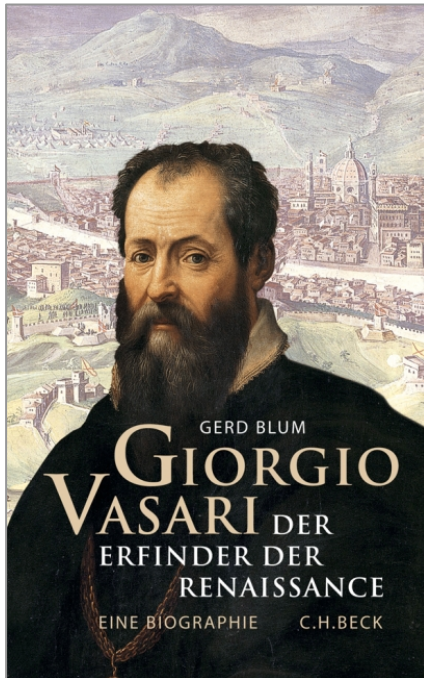


Unverkäufliche Leseprobe



Gerd Blum
Giorgio Vasari
Der Erfinder der Renaissance
Eine Biographie

320 Seiten, Gebunden
ISBN: 978-3-406-61455-2

VORWORT

Vasaris Künstlerviten, seine *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, erreichen bereits in den zwei- und dreibändigen Originalausgaben von 1550 und 1568 biblische Ausmaße.¹ In späteren Ausgaben sind diese Bände gar zu beeindruckenden Buchreihen angewachsen. Die bisherigen Biographien Vasaris, so insbesondere das Standardwerk von Patricia Lee Rubin sowie die quellengesättigte, wenngleich teilweise romanhaft spekulative Monographie von Roland Le Mollé, scheinen der epischen Breite von Vasaris Viten etwas Gleichgewichtiges an die Seite stellen zu wollen.² Doch ein Buch, das eine konzise Einführung in Leben und Werk Vasaris bietet, gibt es bislang überraschenderweise noch nicht. Während Rubins bewundernswert detaillierte Monographie vor allem den Geschichtsschreiber Vasari beleuchtet, soll hier eine thesengeleitete Übersicht über die Breite der Begabungen und Tätigkeiten Vasaris gegeben werden, ohne dass ein Anspruch auf enzyklopädische Vollständigkeit erhoben würde. Dabei sollen allerdings einige der zentralen Leistungen des Künstlers und Kunstschriftstellers Vasari auch im Detail beschrieben werden. Denn nur so kann ein angemessenes Verständnis von Vasaris Bedeutung für die Kunst- und Kulturgeschichte ermöglicht werden.³

Zwei Umstände begünstigen eine neue Biographie Vasaris: Zum einen sind seine Schriften, seine Briefe und insbesondere seine Viten durch jahrzehntelange Forschung und Editionsarbeit gründlich erschlossen.⁴ Die mustergültige Ausgabe von beiden Auflagen der Viten, die Paola Barocchi und Rosanna Bettarini ab den 1960er Jahren her-

ausgegeben haben, ist heute sogar im Internet zugänglich.⁵ Zum anderen erscheinen unter der Leitung von Alessandro Nova seit 2004 ausgezeichnet kommentierte deutsche Übersetzungen einer großen Auswahl von Vasaris Künstlerviten sowie ihrer theoretischen und historisch-synoptischen Einleitungen.⁶ Den besten Einstieg in eine eigenständige Lektüre Vasaris bietet die bestens kommentierte Ausgabe der Michelangelo-Vita von Caroline Gabbert.⁷

Dieses Buch wendet sich an Kennerinnen und Kenner wie auch an Liebhaber der italienischen Renaissance und ihres ‚Erfinders‘ Vasari. Leitmotivisch stellt es einen Grundzug von Vasaris schriftstellerischen, bildkünstlerischen und architektonischen Leistungen in den Mittelpunkt: seine Fähigkeit zur Synthese, seine Tendenz zur Summe und zum System, durch die er der kunsthistorischen Epoche der Renaissance erst jene Konturen verlieh, in denen wir sie noch heute zumeist wahrnehmen. Zudem gilt es, Vasaris Werk vor dem Hintergrund bislang kaum beachteter Quellen neu zu befragen. So hat etwa die intellektuelle Tradition Arezzos, die Vasari in seiner Kindheit und Jugend kennenlernte, sein Werk weit stärker geprägt, als dies bisher wahrgenommen wurde. Vasaris *Viten* erfahren vor diesem Hintergrund eine neue Deutung.

Dargestellt werden auf den folgenden Seiten vor allem die Karriere des Künstlers und die intellektuelle Biographie des Autors Vasari. Während dieser selbst in seinen *Viten* sowohl die Lebensführung als auch die Werke eines Künstlers auf dessen ganz besonderen, individuellen Charakter zurückgeführt und damit das Genre der neuzeitlichen Künstlerbiographie maßgeblich geprägt hat, soll hier keine solche Darstellung in vasarianischer Manier vorgelegt werden. Dies hängt mit der Quellenlage zusammen und mit einem grundsätzlichen Vorbehalt: Es soll in diesem Buch nur vorgestellt und beschrieben werden, was Vasari in seinen über tausend erhaltenen Briefen,⁸ seinen Büchern und Manuskripten, was er an Bildern und Bauten tatsächlich hinterlassen hat. Seine Karriere, seine Gedanken über Kunst, Künstler und Kunstgeschichte sind bestens dokumentiert. Rückschlüsse auf seinen Charakter und innere, verborgene Beweggründe sind aus den Quellen hingegen kaum möglich – es sei denn, man wollte Vasari

besser verstehen, als er sich selbst verstanden oder vielmehr: als er sich selbst beschrieben hat.⁹

Vasari hat es bekanntlich mit den Fakten häufig nicht sehr genau genommen. Das gilt auch für seine Autobiographie, die er selbstbewusst an den Schluss der stark erweiterten zweiten Auflage seiner *Viten* von 1568 gestellt hat. Jedoch nannte er sie nicht *Vita* (Lebensbeschreibung), sondern schlicht *Descrizione delle opere*, Beschreibung der (meiner) Werke. Seine Abweichungen von der historischen Wahrheit haben ihm in der älteren Forschung viel Tadel eingebracht und die Brauchbarkeit der *Viten* als Archiv kunsthistorischer Fakten (als das sie missverstanden wurden) stark gemindert.¹⁰ Vasari und seine gelehrten Mitarbeiter und Mitstreiter wussten jedoch, dass in der antiken Rhetorik die Gattung der Biographie zwischen Geschichtsschreibung und Literatur, also zwischen Fakt und Fiktion angesiedelt wurde.¹¹ Vasari vertrat in den *Viten* häufig das Primat der Fiktion über das Faktum, der These über die Treue im Detail. Dem mit Verve entworfenen Gesamtbild eines Künstlers oder einer Epoche gab er oft den Vorrang gegenüber der ‚Wahrheit‘, die ihm teils nur vom Hörensagen, teils aber auch durch genaues Quellenstudium bekannt war.

Dennoch hat Vasari dafür gesorgt, dass er der vielleicht bestdokumentierte Künstler des 16. Jahrhunderts ist. Er hat nicht nur eine Autobiographie hinterlassen, sondern auch planmäßig seine Korrespondenz und seine Unterlagen gesammelt. So ist eine Fülle von Briefen von und an berühmte Künstler, Herrscher und Gelehrte sowie von weiteren Aufzeichnungen in seinem Nachlass überliefert und zumeist auch publiziert.¹² Dazu zählen ein ausführliches Geschäftsbuch¹³ und der sogenannte *Zibaldone*,¹⁴ der vor allem Konzepte für Bilderfindungen und ganze Bildprogramme enthält. Allerdings erfahren wir aus diesen – von Vasari und von seinem Neffen Giorgio Vasari dem Jüngeren sorgfältig durchgesehenen und teils redigierten – Dokumenten, wie häufig vor dem 18. Jahrhundert, wenig über Vasaris Gefühlswelt und sein Familienleben. Zu seiner Zeit war der Begriff des Privatlebens noch nicht im heutigen Verständnis gebräuchlich. ‚Famiglia‘ meinte den ganzen Hausstand mit allen Verwandten, Angestellten und teilweise Sklaven und nicht einen von der öffentlichen Sphäre

weitestgehend abgetrennten Raum des Gefühls und der Geborgenheit. Über die materiellen Erfolge und die Karriere Vasaris, der als reicher Mann starb und noch kurz vor seinem Tod zum Ritter vom Goldenen Sporn geschlagen wurde, sind wir hingegen sehr gut informiert.

Durch kürzlich publizierte oder neu ausgewertete Archivaldokumente wissen wir gleichwohl neuerdings etwas mehr über die unehelichen Kinder Vasaris und sein Verhältnis zur Schwester seiner späteren Frau: Diese Schwester, Maddalena, hatte er als junge Witwe vor seiner Verheiratung mit Niccolosa Bacci kennengelernt. Aus der Verbindung mit Maddalena gingen zwei uneheliche Kinder hervor, während seine Ehe kinderlos blieb. Auch erfahren wir aus diesen Dokumenten mehr über Vasaris 1567 geborenen Sohn Anton Francesco, den er mit einer Magd gezeugt hatte.¹⁵ Er wuchs bei ihm und seiner Frau im Haushalt auf und wurde von Vasari testamentarisch bedacht.¹⁶ Und dennoch: Vasari hat zwar nach dem Tod seiner beiden wichtigsten frühen Auftraggeber aus der Familie der Medici Gefühle der Verzweiflung und der Sorge geäußert. Im Großen und Ganzen schweigen sich die Dokumente aber über sein Gefühlsleben, den «privaten» Kern seiner Subjektivität, aus. Diese Lücken in den Quellen sollen als solche stehen bleiben. Vasari selbst hätte sie – nach Ausweis seiner Künstlerviten – wohl ingeniös mit fiktiven Begegnungen und Ereignissen gefüllt.

Und noch in einem zweiten Punkt weicht die vorliegende Darstellung von dem Paradigma «Leben und Werk» ab, das Vasari mitgeprägt, aber in seiner Autobiographie merkwürdig farblos auf sich selbst appliziert hat – und das in den berühmten Künstlermonographien des späten 19. Jahrhunderts weiterwirkte.¹⁷ Neben dem beruflichen und bürgerlichen Lebenslauf und den Leistungen Vasaris werden hier auch jene weltanschaulichen, lebensweltlichen und kunsthistorischen Kontexte vorgestellt, vor deren Hintergrund die Besonderheit der Karriere Vasaris und seiner Werke erst deutlich wird. Vasari selbst konnte diese Kontexte bei den Lesern seiner Autobiographie und bei den Betrachtern seiner Werke als – jedenfalls in Grundzügen – bekannt voraussetzen. Heute hingegen müssen diese Hintergründe erst erschlossen werden.

Doch gibt auch das vorliegende Buch das bewährte Modell der chronologischen Erzählung «von der Wiege bis zur Bahre» nicht auf. Der Kindheit und Jugend Vasaris in Arezzo, ihren lebensweltlichen Kontexten und geistigen Koordinaten ist das erste Kapitel gewidmet. Das zwölfte und letzte Kapitel beschäftigt sich mit jenen Monumenten, in denen Vasari sein Leben und Wirken als Künstler und die Geschichte seiner Familie veranschaulichte und der Nachwelt überlieferte. In dem Bildprogramm seines Familiengrabmals in Arezzo kommentierte Vasari in verschlüsselter Form seine legitimen und illegitimen Familienbindungen und komponierte beide zu einer «heiligen Familie» von Namenspatronen. Über dieser wacht nicht nur eine Skulptur des Gekreuzigten, sondern auch ein Standbild des Medici-Heiligen Kosmas – oder des «heiligen Cosimo», über den Vasari in einem Brief an seinen Dienstherrn, Herzog Cosimo I., schrieb. Noch mit seinem Grabmal zeigt Vasari sich als Meister der Synthese des Disparaten und der Summe aus Fragmenten.¹⁸

Originaldokument
© Verlag C.H.Beck

EINLEITUNG

Giorgio Vasari begründete den Ruf der italienischen Renaissance als Gipfel der Kunstgeschichte. Zugleich prägte er wie kein anderer die Wahrnehmung dieser Epoche, die er selbst als Zeitgenosse kaum noch erlebte. Als Michelangelo die Decke der Sixtinischen Kapelle auszumalen begann, war Vasari noch nicht geboren, als Raffael starb, war er zehn Jahre alt. Giotto vollendete seine Fresken in Padua, mit denen er die Voraussetzungen der italienischen Renaissance-Malerei schuf, bereits 200 Jahre vor der Geburt Vasaris. Dennoch darf der Maler, Architekt und Autor Giorgio Vasari (Abb. 1), der vor 500 Jahren, am 30. Juli 1511, in der toskanischen Kleinstadt Arezzo geboren wurde, als «Erfinder» einer kunsthistorischen Epoche bezeichnet werden, die auch nach seiner eigenen Auffassung zu seinen Lebzeiten ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. Vasari stand keineswegs am Anfang einer neuen Epoche, aber als Autor der *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, der Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Baumeister, Maler und Bildhauer*,¹ begründete er eine neue und bis heute prägende Sicht auf jenen Zeitraum der italienischen Kunstgeschichte, der durch ihn «Epoche gemacht» hat. Denn erst seit Vasaris Künstlerviten wird die Renaissance als (scheinbar) einheitlicher und ganzheitlicher geschichtlicher Entwicklungszusammenhang, als ein klar definiertes Zeitalter der Kunstgeschichte betrachtet. Diese Setzung wurde lange als unbezweifelbare Wahrheit behandelt; erst Jahrhunderte nach Vasari sollten Kunst- und Kulturhistoriker wie Aby Warburg, Johan Huizinga, Eugenio Garin und Manfredo Tafuri diese holistische Sicht der Renaissance



Abb. 1: Giorgio Vasari,
Selbstporträt, um 1565,
Florenz, Uffizien

als eigengesetzlicher, in sich geschlossener Epoche und als Beginn der Neuzeit ins Wanken bringen, auf Kontinuitäten mit dem Mittelalter verweisen und innere Brüche und Widersprüche herausarbeiten.

Es war der Dichter und Philosoph Francesco Petrarca, der um 1330 die uns heute geläufige, damals jedoch völlig neue Idee einer Dreiteilung der Geschichte in Antike, Mittelalter und Neuzeit folgenreich vertrat und sich damit in den Augen der späteren Humanisten der Renaissance an den Anfang einer neuen, ihrer eigenen Zeit setzte. Petrarca, wie später Vasari in Arezzo geboren, sah sich selbst noch im Dunkel des Mittelalters befangen. Er ersehnte jedoch eine Wiedergeburt des antiken Rom und hoffte auf eine neue, durch Rückbesinnung auf die heidnische Antike bessere und glücklichere Zeit: «Denn es gab ein glücklicheres Zeitalter, und vielleicht wird es ein neues geben. In der mittleren, in unserer Zeit siehst du, wie aller Schmutz und alle Schändlichkeit zusammengeflossen sind.»² Petrarca hatte damit das Programm einer Wiedergeburt der antiken Kultur angedeutet, das die Humanisten des 15. Jahrhunderts ausformulieren sollten. Seit dieser Zeit war die Vorstellung von der «itzigen Wiedererwachsung» der Kunst (so Albrecht Dürer 1523), einer Wiedergeburt der Kunst der Antike, zwar geläufig. Erst Vasari aber machte das bereits im 15. Jahr-

hundert benutzte Wort ›rinascita‹ (Wiedergeburt) zu einem gängigen Epochenbegriff nicht nur der Kunstgeschichte.³ Petrarca hingegen waren die Worte ›rinascita‹ und ›rinascimento‹ noch gar nicht bekannt. Vasari benutzt einmal sogar bereits den heute noch in Italien für die Renaissance gängigen Begriff ›rinascimento‹.⁴ Vor allem aber wird erst durch ihn der schon in der italienischen Frührenaissance geläufige Dreischritt von Antike, Mittelalter und *rinascita* zum etablierten Epochenschema der Kunstgeschichte.⁵ Dürer und die nördlichen Zeitgenossen Vasaris dagegen fühlten sich immer noch der nach mittelalterlichem Verständnis ›modernen‹ Zeit zugehörig, also der Epoche nach der Geburt Christi, nach dem Fall Roms und nach Errichtung des – später so genannten – Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Es war jene christliche Epoche nach dem Ende des römischen Weltreiches, die in Italien nun als ›dunkles Mittelalter‹ und von Vasari als barbarisch-teutonische ›Gotik‹ abgewertet wurde.⁶

Vasari hat die etwas über 300 Jahre der italienischen Kunst von der Geburt Cimabues, des Lehrers Giotto, im Jahr 1240 bis zum Tod Michelangelo 1564 als eine eigenständige Epoche mit klar definierten stilistischen Merkmalen und künstlerischen Anliegen, mit eigener Genese, mit Aufstieg, Höhepunkt und Ende herausgearbeitet. Er konnte die Epochenbezeichnungen ›Gotik‹ und ›rinascita‹ dem kollektiven Begriffskanon einschreiben, weil er sich mit seinen 1550 erstmals erschienenen *Viten* als Begründer der neuzeitlichen Kunstgeschichtsschreibung einen Namen gemacht hat. Mit dieser Sammlung von Künstlerbiographien veröffentlichte er die erste Abhandlung, die ausschließlich der Geschichte der Kunst und den Biographien von Künstlern gewidmet ist.⁷ Seine *Viten* können damit als die erste ›Kunstgeschichte‹ gelten. In Zusammenarbeit mit einem Kreis gelehrter Koautoren verfasst, entwickeln sie zudem – unter dem spezifisch florentinischen Leitbegriff des ›disegno‹ (wörtlich: Zeichnung) – eine erste integrale Theorie der drei Schwesternkünste Architektur, Malerei und Skulptur.⁸ Dem vieldeutigen Schlüsselwort des ›disegno‹ verhalf Vasari dabei wie kein anderer zu einer langen internationalen Wirksamkeit. Auf folgenreiche Weise verband er die Hochschätzung der Zeichnung bzw. der Zeichenkunst mit der Vorstellung, dass das

intellektuelle und konzeptuelle Vermögen des Künstlers höher noch als die perfekte Ausführung des Kunstwerks zu schätzen sei.⁹ Im Rückgriff auf gelehrte Zeitgenossen wie Benedetto Varchi und Anton Francesco Doni versah Vasari den Begriff des *«disegno»* mit metaphysischen, auf den Schöpfungsplan Gottes verweisenden Konnotationen.

Neben diesen theoretischen Begriffssetzungen formulierte Vasari den ersten ausführlichen und normativ begründeten kunsthistorischen Kanon. Denn seine *Künstlerviten* sind keine wertfreie Sammlung von Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler von Cimabue bis Michelangelo sowie einiger weniger Künstlerinnen. Die erste gedruckte Sammlung von *Künstlerviten* (sie enthielt bereits in der ersten Auflage 133 Einzelviten)¹⁰ ist zugleich eine Rangliste mit bis heute nachwirkenden Wertungen der einzelnen Künstler und ihrer Werke.¹¹ Dass Vasari einige Künstler besonders lobte, andere tadelte, kurz abhandelte oder verschwieg, hat die Wahrnehmung dieser Künstler bis heute geprägt – oder auch verhindert. Vasari war zudem – insbesondere mit seinen Aussagen über Raffael und Michelangelo – ein Wegbereiter des modernen Geniebegriffs (ohne den Terminus *«génie»* bereits zu kennen und natürlich ohne den Begriff in der Radikalität des 18. Jahrhunderts aufzufassen). Ohne Übertreibung lässt sich also sagen, dass Vasari unsere westlichen Vorstellungen von Kunst und Künstler geprägt hat wie kein anderer Autor nach ihm.

«All of art history is footnotes to Vasari.»¹² Dieser Satz von Robert Williams macht den Status der unter dem Autorennamen Giorgio Vasari veröffentlichten *Viten* als des paradigmatischen Modells für die neuzeitliche Kunstgeschichtsschreibung des Westens deutlich. Nach Julius von Schlosser, dem Verfasser des ersten umfassenden, bis heute gültigen Standardwerks zur Geschichte der europäischen Kunsttheorie, ist «Vasari (...) in allem, im guten wie im schlechten Sinne, der wahre Kirchen- und Ältervater der neueren Kunstgeschichte».¹³ Dass die mittelalterliche Kunst mit Konstantin dem Großen und seinem Triumphbogen von 315 n. Chr. einsetzt und die *«Gotik»* als Spätphase der *«dunklen»* Jahrhunderte gilt, dass der Beginn der Renaissance mit Cimabue und Giotto verbunden und die Blüte der Frührenaissance Brunelleschi, Masaccio und Donatello zugeschrieben wird, dass

schließlich die Spitzenleistungen der Hochrenaissance durch das Dreigestirn Raffael, Leonardo und Michelangelo verkörpert werden – all diese Vorstellungen waren in Vasaris Umfeld durchaus geläufig und schon vor ihm geäußert worden, sind also nicht seine «Erfindung». Die kanonische, ja selbstverständliche Geltung dieser Konzepte verdankt sich allerdings dem Erfolg seiner *Viten*.

Auch dass Künstler bis heute als charismatische «Außenseiter der Gesellschaft»¹⁴ betrachtet werden, die dank individueller, häufig extremer Charakterzüge über eine herausragende Begabung verfügen, durch die sie universal gültige und unmittelbar verständliche Werke schaffen können – auch diese spezifisch neuzeitliche Hochschätzung der Person des Künstlers ist wesentlich auf den Einfluss von Vasaris *Künstlerviten* zurückzuführen. Ebenso verdankt sich Vasari die Tatsache, dass wir Florenz bis heute als *die* europäische Stadt der Renaissance begreifen und bereisen, obwohl ihre Gestalt maßgeblich auf ein 14. Jahrhundert zurückgeht, das Vasari teils umgestaltete und purifizierte. So erscheint nun rückblickend das Charakteristische der Florentiner Architektur, ihre nüchterne und karg dekorierte Sprache, bereits in den Bauten des hochmittelalterlichen Baumeisters Arnolfo di Cambio und den riesigen Ordenskirchen des 14. Jahrhunderts vorgeprägt, obwohl diese Gebäude erst durch Vasari – und im Rückgriff auf die von ihm eindringlich studierte architektonische Sprache Filippo Brunelleschis – ihre abschließende Gestalt erhielten.

Die sich bis in unsere Gegenwart erstreckende Definitionsmacht Vasaris ist uns zumeist nicht bewusst, denn die Epochenzäsuren und Wertungen von Vasaris *Viten* sind seit Langem dermaßen verbreitet und selbstverständlich geworden, dass uns ihre Herkunft aus einer ganz konkreten historischen Situation und aus der Feder eines ganz bestimmten Autors (bzw. eines Kreises von Autoren um Vasari, von dem noch die Rede sein wird) nicht mehr bekannt ist. Dabei gilt die Wittgensteinsche Maxime «Alles (...) könnte auch anders sein»¹⁵ durchaus auch für die frühe Kunstgeschichtsschreibung, wie eine Vielzahl von höchst kritischen Randbemerkungen aus dem 16. Jahrhundert in etlichen Exemplaren der beiden kostbaren ersten Auflagen der *Viten* zeigt, die in den großen Bibliotheken der Welt aufbewahrt

werden. Diese ›Postillen‹ nehmen erbost den ›campanilismo‹, die toskanische Kirchturmperspektive Vasaris, aufs Korn und weisen auf Lücken und Fehler bei der Behandlung der jeweils eigenen Region oder Stadt – etwa Parmas, Paduas oder Venedigs – hin.¹⁶ In Pisa hatte Giovanni Pisano fünfzig Jahre vor Giotto an der Kanzel des Baptisteriums den antikischen Akt eines athletischen Herkules (wohl als Verkörperung der Tapferkeit) gestaltet.¹⁷ Einige seiner Skulpturen sind wesentlich ›antikischer‹ als alles, was Giotto jemals schuf. Dennoch sehen wir mit Vasari Giotto als den Begründer der Renaissance – eine Rolle, die Vasari einem aus Pisa stammenden Künstler offenbar gegen beträchtliche Evidenz nicht zutrauen wollte.¹⁸

Der Wirkungskraft von Vasaris Text hat dieser lokalpatriotische Einschlag ebenso wenig geschadet wie die späteren gelehrten Zweifel an der Richtigkeit seiner Angaben. Denn Vasari resümiert die Entwicklung einer neuen, auf die Nachahmung des menschlichen Körpers und der Natur gegründeten Kunst mit rhetorischer Verve und dichterischem Witz. Seine Künstlerviten erschließen durch ihre umfanglichen Register, die bereits in den beiden zu Vasaris Lebzeiten erschienenen Ausgaben Tausende von Einträgen aufweisen,¹⁹ einen erheblichen Reichtum an Fakten und bilden doch eine abgeschlossene Erzählung über den Fortschritt der Renaissance-Kunst. Mit dieser Erfindung einer Epoche hat Vasari das bis heute verbreitete Bild der italienischen Kunst zwischen Dantezeit und Gegenreformation begründet. Vasari und seine Koautoren haben der italienischen Renaissance jene kunstreligiöse Überhöhung eingeschrieben, die ihr inner- und außerhalb der Fachdebatten bis heute anhaftet. Noch immer wird Michelangelos *David* als Ikone des modernen Individuums betrachtet – Vasari will diese Skulptur gemeinsam mit seinem Freund Francesco Salviati nach der Vertreibung der Medici vor der Zerstörung durch einen angeblichen republikanischen Pöbel bewahrt haben, indem er ihren abgebrochenen Arm aufsammlte und nach Hause trug, damit dieser später wieder angefügt werden konnte. Dass Michelangelos *Adam* aus seinem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle heute allgemein als Inbild der Schöpferkraft des Menschen gilt, ist mit der lebensvollen Prägnanz der Figur, aber auch mit der berühmten

Beschreibung Vasaris zu begründen, nach der Michelangelo durch sein Fresko den ersten Menschen noch einmal von Neuem erschaffen habe. Auch Raffaels *Verklärung Christi* und Michelangelos *Jüngstes Gericht* werden in den *Viten* mit einem Vokabular beschrieben, welches die religiöse Überhöhung der italienischen Hochrenaissance durch Kunsthistoriker wie Heinrich Wölfflin am Anfang des letzten Jahrhunderts erst ermöglichte.²⁰ Zugleich lässt Vasari jenen Raffael, dessen letzte Pinselstriche den Gesichtszügen des verklärten Herrn gegolten haben sollen, an sexueller Verausgabung sterben und zeichnet Michelangelo satirisch als einen exzentrischen, satyrhaft-sokratischen Alten, der seine Stiefel so selten auszog, dass in ihnen Hautstreifen hängen blieben.²¹

Vasaris Kunst der literarischen Stilisierung und der beziehungsreichen Anekdote, wie sie Paul Barolsky glänzend analysiert hat, und die Emphase seiner Bildbeschreibungen haben lange übersehen lassen, was er aus seiner großen Erzählung der Kunstgeschichte ausgeblendet hat. Sein Lob bestimmter Künstler und ihrer Kunst, dem man gerne folgte, hat zudem dazu geführt, dass die zeithistorischen Kontexte seines Schreibens noch immer zu wenig erforscht sind. Bei näherer Kenntnis dieser zeitgeschichtlichen und machtpolitischen Umstände entdeckt man jedoch in seinen Schriften auch durchaus mutige Passagen zur Politik und zur Kirche. So hebt Vasari in den Herzog Cosimo I. gewidmeten *Viten* ausgemachte Gegner und Opfer Cosimos wie den Exilflorentiner und römischen Bankier Bindo Altoviti oder den von seinem Herzog angeblich eigenhändig ermordeten Ersten Geheimpächter Sforza Almeni ausdrücklich und lobend als Auftraggeber hervor.²² Auch äußert er sich über den Klerus in einer Weise kritisch, die in dem damals herrschenden Klima der sich verschärfenden Gegenreformation nur durch die Protektion des Herzogs möglich gewesen sein dürfte.²³

Zugleich greift Vasari mit seiner Kunstgeschichte auf die Geschichtstheologie der Bibel und der Kirchenväter zurück, die er bereits in Arezzo, aber nicht zuletzt bei seinen mehrmonatigen Aufenthalten als Maler in Klöstern kennenlernen konnte; gelehrte Mönche wie Don Miniato Pitti und Don Silvano Razzi dürften sie ihm ebenso nahegebracht haben wie sein späterer Freund Don Vincenzio Bor-

ghini, der mindestens ein uneheliches Kind Vasaris im berühmten, von Brunelleschi erbauten Waisenhaus von Florenz aufnahm. In Zusammenarbeit mit Kulturfunktionären der 1540 gegründeten florentinischen Akademie entwarf Vasari in den *Viten* das säkulare Heilsgeschehen einer zielgerichteten und in sich planvoll strukturierten «Kunstgeschichte». Diese beginnt bei dem Schöpfergott als dem ersten Künstler, bei den frühen orientalischen Hochkulturen, den Ägyptern und den Etruskern und gipfelt schließlich in dem «göttlichen»²⁴ Künstler Michelangelo, dessen Skulptur des Moses als endgültige Überwindung des mosaischen Bilderverbots gelobt wird.

Vasari ist der Nachwelt besonders als Schriftsteller in Erinnerung geblieben. Doch war er auch ein berühmter Maler. Er war Architekt von Papst Julius III. und entwarf eines der Hauptwerke der manieristischen Architektur, die Villa Giulia in Rom. Später, in seinen letzten Jahren, war er Hofmaler, Baumeister und Stadtplaner des toskanischen Herzogs (später Großherzogs) Cosimo I. und bald auch ein einflussreicher Kunstintendant des Herzogtums der Toskana, der dafür sorgte, dass berühmte Bauten Michelangelos fertiggestellt wurden. Während Florenz zur Zeit von Vasaris Jugend im Wesentlichen noch eine hochmittelalterliche Stadt aus den blühenden Jahren vor der Pest von 1348 war, in der einige solitäre, teils erst durch Vasari vollendete Monumente des neuen antikisierenden Renaissance-Stils auftraten, schuf Vasari eine urbanistische Situation, die dem Reisenden Florenz bis heute als Inbild einer Renaissance-Stadt erscheinen lässt. Als Meister der «invention of tradition», um diese Formulierung von Eric Hobsbawm und Terence Ranger aufzugreifen,²⁵ konnte Vasari die Produkte der Kunstpatronage so divergierender und zum Teil auch verfeindeter Familien wie der Medici, der Strozzi, der Pitti und der Pazzi zu Signaturen einer in sich geschlossenen Ära stilisieren.²⁶

Zu Beginn der *Ragionamenti* – einer ausführlichen Interpretation seiner Bilderzyklen für die neue Residenz von Cosimo I. im Palazzo Vecchio zu Florenz – hat der Literat und Künstler Vasari die Gleichrangigkeit von *poesia*, *philosophia* und *pittura*, von Dichtung, Philosophie und Malerei, betont. Der in seinen Künstlerviten, etwa in der Biogra-

phie des Luca della Robbia, eindrücklich beschriebene Furor des Künstlers,²⁷ die schöpferische Raserei, war dagegen in der Antike den Dichtern und Philosophen vorbehalten gewesen. Um den Sonderstatus des Künstlers gegenüber dem Handwerker zu verdeutlichen, hat Vasari – im Rückgriff auf das antike Vorbild des Plinius und auf die Novellentradition Boccaccios und seiner Nachfolger – exzentrische Anekdoten gesammelt, die er offensichtlich mit großem Vergnügen literarisch zuspitzte. Zugleich aber war Vasari als arrivierter Meister ein früher Vertreter des neuen Typus des Kunstbürokraten und Akademikers, wie er später in Versailles, in Wien und Berlin in den Kunstinstitutionen der neuen Nationalstaaten reüssieren sollte. Es ist eine merkwürdige Ironie der Geschichte, dass Vasaris Uffizien (wörtlich: Büros), die er als neues Verwaltungszentrum des Herzogtums geplant hatte, schon kurze Zeit nach seinem Tod und ihrer endgültigen Fertigstellung als Ausstellungsort genutzt wurden. Heute sind sie eines der wichtigsten Museen der Welt, in dem Hauptwerke der Kunstgeschichte – nicht zuletzt aus den großherzoglichen Sammlungen – in einer Abfolge und Ordnung präsentiert werden, die in vielem dem kunsthistoriographischen Schema Vasaris verpflichtet sind; dieses liegt auch der Hängung in den großen Gemäldegalerien von Paris bis Los Angeles zugrunde.

Bezeichnenderweise lagen der Kult des Künstlers und das bürokratisch-nüchterne Kalkül bei Vasari nahe beieinander. Für Malerkollegen mit weniger verbindlichem und staatstragendem Auftreten hatte er geringes Verständnis, auch wenn sie ihm in ihren Leistungen imponierten. Das zeigt beispielsweise seine Biographie von Jacopo Pontormo, einem der Hauptmeister der manieristischen Malerei, den er als Sonderling beschrieb; das beweist aber auch seine Kritik an Andrea del Castagno, dessen angebliche kriminelle Neigungen als Mörder²⁸ er verurteilte (dessen «rohen und rauen» Stil er aber bewunderte)²⁹, und an Parmigianino, der nach Vasari so besessen war von der Alchimie, dass er ihr seine Kunst geopfert haben soll.

Einen weiteren Meilenstein für die Kunst legte Vasari als einer der Initiatoren der Florentiner Akademie der Zeichenkunst, der ersten staatlichen Kunstakademie überhaupt, die 1563 mit höchster herzog-



Abb. 2: Giorgio Vasari,
Schmiede des Vulkan,
um 1565, Florenz, Uffizien

licher Billigung und Förderung gegründet wurde.³⁰ Sie stand ganz im Zeichen der Kanonisierung und Kodifizierung jener Höchstleistungen, welche nach Vasaris Überzeugung die nicht zu überbietenden Meister der Hochrenaissance erbracht hatten. Wie auf Christus die Kirche, so folgte – wie Marco Ruffini kürzlich erläutert hat – für Vasari auf Raffael und Michelangelo die *Accademia delle Arti del Disegno*.³¹ Diese verwaltete und vermittelte die durch das individuelle Ingenium der Meister erreichten Kunstmittel. Sie sorgte aber zugleich für einen effizienten, seriell und arbeitsteilig organisierten Betrieb der Kunst- und Bildproduktion, den Vasari mit einem seiner komplexen kunsttheoretischen Programmbilder – einem berühmten Beispiel seiner *«Kunst über Kunst»* – in eine mythische Vorzeit, in die *Schmiede des Vulkan*, verlegte (Abb. 2).³²

Die florentinische Kunstakademie bewies die von Vasari propagierte Fähigkeit der kollektiven und daher schnellen Bildproduktion anlässlich der Totenfeier für Michelangelo und dessen feierlicher Bestattung bereits im Jahr nach ihrer Gründung. Vasaris Bedeutung

für den Nachruhm Michelangelos, dessen Grabdenkmal in Santa Croce er entworfen hat, ist insgesamt nicht zu überschätzen. Seine umfangreiche und für die Ausbildung des Geniekults im 18. Jahrhundert folgenreiche Vita Michelangelos hat bereits er selbst in einem Separatdruck veröffentlicht; Michelangelo seinerseits eignete ihm noch heute berühmte Sonette zu.

Die Zeitgenossen nahmen Vasari früh als *uomo universale* wahr. Sein Landsmann Pietro Aretino bezeichnete den erst 25-Jährigen als «Philosophen, Historiker, Poeten und Maler». ³³ Als Architekt wurde Vasari seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmend geschätzt. Wie in seinen *Viten*, so wird Vasari auch als Städtebauer – auf ihn gehen berühmte Plätze in Florenz, Pisa und seiner Heimatstadt Arezzo zurück – und in der Malerei seiner Freskenzyklen und Künstlerhäuser als Meister des Systems und der Synthese greifbar, der zusammenführte, was vor ihm schon geleistet worden war. Als Systematiker erweist er sich auch in seinem Konzept einer akademischen, lehrbaren Kunst sowie dort, wo er selber als Kunstsammler agierte: in seinem *Libro de' Disegni*, chronologisch angelegten Alben mit Zeichnungen von Cimabue bis in seine eigene Zeit. ³⁴

Jedoch ist kein einziges Gemälde Vasaris, kein architektonisches Motiv und nicht ein Vers aus seiner Feder als großes Meisterwerk in das kollektive Gedächtnis eingegangen. Geblieben sind vielmehr einerseits seine Leistungen der Kanonisierung und Kodifizierung in den *Viten*, andererseits seine städtebaulichen Synthesen und seine systematisch aufgebauten Bilderzyklen. Als Autor vollzog Vasari eine Revision der Renaissance, der wir bis heute zumeist folgen. Nach den *Viten* kann als sein wohl herausragendstes und folgenreichstes Werk der Bau der Uffizien gelten. Vasaris Innenhof der neuen Büros einer zentralisierten herzoglichen Verwaltung verbindet gleichsam das wichtigste Bauwerk des alten Florenz – das damals für antik gehaltene Baptisterium – und das spektakulärste Gebäude des neuen Florenz von Cosimo I. – Michelangelos Treppenvorhalle der Medici-Bibliothek an San Lorenzo – zu einer Fassade von der Formenstrenge eines Brunelleschi. Diese berühmte Fassade kann als Synthese einer spezifisch florentinischen Tradition der Fassadengestaltung gelten. Die serielle

Reihung der einzelnen Fassadenmodule zu einem «teleskopischen» Traum,³⁵ der perspektivisch in einem Bildnis Cosimos als Fluchtpunkt kulminiert, stellt die florentinischen Kunstmittel der Zentralperspektive in den Dienst der Herrscherpropaganda. Zugleich ist der Innenhof der Uffizien ein weltweit bekanntes und vielfach nachgeahmtes Beispiel einer malerischen Architektur, in der sich der Maler aus Arezzo den Großen der Architektur seines Zeitalters als ebenbürtig erwies.³⁶

Vasari war also kein Erfinder und Schöpfer im modernen Verständnis des genialischen Innovators, sondern ein «Teampayer», der seine Entwürfe im engsten Austausch mit Humanisten und Künstlern wie sogar Michelangelo plante. Er verstand es meisterlich, für eine schnelle, arbeitsteilige Ausführung durch einen ganzen Stab von Mitarbeitern zu sorgen, was für seine erfolgreiche Arbeit als Künstler von großer Bedeutung war – zumal der ökonomische Umgang mit Zeit eine elementare Voraussetzung für sein Dasein als Hofbeamter und Unternehmer war. Wenngleich Vasaris Künstlerviten dem Mythos des einsamen Originalgenies maßgeblich vorgearbeitet haben, gehorchte er selbst ihm in seiner Praxis nicht.

Vasaris Arbeitsethos und die seine Autobiographie prägende Selbstdarstellung als *self-made man* folgten vielmehr einer Hochschätzung der Arbeit, des Fleißes und des Unternehmertums, die unter den Kaufleuten und Handwerkern der toskanischen Städte schon seit dem Mittelalter verbreitet war. Diese Wertschätzung steht allerdings in einem Widerspruch zu Vasaris durchgängiger Selbststilisierung als Zögling und Günstling der Medici – die ihn jedoch über Jahrzehnte hin nicht als langfristig fest angestellten Hofkünstler beschäftigten. So war Vasari lange ein Wanderkünstler zwischen den großen Kunstzentren, der sich aber zugleich als Bürger von Arezzo Wohlstand und Ansehen verschaffte.

Ab 1554/55 wurde Vasari jedoch als wohlbestallter Hofkünstler von Herzog Cosimo I., dem Herrscher eines beinahe frühabsolutistischen Staatswesens, in Dienst genommen. In dieser Funktion reagierte er auch auf jene neuen kirchlichen Zwänge, denen die Künstler durch die katholische Gegenreformation ausgesetzt waren. Martin Warnke hat Vasaris Doppelrolle am Hof Cosimos als Verteidiger des Republika-

ners Michelangelo und als Agent von Cosimo, dem Totengräber der letzten florentinischen Republik, durch einen historischen Vergleich beleuchtet: «Es ist so, wie wenn (...) (zur Zeit des Diktators Franco) ein spanischer Kunsthistoriker die gesamte Kunstentwicklung auf Picasso hätte zulaufen lassen.»³⁷ Vasaris späte Fresken in der Sala Regia des Vatikans verherrlichen freilich als gegenreformatorische *propaganda fide* das schreckliche Massaker an den Hugenotten in der Bartholomäusnacht. Das monumentale Fresko des Jüngsten Gerichts in der Domkuppel von Florenz betont die Hierarchien des Himmels und bekräftigt zugleich das neue Bündnis zwischen der frühabsolutistischen Herrschaft Cosimos und dem gegenreformatorischen Papsttum.

Als Vasari, der «Maler und Architekt des Großherzogs der Toskana», am 27. Juni 1574 starb, hinterließ er seiner Witwe, die nach Arezzo zurückkehrte, seinem unehelichen Sohn Anton Francesco, der bei ihm und seiner Frau im Haus gewohnt hatte, sowie der Familie seines Bruders ein beachtliches Vermögen.³⁸ Dazu zählten zwei aufwendig dekorierte Künstlerhäuser (deren eines er selbst erbaut hatte, während ihm das andere vom florentinischen Herzog geschenkt worden war), außerdem ein beträchtlicher Immobilienbesitz, ausgedehnte und renditestarke Ländereien sowie eine Kollektion von Gemälden, Gemmen und kostbaren Gegenständen.³⁹ Auch hinterließ er eine einzigartige Sammlung von Zeichnungen, die heute, soweit erhalten, über die großen graphischen Kabinette der Welt verstreut sind, die aber bis zum Aussterben der Familie Vasari im 18. Jahrhundert noch teilweise im aretinischen Haus aufbewahrt worden waren.⁴⁰

Giorgio Vasari baute schon früh systematisch an seiner Doppelexistenz als zunehmend wohlhabender Bürger von Arezzo einerseits und als in den Metropolen seiner Zeit – in Florenz, Rom, Bologna, Neapel und Venedig – tätiger Hofbeamter und Kunstunternehmer andererseits. Als Hofmann mit einem Netzwerk hervorragender Beziehungen in den kulturellen Hauptstädten der Renaissance war er schließlich außerordentlich erfolgreich, doch hat er sich zeitlebens als Aretiner verstanden und bezeichnet. So legte er viel Wert darauf, auf dem Titelblatt seiner Künstlerviten als «Pittor Aretino», als Maler aus der toskanischen Stadt Arezzo, bezeichnet zu werden, und war stets darauf be-

dacht, sein Vermögen und seinen Status in der Heimatstadt zu mehren. Er starb in einem Wohlstand, den er seinen Aufträgen und Anstellungen in Florenz und anderen italienischen Metropolen verdankte, als weltläufiger Höfling, Ritter vom Goldenen Sporn und reicher Künstler-Unternehmer mit etlichen Mitarbeitern und lukrativen Aufträgen – und zugleich als ein reicher und einflussreicher Bürger Arezzos mit großem Landbesitz. Entscheidende Voraussetzungen seines Weges und seiner Werke sind im kulturellen Milieu Arezzos, das an einer wichtigen Straße zwischen Florenz und Rom lag, zu suchen: in seiner Ausbildung an der bekannten Lateinschule der Stadt und in seiner Kenntnis von grundlegenden, in Arezzo verfassten Kompendien der Kosmologie und Universalgeschichte, die ihm in seiner Heimatstadt zugänglich waren.

Originaldokument
© Verlag C.H.Beck