

D. Carlo V. co portogallo 1526.
 Re di Francia co Eleonora d' Austria 1529.
 Franc' Sforza duca di milano 1534
 Conte Lod^{co} Lodovico — 1536
 Octavio farnese — 1540
 Duca Cosimo Medici — 1539
 Re d'Isola di Cipro — 1540
 Massimiliano d' Austria in ungh. 1549

Enz^o di Carlo V in Firenze — 1531
 In Lucca — 1535
 Enz^o di Paulo 3 in Roma — 1537
 Enz^o di Carlo 5. in Pittiers — 1539
 In Milano — 1541
 Coron. di Arrigaj. in Roma — 1547
 Enz^o di Paulo 3 in Lucca — 1548
 Enz^o di Paulo 3 in Genova — 1548
 In Milano — 1548
 Re cattolico in ... — 1548

Tanja Kreutzer

SPETTACOLO

Geschichte(n) von Theater, Fest und Ephemeren
 in Giorgio Vasaris »Viten« von 1568

Coronazione di Massimiliano p^o. 1548.
 Coron. di papa Leone — 1512.
 Enz^o di P^o Leone in Firenze — 1515.
 Teatro capitolano pel Mag^o Giul^{no} 1514.
 Coron. di Carlo 5 in Anvers 1520.
 Coron. di Ferdin. di Boemia — 1527.
 Enz^o di Carlo 5. in Bologna — 1529.
 Enz^o di Clemente et Re et Reine
 in Manila — 1533.
 Enz^o di Paulo 3 in Parigi 1535.
 Enz^o di Carlo 5 in Palermo 1535.
 In Metz — 1535.
 In Roma — 1535.
 In Siena — 1535.

Enz^o d'Al. S. Vitt^o farnese in Venezia — 1549
 Feste d'Al. Reina Maria in BINS — 1549
 Coron. d'Al. franc^o 2 in Roma — 1559
 Enz^o d'Al. Duca Cosimo in Siena — 1560
 Enz^o d'Al. Duca Cosimo in Roma — 1560
 Feste in Milano p. Carr. del manduco di
 Proscam et altri — 1559
 Moore di Feronia in Ferrar — 1561

Aus:

Tanja Kreutzer

Spettacolo

**Geschichte(n) von Theater, Fest und Ephemere(m)
in Giorgio Vasaris »Viten« von 1568**

April 2019, 450 S., kart., Klebebindung, 7 SW-Abbildungen, 18 Farbabbildungen

44,99 € (DE), 978-3-8376-4596-5

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4596-9

Die Zweitausgabe von Giorgio Vasaris »Viten« von 1568 ist um umfangreiche Schilderungen zu religiösen und profanen Festen sowie zu den damit verbundenen theatralen Aufführungsformen und ihrer Ausstattung ergänzt. Erstmals analysiert Tanja Kreutzer diese Passagen im Hinblick auf die ihnen zugrundeliegenden kunsttheoretischen und historiografischen Argumentationsmuster. Im Abgleich mit der zeitgenössischen Tanz-, Theater- und Musiktheorie sowie mit Städtelob, Stadtgeschichtsschreibung und Biografie wird die essentielle Rolle des Ephemeren für die Geschichtserzählung der zweiten Vitenfassung belegt – als Paradebeispiel für ein breites Diffundieren der Künste auf ihrem Höchststand und mögliche Perspektive für den Fortgang der Kunstentwicklung nach Michelangelos Tod.

Tanja Kreutzer (Dr. phil.), geb. 1983, lehrt Kunstgeschichte mit den Schwerpunkten Wissenschaftsgeschichte, Kunstgeschichte der italienischen Renaissance und Szenografiegeschichte im Studiengang Kunst- und Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Forschungs- und Studienaufenthalte führten sie unter anderem an die Scuola normale superiore in Pisa sowie an das Kunsthistorische Institut Max Planck in Florenz.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4596-5

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Einleitung | 7

- 1 Neue Lebensbeschreibungen und thematische Erweiterungen:
Ein Abgleich der Fassungen von 1550 und 1568 | 29**
- 2 Theater und Ephemeres in der *Viten*ausgabe von 1568:
Dimensionen und Konzepte | 49**
 - 2.1 ‚Bauanleitungen‘ für den späteren Nachvollzug:
Die technischen *ingegni* von Brunelleschi, Cecca und Tribolo | 50
 - 2.2 Festliche Bräuche, szenische Abläufe und deren memoria | 66
 - 2.3 Theatrale Begebenheiten und das Modell der *uomini illustri*:
Ephemere Arbeiten als besondere Verdienste zum Wohle
des Staates und die Ausdehnung des Modells auf weitere,
am Theater beteiligte Personenkreise | 95
 - 2.4 Politische Anlässe und mediceisches Primat festlicher
wie theatraler (Re-)Präsentation | 118
 - 2.5 Kunstvolle Schaugerichte und szenisch gestaltete Bankette:
Die Vita Giovanfrancesco Rusticis, italienische Novellistik
und die Spieltradition des 16. Jahrhunderts | 134
 - 2.6 Aus der Warte eines Anderen: Vasaris eigene Theaterarbeiten
und die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1565 | 154
- 3 Der Einbezug von Theater und Fest in die „*Viten*“ im Kontext:
Staatstheorie, Utopie, Städtelob und Historiografie | 179**
 - 3.1 *Vita amoena* und *bene comune*: Tanz, Musik, Theater und Fest
in der Tradition von Staatstheorie, Städtelob
und Stadtbeschreibung | 179
 - 3.2 Theater, Fest und Spektakel in der Geschichtsschreibung:
Florentiner Chroniken, Annalen und *Diarri* vom
14. bis 16. Jahrhundert sowie Paolo Giovios ‚*Elogia*‘ | 204
- 4 Theater und Fest in der Geschichtserzählung der „*Viten*“:
Das *Goldene Zeitalter* und seine *rinascita* | 239**
 - 4.1 Die dritte Epoche innerhalb des Geschichtsmodells der ‚*Viten*‘
von 1568: Überwundene Klimax innerhalb des Zyklus
oder potentiell ewiges ‚Endzeitalter‘? | 239

- 4.2 Theater als ‚Kunst‘: Gesellschaftliche Idealzustände erreicht durch künstlerische und theatrale Überhöhung | 272
- 4.3 Die *rinascita* von Theater und Fest in den „*Viten*“ | 298

Fazit | 327

Literaturverzeichnis | 333

Abbildungsverzeichnis | 375

Tabellen | 379

Tabelle 1: Vergleichende Aufstellung der theaterrelevanten Biografien in den beiden Ausgaben der „*Viten*“ von 1550 und 1568 | 379

Tabelle 2: Umfängliche Unterschiede in den das Theater betreffenden Textstellen zwischen den Ausgaben von 1550 und 1568 | 381

Tabelle 3: Aufteilung der theaterrelevanten Biografien auf die *Viten*epochen der *Vitenausgabe* von 1568 | 383

Tabelle 4: Anlässe, Orte und Verteilung auf einzelne Biografien in der *Vitenausgabe* von 1568 | 385

Appendix: Textstellen aus den „*Viten*“ von 1568 | 389

Dank | 447

Einleitung

39 Biografien der 1568 erschienenen, überarbeiteten Zweitausgabe von Giorgio Vasaris „*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori da Cimabue insino a tempi nostri*“ enthalten teils umfangreiche Schilderungen zu theatralen und festlichen Anlässen sowie Beschreibungen der hierfür von Künstlerhand geschaffenen Dekorationen, Kostüme und technischen Apparaturen¹. Im Rahmen ihres Einbezuges in die einzelnen Lebensbeschreibungen werden sowohl die ephemeren Arbeiten der Künstler als auch verschiedene Bestandteile zeitgenössischer Fest- und Theaterformen mit den historiografischen wie kunsttheoretischen Grundkonzepten des Gesamtwerkes verknüpft. Sie sind eingebunden in eine multidimensionale Geschichtserzählung, die, in komplexer Verflechtung von Biografie, Historiografie, Kunsttheorie und Kunstreflexion sowie bezogen auf politische, gesellschaftliche und ökonomische Bedingungen, den Prozess einer ‚Wiedergeburt‘ der Künste in drei aufeinanderfolgenden Epochenstufen bis zum End- und Höhepunkt entfaltet². Dieser war in der Erstfassung des Werkes von 1550 im Wirken des als göttlich bezeichneten Michelangelo erreicht. Nach dem Tode Michelangelos veröffentlicht, führt die zweite Edition ihr historiografisches Narrativ über den Zenit hinaus, wobei sie – auffallend umfangreich – gerade auch Passagen zum Wirken der Künstler für und um das zeitgenössische Festwesen ergänzt sowie gegenüber der Vorgängerversion vertieft und begrifflich zuspitzt.

In der dritten *Viten*epoche, und damit am Ende des Werkes kumulierend, erheben die Schilderungen kunstvoll ausgestatteter zeitgenössischer Feiern und Aufführungen Vasaris eigene Gegenwart unter mediceischer Herrschaft zum blühenden Ziel eines

1 Im Nachfolgenden wird das Werk kurz „*Viten*“ genannt. Zur besseren Unterscheidung wird, sofern der Werktitel gemeint ist, stets die Kursivschreibweise gewählt, während das Wort in der Bedeutung ‚Biografie‘ im Standardformat verbleibt.

2 VASARI: Proemio della seconda parte (1550), BAROCCHI & BETTARINI (Hrsg.) 1966-69, Bd. III, S. 5-7: „[...] distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamo chiamare età, da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo, per quella manifestissima differenza che in ciascuna di loro si conosce: con ciò sia che nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezzione, e come che elle abbiano avuto qualcosa di buono, essere stato acompagnato da tanta imperfezzione, che e' non merita per certo troppa gran lode [...]. Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai [...]. Questa lode certo è tòcca alla terza età, [...] che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare abasso che sperare oggimai più augumento.“ In dieser Äußerung ist die Gefahr eines nahen Niedergangs formuliert, die in der Forschung als Hauptindiz für eine vermeintlich nostalgische Grundhaltung der zweiten *Viten*fassung herangezogen wurde; besprochen auf S. 14 der Einleitung.

historischen Prozesses, das den bisherigen Leitstern des antiken Rom endgültig ablöst. Gleichzeitig dienen sie als Paradebeispiel für ein in die Breite angelegtes Difundieren der Künste auf ihrem Höchststand und für die Erschließung immer neuer künstlerischer Wirkungsbereiche als kurz- und mittelfristige Zukunftsperspektive.

Vasaris Ausführungen zu theatralen Formen und ephemeren Werken bekräftigen somit eine Argumentation, die, entgegen einem dem Werk zugrundeliegenden zyklischen Geschichtsmodell, das Fortbestehen kultureller und künstlerischer Vollkommenheit nach überschrittener Klimax propagiert. Um jedoch zudem im Fall eines katastrophengebundenen Untergangs Orientierungspunkte für die nächste *rinascita* bieten zu können, erhalten konsequenterweise auch Theater und Ephemerer eine eigene Geschichtlichkeit, die sich in diversen ‚Mikroprozessen‘ einzelner Genres ebenso zeigt, wie sie, analog jedoch zeitlich versetzt zum Fortschritt der bildenden Künste, einen dreischrittigen Entwicklungsprozess erkennen lässt.

Die Parameter und Ausprägungen dieses ‚Hineinschreibens‘ von Theater, Fest und Ephemerem in die kunsttheoretisch gestützte sowie gegenüber ihrer Vorgängerversion veränderte Geschichtsdarstellung der „*Viten*“ von 1568 intendiert diese Untersuchung an den Schnittstellen zwischen Theater-, Kunst- und Wissensgeschichte probabel zu klären.

Seit dem 19. Jahrhundert widmen unterschiedliche moderne wissenschaftliche Disziplinen den für ihren Gegenstandsbereich relevanten Aspekten der „*Viten*“ mit den jeweils fachspezifischen Methoden ihre Aufmerksamkeit.

Auf die Erwähnungen theatraler Formen im Zuge der Biografien konzentrierte sich zunächst die Theaterwissenschaft³, die das Werk bislang vornehmlich als Quelle für Aufführungen des 15. und 16. Jahrhunderts nutzt. Im Anschluss an Alessandro d’Anconas grundlegende Monografie „*Origini del teatro in Italia*“⁴ von 1877 wurden Textstellen aus den „*Viten*“ in zahlreichen theatergeschichtlichen Überblickswerken sowie in Forschungen zum mediceischen Festwesen belegend angeführt, häufig ohne kritische Distanz und ohne die historiografische Zielsetzung des Textes zu beleuchten⁵. Noch Marialuisa Angiolillo 1996 erschienene Monografie „*Feste di corte e di popolo nell’Italia del primo rinascimento*“⁶ zog die „*Viten*“ unhinterfragt als Primär-

3 Theaterwissenschaft und Theatergeschichte wurden bis in die 1960er-Jahre weitestgehend synonym gesetzt und noch immer bildet die Historie einen wichtigen Bestandteil der Theaterwissenschaft: BALME 2014, S. 32. Zum Gegenstandsbereich der ‚Theaterwissenschaft‘ siehe auch: FISCHER-LICHTE & KOLESCH & WARSTAT 2014, S. 375-382.

4 D’ANCONA 1877.

5 Beispielsweise zitieren Valerio Mariani „*Storia della scenografia italiana*“ von 1930, Heinz Kindermanns 1959 erschienene „*Theatergeschichte Europas*“ sowie Alois Naglers „*Theatre Festivals of the Medici*“ von 1964 Vasari wiederholt wörtlich, um den Ablauf theatraler Spektakel sowie das Aussehen von Bühnenbild und ephemerer Ausstattung in der Renaissance zu beschreiben: MARIANI 1930, z.B. S. 29-33; KINDERMANN 1959, z.B. S. 30; NAGLER 1964. Ebenso wird verfahren in Naglers Quellensammlung „*A source book of theatrical history*“ und Manfred Braunecks „*Die Welt als Bühne*“: NAGLER 1952; BRAUNECK 1993. Weiterhin zum ‚Theater‘ der Renaissance: CRUCIANI 1983.

6 ANGIOLILLO 1996, beispielsweise S. 112, S. 115.

quelle selbst für jene frühen Ereignisse heran, die Giorgio Vasari unmöglich durch Augenzeugenschaft verfolgt haben kann.

Parallel dazu äußerten quellenkritische Zugänge in der theatergeschichtlichen Forschungsliteratur seit den 1970er-Jahren erste Zweifel an der Verlässlichkeit des Werkes und betonten die historische Distanz des Autors zu den von ihm erwähnten Begebenheiten des 15. Jahrhunderts⁷. Kernpunkt in Paola Ventrones Kritik an der teleologisch ausgerichteten modernen Theatergeschichte, formuliert in ihrer 1993 erschienenen Studie *„Gli araldi della commedia“*⁸, ist die Feststellung, man folge vor allem in Bezug auf das Florentiner Theaterwesen unreflektiert der Argumentation zeitgenössischer Geschichtsdarstellungen. Als Beispiel führt die Autorin unter anderem die *„Viten“* an, deren Sichtweise auf die theatrale Entwicklung vorsätzlich mediceisch gefärbt und daher auf eine Betonung des höfisch-politischen Theaterwesens orientiert sei. In der unkritischen Übernahme dieser Darlegungen lasse die theatergeschichtliche Forschung die Koexistenz unterschiedlicher theatraler Formen im 16. Jahrhundert außer Acht. Sie wiederhole ein historiografisches Narrativ der zunehmenden ‚Professionalisierung‘ und wachsenden Zentralisierung, welches vor dem Hintergrund weiterer Quellen nicht haltbar sei⁹.

Da die Theaterwissenschaft in Deutschland eine junge Disziplin ist, bleiben fachgeschichtliche Diskurse bislang vornehmlich auf das 20. Jahrhundert konzentriert¹⁰. Wegweisend für einen wissenschaftshistorischen Zugang zu theatergeschichtlichen Denkmustern im Europa des 16. bis 21. Jahrhunderts ist daher Stefan Hulfelds 2007 erschienene Monografie *„Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht“*¹¹. Hulfeld legt hierin zwar erstmals eine Geschichte der Theaterhistoriografie vor, die er bis in ihre ‚Anfänge‘ zurückverfolgt. Jedoch fokussiert sich seine Untersuchung dezidiert auf des Berufstheater und bezieht – auch aus diesem Grund – für das 16. Jahrhundert weder Chroniken noch Biografik in die Überlegungen mit ein. Daher bleiben auch die in den *„Viten“* aufscheinenden historiografischen Ansätze zu Theater und Ephemerem unreflektiert, und erste zyklische Geschichtsmodelle zur Theaterentwicklung werden erst für das 17. Jahrhundert konstatiert¹².

7 Beispielsweise: „Vasari, tanto impreciso e vago sulle date, quanto acuto e penetrante nel giudizio [...]“: POVOLEDO 1975, S. 383; außerdem: „Vasari, nell’informarci, che l’artista si valse per la scena della collaborazione di Federico Zuccari ce ne dà una descrizione purtroppo insufficiente [...]“: POVOLEDO 1975, S. 388; ähnlich: ZORZI 1977, beispielsweise S. 72.

8 VENTRONE 1993.

9 VENTRONE 1993, v.a. S. 6-10, S. 14-19.

10 Erst 1923 wurde in Berlin unter der Leitung von Max Hermann das erste eigenständige theaterwissenschaftliche Institut gegründet, vgl. BALME 2014, S. 15. Über Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe beispielsweise: FISCHER-LICHTE 1994.

11 HULFELD 2007.

12 HULFELD 2007, S. 54-56.

Erstmals quellenkundlich monografisch behandelt wurde der Einbezug des Theaters in Vasaris Künstlerbiografien in Thomas A. Pallen's Studie „*Vasari on Theatre*“¹³ von 1999. Pallen stellte einen Großteil der relevanten Textstellen zusammen und ergänzte sie um weiterführende Informationen zu den jeweiligen Aufführungsformen. Im Rahmen der theaterhistorischen Aufbereitung des Materials beschränkte seine Arbeit die einleitende begriffsgeschichtliche Untersuchung aber auf die im Text verwendeten Bezeichnungen für verschiedene theatrale Formen und ihre Bedeutung, unter Ausklammerung der mit dem Einbezug verbundenen Argumentations- und Ordnungsmuster.

Auch Sara Mamone widmete sich in ihrem 2013 erschienenen Aufsatz „*Giorgio Vasari. Le Vite de più eccellenti pittori, attori e cantori*“¹⁴ summarisch den Dimensionen von Vasaris Interesse am Theater und beleuchtete dabei zahlreiche in den einzelnen Biografien der *Viten*-Ausgabe von 1568 enthaltene Schnittstellen zwischen dem Theater der Zeit und den bildenden Künstlern. Im Zentrum ihrer Argumentation stehen allerdings die im Kontext der „*Viten*“ eklatant häufig thematisierten musikalischen und schauspielerischen Neigungen der bildenden Künstler als integrale Bestandteile einer von Vasari propagierten ‚idealen‘ Lebensführung. Ein Abgleich der beiden Ausgaben muss im Rahmen dieser Studie ebenso unterbleiben, wie eine Auseinandersetzung mit möglichen Gründen für den derart umfassenden Rekurs des *Viten*-autors auf die musischen Talente seiner Hauptfiguren.

Vasaris Erwähnungen ephemerer Dekorationen für die Einzige Kaiser Karls V. in Bologna und Genua werden außerdem in Marsel Grosso's 2016 erschienenem Aufsatz „*Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle ‚Vite‘ di Vasari*“¹⁵ aufgegriffen. Grosso untersucht, wie sich die Erfahrungen, die der junge Vasari im Rahmen seiner Mitwirkung am Bologneser Kaisereinzug von 1530 machen konnte, auf dessen späteres historiografisches Schaffen auswirkten, und leitet davon dessen verstärktes Interesse an den „*arti congeneri*“ ab.¹⁶ Exemplarisch öffnet die Studie den Blick auf einige Beschreibungen der „*Viten*“ zu Theaterdekorationen im medicaischen Umfeld, wobei auch auf einen möglichen Zusammenhang zwischen ephemerer Architektur und der ‚Wiederentdeckung‘ der klassischen Antike in der Geschichtserzählung und Theorie des Werkes hingewiesen wird. Dieser Ansatz kann aber aufgrund der thematischen Engführung des Aufsatzes nicht hinlänglich am Gesamtwerk eruiert werden und die erwähnten Beispiele beschränken sich auf das politische Festwesen und seinen Bezug zum kaiserlichen Vorbild. Dadurch bleibt das Desiderat einer gründlichen Überprüfung und konkreten Belegung von Grosso's Rückschlüssen am Geschichtsmodell der zweiten *Viten*-Ausgabe sowie einer diesbezüglichen Zusammenschau aller das Theater- und Festwesen betreffenden Textstellen bestehen.

Wie die Theaterhistoriografie so hat sich auch die kulturhistorisch ausgerichtete Kunstgeschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts dem Theater- und Fest-

13 PALLEN 1999.

14 MAMONE 2013.

15 GROSSO 2016.

16 GROSSO 2016, S. 103.

wesen in den „*Viten*“ zunächst adaptiv und unkritisch genähert. Dies zeigt beispielsweise das Kapitel über „*Die Geselligkeit und die Feste*“ in Jakob Burckhardts 1860 erstmals erschienenem Standardwerk „*Die Cultur der Renaissance in Italien*“¹⁷. Mehrfach zitierte Burckhardt Vasari als Quelle¹⁸ und übernahm dabei dessen Idee einer in der Renaissance gegenüber dem Mittelalter verfeinerten Gesellschaft. Deren Ausprägungen sah er – auch hierin der Argumentation der „*Viten*“ folgend – in einem kunstvoll überhöhten Festwesen der Renaissance verkörpert:

„Das italienische Festwesen in seiner höhern Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst. [...] Auch die übrigen Völker verlangten bei solchen Gelegenheiten bisweilen den größten Aufwand, in Italien allein aber bildete sich eine kunstgerechte Behandlungsweise, die den Zug als sinnvolles Ganzes komponierte und ausstattete. [...] Die volle Blüte des Festwesens tritt erst mit dem entscheidenden Siege des Modernen, mit dem 15. Jahrhundert ein, wenn nicht etwa Florenz dem übrigen Italien auch hierin vorangegangen war.“¹⁹

Ganz in Vasaris Sinne erhöhte Burckhardt die italienische Kultur gegenüber derjenigen der nordalpinen Gebiete und wies die Entwicklung kunstvoll ausgestalteter Festformen als zuvorderst florentinische Errungenschaft des 15. Jahrhunderts aus. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Argumentation erfolgte nicht.

Wenn auch das teleologisch-wertende Geschichtsverständnis der „*Viten*“ hinsichtlich der bildenden Künste bereits seit den Anfängen der Vasarikritik hinterfragt wurde²⁰, so blieb der Informationsgehalt des Textes in Bezug auf das Theater, sofern dieses Themenfeld überhaupt Beachtung fand, bis in die neuere kunsthistorische Forschung hinein meist unreflektiert.

Auch Götz Pochats Monografie „*Theater und Bildende Kunst in Mittelalter und Renaissance in Italien*“²¹ von 1990 setzt sich nur vereinzelt quellenkritisch mit Vasaris diesbezüglichen Aussagen auseinander²².

17 BURCKHARDT (1860) 1926.

18 Beispielsweise verweist Burckhardt hinsichtlich der Bankette der Florentiner Gesellschaften auf die *Rustici-Vita*; zu lebenden Bildern, zu Karnevalsumzügen und *sacre rappresentazioni*, zu *Compagnie* und festlichen Staatseinzügen etc. vgl. BURCKHARDT (1860) 1926, S. 334, S. 360-378, S. 524-526 Anm. 17, 31, 50, 53, 54, 63. Es ist hinlänglich bekannt, dass Burckhardts Werk insgesamt zu einem großen Teil aus Informationen besteht, die er den „*Viten*“ entnommen hat, vgl. JONIETZ 2016, S. 12.

19 BURCKHARDT (1860) 1926, S. 355-356.

20 Die seit Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt einsetzende Dekonstruktion Vasaris befasste sich vor allem mit seinen Äußerungen zur mittelalterlichen Kunst, bei welchen dem Autor zahlreiche Datierungs- und Zuschreibungsfehler nachgewiesen werden konnten. Auch Vasaris Abwertung mittelalterlicher Formen führte bereits früh zu profunder Kritik. Entsprechende Ansätze zusammengefasst und umfassend ausgewertet bei: BICKENDORF 1998, v.a. S. 105-122. Eine Besprechung und Auseinandersetzung mit der kritischen Vasari-Rezeption ab dem 19. Jahrhundert siehe auch: JONIETZ 2016, S. 14-17.

21 POCCHAT 1990.

22 Weiterführende Erklärungen finden sich beispielsweise hinsichtlich der beim San Giovanni-Umzug verwendeten *ceri*: POCCHAT 1990, S. 184-185.

Quellenkritische Zugänge zu den „*Viten*“ entwickelte die Kunstgeschichte dagegen primär anhand der traditionell, und vermeintlich auf Vasari selbst zurückgehend, als ‚Hochkunst‘ begriffenen Themenfelder²³. Wie Gabriele Bickendorf 1998 in ihrer grundlegenden Monografie „*Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*“²⁴ dargelegt hat, führte die mangelnde Zuverlässigkeit des Werkes für Zuschreibungen und Stilgeschichte lange dazu, dass dessen historiografischer Wert herabgesetzt und seinem Autor eine unzureichende Methodik unterstellt wurden. Demnach waren die „*Viten*“ unter dem Paradigma des modernen Wissenschaftsverständnisses mehr der Kunsttheorie und Kunstkritik denn der Kunstgeschichtsschreibung zugeordnet²⁵. Erst Untersuchungen ab den 1990er-Jahren nehmen die Publikation verstärkt in ihrer Historizität wahr und beleuchten sie vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Methoden²⁶.

In der Konzentration auf Vasaris System der *tre arti del disegno* blieb dessen theoretischer wie historischer Zugang zu Gegenstandsbereichen außerhalb des Kanons von Architektur, Malerei und Bildhauerei in der Forschung lange unterrepräsentiert. So sind in der *Viten*edition von Gaetano Milanesi mitunter gerade jene Textstellen, die sich mit Theater, Fest und ephemerer Ausstattung beschäftigen, nur partiell oder gar nicht mit Anmerkungen versehen²⁷. Dieses Desiderats nimmt sich erst die jüngste deutsche Übersetzung des Wagenbachverlags²⁸ an, indem sie verstärkt auch

23 Vgl. PUTTFARKEN 2008.

24 BICKENDORF 1998.

25 Zur Problematik moderner Wissenschaftskonzeption in ihrer Anwendung auf vormoderne Historiografie und der daraus resultierenden Schlussfolgerung bezüglich deren ‚vowissenschaftlichen‘ Charakters siehe: BICKENDORF 1998, S. 11-16. Zu den Diskreditierungen der „*Viten*“ als ‚überholt‘ sowie zu anderen Wurzeln der Vasarikritik des 20. Jahrhunderts zusammenfassend: JONIETZ 2016, S. 20.

26 Beispielsweise: RUBIN 1995; BAROLSKY 1999; POZZI & MATTIODA 2006; BICKENDORF 2002.

27 MILANESI (1906) 1981. In Milanesis Ausgabe der Cecca-Vita finden sich lediglich drei Anmerkungen zu Ceccas *ingegni* und zum San Giovanni-Fest, die ausschließlich Korrekturen und Verweise enthalten, ansonsten bleiben die entsprechenden Seiten anmerkungs-frei: MILANESI (1906) 1981, Bd. III, S. 199-203. Der Kommentar beschränkt sich auf folgende kritische Äußerung: „Il Vasari, essendosi disteso nella descrizione delle feste e degli apparati che in certi giorni dell’anno si facevano in Firenze in alcune chiese e Compagnie, non ha certamente ragionato del La Cecca, come ci pare che meritasse un uomo tanto virtuoso, né detto di lui, se non in minima parte, quel che operasse in beneficio della patria [...]“: MILANESI (1906) 1981, Bd. III, S. 205. Ähnlich spärlich u.a. die Kommentare in folgenden *Viten*: Vita di Andrea del Sarto, MILANESI (Hrsg.) (1906) 1981, Bd. V, S. 20, sowie die Vita di Antonio da Sangallo, MILANESI (Hrsg.) (1906) 1981, Bd. V, S. 464. Ausführlicher dagegen beispielsweise: Vita di Francesco Granacci, MILANESI (Hrsg.) (1906) 1981, Bd. V, S. 341.

28 VASARI (1568) 2004-2015.

diese Passagen kommentiert und dabei mitunter auf Diskrepanzen zwischen den beiden Fassungen verweist²⁹.

Die Wissenschaftsgeschichte hat Vasaris Verhältnis zu den sogenannten *arti minori* bislang ebenfalls eher vereinzelt und zunächst mit Hauptaugenmerk auf diverse Techniken des Kunsthandwerks behandelt, wobei das Ephemere lange keine gesonderte Beachtung erfuhr³⁰. Erst nachdem Martin Warnkes 1993 unter dem Titel „*Schneedenkmäler*“³¹ verfasster Überblick über ephemere Kunstwerke und ihre Bedeutung auch der Erwähnung einer Schneeskulptur in der Michelangelo-Biografie der „*Viten*“ Aufmerksamkeit gewidmet hatte, beschäftigte sich die wissenschaftsgeschichtliche Forschung seit der Jahrtausendwende eingehender mit Vasaris kunsttheoretischen Prämissen hinsichtlich des Ephemeren. Dabei lag das Hauptaugenmerk bisher auf den in der Biografie Giovanfrancesco Rusticis beschriebenen Schaugerichten der *Compagnia del Paiuolo* sowie der *Compagnia della Cazzuola*.

So analysierte Wolf-Dietrich Löhr in seinem Aufsatz „*Spielformen der Kunst. Andrea del Sarto als Architekt und der Triumph der Würste*“³² von 2007 die kunsttheoretischen Dimensionen der von den Künstlern geschaffenen essbaren Skulpturen, ihr Verhältnis zur burlesken Poesie und ihre Position im *Paragone* des 16. Jahrhunderts. Monografisch behandelt wurden die beiden in der Rustici-Biografie geschilderten *Compagnie* und ihre Bankette erstmals in Tommaso Mozzatis 2008 erschienener Schrift „*Giovanfrancesco Rustici e le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*“³³, welche die historischen Details in Vasaris Äußerungen erfasst und diese um ein umfangreiches Personenregister aller Mitglieder ergänzt³⁴. Darüber hinaus befasste sich

29 U.a. in den Biografien Peruzzis: VASARI (1568) 2007; Pontormos: VASARI (1568) 2004; Aristotile da Sangallos: VASARI, Aristotile (1568) 2010; Piero di Cosimos: VASARI (1568) 2008; Francesco Salviatis: VASARI (1568) 2009; Filippo Brunelleschis (allerdings lediglich mit knappem Hinweis auf das Interesse für die Theatergeschichte): VASARI (1568) 2012; Tribolos: VASARI, Tribolo (1568) 2010; und Andrea del Sartos: VASARI (1568) 2005. Mitunter wird auch in den einführenden Texten zu den Theaterarbeiten der Künstler berichtet: z.B. VASARI (1568) 2008.

30 Einen Teilaspekt beleuchtet beispielsweise Evelina Boreas Aufsatz „*Vasari e le stampe*“ von 1989/1990, der Vasaris Einstellung zur Druckgrafik in beiden Ausgaben vergleichend erfasst: BOREA 1989/1990. Auch Marco Collareta setzt sich 2006 mit einer bestimmten Gattung, der Goldschmiedekunst, in beiden Ausgaben auseinander: COLLARETA 2006. Einen wichtigen Beitrag zu einem differenzierteren Verständnis von Vasaris Kunstbegriff leistet Collareta außerdem in seinem Aufsatz „*Per una lettura delle ‚Teoriche‘ del Vasari*“ 2010, welcher unter Focus auf die technische Einleitung erstmals die theoretische Fundierung aller *arti congeneri* im Gesamtkontext der „*Viten*“ nachweist. So relativiert er die bis dato geltende Forschungsmeinung, Vasari habe das Kunsthandwerk gegenüber den *tre arti del disegno* herabgewertet: COLLARETA 2010.

31 WARNKE 1993.

32 LÖHR 2007.

33 MOZZATI 2008.

34 MOZZATI 2008, S. 335-394. Mozzati stellt weiterführend fest, dass es sich bei der *Compagnia del Paiuolo* um eine frühe Form der Künstlerkooperative handelte, da ihre Mitglieder ausschließlich Künstler waren und aus verschiedenen Werkstätten kamen. Der

Mozzati weiterführend mit den literarischen Dimensionen der Textstellen und ihren Bezügen zu zeitgenössischen wie antiken Vorbildern. Diesen Zugang griff er im Aufsatz „*Le Cene del Lasca. Il party più esclusivo*“³⁵ von 2012 erneut auf. Dort vertortete Mozzati die bei Vasari geschilderte *cena infernale* der *Compagnia della Cazzuola* im selben gesellschaftlichen Milieu wie die in der Novellensammlung Antonfrancesco Grazzini, genannt Il Lasca, beschriebenen *beffe*. Die Untersuchungen Löhrs und Mozzatis bleiben in ihren Analysen jedoch ausschließlich auf die Biografie Giovanfrancesco Rusticis beschränkt und nehmen die Systematik mannigfacher Erwähnungen ephemerer Arbeiten und theatraler Formen im Gesamtkontext des Werkes nicht umfassend in den Blick.

Das Geschichtsverständnis und die hierauf fußende Wiedergeburtsvorstellung der „*Viten*“ wurden und werden – vorwiegend separat zum kunsttheoretischen Konzept des Autors – in einer langen Reihe unterschiedlicher Ansätze diskutiert, von denen hier lediglich einige Hauptwerke genannt seien.

Bereits Wolfgang Kallab in seinen „*Vasaristudien*“³⁶ von 1908, sowie Julius von Schlosser im Standardwerk „*Vasari. Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*“³⁷ von 1918, hatten für die „*Viten*“ ein zyklisches Geschichtsmodell nach antikem Vorbild als maßgebend erkannt. Sie zeichneten die Stationen des Zyklus im Prozess der Kunstentwicklung bei Vasari nach und positionierten die eigene Gegenwart des Autors an der Schwelle zum erneuten Niedergang, dessen unmittelbares Bevorstehen im Proömium angekündigt sei. Auch eine gewisse Epigonenhaltung gegenüber der nunmehr vergangenen Blütezeit wird konstatiert³⁸. Diese Sichtweise wurde in der kunsthistorischen Forschung tradiert und hallte lange auch in historiografiegeschichtlichen Auseinandersetzungen nach. Sowohl Eugenio Garins „*Giorgio Vasari e il tema della Rinascita*“³⁹ von 1976 als auch Martin Warnkes 1977 erschienener Aufsatz „*Die erste Seite aus den ‚Viten‘ Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung*“⁴⁰ und Hans Beltings „*Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß*“⁴¹ von 1978 akzentuieren einen vor dem Hintergrund zyklischer Geschichtskonstruktion vermeintlich nostalgisch-rückblickenden Tenor des Werkes⁴².

werkstattübergreifende Künstlerbund sei nach Regeln der Gleichberechtigung und wechselseitigen Unterstützung aufgebaut sowie auf Arbeits- und Auftragsteilung ausgerichtet gewesen: MOZZATI 2008, S. 236-253.

35 MOZZATI 2012.

36 KALLAB 1908.

37 SCHLOSSER 1918.

38 SCHLOSSER 1918, S. 34-44.

39 GARIN 1976.

40 WARNKE 1977.

41 BELTING 1978.

42 Die jeweiligen Ansätze unterscheiden sich primär darin, inwieweit sie Vasaris Renaissancevorstellung kunstimmanent betrachten oder für das Werk politische Dimensionen postulieren. Während Garin eine ‚Politisierung‘ der „*Viten*“ strikt ablehnt, sieht Warnke gerade im vermeintlich trauernden Rückblick der zweiten *Vitenausgabe* eine immanent

Wegweisend ergänzt wurden die bisherigen Erkenntnisse erst durch Gerd Blums 2010 veröffentlichte Untersuchung *„Zur Geschichtstheologie in Giorgio Vasaris ‚Vite‘ (1550)“*⁴³. Blum hat für die Erstfassung der *„Viten“*, die sogenannte *Torrentiniana*⁴⁴, neben antiken Mustern auch heilsgeschichtliche Ordnungssysteme als maßgebend erkannt, wie sie in Universalchroniken seit dem Mittelalter überliefert sind. Seine Studie identifiziert konkret mögliche Vorlagentexte und erläutert anhand der Epochengliederung sowie auf Basis der Paginierung der Erstausgabe, dass die Stufen der Kunstentwicklung in den *„Viten“* letztlich den drei geschichtstheologischen Heilszeiten *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* entsprechen. Auch die Gesamtstruktur des historischen Verlaufs wird dort in Analogie zur Heilsgeschichte verstanden, von der Erschaffung des ersten Menschen durch den *deus artifex* bis hin zum jüngsten Gericht Michelangelos, der durch sein *giudizio universale* als gottgleicher Künstler ans Ende der Erzählung gestellt sei⁴⁵. Implizit liefern Blums Erkenntnisse so auch einen neuen Ansatz für die Deutung der vasarianischen Haltung zur eigenen Zeit. In der Perspektive einer eschatologischen Erfüllung im letzten Zeitalter steckt gleichzeitig das Potential einer endlosen Fortsetzung des Höchststandes, welche nach zyklisch-naturhaftem Verlauf unmöglich scheint.

Indes beschränkt sich Blums Betrachtung auf die erste *Vitenedition* und deutet die Geschichtsauffassung dementsprechend ebenfalls im Sinne eines zu seinem Ende gelangten Prozesses. Inwiefern die Fokuserweiterungen und Ergänzungen der zweiten Ausgabe, auch genannt *Giuntina*⁴⁶, das heilsgeschichtliche Modell über diesen Endpunkt hinaus erweitern, bleibt bisher offen.

Stattdessen erfolgt die Auseinandersetzung mit der Zweitfassung bislang ausschließlich vor dem Hintergrund eines hinterlegten zyklischen Geschichtsverständnisses. Bereits Zygmunt Ważbiński hatte in seinem Aufsatz *„L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des ‚Vies‘ de Vasari“*⁴⁷ von 1976 profunde Unterschiede zwischen den historiografischen Modellen der beiden *Viteneditionen* identifiziert. Allerdings blieben seine Ausführungen eher summarisch und er interpretierte die Ausrichtung der 1568er-Ausgabe aufgrund ihrer Konzentration auf zeitgenössische Künstler als weniger stringent und stärker räumlich-politisch denn zeitlich orientiert.

Wesentlich umgedeutet wurde die bislang vorherrschende Auffassung von einem abgeschlossenen Entwicklungsprozess daher erst in Julian Kliemans Aufsatz *„Giorgio*

antimediceische Haltung. Belting argumentiert die Folgen des normorientierten Wiedergeburtsskonzeptes bei Vasari für die Kunstgeschichtsschreibung bis zu Winckelmann wieder ausschließlich kunstimmanent; siehe in den jeweiligen Werken: GARIN 1976, S. 259-261; WARNKE 1977, S. 8-13; BELTING 1978, v.a. S. 103-108, S. 113-123. Zum zyklischen Geschichtsverständnis nach Vorbild von Ciceros *„De oratore“* weiterhin: GOMBRICH 1960.

43 BLUM 2010.

44 Erstausgabe der *„Viten“* von 1550, benannt nach dem Drucker Torrentino.

45 BLUM 2010, S. 274-277; BLUM 2012, S. 135.

46 Zweite *Vitenausgabe* von 1568, benannt nach dem Drucker Giunti.

47 WAŻBIŃSKI 1976.

Vasari. *Kunstgeschichtliche Perspektiven*⁴⁸ von 1991, dem diese Arbeit einige entscheidende Grundannahmen verdankt. Da Michelangelo, in dessen Wirken die *Torrentiniana* ihren Höhe- und Endpunkt gefunden hatte, zwischen den beiden Veröffentlichungen gestorben war, sei die *Giuntina* besonders darum bemüht, „[...] alles das zu unterstreichen, was eine Kontinuität der Kunstgeschichte über Michelangelo hinaus ermöglichte.“⁴⁹ Als Vehikel dieser Kontinuität erkennt Kliemann erstmals eine für die Zukunft vorgeschlagene und durch das neue Vorbild Raffaels aufgezeigte Richtungsänderung von vertikal zu horizontal:

„Da die Kunstgeschichte jetzt nicht länger mit dem Blick auf ein festumrissenes Ziel, nämlich Michelangelo und seine Leistungen, dargestellt werden konnte (wie 1550), war es geradezu zwangsläufig, daß das Augenmerk sich auf die gesamte Breite der zeitgenössischen Kunstproduktion richtete und Vasari nun auch Techniken, die in der ersten Auflage nur am Rande erwähnt wurden, größere Beachtung schenkt und ihre Geschichte im Rahmen der *Viten* jüngerer Künstler nachträgt.“⁵⁰

Dabei verweist der Text außerdem knapp auf den verstärkten Einbezug ephemerer und theatraler Formen in die Zweitausgabe der „*Viten*“, den er auf Vasaris durch eigene praktische Theaterarbeiten gesteigertes Interesse am Ephemeren zurückführt. Gleichzeitig eröffneten, so Kliemann folgerichtig, festliche Ereignisse ein Betätigungsfeld, das, unterschiedliche Techniken in sich vereinend, vor allem jungen Künstlern neue Entfaltungsmöglichkeiten biete⁵¹.

Der umfassend angelegten Argumentation geschuldet müssen diese Hinweise aber letztlich summarisch bleiben und können weder eingehend am Text belegt noch aus der chronologischen Reihung der Lebensbeschreibungen heraus abgeleitet werden. Auch beschränkt sich die Untersuchung auf ephemere Kunstwerke und damit auf den Bereich der bildenden Künste, wogegen Vasaris Exkurse zu den szenisch-dramatischen Aspekten und zu den politischen wie gesellschaftlichen Bedingungen des Festwesens keine gesonderten Beachtung erfahren.

Wegweisend bleibt jedoch Kliemanns Erkenntnis einer zukunftsorientierten Ausrichtung der *Giuntina*, die schließlich in Marco Ruffinis 2011 erschienener Monografie „*Art without an author. Vasari's Lives and Michelangelo's death*“⁵² aufgegriffen und um weiterführende Aspekte ergänzt wurde. Ruffini sieht die ausschlaggebende Zukunftsperspektive für das historiografische Narrativ der zweiten *Viten*-fassung in der gemeinschaftlich-akademischen Kunstproduktion, wie sie schwerpunktmäßig am Ende des Gesamtwerkes propagiert werde. Als neues Ideal künstlerischer Zusam-

48 KLIEMANN 1991.

49 KLIEMANN 1991, S. 63.

50 KLIEMANN 1991, S. 61.

51 KLIEMANN 1991, S. 54.

52 RUFFINI, M. 2011. Zur Renaissancevorstellung der „*Viten*“ und ihren Implikationen für die Biografien siehe außerdem weiterführend: BURIONI, *Vasari's rinascita* 2010; BURIONI, *rinascita dell'arte* 2010. Beide Aufsätze variieren in ihrer Grundthese, sind jedoch in einigen Passagen nahezu identisch. Prinzipiell den Ansätzen Ruffinis und Kliemanns folgt auch: POZZI 2017.

menarbeit ersetze nach Michelangelos Tod das Künstlerkollektiv die bis dato gepriesenen Individualleistungen. Vor allem die Akademiker-Vita verdeutliche den neuen Ansatz, der nach Borghinis Maßgabe weg von einer Künstlergeschichte und hin zu einer Geschichte der Werke führe:

„For this reason I emphasize the significance of the final sections of the second edition for an interpretation of the book as a whole.“⁵³

Im Zuge seiner Zusammenschau verschiedener, diesbezüglich in den „*Viten*“ formulierter Argumentationsstränge führt Ruffini beispielhaft auch Cinis Festbericht über die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1565 an, der nach Borghinis Ratschluss an das Ende der zweiten Ausgabe gestellt sei. Ephemere Großprojekte entsprächen dem neuen Ideal insofern, als hier zwar für den intellektuellen Entwurf einzelne Meister verantwortlich zeichneten, an der Ausführung aber verschiedene Kollaborateure beteiligt seien⁵⁴.

Wie bereits Kliemann, so beschränkt auch Ruffini seine Ausführungen zum Einbezug des Ephemeren in die „*Viten*“ auf wenige, feststellende Äußerungen und seine Schlussfolgerungen bleiben letztlich – wie auch sein Untersuchungsfeld – auf den Bereich der Kunstproduktion fokussiert. Dass Vasari durch seinen strukturierten und theoretisch fundierten Zugriff auf verschiedene Aspekte des Theater- und Festwesens auch über den Bereich der bildenden Künste hinausgehend Zukunftsperspektiven für einen breiteren gesellschaftlichen Rahmen sowie ein neues ‚kunstvolles‘ Betätigungsfeld des ‚Theatralen‘ eröffnet, wird in diesem Zusammenhang nicht erörtert.

Auf mögliche gesamtkulturelle Zusammenhänge in Vasaris Geschichtsverständnis deutet – allerdings wiederum ohne dezidierte Beachtung des Ephemeren – Giorgio Patrizi in seinem 2017 erschienenen Aufsatz „*Les Vites entre la première et la seconde rédaction. Vasari et ses renaissances*“⁵⁵ hin. So werde in der zweiten *Viten*-ausgabe über die Pluralität künstlerischer Tätigkeitsfelder ein *Goldenes Zeitalter* unter Cosimo festgesetzt, wofür Patrizi, wie vor ihm Kliemann, Raffael als Paradebeispiel anführt⁵⁶.

In allen vorgenannten Studien bleiben die Hinweise auf Vasaris Einbezug von theatralen Formen und ephemeren Werken allenfalls marginal. Rückschlüsse erfolgten bislang, sofern vorhanden, ausschließlich für den Bereich der bildenden Künste. Eine mögliche Relevanz einzelner Erwähnungen für die Geschichtserzählung der „*Viten*“ wird zwar im Hinblick auf die unmittelbare Gegenwartsdarstellung und Zukunftserwartung der Zweitfassung angedacht, jedoch nicht bis in die Epochenstruktur

53 RUFFINI M. 2011, S. 8.

54 RUFFINI M. 2011, S. 8.

55 PATRIZI 2017.

56 PATRIZI 2017, S. 77-78. Patrizi gibt aber als Grund für die Veränderungen der *Giuntina* und für die nun erfolgte Angleichung Raffaels an Michelangelo weniger das Dilemma an, in dem sich das historiografische Narrativ nach Michelangelos Tod vor dem Hintergrund des zyklischen Modells befindet. Stattdessen sieht er den Auslöser für Relativierungen und Umorientierungen eher in der nach Veröffentlichung der Erstfassung einsetzenden, jeweils regionalpatriotischen Vasarikritik.

der Biografien zurückverfolgt oder in der Zusammenschau mit Vasaris kunst- und geschichtstheoretischen Äußerungen ermittelt.

Dieses Desiderat versucht die vorliegende Studie in historiografiegeschichtlichem Angang an der Grenze zwischen Wissensgeschichte, Kunsthistorik und Theaterwissenschaft zu erfüllen.

Hierzu setzt die Untersuchung an den Schlussfolgerungen an, die Kliemann und Ruffini für die perspektivischen Erweiterungen im Geschichtsmodell der *Giuntina* erarbeitet haben, und betrachtet dementsprechend die „*Viten*“ von ihrem Ende her. Allerdings soll der Gedankenansatz breiter verfolgt werden. Dabei wird Blums geschichtstheologische Lesart der Biografien auf die zweite *Viten*-fassung übertragen, weitergedacht und mit dem dort im Rückgriff auf Naturgesetze wie Katastrophentheorien gleichermaßen formulierten Zyklusmodell in ein spannungsreiches Beziehungsgeflecht gesetzt. So soll Vasaris Argumentation einer fortdauernden Blüte vor dem Hintergrund aller nach Darlegung des Textes möglichen Zukunftsszenarien beleuchtet und ausgewertet werden.

Diese methodische Ausweitung erfolgt gleichsam unter dem Objektiv einer Engführung des behandelten Gegenstandes auf den Bereich von Theater, Fest und ephemerer Ausstattung. Andere Techniken und *arti minori* umfassend in die Untersuchungen aufzunehmen, könnte zwar lohnend sein, würde aber die Gefahr in sich bergen, abermals auf das Themenfeld von bildenden Künsten und Kunsthandwerk konzentriert zu bleiben. Stattdessen erscheint es für ein tieferes Verständnis der den „*Viten*“ inhärenten Renaissancevorstellung essentiell, auch jene Aspekte in den Blick zu nehmen, die mit der künstlerischen Arbeit nicht unmittelbar in Verbindung stehen, so aber, in die Beschreibungen theatraler Ereignisse integriert, eine breitere gesellschaftliche Dimension erschließen. Daher bezieht die Studie verstärkt Äußerungen der entsprechenden Textstellen zu Fragen von Inszenierung, Dramatisierung und musikalischer Gestaltung sowie zu den sozialen und politischen Voraussetzungen festlicher und theatraler Formen mit ein.

Die Arbeit ist dezidiert wissenschaftlich, nicht fachgeschichtlich orientiert. Da die „*Viten*“ keiner eng umrissenen, modernen Konzeption von ‚Kunstgeschichte‘ folgen, muss auch ihre Erforschung notwendigerweise gerade an den Punkten, wo sie den Kanon der vermeintlichen Hochkunst verlassen, bereit sein, diesen Weg mitzugehen, wenn sie zu tieferen Einsichten in das Geschichts- und Kunstverständnis ihres Autors gelangen möchte. Damit aber steht die Untersuchung am äußeren Rand kunsthistorischer Arbeit und kommt nicht umhin, in transdisziplinärem Angang Themenfelder der Theater- und Kulturgeschichte sowie der Musik- und Literaturwissenschaft mit zu bearbeiten. Auch hilfswissenschaftliche und methodische Anleihen aus anderen Fächern sind mitunter unumgänglich. Die in diesen ‚Grenzonen‘ getroffenen Aussagen seien jedoch zunächst als Hinweise und Hypothesen anzusehen, die einer methodisch fundierten Überprüfung durch die jeweilige Disziplin harren, um ihre endgültige Beweislast festzustellen.

Um Vasaris „*Viten*“ vor dem Hintergrund zeitgenössischer Literatur, Theoriebildung und Historiografie zu kontextualisieren, greift die Arbeit exemplarisch auf ver-

schiedene Bedeutungsfelder, Topoi⁵⁷ und Konzepte aus, die seit der Antike mit Fest, Theater, Tanz und Musik verbunden wurden. Ungeachtet eines bestehenden Forschungsdesiderats können diese weitreichenden und komplexen Zusammenhänge mit Fokus auf ihre Bezüge zu den „*Viten*“ nur überblickshaft und punktuell erfasst werden. Daher begreifen sich auch die so gewonnenen Erkenntnisse dezidiert und ausschließlich als mögliche Impulse für ein neues wissenschaftliches Forschungsfeld.

Eine weitere methodische Herausforderung stellt die Frage nach einer Abgrenzung einzelner ephemerer Formen untereinander und dementsprechend die begriffliche Definition des Gegenstandes dar. Das *Cinquecento* verfügt noch nicht über eine eindeutige, zusammenfassende Bezeichnung für die genannten Ausprägungen. Stattdessen sind in den „*Viten*“ folgende Termini einzeln genannt: *rappresentazione, festa, commedia, recitazione, trionfo, mascherata, cena, girandola, processione* und *venuta*⁵⁸. Dass die verschiedenen begrifflich benannten Unterarten jedoch *ante litteram* als Ausprägungen des gleichen kreativ-künstlerischen Feldes verstanden werden, lässt sich aus dem Umstand folgern, dass sie in den Biografien mitunter in einem Atemzug genannt und wie verschiedene Techniken einer Kunstgattung behandelt werden – häufig auch als Bestandteile ein und desselben Anlasses. Dies schließt immanente Hierarchisierungen nicht aus, die an entsprechender Stelle in der Untersuchung gekennzeichnet und, sofern sinnvoll, für die Geschichte von Theater und Ephemeren in den „*Viten*“ fruchtbar gemacht werden.

Sollen die unterschiedlichen Ausprägungen aber zusammengedacht werden, ist ein gemeinsamer Oberbegriff unverzichtbar. Für das 16. Jahrhundert ist als einziger, alle Formen einschließender Begriff *spettacolo* etymologisch fassbar, den auch Vasari an manchen Stellen verwendet. Allerdings besitzt der Terminus keine Ausschließlichkeit und kann gleichermaßen im Zusammenhang mit Naturphänomenen und Himmelserscheinungen stehen⁵⁹. Außerdem bleibt er letztlich stark auf den Schau-

57 Zur Topik der Renaissance siehe: SCHMIDT-BIGGEMANN 2003.

58 Zu den Bezeichnungen *rappresentazione, commedia* und *mascherata* im Bedeutungsfeld des 16. Jahrhunderts vgl. SERGARDI 1988, S. 110-111, S. 48-51, S. 86. Auf die Begriffe *festa, cena, girandola, processione* und *ingresso* geht Sergardi allerdings nicht ein. Für *trionfo* siehe Definition bei: ANGIOLILLO 1996, S. 12-13. Für eine zeitgenössische Definition von *girandola* siehe: BIRINGUCCIO (1540) 1977, Libro ultimo, fol. 165r-166v. *Cena* bezieht sich bei Vasari sowohl auf das Mahl an sich, als auch auf die gesamte Abendunterhaltung im Sinne eines Banketts, vgl. beispielsweise: VASARI: Vita di Giovanfrancesco Rustichi (1568), BAROCCHI & BETTARINI (Hrsg.) 1966-69, Bd. V, S. 481. Der Ausdruck *processione* findet vor allem bei religiösen Festumzügen Anwendung: beispielsweise beim San Giovanni-Festumzug: VASARI: Vita di Andrea del Sarto (1568), BAROCCHI & BETTARINI (Hrsg.) 1966-69, Bd. IV, S. 358. *Venuta* dagegen bezeichnet den feierlichen Einzug eines Staatsbesuches: beispielsweise VASARI: Vita di Giulio Romano (1568), BAROCCHI & BETTARINI (Hrsg.) 1966-69, Bd. V, S. 75-76.

59 Zur theatralen Bedeutungsebene von *spettacolo* vgl. SERGARDI 1988, S. 125-126. Übertragbarkeit auf Naturphänomene siehe: „*spettacolo*“, in: PREMOLI, P. 1989, Bd. II, S. 1296-1297. Enger aufgefasst wird der Begriff bei d'Amico. Hier fallen jedoch Spiele und Bankette nicht unter den Terminus, da ihnen eine klare Trennung von Akteur und Zuschauer fehle und der Zufall eine zu große Rolle spiele: „*spettacolo*“, in: D'AMICO 1954,

effekt der Darbietungen fokussiert, wogegen Vasaris Schilderungen stärker von der Seite der Akteure denn aus der Warte des Publikums heraus argumentieren⁶⁰.

Diesem Umstand trägt die Arbeit Rechnung, indem sie versucht, sich dem Bedeutungsspektrum des in den „*Viten*“ behandelten Repertoires durch die Verwendung des Theaterbegriffes anzunähern, auch wenn dessen moderne Komponenten Teile des behandelten Gegenstandes nicht erfassen⁶¹. In der Anwendung dieser Bezeichnung nimmt die Studie Bezug auf die Forschungspraxis der Theaterwissenschaft, die unter dem postmodernen Paradigma einer „Pluralität“ der Theaterbegriffe die hier erwähnten Formen ebenso als ihren Gegenstand begreift⁶². Die Begriffsetzung von ‚Theater‘ oder ‚theatral‘ fußt zudem auf der Erkenntnis, dass allen bei Vasari erfassten Ausprägungen letztlich der Aspekt der Inszenierung gemeinsam ist. Alle in den „*Viten*“ vorgestellten ephemeren Formen sind planvoll und/oder absichtsvoll ausgestaltet, mit dem Ziel, einem auf unterschiedliche Weise passiv wie aktiv beteiligten Publikum etwas zu präsentieren, das sich nicht statisch sondern in zeitlichem Ablauf, in Bewegung und Aktion, sukzessiv oder simultan vor dessen Augen entfaltet⁶³. Damit sind sie unter einem erweiterten Theaterbegriff zu erfassen und gleichlautend als ‚theatral‘ zu bezeichnen.

Bd. 9, Sp. 207-209. Insofern setzt er den Spektakelbegriff beinahe synonym mit dem modernen Theaterbegriff.

- 60 Vasari verwendet *spettacolo* ausschließlich dann, wenn der Wirkungsaspekt auf das Publikum betont wird, ansonsten favorisiert er andere Bezeichnungen, zum Beispiel: „Questo duro spettacolo per la novità, come ho detto, e terribilità sua, misse terrore e meraviglia insieme in tutta quella città [...]“: VASARI: Vita di Piero di Cosimo (1568), BAROCCHI & BETTARINI (Hrsg.) 1966-69, Bd. IV, S. 64. Außerdem: „[...] quale maniera di spettacolo avanza, per mio creder[e], quando ha tutte le sue appartenenze, qualunque altro quanto si voglia magnifico e sontuoso.“: VASARI: Vita di Baldassarre Peruzzi (1568), BAROCCHI & BETTARINI (Hrsg.) 1966-69, Bd. IV, S. 323.
- 61 Vgl. „*Theater*“, in: UEDING 1998, Bd. 9, Sp. 510-521. Allerdings geht der antike Begriff ‚*theá*‘ (= Schau) bereits sehr weit und umfasst ebenso Prozessionen, Wettkämpfe, Lied- und Tanzvorführungen sowie Musik. Dieser weit gefasste Theaterbegriff kommt hier zur Anwendung, auch mit Blick auf die Tatsache, dass eine echte Einschränkung des antiken Verständnisses explizit erst im 18. Jahrhundert erfolgte: FISCHER-LICHTE & KOLESCH & WARSTAT 2014, S. 362-368.
- 62 Vgl. FISCHER-LICHTE 1994, S. 21-23. Eine solche Herangehensweise wird beispielsweise formuliert in Franco Ruffinis Aufsatz „*Teatri prima del teatro*“ von 1983, der den modernen Theaterbegriff als für die frühe Neuzeit unzureichende „Denkbrille“ identifiziert. Für die Renaissance müsse der Terminus notwendigerweise offener und breiter gefasst werden, um auch jene Formen darunter zu subsumieren, die in die spätere staatliche Institution nicht einfließen konnten, aber dennoch nicht minder theatral in ihrer Ausprägung seien: RUFFINI, F. 1983. Begriff der „Denkbrille“ hier nach Herbert Butterfield, zitiert bei: KUHN 1977, S. 35.
- 63 Dies sind nach Max Herrmanns Definition die primären Eigenschaften einer Theateraufführung – allerdings durchaus abzüglich einer zu vermittelnden Botschaft textlicher Art: siehe FISCHER-LICHTE 2012, S. 19-21.

Hierin orientiert sich die Arbeit an der Definition von ‚Theatralität‘, die Erika Fischer-Lichte in ihrer 2012 erschienenen Monografie *„Performativität. Eine Einführung“* in Abgrenzung zum Terminus ‚Performativität‘ entwickelt:

„Während Theatralität sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre Wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.“⁶⁴

Da die *„Viten“* – und gerade dies macht den entscheidenden Unterschied zu anderen Geschichtswerken und ihrem Rekurs auf das Festwesen aus – stärker die Inszeniertheit und weniger die zeremoniellen oder selbstreferentiellen Gesichtspunkte der beschriebenen Anlässe betonen, erscheint der Begriff der ‚Theatralität‘ für den methodischen Zugriff der vorliegenden Arbeit passender, auch wenn die Formen an sich im 16. Jahrhundert selbstverständlich durchaus Wirklichkeitskonstituierende und damit performative Aspekte beinhalteten. Im Gegensatz zur sprachlich-textuellen Orientierung des im Sinne indexikalischer Funktionen definierten Performativitätsbegriffs stehen bei Vasari außerdem primär visuelle sowie synästhetische und damit theatrale Effekte im Fokus⁶⁵.

Problematisch wird die Anwendung des so definierten Begriffsfeldes zuweilen, wenn – vor allem in anderen literarischen und historiografischen Texten – teils explizit die performativen Aspekte, wie das Zeremoniell und die sozialkonstitutiven Strukturen festlicher Kultur, in den Vordergrund drängen. Daher behilft sich die Arbeit dort, wo auch ein weit gefasster Theater- und Theatralitätsbegriff strapaziert zu werden droht, mit der Bezeichnung ‚Fest‘⁶⁶, im Bewusstsein einer verbleibenden begrifflichen Unschärfe.

Letztgültige begriffsgeschichtliche Definitionen zum Theaterverständnis der italienischen Renaissance können in dieser Studie nicht getroffen werden, die sich darauf beschränkt, graduelle Verschiebungen zwischen den jeweils untersuchten Schriften zu kennzeichnen und gegeneinander abzugleichen und so das Problemfeld für mögliche weitere Untersuchungen – auch und vielleicht in dieser Hinsicht vor allem von Seiten der Theatergeschichte – beschreibend zu eröffnen.

Ergänzend führt die Untersuchung den Begriff des ‚Ephemeren‘ an. Er erweitert das begriffliche Spektrum des Bezeichneten um die Komponente der Vergänglichkeit, die Theater und Fest per se eigen ist, und welche auch die hierfür durch die

64 FISCHER-LICHTE 2012, S. 29. Vgl. auch ‚Theatralität‘, in: FISCHER-LICHTE & KOLESCH & WARSTAT 2014, S. 382-388. Weiterführend: Fischer-Lichte (1983-1994) 2007-2009.

65 Zur Zeichenhaftigkeit performativer Äußerungen, vgl. FISCHER-LICHTE 2012, S. 37-44. Inszenierung begreift Fischer-Lichte als theatral, während die Emergenz einer Aufführung auf deren performative Eigenschaften verweise: FISCHER-LICHTE 2012, S. 56. Zu einem pluralen Theaterbegriff und Theatralität vgl. weiterhin: MÜNZ 1998; außerdem grundlegend: MÜNZ 1969.

66 Zur historischen Nähe zwischen Fest und Theater siehe: ‚Fest‘, in: FISCHER-LICHTE & KOLESCH & WARSTAT 2014, S. 105-107. Zum Fest in der italienischen Renaissance außerdem: CHASTEL 1956.

bildenden Künstler geschaffenen Dekorationen, Kostüme und technischen Apparaturen, Feuerwerke und essbare Skulpturen kennzeichnet⁶⁷. Während ‚Theater‘ und ‚Fest‘ sich vornehmlich auf den Anlass, seinen Ablauf und seine Wirkung beziehen, zielt die Bezeichnung ‚Ephemeres‘ primär auf den Werkcharakter der künstlerischen, musikalischen, poetischen, darstellerischen und akrobatischen Erzeugnisse ab, die bei den jeweiligen Anlässen zur ‚Aufführung‘ kamen. Der vergängliche Charakter ephemerer Kunst ist Vasari, wie zu zeigen sein wird, durchaus bewusst und birgt Folgen für ihre geschichtliche Aufbereitung und Memorierung in den ‚*Viten*‘.

Da Vasaris Schilderungen über die *arti del disegno* hinaus und in die Gesellschaft hineinweisen, bleibt es außerdem nicht aus, ihren Verweischarakter auf etwas anzuerkennen, das ab der Aufklärung als ‚Kultur‘, als verfeinerte Lebensform im Gegensatz zur ‚Natur‘ sowie zur rohen, ertümlichen Lebensweise, bezeichnet wurde. Auch dieser Begriff ist für das italienische *Cinquecento* insofern problematisch, als er genuin aufklärerisch geprägt ist und Konnotationen in sich birgt, die in der Renaissance noch nicht greifbar sind⁶⁸. *Cultura* bezeichnete ursprünglich ausschließlich den Ackerbau, die Kultivierung von Land und Boden, wurde im 16. Jahrhundert aber zuweilen auch (wieder) im Sinne einer *cultura animi* auf intellektuelle Tätigkeitsfelder angewendet⁶⁹. Die Implikation einer absichtsvollen Verfeinerung und Überhöhung des ‚Naturzustandes‘ durch menschliches Zutun ist dem Terminus also bereits eigen⁷⁰. Zwar wird er im 16. Jahrhundert (noch) nicht zur Beschreibung des sozialen Zusammenlebens benutzt. Potentiell ist er aber in seinem Bedeutungsspektrum darauf übertragbar, zumal normative Differenzierungen zwischen kultivierten und weniger kultivierten Völkern in Vasaris ‚Barbarenthese‘ und in seinem *maniera*-Begriff innerhalb des *Viten*kontextes bereits angelegt sind⁷¹. Auf dieser Grundlage wird die Bezeichnung hier gebraucht, freilich dezidiert ohne ihre modernen Konnotationen und nicht mit der Kant’schen Idee des ‚Moralischen‘ hinterlegt.

Quellenkundliche Fragestellungen sind für die gegenwärtige Untersuchung sekundär. Informationsgehalt und historische Zuverlässigkeit der ‚*Viten*‘ sind im vorliegenden Forschungskontext nur dort relevant, wo sich aus der Quellenkritik Rückschlüsse auf die historiografische Intention des Autors ziehen lassen. Die getroffenen Aussagen beruhen vornehmlich auf einer textimmanenten philologischen Analyse der entsprechenden Passagen, ihrer Terminologie, ihres Satzbaus und ihrer stilistischen Ausdruckskraft nach der literaturwissenschaftlichen Methode des *Close rea-*

67 Zum Bedeutungsfeld von ‚Ephemere‘ siehe näher: KRAUSE 2001, für den hier relevanten Kontext v.a. S. 240-242, S. 255-257.

68 Zu den Konnotationen und zum Bedeutungswandel des Begriffes in den Geisteswissenschaften vgl. z.B. HANSEN 1993; insbesondere für die Kunstgeschichte und ihre Methoden: MÖSENER 1993. Außerdem ‚*Kultur*‘, in: UEDING 1998, Bd. 4, Sp. 1384-1386, Sp. 1403-1409; ‚*Kultur*‘, in: FARZIN 2015, S. 162-166.

69 FARZIN 2015, S. 163; außerdem: ROTHAUER 2005.

70 Siehe ‚*Kultur*‘, in: UEDING 1998, Bd. 4, Sp. 1384-1386, Sp. 1403-1409; ‚*Kultur*‘, in: FARZIN 2015, S. 162-166; ‚*Kultur*‘, in: RITTER & GRÜNDER 1976, Bd. IV, Sp. 1309-1310.

71 BICKENDORF 2002, S. 114-117; näher ausgeführt in unpublizierter Magisterarbeit: KREUTZER 2008 vorgel., S. 30-43; siehe außerdem: Kap. 4.1, S. 267-270.

ding⁷², wovon ausgehend der Blick punktuell kontextualisierend erweitert wird. Vergleichsbeispiele bezieht die Studie nicht mit dem Ziel ein, Vasaris Angaben in der Gegenüberstellung mit weiteren Quellen zu überprüfen, sondern um die Spezifika der *Viten*argumentation vor dem Hintergrund zeitgenössischer Literatur und Wissenschaft herauszuarbeiten. Aus diesem Grund bleibt die Auseinandersetzung vornehmlich auf einen Vergleich mit weiteren Primärtexten beschränkt und greift auf visuelle Zeugnisse nur dort zurück, wo ihnen für Verständnis und Einordnung des Textes ein erhöhter Aussagewert abgewonnen werden kann.

Diese Arbeit nimmt die „*Viten*“ als Gesamtwerk in den Blick, bestehend aus theoretischen Proömien, technischer Einleitung sowie Biografien, Sammelviten, Briefen und Festberichten – ungeachtet der Frage nach möglicherweise daran beteiligten unterschiedlichen Autorenpersönlichkeiten. Den Aspekt kollektiver Autorschaft haben vornehmlich Charles Hope und Thomas Frangenberg in die wissenschaftsgeschichtliche *Viten*forschung eingebracht.⁷³ Seither wird die Zuschreibung des Textes kontrovers diskutiert und das genaue Kräfteverhältnis zwischen redaktioneller und urheberrechtlicher Mitarbeit der beteiligten Personen konnte bislang noch nicht letztgültig geklärt werden⁷⁴. Obwohl gerade die Beschreibungen von Theateraufführungen und festlichen Anlässen sicherlich auf unterschiedliche Einflüsse zurückzuführen sind und durchaus das Potential besitzen, im Nachgang die Diskussion durch weitere Anhaltspunkte zu befeuern, kann es nicht Ziel der vorliegenden Untersuchung sein, die Autorenfrage eigenhändig zu klären. Sie beschränkt sich daher darauf, jeweils das Umfeld und den Personenkreis anzugeben, durch die bestimmte Äußerungen inhaltlich geprägt worden sein könnten, und überlässt philologische Händescheidungen einschlägigeren Kompetenzen. Der Name ‚Giorgio Vasari‘, unter dem beide *Viten*fassungen firmierten, wird hier weiterhin als Autorenbezeichnung verwendet, unter Vorbehalt und bis zur endgültigen Klärung des Sachverhaltes⁷⁵.

Festzuhalten ist für die methodische Herangehensweise dieses Bandes aber folgende Prämisse: Es wird davon ausgegangen, dass die „*Viten*“, obschon sicherlich von mehreren Personen zumindest redaktionell beeinflusst, dennoch eine einheitliche Gesamtkonzeption aufweisen. Argumentative Brüche zwischen einzelnen Aussagen sowie zwischen Proömien und Textkorpus jederzeit ausschließlich auf den Umstand

72 Zur Methode des *Close reading*, ihren Chancen im Sinne des *New Criticism* aber auch ihren Gefahren und der Notwendigkeit ihrer Ergänzung im ‚Methodenmix‘ siehe: WEIMANN 1974, v.a. S. 91-114. Zu unterschiedlichen literaturwissenschaftlichen Methoden in Korrelation und Abgrenzung grundlegend: NÜNNING, *Literaturwissenschaftliche Theorien* 2004; NÜNNING, *Grundbegriffe* 2004.

73 HOPE 1995; HOPE 2005; FRANGENBERG (2002) 2003.

74 Das Desiderat einer letztgültigen Überprüfung der Annahmen Hopes und Frangenbergs durch philologische Studien wird treffend formuliert und begründet bei: JONIETZ 2016, S. 17-18. Gegenpositionen zu Hope und Frangenberg beispielsweise: GINZBURG CARIGNANI 2007, v.a. S. 177-179; CARRARA 2015. Weitere Titel zum Thema zusammengefasst bei: JONIETZ 2016, S. 26 Anm. 33.

75 Damit soll dem berechtigten Einwand Rechnung getragen werden, die zentralen Thesen Hopes und Frangenbergs seien vor ihrer abschließenden Klärung nicht unreflektiert als „Faktum“ zu setzen: siehe JONIETZ 2016, S. 18.

zurückzuführen, sie seien von unterschiedlichen Verfassern mit verschiedenen theoretischen Standpunkten und in Unkenntnis der jeweils anderen Äußerungen entstanden, würde bedeuten, dem Werk, seinem Geschichtsverständnis und seiner Theorie die konzeptionell-einheitliche Anlage abzusprechen. Dies ist bei einem derart prestigeträchtigen Projekt wie den „*Viten*“ nur schwer vorstellbar und verstellt außerdem den Blick auf argumentativ möglicherweise mitunter sogar beabsichtigte Widersprüchlichkeiten sowie auf eine eventuelle Weiterentwicklung theoretischer und kritischer Haltungen während der mehrjährigen Werkgenese. Damit sei nicht gesagt, dass einzelne Brüche nicht zuweilen auch zufällig entstanden sein können, geschuldet dem unüberschaubaren Gesamtumfang der Schrift. Doch es ist vorauszusetzen, dass die hinter dem Werk stehenden theoretischen und geschichtlichen Annahmen, Intentionen und Konzepte zumindest intentionell umfassend angelegt sind.

Zur Begründung der eingangs aufgeführten These verfolgt dieser Band eine vierstufige Vorgehensweise.

Um zunächst die veränderte Intention erfassen zu können, unter welcher Theater, Fest und die dazugehörigen Dekorationen in die Biografien der *Giuntina* integriert werden, widmet sich das erste Kapitel einer Gegenüberstellung der entsprechenden Abschnitte in den beiden *Vitenausgaben* von 1550 und 1568. Dabei finden sowohl strukturelle als auch quantitative und qualitative Unterschiede Berücksichtigung. Zunächst wird der Umfang der jeweiligen Textstellen verglichen, um sodann den Fokus auf jene Passagen zu legen, die bei oberflächlicher Betrachtung keine nennenswerten umfangreichen Unterschiede in ihrem Rekurs auf das Theatrale erkennen lassen. Hier dient ein philologischer Abgleich dazu, die veränderte Präzision und geschichtliche Schwerpunktsetzung der zweiten Ausgabe gegenüber der Fassung von 1550 zu konkretisieren.

Auf dieser Basis konzentriert sich das zweite Kapitel ausschließlich auf die überarbeitete Edition von 1568 und widmet sich hieran den Geschichten rund um Theater, Fest und Ephemeres sowie den mit dem Einbezug verknüpften Argumentations- und Ordnungsmustern. Biografieübergreifend wird eruiert, wie sich die entsprechenden Textstellen hinsichtlich diverser Grundkonzepte des Gesamtwerkes verhalten und unter welchen Akzentsetzungen sie in den Kontext der Lebensbeschreibungen integriert sind. Die Untersuchung konzentriert sich zunächst auf die technischen Erfindungen Brunelleschis und Ceccas für die religiösen Festumzüge und *sacre rappresentazioni* des 15. Jahrhunderts sowie auf die von Tribolo gestalteten *girandole*⁷⁶ für die *Festa di San Giovanni*. Herausgearbeitet wird das Verhältnis zwischen synästhetischer Wirkung, szenischem Ablauf und technischen Details in der *Vitenschilderung*.

Anschließend werden die in diverse Biografien integrierten weitreichenden Exkurse zum Theater- und Festwesen allgemein, zu szenischen Abläufen, Texten und Liedern sowie zu den politischen Bedingungen und zu den beteiligten gesellschaftlichen Gruppierungen, behandelt. Die entsprechenden Passagen werden im Einzelnen analysiert und mit dem Prinzip der *memoria* in Verbindung gebracht.

76 Feuerräder, die beim Abbrennen immer neue Pyroeffekte verursachten: PALLEN 1999, S. 13.

Ebenso wird in einem nächsten Schritt ermittelt, inwiefern das Konzept der *uomini illustri* sowohl als sinnstiftendes Element der biografischen Erzählung als auch als übergeordnetes Gliederungs- und Ordnungssystem des Gesamtwerkes auf die Schilderungen von Theater, Fest und Ephemerem übertragbar ist. Hierbei wird zunächst die Stellung ephemerer Werke als *res gestae* im Leben und Werk der jeweiligen Künstler aufgezeigt und anschließend dargelegt, wie Vasari dieses Prinzip im Zuge der Erwähnungen auch auf Personenkreise jenseits der bildenden Künste sowie auf Kunstschaffende ‚zweiten Ranges‘ ausweitet.

Im Folgenden werden die mediceisch-politischen Implikationen der entsprechenden Textstellen beleuchtet und im Spannungsfeld des bereits seit der Antike existierenden Gegensatzes von *otium* und *negotium* sowie im Zusammenhang mit der Idee von guter Herrschaft als Garant für kulturelle Blüte analysiert. Wegen ihrer exponierten Stellung im Kontext der „*Viten*“ ist den szenischen Banketten und ephemeren Schaugerichten in der Biografie Giovanfrancesco Rusticis ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Im Rückgriff auf und in der Ergänzung zu den Studien Löhrs⁷⁷ und Mozzatis⁷⁸ wird die Abhängigkeit der Schilderungen von antiken wie zeitgenössischen literarischen Vorlagen überprüft, um sodann in der Spieltradition des 16. Jahrhunderts mögliche Vorbilder aufzuzeigen. Es wird zu eruieren sein, inwiefern die Schaugerichte und szenischen Bankette in der Rustici-Vita letztlich als Spielformen ausgewiesen sind, die ihr Potential im Unterschied zur gängigen Praxis nicht auf rhetorischem, sondern auf künstlerisch-bildendem und szenischem Gebiet entfalten.

Im Anschluss werden Vasaris eigene Theaterarbeiten in den Blick genommen, die der Autor vornehmlich nicht in seine Autobiografie, sondern in die Lebensbeschreibungen seiner Mitarbeiter und in die Akademiker-Vita integriert. Identifiziert werden mögliche Motive für dieses ungewöhnliche Vorgehen, um sodann die Sonderrolle zu ergründen, die den von Vasari und Borghini ersonnenen Umzügen, Maskeraden, Theateraufführungen und ephemeren Werken in Giovambattista Cinis Festbericht über die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1565 zukommt. Am Ende der zweiten *Vitenfassung* stehend, fasst dieser Text alle bereits erwähnten theatralen Formen und Dekorationsmodi unter einem einzigen mediceischen Großereignis zu einem schillernden Bild gelebter und nach kunstvollen Prinzipien gestalteter Festlichkeit zusammen.

Das dritte Kapitel dient der Kontextualisierung von Vasaris Zugriff auf theatrale und festliche Details. Da Ordnung und Auswahl des Materials in vielerlei Hinsicht einer Enkomastik des zeitgenössischen Florenz dienlich sind, werden die assoziativen Argumentationsebenen der Textstellen zunächst mit der Vorstellungswelt der *vita amoena*⁷⁹ und mit dem Konzept des *bene comune*⁸⁰ verknüpft. Im Überblick über verschiedene Schrift- und Bildzeugnisse, von der antiken Staatsphilosophie über die utopischen Romane von Thomas Morus und Filarete bis zum Sieneser Fresko „*Effetti del buon governo*“ von Ambrogio Lorenzetti und zu den Idealstadt-Entwürfen des 16. Jahrhunderts, wird der allegorische Verweischarakter von Tanz, Gesang, Musik,

77 LÖHR 2007

78 MOZZATI 2008; MOZZATI 2012.

79 Nähere Erläuterungen zu *locus amoenus* und *vita amoena* vgl. Kap. 3.1, S. 179-183.

80 Zum Begriff in der Staatstheorie siehe Kap. 3.1.

Spiel und Fest im Hinblick auf eine gute Gesellschaftsordnung, Gerechtigkeit und das *bene comune* aufgezeigt und als möglicher Topos hinter den vasarianischen Schilderungen ausgewiesen.

Des Weiteren wird untersucht, inwiefern für Vasaris Verweis auf historisch belegte Ereignisse enkomiaistische Stadtbeschreibungen vorbildhaft sein können, die als eigenständige literarische Gattung, jedoch auf der Basis und in Kenntnis der gesellschaftstheoretischen Topoi, seit der Antike städtische Annehmlichkeiten unter Anführung konkreter Feste, Bräuche und Theaterformen vor Augen führten.

Da die „*Viten*“ jedoch nicht nur beschreibende sondern vor allem historiografische Zugänge zu Theater, Fest und Ephemere verfolgen, finden im Anschluss ausgewählte Werke der Florentiner Stadtgeschichtsschreibung vom 14. bis 16. Jahrhundert vergleichende Auseinandersetzung. Ordnungs-, Auswahl- und Wertungskriterien der einzelnen Texte werden exemplarisch zueinander in Bezug gesetzt und mit Vasaris Methodik kontrastiert. In der Gegenüberstellung und unter Reflexion jeweils gattungsspezifischer und historischer Bedingungen der unterschiedlichen Geschichtsdarstellungen wird das maßgebliche Interesse des *Viten*autors an den im weitesten Sinne als artifiziell respektive ‚theatral‘ zu bezeichnenden Aspekten des Festwesens profiliert.

Ein letzter Kontextualisierungsschritt beleuchtet Paolo Giovios „*Elogia*“. Im detaillierten Abgleich mit den „*Viten*“ sind Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu gewichten, um letztlich die Spezifika des vasarianischen Zugriffes auf das Theater exakt prononcieren zu können, bestehend in einer künste-übergreifenden Zusammenschau mehrerer Entwicklungsschritte und deren Einbindung in ein kongruentes System künstlerischer *rinascita*.

Die Position und Funktion von Theater und Ephemere innerhalb der Geschichtserzählung der *Giuntina* – und damit die Geschichte des Theaters in den „*Viten*“ – ist Gegenstand des vierten Kapitels. Vor dem Hintergrund einer durch Michelangelos Tod notwendig gewordenen Neuausrichtung, wird eingangs das Geschichtsverständnis der Ausgabe von 1568 im Spannungsfeld von zyklischem Grundmodell und heilsgeschichtlich-linearen Strukturen analysiert. Es wird dargelegt, welche profunden Veränderungen in den Erklärungsmustern und in der Anwendung wie Definition kunsttheoretischer Begrifflichkeiten innerhalb der zweiten Fassung angestrengt werden, um angesichts des bereits endgültig überschrittenen Zenits ein Fortbestehen künstlerischer und kultureller Blüte in eigener Zeit behaupten zu können. Aufzuzeigen ist, wie Vasari durch die Normsetzung intelligibler und auf die eigene Schöpfungskraft des Künstlers verweisender Prinzipien die Überwindung naturhafter Gesetzmäßigkeiten nach göttlichem Heilsplan plausibilisiert und Perspektiven für die nahe Zukunft der Künste eröffnet.

Gleichlautend ist darzustellen, wie nach Argumentation der „*Viten*“ das Einwirken der Künste auf die Gesellschaft im Sinne einer *vita activa* die Voraussetzungen für gutes Kunstschaffen erhalten und so dessen Schutz gegen mögliche zerstörerische wie schicksalhafte Einflüsse von außen gewährleisten soll.

Inwieweit die zweite *Viten*fassung Theater und Ephemere in ihr Kunstverständnis einbezieht und so ihre Vehikel zum Fortbestand aktueller Blüte in breiterer gesellschaftlicher Dimension erweitert, ermittelt der zweite Unterpunkt des vierten Kapitels. Hierzu wird erörtert, wie Vasari ephemere Werke und theatrale Formen durch terminologische und konzeptionelle Analogien zu seinen kunsttheoretischen Maxi-

men sowie zu den zeitgenössischen Theoretisierungstendenzen in anderen Bereichen in Bezug setzt, um sie letztlich selbst zur *ars* zu erheben.

Ein letzter Schritt behandelt die in den Biografien dargelegte geschichtliche Entwicklung des ‚Theatralen‘, seiner Formen und seiner Ausstattung. Zuerst wird die exponierte Stellung von Theater, Fest und Ephemerem innerhalb der historisch argumentierten Hierarchie der Künste dargelegt. Sodann sind anhand ausgewählter Textstellen kleinteilige Entwicklungsverläufe für einzelne Bereiche nachzuvollziehen und in der chronologischen Abfolge der Biografien zu begründen. Schließlich werden über Analogien zur Terminologie und Argumentation des Gesamtwerkes die Etappen eines dreistufigen Epochenmodells für die Theaterentwicklung erkannt und ausgewiesen. Ihre letzte Kulmination im Festbericht Giovambattista Cinis und die hierin signalisierte, unüberwindliche Klimax werfen abschließend die Frage nach der Stringenz und Konsequenz des neu dimensionierten Geschichtsverständnisses der *Giuntina* auf. Hierauf versucht diese Untersuchung auf Basis der erarbeiteten Merkmale mögliche Antworten zu formulieren und aufzuzeigen.

Um dem Leser den Nachvollzug der am Text entwickelten Argumentation zu erleichtern, sind die über verschiedene Biografien verteilten relevanten Passagen der *Giuntina* im wörtlichen Zitat aus der Edition Paola Barocchis⁸¹ im Anhang zusammengefasst⁸². Außerdem veranschaulichen dort Tabellen die strukturellen Ordnungsmuster im Gesamtwerk. Nicht abgedruckt wurde der Festbericht, dessen 110 Seiten den Rahmen eines Anhangs sprengen würden, und der außerdem kompakt ans Ende der Gesamtausgabe gestellt sowie folglich einfach nachzuschlagen ist. Die deutsche Übersetzung des Verlags Klaus Wagenbach (abgeschlossen 2015)⁸³ wird ebenfalls nicht mit abgedruckt, da sie zwar ob ihrer Klarheit und guten Lesbarkeit für einen Zugang zu Vasaris „*Viten*“ aus nicht-muttersprachlicher Perspektive äußerst dienlich ist, die italienischen Begrifflichkeiten jedoch aus Gründen der Leserfreundlichkeit mitunter ahistorisch übersetzt und daher für die philologische Argumentation dieses Bandes eher ungeeignet erscheint⁸⁴.

81 BAROCCHI & BETTARINI (Hrsg.) 1966-69.

82 Es ist darauf hinzuweisen, dass bei *Viten*ziten im Fließtext wie im Anhang das orthographische System aus Paola Barocchis Edition übernommen wurde. Auch die Schreibweise von Künstlernamen wurde in Fußnoten und Appendix der Barocchi-Ausgabe angepasst, wohingegen der Fließtext die moderne Nomenklatur benutzt.

83 VASARI (1568) 2004-2015. Verwendet wurde mitunter der umfassende Kommentar. Die zitierten Bände sind unter Angabe der Herausgeber und des Publikationsjahres in den Anmerkungen wie im Literaturverzeichnis einzeln aufgeführt.

84 Für den aktuell behandelten Kontext ist beispielsweise die Übersetzung des Wortes „bizzarro“ mit „ausgefallen“ und „extravagant“ problematisch, siehe: VASARI (1568) 2008, S. 17-18. Die *bizzaria* ist ein kunsttheoretisch gebrauchter Begriff, der mehr umfasst, als eine bloße ‚Ausgefallenheit‘. Daher werden die kunsttheoretisch oder kunstkritisch aufgeladenen Begriffe der „*Viten*“ im Kontext dieses Bandes jeweils in der Originalsprache wiedergegeben.