

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

I.	Einleitung	1
II.	Leben und Werk	2
III.	Entstehungsgeschichte der Viten	
	1. Vorläufer Vasaris	5
	2. Verhältnis der 1. zur 2. Auflage und Quellen Vasaris	7
IV.	Vasaris ^K Kunstgeschichtliche Bedeutung und seine Drei-Stufen-Theorie	9
V.	Vasari und die Position der Renaissancekünstler im Wandel	13
VI.	Das Idealbild des Künstlers und die "Arti del Disegno"	16
	Anmerkungen	21
	Literaturverzeichnis	23
	Anhang	I - IV

I. EINLEITUNG

Vasaris Viten waren nicht nur für die Periodisierung kunstgeschichtlicher Epochen bestimmend, sondern würdigten auch das neu entstandene Bild der in allmählich gehobenerem Ansehen stehenden Künstlerpersönlichkeit mit ihrer ausgeprägten Individualität. Anhand exemplarischer Texte der Lebensbeschreibungen soll versucht werden, sowohl Vasaris eigene Kunstauffassung und sein künstlerisches Selbstverständnis, als auch diese neugewonnene Position des Renaissancekünstlers im sozialen und historischen Gesamtkontext transparent zu machen. Dabei kann es nicht darum gehen, im Sinne einer positivistischen Geschichtsschreibung biographische Daten und chronologische Details auf ihre Authentizität zu überprüfen, vielmehr wird sein Werk als literarisches Zeitdokument gewertet. Aufbau, literarischer Stil und die Gesamtkonzeption der Biographiensammlung werden aufgezeigt, mit Vasaris ästhetischen Grundüberzeugungen in Zusammenhang gebracht, und sollen den immensen Einfluß seines persönlichen Künstlerideals auf die Beurteilung der von ihm behandelten Künstler und Werke verdeutlichen. Selbst Architekt, Maler und Schriftsteller, spiegelt sich in seinem literarischen Hauptwerk auch die Interdependenz dieser Künste und ein Aufbrechen ihrer traditionellen Hierarchie wieder. Neben dem Text werden auch sein Leben und seine Persönlichkeit zum Ausgangspunkt genommen, den kulturellen Rahmen künstlerischer Existenz in der Renaissance zu skizzieren.

II. LEBEN UND WERK

Giorgio Vasari wird am 30. Juli 1511 in der toskanischen Stadt Arezzo als Sohn einer Handwerkerfamilie geboren. Den ersten Zeichenunterricht gibt ihm der vor allem als Glasmaler tätig gewesene Guillaume de Marcillat. Seine künstlerische Begabung wird von dem Maler Luca Signorelli erkannt und bereits im Alter von dreizehn Jahren kommt Giorgio auf Empfehlung des Kardinals von Cortona, Silvio Passerini, nach Florenz. Hier steht er von Anfang an unter der Protektion der Medici und wird zusammen mit zwei Söhnen des Hauses, Alessandro, dem späteren Herzog der Toskana und Ippolito, dem späteren Kardinal, erzogen.(1) Schon zwischen 1524 und 1527 findet die erste, kurze Begegnung mit seinem zeitlebens vergötterten Idol Michelangelo statt und er lernt andere bedeutende Künstler wie Rosso Fiorentino und Pontormo kennen. Weitere Anweisungen im Zeichnen und Malen erhält er durch den Maler Andrea del Sarto und den Bildhauer Baccio Bandinelli. Als die Medici 1527 aus der Stadt vertrieben werden, begibt er sich zunächst zurück nach Arezzo, wo im gleichen Jahr sein Vater an der Pest stirbt. Er kehrt aber bereits 1529, nachdem die Medici erneut an die Macht gelangt waren, wieder nach Florenz zurück. Hier geht er für kurze Zeit bei einem Goldschmied in die Lehre, wendet sich dann aber in Pisa der Malerei zu, hilft bei der Errichtung der Triumphbögen für die Krönung Karls V. mit, und gibt damit früh seine Vielseitigkeit zu erkennen.

1530/31 wird er von Kardinal Ippolito de Medici nach Rom berufen, wo er mit jenen Werken in Kontakt kommt, die entscheidend für seine künstlerische Ausbildung und Laufbahn werden. Neben der Sixtinischen Decke Michelangelos begegnet er hier Raffaels Freskenzyklus in den Vatikanischen Stanzen, die er zusammen mit seinem Freund und Mitarbeiter Francesco Salviati von morgens bis abends abzeichnet. Zusätzlich zur Wand- und Deckenmalerei studiert er aber auch Architektur, Festungsbau und Dekoration.

Nach diesem Romaufenthalt macht er ausgedehnte Reisen, die ihm eine für seine Zeit ungewöhnliche Erweiterung seiner Kunstkenntnisse ermöglichen und ihn für die Niederschrift der Viten prädestinieren. Sie führen ihn nach Neapel, Rom, Venedig, Bologna, Florenz, Lucca, Rimini, Ravenna und Urbino, praktisch in alle wichtigeren Kunstzentren, wo sich ihm die Gelegenheit bietet, die Werke an Ort und Stelle zu betrachten und sich über einzelne Künstlerpersönlichkeiten zu informieren. In Mantua bewundert er zum Beispiel die Werke seines Freundes Giulio Romano. 1542 - 1544 lebt er abwechselnd in Florenz und Rom, wo er jetzt engere Beziehungen zu Michelangelo unterhält, nach dessen Vorlagen er mehrere Bilder malt, 1546 entsteht hier in der Cancelleria in hundert Tagen der deshalb so benannte "Salone dei cento giorni", der ein typisches Beispiel für seine Monumentalmalerei ist. Auf vier riesigen Wänden wird das Leben Papst Paul III. verherrlicht, was aber nur mit einem enormen Aufgebot an Gehilfen zu bewältigen war und der Künstler nicht mehr als die Vorzeichnung übernahm. Teilweise bedingt durch die immer größeren Wünsche der Auftraggeber, ruft diese auch bei späteren Arbeiten angewandte Maltechnik die starke Kritik Michelangelos und anderer Kunstliebhaber hervor, die den Qualitätsverlust derartiger Gemälde bemängeln. Auf malerischem Gebiet zählen sein Selbstporträt (Abb. 3) und das Porträt Lorenzo il Magnificos (Abb. 4) noch zu den besten Ergebnissen. Im letzteren tritt Vasaris literarisch-humanistische Neigung zu allegorischem Beiwerk hervor.

Im gleichen Jahr beginnt aber auch der Plan zu reifen, die Lebensgeschichten der berühmtesten Meister der bildenden Künste zu verfassen. 1550 ist nach etwa zehnjähriger Sammlertätigkeit das gewaltige Material fertig niedergeschrieben und in Florenz erscheint die erste Ausgabe seines literarischen Lebenswerkes: "Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari pittore aretino. Ein Jahr zuvor hatte Vasari Niccolosa di Bacci geheiratet und er läßt sich mit ihr 1555 endgültig in Florenz nieder,

wo er als Hofkünstler in den ständigen Dienst des Herzogs Cosimo I. tritt. Von diesem wird er mit der Ausmalung und den weitreichenden Umbauten im Innern des Palazzo Vecchio beauftragt. Seine architektonische Tätigkeit, von Michelangelo erkannt und gefördert, findet 1560 ihren Höhepunkt im Bau der Uffizien. Die extrem langgestreckten Proportionen mit ihrer galerieartigen Wirkung machen das Gebäude zu einem Prototyp manieristischer Baukunst.(Abb. 1) Zwei weitere, weniger bekannte Bauwerke Vasaris sind erwähnenswert: der 1565 entstandene und nach ihm benannte "Corridoio Vasariano", ein geschlossener Gang über den Ponte Vecchio, der von den Uffizien ausgehend die beiden Medici-Besitze Palazzo Vecchio und Palazzo Pitti verbindet, sodaß die Herzöge ungesehen die Sommerresidenz im Pitti erreichen konnten (Abb. 2), sowie die 1559 auf Michelangelos Entwürfen beruhende Fertigstellung der Treppe zum Lesesaal der Biblioteca Laurenziana.

Im Januar 1568 erscheint die verbesserte und vermehrte, zweite Auflage der Viten, die mittlerweile ca. 250 Biographien umfaßt. Sie enthält als neue Bereicherung außerdem zu 144 Viten Künstlerporträts und ist damit das erste mit Bildnissen (Holzschnitten, vgl. Abb. 5) illustrierte Kunstgeschichtswerk in Italien.(2) Die Jahre am Hofe Cosimo I. sind von den eigentlich sein ganzes Leben hindurch wechselnden Tätigkeiten des Kunstschriftstellers, des Architekten und des Malers geprägt. In dieser in der Bedeutung abnehmenden Rangfolge ist auch die Wertung Adolfo Venturis zu verstehen, der zu Recht bemerkte: "In diesem Werk hat er der Welt sein größtes Bild geschenkt", das seine Tafelbilder und Fresken lange überleben wird.(3)

Vasari stirbt am 27. Juni 1574 in Florenz kurz nach dem Tod seines herzoglichen Mäzens und nachdem es ihm noch gelungen war, die Ausschmückung der Sala Regia im Vatikan auszuführen. Sein Name aber bleibt bis heute in erster Linie mit seinem schriftstellerischen Hauptwerk, seinen Viten verknüpft, mit dem er laut der Widmungsepistel an Cosimo I. die Absicht hatte, "das Andenken derer lebendig zu erhalten, welche die Kunst zum Leben erweckten, und die darum verdienen, daß ihr Name und ihre Werke nicht dem Untergang und der Vergessenheit verfallen sei."(4)

III. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER VITEN

1. Vorläufer Vasaris

Obschon Vasari wohl als erster bedeutender Kunsthistoriker bezeichnet werden muß, so darf nicht unerwähnt bleiben, daß es bereits vor ihm wichtige Vorstufen zu einer Vitenliteratur gab. Diese Tatsache hat ihren Ursprung in dem in Italien schon früh einsetzenden Persönlichkeitskult, der mit dem nationalen Traditionsbewußtseins des 12. und 13. Jahrhunderts in Verbindung steht.(5) Vor allem die Novellenliteratur des Trecento läßt ein erhöhtes Interesse für bestimmte Künstler feststellen. Besonders im "Decamerone" Boccaccios und später gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Franco Sacchettis Novellensammlungen, trifft man immer wieder auf mehr oder weniger bekannte Künstlernamen, die meist im Zusammenhang mit Possen oder Anekdoten auftauchen.

Weitere Ansätze zu Lebensbeschreibungen einzelner Künstler lassen sich während des Quattrocento und des frühen Cinquecento in Florenz feststellen. In den um 1450 entstandenen "Commentarii" des berühmten Plastikers Lorenzo Ghiberti sind eine ganze Reihe von Künstlern, wie z.B. Giotto, Lorenzetto, Simone Martini, Duccio, Cavallini, Orcagna, Taddeo Gaddi und Maso mit ihren wichtigsten Werken erwähnt.

In der Nachfolge entstanden um 1500 und danach einige Abhandlungen, die teilweise spezifische Künstlervitensammlungen darstellen. In erster Linie zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang Antonio Manettis (1423-1491) "XIV uomini singolari in Firenze dal 1400 inanzi" (um 1480) und seine Biographie des Architekten Filippo Brunelleschi (um 1485). Mehrere Jahrzehnte vor Vasaris Buch erschien das "Libro" des Antonio Billi. Es soll um 1530 beendet worden sein und behandelte vor allem die Künstler von Florenz. Um ¹⁵⁴⁰~~1450~~, also kurz vor Vasaris eigener Arbeit, entstand das Buch des Anonymus der Magliabechiana, das aber Fragment geblieben ist.

Ansätze zu einer ausgedehnteren Vitenliteratur scheint es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in Norditalien

gegeben zu haben, wo der Venezianer Marc Antonio Michiel (1486-1552), der Herausgeber der "Notizie del disegno", einer topographisch konzipierten Nachrichtensammlung von Kunstwerken Venetiens und der Lombardei, offenbar eine großangelegte Geschichte der Malerei geplant hatte, diese aber nach dem Erscheinen des Werkes von Vasari fallenließ(6). Ein weiterer venezianischer Autor, Michelangelo Biondi (geb. 1497), hatte ebenfalls unmittelbar vor Vasari 1549 ein Buch mit dem Titel "Della nobilissima pittura" publiziert.

Auch der Bischof Paolo Giovio (1483-1552) verfaßte eine Viten-sammlung und zahlreiche biographische Werke. Von ihm soll der Anstoß zu Vasaris eigener Arbeit ausgegangen sein. Alle erwähnten Schriften bleiben aber doch bescheidene Vorläufer verglichen mit Vasaris Monumentalwerk. Sie dokumentieren lediglich, daß die Viten nicht aus einem Vakuum heraus entstanden. Nach Vasaris eigenen Aussagen in der erst am Schluß der zweiten Auflage erschienenen Autobiographie wäre er im Juni 1546 während einer Abendgesellschaft beim Kardinal Farnese zu seinem Werk angeregt worden. Da die Erstausgabe der Viten aber schon 1550 vollendet war, hätte Vasari in vier Jahren intensivster Arbeit das umfangreiche Material sammeln, sichten und niederschreiben müssen, was sich wohl kaum bewältigen ließ, da er noch mit vielen Aufträgen überlastet war. Die Vorarbeiten lassen sich auch laut Julius von Schlosser mindestens bis 1540 zurückverfolgen. Vasari hätte sich seit seiner Jugend Notizen über Künstler gemacht und Handzeichnungen gesammelt. Außerdem zeichnet sich gerade das Jahrzehnt zwischen 1540 und 1550 durch die schon erwähnte ungewöhnliche Reisetätigkeit aus.

Im Sommer 1547 läßt er eine Reinschrift des unvollendeten Manuskripts herstellen, doch der endgültige Schluß verzögert sich noch um einige Zeit, da Vasari die jüngst verstorbenen Künstler Giulio Romano, Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo und Antonio da Sangallo noch aufnehmen wollte. Im März 1550 erscheint die erste Ausgabe der Viten in zwei Bänden. Die Resonanz war erheblich; das Buch, längst mit Spannung erwartet, war bald in ganz Italien verbreitet und erntete viel Anerkennung. Es wurden aber auch kritische Stimmen laut, die auf mehrere Unzulänglichkeiten hinwiesen und neidische Konkurrenten sprachen von "infinite bugie". In der Tat besteht der

Hauptpunkt der Kritik an Vasaris Werk darin, daß er nicht mit der nötigen Gewissenhaftigkeit den Quellen nachgegangen sei, das seine Daten häufig falsch und seine Zuweisungen vielfach seien. Vasari selbst legt mit der zweiten Ausgabe, die 1568 erscheint, betreffs dieser Vorwürfe eine korrigierte Fassung vor.

2. Verhältnis der 1. zur 2. Auflage und Quellen Vasaris

Die erste Ausgabe der Viten erscheint, von Torrentino gedruckt, 1550 zweibändig und in drei Teile gegliedert. Sie umfaßt 992 Seiten und behandelt nur verstorbene Künstler. Einzige Ausnahme bleibt Michelangelo, dessen "Unsterblichkeit schon im Zeitlichen errungen ist. Er ist der Kulminationspunkt aller Entwicklung, der krönende Gipfel des ganzen Gebäudes, das ihm zustrebt und in ihm seinen Abschluß findet." (7) Nach 18 Jahren, 1568, erscheint die zweite Ausgabe, die verbessert, reicher ausgestattet und mit Künstlerporträts geschmückt ist, die von Vasari ausgesucht, zum Teil selbst gezeichnet, und von dem venezianischen Holzschnitzer Cristofano Coriolano ausgeführt worden sind. Sie umfaßt jetzt 3 Bände, da das Material ungemein angewachsen ist. Es kommen eine große Anzahl neuer Biographien hinzu, allein 34 im Cinquecento, weil nunmehr auch die noch lebenden Künstler berücksichtigt worden sind. Sein literarischer Stil stellt sich reiner und künstlerischer dar, was nicht selten auf Kosten einer frischeren Natürlichkeit der ersten Ausgabe geht, die auch straffer komponiert wirkt. Als besonders wichtig hervorzuheben ist die Umstellung der Reihenfolge der Künstlergruppen im Titel des Buches: "Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori..." Der Primat der Maler scheint nunmehr definitiv zu sein. Es war vor allem die zweite Ausgabe, die bald in ganz Europa bekannt und zum Wegweiser für die spätere Vitenliteratur wurde. (8)

Das Quellenmaterial, auf das sich Vasari bezieht, ist vielfältig und oft unreflektiert verarbeitet. Neben den eingangs

erwähnten Schriften, die er praktisch alle gekannt und verwendet hat, stützt er sich auch auf frühe topographische und historische Arbeiten. Er scheint Francesco Albertinis "Memoriale di molte statue e picture che sono nell'inclyta ciptà di Florentia" gekannt zu haben, ein Werk, das 1510 in Florenz herausgekommen war. Sicher hat er auch die bekannte "Cronaca" von Giovanni und Matteo Villani verwendet. Für die Beschreibung der Zeitgenossen zieht er möglichst ihre eigenen Aussagen heran. Bei den Künstlern früherer Zeiten bleibt das Material begreiflicherweise eher dürftig. Gerade für die Künstler des Trecento beruft er sich vornehmlich auf Ghibertis "Commentarii". Daneben aber sind die Viten angehäuft mit anekdotischen Elementen, die er zum Teil aus der Novellenliteratur übernimmt, zum Teil aus der lokalen mündlichen Tradition schöpft. Diese Einlagen haben für den modernen Kunstwissenschaftler kaum einen direkten Wert; immerhin beleben sie den Text und vermitteln gleichzeitig ein buntes Bild des damaligen Lebens.

In diesem Zusammenhang kann man etwa an den Werdegang Giottos in dessen Lebensbeschreibung erinnern: der junge Sohn des Landarbeiters Bondone zeichnet beim Schafehüten auf einer Steinplatte und wird dabei vom vorübergehenden Cimabue entdeckt. Dieses Histörchen hat eine lange Tradition und ist erstmals schon im zweiten "Commentario" von Lorenzo Ghiberti festgehalten. Vasari verwendet mehrmals die Talententdeckung durch einen Vorgänger als biographisches Stereotyp. Die Vorliebe für anekdotische Details behält Vasari auch in den Lebensbeschreibungen der späteren Künstler des Quattro- und Cinquecento bei. Die allgemeinen historischen Angaben sind von Vasari oft ungenau registriert. Bei den Datierungen einzelner Werke oder den Lebensangaben der Künstler stimmen die Jahreszahlen meistens nicht. Erst das 18. Jahrhundert, bedingt durch die einsetzende Quellenforschung und durch eine neue Geschichtsauffassung, bringt vermehrt eine kritische Einstellung dem Künstlerbiographen gegenüber. Diese kurze Übersicht über die Quellen und Vorläufer Vasaris bezeugen, daß er den größten Teil der vor ihm vorhandenen kunsthistorischen Literatur gekannt und genutzt hat, und verdeutlicht den Umfang seiner literarischen Kenntnisse.(9)

IV. VASARIS KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG UND SEINE DREI-STUFEN-THEORIE

Letztendlich geht der Terminus der Renaissance auf Giorgio Vasari zurück, der in der Einleitung zu seinen Viten von einer "Wiedergeburt" der "guten Kunst" sprach. Weil diese Textstelle auch in anderer Hinsicht interessant ist, soll sie hier ausführlich zitiert und übersetzt werden: "...e per conseguente la natura di questa arte, simile a quella dell' altre, che come i corpi humani, hanno, il nascere, il crescere, lo invecchiare & il morire; Potranno hora piu facilmente conoscere il progresso della sua rinascita, e di quella stessa perfettione, dove ella è risalita ne' tempi nostri." (10)

(Es ist also die Natur dieser Kunst gleich derjenigen anderer Kunstfertigkeiten, die wie die menschlichen Körper Geburt, Wachstum, Alter und Tod erleben müssen. So kann man denn auch viel eher den Fortschritt ihrer Wiedergeburt erkennen, und jener Vervollkommnung, zu der sie in unseren Zeiten wieder aufgestiegen ist.) Die endgültige Verwendung des Begriffes Renaissance als Epochenbezeichnung wird jedoch von dem französischen Historiker Jules Michelet im 19. Jahrhundert in die Geschichtsschreibung eingeführt.

Der Begriff des Manierismus, die Spätrenaissance, wird ebenfalls von Vasari geprägt, der mit dem Ausdruck "maniera" den Spätstil Michelangelos bezeichnete, weil er von der klassischen Harmonievorstellung abzuweichen begann. Vasari liefert darüberhinaus auch die "klassische Formel für die Erneuerung und den Fortschritt in der bildenden Kunst mit seiner Drei-Stufen-Theorie." (11) Die Renaissance wird als kultureller Aufschwung mit wachsender Vervollkommnung geschildert, der sich in drei Stufen vollzieht, die die Antike schon einmal mit der ägyptischen, der griechischen und der alles überragenden römischen Kunst durchlaufen hatte. Im Mittelalter verfielen und starben die Künste, man malte und baute im laut Vasari häßlichen, "griechischen" oder "deutschen Stil" (maniera greca und tedesca), d.h. die neuere griechische Kunst und die Gotik werden als Tradition zurückgewiesen und man beginnt die großen Kunstwerke der griechischen und römischen Antike nachzuahmen. Die perspektivische Darstellung

wird immer natürlicher, die plastische Darstellung der Körper kann nicht realistisch genug sein und in den Gemälden zeigt sich eine zunehmende Säkularisierung durch das Aufkommen der Landschaftsmalerei. Für Vasari werden die Künste mit Giotto wiedergeboren, der als erster "seinen Gestalten bessere Stellungen gab und etwas von Lebendigkeit in den Köpfen zeigte"(12), die Malweise dieser ersten Stufe bezeichnet er demgemäß als "maniera di Giotto".(vgl. auch Schema im Anhang) Im Hauptvertreter auf dem Gebiet der Malerei, Masaccio, erkennt er ein "zweites Zeitalter", das durch "mühevollste Studien in Anatomie und Perspektive volle Natürlichkeit erreichen wollte".(13) Der Stil ist von Regelmäßigkeit geprägt und findet in der Darstellung noch nicht zu einer inneren Einheit. Er beschreibt die Werke deshalb als hart und trocken (maniera secca), vom Entwurf bestimmt.(14) Erst die dritte Stufe führt in das "Goldene Zeitalter" Leonardos, Raffaels und Michelangelos, in dem die Vollkommenheit der Zeichnung (disegno) und der perfekte Stil (maniera perfetta) erreicht werden. Das ganze architektonische Gebäude seines Systems gipfelt in Michelangelo, dessen Kunst als göttlich angesehen wird. Die Frühmanieristen Pontormo, Rosso und Bronzino sieht er deshalb auch abwertend als bloße Nachahmer, die "alla maniera di Michelangelo" malen. Vasaris Modell ist in der Konzeption durch den Fortschrittsgedanken in der Kunst bestimmt, d.h. der jeweils nachfolgende Künstler malt z.B. besser als sein Vorgänger. Vasari überträgt hier die Vorstellung der menschlichen Lebensalter nicht wie die antiken Historiographen auf die Entwicklung des Staates oder der Nation, sondern auf die künstlerische Kultur.(s.o. Zit. S.9) So scheint er auch davon überzeugt, daß nach dem geradlinigen, abgeschlossenen Fortschritt bis zum Höhepunkt Michelangelos, nur ein erneuter Niedergang der Künste folgen kann. In den Werken der "dritten Stufe der Kunst, welche wir die moderne nennen wollen", ist für Vasari " eine neue, viel lebendigere Schönheit zu sehen, und die Menschen, die das sahen, strömten zusammen und glaubten durchaus, daß man niemals würde Besseres machen können."(15) Vasaris starres Drei-Stufen-System beinhaltet aber auch die Gefahr, "die Geschichte der Kunst gleichsam auf eine Geschichte des Strebens der Vergangenheit, Gegenwart zu werden, zu reduzieren."(16)

Diese rückblickende Projektion verursacht zwar Fehlinterpretationen im Stellenwert einzelner Künstler, sein Entwicklungsmodell muß dennoch nicht als unhistorisch angesehen werden. Es trug im Gegenteil in den folgenden Jahrhunderten mit dazu bei, die Epoche der Renaissance als eine Einheit zu sehen. Daß jede Stufe seines dreiteiligen Periodisierungssystems durch die übermenschlichen Anstrengungen eines einzelnen Künstlers (für die Malerei: Giotto, Masaccio, Leonardo) eingeleitet wird, ist wohl die Folge einer Überbewertung des schöpferischen Individuums, eine im Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen (Buchdruck 1450; Amerika 1492) verbreitete Anschauung. Ein berechtigter Vorwurf, der Vasari oft gemacht wurde, ist jedoch seine auf die Toskana und wenige andere Zentren, wie Rom und Venedig beschränkte Auswahl seiner Künstler. Florenz ist für ihn das künstlerische Zentrum, und die einzige Chance für einen in der Provinz geborenen Künstler besteht darin, mit diesem in Kontakt zu kommen. Nur so kann er an den für seine Entwicklung förderlichen Faktoren des Wett-eifers und der Konkurrenz teilhaben, sie sind die grundlegenden Antriebskräfte des künstlerischen Fortschritts. Man kann seine zentralisierende Sichtweise mit Heimatliebe entschuldigen oder ihm selbst Provinzialismus vorhalten, Tatsache ist, daß er die politische Situation, die Toskana als absoluter Staat auf regionaler Basis, auch auf die Auswahl und Beschreibung der Künstler überträgt.(17) Trotz dieser Mängel bleibt Vasaris Werk das Vorbild für die kunstgeschichtliche, biographische Literatur nach ihm. Er hat zahlreiche, vor allem italienische Nachfolger und Nachahmer, es seien hier z.B. nur Baglione, Passeri, Bellori und Pascoli in Rom, Baldinucci in Florenz, Ridolfi in Venedig und Soprani in Genua genannt. Sie orientieren sich auch am Aufbau seiner Lebensbeschreibungen, der in fast allen Viten ziemlich ähnlich ist. Vasari beginnt meist mit einem fulminanten Eröffnungssatz, der einleitende Bemerkungen allgemeiner Art über Natur und Kunstsituation mit religiösem Unterton vermischt. Als herausragendes Beispiel soll hier der Anfang der Vita Michelangelos zitiert werden. Der lange Schachtelsatz ist literarisch nicht ohne Reiz, und könnte den heutigen Leser, vom Inhalt abgesehen,

an den Stil Prousts erinnern: "Da sinnreiche und ausgezeichnete Geister vom Licht des vielberühmten Giotto und seiner Nachfolger geleitet, sich anstrebten, der Welt die ihnen durch die Gunst der Sterne und durch eine glückliche Phantasie verliehene Kraft darzutun, und im Verlangen durch die Vorzüge der Kunst die Herrlichkeit der Natur darzustellen, und so viel sie vermochten, zu jenem höchsten Verständnis zu kommen, welches viele Intelligenz nennen, sich so gut wie vergebens abmühten, wandte der allgütige Lenker der Welten gnädig seine Augen zur Erde, und als er die Fruchtlosigkeit zahlloser Anstrengungen sah, die eifrigen Studien ohne Erfolg, den Eigendünkel der Menschen, der von der Wahrheit viel ferner liegt, als die Dämmerung von dem Lichte, beschloß er, uns von so vielen Irrtümern zu erlösen, einen Geist zur Erde zu senden, der, allvermögend in jeder Kunst und jedem Beruf, durch sie allein dartun könne, was Vollkommenheit der Zeichnung sei in Entwurf, Umriß, Licht und Schatten, wodurch Gemälde Rundung gewinnen, der die Bildhauerei nach richtiger Einsicht zu üben und durch Kenntnis der Baukunst Wohnungen bequem, sicher, gesund, heiter, nach richtigem Verhältnis und reich an mancherlei Schmuck aufzuführen wisse." (18) Danach beginnt der Bericht in der Regel mit der Herkunft und Jugend der Künstler, gefolgt von einer Aufzählung und oft umfangreichen Beschreibung ihrer Werke, um schließlich zur Schilderung ihrer Persönlichkeit zu gelangen, die im Vergleich zu den vorherigen Künstlern eingestuft und häufig moralisch bewertet wird. So wie Vasari schon die Entwicklung der Künste als eine ständige Verbesserung ansah, werden nun die Künstler bisweilen von so niederer Herkunft beschrieben, daß ihre Karriere um so auffälliger ist und damit der Status des Künstlerberufes erhöht wird. Die langatmigen Beschreibungen der Werke werden durch anekdotische Einschübe aufgelockert, wie etwa Buonamico Buffal-macco seinen Meister mit Leuchtkäfern erschrickt, um von ihm nicht immer so früh geweckt zu werden, eine Geschichte, die der toskanischen Renaissancenovelle "Die wandernden Leuchtkäfer von Franco Sacchetti entnommen ist. Am Schluß der Viten wird der Tod des Künstlers beklagt und seine Beisetzung zum Anlaß genommen, seinen Ruhm und seine Ehre in glorreichen Worten zu preisen.

V. VASARI UND DIE POSITION DER RENAISSANCEKÜNSTLER
IM WANDEL

Der gesellschaftliche Status des Künstlers der Frührenaissance ist in unmittelbarem Zusammenhang mit der aus der Antike stammenden Einteilung der Künste in "artes liberales" und "artes mechanicae" zu sehen. Malerei, Bildhauerei und Architektur wurden zu den mechanischen Künsten gezählt. Diese Klassifikation dauerte das Mittelalter hindurch an und war zu Beginn und während der Renaissance üblich. Der Person des mittelalterlichen Handwerksmeisters war in der Anonymität seines Werkstattbetriebes wenig Interesse entgegengebracht worden. Die Kunst des Malers oder Bildhauers rangierte auf der sozialen Stufenleiter unterhalb solcher Berufe wie Notar, Arzt, Kaufmann oder gar denen von Schriftstellern und Wissenschaftlern. Diese Einschätzung der bildenden Künste basierte auf verschiedenen Vorurteilen: "Künstler konnten als niedrig angesehen werden, weil ihre Tätigkeit mit Handarbeit verbunden war, weil sie mit dem Kleinhandel zusammenhing und weil die Künstler ungebildet waren." (19) Die Zugehörigkeit zu den "Sieben Freien Künsten" (Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) war überwiegend an ein Universitätsstudium geknüpft. Dementsprechend bezeichnete der Ausdruck "artista" im 15. Jahrhundert nicht einen Maler oder Bildhauer, sondern einen Studenten der "artes liberales". Erst im 16. Jahrhundert taucht der Begriff in seiner modernen Bedeutung "Künstler" auf. (20) Die Ausbildung der Künstler dagegen wurde in einem Lehrverhältnis innerhalb einer Werkstatt absolviert. Die übergeordnete Organisationseinheit der Werkstätten bildeten die Zünfte. In Florenz zählten die Maler z.B. zur Zunft der Ärzte und Apotheker (*medici e speciali*), wobei die florentinischen Maler wiederum in einer eigenen Gesellschaft, der "Compagnia di San Luca" zusammengeschlossen waren, der auch Vasari seit 1536 angehörte. Trotz einer durchaus vorhandenen Schutzfunktion in Notfällen und bei Streitigkeiten mit Auftraggebern, ist der allgemeine Einfluß der Zunftordnungen auf die künstlerische Entfaltung des einzelnen bildenden Künstlers restriktiv. Die Herausbildung eines neuen

Künstlertypus hängt von der allmählich stattfindenden Befreiung der Künstler vom Monopol der Zünfte ab. Der sich seiner intellektuellen und schöpferischen Macht bewußtwerdende Künstler läßt sich nicht länger in das hierarchische System alter Handwerksgilden einordnen. Die Renaissancekünstler erheben den berechtigten Anspruch, Malerei, Plastik und Architektur in den Kreis der liberalen Künste aufzunehmen. Um aber das Niveau eines geistigen Schöpfers zu beanspruchen, ist über die rein technische Perfektion hinaus eine umfassendere Bildung und damit eine tiefere Auseinandersetzung mit den anderen Disziplinen, d.h. Sprach- und Literaturkenntnis, nötig.

Dieser neue Typ des akademischen Künstlers ist maßgeblich von Vasari geprägt worden und er selbst entsprach ihm aufgrund seiner humanistischen Bildung, die ihm schon in frühester Jugend durch die beiden Gelehrten Giovanni Pollastra und Piero Valeriano zuteil wurde, von denen er Privatunterricht erhielt. Vasari dokumentiert in seinen Biographien das Bestreben der Künstlergenerationen des 15. Jahrhunderts, ihren Beruf als "freie" Kunst zu proklamieren. Malerei und Bildhauerei sollen den Wissenschaften und der Dichtkunst zumindest gleichgestellt werden.

Mit Vasaris Lebensbeschreibungen treten zum ersten Mal die bildenden Künstler an die Seite von Staatsmännern, Feldherren und Dichtern, die bis zu diesem Zeitpunkt allein als berühmte Männer einer biographischen Darstellung für würdig befunden wurden. Die Idee, Künstler zum Gegenstand der Geschichtsschreibung zu machen, ist absolut neu und bestätigt den gesellschaftlichen Aufstieg des Künstlers und seine Emanzipation vom Status eines Handwerkers. Vasaris eigene Karriere, vom Handwerkssohn zum gutbezahlten künstlerischen Leiter am Hof eines Herzogs, ist insofern programmatisch für das neue gesellschaftliche Ansehen seiner Kollegen. Eine der ersten Künstlerakademien, die "Accademia del Disegno", wird 1563 von Vasari in Florenz gegründet und damit trennt sich die hohe, akademisch organisierte Kunst zumindest offiziell vom Handwerk, wenn auch die architektonische Neugestaltung des Palazzo Vecchio natürlich nicht ohne die Mithilfe der Welt des Handwerklich-Technischen verwirklicht werden kann. Der

Kunst wird jedoch eine neue Aura und Würde unter der Protektion des Herzogs, der formell Rektor der Akademie ist, verliehen. Gleichzeitig unternahm Vasari mit der Akademiegründung einen grundlegenden institutionellen Schritt, das Auswahlverfahren, durch das die Aufträge an die Künstler verteilt wurden, zu versachlichen. Die Auswahl erfolgte vom Kunstintendanten, also Vasari selbst, nach Absprache mit den Akademiemitgliedern und war damit der Willkür des Herzogs entzogen.

Das neu erwachte Selbstbewußtsein der Künstler dokumentiert sich aber auch im veränderten Verhältnis zu ihren Auftraggebern. Ihre Werke sollten nicht mehr länger als eine weitestgehend vom Besteller abhängige Ausführung einer Art Gewerbe gesehen werden, die man nach den Kosten für das verwendete Material oder nach der Größe und Arbeitsdauer bezahlte. Im 15. Jahrhundert regelten Verträge mit Malern noch peinlich genau die Verwendung der teuren Farben, wie etwa Gold, Silber und Ultramarinblau.(21) Auch die Wünsche der aristokratischen oder der stärker hervortretenden reichen, bürgerlichen Auftraggeberschicht ließ den Künstlern, was den Inhalt und die Darstellungsweise eines gewünschten Gemäldes betraf, immer größere Freiheiten. Das Kräfteverhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber verändert sich während der Renaissance. Der einengende Einfluß des Auftraggebers nimmt in dem Maße ab, wie sich der Status des Künstlers erhöht. In einem Brief, den der Dichter Annibale Caro, der auch beratend an der Abfassung der Viten mitarbeitete, 1548 aus Rom an Vasari in Florenz schreibt, und ihn um ein "bedeutendes Werk von Eurer Hand" bittet, wird einerseits das Recht des Künstlers auf Selbstbestimmung und andererseits eine Aufwertung der Malerei deutlich: "Was nun die Erfindung des Gegenstands anlangt, überlasse ich das ebenfalls Euch, weil ich weiß, daß auch hier zwischen Malerei und Dichtkunst eine große Ähnlichkeit besteht, um so mehr, als Ihr sowohl Dichter wie Maler seid und man in beiden Künsten seine eigenen Ideen und Vorstellungen mit mehr Leidenschaft und Eifer auszudrücken pflegt als die irgendeines anderen Menschen."(22) Oft vertauschen

sich die Rollen und der Auftraggeber tritt dem Künstler eher als Bittsteller gegenüber. Künstler beginnen ihre eigene Preisvorstellung bei ihrer Bezahlung durchzusetzen, die sich nach ihren Kenntnissen und ihrer Meisterschaft richten soll, nicht aber nach der benötigten Arbeitsdauer.

Die Künstler des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts strebten also immer mehr nach einer geistigen Unabhängigkeit, infolgedessen sich auch "ihr Bildungsstand und sozialer Status erhöhte." (23) Auch Vasari verkehrt sehr selbstbewußt mit dem Adel und den hohes Ansehen genießenden Literaten seiner Zeit. Die ausgeprägte Korrespondenz mit Pietro Aretino, Paolo Giovio oder seinem literarischen Berater Vincenzo Borghini ist ein deutliches Zeichen seiner gesellschaftlichen Stellung. So sehr jedoch seine Lebensbeschreibungen diese neue, individuelle Künstlerpersönlichkeit verherrlichen, gibt ihn sein Werk gleichzeitig auch als ausgesprochenen Günstling am Medici-Hof zu erkennen, der die Autorität des Herzogs preist. Seine Dekorationen im Palazzo Vecchio zeigen eine Kunst, die im Dienst der sich abzeichnenden absolutistischen Machtstrukturen steht. Dieser autoritätsgläubige Blickwinkel zeigt sich auch in seiner Vita Michelangelos, der zum vergötterten Genie gemacht wird, dessen rebellische Haltung aber von seiner positiven, staatsbejahenden Künstlerauffassung nicht verstanden wird. Auf die Gründe für dieses Unverständnis und seine moralisierende Unterscheidung bestimmter Künstlertypen, soll im weiteren genauer eingegangen werden.

VI. DAS IDEALBILD DES KÜNSTLERS UND DIE "ARTI DEL DISEGNO"

Vasaris Idealbild des Künstlers muß als Reaktion auf die Vorstellungen vom typischen Künstler verstanden werden, die sich in der Früh- und Hochrenaissance zu bilden begonnen hatten. Künstler waren exzentrisch, betrugten sich oft sonderbar, verrückt, launisch, waren melancholisch und zogen sich in die Einsamkeit zurück. Der Philosoph Marsilio Ficino (1433 - 1499) übte einen großen Einfluß auf dieses Bild vom melancholischen Künstler aus. Das melancholische Temperament sieht er als Voraussetzung für schöpferische, künstlerische

Tätigkeit überhaupt. Es beinhaltet jedoch die beiden Möglichkeiten zu vollendeten künstlerischen Leistungen oder aber krankhafter Depression und Wahnsinn. Diese zweifache Anlage wird mit dem zwiegesichtigen Planeten Saturn in Verbindung gebracht und man spricht vom "saturnischen Künstler", der sich durch Eigenwilligkeit und Extravaganz auszeichnet. In vielen Viten Vasaris wird der negative Charakter eines Künstlers von dessen melancholischen, saturnischen Zügen her gedeutet. Pontormos Haus hat zum Beispiel "eher das Aussehen einer Behausung eines einsiedlerischen und überspannten Menschen, als das einer anständigen Wohnung".(24) Vasari sind alle Arten von Extravaganz verhaßt, als verstandesbetonter Mensch war sein Ideal der vernünftige, wohlausgewogene Künstler, der sich unaufdringlich in die gesellschaftliche und geistige Elite einfügte. In Raffaels Biographie heißt es: "Und wirklich, nachdem die Mehrzahl der Künstler bis dahin von der Natur ein Etwas von Wahnsinn und Wildheit mitgebracht hatte, welches sie zu absonderlichen und ausschweifenden Menschen machte und bewirkte, daß sich in ihnen vielfach eher der dunkle Schatten der Laster, als der helle Glanz der Tugenden gezeigt hatte, die den Menschen unsterblich machen: so war es wohl billig, daß sie im Gegensatz dazu nun in Raphael alle die seltensten Tugenden des Geistes, von soviel Anmut, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und den besten Sitten begleitet, aufleuchten ließ, als genügt hätten, um jedes noch so häßliche Laster und jeden noch so großen Makel zu verdecken."(25)

In dieser verherrlichenden Beschreibung Raffaels stecken in nuce die beiden Hauptkünstlertypen Vasaris: der abgelehnte, negative, melancholische saturnische Typ und der neue, akademische Künstlertyp mit gutem Charakter und vorzüglicher Bildung. Der letztere ist anständig, fleißig, ausgeglichen, vernünftig, und wenn man es politisch ausdrücken will, angepaßt an das Klima der Gegenreformation und das absolutistische Großherzogtum. Vasari hat Schwierigkeiten bei der Beschreibung einiger Charakterzüge Michelangelos, der sich diesem neuen Klima nicht anpaßt und die Eingliederung des freien Künstlers in die Hofkultur eines Fürstentums, mit dem Vasari sich voll identifizieren kann, ablehnt. Die zeitweise zurück-

gezogene, wenig gesellige Lebensweise Michelangelos schildert er ziemlich verwirrend, um sein idealisiertes Bild des göttlichen Künstlers nicht zu zerstören: "Niemand wird es seltsam finden, daß Michelangelo die Einsamkeit liebte, da er sich so ganz der Kunst ergeben hatte, die den Menschen für sich und seine Gedanken allein haben will und denen, die ihr sich widmen, zur Pflicht macht, die Gesellschaft zu meiden, da, wer mit ihren Betrachtungen sich beschäftigt, nie allein ist noch ohne Gedanken, und wer dies für Grillenfängerei und Wunderlichkeit achtet, hat sehr unrecht, da man, um etwas wahrhaft Gutes zu leisten, sich von Sorgen und Widerwillen fernhalten muß. Die Kunst heischt Nachdenken, Einsamkeit und Gemächlichkeit und kann Zerstreuungen nicht vertragen."(26) Der saturnische Künstler paßt nicht in die vornehme, höfische Umgebung, in die sich der Künstler Vasaris begibt und auch die Charaktere von einigen Künstlern des frühen Cinquecento, wie z.B. Sodoma und Baccio Bandinelli dienen ihm als typische Beispiele für eine moralisch verwerfliche Lebensart. Das Bild des sich in auffallender Weise regellos betragenden Künstlers wird abgewertet und durch das neue des sich einpassenden, wohlgesitteten, des überlegenden, philosophischen Künstlers ersetzt. Vasari berichtet in den wärmsten Tönen von Raffaels positiven Charakter. Er neigt mehrfach dazu, die Lebensschicksale und Persönlichkeitsmerkmale der von ihm bewunderten Künstler zu idealisieren, und wendet dabei in den Viten von Raffael und Leonardo die gleiche Technik an. Auch von Leonardo heißt es: "Sein Körper war mit nie genugsam gepriesener Schönheit geschmückt, er zeigte in allen seinen Handlungen die größte Anmut und besaß ein so vollkommenes Kunstvermögen, daß, wohin sein Geist sich wandte, er das Schwierigste mit Leichtigkeit löste."(27)

Hinter diesen idealisierenden Beschreibungen steckt aber auch die pädagogische Absicht Vasaris, jungen Künstlern ein leuchtendes Vorbild zu geben. In seiner "Widmung an die Künstler" schreibt er: "Und diejenigen Jünglinge, die der Kunst beflissen, nachfolgen, sie werden vom Beispiel angefeuert sein, ausgezeichnete Meister zu werden."(28) In der Beschreibung der Lebensgewohnheiten der Künstler unterliegt Vasari der Versuchung, gerade in der negativen Bewertung des saturnischen

Künstlertyps, diese Charakterzeichnung auf die jeweilige Stilart des Künstlers zu projizieren. Die Gemälde sind dann in einer "grillenhaften Manier" gemalt, er bemängelt die "Verstiegenheit der Posituren", das "Abweichen von der Regel", die "Künstlichkeit". Im Gegensatz dazu beschreibt er zum Beispiel Raffaels "Schule von Athen" mit den Worten: "das ganze Bild ist mit so schöner Anordnung und Regelmäßigkeit zusammengestellt,...dies Werk schmückte eine schöne Perspektive und eine Menge Gestalten, die in so zarter und weicher Manier ausgeführt sind..."(29), die Übereinstimmung mit den oben zitierten Tugenden ist offensichtlich. Es soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, Vasaris Viten beständen aus plumper Schwarzweißmalerei, er ist durchaus in der Lage, die Vollkommenheit auch der Werke zu erkennen, die von weniger geschätzten Künstlern stammen. Eine gewisse Toleranz kann man ihm nicht absprechen, wenn er meint: "...so darf man, glaube ich, den nicht groß tadeln, der, ohne Gott und den nächsten zu kränken, nach seiner Art lebt und wohnt und wirkt, wie es seiner Natur am besten behagt."(30)

Vasari als Prototyp des akademischen Künstlers sieht die besten Voraussetzungen für große künstlerische Leistungen in einer geradlinigen, einwandfreien Persönlichkeit voll Schaffensfreude und Ordnungssinn. Sein Akzent liegt auf einer Kunst als technisch zu bewältigende Aufgabe, die Form bleibt seine Herausforderung, nicht der Inhalt. Eine Kunstauffassung, die die Einheit von Inhalt und Form zum Wertmaßstab erhebt, in der sich gesellschaftliche und menschliche Unzulänglichkeiten spiegeln, ist ihm noch völlig fremd. Zusammenhänge sieht er jedoch auf einer anderen Ebene, wenn er die Verwandtschaft der drei bildenden Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur als "Schwestern eines Vaters, der Zeichnung" hervorhebt und den Begriff der "Arti del disegno" prägt.(31) Die Zeichnung gehört zu den fünf kunstkritischen Bewertungskategorien, die in den Kunstwerken möglichst vollkommen verwirklicht sein müssen: Regel, Anordnung, Maß, Zeichnung und Stil (regola, ordine, misura, disegno e maniera) sind die Maßstäbe, die Vasari in der Vorrede zum dritten Teil aufstellt, und nach denen die Werke aller drei Künste beurteilt werden. Vasari ist der Überzeugung, daß alle schönen Künste auf demselben

schöpferischen Prinzip basieren und er berücksichtigt die Maler, Bildhauer und Architekten in möglichst gleichmäßiger Weise. Sein Werk leistet einen Beitrag, den alten Rangstreit unter den Künsten in den Hintergrund treten zu lassen und die innere Einheit und Gleichberechtigung der bildenden Künste zu betonen. Auch wenn Martin Warnke vor kurzem meinte "die von Vasari propagierte Einigungsformel, wonach alle Künste gleichermaßen von der Zeichnung abhängig seien," wäre nur "die theoretische Überhöhung der Tatsache, daß an den Höfen die Zeichnungsvollmacht bei einer obersten künstlerischen Instanz konzentriert war"(32), muß dem entgegengehalten werden, daß eine "wechselseitige Durchdringung der verschiedenen Künste" (33) stattfand. Die Maler waren bestrebt, es den Dichtern gleichzutun, der Dichter wiederum, wie z.B. Baldasar Castiglione, bezeichnet sein "Libro del cortegiano"(1528) als "ein gemaltes Bildnis des Hofes von Urbino, zwar nicht von der Hand Raffaels oder Michelangelos, sondern nur von der eines unwürdigen Malers."(34) Diese Parallelität zwischen Malerei und Dichtkunst geht auf das Postulat "Ut pictora poesis" des Horaz zurück. Vasaris Begriff der "arti del disegno" registriert hier einen wirklich vorhandenen Interdependenzcharakter für den Bereich der bildenden Künste, die die Zeichnung zur Grundlage haben. In Vasaris Werk spiegeln sich die drei Künste trotz ihrer phänomenalen Verschiedenheit als eine kulturelle Einheit. Dieser harmonisierende Einheitsgedanke und die Entwicklungstheorie Vasaris, nach der die drei Künste den gleichen dreistufigen Evolutionsprozeß durchlaufen haben, beeinflußt unser Bild der Renaissance noch heute. Seine Lebensbeschreibungen bleiben ein unersetzliches Quellenwerk für das Studium der italienischen Renaissance.

ANMERKUNGEN:

- (1) Vgl. E. Rud, Giorgio Vasari, Stuttgart 1964, S. 22.
- (2) W. Prinz, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen, Florenz 1966, S. 7 und 41.
- (3) A. Venturi, Storia dell' Arte Italiana, I - XI, Mailand 1901 - 40, zit. nach E. Rud, a. a. O., S. 73.
- (4) G. Vasari, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, hrsg. von Gottschewski/ Gronau, Straßburg 1904 - 27, Bd. 1,1 , S. XI.
- (5) R. Steiner, Nachwort zu G. Vasari, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich 1985, S. 573.
- (6) U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Wien 1966, S. 30.
- (7) J. v. Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, S. 257.
- (8) R. Steiner, a.a.O., S. 587.
- (9) Ebd., S. 592f.
- (10) G. Vasari, Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori, 3. Ausg., Bologna 1647, S. 75.
- (11) P. Burke, Die Renaissance in Italien, Berlin 1984, S. 28.
- (12) G. Vasari, a.a.O., Ausg. Straßburg, Bd. 1,1 , S. XXXVIII.
- (13) J. v. Schlosser, a.a.O., S. 278.
- (14) G. Vasari, a.a.O., Ausg. Straßburg, Bd. 1,1 , S.LI.
- (15) Ebd., S. LIV.
- (16) E. H. Gombrich, Zur Kunst der Renaissance, Bd. 3, Die Entdeckung des Sichtbaren, Stuttgart 1987, S. 143.
- (17) Italienische Kunst, hrsg. v. G. Previtali und F. Zeri, Frankfurt a. M. 1988, Bd. 1, S. 50.
- (18) G. Vasari, Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance, hrsg. von E. Jaffé, Berlin 1923, S. 334
- (19) P. Burke, a.a.O., S. 78.
- (20) Ebd., S. 80.
- (21) Vgl. M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt a. M. 1977, S. 20.

- (22) Zit. nach E. H. Gombrich, a.a.O., Bd. 3, S. 152.
- (23) P. Burke, a.a.O., S. 63.
- (24) G. Vasari, a.a.O., Ausg. Straßburg, Bd. 6, S.232.
- (25) Ebd., Bd. 4, S. 196.
- (26) G. Vasari, a.a.O., Ausg. Berlin, S. 397.
- (27) Ebd., S. 240f.
- (28) G. Vasari, a.a.O., Ausg. Straßburg, Bd. 1,1 , S. XXII.
- (29) G. Vasari, a.a.O., Ausg. Berlin, S. 294.
- (30) G. Vasari, a.a.O., Ausg. Straßburg, Bd. 6, S. 234.
- (31) Vgl. E. Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 228.
- (32) M. Warnke, Hofkünstler, Köln 1985, S. 244.
- (33) P. Burke, a.a.O., S. 39.
- (34) B. Castiglione, Das Buch vom Hofmann, München 1986, S. 3.

LITERATURVERZEICHNIS

Baxandall, Michael, Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1977.

Burke, Peter, Die Renaissance in Italien, Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfahrung, Berlin 1984.

Castiglione, Baldesar, Das Buch vom Hofmann, München 1986.

Gombrich, Ernst H., Zur Kunst der Renaissance, Bde. 1 - 4, Stuttgart 1985 - 88.

Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, hrsg. von Giovanni Previtali und Federico Zeri, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1988.

Kultermann, Udo, Geschichte der Kunstgeschichte, Wien 1966.

Panofsky, Erwin, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978.

Prinz, Wolfram, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen, Florenz 1966. (Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz. Beih. zu Bd. 12)

Rud, Einar, Giorgio Vasari, Stuttgart 1964.

Schlosser, Julius v., Die Kunstliteratur, Wien 1924.

Vasari, Giorgio, Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance, hrsg. von Ernst Jaffé, Berlin 1923.

Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, hrsg. von A. Gottschewski und G. Gronau, 7 Bde., Straßburg 1904 - 27.

Vasari, Giorgio, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich 1985.

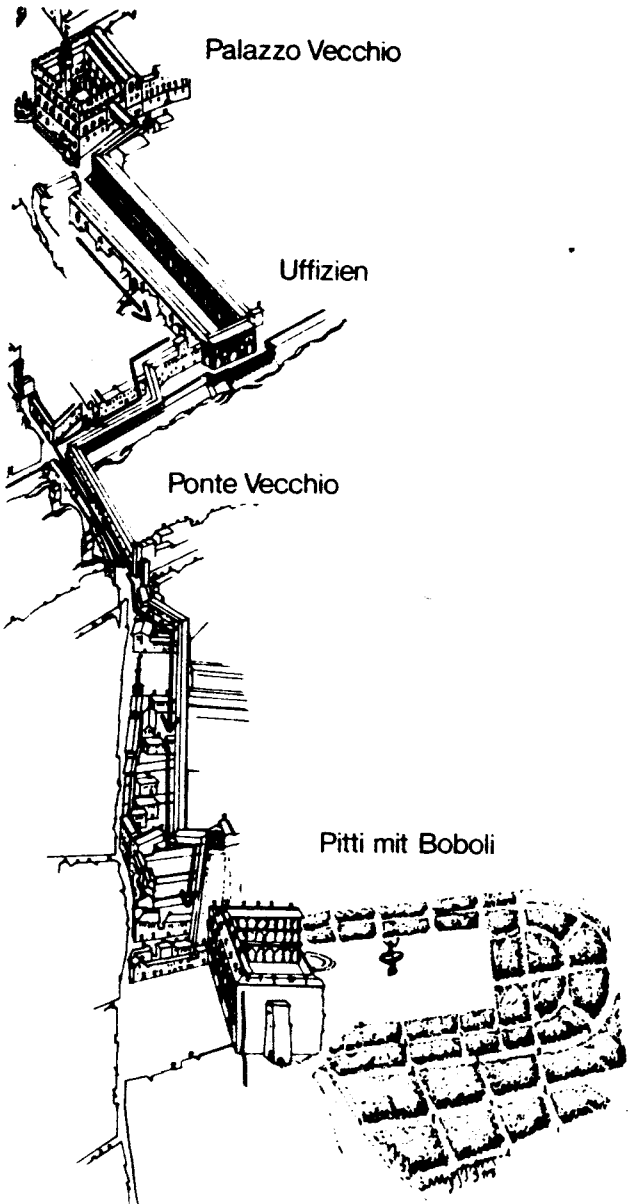
Vasari, Giorgio, Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori, posthume 3. Ausg., 3 Bde., Bologna 1647.

Warnke, Martin, Hofkünstler, Köln 1985.

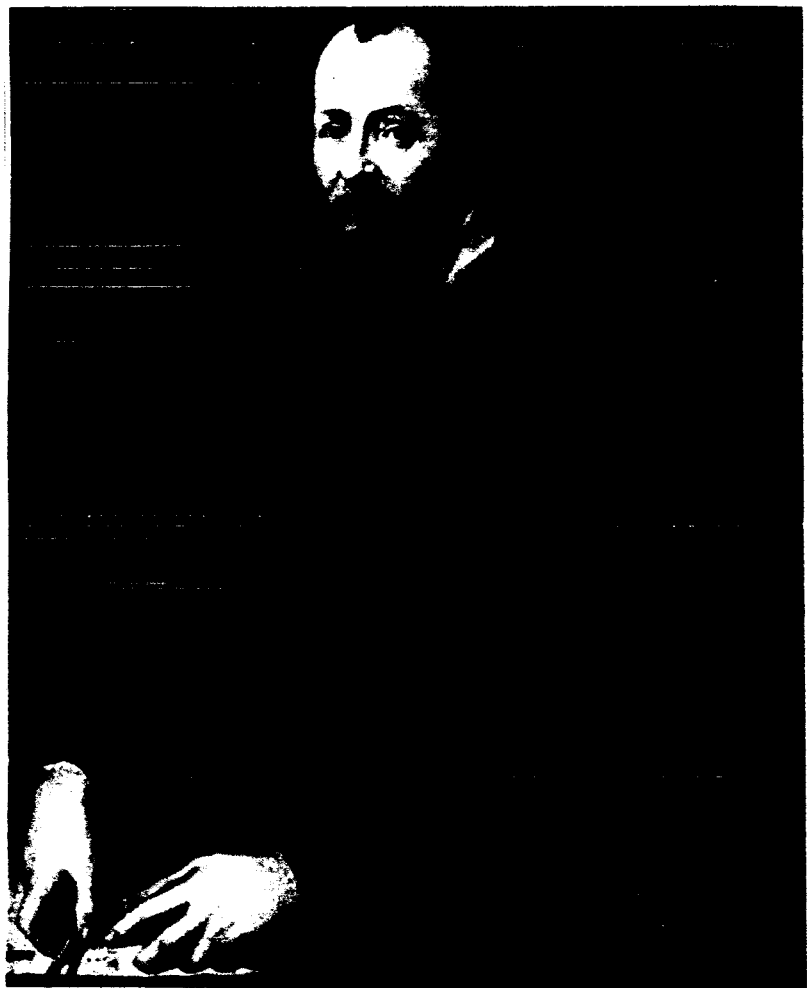
1



2



3





60 GIORGIO VASARI
Portrait von Lorenzo de' Medici

Ein anschauliches Beispiel für Vasaris Methode, ein Bild mit einer verborgenen Bedeutung zu entwerfen, kann man einem Brief entnehmen, den er 1533 an Alessandro de' Medici schrieb und in dem er den Sinn seines Porträts von Lorenzo erläuterte:

"Die Vase wird eine Tülle haben, um Wasser auszugießen, die aus einer hübschen, mit Lorbeer gekrönten Maske hervortreten soll, und auf der Vorderseite sollen die Worte stehen: Lohn der Tugend. Auf der anderen Seite soll eine Lampe im klassischen Stil zu sehen sein, die ebenfalls wie aus Porphyrt scheint, mit einem phantastischen Fuß und oben mit einer bizarren Maske versehen... - sie zeigt, daß der prächtige Lorenzo durch sein hervorragendes Regiment... seine Nachkommen und diese prächtige Stadt erleuchtet hat."

aus: Burke, Peter: Die Renaissance in Italien. S.169/70



VITA DI MICHELAGNOLO BVONAROTI FIORENTINO
PITTORE, SCVLTORE, ET ARCHITETTO.



Entre gli industriosi, & egregij spiriti col lume del famosissimo Giotto, e de seguaci suoi, si sforzauano dar saggio al mondo, del valore, che la benignità delle stelle, e la proportionata mistione degli humori, haueua dato a gli ingegni loro, e desiderosi di imitare con la eccellenza dell' arte, la grandezza della natura, per venire il più, che poteuano a quella somma cognitione, che molti chiamano istelligenza vniuersalmente, ancora che indarno, si affaticauano, il benignissimo Rettore del Cielo, volse clemente gli occhi alla terra. E veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studi senza alcun frutto, e la opinione profuntuosa de gli huomini,

affai