

Zum Jubeljahr: Vasari-Ausstellungen in Arezzo, Neapel und Florenz

Schon einmal, 1981, war Arezzo Schauplatz einer großen Giorgio Vasari gewidmeten Ausstellung. Sie setzte Maßstäbe in der Erschließung seines schwer überschaubaren Œuvres als Maler und thematisierte zugleich den Theoretiker und Autor sowie sein weitgespanntes intellektuelles Netzwerk. Mit diesem integrativen Ansatz wurde das umfangreiche Begleitbuch zu einem Referenzwerk der Vasari-Forschung. Die im Folgenden kritisch zu würdigenden Ausstellungen im Jubiläumsjahr 2011 rückten die künstlerische Praxis stärker in den Fokus. Auch die „Vorherrschaft der Toskaner in Vasaris *Vite*“ sollte vor Augen geführt werden, wobei man weniger auf Dokumente als auf Opulenz setzte. So versuchten die Kuratoren der Ausstellung in der Unterkirche von S. Francesco in Arezzo und damit in unmittelbarer Nachbarschaft zu Piero della Francescas vielbestaunten Fresken, anhand von Einzelwerken der toskanischen Protagonisten die in den Künstlerbiographien entfaltete Entwicklungsgeschichte gewissermaßen zu bebildern.

MALEDETTI TOSCANI

Dem *genius loci* gemäß begann man dabei nicht mit Cimabue, sondern zeigte als ältestes Werk eine um 1260–80 entstandene Tafel mit Szenen aus dem Marienleben von Margaritone d'Arezzo. Das „primo lume“ Giotto war durch ein Freskenfragment aus dem Museo di Santa Croce vertreten, Duccio durch eine hl. Verdiana aus der Sienenser

Pinacoteca Nazionale, Arnolfo di Cambio durch eine Brunnenfigur aus Perugia usw. – kein großer Name fehlte. Mit schönen Beispielen war auch die vor und um 1400 tätige Malergeneration präsent: Giovanni dal Ponte, Bicci di Lorenzo, Taddeo di Bartolo, Spinello Aretino, Starnina und Lorenzo Monaco, „quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare“, wie es in der Vorrede zum zweiten Teil der *Vite* heißt. Gerade wegen der Werke aus entlegeneren Sammlungen sah man diese dichte Präsentation nicht ohne Gewinn, doch bleibt zu fragen, welche Einsichten hier in Bezug auf Vasaris Charakterisierungskunst und sein historiographisches Konzept vermittelt wurden? So lässt sich zum Beispiel die dem Buonamico Buffalmacco zugeschriebene Darstellung eines vierschrötigen Erzengels Michael, der lebensgroß eine spitzgiebelige Tafel ausfüllt, schwerlich mit den schwankhaften Episoden in Einklang bringen, die Vasari in der entsprechenden Vita des von ihm zum Spaßvogel stilisierten, als Künstlerpersönlichkeit aber immer noch schwer fassbaren Malers der Giottozeit zum Besten gibt. Dabei wäre eine Engführung signifikanter Bildbeispiele und ausgewählter Textpassagen durchaus sinnvoll gewesen, nur wurden dem Besucher hierfür mit den sporadisch an den Wänden eingestreuten knappen Zitaten kaum Anhaltspunkte geboten.

Hierfür nur ein Beispiel: Ausgestellt wurde die Sinopie von Andrea Castagnos um 1454 freskiertem Altarbild mit der *Dreifaltigkeitsvision des hl. Hieronymus* in der Santissima Annunziata (Abb. 1). Von diesem Werk heißt es in der Vita des Künstlers: „in der dem Heiligen Hieronymus geweihten Kapelle [malte er] jenen Heiligen mit gutem *disegno* und großer Mühe als magere, kahlköpfige Gestalt und schuf darüber eine Trinität mit einem verkürzt gemalten Kreuzifix so gut, daß Andrea dafür viel Lob verdient, weil er die Verkürzungen

darin mit sehr viel besserem und modernerem Stil ausgeführt hat als die anderen vor ihm.“ In der zweiten Edition der *Vite* fügt Vasari eine weitere Reflexion über die Historizität des Bildes hinzu: „Diese Malerei ist allerdings nicht mehr zu sehen, weil die Familie Montaguti eine Tafel davor angebracht hat“ (*Das Leben des Lippi, Pesello und Pesellino, Castagno, Veneziano und des Fra Angelico*, hg. v. Jana Graul/Heiko Damm, Berlin 2011, 57).

In der überzeugenden Darstellung eines ausgemergelten Greisenkörpers stellt Castagno eine für seine Zeit erstaunliche Beherrschung des „buon disegno“ unter Beweis, indem er „molta fatica“ auf die forcierte Verkürzung des über dem Asketen schwebenden Gnadenstuhls verwandte. Die Würdigung einer spezifischen Kunstleistung des Quattrocento verbindet der Biograph dann mit der Nachricht von ihrem späteren Geschick: 1560 wurde das Fresko mit Alessandro Alloris Teilkopie von Michelangelos *Jüngstem Gericht* überdeckt (vgl. Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven/London 2001, 150–159). Vasari versuchte also, dem als Impulsgeber bedeutsamen Bild des Neuerers Castagno ein Nachleben zu sichern, auch wenn es im Zuge einer Kapellenneuausstattung entbehrlich wurde, da es bei allem Verdienst den aktuellen ästhetischen Standards nicht mehr entsprach. Dabei ist bezeichnend, dass an seine Stelle ausgerechnet die Adaption eines Non plus ultra des *disegno* trat.

Ähnlich sollte Vasari übrigens selbst später bei der Erneuerung der Seitenaltäre von S. Maria Novella vorgehen, als er das von ihm als Inkunabel der *seconda maniera* gefeierte Trinitätsfresko Masaccios hinter einer der von ihm entworfenen modernen Altarradikulen verschwinden ließ, wobei er diese aus Rücksicht auf das Vorgängerbild als einzige leicht aus der Jochmitte rückte. Dies ermöglichte eine spätere Freilegung von Masaccios weitgehend intakt gebliebenem Fresko. Ebenso brachte man 1899, dem Hinweis Vasaris folgend, auch Castagnos wohlerhaltene Malerei in der Florentiner Servitenkirche wieder zum Vorschein – und später, nach der verheerenden Flut von 1966, die ausgestellte Sinopie. All diese interessegeleiteten

Freilegungen, Umwertungen und Neugewichtungen lassen sich als Folge von Vasaris Geschichtsdanken begreifen.

Von einer Ausstellung, die sich explizit Vasaris Sicht auf die Heimstatt guter Zeichenkunst widmete, hätte man solche Ausblicke durchaus erwarten dürfen. Angesichts der eindrucksvollen Präsentation von Brunelleschis Totenmaske (aus der Florentiner Domopera), flankiert von einem im 18. Jh. gezeichneten Grundriss der Rotunde von S. Maria degli Angeli und vom Originalmanuskript der Vita dieses Künstlers von Antonio Manetti – als erste neuzeitliche Künstlermonographie eine wichtige Quelle Vasaris – wäre ein Begleittext wünschenswert gewesen, der die Zusammenhänge zwischen solch unterschiedlichen Exponaten aufgedeckt und eine Beziehung zur Entstehung und den Intentionen der *Vite* hergestellt hätte. Dies versäumt leider auch der Katalog, dessen Einträge in herkömmlicher Weise die Zuschreibungs- und Deutungsvorschläge zu den einzelnen Exponaten zusammenstellen. Die von renommierten Autoren beigesteuerten Essays sind größtenteils Aufgüsse von bereits an anderer Stelle publizierten Beiträgen und lassen keine gemeinsame Fragestellung erkennen.

So blieb der Eindruck trotz einer Fülle sehenswerter Objekte zwiespältig. Nun sind Ausstellungen, deren Anliegen sich darin erschöpft, weit verstreut aufbewahrte Hauptwerke zusammenzuführen, zumal in Italien, nicht unüblich. Warum aber eine über zwei Meter hohe Marmorstatue den Weg aus der Kirche S. Vincenzo Martire in Bassano di Sutri (bei Viterbo) in die Gewölbe von S. Francesco in Arezzo nehmen musste, bleibt selbst dann schwer nachvollziehbar, wenn man für sie eine Urheberschaft Michelangelos ernsthaft in Betracht ziehen möchte. Als die Christusfigur aus Bassano 2001 auf der Giustiniani-Ausstellung in Berlin und Rom präsentiert wurde, war mit der gebotenen Vorsicht die Hypothese geäußert worden, es könne sich hierbei um die von Michelangelo wegen einer störenden Gesteinsader aufgegebenen erste Fassung des *Auferstandenen* aus S. Maria so-

pra Minerva handeln. Die in unfertigem Zustand zurückgelassene Statue sei wahrscheinlich mehrfach überarbeitet, dann im frühen 17. Jh. durch den Marchese Vincenzo Giustiniani angekauft und in seinem Auftrag vollendet worden. Silvia Danesi Squarzina und Irene Baldriga waren bei ihren Überlegungen zum Anteil Michelangelos an dem sammlungsgeschichtlich fraglos bedeutsamen Fund schon sehr weit gegangen. Die Ausstellungsbeschilderung erklärte nun schlicht Michelangelo zum Autor (entsprechend spitzt der Beitrag von Irene Baldriga im Katalog die ehemals von ders., *The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, in: *The Burlington Magazine* CXLII, 2000, 740–745 geäußerten Thesen zu) und erhob so ausgerechnet diese problematische Skulptur zur Verkörperung von dessen im Sinne Vasaris unübertrefflichem *diseño*. Von größerer Aussagekraft war das der Casa Buonarroti entliehene, gerade einmal 20 Zentimeter messende Modell eines Flussgottes aus schieferfarbenem Terpentinwachs. Mit seinen sichtbaren Modellierspuren regte das torsohafte Gebilde zum Nachdenken über Michelangelos Figurenauffassung und Formfindungsprozess an.

DER RASTLOSE

Nur wenige Schritte von S. Francesco entfernt nahm in der Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea im Palazzo Sabatini eine gleichzeitige Schau Vasaris eigenes Schaffen als Zeichner und Maler (und zwar in dieser Reihenfolge) in den Blick. Kuratiert wurde sie von Alessandro Cecchi, Direktor der Galleria Palatina im Palazzo Pitti, der schon vor über 30 Jahren zu Vasari und seiner Werkstatt bedeutende Zeichnungs- und Archivalienfunde gemacht und in einem reichhaltigen Repertorium über den Palazzo Vecchio publiziert hat (Ettore Allegri/Cecchi, *Palazzo Vecchio. Guida storica*, Florenz 1980). Zur Seite stand ihm mit Alessandra Baroni eine ausgewiesene Kennerin des Werks von Giovanni Stradano (Jan van der Straet), der wie die gleichfalls in der Ausstellung präsenten Marco Marchetti (Marco da Faenza), Giovanni Battista Naldini und Jacopo Zucchi zu den engen Mitarbeitern des Aretiners zählte.

Der etwas komplizierte, dem Beginn von Vasaris Autobiographie entnommene Titel der Ausstellung lässt sich in etwa mit „Eifer, Sorgfalt und hingebungsvoller Mühe“ wiedergeben. Der Parcours zeichnete die Stationen seines arbeitsreichen Lebens nach. Das früheste hier gezeigte Gemälde, eine *Grablegung Christi* (Arezzo, Casa Vasari), verrät etwas überzogene gestalterische Ambitionen und stammt aus dem Jahr 1532, in dem Vasari in Rom Aufnahme in das Haus des gleichaltrigen Kardinals Ippolito de' Medici fand. Hier betrieb er, zusammen mit dem befreundeten Francesco Salviati, ein intensives Antikenstudium. Es sind aber eher Bandinelli-Reminiszenzen, die sich in der kleinen Tafel bemerkbar machen, etwa beim „Bodenpersonal“ mit energisch durchgedrückten Beinen oder der „Pathosfigur“ der trauernden Maria mit ihrem verhangenen Gesicht. Ein weiteres Leitbild des jungen Giorgio wird greifbar im Centurio mit Kommandostab im Hintergrund, für den offenbar Raffaels späte *Kreuztragung* (*Lo Spasimo di Sicilia*) Pate gestanden hat. Wie aus seiner Vita des Marcantonio Raimondi hervorgeht, kannte Vasari den vermutlich von Agostino Veneziano stammenden Stich nach diesem Gemälde („che è una stampa molto bella“, vgl. Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012, 134). Der unten rechts aus dem Bild schauende Landsknecht deutet auf Anleihen bei nordalpiner Graphik, während die dramatischen *cangianti* der Gewänder die Kenntnis der neuartigen Ausdrucksmittel Rosso Fiorentinos voraussetzen, an dem sich Vasari in dieser frühen Zeit stärker als bisher angenommen orientiert hat. Diesem Bild widmen sich ausführlich zwei neue Untersuchungen von Liana De Girolami Cheney und Daniela Galoppi (in: *artibus et historiae* 32, 2011, 41–61, 63–80).

Als ehrgeiziger Tüftler präsentiert sich Vasari wenig später in seinem *Bildnis des Herzogs Alessandro de' Medici*. Das in einem Brief an den Auftraggeber und in der eigenen Vita hervorgehobene Bravourstück einer auf Hochglanz polierten, im Licht gleißenden und die Umgebung spiegelnden Rüstung lässt sich als gemalter Kommentar zur zeitgenössischen Paragone-Debatte auffassen. Den hohen formalen Anspruch verknüpfte Vasari

mit einer vertrackten, brieflich explizierten Tugendallegorie, doch war dem Erfolg des Herrscherporträts keine Dauer beschieden: Nach Alessandros Ermordung 1537 fand die vielversprechende Laufbahn als Hofkünstler zunächst ein Ende, und Vasari sah sich gezwungen, Florenz bis auf weiteres den Rücken zu kehren. Es sollten noch 17 Jahre vergehen, bis er die ersehnte Position wiedererlangen konnte.

Der Hang zu einer mit verschiedenen Zeichensystemen operierenden, ostentativ gelehrten Bildsprache bleibt charakteristisch für sein Schaffen, bis hin zum letzten Werk, der Ausmalung der Florentiner Domkuppel. Bezeichnend ist dabei sein Anliegen, auch herkömmliche Bildthemen allegorisch aufzuladen und den Sinnzuwachs gegebenenfalls in einer Art Beipackzettel zu erläutern. Für seinen hochgebildeten Förderer Kardinal Ottaviano de' Medici wandelte er 1541 die bewährte Ikonographie eines *hl. Hieronymus* als büßenden Asketen in der Einöde in origineller Weise ab, wie ein heute in der Galleria Palatina aufbewahrtes Gemälde zeigt. Neben den unentbehrlichen Löwen und die Kontemplationsrequisiten Bücher, Kreuz und Schädel tritt die Personifikation der Versuchung mit drei Putten, Turteltaubchen und venerischem Accessoire, die der Kirchenvater aber, sein Kruzifix fest im Blick, in die theologische Tugend der *Caritas* umzudeuten weiß.

Die Ausstellung dokumentierte Vasaris eigene Vorbereitung seiner Werke sowie die enge Kooperation mit Beratern, Kollegen und Schülern, besonders bei der Ausmalung der neuen herzoglichen Appartements im Palazzo Vecchio. Für den dort ab 1570 eingerichteten Studiolo des Großherzogs Francesco I. de' Medici – von Vasaris verlässlichem Berater und Freund Vincenzo Borghini als „guarderoba di cose rare et preziose“ konzipiert – wurde die einzige erhaltene Projektskizze ausgeliehen (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Abb. 2). Aus der Badia SS. Flora e Lucilla kamen das gereinigte querformatige Altarbild des *hl. Georg im Kampf mit dem Drachen* sowie Vasaris Selbstbildnis als Lazarus und das Porträt seiner jungen Frau Nicolosia

Bacci als Maria Magdalena (1563–64). Den 1572 von Pius V. erteilten ehrenvollen Auftrag, die Ausmalung der Sala Regia im Vatikanischen Palast zu vollenden, konnte Vasari nicht ablehnen und erledigte ihn mit der gewohnten Schnelligkeit. Im Mai desselben Jahres ist er schon wieder in Florenz, um die Domkuppel zu freskieren. All diese Projekte der letzten Lebensjahre wurden in gut gewählten Exponaten zumindest knapp vorgestellt. Entstanden ist so eine solide, in Katalogform gekleidete Monographie zu Vasaris Karriere als Maler und Entwerfer von Tafelbildern und Gemäldezyklen, wobei die Fresken verständlicherweise unberücksichtigt blieben. Die Einträge sind verlässlich und informativ, dabei aber eher knapp gehalten, allerdings fand die neuere nichtitalienische Literatur nicht immer Berücksichtigung. Eine Ausnahme bildet hier Rick Scorzas profunde Kommentierung der aus dem Florentiner Staatsarchiv entliehenen Briefe von Michelangelo, Vincenzo Borghini und Vasari an Herzog Cosimo. Insgesamt lag das Verdienst der Ausstellung weniger in der Präsentation aktueller Forschungsergebnisse als in der sorgfältigen Gewichtung aussagekräftiger Gemälde, Zeichnungen und Dokumente, die Vasaris Pendeln zwischen verschiedenen Kunstzentren und die Spannweite der von ihm bewältigten Aufgaben erfahrbar machten.

RESTAURIERUNGSGEWINNE

Vasari hat Italien so gründlich bereist wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit und sich dabei stets aufmerksam umgesehen und -gehört. Die Vielfalt der Eindrücke und gesammelten Informationen kam seinem kunstgeschichtlichen Riesenerwerb zugute. Im eigenen Lebensbericht, der stellenweise den Eindruck eines hastigen Diktats erweckt, bleibt dagegen kaum Raum für die Schilderung der Motive und Begleitumstände seiner häufigen Ortswechsel. 1541 weilte Vasari auf Einladung seines Freundes Pietro Aretino in Venedig, um die Bühnenbilder für dessen Komödie *La Talanta* anzufertigen. Dieser Aufenthalt hinterließ nicht zuletzt Spuren in seinem zeichnerischen Werk: Von nun an benutzte er regelmäßig die *carta azzurra* als reizvollen farbigen Bildträger. Der er-

Abb. 1 Andrea del Castagno, Dreifaltigkeitsvision des hl. Hieronymus, Fresko, um 1454. Florenz, SS. Annunziata [Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. I, München 1996, S. 256, Abb. 63]



neute Besuch im Jahr 1566 diene vor allem der Auffrischung von Kontakten zu Künstlern und Gelehrten sowie der Vorbereitung der erheblich erweiterten Neuausgabe seiner *Vite*. Von einer für den Sommer 2011 in Venedig geplanten, dann aber abgesagten Ausstellung, die das so fruchtbare wie ambivalente Verhältnis des Künstlers und Autors zur Lagunenstadt in den Blick genommen hätte, bleibt zu hoffen, dass sie sich zu einem späteren Zeitpunkt realisieren lässt.

Weniger gut kannte Vasari das südliche Italien, doch gelangte er immerhin im Oktober 1544 auf Einladung des Olivetanergenerals Don Giammetto d'Aversa nach Neapel. Hier stattete er das Refektorium des Klosters Monteoliveto Maggiore aufwendig mit Tugendallegorien und Grottesken aus (heute Sakristei von S. Anna dei Lombardi). Dieser Zyklus sollte wie das Hochaltarbild der Kirche, eine *Darstellung im Tempel* (Museo di Capodimonte), Maßstäbe für avancierte Bilderfindungen setzen und den Neapolitanern die Segnungen der *maniera moderna* nahebringen. Bei dieser Mission – in seiner Vita stilisiert sich Vasari gar zum Lichtbringer in der Nachfolge Giotto's – ging ihm freilich ein großer Mitarbeiterstab zur Hand. Für den aus Florenz

stammenden reichen Bankier und Sammler Tommaso Cambi schmückte Vasari einen Saal mit Darstellungen der Jahreszeiten aus. Diese Arbeiten sind ebenso verloren wie die im Frühjahr 1545 ausgeführten Dekorationen der Villa des Vizekönigs Don Pedro de Toledo in Pozzuoli, die Vasari in seiner Autobiographie, seinen Briefen und in den *Ricordanze* erwähnt.

Das Engagement der Vereinigung „Atlantide ritrovata“ ermöglichte mit *Vasari a Napoli* im Museo di Capodimonte ein Schlaglicht auf diesen nur

etwa einjährigen, aber überaus produktiven Aufenthalt, der dem Maler immerhin 1738 Dukaten einbrachte (Pierluigi Leone de Castris im Kat., 27). Dies gelang durch die Restaurierung von 16 bisher im Depot der Soprintendenza verborgenen Gemälden aus der Sakristei der Augustinerkirche San Giovanni a Carbonara, wo der hochgebildete Ordensgeneral Girolamo Seripando zudem für seine außerhalb der Kirche gelegene Kapelle einen (jüngst ebenfalls restaurierten) *Christus am Kreuz* und weitere Werke bestellte. An den nun wiedergewonnenen großfigurigen Szenen aus dem Alten Testament und dem Leben Johannes des Täufers sind die Jahre der Vernachlässigung allerdings nicht spurlos vorübergegangen. Der im Katalog abgedruckte Restaurierungsbericht von Bruno Taffore gibt Einblicke in Vasaris Maltechnik und effiziente Arbeitsweise. Vasari führte diesen letzten Neapolitaner Großauftrag übrigens erst nach seiner Rückkehr nach Rom aus und ließ sich dabei von seinen Florentiner Kollegen Cristoforo Gherardi und Raffaellino del Colle unterstützen. Insofern lag es nahe, die von Ida Maietti und Anna Pisani kuratierte Ausstellung auch in Arezzo zu zeigen. Im Museo d'Arte Medievale e Moderna wurde eine Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Gemälde versucht, zwei nach Frankreich gelangte Bilder waren dabei durch Reproduktionen vertreten.

DOPPELGESICHTIGE PROZESSIONSFAHNEN

Ein vergleichbares Anliegen verfolgte die sehenswerte Schau in den neu eingerichteten Räumen des Aretiner Diözesanmuseums. Das Jubiläumsjahr war hier Anlass, den eigenen Bestand an religiöser Malerei Vasaris neu zu präsentieren, darunter eine gut erhaltene *Gethsemane*-Tafel von 1571 aus Camaldoli und eine 1549 gemalte *Predigt Johannes des Täufers* für die Compagnia dei Peducci in Arezzo. Das 1557 entstandene Rundbild einer *Schutzmantelmadonna mit den hll. Laurentius und Pergentius* für die Misericordia-Bruderschaft bildete ursprünglich zusammen mit seitlichen Behängen eine Art Baldachin, der auf Prozessionen mitgeführt wurde. Die Besonderheit von Vasaris drehbaren Bruderschaftsbannern liegt darin, dass

es sich nicht um beidseitig bemalte Bildträger handelt, sondern um zwei separate Leinwände, die in einem gemeinsamen Rahmen bzw. einer Tragevorrichtung zusammengefasst wurden. Dies erlaubte auch eine separate Aufbewahrung wie im Fall des Gonfalone mit den *hll. Franziskus, Bernhard von Clairvaux und Donatus in Anbetung der Dreifaltigkeit*, am Lebensende für die Aretiner Compagnia della SS. Trinità gemalt, für dessen zweite Seite Vasari auf seine mehrfach wiederholte Komposition *Die drei Engel erscheinen Abraham* zurückgriff (David Franklin, *A gonfalone banner by Giorgio Vasari reassembled*, in: *Burlington Magazine* 137, 1995, 747–750).

Eine weitere Fahne „a doppia faccia“ entstand 1568 für die Rochusbruderschaft. Sie zeigt auf der einen Seite deren Patron mit einem Engel und dem obligatorischen Hund in felsiger Landschaft (*Abb. 3*), auf der anderen ist der Pestheilige bei der Krankenpflege zu sehen. Für Vasari ist der metallische Glanz des dünnen Farbauftrags untypisch. Der bei erkennbarer Faktur zeichnerisch ornamentale Duktus lässt eher an seinen Mitarbeiter Jacopo Zucchi denken, der Vasari nicht nur bei der Ausmalung des Palazzo Vecchio zur Seite stand, sondern auch Altarbilder wie die *Rosenkranzspende* in S. Maria Novella (1569) weitgehend selbständig ausführte. Dass Zucchi auch an der programmatischen Dekoration von Vasaris Florentiner Künstlerhaus offenbar ganz erheblichen Anteil hatte, wurde noch nicht hinreichend gewürdigt (vgl. <http://expo.khi.fi.it/galerie/casa-vasari/>).

Die Rochus-Bilder lassen sich mit einer kleinen, Zucchi zugeschriebenen Tafel in der Galleria Palatina vergleichen, die aus der Florentiner Badia stammt und Episoden aus dem Leben des Abteigründers Ugo darstellt. Für seine Autorschaft plädierte – folgenlos – bereits Alessandro Cecchi (vgl. Liletta Fornasari/Alessandra Giannotti [Hgg.], *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Florenz 2004, 134).

Ein 1557 ebenfalls für eine Aretiner Bruderschaft ausgeführtes Prozessionsbanner gelangte vor 1769 in den Besitz Friedrichs des Großen. Bei der Auswahl der Gemälde für das neugegründete Königliche Museum wurden die Einzelbilder 1829 getrennt. *Die Apostel Petrus und Johannes segnend*

befindet sich heute in der Berliner Gemäldegalerie, während das *Pfingstwunder* im Neuen Palais von Sanssouci verblieb. Dort wurden die beiden Leinwände, deren Zusammengehörigkeit lange in Vergessenheit geraten war, im vergangenen Sommer aus Anlass der Jubiläumsausstellung *Friederiko* nach den notwendigsten konservatorischen

Maßnahmen Seite an Seite gezeigt. Im umfangreichen Begleitbuch blieben diese Bilder aber – wie praktisch die gesamte Gemäldesammlung Friedrichs – unerwähnt. Auch die in ihrer thematischen Fokussierung gelungene Ausstellung im Dommuseum von Arezzo verfügt bislang über keinen Katalog.



Abb. 2 Giorgio Vasari, Dekorationsentwurf für die Ostwand des Studiolo, lavierte Federzeichnung, um 1570. Dijon, Musée des Beaux-Arts (Kat. Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore, Kat.-Nr. 37)



Abb. 3 Hier Jacopo Zucchi zugeschr., Der hl. Rochus, um 1568. Arezzo, Museo d'arte Medievale e Moderna (Umberto Baldini, Giorgio Vasari pittore, Florenz 1994, S. 217)

1541/42 im Palazzo Corner Spinelli einen Beitrag geleistet hatte.

Zudem konnte man hier den Restauratoren bei ihrer Arbeit an der noch flutgeschädigten *Pala Botti* zusehen, die 1561 im Auftrag einer befreundeten Familie für S. Maria del Carmine entstanden war. Mit der von großen Figuren beherrschten Kreuzigungsdarstellung schuf Vasari hier gewissermaßen ein Modell für die in den Folgejahren unter seiner Leitung seriennmäßig ausgeführten Seitenaltäre der großen Florentiner Bettelordenskirchen.

W eitere Einblicke in Vasaris Œuvre bot eine kleine Schau im Sitz der Florentiner Ente Cassa di Risparmio. Sie beschränkte sich auf die Präsentation jüngst restaurierter Gemälde aus eigenem Besitz, darunter vier oktagonale Bildfelder mit Tugenddarstellungen (*Fortuna*, *Honos* [Mars], *Gratia* und *Praemium Virtutis*) aus einer hölzernen Kassettendecke seines Wohnhauses im Borgo Santa Croce. Als ursprünglicher Anbringungsort wird ein gartenseitiger *salotto* im Hauptgeschoss des Gebäudes vermutet. Obwohl erst zwischen 1569 und 1570 entstanden, reflektieren die Gemälde einmal mehr die Auseinandersetzung mit venezianischer Deckendekoration, zu der Vasari selbst

ERFINDER DER UFFIZIEN

In Florenz versuchte die mit Abstand aspektreichste und inhaltlich ambitionierteste Jubiläumsschau unter dem Titel „Vasari, die Uffizien und der Herzog“ Vasaris architektonisches Hauptwerk und zugleich sein Wirken als Hofkünstler zu kontextualisieren. Im ersten Obergeschoss der Uffizien wurden die komplexen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen ihrer Errichtung ausgeleuchtet. Dabei bezog man nicht nur Überbleibsel der Vorgängerbauten ein, sondern führte anhand eines völlig leeren Raums mit dem originalen Ziegelfußboden auch die Materialität des funktionalen Verwaltungsgebäudes vor Augen. Ausgestellt waren neben Flaschenzügen und Tragekörben

auch die zur Entlastung in das Loggiengewölbe eingezogenen Ketten. Allerdings führte die Absicht, ein möglichst breites Themenspektrum auch in gelungenen multimedialen Inszenierungen abzudecken, zu irritierenden Sprüngen, etwa von der Antikenrezeption über das zeitgenössische Florenz-Bild zu den Viten-Editionen.

Ohne die Verdienste der Schau und ihrer Begleitpublikation schmälern zu wollen (vgl. auch den Beitrag von Matteo Burioni in diesem Heft, 405ff.), sei abschließend auf zwei problematische Neuzuschreibungen hingewiesen. In der sehr erhellenden Sektion zu den Bautechniken zeigte eine aufgeschlagene Manuskriptseite (Kat.-Nr. IX.4; Abb. 4) verschiedene Vorrichtungen, die das Einrammen von Pfählen in ein Flußbett erleichtern sollten. Im Katalog werden die Skizzen bezogen auf das dem Arnoufer zugewandte Magistratsgebäude der Uffizien, über dessen aufwendige Pfahlgründungen Vasari in seiner Autobiographie schreibt: „Niemand habe ich etwas Schwierigeres und Gefährlicheres errichten lassen, da die Fundamente direkt am Fluss und fast in der Luft liegen“ (*Giorgio Vasari. Mein Leben*, hg. v. Sabine Feser, Berlin 2005, 78). Der erste

Teil des um 1584 datierten Konvoluts (Biblioteca degli Uffizi, Ms. 10) scheint tatsächlich von Vasaris Neffen, dem Traktatautor und dilettierenden Architekten Giorgio Vasari il Giovane zu stammen, dem die vorgestellte Seite (fol. IIv) im Katalog zugeschrieben wurde. Sie ist aber mit Sicherheit später entstanden und von anderer Hand. Hierfür spricht nicht nur das von Vasaris bekannten Manuskripten deutlich

abweichende Schriftbild (man vergleiche seine Architekturzeichnungen Kat.-Nr. V.3-4 und IX.7), sondern auch der souveräne Duktus, in dem die an den Maschinen tätige Figurengruppe skizziert ist. Als Autor des technikgeschichtlich interessanten Blattes sei hier der Maler und Ingenieur Sigismondo Coccapani (1583–1643) vorgeschlagen, ein Schüler Ludovico Cigolis. Die flüssige Handschrift und vergleichbare mit der Feder skizzierte Figuren begegnen auf verschiedenen seiner im Gabinetto Disegni e Stampe aufbewahrten Zeichnungen, vor allem aber ist Coccapani als Autor mehrerer Traktate hervorgetreten, darunter auch eines zur Regulierung des Arnolaufs (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti Galileiani 108), der vor einiger Zeit von Elisa Acanfora ediert wurde (Sigismondo Coccapani, *Trattato del modo di ridurre il fiume di Arno in canale e altri scritti di architettura e di idraulica*, Florenz 2002).

In Frage stellen dürfen wird man auch die Zuschreibung von Kat.-Nr. XI.4, einem großformatigen Altarbild, das den Pestkranke heilenden hl. Rochus zeigt. Es wurde für die Ausstellung ausge-

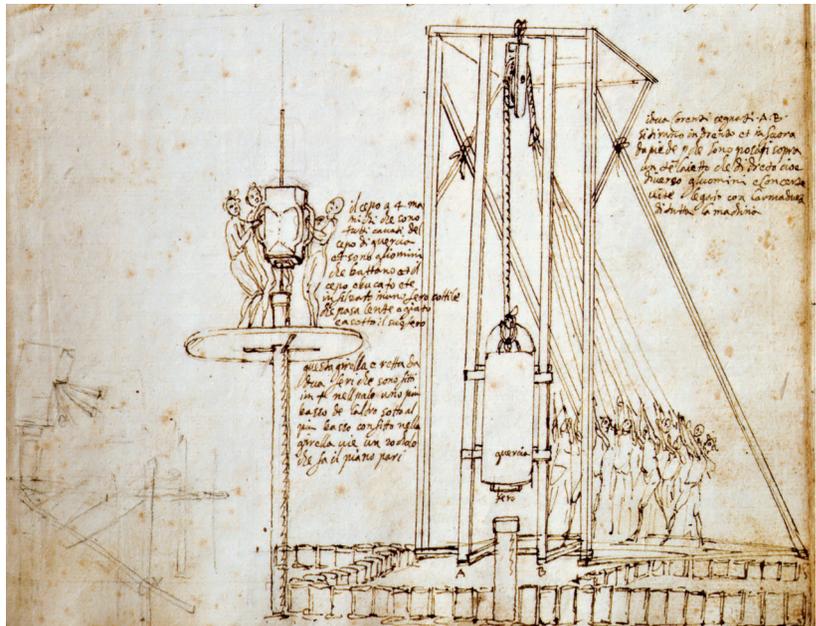


Abb. 4 Hier Sigismondo Coccapani zugeschr., Seite aus einem Skizzenbuch, um 1620. Florenz, Biblioteca degli Uffizi (Vasari, *gli Uffizi e il Duca*, Kat.-Nr. IX.4, Abb. S. 285)

wählt, weil die im Hintergrund dargestellte Hospitalarchitektur eine gewisse Ähnlichkeit mit den Loggien im Untergeschoss der Uffizien aufweist, vielleicht aber auch, um das schmale Œuvre eines der faszinierendsten Künstler aus dem Kreis der Studiolo-Mitarbeiter durch eine Neuentdeckung zu erweitern: Der Katalog folgt der Zuschreibung des Gemäldes an Mirabello Cavalori (Marta Privitera in: *Paragone* LVII, 2006, 18f.), was eine Datierung vor dessen Todesjahr 1572 impliziert. Das Kompositionsschema und die kühle Palette mit ihren vorherrschenden Grau-, Orange- und Violetttönen sprechen aber für einen Vasari viel näher stehenden Künstler, nämlich Giovanni Battista Naldini, der in der Ausstellung gleich mehrfach vertreten war (Kat.-Nr. II.2, III.12, IX.3 und wahrscheinlich auch I.1, Vasaris heute einem Mitarbeiter zugeschriebenes „Selbstbildnis“ aus den Uffizien). Besonders die Figur des in der linken unteren Bildecke kauern den Kranken findet in anderen Altarbildern Naldinis deutliche Parallelen, verwiesen sei hier nur auf seine *Darstellung im Tempel* (1577) in S. Maria Novella oder *Mariä Tempelgang* (1590) im Dom von Volterra. Es dürfte sich um ein Spätwerk handeln und ungefähr zur selben Zeit entstanden sein wie das 1585 dokumentierte, kurioserweise in direkter Nachbarschaft ausgestellte *Porträt Cosimos I.*, das den Großherzog der Toskana im Herrscherornat vor architektonischem Hintergrund zeigt.

Am Ende der materialreichen Schau erwartete den Besucher noch ein kolossales Exponat, das rund 6,50 mal 2 Meter messende Hochaltarziborium aus S. Croce (Kat.-Nr. XVI.1). Von Vasari im Zuge der Neugestaltung des Innenraums dieser nach dem Dom größten Florentiner Kirche entworfen, sollte es den „Wettstreit der Künste“ repräsentieren. Als von angelomorphen Konsolen getragene Tempelarchitektur mit geschnitztem, teilweise vergoldetem Zierat und gemaltem Bildschmuck vereint es die drei *Arti del Disegno* – ebenso wie das zeitgleich in derselben Kirche errichtete Grabmal für Michelangelo Buonarroti. Doch vermochte die weitgehend kommentarlose Präsen-

tion dieses einen Objekts die Komplexität der unter aktiver Beteiligung Vasaris geführten Paragone-Debatte kaum zu veranschaulichen. Der Katalogeintrag verzichtet denn auch auf derartige Bezugnahmen und bildet die in das Ziborium einbezogenen Gemälde gar nicht erst ab. Gewürdigt wird das Werk aber völlig zu Recht als das am reichsten instrumentierte und besterhaltene Beispiel einer Reihe von Hochaltararchitekturen, die Vasari in den 1560er Jahren für verschiedene toskanische Kirchen entwarf. Sie sollten gemäß den Beschlüssen des gerade beendeten Tridentinums ältere Altargemälde ersetzen.

In S. Croce fielen den Renovierungsmaßnahmen nicht nur der trecenteske Lettner, sondern auch Ugo da Sienas monumentales Hochaltarretabel zum Opfer. An seine Stelle trat eine die unterschiedlichen Medien wirkungsvoll zusammenführende Behausung für das Allerheiligste. Diese nahm nicht zuletzt durch die integrierten Schrifttafeln auf den ebenfalls von Vasari konzipierten Zyklus gleichförmig gerahmter Seitenaltäre Bezug und kann so als A und O dieser Leiden und Auferstehung Christi gewidmeten Bildfolge aufgefasst werden. Die gestalterisch wie inhaltlich stringente, vom Medici-Herzog gewollte und von Vasari umgesetzte Neuordnung des Kirchenraums bildet somit in gewisser Weise das sakrale Gegenstück zum Bau der Uffizien, dessen Planung und Realisierung die Ausstellung neu erfahrbar machte.

BESPROCHENE AUSSTELLUNGEN

Paola Refice (Hg.), **Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari**. Ausst.kat. Arezzo, Basilica Inferiore di San Francesco, 3. September 2011–9. Januar 2012. Florenz, Edifir 2011, 470 S., Ill. ISBN 978-88-7970-526-4. € 32,00

Alessandro Cecchi/Alessandra Baroni/Liletta Fornasari (Hgg.), **Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore. „Istituto, diligentia et amorevole fatica“**. Ausst.kat. Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 3. September–11. Dezember 2011. Mailand, Skira 2011, 223 S., 76 Farb-, 27 s/w Abb. ISBN 978-88-5720-918-0. € 45,00

Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini. Ausst.kat. Neapel, Museo di Capodimonte, 17. Dezember 2010–27. März 2011 (auch Arezzo, Museo Nazionale

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., Farbabb. 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,