

Michael Diers, Lars Blunck, Hans Ulrich Obrist (Hg.)

Das Interview

Formen und Foren des Künstlergesprächs

Philo Fine Arts

FUNDUS-BÜCHER 206

herausgegeben von Harald Falckenberg und Nicola Torke

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Philo Fine Arts, Hamburg 2013

Satz: Franziska Nast

Einbandgestaltung: Bureau Spector, Leipzig

Druck und Bindung: Westermann Druck Zwickau GmbH

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übersetzung, Vervielfältigung (auch fotomechanisch), der elektronischen Speicherung auf einem Datenträger oder in einer Datenbank, der körperlichen und unkörperlichen Wiedergabe (auch am Bildschirm, auch auf dem Weg der Datenübertragung), vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 978-3-86572-674-2

(Fundus-Bücher; 206)

Auflage: 1000

Informationen zu unserem Verlagsprogramm finden Sie im Internet unter www.philo-fine-arts.de

Inhalt

LARS BLUNCK UND MICHAEL DIERS The Point of Interview Zur Einführung	9
MICHAEL DIERS Inifinite Conversation, oder: Das Interview als schöne Kunst betrachtet	27
MATTEO BURIONI Der Bauchredner Michelangelos Giorgio Vasari und das Kunstgespräch	52
OSKAR BÄTSCHMANN Benedetto Varchis »Lezzioni« oder: Der Wettstreit der Künste. Eine Umfrage aus dem Jahr 1547	71
ANDREAS ZEISING Eine neue Qualität der Nähe Künstlerinterviews im frühen Berliner Rundfunk	99
PETER J. SCHNEEMANN Formate und Funktionen der künstlerischen Selbstaussage Die Produktion von Quellenschriften in der amerikanischen Kunstszene der 1950er Jahre	129
PHILIP URSPRUNG Hat das Interview die Kritik absorbiert? Andy Warhol und die Folgen	153

LARS BLUNCK	
»Der Mob schaut zu«	
Zum Quellenwert des Künstlergesprächs – am Beispiel von Marcel Duchamp	170
 HUBERTUS BUTIN	
Andy Warhols Zeitschrift <i>inter/VIEW</i> , oder: Wie werde ich ein berühmter Künstler?	195
 HANS ULRICH OBRIST UND TACITA DEAN	
An Interview on Art, Places and Literature	219
 HANS ULRICH OBRIST	
Infinite Conversation	243
 JULIA GELSHORN	
Two Are Better than One	
Anmerkungen zum Interview und seinen Verfahren der Vervielfachung	263
 ISABELLE GRAW	
Reden bis zum Umfallen	
Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs	284
 HANS ULRICH OBRIST IM GESPRÄCH MIT LARS BLUNCK UND MICHAEL DIERS	
Ad usum.	
Idee, Funktion und Kritik des Künstlerinterviews	302

ANHANG

Abbildungsverzeichnis	328
Personenregister	330
Zu den Autoren	343

MATTEO BURIONI

Der Bauchredner Michelangelos

Giorgio Vasari und das Kunstgespräch

Im Rahmen eines Nachdenkens über Theorie und Geschichte des Interviews, also des autorisierten, auf Tonband oder digitalen Träger aufgezeichneten Künstlergesprächs, stellt sich die Frage, ob es eine substantielle Vorgeschichte einer solchen autorisierten mündlichen Rede des Künstlers in der italienischen Renaissance gegeben hat. Zu denken wäre dabei etwa an jenes Interview, das bereits Anfang des 15. Jahrhunderts der Ingenieur Mariano Taccola mit Filippo Brunelleschi geführt hatte.¹ Schon Fontana hielt es für wichtig, eine längere Passage mündlicher Rede des Meisters authentisch zu überliefern. Auch wäre die vielgestaltige Rezeption von Lukians *Tötengesprächen* zu berücksichtigen. So kolportierte etwa Gian Paolo Lomazzo in seinem *Libro dei Sogni* ein Gespräch Leonardos mit dem antiken Künstler Phidias. »Wenn es den Frauen gestattet wäre, sich in der Malerei zu betätigen, wie es die Männer machen, brächten sie wunderbare und staunenswerte Werke hervor«,² sagt darin Leonardo. Worauf Phidias antwortet: »Glaubst Du wirklich, dass alle herausragenden Frauen, die sich in der Malerei betätigt haben, bekannt sind? Da irrst Du Dich gewaltig.«³ Die Rede kommt dann auf die angeblichen sexuellen Vorlieben des Florentiners: »Salai, den ich in meinem Leben mehr liebte als alle übrigen, die nicht wenige waren.«⁴ Worauf Phidias neugierig nachfragt: »Hast Du ihn auch von hinten genommen,

wie es die Florentiner so lieben?«⁵ Freimütig bekennt Leonardo: »Und wie oft! Bedenke, dass er ein wunderschöner Jüngling und gerade einmal fünfzehn Jahre alt war.«⁶ Das Interesse, intime und anstößige Aspekte des Künstlerlebens aus dem eigenen Munde des Künstlers zu erfahren, bestand offenbar schon Ende des 16. Jahrhunderts. Allerdings handelte es sich um literarische Darstellungen der Künstlerrede, die kaum etwas mit dem autorisierten Künstlerwort gemein haben, wie wir sie vom Interview kennen. Dass Ruhm etwas ist, das erst nachträglich durch die Trompete der Fama zu erlangen sei, ist auch hier leitend. Jedoch war die Möglichkeit, die das Künstlerinterview nahelegt, nämlich die Trompete selbst zu ergreifen und so seinen eigenen Ruhm in die Welt hinauszublase, in der frühen Neuzeit bereits durch Selbstporträts, Traktate und Autobiografien endemisch geworden. Bei allen diesen Formen scheint jedoch das autorisierte und zu Lebzeiten aufgezeichnete Künstlergespräch auf den ersten Blick kaum eine Rolle gespielt zu haben.

Und doch lässt sich zumindest für den Fall Michelangelos zeigen, wie die durch seinen Schüler Ascanio Condivi geschriebene Biografie des Meisters das autorisierte Künstlergespräch inaugurierte und es in der Folge auch für den Kunstschriftsteller Giorgio Vasari in seinen zweiten Ausgabe der *Vite* unerlässlich wurde, die durch mündliche Rede und authentische Zeugnisse untermauerte Nähe zum Meister unter Beweis zu stellen. Dass Vasaris *Vite* überhaupt zur Vorgeschichte des Interviews oder des Kunstgesprächs gehören, ist keineswegs selbsterklärend. Zwar holte Vasari sicherlich

viele, mündliche Informationen für sein Werk ein, auch näherte sich der Schreibstil öfters der wörtlichen Rede an, dennoch sind die *Vite* ein Werk der Geschichtsschreibung, das einen Autor auf dem Titelblatt nennt und nicht in dialogischer Form geschrieben ist. Ein Interview lebt davon, dass das Gespräch in edierter Form veröffentlicht wird. Dieses Kriterium erfüllen die *Vite* nicht, vielleicht sollte man besser einschränkend hinzufügen: die erste Ausgabe der *Vite* nicht. Denn in der zweiten, erweiterten Ausgabe von 1568 gestattete sich der Autor Vasari vermehrt Auftritte in seinem eigenen Werk, so dass es, wie Paola Barocchi schön formuliert hat, »autobiografisch überformt«⁷ wurde. Hier unterhält das Werk der Geschichtsschreibung ein besonderes Verhältnis zum Kunstgespräch, zur mündlichen Befragung von Zeugen und Autoritäten, die durchaus einige Aspekte einer Vorgeschichte des Interviews erhellen können. Durch den Auftritt des *Io Vasariano*, der vor allem in der zweiten Ausgabe durchgehend als rhetorische Strategie Verwendung fand, erschuf sich Vasari eine Autorenpersona als Kunstrichter und Botschafter des Ruhms und beglaubigte durch sein Selbstzeugnis die auktoriale Stimme im Werk. Diese Legitimationsstrategie durch Selbstinszenierung der eigenen Autorenpersona als Freund und Vertrauter der von ihm behandelten Künstler soll hier im Zentrum stehen.

Die Macht des Historikers: Vasari und Jacone

Wie das Kunstgespräch in Vasaris Werk eingeht, lässt sich sehr gut an zwei Figuren nachvollziehen, von

deren Leben in den *Vite* an sehr unterschiedlicher Stelle und in sehr unterschiedlichem Umfang erzählt wird. Liest man Vasari, könnte man sich keinen größeren Abstand denken zwischen Michelangelo Buonarroti und Jacopo di Giovanni di Francesco, genannt Jacone. Vasari traf diesen Jacone, den er seit Langem kannte und mit dem er scheinbar eine Rechnung offen hatte, in den Straßen von Florenz, Vasari zu Pferde und Jacone zu Fuß. Vasari kam dem offenbar spitzzüngigen Jacone zuvor. Bevor dieser einen seiner beißenden und spöttischen Kommentare abgeben konnte, ergriff Vasari das Wort und richtete es an Jacone: »Mir geht es gut, mein lieber Jacone. Ich war einst so arm wie ihr alle und jetzt verdiene ich 3000 Scudi oder mehr. Ihr hieltet mich für unbeholfen, die Ordensbrüder und Priester sehen in mir einen tüchtigen Mann. Einst diente ich Euch, jetzt geht mir dieser Diener hier zur Hand und kümmert sich um das Pferd. Einst kleidete ich mich mit dem Stoff, den arme Maler tragen, jetzt trage ich Samt. Einst ging ich zu Fuß, jetzt reite ich zu Pferde. Mein lieber Jacone, ich kann also nicht klagen.«⁸ Jacone gehörte offenbar einer Florentiner Bohème an und strebte mehr danach »sich eine schöne Zeit zu machen [...] und mit den Freunden zu essen und zu feiern, als sich dem Studium und der Arbeit zu widmen. So verlernte er eher immer mehr, als dass er dazugelernt hätte.«⁹ Er war lange Zeit in der Werkstatt Andrea del Sartos und später dann bei Pontormo tätig. Jacone trat nie aus dem Schatten eines der beiden Meister. Und doch attestierte ihm Vasari ein »hervorragender und kühner Zeichner«¹⁰ zu sein. Die Kunst also beanstandete der Kunstrichter Vasari nicht, aber er konnte sich mit dem

Lebenswandel Jacones nicht einverstanden zeigen. Dieses Leben, das weitgehend in Wirtshäusern, Cliques, Gelagen etc. verbracht und verschwendet wurde und der Kunst insofern verloren ging, musste er kritisieren. Jacone und seine Freunde »hätten unter dem Vorwand wie Philosophen zu leben, wie Schweine und Tiere gelebt.«¹¹ Sie hätten sich nie die Hände, das Gesicht, den Kopf oder den Bart gewaschen, hätten nie das Haus gefegt und das Bett höchstens einmal alle zwei Monate gemacht und hätten »mit den Kartons für die Malerei den Tisch gedeckt.«¹² Jacone lebt also gewissermaßen von seiner Kunst: von der Hand in den Mund. Er lebt lediglich und stiftet kein Leben, das zur Kunst einen sinnvollen Beitrag leisten könnte. In den Worten Vasaris: »Und diese Verwahrlosung oder dieses sorgenfreie Leben hielten sie für das schönste Leben der Welt.«¹³ In den *Vite* führt dies dazu, dass Vasaris Ansprache den Tod Jacones zu Folge hat. »Als der arme Jacone so viele Dinge auf einmal hörte, verlor er alle Findigkeit und blieb wortlos und stumm, als würde er seines Elends gewahr [...]. Schließlich erkrankte Jacone und da er arm war [...], starb er in einem ärmlichen Haus im Jahre 1553.«¹⁴ Dieses Beispiel zeigt: Ein Interview mit Vasari konnte tödliche Folgen haben. Der Kunstrichter fällt ein vernichtendes Urteil, dass den Künstler auch physisch das Leben kostete. Auch wenn die Vertrautheit mit Jacone zur Beglaubigung der historischen Narration diene, so kann hier kaum von einem Gespräch die Rede sein. Eher trat Vasari hier als Botschafter des Ruhms auf, der Jacone die bittere Wahrheit ohne viel Federlesen verkündete. Vasari hielt stellvertretend für die Nachwelt Gericht über Jacone.

Die Macht des Intellektuellen: Pietro Aretino und Michelangelo

Im Juni 1537 schrieb der venezianische Intellektuelle, Proto-Journalist und Schriftsteller Pietro Aretino einen Brief an seinen Verleger Marcolini, in dem er ihm den Druck seiner Briefe in italienischer Volkssprache ankündigte.¹⁵ Dabei handelt es sich um die erste, gedruckte, volkssprachliche Briefsammlung überhaupt. Sie verkaufte sich offenbar so gut, dass der Verleger nach einigen Monaten eine zweite Ausgabe folgen ließ und in schneller Folge weitere Bände der Korrespondenz gedruckt wurden. Im September des gleichen Jahres begann der Druck des Bandes, der bis Weihnachten andauerte. Während der Drucklegung verschickte Aretino einige Briefe, die mit der offensichtlichen Absicht versandt wurden, sein gedrucktes Pantheon der wichtigsten Zeitgenossen, unter denen sich regierende Kaiser und Könige befanden, um einige berühmte Briefpartner zu erweitern. Am 16. September 1537 schrieb Aretino einen langen, literarisch äußerst dichten, druckreifen Brief an Michelangelo, mit dem er vor diesem Datum nicht in Kontakt stand. Der Brief erlangte einige Berühmtheit, da Aretino darin Michelangelo frech und unverfroren vorschlug, wie er das *jüngste Gericht* zu malen habe. Die Hauptabsicht des Schreibens, in seiner Briefsammlung auch die Trophäe eines epistolarischen Austausches mit Michelangelo vorweisen zu können, wird an vielen Stellen erkennbar und verdichtet sich in folgendem Satz: »Nun grüße ich, der mit Lob und Tadel die größte Summe der Leistung und Vergehen anderer bekannt gemacht

habe, um nicht das Wenige, das ich bin, zunichte zu machen, Sie.«¹⁶ Ein weiterer Hinweis auf die Publikationsabsicht findet sich im letzten Absatz des Briefes, der lautet: »Ich hoffe, Sie wissen meinen Wunsch zu schätzen, Sie bekannt zu machen.«¹⁷ Auf diesen Brief antwortete Michelangelo am 20. November 1537 mit der Erlaubnis und der Bitte zum Abdruck des Briefes und dem vagen Angebot eines Gegengeschenkes.¹⁸ Dieser Briefwechsel zwischen Aretino und Michelangelo, der, wie beide Seiten offenbar wussten, im Hinblick auf eine Publikation geführt wurde, trug deutliche Züge eines öffentlich geführten Gesprächs, wie es auch einem Interview eignet. Es ist eine Art epistolarisches Interview. Aretino schickte Michelangelo am 20. Januar 1538 ein Exemplar seiner gedruckten Briefsammlung mit einem Begleitbrief, in dem er sich als Gegengabe eine Zeichnung des Meisters erbat.¹⁹ Nach einer längeren Pause schrieb Aretino wieder im April 1544 an Michelangelo, berichtete von seinem Besuch der Sixtinischen Kapelle sowie dem Anblick des *Jüngsten Gerichts* und erneuerte seinen Wunsch nach einer Zeichnung des Meisters.²⁰ Alle diese Briefe wurden in späteren Bänden der Briefsammlung Aretinos nach und nach gedruckt, so dass der Wunsch und das Ansinnen einer Gegengabe einer öffentlichen Forderung gleichkamen. Ein Jahr später schrieb Aretino einen Brief, dessen alleiniger Inhalt sein offenbar ausgeschlagener und verschmähter Wunsch nach einer Gegengabe war und indem er zu einer offenen Drohung überging: »Wenn Sie irgendjemand damit [mit der Zeichnung] beschenken sollten, dann gehöre ich dazu, da die Natur solche Kraft in meine Schriften gelegt hat, dass sie den

Ruhm der wunderbaren Marmorwerke und der glänzenden Mauern, die Tugend Ihres Meißels und Ihres Griffels in alle Teile der Welt und in alle Jahrhunderte tragen wird [...].«²¹ Etwa ein halbes Jahr später machte Aretino seine Drohung wahr und zog Michelangelos *Jüngstes Gericht* in einen einflussreichen und viel gelesenen Brief öffentlich in den Dreck: Er verglich die Sixtina mit einem Badehaus, kritisierte die unbedeckten Gestalten, die er eher für eine pornografische Darstellung als für die päpstliche Kapelle angemessen hielt und zog schließlich die Glaubensfestigkeit Michelangelos in Zweifel. Als einziger Weg, um seinen Ruf zu retten und ein Seelenheil zu garantieren, bleibe Michelangelo nur die Übermalung seiner eigenen Fresken. Aretino ließ es sich nicht nehmen, die angeblichen homosexuellen Neigungen Michelangelos beiläufig zu nennen, wie auch die Bezahlung für das noch immer nicht realisierte *Juliusgrab* als Diebstahl zu bezeichnen. Dieses öffentlich geführte Kräfteressen zwischen Kritiker und Künstler endete mit diesem vernichtenden Brief, den Aretino in abgewandelter Form 1550 zeitgleich zum Erscheinen von Vasaris *Vite* publizierte.²² Aufschlussreich an diesem letzten Brief ist nicht nur die Form der öffentlichen Erpressung und der beachtete Rufmord, sondern auch der Umstand, dass sich Aretino als Kunst- und Sittenrichter aufspielte. Ruhm und Seelenheil standen hier auf dem Spiel und der Kritiker brachte beide Elemente ins Spiel. Nun war Aretino der maßgebliche, literarische Lehrmeister und Mentor Vasaris und sicherlich hatte der Kunstschriftsteller dieses Kräfteressen seines bewunderten Mentors mit Michelangelo aufmerksam verfolgt.²³

Der Briefwechsel diene auch der wechselseitigen Anerkennung und Schätzung der Briefpartner. Der Brief vermochte den Charakter des Adressaten zu offenbaren. In einem epistolarischen Austausch wechselten die Briefpartner gewissermaßen ihre Porträts. Erkannte sich der Angeschriebene nicht im Porträt des anderen, so konnte das katastrophale Folgen zeitigen, wie wir bei Aretino und Michelangelo gesehen haben. Es ist insofern bezeichnend, dass Aretino sich als einzig angemessenes Gegengeschenk keinen Brief sondern eine Zeichnung von Michelangelo erwartete. Während Aretino mit seiner dichterischen Evokation des *jüngsten Gerichts* Michelangelo gewissermaßen ein schriftstellerisches Werk geschenkt hatte, schrieb ihm Michelangelo nur ein paar Zeilen. Aretino schwebte wohl ein Austausch vor, wie ihn Michelangelo mit Vittoria Colonna, Tommaso dei Cavalieri und Andrea Quaratesi pflegte. Michelangelo schenkte und erhielt hier Gedichte und Zeichnungen als Zeichen der wechselseitigen Liebe und Anerkennung.²⁴ In einem Dankesbrief für den Erhalt seines Porträt schrieb der Dichter Antonio Tebaldeo an Raffael, dass er, könne er nur mit dem Griffel den Pinsel gleichkommen, ihm ein dichterisches Porträt als Gegengabe geschenkt hätte.²⁵ Raffael führte diese Form des visuellen Interviews in einigen Doppelporträts zu einer besonderen Prägnanz. So malte er für Pietro Bembo ein Doppelporträt seiner Freunde Andrea Navagero und Antonio Beazzano. Wenn sich Bembo vor das Porträt stellte, musste es ihm wahrlich so scheinen, als sei er im Gespräch mit seinen abwesenden Freunden versenkt. Auch hinterließ uns Raffael ein gewissermaßen,

dialogisches Selbstporträt. Obwohl die zweite Person bis heute nicht identifiziert ist, steht es außer Zweifel, dass für Raffael hier die besondere dialogische Situation, der Blickwechsel und die Involvierung des Betrachters eine kapitale Rolle spielten. Der Dialog war hier gewissermaßen in das Selbstbild des Künstlers integriert.²⁶

Die Macht des Künstlers: Vasari und Michelangelo

Vor der ersten Ausgabe seiner *Vite* hatte Vasari vermutlich keinen nennenswerten Umgang mit Michelangelo.²⁷ Der Künstler, den er als End- und Gipfelpunkt der Kunstentwicklung auffasste, war ihm weder persönlich bekannt, noch hatte er sich persönlich bei Michelangelo informiert. Dabei beschloß Vasari seine erste Ausgabe mit dem *jüngsten Gericht* Michelangelos, das somit gleichsam auch zum künstlerischen Gericht über die vergangene Kunstentwicklung wurde. Vasari legte einen Vergleich seiner Tätigkeit als Kunstrichter mit dem *jüngsten Gericht* Michelangelos nahe. Die Ambivalenz dieses Verhältnisses erhellt uns ein Schreiben von Paolo Giovio, ein befreundeter Historiker, der zu den Beratern der ersten Ausgabe gehörte: »Und sicher werdet ihr sehr viel fröhlicher, berühmter und reicher sein, wenn ihr dieses schöne Werk [die *Vite*, A.d.V.] geschaffen habt, als wenn ihr die Kapelle von Michelangelo gemalt hättet, die durch Feuchtigkeit und Risse altert. Schreibt, mein Bruder, schreibt [...].«²⁸ Giovio spornete Vasari an, seine Arbeit als Historiker nicht geringer als Michelangelos Fres-

ken zu schätzen. Dass dieser Vergleich zwischen dem Historiker als Kunstrichter und dem *Jüngsten Gericht* Michelangelos als Gericht über die lebenden und toten Künstler nicht aus der Luft gegriffen ist, legt auch die Allegorie der Künste und des Ruhmes nahe, die Vasari seiner ersten Ausgabe beigegeben. Darin liegen die toten Künstler in einem Graben und werden durch den Trompetenschall des Ruhmes und der Ewigkeit zum Gericht gerufen, dass die drei Künste über einen schroffen Felsabgrund halten. Wie in der zweiten Ausgabe noch deutlicher wird, schrieb sich Vasari selbst dabei die Rolle des Botschafters und Ruhmesengels zu. Diese Selbststilisierung Vasaris kommentierte auch Michelangelos Sonett, das er zum Dank für den Erhalt eines Exemplars der Erstausgabe der *Vite* an Vasari schickte. Darin war die Lebendigkeit, das Leben, die zentrale Metapher.

»Habt mit den Farben und mit Eurem Stift
Ihr in der Kunst schon die Natur erreicht,
Ja, fast so sehr, daß diese jener weicht,
Weil Eure Schönheit ihre übertrifft.

Füllt Ihr Papier nun mit gelehrter Schrift
Zu höherem Werk, daß ihr der Ruhm erleicht,
Leben zu schenken, Ruhm, den Ihr vielleicht
Bisher entbehrtet, doch nun ganz ergriff.

Denn ein Jahrhundert, das sich unterwindet,
Wer Schöneres schaffe, mit der Natur zu streiten,
Muß doch sich am gesetzten Ziel ergeben.

Ihr aber macht, daß wieder sich entzündet
Erinnerung, die erlosch, um zu bereiten
Ihr und Euch selbst, trotz allem, ewiges Leben.«²⁹

Michelangelo setzte Vasari als Künstler in den topischen Wettstreit mit der Natur. Das Ringen mit der Natur vermochte Vasari nicht als Künstler nur als Biograf vollends zu bestehen. Nur als Biograf, als »Lebensbeschreiber«, verlieh er sich und anderen ewiges Leben, eine Leistung, die er – dies der unverkennbare Unterton des Gedichtes – als Künstler nicht zu vollbringen in der Lage war. Mit diesem Sonett bedankte sich Michelangelo für die Gabe des Buches durch die Gegengabe des Sonettes. In der Gegengabe erkannte er Vasari als literarisch ebenbürtigen Partner an, hielt ihn jedoch als schaffenden Künstler auf Distanz. Der Historiker wurde vom Dichter geehrt, während der Künstler vom Künstler in die Schranken verwiesen wurde. In einem späteren Brief verlieh Michelangelo dieser Skepsis gegenüber Vasaris historischem Unterfangen deutlicheren Ausdruck: »Was die drei Briefe angeht, die ich von Euch erhalten habe, fehlt mir das Schreibzeug, um solchen Höhenflügen zu antworten; wenn mir aber daran läge, zum Teil derjenige zu sein, den Ihr aus mir macht, so nur aus dem Grund, damit Ihr einen Diener hättet, der zu etwas taugt. Es wundert mich auch nicht, dass Ihr als Wiedererwecker toter Männer den Lebenden das Leben verlängert oder besser, dass Ihr die schlecht Lebenden auf unendliche Zeit dem Tod entreißt.«³⁰ Das hohe Lob wies Michelangelo zurück und verwahrte sich gegen das Bild, das Vasari von ihm in seinen Briefen schuf. Diese Rückweisung

verknüpfte Michelangelo auf solche Weise mit einem ironischen Lob für den Kunsthistoriker, dass diesmal auch Vasari als Historiker auf Distanz gehalten wurde. Michelangelo entzog Vasari sein Wohlwollen und seine Zustimmung. Er erkannte sich im Spiegel, den Vasari ihn vorgehalten hatte, nicht wieder.

Dieser schleichende Entzug von Anerkennung durch den lebenden Künstler mündete in einen frontalen Angriff auf die *Vite*. Durch seinen Schüler Ascanio Condivi brachte Michelangelo eine Biografie in Umlauf, in der vermeintliche und echte Fehler Vasaris korrigiert wurden. In der *Vorrede an die Leser* unterstrich Condivi, dass »Gott ihn [...] nicht nur die Anwesenheit, sondern die Liebe, das Gespräch und die enge Vertrautheit Michelangelos geschenkt habe«. ³¹ Die Publikation seiner seit langer Zeit gesammelten Nachrichten über die Werke und das Leben von Michelangelo sei nötig geworden, da »es einige gab, die von diesem erlesenen Mann schrieben, die, da ihnen mein persönlicher Umgang fehlte (wie ich glaube), Dinge behaupten, die sich überhaupt nicht zugetragen haben, und andere ausgelassen haben, die sehr mitteilenswert sind«. ³² Die Bedeutung seiner Biografie sei nicht ihr literarischer oder historischer Wert, sondern die Tatsache, dass er diese Nachrichten aus dem Munde des lebenden Meisters selbst (*dal vivo oraculo suo*) erhalten habe. ³³ Diese Biografie, die sich als aus den Selbstaussagen des Meisters speiste und durch ihn autorisiert war, war auch eine herbe Kritik an Vasaris historischer und kritischer Würdigung Michelangelos.

In der zweiten Ausgabe reagierte Vasari auf diese Kritik, indem er seine Darstellung durch die Publikation von Archivquellen zu untermauern suchte. Er belegte die Lehrzeit Michelangelos bei Ghirlandaio und widerlegte die Behauptung Condivis, Michelangelo habe keine Lehrer gehabt. Andererseits druckte Vasari alle vorteilhaften Briefe, die er von Michelangelo erhalten hatte, in seiner zweiten Ausgabe ab, um den vertrauten Umgang mit den Meister unter Beweis zu stellen. In diesem Wettbewerb um die Auslegungsmacht über das Leben Michelangelos hatte also der Künstler selbst durch die Gespräche mit Condivi und der daraus resultierenden Biografie eingegriffen. Die Auslegungsmacht hatte er so vom Historiker zum Künstler zurückgelenkt. Hinter diesen Schritt konnte Vasari nicht mehr zurück. Er war gezwungen, seine eigene Vertrautheit mit Michelangelo durch vielfache Beweise, Beteuerungen und Nachrichten zu belegen. Die ausführlichen Zitate aus der Korrespondenz mit dem Meister, die den Fluss der Darstellung so empfindlich stören, dienten Vasari auf mehrfache Weise: zur Beglaubigung der auktorialen Stimme, zur Einschreibung seines eigenen Ichs in das Leben des Meisters, zu seiner Selbststilisierung als Koautor und Exeget von Michelangelos letzten Projekten. Die Vermischung der Rollen von Künstler und Historiker, gegen die Michelangelo schon in seinem Sonett Einspruch erhoben hatte, war hier vollends realisiert. Der Meister konnte sich dieser Vereinnahmung nicht mehr erwehren. Jedoch hatte er durch die Lancierung der Gegenbiografie Condivis den Kunsthistoriografen Vasari dermaßen unter Rechtfertigungszwang gesetzt, dass seine Autorität geschwächt war.

Michelangelo hatte so neben dem Urteil des Historikers die vertrauenswürdig aufgezeichnete, publizierte und autorisierte Selbstaussage des Künstlers dauerhaft ins eigene Recht gesetzt.

ANMERKUNGEN

- 1 Hyman, Isabelle: *Brunelleschi in Perspective*. New Jersey: Prentice-Hall, 1974, S. 30–32; Pizzigoni, Attilio: *Brunelleschi*. Bologna: Zanichelli, 1989, S. 128–129.
- 2 »Leo. [...] se a lor fusse lecito il esercitarsi, come gli uomini fanno, farebbero cose mirabili e stupende [...]« Lomazzo, Gian Paolo: *Scritti sulle Arti*. Bd. 1. Hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi. Florenz: Marchi & Bertolli, 1973, S. 96. Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, vom Verfasser.
- 3 »Fid. Credi tu che tutte le rare donne che si esercitarono sì nelle altre arti, come nella pittura, sien note? Tu sei in gran errore.« Lomazzo 1973 (wie Anm. 2), S. 96.
- 4 »Leo. [...] il Salai che in vita più che tutti altri amai, che diversi furo.« Lomazzo 1973 (wie Anm. 2), S. 104.
- 5 »Fid. Gli facesti forse il gioco, che tanto ameno i fiorentini, di dretto?« Lomazzo 1973 (wie Anm. 2), S. 104.
- 6 »Leo. E quante volte! Considera che egli era uno bellissimo giovane, e massime ne' quindici anni.« Lomazzo 1973 (wie Anm. 2), S. 104.
- 7 Barocchi, Paola: »Michelangelo tra le due redazioni delle Vite vasariane« [1968]. In: Dies. (Hg.): *Studi Vasariani*. Turin: Einaudi, 1984, S. 35–52.
- 8 Vasari, Giorgio: *Das Leben der Sangallo-Familie*. Hrsg. v. Matteo Burioni u. Daniel Mädler. Berlin: Wagenbach, 2011, S. 113.
- 9 Vasari 2011 (wie Anm. 8), S. 111.
- 10 Vasari 2011 (wie Anm. 8), S. 110.

- 11 Vasari 2011 (wie Anm. 8), S. 111.
- 12 Vasari 2011 (wie Anm. 8), S. 111.
- 13 Vasari 2011 (wie Anm. 8), S. 111.
- 14 Vasari 2011 (wie Anm. 8), S. 113.
- 15 Hope, Charles: »Some Misdated Letters of Pietro Aretino«. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 59, London, 1996, S. 304–314.
- 16 »Hor io che con la lode e con l'infamia ho espedito la maggior somma dei meriti e demeriti altrui, per non convertire in niente il poco ch'io sono, vi saluto«. Barocchi, Paola; Ristori, Renzo (Hg.): *Il Carteggio di Michelangelo*. Ed. postuma di Giovanni Poggi. Bd. 4. Florenz: Sansoni, 1980, S. 82–83 (Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo, 16. September 1537).
- 17 »[...] la qual prego che habbia caro il desiderio ch'io ho di predicarla.« Barocchi/Ristori 1980 (wie Anm. 16), S. 83 (Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo, 16. September 1537).
- 18 »Hor, per rispondere a lo scrivere di me, dicovi che non solo l'ho caro, ma vi supplico a farlo [...]« Barocchi/Ristori 1980 (wie Anm. 16), S. 87–88 (Michelangelo in Rom an Pietro Aretino, 20. November 1537).
- 19 Barocchi/Ristori 1980 (wie Anm. 16), S. 90–91 (Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo, 20. Januar 1538).
- 20 Barocchi/Ristori 1980 (wie Anm. 16), S. 181–182 [Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo, April 1544].
- 21 Barocchi/Ristori 1980 (wie Anm. 16), S. 215–219 (Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo in Rom, November 1545).
- 22 Barocchi/Ristori 1980 (wie Anm. 16), S. 208–209 (Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo, April 1545).
- 23 Vasari taucht bereits in der ersten Briefsammlung als Briefpartner auf und wird mit einem Brief vom 23. September 1537 über die Absicht des Druckes der Briefe informiert. Siehe Hope (wie Anm. 15), S. 306. Für Vasari als Lehrmeister Aretinos siehe Frey, Karl; Frey, Hermann-Walther: *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*. Bd. 1.

- München: Müller, 1923, S. 33–48, 65–74; Barocchi 1984 (wie Anm. 7), S. 83–112, insb. S. 85–87.
- 24 Nagel, Alexander: »Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna«. In: *The Art Bulletin*, Vol. 79, Nr. 4, New York, 1997, S. 647–668.
- 25 Shearman, John: *Only connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1992, S. 108–141.
- 26 Für die Porträts von Raffael siehe Shearman 1992 (wie Anm. 25).
- 27 Hirst, Michael: »Michelangelo and his First Biographers«. In: *Proceedings of the British Academy*, Bd. 94, London, 1997, S. 63–84.
- 28 Frey 1923 (wie Anm. 23), S. 198 (Paolo Giovio in Rom an Giorgio Vasari in Florenz, 7. Mai 1547).
- 29 »Se con lo stile ò co i colori havete / Alla natura pareggiato l'arte, / Anzi à quella scemato il pregio in parte, / Che 'l bel di lei piu bello a noi rendete. / Poi con dotta mano posto vi sete / A piu degno lavoro, a vergar carte, / Quel che vi manca a lei di pregio in parte / Nel dar vita ad altrui tutto togliete. / Che se secolo alcuno omai contese / In far' bell opre, almen' cedale, poi / Che convien, ch'al prescritto fine arrive. / Hor le memorie altrui, gia spente, accese / Tornado, fate, hor che sien quelle e voi / Mal grado d'esse eternalmente vive.« Frey 1923 (wie Anm. 23), S. 282; *Michelangelo, Gedichte*. Hrsg. v. Michael Engelhard. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel Verlag, 1992, S. 330–332, Nr. 277. Für eine ungenaue Übersetzung siehe *Gedichte Michelangelos*. Übers. v. Thomas Flasch; mit einem Nachw. v. Gustav Seibt. Berlin: Berlin-Verlag, 2000, S. 104–105.
- 30 »Circa le vostre 3 ricevute, io non ò penna da rispondere a tante altezze, ma sse avessi caro di essere in qualche parte quello che mi fate, non l'avrei caro per altro se non perché voi avessi un servidore che valessi qualche cosa. Ma io non mi maravigli[o], sendo voi risuscitatore d'uomini morti, che voi allung[h]iate vita a' vivi, o vero che i mal vivi furiate per

- infinito tempo alla morte.« Barocchi/Ristori 1980 (wie Anm. 16), S. 346–347 (Michelangelo in Rom an Giorgio Vasari in Florenz, 1. August 1550). Siehe auch Frey 1923 (wie Anm. 23), S. 289–290.
- 31 »Da l'ora in qua che ,l Signor Iddio, per suo singular beneficio, mi fece degno non pur del cospetto (nel quale a pena avrei sperato di poter venire), ma de l'amore, de la conversazione e de la stretta dimestichezza di Michelangelo Buonarroti [...].« Condivi, Ascanio: *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Hrsg. v. Giovanni Nencioni. Florenz: S.P.E.S., 1998, S. 5.
- 32 »Prima perché sono stati alcuni che, scrivendo di questo raro uomo, per non averlo (come credo) così praticato come ho fatto io, da un canto n'hanno dette cose che mai non furono, dall'altro lassatene molte di quelle che son degnissime d'esser notate.« Condivi 1998 (wie Anm. 31), S. 5.
- 33 »E se punto me ne viene, mi contento che sia non di buono scrittore, ma di raccogliitore di queste cose diligente e fedele, affermando d'averle raccolte sinceramente, d'averle cavate con destrezza e con lunga pazienza dal vivo oraculo suo, e, ultimamente, d'averle scontrate e confermate col testimonio de' scritti e d'uomini degni di fede.« Condivi 1998 (wie Anm. 31), S. 6.