

EDITION GIORGIO VASARI



Alessandro Nova (Hrsg.); Giorgio Vasari, Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Deutsche Gesamtausgabe in neuer Übersetzung von Victoria Lorini (Edition Giorgio Vasari); Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2004–2015; 45 Bände als Einzelausgaben + Supplementband; 8.800 S.; ISBN 978-3-8031-5067-7; € 11,90 pro Band, 662,40 € als komplette Ausgabe

Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen, unter dem Titel *Le vite* bekannt, bilden nicht nur das ehrwürdige Herzstück der italianistischen Kunstgeschichte, sondern ein über viele Etappen und Jahrhunderte vermittelten Gründungstext der Kunstgeschichte insgesamt: Es seien hier nur für die Anfänge der deutschen Traditionslinien Karel van Manders *Het Schilder-Boeck* (1604)¹ und Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675)² genannt. Über viele Forschungsdekaden hinweg lieferten Vasaris *Vite* seit den Anfängen der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin oder indirekt die Koordinaten für viele kunstwissenschaftliche Entwicklungslinien und Geschichtsvorstellungen. Dies gilt nicht zuletzt in besonderer Weise auch für die Traditionslinien der deutschen Kunstgeschichte, die sich in mehreren Anläufen mit dem Erbe Vasaris auch kritisch auseinandergesetzt hat. Heute

1 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604.

2 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675), München 1925.



Giorgio Vasari, Frontispiz
der Ausgabe von 1568

sind die *Vite* längst nicht mehr der einzige virtuelle Bezugspunkt der inzwischen vieltalig ausgreifenden, manchmal auch ausfasernden kunstwissenschaftlichen Forschungen, und doch ist und bleibt die Lektüre der *Viten* Vasaris als Gründungsschrift der Kunstgeschichte eine unverzichtbare Pflicht- und Basislektüre für jeden, der sich auf dem Boden der Kunstgeschichte bewegt.

Die in erster Ausgabe 1550 publizierten Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten wurden von Vasari 1568 in einer überarbeiteten und deutlich erweiterten zweiten Auflage in Florenz herausgebracht. Diese zweite Auflage mit ihrer umfangreichen Sammlung an Biografien aus drei Jahrhunderten, von Cimabue bis in Vasaris Gegenwart, mit einem zweifellos ausgeprägten Schwerpunkt auf toskanischen und umbrischen Künstlern, ist zugleich als historiografische Quelle, als ästhetik-, sozial- und gattungs-, technik- und mediengeschichtliche Schlüsselschrift, und als gebündelter kunsttheoretischer Traktat und Spiegel der zeitgenössischen Kunstdiskurse zu lesen. Sie bildet die Grundlage der vorliegenden Neuübersetzung, die Giorgio Vasaris *Viten* in 45 Bänden auf insgesamt 8.800 Seiten neu zugänglich macht. Ein Team aus Autorinnen und Autoren hat sich über einen Zeitraum von mehr als fünfzehn Jahren hinweg unter der wissenschaftlich koordinierenden Federführung von Alessandro Nova dem – seit 2006 am Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut) angesiedelten – Großprojekt gewidmet. Im Zeitraum



Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, 1568

zwischen 2004 und 2015 wurden dann mit stoischem Gleichmut Jahr für Jahr jeweils vier Bände übersetzt, kommentiert und schließlich im Wagenbach Verlag Berlin veröffentlicht. Die einzelnen Bände wurden bewusst nicht als schwergewichtige und teuer ausgestattete Bibliotheksbände, sondern als schlanke Paperbacks im Taschenbuchformat ediert. Das hat den Vorteil, dass die Teilbände – was wünschenswert wäre – auch von Studierenden und in einzelnen Bänden erworben und gelesen (!) werden können. Dem mit Vasari nicht vertrauten Leser wird durch die vielgliedrige Aufteilung in 45 Einzelbände freilich nicht sofort der Überblick über die kunstvolle und komplexe inhaltliche und literarische Gesamtarchitektur vor Augen stehen, die Vasari seinem Werk angedeihen ließ, zumal die Einzelbände der Edition nicht entsprechend der Abfolge in Vasaris Ausgabe publiziert wurden: So sind etwa die Vita Raffaels und die eng mit dieser verbundenen Lebensbeschreibungen der *Raffael-Werkstatt* oder aber auch die *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei* und die *Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler* mit den Vorreden zum ersten, zweiten und dritten Teil jeweils auf zwei verschiedene Einzelbände aufgeteilt. Das kann man als willkommene inhaltliche Aufteilung im Sinne einer praktischen Portionierung, aber auch als eine die Zusammenhänge zerteilende Zäsur bewerten. Ein Supplementband gibt deshalb wichtige Handreichungen zur Gesamtübersicht, indem neben erhellenden Ausführungen zur Übertragung ins Deutsche



Raffael, Selbstbildnis mit
Fechtmeister (Detail),
1518–20, Paris, Louvre

und zur Entstehungsgeschichte des Projektes die gesamte Edition nach dem historischen Modell Vasaris geordnet vorgestellt wird.

Auch wenn es zu den wichtigen Erkenntnissen der jüngeren Vasari-Philologie gehört, dass Vasari Koautoren hatte, wie Pierfrancesco Giambullari, der nicht nur maßgeblich bei der Drucklegung seines *opus magnum* in der Hofdruckerei des Herzogs der Toskana, sondern auch bei der Entstehung des Werks beteiligt war,³ so bleibt doch unbezweifelbar, wie sehr Vasari auf eine übergreifende Gliederung der historischen Zusammenhänge in der Anordnung der *Viten* und in der – immer wieder faszinierenden – rhetorischen Stringenz und leitmotivischen Entwicklung seiner Gedankengänge geachtet hat. Das schließt zugleich klar benennbare Fehlstellen und inhaltliche Sprünge bei Vasari ein, wie etwa die Tatsache, dass in seinen *Vite* die Lebensbeschreibungen des Bildhauers Benvenuto Cellini oder auch des venezianischen Malers Carpaccio fehlen.

Nun mag man vielleicht anmerken, dass Fachleute Vasaris *Vite* ohnehin im italienischen Originaltext und in den diesbezüglich verfügbaren sorgfältigen textkritischen Ausgaben lesen.⁴ Dieser Einwand geht freilich an der heutigen Realität vorbei, dass selbst in seriösen wissenschaftlichen Publikationen zweisprachige Zitationen

3 Charles Hope, „Can you trust Vasari?“, in: *The New York Review of Books*, 5.10.1995, S. 10–13.

4 Im Folgenden alle italienischen Zitate zitiert nach Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550/1568), 9 Bde., hrsg. von Paola Barocchi, Florenz 1981. Vgl. G. Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hrsg. von Rosanna

üblich geworden sind; ganz zu schweigen von der universitären Realität des reduzierten studentischen Eigenstudiums dieser Quellen in Originalsprachen. Mit Blick auf die weitreichenden bildwissenschaftlichen, methodologischen, medialen, kultur-landschaftlichen und transdisziplinären Ausweitungen, die die Kunstwissenschaft in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, mit ihren vielfältigen, für die Geisteswissenschaften insgesamt anregenden und impulsgebenden Turns, ist nicht mehr vorauszusetzen, dass Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker jedweder Ausrichtung, auch nicht Studierende, Nachwuchswissenschaftler, ja nicht einmal alle akademischen Fachvertreter die grundlegenden Schriften des Fachs, unter denen Giorgio Vasaris *Vite* sicher zu den unverzichtbaren primären Quellen zu rechnen ist, in der italienischen Originalsprache gelesen haben. Das mag man beklagen, ignorieren kann man diese Situation nicht. Die vorliegende Edition schafft hierfür ein Stück weit Abhilfe und liefert eine Übersetzung, auf die sich in Zukunft alle deutschsprachigen Zitate aus Vasaris *Vite* als Referenztext beziehen können.

Methodische Standards einer Wissenschaft spiegeln sich auch im Umgang mit Quellenschriften und deren Übersetzungen: So ist es einigermaßen überraschend, dass und wie lange man sich im 19. und 20. Jahrhundert – bis zum Vorliegen der aktuellen Neuübersetzung – bei dieser zentralen, epochalen kunsttheoretischen Schrift der Kunstgeschichte im Wesentlichen seit über 150 Jahren mit einer – im Reprint wiederaufgelegten – deutschen Teilübersetzung von Ludwig Schorn und Ernst Förster von 1832 bis 1849 begnügte,⁵ die in wichtigen Punkten den modernen Ansprüchen einer philologischen Quellenexegese und einer konsequenten Übersetzung der historischen Terminologie kaum mehr genügen kann. In dieser alten Ausgabe fehlen zum Beispiel gerade die ästhetikgeschichtlich bedeutsamen systematischen Vorüberlegungen aus der Einleitung der *Vite*, die auch im Reprint von 1983 von Julian Kliemann nur auszugsweise und – wie weiter unten noch zu betrachten ist – partiell in problematischen Übersetzungen nachgetragen wurden.⁶ Die Filiation zwischen den beiden Ausgaben von 1550 und 1568, die nun in den Kommentaren transparent ist, wurde in dieser alten Ausgabe lediglich am Rande berücksichtigt. Terminologische Ungenauigkeiten und Fehler sind im deutschen Text von Schorn und Förster zahlreich zu finden. All dies ist in der vorliegenden Gesamtausgabe, die den Text mit einer mustergültigen Kommentierung vorlegt, korrigiert worden. Knappe einführende Texte vermitteln in jedem Band einen informativen Einstieg, über den angenehm knapp gehaltenen Anmerkungsapparat der weiterführenden Kommentare gelangt

Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966–87; *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, 9 Bde., hrsg. von Luigi Grassi, Giovanni Previtali u. a., Mailand 1962–69.

5 *Giorgio Vasari. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, hrsg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, Stuttgart/Tübingen 1832–49. Das 1904–27 in Straßburg verlegte Neuarrangement der *Viten* Vasaris in deutscher Übersetzung von Adolf Gottschewski und Georg Gronau konnte sich nicht durchsetzen. Teilübersetzungen der *Viten* existieren von Ernst Jaffé, Herbert Siebenhüner und Trude Fein.

6 *Giorgio Vasari. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, (Neuausgabe der Schorn/Förster-Edition von 1832–49), 6 Bde., hrsg. von Julian Kliemann, Worms 1983.

der Leser zügig auf den aktuellen Diskussionsstand, mit Hinweisen zur Biografie Vasaris, zur Struktur der *Vite*, zu den rhetorischen Strategien und den Quellen Vasaris.

Ein besonderes Anliegen der Edition ist es, Vasaris Text auf seine terminologischen und rhetorischen Subtexte und Strukturen hin transparent zu machen, ein Aspekt, der nicht zuletzt seit Michael Baxandalls wegweisenden Studien zur historisch-kritischen Erforschung der Bedeutung der Terminologie fest im kunsthistorischen Methodenkanon verankert ist.⁷ Entsprechend gibt ein umfangreicher und zugleich in seiner Kompaktheit der Einzelbeiträge für den Leser hilfreicher Glossar im Band zur *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*⁸ einen Einstieg zu 50 kunsttheoretischen Leitbegriffen aus Vasaris *Viten* und erläutert wichtige begriffliche Knotenpunkte der ästhetischen Argumentation Vasaris. Es handelt sich um knappe Erläuterungen mit einzelnen weiterführenden Quellenbelegen, ohne den Kommentarteil mit historisch-diachronen Analysen der Begriffsgeschichte dieser kunsttheoretischen Termini zu überfrachten. Weiterführende Verbindungen und Überlagerungen der einzelnen Begriffe werden zumeist durch Querverweise ausgewiesen. Freilich vermisst man die Erschließung über ein Gesamtregister, das für das Auffinden historischer Schlüsseltermini unverzichtbar ist und zugleich auch zum Beispiel zu den versteckten Viten der nordalpinen und holländischen Meister führen könnte.

Die zentrale Frage nach der Berechtigung einer Neuedition liegt freilich in der Betrachtung der Qualität der deutschen Übersetzung, eine herkulische Aufgabe, die maßgeblich von Victoria Lorini bewerkstelligt wurde und für die sie in diesem Jahr – insbesondere mit Blick auf die Übersetzung der letzten vier Bände – zu Recht mit dem Deutsch-Italienischen Übersetzerpreis ausgezeichnet wurde.⁹ Neben der fraglos angebrachten Rühmung der Übersetzungsleistung ist es zugleich auch erhellend, die Neuübersetzung exemplarisch im Einzelnen mit dem italienischen Original Vasaris und mit der alten Schorn/Förster'schen Übertragung zu vergleichen, um überhaupt zu verstehen, welche Klippen bei der Übertragung ins Deutsche zu passieren waren. Jede Übersetzung ist und bleibt eine Übertragung, die stets mit Deutungen und Eingriffen in einen ursprünglichen Text verbunden ist. Betrachten wir diese Frage im Folgenden mit Blick auf exemplarische Künstler und kunsttheoretische Schlüsselstellen, etwa zum bedeutenden Thema der Farbgestaltung und Koloristik bei Vasari, so übersetzen Schorn und Förster die prominente Rühmung Raffaels in der Vorrede zum dritten Teil der *Viten*, „Laonde la natura restò vinta dai suoi [Raffaels] colori, e l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili alli scritti [...]“¹⁰ mit folgenden Worten: „Er besiegte die Natur im

7 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971. Ders., *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972.

8 Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hrsg. von Alessandro Nova, bearb. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2010, S. 183–285.

9 <http://deutsch-italienischer-uebersetzerpreis.de/> [letzter Zugriff am 29.11.2017]. Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.6.2017, Feuilleton, S. 14.

10 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 12 (s. Anm. 4).



Porträt von Leonardo da Vinci aus Giorgio Vasaris *Vite*, 1568

Spiel der Farben und seine Erfindsamkeit war so fruchtbar und eigenthümlich, daß seine Malereien gleich einer lesbaren Schrift erscheinen, wie jeder gewahr wird, der sie betrachtet¹¹. In der Neuübersetzung Lorinis heißt es demgegenüber in einer ebenso modernen wie klaren Prosa: „Sogar die Natur wurde von seinen Farben besiegt und seine Erfindungsgabe war so ungezwungen und originell, wie wohl jeder urteilen wird, der seine gemalten Geschichten sieht. Sie gleichen Geschriebenem ...“¹². Unbestreitbar wirkt auch die Übertragung von Schorn/Förster im sprachlichen Fluss der Übersetzung geschmeidig, aber diese sprachstilistische Eleganz des 19. Jahrhunderts ist mit zahlreichen terminologischen Ungenauigkeiten im Detail erkaufte, die in der Neuübersetzung von Lorini vermieden werden.

Diese Unterschiede in den Übersetzungen kann man zum Beispiel auch mit Blick auf Vasaris zentrale historiografische Leistung, die Kunstgeschichte bis in seine Zeit hinein in drei Epochen eingeteilt zu haben, beobachten, wobei er hierfür die Kategorie der „terza maniera“ im Terminus technicus der *Maniera Moderna* einführt:

11 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. XIII (s. Anm. 6).

12 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 101 (s. Anm. 8).

Während es bei Schorn/Förster allgemein heißt, dass mit Leonardo „die dritte Manier, welche wir die *neuere* nennen wollen“¹³ begann, wird in der Neuübersetzung präziser formuliert, dass Leonardo „diesem dritten Stil den Anstoß gab – den wir den *modernen* nennen wollen“.¹⁴ Allerdings zeigt die Tatsache, dass hier *maniera* mit ‚Stil‘ übersetzt wird und damit die bedeutende begriffsgeschichtliche Differenz zwischen diesen beiden Termini *maniera* und ‚Stil‘ eingeebnet ist und nur noch über den Glossar erkennbar wird, dass auch die Neuübersetzung mit sprachlichen Kompromissen arbeitet. Zumeist aber gewinnt der Text in der Neuübersetzung im Vergleich zu Schorn/Förster deutlich an Klarheit: Eine bei Schorn/Förster in der redundanten Verstrickung der Begriffe kryptisch wirkende – zugegebenermaßen nicht einfach zu übersetzende – Zusammenfassung der ästhetischen Merkmale der Kunst der Maler der „zweiten Periode“, „der Regel fehlte eine gewisse Freiheit, die, ohne Regel zu sein, durch die Regel geordnet ist und bestehen kann ohne Verwirrung zu veranlassen und die Ordnung zu verderben“¹⁵, gewinnt erst in der Neuübersetzung einen nachvollziehbaren Sinn: „da es ihnen noch an einer gewissen Freiheit in der Regel mangelt, die – obwohl außerhalb der Regeln stehend – doch von ihnen gelenkt wird, und die bestehen kann, ohne die Ordnung durcheinander zu bringen oder zu beschädigen“.¹⁶ In Vasari Originaltext heißt es unübertrefflich: „Mancandoci ancora nella regola, una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l’ordine [...]“.¹⁷ Machen wir uns klar, dass hier Vasari in historisch neuartigen Kategorien erstmals zusammenfassend über die Kunst einer Zeit reflektiert, die von ihm historisch in etwa so weit entfernt war, wie von uns heute die Klassische Moderne des 20. Jahrhunderts!

Die Herausforderungen einer angemessenen Übersetzung der historischen Terminologie Vasaris liegen vor allem darin, dass Giorgio Vasari keineswegs seine Ausführungen aus einem zu seiner Zeit durchweg etablierten oder festen Gerüst vorgegebener Termini ableiten konnte, sondern – wie beispielsweise mit der Bezeichnung einer bis in seine Gegenwart reichende Epoche der *Maniera Moderna* – eine Reihe Begriffe verwendete, deren ästhetik- und begriffsgeschichtliche Kanonisierung sich erst in der anschließenden Rezeption Vasaris abzeichnete.

Kunsttheoretische Kategorien und Termini wie *colorito*, *sfumato* oder die bedeutende Vorstellung der *unione de’ colori* durchziehen Vasaris sprachliches Gewebe in sehr variabler, geradezu geschmeidiger und differenzierter Gestalt, die für eine Übersetzung leicht zum Problem werden kann: So wird aus der für die neue epochale Einordnung Giorgiones ebenso präzise beschreibenden wie wichtigen Feststellung Vasaris, „il quale sfumò le sue pitture e dette una terribil movenzia alle sue cose, per una certa oscurità di ombre bene intese“¹⁸, bei Schorn/Förster die blumig-unscharfe For-

13 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. XII.

14 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 101, S. 99.

15 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. VIII-IX.

16 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 101, S. 94.

17 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 9.

18 Ebd., S. 11.



Porträt von Giorgione
aus Giorgio Vasaris *Vite*,
1568

mulierung, dass Giorgione „sehr duftig malte“ und „wohlangebrachte Schatten“¹⁹ zu setzen wusste, die Neuübersetzung spricht näher dem Text folgend, aber ebenfalls missverständlich davon, das Giorgione „mit weich ineinander übergehenden Farbtönen gestaltete und dank eines wohlbedachten Einsatzes dunkler Schatten allem eine ungeheure Bewegung gab.“²⁰ Diese Bemerkungen sind nicht als Kritik an der großartigen Übersetzungsleistung zu verstehen, sondern sie zeigen vielmehr, wie sehr jegliche Übertragung der überragenden literarischen Leistung Vasaris in Grenzbereiche dessen, was eine andere, zudem historisch fast 500 Jahre entfernte Sprache leisten kann, führt, und dabei ständig auch auf einen Interpretationsspielraum verweist, der an aktuelle Forschungsdiskurse gebunden bleibt.

Beispielsweise kommt die bei Vasari terminologie- und ästhetikgeschichtlich im Entstehen begriffene neue Kategorie der „*unione de' colori*“²¹ – der Einheit der Farben – in beiden Übersetzungen terminologisch nur andeutungsweise zur Geltung, in-

¹⁹ Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. XIII.

²⁰ *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 101.

²¹ Siehe hierzu weiterführend Christoph Wagner, „Kolorit/farbig“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: Harmonie-Material, Stuttgart/Weimar, 2001, S. 305–332.

dem sie bei Schorn/Förster in der Sache durchaus richtig, aber terminologiegeschichtlich anachronistisch mit dem Wort „Kolorit“, dem in die Malerei des Cinquecento „mehr Übereinstimmung“ als zuvor gegeben werde,²² belegt wird, in der Neuübersetzung begrifflich ein wenig unterbestimmt rein beschreibend mit der Formulierung der „Abstimmung der Farben“²³ übersetzt wird. Wie theoretisch profiliert Vasari seine Vorstellung von der „unione de' colori“ als Maßstab der koloristischen Entwicklung vom Quattrocento ins Cinquecento verhandelt, dokumentieren seine diesbezüglichen Überlegungen in der Einleitung der *Vite*, in denen er die Kategorie koloristischer Einheit hochreflektiert vom pythagoräischen Begriff der musikalischen Harmonie und den Überlegungen von Franchino Gaffurius zu „*Harmonia est discordia concors*“ aus dessen Schrift *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Mailand 1518) ableitet. John Shearman hat diese Stelle mit Recht als „surely the freshest and most stimulating of all 500 passages on colour“ bezeichnet.²⁴ Vasaris bedeutende Definition „L'unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme [...]“²⁵ wurde von Kliemann mit „Die Einheitlichkeit in der Malerei ist ein Kontrast mehrerer Farben, die miteinander in Einklang gebracht sind [...]“²⁶, von Lorini demgegenüber wesentlich klarer mit „Einheit bedeutet in der Malerei eine Dissonanz verschiedener Farben, die miteinander in Einklang gebracht werden [...]“ übersetzt.²⁷ Vasari unterscheidet in der Farbigekeit der Malerei eine „discordanza spiacevole“²⁸ (Kliemann: „mit unangenehmen Kontrast“²⁹; Lorini: „unangenehmen Dissonanz“³⁰), die er auch „disunione spiacevole“³¹ nennt, von der „discordanza accordatissima“³² (Kliemann „höchst stimmige Abwechslung“³³; Lorini: „harmonischen Kontrast“³⁴). Während er erstere metaphorisch mit einer unangenehmen „musica che fa strepito o dissonanza o durezza“³⁵ vergleicht, wird das zweite Kolorit im Vergleich zu einer „musica unita ed arguta“³⁶ gelobt. Damit hat Vasari zum ersten Mal in der neuzeitlichen Kunsttheorie in umfassendem Sinne ein normatives Ideal für das Kolorit formuliert. Es ist kein Zufall, dass Vasari sich dabei auf den Vergleich mit der Musik bezieht, denn die elaborierte musiktheoretische Reflexion der Harmonie war am ehesten geeignet, das Theoriedefizit in der Malerei an diesem Punkt auszugleichen oder wenigstens zu überbrücken. Dies alles sind nicht ganz leicht zu übersetzende, partiell metaphorische Umschreibungen, die zugleich bei Vasari übergreifend einen klar kon-

22 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. VIII.

23 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 101, S. 94.

24 J. Shearman, *Developments in the use of colour*, London 1957, S. 286.

25 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 179.

26 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. I, S. *71.

27 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 109.

28 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 179.

29 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. I, S. *70.

30 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 109.

31 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 180.

32 Ebd., S. 181.

33 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. I, S. *73.

34 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 111.

35 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 180.

36 Ebd., S. 181.

turierten, kunsttheoretischen Argumentationsstrang entwickeln und die in der neuen Übersetzung durchweg klarer und näher am Originaltext sprachlich gefasst sind.

Die besondere Schwierigkeit der präzisen sprachlichen Übertragung solcher Ausführungen liegt in diesem Falle darin, dass Vasari dabei mit Farbe einmal die Gestaltung der Buntwerte, einmal die Helldunkelgestaltung meint, und das ‚Prinzip‘ dieser farbigen Einheit vor allem aus dem übergreifenden Zusammenhang von Buntfarbe und Hell-Dunkel bestimmt: Damit die Bilder nicht wie „bunte Teppiche“ oder „Spielkarten“ aussähen, müsse der Maler die Farbgestaltung so ausführen, dass kein Buntwert den Hell-Dunkel-Zusammenhang durchbreche: „Così nella pittura si debbono adoperare i colori con tanta unione, che e' non si lasci uno scuro ed un chiaro sì spiacevolmente ombrato e lumeggiato, che e' si faccia una discordanza ed una dissunione spiacevole“³⁷. Bei Kliemann liest man an dieser zentralen Stelle, „so muß man in der Malerei die Farben mit großer Einheitlichkeit anwenden; man lasse nicht auf so ungefällige Weise eine dunkle Farbe im Schatten und eine helle im Licht, daß man einen unangenehmen Kontrast und Uneinheitlichkeit hervorbringt“³⁸, wohingegen bei Lorini klarer und näher bei Vasaris Formulierungen formuliert wird: „So sollte man in der Malerei die Farben mit großer Harmonie einsetzen, keinen dunklen und keinen hellen Ton so unangenehm schattieren oder aufhellen, daß ein Mißklang und eine unerfreuliche Uneinigkeit erzeugt wird“³⁹. Die Buntwerte sollten weder zu „grell“ (*caricchi*), noch zu „schroff“ (*crudi*) ausfallen und sie sollten im Ganzen „zwischen dem Grelle und dem Mattierten die Balance“ halten⁴⁰: „ma lo unito che tenga in fra lo acceso e lo abbagliato, è perfettissimo e diletta l'occhio, come una musica unita ed arguta diletta l'orecchio“⁴¹. Auch unter maltechnischen Gesichtspunkten kommt Vasari sehr differenziert auf das Problem der „unione del colorito“ zu sprechen: Besonders gute Voraussetzungen für die farbige Einheit liefere die Ölmalerei, „Questa maniera di colorire accende più i colori [...], perchè l'olio in sè si reca il colorito più morbido, più dolce e delicato, e di unione e sfumata maniera più facile che gli altri; e [...] i colori si mescolano e uniscono l'uno con l'altro più facilmente“⁴². Kliemann nimmt in wörtlicher Übertragung den Begriff „Manier“ auf, der aber an dieser Stelle irreführend ist, wohingegen Lorini treffend mit dem Wort „Technik“ übersetzt. Kliemann: „Diese Manier der Farbgebung macht die Farben noch leuchtender [...], denn das Öl an sich macht das Kolorit weicher, milder und zarter und erleichtert die Einheitlichkeit und duftige Malweise mehr als die anderen und wenn aufs Nasse gemalt wird, mischen und vereinigen sich die Töne viel leichter“⁴³. Knapp, textnah und transparent Lorini: „Diese Technik bringt die Farben zum Leuchten [...], da das Öl an sich schon für ein

37 Ebd., S. 180.

38 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. I, S. *71.

39 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 110.

40 Ebd., S. 110f.

41 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 180f.

42 Ebd., S. 185.

43 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. I, S. *75.

Kolorit sorgt, das weicher, lieblicher und zarter ist und sich leichter als die anderen [Techniken] harmonisch abstimmen und schattieren läßt.“⁴⁴

Vasaris ästhetisches Raisonement in den *Vite* zur Definition des gelungenen Kolorits wurden, wie zum Beispiel die entsprechenden Ausführungen von Giovan Battista Armenini belegen,⁴⁵ wegweisend für die gesamte anschließende italienische Kunsttheorie. Bei aller normativen Schärfe in der Beurteilung der Farbgestaltung der älteren Kunst, begründet Vasari auch die Vorstellung, dass es unterschiedliche koloristische Verwirklichungen der *unione del colorito* gibt, eine Idee, die in der manieristischen Kunsttheorie in das Konzept einer modal variierbaren Farbgestaltung mündet.⁴⁶

Angesichts der für Vasari zweifellos grundlegenden Bedeutung des *disegno* als „Vater der drei Künste“ (*padre delle tre arti*)⁴⁷ in Vasaris Kunstauffassung wurde lange übersehen, dass auch die Gestaltung der Farbe in Vasaris Kunstanschauung eine bedeutende Position behauptet und in seinen Ausführungen – und nicht etwa in der Kunsttheorie Venedigs – seine erste grundlegende theoretische Bestimmung erfuhr. Vasari bestand auf dem ästhetischen Ziel der Einheit von *disegno* und *colore* in der Malerei – „E se un pittore disegna bene et i colori benissimo non adoperi, ha perso il tempo in tale arte; e se ben colorisca e disegno non abbia, il fin suo è vanissimo.“⁴⁸ („Wenn ein Maler gut zeichnet, aber die Farben nicht aufs beste zu verwenden weiß, hat er in dieser Kunst seine Zeit verschwendet; und wenn er gut koloriert, aber über keine Zeichenkunst verfügt, ist seine Absicht unnütz.“) –, und er hebt hervor, dass sich die „Intelligenz des Malers“ gerade darin zeige, die *unione del colorito* mit dem *disegno* zusammen zur Wirkung zu bringen.⁴⁹

Damit waren Standards zur ästhetischen Diskussion des Kolorits gesetzt, die Lodovico Dolce in seinem sieben Jahre nach Vasaris *Viten* 1557 publizierten *Dialogo della pittura. Intitolato l'Areino* aufgreift und vertieft: Alle Fragen der Farbgebung erscheinen bei Dolce unter den Begriff *colorito* als Oberbegriff subsummiert. An Paolo Pinos und Vasaris Zentralidee der Einheit des Kolorits anschließend – „la mescolanza de' colori sia sfumata et unita“⁵⁰ („Die Mischung der Farben muß nuanciert und vereinheitlicht sein“) – fordert er mit Castigliones Metapher der *sprezzatura* (Lässigkeit) vom Maler die Mitte „zwischen einem zu weichen Kolorit und einer zu harten Glätte“ („né troppa vaghezza di colorito, ni troppa politezza“) der Modellierung.⁵¹

Der früheste Beleg für die terminologische Etablierung dieser Schlüsselkategorie der Einheit des Kolorits findet sich zwar schon in Paolo Pinos 1548 publiziertem

44 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 115.

45 Vgl. Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 1587, Hildesheim 1971, S. 105f.

46 Vgl. Cristoforo Sorte, „Osservazioni nella pittura (1573)“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, hrsg. von Paola Barocchi, Bari 1960, S. 282.

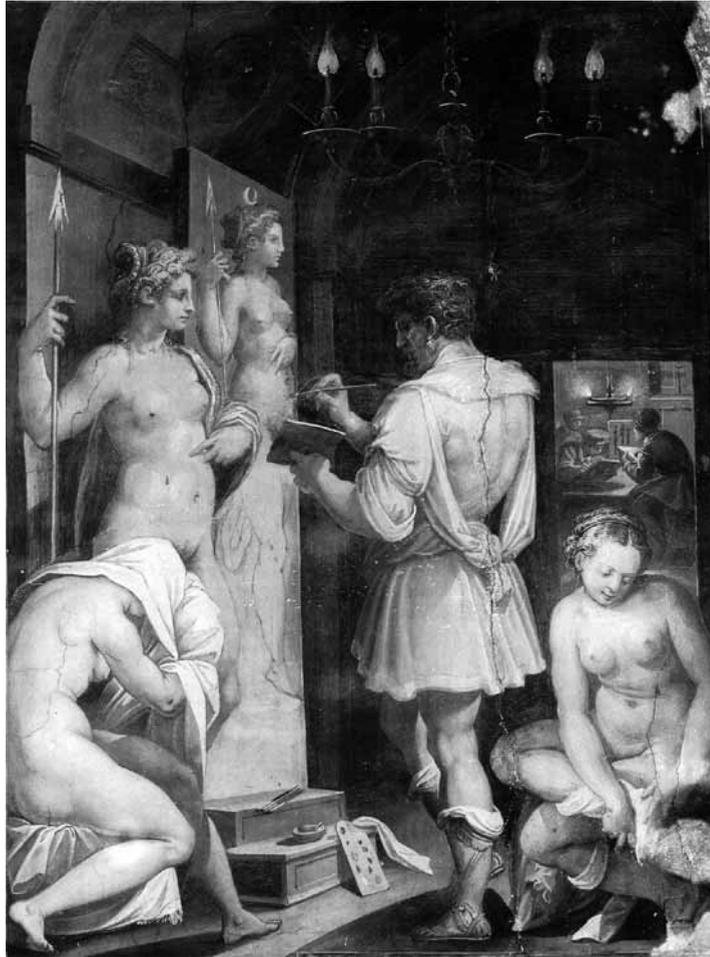
47 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 168; Vasari, *Leben*, 1983, Bd. I, S. *59.

48 Vasari an A. B. Varchi (12.2.1547), in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, hrsg. von Paola Barocchi, Bari 1960, S. 62.

49 Vgl. Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 181; Vasari, *Leben*, 1983, Bd. I, S. *73.

50 Lodovico Dolce, „Dialogo della Pittura. Intitolato L'Areino (1557/1565)“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, hrsg. von Paola Barocchi, Bari 1960, S. 184.

51 Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura*, S. 185. Vgl. Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (1528), hrsg. von G. Carnazzi, Mailand 1987, 80 f.



Giorgio Vasari, *Der Maler im Atelier*, Casa Vasari

Dialogo di pittura, der von „unire [...] la diversità delle tinte in un corpo solo“ spricht,⁵² freilich fand der Begriff *colorito* in Verbindung mit der Vorstellung der *unione del colorito* erst mit dem Erscheinen von Giorgio Vasaris *Vite*, gefolgt von Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* seine allgemeine Verbreitung: Vasari geht dabei nicht nur in der Prägnanz und Konsequenz der sprachlichen Formulierungen und in der Differenziertheit der ästhetischen Kriterien seiner Bestimmung des Kolorits weit über Pino hinaus, sondern er reflektiert als erster auch die historische Struktur der Genese des neuzeitlichen Kolorits:

⁵² Paolo Pino, „Dialogo di pittura (1548)“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, hrsg. von P. Barocchi, Bari 1960, S. 117.



Porträt von Giotto aus
Giorgio Vasaris *Vite*,
1568

Der von Vasari zu Beginn des dritten Teils der *Viten* in aller Kürze skizzierte Entwicklungsgang der Kunst von Cimabue bis ins 16. Jahrhundert, der ebenfalls am Grundriss der Gesamtgliederung der *Viten* erkennbar wird, enthält bei aller Simplizität in nuce eines der ersten neuzeitlichen entwicklungsgeschichtlichen Modelle zu einem weiter gespannten koloritgeschichtlichen Zusammenhang: Die „*primi artefici*“⁵³ (Schorn/Förster: „frühern Meister“⁵⁴, Lorini: „Künstler der ersten Epoche“⁵⁵) wie Giotto entdeckten nur die Anfänge der künstlerischen Schwierigkeiten, wenngleich sie dem *disegno*, wie der *unione de colori* und der Figurenkomposition in den Historien schon mehr Wahrheit und Ähnlichkeit mit der Natur verliehen, als dies vorher der Fall war. Die Werke der Künstler der zweiten Epoche im Quattrocento seien demgegenüber „ben disegnate e senza errori“, aber „vi mancava pure uno spirito di prontezza che non ci si vide mai, ed una dolcezza ne’ colori unita“⁵⁶ (Schorn/Förster: „in der Zeichnung gut und fehlerlos, ermangelt aber überall jenes sichern

53 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 8.

54 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. VIII.

55 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 94.

56 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 9.

Geistes und jener übereinstimmenden Zartheit der Farben“⁵⁷; vergleiche Lorini: „Und wenn auch ein großer Teil gut entworfen und ohne Fehler war, so fehlte doch eine gewisse Lebendigkeit, die man – wie auch eine harmonische Zartheit der Farben – nie bei ihnen sah [...]“⁵⁸). Diese *unione* im Kolorit finde man in Ansätzen erst in der Malerei von Francesco Francia und Pietro Perugino.⁵⁹ Die schon erwähnte dritte Epoche der Kunst lässt Vasari mit Leonardo da Vinci beginnen, auf den unter anderem Giorgione, Fra Bartolommeo mit seiner „dolcezza e grazia ne’ colori“ und Raffael („la natura restò vinta da suoi colori“⁶⁰) folgen (Schorn/Förster: „Zartheit und Lieblichkeit der Farben“ / „Er besiegte die Natur im Spiel der Farben“⁶¹; demgegenüber Lorini: „Zartheit und Anmut der Farben“ / „Sogar die Natur wurde von seinen Farben besiegt [...]“⁶²).

Eine Grundkonstante in der ästhetischen Beurteilung der Malerei bei Vasari ist die Betonung der Wirklichkeitsnähe der Naturnachahmung, die Suggestion von Lebendigkeit, das *verosimile*, nicht nur im Kolorit, was bis zum Jahrhundertende in verschiedensten Modifikationen beibehalten werden wird: Die Gemälde seien quasi „cose vive; perchè trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue, e vivacità viva vi si scorge“⁶³, was bei Schorn/Förster poetisch wie folgt klingt: die Gemälde könne man „Leben nennen, denn das Fleisch bebt, man sieht das Athmen, die Pulse schlagen in seinen [Raffaels] Gestalten, und man erkennt in ihnen lebendiges Leben“⁶⁴. Demgegenüber übersetzt Lorini: „Und in Wahrheit ist es so, daß man die anderen Malereien Malereien nennen darf, jene Raffaels aber lebendige Dinge, weil das Fleisch bebt, man den Geist sieht, die Sinne seiner Figuren pulsieren und lebendiges Leben sich in ihnen zu erkennen gibt.“⁶⁵) Die Bedeutung dieser zentralen Aussage ist unterbestimmt, solange man sich nicht vergegenwärtigt, dass die von Vasari aufgezählten Kategorien – Geist, Leben usw. – in der Malerei ja gar nicht auf dem Wege einer einfachen, realistischen Naturnachahmung *abgebildet*, sondern nur durch andere künstlerische Mittel *repräsentiert* werden können: „vedesi lo spirito“! Vasari begreift das *verosimile* des Farbigen nicht nur auf die äußerliche Ähnlichkeit zum Dargestellten hin, sondern als umfassende Vergegenwärtigung innerer Lebendigkeit: Die Kinder in Raffaels *Madonna del Cardellino* zum Beispiel seien „tanto ben coloriti [...], che piuttosto paiono di carne viva che lavorati di colori e di disegno“⁶⁶ (Schorn/Förster: „[...] so trefflich colorirt und fleißig gemalt, daß man eher glauben könnte, sie seyen lebend als mit Farben ausgeführt“⁶⁷; demgegenüber Lorini: „[...] so

57 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. XII.

58 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 99.

59 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 11. Allerdings wird dieser Aspekt in den Viten von Francesco Francia und Pietro Perugino nicht weiter differenziert (ebd., Bd. III, S. 533–547).

60 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 11ff.

61 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. XIII.

62 *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 101.

63 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 350.

64 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 217.

65 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 57f.

66 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 321.

67 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 186.



Raffael, *Die Madonna aus dem Hause Canigiani*, 1506/7, München, Alte Pinakothek

gut koloriert und mit solcher Sorgfalt ausgeführt, daß sie eher wie lebendiges Fleisch scheinen, als durch Farben und disegno gestaltet.“⁶⁸). Die Figuren seiner *Heiligen Familie Canigiani* seien ebenfalls „eher wie aus Fleisch gestaltet als durch Farben eines Meisters, der diese Kunst ausübt“ modelliert⁶⁹, und die Heiligen der *Disputà* erschienen „vivi di colori“⁷⁰. In Raffaels *Parnaß* müsse man staunen, „come possa ingegno umano, con l'imperfezione di semplici colori, ridurre con l'eccellenza del disegno le cose di pittura a parere vive“⁷¹ (Schorn/Förster: „[...] wie ein sterblicher Geist durch das einfache Mittel unvollkommener Farben, mit Hülfe trefflicher Zeichnung gemalte Gegenstände als wirklich erscheinen lassen könne“⁷²; Lorini übersetzt: „[...]

68 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 23.

69 Ebd., S. 26.

70 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 336.

71 Ebd., S. 334f.

72 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 199.



Raffael, *Befreiung Petri*, Stanza di Eliodoro, Rom, Vatikan

wie ein menschliches Wesen mit dem Unvollkommenen der reinen Farben und durch das Vortreffliche des disegno das Gemalte so zu verwandeln mag, daß es zu leben scheint;⁷³). Das *Bildnis von Papst Julius II.* empfindet Vasari als „tanto vivo e verace, che faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo“⁷⁴ (Schorn/Förster: „[...] so treu und ähnlich, daß man es fast mit Zagen betrachtete, als ob es wirklich lebendig wäre“⁷⁵; Lorini: „[...] so lebendig und echt, daß der Anblick des Porträts eine solche Furcht einflößte, als sei es der Lebendige selbst.“⁷⁶). Die suggestiven Details im *Bildnis Papst Leos X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi* seien „più vivo [...] che la vivacità“⁷⁷. Für Vasari ist es gerade das *verosimile* des Kolorits, das die Malerei in den Rang einer ‚zweiten Natur‘ erhebt. Erst die Farbe erhöht die Malerei vom mimetischen Nachbild der Natur zum paradigmatischen Vorbild auf der Ebene der Kunst: „*Laonde la natura restò vinta da suoi colori*“⁷⁸!

Für die ästhetische Qualität dieses *verosimile* in der Malerei sind für Vasari auch die Darstellung von Licht und Dunkel und deren mannigfaltigen Erscheinungs-

73 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 37.

74 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 338.

75 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 203.

76 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 41.

77 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 352.

78 Ebd., S. 12.



Raffael, *Transfiguration*, 1516-1520, Rom, Vatikanische Pinakothek

weisen von zentraler Bedeutung: Es ist kein Zufall, dass Vasari seine exemplarische Aufzählung der universalen Darstellungsaufgaben der Malerei ausgehend von seiner prominenten Beschreibung von Raffaels Fresko der *Befreiung Petri* in einer Rühmung der Lichtphänomene in Raffaels Kunst gipfeln lässt: „...fuochi, arie torbide e serene, nuvoli, [...] notte, lumi di luna, splendori di sole, ed infinite altre cose che seco portano ognora i bisogni dell'arte della pittura“⁷⁹. Schorn/Förster übersetzt diese zentrale Stelle wie folgt: „[...] Feuer, trübe und klare Luft, Wolken, Regen, Blitze, Nacht, Mondschein, Sonnenlicht und eine Menge dahin gehender Dinge.“⁸⁰ Lorini übersetzt: „[...] Feuer, dunstigen und heiteren Himmel, Wolken, Regen, Blitze, heiteres Licht, Nacht, Mondschein, Sonnenstrahlen und unendliche weiter Dinge“⁸¹).

Daneben weist Vasari vielfach auch auf eine ausdruckschaft-thematische Dimensionen in der Kunst hin: Dunkel gebrochene Farben beschreibt er als „colori maninconici“⁸². Der Geisteszustand des besessenen Knaben in Raffaels *Transfiguration* lasse sich nicht zuletzt am bleichen Inkarnat erkennen,⁸³ und die brennende Hingabe des hl. Franziskus in dessen *Madonna di Foligno* drücke sich „nel lineamento e nel colorito“⁸⁴ aus. Im Gesicht des Priesters in der *Messe von Bolsena* könne man aus der Rötung („infocata di rosso“) die Scham über seinen Unglauben ablesen.⁸⁵ Der vom *hl. Michael* besiegte Teufel schließlich zeige alle Farben der Wut, „incotto ed arso nelle membra con incarnazione di diverse tinte, si scorgeva tutte le sorti della collera“⁸⁶. Auch in dieser Hinsicht ist für Vasari das Innere der Figuren in der farbigen Erscheinung des Äußeren thematisch bestimmt.

Leicht überliest man in Vasaris *Vite*, welche komplexen Einsichten er nebenbei auch in thematische Dimensionen und ikonografische Aspekte einzelner Werke gewinnt, wie etwa mit Blick auf Raffaels *Transfiguration*: So beobachtet Vasari nicht nur treffend, dass hier – wie im Lukasevangelium notiert – die Apostel *aus dem Schlaf erwachend* der übergreifenden Lichtfülle des Transfigurierten ausgesetzt sind, vor der sie sich – wie das Matthäusevangelium ausführlich beschreibt – auf den Boden werfen und mit der schattenspendenden Hand oder am Boden kauern zu schützen suchen,⁸⁷ sondern er beschreibt auch die wichtige thematische Umdeutung, dass Raffael hier das Motiv der ursprünglich Gott zugeordneten „lichten Wolke“ (*nubes lucida*) auf Christus übertragen hat, mithin der erklärte Christus „das Dasein und die Gottheit der drei Personen [...], die in Eins verbunden sind durch die Vollkommenheit von Raffaels Kunst“⁸⁸ zeige: „mostra la Essenza e la Deità di tutte tre le

79 Ebd., S. 376.

80 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 242f.

81 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 80.

82 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. I, S. 180.

83 Vgl. Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 371.

84 Ebd., S. 342.

85 Ebd.

86 Ebd., S. 365.

87 Lk 9, 32f.; Mt 17, 6f.; Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 371.

88 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 232.

persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello".⁸⁹ Wesentlich verständlicher Lorini: „[...] als zeige er den Wesenskern und die Göttlichkeit aller drei Personen gemeinsam, in der Perfektion der Kunst Raffaels eingeschlossen“⁹⁰.

Auch finden sich bei Vasari auf Schritt und Tritt wichtige, den Werkprozess und die Werkstattpraxis betreffende Einschätzungen: Anders als etwa André Félibien, der im 17. Jahrhundert für die Raffael-Werkstatt das idealisierte Bild eines Werkstattbetriebs, dessen Mitglieder im Umsetzen der Zeichnungen alle mit der gleichen Absicht und im Geist des Meisters „wie ein einziger Mann“ gearbeitet hätten,⁹¹ bemerkt Vasari mit strengem Blick die Qualitätsunterschiede in den nackten Gestalten in Raffaels Fresken der Farnesina: „mancono di quella grazia e dolcezza che fu propria di Raffaello: del che fu anche in gran parte cagione l'avergli fatti colorire ad altri col suo disegno.“⁹² Schorn/Förster formuliert: „es fehlt ihnen die Grazie und Weichheit, welche Raffael eigen war, was indeß zum großen Theil dadurch veranlaßt wurde, daß er sie nach seiner Zeichnung von andern Künstlern malen ließ.“⁹³; demgegenüber Lorini: „[...] da es ihnen an jener Anmut und Zartheit fehlt, die Raffael [später] eigen war. Das war zum guten Teil dadurch bedingt, daß er sie nach seinen Entwürfen von andern malen ließ.“⁹⁴ Und Vasari weiß auch zu berichten, dass Raffaels Altartafel der *Madonna del Baldacchino* bei dessen Wechsel nach Rom unvollendet in Florenz zurückblieb, was selbst in der Forschung erst wieder in Erinnerung gebracht werden musste⁹⁵.

Man darf in Hinblick auf Vasaris sprachlich fein austarierte Werturteile nicht vergessen, dass er ab einer gewissen Höhe der Kunst den verschiedenen Künstlern je für sich höchstes, aus jedem Vergleich mit anderen entlassenes – und im Falle Michelangelos sicherlich zum Teil auch apologetisches⁹⁶ – Lob ausspricht: Dieser nehme in allen Künsten und so auch „nella pittura e ne' colori“⁹⁷ den ersten Rang ein, ohne dass letzteres allerdings in der Beschreibung seiner Malerei ausgeführt oder begründet wird. Auch standortgebundene Sichtweisen und polemische Untertöne sind natürlich in Vasaris kraftvollen Charakterisierungen zu finden: Kein Wort verliert Vasari zum Beispiel über die schon seit Lodovico Dolce allgemein gerühmte Farbigkeit in Raffaels Fresken der zweiten Stanze im Vatikan. Die großen Dunkelheiten der *Transfiguration* werden von ihm nicht – wie zum Beispiel bei Paolo Giovo – als rühmensewerte farbstilistische Leistung Raffaels beschrieben, sondern als Ergebnis einer

89 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 238, 372.

90 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 77.

91 André Félibien des Avaux, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres* (1666/1688), London 1705, S. 215.

92 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 377f.

93 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 244.

94 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 81.

95 Ebd., S. 328f.

96 In Vasaris Besprechung der Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle wird die Farbe nur am Rande erwähnt, und Vasari berichtet, dass sich Michelangelo gegenüber dem kuriosen Vorwurf von Julius II., dass die Farbigkeit der Kapelle ärmlich („povera“) wirke, verteidigen musste (Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. VII, S. 178).

97 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. IV, S. 11ff.



*Giorgio Vasari, Das Leben des
Sebastiano del Piombo*

maltechnischen Grille vorgestellt: „E se non avesse in questa opera, quasi per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale [...] di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; *credo* [sic!] che quell’opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti“⁹⁸ (Schorn/Förster: „Hätte er beim Malen dieses Bildes nicht fast aus Eigensinn Lampenruß wie ihn die Drucker brauchen angewendet, der [...] mit der Zeit immer dunkler wird und den Farben schadet mit denen er vermischt ist, so würde dies Werk glaube ich heute noch so frisch seyn, wie zu der Zeit da er es malte, während es nun sehr gedunkelt erscheint.“⁹⁹; Lorini: „Und wenn er nicht in diesem Werk aus einer Neigung heraus das Rußschwarz der Drucker benutzt hätte, das [...] mit der Zeit immer mehr abdunkelt und die anderen Farben angreift, mit denen es vermischt wurde, wäre das Werk noch an den Stellen, an denen es heute nur mehr dunkel wirkt, ganz frisch, als hätte er es gerade eben gemacht.“¹⁰⁰).

98 Ebd., S. 378; Hervorhebung d. Verf.

99 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/1, S. 244f.

100 Vasari, *Das Leben des Raffael*, S. 82.



Porträt von Michelangelo
aus Giorgio Vasaris *Vite*,
1568

Dass diese Zeilen alles andere als den Tenor des Urteils der Zeitgenossen über Raffaels Farbe wiedergeben, vielmehr eine offenbar unter den Anhängern Michelangelos verbreitete Polemik darstellen, von der sich auch Vasari nicht ganz frei gemacht hat, wird bei der Durchsicht der übrigen Quellen des 16. Jahrhunderts deutlich.¹⁰¹ Vasari berichtet uns ausgerechnet in der *Vita Sebastianos* von der Ansicht vieler, „che le pitture di lui [Raffaël] erano secondo l'ordine della pittura più che quelle di Michelagnolo“, was insbesondere für das Kolorit betont wird: „ma nel colorito volevano che ad ogni modo lo [Michelangelo] passasse. Questi umori seminati per molti artefici [...] erano divenuti per diversi interessi più favorevoli nel giudizio a Raffaello che a Michelagnolo“¹⁰² (Schorn/Förster: „[...] Raffaël sey deßhalb in der Malerei, wenn nicht vortrefflicher, doch mindestens Michel Agnolo gleich und im Colorit ihm auf

101 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. V, S. 570: Vgl. die Briefe von Leonardo Sellaio vom 19.1.1517 (V. Golzio, *Raffaello nei documenti*, 1971, S. 52f.), vom 26.9.1517 (ebd., S. 59f.), den Brief von Sebastiano del Piombo an Michelangelo vom 2.7.1518 (ebd., S. 78f.) und Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura*, 1960, S. 151.

102 Vasari, *Le vite*, 1981, Bd. V, S. 567f.



Giorgio Vasari, *Selbstbildnis*,
1566, Florenz, Galleria degli
Uffizi

jeden Fall vorzuziehen¹⁰³). Die Vermutung liegt auf der Hand, dass Vasari als überzeugter Anhänger Michelangelos nicht unbefangen urteilt, und doch gehören solche Aspekte – wie das wohldosierte Salz in der Suppe – unverzichtbar zu den Qualitäten von Vasaris *Vite*, weil in ihnen zugleich die kunsthistorische Urteilskraft eines einzelnen Menschen greifbar wird.

Dies alles ist sprachlich in einer Übersetzung nicht ohne weiteres zu systematisieren und alles andere als eins zu eins in eine andere Sprache zu übertragen. Offenbar gab es für Vasari verschiedene Möglichkeiten der für ihn rühmenswerten Verbindung von Zeichnung, Farbe und Erfindung, die er nicht im systematischen Vergleich gegeneinander abwägt, wie dies erst in der Kunstkritik des 17. Jahrhunderts und später in der vergleichenden Stilkritik verstärkt unternommen wurde.

An allen diesen Beispielen wird exemplarisch deutlich, dass selbst eine vollendete Übersetzung der *Vite* – und mit diesem Epitheton darf man Victoria Lorinis sprachliche Übertragungsleistung zweifellos rühmen – stets mit den Problematiken der Übersetzung mit Blick auf die Respektierung der historischen Terminologie Vasa-

103 Vasari, *Leben*, 1983, Bd. III/2, S. 422f.

ris vor dem Hintergrund ihrer begriffsgeschichtlichen Entwicklung konfrontiert ist. Zugleich sind diese Schwierigkeiten aber auch als Beleg für den literarischen Rang der *Viten* zu verstehen, denn Vasaris informationsgesättigte Prosa ist – was immer man in der Vergangenheit gegen Vasaris Zuverlässigkeit mit Blick auf seine anekdotischen Anreicherungen ins Felde geführt hat – in ihrer sprachlichen Eleganz und Einfachheit nie vollständig in eine andere Sprache zu übertragen. Dennoch wäre es wünschenswert, sich in Zukunft stets einheitlich auf die Neuübersetzung in der vorliegenden Neuausgabe zu beziehen und die älteren Übersetzungen ins Archiv der historischen Übersetzungen zu verräumen. Für die Zitierbarkeit wäre allerdings eine durchgängige Nummerierung der 45 Bände hilfreich gewesen, zumal in der vorliegenden Ausgabe nun die Vorreden zum zweiten und dritten Teil der *Viten* mit der Vorrede zu den Lebensbeschreibungen in einem separaten Band *Kunstgeschichte und Kunsttheorie* zusammengefasst wurden. Das hat zwar den Vorteil, dass man mit diesem Band eine kompakte, theoriegesättigte Gesamtdarstellung der übergreifenden Abschnitte der *Vite* in Händen hält, zugleich aber die ursprüngliche Gesamtarchitektur der *Vite* aus dem Blick verlieren kann, und auch die Synopse mit den vorliegenden anderen italienischen und deutschen Ausgaben nicht immer leicht zu bewerkstelligen ist.

Aus heutiger Perspektive kann man leicht übersehen, dass ‚historische‘ Quellen wie Vasaris *Vite* in ihrer Entstehungszeit auch ein gutes Stück Gegenwartsbeschreibung widerspiegeln, jedenfalls nicht an einem archimedischen Punkt außerhalb der Geschichte entstanden sind, sondern stets eine spezifische Perspektivierung auf einen Gegenwarts punkt in der Vergangenheit enthalten. Nicht zufällig enden Vasaris *Vite* – gewissermaßen programmatisch – mit seiner eigenen Lebensbeschreibung und dem denkwürdigen Satz, hier in der mustergültigen Übersetzung von Victoria Lorini zitiert: „Hier soll es nun genug sein, von mir zu reden, der ich nach vielen Mühen das Alter von fünfundfünfzig Jahren erreicht habe. Ich werde so lange leben, wie es Gott gefällt, ihm zu Ehren, stets im Dienst der Freunde und, soweit meine Kräfte reichen, zum Nutzen und zur Verbesserung dieser höchst edlen Künste.“¹⁰⁴

Dieses abschließende Bekenntnis Vasaris enthält auch für die heutige Kunstgeschichtsforschung einen weiterhin aktuellen und wichtigen Denkanstoß: Abstand zu halten von den methodologischen Extremen einer einerseits ahistorisch geschichtsvergessen mit anthropologischen Motiven einer scheinbar zeitlos sich perpetuierenden Kunstgeschichte hantierenden Betrachtung der Kunst und einer andererseits für die Gegenwartsbezüge und die historische Veränderlichkeit historischer Koordinatensysteme blinden historistischen Geschichtskonstruktion. Vielmehr gilt es zwischen beiden Extremen – wie zwischen Skylla und Charybdis – in einer offenen methodologischen Reflexion, die auch den eigenen aktuellen historischen Standpunkt nicht vergisst, je neu die Balance zu finden. Diese Balance gründet aber auch auf einer genauen Kenntnis philologisch präzise edierter kunsttheoretischer Quellen.

CHRISTOPH WAGNER
Regensburg

¹⁰⁴ Giorgio Vasari, *Mein Leben*, Berlin 2011, S. 88.