

d'Arte Medievale e Moderna, 25. November 2011–25. Februar 2012). Neapel, Paparo Edizioni 2011, 80 S., Farb- u. s/w Abb. ISBN 978-88-97083-10-8. € 20,00

Giorgio Vasari. Santo è Bello. Ausst. Arezzo, Palazzo Vescovile, 20. April–30. Dezember 2011 (ohne Katalog)

Omaggio a Vasari 1511–1574. Dipinti di Giorgio Vasari dalla Collezione dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Ausst.kat. Florenz, ECRF, Spazio Mostre, 13. Oktober–30. November 2011. Florenz, Edizioni Polistampa 2011, 32 S., Farbbabb. ISBN 978-88-596-0991-9. € 3,00

Claudia Conforti/Francesca Funis/Antonio Godoli/Francesca de Luca (Hgg.), **Vasari, gli Uffizi e il Duca.** Ausst.kat. Florenz, Galleria degli Uffizi, 14. Juni–30. Oktober 2011. Florenz, Giunti Editore 2011. 423 S., 350 Abb. ISBN 978-88-09-76789-8. € 42,00

DR. DES. HEIKO DAMM

Vasaris Rahmensysteme. Selbstbetrachtungen der Kunstgeschichte

Ausgewählte Neuerscheinungen

Auch 500 Jahre nach der Geburt des Malers, Architekten und Kunstschriftstellers Giorgio Vasari liegt noch immer kein verlässliches Werkverzeichnis seiner Gemälde und Zeichnungen vor. Ein Grund hierfür mag neben der immer wieder betonten geringen Qualität seiner künstlerischen Werke der Umstand sein, dass der Maler aus Arezzo sich über sämtliche Aspekte seines künstlerischen Schaffens in seinem Briefwechsel, seinen *Ricordi*, seinem Hausbuch (Zibaldone) und seiner Autobiographie selbst bereits abschließend geäußert zu haben scheint. Der Künstler Vasari verbleibt im Schatten des Kunsthistoriographen, doch ist ein eingehendes Verständnis seiner schriftstellerischen Leistung ohne die Berücksichtigung der Kunstwerke nicht möglich. Im Jubiläumsjahr 2011

sind zwar wichtige Beiträge zum Künstler Vasari erschienen, ein aktueller und umfassender Öuvrekatalog steht jedoch immer noch aus.

Die Forschung zu seinem Hauptwerk, den in zwei Auflagen erschienenen *Vite*, hat sich dagegen schon seit längerem und in letzter Zeit besonders intensiv mit der Entstehung, den Topoi und der Rezeption dieses Textes beschäftigt (Katja Burzer/Charles Davis/Sabine Feser/Alessandro Nova [Hgg.], *Le Vite del Vasari. Genesi, Topoi, Ricezione*, Venedig 2010). Im Vasari-Jahr sind nun eine Fülle von weiteren Forschungsinitiativen hinzugekommen, die das komplexe Werk des Aretiners von verschiedenen Seiten beleuchten. Tagungen und Vorlesungsreihen in Boston, Paris und Florenz haben die kontrovers diskutierte Genese der ersten Ausgabe der *Vite* von 1550, ihre europäische Rezeption sowie die einflussreichen ästhetischen Konzepte von Porträt und Lebendigkeit zum Thema gemacht oder das Werk aus interdisziplinärer Perspektive untersucht (Vasari / 500. Envisioning New Directions in Vasari Studies, Harvard University, Oktober 2011; La réception des ‚Vite‘ de Giorgio Vasari en Europe [XVI^e–XVIII^e siècles], INHA Paris, Oktober 2011; I Mondi del Vasari,



Abb. 1 Giulio del Moro, Schlaf des Endymion, Rahmen von Giorgio Vasari. Paris, Louvre (Fenech Kroke 2011, Taf. XX)

schungsbericht zum Jubiläumsjahr: Alessandra Nova, ‚Vasari‘ versus Vasari. La duplice attualità delle Vite, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LV, 2013, 55–71).

ALLEGORIEN OHNE AUTOR

Antonella Fenech Kroke geht in ihrer Pariser Dissertation einem zentralen Aspekt von Vasaris künstlerischem Schaffen nach: den Personifikationen und allegorischen Sujets seiner Gemälde und Dekorationskampagnen, die der Künstler oft in schriftlichen Erläuterungen selbst ausgelegt

Kunsthistorisches Institut in Florenz und Accademia del Disegno, Herbst 2011; Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550, Kunsthistorisches Institut in Florenz, April 2012).

Auch editorisch ist Vasari zunehmend besser aufgearbeitet. Die deutsche Neuausgabe der *Vite* im Wagenbach Verlag wird 2014 abgeschlossen sein. Dank der Finanzierung durch die Regione Toscana und das Kunsthistorische Institut in Florenz konnte der gesamte literarische Nachlass von Paola Barocchi digital erschlossen werden und ist nun im Volltext recherchierbar (<http://vasariscrittore.memofonte.it>). Kabinettausstellungen in Paris, Florenz, Berlin und Köln haben zudem Vasaris Zeichnungen beleuchtet (grundlegend als For-

hat. Das Buch gliedert sich in vier Kapitel: Das erste (L’apogée du langage allégorique) situiert die Personifikationen Vasaris im Feld vergleichbarer Autoren vor dem Erscheinen des Kompendiums von Cesare Ripa im Jahr 1593; das zweite (Entre Art, Philosophie et Rhétorique) führt an Werken und Bilderfindungen Vasaris exemplarisch die Funktionsweise der allegorischen Malerei im Kontext von Philosophie, Rhetorik und Bilderschrift vor, das dritte (Giorgio Vasari et la représentation du Virtuoso Moderne) zeigt die Wechselwirkungen zwischen gemalten Personifikationen und dem Lebensideal des Fürsten, Höflings und Künstlers auf, das vierte und originellste Kapitel (Dispositifs) widmet sich schließlich der Rahmung von Bildern als für Vasaris Kunst zentrale Katego-

rie. Ein umfassendes und verlässliches, alphabetisch geordnetes Repertorium der Personifikationen im Werk Vasaris mit Verweisen auf die schriftlichen und bildlichen Zeugnisse runden den Band ab.

Das Buch von Fenech Kroke eröffnet wesentliche Einsichten und Forschungsperspektiven und stellt damit die Erforschung der Allegorie bei Vasari auf eine neue Grundlage. Im komplexen Gefüge der Personifikationen im Deckenspiegel des Refektoriums der neapolitanischen Chiesa di Monteliveto (heute Sant'Anna dei Lombardi), von Vasari und seinen Gehilfen 1545 vollendet, kann Fenech Kroke drei Bedeutungsebenen identifizieren: die Sternbilder, die Tugenden und Regeln des monastischen Lebens sowie die drei Leitmotive der Religion, des Glaubens und der Ewigkeit (137–160). Unter Hinzuziehung der vom Ordensgeneral der Olivetaner, Gian Matteo d'Aversa, erlassenen *Constitutiones* von 1541/42 interpretiert Fenech Kroke den Deckenspiegel als gemalte monastische Tugendlehre, die zudem Berührungspunkte mit den reformorientierten Kreisen der neapolitanischen Kirche aufweise. Sie verweist auf die frappierende Ähnlichkeit der Personifikation der Armut mit dem verlorenen Fresko *Triumph der Armut* von Hans Holbein für den Stalhof der hanseatischen Liga in London. Die weitgehend vergleichbare Entwicklung hin zu argumentativen Bildern in beiden konfessionellen Lagern ließe sich im Vergleich der allegorischen Bilderfindungen von Lucas Cranach und Giorgio Vasari prägnant aufzeigen. In ihrer überzeugenden Interpretation der Fresken berührt Fenech Kroke die Bedeutung allegorischer Verfahren im Kontext der Konfessionalisierung jedoch nur am Rande.

Besonders gelungen ist das abschließende Kapitel zur Funktion des Rahmens in den allegorischen Bildersystemen Vasaris. In einer Analyse der Rahmungen im *Libro dei Disegni*, dem heute auf mehrere Museen verstreuten Klebealbum seiner Zeichnungssammlung berühmter Meister, kann Fenech Kroke die eminente Bedeutung der Randfiguren bei Vasari nachweisen. Der Schlaf des Endymion auf einem Blatt von Giulio Moro (Louvre, DAG, inv. 5083r; *Abb. 1*) wird etwa durch

die vom Sammler Vasari hinzugefügten rahmennden Trauerfiguren in eine göttliche Strafe des Zeus umgedeutet (311). Eine ähnlich komplexe Kommentarfunktion des Rahmens kann Fenech Kroke für das Farnese Stundenbuch von Giulio Clovio, für die Frontispize der *Vite*, die Dekorationen für das Theaterstück *Talanta* in Venedig, die *Sala dei Cento Giorni* in der Cancelleria sowie für das Dekorationssystem im Palazzo Vecchio nachweisen. Inwiefern die allegorische Bildersprache Vasaris und des 16. Jh.s überhaupt allerdings wesentlich durch die Konfessionalisierung und die „Globalisierung“ von Bildformen angestoßen wurde, bleibt eine offene Forschungsfrage (Serge Grunzinski, *Quelle heure est-il là-bas? Amérique et islam à l'orée des Temps modernes*, Paris 2008, v.a. 177–196; Michael Cole/Rebecca Zorach [Hgg.], *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, Ashgate 2008; Maria Effinger/Cornelia Logemann/Ulrich Pfisterer [Hgg.], *Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Ausst.-Kat. Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg 2012).

Ein Charakteristikum der allegorischen Bildersprache ist die Wiederholbarkeit einzelner Bildmotive, die Rekombination von Sujets und die Wiederverwendbarkeit von Bilderfindungen. Der unklare Status der Autorschaft dieser formalisierten Bildersprache, auf den Fenech Kroke immer wieder hinweist, ist das zentrale Thema des Buches von Marco Ruffini. In fünf Kapiteln entwickelt Ruffini die These, dass mit dem Tod Michelangelos, mit der Gründung der *Accademia del Disegno* und der zweiten Ausgabe der *Vite* 1568 Vasari in Florenz das Paradigma einer Kunst ohne Autor entwickelt habe. Die mit großem Aufwand betriebenen Begräbnisfeierlichkeiten Michelangelos interpretiert Ruffini als öffentlichkeitswirksame Staffelübergabe vom Einzelgenie an den anonymen Gruppenkünstler der akademischen Institution. Allegorische Bilderfindungen seien dabei der zentrale Bestandteil dieser neuen autorlosen Kunst. Anhand der Kunstentwicklung nach

Michelangelo in Florenz, der Genese der *Vite*, der Kunstbeschreibungen in Vasaris Werk sowie der *Questione della lingua* entwickelt Ruffini seine überzeugende These. Deren Durchführung gerät freilich etwas zu schematisch, wenn er die komplexe Gemengelage im Florenz des 16. Jh.s auf eine dualistische Stiloption zwischen Pontormos „expressionism“ und Bronzinos „pure formalism“ reduziert (58) oder auch, wenn er in den Kunstbeschreibungen der *Vite* lediglich „two antithetical conceptions of art, one mimetic and the other diegetic and academic“ (132) festmachen will. Zum Verständnis der ‚Konzept-Kunst‘ der letzten Jahrzehnte des Cinquecento wird man freilich die klugen Einsichten des gut lesbaren Buches nicht missen wollen.

METAKÜNSTLER IN ARCHITEKTUR UND DRUCKGRAPHIK

Die Druckgraphik als Vervielfältigungsmedium untersucht Sharon Gregory umfassend in ihrer im vergangenen Jahr erschienenen Publikation in sechs Kapiteln: zur Geschichte der Druckgraphik, zum illustrierten Buch, zum Einsatz von druckgraphischen Werken als Erinnerungsstützen, zur Verwendung von Drucken in Künstlerwerkstätten, zu Druckgraphik und künstlerischer Nachahmung sowie zur Entwicklung des Mediums nach Vasari. Ein Appendix mit einer Liste von druckgraphischen Blättern, die von Vasari erwähnt werden, sowie ein ausführliches Register erschließen dem Leser die zahlreichen neuen Einsichten und Einzelbeobachtungen der Autorin. Das Buch ist

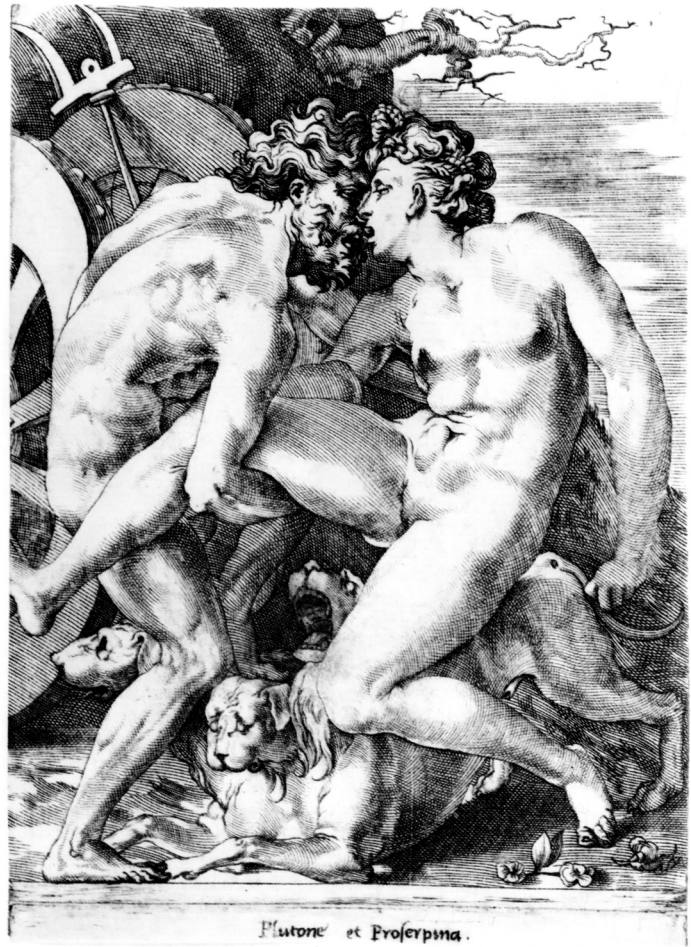
hervorragend bebildert, gut lesbar und klar strukturiert. Gregory kann beispielsweise eindrucksvoll nachweisen, wie beliebt nördliche Druckgraphik im Florenz des 16. Jh.s war. Das mittlerweile vieldiskutierte Thema der ‚kulturellen Übersetzung‘ im Zusammenhang mit der künstlerischen Aneignung von Druckgraphik aus dem Norden in Italien greift sie jedoch nicht auf. Es gelingt ihr, im abschließenden Kapitel eine Reihe von bisher unbekanntem Blättern zu identifizieren, die nach Werken Vasaris gestochen wurden.

Zudem weist sie überraschende Anleihen und Transformationen von Vorbildern nach, etwa den Umstand, dass sich der Körper Christi in Vasaris *Pietà* im Louvre (Inv. 2096; Abb. 2) an eine anzüglich lagernde Proserpina aus der pornographischen Serie der *Amori degli Dei* von Caraglio von 1527 anlehnt (199; Abb. 3). Ebenso eindrucksvoll wird Vasaris Bilderfin-



Abb. 2 Giorgio Vasari, *Pietà*, Entwurf, 1542. Paris, Louvre (Gregory 2012, Abb. 4.26)

Abb. 3 Gian Jacopo Caraglio, *Amori degli Dei, Pluto und Proserpina*, 1527. Wien, Albertina (Gregory 2012, Abb. 4.27)



derung seiner *Kreuztragung* im Spencer Art Museum in Kansas City aufgezeigt, die Figuren und Kompositionen von Lucas von Leyden, Raffael und Dürer verarbeitet (257). Vasaris Arbeitsweise, die durch „Recycling“ und „Remix“ eigener wie fremder Bildchiffren geprägt ist, wird so auf wenigen Seiten anschaulich herausgearbeitet. Gregory kann zudem nachweisen, dass der Künstler in den 1530er und 40er Jahren in seinem Zeichenstil die graphische Sprache der Stecher nachahmte (201). Diese Beobachtung hätte dazu Anlass geben können, etwas allgemeiner über die Bedeutung der Druckgraphik als Vorbild für einen arbeitsteiligen Schaffensprozess zu reflektieren. Hat Vasari nicht sein gesamtes architektonisches und malerisches Werk nach dem in der Druckgraphik verbreiteten Prozess der Arbeitsteilung konzipiert? Und sind nicht alle künstlerischen Techniken und Verfahren für Vasari letztlich Medien des *disegno*? An dieser Stelle wäre eine Einbettung der Forschungsergebnisse in größere theoretische und kulturelle Zusammenhänge hilfreich gewesen (vgl. Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: from Techne to Metatechne*, Cambridge 1997; Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002; Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008).

In einer von ihr organisierten Florentiner Ausstellung hat Claudia Conforti zusammen mit Francesca Funis, Antonio Godoli und Francesca de Luca Vasaris architektonisches Hauptwerk, die

Uffizien, ins Zentrum gestellt (vgl. den Beitrag von Heiko Damm in diesem Heft, 395ff.). Auf der Grundlage umfassender Quellenrecherchen (vgl. schon Johanna Lessmann, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz*, Bonn 1975; Claudia Conforti/Francesca Funis [Hgg.], *Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati*, Rom 2007) versammelt der Ausstellungskatalog eine Fülle an neuem Material und Erkenntnissen zu diesem Baukomplex am Arno. In ihrem Essay charakterisiert Conforti die Uffizien als eine „Architektur der Leere“ (63), die „weder Portikus, noch Platz, noch Straße, noch Hof“ (68) sei, eine „architettura relazionale“ (70), die die umliegenden städtebaulichen Gegebenheiten und architektonischen Bauten aufnehme und umdeute. Auch hier erweist sich Vasari als Meister der Rahmung, der Neuorganisation, der parataktischen Ordnung. Die Architektur überzeugt weniger durch thetische Setzungen, einzigartige Ge-



Abb. 4 Livio Mehus, *Die Malerei diktiert Vasari die „Vite“*, 1665/67. München, Graphische Sammlung [Kat. Uffizien, Kat.nr. XV.23]

staltung oder monumentale Form, sondern ist vielmehr als ein Durchgangsort, als Zusammenhang stiftendes Verbindungsstück, als Relais der städtebaulichen Ordnung eine herausragende Leistung und wurde gerade in dieser Hinsicht für die post-modernen Architekten und Architekturtheoretiker des 20. Jh.s (etwa für Colin Rowe, Robert Venturi oder Oswald Matthias Ungers) ein paradigmatischer Referenzbau.

Die wichtigsten Zeichnungen und Dokumente zum Bauprozess der Uffizien und des *Corridoio Va-*

sariano lassen sich in den Katalognummern leicht auffinden. Eine durchgehend farbige Abbildung der monumentalen Holztüren, Wappen und der sonstigen Ausstattung der Amtsräume lässt das ursprüngliche Aussehen des Magistratsbaus am Arno erahnen. Bislang unveröffentlichte Gemälde und Zeichnungen machen den Ausstellungskatalog zudem zu einer wahren Fundgrube. Die unpublizierte *Anna Selbdritt* von Antonio Donnino del Mazziere aus einer Privatsammlung oder das Blatt aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München von Livio Mehus mit der Darstellung der Malerei als Muse, die Vasari die *Vite* in die Feder diktiert (Abb. 4), waren zentrale Entdeckungen dieser Ausstellung.

DER GANZE VASARI

Trotz zahlreicher Publikationen im Jubiläumsjahr 2011 sind die Arbeiten von Jean Rouchette, T.R.S. Boase und Patricia Rubin sowie der Katalog der Ausstellung in Arezzo 1981 weiterhin grundlegend (Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris 1959; Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton 1979; Laura Corti/Margaret Daly Davis [Hgg.], *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Ausst.kat. Arezzo, Florenz 1981; Ru-

bin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995). Hieran ändert auch der Versuch von David Cast nichts, der neben Gerd Blum sowie Mario Pozzi und Enrico Mattioda in seinem 2009 erschienenen Band *The Delight of Art. Giorgio Vasari and the Traditions of Humanistic Discourse* im Umfeld des Vasari-Jahres den einzigen Versuch einer Gesamtdarstellung des kunsthistoriographischen Werks Vasaris unternommen hat (Pozzi/Mattioda, *Giorgio Vasari. Storico e Critico*, Florenz 2006; Blum, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance*.

Eine Biographie, München 2011). Cast zeichnet in vier Kapiteln (Defining the Terms, Talking of Art, Thinking About History, Describing the Artist) das humanistische und philosophische Erbe nach, das Vasari in seiner Kunstgeschichtsschreibung verarbeitet hat. Das Buch, in dem sich etwa wichtige Beobachtungen zum Begriff der Aufmerksamkeit (attention) finden, krankt allerdings an viel zu knappen und unzureichenden Darstellungen mancher Aspekte, etwa einem Resümee der „Idea of the Renaissance“ und von Vasaris Quellen auf nur zwei Seiten (76–77). Gerade für den Bereich der Begriffsgeschichte, der Cast in einer Reihe von Artikeln nachgegangen ist, liegen bereits zahlreiche Vorarbeiten vor (David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1979; Robert Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les 'Vite'*, Grenoble 1988). Dennoch gelingt Cast eine umfassende Sichtung vieler zentraler Themen aus Vasaris Kunsthistoriographie.

Ein wichtiges Forschungsdesiderat ist nunmehr die Einordnung der Leistung Vasaris als Kunsthistoriograph, die leider allzu oft an einer Entwicklungslinie bis zu Winckelmann gemessen wurde, in eine komparatistische, frühneuzeitliche Perspektive auf die Traditionen von Kunstgeschichtsschreibung, allen voran in Persien und China (vorläufig dazu Burioni, *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità*, in: Burzer et al. 2010, insb. 156–158; Hannah Baader, *Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität*, in: *kritische berichte* 40, 2012, 48–59; Nova 2013). Während Julius von Schlosser in seinem magistralen Werk *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (Wien 1924, zahlr. erw. Neuaufl.) die europäische Tradition der Kunstliteratur als Vorgeschichte der Ästhetik erschlossen hat, zeigte schon das Büchlein von Otto Kris und Ernst Kurz, wie fruchtbar eine komparatistische Sicht sein kann (*Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934). Ansätze zu einer solchen vergleichenden Methodik sind interessanterweise von der osmanischen wie von der persischen Kunsthistoriographie ausgegangen

(David Roxburgh, *The Persian Album 1400–1600. From Dispersal to Collection*, New Haven 2005; Howard Crane/Gülür Necipoglu [Hgg.], *Siman's Autobiographies. Five Sixteenth Century Texts*, Leiden 2006). Es wäre an der zukünftigen Forschung, diese Anregungen aufzugreifen und die Alleinstellung des „wahren Kirchen- und Ältervaters der neueren Kunstgeschichte“, wie Julius von Schlosser Vasari ironisch bezeichnete, zu relativieren.

BESPROCHENE PUBLIKATIONEN

David Cast

The Delight of Art. Giorgio Vasari and the Traditions of Humanistic Discourse. University Park (PA), Pennsylvania State University Press 2009. 272 S., 16 Farb-, 28 s/w Abb. ISBN 978-0-271-03442-3. \$ 95,00

Antonella Fenech Kroke

Giorgio Vasari. La fabbrica de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento. Biblioteca dell'Archivum romanicum, Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia 380. Florenz, Leo Olschki Editore 2011. 553 S. zahlr. s/w u. Farbbabb. ISBN 978-88-222-6055-0. € 59,00

Sharon Gregory

Vasari and the Renaissance Print. Farnham, Ashgate Publishing 2012. 427 S., 12 Farb-, 140 s/w Abb. ISBN 978-1-4094-2926-5. £ 63,00

Marco Ruffini

Art without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death. New York, Fordham University Press 2011. 257 S., 46 s/w Abb. ISBN 978-08-232-3455-4. \$ 80,00

Claudia Conforti/Francesca Funis/Antonio Godoli/Francesca de Luca (Hgg.)

Vasari, gli Uffizi e il Duca. Ausst.kat. Galleria degli Uffizi, 14. Juni–30. Oktober 2011. Florenz, Giunti Editore 2011. 423 S., 350 meist farb. Abb. ISBN 978-88-09-76789-8. € 42,00

DR. MATTEO BURIONI