

DIE ERSTE SEITE AUS DEN „VITEN“ GIORGIO VASARIS

Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung

I

Epochenbegriffe sind mehr als harmlose Verständigungsmittel von bloß lerntechnischem Interesse, wie Benedetto Croce meinte. Sie ordnen und werten mit der vergangenen auch die gegenwärtige Wirklichkeit. In ihren Gebrauch gehen aktuelle Erfahrungen und Bedürfnisse ein.

Der Begriff der „Renaissance“ ist eine jener Metaphern, in deren Handhabung die Chancen gesellschaftlicher Erneuerung und Veränderungen einfließen, die vom jeweiligen historischen Standort aus für möglich und wünschbar gehalten werden. So konnten die Vorgänge des italienischen Quattro- und Cinquecento in der Aufklärung die bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen oder im Risorgimento die Wünsche einer nationalen Erneuerung beschreiben und stützen helfen. Wo man mit Burckhardt in der Kultur der Renaissance „die nächste Mutter der unsrigen“ sah, dort enthielt ihre Deutung und Wertung zugleich eine Stellungnahme zur Gegenwart.

Konrad Burdach hat 1910 diese politische Dimension auch in die Geschichte des Wortes „Renaissance“ hineingetragen. Er versuchte zu belegen, daß die Vokabeln „renovatio“ und „resurrectio“ das ganze Mittelalter hindurch zur Bezeichnung einer religiösen Erneuerung, einer Wiedergeburt der Seele, der Palingenesie, gebraucht wurden. Zuerst hätte dann Cola di Rienzo die Begriffe aus dem Jenseits ins Diesseits gewendet, indem er sie als Schlagworte für eine programmatische Erneuerung auf politischem und gesellschaftlichem Gebiet eingesetzt habe. Burdachs Sicht entsprang einem politischen Expressionismus, die dann in die Renaissance-Metaphorik von Ernst Bloch einging.¹ Ansonsten aber hat die Forschungsgeschichte durch eine Masse neuer Belege aus anderen Zeiten und Regionen Burdachs Frageansatz zurückgedrängt.² Eine Alternative zu der Burdachschen Deutung entwickelte seit 1950 der Germanist Jost Trier. Von Dürers Fassung des Begriffes als „Wiedererwachung“ ausgehend, bestimmte Triers Wortfelduntersuchung dessen Bedeutungsgehalt betrieblich-botanisch: Der Begriff sei aus den Anschauungen der Vorgänge bei der Niederwaldwirtschaft, aus der Beobachtung des Stock- und Wurzelausschlags gewonnen.³ Damit war, durchaus im Sinne des welt- und wertasketischen Wissenschaftsbegriffs der 50er Jahre, das Problem in den Wald verwiesen.

Erst neuerdings wird wieder ein gesamtgesellschaftlicher Impuls in der Renaissancebewegung wahrgenommen und hervorgehoben. Eugenio Garin faßt seine Studien über Renaissanceprobleme unter dem bezeichnenden Titel „Rinascite e Rivoluzioni“ zusammen und schildert jene Bewegung als eine umfassend angelegte, unterschiedlich ausgeprägte Kulturrevolution, die auf einen Umsturz der Wertgrundlagen einer bestehenden Gesellschaftsordnung zielte. Mit seiner Kritik an der seitherigen Verdünnung der Sicht verbindet Garin wieder eine positivere Beurteilung von Burdachs Ausgangsfrage. Bezeichnenderweise jedoch hat Garin bei seiner Revision der humanistischen Wiedergeburtprogramme den Giorgio Vasari, der lange als der eigentliche Systematiker der Renaissancevorstellungen galt, aus der Front jenes kulturrevolutionären Bewußtseins herausgenommen: „Zwischen dem revolutionären Aufruf des

Cola di Rienzo, die renovatio durchzuführen, und der vasarianischen Sicht einer rinascita der Malerei, stehen nicht nur zwei ereignisreiche Jahrhunderte: Es ist vielmehr der Riß zwischen dem vielleicht illusionären Willen, dem vielleicht utopischen Programm von Rom als geistlichem und weltlichem Zentrum aus einen entscheidenden historischen Umbruch herbeizuführen, und der historiographischen Deutung einer Reihe vielleicht interessanter stilgeschichtlicher Wandlungen auf dem Gebiet der Kunst⁴. Es geht nicht darum, Vasari von dem Vorwurf politischer Abstinenz freizusprechen. Wohl aber scheint heute die Frage möglich, unter welchen Bedingungen er politisch abstinert und kunsthistorisch produktiv wurde.

II

In seinem Aufsatz vom Jahre 1961 über „Pflanzensymbolik und der Renaissancebegriff“ war der Historiker Gerhart Ladner zu einem ähnlichen Ergebnis über Vasaris Renaissancebegriff gekommen wie Garin. Ladner ging aus von einem Emblem aus

Abb. 1: Cesare Ripa: RIFORMA. Aus der „Iconologia“ (1603)



Ripa (Abb. 1), mit dem dieser einen Vorschlag zur Verbildlichung von „Reform“ macht: Eine alte Frau – denn nach Ripa ist Reform „keinem Lebensalter so gemäß wie gerade dem Greisenalter“! – kappt mit Hilfe eines Stutzmessers die alten Äste (=Gesetze), damit die neuen umso kräftiger herauswachsen können⁵. Ladner verfolgt die verästelte Tradition dieser Erneuerungsmetaphorik bis in das 14. Jahrhundert zurück. Er stellt sie allenthalben fest, – nur bei Vasari nicht, bei dem sie „offenbar verschwunden“ sei. Auch aus dieser Sicht also stand Vasari außerhalb des Horizontes seiner Zeit, indem er die außerkünstlerischen Aspekte der Erneuerung ignorierte.

Es ist richtig, daß in Vasaris „Viten“ der politische Gehalt des Begriffs ausgeklammert bleibt. Es ist aber nicht richtig, daß Vasari jenen Gehalt nicht gekannt habe. Als Hofkünstler der Medici wußte er, daß diese seit Lorenzo jene Metaphorik für sich usurpiert hatten. Als Cosimo I. nach der Ermordung Alessandros dann doch zur Macht kam, hat er sich eine „impresa“ anfertigen lassen, die einen Baum zeigt, an dem ein gebrochener Ast den ermordeten Alessandro meint; sein Absterben bewirkt jedoch nur, daß der Stamm umso kräftiger neue Äste herastreibt (Abb. 2)⁶. In Erinnerung an diese Imprese hat Vasari in seinem Gemäldezyklus in der Sala di Lorenzo Vecchio eine Imprese des Piero di Lorenzo Medici gemalt, die einen trockenen Stumpf zeigt, aus dem grüne Zweige sprossen. In seinem Kommentar zu dieser Im-

Abb. 2: *Impresa des Cosimo I. de' Medici nach Paolo Giovio: Dialogo dell' imprese militari et amorse. Lyon 1559.*



prese vermerkt Vasari, sie bedeute die Hoffnung des vertriebenen Piero, daß wenigstens den Zweigen noch so viel Kraft verbleibe, daß sie wieder Früchte zeitigen könnten⁷. Ein recht flagrantes Indiz dafür, daß Vasari mit den politischen Implikationen der Metaphorik vertraut war, ergibt sich auch aus seiner Beschreibung des Lünettenfreskos von Pontormo in der Medici-Villa von Poggio a Caiano. Julian Kliemann und Matthias Winner haben gleichzeitig herausgearbeitet, wie eng dieses Fresko mit der mediceischen Rinascita-Konzeption verbunden ist. Beide haben auch vermerkt, daß Vasari in seiner Beschreibung des Freskos dem Vertumnus ein Gartenmesser (pennato) in die Hand gibt, obwohl ein solches auf dem Bild nirgends zu sehen ist⁸. In seiner Beschreibung aktiviert also Vasari die passiv gebliebene Figur Pontormos im Sinne jener Reformmetaphorik. Sie war ihm so selbstverständlich, daß sie ihm gleichsam unterlaufen ist.

Wenn man voraussetzen darf, daß Vasari und seiner Umgebung der politische Gehalt der Rinascita-Metapher ganz geläufig war, dann kann dessen Ausklammerung in den einschlägigen Passagen der Viten nicht mehr als ein naiver Akt angesehen werden. Meine These ist, daß Vasari den Renaissancebegriff aus politischen Gründen entpolitisiert hat.

III

Die Motivationsstruktur der Renaissancevorstellung Vasaris läßt sich anhand des Holzschnittes bestimmen, den er der zweiten Auflage seiner „Viten“, die seit 1564 im Druck und 1568 abgeschlossen war, vorangestellt hat. Er hat das Bild auch am Ende des Werkes, auf der letzten Seite des dritten Bandes, wieder angebracht, woraus man schließen kann, daß er eine programmatische Aussage damit verbunden hat. (Abb. 3). Sie bietet den Auftakt zu einem ehrgeizigen Illustrationsprogramm, das die Bildnisse der behandelten Künstler vorstellt⁹. Die Allegorie in dem reich dekorierten Rahmen zeigt Fama vor einem durchschraffierten Himmel mit mächtigen Flügeln von links ins Bild fliegend. Sie hält rückwärts in der Rechten eine brennende Fackel, in der Vasari wohl den Intellekt bezeichnet sah, der es erlaubt, vorhandene Tugenden zu erkennen und der Dunkelheit zu entreißen¹⁰. Die Inschrift auf der Tafel besagt, daß der Verfasser, sofern Fama ihm günstig ist, dafür Sorge tragen werde, daß keiner der von ihm behandelten Männer jemals sterben oder vom Tode besiegt sein werde. Mit der Linken hält Fama die Tuba an den Mund, deren Schall die Macht besitzt, Tote wiederauferstehen zu lassen. Die Leiber der Künstler steigen aus dem Boden der kahlen Vorgebirgslandschaft an das Tageslicht.

So weit handelt es sich um eine Fama-Allegorie, die eine historiographische Aufgabe beschreibt. Von alters her hatten sich Chronisten und Hagiographen im Dienste von Memoria und Fama gesehen. Die Aufarbeitung der Vergangenheit ist ein Akt des Wiedererweckens, so wie die Berichterstattung über die Gegenwart ein Akt der Verewigung ist. So haben sich auch die Drucker gerne unter das Zeichen der Wiedererweckung gestellt, indem sie in ihre Druckermarken das Bild des Phönix, also der „figura resurrectionis“ aufnahmen (Abb. 4). Auch die Dichtung erhob, öfters im Wettstreit mit den bildenden Künsten, den Anspruch, den ruhmreichen Männern zu gewährleisten, daß sie als Lebende dem Grabe des Vergessens entstiegen: „che del sepolcro usciran vivi“¹¹. Michelangelo hat dem Schriftsteller Vasari in diesem Sinne bestätigt, daß er sich als „risuscitatore di uomini morti“, als Wiedererwecker Toter, betätigt habe¹². Unsere Allegorie jedoch geht in einigen Elementen über diese

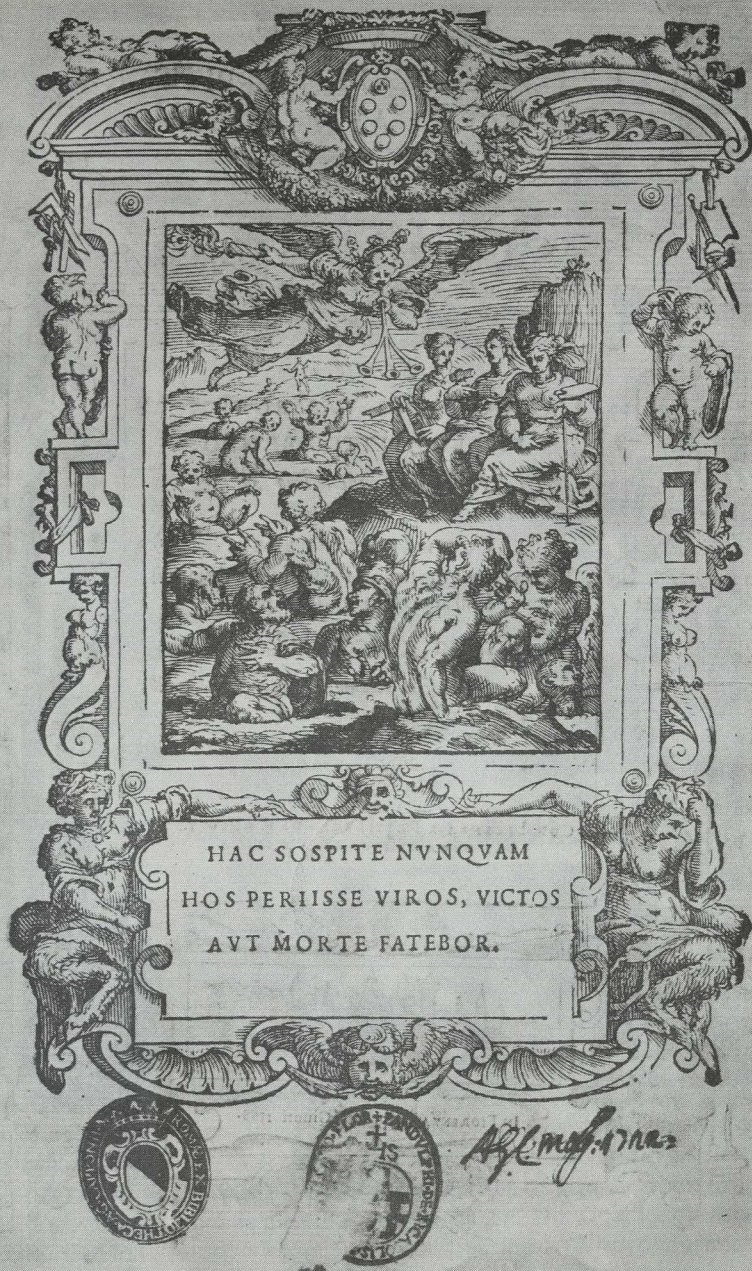


Abb. 3: Vasari: Allegorie auf der Rückseite des Titelblattes der 2. Auflage der Viten (1568)



Abb. 4: Verlegerzeichen Simon Bevilacqua, Venedig (1495).

Wiederbelebungsfunktion der Fama hinaus. Sie gibt sich auf den ersten Blick als eine Allusion an die Auferstehung der Toten vor dem Jüngsten Gericht zu erkennen. Kompositionelle Anordnung und die affektive Ausdrucksskala der Figuren weisen auf diese eschatologische Situation hin. Vasari läßt Fama in der Rolle des Erzengels Michael erscheinen. Ihr Erweckungsruf aus dem dreiteiligen Schalltrichter geschieht im Hinblick auf die drei Frauen, die auf einer Anhöhe vor aufragendem Felsmassiv sitzen. Diese Richterinnen sind durch ihre Attribute als *Pictura*, *Architectura* und *Scultura* gekennzeichnet. Es ist dies eines der frühen Beispiele für das Auftreten der Künste als weibliche Personifikationen. In ihrer Dreizahl, die die der drei Grazien erinnert, vertreten sie einträchtig die Grundsätze aller Kunstgattungen, wie Vasari sie in der Einleitung zu seinem Vitenwerk expliziert¹³.

Durch die Gerichtssituation gelangt eine Endvorstellung an den Anfang von Vasaris Vitenwerk. Daß Fama im Namen der drei Künste das Jüngste Gericht einläuten kann, heißt, daß die Gesetze, daß der „*vero giudizio*“, nach dem gesichtet und gerichtet werden kann, festgestellt und kodifiziert ist. Das Jüngste Gericht kann in Gang gesetzt werden, weil die Entwicklung der Kunst abgeschlossen, weil sie auf den Begriff gekommen ist. Diese Sicht vom Ende her distanziert auch den geschichtlichen Fortschritt der „*rinascita*“: Nach Vasari ist der „*progresso della rinascita*“ als ein Zeitalter, als eine „*età della rinascita*“, zum Abschluß gelangt. An ihr ist von Vasaris Standort aus nur noch als Historiker teilzuhaben, denn sie ist nur noch in retrospektiver Erinnerung, nicht mehr als perspektivische Erneuerung erfahrbar. Sie ist nicht mehr ein Zukunftsprogramm, sondern ein historiographisches Programm. War „*rinascita*“ vor Vasari noch ein Handlungsziel, auf dessen Verwirklichung hinzuarbeiten war, so ist sie bei Vasari nur noch Betrachtungsziel. Vasari bedient sich der alten Zyklentheorie, um zu schildern, wie sich die Kunst in drei Entwicklungsstadien des Entstehens, Wachsens und Blühens seit 1250 bis zu Lionardo, Raffael und vor allem zu Michelangelo hin vollendet hat. Was sich in diesen drei *Rinascita*-Schüben abgespielt hat, ist nach Vasari ein unaufhörlicher Prozeß des Wiedergebärens: Die Künstler hätten sich selbst historiographisch betätigt, indem sie allmählich mit der Wiedererweckung der antiken Kunst auch zu einem naturgemäßen „*disegno*“ gelangt seien (II, 94 ff). Dieser Prozeß ist mit Michelangelo zu einem irreversiblen Abschluß gelangt. Vasari hat „Angst, daß danach nur noch ein Abstieg möglich ist“¹⁴. Es ist dies nicht eine psychologisch erklärbare Epigonensituation. Es handelt sich vielmehr um ein theoretisches Mittel, um ein literarisches Konzept, mit dessen Hilfe die Vergangenheit vor der Gegenwart abgeschirmt wird.

IV

Wie konsequent Vasari als Historiograph seinem Konzept gefolgt ist, läßt sich an dem Einsatz einer kleinen Wendung ablesen, mit der er Erfindungs- und Neuerungen kennzeichnet, mit der Wendung „*il primo che*“. Erfinderkataloge waren seit der Antike üblich und über Plinius auch der Kunsthistoriographie vertraut geworden¹⁵. Doch nirgends vor Vasari sind so systematisch Erfindungen registriert worden. Vasari bemerkt ausdrücklich, daß auch die kleinsten Innovationen zur Erschließung der höchsten Vollkommenheit beigetragen haben. Die Qualifikationen eines „*primo che*“ sind in seinem Werk sorgfältig verteilt; es sind die Wiederauferweckungsleistungen, die einen historischen Ort zugewiesen bekommen. Noch heute bietet die Frage nach dem Ersten den Grundtypus einer kunsthistorischen Fragestellung, wo-

gegen die ebenso interessante Frage nach dem Letzten brachliegt. Heute verfolgt die Frageweise einen fast mechanisch-sportlichen Selbstzweck. Vasari diente sie dazu, die Bedingungen kreativer Handlungen historisch festzulegen. Ich zähle einige dieser Erfindungen auf. Cimabue erfand um 1250 die Temperamalerei (II, 563 f). Er war auch der erste, der zur Erklärung der Bildinvention die Schrift ins Bild setzte (I, 255). Duccio erfand für den Sienenser Dom die charakteristische Pavimentmalerei (I, 654). 1410 erfand van Eyck die Ölmalerei (VII, 580), Maso Finiguerra 1460 den Holzschnitt (V, 395). Dello Delli war der erste, der Cassoni mit Szenen bemalte (II, 149). Antonio Rossellino polierte als erster die Marmorskulpturen ringsum durch (III, 102 f). Jacopo della Quercia benutzte als erster ein Tonmodell (II, 110 f). Verrocchio ist der erste, der Vorstorbenen Gipsmasken abnimmt (III, 373, VIII, 88 f). Morto da Feltre ist der erste Grotteskenmaler, Domenico Veneziano der erste, der mit Ölfarben freskiert (V, 206, 580). Die meisten dieser technischen Erfindungen setzt Vasari in das 15. Jahrhundert. Nur wenige kommen noch im 16. Jahrhundert hinzu: Sebastiano del Piombo malt als erster auf Schiefer (V, 579), Tizian malt als erster Ganzfigurenbildnisse (VII, 445). Im 15. Jahrhundert waren auch die ersten ausdrücklichen Schritte zur Wiederbelebung der Antike gemacht worden: Alberti, der nach Vasari als erster italienischer Verse in antiker Metrik schrieb (II, 538), ist auch der erste gewesen, der wieder Porphyr bearbeiten ließ (I, 110). Lionardo ist seit Galenos wieder der erste, der die Anatomie „aus der Dunkelheit der Ignoranz befreite“ (IV, 35). Filippino Lippi ist der erste, der antike Grottesken wiederverwendet (III, 461), Fra Giocondo der erste, der die Brücke über den Rubicon nach Caesars Commentarii (V, 264 f); Falconetto der erste, der die Grund- und Aufrisse antiker Theater rekonstruierte (V, 323). Hand in Hand mit solchen technischen und kulturgeschichtlichen Wiedererweckungstaten ging die Rückgewinnung des wahren „disegno“, der eigentlichen Vervollkommnung der Kunst: Cimabue war der erste, der ein Bildnis nach der Natur malte (I, 249). Giotto war der erste, der den Figuren Affekte und „grazia“ mitzuteilen vermochte (II, 201 f). Der Florentiner Lippo, ein von Vasari wohl zu diesem Zweck erfundener Künstler, ist der erste gewesen, der in Gemälden Figuren miteinander scherzen ließ (II, 12). Auch hier geschehen die entscheidenden Schritte in dem Zeitraum, den Vasari die „seconda rinascita“ nennt, im 15. Jahrhundert: Masaccio ist der erste, „der in der Malerei den ‚disegno‘ entscheidend verbesserte, und für diese ‚nuova rinascita‘ schulden wir ihm größten Dank“ (II, 107, 288). Die entsprechenden Leistungen in der Architektur und Skulptur erbringen Brunelleschi und Donatello (II, 396, 419). Daneben ahmt Ghiberti als erster römische Draperien nach (II, 232), versucht Uccello als erster die Perspektive zu ergründen (II, 205 f, 209), malt Filippo Lippi als erster lebensgroße Figuren, „so wie wir es heute noch machen“ (II, 622 f). Und Pollaiuolo bringt als erster am Körper das freie Muskelspiel zur Darstellung (III, 295). Alle diese Neuerfindungen und Erfindungen sind dann bei Lionardo, Raffael und Michelangelo zusammengefaßt. Durch die bei ihnen aufbewahrte Summe aller bisherigen Einzelleistungen ist die Wiederauferstehung der Kunst vollendet, an einem irreversiblen Endzustand angelangt (IV, 12). Das Werk der Wiederbelebung kann allenfalls noch verbreitet werden: So ist Caroto der erste, der in Verona Landschaften malt (V, 278), wohin auch Falconetto als erster die gute Architektur bringt (V, 324). Sansovino ist der erste, der in Venedig einen Renaissancepalast baut (V, 503), Primaticcio der erste, der in Frankreich den Renaissancestuck verwendet (V, 407), Gossaert der erste, der die

„gute Form“ aus Italien nach Flandern bringt (V, 584), Vasari selbst der erste, der in Neapel den „modernen“ Stuck verwendet (VII, 674). Ansonsten nimmt Vasari für seine Generation keine originären Erfindungen mehr in Anspruch. In den letzten Abschnitten seiner Viten kommt die Wendung „il primo che“ in diesem Sinne nicht mehr vor.¹⁶

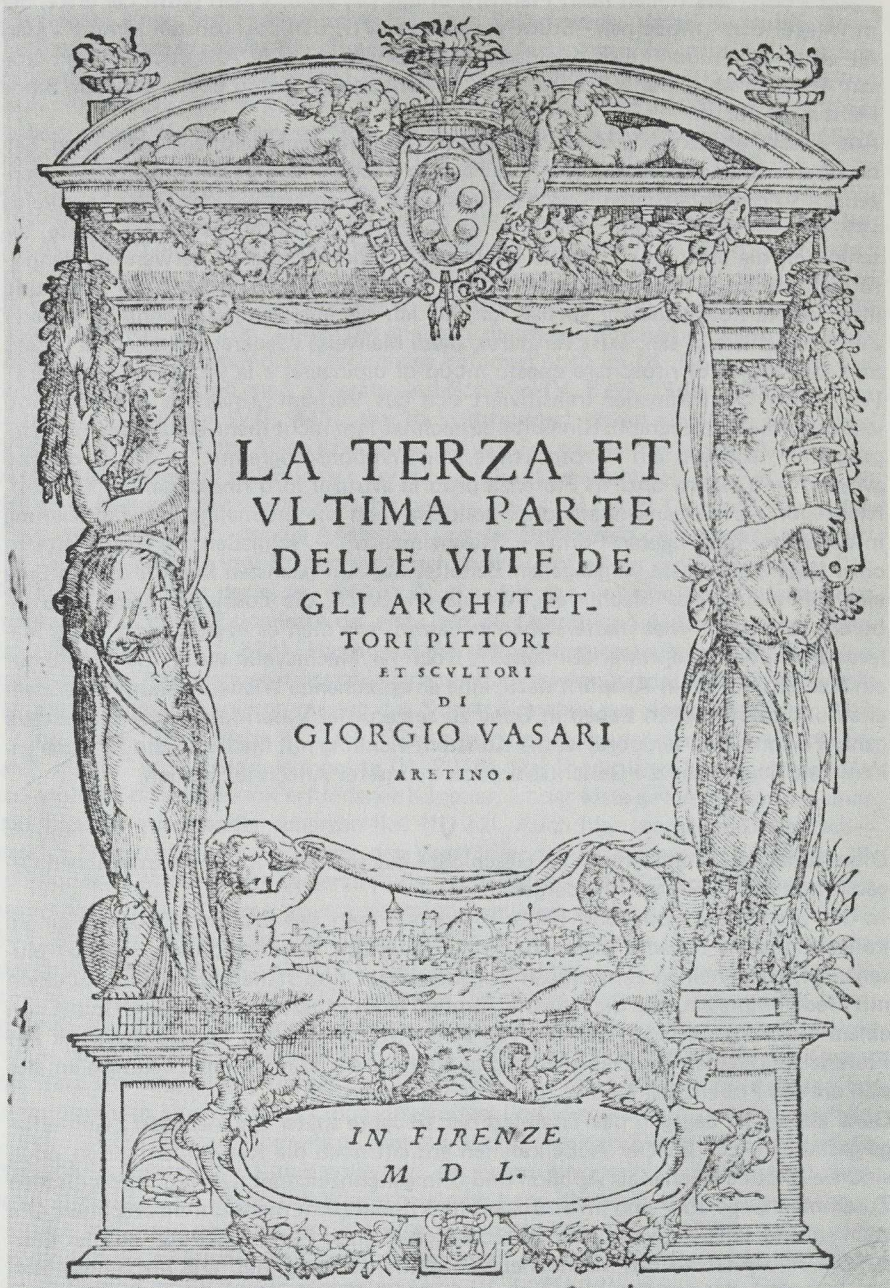
Aus dieser Perspektive gewinnt die eigene Tätigkeit denkmalpflegerische Züge. Seine Erneuerung und Restauration des Palazzo Vecchio läßt Vasari von einem Augenzeugen so charakterisieren, daß der Palast „wie ein auferstandener Toter“ erscheine (VI, 546, VIII, 14). Und als Vasari die Ausschmückung seines Hauses plante, beschloß er, die einst von Cimabue erfundene Temperatechnik zu verwenden, denn — so rechtfertigt er seinen Rückgriff — „ich habe stets das Gedächtnis der Alten und ihrer Werke hochgehalten, so daß ich, als ich die alte Temperatechnik in unserer Zeit vernachlässigt sah, Lust verspürte, diese Malweise wiederauferstehen zu lassen: mi venne voglia di risuscitare questo modo di dipingere, e la feci tutta a tempera“ (VII, 686). Dem Künstler transitiviert sich das Verbum „rinascere“. Er wird notwendig zum Historiograph. Rinascita bezeichnet ihm nicht mehr ein aktives Reformprogramm, sondern ein retrospektives Konservationsprogramm. „L'arti di disegno avevano in Toscana anzi in Fiorenza propria avuto il loro rinascimento“ (I, 674). Nicht nur die Vergangenheitsform, sondern auch die erstmalige Substantivierung in der später geläufigeren Form — „Rinascimento“ —, schließen die Geschichte zu einer „età“, zu einem vergangenen Zeitalter ab. Am nächsten kommt diesem Satz eine Bemerkung des Machiavelli, der davon sprach, die Toskana schiene dazu geboren, tote Dinge wiederauferstehen zu lassen, wie man es in der Poesie, in der Malerei und in der Skulptur erlebt habe¹⁷. Doch für Machiavelli waren die Künste nur ein Vorreiter und ein Ansporn dazu, eine entsprechende Wiederbelebung im staatlichen und militärischen Leben in Gang zu setzen. Bei Vasari fehlt diese Perspektive ganz. Personal und temporal ist die Kunstentwicklung mit Michelangelo zu Ende gekommen. Das macht die Gerichtssituation in unserer Allegorie möglich.

V

Diese funerale Distanzierung der Geschichte hat sich auch in der künstlerischen Organisation des Titelblattes niedergeschlagen.

In der Erstauflage von 1550 (Abb. 5) hatte Vasari das Frontispiz noch in einem konventionellen Schema gegeben: Zwei Karyatiden, ikonographisch eine Art Musenanruf, tragen einen zeitweiligen Bogenarchitrav und stehen fest auf den Sockeln mit Mediciimpresen. Wie die Ädicularrahmung eines Proszeniums ist die Öffnung von einem Vorhang verhängt. Er wird von zwei Putti angehoben, so daß der Blick auf Florenz freigegeben ist: Das historiographische Werk kündigt ein Theatrum an, das sich um das Florenz der Medici zu drehen verspricht.

Ganz anders ist dagegen das Titelblatt der 18 Jahre später erschienenen Zweitaufgabe gestaltet (Abb. 6). Der Außenrahmen enthält noch die Karyatidenfiguren, doch sind sie jetzt deutlicher als Apollon und Clio gekennzeichnet. Die architektonischen Zusammenhänge aber sind im einzelnen funktional nicht mehr durchzurechnen. Die stabilen und schlüssig verbundenen architektonischen Funktionsträger aus der Erstauflage sind jetzt zu unverbundenen Randmustern aufgelöst. Die Mediciimpresen am Sockel sind weggelassen und auch das Mediciwappen ist mit dem zweiteiligen Segmentbogen nach unten gedrückt, wo es von Putti angebracht wird. Dem Außen-



LA TERZA ET
VLTIMA PARTE
DELLE VITE DE
GLI ARCHITET-
TORI PITTORI
ET SCVLTORI
DI
GIORGIO VASARI
ARETINO.

IN FIRENZE
M D L.

Abb. 5: Vasari: Titelblatt der ersten Auflage der Viten (1550).
Der Rahmen ist identisch mit dem zum dritten Band.

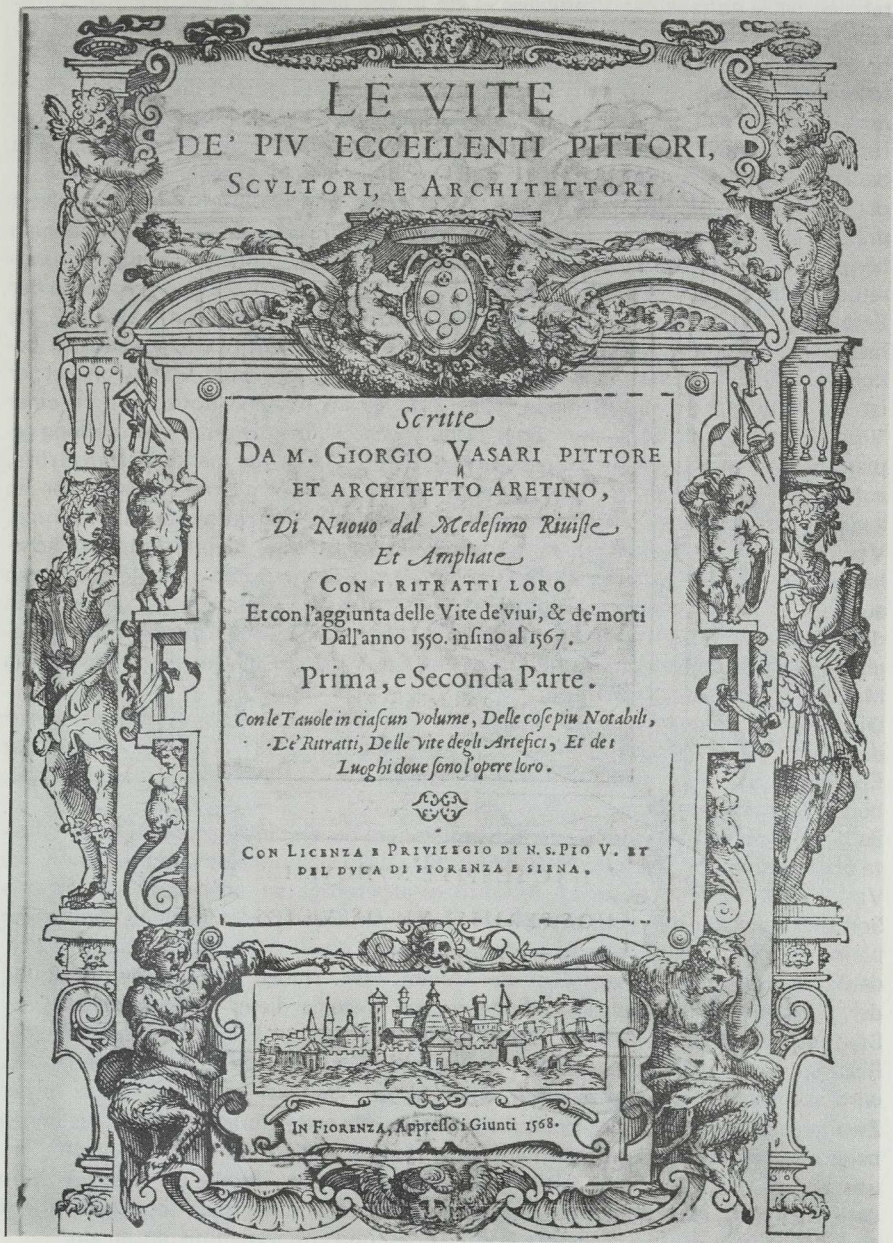


Abb. 6: Vasari: Titelblatt der 2. Auflage der Viten (1564-68).

rahmen ist – anstelle des Vorhanges – ein in sich gefestigter Binnenrahmen vorgeblendet. Von den Segmentbögen aus suchen zwei hinzugekommene Putti nach Befestigungsmöglichkeiten am Außenrahmen. Über ihnen befindet sich die große Titeltartusche, die sich oben in einem Rollwerk zurückbiegt und die am Außenrahmen durch Bänder gehalten wird. Vom Außenrahmen her weisen zwei Putti auf die Inschrift. Offensichtlich sucht Vasari kunsthistoriographische Gesichtspunkte in den Vordergrund zu rücken. Darauf weist auch hin, daß nicht mehr das Mediciwappen, sondern die Köpfe von Malerei, Architektur und Skulptur den oberen, jetzt dreiecksförmigen Abschluß des Gesamtblattes bilden. Auch auf dem Binnenrahmen hängen links und rechts Künstlerutensilien herab. Dieser Binnenrahmen jedoch verselbständigt sich jetzt zu einer eigenen Aussageform. Er hat die Segmentbögen der Erstaufgabe übernommen. Doch sie bilden nicht mehr nur den oberen Abschluß, sie haben vielmehr *unten* durch analoge Muschelformen spiegelbildliche Pendants bekommen. Der Binnenrahmen steht also nicht, sondern er hängt – oder genauer: er ist als Wandepitaph, als Rahmen einer Totengedächtnistafel konzipiert. In einer Vorzeichnung (Abb. 7)¹⁸ war dieser Rahmen noch ohne die untere Abrundung geplant. Deshalb stützten hier die seitlichen Voluten noch die maskenhaften Griffe, auf denen Putti stehen. Mit dem unteren Abschluß in Form eines Epitaphs war die kanonische Stützfunktion der Volute entbehrlich und Vasari konnte sie umkehren. Verstärkt wird der Epitaphcharakter durch eine spezifische Reminiscenz aus Michelangelo: Neben der unteren Bildkartusche mit der Stadtansicht von Florenz sitzen auf seitlich herausquellenden Rollwerkbändern zwei weibliche Faune, die rechts in der Pose eines michelangelesken Pensieroso. Auch die figurale Konstellation auf abgleitenden Bogenformen paraphrasiert die Situation der allegorischen Figuren an Michelangelos Medicigräbern.

Dieser Binnenrahmen nun ist ja identisch mit dem Rahmen der Allegorie, die auf der Rückseite der Titelseite angebracht war (Abb. 3). Auch inhaltlich verweist der Epitaphgedanke, der die Titulatur trägt, auf die Gerichtsallegorie. Es lag also nahe, beide zusammenzusehen.

Es gibt in der Tat eine Reihe von Exemplaren, in denen die Allegorie in die Titelseite übernommen und eingebaut ist (Abb. 8). Ob es sich um eine Umdisposition, die Vasari noch vor dem Ausdruck der Auflage angefertigt hat, oder ob es sich um eine Sonderanfertigung für eine bestimmte Reihe von Exemplaren handelt, muß offen bleiben¹⁹. Durch die Übernahme der Allegorie in das Titelblatt übernimmt diese jedenfalls eine Hauptaussage über das Gesamtwerk. Neben einer leichten Kürzung der Titulatur ist die wichtigste Änderung im Gefolge dieser Umstellung, daß das Stadtbild von Florenz entfällt. Damit entfällt ein seit der Erstaufgabe feststehender Bezugspunkt des Titelblattes. Der lokalpatriotische und campanilistische Aspekt wird von Vasari zurückgenommen. Auch in der Textgestaltung hat Vasari in der Zweitaufgabe gegenüber der Erstaufgabe stärker die außerflorentinischen Leistungen berücksichtigt²⁰. Topographisch also tritt Florenz als Schauplatz der „rinascita“ etwas zurück. Räumlich und zeitlich ist das gegenwärtige Florenz von der Tradition der „rinascita“ abgesetzt. Das Titelblatt stimmt den Leser nicht optimistisch auf eine Zukunft, sondern kontemplativ auf Todes- und Grabesreminiscenzen ein.

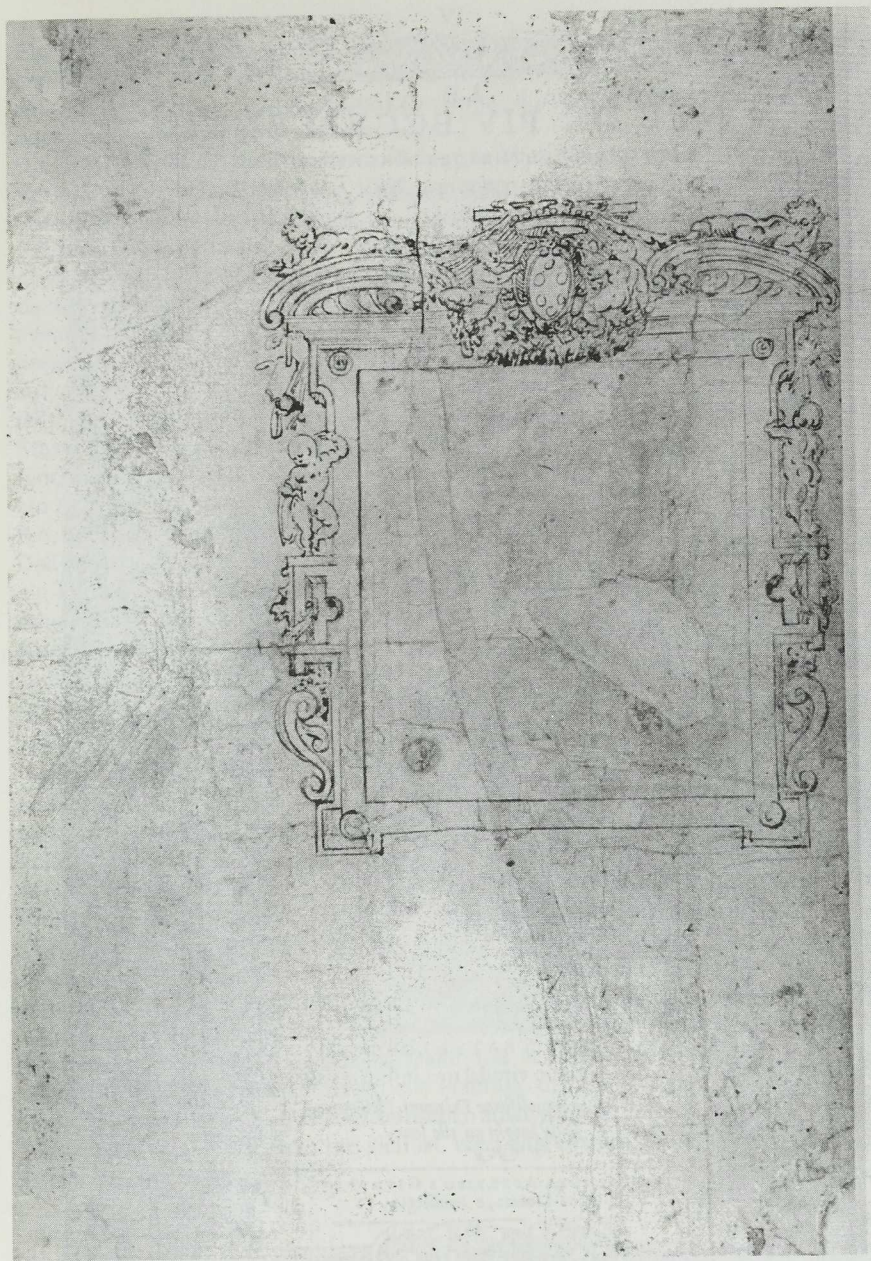


Abb. 7: Vasari: Rahmenentwurf für die Allegorie. Slg. Anthony Blunt

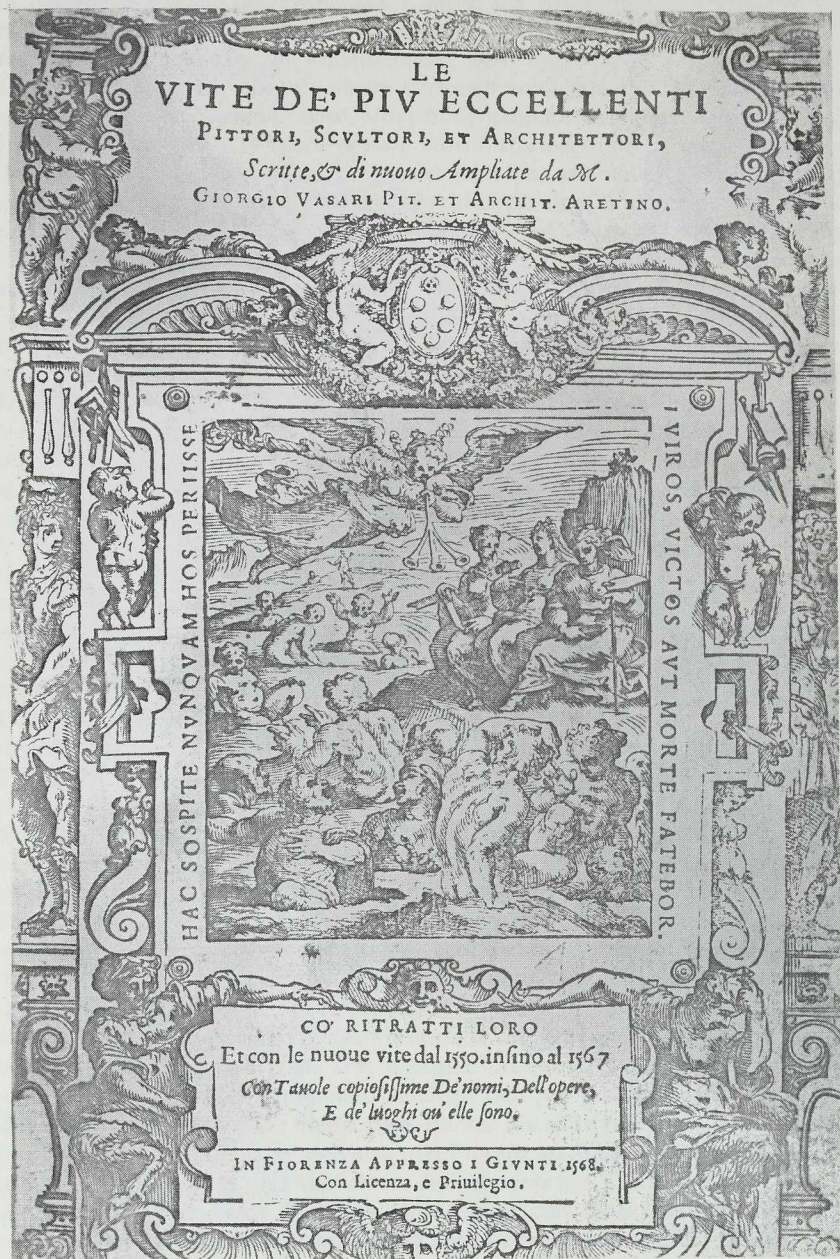


Abb. 8: Vasari: Zweite Version des Titelblattes zur 2. Auflage mit eingebauter Allegorie (1568)

VI

Ein mentaler Habitus, der auf Rückzug und Absicherung aus ist, braucht nicht zu explizieren, wovon er sich absetzt oder wogegen er sich schützt. Dennoch gibt es Anhaltspunkte, unausgesprochene Leerräume, durch die Vasaris Position, gewollt oder ungewollt, zu einer politischen wird.

Die Personalisierung der Kunstentwicklung in Michelangelo bedeutete eine politische Verlegenheit. Michelangelo war 1564 gestorben und sein Leichnam auf Anweisung Cosimos hin von der Akademie im Triumph nach Florenz geholt worden²¹. Zu Lebzeiten aber hatte sich Michelangelo immer geweigert, in das Florenz Cosimos zurückzukehren. Leitmotivisch versucht Vasari in der Vita der Zweitaufgabe die Gründe dieser Verweigerung trotz heftiger Werbung auf Altersbeschwerden und auf die Fesselung durch St. Peter zurückzuführen. Einen politischen Grund aber hatte Vasari bereits in der Erstaufgabe dem Jacopo Sansovino in den Mund gelegt, indem er ihn auf die Frage, warum er aus Venedig nicht nach Florenz zurückkehre, antworten läßt, man dürfe „den Lebenszustand in einer Republik nicht mit demjenigen in einem Staate vertauschen, in dem ein absoluter Herrscher regiert“. Diesen kompromittierenden Satz hat Vasari in der zweiten Auflage gestrichen. Er war in Anlehnung an ein Michelangelosonett formuliert worden, in dem es hieß, der Himmel müsse schlafen, da er zulasse, daß ein Einzelner sich aneigne, was doch vielen zugehört sei²². Daß Vasari die gesamte Kunstentwicklung auf Michelangelo zulaufen läßt, schützt ein kunstpolitisches Symbol vor den aufnahmegiegerigen Scheuern des frühabsolutistischen Staates Cosimos. Es ist so, wie wenn vor etwa zehn Jahren ein spanischer Kunsthistoriker die gesamte Kunstentwicklung auf Picasso hätte zulaufen lassen²³. Indem der Gesamtprozeß der „rinascita“ nach Vasari abgeschlossen zurückliegt, bleibt ein schlagkräftiges Ideologem einer aktuellen Instrumentalisierung entzogen.

Als Chef der großherzoglichen Kunstorganisation, welche die Liquidierung stadtdemokratischer Traditionen allenthalben Ausdruck zu verleihen hatte, war Vasari (seit 1554) tief in die absolutistische Reorganisation der florentiner Verhältnisse verstrickt. Die entsprechenden Nachweise etwa von Kurt W. Forster sind eindrucksvoll²⁴. Dennoch bietet nicht nur der Historiker Vasari dem Künstler ein Alibi. Auch der Theoretiker sucht die künstlerische Tätigkeit – nicht zuletzt mithilfe einer sublimierten Disegnotheorie²⁵ – jenseits der politischen Dienstleistung anzusiedeln. Dem Pintoricchio legt er die Äußerung in den Mund, „daß das wichtigste, was ein Maler seinen Gestalten mitzugeben vermag, darin besteht, daß sie für sich gut und ohne Rücksicht darauf entstanden sind, ob sie einem Fürsten gefallen“²⁶. Unter dem Druck politischer Vereinnahmung verweigert Vasari die Kunstentwicklung einer herrschaftlichen Verwertung. Dafür hat er sie der ästhetischen Betrachtung verfügbar gemacht. Dieser nostalgische Habitus, die ambivalente Form des Entzugs und der Kompensation, die im Ästhetischen aufbewahren möchte, was im Praktischen noch nicht oder nicht mehr möglich ist, wird eine Grundfigur kritischer bürgerlicher Intellektualität bleiben.

VII

Die Vertrautheit der Kunsthistoriker mit dem „Vater der Kunstgeschichte“, hat übersehen lassen, daß Vasaris Renaissancekonzept zunächst folgenlos geblieben ist. Seine zahlreichen Nachahmer und Nachfolger haben das strikte Schema nicht wieder so konsequent angewandt. Im 17. Jahrhundert kennt man kaum noch den Renaissance-

begriff²⁷. Nicht von ungefähr jedoch lebt in der Romantik, da man sich Vasari in Künstlerzirkeln vorlas und Hegel von den „lachenden Erben an den Sterbebetten der Weltgeschichte“ spricht und Schorn seit 1832 die erste deutsche Übersetzung vorgelegt hatte, die Geschichtskonzeption des Vasari wieder auf.

Das Titelblatt selbst ist in kaum einer der nachfolgenden Neuauflagen des Vasari aufgenommen worden²⁸. Dennoch hat es eine gewisse Nachwirkung gehabt. Sie bestätigt, daß Vasaris Sicht bald obsolet wurde. Raffael Borghini hat seinem Traktat oder kunsthistorischen Bericht von 1584 einen Holzschnitt vorangestellt, der deutlich denjenigen Vasaris aufgreift (Abb. 9). Doch die Richtsituation ist eine andere geworden. Borghini wird seiner Rolle als gegenreformatorischer Eiferer, der den Malern die Fehler nachrechnet, gerecht, indem er die Richterinnen in den Vordergrund rückt, während die Leiber der Künstler chancenlos im Schlund verbannt bleiben²⁹.

Als Rubens 1631 das Frontispiz zu Goltzius' Kompendium antiker Münzen zu zeichnen hatte, dachte er auch an das Jüngste Gericht (Abb. 10). Rubens hat eine ausführliche Erklärung des Blattes gegeben³⁰. Die Göttin des Altertums mit dem Phönix auf dem Haupte, einer Münzkette um den Hals, hat vor sich das aufgeschlagene Buch der Geschichte, in dem, wie Rubens schreibt, die Nachwelt lesen könne. Rechts stürzen Tod und Zeit die Vier Weltreiche in den Abgrund. Links jedoch fördern Handelsfleiß und Wissenschaft vergrabene Statuen und Münzen aus der Tiefe nach oben, wo Athena sie mit der aufklärenden Fackel empfängt. Im Unterschied zu Vasari sind hier die Triebkräfte benannt, die ein neues Zeitalter begründen könnten: Bürgerlicher Fleiß und Wissenschaft lösen die alten, feudalen Weltreiche ab. Auch Rubens hat öfters die Unabhängigkeit der Kunst gegenüber den Ansprüchen von Außen gefordert. Doch zugleich hat er die produktiven bürgerlichen Tugenden so angelegt, daß sie im 18. Jahrhundert wieder mobilisiert werden konnten³¹. Vasaris nostalgischer Renaissancebegriff ist für Zeiten politischer Repression aktuell geblieben. An ihm läßt sich nachvollziehen, was er als eine der vornehmsten Aufgaben des Historikers bezeichnet hat: das Kontinuum der Geschichte zu durchbrechen, „die vergangenen Angelegenheiten als gegenwärtige zu sehen: vedere le cose passate come presenti“³².



Abb. 9: Allegorie aus Raffael Borghini „Il Riposo“ (1584)

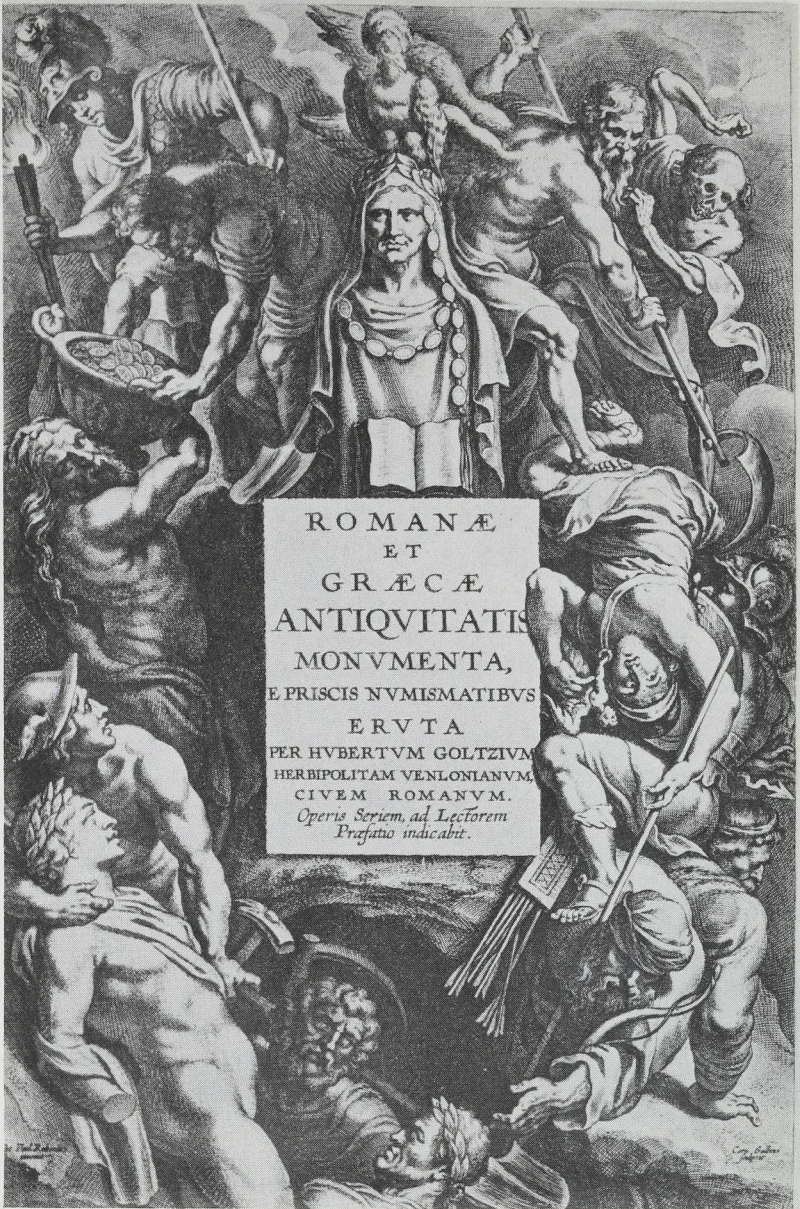


Abb. 10: Peter Paul, Rubens: Frontispiz zu Hubert Goltzius „Romanae et Graecae Antiquitatis Monumenta“ (1631).

Anmerkungen

1 K. Burdach: Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation. In: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Berlin. Phil.-Histor. Klasse 1910, S. 655 ff. Wieder in Burdach: Reformation, Renaissance und Humanismus. Berlin 1926. Die Wandlung in Blochs Renaissancebild, das im „Geist der Utopie“ (1918/23) nur die „verweltlicht stilhafte Renaissance“ kannte, das dann aber im „Prinzip Hoffnung“ Bd. 2, Teil 4, Kap. 39 seit Rienzo und bis zu Dürer hin eine chiliastische Komponente kennt, welche die Renaissance „weit echter erfüllt als die antike Wiedergeburt“, und von dem aus dann metaphorisch von einer „Renaissance-Dimension der Materie“ gesprochen werden kann (Philosophische Grundfragen Bd. 1, S. 28), — diese Wandlung ist gewiß durch Burdach veranlaßt.

2 Die kaum noch übersehbare Literatur teilweise zu entnehmen der Einleitung von August Buck zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband „Zu Begriff und Wesen der Renaissance“. Darmstadt 1969, oder auch E. Panofsky: Renaissance and Renascences in Western Art. New York / London 1972 (5. Aufl.), S. 5, Anm. 4, S. 9, Anm. 1

3 Jost Trier: Holz. Etymologien aus dem Niederwald. Münster/Köln 1952 (=Münstersche Forschungen H.6), S. 144-167. Dagegen J. von Stackelberg: ‚Renaissance‘, ‚Wiedergeburt‘ oder ‚Wiederwuchs‘? In: Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance. Bd. 22 (1960), S. 406-420 und die Replik von Trier in: Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 43 (1962), S. 177 ff, mit einer Verbildlichung der Metapher von 1647.

4 Eugenio Garin: Rinascite e Rivoluzioni. Rom/Bari 1975, S. 41

5 Gerhart B. Ladner: Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance. In: De Artibus Opuscula. Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York 1961, S. 303 ff. Deutsch in dem Sammelband von A. Buck (s. Anm. 2), S. 336 ff. Während der Text Ripas bereits 1593 vorlag, ist das Bild erst der Ausgabe von 1603 beigegeben.

6 Ladner, a.a.O., S. 341, Abb. 3 — Zu dieser Imprese und zu Vasaris Interesse für das Impreswesen allgemein vgl. Karl Frey: Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris. 2 Bde., München 1923-1930, Bd. 2, S. 250 ff.

7 Giorgio Vasari, Ragionamenti S. 119. Enthalten in Bd. 8 der Vitenausgabe, die ich, wenn nicht anders angegeben, im folgenden allein mit Bandzahl (römisch) und Seitenzahl (arabisch) zitiere: Giorgio Vasari: Le Vite de’ più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori. Hrsg. Gaetano Milanesi. 9 Bde. Florenz 1906 (2. Auflage). Andere Stellen, in denen Vasari die Imprese in diesem dynastisch-politischen Sinn erwähnt: VI, 251, 254; VIII, 118 (Ragionamenti).

8 Julian Kliemann: Vertuninus und Pomona. Zum Programm von Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 16 (1972), H.3, S. 293-328 und Mathias Winner: Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 35, S. 153-197. Zu Vasaris Darstellung in der Sala Grande des Pal. Vecchio vgl. VIII, 203 (Ragionamenti).

9 Vgl. W. Prinz: La seconda edizione del Vasari e la comparsa di „vite“ artistice con ritratti. In: Il Vasari, Jg. 24 (1963), S. 1-15 und ders.: Vasaris Sammlungen von Künstlerbildnissen. Florenz 1966. Prinz berücksichtigt die Allegorie für seinen Untersuchungsgegenstand nicht. Er ist ihm insofern zugeordnet, als gesagt wird, durch die Bildnisse sollten die Künstler nun auch leibhaftig wiederauferstehen.

10 VIII, 60 (Ragionamenti): „Quella è la tromba della fama, la quale risuona per tutto il mondo per l’opere di coloro che seguitano il coro delle nove donne“ (Musen). Ebda 101: „l’Eternità“ . . . riconoscendo le virtù nell’ lettere, nelle architetture, nelle sculture, e nelle pitture, alluminando con la torcia accesa dell’ intelletto che dopo lui vivono, perchè si procaccino fama“. Der Artikel „Fackel“ in RDK VI, S. 933 ff erfaßt in S. 1014 den Zusammenhang mit „Erkenntnis“, gibt aber keinen Konnex mit Fama; er dürfte auch selten sein.

11 Ariost, Orlando Furioso XXXV, 25; ähnlich Petrarca, Trionfo della Fama 9: „che trae l’uom del sepolcro. . .“ Auch Vasaris mehrfache Rede von der „seconde morte“ durch Vergessen geht auf Petrarca, Trionfo del Tempo 142/3 zurück. Zur Verewigungsfunktion der Dichtung vgl. E.R. Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern/München 1967 (6. Aufl.),

S. 469 f. — Verbildlichungen des Triumphs der Fama über den Tod im RDK Bd. VI, Sp. 1411ff. — Unsere Abb. 4 ist unter zahlreichen anderen herausgegriffen aus M.J. Husung: Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im XV. Jahrhundert. München 1929, S. 94, Nr. 130. Zum Phönix, (s. auch Abb. 10) vgl. Burdach, a.a.O., S. 82 ff, Ladner, a.a.O., S. 318 f und für sein Auftreten auf Renaissance-medailles E.H. Kantorowicz: *The King's two Bodies*. Princeton 1957, S. 385 ff, 413 ff.

12 V, 230: „sendo voi risucitatore di uomini morti, che voi allungiate vita a i vivi, o vero che i mal vivi furiate per infinito tempo alla morte“. Der Originalbrief vom 1.8.1550 bei Frey, a.a. O., Bd. 1, S. 289f. Dazu auch Michelangelos Sonett an Vasari VII, 229. Frey — und mit ihm dann auch Paola Barocchi: *Giorgio Vasari: La Vita di Michelangelo*. Mailand/Neapel 1962, Bd. 1, S. XVIII, — entnehmen diesem Satz eine „Ironie“ Michelangelos gegenüber Vasaris Leistung.

13 Nach Ch. de Tolnay: Velázquez' ‚Las Hilanderas‘ and ‚Las Meninas‘. In: *Gazette des Beaux Arts*, Bd. 35 (1949), S. 30, Anm. 19 wäre es das erste Beispiel einer weiblichen Personifikation der Künste überhaupt. An Michelangelos Juliusgrab waren sie ja noch als männliche Wesen vorgesehen. Doch Vasari hatte schon 1542 in seinem Haus in Arezzo, sodann 1546 in der Cancellaria die Künste als Frauen gemalt. Aber auch in dem Exequienprogramm zu Michelangelo, das die Akademie veranstaltete, waren die *Pictura, Sculptura* und *Architectura* weiblich gegeben: vgl. III, 300 und R. und M. Wittkower: *The Divine Michelangelo*. London 1964, S. 156 f und Abb. 9, 19, 20, 31. Richtig dürfte dagegen die von Tolnay geäußerte Vermutung sein, diese neue Form sei wohl in Analogie zu den drei Grazien geschaffen. Denn Vasari berichtet, daß im Apparat zur Hochzeit des Francesco de' Medici von 1565 die drei Künste dargestellt gewesen seien „a guisa delle tre Grazie prese per mano denotando la dipendenza che l'una arte ha dall' altra“ (VII, 530). Ebenso wie die „statua tutta nuda con tre teste eguali per le tre arti“ (VII, 528) sollte durch die Allusion die aktuelle Streitfrage über den Vorrang der Gattungen zugunsten einer gemeinsamen Fundierung im *Disegno* hervorgehoben werden. Daß die Künste bis heute weiblich gedacht werden, hätte man also der Analogisierung mit den Drei Grazien im Rahmen einer kunsttheoretischen Debatte zu verdanken. Als Frauen treten sie im Vitenwerk dann auch an den Rahmen der Bildnisse Lionardos und Michelangelos auf.

14 II, 96: Die „terza età“ habe solche Fortschritte erbracht und sei „salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più aumento“. In dem Brief des Adrians in der zweiten Auflage ist dieser Gedanke aufgegriffen und verstärkt: „Nel quale (libro) Voi . . . avete onorate queste arti . . . tornando alla memoria degli uomini . . . da quanto tempo in qua dopo il disfacimento di Europa, e delle nobili arti e scienze, elle cominciassero a rinascere, a fiorire, e finalmente siano venute al colmo della loro perfezione, dove veracemente io credo ch'elle siano arrivate; tale che (come delle altre eccellenze suole avvenire, e come altra fiata di queste medime avvenne) è più da temerle la scesa, che da sperarne più alta la salita“ (I, 17). Inzwischen war das Konzept auch von Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura* (1557) aufgegriffen worden: „E di presente io temo che la pittura non torni a smarirsi un' altra volta, perciocchè de' giovani non si vede risorgere alcuno“ (*Trattati d'arte del Cinquecento*. Hrsg. P. Barocchi, Bari 1960, Bd. 1, S. 206). Erscheint der Abstieg hier als ein Nachwuchssproblem, so ist er bei Vasari die Konsequenz einer historischen Entwicklung: „e mentre che si guardano le fatiche dell' opera sua (von Michelangelo), i sensi si stordiscono solo a pensare che cosa possono essere le altre pitture fatte e che si faranno, poste al tal paragone“ (VII, 215). Dazu auch VIII, 34 (*Ragionamenti*) über die Kunstblüte unter Leo X: „non credo si faccia più cosa che da altri non sia stata o immaginata o fatta“. Daß es sich aber bei Vasari um eine Gedankenfigur (die schon Zeuxis kannte), nicht um ein psychologisches Ohnmachtsgefühl handelt, zeigt etwa, wie er Michelangelo angesichts einer Medaille des Grechetto bemerken läßt, „che era venuto l'ora della morte nell'arte, perciocchè non si poteva meglio“ (V, 386). — Zur Zyklentheorie, die Vasari aufgreift, vgl. E. Panofsky: Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris. In: Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975, S. 229 ff und jetzt Z. Wazbinski: *L'idée de l'Histoire dans la première et la seconde édition des ‚Vies‘ de Vasari*. In: *Giorgio Vasari, Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte*. Florenz 1976, S. 2 ff. Die hier vertretene Auffassung, der strikte Entwicklungsgedanke sei in der Zweitaufgabe zurückgedrängt, kann ich nicht teilen, da Vasari keine der einschlägigen Stellen in der zweiten Auflage gestrichen oder abgeschwächt hat. Viel eher läßt sich feststellen, daß Vasari in der Zweitaufgabe

stärker die historischen Bedingungen berücksichtigt, unter denen die Fortschritte in der Kunst wirksam werden. Dazu W. Prinz: I Ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle Arti, in den genannten Kongreßakten S. 859. W. Kallab: Vasaristudien. Wien/Leipzig 1908, S. 306 ff hat festgestellt, daß Vasari für die Giuntina neu historisches Schrifttum, so Filippo Villani und Machiavelli herangezogen hat. Vasari spricht davon, daß er die *Gründe* für Auf- und Abstieg der Kunst beschreiben will: „di far conoscere a quelli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi et in diverse persone“ (II, 94). Auch Adriani spricht ja diesen Gesichtspunkt ausdrücklich an, so daß man schließen könnte: Eine Blüte der Kunst entwickelt sich nach Vasari auch unter günstigen gesellschaftlichen Bedingungen, woraus sich implizite ergibt, daß für die „quarta età“ nach Michelangelo diese Bedingungen nicht mehr so gegeben sind.

15 Vgl. den Artikel „Erfinder II“ im Reallexikon für Antike und Christentum. Stuttgart 1962, Bd. 5, Stuttgart 1962, Sp. 1191 ff von Klaus Thraede. Bei Lorenzo Ghiberti: I Commentari (um 1435). Hrsg. J. von Schlosser, 2 Bde, Berlin 1912, S. 8, 10, 20, 23 sind solche antiken Erfinderkataloge rekapituliert; ebenso bei Paolo Pino: Dialogo di Pittura (1548). Mailand 1954, S. 54 f. Vasari selbst zählt im „Proemio delle Vite“ diese antiken „inventori“ auf (I, 217 f), meint aber, es handele sich um unsichere Nachrichten, weshalb man sich den sichereren der neueren Zeit zuwenden solle: „venghiamo alle cose più chiare, della loro perfezione e rovina e restaurazione, e per dir meglio, rinascità; delle quali con molti migliori fundamenti potremo ragionare“ (I, 223). Weitere Grundsatzklärungen zu Rolle der Innovationen, I, 653 f; II, 101.

16 Vgl. außerdem folgende Stellen: I, 212; I, 271; II, 276; II, 433; III, 254; III, 257; III, 461; V, 84; VI, 464.

17 Niccolò Machiavelli: Arte della guerra. Opere Bd. 2, Mailand 1961, S. 519: „perchè questa provincia pare nata per risuscitare le cose morte, come si è visto della poesia, della pittura e della scultura“. — Man hat verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht, daß in der Form „rinascita“ der Begriff bei Vasari erstmals substantiviert erscheint; m.W. hat man aber noch nicht bemerkt, daß er auch in der Form „rinascimento“ bei Vasari vorkommt. — Vasari hat übrigens Tadel erwartet für seine Bevorzugung der Vergangenheit; er rechtfertigt sich damit, daß er ihre Leistung würdige mit Rücksicht „a i luoghi, tempi et altre somiglianti circonstanze“ (VII, 726).

18 Veröffentlicht von W. Prinz: La seconda edizione, a.a.O. und ders.: Vasaris Sammlungen, a.a.O., Abb. 20. Wolfgang Prinz habe ich für die Überlassung einer Fotografie des Blattes zu danken.

19 Aldo Rossi hat in der Ausgabe des Club del Libro Bd. VIII, S. 284 f die beiden Versionen beschrieben. Ausführlicher ist die Sachlage geschildert von Rosanna Bettarini im Vorwort der neuen Vitenausgabe, Florenz 1966, Bd. 1, (Testo), S. XXVIII ff, da sie auch andere Indizien der Lagen an den verschiedenen Exemplaren berücksichtigt. Danach existieren drei Formen: 1. Erweiterte Titulatur mit Rahmen; die Allegorie auf der Rückseite; 2. Erweiterte Titulatur mit Rahmen, aber ohne Allegorie auf der Rückseite; 3. Gekürzte Titulatur und in das Titelblatt eingebaute Allegorie. In allen drei Fällen erscheint die Allegorie am Schluß des Bandes wieder. Auffallend ist, daß Version 3 wesentlich weniger oft vorkommt als Version 1. Auf ein weiteres Exemplar der Version 3 aus der Bibl. Haseloff, jetzt im Kunstgeschichtlichen Institut der FU Berlin, wies mich Tilmann Buddensieg hin, der selbst ein Exemplar mit der Version 1 besitzt, und dem ich für eingehende Erörterungen und Hinweise zu der Frage zu danken habe. Ein weiteres Exemplar der Version 1 in Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek 11.5—7 Hi, das unserer Abb. 6 zugrundeliegt. Bettarini erwägt, ob Version 3 nicht einigen Luxusexemplaren zugeacht war, entscheidet sich dann aber für eine künstlerische Umdisposition in der oben angegebenen Reihenfolge. Auch technische Details, wie der bei der Übertragung der Allegorie und bei der Versetzung des Hexameters zu Seiten der Allegorie stehengebliebene Holzsteg, sprechen für diesen Ablauf. Dabei ist zu bedenken, daß Vasari den ersten Band bereits 1564 in Druck gegeben hat, vielleicht schon mit der Version 1. Möglicherweise hat er dann erst um 1568 die neue Version 3 vorgelegt, die nur noch für relativ wenige Exemplare Verwendung fand.

20 Vgl. Kallab a.a.O., S. 302ff. Vincenzo Borghini bestärkt Vasari in einem Brief vom 2. 8. 1564 darin „che sia una HISTORIA universale di tutte le pitture e sculture di Italia etc., che questo è il fine dello scriver vostro“ (Frey a.a.O., Bd. 2, S. 98).

21 Die Dekoration der Akademie, deren zweiter Präsident Michelangelo war, ausführlich geschildert in VII, 243 ff. Dazu vor allem Wittkower a.a.O., wo S. 17 f auch mitgeteilt wird, daß vom medicaischen Herrscherhaus niemand zu der Feier erschien.

22 Zu diesem Sonett und zur Stellung des Michelangelo zum Herzog Cosimo vgl. G. Spini: *Politicità di Michelangelo*. In: *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*. Rom 1960, S. 117. — Die Stelle über Sansovino bei Vasari VII,511. Dazu VIII,16 (Ragionamenti): Der Pal. Vecchio wird vereinheitlicht, „per far di lei, come ha fatto in questo governo, di tanti voleri un solo, che è appunto il suo“. Die Aussage des Sansovino wird durch einen Brief des Aretin vom 20. 11. 1537 an Jacopo Sansovino bestätigt, worin es über Venedig heißt, daß „noi, merce delle sue vontà libere, ci abbiamo eletta per patria“ (Pietro Aretino: *Lettere sull' Arte*. 4 Bde. Mailand 1957 - 1960, Bd. 1, S. 81). — In der Korrespondenz mit Michelangelo gibt es nur einen Brief, in dem Vasari die politischen Zustände anspricht, und zwar in dem Werbebrief vom 20. 8. 1554, in dem er Michelangelo u.a. von Vorurteilen zu befreien sucht und das gegenwärtige Florenz dagegen in Schutz nimmt, „che quà sono le tenebre et gl' orrori ne' popoli“. Gerade der Tenor dieses Briefes aber hat Frey a.a.O., Bd. 1, S. 403 ob der „allzu rosigen Schilderung“ vermuten lassen, daß er „einer Überarbeitung im höfischen Interesse unterzogen worden ist“.

23 Welches propagandistische Potential dem florentiner Hof entgangen war, wird deutlich aus Vasaris Ausruf am Schluß der Besprechung des Jüngsten Gerichts in der Sistina: „Beatissimo e fortunatissimo Paulo terzo, poichè Dio consentì che sotto la protezione tua si ripari il vanto che daranno alla memoria meriti tuoi per le sue virtù!“ (VII,215). Oder VII,298: „... godendo de' frutti d'Arno, che Michelangnolo è vivuto gran parte degl' anni suoi a Roma, e vi ha fatto quelle maraviglie che fanno stupire il mondo“. — Material zu den Versuchen aus Florenz, Michelangelo zurückzuholen: VII,198 ff, Frey a.a.O., Bd. 1, 283, 400 ff, 475 f; Bd. 2, S. 33ff. — Von der Gesamtanlage von Vasaris Leben her habe ich diese Gesichtspunkte in einer Würdigung in der Süddeutschen Zeitung Nr. 147, Feuilleton - Beilage vom 29./30. Juni 1974 dargelegt. — Die Stellung Michelangelos ist in der zweiten Auflage nicht schon dadurch verwässert worden, daß Vasari anhangsweise auch lebende Künstler bespricht. Im Gegenteil. Vasari sah die Gefahr der Verundeutlichung und wandte sich an Borghini mit der Frage, ob er nach Michelangelo noch „Viten“ bringen solle. Borghini rät ab: „Sarebbe forse meglio finire le vite in Michelangnolo et dopo lui mettere queste altre di Titiano, Primaticcio, Sansouino, non sotto nome di vite, ma di MEMORIA de viuj“ (am 28. 1. 1566, Frey a.a.O., Bd. 2, S. 292). Vasari ist dann noch weiter gegangen und gab nur „Descrizione delle opere“ nach Michelangelo. Was diese Zäsur bedeutete, erhellt auch daraus, daß Borghini überhaupt der Meinung war, eine Vita gebühre nur Fürsten, nicht aber niedrigen Leuten wie es Künstler sind: „E lo scriver le vite, è solo di principi et huominj che habbino esercitato cose da principi et non di persone basse, ma solo qui hauete per fine l' arte et l' opere di lor mano: Et pero insistete in questo più che potete et usateci diligentia“ (Frey a.a.O., Bd. 2, S. 102).

24 Kurt W. Forster: *Metaphors of Rule, Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 15 (1971), H. 1, S. 65 - 104. Forster gesteht unter den Florentiner Künstlern aus der Zeit Cosimos nur Pontormo eine Stellung zu, die derjenigen vergleichbar ist, die ich hier für Vasari erschließe. Sie ist in Pontormos Malerei eingeflossen; bei Vasari ist sie im literarischen Werk präsent. Neuerdings freilich hat Philipp Fehl: *Vasari e Stradano come Panegiristi dei Medici*. In: *Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte*, Florenz 1976, S. 207 - 224 eine Analyse einiger Historienbilder aus dem Palazzo Vecchio vorgelegt, die auch für den Maler Vasari das einfache Bild eines Machtpanegyriker in Zweifel zu ziehen erlauben. Fehls Schlußsatz ist in unserem Zusammenhang zitierenswert: „Una perfezione tale può essere realizzata dall' arte panegirica soltanto quando essa ricorda che gli dei dipinti sono più importanti che gli attuali principi. Questa è l' intuizione che Vasari stesso mostrò di possedere nei suoi scritti e che egli espressa per noi quando lodo la dignità morale e la grandezza dell' arte di Michelangelo, il quale, sia detto per inciso, vero patriota che era, non ne volle mai sapere di ritornare alla Firenze di Cosimo I.“

25 Hierzu W. Kemp: *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* Bd. 19, (1974), S. 219 - 240, der eine historische, und Maurice Poirier im Katalog „The Age of Vasari“, Notre Dame / New York 1970, S. 53 - 66, der eine begriffsgeschichtliche „Einschätzung bietet. Die Vergeistigung und Intellektualisierung

der Kunstschauung, der Rückzug von der Erscheinungsebene in die der Intention, der Erfindung, des Konzeptes, wie es das Begriffsfeld um „invenzione“, „conchetto“ und „disegno“ bei Vasari signalisiert, stellt das kunsttheoretische Korrelat zu den Phänomenen dar, die ich für den Geschichtsschreiber Vasari herauszuarbeiten versuche.

26 III, 502. — Am 6.7.1537, nach dem Mord an Alessandro Medici hatte Vasari geschrieben von der „poca certezza nostra nel sperare negl' huomini di governo... Eccomi preparato per sempre voler vivere del mio sudore et faticare col fare opere continuamente per tutto. Et se elle non uerrano qui in casa mia, andrò à trouar loro doue le saranno... Lo studio dell'arte sarà da qui innanzi colui, che vò corteggiare“ (Frey, a.a.O., Bd. 1, S. 85f). In den Viten VII, 661 wird aus dieser Erfahrung, die ihn, wie er brieflich schreibt, „le catene dure della servitu, che haueuo della corte, et la sua crueltà, l'ingratitude e le vane speranze sue“ erkennen ließ (Frey, a.a.O., Bd. 1, S. 76), die Sehnsucht nach idyllischer Ruhe: „provai quanto molto più giovi agli studi una dolce quiete et onesta solitudine“ (VII, 661). In zahlreichen Stellen der Viten kommt der Tenor vor, mit dem Vasari auch einen Entschluß Beccafumis kommentiert: „perchè non gli piacevano gli modi della corte et era avezzo a viver libero, non stette in quel luogo molto contento“ (V, 649). Einen Deputierten der Akademie läßt Vasari in den Beratungen um die künstlerische Ausstattung der Feier für Michelangelo argumentieren: „... si dee ciò fare non con pompa regia o soperchie vanità, ma con invenzioni et opere piene di spirito..., onorando l'arte con l'arte. Percioché, se bene dall' eccellenza dell signor duca possiamo sperare ogni quantità di danari... noi nondimeno avemo a tenere per fermo che da noi si aspetta più presto cosa ingegnosa...“ (VII, 297).

27 So jedenfalls J. Huizinga: Das Problem der Renaissance (1920). Darmstadt 1974, S. 11. Doch die Wandlungen des Begriffes im 17. Jahrhundert scheinen noch nicht untersucht worden zu sein. Rubens kennt ihn; im Hinblick auf die „Glückliche Regierung“ aus dem Medicizyklus spricht er davon, Maria Medici sei so dargestellt, daß die „risuscitatione delle scienze ed arti per la liberalità e splendore de S.M.“ deutlich werde (Ch. Ruelens/Max Rooses: Codex Diplomaticus Rubenianus. Antwerpen 1887-1909, Bd. 3, S. 354). Neben dem in Anm. 3 genannten, von Trier abgebildeten Beispiel, wäre noch die nicht gedruckte, um 1690 entstandene Schrift von Claude Joly: Historia Palingenesias Litterarum, zu nennen, über die W. Kaegi: Jacob Burckhardt. Bd. 3, Basel/Stuttgart 1956, S. 677 berichtet. Bei Bellori stellt sich ja wieder das Schema her, das eine „ristauratione della pittura per mano di Annibale Carracci“ kennt (G.P. Bellori: Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni (1672), in der Anrede an den Leser.

28 Die einzige Ausnahme ist die Ausgabe des Club del Libro, Mailand 1962-1966, wo in Bd.1, S. 18 die Version in unserer Abb. 3 wiedergegeben ist. Bellori a.a.O. könnte an Vasaris Titelblatt gedacht haben, als er formulierte: „Quelli certamente che col mezzo delle lettere, si propongono di toglier dal sepolcro, e di consacrare al pubblico la memoria de gli huomini, debbono... rappresentare alla vista non cadaueri, et ombre, ma le viue immagini di colore che degni sono di durare celebri, et illustri“. Die Illustration zum 5. Dialog in Vicente Carduchos Malereitratat von 1633 (Abb. 11), auf die mich W. Kemp hinwies, stellt im Anschluß an ein Gedicht Lope de Vegas die Verewigungsgewalt der Malerei dar: Fama unterstützt sie dabei, Könige und andere gegen den vorgelagerten Tod und gegen die Zeit, zu verewigen. Es ist dies ein Paragone-Motiv, da die Skulptur beanspruchte, dauerhafteres Gedenken zu gewährleisten. Im übrigen ist es eine Fama-Allegorie ohne den Gerichtsaspekt des Vasari (vgl. G. Kubler: Vicente Carducho's Allegories of Painting. In: Art Bulletin, Bd. 47 (1965), S. 439-445.

29 Raffael Borghini: Il Riposo. Florenz 1584 (Reprint Hildesheim 1969). Abgebildet auch bei Tolnay, a.a.O., S. 29, Abb. 6. Über Borghini vgl. J. Schlosser: Letteratura artistica. Florenz/Wien 1967, S. 349 ff.

30 Max Rooses: L'oeuvre de P.P. Rubens. 5 Bde. Antwerpen 1886-1892. Bd. 5, S. 77 ff, Pl. 365.

31 Vgl. M. Warnke: Peter Paul Rubens. Köln 1977, S. 59 f, S. 100.

32 II, 94: Vasaris (von Machiavelli beeinflusstes) historiographisches Programm ist von der Wissenschaft, die ihn gerne ihren „Vater“ nennt, noch lange nicht eingelöst, denn er möchte nicht „narrare semplicemente i casi seguiti“, auch bemüht er sich nicht, „per narrare asciuttamente i casi occorsi a un prinincipe, o ad una repubblica, ma per avvertire i giudizj, i consigli,

i partiti ed i maneggi degli uomini, cagione poi delle felici et infelici azioni; il che è proprio l'anima dell'Istoria; e quello che in vero insegna vivere e fa gli uomini prudenti, e che, appresso al piacere che si trae del vedere le cose passate come presenti, è il vero fine de quella". — Das Titelblatt von Vasaris Viten war Gegenstand meines Habilitationsvortrages 1970 an der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Seitdem habe ich das Thema in mehreren Vorträgen überarbeitet und erweitert. Dabei sind mir zahlreiche Diskussionsbeiträge und Anregungen wichtig gewesen, die ich nicht einzeln aufzählen kann, für die ich mich aber doch bedanken möchte.

Abb. 11: Allegorie der Malerei aus den „Dialogos de la Pintura“ von Vicente Carducho (1633).

