

bedeutende Zuwendung erfahren, die wesentlich zum Verständnis des Phänomens und jedenfalls zur Sensibilisierung für weitere Probleme in diesem Bereich beigetragen hat. Abschließend wird man sich somit fragen dürfen, weshalb Belting meinte, die Frage nach

der Herkunft der Grisailen werde »wohl unbeantwortet bleiben«. Gerade nach seinen und seiner Kollegen »Vorarbeiten« sind die Chancen, daß auch sie beantwortbar wird, größer denn je zuvor.

Michaela Krieger

PATRICIA LEE RUBIN

Giorgio Vasari. Art and History

New Haven/London, Yale University Press 1995. 449 Seiten, 165 Abbildungen

Giorgio Vasari wäre kaum eine solche Bedeutung zugekommen, hätte er nicht die *Viten* geschrieben. Sie haben ihm den Ruhm eines »Vaters der Kunstgeschichte« eingetragen, denn seine Vitensammlung von Cimabue bis Michelangelo geht über die bloße Künstlergeschichte hinaus. Sie demonstriert die Unauflösbarkeit von Kunst und Geschichte im Zeichen der Wiedergeburt (»rinascita«) von Architektur, Malerei und Skulptur am Ende des für Vasari barbarischen Mittelalters, und sie ordnet das Heraufkommen der Neuzeit in eine fortschrittsgeprägte Folge dreier Zeitphasen (»età«), was bis heute in die Periodisierungsdiskussionen hineinwirkt. Für die Renaissanceforschung war Vasari stets von Interesse, sei es als Chronist der Künstler, den es zu bestätigen oder zu berichtigen gilt, sei es als Schöpfer eines übergreifenden Geschichtsmodells für die Kunst. Widmete sich die Vasari-Forschung der letzten Jahre vorwiegend dem künstlerischen Schaffen, so liegt nun mit Rubins Buch ein seit langem wieder weitgreifender und anspruchsvoller Versuch vor, Kunst und Geschichte im intellektuellen Horizont von Vasaris *Viten* darzustellen und die verschiedenen Forschungsfelder in einer Gesamtsicht zu bündeln.

Rubin leitet ihre Studie mit einer Skizze von Vasaris Persönlichkeit ein (Kap. I: »The Invention of Identity«) und umreißt in kriti-

scher Abwägung zu den Konventionen der Zeit Vasaris Selbstsicht sowie die Urteile der Zeitgenossen über ihn. Sorgfältig werden der von Frey publizierte schriftliche Nachlaß sowie alle weiteren bekannten Archivalien und Quellen verglichen. Außer rein geschäftlichen Aufzeichnungen (»Ricordanze«) oder disparaten Notizen (»Zibaldone«) sind über tausend Briefe erhalten, die Vasaris Korrespondenz mit zahlreichen Mächtigen belegen, darunter allein sechs Päpste. Rubin gelingt so ein differenziertes Persönlichkeitsbild, in dem die verschiedenen Seiten – Herkunft, Künstlerum, Literaturambitionen, Organisations-talent, Hofmannsdasein, öffentliches Leben, Karrierestreben – berücksichtigt werden. Auf dieser Grundlage wertet Rubin im weiteren die *Viten*, denn viele Lebensberichte sind, was längst gesehen wurde, durchdrungen von Vasaris eigenen Ansichten, speziell zur Kunst, was letztlich auch ihre Frische ausmacht (S. 59: »He took his portraits from life, flesh and blood, a pulse that beats strongly in his biographies.«). Ein grundlegender Aspekt freilich, dem Rubin nicht intensiv genug nachgeht, ist Vasaris konsequent perfektionierte – und spätestens in der zweiten Ausgabe der *Viten* idealisierte – Kombination seiner Existenz als Hofmann und Hofkünstler. Eine Lektüre der ausführlichen Studie von Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hof-*

mannes. *Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jh.s*, Stuttgart 1992, hätte hier zur weiteren Differenzierung beitragen können.

Früh schon achtete Vasari auf gehobenen Stil in seinen Briefen, stets bemüht, von berühmten Zeitgenossen wie Aretino zu lernen. Die Tatsache, daß Vasari seine Korrespondenz sorgfältig archiviert und als Familienerbe anlegt, belegt das Bewußtsein für die eigene historische Bedeutung nicht nur als Künstler, sondern auch als Mann des öffentlichen Lebens. Was Vasari punktuell in den *Viten* demonstriert, nämlich die Untermauerung seiner Ausführungen durch Einsicht in zeitgenössische Dokumente offizieller oder familiärer Art, nutzt er für die Dokumentation seiner eigenen Karriere schon als Jüngling. Rubin zeigt, wie bei Vasari der Wille zum Aufstieg von Anfang an da war.

Danach (Kap. II: »Giorgio Vasari of Arezzo«) folgt die Schilderung der ersten Karrierestationen in Florenz (1524-27), Arezzo (1527-31), Rom (ab 1532-35) und wieder Florenz (1535-37). Drei Schlüsselthemen werden referiert: Vasaris frühes Studium der Kunst durch familiäre Vorgaben, seine gründliche Schulbildung und schließlich seine frühe Protektion durch die Medici. Vasari nennt drei widersprüchliche Daten für seine Ankunft in Florenz unter der Obhut von Kardinal Passerini: 1523 (Vita von Salviati), 1524 (Vasaris Beschreibung eigener Arbeiten) und 1525 (Vita von Michelangelo). Rubin schlägt mit guten Argumenten vor, die Ankunft 1524 anzusetzen, also gegen Ende der Pest, die Pontormo und andere Künstler veranlaßt hatte, die Stadt zu meiden. Pontormo arbeitete bis zum 10. April 1524 in der Certosa di Galuzzo, und Vasari gibt glaubhaft wieder, daß er 1524 Bronzino dort beim Zeichnen vor Pontormos Fresken Gesellschaft leistete. Dies ist insofern von Bedeutung, als Florenz zeit lebens für Vasari als dominierendes Kunstzentrum gilt und seine Ansichten von Florentiner Künstlern nachhaltig geprägt wurden.

Rubin legt anschließend die einzelnen Phasen der Sammlung der *Viten* sowie der Drucklegung der »*Torrentiniana*« (1550) nach dem bekannten Stand der Quellen mit wünschenswerter Ausführlichkeit dar (Kap. III: »Memory's Itinerary: Research and Publication«). Ohne Zweifel profitierte Vasari viel von den Diskussionen mit den gelehrten Literatenfreunden und den professionellen Historiographen. Ihr Anteil am Entstehen und an der Strukturierung des Stoffes wurde zwar stets gesehen, doch selten so ausführlich und facettenreich dargestellt wie von Rubin. Die lektoriierenden Eingriffe erfolgten jedoch erst während der Drucklegung. Daher kann von einer Gemeinschaftsarbeit, die Rubin nahelegen versucht, nur bedingt die Rede sein, denn das Urheberverständnis kann nicht nach modernen Maßstäben gemessen werden.

In diesem Zusammenhang wird abermals die von Vasari mitgeteilte Episode im Kreise Alessandro Farneses 1546 beleuchtet, bei der Vasari den Anstoß für die *Viten* erhalten haben soll. Daß hier eine literarische Überformung vorliegt, ist längst ermittelt. Die Frage allerdings, wann Vasari damit begonnen hat, Informationen und Aufzeichnungen über Künstler zu sammeln, führt Rubin überzeugend auf das Jahr 1529 zurück, als der 18jährige Vasari für zwei Monate im Haus von Vittorio Ghiberti zu Gast war und dabei die *Commentarii* des Urgroßvaters Lorenzo studierte. Diese Lektüre scheint den Anstoß gegeben zu haben, sich ebenfalls historiographisch mit der Kunst zu beschäftigen, was ab 1532 im Gefolge von Ippolito de' Medici eine weitere Förderung erfuhr.

Für die weiteren Recherchen und Notizen Vasaris sind die verschiedenen Auftraggeber (z. B. Ottaviano de' Medici in Florenz, die Kreise um Kardinal Alessandro Farnese in Rom oder der Olivetanerorden an verschiedenen Orten) und die Arbeitsorte der Leitfaden für die Notation der Kunstwerke. Rubin hebt dabei hervor, daß Vasari sich besonders auch für die Auftrags hintergründe interessierte und

damit bekanntlich in vielen Fällen die einzige Informationsquelle bietet.

In Kapitel IV (»In another's profession: Vasari and the writers of histories«) werden die antiken und neuzeitlichen Autoren diskutiert, die für das Geschichtsmodell Vasaris relevant sind. Auch die mündlichen Informanten werden aufgeführt, was freilich Rubin nicht dazu verleitet, Vasari als Exponenten der »oral history« zu deklarieren, denn das kann nur eingeschränkt gelten. Er nutzte jede Informationsquelle, wobei jedoch Schriftzeugnissen Priorität zukam. Seine Literatenfreunde wirkten als Mentoren, sie vermittelten ihm Kunsttraktate, Bücher und ihr Wissen. Besonders die Rolle Paolo Giovios als Initiator des Projekts wird hervorgehoben. Letztlich war es aber trotz allem eine neue und eigenständige Leistung von Vasari, die *Viten* zu sammeln, zu strukturieren und auch mit einer neuen Art der Kunstbeschreibung aufzuwarten. Dies ist zwar alles in der Forschung seit Wolfgang Kallabs grundlegenden *Vasaristudien*, Wien/Leipzig 1908, in den Grundzügen bekannt (ferner, zu Unrecht von der Forschung wenig beachtet: Julius von Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, Heft V: Vasari, in: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, phil. hist. Klasse*, Bd. 189, 2. Abhandlung, Wien 1918), doch überzeugen Rubins Ausführungen durch eine kritische Sichtung der Quellen und durch ein ausgewogenes Urteil.

Die zweite Auflage 1568, die »Giuntina«, entstand unter enger Zusammenarbeit mit Cosimo Bartoli und besonders mit Vincenzo Borghini, Prior des Findelhauses und Inventor zahlreicher »Concetti« im herzoglichen Florenz (Kap. V: »The Second Edition: Changing History«). Rubin bettet Borghinis Rolle als Mentor des gewandelten Geschichtsverständnisses in eine Darstellung der Rahmenbedingungen am Hof von Cosimo I. ein. Vasari ist nun Hofkünstler (ab 1554), weshalb den Medici als Garanten für die Blüte der Künste gehuldigt und zugleich ein Lobpreis auf das

Mäzenatentum angestimmt wird. Nur unter einem guten, gerechten, kunstsinnigen Protektorat können die Künste zur Perfektion gelangen. Auch die Gründung der »Accademia del disegno« (1563 von Cosimo abgesegnet) war schließlich Mäzenat.

Im folgenden Abschnitt (Kap. VI: »As a Painter: Writing about the Arts«) werden die Termini der kunsttheoretischen Positionen Vasaris abgerufen. Begriffe wie »maniera«, »grazia«, »disegno« – um nur diese zu nennen – werden diskutiert, wobei die Darstellung vorwiegend auf Vasari konzentriert bleibt. Seine Vorstellung von der Perfektionierung der Kunst gewinnt in der zweiten Edition an Gewicht. Listet er in der ersten Ausgabe die Werke noch vorwiegend auf, so beschreibt er sie in der zweiten mehr. Sprachlich lehnt er sich an Literaten an, die sich vor allem um das Volgare bemühten (Bembo, Varchi, Bartoli, Aretino). Rubin hebt deshalb die gesteigerte Bedeutung der Ekphrasis hervor, denn die Beschreibungen würden deshalb extensiviert, weil sie beim Leser Bilder wachrufen sollen, die dann – wie bei Dantes Dichtung – auch im Gedächtnis haften bleiben. Ein stilistisches Mittel dazu ist die Häufung der Superlative. Zu Recht betont hier Rubin Vasaris sprachliches Talent, denn allzu oft überwiegt in der Forschung das Interesse daran, welche Fakten er bringt und was er beschreibt, ohne seine visualisierende Sprache zu würdigen, die ja immerhin eine völlig neue Dimension der Kunstbetrachtung eröffnet (ausführlicher: Svetlana Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's »Lives«*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, S. 190-226, deutsche Übersetzung in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 217-258).

In bezug auf die Architektur folgt Vasari den Regeln von Vitruv, Alberti und Serlio. Rubin geht dem nur nach, sofern Architekten in den *Viten* abgehandelt werden. Vasari stützte sich als Theoretiker auf dogmatisiertes Lehrwissen, und er hatte sich erst auf Anraten Michelangelo als entwerfender Architekt betätigt. Hier hätte dargelegt werden können, daß die Architektentätigkeit für Vasari eine »Schlüsselqualifikation« für den weiteren Aufstieg darstellte, nachdem sich Michelangelo weigerte, nach Florenz zurückzukehren.

Spätestens bei dieser Problematik werden Nachteile von Rubins Vorgehen offenbar, denn obwohl sie sich eingangs vornimmt,

Vasari möglichst ganzheitlich zu erfassen, neigt sie dazu, den Autor vom Künstler zu trennen. Damit wird ein grundlegender Aspekt ausgeblendet. Vasaris Aktivitäten als Architekt, Dekorateur und Maler unter Cosimo I. zeigen zu deutlich, wie Kunst zur Demonstration herzoglicher Macht instrumentalisiert wird, als daß diese eminent kunstpolitische Seite von Vasaris Wirken vernachlässigt werden dürfte. Die tiefgreifenden Umbaumaßnahmen in Sta. Maria Novella und Sta. Croce in Florenz sind z. B. unmittelbares Resultat der gewandelten Kunstpolitik nach dem Tridentinum (Marcia B. Hall, *Renovation and Counter-Renovation. Vasari and Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce 1565-1577*, Oxford 1979, findet sich nicht in der Bibliographie). Ein Fußnotenverweis wird der Problematik keinesfalls gerecht (S. 211). Abgesehen von den profanen Baumaßnahmen (Palazzo Vecchio, Uffizien) demonstrieren gerade die früh erfolgten, als prototypisch gedachten Erneuerungen der Kircheninnenräume Vasaris Anpassungsfähigkeit, seinen pragmatischen Blick für den großen Wandel und seine bedingungslose Bereitschaft, die Zukunft an führender Stelle mitzugestalten. Daß er dabei auch rigoros vorgeht, wie bei der Übertünchung von Masaccios Trinitätsfresko in Sta. Maria Novella, relativiert seine Hochachtung vor den künstlerischen Ahnen.

Überhaupt hat während der abschnittsweisen Niederschrift der zweiten Edition (von 1564-68) in einigen Punkten ein neuer Geist Einzug gehalten, der bereits der Gegenreformation Rechnung trägt. Vasari als Künstler der Gegenreformation wird von Rubin nicht thematisiert. Immerhin hatte der Traktat von Gilio da Fabriano (1564) im Sinne des Tridentinums heftige Kritik an Michelangelo geübt und somit das Vollendungspathos von Vasaris teleologischem Geschichtsmodell der ersten Ausgabe im Fundament erschüttert. Zwar nicht kämpferisch offen, dazu war er viel zu diplomatisch, doch mit subtilen

Mitteln schreibt Vasari in der zweiten Auflage auch gegen solche Kritik an. Zumindest durch den häufig laudativen Duktus ist der Versuch einer Art Ehrenrettung jener Kunst erkennbar, die ihm seit seinen Anfängen als Leitbild galt, nun aber in die Kritik geraten war. Zuvorderst kritisiert Gilio das Nackte und daher Schamlose, was Vasari aber nicht davon abhält, Michelangelo nach wie vor als darin unerreicht zu preisen. Auch hätte geprüft werden können, ob nicht ein so komplexer »Allround«-Begriff wie »maniera« in der zweiten Edition stärker kunstideologische Bedeutung zugemessen bekommt, um mit dessen Verfügbarkeit alle möglichen gegenreformatorischen Kritikvorstöße ins Positive wenden zu können.

Die letzten drei Kapitel sind Künstlern gewidmet, die für ihr Zeitalter aufgrund ihrer epochalen Neuerungen und Leistungen jeweils als Paradigma abgehandelt werden: Giotto, Donatello und Raffael. Daß nicht auch Michelangelo ein entsprechendes Kapitel erhalten hat, ist eine Unterlassung, die nicht plausibel wird. Angeboten hätte sich als wichtiger Aspekt ein textkritischer Vergleich zwischen Vasaris und Condivis Michelangelo-Vita auf der Basis der zuvor sorgfältig gezogenen Argumentationslinien. Diese letzten Kapitel, jedes für sich ein Essay, hängen dem Haupttext wie zu lang geratene Exkurse an, und so hätten sie auch besser publiziert werden sollen.

In ihren Ausführungen geht Rubin überwiegend textimmanent vor und belegt den Fortgang der Argumentation mit ausführlichen Zitaten aus den *Viten*. Damit kann der Leser die entsprechende Passage bequem im Original überprüfen. Insgesamt beeindruckt das Buch durch seine Quellennähe und die souveräne Epochenkenntnis. Viele Zusammenhänge und Einzelaussagen, die sich auch in der früheren Vasari-Literatur finden, werden sorgfältig vernetzt. Sicherlich wird jeder Leser dieses Buch mit anderen Erwartungen konsultieren. Den Renaissancespezialisten wird zwar vieles bekannt sein, doch sind auch für sie

zahlreiche neue und anregende Einsichten zu gewinnen. *Summa summarum* bietet die Studie eine exzellente Darstellung von Vasaris monumentalem Werk, ausführlich, gründlich, übersichtlich gegliedert und flüssig geschrieben. Trotz der hier vorgebrachten kritischen Anmerkungen ist Rubins Buch eines der besten zu Vasari. Man wird es häufig mit Gewinn zur Hand nehmen.

Roland Kanz

Auswahl jüngerer Titel zu Vasari:

Laura Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989. – Umberto Baldini, *Giorgio Vasari pittore*, Florenz 1995. –

Claudia Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Mailand 1993. – George Leon Satkowski, *Giorgio Vasari: Architect and Courtier*, Princeton 1993. – Erwähnt sei noch die in den Feuilletons überschätzte Blütenlese in der Trilogie von Paul Barolsky: *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park 1990 – *Why the Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, University Park 1991 – *Giotto's Father and the Family of Vasari's »Lives«*, University Park 1992. – vom Rez. nicht eingesehen: Alice B. Kramer, *Vasari on painting: The critical content of the »Lives«*, Diss. Columbia Univ., New York 1991 (vgl. *Kunstchronik*, 48, 1995, S. 505).

TERISIO PIGNATTI, FILIPPO PEDROCCO

Veronese

Mailand, Electa 1995, 2 Bde. Band 1: 297 S., Bd. 2: 303 S., zahlreiche Farb- und Schwarzweißabbildungen

Für Barbara und Gabriele

Im Jahre 1976 hat Terisio Pignatti das erste kritische Werkverzeichnis von Paolo Veronese vorgelegt (*Veronese, opera completa*, Venedig, Alfieri 1976, 2 Bde.). Fast 20 Jahre nach seinem Erscheinen bedurfte dieses Standardwerk einer umfassenden Überarbeitung. Diese schien besonders im Hinblick auf die intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung und den damit verbundenen immensen Literaturzuwachs zu diesem Künstler aus Anlaß seines 400. Todestages 1988 geboten.

Als Autoren dieser verdienstvollen Initiative konnten erneut Pignatti und Filippo Pedrocco verpflichtet werden. Diese beiden namhaften Wissenschaftler zur venezianischen Kunst hatten in Zusammenarbeit bereits 1991 eine in ihrem Umfang und Anspruch weitaus bescheidenere Veronese-Monographie erarbeitet, deren hauptsächliche Bedeutung zu diesem Zeitpunkt in der Fortführung der Bibliographie zu den einzelnen Werken des Künstlers lag (*Veronese, Catalogo completo dei dipinti*, Florenz, Cantini 1991). Die damals festgelegte Arbeitsteilung – Pignatti verfaßte die

Einführungstexte und Pedrocco erstellte die Katalogbeiträge – wurde für die vorliegende Ausgabe beibehalten.

Die neuen Bände sind mit den zahlreichen ausgezeichneten Farbabbildungen, die über die gelegentlich unbefriedigende Qualität der Schwarzweißreproduktionen hinwegtrösten, sehr ansprechend gestaltet worden. Gemäß der künstlerischen Entwicklung Veroneses sind sie chronologisch geordnet. Die Autoren unterscheiden dabei vier Hauptschaffensphasen, die in sich nach Werkgruppen (San Sebastiano, Maser), Gattungen (Porträts, Abendmahlsdarstellungen) und stilistischen Problemen (Farbe, Manierismus) unterteilt sind: 1. Ausbildung und frühe venezianische Werke, 2. Die Zeit der künstlerischen Reife: San Sebastiano, 3. Hauptwerk: Maser und die Abendmahlsdarstellungen (Band 1), 4. Spätwerk (Band 2).