von Zeitgeschichte im Bereich des päpstlichen Palastes stand Vasari keine vorgängige bildliche Tradition zur Verfügung. Während die anderen in der Sala Regia tätigen Maler die Unbekanntheit ihrer Bildsujets über Inschriften und interpikturale Verweise kompensieren konnten, lag der Fall bei der Visualisierung der Schlacht von Lepanto anders.¹⁸ Die Defizienz der neuen Gattung »Historienbild der Zeitgeschichte« suchte Vasari durch unterschiedliche innerbildliche Strategien der Wahrheitserzeugung zu überwinden und zu ihrem Vorteil auszubauen. Er kompensiert dabei das Unvermögen des zeitgenössischen Betrachters, aufgrund des Mangels einer bekannten Ikonographie das Bildthema unmittelbar verstehen zu können, und wählt eine Bildform, in der die Historiendarstellung durch verschiedene Erklärungsebenen – etwa durch Allegorien – bildintern und visuell kommentiert wird. Dies steht im Gegensatz zu seiner kurz zuvor entstandenen Ausmalung der Sala dei Cento Giorni im Palazzo della Cancelleria mit Darstellungen aus dem Leben Pauls III., die Taten und Erfolge des amtierenden und porträthaft dargestellten Papstes zeigt. Dort bedient sich Vasari eines reichen Verweisapparates: Die eigentlichen Hauptbilder werden gerahmt von Personifikationen in Grisaille, welche die Motivation des Papstes und die Zuordnung in den Tugendkanon gleich mitliefern: Die Geschichte spiegelt sich hier in Allegorien und symbolischen Darstellungen. Dazu gesellen sich antike Herrscherbüsten und eine Fülle erklärender Inschriften, die auf die edlen Charakterzüge des Papstes anspielen.¹⁹

Vasari räumt in der *Schlacht von Lepanto* der Überzeugungskraft des Bildes aus sich selbst heraus und seinem Wert als historischer Quelle eine exzeptionelle Stellung ein.²⁰ Die wenig aussagefähige Schlachtendarstellung, die tatsächlich jede beliebige Seeschlacht hätte meinen können, wird zum einen durch Inschriften konkretisiert, zum anderen mit dem vorgeschalteten Fresko der *Flottenschau*.²¹ Die Seekarte wird durch die Beschriftung »GRAECIA« eindeutig als Golf von Patras bezeichnet, der einzigartige Zusammenschluss der Heiligen Liga mit seinen konkurrierenden Parteien zeigt eindeutig die drei Mächte Spanien, Venedig und den Kirchenstaat, die gegnerische Flotte fährt eindeutig unter türkischer Flagge. Die soeben historisch gewordene Tatsache des Sieges der christlichen Schiffe über die Osmanen synthetisiert der Maler auf eine ebenfalls eindeutige Aussage hin: Ohne ein starkes, auch politische Konkurrenten vereinendes Papsttum und ohne Gottes Hilfe wäre ein Sieg über den anderen Glauben nicht möglich gewesen. Durch die Zusammenschau dieser beiden Bilder erreicht Vasari eine Kombination von historisch-geographischer Dokumentation des Ortes, Schilderung der dramatischen Ereignisse und allegorischer Überhöhung, die in der Darstellung von Zeitgeschichte beispielhaft ist und eine angemessene Erinnerungsvorgabe für die Schlacht von Lepanto abgibt.

Ausschlaggebend für die detailgetreue und auf Autopsie beruhende Wiedergabe von Protagonisten und Schlachtgeschehen war der Anspruch an die zeitgenössische Historienmalerei, historische Wahrheit zu vermitteln. Im Zuge der intensiven Rezeption von

Aristoteles' *Poetik* in der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde in der Literatur- und Kunsttheorie verstärkt das Problem von Wahrheit (*vero*) und Wahrscheinlichkeit (*verisimile*) in Geschichtsdarstellung und Dichtung verhandelt.²² Geschichte (*historia*) galt als Erzählung von Einzelheiten, während der Fiktion die Kraft der Verallgemeinerung zugeschrieben wurde, die nicht das Wahre, sondern das Wahrscheinliche darstellte. Beim Bestreben nach Wiedergabe von historischer Wahrheit gewann das historische Detail nun an Bedeutung, diente es doch der Stiftung von Glaubwürdigkeit in der künstlerischen Darstellung: In diesem Sinne sind sowohl die *Flottenschau* als auch die *Schlacht von Lepanto* Zeugnisse für den Wahrheitsanspruch der gegenreformatorischen Historienmalerei, wenn in ihnen detailreich Form und Ausrüstung der Schiffe, Farbe der Flaggen und geographische Gegebenheiten zur Anschauung gebracht werden. Damit gewann die Rolle des Künstlers als Historiker an Bedeutung, als der sich Vasari mit seinen Recherchen und Informanten auch geriert. Vasari betätigt sich als Geschichtsmaler, der die *veritas historica* auf die Wände bringt, die jedoch weit über das eigentliche Ereignis, die *res factae*, hinausdeutet.

Unterstützt wurde das Streben nach unbedingter Historizität zudem durch ein spezifisches Instrumentarium der päpstlichen Bildpolitik – drei Medaillen, die 1571–1572 entstanden –, das für die weitere, über den konkreten Ort der Sala Regia hinausgehende Verbreitung von Vasaris vorbildlicher Formulierung des Lepanto-Sieges genutzt wurde.²³ Eine Medaille Gian Federigo Bonzagnas zeigt Pius V. in Camauro und Mozzetta auf dem Avers und das Schlachtgeschehen des Jahres 1571 auf dem Revers (Abb. 49); eine Medaille Gian Antonio Rossis zeigt den segnenden Pius V. im Chormantel und die Seeschlacht (Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett). Die enge Verknüpfung des Siegs bei Lepanto mit der Erinnerung an Pius V., die durch die Bilder auf Vorder- und Rückseite bereits intendiert ist, vertiefen die beiden Inschriften: Die göttliche Lenkung des Geschehens betonend lautet sie auf Rossis Medaille »A. DOMINO FACTUM EST ISTUD. 1571 («Jenes [der Sieg] ist für Gott gemacht. 1571»), wobei das deiktische »istud« die Medaille zu einem explizit historischen Bild werden lässt. Bei Bonzagna heißt es »DEXTRA TVA DOM. PERCVSSIT INIMICVM. 1571« («Deine Rechte, Herr, hat den Feind geschlagen 1571»). Bei Rossi sind die Schiffe wie in der *Flottenschau* in einer Überschaulandschaft angeordnet, bei Bonzagna gibt es die gleiche Engelserscheinung über der christlichen Flotte und den vom Himmel in das Geschehen eingreifenden Christus wie bei Vasari. Die dritte Medaille, ebenfalls geschaffen von Rossi, zeigt auf dem Revers die drei Personifikationen von Spanien, dem Kirchenstaat und Venedig mit den zugehörigen Wappentieren aus Vasaris *Flottenschau*, die Inschrift beschreibt den Zusammenschluss der Heiligen Liga gegen die Türken: »FOEDERIS IN TURCAS SANCTIO« (Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett). Die Medaillen mit ihren synthetisierenden Inschriften bestärken die Bildpolitik des Papstes, indem sie die einmal von Vasari gefundene Ikonographie verbindlich machen und geradezu publizistisch verbreiten.

Der Maler der Gegenreformation ist nicht nur Historiker, er ist zugleich Motiv-Stifter: Neben Vasari sei Jacopo Tintoretto genannt, der für die Sala dello Scrutinio im Dogenpalast



49 Gian Federigo Bonzagna: Medaille auf die Schlacht von Lepanto (Avers und Revers), 1572, Silber, Ø 36 mm, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett



50 Cy Twombly: *Lepanto*, Tafel 10, 2001, Acryl, Wachskreide und Graphit auf Leinwand, 215,9 × 334 cm, München, Museum Brandhorst

1572–1574 die Schlacht von Lepanto als den größten Sieg in der Geschichte Venedigs malte.²⁴ Die Darstellung der *battaglia navale*, die bereits 1577 verbrannte, wird von dem venezianischen Historiographen Francesco Sansovino in seiner *Venetia città nobilissima et singulare* (Venedig 1581) ausführlich beschrieben: »In diesem Bild stellte er mit unsagbarer Meisterschaft und in wunderbaren Intrigen und einem Gewirr an Dingen und einem fantastischen Knoten von Leibern, zu denen es in Schlägereien kommt, diesen einst errungenen Sieg dar, dessen man sich immer entsinnen wird.«²⁵ Beide Maler, Vasari und Tintoretto, stellen ihre Bilder der Schlacht von Lepanto in einen größeren historischen und heilsgeschichtlichen Kontext, in dem der Künstler seinen Beitrag zum Sieg über die Ungläubigen auf dem Bildträger ausficht. Tintoretto stiftete das höchst kunstvolle Bild der Heimatstadt Venedig als seinen kämpferischen Beitrag, da er »aufgrund seiner körperlichen Schwäche nicht an der Schlacht habe teilnehmen und sein eigenes Blut vergießen können.«²⁶

Vasari geht noch einen Schritt weiter, wenn er die Hoffnung auf das Gelingen seines Werkes in Analogie zur siegreichen Heiligen Liga als »vittoria coj pennegli«, als »Sieg mit den Pinseln« beschreibt.²⁷ Seine außergewöhnliche Leistung, die Schlacht von Lepanto dem zeitgeschichtlichen Ereignis, dem Auftraggeber und dem Ort angemessen wiederzugeben zu haben, sowie sein Überwinden der künstlerischen Schwierigkeit bei der Schaffung einer neuen, verständlichen Bildsprache waren dem Maler durchaus bewusst. In einem Brief an Vincenzo Borghini beschreibt er seine Tätigkeit in der Sala Regia als von

Gott gelenkt und anhand einer magischen Zahlenmystik: Er habe, von Gott erleuchtet, unter Gregor XIII. als dreizehnter Maler nach drei mal dreizehn Jahren Arbeit in der Sala Regia 1573 die Ausmalung abgeschlossen.²⁸ Wie Monsignore Sangaletti zu Beginn der Planungen seines Lepanto-Freskos an Vasari schrieb, ist der Sieg von Lepanto »eine solche neue Gnade Gottes, von der, wie Ihr sagt, die Erinnerung bewahrt werden muß, und ich sehe keinen anderen Ort, wo dies besser geleistet werden kann, als in der Sala Regia.«²⁹

Die Schlacht von Lepanto blieb über die Jahrhunderte ein wesentliches Sujet künstlerischer Auseinandersetzungen. Das Thema, das bei Vasari und Tintoretto ein Stück Zeitgeschichte spiegelt und als Herausforderung an die historischen Bildgattungen verstanden wurde, verlor auch für spätere Generationen nicht seine Faszination, da wir es hier mit einer aufwendigen Seeschlacht zu tun haben, bei der es um nichts geringeres als um den Glaubenskampf zwischen Ost und West, um die Dominanzbestrebungen zweier unterschiedlicher Werte- und Machtssysteme ging. Der amerikanische Künstler Cy Twombly brachte das Ereignis in seinem Zyklus *Lepanto* von 2001 immerhin auf eine epische Breite von zwölf Tafeln (Abb. 50).³⁰ Die Farbe, tropfend auf die Leinwand gebracht, scheint in ihrem getrockneten Flüssigsein das Verlaufen der Geschichte selbst zu thematisieren, das nur der Maler bannen kann.³¹ Gott scheint fern, die Aufreihung der Schiffe seriell wie bei Vasari.

Sieg mit den Pinseln (Iris Wenderholm)

1 Im italienischen Sprachraum sind allein zwischen 1571–1573 nicht weniger als 233 auf Latein oder Italienisch verfasste Werke entstanden; vgl. Simona Mammana: *Lepanto. Rime per la Vittoria sul Turco. Regesto (1571–1573) e studio critico*, Rom 2007. Dionisotti begründet die große geographische Ausbreitung der literarischen Erzeugnisse damit, dass aus fast ganz Italien Männer an der Schlacht teilgenommen hatten und damit sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite großes Interesse an der literarischen Verarbeitung des Ereignisses bestand, während die vielen – eigentlich zeituntypischen – Verse auf Latein als Wunsch, den Sieg in seiner Größe angemessen zu feiern, interpretiert werden; vgl. Carlo Dionisotti: *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in: Gino Benzoni (Hrsg.): *Il mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, Venedig 1974, S. 127–151, S. 138. Grundlegend zum Thema der Darstellung kriegerischer Auseinandersetzungen für die Epoche ist Wolfgang Henze: *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, München 1970.

2 Zum historischen Entstehungshintergrund von Vasaris Gemälden für die Sala Regia vgl. Angela Böck: *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim et al. 1997; Herwarth Röttgen: *Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572–1585*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 26/1975, S. 89–122; Jan L. de Jong: *Papal History and Historical Invenzione. Vasari's Frescoes in the Sala Regia*, in: Philip Jacks (Hrsg.): *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S. 220–237; Jan L. de Jong: *The painted decoration of the Sala Regia in the Vatican. Intention and reception*, in: Tristan Weddigen et al. (Hrsg.): *Functions and decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Vatikanstadt 2002, S. 153–168; vgl. auch Rick Scorza: »A me pare, che siano fatte con diligenza«. Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an extraordinary Venetian drawing, in: *Master Drawings* 48/2010, S. 341–351. Seit Abgabe des Manuskripts wurden zu Vasaris Lepanto-Fresken substantielle Beiträge veröffentlicht, so dass man nicht mehr mit Scorza sagen kann: »it seems remarkable that so little has been written about Giorgio Vasari's Lepanto cycle«; vgl. Rick Scorza: *Vasari's Lepanto frescoes: apparati, medals, prints and the celebration of victory*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 75/2012, S. 141–200; Marino Capotorti: *Lepanto tra storia e mito: arte e cultura visiva della controriforma*, Galatina 2011; Stefan Hanß: »Per la felice vittoria«: venezianische Reaktionen auf die Seeschlacht von Lepanto (1571), in: *Frühneuzeit-Info* 22/2011, S. 98–111. Zur visuellen Topik in der Darstellung der Protagonisten des Schlachtgeschehens vgl. Christina Strunck: *The barbarous and noble enemy: pictorial representations of the Battle of Lepanto*, in: James G. Harper (Hrsg.): *The Turk and Islam in the Western Eye 1450–1750. Visual Imagery before Orientalism*, Farnham et al. 2011, S. 217–240. Dort auch die überzeugende These, dass Vasari in den Lepanto-Fresken den Mangel an ethischen und religiösen Werten thematisiert, der den Osmanen von ihren christlichen Gegnern zugeschrieben wurde.

3 Turin, Biblioteca di Palazzo Reale, Inv. Cart. 19/22. Ein etwas abweichender Entwurf für das Schlachtenfresko liegt in Florenz, Uffizien, Gabinetto disegno e stampe, Inv.-Nr. 7080F.

4 Vgl. Karl Frey u. Herman-Walther Frey (Hrsg.): *Der literarische Nachlaß von Giorgio Vasari*, München et al. 1923–1940, 3 Bde., Bd. II, S. 616, Nr. DCCCXXX (Brief von Monsignor Guiglielmo Sangaletti an Giorgio Vasari, 2. November 1571). Zur exakten Chronologie vgl. Laura Corti et al. (Hrsg.): *Giorgio Vasari. Principi, letterati e astisti nelle corte di Giorgio Vasari*, Ausstellungskatalog, Casa Vasari, Florenz 1981, S. 98–99, Kat.-Nr. IV, 39 h.

- 5 Zum Verhältnis von päpstlichem Selbstverständnis und Ausstattung der Sala Regia vgl. Alexandra Herz: *Vasari's »Massacre« Series in the Sala Regia – the Political, Juristic, and Religious Background*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/1986, S. 41–54.
- 6 Zur Darstellung von Zeitgeschichte in der päpstlichen Bildpolitik außerhalb des Vatikans in Vasaris Sala dei Cento Giorni vgl. Julian Kliemann: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993.
- 7 Vgl. Röttgen 1975, S. 100.
- 8 Vgl. Ottfried Neubecker im Anhang von Friedrich Sarre: *Die Seeschlacht von Lepanto. Ein unbekanntes Bild aus der Werkstatt Tintoretto's*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 59/1938, S. 233–246, S. 243.
- 9 Dazu vgl. ausführlich Scorza 2012, S. 141 ff.
- 10 Zitiert nach Frey u. Frey 1923–1940, Bd. II, S. 647, Nr. DCCCLXIII (Brief von Giorgio Vasari an Francesco de' Medici, vom 23. Februar 1572): »[...] il golfo dj Lepanto et la Zaffalonia con lisole et scogli de Cozzolarj, nel qual sito sia tutto lo aparato delle galee cristiane et turchesche in ordjne da voler conbattere [...] con quel paese ritratto bene dj naturale.«
- 11 Zit. nach *ibid.*, S. 649.
- 12 Vgl. Böck 1997, S. 184, Anm. 375. Dies ist der wesentliche Unterschied zu vorgängigen Darstellungen von Seeschlachten wie etwa von Jacopo Ripanda im Kapitolspalast, der sich für die Darstellung eines historischen Ereignisses fast ausschließlich an der römischen Antike orientiert (z. B. an den Historienreliefs der Trajanssäule); zu Ripandas Wandbild vgl. Sybille Ebert-Schifferer: *Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23–24/1988, S. 75–218.
- 13 Vgl. Sarre 1938, S. 244 u. S. 246.
- 14 Zu Pius V. und dem Kreuzzugsgedanken für die Auseinandersetzung bei Lepanto vgl. Hubert Jedin: *Papst Pius V., die Heilige Liga und der Kreuzzugsgedanke*, in: Benzoni 1974, S. 193–213, S. 208.
- 15 Zur Deutung des Skeletts nicht so sehr als Tod im physischen, sondern als Verweigerung des ewigen Lebens für die Ungläubigen im spirituellen Sinn vgl. Strunck 2011, S. 222.
- 16 Vgl. Böck 1997, S. 79. Neubecker identifiziert die Osmanen der vordersten Bildebene aufgrund ihrer Kopfbedeckungen als gewöhnliche türkische Soldaten mit Turban beziehungsweise als Janitscharen mit ihrer Ketsche aus Filz, bei der die charakteristische vordere Hülse für den Eßlöffel und die nach hinten hängenden Lappen zu erkennen sind; vgl. Sarre 1938, S. 244. Zur historischen Realität, dass von Seiten der Liga keine Gefangenen gemacht, sondern die Gegner getötet wurden, vgl. Scorza 2012, S. 141 ff.
- 17 Scorza 2012, S. 184, beschreibt ebenfalls die ikonographische Verschiebung der Personifikation des Friedens hin zu einer Personifikation des Glaubens.
- 18 Zu den Bildstrategien der anderen Maler vgl. Jong 2002, S. 154 f.
- 19 Vgl. Werner Hager: *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939, S. 127; Julian Kliemann: *Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento*, in: Wolfgang Harms (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, S. 79–95.
- 20 Vgl. Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, S. 100 ff.
- 21 Inschriften bei Frey u. Frey 1923–1940, Bd. II, S. 649.

22 Vgl. Klaus Heitmann: *Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 52/1970, S. 244–279; Andreas Kablitz: *Dichtung und Wahrheit – zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento*, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.): *Ritterepen der Renaissance*, Stuttgart 1989, S. 77–122.

23 Vgl. Lore Börner (Hrsg.): *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450–1750)*, Berlin 1997 (Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin), Kat.-Nr. 473, Kat.-Nr. 474 u. Kat.-Nr. 520,1; Scorza 2012, S. 141 ff.

24 Dazu ausführlich Henze 1970, S. 157–160.

25 Zitiert nach Henze 1970, S. 157: »Nella quale con magistero indicibile, & con un mirabile intrigo, & viluppo di cose, & con groppo fantastici di persone, si come nelle zuffe aviene, si rappresentava quella sempre memoranda Vittoria che si ottene già [...]«

26 Zitiert nach Anna Pallucchini: *Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500*, in: Benzoni 1974, S. 279–287, S. 279.

27 Frey u. Frey 1923–1940, Bd. II, S. 648, Nr. DCCCLXII (Brief von Giorgio Vasari an Francesco de' Medici, 23. Februar 1572): »Spero con la gratia del Signor Dio che, per esser stata fattura sua, che mi dara gratia che io ne conseguiro la medesima vittoria coj penneglj, che i Cristianj con larme.«

28 Frey u. Frey 1923–1940, Bd. II, S. 776, Nr. CMLXXXVI (Brief von Giorgio Vasari an Vincenzo Borghini, 23. April 1573): »Et questo lauoro [in der Sala Regia] torna certamente il più bello che abbi maj fatto, ne dettj maj tanta forza et rilieuo a pitture mie. Dio ma [m' ha] illumjnato etc. Ci sara che dire [...] dauere auto questa occasione, perche 2 sale, le prime del mondo, Dio me la [l' ha] fatte condurre a gloria sua etc. Queste storie di mano dj questi altrj maestrj son rimaste cieche, che par strana cosa. Io non o inteso altro del Gran Duca nostro per le sua, alle qualj io credo piu delle altre; aujsate qualcosa, vorrej pur vedello, Signor prior mio, io mj consumo, et mj par mille annj esser costi. Grandezze, Grandezze, Grandezze, esi [et si] va via. Orsu io non vo diruj altro, se non chella mj mandj quelle inscritionj che li chiesi, et il concetto lo ridiro: in 39 annj che [ch' è] 3 volte XIII il primo anno del pontificato dj Pauol III si comincio questa sala e con sei ponteficj doppo et 12 pictorj eccellenti seguito e non gli anno potuto dar' maj fine: Gregorio XIII P. M. il primo anno del suo pontificato con Giorgio Vasarj Pictor XIII in XIII mesi gla [gl' ha] dato fine l'anno 1573. Questo lo uorej mettere in una storia vltima che o fatto, et mj sara caro che lo faccjate voj.«

29 Frey u. Frey 1923–1940, Bd. II, S. 616, Nr. DCCCXXX (Brief von Guglielmo Sangaletti an Giorgio Vasari, 2. November 1571): »[...] questa gratia noua e [è] tale che bisogna come dite lassarne memoria, et uedo che in altro luogo non staria bene se non in la sala regia [...]«

30 Vgl. *Cy Twombly. Lepanto. A painting in twelve parts*, Ausstellungskatalog, Gagosian Gallery, New York / Alte Pinakothek, München 2002; *Lepanto. Cy Twombly*, Ausstellungskatalog, Museo del Prado, Madrid 2008.

31 Vgl. Laura Brandon: *Art and War*, London 2007, S. 120.