



FOR 2305
Diskursivierungen von Neuem

Freie Universität



Berlin

Working Paper No. 10

Valeska von Rosen

Das ‚Denken des Neuen‘ in der venezianischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts und die Dekonstruktion des linear-progressiven historischen Narrativs Giorgio Vasaris durch Ludovico Dolce (1557)

Diskursivierungen von Neuem

Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit



RUHR
UNIVERSITÄT
BOCHUM

RUB



Universität
Zürich ^{UZH}

Heinrich Heine
HEINRICH HEINE
UNIVERSITÄT DÜSSELDORF

DFG



Working Papers der DFG-Forschungsgruppe 2305: Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit

Die Working Papers werden herausgegeben von der an der Freien Universität Berlin, der Ruhr-Universität Bochum und der Universität Zürich angesiedelten Forschungsgruppe FOR 2305 und sind auf deren Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

www.for2305.fu-berlin.de

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/17742>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Sprecher der FOR und gegebenenfalls auch durch Teilprojektleiter*innen. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor der Forschungsgruppe ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite der FOR 2305. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Working Papers ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor*innen.

Zitationsangabe für diesen Beitrag:

Rosen, Valeska von: Das ‚Denken des Neuen‘ in der venezianischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts und die Dekonstruktion des linear-progressiven historischen Narrativs Giorgio Vasaris durch Lodovico Dolce (1557), *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem*, No. 10/2019, Freie Universität Berlin.

DOI 10.17169/refubium-1780

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/24005>

ISBN 978-3-96110-239-6

Working Paper (FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem) ISSN 2510-0777

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem

Geschäftsstelle

Freie Universität Berlin

Habelschwerdter Allee 45

D-14195 Berlin

Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: sabine.greiner@fu-berlin.de

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

**Das ‚Denken des Neuen‘ in der venezianischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts und die Dekonstruktion des linear-progressiven historischen Narrativs Giorgio Vasaris
durch Lodovico Dolce (1557)***

Valeska VON ROSEN (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

I. „As though he were a contemporary historian“ – die postulierte Modernität Giorgio Vasaris und Bruno Latour

Das Axiom Bruno Latours in seiner Schrift mit dem provokanten Titel *Nous n'avons jamais été modernes* von 1991, demzufolge die Konstruktion binärer Oppositionen für das ‚moderne Denken‘ signifikant ist,¹ bildet den Ausgangspunkt unserer Forschungsgruppe, die den „Diskursivierungen von Neuem“ in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit gewidmet ist.² In unseren Untersuchungen zeigen wir, dass die von Latour für die Moderne scharfsichtig konstatierten temporalen Dichotomien für die Konstruktion des Verhältnisses von ‚Tradition‘ zur ‚Gegenwart‘ oder zur ‚Moderne‘ bzw. schlicht von ‚alt‘ zu ‚neu‘ den temporalen Relationen, die die von uns analysierten Werke bestimmen, tatsächlich nicht adäquat sind. Denn diese stehen zumeist in wesentlich spannungsvolleren und dynamischen, mitunter auch in gegenläufigen Bezügen zueinander.³

Latours kritische Einlassung hat für ein modernes Paradigma, Zeiträume zu beschreiben und ihre künstlerischen und literarischen Produkte zu ordnen, sensibilisiert. Mittels seiner Überlegungen lässt sich unschwer verstehen, warum auch die zu Beginn der Moderne entstehende kunsthistorische Forschung ihren Fokus in besonderer Intensität auf eine Epoche richtete, die sich genau über solche Dichotomien zu konstruieren schien, nämlich die Renaissance. Bekanntlich postulierte sie ja einen emphatischen Bruch mit der jüngeren Vergangenheit, dem ‚Mittelalter‘, und bezog sich ebenso programmatisch auf die viel weiter zurückliegende Vergangenheit, und zwar auf die zur neuen Norm gesetzte Antike. Folgerichtig war die kunsthistorische Forschung zur frühen Moderne vorrangig Renaissanceforschung und hatte ebenso folgerichtig einen dominanten Italienbezug – war doch die entsprechende Selbstdeutung der Epoche in einem progressistischen, auf Dichotomien basierenden historischen Narrativ aus Italien gleich mitübermittelt worden. Die moderne Apostrophierung ihres Verfassers

* Für Recherchen und Hilfen bei der Ausarbeitung des Texts danke ich meinen wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Anna Maria Procajlo, Isabell Franconi und Anja Brug; wichtige Hinweise und Anregungen verdanke ich der gesamten Forschungsgruppe, insbesondere Bernhard Huss, Klaus W. Hempfer und David Nelting.

¹ LATOUR 1991: bes. 19-22 und 92-94; LATOUR 1995: bes. 18-21 und 93-95.

² Die DFG-Forschungsgruppe 2305 „Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ (<http://www.for2305.fu-berlin.de/>) besteht unter Federführung von Bernhard Huss aus acht Teilprojekten, die an der Freien Universität Berlin, der Ruhr-Universität Bochum und der Universität Zürich angesiedelt sind. Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen des Teilprojekts 04 „Denkformen des Neuen in der venezianischen Kunstliteratur des Cinque- und Seicento“ an der Ruhr-Universität Bochum. In der zweiten Laufzeit der FOR (2019-2022) wird dieses Teilprojekt von der Antragstellerin unter verändertem Titel „Diskrepante Traditionen, ‚alt‘-, ‚neu‘-Hybride und Gattungsmischungen in der venezianischen Malerei und Kunsttheorie des Seicento“ in erweiterter Form an der HHU Düsseldorf weitergeführt; wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt ist Anja Brug.

³ Zu diesem Aspekt siehe folgende Working Papers der FOR 2305: HUSS 2016; NELTING 2016; KÖBELE 2018; für weitere relevante diesbezügliche Ansätze siehe v. a. KIENING 2018: 194-231 sowie besonders auch NAGEL/WOOD 2010.

Giorgio Vasari als „Ahnherr der Kunstgeschichte“⁴ war mithin logisch und konsequent. Das von Vasari konstruierte lineare Entwicklungsnarrativ der Künste bzw. (im Kollektivsingular) „der Kunst“⁵ wurde entsprechend häufig als ‚vormodern‘, ja sogar gelegentlich als ‚eigentlich modern‘ bezeichnet. So heißt es in der grundlegenden Abhandlung über die *Renaissance in Historical Thought* des kanadischen Historikers Wallace Klippert Ferguson⁶ von 1948 über das in Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* entworfene Geschichtsbild denkbar pointiert:

Vasari's conception of the history of Renaissance art has remained such a vital force in modern thought that he is often criticized as though he were a contemporary historian.⁶

Bruno Latour selbst hat sich in der genannten Studie nicht auf Vasaris *metarécit* und dessen moderne *fortuna critica* bezogen, der Autor des 16. Jahrhunderts kommt in *Nous n'avons jamais été modernes* nicht vor. Gleichwohl sind der Konstruktcharakter von Vasaris Erzählung und die mit ihm einhergehenden theoretischen Implikationen hinsichtlich des Epochenverständnisses der Renaissance in der jüngeren, (wenn man so will) ‚postmodernen‘ Forschung selbstverständlich längst ausführlich erkannt und hinreichend problematisiert worden. Genannt seien in aller Kürze dessen relevante Konstituenten: So hat Vasaris Narrativ eine zyklische Gesamtstruktur, weil darin mit der postulierten ‚Höhe‘ der Kunst in der Antike, ihrem ‚Absturz‘ im Mittelalter und dem ‚Aufstieg‘ zur erneuten Vervollkommnung in der Renaissance gewissermaßen ein Kreis beschrieben wird. Der Zeitraum, dem sich Vasari dabei analysierend widmet, nämlich derjenige etwa zwischen 1300 bis 1550, ist allerdings streng linear, ja sogar teleologisch angelegt, weil die drei sukzessive aufeinander folgenden „età“ auf ein a posteriori gesetztes stilistisches Ideal hin orientiert sind, das schließlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts gänzlich eingelöst wird. Deshalb konstatiert Vasari hier, konkret in der Kunst Michelangelos, die „perfezione dell'arte“. Mithin ist dem zyklischen Gesamtmodell ein lineares inseriert, und dieses ist wiederum normativ angelegt.⁷

Wenn ich in meinem Projekt in der genannten Forschungsgruppe zu den „Diskursivierungen von Neuem“ auf das Thema der Erzählstrategien in Vasaris Viten zurückkomme, dann geschieht das selbstverständlich nicht mit der Absicht, diese Erkenntnisse lediglich zu wiederholen. Hier geht es nicht vorrangig um die moderne bzw. postmoderne Dekonstruktion Vasaris, sondern um eine ‚Zerlegung‘ desselben durch Vasaris Zeitgenossen bzw. die nachfolgenden Generationen, mithin um entsprechende historische Ansätze. Denn diese wurden von der Forschung gerade für das 16. Jahrhundert

⁴ So etwa WAETZOLD 1908: 4: „Vasari (1511–1574), der Ahnherr aller Kunsthistoriker, empfand als erster das Porträt als eine minderwertige Kunstform gegenüber dem Schaffen der ‚perfette figure‘“; siehe außerdem SCHLOSSER 1924: 426: „Es liegt auf der Hand, daß niemand anderer als Vasari jenes Vorbild für das übrige Europa abgeben konnte, der erste und in gewissem Sinn einzige Schriftsteller unseres Gebiets, der wirklich gesamteuropäische Bedeutung gewonnen hat und in mehr als einer Hinsicht der Ahnherr der neueren Kunstgeschichtsschreibung geworden ist“; SIEBERT 2017: 8: „Das Bild einer historischen Logik rundet schließlich Vasari, Ahnherr der Kunstgeschichte und ‚Erfinder der Renaissance‘, ab [...]“ und SIEBERT 2017: 19.

⁵ Zur Verwendung des Kollektivsingulars durch Vasari vgl. v. a. BELTING 1983: 63–91, bes. 64.

⁶ FERGUSON 1948: 64. Siehe auch KALLAB 1908: 413f.: „Um die Beschaffenheit des historischen Materiales, aus dem die Viten aufgebaut sind, zu erkennen, waren wir genötigt, sie unter dem Zwange einer unnatürlichen Abstraktion zu betrachten. Wir haben Vasari wie einen modernen Historiker betrachtet, um sein Verhältnis zu den Quellen an einem sicheren Maßstabe zu beurteilen und haben dabei von alledem abgesehen, was ihm selbst das Wichtigste war.“

⁷ Siehe hierzu v. a. BELTING 1983: 63–91, bes. 64; LINK-HEER 1985: 73–88; BLUM 2010: 271–288; BURIONI 2010: 115–127; BLUM 2012: 131–152.

bislang weitaus weniger und auch nicht systematisch in den Blick genommen.⁸ Ihre Analyse im vorliegenden *Working Paper* verbindet sich mit einer doppelten Absicht: Zum einen möchte ich zeigen, dass Giorgio Vasaris ‚große Erzählung‘ bezüglich einer postulierten linearen und progressistischen Entwicklung der Künste vom ausgehenden Mittelalter bis zur Hochrenaissance keineswegs die einzige Denkform und Reflexionsfigur für ‚das Neue‘ in der italienischen Kunstliteratur der Frühen Neuzeit war, sondern dass es bereits früh zumindest in Ansätzen alternative Formen gab. Zum anderen will ich verdeutlichen, dass das Erscheinen des ersten Bandes der *Vite* die entsprechenden Überlegungen der Zeitgenossen regelrecht katalysiert hat. So entwickelt etwa ein Autor wie Lodovico Dolce seine diesbezüglichen Überlegungen bewusst gegen Vasaris normative Ästhetik, die ja mit dessen progressistischem Geschichtskonstrukt eng verwoben ist. Diese Reaktionen auf Vasari im 16. Jahrhundert sind das Thema des vorliegenden Beitrags, der sich – wie das gesamte Forschungsprojekt – aus pragmatischen Gründen auf venezianische Autoren konzentriert; in später folgenden Publikationen nehmen wir mit Carlo Ridolfi und vor allem Marco Boschini auch Autoren des 17. Jahrhunderts hinsichtlich der Frage in den Blick, wie sie ihre Überlegungen gegen Vasaris Setzungen entwickeln.⁹

Mit dem Nachweis, dass die Denkansätze hinsichtlich temporaler Dynamiken im 16. und 17. Jahrhundert tatsächlich weitaus komplexer und vielschichtiger waren, als es die Dominanz von Vasaris progressistischem Narrativ im modernen Forschungsdiskurs vermuten ließe, verbindet sich schließlich eine weitere Absicht dieses Beitrags, die zu Vasaris Geschichtskonstrukt und dem auf ihm gründenden Renaissanceverständnis der Moderne zurückführt. Denn es gibt, soweit ich sehe, bislang noch keine Überlegungen dazu, wie sich die jüngere interdisziplinär fundierte Neubestimmung der epochalen Signatur der Renaissance im Sinne einer von der Pluralität und Heterogenität der Diskurse geprägten Episteme¹⁰ eigentlich mit dessen wirkmächtiger, monologisch argumentierender Setzung, die ein Te-los über historische Abläufe legt, in Übereinstimmung bringen lässt.

⁸ Die frühesten bekannten Reaktionen auf Vasaris *Vite* sind in Form von Annotationen überliefert, deren Besonderheit in ihrer Unmittelbarkeit liegt: Es handelt sich dabei um spontane Reaktionen der Leser*innen, die nicht zur Publikation gedacht waren. Diese finden sich bereits in der ersten, im Jahr 1550 erschienenen Edition der *Vite*, siehe RUFFINI 2010: 183-190. Die wohl bekanntesten Postillen stammen aus der Feder Annibale Carraccis und wurden von Henry Keazor auf das Jahr 1593/94 datiert, siehe KEAZOR 2002: 63-80. Carracci kritisiert in dieser zweiten, im Jahr 1568 herausgegebenen Edition der *Vite* vor allem Vasaris 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 Carraccis Annotationen siehe auch BENATI 2006: 460-464; FANTI 1980: 136-141; FANTI 1979: 148-163. Zu weiteren Annotationen der *Vite* siehe CARRARA 2013: 247-281; CARRARA 2010/12: 155-183; CARRARA 2010: 217-233; CALECA 2007, darin bes. SPAGNOLO 2007: 251-271; HOCHMANN 1988: 64-71.

⁹ Geplant ist u.a. eine von Anja Brug und mir gemeinsam edierte zweisprachige Quellenedition von Marco Boschinis *Carta del navigar pitoresco* (Venedig 1660) mit wissenschaftlichem Kommentar.

¹⁰ Vgl. hierzu v. a. HEMPFER 1993; HEMPFER 2002: 1-38; HEMPFER 2004; HÖFELE/MÜLLER/OESTERREICHER 2010.

II. ‚Neuheit‘, die nicht ‚neu‘ ist. Zur zwangsläufigen Widersprüchlichkeit des normativen und des deskriptiven Neuheitsbegriffs bei Vasari

So wirkmächtig Vasaris wohlgeordneter *grand récit*, in dem „die Dinge ihren entsprechenden Platz erhalten“,¹¹ auch war, lässt sich doch zeigen, dass seine Prämissen keinesfalls ‚den‘ Diskurs des 16. Jahrhunderts hinsichtlich des Denkens temporaler Relationen und der Konstruktion des ‚Alten‘ und des ‚Neuen‘ repräsentieren. Um die tatsächliche Bandbreite der cinquecentesken Ansätze gerade auch gegen Vasaris Denkmodell im Folgenden plausibel zu machen, müssen zuvor dessen diesbezügliche Ausführungen im Hinblick auf die relevanten Kategorien ‚nuovo‘, ‚moderno‘ und ‚antico‘ noch etwas genauer in den Blick genommen werden.

Was Vasari im *Proemio* zum zweiten Teil seines Vitenwerks, in dem er sein Geschichtsverständnis umreißt, noch neutral deskriptiv mit Ordnungszahlen als „età prima e più antica“, „età seconda“ und „età terza“ beschreibt, wird im *Proemio* zur dritten „età“ und den ihr zugeordneten Viten signifikant determiniert. Denn die *maniera* dieser dritten „età“ definiert er wie folgt: „[...] quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna [...]“.¹² Vasari bestimmt die *maniera* der „terza età“ also als ‚modern‘, ihre Produkte sind logischerweise „cose moderne“.¹³ Dieser Terminus beschreibt eine Qualität, da ‚modern‘ in Vasaris Schrift in Folge der normativen und teleologischen Anlage seines Opus ausschließlich positiv besetzt ist. Dabei sind ‚moderno‘ und ‚nuovo‘ semantisch kongruent,¹⁴ wie auch parataktische Reihungen wie „forma nuova e moderna“¹⁵ zu erkennen geben.

‚Neu‘ und ‚modern‘ benötigen logischerweise einen Gegensatz. Hier ist Vasari terminologisch sehr sorgfältig, denn er bezeichnet nicht das durch Cimabue und seine Nachfolger um 1300 Überwundene als ‚alt‘ – also das, was wir heute als ‚mittelalterlich‘ fassen. Vielmehr umschreibt Vasari das der beginnenden Renaissance Vorgängige konsequent als „maniera tedesca“ oder „gotica“,¹⁶ wohingegen er den Terminus „antico“ ausschließlich auf die *maniera* der griechisch-römischen Antike bezieht; und zwar – entsprechend der gesamten Anlage seines Vitenwerks – perspektivisch hin auf deren Aktualisierung in der Neuzeit, konkreter eben der ‚Moderne‘ in der *maniera moderna* seines Jahrhun-

¹¹ VASARI 1966-1987: VI („Descrizione dell’opere di Giorgio Vasari“), 389: „[...] mettere le cose a’ luoghi loro et a dirle come stanno veramente“; VASARI 2005: 57: „[...] damit die Dinge ihren entsprechenden Platz erhalten und sie gesagt werden, wie sie wirklich sind.“

¹² VASARI 1966-1987: IV („Proemio della terza parte“), 8; VASARI 2010: 115: „[...] der diesem dritten Stil den Anstoß gab – den wir den modernen nennen wollen [...]“.

¹³ Vgl. VASARI 1966-1987: IV, 3 (wie in Anm. 12).

¹⁴ So z.B. in der Vita Raffaels, siehe VASARI 1966-1987: IV, 276: „Avendo dunque fatto Raffaello il cartone per la detta capella, [...] la condusse lavorata in fresco della maniera nuova, alquanto più magnifica e grande che non era la prima“; VASARI 2004a: 45: „Nachdem Raffael also den Karton für die besagte Kapelle angefertigt hatte, [...] freiskierte er sie im neuen Stil, noch um einiges prächtiger und großartiger als davor.“ Und in der Vita Pontormos: VASARI 1966-1987: V, 310: „Quest’opera fu tale, come si vede, e di tanta bellezza, sì per la maniera nuova e sì per la dolcezza delle teste che sono in quelle due femine [...]“; VASARI 2004b: 17: „Dieses Werk war, wie man sieht, von so großer Schönheit, sowohl aufgrund des neuen Stils als auch wegen der Zartheit der beiden Frauenköpfe [...]“.

¹⁵ So mit Bezug auf die Interventionen Giulio Romanos am Dom von Mantua; siehe VASARI 1966-1987: V, 1984: 423.

¹⁶ VASARI 1966-1987: I (Cap. III, „De’ cinque ordini d’architettura: rustico, dorico, ionico, corinto, composto, e del lavoro tedesco“), 56-68, hier 67f.: „Ècci un’altra specie di lavori che si chiamano tedeschi, i quali sono [...] molto differenti dagli antichi e da’ moderni [...]. Questa maniera fu trovata dai Gotti [...]“; VASARI 2012: 63-64: „Es gibt noch einen anderen Bautyp, den man als den deutschen [gotischen] bezeichnet und der sich [...] stark von den antiken und modernen unterscheidet. Unter den vortrefflichen Meistern findet er heute keine Verwendung. [...] Erfunden wurde dieser Stil von den Goten“; siehe hierzu CERVINI 2014: 71-80; ELSIG 2013: 239-245.

derts. In diesem Sinn lässt er Michelangelo mit Bezug auf einen in seinen Augen misslungenen Entwurf des Giuliano da Sangallo den „buon modo antico o della vaga e bella maniera moderna“¹⁷ beschwören, oder er stellt, noch etwas expliziter, der „maniera tedesca“ die *maniera* „dell’antica e moderna, vera e buona“ gegenüber.¹⁸

Im Wesentlichen sind es drei Eigenschaften, die diese ‚neue‘ respektive ‚moderne‘ *maniera* nach Vasaris Vorstellung auszeichnen:

1. eine ethische Konnotation, da Vasari die *maniera* ganz im Sinne des antiken Kalokagathia-Ideals¹⁹ mit dem ‚Wahren‘, ‚Guten‘ und auch ‚Lichtvollen‘²⁰ verbindet;
2. die Verknüpfung mit der Vorstellung von absoluter Vollendung („perfezione“), die als Telos von Beginn der Neuzeit an, also ab der ersten *maniera*, gesetzt war, aber erst in dieser neuen, modernen *maniera* erreicht wurde. Dies wird in den ersten Sätzen des *Proemio* zum dritten Teil des Vitenopus deutlich, in denen es heißt:

Veramente grande augumento fecero alle arti della architettura, pittura e scultura quelli eccellenti maestri che noi abbiamo descritti sin qui nella Seconda Parte di queste Vite, aggiugnendo alle cose de’ primi regola, ordine, misura, disegno e maniera, se non in tutto perfettamente, tanto almanco vicino al vero che i terzi, di chi noi ragioneremo da qui avanti, poterono mediante quel lume sollevarsi e condursi alla somma perfezzione, dove abbiamo le cose moderne di maggior pregio e più celebrate.

Wahrhaft große Bereicherung in den Künsten der Architektur, Malerei und Bildhauerei wurde von jenen ausgezeichneten Meistern erzielt, die wir bislang, im zweiten Teil dieser Viten, beschrieben haben. Indem sie den Errungenschaften jener der ersten Epoche Regel, Ordnung, Proportion, *disegno* und Stil hinzufügten und – wenn auch nicht in allem ganz perfekt – so doch der Wirklichkeit sehr nahe kamen, vermochten die Künstler der dritten Epoche, von denen wir im folgenden berichten werden, sich dank dieses Lichts zur höchsten Vollendung zu erheben, wo wir jene modernen Werke finden, die die größte Wertschätzung erfahren und die am meisten gepriesen werden.²¹

¹⁷ VASARI 1966-1987: VI, 3-141, hier 77; VASARI 2009: 136: „[...] der guten antiken [Bauweise] [...] oder dem anmutig schönen Stil der Moderne.“

¹⁸ VASARI 1966-1987: IV, 609-618, hier 615: „Et a ser Giovanni Conti [...] acconciò con molti belli e commodi ornamenti la casa di Firenze; ma ben è vero che nel fare le due finestre inginocchiate, le quali rispondono in sulla strada, uscì Giuliano del modo suo ordinario e le tritò tanto con risalti, mensoline e rotti, ch’elle tengono più della maniera tedesca che dell’antica e moderna, vera e buona“; dt. Übers. v. Isabell Franconi: „Und für Ser Giovanni Conti [...] richtete er [d.i. Giuliano, der Sohn des Baccio d’Agnolo] mit vielen schönen und passenden Ornamenten das Haus in Florenz her; aber es ist wahr, dass sich Giuliano mit den beiden *finestre inginocchiate*, die zur Straße weisen, so sehr von seiner gewöhnlichen Art entfernte und sie mit Vorsprüngen, Konsolen und Glas [*rotti*] so zerstückelte, dass diese mehr von deutscher als von antiker und moderner, wahrer und guter Manier aufweisen.“ Die Formel „wahr und gut“ verwendet er auch in Bezug auf Michelangelos Werke: „[...] inanzi che venisse la maniera di Michelagnolo. La quale avendo mostro la vera e buona via a queste arti, l’ha condotte a quella perfezzione che nella Terza seguente Parte si vedrà, nella quale si tratterà dell’eccellenza e perfezzione dell’arte [...]“ VASARI 1966-1987: III, 614; VASARI 2011: 23-50, hier 50: „[...] bevor der Stil Michelangelos aufkam. Dieser hat den Künsten dann den wahren und rechten Weg gewiesen und sie zu jener Vollendung gebracht, die in unserem folgenden dritten Teil zu sehen sein wird, in dem die Vortrefflichkeit und Perfektion der Kunst behandelt werden wird [...]“

¹⁹ BOURRIOT 1995.

²⁰ So in der Vita Leonardo da Vincis, in: VASARI 1966-1987: IV, 33: „La notomia di essi, scorticandoli, disegnò insieme con quella degli uomini, e l’una e l’altra ridusse alla vera luce moderna“; VASARI 2006: 27f.: „Die Anatomie derselben, die er unter der Haut freilegte, zeichnete er zusammen mit jener der Menschen, und sowohl die eine wie die andere offenbaren das wahre Licht des modernen Stils.“

²¹ VASARI 1966-1987: IV, 3-13, hier S. 3; VASARI 2010: 109-120, hier 109; allgemein zu den divergierenden Konzepten künstlerischer Perfektion in der Antike und Neuzeit siehe ROSEN 2019 (im Druck).

Entscheidend für die normative Anlage des Modells ist, dass diese *perfezione* als eine bestimmte konstruiert wird, d. h. mit einem konkreten stilistischen Ideal verbunden ist. Das wiederum bedingt, dass die Kategorie des ‚Neuen‘ bzw. ‚Modernen‘ in dieser Formatierung

3. einen gewissen Widerspruch in sich trägt, weil sie zwar auf die in der gesamten „terza età“ entstandenen Kunst bezogen ist, im Prinzip aber nur ein bestimmtes stilistisches Ideal meint. Dieser latente Widerspruch wird folgerichtig dann offenkundig, wenn Vasari solche Werke behandelt, die zwar um 1500 bzw. im 16. Jahrhundert entstanden sind, aber in seinen Augen die von ihm a priori gesetzten „regole“ und das normierte stilistische Ideal nicht (vollständig) erfüllen. Dieses deutete sich bereits in der oben zitierten Bemerkung Michelangelos an, mit der dieser gegen ein Holzmodell für Sankt Peter von Antonio da Sangallo – von Vasari selbst der „terza età“ zugeordnet – wettet, es als „opera todesca“ beschreibt und ihm den „buon modo antico o della vaga e bella maniera moderna“²² gegenüberstellt. Diese Kategorien sind also offenkundig nicht Sangallos „opera“ zuzurechnen, da die Architektur des Modells lichtlos gestaltet, mit zu vielen übereinandergesetzten Säulenordnungen ausgestattet und mit überreichlichen Vorsprüngen, Spitzelementen und Baugliedern versehen sei. Der neue Entwurf Michelangelos sei hingegen hinsichtlich der Anordnung („ordine“), Schönheit („bellezza“) und Bequemlichkeit („comodità“) verbessert worden und zugleich majestätischer und größer ausgefallen.²³

Hier manifestiert sich ein latenter Widerspruch, der daraus resultiert, dass ‚das Neue‘ bei Vasari eben nicht nur einen zeitlichen Index, sondern auch einen Wertindex in sich trägt und beide Aspekte miteinander konfligieren. Vasari thematisiert diese Diskrepanz nicht offen, da es ihm vorrangig darum geht, seine Normierungen durch das vermeintlich naturgesetzte, weil in der Gesamtheit zyklische Geschichtsmodell zu postulieren und mithin durchsetzen zu können. Tatsächlich dürfte er die Problematik aber sehr klar gesehen haben, wie das Ringen um adäquate Formulierungen in Bezug auf manche Werke bzw. Künstler bezeugt, die gar nicht in Florenz bzw. der Toskana, der Heimat der *maniera moderna* tätig waren. So schreibt er etwa über den neapolitanischen Maler Marco Calavrese:

Fece Marco infiniti lavori in olio et in fresco, et in quella patria mostrò valere più di alcuno altro che tale arte in suo tempo esercitasse; come ne fece fede quello che lavorò in Aversa, dieci miglia lontano da Napoli, e particolarmente nella chiesa di Santo Agostino allo altar maggiore una tavola a olio [...]: nella quale opera si vede una maniera molto continuata e che tira al buono delle cose della maniera moderna [...].

Marco fertigte unzählige Werke in Öl- und Freskotechnik und er zeigte in jener [seiner] Heimat, dass er mehr wert war als jeder andere, der diese Kunst zu seiner Zeit ausübte; davon zeugt, was er in Aversa, zehn Meilen entfernt von Neapel, geschaffen hat, und besonders eine in Öl gefertigte Tafel am Hochaltar in der Kirche Santo Agostino [...]: in diesem Werk erkennt man eine sehr durchgehende *maniera*, die auf die guten Dinge der modernen *maniera* abzielt.²⁴

Es ließe sich also sagen: Auch wenn Calavrese zweifelsohne in der Zeit künstlerisch tätig war, in der bereits die *maniera moderna* verbreitet war, konnte er sie nicht erreichen, sondern allenfalls einzelne Elemente aus ihr in seine Werke integrieren. Zugespitzt formuliert sind sie seine Werke also ‚neu‘ und zugleich ‚nicht neu‘. Im Prinzip resultiert aus dieser widersprüchlichen Fassung der Neuheit- bzw. Moderne-Kategorie – und das habe ich an anderer Stelle bereits ausgeführt – gleichermaßen auch Vasaris Schwierigkeit, das Œuvre Tizians adäquat in sein Modell einzuordnen.²⁵

²² Siehe oben, Anm. 12.

²³ VASARI 1966–1987: VI, 77; VASARI 2009: 136.

²⁴ Für die Vita von Marco Calavrese vgl. VASARI 1966–1987: IV, 525–528, hier 526.

²⁵ Siehe hierzu ausführlich ROSEN 2016: 163–182, bes. 164–170 sowie meine Dissertationsschrift ROSEN 2001: hier 32–46.

III. Das ‚Denken des Neuen‘ in der venezianischen Kunsttheorie vor Vasari

Dass Vasari mit seiner forcierten terminologischen Fassung von ‚Neuheit‘ und ‚Modernität‘ tatsächlich in den kunsttheoretischen Diskurs eingegriffen hat, weil er das begriffliche Feld signifikant anders fasste als seine Zeitgenossen, lässt sich im Vergleich mit den Ausführungen derjenigen Autoren zeigen, die sich unmittelbar vor dem Erscheinen seines Vitenwerks im Jahre 1550 kunsttheoretisch geäußert haben. Auf drei Autoren, die der venezianischen Poligrafi-Kultur zuzurechnen sind,²⁶ sei im folgenden näher eingegangen: auf den aus der Toskana stammenden, aber in seiner Wahlheimat Venedig literarisch und kunsttheoretisch tätigen Pietro Aretino, weiterhin auf den in Venedig gebürtigen Arzt und Poligrafo Michelangelo Biondo, der im Jahre 1549 auch eine kunsttheoretische Schrift mit dem Titel *Della nobilissima pittura* vorlegt, und schließlich auf den Venezianer Paolo Pino mit seinem 1548 ebenfalls in der Lagunenstadt erschienenen *Dialogo della pittura*.

Aretino

Am ergiebigsten hinsichtlich der Verwendung des Begriffsfelds des ‚Neuen‘ sind die auf ihre spätere Publikation hin angelegten Briefe von Pietro Aretino, die sich oft ausführlich mit kunstspezifischen Themen befassen bzw. sich auf konkrete Kunstwerke beziehen.²⁷ Seit den späteren 1530er Jahren begegnet in ihnen das Begriffsfeld des ‚Neuen‘ vielfach und zwar sowohl als Substantiv ‚novità‘ (Neuheit) als auch im Sinne der Apostrophierung einzelner Kunstwerke als ‚nuovo/nuova‘. Aretinos Verwendungsweise dieses begrifflichen Feldes unterscheidet sich jedoch signifikant von jener Vasaris. Denn Aretino postuliert nicht die Existenz einer bestimmten *maniera* als ‚neu‘ oder ‚modern‘ und fasst entsprechend die ihr zugehörigen Werke. Eher bezeichnet er einzelne, von ihm konkret herausgestellte Elemente in Gemälden oder auch ganze Bildgattungen als ‚neu‘: so zu finden etwa in der ungewöhnlichen Beleuchtungssituation in Tizians Verkündigungsdarstellung für Santa Maria degli Angeli in Venedig (Abb. 1)²⁸ oder in dessen Porträt der Isabella von Spanien (Abb. 2). Aretino bezieht sich hierbei auf Tizians „maniera risuscitata col fiato dei colori“ und benennt explizit, dass aus ihr eine „neue Kraft von Schatten und Licht“ resultiere.²⁹ Ebenfalls als ‚neu‘ bezeichnet er die Groteskenmalereien Giovanni da Udines (Abb. 3).³⁰ In dieser eher deskriptiven Verwendungsweise deklariert er demnach solche Elemente als ‚nuovo‘, die, wie die von Giovanni da Udine begründete Schmuckform bzw. die malerische

²⁶ Allg. zur venezianischen Poligrafi-Kultur: DI FILIPPO BAREGGI 1988; GRENDLER 1969.

²⁷ Die *Lettere sull'arte* sind eine erstmals 1538 publizierte Korrespondenzsammlung Aretinos, verfasst im volkssprachlichen *volgare* [ARETINO 1957-1960]. Darunter befindet sich sein Briefwechsel mit unter anderem Federico Gonzaga, Giorgio Vasari und Lodovico Dolce, in dem er seine Ansichten zur Malerei, Architektur, Musik und Literatur entwickelt. Die Verwendung von ‚novità‘ und seinen Derivaten findet sich auffällig häufig in den Briefen aus den Jahren 1537-1550. Für die *Lettere sull'arte* allgemein siehe ZWECKER 2017; BUSCH 1999: 91-105; CALDECOT CHUBB 1967: 195-197 (Nr. 99); KLEIN/ZERNER 1966: 54f.

²⁸ ARETINO 1957-1960: I, 78: „Ma che dirò io di Gabriele, messo divino? Egli, empiendo ogni cosa di luce, e rifuggendo ne l'albergo con nuova luce, si inchina sì dolcemente col gesto de la riverenza [...]“. Seine *Annunciazione* malte Tizian 1536 im Auftrag von Santa Maria degli Angeli auf Murano. Nach Fertigstellung des Gemäldes wiesen es die Nonnen 1537 jedoch mit der Begründung zurück, dass es zu teuer sei. Daraufhin schenkte Tizian sein Bild Karl V.; es ist heute verschollen und nur durch den Stich Jacopo Caraglios überliefert, der um 1538 entstanden sein muss. Siehe hierzu WETHEY, 1969, Nr. 10, S. 71.

²⁹ ARETINO 1957-1960: II, 26: „Ma egli è pur sublime, egli è pur degno lo intelletto il quale con nuove forze d'ombre e di lumi, oltre l'aver dato il moto dei sensi a la figura benedetta [...]“.

³⁰ ARETINO 1957-1960: II, 20: „[...] solo perché voi vedeste la foggia de l'antiquità disegnata da Giovanni da Udine. La qual novitate è tanto piaciuta ai padroni de le fornaci da la Serena, che chiamano gli ‚aretini‘ le diverse sorti di cose ch'io feci far ivi.“ Konkret bezieht Aretino sich hier auf eine Schatulle für Federico II. Gonzaga; da sie sich nicht identifizieren lässt, ist als Bildbeispiel eine Wanddekoration Giovanni da Udines gewählt.

Gattung der Groteske³¹ oder auch die spezifische Pinselführung Tizians – mit sichtbaren *colpi* des locker geführten breiten Pinsels –, tatsächlich ‚neuartig‘ sind. Die Differenz zu Vasaris Verwendung des begrifflichen Feldes wird umso deutlicher, hält man sich vor Augen, dass dessen *nuova maniera* im Prinzip ja perspektivisch auf die Vergangenheit ausgerichtet ist. Denn letztlich gilt für die Künstler der *terza età*, mit der neuen *maniera* schrittweise eine antike *maniera* wiederzugewinnen.

Aus solchen konkreten Beschreibungen abgeleitet, kann Aretino durchaus auch allgemein von der ‚Neuheit‘ in der Malerei eines Künstlers sprechen; dies macht er vorrangig mit Bezug auf Tizian, dessen Werken er den Status des Besonderen, ja ‚Wundersamen‘ zuschreibt: „la novità dei suoi miracoli“.³² Zudem apostrophiert er die Malerei punktuell als ‚moderna‘ und schreibt ihr eine der antiken Bildhauerei ähnliche Perfektion zu³³ – doch weder generalisiert er dies jemals im Sinne eines spezifischen Kollektivstils noch werden solche Zuschreibungen auch nur ansatzweise in ein Ordnungssystem integriert, ja sie werden nicht einmal auf einen bestimmten Lokalstil bezogen. Zwar schätzt Aretino zweifellos Tizian in besonderer Weise, preist mit ähnlichen Kategorien aber ebenfalls den überwiegend in Rom tätigen Giovanni da Udine für die von ihm entwickelten ‚Neuheiten‘ gleichermaßen wie Michelangelo.

Biondo

Michelangelo Biondos *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del mondo, & della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto, [...]* von 1549³⁴ in diese Übersicht aufzunehmen bedarf der Begründung: Das Begriffsfeld des ‚Neuen‘ kommt in dieser Schrift nämlich schlicht nicht vor. Insofern ist Biondos Werk der Beleg dafür, dass diese Thematik im künstlerischen Diskurs um die Mitte des 16. Jahrhunderts keineswegs selbstverständlich oder allgemein durchgesetzt war.

Biondos *trattatello* ist systematisch angelegt, behandelt Definitionen und Aspekte der Malerei und schließt mit kurzen Lobtexten zu Künstlern seiner Zeit, die in ganz verschiedenen Regionen Italiens tätig waren: Raffael, Francesco Salviati, Andrea Mantegna, Tizian und andere. Was Biondo an diesen Künstlern hervorhebt, ist hinsichtlich der Analogie mit Aretino bemerkenswert. Denn er stellt die Künstler nicht in Relation zueinander, und genauso wenig werden sie – in welcher Form auch immer – in ein Entwicklungsschema eingeordnet; vielmehr erwähnt Biondo jeweils, was ihre Werke besonders auszeichnet, und wofür die Künstler quasi stehen: So repräsentiert Polidoro da Caravaggio das besondere *chiaroscuro* seiner Gemälde, Sebastiano del Piombo scheint malend die Natur zu übertreffen, und Tizian verkörpert seine Porträtkunst – ohne dass diese wiederum in Relation zu anderen Gattungen gesetzt würde, wie es Vasari gerade in Bezug auf Tizians Porträtmalerei macht, die dessen

³¹ Für die frühneuzeitliche Dekorationsform der Groteske (auch Grotteske), in der sich das Ornament in der Fläche vor neutralem Hintergrund entwickelt und häufig Mischwesen und Akanthusranken aufweist, siehe NICKEL 2010; WOLTERS 2000; FASTENRATH VINATTIERI 1995; MOREL 1985: 149-178; für die Entwicklung durch Giovanni da Udine auch bes.: DACOS 1977.

³² Vgl. ARETINO 1957-1960: I, 78f.; für weitere Belege zu ‚Neuheit‘ siehe 78: „con nuova luce“; 126: „presentare nuove composizioni“; ARETINO 1957-1960: II, 26: „con nuove forze d’ombre e di lumi“; 28: „commosso da sì fatta novità“; 43: „perfezione nel suo dipingere moderno“; 85f.: „esprimere l’eccellenza de la novità“; 332: „per nuova d’eccellenza maniera“.

³³ Vgl. ARETINO 1957-1960: II, 43: „Ma se la cortesia de la creatura nobile, che per conoscere tanto di perfezione nel suo dipingere moderno, quanto ne conosce ne l’altrui sculpire antico, si sodisfacesse de le figure formate e colorite dal calmo e da lo stile che distende e rilieva in la facciata de le carte, [...]“.

³⁴ Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del mondo, & della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto, opera di Michel Angelo Biondo*, Venedig 1549; zit. nach BIONDO 1972. Allg. zu Biondo: ILG 1873: I-XIII; siehe außerdem STABILE 1968.

defizitäres Nachahmungsverständnis unter Beweis stellten.³⁵ D.h. auch Biondo hebt, wenn auch ohne die Begrifflichkeit des ‚Neuen‘, künstlerische Besonderheiten hervor und würdigt im Prinzip also jene „miracoli“, die Aretino ähnlich, nur ungleich wortreicher feierte.

Pino

Auch in Paolo Pinos *Dialogo della pittura* von 1548³⁶ ist ‚Neuheit‘ oder ‚das Neue‘ keine relevante Kategorie, und sie wird auch nicht in ein polares Verhältnis zum ‚Alten‘ gesetzt. Und doch kommt der Begriff der ‚Neuheit‘ vor, allerdings eher umgangssprachlich gefasst und bemerkenswerterweise latent negativ perspektiviert, wie eine Diskussion zwischen den beiden Dialogpartnern Fabio und Lauro zu erkennen gibt. Gegenstand dieser Diskussion ist die Definition von Malerei, die nach Fabio auf den Säulen von *disegno*, *imitazione* und *colorire* beruhe. Dabei fokussiert er sich auf den *disegno*, den er wortreich in vier weitere Bestandteile zerlegt. Prompt fällt ihm Lauro ins Wort:

LA. Cancaro! Qui c'è da far. Pur oltre, all'invenzione.

FA. Volete altro? Ché voglio farmi un ricettario, come se la pittura fusse medicina di Galeno; ma, di grazia, non lo divulgate, acciò che li pittori nostri non mi canoneggiassero per cierletano.

LA. Creggio ch'essendo gli uomini **cupidi di novità**, a ciascuno sia il ragionamento vostro gratissimo.

FA. Anzi dubito che, non essendo io pittor di poca autorità, pur mi sodisfacio in due parte: prima, che quanto vi dico è verissimo, poi, ch'il mio trattato non rassimiglia ad altro ch'a sé stesso.

LA. Verdammt nochmal! Hier gibt es zu tun. Auch darüber hinaus, nämlich die *invenzione*.

FA. Wollt Ihr noch mehr? Denn ich möchte mir ein Rezeptbuch zusammenstellen, als ob die Malerei die Medizin Galens sei. Aber, bitte, verbreitet dies nicht, damit mich unsere Maler nicht als Scharlatan einstuften.

LA. Ich glaube, dass, da die Menschen **gierig nach Neuem** sind, jeder äußerst dankbar für Eure Überlegungen ist.

FA. Ich glaube vielmehr, dass, da ich kein Maler von geringer Bedeutung bin, auch ich mich an zwei Dingen erfreue; erstens: das, was ich Euch sage, ist vollkommen wahr, dann [zweitens] ähnelt meine Abhandlung keiner anderen als sich selbst.³⁷

In diesem Ausschnitt aus Pinos *Dialogo* ist ‚Neuheit‘ (‚novità‘) keine malerische Kategorie; Pino legt den Begriff dem Diskutanten Lauro nur deswegen in den Mund, um dessen elaborierte und nach dessen Dafürhalten wohl zu theoretische Definition des *disegno* – der zentralen Kategorie in Giorgio Vasaris Vitenmodell – zu unterbinden, und dies mit der Bemerkung, solch ausgeklügelte Definitionen verdanken sich der „Begierde“, ja „Gier nach Neuheit“. Diese Bemerkung dürfte als latent kritische zu verstehen sein, denn tatsächlich darf Fabio im Fortgang des Gesprächs den *disegno* auch nicht weiter definieren.³⁸ Und damit ist Lauros Anmerkung ein nicht elaborierter, in seiner lapidaren Kürze dennoch bemerkenswerter Einwurf in den Neuheitsdiskus der Zeit, der eng mit kunsttheoretischen Forcierungen verknüpft ist.

³⁵ Vgl. ILG 1970: I–XIII.

³⁶ Paolo Pino, *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, hg. v. Paulo Gherardo, Venedig 1548; PINO 1960: 96–139; PARDO 1984.

³⁷ PINO 1960: 114; deutsche Übersetzung von Anna-Maria Procajlo [Hervorh. V.v.R.].

³⁸ Für die überwiegend leicht negativ perspektivierte Semantik von „cupido“ siehe PASQUINI 1970.

IV. „Lasciamo da parte le autorità“. Lodovico Dolce dekonstruiert Vasaris progressistisches Narrativ

Im *Dialogo della pittura* Lodovico Dolces ist die Kategorie des ‚Neuen‘ in der Malerei hingegen wieder ein Thema, was in gewisser Weise naheliegt. Denn sein Verfasser, der venezianische Poligrafo Dolce, der neben dieser kunsttheoretischen Schrift auch Dialoge über die Farbe, über die Rhetorik, die Poetik und Sprache, über das Gedächtnis und über die Liebe publiziert hatte,³⁹ war langjähriger Freund und Gesprächspartner Pietro Aretinos, in dessen Briefen die Semantik des ‚Neuen‘ – wie gesehen – eine zentrale Rolle spielt. Ihn, Aretino, macht Dolce zum fiktiven Diskutanten in seinem Dialog, der damit ein prägnantes Beispiel für eine literarische Form der Reflexion über die Künste in der venezianischen Gesprächskultur, speziell im Umfeld von Tizian, Tintoretto, Jacopo Sansovino und eben Aretino ist.⁴⁰ Schon im vollständigen Titel seines Dialogs streicht Dolce die Bedeutung des Literaten durch dessen namentliche Nennung heraus:

Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L’Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconvergono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa mentione della virtù e delle opere del Divin Titiano.⁴¹

Bereits das Erscheinungsdatum 1557 legt nahe, dass Dolce seinen Dialog nach der Lektüre der ersten Edition der *Vite* Giorgio Vasaris verfasst hat. Dass er tatsächlich in Auseinandersetzung mit den *Vite* entstanden ist, ja vermutlich deren Lektüre sogar Anlass seiner Abfassung war, zeigt sich sowohl in der strukturellen Anlage des Textes als auch in der anspielungsreichen Argumentation.⁴² Denn der Dialog fingiert eine Unterhaltung zwischen einem venezianischen Gesprächspartner, der eben als „Aretino“ bezeichnet wird, und einem toskanischen namens Fabrini. Letzterer ist überdeutlich von Vasaris Wertvorstellungen geprägt. Offenkundig wird dies hinsichtlich der Annahme, „die *perfezione* der Kunst sei in *einer* Künstlerpersönlichkeit verkörpert, stehe am Ende einer stufenweisen („grado“) Vervollkommenung der Künste in der Neuzeit und habe erstmals wieder die postulierte Höhe der antiken Kunst erreicht.“⁴³ Diese Perfektion bzw. das Telos der Kunst verkörpert für Vasari Michelangelo, und

³⁹ Zu Lodovicos Schriften gehören unter anderem *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (1565); *I quattro libri delle Osservazioni* (1564); *Primo libro delle Trasformazioni* (1539); *Osservazioni nella volgar lingua* (1550); *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* (1562); *Sogno di Parnaso con alcune rime d’amore* (1532); für das Leben und Werk Dolces siehe RHEIN 2008: *passim*, die allerdings nicht auf die hier interessierenden Aspekte abhebt.

⁴⁰ Für diese spezifische Gesprächskultur siehe ROSEN 2001: 81–139.

⁴¹ Für den italienischen Text wird auf die Edition von ROSKILL 1968 recurriert; die deutschen Übersetzungen sind RHEIN 2008 entnommen.

⁴² Die folgenden Ausführungen führen Überlegungen weiter, die ich in meinem Beitrag ROSEN 2003: 317–336 entwickelt habe.

⁴³ VASARI 1966–1987: I („Allo illustrissimo et eccellentissimo Signore il Signor Cosimo de’ Medici“), 1–5, hier 1: „Poi che la Eccellenza Vostra, seguendo in ciò l’orme degli illustrissimi Suoi progenitori [...], non cessa di favorire e d’esaltare ogni sorte di virtù [...], penso che non Le sarà se non grata questa fatica presa da me di scriver le vite, i lavori, le maniere e le condizioni di tutti quelli che, essendo già spente, l’hanno primieramente risuscitate, dipoi di tempo in tempo accresciute, ornate e condotte finalmente a quel grado di bellezza e di maestà dove elle si truovano a’ giorni d’oggi“, VASARI 2010, 23–26, hier 23 („Widmung an Cosimo de’ Medici aus dem Jahr 1550“): „Da Eure Exzellenz auf den Spuren Eurer hochverehrten Vorfahren wandelnd [...] unaufhörlich jede Art von Talent fördert, [...] denke ich, daß Ihr an dieser meiner Bemühung Freude haben werdet, die Leben, Werke, Stilrichtungen und Umstände all derer niederzuschreiben, welche die vormals erloschenen Künste wieder zum Leben erweckt, nach und nach erhöht, geschmückt, und schließlich im Hinblick auf Schönheit und Größe zu jener Stufe geführt haben, auf der sie sich dieser Tage befinden“, VASARI 1966–1987: I („Allo illustrissimo et eccellentissimo Signore il Signor Cosimo de’ Medici“), 1–5, hier 4: „[...] io già mi rallegro di vedere queste arti arrivate nel Suo tempo al supremo grado della lor perfezione [...]“, VASARI 2010, 23–26, hier 25 („Widmung an

ganz ähnliche Superlative in Bezug auf den „göttlichen“ Michelangelo legt Dolce seinem Fabrini in den Mund:

Fabrini Ma voglio ben dirvi sicuramente questo, che chi ha veduto una sola volta le Pitture del Divino Michel'Agnolo, non si dovrebbe invero piu curar (per così dire) di aprir gli occhi per vedere opera di qual si voglia Pittore.

Fabrini Aber ich muss Euch doch sagen, daß, wer auch nur ein einziges Mal die Malerei des göttlichen Michelangelo gesehen hat, sich, um es mal so zu sagen, kaum mehr bemühen wird, seine Augen zur Betrachtung von Werken irgendwelcher Maler zu öffnen.⁴⁴

Michelangelo wird von Fabrini als „einziger“ („solo“) apostrophiert,⁴⁵ ja sein Œuvre wird ganz im Sinne der Lichtmetaphorik, die Vasari für die ‚maniera nuova / moderna‘ wählte, mit der Sonne verbunden:

Fabrini Perche la eccellenza di Michel'Agnolo è tanta, che si puo senza avanzare il vero, pareggiarla degnamente alla luce del Sole: laquale di gran lunga vince & offusca ogni altro lume.

Fabrini [...] die Vortrefflichkeit von Michelangelo ist so groß, daß sie würdig ist, mit dem Licht der Sonne verglichen zu werden, das jedes andere Licht bei weitem übertrifft und verfinstert.⁴⁶

Fabrinis Gesprächspartner Aretino – und hier wird man die Autorenmeinung Dolces parallel setzen dürfen – zielt nun bemerkenswerterweise nicht vorrangig darauf, Fabrini vom Gegenteil zu überzeugen, also Michelangelo diese Primatposition ab- und sie einem anderen Künstler zuzusprechen. Vielmehr beabsichtigt Aretino, Fabrini dafür einzunehmen, dass dessen Haltung, die Aretino als eine „auf Autoritäten gegründete“ bezeichnet, nicht aufrecht zu halten ist:

Aretino Ma lasciamo da parte le autorità, e fermiamoci sopra qualche sodo fondamento di ragione.

Aretino Aber lassen wir die Autoritäten beiseite und halten wir uns lieber auf der soliden Grundlage der Vernunft auf.⁴⁷

Und mit dieser Maxime – ohne jemals Vasari namentlich zu nennen – steuert Aretino auf den Kern seines Arguments zu, der darin besteht, Fabrini eben nicht von einer gegenteiligen Meinung zu überzeugen, sondern quasi seine Augen für die Pluralität und Vielfalt in der Malerei zu öffnen:

Aretino [...] non è da credere, (come toccai da prima) che ci sia una sola forma del perfetto dipingere: anzi, perche le complessioni de gli huomini, e gli humori sono diversi, così ne nascono diverse maniere: e ciascuno segue quella, a cui è inchinato naturalmente. Di qui ne nacquero Pittori diversi [...].

Aretino [...] und man soll auch nicht glauben, (wie ich schon vorher andeutete), daß es nur eine Form der perfekten Malerei gebe. Im Gegenteil, so wie es die unterschiedlichsten Körperbauten und Charaktere bei den Menschen gibt, so entstehen auch die unterschiedlichen Malweisen und jeder folge derjenigen, der er auf natürliche Weise zugeneigt ist. Und so wurden unterschiedlichste Maler geboren.⁴⁸

Cosimo de' Medici aus dem Jahr 1550“): „Schon jetzt erfreue ich mich an dem Anblick dieser Künste, die in Eurer Zeit die höchste Stufe ihrer Vollendung erreicht haben [...].“

⁴⁴ ROSKILL 1968: 84; RHEIN 2008: 233-234.

⁴⁵ ROSKILL 1968: 88, 182; RHEIN 2008: 238, 307.

⁴⁶ ROSKILL 1968: 86; RHEIN 2008: 235.

⁴⁷ ROSKILL 1968: 90. RHEIN 2008: 240. Und ganz explizit bekundet Aretino wenig später: „Ma io non voglio rapportarmi, come dite, ad autorità di alcuno, per gran letterato, che sia, ma solo alla ragione“ (ROSKILL 1968: 92); „Aber ich will mich nicht, wie Ihr es nennt, auf Autoritäten, mögen sie auch noch so gelehrt sein, berufen, sondern nur auf meinen Verstand“ (RHEIN 2008: 242).

⁴⁸ ROSKILL 1968: 158; RHEIN 2008: 289

Es gibt nicht (nur) *eine* „perfezione“ in der Kunst. Ostentativer lässt sich kaum auf das von Vasari im zweiten Proömium dargelegte teleologische Entwicklungsmodell und sein normatives Kunstverständnis anspielen, wonach die von ihm als ‚nuova‘ apostrophierte *maniera* letztlich in einer einzigen „perfezione dell’arte“⁴⁹ kulminiert.

Aretinos folgende kunsttheoretische Ausführungen dienen nun dazu, Fabrini die „diversità“ der relevanten kunsttheoretischen Kategorien, der *maniere* und der Künstler generell nahezubringen. Vor allem liegt ihm daran zu betonen, dass die Künstler ihre Besonderheiten auf den je verschiedenen Gebieten der Malerei hätten, was im Kern jener Haltung entspricht, die den Briefen des tatsächlichen Aretino und auch Michelangelo Biondos Schrift zugrunde liegt.

Dabei können auch die antiken Künstler bzw. die antike Malerei generell als *exemplum*-Lieferanten fungieren. In der Folge wird denn auch explizit benannt, was wofür beispielhaft ist: etwa die „Angemessenheit“, die „Leichtigkeit“ in der Malerei oder auch die Aufforderung, die „Hand rechtzeitig vom Gemälde zu nehmen“.⁵⁰ Es wird also nicht eine *maniera* in Gänze als Norm ausgewiesen, vielmehr wird die Bedeutung einzelner Aspekte für je verschiedene Zusammenhänge herausgestellt. Und in der einzigen Verwendung der Formel „nuova manier“ durch Aretino in Dolces Dialog, nämlich mit Bezug auf die *Assunta* Tizians (Abb. 4)⁵¹ wird kaum ein stilistisches Ideal gemeint sein, das ansonsten in seiner Schrift nicht konturiert wird; vielmehr hebt Aretino auch hier auf die konkrete künstlerische Aufgabe ab, die Tizian in dem Gemälde für Santa Maria Gloriosa dei Frari zu bewältigen hatte: Es ist das erste monumentale Altarbild in der venezianischen Malerei, das eine *storia* umsetzt und diese mittels Farbigkeit und Plastizität der Figuren („rilievo“) den Betrachter*innen wirkmächtig vor Augen stellt. Dolce macht ‚Neuheit‘ also eher an medialen, bildkonzeptuellen bzw. gattungsspezifischen Phänomenen fest.

„Auf diesem Gebiet [hervorragend]“, „teilweise [übertreffen]“, „in gewisser Hinsicht [überlegen]“⁵² sind die relativierenden Formeln, mit denen Dolces Aretino je verschiedene Künstler würdigt; aber nicht

⁴⁹ VASARI 1966-1987: III, 3-19, hier 5-7: „[...] [C]on ciò sia che nella prima e più antica [età] si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezione, e come che elle abbiano avuto qualcosa di buono, essere stato accompagnato da tanta imperfezione, che e' non merita per certo troppa gran lode [...]. 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 [...]. 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“; VASARI 32010, 93-106, hier 95: „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. [...] 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. [...] 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“; siehe auch die Zitate in Anm. 18 und Anm. 43.

⁵⁰ Siehe RHEIN 2008: 65f., 90f., 103. 129f., 134, 303.

⁵¹ ROSKILL 1968: 188; RHEIN 2008: 310f.

⁵² Siehe ROSKILL 1968: 86, 88; RHEIN 2008: 235, 238; vgl. etwa die folgende Charakterisierung der Kunst Raffaels: „Onde in questa parte dell'inventione, si d'intorno alla historia, quanto alla convenevolezza, Raffaello è superiore“ (ROSKILL 1968: 164); „Es ist daher in diesem Teil der Erfindung, sowohl was das Geschichtliche betrifft als auch in dem Punkt der Angemessenheit, Raffael der Überlegenere.“ (RHEIN 2008: 293).

nur das – bemerkenswert ist ebenfalls die von ihm herausgestellte Subjektivität in der Geschmacksbildung und im Urteil. So leitet er seine Bemerkung über die Verschiedenheit der Möglichkeiten in der Nachbildung eines Körpers mit der expliziten Markierung seiner diesbezüglichen Ansicht („opinione“) ein:

Aretino lo stimo, che un corpo delicato debba anteporsi al muscoloso. E la ragione è questa, ch'è maggior fatica nell'arte a imitar le carni, che l'ossa: perche in quelle non ci va altro, che durezza, e in queste solo si contiene la tenerezza [...].

Aretino Ich bin der Ansicht, ein zarter Körper sei einem muskulösen vorzuziehen. Der Grund dafür ist der: es ist in der Kunst weitaus schwieriger, das Fleischige als das Knochige nachzuahmen, da in dieses nur die Härte gehört, während nur im Fleischigen die Zartheit behalten werden kann.⁵³

Die Relativierung eines muskulösen Figurenideals zielt erneut auf Michelangelo und insbesondere auf dessen wortreiche Verabsolutierung durch Vasari.⁵⁴ Solchen Normierungen setzt Aretino die Pluralität der Möglichkeiten und der Sichtweisen auf künstlerische Phänomene entgegen; er bezeugt sein persönliches Urteil auf der Basis seines subjektiven Geschmacks, den er gleichwohl begründet.

Aretinos Rede mit Argumenten der ‚Vernunft‘ führt Schritt für Schritt zum gewünschten Ergebnis, wie Fabrini schließlich eingesteht:

Fabrini Molto, Signor Pietro, il vostro discorso, m'è stato grato: e di qui inanzi son'io per credere cio che credete voi, che con tali ragioni l'huomo non si può ingannare.

Fabrini Euer Gespräch, Signor Pietro, ist sehr wertvoll für mich gewesen. Von nun an werde ich das glauben, was auch Ihr glaubt, denn bei diesen Argumenten kann der Mensch sich nicht täuschen.⁵⁵

Was Fabrini hier konzidiert, bezieht sich allerdings allein auf das Zugeständnis einer Relativität der Werte, nicht etwa auf die individuelle Priorisierung eines ästhetischen Ideals. So vollzieht Fabrini am Ende des Dialogs zwar Aretinos Relativierungen nach und stimmt ihm sogar zu, dass es nicht einen, sondern drei beste Maler gibt, die jeweils verschiedene Qualitäten aufweisen; bezüglich ihrer jeweiligen Präferenzen innerhalb dieser Trias bleiben zwischen beiden Diskutanten aber Differenzen bestehen, wie Aretino abschließend hervorhebt:

⁵³ ROSKILL 1968: 142; RHEIN 2008: 279f., bes. 280 [Hervorh.V.v.R.].

⁵⁴ Siehe etwa VASARI 1966-1987: VI, 1987, 3-141, hier 16f. (mit Bezug auf die römische *Pietà*): „Fra le cose belle [che] vi sono, oltre i panni divini suoi, si scorge il morto Cristo: e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricerco di muscoli, vene, nerbi sopra l'ossatura di quel corpo, né ancora un morto più simile al morto di quello. Quivi è dolcissima aria di testa, et una concordanza nelle appicature e congiunture delle braccia e in quelle del corpo e delle gambe, i polsi e le vene lavorate, che in vero si maraviglia lo stupore che mano d'artefice abbia potuto sì divinamente e propriamente fare in pochissimo tempo cosa sì mirabile: che certo è un miracolo che un sasso, da principio senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione che la natura aùffatica suol formar nella carne“; VASARI 2009: 51: „Unter den schönen Dingen dort sieht man außer seinen göttlichen Stoffen den toten Christus, und was die Schönheit der Glieder und einen kunstvoll gebildeten Körper angeht, soll niemand glauben, eine nackte Gestalt sehen zu können, an der die Muskeln, Venen und Nervenstränge den Knochenbau wohlverstandener überziehen als an jenem Körper, noch einen Toten, der einem Toten ähnlicher ist als dieser. Lieblichste Gesichtszüge und der harmonische Übergang von Ansätzen und Gelenken an den Armen, am Körper und an den Beinen wie auch die ausgebreiteten Venen und Handgelenke sind von einer Art, daß man tatsächlich voller Verwunderung darüber staunt, wie die Hand eines Künstlers in so kurzer Zeit ein derart herrliches Werk so göttlich und getreu auszuführen vermochte. Mit Sicherheit ist es ein Wunder, daß ein ursprünglich formloser Stein zu jener Vollendung gebracht wurde, welche die Natur mit Mühe aus dem Fleisch zu formen pflegt.“

⁵⁵ ROSKILL 1968: 180; RHEIN 2008: 305.

Fabrini Tutto questo è verissimo. e, perche io stimo, che non vi resti altro in questa materia da ragionare, conchiudiamo, che, quantunque hoggidì ci siano stati molti Pittori eccellenti; questi tre ottengono il Prencipato: cioè Michel’Agnolo, Raffaello e Titiano.

Aretino Così è, ma con la distintione, ch’io v’ho detto di sopra.

Fabrini Das ist alles wirklich wahr. Und ich glaube, daß nun nichts mehr übrig ist, was in dieser Sache zu besprechen ist, sagen wir abschließend, daß wieviele ausgezeichnete Maler es in unserer Zeit gegeben haben mag, diese drei erhalten den ersten Platz: das sind Michelangelo, Raffael und Tizian.

Aretino So ist es, aber mit der Unterscheidung, die ich oben genannt habe.⁵⁶

An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass auch bezüglich dieses ‚offenen‘ Schlusses Dolces Dialog markant ist.⁵⁷ Denn die Pluralität und Offenheit im Urteil, die ja Metathema des Gesprächs zwischen Aretino und Fabrini ist, wird so abschließend auch auf der strukturellen Ebene herausgestellt. Wir als Leser*innen des Dialogs sind dazu angehalten, unsere Meinung auszubilden. Wir können das tun, indem wir uns der einen oder anderen formulierten Sichtweise anschließen, wir können aber auch eine dritte Möglichkeit ‚dazwischen‘ favorisieren. Dolce nutzt damit die konstitutiven Bedingungen der literarischen Gattung des Dialogs⁵⁸ in idealtypischer Weise. Er zeigt die Pluralität der Möglichkeiten und Sichtweisen auf, und thematisiert die Subjektivität des Urteils ebenso explizit wie sie uns Leser*innen auch strukturell vor Augen gestellt wird.

Wenngleich Vasari in Dolces Dialog nie namentlich genannt wird, dürfte doch deutlich geworden sein, dass es dessen *grand récit* ist, mit dessen Prämissen und Setzungen sich Dolce hier auseinandersetzt. Zu ostentativ reklamiert der Toskaner Fabrini, der als ein Vasari-‚pappagallo‘ inszeniert wird, stets das „allgemeine Urteil“ („giudicio comune“)⁵⁹ für sich, zu deutlich apostrophiert es Aretino als „nur ein individuelles“, „un giudizio particolare“.⁶⁰ Und schließlich geht Aretino mit einer heftigen Invektive gegen die Ursachen von Fabrinis Behauptungen an:

Aretino Io vi lascio Fabrini, e lascierò sempre nel vostro parere, non potendo fare altro: perche le ragioni non persuadono tutti: e cio avviene o per ostinazione, o per ignoranza, o per affettione. In voi, nel quale non possono cader l’altre due, ha luogo la terza, laquale è difetto escusabile: e, come io dissi avanti, *spesso occhio ben san fa veder torto* [...].

Aretino Ich lasse Euch, Fabrini, Eure Ansicht und werde dies auch künftig tun, da ich mich nicht anders verhalten kann, denn nicht alle Menschen lassen sich durch Argumente überzeugen; Starrköpfigkeit, Unkenntnis oder auch Zuneigung sind der Grund dafür. Bei Euch, bei dem die ersten beiden nicht zutreffen, trifft der dritte Grund zu, welcher ein verzeihlicher Grund ist, und wie ich schon vorher gesagt habe, der macht, daß ein gesundes Auge schiele.⁶¹

Die „affettione“ wird hier als *Movens* herausgestellt; gemeint ist die „affettione“ mit einem Landschaftsstil und seinem Apologeten Vasari, der seine individuelle Wertschätzung eines spezifischen Figurenideals dazu nutzte, um ein Entwicklungsnarrativ der Künste als folgerichtige Entwicklung ‚der Kunst‘ genau auf dieses Ideal hin auszurichten, und dies mit einem ostentativen Wahrheitsanspruch verknüpft. Schließlich weiß er, Vasari, genau, wo die Dinge (in einem imaginären Geschichtsablauf)

⁵⁶ ROSKILL 1968: 194; RHEIN 2008: 317.

⁵⁷ ROSEN 2003: 317-336.

⁵⁸ Siehe hierzu v. a. die Schriften von Hempfer: HEMPFER 1993; HEMPFER 2002; HEMPFER 2004 sowie HEMPFER/TRÄNINGER 2010.

⁵⁹ ROSKILL 1968: 90: „*Fabrini* Anzi è giudizio comune“; RHEIN 2008: 238: „*Fabrini* Im Gegenteil, es ist das allgemeine Urteil.“

⁶⁰ ROSKILL 1968: 90: „*Aretino* Il vostro è giudizio particolare: e non dovrete voi giudicar così risolutamente“; RHEIN 2008: 238: „*Aretino* Euer Urteil ist ein sehr spezielles. Und ihr solltet nicht so entscheidend urteilen.“

⁶¹ ROSKILL 1968: 170; RHEIN 2008: 298.

„stehen“ und „stellt“ sie tatsächlich genau dorthin, wie er in seiner eigenen Vita, die Prämissen seines narrativen Konstrukts einmal mehr reflektierend, ausführt:

[...] mettere le cose a' luoghi loro, et a dirle come stanno veramente

[...] die Dinge an ihren entsprechenden Platz zu stellen und sie zu sagen, wie sie wirklich sind.⁶²

Aretinos Plädoyer für die Pluralität, Relativität und Subjektivität im Urteil, das so offenkundig gegen diesen emphatischen Wahrheitsanspruch Vasaris gerichtet ist, wird man als ‚Dekonstruktion‘ dieses *grand récit* fassen können.⁶³ Sie kann von denjenigen Leser*innen wahrgenommen werden, die der Argumentation auf der inhaltlichen Ebene gefolgt sind und ihre Implikationen auf der strukturellen Ebene nachvollzogen haben.

Dolce führt die Pluralität der künstlerischen Möglichkeiten wie auch des ‚Neuen‘ den Leser*innen regelrecht vor Augen; damit nutzt er das diskursive Potential der Gattung des Dialogs und spielt es kalkuliert gegen die lineare und – trotz unseres Wissens um die Existenz von Koautoren – monologische Argumentation Vasaris in der Gattung des Traktats aus.

Abschließend komme ich noch einmal auf die oben aufgeworfene Frage nach den epistemologischen Charakteristika solcher Schreibweisen und ihrer epochalen Signatur zurück. Dass Lodovico Dolces Dialog, der nicht nur implizit, sondern auch explizit auf die Polyperspektivik in Meinungsbildungsprozessen und die Relativierung der Erkennbarkeit von Wahrheit abhebt, idealtypisch für die *episteme* der Renaissance stehen dürfte, so wie sie in der interdisziplinären Frühneuzeitforschung in den letzten Jahren konturiert wurde,⁶⁴ liegt auf der Hand. Doch blieb, soweit ich sehe, bislang die Frage offen, wie sich Vasaris *grand récit* in diese Episteme integrieren lässt.

Sein progressistisches Narrativ stellt offenkundig einen Versuch dar, die ihrem Verfasser allenthalben bewusste Pluralität der Diskurse monologisch zu bändigen – weshalb er im übrigen auch seine faktischen Koautoren systematisch verschweigt.⁶⁵ Damit reiht sich Vasari ein in prominente Unternehmungen der Domestizierung diskursiver Freiheit, wie sie Bernhard Huss für den literarischen Diskurs untersucht hat.⁶⁶

⁶² VASARI 1966-1987: VI, 369-408, hier 389; dt. Übers. v. Isabell Franconi.

⁶³ Ich beziehe mich hier auf das engere, nicht-poststrukturalistische Begriffsverständnis von KABLITZ 1993: 206-242, hier 208: „Um eine Dekonstruktion handelt es sich [...] dort, wo ein Text die Kategorien eines anderen benutzt, um zugleich ihre verborgenen Widersprüchlichkeiten bloßzulegen.“

⁶⁴ Siehe oben, Anm. 58.

⁶⁵ BLUM 2011: 151-156.

⁶⁶ HUSS 2007: *passim* und bes. 10-14.

Abbildungen



Abb. 1: Jacopo Caraglio, *L'Annunciazione* (nach Tizian), um 1538, Kupferstich, 45,3 x 34,4 cm, London, British Museum.



Abb. 2: Tizian, *Kaiserin Isabella*, um 1548, Öl auf Leinwand, 117 x 98 cm, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 3: Giovanni da Udine, Grottesken und vier Bilder nach Philostrat (Fresko), 1520–1521, Rom, Villa Madama.



Abb. 4: Tizian, *L'Assunta*, 1516–1518, Öl auf Holz, 690 x 360 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- ARETINO, Pietro: *Lettere sull'arte*, hg. v. Ettore CAMESASCA, Bd. I und II, Mailand 1957–1960.
- BIONDO, Michelangelo: *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del mondo, & della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto, opera di Michel Angelo Biondo*, Farnborough 1972 (Faksimile).
- PINO, Paolo: „Dialogo di Pittura di messer Paolo Pino“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bd. I, hg. v. Paola BAROCCHI, Bari 1960.
- VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Paola BAROCCHI und Rosanna BETTARINI, 6 Bde., Florenz 1966–1987.
- VASARI, Giorgio: *Das Leben des Raffael*, hg. von Hana GRÜNDLER, Berlin 2004. (2004a)
- VASARI, Giorgio: *Das Leben des Pontormo*, hg. von Katja BURZER, Berlin 2004. (2004b)
- VASARI, Giorgio: *Mein Leben*, hg. von Sabine FESER, Berlin 2005.
- VASARI, Giorgio: *Das Leben des Michelangelo*, hg. von Caroline GABBERT, Berlin 2009.
- VASARI, Giorgio: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. von Matteo BURIONI und Sabine FESER, Berlin 2010.
- VASARI, Giorgio: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, hg. v. Sabine FESER, Berlin 2006.
- VASARI, Giorgio: *Das Leben des Perugino und des Pinturicchio*, hg. von Rudolf HILLER VON GAERTRINGEN, Berlin 2011.
- VASARI, Giorgio: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des ‚disegno‘*, hg. von Matteo BURIONI, Berlin 2012.

Sekundärliteratur

- BELTING, Hans: „Vasari und die Folgen: die Geschichte der Kunst als Prozess?“, in: DERS., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983, 63–91 (zuerst erschienen in: Karl-Georg FABER/Christian MEIER (Hgg.): *Historische Prozesse*, München 1978, 98–126).
- BENATI, Daniele: „Le postille di Annibale Carracci al terzo tomo delle *Vite* di Giorgio Vasari“, in: DERS./Eugenio RICCOMINI (Hgg.): *Annibale Carracci*, Mailand 2006, 460–464.
- BLUM, Gerd: „Zur Geschichtstheologie von Vasaris *Vite* (1550). Kunstgeschichte als ‚große Erzählung‘ und Bildsystem“, in: David GANZ (Hg.): *Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, 271–288.
- BLUM, Gerd: *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*, München 2011.
- BLUM, Gerd: „Gesamtgeschichtliches Erzählen am Beginn der Frühen Neuzeit. Michelangelo und Vasari“, in: DERS./Steffen BOGEN/David GANZ/Marius RIMMELE (Hgg.): *Pendant Plus: Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, 131–153.
- BOURRIOT, Félix: *Kalos kagathos, kalokagathia d'un terme de propagande de sophistes a[une notion sociale et philosophique : étude d'histoire athénienne*, Hildesheim/New York 1995.
- BURIONI, Matteo: „Vasari's *rinascita*. History, Anthropology or Art Criticism?“, in: Alexander LEE u.a.: *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300 - c. 1550*, Leiden 2010, 115–127.
- BUSCH, Werner: „Aretinos Evokation von Tizians Kunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62.1 (1999) 91–105.
- CALDECOT CHUBB, Thomas: *The Letters of Pietro Aretino*, Hamden 1967.
- CALECA, Antonio (Hg.): *Arezzo e Vasari. Vite e postille*, Foligno 2007.
- CARRARA, Eliana: „Spigolature vasariane. Per un riesame delle *Vite* e della loro fortuna nella Roma di primo Seicento“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54.1 (2010/12) 155–183.

- CARRARA, Eliana: „Un esemplare delle *Vite* di Vasari postillato da Francesco Bocchi (Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.e.66)“, in: Salvatore LO RE/Franco TOMASI (Hgg.): *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, Manziana (Rom) 2013, 247-281.
- CERVINI, Fulvio: „Il medioevo fantastico. L'arte romanica secondo Vasari“, in: Alessandro MASI/Chiara BARBATO (Hgg.): *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Rom 2014, 71-80.
- DACOS, Nicole: *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom 1977.
- DI FILIPPO BAREGGI, Claudia: *Il mistero di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Rom 1988.
- ELSIG, Frédéric: „Giorgio Vasari e l'arte a nord delle Alpi“, in: Barbara AGOSTI/Silvia GINZBURG CARI-GNANI/Alessandro NOVA (Hgg.): *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550* (Studi e ricerche/Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut; 9), Venedig 2013, 239-245.
- FANTI, Mario: „Le postille carraccesche alle *Vite* del Vasari. Il testo originale“, in: *Il Carrobbio* 5 (1979) 148-163.
- FANTI, Mario: „Ancora sulle postille carraccesche alle *Vite* del Vasari. In buona parte sono di Annibale“, in: *Il Carrobbio* 6 (1980) 136-141.
- FASTENRATH VINATTIERI, Wiebke: *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* (Studien zur Kunstgeschichte, 97), Hildesheim 1995.
- FERGUSON, Wallace Klippert: *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Boston 1948.
- GRENDELER, Paul F.: *Critics of the Italian World, 1530-1560*, Madison 1969.
- HEMPFER, Klaus W.: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur, Philosophie, bildende Kunst*, Stuttgart 1993.
- HEMPFER, Klaus W.: „Lektüren von Dialogen“, in: DERS. (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, Stuttgart 2002, 1-38.
- HEMPFER, Klaus W. (Hg.): *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, Stuttgart 2004.
- HEMPFER, Klaus W./TRANINGER, Anita (Hgg.): *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung*, Stuttgart 2010.
- HOCHMANN, Michel: „Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des *Vies* de Vasari. La réaction anti-vasarienne à la fin du XVI siècle“, in: *Revue de l'art* 80 (1988) 64-71.
- HÖFELE, Andreas/MÜLLER, Jan-Dirk/OESTERREICHER, Wulf (Hgg.): *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin 2013.
- HUSS, Bernhard: *Diskursivierungen von Neuem. Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 1/2016, Freie Universität Berlin.
- HUSS, Bernhard: *Lorenzo de' Medicis Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*, Tübingen 2007.
- ILG, Albert (Hg.): *Von der hochedlen Malerei: Tractat des Michel Angelo Biondo (Venedig 1549)*, Osnabrück 1970.
- ILG, Albert: „Einleitung“, in: DERS. (Hg.): *Von der hochedlen Malerei: Tractat des Michel Angelo Biondo (Venedig 1549)*, Wien 1873, I-XIII: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11156860_00005.html (Zugriff: 11.02.2019)
- KABLITZ, Andreas: „Affektintimität und Diskursöffentlichkeit – Shakespeares dark-lady-Sonette als Dekonstruktion des tradierten lyrischen Diskurses“, in: Dieter MEHL (Hg.): *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven*, Münster 1993, 206-242.
- KALLAB, Wolfgang: *Vasaristudien*, hg. von Julius VON SCHLOSSER, Wien/Leipzig 1908.
- KEAZOR, Henry: *„Distruggere la maniera“? Die Carracci-Postille*, Freiburg i. B. 2002.

- KIENING, Christian: „Hybride Zeiten. Temporale Dynamiken 1400–1600“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (PBB), 140 (2018) 194–231.
- KLEIN, Robert/ZERNER, Herni (Hgg.): *Italian Art 1500–1600. Sources & Documents in the History of Art Series*, Englewood Cliffs 1966.
- KÖBELE, Susanne: *Alte Meister, neue Zeiten. Konkurrierende Neuerungsansprüche in Walthers Reinmar-Nachruf und in des Strickers Frauenehre*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 8/2018, Freie Universität Berlin.
- LATOUR, Bruno: *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris 1991.
- LATOUR, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, hg. u. übers. von Gustav ROßLER, Berlin 1995.
- LINK-HEER, Ursula: „Giorgio Vasari oder der Übergang von einer Biographien-Sammlung zur Geschichte einer Epoche“, in: DIES./Hans Ulrich GUMBRECHT (Hgg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt a. M. 1985, 73–88.
- MOREL, Philippe: „Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del cinquecento“, in: Marcello FAGIOLI (Hg.): *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del cinquecento*, Rom 1985, 149–178.
- MÜLLER, Jan-Dirk.: *Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit*, München 2010.
- NAGEL, Alexander/WOOD, Christopher S.: *Anachronistic Renaissance*, New York 2010.
- NELTING, David: ‚Hybridisierung‘ als Strukturprinzip. Überlegungen zu Poetologie und Epistemologie in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 2/2016, Freie Universität Berlin.
- NICKEL, Claudia: *Ornament und Figur. Eine Untersuchung zur Struktur dieser Beziehung*, Kiel [Diss.] 2010.
- PARDO, Mary: *Paolo Pino's Dialogo di pittura. A Translation with Commentary*, Universität Pittsburgh [Diss.] 1984.
- PASQUINI, Emilio, s.v. „cupido“ in: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 2, Rom 1970: http://www.treccani.it/enciclopedia/cupido_res-17356203-87ef-11dc-8e9d-0016357eee51_%28_Enciclopedia-Dantesca%29/ (Zugriff 11.02.2019).
- RHEIN, Gudrun: *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln u.a. 2008.
- ROSEN, Valeska von: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*, Emsdetten/Berlin 2001 (zugl. Diss. Berlin 1998).
- ROSEN, Valeska von: „Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog. Zu einer vernachlässigten kunsttheoretischen Gattung“, in: DIES./Klaus KRÜGER/Rudolf PREIMESBERGER (Hgg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München u.a. 2003, 317–336.
- ROSEN, Valeska von: „Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich ‚Geschichte‘ nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren“, in: Fabian JONETZ/Alessandro NOVA (Hgg.): *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven* (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut; 20), Venedig 2016, 163–182.
- ROSEN, Valeska von: „Perfection as Rhetorical *Techné* and Aesthetic Ideal in the Renaissance Discourse on Art“, in: Lorenzo PERICOLO/Elisabeth OY-MARRA (Hgg.): *Perfection. The Evolving Essence of Art and Architecture in Early modern Europe*, Turnhout 2019 (im Druck).
- ROSKILL, Mark: *Dolce's „Aretino“ and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.
- RUFFINI, Marco: „La prima ricezione de *Le Vite*. Postille venete alla Torrentiniana“, in: Katja BURZER/Charles DAVIS/Sabine FESER (Hgg.): *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, Venedig 2010, 183–190.

- SCHLOSSER, Julius von: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924.
- SIEBERT, Moritz: *Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance*, Baden-Baden 2017.
- SPAGNOLO, Maddalena: „Considerazioni in margine. Le postille alle *Vite* di Vasari“, in: Antonio CALECA (Hg.): *Arezzo e Vasari: vite e postille*, Foligno 2007, 251-271.
- STABILE, Giorgio: s.v. „Biondo, Michelangelo“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 10, Rom 1968: http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-biondo_%28Dizionario-Biografico%29/ (Zugriff: 11.02.2019).
- WAETZOLD, Wilhelm: *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.
- WETHEY, Harold: *Titian. The paintings of Titian. Complete edition. The Religious Paintings. Bd. 1*, London 1969.
- WOLTERS, Wolfgang: *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.
- ZWECKER, Loel: *Pietro Aretino. Der Machiavelli der Kunstkritik*, Bern/Wien 2017.

Bildnachweis

- Abb. 1: Jacopo Caraglio, *L'Annunciazione* (nach Tizian), um 1538, Kupferstich, 45,3 x 34,4 cm, London, British Museum. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=56718001&objectId=1456412&partId=1 (Zugriff am 15.02.)
- Abb. 2: Tizian, *Kaiserin Isabella*, um 1548, Öl auf Leinwand, 117 x 98 cm, Madrid, Museo del Prado. SOLY, Hugo (Hg.): *Karl V. (1500–1558) und seine Zeit*, Köln 2000, 59.
- Abb. 3: Giovanni da Udine, *Grotesken und vier Bilder nach Philostrat* (Fresko), 1520–1521, Rom, Villa Madama. KLIEMANN, Julian/ ROHLMANN, Michael: *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, 12.
- Abb. 4: Tizian, *L'Assunta*, 1516–1518, Öl auf Holz, 690 x 360 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari. BECK, James H.: *Malerei der italienischen Renaissance*, Köln 1999, Abb. 330.

Zur Autorin

Valeska von Rosen hat an der Freien Universität Berlin und der Ludwig-Maximilians-Universität München Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Ägyptologie studiert. 1994 wurde sie an der Freien Universität mit einer Arbeit über Tizians Bildkonzepte promoviert. Die Dissertation wurde mit dem Hans-Janssen-Preis für Kunstgeschichte 2000 ausgezeichnet. 2005 hat sie sich an die Freie Universität Berlin habilitiert; ein Teil aus ihrer Habilitationsschrift *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600* wurde mit dem Dr. Peter-Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung 2003 (1. Rang) ausgezeichnet. Für die Dissertation und die Habilitation erhielt Valeska von Rosen Stipendien der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte I, Rom) und der Gerda-Henkel-Stiftung; 2006/07 war sie Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin (Institute for Advanced Study), 2015 des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln. Von 2006 bis 2019 hatte sie den Lehrstuhl für allgemeine Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum inne; zum Sommersemester 2019 hat sie einen Ruf auf die Professur für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf angenommen.

Valeska von Rosen ist Mitglied im Fachkollegium 103 der DFG und im Section Comitee *Musicology, history of art and architecture* der Academia Europea, London. Außerdem gehört sie der DFG-Forschungsgruppe 2305 *Diskursivierungen von Neuem* an und leitet ein Forschungsprojekt über die Selbstbildnisgalerie der Uffizien in Florenz. Ihre jüngeren Monographien sind:

- *Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden*, Göttingen 2015.
- *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2. Aufl. 2011, 3. Aufl. 2019 (im Druck).

Working Paper (FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem) ISSN 2510-0777
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem
Geschäftsstelle
Freie Universität Berlin
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin