

Im Verlauf seiner Auseinandersetzung mit dem Gründungsdokument der neueren Kunstgeschichte, dem ›libro delle vite‹ Giorgio Vasaris, ist Julius Schlosser zu der Erkenntnis gelangt, daß schon an ihrem Beginn die Kunstgeschichte eine Voraussetzung in sich aufgenommen hat, die ihr den Blick auf die Natur des Gegenstandes auf Dauer verstellen sollte. Schlosser zufolge macht diese Voraussetzung zugleich verständlich, daß am Anfang des 18. Jahrhunderts das Bewußtsein einer Krise der Disziplin aufgekommen ist. Jedoch konnten die Abwendung von der bis zu diesem Zeitpunkt vorherrschenden Form der ›Künstlergeschichte‹ und die damit einhergegangene Ausbildung der ›Kunstgeschichte‹ als objektive Stilgeschichte dieses Bewußtsein nicht auflösen. Denn hatte, so Schlosser, »die ›alte Künstlergeschichte‹ ihr Ziel richtig gesehen, es aber aus dem Auge verloren«, so mußte die neue Form der Kunstgeschichtsschreibung dieses sofort »übersegeln« und gleichfalls aus dem Auge verlieren.¹ Trotz der Einsicht in die Notwendigkeit des Formenwechsels von der ›Künstlergeschichte‹ zur ›Kunstgeschichte‹ finden wir bei Schlosser nicht jene »Orientierung an der Wissenschaftlichkeit, die sich primär auf das Verfahren, nicht auf dessen Angemessenheit an den Gegenstand bezieht«², wie sie der objektivisch-historischen Geschichtsschreibung zugrunde liegt.

Schlosser hat nie einen Hehl aus seiner Einschätzung dieses Vorganges gemacht: »Die ›Kunstgeschichte‹ enthielt aber ... eine Abstraktion, die über das Individuelle hinausführte, es historisch wie einzelhaft vergewaltigte – der immer wieder, vor allem aus dem Lager der Künstler und Dichter selbst (denen wir doch tiefere Einsichten verdanken als den meisten Zünftigen), auftauchende Einwurf war immer: es gibt keine ›Kunst‹, nur ›Künstler‹.«³ Denselben Gedanken greift Schlosser in dem 1935 erschienenen Stilfragen-Aufsatz wieder auf.⁴ Darüberhinaus aber gibt er uns zu verstehen, daß der »Gegensatz zwischen Künstlern und Theoretikern«⁵ von keiner der beiden Seiten aufgehoben werden kann, solange die philosophische Reflexion, die den Begriff des Künstlerischen zu entfalten hätte, von der kunsthistorischen Praxis abgekoppelt ist, und die Letztere sich einem Partikularismus bei der Analyse ihrer Probleme unterwirft. »Zwischen diesen Einseitigkeiten des Ästhetizistischen und des Logizistischen kann es bei zerbrochener Synthesis a priori, d.i. von philosophischem und historischem Urteil, keine Verschmelzung, nur unsaubere Kontaminierung geben, und das scheint tatsächlich der Zustand auch der heutigen ›Kunstgeschichte‹ zu sein.«⁶ Das Bewußtsein der Krise kann nach Schlosser nur durch eine kritische Revision der gesamten Geschichte der Kunstgeschichte erhellt und, sofern jene bis an die neuere Zeit heranreicht, aufgelöst werden. Diese Konzeption, welche den Gedanken Ernst Machs aufgreift, daß nur die »Ansicht, deren ›Entwicklungsgeschichte‹ wir kennen, ... uns wie eine mit Bewußtsein selbst erworbene Ansicht vertraut und in ihrem Werden erklärlich ist«⁷, wirft rückwirkend ein bezeichnendes Licht auf die seit 1912 in den ›Sitzungsberichten‹ der Wiener Akademie erschienenen ›Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte‹. Diese Einzelstudien, die sich primär mit den literarischen Zeugnissen der italienischen Historiographie auseinandersetzen, die »in reinsten Form«, wie Schlosser erstaunt bemerkt, den oben beschriebenen Vorgang des Auseinander-

1 Julius v. Schlosser, Ein Lebenskommentar, in: Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, hrsg. v. Johannes Jahn, Leipzig 1924, S. 94-134, hier S. 126.

2 Oskar Bätschmann, Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler-Peinture, Bern 1977, S. 19.

3 v. Schlosser, Lebenskommentar (Anm. 1), S. 125

4 Julius v. Schlosser, »Stilgeschichte« und »Sprachgeschichte« der bildenden Kunst. Ein Rückblick, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abt., 1935, H. 1, S. 1-39, hier S. 10ff.

5 Ebd., S. 11

6 Ebd.

7 Ebd., S. 24

derfallens von philosophischem und historischem Urteil, jener Synthesis a priori also, »darstellt«⁸, können als eine Folge von Versuchen ausgelegt werden, kraft eigener Reflexion den widersprüchlichen Gang der Kunstgeschichte ein zweites Mal zu durchleben, um schließlich zur neuerlichen Bestimmung jenes Fundamentes fortzuschreiten, von dem aus die eigene kunsthistorische Praxis anhebt.

Der Auseinandersetzung mit der ›Vite‹ Giorgio Vasaris kommt im Rahmen dieser Lektüre die besondere Aufgabe zu, den historischen Einsatz der Kunstgeschichte erneut zu erfassen und in seiner inhaltlichen Prägung zu bestimmen. Als das Gründungsdokument der neueren Kunstgeschichte sind die ›Vite‹ für Schlosser immer ein schillerndes Werk geblieben, dessen Stellung innerhalb der Kunstgeschichte auf einem folgenschweren Vorgang der Substitution beruht. Noch ehe sich Lorenzo Ghiberti als der »eigentliche Ahnherr«⁹ der Kunsthistoriographie dem Gedächtnis hätte einprägen können ist Schlosser zufolge die initiierte Kraft der ›Commentarii‹ durch das Werk seines Nachfolgers Vasari in Vergessenheit geraten. War der Vorgang der Verdrängung bei der Herausgabe der ›Commentarii‹ (1912), als es Schlosser darum ging, Ghiberti aus dem Schatten Vasaris hervortreten zu lassen, noch ein Thema unter anderen¹⁰, so ist die mit der Verdrängung einhergegangene Veräußerung des von Ghiberti zwar nur ›geahnten‹, aber darum nicht minder ausgewiesenen Fundamentes der kunsthistorischen Praxis, von dem Erscheinen der Vasari-Studie (1918) an herrschend geworden.¹¹ Der Leser dieser umfassenden, auf Wolfgang Kallabs ›Vasaristudien‹¹² sich stützenden Untersuchung wird bemerken, daß der Name Ghiberti mit jenem Glanz umwoben ist, der gemeinhin dem Ersten gebührt. So sei Vasaris »(...) einziger wirklicher Vorgänger unter den Neuren (...) jener von ihm so ungerecht und oberflächlich beurteilte Ghiberti, der eine wirklich große, an Tiefe und unmittelbarem treuen Verhältnis zum Gegenstande dem Aretiner noch überlegende Gesamtanschauung«¹³ bekunde, der ihm »(...) an Tatsachensinn und klarem Blick (...) weitaus überlegen«¹⁴ sei. Vasari fehle »(...) dies sichere Stilgefühl eines Künstlers wie Ghiberti, der aus einer großen, festgefühten, durch Werkstattgewohnheiten organisierten Tradition entsprossen ist (...)«¹⁵ Im Einzelnen nun wirft Schlosser Vasari vor, bei seinem Bemühen, »äußeres und inneres Leben seiner Helden, ihr Schicksal und ihr Schaffen, seiner Darstellungsart gemäß in Verbindung zu setzen«¹⁶, die Trennungslinie zwischen der Beschreibung des künstlerischen Entwicklungsganges (der Ausbildung der ›maniera‹) und der Skizzierung des »plastischen Porträt(s) seiner Künstlerindividualitäten«¹⁷ nicht durchgehend berücksichtigt zu haben. Damit hat Vasari jene oben genannte Voraussetzung in sein Darstellungsverfahren eindringen lassen, welche im Folgenden die Kunstgeschichte, bei Ghiberti im Ansatz als reine Stilgeschichte im Schlosserschen Sinne konzipiert, von innen her ausgehöhlt hat: Die »Erklärung« des ›stilistischen‹ aus dem empirischen Künstlerleben und vice versa.¹⁸ Bei dieser Kritik, die der objektiven Gesamteinschätzung der ›Vite‹ nicht abträglich ist, bezieht sich Schlosser ausdrücklich auf den geschichtlichen Teil der ›Commentarii‹ Ghibertis, dessen »weiser Zurückhaltung«¹⁹ bei der Personendarstellung Vasari nicht gefolgt sei. Im Unterschied zu den hier noch unscheinbar anmutenden Invektiven entwirft Schlosser in seinem ›Lebenskommentar‹ (1924) bereits jenes ›Bild‹ vom historischen Einsatz der Kunstgeschichte, das fortan allen weiteren Studien zur italienischen Kunsthistoriographie zugrundeliegen sollte. Mit Blick auf Ghibertis ›Zweiten Kommentar‹ führt Schlosser aus:

»(...) der Ausgangspunkt der ›Künstlergeschichte‹ war der einzig natürliche

8 Ebd., S. 11

9 v. Schlosser, Lebenskommentar (Anm. 1), S. 125

10 Vgl. Julius von Schlosser (Hrsg.), Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii), 2 Bde., Berlin 1912.

11 Julius v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte V. Heft Vasari (= Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte, 189. Band, 2. Abh.), Wien 1918. S.a. Julius v. Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 251-304: Fünftes Buch. Vasari. Im folgenden zit. nach beiden Ausgaben.

12 Wolfgang Kallab, Vasaristudien. Mit e. Lebensbild d. Verf. aus dessen Nachlaß, hrsg. von Julius Schlosser, Wien und Leipzig 1908 (Quelenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, N.F. 15).

13 v. Schlosser, Materialien 1918 (Anm. 11), S. 23

14 Ebd., S. 24 (270).

15 Ebd., S. 27 (272).

16 Ebd., S. 30 (274).

17 Ebd., S. 28 (273).

18 v. Schlosser, Stilgeschichte (Anm. 4), S. 12.

19 v. Schlosser, Materialien 1918 (s. Anm. 11), S. 28 (273).

und gegebene: die Einzelkunstwerke selbst mit ihrem Brennpunkt in der *idealen* Person des Künstlers (...); daß sie dann von diesem ihrem allein möglichen Standpunkt, der in Ghibertis rein künstlerischer und *monographischer* Darstellung fast schon rein gegeben ist (man pflegt dies nicht genug zu erkennen), in der Folge, von Vasari bis auf Lanzi, immer mehr auf äußere biographische Anekdote und Chronologie abgedrängt worden ist, auf die nützliche, aber ebenso äußere Klassifikation von ›Schulen‹, war ein Irrweg (...).²⁰

Der Sache nach ist hier bereits all das angesprochen, was Schlosser in seinem 1935 erschienenen ›Stilfragen‹-Aufsatz noch einmal ausführlich darlegt. Wieder kipfelt die Kritik in dem Vorwurf, daß in den einzelnen Künstlerviten Vasaris »schon die empirische Person des Künstlers (...) die künstlerische überschattet, wenn nicht zurückdrängt, in vollem Gegensatz zu Ghiberti, so daß hier (bei Vasari) auch schon der Boden zu einer vorerst noch naiven rationalistischen ›Künstlerpsychologie‹ bereitet ist, (...)«. ²¹ Schlosser selbst zieht die Konsequenz aus dieser Kritik, wenn er den Begriff ›Stilgeschichte‹ wie folgt zu definieren versucht:

»Es geht um die ›Biographie‹, d.i. die innere (nicht äußere) Geschichte der ›inselhaft‹ *schöpferischen* ›Monade‹, wie schon der alte Ghiberti geahnt hat, sogleich mißverstanden von seinem (bis heute) viel einflußreicher gewordenen Nachfolger Vasari, dem eigentlichen ›Vater‹ der europäischen Kunstgeschichte noch mehr in schlimmem denn in gutem Sinn (...).«²²

Im Einzelnen wären nun, ausgehend von der Studie von 1918, die Stufen der Auseinandersetzung zu rekonstruieren, die Schlossers abschließendes Urteil über den ›libro del vite‹, wie es all seinen nachfolgenden Untersuchungen zur Geschichte der Kunstgeschichte zugrundegelegt worden ist, vorbereitet haben. Hier jedoch soll nur Schlossers Frage nach der Systematik der ›Vite‹ erörtert werden, sofern wir glauben, daß seine Interpretation an einen Punkt vordringt, von dem aus es uns möglich ist, den Einsatz der Kunstgeschichte über das von ihm entworfene Bild hinaus zu präzisieren.

Vasaris eigene Erzählung von der Entstehungsgeschichte der ›Vite‹, an die Schlosser eingangs seiner Vasari-Studie von 1918 erinnert, enthält trotz aller dramaturgischen Handgriffe eine Fülle von Behauptungen, angesichts derer die Frage nach der ›inneren Einheitlichkeit‹ der ›Vite‹, wie sie Schlosser im ersten Kapitel vorbereitet, wohl begründet erscheint.²³ Wenigstens vier Gesichtspunkte können hervorgehoben werden, die bei der Konzeption des Werkes zur Diskussion gestanden haben.²⁴ Es sind dies in der Folge ihrer Abwägung durch Vasari: 1) die topographische Erfassung jedes Kunstwerkes, seine Lokalisation; 2) die Identifikation jedes Kunstwerkes und seine weitere Spezifikation in der Form der Beschreibung; 3) die Zuweisung jedes Kunstwerkes an einen Künstler auf der Grundlage des Wissens von der ›maniera‹; 4) die Zusammenstellung der Werke eines Künstlers nach der ›Ordnung der Zeit‹ und die Erhebung des biographisch erfaßten Materials zu einer Entwicklungsreihe, dem historischen Prozeß der Wiedergeburt der drei Schwesterkünste Architektur, Skulptur und Malerei von Cimabue bis (auf) Michelangelo. Besteht auch für sich kein Band der Notwendigkeit zwischen den einzelnen Gesichtspunkten, sofern es keinen zwingenden Übergang von der Lokalisation eines Werkes zu seiner Beschreibung, von der Beschreibung zur Bestimmung der ›maniera‹ usf. gibt, so sind sie, überschaut man das Resultat, zusammengenommen doch die Voraussetzung für die »innere Einheitlichkeit«²⁵ der ›Vite‹ als ein in sich geschlossenes Textgefüge. Jede Interpretation der ›Vite‹ sieht sich somit der Aufgabe gegenüber-

20 v. Schlosser, Lebenskommentar (Anm. 1), S. 125.

21 v. Schlosser, Stilgeschichte (Anm. 4), S. 12.

22 Ebd., S. 13.

23 v. Schlosser, Materialien 1918 (s. Anm. 1), S. 5-10 (255-258).

24 Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, in: *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. u. kommentiert von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878-1885, Bd. 7, 1881, S. 618f.

25 v. Schlosser, Materialien 1918 (Anm. 1), S. 9 (257).

stellt, die Beziehung der Gesichtspunkte untereinander aufzuhellen, um das Gewicht eines jeden Einzelnen bei der Abfassung des Textes vollständig ermessen zu können. Zugleich aber ist »der wirkliche Einsatz der historischen Arbeit« (R. Barthes)²⁶ genau zu markieren, der angesichts der Verzeichnung des Aufstellungsortes eines Kunstwerkes und seiner Beschreibung nur unzureichend bestimmt ist. Vasari selbst hat ausdrücklich vermerkt, daß es nicht in seiner Absicht gelegen habe, einzig nachzuweisen, an welchem Ort sich die Kunstwerke der von ihm erfaßten Künstler gegenwärtig befanden: »dies hätte ich«, so Vasari, »auf einer einfachen Tabelle zeigen können, ohne mein Urteil irgendwie einzumischen«.²⁷

Schlossers Interpretation der ›Vite‹ zeichnet sich im besonderen dadurch aus, daß sie im Vollzug ihrer selbst die Einsicht vorbereitet, daß das innere Zusammenspiel der oben genannten Gesichtspunkte selbst noch einer umfassenderen Form der Rechtfertigung bedarf, soll der systematische Anspruch der ›Vite‹ als das Gründungsdokument der Kunstgeschichte nicht bloß leeres Gerede bleiben. Für Schlosser nun ist der Aufbau eines kunsthistorischen Systems mit der Lösung des folgenden Problems verknüpft: In welcher Weise gelingt es Vasari, die historische Urteilspraxis, deren Grundlage das Wissen von der ›maniera‹ ist²⁸, mit der philosophischen Reflexion, die mit Bezug auf das Fundament der Künste, den *disegno*, den Begriff der Kunst selbst zu entfalten hat²⁹, zu vereinen. Sofern die beiden zuletzt genannten Gesichtspunkte, die ihrerseits schon die Lokalisation und die Beschreibung der Kunstwerke voraussetzen, aufgrund ihrer jeweils andersgearteten Struktur – hier ein reines Erfahrungswissen, das ohne das Wissen vom ontologischen Ursprung der Kunst auskommt; dort ein reines Theoriewissen, das seinen Ursprung nicht in der Anschauung hat – nicht auseinander herleitbar sind, setzt ihre Einheit selbst noch eine weitere Form der Vermittlung voraus; anderenfalls steht die Urteilspraxis beziehungslos der philosophischen Reflexion gegenüber.

So gibt Schlosser eingangs des 5. Kapitels, das die Überschrift »Vasaris ästhetischer und stilkritischer Standpunkt« trägt, zu verstehen, daß »von einem durchgebildeten System bei Vasari selbstverständlich nicht die Rede sein kann«.³⁰ Die Betonung muß hier auf ›durchgebildet‹ liegen, denn an dem systematischen Anspruch hat Schlosser angesichts der von Vasari erhobenen Grundsätze für die Urteilspraxis keinen Zweifel gehegt. Schlosser präzisiert seine Kritik sogleich, wenn er weiter ausführt: »das (häufig sehr scharf und treffend formulierte) *Einzelurteil* ist ihm viel wichtiger als alle Sätze *a priori*, die er als Leitfaden seiner Kritik hinzustellen bemüht ist«.³¹ Damit hat Schlosser das Problem der Einheit der ›Vite‹ aufgeworfen und zugleich beantwortet. Indem er die Einsicht in die unzureichende Form der Vermittlung zur Voraussetzung seiner weiteren Überlegungen macht, beraubt sich Schlosser aber des unverstellten Blickes auf die besondere Form der Vasarischen Vermittlungsleistung von philosophischem und historischem Urteil. »Seine [Vasaris] beiden obersten Kategorien sind alt überliefertes Gut: die *Zeichnung* (*disegno*) und die *Erfindung* (*invenzione*), jene der ›Vater‹, diese die ›Mutter‹ aller Künste«.³² Aber Vasari hat sich im 15. Kapitel der Einleitung (*introduzione*), auf das Schlosser in der Darlegung Bezug nimmt, nicht auf die Setzung allgemeiner Kategorien für die Urteilspraxis beschränkt. Vielmehr ist er zugleich bedacht, durch die besondere Form seiner Argumentation, der Schlosser aber keine Aufmerksamkeit entgegenbringt, die zuvor gesetzten Kategorien mit der Urteilspraxis zu vereinen. Vergewenwärtigen wir uns noch einmal den Beginn des 15. Kapitels der Einleitung: Was die Zeichnung ist und wie man gute Bilder macht und erkennt und woran; und über die Erfindung der ›Historien‹.

26 Roland Barthes, *Michelet*, Frankfurt 1984, S. 105.

27 Vasari – Milanesi (Anm. 24), Bd. 2, S. 93.

28 S. Hessel Miedema, *On Mannerism and maniera*, in: *Simiolus*, 10 (1978-79), Nr. 1, S. 19-45.

29 Vgl. Vasari – Milanesi (Anm. 24), Bd. 1, S. 215-244: *Proemio delle vite*

30 v. Schlosser, *Materialien 1918* (Anm. 11), S. 44 (285). Vgl. a. R. Reith, *Wissenschaftliche Begriffssprache und Systematik bei Vasari: der Begriff ›arte‹ nach den theoretischen Teilen der ›Lebensbeschreibungen‹*, Diss. Heidelberg 1966.

31 Ebd., S. 44f. (285).

32 Ebd., S. 45 (285).

33 Ebd., S. 45 (285). »Die Zeichnung (*disegno*), der Vater unserer drei Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil (*giudizio universale*), gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen

»*Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture e da che; e dell' invenzione delle storie.*

Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Sculptura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle pflanzen, in den Gebäuden, in den Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen in bezug auf die Teile sowie das Maßverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (concepto) entspringt, und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung (espressione) und Klarlegung (dichiarazione) der Vorstellung (concepto), die man im Sinne hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorgestellt und in der Idee hervorgebracht hat.« zit. n. nach Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer u. Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übers. von Ludwig Schorn u. Ernst Förster, 6 Bde., Stuttgart und Tübingen 1832-1849, neu hrsg. und eingeleitet von Julian Kliemann, Worms 1983, S. 59f. Auch diese Übersetzung läßt das »perchè: am Satzbeginn unberücksichtigt!

Die von Vasari gewählte Überschrift deutet auf den definitiven Charakter der Ausführungen hin. Seit jeher gehörte es zu den vornehmlichsten Aufgaben der Traktatliteratur, sich über die Grundlagen der künstlerischen Praxis Klarheit zu verschaffen. War Cennino Cennini in seinem berühmten Traktat aber noch bedacht gewesen, den Vorgang des Zeichnens in all seinen Stufen zu »beschreiben«³⁴, so gelangten u. a. Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci zu allgemeineren Aussagen über die Natur der Zeichnung. Beide Autoren identifizieren die Zeichnung mit dem »Umriß«³⁵ und legen in verbindlicher Form ihre besondere Funktion bei der Konzeption und Ausführung eines Kunstwerkes dar. Auch Vasari bedient sich innerhalb der »Introduzione« der Definition seiner Vorgänger.³⁶ Soweit steht er in der Tradition, gleichsam gefangen, wie Schlosser dartut, »zwischen naturalistischen (Prinzipien) und Prinzipien der Stilisierung«.³⁷ Das Besondere aber an Vasaris Definitionsversuch liegt zum einen darin, daß er zur Bestimmung der Zeichnung (disegno) den »Umweg« über den Begriff des zuvor im theologisch-teleologischen Kontext gewonnenen Fundaments der Kunst, den »disegno«, nimmt; auch unterscheidet sich die Form der Argumentation von allen anderen Aussageformen, die Schlosser in den vorausgegangenen Kapiteln untersucht (wie die Beschreibung, die Lokalisation, usw.). Ebenso zweifelhaft erscheint es, ob Vasari praktische Regeln für das künstlerische Tun aufstellt oder in der Weise einer Introspektion den Vorgang des Zeichnens beschreibt, »a quite practical description of the combined mental and physical process of imitating nature in art«, wie Svetlana Alpers in ihrer gewichtigen Studie über Vasari schreibt.³⁸ Dagegen glauben wir, daß die Abfolge der Sätze eine bestimmte Begründungsstrategie sichtbar macht: »Perchè il disegno, ...; e perchè da questa cognizione (...), si puo concludere che esse disegno (...)«. Es handelt sich offensichtlich um zwei Prämissen und um eine Schlußfolgerung, die Konklusion.³⁹

In Hinblick auf das erstmals von Aristoteles entworfene Begründungsprogramm einer auf dem Beweisverfahren beruhenden Wissenschaft sind die beiden Prämissen, vorausgesetzt, unsere Beobachtung läßt sich ausweisen, nicht weiter beweisbar oder auf andere Formen der Erkenntnis rückführbar.⁴⁰ Schon Leonardo da Vinci hat sich in seinen Ausführungen zur Natur der Malerei auf das besondere Verfahren der Letztbegründung berufen, wenn er folgert: »Wissenschaft nennt man dasjenige verstandesmäßige Verfahren, das bei seinen (oder seines Gegenstandes) allerersten Anfängen anhebt, über welche hinaus in der Natur nichts Anderes mehr ausfindig zu machen ist, das wieder noch einen Teil an selbigem Wissen ausmacht«.⁴¹ Im Unterschied zu Leonardo, der die Anfangsgründe der Malerei aus der Sicht des ausübenden Künstlers zu bestimmen versucht hat, ist der Historiker Vasari bestrebt, mit Hilfe der beiden Prämissen die Natur jedes einzelnen Kunstwerkes zu erfassen,

überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß die Zeichnung nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen in bezug auf die Teile sowie das Maßverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (concepto) entspringt, und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung (espressione) und Klarlegung (dichiarazione) der Vorstellung (concepto), die man im Sinne hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorgestellt und in der Idee hervorgebracht hat.« zit. n. nach Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer u. Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übers. von Ludwig Schorn u. Ernst Förster, 6 Bde., Stuttgart und Tübingen 1832-1849, neu hrsg. und eingeleitet von Julian Kliemann, Worms 1983, S. 59f. Auch diese Übersetzung läßt das »perchè: am Satzbeginn unberücksichtigt!

34 S. Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, übers., mit Einleitung, Noten u. Register versehen von Albert Ilg (= Quellenschriften für Kunstgeschichte, 1), Wien 1888, S. 3-22; Kap. 1-33.

35 Vgl. Leone Battista Albertis Kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext hrsg., übers., erl., mit e. Einleitung u. Exkursen versehen von Hubert Janitschek (= Quellenschriften zur Kunstgeschichte, 11), Wien 1877, Neudr. Osnabrück 1970, S. 101; siehe Leonardo da Vinci, *Das Buch von der*

Malerei, nach dem Codex Vaticanus (Urbina) 1270, hrsg., übers. u. erl. von Heinrich Ludwig, 3 Bde. (= Quellschriften für Kunstgeschichte, 15-17), Wien 1882, Bd. 1, S. 187 (Nr. 133).

36 Vasari – Milanesi (Anm. 24), Bd. 1, S. 170.

37 v. Schlosser, *Materialien* 1918 (Anm. 11), S. 45 (286; hier anstatt »Prinzipien« »Grundsätze«!).

38 S. Svetlana Leontief Alpers, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's 'Lives'*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960), S. 51.

39 Matthias Winner hat auf die »straff durchgeführte Ableitung der drei Raumkünste aus einer gemeinsamen Urkunst, dem »Disegno« hingewiesen, diese Spur jedoch nicht weiter verfolgt; s. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Univ. Köln, maschenschr. Typoskript, 1975, S. 41-63: *Pictura und Disegno*, hier S. 47; ders., *Pousins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie*, in: *Römisches Jb. für Kunstgeschichte*, Bd. 20, 1983, S. 417-449, bes. S. 427.

40 S. Aristoteles, *Analytica posteriora* 71 b 9 - 72 b 4.

41 Leonardo, das Buch von der Malerei (Anm. 35), Bd. 1, S. 1f. (Nr. 1).

42 v. Schlosser, *Materialien* 1918 (Anm. 11), S. 26-33 (271-277).

43 Vgl. Anm. 33.

44 Vasari – Milanesi (Anm. 24), Bd. 1, S. 169. Vgl. Walter Friedländer, Rez. zu Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte d. älteren Kunsttheorie*, Leipzig u. Berlin 1924, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 5, 1928, S. 56-64, bes. S. 61.

45 Ebd., Bd. 7, S. 310.

sofern es selbst noch der Gegenstand einer Urteilspraxis ist, die nicht auf Herstellung abzielt. Wenn diese Einschätzung zutrifft, dann wohnt der Leser der »Introduzione« einem außergewöhnlichen Ereignis bei: der tatsächlichen Gründung eines kunsthistorischen Systems.

Mit diesem Unterfangen wäre aber der Kontext der Geschichtsschreibung, wie er von Schlosser in Hinblick auf Vasaris »historische Arbeitstechnik und Stilkritik«⁴² bestimmt worden ist, gesprengt. Denn die Form der Grenzziehung betrifft den allgemeinen Anspruch der kunsthistorischen Praxis, nicht schon die besonderen Verfahrensweisen im Umgang mit den einzelnen Kunstwerken. Der Beweisgang könnte auf das folgende, stark vereinfachte Schema zurückgeführt werden (im besonderen betonen wir die argumentative Form der Vergewisserung): Weil es sich so verhält, daß das vom disegno gebildete Allgemeinurteil (A) (gleich einer »forma«/»idea«) in bestimmter Weise dem »concetto« (B) als dem eigentlichen Bildentwurf zugrundeliegt, und weil es sich so verhält, daß der »concetto« (B) in der ausgeführten Zeichnung (C) ausgedrückt ist, kann man schließen, daß die Zeichnung (C) auch Ausdruck des von dem »disegno« gebildeten Allgemeinurteils (A) ist. Vasari beruft sich somit nicht einfach auf den Begriff des Ausdrucks eines Bildgedankens durch die Zeichnung, sondern zeigt auf, welche Bedingungen (idealiter) erfüllt sein müssen, damit die Zeichnung Ausdruck eines bestimmten Gedankens (*certo concetto*) ist. Seine Leistung besteht somit darin – und dies könnte der Interpretation Schlossers entgegengehalten werden – die kunsthistorische Praxis mit Hilfe der Setzung allgemeiner Prinzipien in den Stand einer Wissenschaft erhoben zu haben. Damit einhergehend aber hat Vasari die Anschauung selbst als die dem Historiker einzig mögliche Form der Vergewisserung des Wissens von der »maniera« und des Fundaments der Kunst ausgewiesen. Kraft desselben Vermögens (oder Strebens), das dem »giudizio universale« zugrundeliegt, kann der Betrachter angesichts der ausgeführten Werke ebenfalls »das Maßverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen«⁴³ erkennen. Unmittelbar anschließend an seinen Beweisgang hat Vasari den Erkenntnisanspruch umschrieben, der der Anschauung (sowohl der des Künstlers als auch der des Betrachters) im System der »Vite« zufällt: Von dem einzelnen Teil (der Kralle) auf das Ganze (die Gestalt des Löwen) schließen, »so als ob es [das Ganze] gegenwärtig«⁴⁴ wäre. In der Vita des Michelangelo faßt Vasari sein ganzes Programm in einem einzigen Satz zusammen. Sich den Figuren in dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle vergewissernd, urteilt er: »Alle [Figuren] haben verschiedenartige Stellungen, schöne Gewänder, manigfaltige Bekleidungen, kurz überall gewährt man Erfindungen und bewunderungswürdige Einsicht (*con invenzione e giudizio miracoloso*), und wer ihre Bedeutung versteht, dem erscheinen sie göttlich (*onde a chi distingue gli affetti loro appriscono divini*).«⁴⁵

Obliegt es daher den von Vasari aufgestellten Grundsätzen, den Erkenntnisanspruch des Historikers in Hinblick auf das Fundament der Künste festzuschreiben, so kommt der Anschauung die Aufgabe zu, das Wissen von der »maniera« und das Wissen von dem »disegno« im Vollzug ihrer selbst zu vereinen, ohne daß einer der beiden Gesichtspunkte auf den anderen zurückgeführt werden kann. Es ist die Entdeckung des systematischen Anspruches, die Schlossers Interpretation vor allen nachfolgenden Analysen auszeichnet; mit Bezug auf Ghibertis »Commentarii« aber unterläuft sie den tatsächlichen Erkenntnisanspruch Vasaris und setzt gegen die Kategorie der Kunst als Gegenstand der Wissenschaft die offene Form der »Künstlergeschichten«.