

Giorgio Vasari

Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (1568)

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. (I, S. 111)

Ma sopra tutto, il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia e l'ossa di sotto, e poi avere sicurtà per lo molto studio che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia da sé attitudini per ogni verso; così aver veduto degli uomini scorticati per sapere come stanno l'ossa sotto et i muscoli et i nervi con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà e più rettamente situare le membra nell'uomo e porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò sanno, forza è che facciano perfettamente i contorni delle figure, le quali dintornate come elle debbono mostrano buona grazia e bella maniera. Per che chi studia le pitture e sculture buone fatte con simil modo, vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell'arte. E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente ch'e' si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi dell'arte. Questa invenzione vuol in sé una convenevolezza formata di concordanza e d'obediencia, che, s'una figura si muove per salutare un'altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro avendo a rispondere: e con questa similitudine tutto il resto. La istoria sia piena di cose variate e differenti l'una da l'altra, ma a proposito sempre di quello che si fa e che di mano in mano figura lo artefice; il quale debbe distinguere i gesti e l'attitudini, facendo le femmine con aria dolce e bella e similmente i giovani, ma i vecchi gravi sempre di aspetto, et i sacerdoti massimamente e le persone di autorità. Avvertendo però sempremai che ogni cosa corrisponda ad un tutto della opera, di maniera che quando la pittura si guarda vi si conosca una concordanza unita che dia terrore nelle furie e dolcezza negli effetti piacevoli, e rappresenti in un tratto la intenzione del pittore e non le cose che e' non pensava. Conviene adunque per questo che e' formi le figure che hanno ad esser fiere con movenzia e con gagliardia, e sfugga quelle che sono lontane da le prime con l'ombre e con i colori appoco appoco dolcemente oscuri; di maniera che l'arte sia accompagnata sempre

con una grazia di facilità e di pulita leggiadria di colori, e condotta l'opera a perfezzione non con uno stento di passione crudele, che gl'uomini che ciò guardano abbino a patire pena della passione che in tal opera veggono sopportata dallo artefice, ma da ralegrarsi della felicità che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità che renda le cose finite con istudio e fatica sì, ma non con istento, tanto che dove elle sono poste non siano morte, ma si appresentino vive e vere a chi le considera. Guardinsi da le crudetze e cerchino che le cose che di continuo fanno non paino dipinte, ma si dimostrino vive e di rilievo fuor della opera loro. E questo è il vero disegno fondato e la vera invenzione che si conosce esser data, da chi le ha fatte, alle pitture che si conoscono e giudicano come buone. (I, S. 114 ff.)

Per il che volendola condurre Lionardo, cominciò un cartone alla sala del Papa, luogo in S. Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino capitano del duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un groppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga, per ciò che in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli; tra' quali due intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men guerra coi denti che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera; dove apiccato le mani un soldato, con la forza delle spalle, mentre mette il cavallo in fuga, rivolto egli con la persona, agrappato l'aste dello stendardo per sgusciarlo per forza delle mani di quattro, che due lo difendono con una mano per uno, e l'altra in aria con le spade tentano di tagliar l'aste, mentre che un soldato vecchio con un berretton rosso, gridando tiene una mano nell'asta, e con l'altra inalberato una storta mena con stizza un colpo per tagliar tutte a due le mani a coloro che con forza, digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine di difendere la loro bandiera; oltra che in terra, fra le gambe de' cavagli, v'è due figure in iscorto, che combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale per finirgli la vita, e quello altro con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte. Né si può esprimere il disegno che Lionardo fece negli abiti de' soldati, variatamente variati da lui; simile i cimieri e gli altri ornamenti, senza la maestria incredibile che egli mostrò nelle forme e lineamenti de' cavagli, i quali Lionardo meglio ch'altro maestro fece di bravura, di muscoli e di garbata bellezza. (IV, S. 32 f.)

Avvenne che, dipignendo Lionardo da Vinci, pittore rarissimo, nella Sala grande del Consiglio, come nella Vita sua è narrato, Piero Soderini, allora gonfaloniere, per la gran virtù che egli vidde in Michelagnolo, gli fece allogagione d'una parte di quella sala; onde fu cagione che egli facesse a concorrenza di Lionardo l'altra facciata, nella quale egli prese per subietto la guerra di Pisa. Per il che Michelagnolo ebbe una stanza nello Spedale de' Tintori a Santo Onofrio, e quivi cominciò un grandissimo cartone: né però volse mai che altri lo vedesse. E lo empié di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo

che li inimici li assalissero; e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et oltra che tutti i muscoli e' nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimente di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Eranvi tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto, chi ginocchioni, o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato con biacca lumeggiato, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione. Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro. Onde veduto sì divine figure, dicono alcuni, che le videro, di man sua e d'altri ancora non s'essere mai più veduto cosa che della divinità dell'arte nessuno alto ingegno possa arrivarla mai. E certamente è da credere, perciò che, da poi che fu finito e portato alla Sala del Papa con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelagnolo, tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguì molti anni in Fiorenza per forestieri e per terrazzani, diventarono persone in tale arte eccellenti, come vedemo [...]. (VI, S. 23 ff.)

Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (hrsg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi), Florenz 1967 ff.

Giorgio Vasari

Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten (1568)

Die Zeichnung, Vater unserer drei Künste Architektur, Skulptur und Malerei, bringt, ausgehend vom Intellekt, von vielen Dingen eine universale Vorstellung hervor, gleich einer Gestalt oder Idee von allen Erscheinungen der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist; daher kennt sie nicht nur hinsichtlich der Körper von Mensch und Tier, sondern auch hinsichtlich der Pflanzen, der Bauwerke, Skulpturen und Gemälde die Proportion, in der das Ganze zu den Teilen und die einzelnen Teile untereinander sowie zum Ganzen stehen. Da diese Kenntnis aus einem bestimmten Konzept und einer bestimmten Vorstellung entsteht, so daß sich im Geist jene Sache bildet, die

man dann mit den Händen ausgeführt Zeichnung nennt, kann man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als ein sichtbarer Ausdruck und eine Erklärung des Konzepts, das man in der Seele trägt, sowie dessen, was man sich im Geiste vorgestellt und als Idee eronnen hat.

Vor allem aber ist es das Beste, von nackten lebendigen Männern und Frauen durch ständige Übung die Muskeln des Rumpfes, des Rückens, der Beine, der Arme, der Knie und der unteren Knochen auswendig zu wissen und durch das lange Studium die Gewißheit zu haben, daß man, ohne die natürlichen Figuren vor sich zu sehen, aus der eigenen Phantasie heraus alle nur möglichen Haltungen gestalten kann. Ebenso sollte man enthäutete Menschen gesehen haben, um zu wissen, wie die Knochen darunter liegen, sowie die Muskeln und die Nerven mit allen Anordnungen und Begriffen der Anatomie, um mit größerer Sicherheit und Richtigkeit die Glieder im Menschen zu plazieren und die Muskeln in den Figuren anzulegen. Diejenigen, die dies können, müssen die Konturen der Figuren perfekt darstellen, die, wenn sie umrissen sind, wie sie es sein sollen, eine vortreffliche Anmut und schöne Manier aufweisen. Denn wer gute Gemälde und Skulpturen auf ähnliche Weise studiert, indem er das Lebendige sieht und versteht, muß einen guten Stil in der Kunst erreicht haben. Daraus entsteht die Erfindung, durch die die Figuren in Gruppen von vier, sechs, zehn oder zwanzig zur Historie zusammengesetzt werden, so daß daraus die Schlachten und anderen großen Gegenstände der Kunst gebildet werden. Diese Erfindung fordert in sich ein Gebührendes an Übereinstimmung und Fügsamkeit, damit, wenn sich eine Figur beugt, um eine andere zu grüßen, die Gegrüßte nicht so dargestellt werde, daß sie sich zurückwendet, da sie ja antworten muß: Und auf diese Art folgt der ganze Rest.

Die Historie mag voller wechselnder Gegenstände und die eine von der anderen verschieden sein, sie steht aber immer im Bezug zu dem, was man macht und was der Künstler nach und nach darstellt. Dieser muß Gesten und Haltungen unterscheiden und die Frauen mit lieblichem, schönem Ausdruck abbilden und ebenso die Jungen, die Alten jedoch immer mit würdevoller Miene, besonders die Priester und Mächtigen. Dabei muß man jedoch immer achtgeben, daß jedes Ding dem Ganzen des Werkes entspricht, in der Weise, daß, wenn man das Gemälde betrachtet, man eine geschlossene Übereinstimmung erkennt, die in Zornausbrüche Schrecken legt und in angenehme Eindrücke Sanftheit, und daß in einem Gesichtszug die Absicht des Künstlers sichtbar sei und nicht etwa solche Dinge, die er nicht dachte. Es gehört sich also, daß er Figuren, die stolz sein sollen, mit Bewegung und Kraft abbilde, und daß er jene, die diesen fern sind, flüchtiger darstelle mit Schatten und mit Farben, die sich ganz allmählich leicht verdunkeln; so daß die Kunst immer von einer anmutigen Leichtigkeit und einem reinen Liebreiz der Farben begleitet und das Werk zur Vollkommenheit geführt werde. Dies jedoch nicht mit dem Elend grausamer Qual, damit die Menschen, die sich das Werk ansehen, nicht unter dieser Qual, die sie den

Künstler darin erdulden sehen, Leid zu ertragen hätten, sondern sich über das Glück freuen, daß der Himmel seiner Hand diese Fähigkeit gegeben hat, die die Dinge wohl mit Studium und Mühe, nicht aber mit Gram vollendet hat, so daß sie an ihrem Platz nicht tot erscheinen, sondern sich dem Betrachter lebendig und wahr darstellen. Sie mögen sich vor Rohheiten hüten und danach bestrebt sein, daß die Dinge, die sie ja ständig machen, nicht gemalt scheinen, sondern sich lebendig und aus dem Werk herausragend zeigen. Das ist dann die wahre, wohlbegründete Zeichnung und echte Erfindung, von denen man weiß, daß sie den Gemälden, die man kennt und als gut beurteilt, von deren Schöpfer zugrunde gelegt wurden.

[Übersetzung von Doris Müller-Ziem]

Lionardo nahm den Auftrag an und begann im Saal des Papstes, in Santa Maria Novella, einen Karton mit der Geschichte des Niccolo Piccinino, Hauptmanns für Herzog Filippo von Mailand; darin entwarf er eine Reitergruppe, im Kampf um eine Standarte. Diese Arbeit ward für ausgezeichnet und ein Meisterwerk angesehen, wegen der wunderbaren Einfälle, die er bei der Darstellung jenes Gewirrs hatte. Denn man erkennt darin, wie die gleiche Wut, Zorn und Rachedurst Mensch und Tier erfüllen: zwei Pferde haben die Vorderbeine verschränkt und bekämpfen sich mit den Zähnen nicht minder, als die Reiter, die sie tragen, um die Standarte kämpfen: ein Soldat hat seine Hand darangelegt, spornt sein Roß zu raschem Lauf, sein Körper ist gewendet, und mit der Kraft seiner Schultern müht er sich den Standartenstock, den er umklammert, den Händen von vier andern gewaltsam zu entwenden; zwei von ihnen verteidigen sie, jeder hat eine Hand am Stock; die andre erhoben, versuchen sie mit dem Schwert den Schaft abzuhauen, indes ein alter Krieger mit rotem Barett schreit und mit einer Hand die Stange umfaßt; in der andern schwingt er einen krummen Säbel und tut einen wuchtigen Hieb, um jenen beiden die Hände abzuhauen, die wiederum, gewaltsam die Zähne fletschend, in kraftvollster Haltung ihre Standarte zu verteidigen streben. Ferner sind am Boden, zwischen den Pferdefüßen, zwei verkürzte Figuren im Kampf verstrickt; einer am Boden hat einen Soldaten über sich, der den Arm so hoch erhoben hat, als er nur kann, und mit der größten Wucht ihm den Dolch an die Kehle setzt, um ihm den Todesstoß zu geben; der andre aber schlägt mit Armen und Beinen um sich und tut das Mögliche, um dem Tod zu entgehen. Es läßt sich nicht beschreiben, wie Leonardo die Trachten der Soldaten zeichnete, die er mannigfach variierte, ebenso die Helme und den andern Waffenschmuck; und zugleich bewies er unglaubliche Meisterschaft in Form und Linienführung der Pferde, die Leonardo besser, als irgend ein Meister, in der Kraft ihrer Muskeln und ihrer reizvollen Schönheit wiederzugeben wußte. (VI, S. 20 f.)

Wie wir schon in seinem Lebenslauf berichtet haben, malte der außerordentliche Künstler, Lionardo da Vinci, im großen Ratssaal von Florenz. Da Piero Soderini, der Gonfaloniere zu jener Zeit war, das große Können Michelagnolos erkannt hatte, so

übertrug er auch diesem, einen Teil des Saales auszuschnücken. So trat Michelagnolo in Wettkampf mit Lionardo, dem die gegenüberliegende Wand des Saales zugewiesen war. Michelagnolo wählte als Vorwurf den Pisanischen Krieg. Man wies Michelagnolo ein Gelaß im Hospital der Färber in Sant' Onofrio an. Hier begann er einen großen Karton, den er vorläufig vor jedermann verborgen hielt. Er bedeckte diese Fläche mit nackten Männern, die die große Hitze zu einem Bad im Arnofluß verleitet hatte. Gerade in diesem Augenblick überraschte sie das Signal »Zu den Waffen« – da der Feind sie überfiel. Und nun sah man von den göttlichen Händen Michelagnolos dargestellt, wie die Soldaten eilends aus dem Wasser stiegen und wie sie möglichst schnell zu den Waffen griffen, um den Gefährten zu Hilfe zu kommen. Einige legten den Panzer an, einige hängten sich andere Waffen um und ungezählte sah man zu Pferde kämpfend die Schlacht beginnen. So erblickte man unter anderen einen alten Mann, der einen Efeukranz ums Haupt geschlungen hatte, um sich gegen die Sonne zu schützen. Er saß da und versuchte die Strümpfe anzuziehen, was ihm nicht gelang, weil die Beine noch zu feucht vom Bade waren. Doch, weil er den Tumult unter den Soldaten hörte, ihr Geschrei und das Gelärm der Trommeln, beeilte er sich dennoch und zog mit Gewalt an seinem Strumpf. Abgesehen davon, daß alle Muskeln und Nerven dieser Gestalt in Tätigkeit waren, sah man auch aus dem schmerzlich verzogenen Munde, was er litt und wie er sich bis in die Zehen hinein anstrengte. Dann sah man außerdem Trommler und andere Soldaten, die die nassen Gewänder umgehängt schnellstens in den Kampf eilten. Die ungewöhnlichsten Stellungen konnte man beobachten. Der eine stand, ein anderer kniete, wieder ein anderer beugte sich herab und daneben schien ein Mann gerade aus dem Liegen auffahrend in der Luft zu schweben. All dies war in den schwierigsten Verkürzungen dargestellt. Eine Reihe von Gestalten waren zu Gruppen vereinigt und in mannigfacher Weise skizziert worden. Hier sah man die Umriss in Kohle angedeutet, daneben die einfachen Linien des Bleistiftes und wieder andere Gestalten waren mit dem leuchtenden Bleiweiß hingehaucht. Denn Michelagnolo wollte zeigen, was er von dieser Kunst verstände. So geschah es, daß die Künstler Staunen und Bewunderung packte vor der unerhörten Meisterschaft dieses Werkes. Und manche sagen von diesen Gestalten, daß weder Michelagnolo noch irgend ein anderer Künstler je etwas schuf, was dieser Schönheit zu vergleichen wäre. Und das kann man glauben. Denn als das Werk vollendet war und man es zum großen Ruhme Michelagnolos nach dem Saal des Papstes überführte, da zeigte es sich, daß alle vortreffliche Meister wurden, die an diesem Bilde lernten und danach zeichneten. Das ist Jahre hindurch von Einheimischen und Fremden in Florenz geschehen. (VII. 2, S. 312 ff.)

Giorgio Vasari: *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler* (hrsg. v. Adolf Gottschewski u. Georg Gronau), Straßburg 1904–1927, 7 Bde.

Kommentar

Giorgio Vasari (1511–1574) war als Architekt wie als Maler ein zu seiner Zeit hochgeschätzter und vielbeschäftigter Künstler. Zu seinen Auftraggebern zählten Päpste und Fürsten; sein wohl bekanntestes Bauwerk sind die Uffizien in Florenz. Neben seiner künstlerischen Ausbildung hatte Vasari schon in seiner Heimatstadt Arezzo und bis 1527 als Höfling der Medici auch eine humanistische Erziehung genossen, so daß er – dem Ideal seiner Zeit entsprechend – als Typus des *pictor doctus* angesehen werden kann.

Bei den zuerst 1550, in zweiter Auflage 1568 erschienenen *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* handelt es sich um die erste umfassende Aufzeichnung von Lebensgeschichten berühmter Künstler. Das Werk gilt als der »monumentale Auftakt der neuzeitlichen Kunstgeschichtsschreibung«¹ und offenbart das Interesse an Kunst und Künstlern und den Rang, der ihnen um die Mitte des 16. Jahrhunderts zuerkannt wurde.

In einem *Proemio di tutta l'opera* äußert sich Vasari zur Frage des Paragone, des Rangstreites der künstlerischen Gattungen. Dem eigentlichen Korpus der Viten vorangestellt ist außerdem der längere Traktat *Introduzione alle tre arti del disegno* über vornehmlich rein arbeitstechnische Fragen innerhalb von Architektur, Skulptur und Malerei. Die Viten setzen mit Cimabue ein und reichen bis in die Zeit Vasaris. Der Autor hat sie in drei chronologische Abschnitte gegliedert, die er als die Phasen der Kindheit, Reife und schließlich Vollendung der nachmittelalterlichen Kunstentwicklung bezeichnet. In den drei Vorworten (Proemien) zu diesen Abschnitten zeichnet Vasari einen bis hin zu Winckelmann paradigmatischen Entwurf der Geschichte der Kunst, der die Entwicklung seit dem Trecento als ein *rinascimento* des Kunstkönnens der Antike setzt und das Mittelalter als dunklen Zeitraum des Niedergangs einer barbarischen *arte gotica* und einer *maniera greca* begreift. Die Leistungen der einzelnen Künstler werden dabei als konstitutive Schritte in die historische Entwicklung der Kunst eingeordnet und wie bei Winckelmann dem regierenden Fürsten – im Fall von Vasari dem Herzog Cosimo I. de' Medici – gewidmet, dessen Regierungszeit als Blütezeit und Vollendung aller drei Gattungen verstanden wird.

Innerhalb dieses Rahmens wird eine Gattungseinteilung der Malerei von Vasari nicht explizit formuliert. Seine Auffassung von Historienmalerei läßt sich lediglich aus dem Gebrauch des Begriffes *istoria* erschließen. Auch theoretische Aussagen zur Bilderfindung, Komposition und Funktionen von Bildern werden in den Viten selten ausdrücklich formuliert; zum Teil werden die Vorstellungen Vasaris jedoch in seinen Bildbeschreibungen erkennbar.

Grundsätzlich fordert Vasari einen möglichst vollkommenen Illusionismus der Darstellung. Zentrales Medium der Wiedergabe von Wirklichkeit ist der *disegno*, d. h. die Wiedergabe der Form durch die Linie, in der richtigen Perspektive und Proportionalität (*misura, proporzione*). Der überkommene Begriff des *disegno* wird überdies von Vasari auf den Sinn eines geistigen Entwurfes (*idea, concetto*) des Kunstwerkes erweitert. Es geht Vasari nicht eigentlich um die getreue Abbildung der Natur, sondern um deren Über-

führung in eine höhere Ästhetik. In diesem Sinne sind *iudicium* und *electio*, Urteil und Auswahl des Künstlers gefordert, d. h. die Aussonderung des Unschönen aus den Vorgaben der Wirklichkeit, sowie den Rückgriff auf bereits ästhetisch »gereinigte« Meisterwerke der Kunst. Ebenso wichtig sind die Kunstmittel, d. h. die Art und Weise der Darstellung (*maniera*). Sie soll von virtuoser Leichtigkeit (*leggiadria*) und Mühelosigkeit (*facilita*) gekennzeichnet sein, um eine unbestimmbare Qualität von Anmut (*grazia*) zu erhalten, die das letzte Ziel der Kunst darstellt.

Unter *istoria* versteht Vasari offenbar gemäß der gewachsenen Tradition eine mehrfigurige bildliche Darstellung mit erzählendem Charakter. Ein ausgesprochener Handlungszusammenhang scheint dabei jedoch nicht erforderlich zu sein; als *istoria* gilt auch etwa die Darstellung einer arkadischen Szene ohne eigentliche Handlung. Bei der Mehrzahl der von Vasari als Historie bezeichneten Bilder handelt es sich um Umsetzungen literarischer Vorlagen; das Verhältnis von Bild und Text wird jedoch nicht präzisiert. Als Themen erscheinen historische Ereignisse, biblische Geschichte, mythologische, epische oder legendenhafte Überlieferungen und auch allegorische Inhalte.

Nur die *istoria* erscheint bei Vasari in ihrer komplexen Struktur als Herausforderung der künstlerischen *invenzione*. Das Historienbild hat, analog zu den Forderungen der antiken Rhetorik und in der Tradition Albertis, den Betrachter durch Vielfalt (*copia*) und Abwechslungsreichtum (*varietà*) zu erfreuen, jedoch ohne durch eine Überfülle Verwirrung zu stiften. Fantasie und Einfallsreichtum nehmen bei Vasari einen hohen Rang ein, der in der späteren Kunstdiskussion wichtige Begriff des *capriccio* (etwa mit »ungewöhnliche Idee«, »eigenwilliger, bizarrer Einfall« zu übersetzen) findet häufig Erwähnung, jedoch meist mit der üblichen topischen Einschränkung, daß hier das *iudicium* vorrangig sei. Alle Elemente der Darstellung sollen außerdem der Forderung der Angemessenheit (*convenevolezza*) entsprechen, d. h. in Gestaltung und Verhalten in einem inneren Zusammenhang untereinander und mit der Erzählabsicht (*intenzione*) des Malers stehen.

Als ein wichtiges Moment der *narratio* innerhalb der *istoria* erscheint bei Vasari auch die Visualisierung von Gefühlen im Bild.² In der Tradition Leonardos und Albertis sieht Vasari Körperbewegungen und Mimik als Spiegel des inneren Zustandes.³

Die Viten in ihrer Gesamtheit sind hinsichtlich der Exemplarbildung für die *istoria* von größter Bedeutung, vor allem jene für Vasaris Vorstellung von einer Blütezeit der Kunst herausragenden Maler, wie Leonardo da Vinci, Raffael, Giulio Romano und Michelangelo. In ihren Lebensläufen finden sich erwartungsgemäß Beschreibungen der berühmtesten Schlachtengemälde, wie die *Anghiari-Schlacht* Leonardos (Abb. 2), in Konkurrenz zu Michelangelos *Schlacht von Cascina* (Abb. 3), sowie der Stanzen Raffaels im Vatikan. Diese Werke werden von Vasari als wegweisend für die nachfolgende Historienmalerei gepriesen, für ihre Komposition, für den Ablauf der Handlung und die Darstellung der Affekte.⁴

Für Vasaris eigene Auffassung dieser Gattung ist die in der eigenen Vita genannte Ausmalung der *Sala dei Cento Giorni* in der Cancelleria für Paul III. wichtig.⁵ Das gigan-



Abb. 2
Peter Paul Rubens: *Kopie der Mittelgruppe aus Leonardos Anghiari-Schlacht*, um 1605
(Wien, Akademie der Bildenden Künste)



Abb. 3
Aristotile da Sangallo: *Kopie nach Michelangelos Schlacht von Cascina*, 1542
(Norfolk, Holkham Hall, Leicester Collection)

tische Unternehmen der *Sala grande* im Palazzo Vecchio in Florenz, bei dem sich Vasari wie Michelangelo für die Ausmalung der Decke bestimmte Vorrichtungen konstruieren mußte, das an *grandezza* und *varietà* alle früheren ehrgeizigen Ausstattungspläne der *Sala* übertreffen sollte, ist noch einmal als Höhepunkt der Historienmalerei zu bezeichnen und findet entsprechend Erwähnung in der Autobiographie.⁶ Für wie bedeutend jene Historienbilder von Vasari und dem Florentiner Mäzenatenum angesehen wurden, geht aus einem eigens dafür vorgesehenen Traktat hervor, den *Ragionamenti* von 1557, in denen Vasari in Dialogform die Themen des großen Saales und der anderen umgestalteten Räume dem fragenden Fürsten Francesco de' Medici erläutert.⁷

U. M. H. / U. T.

Anmerkungen

- ¹ Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 272; zu Vasari vgl. ebd., S. 272 ff.
- ² Vgl. dazu Svetlana Alpers: *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23/1960, S. 190–215.
- ³ Vgl. Vasari 1967 ff., Bd. I, S. 116.
- ⁴ Vgl. die Vitenstellen zur *Anghiari-Schlacht* und zur *Schlacht von Cascina*; zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, *Jüngstes Gericht*, *Sintflut*, *Opfer von Kain und Abel*, vgl. Vasari 1967 ff., Bd. VI, S. 38 ff.; zu Giulio Romanos *Sala di Costantino*, ebd., Bd. V, S. 59 ff.; zu Raffaels *Messe von Bolsena*, *Befreiung Petri* und *Vertreibung des Heliodor*, ebd., Bd. IV, S. 178–182.
- ⁵ Vgl. ebd., Bd. VI, S. 387 ff.; vgl. auch Julian Kliemann: *La Sala dei Cento Giorni*, in: *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Vasari*, Ausstellungskat. Arezzo 1981, S. 120–122.
- ⁶ Vgl. Vasari 1967 ff., Bd. VI, S. 401.
- ⁷ Vgl. *Le opere di Giorgio Vasari* (hrsg. v. Gaetano Milanesi), Firenze 1878–1885, 9 Bde., Bd. 8, S. 11–223; vgl. dazu Wolfram Prinz: *I Ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti*, in: *Il Vasari. Storiografo e artista. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte*, Florenz 1976, S. 857–866; Paola Tinagli Baxter: *Rileggendi i Ragionamenti*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di Studi* (hrsg. v. G. C. Garfagnini), Florenz 1985, S. 83–93; Julian Kliemann: *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, S. 69–78; Randolph Stam u. Loren Partridge: *Three Halls of State in Italy. 1300–1600*, Oxford 1992, S. 149–212.