

Gerd Blum

## Gesamtgeschichtliches Erzählen am Beginn der Frühen Neuzeit

Michelangelo und Vasari<sup>1</sup>

Die Sixtinische Kapelle ist das prominenteste ‚gesamtgeschichtliche Bildsystem‘ der christlichen Kunst. Nach der Übermalung der quattrocentesken Altarwand – die zuvor dem Beginn der Moses- und der Christusgeschichte in Form eines typologischen Pendants von *Auffindung des Moses* und *Geburt Christi* gewidmet war – mit dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos ist ein holistisches Bildsystem entstanden, das zentrale Stationen der Heilsgeschichte *in toto*, von der Genesis bis zum Gericht, darstellt. In einem überschaubaren Raum wird die gesamte geschichtstheologische Matrix der drei sogenannten Heilszeiten von *Natur*, *Gesetz* und *Gnade* anhand exemplarischer Ereignisse und Protagonisten vor Augen gestellt – von der Schöpfung der Welt und des Menschen bis zu Noah; von Moses bis zur Inkarnation Christi; von Christus bis zum Ende der Welt. Die Deckenfresken stellen Szenen aus der Epoche *ante legem* (Weltschöpfung bis Noah und Abraham) dar. Ereignisse aus der Epoche *sub lege* zeigen besonders die Quattrocentofresken der Vita des Moses auf der südlichen Seitenwand sowie die Propheten und Sibyllen der Decke Michelangelos. Der Epoche *sub gratia* sind besonders die Quattrocento-fresken des Lebens Christi auf der nördlichen Seitenwand (mit der Geburt Christi ehemals auf der Altarwand), die Reihe der ersten Päpste, und die Apostelteppiche Raffaels gewidmet. Die Endzeit wird durch das erst 1541 fertiggestellte Fresko des *Jüngsten Gerichts* Michelangelos verbildlicht.

Nach dem Schema von ‚Verheißung und Erfüllung‘ bilden die einander gegenüberliegenden Bildfelder der beiden Freskenserien der Seitenwände jeweils ein Pendant, das Szenen aus dem Leben von Moses und Christus typologisch aufeinander bezieht. Auch durch die Zuordnung von Propheten und Sibyllen zu bestimmten heilsgeschichtlichen Ereignissen werden alle Bilder und Figuren der Fresken zu einem gesamtgeschichtlichen *Zeitenraum*<sup>2</sup> verknüpft. Der saalartige Innenraum der Kapelle<sup>3</sup> ermöglicht die Zusammenschau eines vielgliedrigen und dennoch simultan vereinheitlichten Bildsystems zu einem *Bilderbau*<sup>4</sup> (Abb. 1).

Nach ihrer Fertigstellung durch Michelangelo manifestiert die Sixtinische Kapelle ein letztlich traditionelles christliches Geschichtsmodell, das sowohl durch typologische Verweise als auch durch genealogische Reihen von Vorfahren und Nachfolgern Jesu (den ersten 30 Päpsten) zusammengehalten wird und das zugleich, wie bemerkt, zwischen Schöpfung und Gericht eingespannt ist.<sup>5</sup> Allerdings ist dieses System sukzessiv, im Zug mehrerer Ausstattungsphasen entstanden. Michelangelo

überformt das alte Pendantsystem der Quattrocento-Fresken, das Schlüsselszenen zu zwei Parallel-Viten von Moses und Christus reiht und zugleich typologisch kombiniert, mit einer Summe von exemplarischen Stufen der großen Erzählung der Bibel. Dabei wird der gesamtgeschichtliche Zeitraum von der Genesis bis zum Gericht nicht nur narrativ und typologisch mit großen Momenten der Heilsgeschichte ab *orbe condito* markiert, sondern – wie bereits erwähnt – auch genealogisch verdeutlicht durch kontinuierliche Figurenserien, die von Adam und den Vorfahren Christi über



Abb. 1: Rom, Città del Vaticano, Cappella Sistina, Innenraum mit Blick auf das Jüngste Gericht Michelangelos

Propheten und Sibyllen bis zu den ersten Päpsten reichen, wobei diese Protagonisten mit den Historien teils typologisch verknüpft sind.

### Gottes Weltenplan und Wettstreit der Künstler

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie ein solches gesamtgeschichtliches Erzählen einerseits in Grundgedanken der christlichen Geschichtstheologie verankert ist und wie es andererseits Strukturprinzipien von Weltchroniken und ihrer Bebilderung aufnimmt. Allerdings steht die Sixtinische Kapelle auch für eine epochale Wandlung, in der sich die Regeln der Bildkombinatorik scheinbar gänzlich und jedenfalls grundlegend verändern: nicht mehr der Vergleich von Themen und Inhalten steht allein im Vordergrund, sondern auch der Vergleich von Fertigkeiten und des jeweiligen Erfindungsreichtums der Künstler. Auch hier bereiteten bereits die Seitenwände der Sixtinischen Kapelle die Verschiebung des Systems vor. Sie sind zwar typologisch aufgebaut, führen aber auch verschiedene Künstler – mit unterschiedlich hohen Honoraren – innerhalb einer Konkurrenzsituation zusammen.<sup>6</sup> Beide Modi der Relationierung von Bildern – der ‚alte‘ typologische Modus wie auch der ‚neue‘ paragonale – werden von Michelangelo aufgenommen, weitergeführt und (so jedenfalls Vasari und seine Nachfolger) übertrumpft. Am Beispiel der Sixtinischen Kapelle lässt sich jedoch nachvollziehen, dass das alte, heilsgeschichtliche Ordnen von Bildern und ein neues kunstgeschichtliches Ordnungssystem nach Lebenszeit und Leistung keineswegs inkompatibel gewesen sind. In Vasaris Stilisierung der Sixtinischen Decke und des *Jüngsten Gerichts* zu finalen Kunsttaten Michelangelos ist jene Engführung von Geschichtstheologie und Kunstgeschichte bereits weitgehend vorgebildet, die im 19. Jahrhundert den Namen *Kunstreligion* bekommen wird, und an deren früher Grundlegung Vasaris Co-Autor Pierfrancesco Giambullari offenbar maßgeblich beteiligt war.<sup>7</sup> Es soll nun – im Aufgreifen eigener früherer Forschungen – deutlich werden, dass Michelangelos Konzeption einer Komplettierung der Sixtinischen Kapelle zum gesamtgeschichtlichen Bildsystem eine Vorlage für die historiographische Gesamtstruktur der *Viten* Vasaris von 1550 gewesen ist. Auch soll gezeigt werden, dass *beide* gesamtgeschichtlichen Meistererzählungen der neuzeitlichen Kunstgeschichte, der neue Bilderkanon Michelangelos und die neue Kunstgeschichtsschreibung im Buch Vasaris, auf die alte Tradition der christlichen Geschichtstheologie und Universalgeschichtsschreibung zurückgehen. Letztere war bereits in der auflagestarken und auch lateinisch verlegten Weltchronik Schedels mit einem gesamtgeschichtlichen Bildsystem (bestehend aus über 1800 Holzschnitten) verknüpft worden. Abschließend soll nach dem Grund der Analogien zwischen dem Buch Vasaris und dem Bilderbau Michelangelos gefragt werden. Sowohl den *Viten* Vasaris als auch dem Bildsystem Michelangelos liegt die Universalgeschichtsschreibung der Chroniken mit ihrem biblischen Geschichtsmodell zugrunde. Aus welchen Motiven?

## Gesamtgeschichtliche Buchformate: Bibel und Chronik

Im Gegensatz zu zyklischen Zeitkonzeptionen der paganen Antike<sup>8</sup> bewirkten die spätestens im 4. Jahrhundert abgeschlossene Zusammenfügung der Pendants von ‚Altem‘ und ‚Neuem‘ Testament zu einem kanonischen Korpus der biblischen Bücher des Christentums<sup>9</sup> sowie die Einfügung der Apokalypse des Johannes in diesen kanonischen Textkorpus<sup>10</sup> eine ganzheitlich-gesamtgeschichtliche Auffassung der Welt- und Heilsgeschichte. In der christlichen Tradition wird Geschichte daher als begrenzter Zeitraum zwischen Adam und Apokalypse aufgefasst,<sup>11</sup> der als Ausfaltung eines einheitlichen Weltplanes Gottes zu verstehen ist. Den Büchern der Bibel, die nach Ablösung der Rolle durch den Kodex zunehmend zu *einem* Buch zusammengebunden wurden, lässt sich in ihrer weitgehend kanonisch gebliebenen, spätantiken Endredaktion eine *gesamtgeschichtliche Erzählung* entnehmen, die mit der Schöpfung der Welt einsetzt und mit der Prophetie des zukünftigen Gerichts endet.<sup>12</sup>

Gesamtgeschichtliches Erzählen nach dem Muster des Buches der Bücher umfasst ‚die‘ Geschichte insgesamt,<sup>13</sup> zunächst die Heilsgeschichte als ganze, die anhand exemplarischer Ereignisse und Erzählungen aus der frühesten Vergangenheit, aus der Gegenwart und aus einer vorausgesagten Zukunft berichtet wird. In der christlichen Spätantike, bei den Kirchenvätern, wird die Geschichte (sowohl jene der sechs Weltalter des Augustinus als auch jene der vier Weltreiche des Orosius) als eine noch unvollständige und erst dereinst abzuschließende, im göttlichen Heilsplan jedoch konzeptuell bereits abgeschlossene Totalität begriffen.<sup>14</sup> Eusebius, Augustinus und Orosius deuten die Bibel als Offenbarung eines providentiellen, sich aus der Vorsehung und dem Heilsplan Gottes mit Notwendigkeit entwickelnden Heilsgeschehens.<sup>15</sup> Insbesondere die augustinische und später die joachimitische Geschichtstheologie interpretierten die Bibel als *Erzählssystem*, innerhalb dessen einzelne Ereignisse und Protagonisten des Alten und des Neuen Testaments über die Zeiten hinweg planvoll-providentiell aufeinander bezogen sind.<sup>16</sup> Die Pole dieses Erzählsystems markiert das typologische Pendant von Vor- und Ausprägung, von Ankündigung und Erfüllung, von Voraussetzung und Überwindung.

Geschichte wird in der christlichen Theologie des Mittelalters und noch in den frühneuzeitlichen Universalchroniken als gesetzmäßiger und von Gott geplanter *Zeitraum*<sup>17</sup> gedeutet, der sich in vorab festgelegten sechs bzw. mit der Endzeit sieben ‚Weltaltern‘ und in drei ‚Heilszeiten‘ nach einem providentiellen Plan vollzieht.<sup>18</sup> Im Verständnis der christlichen Theologie verweist die Hebräische Bibel als ‚Altes Testament‘ auf das neue christliche Evangelium als das ‚Neue Testament‘. Bereits nach den Christus zugeschriebenen Aussagen des NT und nach Stellen aus den Evangelien und Paulus-Briefen sind Personen und Ereignisse des AT jeweils griechisch *typos* (in der Vulgata: *figura*), also Vorprägung und Sinnbild einer durch das AT verheißenen Offenbarung des NT. Dass der Christus der Evangelien und paulinischen Episteln die Hebräische Bibel sowohl als notwendige als auch als zu überwindende Voraussetzung und Basis der neuen Religion verstanden hat, stellte die christlichen Meisterexegeten der nun zu einem Buch zusammengefassten kanonischen Haupt-Bücher (*biblia*) des Alten und Neuen Glaubens vor höchste

Schwierigkeiten, die mit jenem Scharf- und Sprachsinn gelöst wurden, wie ihn die Rhetoren der paganen Antike einem Tertullian und Augustinus noch gelehrt hatten. Das AT sowohl als ehrwürdig-alten, das Neue allererst begründenden Ursprung wie auch als veraltetes Testament einer zu überwindenden, jedoch augenscheinlich doch weiterhin florierenden Religion zu bestätigen und zugleich zu relativieren – dieses exegetische Kunststück gelang jenen Generationen von Kirchenlehrern, denen die antike Rhetorik und Literaturexegese noch aus erster Hand gelehrt worden war, durch den Rückgriff auf die antike Lehre von der Allegorie, die sie mit dem *figura*-Begriff (modern gesprochen: mit der Typologie) verknüpften.<sup>19</sup> *Figura* (von *fingerere*) verstanden die Kirchenväter nun nicht mehr als kunstvoll gefertigtes Abbild, sondern als verborgenes Sinnbild des Neuen im Alten.<sup>20</sup> Die Kirchenväter begründeten damit Deutungsmuster, die in breiten Kreisen bis um 1800 und später verbreitet blieben, obwohl Humanismus und Reformation die feingesponnenen typologischen Interpretationssysteme der Väter und der Scholastik bereits zunehmend kritisch hinterfragten. Dass Variationen typologischer Konzepte nicht nur für mittelalterliche, sondern auch für frühneuzeitliche Bildzyklen fundierende Bedeutung haben, dies hat kürzlich Alexander Linke für die Zeit zwischen 1480 und 1650 dargestellt.<sup>21</sup>

Augustinus' früh und vielfach gedruckte, für die christliche Geschichtstheologie grundlegende Schrift über den Gottesstaat, *De civitate Dei*, erzählt die Weltgeschichte in sechs Zeitaltern, in sechs Abschnitten eines einmaligen und unwiederholbaren Zeitstrahles<sup>22</sup> und bereits bei den Kirchenvätern findet sich die Unterteilung in drei Epochen von Natur, Gesetz und Gnade.<sup>23</sup> Bereits frühe christliche Historiker wie Eusebius und Orosius und auch die Geschichtstheologie des hohen Mittelalters, namentlich jene Joachim von Fiore und seiner Nachfolger, integrierten außerdem außerbiblische Ereignisse (aus der heidnischen Geschichte wie auch aus der Geschichte nach dem Tod Christi und der eigenen Gegenwart) in gesamtgeschichtliche Entwürfe.<sup>24</sup> Auch die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, eines der meistgelesenen Bücher des 15. Jahrhunderts, von dem mehr Inkunabeldrucke als für die Bibel nachgewiesen sind,<sup>25</sup> ist als ein gesamtgeschichtliches, zugleich am Verlauf des Kirchenjahres orientiertes Erzählsystem von Adam bis zur Apokalypse aufgebaut.<sup>26</sup> Felix Thürlemann hat das Strukturprinzip der Legendensammlung, das in ihrem Prolog erläutert wird, analysiert und in einer Übersicht dargestellt.<sup>27</sup> Dabei wird jeweils einer Epoche der Geschichte der Menschheit – *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* – eine Periode im Kirchenjahr sowie eine Jahres- und Tageszeit zugeordnet,<sup>28</sup> wobei die Zeit der Gnade bei Jacobus der Voragine zwei Teilabschnitte beinhaltet: erstens die Lebenszeit Christi und zweitens die Zwischenzeit nach seinem Tod bis zum Gericht.

Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts – und also noch weit nach der Begründung einer neuen humanistischen, auf innerweltliche Kausalität und auf Ausschnitte der Universalgeschichte bezogenen Geschichtsschreibung – waren Universal- und Weltchroniken mit ihrer auf dem augustiniischen Modell gesamtgeschichtlicher Bibelexegese fußenden Erzählungen *ab Adam* die Standardwerke heils- und weltgeschichtlicher Orientierung.<sup>29</sup> Sie fassten Heils- und Weltgeschichte häufig im Corpus eines Buches zusammen, griffen humanistische Bildungsinhalte auf und integrierten diese in den theologisch kanonisierten Rahmen der Heilsgeschichte.<sup>30</sup> Die Universal-

chroniken *ab orbe condito* eines Filippo Foresti da Bergamo<sup>31</sup>, des hl. Antoninus von Florenz und die so genannte *Schedelsche Weltchronik* erlebten bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Auflagen und Übersetzungen in die Volkssprachen. Außerdem war Werner Rolevincks als *Fasciculus temporum omnes antiquorum cronicas complectens* bereits 1474 erstmals erschienene Universalchronik „mit über 35 Ausgaben (die) am häufigsten aufgelegte und damit beliebteste Chronik der Inkunabelzeit“,<sup>32</sup> die auch in deutschen, niederländischen, spanischen und französischen Übersetzungen erschien.<sup>33</sup> Forestis Chronik, deren lateinische Erstausgabe 1483 publiziert worden war, erschien seit 1488 mehrfach auch in italienischer Sprache, so noch in Venedig 1535, 1540 und 1543.<sup>34</sup> Die Erstausgabe der *Cronica tripartita* des hl. Antoninus (Antonio Pierozzi) erschien 1484.<sup>35</sup> Bis 1587 sind mindestens neun weitere Auflagen der Weltchronik dieses florentinischen Bischofs gedruckt worden.<sup>36</sup> Die lateinische Fassung der *Schedelschen Weltchronik* von 1493 war in Italien weit verbreitet, wie aus einer Abrechnung über den Vertrieb des Buches hervorgeht.<sup>37</sup> Carions *Chronica*, ein von Melancthon redigiertes, protestantisches Lehrbuch der Weltgeschichte, machte seit 1532 nicht nur in Deutschland von sich reden.<sup>38</sup> Foresti und der Hl. Antoninus führen ihre Geschichtsschreibung *ab initio mundi* nicht bis zum Jüngsten Tag, sondern bis in die eigene Zeit. Sie weichen damit vom endzeitlichen Format ab, das wir im Mittelalter häufig finden, so bei Hugo von Victor<sup>39</sup> oder bei Otto von Freising<sup>40</sup>. Noch die historische Erzählung der *Schedelschen Weltchronik* schließt mit dem Jüngsten Gericht.<sup>41</sup> Schedels *Liber cronicarum* wurde in Italien in größerer Zahl, vor allem in Mailand, Bologna, Venedig und Florenz, vertrieben.<sup>42</sup> Die Villani-Chronik von Florenz, die erst 1554 im Druck erschien, endet mit den Anzeichen des nahen Weltunterganges.<sup>43</sup>

### Gesamtgeschichtliche Bildzyklen: Die Bildsequenzen der Handschriften und die Bilderräume

Bei dieser Zusammenstellung gilt es zu bedenken, dass die Botschaft einer geplanten und organisierten Weltgeschichte nicht nur als abstrakte Aussage formuliert wird, sondern – um an Marshall McLuhan anzuknüpfen – im konkreten Medium des Buches verankert ist, wie dies Anthony Grafton für die frühe christliche Geschichtsschreibung des Eusebius gezeigt hat, die allen genannten Chroniken zugrunde liegt. Die vor Beginn des Schreibens und später des Setzens notwendige Disposition der Zeichen, der Worte, der Sätze, Absätze und Kapitel im zu schreibenden, dann zu druckenden Buch<sup>44</sup>, die Organisation eines zeitlichen Prozesses der Lektüre durch ein räumlich geordnetes Konvolut von Zeichen, die *gezählt* werden müssen, um im Medium des Buches *erzählt* zu werden, trägt bereits die Vorstellung von der Ordnung der Zeiten durch Zeichen, Zahlen und Zäsuren in sich, deren Möglichkeit im Mikrokosmos des Buches dann – so eine kulturalistisch gewendete Deutung des providentiellen *design-argument* – nur noch ins Große des Makrokosmos der Welt projiziert und zur göttlichen Notwendigkeit erklärt werden muss. Der Titel jener höchst erfolgreichen, bereits bei Abfassung für den Druck bestimmten Weltchronik – Werner Rolevincks

*Fasciculus temporum* – scheint diesen Zusammenhang bereits anzudeuten, denn *fasciculus* (Bündel) war bereits damals ein Fachbegriff der Drucker für die so genannte ‚Lage‘ (vgl. italienisch *fascicolo/quaderno*), und bezeichnet noch heute jenes ‚Heft‘ aus gefalteten und ineinandergelegten Blättern, das mit anderen Faszikeln durch den Binder zum Buch zusammengeheftet und gebunden wird.<sup>45</sup>

Hinsichtlich der Rückführung der Widersprüche und Wirrnisse der Ereignisse aus den biblischen Erzählungen und Chroniken auf einen einheitlichen göttlichen Heilsplan und für die Veranschaulichung einer einheitlichen Heilsgeschichte als *imago providentiae*<sup>46</sup>, als ‚Bild‘ eines Heilsplans, erfüllen die Bilder eine wichtige Funktion. Wie insbesondere Wolfgang Kemp gezeigt hat, sind gerade *simul et singulariter* überschaubare Systeme von Bildern das Medium gewesen, in dem sich reduzierte und mitunter auch theologische unterkomplexe Vorstellungen von Heilsgeschichte leichter durchsetzen konnten, als in einer Lektüre von Texten, die sich über Tage, ja Wochen ausdehnt. So sind es immer wieder ortsfeste Bildprogramme, oder auch im Buch verteilte, zum Blättern und Verweilen des Blicks einladende Illustrationen, in denen sich die Vorstellung eines geordneten Zeitenraums besonders entfalten konnte. Den inneren Widersprüchen innerhalb der Erzählungen des Buches der Bücher, das den Plural möglicher Deutungen bereits in seinem Namen Bibel (*biblia* = Bücher) andeutet, galt es die Wirkmacht einheitlich konzipierter Bildsysteme entgegenzuhalten, die nur scheinbar bloße Illustrationen des Bibeltextes waren.

Gesamtgeschichtliche Bildsequenzen liegen früh bereits in den Illustrationen von Bibelhandschriften und später in gedruckten Bibel-Ausgaben vor. Ein erster Bildzyklus zur Bibel, der sämtliche Bücher der Bibel umspannt, findet sich in illuminierten Handschriften, den bebilderten Vollbibeln (den so genannten Pandekten) karolingischer Zeit: „In diese einbändigen Abschriften des gesamten Bibeltextes sind an strategisch wichtigen Punkten ganzseitige Bild-Frontispize eingefügt, Kompositionen aus mehreren Bildstreifen, die in die jeweiligen Teilbände der Heiligen Schrift einführen.“<sup>47</sup> Als Teil eines aufwendigen Vorspanns der biblischen Bücher, der weitere Register und hierarchisch abgestuft ausgestaltete Initialen umfasst, entstehen höchst komplexe Bildsysteme, welche die providentielle Planung der Heilsgeschichte verdeutlichen.<sup>48</sup>

Eine kanonische Folge biblischer Ereignisbilder jedoch, ein normativer Bilderkanon also, der exemplarisch für die sechs Weltalter und für die Hauptereignisse der Bibel, oder etwa für die Abfolge der vier Weltreiche stehen könnte, besonders ein kanonischer Themenkanon für Bildzyklen in Büchern und Bauten mit den wichtigsten Ereignissen und Protagonisten der Bibel hat sich auch später in den westlichen Kirchen nie ausgebildet. Der biblische Kanon (also der Schriften-Kanon) blieb lange Zeit stabil, nicht aber die Bildwelt (der Bilder-Kanon) des westlichen Christentums, obwohl die zentralen Themen der ersten Bücher Mose und des Neuen Testaments zu wiedererkennbaren Bildformularen (zu ikonographischen Schemata) gerannen. Zwar wurden im Mittelalter innerhalb des Mediums des Buches hochkomplexe Modi der Verschränkung der gesamtgeschichtlichen Erzählung der Bibel mit typologischen Bildsystemen entwickelt: Bilder zu einzelnen Ereignissen der Bibel wurden in den bilddominierten Buchgattungen der *Bible moralisée*, der *Biblia pauperum* und des

*Heilsspiegels* (*Speculum humanae salvationis*) zu gesamtgeschichtlich-typologischen Corpora verbunden. Eine ganze Reihe von typologischen Bild-Paaren wurden so im Medium des Buches kanonisiert,<sup>49</sup> aber es bildete sich doch kein kanonisches Set von Bildthemen aus, gerade nicht für die Dekoration von Kirchenräumen, die häufig ortsspezifisch, im Hinblick auf die verehrten Heiligen u.ä. erfolgte. Einen vom speziellen Ort und Kirchenbau unabhängigen Kanon der Bilder wie den byzantinischen Festbildzyklus gibt es in der Kunst des Okzidents nicht.<sup>50</sup>

Typologische Bildsysteme sind durchaus eine ebenso charakteristische wie häufige Hervorbringung der christlichen Kunst des Mittelalters.<sup>51</sup> Solche Bildsysteme haben in den letzten Jahrzehnten zunehmende Aufmerksamkeit gefunden.<sup>52</sup> Sie sind noch im 16. Jahrhundert verbreitet.<sup>53</sup> Gesamtgeschichtliche Bildsysteme, welche die Heilsgeschichte von der Genesis bis zum Gericht anhand exemplarischer Stationen darstellen, sind außerhalb der Buchmalerei jedoch erstaunlich selten. Im Falle umfangreicher Bildprogramme von *Bilderbauten* wie den Mosaiken von San Marco, sind sie häufig das Ergebnis einer langen Bau- und Ausstattungsgeschichte. Beispiele sind das Bildprogramm der Kuppel des Baptisteriums von Florenz, das zwischen etwa 1220 und 1320 entstanden ist,<sup>54</sup> und die zwischen ca. 1333 und 1393 geschaffene gesamtgeschichtliche Freskierung der Collegiata (Santa Maria Assunta) in San Gimignano.<sup>55</sup>

Während also in den *Büchern*, in den Bibeln, in Augustinus' *Gottesstaat*, in der *Legenda aurea* und in den Universal- und Weltchroniken das gesamtgeschichtliche, zunehmend auch das bebilderte gesamtgeschichtliche Erzählen üblich war, sind gesamtgeschichtliche *Bildzyklen* mit Themen aus der Totalität christlicher Heilsgeschichte zwischen Genesis und Gericht in der Ausstattung von sakralen *Räumen* selten und auch in profanen Bildprogrammen nur gelegentlich anzutreffen. Berühmt ist der zerstörte Zyklus der *uomini illustri* des Kardinals Orsini von 1432, der prominente Protagonisten der Weltgeschichte von Adam an durch alle sechs augustinischen Weltalter umfasste und der durch illustrierte Handschriften überliefert ist.<sup>56</sup>

Als 1541 mit der Fertigstellung des *Jüngsten Gerichtes* Michelangelos die typologischen Freskenzyklen der Cappella Sistina in ein gesamtgeschichtliches Bildsystem überführt wurden (Abb. 1), folgte man also keineswegs einem etablierten Vorbild gesamtgeschichtlicher Bilderzählung. Vielmehr wurde einer der wenigen Freskenausstattungen mit universalgeschichtlichem Anspruch *ex post* und mittels Zerstörung bereits bestehender Fresken geschaffen.

Als textuelle Vorlagen für die Sixtinischen Decke, die das Bildsystem der Cappella Sistina um die Epoche *ante legem* komplettiert, sind die augustinische Geschichtstheologie von *De civitate Dei* und die (bis heute ungedruckte) Universalchronik des Kardinals und Augustinergenerals Egidio da Viterbo bereits mehrfach benannt worden.<sup>57</sup> Allerdings konnte – obwohl unzählige Übereinstimmungen einer ganzen Reihe von potentiellen Vorlagentexten mit Michelangelos Fresken im Detail aufgezeigt wurden – kein einzelner Text gefunden wurde, auf den die Auswahl und Zusammenstellung sämtlicher Szenen der Decke zurückgeführt werden könnte. Es ist eine offene Frage geblieben, ob die Sixtinische Decke und ihre typologischen Bezüge zu den früheren sixtinischen Fresken auf ein hochkomplexes geschichtstheologisches

Programm augustinischer (oder auch joachimitisch eingefärbter) Provenienz zurückgehen, das nur mithilfe so genannter „humanistischer Berater“ entstanden sein kann,<sup>58</sup> oder ob die Themen und die syntaktische Textur der sixtinischen Fresken eine eigenständige thematische Erfindung des Künstlers Michelangelo sind (wie bereits Michelangelo selbst und Vasari behaupteten und wie jüngst von Charles Hope, Frank Zöllner und anderen gegen die ikonographischen Deutungen seit Edgar Wind vorgebracht wird).<sup>59</sup> In der Sicht dieser Forscher hat Michelangelo sich bei der Ausführung der Sixtinischen Decke nicht auf komplexe theologische Programme bezogen, sondern die Themen und die Ikonographie seiner Fresken selbst ausgearbeitet. Dabei habe er auf eigene Lektüren der volkssprachlichen Malermi-Bibel, die er in der dritten Auflage der illustrierten Ausgabe von 1493 besaß, auf verbreitetes Bildungsgut und verbreitetes typologisches Denken seiner Zeit zurückgegriffen.

Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass für die Komplettierung der Sixtinischen Kapelle, sei sie nun von Michelangelo mit oder ohne kohärente Beratung konzipiert worden, die gesamtgeschichtliche „große Erzählung“ der augustinischen Geschichtstheologie und die Lehre von den drei Heilszeiten, wie sie in den Universalchroniken vermittelt wurden, in ihren basalen und damals allgemein bekannten Grundzügen und Grundzügen eine wichtige Rolle gespielt haben. Unklar ist hingegen bis heute, auf welche geschichtstheologischen Vorstellungen sich die Fresken Michelangelos im Einzelnen beziehen: Man mag sich über die Details des Programms (etwa über die Bedeutung der fingierten Bronzemedailles) noch lange streiten, die evidente Zusammenschau einer verwirrenden Vielzahl von Protagonisten und einer verwirrenden Vielfalt von Ereignissen in einem ebenso einheitlich aufgefassten wie im Einzelnen vielgliedrigen gesamtgeschichtlichen Bildsystem und zusätzlich in einem einzigen *Bilderbau*<sup>60</sup> ist eine erstaunliche, in der Forschung aber wenig thematisierte Leistung dieses Monuments.

Hier sei die Hypothese aufgestellt, dass sich nicht nur – wie bereits erkannt – ein für Michelangelo als Vorbild wichtiger Maler, Luca Signorelli (in Orvieto),<sup>61</sup> sondern dass sich auch Michelangelo selbst mit den Illustrationen der *Schedelschen Weltchronik* beschäftigt haben dürfte. Deren lateinische Ausgabe war, wie oben bereits angeführt, in Italien weit verbreitet. Sie beinhaltet mit ihren über 1800 Holzschnitten (von ca. 650 Stöcken)<sup>62</sup> die meisten Illustrationen, die jemals in einer Inkunabel abgedruckt wurden. Sie bot eine Vorlage für die Verknüpfung weniger ‚Historien‘ mit einer genealogischen Serie von Protagonisten, wie sie auch für Michelangelos Sixtinische Decke charakteristisch ist. Innerhalb einer gesamtgeschichtlichen ‚großen Erzählung‘ nach dem augustinischen Schema der sechs Weltalter bringt Schedels Nürnberger Weltchronik großformatige Bilder aus der Geschichte Adams und Evas bis Noah, danach vereinzelt Szenen aus dem Leben Christi und der Zeit zwischen dem Tod Christi und der Gegenwart, und am Ende drei ganzseitige Holzschnitte des Weltendes (die in der Forschung bereits, wie bemerkt, mit Signorellis Darstellungen zur Apokalypse des Johannes in Orvieto in Verbindung gebracht worden sind).

Genealogische Reihen von hunderten biblischen und außerbiblischen Protagonisten seit den Patriarchen bis zu zeitgenössischen Päpsten und Persönlichkeiten<sup>63</sup> machen danach (vor und neben den bekannten Städteansichten) den Großteil der 1804

Illustrationen von Schedels *Liber Cronicarum* aus: Ein an den Generationenfolgen des Matthäus- und Lukasevangeliums orientierte Reihe von Vorfahren Christi, zumeist in Halbfigur dargestellt, fortgesetzt von Propheten, Sibyllen und kontinuierlichen Reihen von Königen und Päpsten. Damit verändert sich bei Schedel die bildlichen Darstellung der Totalität von Heils- und Weltgeschichte: Ihr Modus ist nicht der typologische Vergleich von Historienbildern in der Art der *Biblia pauperum*. Vielmehr werden genealogische Reihen von hunderten von Protagonisten der Heils- und Weltgeschichte – zumeist in Halbfigur – innerhalb einer eschatologischen Klammer von Historienbildern entfaltet. Diese Historienbilder befinden sich vor allem am Anfang (sieben Tage der Welterschöpfung und Geschichte Noahs) und am Ende der Chronik (zwei ganzseitige Darstellungen aus der Apokalypse) und betonen damit deren gesamtgeschichtlichen Rahmen.<sup>64</sup> Die Ereignisbilder sind durch ornamentale Ranken und ein komplexes Layout mit den Historienbildern verknüpft, eine komplexe Verschränkung von Genealogie und Narration, die Stephan Boll jüngst analysiert hat (vgl. Abb. 2).<sup>65</sup>

Schedels Weltchronik erhebt einen doppelten Anspruch: zum einen wird die zeitliche Totalität der Welt dargestellt – durch eine kontinuierlich-genealogische Reihe von Protagonisten, die nach dem Muster der Wurzel Jesse durch vegetabile Bänder und Ranken verbunden sind und auf die sich wiederum ausgewählte exemplarische Ereignisbilder beziehen. Zum anderen wird auf die räumliche Totalität der Welt verwiesen – durch die Darstellung des Weltalls ganz zu Beginn und dann durch eine große Zahl naher und ferner, alter und neuer Städte in Holzschnitt-Veduten. Diese Städte wiederum erscheinen im Buch dann, wenn sie den ‚historischen Ort‘ ihrer Gründung in der chronologischen Geschichtserzählung der Weltchronik haben, die vor allem der augustinischen Geschichtstheologie in der berühmten, damals weit verbreiteten Redaktion durch Jacopo Filippo Foresti folgt.

Die Anzahl der sechs eigentlichen Schöpfungstage, wie sie Schedel prominent verbildlicht, wurde als providentielle Ankündigung jener sechs Weltalter bis zum Jüngsten Gericht verstanden, die bereits Augustinus in *De civitate Dei* kanonisiert hatte. So können die sechs Schöpfungstage auch als Frontispiz der von Michelangelo nachweislich verwendeten, reich illustrierten *Biblia vulgare historiata* von Malermi fungieren, die als erste Übersetzung der Bibel ins Italienische ab 1490 auch in illustrierten Ausgaben erschienen ist.<sup>66</sup>

Fazit: die von Michelangelo zu einem gesamtgeschichtlichen Bildsystem komplettierten Fresken der Cappella Sistina gehen auf das gesamtgeschichtliche Erzählmodell der Bibel und auf jene Epochenmodelle zurück, wie sie in der augustinisch grundierten Geschichtstheologie und in den Universalchroniken ausgelegt und verbreitet wurden. Zudem haben sie in der Ausbreitung der ganzen Fülle der Vorfahren Christi durchaus etwas von dem Sammeleifer und der enzyklopädischen Gelehrsamkeit der Chroniken.

Keine Frage: die Cappella Sistina in ihrer gesamtgeschichtlichen Komplettierung durch Michelangelo gilt als Höhepunkt und als kanonisches Dokument jener Neuerungen, welche die Kunst der Renaissance erreicht hat. Aber die Komplettierung des gesamtgeschichtlichen Bildsystems der Sixtinischen Kapelle bezieht sich nicht

auf die antike Historiographie und auf die neue humanistische Auffassung von Weltgeschichte als Resultante innerweltlicher Kausalitäten. Sondern sie geht auf jene vormodernen Narrative der christlichen Geschichtstheologie zurück, die in der christlichen Spätantike geprägt und im Mittelalter kanonisiert wurden: auf die gesamtgeschichtliche Erzählung der Bibel, auf „große Erzählungen“ der augustini- schen Geschichtstheologie und ihre späteren Weiterführungen u.a. durch Joachim von Fiore und auf die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Universalchroniken

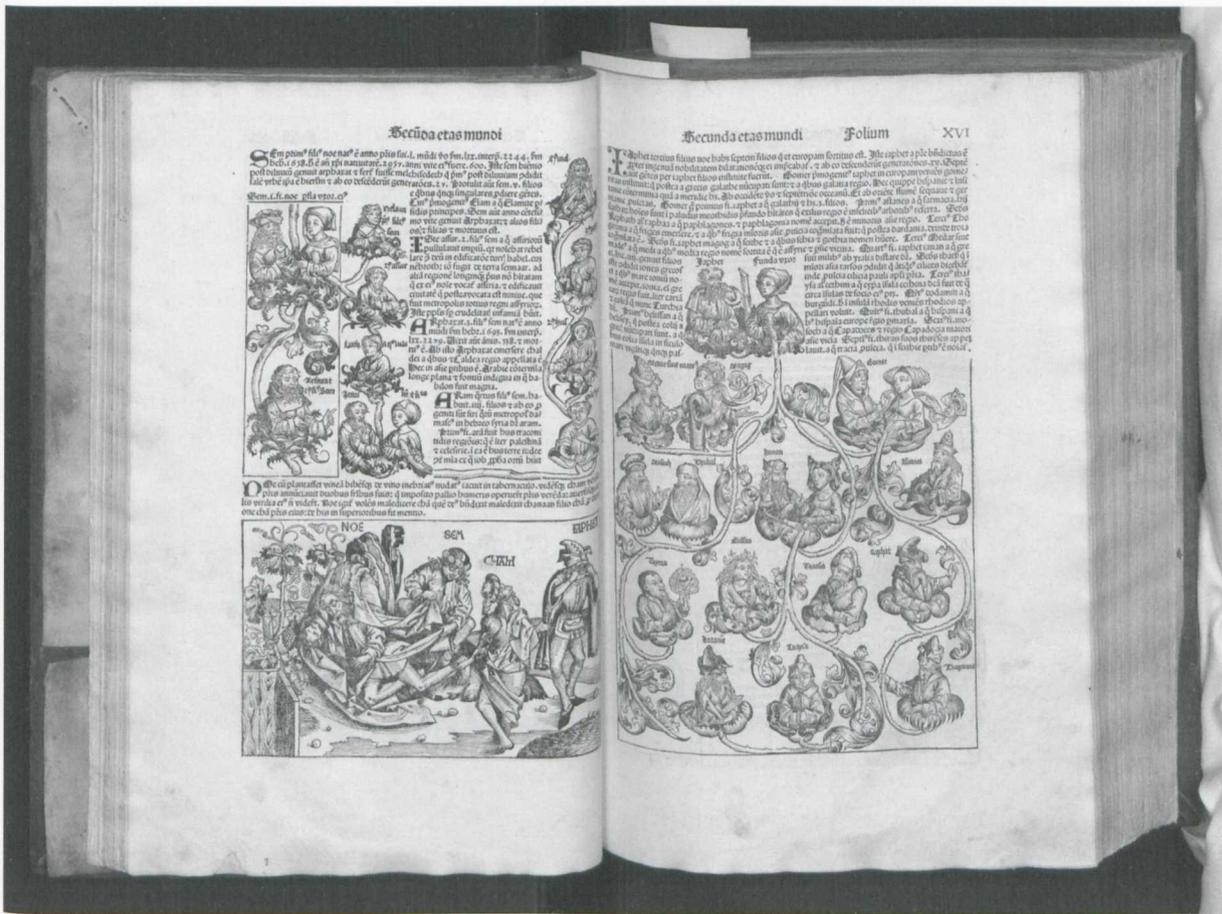


Abb. 2: Hartmut Schedel, Liber Cronicarum (Lateinische Fassung der Nürnberger Welt- chronik), Nürnberg: Anton Koberger 1493, fol. 15v–16r

als den einschlägigen, durch die neue Geschichtsschreibung noch nicht verdrängten, sondern erst ergänzten Medien gesamtgeschichtlicher Orientierung, die durch den Buchdruck weite Verbreitung fanden.

## Vasaris Viten und die Fresken der Cappella Sistina als gesamtgeschichtliche Pendants

Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, folgen auch Vasaris Künstlerviten dem gesamtgeschichtlichen Erzählmodell der Universalchroniken und der augustinischen Geschichtstheologie. Die Künstlerviten Vasaris sind in der ersten Auflage eine ‚große Erzählung‘ zwischen Genesis und Gericht: Sie beginnen mit der Erschaffung des ersten Menschen Adam durch den *Deus artifex* Gott und sie enden mit den Jüngsten Gericht Michelangelos, des *divino artista*.<sup>68</sup> Vasaris Viten sind, bei allen Anleihen an antik-paganer und neuer humanistischer Geschichtsschreibung in ihrer Gesamtanlage ein gesamtgeschichtliches Erzählssystem der Kunstgeschichte nach dem Modell der mittelalterlichen Universalchroniken. Vasari und seine Koautoren nehmen das Ablaufschema der sechs Epochen der traditionellen christlichen Universalchroniken auf, indem Cimabue mit Noah und Giotto mit Abraham parallelisiert wird. Vor allem aber ist die Geschichte der *rinascita* der Künste mit ihren drei Epochen als ein providentiell-teleologisches Fortschreiten *ante legem – sub lege – sub gratia* strukturiert. Vasari integriert seine Künstler-Biographien in ein gesamtgeschichtliches Gebäude und zugleich in den typographisch gegliederten Körper zweier Bände, deren Paginierung das Periodenschema der Viten verdeutlicht.<sup>67</sup>

Der Historiker Paolo Giovio, der laut Vasaris Zeugnis die Abfassung der *Vite* bei einem abendlichen Symposion am Hof des *Gran Cardinale* Alessandro Farnese im Jahre 1546 initiiert haben soll,<sup>69</sup> brachte den nach seiner Aufforderung nun bald zu vollendenden ‚Körper‘ des Buches Vasaris mit Michelangelos kürzlich vollendeter Komplettierung der Cappella Sistina (Abb. 1) durch das Fresko des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 3) ausdrücklich in Verbindung. Giovio schreibt an Vasari am 7. Mai 1547:

Ich denke, dass Ihr für das „Schlussomelette“ [sc. für die Fertigstellung der *Vite*] Eure Mußezeit nicht vergebens hingeworfen haben werdet, [nämlich nicht] ohne Eurem schönen Werk [auch schließlich] Beine gegeben zu haben, weil Ihr [nun nicht etwa schon] denkt, Ihr habt ihm [doch bereits] Kopf und Rumpf gegeben. Und mit Sicherheit werdet Ihr fröhlicher, ruhmreicher und reicher sein, dieses schöne Werk [sc. die *Vite*] geschaffen zu haben, als wenn Ihr Michelangelos Kapelle bemalt hättet, die sich durch Salpeter und Risse ständig abnützt [...].<sup>70</sup>

Der durch Michelangelo zunächst in den Jahren 1508 bis 1512 mit Darstellungen aus der heilsgeschichtlichen Epoche *ante legem* und namentlich um den Beginn der Genesis sowie um komplexe typologische Verknüpfungen erweiterte, schließlich 1541 mit dem *Jüngsten Gericht* zu einem gesamtgeschichtlichen Bildsystem komplettierte Freskenschmuck der Sixtinischen Kapelle (Abb. 1) führte Vasari die Möglichkeit vor Augen, eine Vielzahl von Protagonisten und einzelnen Erzählungen nach dem Vorbild der gesamtgeschichtlichen Erzählung der Bibel sowie der verbreiteten Geschichtstheologie der Universalchroniken aneinanderzufügen und zugleich in drei jeweils chronologisch fortschreitenden Serien von Erzählungen bzw. Viten aufzuteilen.

## Geschichtstheologie, Kunstgeschichte, Kunstreligion

Vasaris Künstlerviten sind in doppeltem Sinne die ‚Bibel‘ der westlichen Kunstgeschichtsschreibung: sie sind bis heute die Meistererzählung der Geschichtsschreibung über die westliche Kunst und gehen ihrerseits auf die gesamtgeschichtliche Erzählung der Bibel zurück, sind eine in Analogie zur Bibel konzipierte große Erzählung von der Autonomie der Kunst.

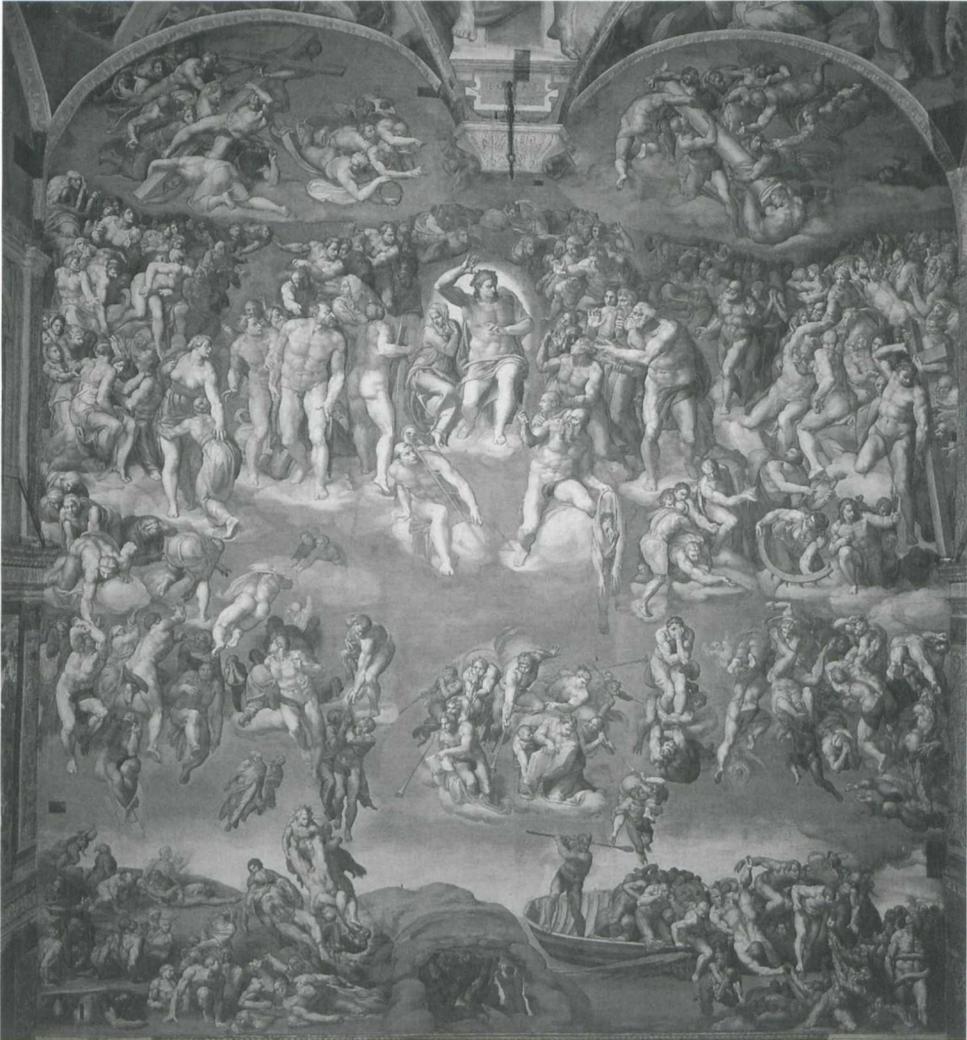


Abb. 3: Michelangelo, Jüngstes Gericht, enthüllt 1541. Rom, Città del Vaticano, Cappella Sistina

Trotz ihrer ‚biblischen‘ Anlage sind die Viten jedoch keine glaubensstrenge Schrift der Gegenreformation, sondern enthalten eine Fülle subversiver Anekdoten und novelistischer Kritik am Klerus. Vasaris Aussagen über Michelangelos Sixtinische Kapelle betonen einerseits die besondere, ‚schreckliche‘ Kraft Michelangelos, die Ereignisse der Genesis und des Jüngsten Gerichts vor Augen zu stellen, sie deuten Figuren und Episoden der sixtinischen Fresken Michelangelos aber auch gegen den Strich theologischer Deutungsmuster, etwa als gemalte Kritik ignoranter Kunstkritiker, im Fall von Michelangelos Figurenerfindung eines Minos mit Schlange (Abb. 4).<sup>71</sup>

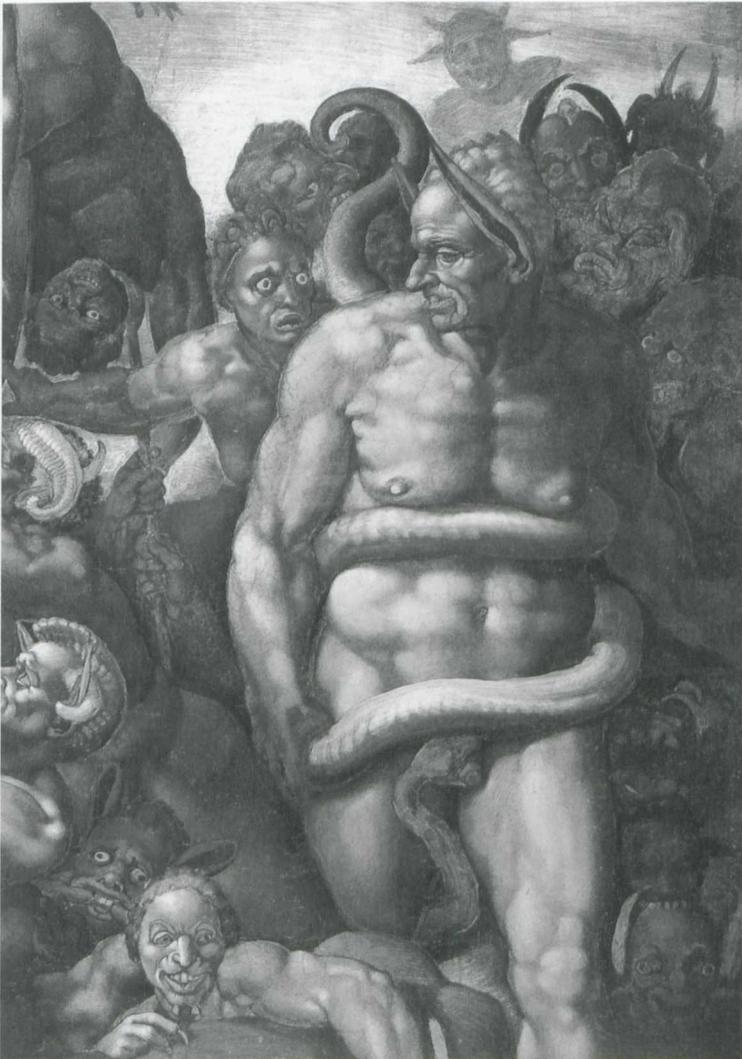


Abb. 4: Michelangelo, Jüngstes Gericht (Detail: Minos), enthüllt 1541. Rom, Città del Vaticano, Cappella Sistina

Vasari lässt bereits im ersten Satz über das Wandbild innerhalb seiner Michelangelo-Vita einen häufig geäußerten Gedanken seiner Künstlerviten anklingen: Ein Gemälde dient nicht nur der Illustration und Veranschaulichung eines Themas – Thema der Kunst sei vielmehr diese selbst, die ikonographischen Sujets seien ein Vorwand, Virtuosität zu demonstrieren. Über den ursprünglichen Auftrag für ein Jüngstes Gericht in der Sixtinischen Kapelle, den Clemens VII. aus dem Hause Medici erteilt hatte, schreibt Vasari, dass Clemens die Hauptwand hinter dem Altar mit dem Jüngsten Gericht (Abb. 3) habe bemalen lassen, „damit Michelangelo in dieser Darstellung die ganze Dimension der Kunst des *disegno* demonstrieren würde.“<sup>72</sup> Auch Michelangelo selbst habe sich über das eigentlich religiöse Thema des Jüngsten Gerichts in kunsttheoretischer Absicht geäußert: So gibt Vasari das Urteil Michelangelos über einen Maler, der seine gemalten Körper aus anderen Blättern und Gemälden kopiert hatte, wie folgt wieder: „Gut hat er’s gemacht, aber ich frage mich, was mit jener Szene am Tag des Jüngsten Gerichts passiert, wenn alle Körper ihre Glieder nehmen und dort nichts übrigbleiben wird.“<sup>73</sup>

Eine kunsttheoretische Aufladung des eschatologischen Themas lässt die Allegorie der Künste und des Ruhmes erkennen, ein Holzschnitt, der am Anfang der zweiten Auflage von Vasaris Viten steht (Abb. 5).<sup>74</sup> Eine Vignette mit einer Personifikation des Ruhmes über gelagerten Aktdarstellungen schmückte bereits die letzte bedruckte Seite der Erstausgabe der Viten vor Kolophon und Imprimatur; bereits diese Akte erinnern an die traditionelle Ikonographie des Jüngsten Gerichts und stellen die durch Vasaris Buch in der Erinnerung der Nachgeborenen wieder ‚auferstehenden‘ Künstler dar.

Die Bilder der Sixtinischen Kapelle, die neben dem Quattrocento-Bildprogramm und Michelangelos Fresken ursprünglich auch die Teppiche mit den Leben der Apostel nach den berühmten Kartons von Raphael umfassten, bieten wie die Viten Vasaris, ihr Pendant, eine gesamtgeschichtliche Erzählung. In der Zusammenschau von Vasaris Buch mit dem Bilderbau der Cappella Sistina wird jedoch deutlich, dass der Vergleich von Bildern als Werk von Künstlern, die miteinander wetteifern, nicht einfach das alte System heilsgeschichtlich geordneter Bilder ersetzte, sondern in dessen Rahmen ausgetragen wurde. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Inhalt auf die Kunst der Darstellung lässt sich innerhalb des alten semantischen Systems der Heilsgeschichte deuten. Sie fügt ihm eine weitere Facette hinzu, die allerdings bereits eine Umkehrung der alten Hierarchie von *Deus artifex* und *divino artista* beinhaltet: die Vollendung der Heilsgeschichte durch Gott und die biblische Offenbarung dieser Botschaft wird in der Vollendung der Kunstgeschichte durch Michelangelo und in der panegyrischen Verkündung des Geschehens durch Vasari gespiegelt und gedoppelt. Die von Michelangelo ergänzte und 1541 vollendete Freskierung der Sixtinischen Kapelle ist ein übergreifendes *hyperimage* aus einer Vielzahl von Einzelbildern und Einzelfiguren. In Vasaris Viten von 1550 bilden verschiedene Textsorten – ein theoretisches Traktat, vier Proömien und 133 Biographien – einen umfangreichen *hypertext*. Sowohl die Kapelle Michelangelos als auch die Künstlerviten Vasaris sind gesamtgeschichtliche Erzählungen mit analogen Strukturprinzipien. Michelangelo (und seine mutmaßlichen Berater) wie auch Vasari (und seine Koautoren)



Abb. 5: Le vite de piú eccellenti pittori, scultori, ed architettori italiani (...), 3 Bde., Florenz: Giunti 1658, Frontispiz des ersten Bandes (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino 3.4.3.3., Vol. 1, c. A1 verso [Seite 2]).

gießen die neuantike ‚Kunst‘ und die neue ‚Kunstgeschichte‘ in das alte Gefäß der christlichen Geschichtstheologie. Zugleich verpflichten sich beide dem damals modernen humanistischen Epochenmodell der *rinascita*: Michelangelo malt Christus als Apoll und Vasari greift auf das dreistufige Epochenmodell Antike – Mittelalter – Renaissance zurück. Beide machen die Widersprüche zwischen humanistischem und geschichtstheologischem Epochenmodell jedoch nicht zum Thema.<sup>75</sup>

Die gesamtgeschichtlichen Erzählsysteme von Vasaris Künstlerviten und der kurz zuvor vollendeten Kapelle bilden ein korrespondierendes Paar, ein Pendant gesamtgeschichtlichen Erzählens. Dessen Sinnzentrum liegt in der Meistererzählung der Bibel und der Universalchroniken.<sup>76</sup>

Vasaris Narration läuft am Ende der Biographie des Michelangelo auf die Beschreibung jenes Werkes dieses Künstlers zu, dessen Sujet zugleich das eschatologische Telos der Bibel ist: auf das Jüngste Gericht. Michelangelos Fresko wird in den Viten als das finale Meisterwerk einer neuen autonomen Kunst, als Zeugnis noch nie gesehener Perfektion beschrieben. Zugleich platziert Vasari seine Beschreibung des Jüngsten Gerichts an das Ende der Erstaufgabe, als ‚vorgesehen‘ im Meisterplan einer Kunstgeschichte, die als Abglanz und Analogon der Heilsgeschichte *ab Adam* konzipiert ist. So wird das neue Meisterwerk durch seinen privilegierten Ort im traditionell konzipierten Meisterplan der Kunstgeschichte Vasaris aufgewertet. Dass Sinn und Syntagma, dass Semantik und Struktur nicht zu trennen sind, dieses Axiom der Schriften Felix Thürlemanns erweist seine Gültigkeit auch im Blick auf die gesamtgeschichtlichen Erzählungen der Kunstgeschichte seit Vasari.

## Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz geht auf Gespräche mit Felix Thürlemann, David Ganz, Alexander Linke, Marius Rimmel, Jürgen Stöhr und Steffen Bogen zurück, dem ich für inspirierende Kommentare sehr danke.
- 2 Vgl. Friedrich Ohly, Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena, in: ders., *Studien zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 171–274.
- 3 Zur Cappella Sistina jüngst mit Zusammenfassung des Forschungsstandes und wichtigen neuen Erträgen: Alexander Linke, *Typologische Bildprogramme der Frühen Neuzeit. Genese und Semantik heilsgeschichtlicher Monumentalzyklen*, Diss. Univ. Heidelberg 2011 (Typoskript), 57–123. Linkes Studie erscheint als dritter Band der Reihe Bild+Bild.
- 4 Siehe dazu: David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003.
- 5 Vgl. Linke, *Typologische Bildprogramme der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 3), 57–123.
- 6 Vgl. Steffi Röttgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 2: *Die Blütezeit 1470–1510*, München 1997, 82–125
- 7 Zu Giambullaris Anteil siehe zuletzt Gerd Blum, *Provvidenza e progresso. La teologia della storia nelle ‚Vite‘ vasariane; con alcune considerazioni su periodizzazione e paginatura nella Torrenziniana*, in: Katja Burzer/Charles Davis/Sabine Feser/Alessandro Nova (Hg.), *Die Vite Vasaris. Genesis, Topoi, Rezeption/Le Vite del Vasari: Genesi, topoi, ricezione*, Venedig 2010, 131–152. Vgl. zu Vasaris Wirkung: Cordula Grewe, *Portrait of the Artist as an Arabesque. Romantic Form and Social Practice in Wilhelm von Schadow's The Modern Vasari*, in: *Intellectual History Review*

- 17 (2007), 99–134; Gerd Blum, Michelangelo als neuer Mose. Zur Rezeptionsgeschichte von Michelangelos ‚Moses‘. Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 53 (2008), 73–106; Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983; Ursula Link-Heer, Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil – Vasari, Diderot, Goethe, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M. 1986, 93–126.
- 8 Vgl. zu diesen einführend: Ernst Breisach, *Historiography. Ancient, Medieval and Modern*, Chicago/London 1983.
- 9 Vgl. Herbert L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours. Studies in Manuscript Illumination* 7, Princeton 1977. David Ganz, Das Bild im Plural. Zyklen, Ptychen, Bilderräume, in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 3: *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn 2012 (im Druck).
- 10 Gunther Wanke/Eckhard Plümacher/Wilhelm Schneemelcher, Art. Bibel I–III, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 6, Berlin/New York 1980, 1–48, hier 42; vgl. auch Alfred Jepsen u.a., Art. Bibel I–II, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen 1957, 1121–1141.
- 11 Voraussetzung dieser holistischen Gesamtstruktur der Bibel war die Einfügung der Apokalypse des Johannes in den Kanon der heiligen Schriften zwischen dem 2. und 4. Jahrhundert. Vgl. Wanke u.a., Art. Bibel (wie Anm. 10), 42.
- 12 Vgl. einführend: Martin Haeusler, *Das Ende der Geschichte in der mittelalterlichen Weltchronistik*, Köln/Wien 1980.
- 13 Reinhart Koselleck, Einführung, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner u.a., Bd. 1, Stuttgart 1972, XIII–XXVII; Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt am Main 1979.
- 14 Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart/Weimar 2004; Anthony Grafton/Megan Williams, *Christianity and the transformation of the book. Origin, Eusebius and the library of Caesarea*, Cambridge 2006.
- 15 Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* (wie Anm. 14).
- 16 Vgl. zur Typologie als exegetischem Verfahren: Friedrich Ohly, Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung, in: ders., *Studien zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung* (wie Anm. 2), 312–338; Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern u.a. 2000. Zu typologischen Darstellungsmustern in der Kunst und Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts jüngst Linke, *Typologische Bildprogramme der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 3).
- 17 Vgl. Ohly, Die Kathedrale als Zeitenraum (wie Anm. 2), 171–27.
- 18 Einführend und grundlegend zur Geschichte der Epochengliederungen innerhalb der christlichen Geschichtstheologie: Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* (wie Anm. 14) und Johan Hendrik Jacob van der Pot, *Sinneutung und Periodisierung der Geschichte. Eine systematische Übersicht der Theorien und Auffassungen*, Leiden 1999; Roderich Schmidt, Aetates mundi. Die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 67(1955/56); 19 Vgl. den Beitrag von Aleida Assmann in diesem Band.
- 20 Vgl. Erich Auerbach, Figura, in: *Archivum Romanicum. Nuova rivista di filologia romanza* 22 (1938), 436–489; Erich Auerbach, *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Krefeld 1953.
- 21 Linke, *Typologische Bildprogramme der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 3).
- 22 Vgl. Carl Andresen/Wilhelm Thimme (Hg.), *Aurelius Augustinus. Vom Gottesstaat*, München 2007.
- 23 Schmidt, Aetates mundi (wie Anm. 18), 288–317; Breisach, *Historiography* (wie Anm. 8).
- 24 Die dreistufige Trias *ante legem – sub lege – sub gratia* wurde seit Joachim von Fiore und Rupert von Deutz nicht mehr nur auf das Heilsgeschehen, sondern auch auf die Weltgeschichte bezogen, die seit Augustinus in sechs Epochen geteilt worden war. Siehe zur augustiniischen Epochenunterteilung in sechs Epochen einführend: Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* (wie Anm. 14), 173–187; zur Karriere dreistufiger Geschichtsmodelle seit dem Hohen Mittelalter: Breisach, *Historiography* (wie Anm. 8) und Van der Pot, *Sinneutung und Periodisierung der Geschichte* (wie in Anm. 18).

- 25 „Für die Zeit zwischen 1450 und 1500 sind von der originalen, lateinischen Version der *Legenda aurea* 97 Inkunabeldrucke nachgewiesen, mehr als von der Bibel. Nicht mitgezählt sind dabei die zahlreichen Übersetzungen in die Nationalsprachen. Allein im deutschen Sprachgebiet entstanden im 14. und 15. Jahrhundert unabhängig voneinander zwölf Übersetzungen, von denen viele auch in Drucken verbreitet wurden.“ Felix Thürlemann, Die ‚Legenda aurea‘ des Jacobus a Voragine und einer ihrer Leser, der Maler Rogier van der Weyden, in: Aleida Assmann/Michael C. Frank (Hg.), *Vergessene Texte*, Konstanz 2004, 63–80, hier 63. Siehe auch Linda Pagnotta, *Le edizioni italiane della ‚Legenda aurea‘*. Florenz 2005.
- 26 Thürlemann, Die ‚Legenda aurea‘ (wie Anm. 25), 66–71.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd., 67–69.
- 29 Eric Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago/London 1981 (Reprint 1985), 377–382.
- 30 Vgl. ebd., 377–382 und besonders 386; Caroline Lucy Whitaker, *The Florentine Picture Chronicle. A Reappraisal*, Phil. Diss. London 1986, 90–96. Dass die Schemata der sechs Weltalter und der vier Reiche um die Mitte des 16. Jahrhunderts weiterhin Aktualität besaßen, belegt zum Beispiel Agostino Ferentilli, *Discorso universale nel quale, discorrendo per le sei età, et le quattro monarchie, si raccontano tutte l’historie [...] cominciando dal principio el mondo, sino all’anno MDLXIX*, Venedig 1570.
- 31 Achim Krümmel, *Das „Supplementum Chronicarum“ des Augustinermönches Philippus Foresti von Bergamo*, Diss. Univ. Osnabrück 1991.
- 32 Vgl. Christoph Reske, *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg* (Mainzer Studien zur Buchwissenschaft 10), Wiesbaden 2000 (CD-Fassung), 143; Stephan Boll, *Die Funktion des Bildes in den gedruckten Weltchroniken des 15. Jahrhunderts*, Magisterarbeit, Stuttgart 2008, 9f. Stephan Boll danke ich sehr für die freundliche Überlassung dieser gehaltenen Arbeit.
- 33 Vgl. Boll, *Funktion des Bildes* (wie Anm. 32), 10; Leo Baer, *Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Formschnittes*, Straßburg 1903, XV–XXIV (Anhang).
- 34 Zu Forestis Chronik: Krümmel, *Das „Supplementum Chronicarum“* (wie Anm. 31), 77f.
- 35 Die Erstausgabe der *Chronica* wurde 1484 bei Anton Koberger in Nürnberg publiziert (vgl. Gesamtkatalog der Wiegendrucke, hg. von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Bd. 2, Leipzig 1926, Nr. 2072).
- 36 James Bernard Walker, *The „Chronicles“ of Saint Antoninus. A Study in Historiography*, Washington D.C. 1933, 19–36.
- 37 Zu den Verkaufszahlen der lateinischen Ausgabe in Italien: Peter Zahn, Die Endabrechnung über den Druck der Schedelschen Weltchronik (1493) vom 22. Juni 1509. Text und Analyse, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 66 (1991), 177–213, hier 197 und 206.
- 38 Zur Rezeption der *Cronica Carionis* im Florenz der vierziger Jahre: Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontorno a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, 202 und 256; zu Giambullaris Rückgriffen auf die *Cronica Carionis*: Francesco Vitali, *Pier Francesco Giambullari e la prima storia d’Europa dell’età moderna. Radici politico-religiose di un’idea*, Phil. Diss. Rom 2005, 126f und 199; vgl. auch einführend: Frank Ulrich Prietz, Art. Carion. Johannes, in: *Killy-Literaturlexikon*, Bd. 2, Berlin 2008, 360f, hier 361.
- 39 Vgl. Joachim Ehlers, *Hugo von St. Viktor. Studien zum Geschichtsdenken und zur Geschichtsschreibung des 12. Jahrhunderts* (Frankfurter Historische Abhandlungen 7), Frankfurt a.M. 1973, besonders Kap. 7 (Die Folge der Zeiten), 136–155. Nach Hugo von St. Victor soll die Geschichtsschreibung nicht *exempla* bieten, sondern die providentielle Verbindung der eigenen Zeit mit der Vergangenheit erweisen (ebd., 165–167). Vasaris *Vite* verfolgen beide Ziele.
- 40 Adolf Hofmeister/Walther Lammers (Hg.), *Otto von Freising. Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, Berlin 1960, 594–596. Vgl. Hans-Werner Goetz, *Das Geschichtsbild Ottos von Freising. Ein Beitrag zur historischen Vorstellungswelt und zur Geschichte des 12. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1984, bes. 264–275.

- 41 Hartmann Schedel, *Buch der Croniken*, Nürnberg 1493, fol. CCLXv–CCLXIIv; ders., *Liber Cronicarum*, Nürnberg 1493, fol. CCLXIIIv–CCLXVIv; Vgl. Boll, *Die Funktion des Bildes* (wie Anm. 32).
- 42 Zahn, Die Endabrechnung über den Druck der Schedelschen Weltchronik (wie Anm. 37), 197.
- 43 Giovanni Villani, *Cronica* XII. Siehe Giovanni Villani, *La seconda parte della cronica universale de suoi tempi* (Editio princeps der Bücher 11 und 12), Florenz: Torrentino 1554, 352f: Di grandi tremuoti, che furono in Friuli, e in Baviera. Zur Endzeiterwartung im Spätmittelalter und in der römischen Renaissance vgl. Marjorie Reeves, *The influence of prophecy in the later Middle Ages. A study in Joachimism*, Notre Dame/London 1993, und dies. (Hg.), *Prophetic Rome in the high Renaissance period. Essays* (Oxford-Warburg studies), Oxford 1992.
- 44 Vgl. einführend: Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a. M. 1991, 92–95: „Das Berechnen des Manuskriptes und die Organisation des Satzes“; Severin Corsten, Das Setzen beim Druck in Formen, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1984, 128–132; Charlton Hinman, *Introduction*, in: ders. (Hg.), *The First Folio of Shakespeare (The Norton Facsimile)*, London 1968, IX–XXVII, bes. XV–XXIV: „The Printing and Proofing“.
- 45 Vgl. Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit* (wie Anm. 44), 113f. Vgl. zu Periodisierung und Paginierung in der Erstausgabe der Vasari-Viten: Blum, *Provvidenza e progresso* (wie Anm. 7).
- 46 Egidio da Viterbo, *Scechina* I, 130: „[...] ut pervidens [David] nihil esse aliud historiam sacram quam sephiroth figurae, providentiae imago, exemplarium processio, rerum imitamenta divinarum.“ Vgl. auch ebd., II, 13f und 113, und die unveröffentlichten Weltchronik des Aegidius (hier zitiert nach dem Exemplar der Biblioteca Angelica in Rom, Signatur Ang. Lat. 502, fol. 60r). Die Stellen in Aegidius' Werk *Scechina* werden zitiert nach John W. O'Malley S.J., Giles of Viterbo. A Reformer's Thought on Renaissance Rome, in: *Renaissance Quarterly* 20 (1969), 1–11. Eine Passage aus Boethius' *Trost der Philosophie*, einem der wichtigsten Texte des spätmittelalterlichen Lektürekansons, formuliert den Glauben an eine göttliche Vorsehung und vergleicht die Heilsgeschichte mit dem sorgfältig geplanten Werk eines Künstlers. Die Vorsehung (providentia) ist nach Boethius eine „Entwicklung der zeitlichen Ordnung, im Überblick des göttlichen Geistes vereinigt.“ Um die Idee einer Zusammenschau der Geschichte im Geist Gottes zu verdeutlichen, vergleicht Boethius Gott mit einem „artifex“: „So wie der Künstler erst die Form seines Werkes im Geiste erfasst, dann das Werk wirklich ausführt und, was er einfach und gegenwärtig vor sich erblickt hat, in zeitlicher Ordnung durchführt – so ordnet Gott durch die Vorsehung einheitlich und fest, was geschehen soll [...].“ Auch Vasari wird später seine kunsttheoretische Zentralkategorie des *disegno* – den vorgefassten Plan und dessen gekonnte Ausführung in Kopf und Hand des Malers, Bildhauers oder Architekten – mit dem Plan der göttlichen Schöpfung vergleichen. Vgl. hierzu: Blum, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*, München 2011, 50f. Das Zitat aus Boethius, *De consolazione philosophiae* IV (Übersetzung nach Anicius Manlius Severinus Boethius, *Trost der Philosophie*, hg. v. Kurt Flasch, München 2005, 112). Steffen Bogen hat auf die kunsttheoretische Valenz dieses im Mittelalter und in der frühen Neuzeit breit rezipierten Textes des Boethius aufmerksam gemacht: Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, 143–149. Im Jahr des Erscheinens der Erstausgabe der Viten Vasaris sowie im Jahr danach sind drei Ausgaben der *consolatio philosophiae* beim Verleger dieser Erstausgabe, bei Lorenzo Torrentino, erschienen: Severino Boetio *De conforti philosophici*, übers. v. M. Lodovico Domenichi, Florenz 1550; Manlio Severino Boetio, *Della consolazione della filosofia*, übers. v. Cosimo Bartoli, Florenz 1551; Boezio Severino, *Della consolazione della filosofia*, übers. v. Benedetto Varchi, Florenz 1551.
- 47 Ganz, Das Bild im Plural (wie Anm. 9). Vgl. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours* (wie Anm. 9).
- 48 Bogen, *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 46), 121–160 und passim.
- 49 Tabellarische Übersichten zu den typologischen Bildgruppen in den unterschiedlichen Handschriftenfamilien der *Biblia pauperum* bieten Henrik Cornell, *Biblia pauperum*, Stockholm 1925 und Gerhard Schmidt, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz 1959, 122–125. Eine Übersicht zum

- Bildrepertoire des *Speculum humanae salvationis* bei Adrian Wilson und Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis. 1324–1500*, Berkeley 1984, 142–207; Brigitte Dekeyser, Typologische Kreativität in der late Mittelalter. De dialog tussen Oud und Nieuw Testament in de Gents-Brugse boekverluchting, in: *Millennium 17* (2003), 121–144 untersucht anhand spätmittelalterlicher Erbauungsbücher eine zunehmende Flexibilisierung der Bildgruppen. Alexander Linke danke ich für wertvolle Literaturhinweise zu diesen typologisch strukturierten Buchgattungen.
- 50 Karin Kirchhainer, Visuelle Vermittlung der Heilsgeschichte in Byzanz. Der Festbildzyklus in der Nikolauskirche in Thessaloniki, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* (2003), 27–49; Nikolaus Thon, Zur Entwicklungsgeschichte der Ikonostase und ihrer theologischen Fundierung, in: *Hermeneia 2* (1986), 193–207 und *Hermeneia 3* (1987), 87–100.
- 51 Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987; ders., Mittelalterliche Bildsysteme, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 22* (1989), 121–134 sowie vor allem: ders., *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München/Paris/London 1994.
- 52 Bogen, *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 46); Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgflechte. Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern 2000 (Vestigia Biblicae, 22). Vgl. auch Robert Alter, *The Art of Biblical Narrative*, New York 1981, und Herbert N. Schneidau, *Sacred Discontent. The Bible and Western Tradition*, Baton Rouge 1976; Ganz, *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 4).
- 53 Vgl. Linke, *Typologische Bildprogramme der frühen Neuzeit* (wie Anm. 3).
- 54 Vgl. Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300–1300*, München 2009.
- 55 Alessandro Bagnoli, *La collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, Siena 2009.
- 56 W. A. Simpson, Cardinal Giordano Orsini († 1438) as a prince of the church and a patron of the arts. A contemporary panegyric and two descriptions of the lost frescoes in Monte Giordano, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29* (1966), 135–159; Lucy Whitaker, *The Florentine Picture Chronicle. A Reappraisal*, Phil. Diss. London 1986; Annelies Amberger, *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom, Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003.
- 57 Vgl. besonders Esther Gordon Dotson, An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, in: *The Art Bulletin 61* (1979), 223–256 und 405–429, *The Art Bulletin 64* (1982), 655–657 sowie die Literaturübersicht bei Linke, *Typologische Bildprogramme der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 3).
- 58 Vgl. etwa Edgar Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, hg. von Elisabeth Sears, Oxford 2000, XXXVII–XXXIX; Gordon Dotson, An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling (wie Anm. 57), 655–657; Heinrich Pfeiffer S.J., *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, Stuttgart 2007.
- 59 Vgl. Wind, *The Religious Symbolism* (wie Anm. 58), XXXVII–XXXIX.
- 60 Ganz, *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 4).
- 61 Vgl. Edwin Hall/Horst Uhr, Patrons and Painter in Quest of an Iconographic Program. The Case of the Signorelli Frescoes in Orvieto, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 55* (1992), 35–56, und Jonathan B. Riess, *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*, Princeton, New Jersey 1995, 105–109. Vgl. auch J. M. Fletcher, Sources of Carpaccio in German Woodcuts, in: *Burlington Magazine 155* (1973), 599–601. Jüngst zu Übernahmen Michelangelos bei Dürer bzw. einem häufig Dürer zugeschriebenen Holzschnitt der *Kreuzigung Christi*: Claudia Echingermaurach, Michelangelo begegnet Dürer: Zu Entwürfen für zwei Schächer und einen Hl. Sebastian, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 53*, Heft 2/3 (2009), 252–284
- 62 Reske, *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik* (wie Anm. 32).
- 63 Eine genealogische Abfolge von drei Reihen historischer Protagonisten ist bereits im Matthäusevangelium vorgeprägt (Mt 1,1–17) und wird in den Generationenlisten von Joachim von Fiore *Liber Concordie Novi ac Veteris Testamenti* aufgenommen. Vgl. besonders die Diagramme des *Ordo generationum* aus einer Handschrift der Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Laurent., Plut. 8, dext. 10, fol. 16r/v, 21v, 22r, und 24v (*Liber Concordie II*). Zu diesen und ähnlichen Diagram-

- men s. Gian Luca Potestà, Geschichte als Ordnung in der Diagrammatik Joachims von Fiore, in: Alexander Patschovsky (Hg.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiöspolitischer Programme im Mittelalter*, Ostfildern 2003, 115–145.
- 64 Vgl. zu Genealogie und Typologie in den Fresken der Sixtinischen Kapelle: Linke, *Typologische Bildprogramme der frühen Neuzeit* (wie Anm. 3). Zum Forschungsstand: Wind, *The Religious Symbolism* (wie Anm. 58), XXXVII–XXXIX.
- 65 Boll, *Die Funktion des Bildes in den gedruckten Weltchroniken*.
- 66 Edoardo Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, 2 Bde., Milano 1992, hier Bd. 1, 37–70 und 219–239.
- 67 Blum, *Provvidenza e progresso* (wie Anm. 7). Vgl. auch: Blum, *Zur Geschichtstheologie von Vasaris ‚Vite‘ (1550). Kunstgeschichte als ‚große Erzählung‘ und Bildsystem*, in: David Ganz/Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, 271–288. Vgl. auch Blum, *Giorgio Vasari* (wie Anm. 46).
- 68 Steffen Bogen: *Gott/Künstler*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 129–132.
- 69 Vgl. Sabine Feser (Hg.), *Giorgio Vasari. Mein Leben*, Berlin 2005.
- 70 „Io penso che quelle frittate di Chiusura (sc. die Fertigstellung des Manuskriptes der „Viten“ Vasaris) non harete gittato l’otio indarno senza fare le ghanbe alla vostra bell’opera, pensando, che gli abbiate fatto il capo et il corpo. E certo sarete assaj piu allegro, piu glorioso e piu richo dauer fatto questa bellopera, che se avessi dipinto la cappella di Michelangelo, quale si va consumando con il sanito e con le fessure. Scrivete, fratel mio, scrivete: Perché da laude viene il guadagno, e dal guadagno non viene la laude (...).“ Paolo Giovio an Giorgio Vasari, Rom, 7. Mai 1547, zitiert nach: Karl Frey (Hg.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* (Il carteggio di Giorgio Vasari), München/Burg 1923–1940, hier Bd. 1, München 1923, 198; Siehe auch: Carlo Maria Simonetti, *La vita delle „vite“ vasariane. Profilo storico delle due edizioni*, Florenz 2005, 59.
- 71 Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, komm. von Caroline Gabbert, Berlin 2009, 129, und T 982.
- 72 Vgl. Vasari, *Das Leben des Michelangelo* (wie Anm. 71), 115 und Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Bd. 6, Florenz 1966–1988, 65.
- 73 Vasari, *Das Leben des Michelangelo* (wie Anm. 71), 210.
- 74 Vgl. Martin Warnke, *Die erste Seite aus den „Viten“ Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung*, in: *Kritische Berichte* 5 (1977), 5–28; Britta Kusch-Arnhold, *Solcher Tugend gebührte nicht weniger! Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmal des Künstlers*, in: Joachim Poeschke/Britta Kusch-Arnhold/Thomas Weigel (Hg.), *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster 2005, 65–91, bes. 68–71.
- 75 Vgl. jüngst zu antiken und zeitgenössischen Modellen von Vasaris Konzeption der ‚rinascita‘: Matteo Burioni, *Vasari’s ‚rinascita‘. History, Anthropology or Art Criticism?*, in: Alexander Lee/Pit Péporté/Harry Schnitker (Hg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300–c. 1550*, Leiden u.a. 2010, 115–127.
- 76 Vgl. zur Diskussion über Säkularisierung als Fortschreibung religiöser Narrative und über Säkularisierung als Bruch mit religiösen Narrativen Blum, *Giorgio Vasari* (wie Anm. 5), 250–264 und Christiane Frey/David Martyn, „Überlegungen zur Rhetorik der Säkularisierung. Hegel, Löwith, Anidjar“ (Vortrag an der Universität Konstanz im Rahmen der Tagung „The Rhetoric of Secularization“, die im Juni 2011 stattfand. Publikation ist in Vorbereitung). Christiane Frey und David Martyn danke ich sehr für wertvolle Hinweise.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 4: Archiv des Autors

Abb. 2: Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Inc. 25

Abb. 5: Carlo Maria Simonetti, *La vita delle „vite“ vasariane*, Florenz 2005, Tafel IX

Zu Melchels und Figucces *Comedy L'Intrigue* 127f.