

**Die *Notizie de' Professori del
disegno* von Filippo Baldinucci**

Isabell Franconi

***Die Notizie de' Professori del
disegno* von Filippo Baldinucci**

Verwissenschaftlichung kunsthistorischen
Wissens im 17. Jahrhundert

De Gruyter

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Gefördert durch



ISBN 978-3-11-063801-1

eISBN (PDF) 978-3-11-070247-7

Zugl. Diss. Bochum Ruhr-Universität u. d. T.: ›Un non so che della storia‹: Die *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681–1728) von Filippo Baldinucci und ihre Verortung in der europäischen Kunsthistoriographie im 17. Jahrhundert, Tag der mündlichen Prüfung: 30. Januar 2019
Rechte der Übersetzungen vorbehalten

Library of Congress Control Number: 2020939701

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Pier Dandini, *Filippo Baldinucci zwischen der Accademia del Disegno und der Accademia della Crusca*, o. J., Öl/Leinwand, 174 × 230 cm, Accademia della Crusca, Sala delle Pale, Villa medicea di Castello, Florenz

Satz: SatzBild, Sabine Taube, Kieve

Druck & Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Inhalt

Einleitung__7

Die Ausgangslage: Vasaris *Vite* und ihre Folgen für die Kunsthistoriografie des Seicento__21

Giorgio Vasari und der „Beginn der Kunstgeschichte“__21

Reaktionen auf Vasaris *Vite*__29

Fazit__41

Die *Notizie de' Professori del disegno*: Genese und Makrostruktur__43

Die Genese__45

Die Makrostruktur – eine Aktualisierung der *Vite* Vasaris?__55

Fazit: Filippo Baldinucci – der „neue Vasari“?__70

Die Mikrostruktur der *Notizie de' Professori*: Baldinuccis *modus operandi*__75

Die Biografien der mittelalterlichen und der zeitgenössischen Künstler im Vergleich__76

Künstler, die zur Verbesserung der Kunst beigetragen haben__84

Nichtitalienische Künstler__102

Künstlerinnen__108

Zwei exemplarische Möglichkeiten der Künstlerbiografie in Baldinuccis *Notizie*__115

Anekdoten und Exkurse – „sperimentare e narrare“__134

(Toskanische) Sprichwörter und Redensarten__150

Fehlende Ekphraseis__153

Der „Sonderfall Bernini“__164

Fazit__184

Intendierte Auslassung? – Das „Problem mit Band 3“, oder:

Wie Baldinucci die Geschichte der Kunst fortschreibt__187

Die Überwindung von „somma perfezione“ und Zyklus__198

Die Bedeutung der *maniera* für Baldinucci und dessen Geschichtsmodell__209

Fazit__212

„Geschichte der Kunst“ oder „Geschichten über Kunst“? *Storia* und *verità* bei Vasari und Baldinucci__217

Vasaris Verständnis von Geschichte und Wahrheit – „istoria de’ nobilissimi artefici“ und „quello che ho creduto che vero sia“__218

Baldinuccis Verständnis von Geschichte und Wahrheit – „con la sola vista“ und „istabilire il vero“__224

Fazit__229

Die Verwissenschaftlichung des Wissens und die Methodisierung der Geschichte um 1700__237

Reformation und *ars historica*__239

Wunderkammern und Bibliotheken als Grundstein literarischer Sammlungen__247

Die „Explosion des Wissens“__252

Baldinucci und die *Notizie* im Kontext der Entwicklungen um 1700__263

Fazit__265

***Dilettanti* und *conoscitori* – Kennerschaft als Profession__269**

Das *Vocabolario toscano dell’arte del disegno*__270

Die Zeichnungssammlungen__293

Das *Cominciamento* und die Bedeutung des Kupferstichs für Kenner und Sammler__299

Vom Text zum Bild – die Übertragung des historiografischen Modells auf die Sammlung der Künstlerselbstbildnisse__305

Fazit: Die *Notizie* als Werkzeug für Kenner und Kunstliebhaber__318

Zusammenfassung – „[...] questa mia operetta, qualunque ella sia [...]“__321

Anhang

Appendix I__329

Appendix II__336

Abkürzungen__343

Literaturverzeichnis__345

Personenregister__395

Bildnachweis__403

Farbtafeln__405

Grafiken__436

Einleitung

Lange lag das Hauptaugenmerk der Forschungen zur Kunsthistoriografie auf den beiden Editionen von Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Erst in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten – nicht zuletzt durch die Beschäftigung der Florentiner Forschergruppe unter der Leitung von Alessandro Nova mit Vasaris *Vite* und dem damit einhergehenden, im Jahr 2017 abgeschlossenen Übersetzungsprojekt –¹ rückte immer deutlicher die Frage in den Vordergrund, wie Vasaris Nachfolger mit diesem Erbe umgingen und wie sie die Geschichte „nach Michelangelo“, die Vasaris teleologischem Modell zufolge unweigerlich auf einen Verfall zusteuern musste, fortschrieben. Diese Frage beschäftigt die Forschung bis heute und besonders die Kunsthistoriografie des Seicento rückte immer mehr in den Blick.

Einen bedeutenden Beitrag hierzu leistet die von Elisabeth Oy-Marra geleitete Forschergruppe mit der deutschen Übersetzung und Kommentierung der *Vite* Giovan Pietro Belloris.²

Außerdem arbeiten Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo gegenwärtig an einer kritischen Edition und englischen Übersetzung der *Felsina Pittrice* von Carlo Cesare Malvasia.³ Und schließlich wurde von 2008 bis 2012 das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt Sandrart.net, das an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main sowie am Kunsthistorischen Institut in Florenz

1 Vasari 2004–2015.

2 Bisher erschienen: Bd. 1: Giovan Pietro Bellori, *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto/Die Idee des Malers, Bildhauers und Architekten*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018; Bd. 3: Ders., *Das Leben des Domenico Fontana/Vita di Domenico Fontana*, hrsg. von Costanza Caraffa & Claudia Marra, Göttingen 2019; Bd. 5: Ders., *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio/Das Leben des Michelangelo Merisi*, hrsg. von Valeska von Rosen, Göttingen 2018; Bd. 7: Ders., *Das Leben des François Duquesnoy & Das Leben des Alessandro Algardi/Vita di Francesco di Quesnoy & Vita di Alessandro Algardi*, hrsg. von Regina Deckers & Frank Martin (†), Göttingen 2019.

3 Bisher erschienen: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: lives of the Bolognese painters*, hrsg. von Elizabeth Cropper & Lorenzo Pericolo, Bd. 1: *Early Bolognese Painting*, London 2012; Bd. 2, Teil 1 und 2: *Life of Marcantonio Raimondi and critical catalogue of prints by or after Bolognese Masters*, London 2017; Bd. 9, Teil 1 und 2: *Live of Guido Reni*, London 2019; Bd. 13: *Lives of Domenichino and Francesco Gessi*, London 2013.

(Max-Planck-Institut) angesiedelt war, durchgeführt. Das Ergebnis dieses Projektes ist eine Online-Edition von Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675–1680), die durch ein Namens-, Orts- und Werkregister ergänzt wird.⁴

Im Rahmen der Forschergruppe „Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ bearbeiten Valeska von Rosen und Anja Brug die Werke des Venezianers Marco Boschini im Teilprojekt 4 mit dem Titel „Denkformen des Neuen in der venezianischen Kunstliteratur des Cinque- und Seicento“.⁵

Auch das DFG-Projekt „Kunsthistoriographie und Künstlerbiographik im 17. Jahrhundert. Giovanni Pietro Belloris Vitenwerk in seinen Kontexten“ unter der Leitung von Valeska von Rosen, in dessen Rahmen die vorliegende Dissertation entstand, schließt sich an diese Forschungen an.

Ausgangspunkt

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind die *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*⁶ Filippo Baldinuccis (1624–1696), die in den Jahren 1681–1728 zum Teil posthum erschienen sind. Dieses beinahe 700 Biografien umfassende Werk markiert einen Wendepunkt der italienischen Kunstgeschichtsschreibung, die mit Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*⁷ ihren Anfang nahm und wie ein Damoklesschwert über der italienischen und später auch über der gesamteuropäischen Kunsthistoriographie schweben sollte. Baldinucci setzte sich intensiv mit der Frage historiografischen Schreibens „nach Vasari“ auseinander und bereits der Titel seines Vitenwerks markiert die vermeintliche Nähe zu jenem („da Cimabue in qua“). Bei einem näheren Blick auf die Struktur des Werkes fällt jedoch auf, dass sich diese von Vasaris Modell unterscheidet, denn Baldinucci unterteilt seine Geschichte in Jahrzehnte und übernimmt nicht dessen Gliederung in Zeitalter („età“). Auch die „Säulen“ in Vasaris Geschichtskonstrukt – Leonardo, Michelangelo und Tizian – sucht man hier vergeblich. Dies wurde von der Forschung zwar zur Kenntnis genommen, aber nicht kommentiert.⁸ Allzu voreilig wurden die *Notizie* in der Kunstgeschichtsschreibung und von der Forschung als schriftstellerisches Epigonentum verurteilt. Dies angesichts der in den vergangenen Jahrzehnten erheblich erweiterten und differenzierten Kenntnis der

4 <http://www.sandrart.net/de/> (Stand: 07. August 2019).

5 Rosen 2019 a; Rosen 2020.

6 Baldinucci 1681–1728 [im Folgenden: Baldinucci, *Notizie*].

7 Vasari 1966–1987.

8 Vgl. Veen 2008; Barocchi 1975 a, bes. S. 28 f.

frühneuzeitlichen Künstlerbiografik erneut zu prüfen, erscheint längst überfällig. Bisher wurden die *Notizie* ausschließlich vor der Folie von Vasaris *opus magnum* gelesen, aber nicht einmal im Ansatz mit Blick auf die vielfältigen Entwicklungen auf dem Gebiet der (Natur-) Wissenschaft im 17. Jahrhundert, die unter anderem im Rahmen der *Accademia del Cimento* (zu Deutsch: „Akademie der Versuche“) am medicaischen Hofe in besonderem Maße praktiziert wurde und daher eng mit Baldinuccis Tätigkeit verknüpft ist, wie zu zeigen sein wird.

Mit einer überfälligen Kontextualisierung der *Notizie* soll die Arbeit einen Beitrag dazu leisten, die von der Forschung behauptete Abhängigkeit Baldinuccis von Vasari und dessen Vitenwerk zu überprüfen. Dabei muss das Werk in seinen Kontexten gelesen werden: Filippo Baldinucci war ab den 1640er Jahren für die Kunstsammlungen der Medici verantwortlich und besonders Kardinal Leopoldo de' Medici legte großen Wert auf seine Fachkenntnis. Er erstellte nicht nur selbst mindestens eine private Zeichnungssammlung, er verfasste auch zahlreiche kennerschaftliche Schriften: Neben den *Notizie* ist er der Autor des ersten technischen Wörterbuchs zur Kunst in italienischer Sprache und der ersten Abhandlung zur Technik des Kupferstechens.⁹ Des Weiteren ist eine Rede Baldinuccis, die er in der *Accademia della Crusca* hielt, überliefert, sowie der *Brief an Vincenzo Capponi*, in dem er Regeln zur Zuschreibung und Bewertung von Gemälden und Zeichnungen formuliert.¹⁰ Im *Brief an Lorenzo Gualtieri* äußert er sich zu der Frage, ob Andrea del Sarto der größte Künstler aller Zeiten gewesen sei.¹¹ Darüber hinaus haben wir Filippo Baldinucci die erste und umfassendste Lebensbeschreibung Gian Lorenzo Berninis zu verdanken.¹²

Forschungsstand

Trotz seiner Bedeutung für die (Kunst-)Geschichtsschreibung und obwohl die *Notizie* bis ins 19. Jahrhundert mehrfach neu aufgelegt wurden,¹³ ist Filippo Baldinucci in der Forschung bisher eher stiefmütterlich behandelt worden – Giovanna Perini beschrieb

9 Baldinucci 1681 a; Baldinucci 1686.

10 Baldinucci 1681 b.

11 Baldinucci 1681 c.

12 Baldinucci 1682. Jüngst hierzu Lehmann 2015. Siehe außerdem Dombrowski 2007; Bellini 2003. Siehe auch hier, S. 164–184.

13 Zweite Edition hrsg. von Domenico Maria Manni, 21 Bde., Florenz 1767–1774; dritte Edition hrsg. von Domenico Piacenza, 6 Bde., Turin 1770–1820; vierte Edition hrsg. von Domenico Maria Manni, 14 Bde., Mailand 1808–1812; fünfte Edition hrsg. von Ferdinando Ranalli, 5 Bde., Florenz 1845–1847; sechste Edition hrsg. von Paola Barocchi & Ferdinando Ranalli, 7 Bde. [Bd. 1–5 Nachdruck der Edition Florenz 1845–1847], Florenz 1974–1975.

ihn gar als „gedankenlosen Schriftsteller“ und „aufgeblasenen Höfling“.¹⁴ Der Forschungsstand zu den *Notizie* ist daher vergleichsweise übersichtlich. Zwar verfasste sein Sohn Francesco Saverio zwischen 1725 und 1730 eine Lebensbeschreibung seines Vaters¹⁵ und auch Francesco Maria Niccolò Gabburri bedachte ihn mit einer kurzen Vita,¹⁶ doch im Folgenden wurde Filippo von der Forschung kaum noch Beachtung geschenkt. Dabei ist sein literarisches Œuvre durchaus beträchtlich: So haben wir dem Florentiner neben den *Notizie* nicht nur die oben genannten kennerschaftlichen Schriften zu verdanken, sondern auch einige volkssprachliche Texte¹⁷ und ein Tagebuch.¹⁸

Erst Julius Schlosser rückte ihn in der 1924 erschienenen Monografie *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* wieder ins Licht der Forschung: Er bezeichnet Baldinuccis *Notizie* als „[...] wirkungsreiche[n] und höchst bedeutende[n] Abschluss [...]“¹⁹ der römisch-florentinischen Universalhistorie und betont die Rolle der *Notizie* als „[...] Schritt zur allgemeinen europäischen Kunstgeschichte aus italienischer Selbstgerechtigkeit heraus [...]“.²⁰ Zudem verweist Schlosser darauf, dass Baldinucci aufgrund der Benutzung urkundlichen Materials bereits der modernen Geschichtsschreibung zuzuordnen sei.²¹ Des Weiteren betont er, Baldinucci stehe zwar eindeutig in der Tradition Vasaris, distanziere sich andererseits aber auch von diesem, indem er beispielsweise die internationale Bedeutung italienischer Kunst und Kunstgeschichtsschreibung durch das auszugsweise Zitieren der Biografien des van Mander hervorhebt, um auf diese Weise den Kreis zu Vasari wieder zu schließen.²² Trotz Schlossers Plädoyer für die Bedeutung Baldinuccis findet er auch heute noch keine oder nur kursorische Erwähnung in den meisten deutschsprachigen Übersichtswerken zur Kunstgeschichtsschreibung.²³

14 Siehe Perini 1988, hier S. 285.

15 Diese und andere Lebensbeschreibungen aus der Feder Francesco Saverios lagen nur als Manuskript vor (BNCF, Pal. 565) und wurden erst in den 1970er Jahren publiziert: F. S. Baldinucci 1975.

16 Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori* (ca. 1730–1742), BNCF, ms. Palatino E.B.9.5, I–IV, hier S. 953 – II – C_230R. Die *Vite* liegen nur als Manuskript vor, sind aber transkribiert worden und online zugänglich: <http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/consultazione.html> (Stand: 15. März 2018).

17 Es handelt sich um die sogenannten *Lazzi contadineschi*, von denen bisher lediglich fünf veröffentlicht wurden. Siehe auch hier, S. 138, Anm. 218.

18 Baldinucci 1995.

19 Schlosser 1924, S. 417.

20 Ebd., S. 420.

21 Ebd., S. 418.

22 Ebd., S. 419.

23 In Schneiders *Geschichte der Kunsttheorie*, das zu den neueren Werken zählt, bleibt Baldinucci gänzlich außen vor, siehe Schneider 2011. Kultermann 1981, S. 233 erwähnt ihn lediglich in einem Nebensatz im Zusammenhang mit dem Wandel des Rembrandtbildes.

Betrachtet man die Forschungsliteratur zu Baldinucci, so wird deutlich, dass seit den 1960er Jahren durchaus Interesse an seiner Tätigkeit als Kurator bestand.²⁴ Allen voran ist es Paola Barocchi's jahrzehntelanger kontinuierlicher Beschäftigung mit dessen Werken zu verdanken, dass Baldinucci nicht völlig in Vergessenheit geraten ist.²⁵ Barocchi ist es auch, die ansatzweise eine Gegenüberstellung der *Vite* Vasaris mit den *Notizie* Baldinuccis anstrebte. In ihrer *Nota critica*, die der sechsten Edition der *Notizie* angefügt ist, fasst sie zum einen die Rezeption und die Genese der Lebensbeschreibungen zusammen, um im späteren Verlauf auf die (vermeintliche) Konkurrenz zwischen Baldinucci und Malvasia einzugehen. So kontrastiert sie nicht nur Auszüge aus den *Notizie* und den *Vite* Vasaris, sondern auch aus denen Malvasias miteinander. Zudem zieht sie Parallelen zu Giovan Pietro Bellori, Karel van Mander, Carlo Ridolfi und anderen.

Barocchi ist auch die Transkription und Digitalisierung eines Großteils des Schriftverkehrs und anderer schriftlicher Quellen Baldinuccis zu verdanken, die auf der Internetseite „Memofonte“ zur Verfügung gestellt wurden und von der die in der vorliegenden Arbeit zitierten archivalischen Quellen, sofern nicht anders gekennzeichnet, übernommen wurden.²⁶

Insgesamt muss jedoch festgestellt werden, dass die Baldinucci-Forschung der vergangenen Jahrzehnte überwiegend Beiträge hervorbrachte, die sich ausschließlich mit speziellen Problemen oder Fragestellungen befassten, nie aber mit den *Notizie* in ihrer Gesamtheit oder gar mit Baldinuccis umfassendem kunsttheoretischen Œuvre. Einzig Floriana Conte wies nachdrücklich auf die Bedeutsamkeit der kunsttheoretischen Schriften Baldinuccis hin und machte deutlich, dass eine umfassende monografische Abhandlung dringend notwendig sei, um diese Forschungslücke auf dem Gebiet der Kunsthistoriografie zu schließen.²⁷

Mit dem zunehmenden Interesse an der Kunsthistoriografie des Seicento in den vergangenen Jahren rückt erfreulicherweise auch Filippo Baldinucci mehr ins Licht der Forschung, wenngleich bisher lediglich Aufsätze erschienen sind, die den Entstehungskontext der *Notizie* untersuchen. Allen voran ist hier die Arbeit von Eva Struhal zu nennen, die in ihren Schriften den Einfluss der Naturwissenschaften auf Baldinuccis Werk untersuchte.²⁸

Zudem fand im Dezember 2017 ein nicht öffentlicher Studientag mit dem Titel *Per Filippo Baldinucci* am Kunsthistorischen Institut in Florenz unter der Leitung von

24 Baldinucci 1961; Croce 1967, bes. S. 506–518; Capucci 1968, bes. S. 107–114.

25 Barocchi 1976 a, S. 23 f.; Barocchi 1976 b; Barocchi 1977; Barocchi 1979; Barocchi 2011.

26 <http://www.memofonte.it/ricerche/filippo-baldinucci/#carteggio> (Stand: 08. August 2018).

27 Conte 2009, hier S. 171–173.

28 Struhal 2016; Struhal 2018.

Elena Fumagalli und Massimiliano Rossi statt.²⁹ Die Vorträge befassten sich unter anderem mit den auf das Tre- und Quattrocento bezogenen *Notizie* (Laura Cavazzini), der Sprache und Struktur der *Notizie* (Alessandro Benassi), der Bedeutung der Architektur in den *Notizie* (Mario Bevilacqua) sowie der Bedeutung der Naturphilosophie und Francesco Redis für Baldinucci (Eva Struhal).

Die Forschungslage zeigt weiterhin, dass auch einzelne Biografien und die Genese der *Notizie* das Interesse der Forschung geweckt haben,³⁰ wohingegen im Bereich der künstlerischen Fragestellungen die Literaturlage übersichtlicher ist.³¹ Mit der Frage nach Baldinuccis Quellen beschäftigte sich Evelina Borea in Ansätzen.³² Zwei weitere Forschungsschwerpunkte bilden das *Vocabolario* und die kuratierende Tätigkeit Baldinuccis in der Sammlung Kardinal Leopoldos.³³

Während eine aktuelle kritische und kommentierte vollständige Edition der *Notizie* bedauerlicherweise aufgrund ihres beträchtlichen Umfangs und die dadurch benötigten finanziellen und personellen Mittel gegenwärtig nicht realisierbar erscheint, wie 2017 auf dem erwähnten Florentiner Studientag diskutiert wurde, konnte dies für zwei weitere Werke aus Baldinuccis Œuvre bereits umgesetzt werden: Im Jahr 1995 erschien eine Neuauflage des *Diario spirituale*³⁴ und Evelina Borea gab jüngst die erste kritische Edition des *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* heraus.³⁵ Dies, wie auch die Tatsache, dass im Rahmen der Konferenz der *Renaissance Society of America* im April 2020 zwei von Eva Struhal, Elena Fumagalli und Massimiliano Rossi organisierte Panels mit dem Titel „A New Look at Filippo Baldinucci“ stattfinden sollten, die wegen der Corona-Pandemie jedoch auf April 2021 verschoben werden mussten, zeigt, dass aktuell zunehmend Interesse an Baldinucci, seiner Tätigkeit als Kurator und seinen Werken entsteht. Hintergrund dieser Panels ist eine kommentierte englischsprachige Edition der toskanischen Biografien in den *Notizie*, die zurzeit in Bearbeitung ist.

29 *Per Filippo Baldinucci*, Kunsthistorisches Institut Florenz, MPI, Palazzo Grifoni, 7. Dezember 2017. Ich danke Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi und Alessandro Nova sehr herzlich für die Möglichkeit, an dem Studientag teilzunehmen. Mein besonderer Dank gilt Fabian Jonietz für die fruchtbaren Gespräche und wertvollen Hinweise. Einige Ergebnisse wurden zwischenzeitlich publiziert: Bevilacqua 2018; Cavazzini 2018; Fumagalli 2018; Grassi 2018.

30 So zum Beispiel Tovey 2002, bes. S. 552–555; Fara 2007; Rossi 2010; Levi 2011; De Luca 2014; Faietti 2014; Bisceglia 2015; Itō 2017.

31 Matteoli 1988; Farneti 1992; Frangenberg 2008; Veen 2008; Serra 2009; Gramaccini 2010.

32 Borea 2014.

33 Zum *Vocabolario* jüngst Struhal 2018. Außerdem Middeldorf 1976; Germann 2009; Bättschmann 2014. Zu Baldinuccis Tätigkeit für die Zeichnungssammlung Leopoldos siehe Fileti Mazza 2009 sowie die in Anm. 25 genannte Literatur.

34 Baldinucci 1995.

35 Baldinucci 2013.

Monografische Abhandlungen, die Filippo Baldinucci in den Fokus rücken, haben bisher lediglich Edward Goldberg³⁶ und Gabriele Bickendorf³⁷ vorgelegt. Doch auch hier muss geschlussfolgert werden: Eine tatsächliche Gegenüberstellung von Vasaris Geschichtsmodell und den *Notizie* Baldinuccis sowie eine Kontextualisierung fehlen bisher. Anders als der weit gefasste Titel Goldbergs *After Vasari* vermuten lässt, handelt es sich allen voran um eine Untersuchung, in der Baldinuccis Leben und Werk in ihrem zeitgenössischen Kontext beleuchtet werden, und nicht um eine Arbeit, die sich mit der Frage beschäftigt, wie die Schriftsteller nach Vasari mit dessen Erbe umgingen. Goldberg schreibt aber mehr als eine Biografie: Sein Hauptaugenmerk liegt auf der Tätigkeit Baldinuccis für die Medici und auf der Genese der *Notizie*. Allerdings geht er auf die Struktur und den Inhalt der *Notizie* kaum ein. Auch ein Vergleich mit Vasaris Vitenwerk wird nicht angestrebt.

Gabriele Bickendorf liefert mit ihrer Monografie *Die Historisierung der Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert* einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin. Das in acht Kapitel gegliederte Buch befasst sich mit den verschiedenen Problemen der Methodendiskussion – angefangen bei der Entstehung der Kunstgeschichte aus der Quellenkritik und der Paläografie bis hin zur Handzeichnung als Instrument zur Erschließung der Werkgenese. Ein weiterer Aspekt ist das in der von ihr untersuchten Zeitspanne neu auflebende Interesse am Mittelalter und dessen Bedeutung für die Entwicklung methodologischer Untersuchungen. Für das vorliegende Dissertationsprojekt ist vor allem Bickendorfs Blick auf Baldinuccis neues Verständnis von Quellenanalyse von Bedeutung. Sie beginnt ihre Überlegungen beim Geschichtsverständnis Giulio Mancinis, der mit seinen *Considerazioni* das Tätigkeitsfeld der Kennerschaft maßgeblich mitbegründet hat.³⁸ Baldinuccis Vorstellung einer Wiederauferstehung der Künste in Florenz erörtert sie mittels der Kontroverse mit Malvasia, die auch von Giovanni Previtali thematisiert wurde.³⁹ In Anlehnung an Bickendorfs Überlegungen zur Handzeichnung als Instrument zur Erschließung der Werkgenese hat sich auch Ingrid Vermeulen mit den Zeichnungen in Leopoldo de' Medicis Sammlung, die Baldinucci kuratierte, als Ausgangspunkt für die Genese der *Notizie* befasst.⁴⁰

Vor dem Hintergrund, dass Filippo Baldinuccis Publikationen, aber auch seine Tätigkeit als Kurator in der Forschung vergleichsweise wenig Beachtung gefunden haben,

36 Goldberg 1988.

37 Bickendorf 1996.

38 Die *Considerazioni sulla pittura* lagen lange Zeit nur als Manuskript vor und wurden erst in den 1950er Jahren publiziert: Mancini 1956–1957. Aufgrund der Vielzahl von überlieferten Abschriften gilt es in der Forschung als gesichert, dass Mancinis *Considerazioni* einem breiten Publikum bekannt waren.

39 Previtali 1964, bes. S. 51–57.

40 Vermeulen 2010, bes. S. 124–129.

erstaunt es umso mehr, dass seine Schriften schon früh neu aufgelegt wurden. Die zweite Edition der *Notizie* umfasst 21 Bände und wurde zwischen 1767 und 1774 von Domenico Maria Manni in Florenz herausgegeben.⁴¹ Die in den Jahren 1768–1820 durch den Turiner Architekten Giuseppe Piacenza veröffentlichte dritte Edition behält die ursprüngliche Aufteilung in sechs Bände bei, doch wird deren Struktur aufgebrochen, indem jeder Band in Bücher unterteilt ist, die jeweils von einer vom Herausgeber verfassten „Dissertazione“ mit theoretischen Überlegungen eröffnet werden. Zudem ergänzte er Stammbäume und zahlreiche Biografien, die in der ersten Edition fehlen.⁴² Bei der Aufteilung der Biografien auf die einzelnen Bände richtete Piacenza sich ebenfalls nicht nach der ersten Edition, sodass die dritte Auflage mit den Biografien des Jahrzehnts 1560–1570 im sechsten Band endet, was vermutlich Piacenzas Tod im Jahr 1818 geschuldet ist. Er begründet die neue Gliederung im Vorwort des ersten Bandes damit, dass er Baldinuccis ursprüngliche Einteilung als zu unübersichtlich empfunden habe.⁴³

Methode und Ziel

Während meiner Beschäftigung mit Filippo Baldinucci und den *Notizie* stellte sich mir immer wieder die Frage, warum die Forschung zur Kunsthistoriografie, die seit geraumer Zeit floriert und sich besonders mit dem Problem der Kunstgeschichtsschreibung

41 Baldinucci 1767–1774.

42 Siehe hierzu ausführlich S. 64, Anm. 80 und S. 187.

43 Baldinucci 1768–1820, hier Bd. 1 [1768], S. XIII–XIV: „Bensì non devo dissimulare, essersi da me in parte variata la primiera idea dell'autore nella ripartizione di questa sua opera; ripartizione, a vero dire, troppo incomoda pel numero de' secoli divisi in parti prime, e parti seconde, e per la troppa ineguaglianza de' volumi, [...] talvolta [...] con quattro, o cinque decennali, e talvolta ancora con varietà maggiore. I quali defetti da me ponderati, entrai in sentimento di conservar bensì nella margine della mia edizione i secoli, e' decennali da lui adottati, ma nel restante di distribuir tutta questa copiosa materia in più libri, ciascuno de' quali abbia a comprendere un numero di anni proporzionati a segno, che renda i tomi della più possibile uguaglianza, e corrispondenza fra di loro.“ Dt. Übers.: „Ich darf jedoch nicht verhehlen, dass die erste Idee des Autors in der Aufteilung seines Werkes teilweise von mir geändert wurde; eine Aufteilung, die, um ehrlich zu sein, zu umständlich ist für die Anzahl der Jahrhunderte, die in erste Teile und zweite Teile gegliedert sind, und für die zu große Ungleichheit der Bände, manchmal mit vier oder fünf Jahrzehnten, manchmal mit noch größerer Bandbreite. Nachdem ich diese Mängel abgewogen hatte, erteilte mich der Wunsch, die von ihm angewendeten Jahrhunderte und Jahrzehnte am Rande meiner Ausgabe zu bewahren, aber den Rest all dieses reichlich vorhandenen Materials auf mehrere Bücher zu verteilen, von denen jedes eine gewisse Anzahl von Jahren beinhalten muss, damit dies zu einer größtmöglichen Gleichheit und Übereinstimmung zwischen den einzelnen Büchern beiträgt“ [Sofern nicht anders gekennzeichnet stammen die Übersetzungen im Folgenden von Isabell Franconi].

nach Vasari beschäftigt,⁴⁴ ausgerechnet Baldinucci weitgehend ignorierte. Die einzige Erklärung, die mir plausibel erscheint, ist, dass Gegenpositionen zu Vasari ein größeres Interesse erwecken als vermeintliche bloße Fortsetzungen, wie es der Titel der *Notizie* vermuten lässt. Diese Annahme wird in der Literatur bestätigt, wenn beispielsweise Floriana Conte schreibt, Baldinucci sei der „[...] diretto e ‚perfezionato‘ erede di Vasari [...]“,⁴⁵ der mit den *Notizie* „[...] intende aggiornare e continuare le *Vite* di Vasari [...]“.⁴⁶ Und auch Philip Sohm identifizierte Baldinucci als den „neuen Vasari“.⁴⁷ Zudem schreckten vermutlich der enorme Umfang wie auch die Sprachqualität des Werks ab, denn die langen Hypotaxen sind oft nur schwer verständlich. Dass es sich bei den *Notizie* jedoch keineswegs um ein bloßes Weiterschreiben der *Vite* handelt, wird schon allein durch die Tatsache deutlich, dass Baldinucci nicht einfach dort ansetzte, wo Vasari endete, sondern stattdessen am selben Punkt begann, nämlich bei Cimabue.

Im Zentrum der gesamten Arbeit steht eine Frage, die sich allen Kunsthistoriografen nach Vasari stellte: Wie sollten sie die Geschichte weiterschreiben? In Baldinuccis Fall heißt das konkret: Schon durch die Wahl des Titels stellte er sich bewusst in die Tradition Vasaris, denn auch er begann seine Ausführungen bei Cimabue, führte sie allerdings bis in seine eigene Zeit fort. Für Vasari war bekanntlich Michelangelo der Höhepunkt der Kunst seit der Antike, auf den – das deutet Vasari jedoch nur implizit an – der erneute Verfall der Kunst folgen musste. Wie Baldinucci mit diesen Voraussetzungen umging und wie er die daraus resultierenden Probleme löste, soll den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bilden. Außerdem wird zu untersuchen sein, inwiefern Filippo Baldinucci das neue Wissenschaftsverständnis seiner Zeit auf seine eigene schriftliche Produktion übertrug.

Zu Beginn ist zu klären, welche Position Baldinuccis Lebensbeschreibungen im Gesamtkontext der italienischen Kunstgeschichtsschreibung einnehmen. Um die *Notizie* sinnvoll in diesen Kontext einordnen zu können, ist es unumgänglich, zunächst einen kurzen Überblick über die europäische Kunstgeschichtsschreibung von Vasari bis Baldinucci zu geben, um die verschiedenen Modelle der Geschichtsschreibung bezie-

44 Aufgrund der Fülle der Schriften seien hier nur einige wenige beispielhaft erwähnt: Jonietz/Nova 2016. Zu Giovan Pietro Bellori siehe z. B. Bernstorff/Keazor/Oy-Marra 2014; Oy-Marra 2014; Oy-Marra 2015 a; Oy-Marra 2016; Rosen 2016; Rosen 2017; Rosen 2019 a.

45 Conte 2009 a, S. 89.

46 Ebd., S. 88. Siehe auch Conte 2009 b, S. 202.

47 Sohm 2005, Anm. 28: „The absence of a Vasari biography is most surprising in Baldinucci’s *Notizie* [...]. Not only is it the most catholic and comprehensive of all seventeenth-century biographical collections, but it was written by the new Vasari [...]“ [Hervorhebung Isabell Franconi]. Siehe außerdem Cotensin 2006 bes. S. 138: „[...] les *Notizie* [...] nous intéressent tout particulièrement car elles sont à la fois la reprise et le prolongement des *Vite* de Vasari et de Baglione. Le titre [...] montre une pleine adhésion au programme de Vasari.“

ungsweise die verschiedenen Versuche der Anknüpfung an Vasaris Modell aufzuzeigen.

Nach dem Rückblick soll ab dem dritten Kapitel der „Blick nach vorn“ erfolgen. In diesem zweiten Schritt rücken die *Notizie* in den Fokus der Betrachtung. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass zu Lebzeiten Filippos lediglich der erste, zweite und vierte Band erschienen sind. Die übrigen drei wurden posthum durch Filippos Sohn Francesco Saverio Baldinucci gemeinsam mit Francesco Maria Niccolò Gabburri herausgegeben. Zunächst werden im dritten Kapitel die Rolle Baldinuccis am Hofe Leopoldo de' Medicis und die Genese des Werks rekonstruiert sowie dessen Makrostruktur analysiert. Bezüglich der Makrostruktur soll untersucht werden, inwieweit Baldinucci das Gerüst Vasaris übernimmt, an welchen Stellen er abweicht und welche Folgen dies für die Gesamtkonzeption der *Notizie* mit sich bringt. Zu überprüfen sind unter anderem die Anzahl der aufgeführten Künstler, die Kriterien, nach denen sie ausgewählt wurden, die Textlänge, die ihrer Person zugestanden wird, und schließlich der Titel des Werkes.

Im vierten Kapitel wird die Mikrostruktur analysiert. Aufgrund des monumentalen Umfangs von etwa 700 Lebensbeschreibungen können auf mikrostruktureller Ebene exemplarisch nur drei Biografien eingehend betrachtet werden. Das Hauptaugenmerk soll stattdessen auf immer wiederkehrenden stilistischen und sprachlichen Mitteln liegen, die Baldinucci in den *Notizie* verwendet – oder eben auch nicht. Dazu zählen unter anderem Anekdoten, Exkurse, Sprichworte und Ekphraseis. Anhand ausgewählter Biografien soll beispielhaft untersucht werden, ob Baldinucci das durch die Makrostruktur vorgegebene Modell auch auf mikrostruktureller Ebene stringent fortführt. Darüber hinaus ist zu analysieren, inwiefern es ihm gelingt, unter Berücksichtigung der kennerschaftlichen Methoden enzyklopädische Merkmale in sein Modell zu integrieren. Besondere Aufmerksamkeit liegt hier auf der Auswahl der Textvorlagen, derer er sich in seinem eigenen Werk bediente.

Im folgenden fünften Kapitel wird das Fehlen der Biografien Michelangelos, Tizians und anderer, die im dritten Band der *Notizie* anzusiedeln wären, thematisiert, und es wird versucht, uns zu vergegenwärtigen, welche Gründe hierfür ursächlich gewesen sein könnten. Mit diesen Biografien, so meine These, geriet Baldinucci in den stärksten Konflikt mit Vasaris normativem Geschichtsmodell. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage behandelt, warum Filippo auf die Publikation des dritten Bandes zugunsten des vierten verzichtete und weshalb Francesco Saverio und Gabburri nach dessen Tod nicht zunächst die Lücke schlossen, sondern im Jahr 1702 als ersten posthumen Band den fünften veröffentlichten. An diesem Punkt soll nun Baldinuccis historiografisches Modell rekonstruiert und mit demjenigen Vasaris verglichen werden. Anders als es sich zunächst vermuten lässt, zielt Baldinuccis Modell weniger darauf ab, die Abfolge von Künstlern und ihrer Werke aufzuzeigen, als vielmehr darauf, das Wissen, das er

mit seinem neuen Verständnis von Quellenanalyse gewonnen hat, zu ordnen und anschaulich darzustellen.

Aus diesen Analysen wird deutlich, dass sich die *Notizie* immens von Vasaris Modell in den *Vite* unterscheiden. Damit geht ebenfalls eine veränderte Auffassung von „guter“ Geschichtsschreibung beziehungsweise von den Ansprüchen an historiografisches Schreiben einher. Besonders deutlich zeigt sich dies in einer Gegenüberstellung des Geschichtsverständnisses und damit zusammenhängend der Interpretation der *verità*, des Wahrheitsbegriffs bei Vasari und Baldinucci. Dies ist Inhalt des sechsten Kapitels.

Im darauffolgenden siebten Kapitel werden die Entwicklungen des 17. Jahrhunderts im Bereich der Wissenschaften betrachtet, die allgemein mit der „Verwissenschaftlichung des Wissens“ überschrieben werden können und ursächlich für die Veränderungen der Geschichtsauffassung sind, wie sie im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurden. Diese Entwicklungen sind vielschichtig und greifen oftmals ineinander. Besonders hervorzuheben ist hier jedoch Baldinuccis von Francesco Redi adaptierte Vorstellung einer „Sichtbarkeit der Geschichte“ und der Augenzeugenschaft als Beweismittel.

Im letzten Kapitel rücken die *Notizie* wieder in den Fokus, denn nachdem gezeigt werden konnte, dass Baldinucci sich mit seinem Werk nicht in die direkte „Erbfolge“ Vasaris stellt und eine divergierende Auffassung von historiografischem Schreiben hat, bei der nicht das künstlerische Schaffen, sondern die Persönlichkeit der Künstler im Vordergrund steht, stellt sich unweigerlich die Frage nach der Intention, die Baldinucci mit den *Notizie* verfolgte: Baldinucci schrieb nicht als Künstler für Künstler, sondern als Kenner für Kenner. Daher beschäftigt sich dieses Kapitel mit dem Aufgabenfeld des *Connaisseurs* und den *Notizie* als Werkzeug des Kunstkenners. Hier werden nun auch das *Vocabolario* und das *Cominciamento*, aber auch die Sammlung der Künstlerselbstbildnisse, die durch Leopoldo de' Medici initiiert wurde, mit den *Notizie* in Verbindung gesetzt.

Als Arbeitsgrundlage meiner Untersuchung diente nicht die von Paola Barocchi herausgegebene Edition, bei der es sich um einen anastatischen Neudruck der Ranalli-Edition von 1845 handelt.⁴⁸ Stattdessen arbeitete ich mit Digitalisaten der Originalausgaben, da die jüngste Edition nicht nur die ursprüngliche Struktur der sechs Bände auflöst, sondern darüber hinaus auch wichtige, die Biografien begleitende Texte und Indizes nicht wiedergibt. So fehlen nicht nur die Vorworte des zweiten, dritten und fünften Bandes, auch einige Stammbäume und die abschließenden Indizes wurden nicht übernommen, weshalb diese Edition für eine fundierte Analyse ungeeignet ist.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine gründliche Revision der historischen Beurteilung des Autors und seiner *Notizie*, womit ihm eine angemessene Positionierung in der Geschichte frühneuzeitlicher Künstlerbiografie zugewiesen werden soll. Damit

48 Baldinucci 1845–1847.

konnten sicherlich nicht alle offenen Fragen beantworten werden. Dennoch leistet sie einen Beitrag dazu, Filippo Baldinucci und seine Bedeutung für die Kunsthistoriografie des ausgehenden Seicento mehr in den Fokus der Forschung zu rücken und seine besondere Stellung als Wegbereiter zu einer weltoffenen und – zumindest in Ansätzen – methodisch fundierten Kunstgeschichte als Wissenschaft herauszustellen. Ich habe die Hoffnung, dass es mir gelungen ist zu zeigen, dass Baldinucci nicht der „aufgeblasene Höfling“ und „gedankenlose Schriftsteller“ war, als den Giovanna Perini ihn bezeichnete,⁴⁹ und würde mir wünschen, dass dieses Buch einen Anstoß dazu gibt, Filippo Baldinucci und sein umfangreiches Werk weiter zu erforschen und zu würdigen. Hier möchte ich Anna de' Medici zitieren: „Filippo, voi siete piccolo di statura, ma molto grande nel sapere!“⁵⁰

Dank

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht veränderte Version meiner Dissertation, die ich im August 2018 an der Ruhr-Universität Bochum eingereicht habe. Ohne den Beistand und die Unterstützung zahlreicher Personen wäre dieses Unterfangen nicht möglich gewesen. Zuallererst danke ich Valeska von Rosen für die Möglichkeit und das große Vertrauen, in dem von ihr geleiteten DFG-Projekt „Kunsthistoriographie und Künstlerbiographik im 17. Jahrhundert. Giovanni Pietro Belloris Vitenwerk in seinen Kontexten“ zu promovieren. Sie hat mich kontinuierlich gefördert und mir mehrfach auch längere Recherchen in den Florentiner Bibliotheken und Archiven ermöglicht. Ulrich Rehm bin ich überaus dankbar, dass er sich bereitwillig als Zweitprüfer zur Verfügung gestellt hat. Von ihren Anmerkungen und wertvollen Hinweisen hat der vorliegende Band außerordentlich profitiert. Auch von den hilfreichen Anmerkungen der Teilnehmer und Teilnehmerinnen unserer Bochumer Kolloquien – Juliane Barišić, Julia Brandenburg, Alexander Linke, Anna Maria Procajlo, Jasmin Kreszentia Sawicki und Angela Tietze – habe ich sehr profitieren können.

Nicht weniger dankbar bin ich „den Florentinern“: dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, und – stellvertretend für alle Mitarbeiter – seinen Direktoren Gerhard Wolf und Alessandro Nova gebührt mein großer Dank für ihre Gastfreundlichkeit und Hilfsbereitschaft. Die Monate, die ich dort konzentriert arbeiten durfte, waren mit Abstand die produktivsten und gewinnbringendsten. Den Mitarbeitern des Archivio di Stato di Firenze und allen voran Giordano Turchi danke ich ebenfalls für ihre Freundlichkeit und große Unterstützung bei den Recherchen vor Ort.

49 Siehe das Zitat in Anm. 14.

50 F. S. Baldinucci 1975, S. 23; dt. Übers.: „Filippo, Ihr seid von kleiner Statur, aber sehr groß im Verstand.“

Dem Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento und seinem Direktor Michele Ciliberto bin ich zu ganz besonderem Dank verpflichtet: Er ermöglichte mir vor mittlerweile über zehn Jahren ein mehrmonatiges Praktikum an diesem so geschichtsträchtigen und zugleich familiären Ort im Palazzo Strozzi, bei dem ich nicht nur enorm viel lernte, sondern vor allem ein wertvolles Wissenschaftsnetzwerk in Florenz knüpfen und Freundschaften schließen konnte. Margaret d'Ambrosio und Marco Matteoli, von Herzen vielen Dank, dass ihr mir immer mit Rat und Tat zur Seite standet und steht. Mein herzlicher Dank gilt auch Vanna Cenci und Aceto dafür, dass ich immer bei ihnen willkommen bin. Ihr alle habt Florenz zu meiner Herzensstadt gemacht.

Doch auch in Deutschland habe ich zahlreiche Unterstützung erfahren: Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel sowie Miriam Sarah Marotzki ermöglichten es mir, meine Forschungen in ihren Seminaren an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz beziehungsweise an der Universität Bielefeld vorzustellen und ausgiebig zu diskutieren. Dafür mein herzlicher Dank. Anna Magnago Lampugnani danke ich für ihren Beistand, ihre Motivation und ihre Hilfe bei der Vorbereitung auf die Disputatio, der Übersetzung schwieriger Textpassagen und in allen anderen Lebenslagen. Katja Richter und Arielle Thürmel von De Gruyter danke ich besonders für ihre Unterstützung bei der Publikation, die vor allem durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss der Deutschen Forschungsgemeinschaft in dieser Form realisiert werden konnte. Meiner Lektorin Andrea Schaller danke ich sehr herzlich für ihren scharfen und kritischen Blick bei der gründlichen Korrekturlektüre sowie für ihre hilfreichen Vorschläge bei den deutschen Übersetzungen.

Während meiner Arbeit fiel mir auf, dass in der dritten Auflage des Bandes „Kunstgeschichte und Kunsttheorie: Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler“ der Wagenbach-Edition statt Vasaris „Vorwort an die Künstler“ auf S. 35–37 irrtümlich die Übersetzung eines anderen Textes publiziert wurde. Ich danke Victoria Lorini herzlich dafür, dass sie mir die korrekte und ursprünglich für die Edition vorgesehene Übersetzung nachträglich zur Verfügung gestellt hat.

Weitere Freunde und Kollegen, die mir mit Gesprächen und Hinweisen zur Seite standen, sind Ruth Boshoff, Anja Brug, Annalena Döring, Andreas Irle, Fabian Jonietz, Annkatrin Kaul, Anna Mieli, Katrin Neumann, Yvonne Northemann, Karl Oshadnik, Claudia Peters, Ulrich Pfisterer, Anna Maria Procajlo, Nicola Ricotta, Mandy Richter, Eva Struhal und Bonnie Wegner. Elena Fumagalli, Alessandro Nova und Massimiliano Rossi danke ich herzlich dafür, dass sie mir ermöglicht haben, dem von ihnen organisierten, nicht öffentlichen Studententag zu Filippo Baldinucci, der im Dezember 2017 in Florenz stattfand, als Zuhörerinnen beizuwohnen. Hans-Werner Habbes gilt mein besonderer Dank. Er war es, der meine Leidenschaft für die Kunstgeschichte geweckt und mich zu einem Studium an der Ruhr-Universität Bochum ermutigt hat.

Mein tiefster Dank gilt meiner Familie: Meinen Eltern Lionello Franconi und Birgit Franconi-Zimmermann danke ich für ihre bedingungslose Unterstützung und ihr Ver-

trauen. André Stullich hat über viele Jahre mit großem Verständnis und großer Geduld ertragen, dass Filippo Baldinucci Teil unseres Lebens war und er hat mir immer bedingungslos zur Seite gestanden und meine Gedanken kritisch hinterfragt. Der Anteil, den meine Familie an diesem Buch hat, ist mit Worten nicht zu beschreiben.

Bielefeld, im April 2020

Die Ausgangslage: Vasaris *Vite* und ihre Folgen für die Kunsthistoriografie des Seicento

Eine der zentralen Fragen dieser Arbeit ist die, ob und inwiefern Filippo Baldinuccis *Notizie* in einer Tradition mit Giorgio Vasaris *Vite*¹ stehen. Bevor der eigentliche Gegenstand der vorliegenden Untersuchung in den Fokus rückt, ist es daher sinnvoll, sich zunächst das von Vasari in den *Notizie* postulierte Geschichtsmodell sowie die Reaktionen, die dieses bei Zeitgenossen in der nachfolgenden Generation hervorgerufen hat, zu vergegenwärtigen. Zu Lebzeiten veröffentlichte Vasari zwei Editionen der Lebensbeschreibungen, die heute nach den Namen der jeweiligen Verleger als *Torrentina* (1550) und *Giuntina* (1568) benannt sind. Während die *Torrentina*, die die Biografien von Giotto († 8. Januar 1337) bis Michelangelo (6. März 1475–18. Februar 1564) beinhaltet, kaum schriftliche Reaktionen hervorrief, erfuhr die um die Lebensbeschreibung noch nicht verstorbener Künstler sowie um Künstlerporträts ergänzte *Giuntina* breite und vielfältige Rezeption in Form von Annotationen, Fortsetzungen und Gegenentwürfen.

Giorgio Vasari und der „Beginn der Kunstgeschichte“

Mit Giorgio Vasari stehen wir bekanntlich am Beginn der Kunstgeschichtsschreibung. Seinen eigenen Angaben zufolge war Vasari während eines Aufenthalts in Rom im Jahr 1545 häufig zu Gast am Hofe des Kardinals Farnese. Eines Abends äußerte Paolo Giovio, der ebenfalls dort anwesend war, den Wunsch, sein *Museum*² und sein Buch *Vitae virorum illustrium* durch einen Traktat zu ergänzen, der von den bedeutendsten Malern und Zeichnern seit Cimabue handelt. Zwar lobt Vasari Giovios Fachkenntnis, stellt aber auch einige gravierende Mängel in Bezug auf dessen Zuschreibungen sowie eine gewisse Oberflächlichkeit seiner Untersuchungen heraus.³ So trat der Kardinal an Vasari

1 Vasari 1966–1987.

2 Siehe hierfür Rave 1959; Rave 1961; Prinz 1966; Klinger 1991; Wartmann 1995, bes. S. 45–48; Price Zimmermann 1995; Minonzio 2007; Cannata 2012; Gregory 2012 sowie jüngst Burioni 2018 b und Rosen 2018 b.

3 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 369–408, hier S. 389; dt. Übers. in Vasari 2005 a, S. 52. Zur Entstehung der *Vite* siehe auch Ruffini 2011, bes. S. 72–103 und Ruffini 2014.

heran und schlug ihm vor, sich dieser Aufgabe anzunehmen.⁴ Dass die von Vasari beschriebene Situation in dieser Weise nicht der Realität entspricht, gilt in der Forschung heutzutage als gesichert.⁵ Tatsächlich plante Vasari ein solches Vorhaben vermutlich schon viele Jahre zuvor, denn er begann

[...] a ricercare miei ricordi e scritti, fatti intorno a ciò infin da giovanetto per un certo mio passatempo e per una affezione che io aveva a la memoria de' nostri artefici, ogni notizia de' quali mi era carissima, misi insieme tutto che intorno a ciò mi parve a proposito [...].⁶

Das Resultat sind die *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, eine Biografien-sammlung enormen Umfangs,⁷ die bis in die Gegenwart eine unverzichtbare Quelle für die Kunstgeschichte ist.

Giorgio Vasaris in den *Vite* gezeichnete Vorstellung vom Verlauf der Kunstgeschichte ist zyklisch (Grafik I): Nach der in der Antike erreichten Perfektion der Kunst erlebte diese im Mittelalter einen Verfall und wird beinahe ausgelöscht, bis mit Cimabue und Giotto ihre Wiedergeburt (*rinascita*) einsetzt.⁸ Der zyklische Verlauf ist in Vasaris Modell nur angelegt, wird aber nicht elaboriert – was er mit seinen Biografien der herausragendsten Künstler aus dem Jahr 1550 tatsächlich schildert, ist die lineare und sogar teleologische, in drei Zeitalter – *primi lumi*, *augumento*, *perfezione* – unterteilte Entwicklung der Kunst von Cimabue bis Michelangelo, in dessen Persönlichkeit die Kunst

4 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 369–408, hier S. 389.

5 Siehe Vasari 2005 a, S. 126 f., Anm. 165.

6 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 369–408, hier S. 389 (Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari); Vasari 2005 a, S. 52 f.: „[...] meine Erinnerungen und Aufzeichnungen zu durchsuchen, die ich seit meiner Jugend zum Zeitvertreib und aus Liebe zum Andenken an unsere Künstler niedergeschrieben hatte [...]“.

7 Aufgrund des Umfangs und diverser Unstimmigkeiten hinsichtlich einiger Datierungen wird angenommen, dass Vasari womöglich mit Co-Autoren arbeitete. Zur möglichen pluralen Autorschaft siehe Frangenberg 2003; Hope 2005; Ruffini 2011, bes. S. 72–76; Nova 2013; Hope 2014; Ruffini 2014.

8 Vasari 1966–1987, Bd. 2, S. 3–32, hier S. 31 (Proemio delle Vite): „[...] i quali [artefici], avendo veduto in che modo ella [l'arte] da piccol principio si conducesse a la somma altezza e come da grado sì nobile precipitasse in ruina estrema e, per conseguente, la natura di questa arte, simile a quella dell'altre che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri.“ Vasari 2010, S. 88 f.: „Denn nachdem sie [die Künstler] erkannt haben, wie diese [Kunst] es von einem bescheidenen Anfang zum höchsten Gipfel gebracht hatte und von einem solch edlen Rang wieder in den völligen Ruin hinabstürzte, und ihnen folglich die Natur dieser Kunst bewusst wird, die gleich den anderen [Künsten] wie menschliche Körper geboren wird, wächst, altert und stirbt, werden sie nun leichter das Fortschreiten ihrer Wiedergeburt und eben jene Vollkommenheit verstehen, die sie in unserer Zeit erlangt hat.“ Zum von Vasari entwickelten Modell siehe vor allem Link-Heer 1985; Barolsky 2000; Blum 2010 a; Blum 2010 b; Blum 2012.

ihre Perfektion⁹ – das antike Figurenideal – wiedererlangt.¹⁰ Nach Vasaris Vorstellung wird diese Vollendung durch das Antikenstudium und die Verbesserung des *disegno*, den er als „Vater der drei Künste“¹¹ und somit als Grundlage allen künstlerischen Schaffens bezeichnet, erreicht.

- 9 Vasari 1966–1987, Bd. 4, S. 3–13, hier S. 11 (Proemio della terza parte): „[...] nel mettere a paragone teste, mani, braccia e piedi formati dall'uno e dall'altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezzione, condotta con una certa difficoltà, sì facile nella sua maniera che egli è impossibile mai veder meglio.“ Vasari ³2010, S. 109–120, hier S. 119: „Vergleicht man die von ihm gebildeten Köpfe, Hände, Arme und Füße mit denen eines anderen, so erkennt man in jenen Michelangelos eine festere Grundlage [gemeint ist ‚Erfahrung‘], eine Anmut, wie sie anmutiger nicht sein könnte, und eine mehr als vollkommene Perfektion, die in seiner Malweise mit einer gewissen, aber doch leicht wirkenden Schwierigkeit ausgeführt ist, daß es einen Besseren als ihn unmöglich geben kann.“ Vasari 1966–1987, Bd. 1 (Allo illustrissimo et eccellentissimo Signore Il Signor Cosimo de' Medici), S. 1–5, hier S. 4 f.: „E non pur io, [...], ma tutti gl'ingegnosi artefici di questa età ne debbono aspettare onore e premio tale et occasione d'esercitarsi talmente, che io già mi rallegro di vedere queste arti arrivate nel Suo tempo al supremo grado della lor perfezzione e Roma ornata di tanti e sì nobili artefici [...].“ Vasari ³2010, S. 23–26, hier S. 25: „Und nicht nur ich, [...], sondern alle talentierten Künstler unserer Zeit sollen nicht weiter auf Ehre und Belohnung warten müssen und auf eine Gelegenheit zu praktizieren. Schon jetzt erfreue ich mich an dem Anblick dieser Künste, die in Eurer Zeit die höchste Stufe ihrer Vollendung erreicht haben, und an dem von Rom, das von so vielen erhabenen Künstlern geschmückt wird.“ Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 409–413, hier S. 410 (L'autore agl'artefici del disegno): „E nel vero, comeché Giotto fusse, poniam caso, ne' suoi tempi lodatissimo, non so quello che di lui e d'altri antichi si fusse detto, se' fussi stato al tempo del Buonarruoto: oltre che gl'uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezzione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fossero prima stati tali e quel che furono innanzi a noi.“ Dt. Übers. von Victoria Lorini: „Nehmen wir den Fall Giotto: Jener erfreute sich zu seiner Zeit höchster Wertschätzung, doch weiß ich nicht, was man über ihn oder andere alte Künstler gesagt hätte, würden sie in Buonarroto's Tagen gelebt haben. Außerdem befänden sich die Menschen dieses Jahrhunderts, das den Gipfel der Vollkommenheit erlangt hat, nicht auf dieser Stufe, wären jene nicht vor uns gekommen und das gewesen, was sie waren.“ Vasari 1966–1987, Bd. 3, S. 3–19, hier S. 7 (Proemio della seconda parte): „[Giudico] ch'è sia una proprietà et una particolare natura di queste arti, le quali da uno umile principio vadino appoco appoco migliorando, e finalmente pervenghino al colmo della perfezzione [...].“ Vasari ³2010, S. 93–106, hier S. 96: „Ich [...] bin zu dem Schluß gekommen, daß es sich hierbei um ein Merkmal und die eigentümliche Natur dieser Künste handelt, die sich nach einem bescheidenen Anfang allmählich verbessern und schließlich den Gipfel der Vollkommenheit erreichen“ [alle Hervorhebungen Isabell Franconi].
- 10 In der ersten Edition seiner *Vite*, der *Torrentina*, wurden ausschließlich Biografien bereits verstorbener Künstler behandelt – mit Ausnahme von Michelangelo Buonarroti und Benedetto da Rovezzano. Letzterer erblindete im Laufe seines Lebens, und da er keine Werke mehr produzieren konnte, zählte Vasari ihn nicht mehr zu den lebenden Künstlern: Vasari 1966–1987, Bd. 4, S. 285–289, bes. S. 285. Siehe auch hier, S. 99.
- 11 Vasari 1966–1987, Bd. 1, S. 111–117, hier S. 111, Cap. XV (*Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e dell'invenzione delle storie*): „Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio

In der zweiten, im Jahr 1568 und damit nach Michelangelos Tod erschienenen aktualisierten und um weitere lebende Künstler sowie um Künstlerporträts ergänzten Edition¹² gelangte Vasari an die Grenzen des von ihm entwickelten Verlaufsmodells und seiner eigenen normativen Setzungen: Die teleologische, auf Fortschritt angelegte und in der Kunst Michelangelos kulminierende Struktur¹³ machte es ihm unmöglich, künstlerische Auffassungen zu pluralisieren und die Künstlergeneration nach Michelangelo, zu der Vasari selbst ja auch zählte, mit jenem gleich zu setzen oder ihn gar zu übertreffen.¹⁴ Vasari schob den angedeuteten Niedergang der Künste auf, indem er die Künstler ermahnte, sich Michelangelos Figurenideal anzueignen und durch dessen Imitation den Verfall abzuwenden oder hinauszuzögern.¹⁵ Das anzustrebende Ideal war nun nicht mehr die Antike, sondern die Kunst der Hochrenaissance.

- universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure [...].“ Vasari 2012, S. 98: „*Disegno* ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich der Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist.“ Siehe auch das Zitat auf S. 288, Anm. 74. Das Konzept des „*disegno* im Kopf“, also des *disegno* als geistiger Fähigkeit, wurde ursprünglich von Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte* entwickelt (Cennini 2004, Kap. XIII, S. 70 f.: „[...] disegno entro la testa tua“) und später von Vasari aufgegriffen. Im Unterschied zu Cennini versteht Vasari den *disegno* aber als Grundlage nicht nur der Malerei, sondern aller Künste.
- 12 Die Unterschiede der beiden Editionen sind von der Forschung bereits eingehend behandelt worden. Siehe hierzu etwa Bettarini 1976; Patrizi 2017; Pozzi 2017. Zu den Künstlerporträts siehe hier Anm. 2.
- 13 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. [3]–141, hier S. 24 (Vita di Michelagnolo Buonarruoti): „Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro“; ebd., S. 39: „[...] perché tutta quella perfezzione che si può dare a cosa che in tal magisterio si faccia, a questa ha dato“; ebd., S. 40: „Senzaché egli, per mostrare la perfezzione dell'arte e la grandezza de Dio, fece nelle istorie il suo dividere la luce delle tenebre [...]“. Vasari 2009 a, S. 61: „[...] denn Michelangelo hatte [...] in diesem Blatt [gemeint ist der Karton für die *Schlacht bei Cascina*] das Äußerste der Kunst vorgeführt [...]“; ebd., S. 80: „[...] alles, was jene Kunst an Vollendung hervorzu bringen vermag, hat dieser hier verwirklicht“; ebd., S. 80 f.: „Um die Vollendung der Kunst und Gottes Größe zu veranschaulichen, schuf er in den Szenen jenen Augenblick, wo dieser das Licht von der Dunkelheit scheidet.“ Siehe auch Baldriga 2011.
- 14 Siehe auch Belting 1984, bes. S. 63–91.
- 15 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. [3]–141, hier S. 49 (Vita di Michelagnolo Buonarruoti): „Ringraziate di ciò dunque il cielo e sforzatevi d'imitare Michelagnolo in tutte le cose.“ Vasari 2009 a, S. 91 (mit Bezug auf die Fresken der Decke der Sixtinischen Kapelle): „Dankt also dem Himmel dafür und bemüht euch nach Kräften, Michelangelo in allen Dingen nachzuahmen.“ Siehe auch Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 369–408, hier S. 371 (Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari). Dies wird besonders durch Francesco Salviati verkörpert: „Avendo dunque Iacopone sopradetto dato alcune stanze a Giorgio dietro a Santo Spirito e vicine a Francesco, attesero tutta quella vernata ambidue di compagnia, con molto profitto, alle cose dell'arte, non lasciando né in palazzo né in altra parte di Roma cosa alcuna notabile la quale non disegnassono. E perché quando il Papa era in palazzo non potevano così stare a disegnare, subito che Sua Santità cavalcava, come spesso faceva, alla Magliana, entravano per mezzo d'amici in dette stanze a disegnare, e vi stavano dalla mattina alla sera senza mangiare altro che un poco di pane e quasi assiderandosi di freddo. Essendo poi [...] ordinato a Francesco che dipignesse a fresco [...] alcune storie

Neben den Lebensbeschreibungen sind auch die Proömien und die technischen Beschreibungen von besonderer Wichtigkeit für die Konturierung des von Vasari konstruierten Modells: In den Einleitungen in die drei Künste greift Vasari den Paragone-Streit auf und legt hier den Grundstein seines *disegno*-Begriffs.¹⁶ Das *Proemio delle Vite* ist ein Bindeglied zwischen den technischen Beschreibungen des *Proemio di tutta l'Opera* und den darauffolgenden Viten. Hier wird die Entwicklung der Kunst der Antike und des Mittelalters erläutert und damit einhergehend das zyklische Modell legitimiert. Auch Vasaris Methode tritt hier deutlich zutage, denn es ist sein Anliegen, „[...] di osservare il più che si possa l'ordine delle maniere loro che del tempo.“¹⁷ Er ordnet die Lebensbeschreibungen aber nicht chronologisch nach Geburts- oder Todesjahr, sondern nach Stilen beziehungsweise *maniere*.¹⁸ Abgeschlossen wird dieses Proömium mit der Einführung Cimabues, „[...] il quale, sì come dette principio al nuovo modo di disegnare e

della vita di San Giovanni Battista, si diede Francesco a studiare ignudi di naturale, e Giorgio con esso lui, in una stufa quivi vicina; e dopo feciono in Camposanto alcune notomie.“ Vasari 1966–1987, Bd. 5, S. 511–536, hier S. 515 f.; Vasari 2009 b, S. 19 f.: „Der eben erwähnte Jacopone wies Giorgio nun einige Räume hinter Santo Spirito zu, die in Francescos Nachbarschaft lagen, so daß sich die beiden den ganzen Winter über gemeinsam mit großem Gewinn der Kunst widmeten und es weder im [vatikanischen] Palast noch andernorts in Rom irgendein Werk gab, das sie nicht gezeichnet hätten. Wenn sich allerdings der Papst im Palast aufhielt, konnten sie dort nicht zum Zeichnen bleiben. Sobald Seine Heiligkeit aber, wie er es häufig tat, zur Magliana ritt, gelangten sie mit Hilfe von Freunden zum Zeichnen in besagte Räumlichkeiten und blieben dort von morgens bis abends, ohne etwas anderes als ein wenig Brot zu essen, wobei sie vor Kälte beinahe erstarrten. Dann bekam Francesco [...] den Auftrag, [...] einige Szenen aus dem Leben von Johannes dem Täufer zu freskieren. Francesco begann zu diesem Zweck, zusammen mit Giorgio in einem nahegelegenen Badehaus nackte Körper nach dem Leben zu studieren, und anschließend machten sie noch einige Anatomiestudien auf dem Friedhof.“

16 Siehe hier, Anm. 11.

17 Vasari 1966–1987, Bd. 2, S. 3–32, hier S. 32 (*Proemio delle Vite*); Vasari 2010, S. 63–90, hier S. 89: „[...] die Abfolge der Stile zu beachten als ein rein chronologisches Nacheinander“.

18 Locher 2011, S. 416: „Wahrscheinlich in direkter Anlehnung an das bei Cicero und Quintilian angelegte Fortschrittsmodell bzw. die Beschreibung bestimmter Stilarten bei einzelnen Gruppen und Personen greift im 16. Jh. G. Vasari den bei Cennini, Filarete und Ghiberti vorbereiteten Begriff der *maniera* auf, der als Vorform des kunsthistorischen Stilbegriffs bestimmt werden kann, allerdings zunächst noch keine normative Dimension hat, die für den Begriff S. charakteristisch ist. In den *Vite* [...] wird die Unterscheidung einer Reihe von aufeinanderfolgenden *maniere* der neueren Kunst seit Cimabue und Giotto vorgenommen, die mit Epitheta genauer bezeichnet und von einer älteren, negativ charakterisierten *maniera* unterschieden werden. Historisiert Vasari in seiner Adaption des ciceronianischen Fortschrittsmodells den *maniera*-Begriff im Sinn einer stilgeschichtlichen Konzeption, so ist doch dieses Modell nur in den Proömia erläutert und der Gesamtgliederung zwar unterlegt, macht sich in der Binnenstruktur jedoch wenig bemerkbar, insofern die Biographie des einzelnen Künstlers die Argumentation bestimmt.“

di dipingere, così è giusto e conveniente che e' lo dia ancora alle Vite [...]“¹⁹ und der die erste Epoche, die von den *primi lumi* handelt, eröffnet.

Im zweiten Proömium, das für das Gesamtkonstrukt von besonderer Wichtigkeit ist und das Zeitalter der Verbesserung („augumento“) einleitet, treten Vasaris Fortschrittsgedanke,²⁰ aber auch seine Vorstellung vom Verlauf der Geschichte deutlich zutage. So betont er, dass es ihm weniger um einzelne Personen, als vielmehr um die Epochen in ihrer Gesamtheit geht: Er hat sie

[...] distinte e divise [...] in tre parti, o vogliamole chiamare età, da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo [...]. [C]on ciò sia che nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezzione, e come che elle abbiano avuto qualcosa di buono, essere stato accomagnato da tanta imperfezzione, che e' non merita per certo troppa gran lode; ancora che, per aver dato principio e via e modo al meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non si può se non dirnebene e darle un po' più gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse. Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell'invenzioni e nel condurle con più disegno e con miglior' maniere e con maggior diligenza, e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva recata adosso. Ma chi ardirà di dire in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto? [...] Questa lode certo è tòcca alla terza età, nella quale mi par potere dir sicuramente che l'arte abbia fatto quello che ad una imitrice della natura è lecito poter fare, e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare abasso che sperare oggimai più augumento.²¹

- 19 Vasari 1966–1987, Bd. 2, S. 3–32, hier S. 32 (Proemio delle Vite); Vasari ³2010, S. 63–90, hier S. 89: „[...] der die neue Art zu zeichnen und zu malen begründete, weshalb es nur recht und billig ist, daß er auch den Anfang bei den Lebensbeschreibungen macht [...]“. Zur Formulierung „*primi lumi*“ siehe das Zitat auf S. 244, Anm. 35.
- 20 Vasari 1966–1987, Bd. 3, S. 3–19, hier S. 8 (Proemio della seconda parte): „Questo medesimo progresso dovette accadere nelle pitture ancora [...]“. Vasari ³2010, S. 93–106, hier S. 96: „Dieselbe Art des Fortschritts muß auch in der Malerei eingetreten sein [...]“. Allgemein zur Fortschrittsmetaphorik in der Geschichtsschreibung siehe Koselleck 1994.
- 21 Vasari 1966–1987, Bd. 3, S. 3–19, hier S. 5–7 (Proemio della seconda parte); Vasari ³2010, S. 93–106, hier S. 95: „[...] in drei Teile, oder nennen wir sie Epochen, geschieden und gegliedert, aufgrund der offensichtlichen Differenz, die man zwischen jenen [Epochen] erkennen kann. In der ersten und ältesten Epoche waren diese drei Künste sehr weit von ihrer Vollkommenheit entfernt, und wenn sie auch einiges an Gutem hatte, wurde dies doch von solcher Unvollkommenheit begleitet, daß sie mit Sicherheit nicht allzu großes Lob verdient. Dessen ungeachtet stellt sie den Anfang dar und hat den Weg und die Methoden aufgezeigt, die später zu Besserem führten, und allein deshalb kann man nur Gutes von ihr sagen und ihr ein wenig mehr Ruhm zugestehen, als sie durch die Werke verdienen würde, wenn man sie nach den strengen Regeln der Kunst bewertete. In der zweiten [Epoche] sieht man eine deutliche Verbesserung in der Bildfindung und eine Ausführung der Werke, die mehr *disegno*, bessere Stile und größere Sorgfalt zeigt. Damit wurde der Rost des Alters, das Plumpe und Unproportionierte beseitigt, die der Rohheit jener Epoche anhaftete. Aber wer würde zu behaupten wagen, daß sich in jener Zeit einer gefunden hätte, der in allem vollkommen war? [...] Dieses Lob gebührt sicherlich der dritten Epoche, von der man wohl sagen kann, daß die Kunst hier alles erreicht hat, was in der Nachahmung der Natur möglich ist. So hoch ist sie gestiegen, daß man heutzutage eher ihren Niedergang befürchten muß, als die Hoffnung auf eine weitere Vervollkommnung zu hegen.“

Die drei Epochen erfahren an dieser Stelle deutlich eine Wertung: Fehlt es der ersten Epoche noch an Perfektion und gebührt ihr daher noch kein großes Lob, so ist in der zweiten Epoche schon eine Verbesserung hinsichtlich der *invenzione*, des *disegno* und der *maniera* zu erkennen. Erst in der dritten Epoche wird die höchste Vollkommenheit erreicht („[l’arte] sia salita tanto alto“).²² Allerdings wird hier zugleich der darauffolgende erneute Niedergang der Künste angedeutet („calare abasso“).

Im Anschluss behandelt Vasari die einzelnen Gattungen der ersten Epoche und stellt einerseits ihre Errungenschaften bezüglich der *maniera greca*, andererseits aber auch die Defizite in Bezug auf die darauffolgenden Zeitalter heraus. Trotz der offensichtlichen Mängel hebt er die besondere Stellung Giotto hervor, denn „[...] scusilo la difficultà dell’arte et il non aver visto pittori migliori di lui.“²³ Damit wird ein weiteres Prinzip seines Geschichtsverständnisses deutlich, nämlich das der *qualità de’ tempi*: Es ist nicht Vasaris Bestreben, den Ruhm der Künstler, die vor Michelangelo tätig waren, verblassen zu lassen, sondern vielmehr, die Stellung dieser Künstler in ihrer eigenen Zeit aufzuzeigen, indem er die Sicht auf deren Innovationen und Arbeitsweisen (*maniere*) lenkt. So schreibt er an einer späteren Stelle in diesem zweiten Proömium:

Né voglio che alcuno creda che io sia sì grosso né di sì poco giudizio che io non conosca che le cose di Giotto [...] e degli altri tutti – che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella Prima Parte –, se elle si compareranno a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriteranno lode straordinaria né anche mediocre: né è che io non abbia ciò veduto quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que’ tempi, la carestia degli artefici, la difficultà de’ buoni aiuti, le terrà non belle come ho detto io, ma miracolose, et arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavano a resuscitare.²⁴

Das dritte Proömium, das die Epoche der Perfektion einleitet, dient vor allem dazu, Vasaris fünf zentrale Bewertungskriterien *regola*, *ordine*, *misura*, *disegno* und *maniera*, die zum Teil schon zuvor thematisiert wurden, noch einmal ausführlich und zusammenhängend

22 Siehe zur zweiten Epoche auch Burioni 2018 b, bes. S. 127–131.

23 Vasari 1966–1987, Bd. 3, S. 3–19, hier S. 12 (Proemio della seconda parte); Vasari 2010, S. 93–106, hier S. 99: „[...] [er sei] aufgrund der Schwierigkeit dieser Kunst und durch den Umstand entschuldigt, daß er keine besseren Maler zum Vorbild hatte.“

24 Vasari 1966–1987, Bd. 3, S. 3–19, hier S. 13 f. (Proemio della seconda parte); Vasari 2010, S. 100 f.: „Auch will ich niemanden auf den Gedanken bringen, ich sei so ungenau und wenig fundiert in meinem Urteil, daß ich nicht erkennen würde, daß die Werke von Giotto [...] und all den anderen, die ich aufgrund ihrer stilistischen Verwandtschaft im ersten Teil zusammengefaßt habe, im Vergleich zu denen, die nach ihnen tätig waren, kein übermäßiges und nicht einmal mittelmäßiges Lob verdient haben, und daß mir dies nicht klar gewesen wäre, als ich sie lobte. Wer jedoch die Umstände jener Zeit, den Mangel an Künstlern, das Fehlen tatkräftiger Hilfe berücksichtigt, wird sie nicht nur schön finden, wie ich es formuliert habe, sondern für ein Wunder halten und unendlich viel Gefallen daran finden, die Anfänge und jenes erste Aufblitzen des Guten zu betrachten, das in Malerei und Skulptur wieder wiederaufzuleben begann.“

zu erläutern.²⁵ Besondere Aufmerksamkeit erfährt jedoch der *disegno*, den Vasari als das Fundament der Künste apostrophiert. Diese Vorrede leitet ein in das dritte und letzte Zeitalter, das von Vasari auch als *maniera moderna* bezeichnet wird.²⁶ Neben den fünf oben bereits genannten Bewertungskriterien ist es auch durch *prontezza* und *dolcezza* gekennzeichnet.²⁷ Anders als in den vorangegangenen Proömien stehen hier nun die Einzelleistungen der Künstler mehr im Fokus. So lobt er im Zusammenhang mit Leonardo da Vinci, der dieses dritte Zeitalter einleitet, dass er

[...] dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravazza del disegno, et oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto et il fiato.²⁸

Bei Giorgione hebt er besonders dessen *sfumato* hervor und Raffael

[...] arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure d'Apelle e di Zeusi, e più, se si potesse dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone. Laonde la natura restò vinta dai suoi colori; e l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue [...].²⁹

Dies wird fortgeführt über Andrea del Sarto, Correggio, Parmigianino und Polidoro und gipfelt schließlich in der Kunst Michelangelo Buonarrotis, „[...] il quale non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme.“³⁰

So bedeutend dieses *opus magnum* für die Kunstgeschichtsschreibung war, so zahlreich und vielfältig waren auch die kritischen Reaktionen. Es war nicht der Campanilismus, der die stärksten schriftlichen zeitgenössischen Reaktionen in Bezug auf die *Vite* hervorgerufen hat, sondern besonders die normativen Zuspitzungen: allen voran

25 Vasari 1966–1987, Bd. 4, S. 3–13; Vasari ³2010, S. 109–120.

26 Siehe das Zitat in Anm. 28.

27 Vasari 1966–1987, Bd. 4, S. 3–13, hier S. 7 (Proemio della terza parte); Vasari ³2010, S. 115.

28 Vasari 1966–1987, Bd. 4, S. 3–13, hier S. 8 (Proemio della terza parte); Vasari ³2010, S. 109–120, hier S. 115: „[...] diesem dritten Stil den Anstoß gab – den wir den modernen nennen wollen – und der über Kühnheit und Können im *disegno* und über die präzise und wirklichkeitsgetreue Wiedergabe aller Einzelheiten der Natur hinaus mit guter Regel, bester Ordnung, einwandfreier Proportion, vollendetem *disegno* und göttlicher Anmut, in überreicher Fülle und voller Kunstfertigkeit seinen Figuren wahrhaft Bewegung und Atem verlieh.“

29 Vasari 1966–1987, Bd. 4, S. 3–13, hier S. 8 (Proemio della terza parte); Vasari ³2010, S. 117: „[...] bereicherte [...] die Kunst der Malerei um jene vollendete Perfektion, die in früheren Zeiten die Figuren des Apelles und des Zeuxis auszeichnete und noch um einiges mehr, wenn dies überhaupt gesagt werden kann oder es möglich wäre, ihre Werke zum Vergleich zu zeigen. Sogar die Natur wurde von seinen Farben besiegt und seine Erfindungsgabe war so ungezwungen und originell, wie wohl jeder urteilen wird, der seine gemalten *istorie* sieht.“

30 Vasari 1966–1987, Bd. 4, S. 3–13, hier S. 10 (Proemio della terza parte); Vasari ³2010, S. 118: „[...] [der] nicht nur in einer dieser Künste die Vorrangstellung innehat, sondern in allen dreien gleichzeitig.“

Vasaris *disegno*-Konzept, seine Vorstellung vom Primat der Florentiner Künste und seine Teleologie. Dadurch wurde ein derart starres Konstrukt gebildet, dass eine von Vasaris Modell abweichende Beurteilung der Künstler oder gar ein abweichender Verlauf der Kunstgeschichte ausgeschlossen war.³¹ Es ist jedoch bemerkenswert, dass es keine unmittelbar nennenswerten kritischen Reaktionen in schriftlicher Form auf Vasaris *Vite* gab – die früheste schriftliche Auseinandersetzung mit der *Giuntina* ist die im Jahr 1642 publizierte Vitensammlung des Römers Giovanni Baglione mit dem Titel *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*.³²

Reaktionen auf Vasaris *Vite*

Grundsätzlich lassen sich zwei Formen der schriftlichen Reaktion auf Vasaris *Vite* beobachten: zeitliche und/oder geografische Aktualisierungen des von Vasari postulierten Modells einerseits oder die Abkehr von jenem andererseits. Letzteres schlägt sich oftmals auch strukturell durch die Wahl einer anderen literarischen Gattung – häufig den Dialog –³³ nieder. Eine dritte und durch ihre scheinbare Unmittelbarkeit sehr spezielle Form der Vasari-Rezeption stellen die Postillen dar. Diese sollen hier nicht näher betrachtet werden, da sie spontane, teils überaus emotionale Reaktionen der zeitgenössischen Leser repräsentieren und nicht zur Publikation gedacht waren, sondern dem privaten Studium dienten.³⁴

31 Siehe hierzu besonders Rosen 2016.

32 Baglione 1642 (Faksimile Baglione 1642/1995).

33 Zur literarischen Gattung des Dialogs siehe z. B. Best 1985; Hempfer 1993; Hempfer 2002; Rosen 2003; Hänser 2004; Hempfer 2010.

34 Die Annotationen, die in der Forschung wohl die größte Aufmerksamkeit erfahren haben, sind die Postillen Annibale Carraccis aus dem Jahr 1593/94. Das Exemplar, in dem sich die Postillen befinden, wird heute unter der Signatur ms. B 4224 in der Biblioteca dell'Archiginnasio in Bologna aufbewahrt. Es handelt sich hierbei um die zweite Edition der *Vite* und betrifft den letzten Teil der dreibändigen Ausgabe. Auch die beiden anderen Bände werden in dieser Bibliothek unter der Signatur ms. B 4222 beziehungsweise ms. B 4223 aufbewahrt. Der erste Band enthält jedoch keinerlei Annotationen, der zweite Band wenige, die aber von anderer Hand stammen. Carracci kritisiert neben Vasari als Geschichtsschreiber vor allem dessen toskanischen Hegemonie-Anspruch und in diesem Zusammenhang dessen Behauptung, dass es in Venedig keinen *disegno* gebe. Zudem bezeichnet er Vasaris Normen als „odiose regole de' pittori fiorentini“ und bedenkt den Autor selbst des Öfteren mit Kraftausdrücken wie *bestia*, *viso di cazzo* oder *sfacciato*. Er spricht sich stattdessen für die Künstler der Lombardei, der Emilia Romagna und Venedigs aus. Zu den Postillen allgemein siehe Fanti 1979; Fanti 1980; Hochmann 1988; Keazor 2002; Benati 2006; Caleca 2007, darin besonders Spagnolo 2007; Carrara 2010; Ruffini 2010; Carrara 2012; Carrara 2013.

Aktualisierungen des vasarianischen Modells

Giovanni Baglione, der erste römische Autor von Künstlerviten, verfasste zunächst im Jahr 1639 einen Reiseführer mit dem Titel *Le Nove Chiese di Roma*,³⁵ bevor er 1642 seine Sammlung römischer Künstlerviten veröffentlichte.³⁶ Dass Bagliones Lebensbeschreibungen an das Werk Vasaris anknüpfen, macht bereits der Titel deutlich. Er beabsichtigte, Vasaris *Vite* fortzusetzen, schrieb aber ausschließlich die Biografien bereits verstorbener Künstler – mit Ausnahme seiner eigenen. Baglione baute seine *Vite* als fiktives Gespräch zwischen einem römischen Bürger und einem Fremden auf. Der Römer führt den Fremden über einen Zeitraum von fünf Tagen durch die Stadt. Danach richtet sich auch die Einteilung der ca. 180 Biografien in fünf *Giornate*, die wiederum den fünf im Titel angesprochenen Pontifikaten (Gregor XIII. 1572–1585, Sixtus V. 1585–1590, Clemens VIII. 1592–1605, Paul V. 1605–1621 und Urban VIII. 1623–1644) entsprechen.

Genau dreißig Jahre nach Baglione publiziert mit Giovan Pietro Bellori ein weiterer Römer ein Vitenkonvolut, das sich mit dem Titel *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*³⁷ zwar an die Werke Bagliones und Vasaris anlehnt, aber im Aufbau grundlegend verschieden ist, da Bellori keinen Anspruch auf Vollständigkeit verfolgt, sondern im ersten Teil lediglich zwölf europäischen Künstlern eine Lebensbeschreibung widmet,³⁸ die ihm als Leitbilder dienten. Damit setzte er auf Exemplarität und nicht auf Zyklizität. Obwohl Bellori sich formal deutlich distanzierte, findet sich in dessen *Vite* keine offensichtliche Kritik an Vasari beziehungsweise an dessen Vorstellung vom Verlauf der Geschichte. Die einzige Kritik an anderen kunsthistoriografischen Werken, die zugleich

35 Baglione 1639.

36 Baglione 1642 (Faksimile Baglione 1642/1995).

37 Bellori 1672. Siehe auch Rosen 2001, S. 59–62. Dass Bellori lange vor der Veröffentlichung der *Vite* – spätestens ab 1645 – an den Biografien arbeitete, ist von der Forschung mittlerweile anerkannt, siehe Borea 2001 sowie Rosen 2016 und Rosen 2018 a. Darüber hinaus war Bellori bereits in die Publikation der Viten Bagliones durch die Abfassung des Gedichtes *Alla Pittura* involviert. Dieses Gedicht wurde im Rahmen des *Corpus Informatico Belloriano* der Scuola Normale Superiore in Pisa transkribiert und online zur Verfügung gestellt: http://bellori.sns.it/bellori//TOC_27.html (Stand: 23. September 2015). Allerdings ist bei der Transkription ein Fehler unterlaufen: statt „Lasciare il ver de le sue larve a tergo“ heißt es dort „Lasciare il ver de de le sue larve a tergo“. Vgl. außerdem Smith O'Neil 1999; Breazeale 2001; Smith O'Neil 2002, bes. S. 180–183. Ein weiteres Gedicht steuerte er zu Carlo Manollessis 1647 erschienenen Edition der Viten Vasaris bei, siehe auch hier, Anm. 40.

38 Der erste Teil beinhaltet die Biografien von Annibale und Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, François Duquesnoy, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi, Nicolas Poussin. Dass ein zweiter Teil geplant war, erfährt der Leser im Vorwort, siehe Bellori 1976/2009, Bd. 1, S. 7 f. Auskunft darüber, welche Lebensbeschreibungen für den zweiten Teil der *Vite* vorgesehen waren, geben zwei Handschriften, die in Rouen beziehungsweise Paris aufbewahrt werden und drei weitere Viten enthalten, die nicht in der Edition von 1672 publiziert wurden, nämlich die von Guido Reni, Andrea Sacchi und Carlo Maratta, siehe Previtali 1976/2009, bes. S. LXVI–LXVII. Vgl. hierzu außerdem Pallucchini 1971, bes. S. 288 f. und S. 293.

Belloris Entscheidung für Exemplarität erklärt, ist die Äußerung zum Umfang anderer Unternehmungen:

Il Baglione scrisse le *Vite* di tutti coloro, che in Roma nel suo tempo usarono il pennello, lo scarpello e collocarono sasso di architettura, sino al numero di dugento artefici, [...] nello spazio poco maggiore di cinquanta anni. Nel qual modo non solo gli scrittori delle vite, ma quelli ancora che scrivono le cose memorabili di Roma, e dell'altre città d'Italia, non lasciano sasso o tela senza nome, ed affaticano la curiosità de' forastieri con lunghe ed inutili ricerche, confondendo le cose umili con le più degne. [...] Mi riprenderanno che dopo lungo tempo, comparisco in publico con queste poche vite, quando era necessario il darne fuori un numero molto maggiore; e così, con mio dispiacere, vengo interrogato da molti, non di quali artefici io scriva, ma quanto numero e quanto grosso volume.³⁹

Belloris Fortschreiben der *Vite* Vasaris wurde bereits von Carlo Manolessi bemerkt⁴⁰ und auch Bellori selbst bestätigte in jungen Jahren, dass Vasari beziehungsweise dessen *Vite* eine Vorbildrolle für ihn hatten.⁴¹ Die jüngere Forschung geht ebenfalls davon aus, dass Bellori Vasaris Aufforderung, die Lebensbeschreibungen der Künstler der „quarta età“ zu verfassen, folgte.⁴² Trotz des vermeintlichen Anknüpfens an Vasaris Viten setzt

39 Bellori 1976/2009, hier S. 6–8 (Al lettore); Bellori 2018 a, S. 39–43: „Baglione schrieb die Leben allerer nieder, die in Rom seinerzeit den Pinsel und den Meißel gebrauchten und den Stein der Architektur setzten – bis zu einer Anzahl von 200 Künstlern, [...] in einem Zeitraum von etwas mehr als 50 Jahren. Auf solche Weise verfahren nicht nur die Vitenschreiber; auch jene, die über die Sehenswürdigkeiten Roms und anderer Städte Italiens berichten, belassen keinen Stein, kein Gemälde unbenannt; so ermüden sie die Neugier der Fremden mit langen und unnützen Untersuchungen und vermischen die einfachen Dinge mit den würdigsten. [...] Man wird mich tadeln, dass ich nach langer Zeit mit diesen wenigen Viten an die Öffentlichkeit trete, während es für notwendig erachtet wurde, eine weitaus größere Anzahl herauszugeben; und so werde ich, zu meinem Missfallen, von vielen nicht gefragt, über welche Künstler ich schreibe, sondern über welche Anzahl und über die Dicke des Bandes.“

40 Vasari 1647, o. S. (*Carlo Manolessi ai lettori*): „[...] un Virtuosissimo, e qualificatissimo Sugetto monora di continuare queste Vite dall'anno 1567, in cui termina il Vasari fino à i tempi presenti [...]“; dt. Übers.: „[...] eine sehr tugendhafte und hochqualifizierte Person beehrte mich damit, die Viten aus dem Jahr 1567, in dem Vasari endet, bis in die Gegenwart fortzuführen [...]“. Welche Aufgabe Bellori bei der Druckvorbereitung hatte, ist unbekannt, definitiv stellte er aber Vasaris Lebensbeschreibungen sein Gedicht mit dem Titel *Sopra l'Ara dell'Eternità* voran. Die Manolessi-Edition wurde von der Bibliothèque Nationale de France digitalisiert und ist unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51353n/f1.image> (Stand: 06. Oktober 2015) abrufbar.

41 „[...] se il P. Reggio non m'havesse affidato del suo patrocinio con l'occasione delle Vite de' Pittori, che io intraprendo tutto timido per haver innanzi il Vasari, che hà scritto così bene, et per essere io cieco nel trattar de' colori [...]“. Zitiert nach Borea 2001, hier S. 57; dt. Übers.: „[...] wenn P[adre] Reggio [d. i. Domenico Regi] mir nicht seine Schirmherrschaft anvertraut hätte mit der Möglichkeit der Viten der Maler, die ich, sehr eingeschüchtert, weil ich Vasari vor mir habe, der so gut geschrieben hat, und weil ich blind im Schreiben über Farben bin, ergreife [...]“. Zum Verhältnis Bellori – Vasari siehe außerdem Cotensin 2012; Gründler 2014; Oy-Marra 2016; Cotensin 2017.

42 Vasari 1966–1987, Bd. 1, S. 25: „[...] spero che chi verrà dopo noi arà da scrivere la quarta età del mio volume, dotato d'altri maestri, d'altri magisterii che non sono i descritti da me [...]“. Vasari ³2010,

Bellori andere Maßstäbe als dieser: Er relativiert die Position Michelangelos zugunsten einer Aufwertung Raffaels, der nach Belloris Auffassung den Höhepunkt der Kunst erreichte und auf den Annibale Carracci als „zweiter Raffael“ folgte.

Nicht nur in Italien, sondern auch nördlich der Alpen wurden Vasaris Viten rezipiert. Hier war das vorrangige Ziel, die lokalen Künstler in das von Vasari vorgegebene Modell mit einzubeziehen. Der erste Beitrag zur deutschen Geschichte der Kunst ist Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie*,⁴³ die in drei Bänden zwischen 1675 und 1680 in Nürnberg erschienen ist. Mit dem Aufbau des ersten Bandes von 1675 orientierte sich Sandrart an Vasaris *Vite*, indem er kunsttheoretische Texte mit Biografien kombiniert. Der zweite, 1679 erschienene Band, beinhaltet antiquarische Schriften und der dritte von 1680 stellt eine Ergänzung dar, die mit neuen Illustrationen angereichert und durch die Übersetzung des Gedichtes *Le imagini dei Dei degli Antichi* (Venedig 1571) von Vincenzo Cartari ergänzt wurde. Um sein Werk einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, publizierte Sandrart die *Teutsche Academie* in den 1680er Jahren zusätzlich in lateinischer Sprache. Sandrart bedient sich in seinem Werk der Architekturmetapher und stellt die Geschichte der Kunst als ein Gebäude mit verschiedenen Stockwerken und Sälen dar, die der Leser durchschreitet.⁴⁴ Zudem nutzt er verschiedene Gliederungs- und Visualisierungsmodelle, indem er Kupferstiche von antiken Gebäuden, Porträtstiche, Merkverse und so weiter ergänzt.⁴⁵ Als Vorlage dienten ihm neben Vasaris Viten unter anderem auch Carlo Ridolfis *Maraviglie dell'arte* (1648),⁴⁶ Cornelis de Bies *Het Gulden Cabinet* (1662)⁴⁷ und Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604).⁴⁸

Im Gegensatz zu Vasari und den übrigen italienischen Kunsthistoriografen beginnt van Mander seine Malerbiografien nicht erst bei Cimabue als Erneuerer der Künste, sondern er schreibt auch die Viten antiker Künstler. Darüber hinaus erweitert er das Spektrum und schließt neben den italienischen ebenfalls nordeuropäische Künstler mit

S. 23–[26], hier S. 25 (Widmung an Cosimo de' Medici [1550]): „[...] [ich hoffe], daß meine Nachfolger den vierten Teil meines Buches schreiben werden, mit anderen Meistern und anderen Lehren, als den von mir beschriebenen [...]“. Zur These, Bellori verfasse die *quarta età*, siehe Montanari 1976/2009, hier Bd. 2, S. 695; Oy-Marra 2013, bes. S. 346. Besonders in der jüngeren Forschung haben Belloris *Vite* enorme Aufmerksamkeit erfahren, daher seien hier nur wenige Veröffentlichungen stellvertretend genannt. Zur Idea-Vorrede sind besonders zu nennen: Cropper 2000; Steigerwald 2015; Oy-Marra 2018. Zur Genese siehe Donahue 1945; Pallucchini 1971; Lhote 1987; Rosen 2016 und Rosen 2017. Siehe darüber hinaus Previtali 1976/2009. Siehe außerdem: Borea/Gasparri 2000; Bell/Willette 2002; Bernstorff/Keazor/Oy-Marra 2014.

43 Sandrart 1675–1680. Siehe weiterführend v. a. Meurer/Schreuers-Morét/Simonato 2015.

44 Siehe auch hier, S. 252.

45 Siehe auch Hiery 2018.

46 Ridolfi 1648.

47 Bie 1662.

48 Mander 1604. Siehe weiterführend z. B. Miedema 2002; March 2012; Mambro Santos 2015; Fratini 2016; Gally 2017.

ein und endet in seiner Gegenwart. Zudem ergänzt van Mander seine Lebensbeschreibungen durch theoretische Texte – darunter ein Lehrgedicht – sowie Stiche von Personifikationen. Verglichen mit den italienischen Reaktionen auf Vasaris *Vite*, die erst recht spät – um die Mitte der 1630er Jahre – erschienen, ist van Manders *Schilder-Boeck*, das bereits im Jahr 1604 in Amsterdam veröffentlicht wurde, eine sehr frühe Antwort, die nicht nur Joachim von Sandrart, sondern allen Kunsthistoriografen, die keinen lokalen, sondern einen überregional-enzyklopädischen Ansatz verfolgten, als Vorbild und Informationsquelle diente.

Das vermutlich bekannteste französische Vitenwerk stammt von André Félibien: Die *Entretiens* wurden im Jahr 1666 begonnen und lagen erst 1688 vollständig vor.⁴⁹ Die Abhandlung des kurz zuvor zum „Historiographe du Roy“ ernannten Félibien umfasst fünf Bände, die jeweils zwei Unterhaltungen beinhalten und die Geschichte der Kunst von der Antike bis in die Gegenwart behandeln.⁵⁰ Dabei stützte er sich auf verschiedene Quellen, wobei Reiseberichte und die Kunstliteratur die wichtigsten waren. Auch ihm dienten Vasaris *Vite* besonders in Bezug auf die Wiederauferstehung der Künste nach dem Mittelalter als Vorlage.

Abkehr vom vasarianischen Modell

Weniger zahlreich, aber dafür weitaus drastischer fallen die kritischen Reaktionen auf Vasaris *Vite* aus. Wie bereits erwähnt, waren es allen voran dessen normative Zuspitzungen – konkret der Campanilismus, die Perfektion der Kunst in der Person Michelangelos und in diesem Zusammenhang das von Vasari gezeichnete Bild der venezianischen Künstler – die den größten Unmut der Rezipienten hervorgerufen haben und die schon Vasari bei der Abfassung der zweiten Edition die Grenzen seines eigenen Modells aufzeigten: Vasari musste in der *Giuntina* einen Weg finden, die Geschichte nach dem Tod Michelangelos weiterzuschreiben und er konnte nicht gänzlich leugnen, dass auch andere Künstler, die zu Lebzeiten Michelangelos oder nach dessen Tod tätig waren, durchaus mit dessen Fähigkeiten konkurrieren konnten. Dies war jedoch nicht mit Vasaris teleologischem Geschichtsverständnis vereinbar. Besonders exemplarisch zeigt sich dieses Dilemma in der Vita des Tizian da Cadore, die im Übrigen auch den größten Unmut – allen voran bei Vasaris venezianischen Lesern – geschürt hat.⁵¹

49 Félibien 1666–1688.

50 Zur Genese siehe Germer 1997, bes. S. 439–446.

51 Der Bologneser Künstler Annibale Carracci annotierte in seinem Exemplar der *Giuntina* an entsprechender Stelle unter anderem: „Questo divinissimo pittore à fatto di quelle cose che paiano più tosto cose fatte da g[li] Angioli del Cielo che di mano d'u[n] huomo mortale et in alcune cose et particolarmente ne' ritratti del v[ivo] à avazato di g[ran] longa tutti i pit[ori] del mondo. è questa bestia d[el] Vasari lo descri [ve] quasi un pittore a caso.“ Dt. Übers.: „Dieser göttliche Maler [= Tizian] hat jene Dinge geschaffen, die eher wie von Engeln des Himmels gearbeitet als wie aus der Hand eines sterblichen Menschen hervorgegangen aussehen, und in einigen Werken, insbesondere in den Portraits

Es ist an dieser Stelle besonders zu betonen, dass das Bild, das Vasari von Tizian in dessen Biografie zeichnet,⁵² nicht gänzlich negativ ist. Im Gegenteil: Er lobt häufig Tizians Einzelleistungen und bedient sich dafür einer raffinierten Rhetorik. So merkt er gleich zu Beginn der *Vita* an, dass Tizian zunächst nach der „maniera secca, cruda e stentata“⁵³ Bellinis arbeitete, bis im Jahr 1507 Giorgione der Malerei „morbidezza“ und „rilievo“ gab, sodass Tizian sich diesem anschloss und seinen neuen Meister schon bald übertraf.⁵⁴ Un-

nach dem lebenden Modell, hat er alle Maler der Welt um ein Weites übertroffen. Und dieser Esel von Vasari beschreibt ihn wie irgendeinen Maler.“ „è che diresti vuoi quando egli dice par vivo si può lodar più? E in altri lochi dice poi che non haveva disegno, ho che goffo del Vasari.“ Dt. Übers.: „Und was würdet ihr sagen: wenn er [= Vasari] sagt ‚er scheint lebendig‘, kann man ein noch höheres Lob aussprechen? Und an anderen Stellen sagt er, er [= Tizian] habe keine zeichnerischen Fähigkeiten besessen, oh, dieser Dummkopf von Vasari.“ Keazor 2002, S. 28 f. Zu den Carracci-Postillen siehe auch hier, Anm. 34 und Anm. 69.

52 Für eine umfassende Analyse der Tizian-Vita siehe Rosen 2001, bes. S. 32–46.

53 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 155 (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore): „E perché in quel tempo Gianbellino e gli altri pittori di quel paese, per non avere studio di cose antiche, usavano molto, anzi non altro, che il ritrarre qualunque cosa facevano dal vivo, ma con maniera secca, cruda e stentata, imparò anco Tiziano per allora quel modo.“ Vasari 2005 b, S. 15: „Da aber Giambellino und die anderen Maler von Venedig zu jener Zeit keine antiken Werke studierten und statt dessen häufig oder sagen wir besser ausnahmslos die Angewohnheit hatten, alles, was sie schufen, nach der Natur wiederzugeben, allerdings in einem trockenen, spröden und anstrengendem Stil, erlernte auch Tizian seinerzeit zunächst diese Methode.“ Baldinucci hingegen spricht Giovanni Bellini großes Lob aus, siehe hier, S. 93 f.

54 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 155 (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore): „Ma venuto poi, l'anno circa 1507, Giorgione da Castel Franco, non gli piacendo in tutto il detto modo di fare, cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera, usando nondimeno di cacciar sì avanti le cose vive e naturali, e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno [...]. Tiziano dunque, veduto il fare e la maniera di Giorgione, lasciò la maniera di Gianbellino, ancorché vi avesse molto tempo consumato, e si accostò a quella, così bene imitando in breve tempo le cose di lui, che furono le sue pitture talvolta scambiate e credute opere di Giorgione, [...]“ Vasari 2005 b, S. 15–17: „Nachdem aber Giorgione um 1507 nach Venedig gekommen war und ihm besagte Gestaltungsweise nicht in allem zusagte, begann er, seinen Werken in einem schönen Stil mehr Weichheit und größere Plastizität zu verleihen. Dennoch pflegte er weiterhin natürliche und lebendige Dinge vor sich zu postieren, sie so gut er konnte mit Farben nachzuahmen, indem er harte und weiche Farbtöne entsprechend ihrer natürlichen Erscheinung aufpufte, und dies ohne zuvor eine Zeichnung angefertigt zu haben, da er der festen Überzeugung war, daß allein das farbliche Gestalten ohne Hilfe von Zeichenstudien auf Papier die wahre und beste Methode sei und dies den eigentlichen *disegno* darstelle. [...] Nachdem Tizian also die Arbeitsweise und den Stil Giorgiones gesehen hatte, gab er den Stil Giambellinos auf, obwohl er lange Zeit an ihn gewöhnt war, und näherte sich jenem [Giorgiones] an, den er nach kurzer Zeit so gut nachahmte, daß seine Gemälde zuweilen mit jenen Giorgiones verwechselt oder gar für die seinen gehalten wurden [...].“

eingeschränkte Bewunderung erfahren auch Tizians *Petrus Martyr*⁵⁵ (Abb. 1) und die *Cadore-Schlacht*⁵⁶ (Abb. 2). Nach so umfassendem Lob der Einzelleistungen erscheint es kurios, dass Vasaris Gesamtfazit negativ ausfällt.⁵⁷ Es ist jedoch bemerkenswert, dass er diese „vernichtenden“ Äußerungen bezüglich Tizians angeblichem *disegno*-Mangel Dritten in den Mund legt.⁵⁸ So ist von Sebastiano del Piombo zu vernehmen, dass

[...] se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma et avesse veduto le cose di Michelagnolo, quelle di Raffaello e le statue antiche, et avesse studiato il disegno, avrebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica che aveva di colorire, e che meritava il vanto d'essere a' tempi nostri il più bello e maggiore imitatore della natura nelle cose de' colori, che egli avrebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all'Urbinate et al Buonarruoto.⁵⁹

55 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 160 f. (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore): „[...] fece la tavola all'altare di San Piero Martire nella chiesa di San Giovanni e Polo, facendovi maggior del vivo il detto Santo martire dentro a una boscaglia d'alberi grandissimi, cascato in terra et assalito dalla fiera d'un soldato, che l'ha in modo ferito nella testa che, essendo semivivo, se gli vede nel viso l'orrore della morte: mentre in un altro frate, che va innanzi fuggendo, si scorge lo spavento e timore della morte. In aria sono due Angeli nudi, che vengono da un lampo di cielo, il quale dà lume al paese, che è bellissimo, et a tutta l'opera insieme; la quale è la più compiuta, la più celebrata e la maggiore e meglio intesa e condotta che altra la quale in tutta la sua vita Tiziano abbia fatto ancor mai.“ Vasari 2005 b, S. 29 f.: „Dieser schuf [...] in der Kirche Santi Giovanni e Paolo die Altartafel des Heiligen Petrus Martyr, worin er besagten Märtyrerheiligen überlebensgroß in einem Wald von riesigen Bäumen zu Boden gestürzt darstellte, während ein Soldat so brutal über ihn herfällt und ihn so am Kopf verletzt hat, daß er halbtot ist und sein Gesicht das Grauen vor dem Tod zu erkennen gibt. Bei einem anderen vorneweg fliehenden Bruder gewahrt man indes Schrecken und Todesfurcht, und in der Luft sind zwei nackte Engel, die in einem Lichtstrahl vom Himmel kommen, der die wunderschöne Landschaft und das ganze Bild beleuchtet – dieses Werk ist das vollkommenste, meistgerühmte, größte und hinsichtlich Planung und Ausführung beste von allen, die Tizian in seinem ganzen Leben geschaffen hat.“

56 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 161 (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore): „Quest'opera [das *Martyrium des Petrus Martyr*] vedendo il Gritti, che a Tiziano fu sempre amicissimo, come anco al Sansovino, gli fece allogare nella sala del Gran Consiglio una storia grande della rotta di Chiaradadda; nella quale fece una battaglia e furia di soldati che combattono, mentre una terribile pioggia cade dal cielo: la quale opera, tolta tutta dal vivo, è tenuta la migliore di quante storie sono in questa sala e la più bella.“ Vasari 2005 b, S. 30: „Nachdem [Doge] Gritti, der stets ein guter Freund Tizians und auch Sansovinos war, dieses Werk [das *Martyrium des Petrus Martyr*] zu Gesicht bekommen hatte, ließ er bei ihm eine große Szene mit der Niederlage von Chiaradadda für den großen Ratssaal in Auftrag gegeben. Darin stellte Tizian eine Schlacht und die Raserei der kämpfenden Soldaten dar, während ein fürchterlicher Regenguß vom Himmel niedergeht. Dieses ganz nach der Natur ausgeführte Werk gilt unter den zahlreichen Szenen in diesem Saal als das beste und schönste.“

57 Diese Diskrepanz bemerkte und kommentierte bereits Annibale Carracci, siehe das Zitat in Anm. 51.

58 Siehe auch Rosen 2017.

59 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 157 (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore); Vasari 2005 b, S. 20: „[...] Tizian herrlichste Dinge vollbracht hätte, wenn er zu jener Zeit in Rom gewesen wäre und dort die Werke Michelangelos, Raffaels und die antiken Statuen gesehen und sich dazu im Zeichnen geübt hätte. Dann nämlich wäre er, dessen schöne Praxis in der Farbgestaltung offensichtlich sei und der



1__Martino Rota, gestochen nach Tizian, *Das Martyrium des hl. Petrus Martyr*, um 1560, Radierung/Papier, 40,1 × 27,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Weitere Kritikpunkte, die Vasari in der Tizian-Vita immer wieder anführt, sind das angeblich fehlende Antikenstudium zugunsten der ausschließlichen Naturnachahmung sowie die mangelnde Kenntnis der römischen und der Florentiner Kunst. Dies wird im weiteren Verlauf der Vita noch einmal besonders deutlich. Dort wird geschildert, dass Michelangelo in Begleitung von Vasari den Venezianer während eines Romaufenthaltes besucht, während dieser den Belvedere ausstattet. Auch das Urteil Michelangelos ist ernüchternd:

Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessero que' pittori miglior modo nello studio: „Con ciò sia – diss'egli – che, se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e

es verdiene, hinsichtlich der Farben als der beste und größte Naturnachahmer unserer Zeit gerühmt zu werden, in der Grundlage des großen *disegno* dem Urbinate und Buonarroti gleichgekommen.“



2__Peter Paul Rubens, gestochen nach Tizian, *Schlacht von Cadore*, 1600/1605, Feder in Braun, braun laviert, weiße Deckfarbe, 41 × 53,6 cm.

massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera. Et infatti così è vero, perciò che chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé né aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezzione che dà l'arte fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle.⁶⁰

- 60 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 164 (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore); Vasari 2005 b, S. 36: „Nachdem sie ihn verlassen hatten, sprachen sie über die Arbeitsweise Tizians und Michelangelo äußerte sich sehr anerkennend über ihn, indem er sagte, ihm würden seine Farbgebung und sein Stil sehr gut gefallen, es sei aber schade, daß man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lernte und sich jene Maler nicht mit der besten Methode ihrem Studium widmeten. ‚Wenn deshalb, sagte er, ‚dieser Mann, vor allem bei der Nachahmung des Lebendigen, von der Kunst und dem *disegno* genauso gefördert würde wie von der Natur, könnte man weder Größeres noch Besseres vollbringen, da er über einen herrlichen Geist und einen anmutigen und lebendigen Stil verfügt.‘ Und tatsächlich verhält es sich genau so, denn wer nicht genügend gezeichnet und ausgewählte Dinge an Antikem oder Modernem studiert hat, vermag weder allein aus der Übung heraus gut zu arbeiten noch das nach dem Leben Gemalte zu verbessern und ihm dadurch jene Anmut und Perfektion zu verleihen, die die Kunst unabhängig von der Ordnung der Natur erzeugt, die manches für gewöhnlich nicht schön hervorbringt.“ Allgemein zum von Vasari postulierten *disegno*-Mangel in der venezianischen Malerei siehe Hochmann 2012 und Och 2014.

Michelangelo lobt also Vasari zufolge die Farbgebung in Tizians Werken, bemängelt aber zugleich, dass dieser, wie die venezianischen Maler im Allgemeinen, sich nicht in ausreichender Form dem Zeichenstudium widme. Denn erst das Zeichenstudium ermögliche es dem Künstler, sich vom unmittelbaren Naturvorbild zu lösen und die Perfektion zu erreichen, da die Natur mitunter fehlerhaft sein könne.

Diskrepanzen finden sich auch in Vasaris Beschreibungen der Werke Tizians am Ende der *Vita*. Dort schreibt er, dass sich Tizians Arbeitsweise im Alter durch ihren „fleckigen Stil“ sehr von seinen frühen Werken unterscheide und die späten Werke daher nur aus der Ferne perfekt erschienen. Ambivalent dazu spricht Vasari ihm aber zugleich höchstes Lob aus, wenn er schreibt, Tizian gelinge es, seine Werke derart auszuführen, dass der durch das vielfache Schichten der Farben mühevollen Arbeitsprozess dem Betrachter verborgen bleibe.⁶¹

Den Grund für diese Unstimmigkeiten in der *Vita* Tizians sowohl in Bezug auf die Chronologie als auch inhaltlich – immerhin berichtet Vasari gleich zu Beginn der *Vita* im Zusammenhang mit Bellini (und somit auch bezogen auf Tizian) von dessen *disegno*,⁶² kommt aber letztendlich zu dem Schluss, dass es den venezianischen Künst-

61 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 166 (*Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore*): „Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette. E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò imitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adiviene perché, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s'ingannano, perché si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte che la fatica vi si vede. E questo modo si fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche.“ Vasari 2005 b, S. 45: „Es ist aber wohl wahr, daß sich seine Arbeitsweise in diesen zuletzt genannten Werken sehr von der seiner Jugendzeit unterscheidet. Seine ersten sind mit einer gewissen Feinheit und unglaublichen Sorgfalt ausgeführt und sowohl aus der Nähe wie aus der Ferne zu betrachten. Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so daß man die von nahem nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken. Diese Arbeitsweise hatte zur Folge, daß viele, die sie nachahmen und ihre Fähigkeit darin beweisen wollten, recht plumpe Gemälde hervorgebracht haben. Der Grund dafür ist folgender: Auch wenn es vielen so scheinen mag, als wären sie ohne Mühe gemacht, so ist dies keineswegs der Fall und sie täuschen sich darin, denn man erkennt, daß sie überarbeitet worden sind und mit den Farben wieder und wieder über sie gegangen wurde, so daß die Mühe darin sehr wohl zu sehen ist. Auf diese Weise angewandt, handelt es sich um eine wohlüberlegte, schöne und herrliche Methode, die die Gemälde lebendig und in ihrer Ausführung von großer Kunstfertigkeit erscheinen läßt und dabei die Mühen kaschiert.“

62 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 155 (*Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore*): „[...] Il quale [gemeint ist der Onkel Tizians] veggendo il putto molto inclinato alla pittura, lo pose con Giambellino pittore, in quel tempo eccellente e molto famoso, come s'è detto: sotto la cui disciplina attendendo al disegno, mostrò in breve essere dotato dalla natura di tutte quelle parti d'ingegno e giudizio che necessarie sono all'arte della pittura.“ Vasari 2005 b, S. 15: „Dieser bemerkte das große Interesse

lernen an Selbigem mangle – sieht Valeska von Rosen in der Tatsache begründet, dass Vasari, dessen Anliegen es war, die Künstler in seinem fiktiven Zeitkontinuum zu verorten,⁶³ keinen Ort für Tizian hatte:

Den Venezianer noch im Jahr 1568 als auf dem Weg zur Vollendung der Kunst in der Person Michelangelos befindlich zu beschreiben, war ebensowenig möglich, wie in ihm eine idealtypische Verkörperung eines Malers *nach* Michelangelo zu sehen.⁶⁴

Daher bestand die einzige Möglichkeit für Vasari darin, Tizians Lebensbeschreibung zu nutzen, um an dieser Stelle die Debatte zwischen *disegno* und *colore* zu exemplifizieren und auf diese Weise zugleich die Rolle Michelangelos als Höhepunkt der *rinascita* zu festigen.⁶⁵ Laut Vasari hatte das Missachten des *disegno*-Studiums durch die venezianischen Maler zwei Konsequenzen:⁶⁶ Einerseits konnten sie die Natur nicht überwinden⁶⁷ und andererseits mussten sie das Defizit, den *disegno* nicht zu beherrschen, durch den überschwänglichen Gebrauch von Farben kompensieren.⁶⁸ Eben diese Haltung tritt in der Tizian-Vita besonders deutlich zutage und daher sorgte ausgerechnet diese Biografie für heftige Reaktionen sowohl seitens der Künstler⁶⁹ als auch seitens der Historiografen.

Vasari beschreibt Tizians Malweise immer wieder als ein primäres Arbeiten unmittelbar auf die Leinwand ohne vorheriges Zeichenstudium. Dadurch legt er den Fokus auf das künstlerische Gestalten als eine handwerkliche Tätigkeit. Seinem *disegno*-Konzept zufolge aber handelte es sich dabei vorrangig um eine intellektuelle Leistung.⁷⁰

des Jungen an der Malerei und gab ihn bei Giambellino in die Lehre, von dem schon gesagt wurde, daß er zu jener Zeit ein vortrefflicher und sehr berühmter Maler war. Unter seiner Anleitung ging Tizian dem Zeichnen nach und ließ innerhalb kürzester Zeit erkennen, daß er von der Natur in all jenen Bereichen mit Talent und Urteilkraft beschenkt worden war, die für die Kunst der Malerei unerlässlich sind.“

63 Siehe das Zitat auf S. 215, Anm. 80.

64 Rosen 2001, S. 45.

65 Der von der älteren Forschung postulierte Gegensatz von *disegno* und *colore* in der Malerei des italienischen Cinquecento gilt heute als widerlegt, siehe hierfür mit weiterführender Literatur Rosen 2001, S. 31 f.

66 Zur Reaktion der venezianischen Maler auf Vasaris *disegno*-Lehre siehe Rosen 2001, S. 95–101. Siehe außerdem Schütz 2003. Zur venezianischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts allgemein Tempestini 2003.

67 Siehe das Zitat in Anm. 53.

68 Siehe die Zitate in Anm. 59 und Anm. 60.

69 Eine besondere und durch ihre scheinbare Unmittelbarkeit sehr spezielle Form der Vasari-Rezeption stellen die Postillen dar. Die wohl bekanntesten stammen aus der Feder Annibale Carraccis und befinden sich im letzten, die Lebensbeschreibungen von Domenico Beccafumi bis Giorgio Vasari umfassenden Teil einer dreibändigen Ausgabe der *Giuntina*. Siehe ausführlich die in Anm. 34 genannte Literatur.

70 Siehe hier, Anm. 11.

Damit einher geht Vasaris Vorstellung vom Übertreffen der Natur durch die Kunst in der dritten *età*, was wiederum ausschließlich durch das Zeichen- und Antikenstudium erreicht werden könne. Vasari zufolge – so führt er an Tizians heiligem Sebastian der Altartafel *Madonna mit sechs Heiligen* (Tafel I) aus – ahmen die venezianischen Künstler die Natur ausschließlich nach, überbieten sie aber nicht, sodass ihre Werke als ein bloßer „Abdruck der Natur“ erscheinen.⁷¹ Und auch Vasaris Lob für Tizians Porträtdarstellungen ist trügerisch, da diese seiner Ansicht nach lediglich auf der ausschließlichen Nachahmung des Naturvorbildes beruhen.⁷²

Allen voran die Kunsttheoretiker der Serenissima sahen Vasaris Beurteilungen der venezianischen Künstler und besonders Tizians als Herausforderung und zugleich Möglichkeit, Tizian und eben nicht Michelangelo als vollkommensten Künstler zu rühmen, indem sie sich Vasaris kritischer Äußerungen bedienten, um sie ins Positive zu wenden: Nach ihrer Auffassung war es ausgerechnet der Farbgebung und nicht dem *disegno* zu verdanken, dass die Kunst ihre höchste Perfektion durch die vollkommene Naturnachahmung erreichen konnte, da auf diese Weise Gemälde geschaffen würden, die natürlicher als die Natur selbst wirken.⁷³

Carlo Ridolfis *Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato* sind im Jahr 1648 in zwei Bänden in Venedig erschienen und die erste kritische Antwort auf Vasaris *Giuntina* mit regionaler Prägung.⁷⁴ Wie bereits dem Titel zu entnehmen ist, hat Ridolfi in dieser Abhandlung ausschließlich venezianische Maler mit Biografien bedacht, und zwar jene des Tre- bis Seicento. Ridolfi setzte an Vasaris Kritikpunkten in der Tizian-Biografie – genauer am behaupteten *disegno*-Mangel, dem fehlenden Antikenstudium sowie der Einengung von dessen lobenswerter Leistung auf die Gattung des Porträts – ein, und er stellte Vasaris Modell auf subtile Weise seine eigenen Positionen gegenüber, indem er eben jene Kritikpunkte ins Positive wendet: Wer dem von Tizian vorgegebenen Weg folge, erreiche mit Leichtigkeit die Perfektion der Male-

71 Vasari 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier S. 159 (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore): „Alla chiesetta di San Niccolò [...] fece in una tavola San Niccolò, San Francesco, Santa Caterina e San Sebastiano ignudo, ritratto dal vivo e senza artificio niuno che si veggia essere stato usato in ritrovare la bellezza delle gambe e del torso, non vi essendo altro che quanto vide nel naturale, di maniera che tutto pare stampato dal vivo, così è carnoso e proprio.“ Vasari 2005 b, S. 25: „In der kleinen Kirche San Niccolò [...] schuf er in einer Tafel den Heiligen Nikolaus, den Heiligen Franziskus, die Heilige Katharina und den Heiligen Sebastian, den er nackt, naturgetreu und ganz ohne jene Kunstmittel darstellte, die man sonst bei der Wiedergabe der Schönheit der Beine und des Oberkörpers zur Anwendung kommen sieht. So ist dort nichts anderes als das, was er am natürlichen Naturvorbild sah, gemalt, weshalb er ein Abdruck nach dem Leben zu sein scheint, so fleischlich und wirklich ist er.“

72 Zur Terminologie von „*ritrarre*“ und „*contraffare*“ in Vasaris Tizian-Biografie siehe Rosen 2001, S. 34 f. Zu Vasaris Bewertung der Gattung des Porträts siehe auch hier, S. 98.

73 Allgemein zu den Reaktionen Annibale Carraccis, Carlo Ridolfis und Marco Boschinis auf Vasaris Tizian-Vita siehe Rosen 2001, S. 49–51.

74 Ridolfi 1648; vgl. Puppi 1976, S. 408.

rei – und eben nicht „der Kunst“. Die Perfektion ist damit kein singuläres Phänomen im Sinne einer absoluten Vollkommenheit.⁷⁵

Eines der bedeutendsten Werke der venezianischen Kunstgeschichtsschreibung nach der Veröffentlichung der *Viten* Vasaris ist Marco Boschinis *La Carta Del Navegar Pitoresco*,⁷⁶ die erstmals im Jahr 1660 publiziert wurde. Im Gegensatz zu Ridolfi setzt sich Boschini auch formal explizit von Vasaris Geschichtsmodell ab: Er bedient sich der Dialogform und verfasst sein Gedicht in venezianischem Dialekt.⁷⁷ Darüber hinaus handelt es sich nicht um eine chronologisch, sondern um eine topografisch geordnete Erzählung: Die beiden Protagonisten fahren in einer Gondel durch die Kanäle Venedigs, um zu verschiedenen Kunstsammlungen, Kirchen oder Kunstwerken zu gelangen, über die sie vor Ort diskutieren. Die Reihenfolge ist keineswegs willkürlich, sondern richtet sich nach den tatsächlichen topografischen Gegebenheiten, und auch die Länge der geführten Gespräche misst sich an der jeweiligen Fahrtdauer, wie Valeska von Rosen zeigen konnte.⁷⁸ Das Werk ist in acht *venti* unterteilt, die die acht Winde der Windrose symbolisieren und den Leser durch das „Meer der venezianischen Malerei“ geleiten sollen. Anders als Ridolfi, der Vasaris Terminologie zu seinen Gunsten umdeutete, zeigt Boschini sich unabhängiger von Vasaris Prämissen.⁷⁹ Nach seiner Auffassung trägt jeder Künstler seinem Vermögen entsprechend etwas dazu bei, das metaphorische, von Tizian gesteuerte „Schiff der Kunst“ seefest zu machen.⁸⁰

Fazit

In diesem kursorischen Überblick über die Kunsthistoriografie, ausgehend von Vasaris *Vite* als „Urtext“, wurde die Ausgangslage vergegenwärtigt, vor der Baldinucci bei der Abfassung der *Notizie* stand. Giorgio Vasari beschreibt in den Proömien seines Vitenwerks ein zyklisches Verlaufsmodell vom Höhepunkt der Künste in der Antike über deren Verfall im Mittelalter bis zu einem erneuten, durch die Kunst Michelangelos erreichten und nicht zu übertreffenden Höhepunkt. Was er mit seinen Biografien der herausragendsten Künstler aber tatsächlich beschreibt, ist lediglich ein Abschnitt dieses Modells, nämlich die in drei Stufen („gradi“) gegliederte *rinascita*: die Wieder-

75 Zu Ridolfis Reaktion auf Vasaris *Viten* und dessen Tizian-Biografie siehe ausführlich Rosen 2001, S. 55–57. Zur Perfektion vgl. auch hier, S. 198–205.

76 Boschini 1660. Allgemein zu Marco Boschini und der *Carta Del Navegar Pitoresco* siehe Dal Pozzolo 2014.

77 Siehe ausführlich Polati 2014.

78 Siehe Rosen 2020.

79 Konkret zu Boschinis Auseinandersetzung mit Vasaris *Vite* siehe ebd. und Rosen 2001, S. 57–59. Siehe außerdem Drusi 2014.

80 Boschini 1660, o. S. [Dedica alla Serenissima Imperial Altezza].

belebung der Kunst durch Cimabue und Giotto bis hin zu ihrem erneuten Höhepunkt mit Michelangelo. In der zweiten, im Jahr 1568 und damit nach Michelangelos Tod erschienenen aktualisierten und um weitere lebende Künstler ergänzten Edition gelangte Vasari an die Grenzen des von ihm entwickelten Verlaufsmodells und seiner eigenen normativen Setzungen, wie oben ausführlich geschildert wurde.

Eine erste schriftliche – und im Gegensatz zu den Carracci-Postillen tatsächlich zur Publikation gebrachte – Reaktion auf Vasaris Viten erfolgte erst etwa vierzig Jahre nach dem Erscheinen der *Giuntina* mit Karel van Manders *Schilder-Boeck* im Jahr 1604. Die erste entsprechende Publikation im italienischsprachigen Raum erschien im Jahr 1642 mit Giovanni Bagliones Viten der römischen Maler, mit denen er an das von Vasari vorgegebene teleologische Modell anknüpfte.

Kritik wurde vor allem ab 1648 durch die venezianischen Kunsthistoriografen Carlo Ridolfi und Marco Boschini (1660) laut. Dabei war es aber nicht Vasaris Campanilismus, der die stärksten schriftlichen zeitgenössischen Reaktionen in Bezug auf die *Vite* hervorgerufen hat, sondern es waren vor allem seine normativen Zuspitzungen: allen voran das *disegno*-Konzept, die Abwertung des Kolorits in der venezianischen Malerei – besonders in Bezug auf Tizian – und die Teleologie.

In den folgenden Kapiteln wird es nicht nur um die Frage gehen, wie Filippo Baldinucci mit diesen verschiedenen Modellen und Tendenzen der zeitgenössischen Vasari-Rezeption umging, sondern auch, welche Position er selbst gegenüber Vasaris *Vite* einnahm – schließlich handelt es sich um die erste Florentiner Reaktion auf Vasari. Bisher wurde Baldinucci von der Forschung, aber auch schon von Verlegern des 18. Jahrhunderts unterstellt, als „neuer Vasari“ die *Vite* weiterzuschreiben – zu Unrecht, wie sich zeigen soll.

Die *Notizie de' Professori del disegno*: Genese und Makrostruktur

Filippo Baldinucci wurde am 03. Juni 1625 in Florenz geboren und genoss zunächst einen von Jesuiten geleiteten Unterricht.¹ Schon bald unterstützte er jedoch seinen Vater, einen Geschäftsmann, bei dessen Tätigkeiten. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in den Werkstätten des Bildhauers Iacopo Maria Foggini und des Malers Matteo Rosselli. Er bewegte sich schon früh in höfischen Kreisen und wohnte den von Alessandro Valori in der Villa a Lastra in Empoli organisierten Zusammenkünften bei, wo er die Teilnehmer dieser Versammlung porträtierte.² Dadurch erlangte auch der mediceische Hof Kenntnis von Baldinucci, der im Jahr 1664 auf Empfehlung Ferdinandos II. (1610–1670) zunächst in den Dienst seiner Schwester Anna von Österreich (1616–1676) trat. Schon bald beauftragte ihn auch ihr jüngster Bruder Leopoldo als Kurator für die Ordnung seiner Zeichnungssammlung³ und betraute ihn später zudem mit der Sammlung und Ordnung der Künstler selbstbildnisse.⁴

Leopoldo de' Medici (1617–1675) war vielseitig interessiert: Seine Sammlung umfasste neben Münzen, Gemmen und Büchern auch zahlreiche Gemälde und Zeichnungen.⁵ Außerdem zeigte er ein großes Interesse an den Naturwissenschaften, was zur Anschaffung von diversen naturwissenschaftlichen Geräten führte.⁶ Für die gesamte Sammlung entwickelte Leopoldo, wie Miriam Fileti Mazza jüngst gezeigt hat, mithilfe eines umfangreichen und in ganz Europa verzweigten Netzwerks von Agenten ein

1 Für ausführliche biografische Informationen zu Filippo Baldinucci siehe Samek Lodovici 1963 sowie F. S. Baldinucci 1975, bes. S. 15–36.

2 Zu den Porträts siehe hier, S. 294–297.

3 Es handelte sich hierbei vorrangig nicht um sogenannte „autonome Zeichnungen“, sondern allen voran um Studienblätter. So finden sich neben Gewandstudien, anatomischen Skizzenblättern und Landschaftsstudien ebenso Architekturstudien und Studienblätter zur Komposition von Historienbildern, allegorischen Darstellungen und Stillleben, siehe Aliventi [u. a.] 2017 und Conticelli [u. a.] 2017, S. 484–525, Kat.-Nr. 145–165. Zur diffizilen Begrifflichkeit der „autonomen Zeichnung“ siehe hier, S. 287 f. Ausführlich zur Zeichnungssammlung und zur Erwerbspolitik siehe Goldberg 1988, S. 67; Fileti Mazza [u. a.] 1987–2000; Fileti Mazza 2009.

4 Für die Selbstbildnissammlung siehe auch hier, S. 305–318.

5 Für Leopoldos Sammlungsinteressen siehe Mirto 2017.

6 Zur Bedeutung der Naturwissenschaften beziehungsweise zu den wissenschaftlichen Gerätschaften in der Sammlung siehe Miniati 2017. Siehe außerdem hier, S. 68 f. und S. 227–229.

für seine Zeit überaus fortschrittliches Ordnungs-, Klassifizierungs- und Verwaltungssystem.⁷

Aus seiner kuratierenden Tätigkeit in den Sammlungen heraus begann Baldinucci mit der Abfassung der *Notizie*. Ob es dafür einen konkreten Auftrag Leopoldos gab, ist nicht eindeutig zu belegen, doch kann aus dem überlieferten Schriftverkehr geschlossen werden, dass Leopoldo das Projekt durchaus unterstützte und Baldinucci durch sein Agentennetzwerk dazu verhalf, an die benötigten Informationen zu gelangen.

Baldinuccis Tätigkeit im Dienste Leopoldos weist einen entscheidenden Unterschied zu den Unternehmungen anderer zeitgenössischer Historiografen auf: Er war der Einzige von ihnen, der sich – sozusagen hauptberuflich –⁸ kennerschaftlich betätigte. Mehr noch: Erst aus seiner kuratierenden Tätigkeit heraus konnte sich das Biografienprojekt entwickeln. Glücklicherweise sind aus diesem Kontext zahlreiche Quellen überliefert, besonders der Schriftverkehr Baldinuccis, sodass es möglich ist, die Genese des Werks beinahe lückenlos zu rekonstruieren – zumindest die Anfänge des Vorhabens betreffend. Bereits bei einer ersten oberflächlichen Analyse fällt auf, dass die Briefe, die im Zusammenhang mit den *Notizie* stehen, beinahe ausschließlich aus dem Jahr 1675 stammen. Betrachtet man zudem die Sammlung Leopoldos in diesem Zeitraum, bestätigt sich die Verbindung zur Biografiensammlung eindeutig: Zwischen 1673 und 1675 ist ein fulminantes Wachstum der Sammlung zu verzeichnen. Handelte es sich im Juni 1673 noch um 4292 Zeichnungen, waren es im September desselben Jahres mit 8143 fast doppelt so viele. Zwei Jahre später zählte die Sammlung mehr als 11.000 Exponate.⁹ Nicht nur das Wachstum der Sammlung war in diesen Monaten rasant, sondern auch das des Biografienprojekts, wie im Folgenden gezeigt wird.

7 Siehe Fileti Mazza 2017.

8 Von 1653 bis 1672 war er darüber hinaus als Buchhalter für Alessandro Valori tätig, siehe Goldenberg Stoppato 2010, bes. S. 64.

9 Das Ziel der Sammlung wurde schon wesentlich früher, nämlich bereits im Jahr 1661 in einem Brief von Lodovico de' Vecchi formuliert. Dort heißt es: „Quando Vostra Altezza mi onori avviasare quali manchino per proseguire i libri preziosi et havere interrotta nella continuazione de' tempi e squole de pittori, una muta historia, secondo il nobilissimo pensiero di Vostra Altezza Serenissima ne raddoppierei le diligenze.“ ASF, Carteggio d'artisti, IX, 25. August 1661 [Siena], zitiert nach Aliventi [u. a.] 2017, S. 120; dt. Übers.: „Wenn Eure Hoheit mir die Ehre erweisen mir mitzuteilen, welche [Zeichnungen] fehlen, um die kostbaren Bücher fortzuführen und die die Fortführung der Zeiten und Schulen der Maler, eine stumme Geschichte, unterbrochen haben, würde ich den Fleiß diesbezüglich nach der edlen Vorstellung Eurer Hoheit verdoppeln.“

Die Genese

Anhand einiger Listen,¹⁰ die ihm einen ersten Überblick über den Bestand der Zeichnungssammlung liefern sollten,¹¹ lässt sich mit Sicherheit feststellen, dass Filippo Baldinucci spätestens seit dem Jahr 1671 im Dienst Leopoldos stand. Filippo ordnete und erweiterte aber nicht nur die Sammlung Leopoldos, sondern er sammelte auch privat Zeichnungen, und obwohl er Leopoldo einen Teil seiner privaten Sammlung schenkte,¹² blieben die Ausmaße enorm.¹³

Im Vorwort des ersten Bandes der *Notizie* schildert Baldinucci, wie er durch das Ordnen und Beurteilen der Zeichnungen einen geschichtlichen Ablauf und damit einhergehend eine Verbesserung der *maniere* erkannte:

- 10 Baldinucci verfasste zwei alphabetisch nach Vornamen der Künstler geordnete Listen, um Inhalt und Umfang der Sammlung zu erfassen: das *Registro de' Disegni Per Tenere S.A. Rev.ma* (GDSU, ms. III C 37 [738]) und die *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni [...]* (BNCF, Postillato 97; Digitalisat abrufbar unter <https://archive.org/stream/ita-bnc-pos-0000049-001#page/n0> [Stand: 27. Mai 2019]), zum *Registro* siehe auch Barocchi 1977 und Fileti Mazza 2009, S. 223–228. Zur *Listra* siehe ebd., S. 229–234. Wenngleich diese Listen alphabetisch geordnet waren, lässt die Ergänzung der Jahreszahlen darauf schließen, dass im weiteren Verlauf ein chronologisches Ordnungssystem angedacht war, siehe auch Barocchi 1975 a, S. 13. Das Ordnungsmodell, das Baldinucci für die 11.810 Zeichnungen von 646 Künstlern gewählt hat, erschließt sich aus der im Jahr 1687 verfassten *Nota de' Libri de' disegni [...]* (ASF, GM 779, ins. 9, cc. 995–1027), siehe dazu Fileti Mazza 2009, S. 237–249. Eine Transkription der *Nota* wurde in Gaeta Bertelà 1983, bes. S. 128–145 publiziert. Obwohl die *Nota* alphabetisch nach Künstlernamen angelegt ist, erlauben die darin erhaltenen Informationen, den ursprünglichen Aufbau der 105 Bände zu rekonstruieren, siehe ebd., S. 111.
- 11 Solche Auflistungen waren nicht nur für Baldinuccis ordnende Tätigkeit von Bedeutung und sicherlich auch beispiellos für vergleichbare Sammlungen jener Zeit. Dass die Listen auch für den weiteren An- und Verkauf sowie für Leopoldos „Agenten“ außerordentlich nützlich waren, zeigen einige Briefe Leopoldo de' Medici, siehe z. B. ASF, Carteggio d'artisti, XI, c. 427, publiziert in Baldinucci 1974–1975, Bd. 6, S. 209 f.; ASF, Carteggio d'artisti, XXI, 6, cc. 89–90, publiziert in Baldinucci 1974–1975, Bd. 6, S. 213 f.; ASF, Carteggio d'artisti XX, cc. 33–34; ASF, Carteggio d'artisti XX, cc. 43–44 und c. 49; ASF, Carteggio d'artisti XX, c. 45; ASF, Carteggio d'artisti XX, c. 48; ASF, Carteggio d'artisti XIII, c. 110; ASF, Carteggio d'artisti XX, c. 51; ASF, Carteggio d'artisti XX, c. 42. Siehe auch Goldberg 1988, S. 61.
- 12 Laut Francesco Saverio Baldinucci schenkte er Leopoldo seine eigene Sammlung und bekam erst daraufhin den Auftrag, die großherzogliche Sammlung neu zu ordnen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die beiden Sammlungen parallel erstellt wurden, da Baldinucci für seine Privatsammlung ein anderes Ordnungsmodell wählte, siehe F. S. Baldinucci 1975, S. 22: „Non passò poi molto tempo che, avendo fatta una gran radunata di disegni d'insigni maestri ben ordinata, credendo di far cosa grata al Sere-nissimo Cardinale, gliel'offerse in regalo, accioché [...] avesse con essa accressciuto quella bellissima che trovavasi, confusa e con poco di ordine, nel Regio Palazzo.“ Dt. Übers.: „[...] Nachdem er eine große Ansammlung von Zeichnungen der herausragendsten Meister gut geordnet hatte [und] glaubte, dem Erlauchten Kardinal etwas Gutes zu tun, verging dann nicht viel Zeit, dass er ihm diese [Sammlung] als Geschenk anbot, damit [...] er mit dieser die wunderschöne [Sammlung] erweitert, die sich durcheinander und mit wenig Ordnung im königlichen Palast befindet.“
- 13 Siehe ausführlich hier, S. 293–299.