

**“MANIERA GRECA”
WAHRNEHMUNG UND VERDRÄNGUNG DER
BYZANTINISCHEN KUNST IN DER ITALIENISCHEN
KUNSTLITERATUR SEIT VASARI**

Gabriele BICKENDORF

I

Der Begriff der *maniera greca* war seit seiner Einführung in die Kunstliteratur durch Lorenzo Ghiberti negativ geprägt. Er bezeichnete in der Renaissance nicht nur die byzantinische Kunst, sondern zugleich auch eine Form, die als dekadent angesehen wurde. Giorgio Vasari übernahm diese Sichtweise und machte sie zu einem wesentlichen Bestandteil seines Mittelalterbildes, das er im *Proemio* seiner *Vite*, den Lebensbeschreibungen der Künstler, entfaltete. Die ästhetische Verurteilung durch die Literatur der Renaissance und des Humanismus wirkte als Rezeptionssperre gegenüber der mittelalterlichen Kunst im allgemeinen wie auch der byzantinischen Kunst im besonderen. Die immense Langzeitwirkung von Vasaris Modell ist hinlänglich bekannt. Noch Alois Riegl sah sich genötigt, vehement gegen ihn in seinem Werk zur “Spätromischen Kunstindustrie” Stellung zu beziehen. Auf der anderen Seite aber regte sich bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert Kritik. Gerade Vasaris Mittelalterbild wurde massiv angegriffen. Dafür gab es verschiedene Motive: Zum einen entstand ein Konflikt mit der katholischen Kirchenhistorie, die nach dem Tridentiner Konzil auf das Traditionsprinzip und damit die Wertschätzung der frühchristlichen und mittelalterlichen Überlieferung festgelegt worden war. Zum anderen regte sich der Widerstand von Seiten der Lokalhistorie, die gegen die Florentiner Machtansprüche hinter Vasaris Geschichtskonstruktion opponierte.

Ich werde im folgenden einen knappen Abriss zu Ghibertis und Vasaris Vorstellung der *maniera greca* im Kontext ihres Mittelalterbildes geben, um danach ausführlich auf Giulio Mancinis Vasari-Kritik und die frühe Mediävistik einzugehen. Abschließend werde ich dann einen kurzen Blick auf die lokalhistorische Literatur in Venedig und ihre Beurteilung des byzantinischen Erbes werfen.

II

Vasari schuf mit seinen Lebensbeschreibungen der Künstler, die 1550 und in erweiterter Form nochmals 1568 erschienen, das Grundlagenwerk der neuzeitlichen Kunstgeschichte, in dem von Cimabue bis zu Michelangelo respektive bis zu Vasari selbst die Künstler mit ihrem Œuvre vorgestellt wurden. Vasari unterlegte den einzelnen Viten ein biologisches Entwicklungsmodell, das analog zu den menschlichen Lebensabschnitten das Wachstum der Kunst von ihrer Kindheit bei Cimabue und Giotto bis hin zur vollendeten Reife bei Michelangelo und den nachfolgenden Verfall vorstellte. Den künstlerischen Maßstab für die zunehmende Vervollkommnung bildeten neben der technischen Perfektion Mimesis und Antikenrezeption. Daneben finden sich in den *Vite* aber auch machtpolitische Implikationen. Vasari schrieb nicht nur eine Künstlergeschichte mit allgemeinem Anspruch. Diskret verband er das Künstlerlob mit dem Lob von Florenz und der Toskana – d.h. mit dem Herrschaftsbereich des Hauses Medici. Vasari, der als Maler Alessandro de' Medici porträtierte und die Apotheose von Cosimo I. im Palazzo Vecchio anbrachte, erklärte als Historiograph Florenz zur Wiege der Renaissance. Mit Cimabue und Giotto sollte die Stadt am Arno zwei Söhne hervorgebracht haben, die der Kunst zu ihrer Wiedergeburt verhalfen.¹

¹ Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosana Bettarini und Paola Barocchi, Firenze 1968. Barolsky, Paul, „Vasari and the historical imagination“, in: *Word & Image*, Bd. 15, 1999, S. 286-291. Ders.: *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995; erstmals 1991 auf englisch erschienen unter dem Titel: *Why Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*. Barocchi, Paola, *Studi vasariani*, Torino 1984. Riccò, Laura, *Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle 'Vite'*, Roma 1979. Le Mollé, Roland, *Giorgio Vasari: l'huomo die Medici*, Milano 1998. Jacks, Philip (Hg.), *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998. Rubin, Patricia Lee, *Giorgio Vasari: art and history*, New Haven 1995.

Die Metapher der Wiedergeburt verlangt logisch ein vorangegangenes Leben und den zwischenzeitlichen Tod. Vasari konstruierte eine entsprechende Vorgeschichte im *Proemio* seiner *Vite*, in dem er das Bild einer lebensvollen Blüte der Kunst in der klassischen Antike sowie ihres Tods im Mittelalter entwickelte. Dafür übernahm er zentrale Motive aus Lorenzo Ghibertis 1447 geschriebenen *Commentari*. Ghiberti hatte den christlichen Bildersturm, d. h. den Sturz und die Vernichtung der heidnischen Idole, für das Ende der klassischen Antike und damit für den Tod der Kunst im Mittelalter verantwortlich gemacht. Danach sollte es in Italien weder Kunst noch Künstler gegeben haben, bis die Byzantiner wieder eine bescheidene und schwache Form der künstlerischen Praxis einführten: “Cominciorono i Greci debilissime l'arte della pittura e con molta rozzezza produssero in essa (...)” – “Die Byzantiner begannen in äußerster Schwäche mit der Kunst der Malerei und brachten darin in größter Grobschlächtigkeit Werke hervor.” Ghiberti - wie auch nach ihm Vasari - nutzte nicht nur das drastische Bild vom völligen Kollaps der Kunst im Mittelalter, sondern auch die doppeldeutige Rolle der Byzantiner, um eine Negativfolie für die dann um so heller strahlende Kunst der beginnenden Renaissance zu finden. Schließlich sollten byzantinische Künstler Cimabue ausgebildet haben, der sich aber dann von der *maniera greca* befreite und die neue Kunst hervorbrachte. Der Beginn der Renaissance ist damit bei beiden Autoren identisch mit der wiedergefundenen *latinità* der Kunst, einer Art von “Nationalcharakter”, dessen Kern in der Toskana angesiedelt wurde.²

Die Mittelalterskizze Vasaris ist – verglichen mit den wenigen Sätzen bei Ghiberti – nicht nur wesentlich differenzierter und mit konkreten Beispielen versehen. Vasari spitzte darin auch die ethnischen Zuweisungen zu. Neben die Byzantiner traten bei ihm noch die Goten und Langobarden. Als erstes multiplizierte Vasari die Faktoren, die zum

² Ghiberti, Lorenzo, *I commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 33), hg. von Lorenzo Bartoli, Firenze 1998, S. 32. Gilbert, Creighton E., „Ghiberti on the destruction of art”, in: *I Tatti studies*, Bd. 6, 1995, S. 135-144. Panofsky, Gerda, „Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener”, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen 48), S. 1-28.

Epochenbruch am Ende der Antike geführt haben sollten. Zuerst sollte ein kunstimmanenter Verfall der klassischen Formenwelt bereits zu konstantinischer Zeit zu beobachten gewesen sein. Dingfest machte er diese Beobachtung am Konstantinsbogen in Rom, dessen zeitgenössischen Reliefs im Gegensatz zu den älteren Spolien eine deutlich mindere Qualität aufweisen sollten. Dieses Argument lieferte implizit auch eine Begründung für die geringe künstlerische Qualität der byzantinischen Werke, die aus dem oströmischen Erbe hervorgegangen waren. Als nächstes nannte auch Vasari die angebliche Zerstörung heidnischer Skulpturen durch die frühen Christen, um aber schließlich die Barbaren für die völlige Vernichtung aller antiken Werke und die Vertreibung der verbliebenen Künstler nach Konstantinopel verantwortlich zu machen. In einer katastrophentheoretischen Wendung identifizierte Vasari die Goten mit den unzivilisierten Völkern, deren Invasion der antiken Kultur und Kunst den Todesstoß versetzt habe. Zugleich sollten die Goten jedoch auch eigene Formen aus dem Norden importiert haben, die Vasari als *maniera tedesca* bezeichnete. Bekanntlich resultiert aus dieser These die langlebige Konnotation der Gotik mit den Goten ebenso wie die Annahme, die Gotik sei in Deutschland entstanden. Obwohl der kunsthistorische Fehler bereits im frühen 18. Jahrhundert korrigiert worden war, erwies sich Vasaris Vermutung bis ins 19. Jahrhundert als kritikresistent, sofern sie nationalen Interessen entgegenkam.³

Eines der dunkelsten Kapitel in Vasaris Mittelalterbild sind seine Ausführungen zur Kunst der Langobardenherrschaft, die er formal ununterscheidbar sowohl der *maniera greca* als auch der *maniera tedesca* zuwies. Als Invasorenvolk waren die Langobarden für den Aretiner einerseits ebenfalls Barbaren. Andererseits mußte er eine rege Bautätigkeit zu dieser Zeit in Ravenna, Pavia und Modena verzeichnen. Vor allem das Grabmal Theoderichs vor den Toren Ravennas nötigte ihm erkennbar Respekt ab. Anders sah es mit dem Grabmal der Galla Placidia, San Vitale und San Appolinare in Classe aus. Mag man die wechselnde Zuweisung dieser Bauten und ihrer Ausstattung an die Byzantiner und die Deutschen

³ Vasari 1968, S. 14-20. Thiery, Antonio, „Il medioevo nell’Introduzione e nel Proemio delle Vite“, in: *Vasari storiografo e artista, Atti del congresso internazionale nel IV. centenario della morte*, Firenze 1976, S. 351-382.

schon als ein Problem der Wahrnehmung werten, so fungiert die ästhetische Wertung eindeutig als Sperre: Vasari bezeichnete sie als "lächerlich": "a noi moderni ridicole". Den Werken "fatte alla maniera greca" habe jegliche Zeichnung gefehlt und damit die Grundlage von Kunst überhaupt.

Den dritten großen Komplex zur *maniera greca* in Vasaris inkonsistentem Entwurf bildete die vollständige Gleichsetzung von byzantinischer Kunst mit der gesamten künstlerischen Produktion des Hoch- und Spätmittelalters in Italien. Dabei kombinierte er das Motiv einer nationalen Konstanz mit einer dekadenten Verlaufsform. Von der Langobardenherrschaft bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts sollten Architektur, Malerei und Plastik ausschließlich von byzantinischen Künstlern gepflegt worden sein, während die Qualität der Arbeiten sich in stetem Niedergang befunden habe. Kennzeichnend seien in der Plastik monströse Figuren gewesen und in der Malerei eine Reduktion auf einfache Umrißlinien sowie eine Darstellung der Figuren, die auf den Zehenspitzen stehend mit aufgerissenen Augen und offenen Händen gezeigt würden. Als typische Beispiele dafür nannte Vasari den Pisaner Dom mit seiner Ausstattung sowie San Marco in Venedig, aber auch San Miniato al Monte in Florenz.⁴

Der Begriff der *maniera greca* erfüllte in den *Vite* eine doppelte Funktion. Zum einen war er als Formbegriff Träger der ästhetischen Disqualifizierung des gesamten mittelalterlichen Kunstschaffens. Auf der anderen Seite markiert er ein exterritoriales Residuum künstlerischer Praxis in Byzanz, während in Italien die Kunst wie die Künstler angeblich ausgestorben waren. In der Vita von Cimabue und Giotto schließlich treten die Byzantiner als Lehrer von Cimabue auf, der als Italiener – genauer gesagt als Florentiner – nun die Möglichkeit besaß, sich von ihnen zu emanzipieren und wiederum mit seinem hochbegabten Schüler zusammen die *maniera greca* zu überwinden und der Kunst zu ihrer Wiedergeburt zu verhelfen.⁵

⁴ Vasari 1968, S. 22. Danilova, Irina, „La peinture du Moyen Age vue par Vasari“, in: **Vasari storiografo**, 1976, S. 637-642. Rhigi, Guliana und Landi, Elisabetta, „Il contributo del Vasari alla storia della miniatura italiana“, in: *ibid.*, S. 395-404.

⁵ Vasari 1968, S. 36/37.

II

Die erste grundlegende Kritik an Vasaris *Viten*, an ihrer Methode sowie an zentralen Thesen, wurde ein gutes halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen der zweiten Ausgabe formuliert. Der Autor, Giulio Mancini, war Mediziner und wurde als Leibarzt von Papst Urban VIII. in den Vatican geholt. Der stabilen Gesundheit des Papstes verdankt die Kunstgeschichte, daß Mancini sich in Rom ausgiebig dem Studium der Kunst widmen konnte. In die Wissenschaftsgeschichte ist er als der Autor der ersten Theorie der Kennerschaft und des ersten kunsthistorischen Führers der Stadt Rom eingegangen. Seine zentrale Schrift sind die etwa 1621 entstandenen *Considerazioni sulla pittura*, die neben der systematischen Vasari-Kritik auch eine Reinterpretation des Mittelalters und der *maniera greca* enthalten.⁶

Mancini entwickelte sein Mittelalterbild im Umfeld des römischen Kirchenhistoriker Cesare Baronio und nach dem methodischen Vorbild der Forscher an der Biblioteca Vaticana. Die veränderte Sichtweise auf das Mittelalter, die in diesem Kreis entwickelt wurde, kann zu den Spätfolgen des Tridentiner Konzils gerechnet werden. Das Tridentinum hatte die katholische Kirche auf das Traditionsprinzip festgelegt, das die ältesten christlichen Traditionen der frühchristlichen und mittelalterlichen Zeit als verbindlich für die Gegenwart festschrieb. Damit rückte auch die Kunst dieser Epochen in eine veränderte Perspektive, indem sie zum Ausdruck des authentischen Glaubens wurde. Diese Sichtweise regte Kampagnen an zur Erschließung frühchristlicher Werke wie Antonio Bosios systematische Erkundung der römischen Katakomben. Sie bestimmte aber auch die Dokumentation der frühchristlichen und mittelalterlichen Werke, als der Beschluß zum Abriß von Alt-St. Peter gefällt wurde. Der Baronius-Schüler Giacomo Grimaldi, der zuerst nur für die

⁶ Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, 2 Bde., Roma 1956/1957. Ders.: *Viaggio per Roma*, hg. von Ludwig Schudt, in: *Römische Forschungen*, Bd. 4, 1923, S. 3-45. Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 65-93. Capucci, Martino, „Dalla biografia alla storia. Note sulla formazione della storiografia artistica nel seicento“, in: *Studi Secenteschi*, Bd. 9, 1968, S. 81-125.

notarielle Beglaubigung der Heiligentranslationen aus St. Peter bestellt worden war, fertigte eine vollständige Dokumentation des Baus und seiner Ausstattung in Wort und Bild an. Das zweibändige Werk mit dem Titel *Instrumenta autentica* wurde 1620 dem Papst überreicht. Die kolorierten Illustrationen der Handschrift zeigen sämtliche Kunstwerke von den Altären bis zum Apsismosaik und zu Giotto's *Navicella*. Durch die notarielle Beglaubigung erhielten die Zeichnungen den Status eines juristischen "Vidimus", der Kopie einer gefährdeten Quelle. Die im Originalbestand nicht zu rettenden Werke waren als Zeugnisse des Glaubens und der Kirchengeschichte in der zeichnerischen Kopie und der schriftlichen Deskription für die Nachwelt erhalten worden. Dieser quasidekmalpflegerische Akt belegt eine Wertschätzung der frühchristlichen und mittelalterlichen Werke, wie sie zuvor undenkbar gewesen war.⁷

Während Grimaldi an den *Instrumenta autentica* arbeitete, begann Mancini seine mediävistischen Studien. Ihm ging es nicht um die Materialdokumentation, sondern um einen historiographischen Entwurf, der Vasaris Verdikt über das Mittelalter im Sinne des Traditionsprinzips korrigieren konnte. Mancini behielt zwar das zyklische Modell von Wachstum, Blüte und Verfall bei, schwächte aber den Ausschlag in den Extremen ab. Vor allem stellte er das System der radikalen Brüche an den Epochenschwellen in Frage und setzte dagegen die Vorstellung von Kontinuität und schrittweisem Wandel. Das gilt sowohl für den Übergang von der klassischen Antike zur frühchristlichen Kunst als auch für die Wende von Mittelalter in die Renaissance. Sein Denkmodell konnte damit auf katastrophentheoretische Deutungen wie die Barbareneinfälle ebenso verzichten wie auf den Mythos einer Wiederauferstehung von den Toten, dessen biblischen Ursprung Mancini richtig identifizierte.⁸

⁷ Pisaniello, Carla, „Il significato del patrimonio artistico negli Annales“, in: **Baronio e l'arte, Atti del convegno internazionale di studi**, hg. von Romeo de Maio, Agostino Borromeo, Luigi Giulia, Georg Lutz und Aldo Mazzacane, Sora 1985, S. 329-383. Bosio, Antonio, **Roma sotteranea**, Roma 1632. Grimaldi, Giacomo, **Instrumenta autentica**, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 2733. Niggli, Reto, **Giacomo Grimaldi (1568-1623). Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers**, München 1971.

⁸ Mancini, **Considerazioni**, Bd. II, 1957, S. 265-88.

An der Epochenschwelle zwischen Antike und Mittelalter sah Mancini eine lange Durchgangsphase, in der sich schrittweise die Form der Kunst, ihre Funktion sowie ihre Bedeutung änderte. Dabei verschob er zeitlich die Eckpunkte der Epochen, indem er im Gegensatz zu Vasari die konstantinische Kunst sowie die frühchristliche Kunst noch der "età perfetta", der Hochphase der klassischen Antike, zurechnete. Damit war nicht nur die Vorstellung eines radikalen Bruchs zwischen heidnischer und christlicher Antike aufgehoben. Darüber hinaus geriet auch die byzantinische Kunst unter einen veränderten Blickwinkel. Bei Mancini waren es nun nämlich perfekte Künstler, die nach Ostrom gingen und in Konstantinopel traditionsbildend wirkten. In diesem langsamen Wandlungsprozeß – Mancini sprach von einem "transito" – seien antike Formen und Motive in den Funktionszusammenhang des christlichen Kultus integriert worden. Diese These entwickelte er an Werken der Katakombenmalerei, die das Fortleben paganer Motive im christlichen Kontext zeigten. So besprach er beispielsweise ausführlich eine Orpheus-Darstellung, die sich umgeben von biblischen Szenen in der Kallixtus-Katakombe befindet und die in Bosios postum erschienener Studie zu den römischen Katakomben *Roma sotteranea* publiziert wurde.⁹

Mancinis Darstellung der mittelalterlichen Formgeschichte, die auf einer soliden Objektkennntnis und der kritischen Lektüre der Vorgänger basierte, war um zwei Themen gruppiert:

1. die Frage nach dem Verhältnis von italienischer und byzantinischer Kunst und
2. um die Lokalschulen und die Frage nach ihrer Rolle für den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance.

Mancinis Deutung des Verhältnisses von *maniera greca* und *maniera latina* führte eine neue Lesart des formgeschichtlichen Verlaufs ein. Er sah in Ostrom nämlich den Traditionsstrang, der ein qualitativ höheres Niveau beibehalten hatte. Mit der Verlagerung der Reichshauptstadt, so argumentierte er, seien auch die hervorragendsten Künstler nach

⁹ Mancini, *Considerazioni*, Bd. I, 1956, S. 48-50.

Konstantinopel gegangen, wo sie lang anhaltend die Voraussetzungen für eine Produktion fanden, die gleichermaßen gut und teuer war. Politische und ökonomische Faktoren spielten in Mancinis Erläuterungen zur Qualitätsfrage in Ost und West eine erhebliche Rolle. So sah er den Niedergang im Westen nicht als Folge von Barbareninvasionen, sondern als Resultat einer wirtschaftlichen Schwäche. Die in Italien verbliebenen Künstler hätten im Vergleich zu den Byzantinern eine schlechtere Auftragslage gehabt, was zu einer "Trägheit" in ihrer Kunst geführt habe. In Mancinis Darstellung wurde erstmals formgeschichtlich das Erbe der Antike in Byzanz angesiedelt. In Verbindung mit den besseren ökonomischen Voraussetzungen sah Mancini darin die Ursache für einen durchgängig höheren künstlerischen Standard byzantinischer Werke im gesamten Mittelalter. Bis zum Ikonoklasmus sollten sich die byzantinischen Arbeiten durch einen Grad an Perfektion auszeichnen haben, wie er im Westen zuletzt zur Zeit Justinians vorgefunden werden konnte. Daraus entstand nach Mancinis Auffassung für die westlichen Künstler ein Teufelskreis, da nach ihrer Schwächung bedeutende Aufträge meist an die besseren byzantinischen Künstler vergeben worden waren. Mit dem Ikonoklasmus sollte sich der Transfer – Mancini sprach hier von einer "translatio" – von Künstlern und Kunstwerken noch verstärkt haben. Als Beleg dafür führte er die große Zahl an Tafelbildern und Reliefs an, die zwischen etwa 1000 und 1200 nach Italien gekommen seien, und vermutete darüber hinaus, daß in Byzanz auch Entwürfe für Mosaizierungen italienischer Kirchen angefertigt worden seien. Zur gleichen Zeit habe die italienische Malerei ihren Tiefpunkt erreicht, den Mancini mit genau jenen Vokabeln charakterisierte, die Vasari zur Kennzeichnung der maniera greca verwendet hatte. Nicht die byzantinischen, sondern die westlichen Werke waren vergleichsweise "cose goffissime". Von der Jahrtausendwende an unterschied Mancini auch zwischen zwei regelrechten Schulen in Italien und in Byzanz, einer *schola romana* und einer *schola greca*.¹⁰

Die Ausdehnung des Schulkonzepts auf das Mittelalter gehört zu den bedeutenden Neuerungen von Mancinis Entwurf. Die frühe Entstehung

10 Ibid., S. 59-65.

von lokalen Schulen bildete bei ihm das zentrale Argument gegen Vasaris These vom Florentiner Primat. Mancini setzte dagegen die Behauptung, daß eine neue Entwicklung gleichzeitig an verschiedenen Orten eingesetzt habe. Um 1200 sollten lokale Schulen unabhängig voneinander in Rom, Siena, Modena und Florenz entstanden sein. So könne sich nicht nur Florenz mit einem Cimabue brüsten, sondern mit gleicher Berechtigung Rom mit einem Pietro Cavallini.¹¹

III

Mancinis Revision des Mittelalterbildes bildete den Ausgangspunkt für eine Vielzahl von lokalhistorischen Studien, die im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts entstanden und die zu Teilen den Charakter von antiva-sarianischen Polemiken annahmen. Ziel der Autoren in den verschiedenen italienischen Kunst- und Machtzentren war, die eigene Tradition gegenüber der Florentiner Primatsthese aufzuwerten. Dabei kam der Anciennitätsfrage der lokalen Schule zentrale Bedeutung zu.¹²

Mancinis Deutungsansatz zur Rolle der byzantinischen Kunst wurde in der venezianischen Lokalforschung durch Carlo Ridolfi aufgegriffen und weitergeführt. In stärkerem Maße noch als Mancini betonte Ridolfi in seinen 1648 veröffentlichten *Maraviglie dell'Arte* die Mittlerrolle der byzantinische Mosaizisten zwischen der klassischen Antike und der Kunst der Renaissance bzw. der Protorenaissance. In seinen Ausführungen über San Marco in Venedig integrierte Ridolfi einen knappen Abriss zur Geschichte des Mosaiks. Dabei bemerkte er eine Tradierung von Ornamentformen aus spätantiker und frühchristlicher Zeit durch die Mosaizisten von San Marco. Ausdrücklich verwies er auf Ähnlichkeiten mit den Ornamenten in Santa Costanza in Rom, den Fußbodenmosaiken in Penestre und den ravennatischen Mosaiken. Mit Hilfe der Baugeschichte und auf der Basis von Inschriften suchte Ridolfi zu einer möglichst genauen Datierung der Ausstattung von San Marco und einer Rekonstruktion ihrer verschiedenen Etappen zu gelangen. Zum gravierenden

¹¹ *Ibd.*, S. 72.

¹² Bickendorf 1998 S. 97-122.

Argument gegen Vasari erhob er seine Beobachtung, daß die byzantinischen Mosaizisten mit der Zeit von italienischen Künstlern abgelöst wurden, die aber weiterhin nach dem Vorbild der Byzantiner arbeiteten. Diese Beobachtung veranlaßte ihn zu einer Parallelisierung der venezianischen mit der florentinischen Geschichte, bei der er allerdings Vasaris Deutung fast in ihr Gegenteil verkehrte. Ridolfi referierte Vasari in dem Sinne, als habe der Aretiner behauptet, daß um 1240 byzantinische Künstler nach Florenz berufen worden seien, um dort durch ihr Vorbild den Schritt einzuleiten, der mit Cimabue und Giotto in die *rinascità* mündete. Die bisherige Geschichtsschreibung habe übersehen, daß in Venedig wesentlich früher als in Florenz byzantinische Künstler als Lehrer tätig gewesen seien und dementsprechend die Anfänge der Kunst "moderner" Zeiten in der Lagunenstadt zu finden seien.¹³

IV

Ein Jahrhundert nach Vasaris erster Ausgabe der *Viten* waren zwei gegenläufige Sichtweisen der *maniera greca* in der italienischen Kunstliteratur installiert. Einerseits erwies sich Vasaris Modell mit seinem rezeptionsfeindlichen Mittelalterbild als zählebig und weitgehend kritikresistent – besonders nachdem es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von dem Florentiner Filippo Baldinucci methodologisch erneuert worden war. Auf der anderen Seite wirkte sich das alternative Deutungsmuster von Mancini als äußerst fruchtbar für die frühe Mediävistik aus. Es regte die lokalhistorischen Studien bis weit in das 18. Jahrhundert hinein an. So findet sich die These von der Geburtshelferrolle der byzantinischen Kunst noch 1775 in Saverio Bettinellis Buch *Risorgimento d'Italia* wieder.¹⁴

¹³ Ridolfi, Carlo, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gli illustri Pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648, S. 30-32.

¹⁴ Baldinucci, Filippo, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostrano come, e per chi le belle arti di pittura, scultura ed architettura, lasciate la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Firenze 1681. Bettinelli, Saverio, *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il mille*, Bassano 1775, S. 553/554.

Die umfassende und gut begründete Vasari-Kritik mündete nicht im Sinne eines wissenschaftlichen Fortschritts in die Suspendierung des älteren Modells. Vielmehr standen sich für einen erstaunlich langen Zeitraum zwei gegensätzliche Sichtweisen und zwei jeweils produktiv arbeitende Forschungstraditionen unvermittelt gegenüber. So finden sich über fast zwei Jahrhunderte hinweg Wahrnehmung und Verdrängung der *maniera greca* und ihrer Werke nebeneinander in der italienischen Kunstliteratur.

“MANIERA GRECA”: PERCEPTION AND DISPLACEMENT OF BYZANTINE ART IN ITALIAN ART CRITICISM AFTER VASARI

SUMMARY

Since Lorenzo Ghiberti introduced it to art criticism, the concept of *maniera greca* has evoked negative connotations. During the Renaissance it described not only Byzantine art but also a form/style which was generally considered decadent. Giorgio Vasari carried on Ghiberti's concept, making it an integral part of his assessment of medieval art, developed in the “Proemio” of his *Vite*, the biographies of the artists. The aesthetic judgment of art by Renaissance and humanist literature effected a rejection (absence of perception) of medieval art in general, but particularly Byzantine art. The tremendous long-term influence of Vasari's model is widely recognized. However, beginning in the early seventeenth century, a critical view that challenged Vasari's evaluation of medieval art emerged. This new perspective was the result of various factors: a conflict in Catholic church history developed following the Council of Trent, when church history emphasized the principle of tradition, thus an appreciation of early Christian and medieval elements. Furthermore, regional histories of other cultural centers in Italy deny the Florentine claim to power implied by Vasari's version of history by proposing their own cultural and artistic inheritance.