

Jana Graul

## „Tanto lontano da ogni virtù“

Zu Konkurrenz, Neid und falscher Freundschaft in Vasaris Vita des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano\*



Betrachtet man den Porträt­holz­schnitt (Fig. 1), welcher der Lebens­be­schreibung Andrea del Castagnos (um 1419-1457) und Domenico Venezianos (um 1410-1461) in der zweiten Edition der *Vite* von 1568 vorangestellt ist, werden im Hinblick auf die Doppelbiographie der Maler des 15. Jahrhunderts schnell zwei Dinge deutlich.[1] Zunächst legt der Umstand, dass das Bildnis

Castagno zeigt, nahe, dass der Florentiner Maler, dem die *Vita* in ihrer Originalfassung im Titel noch allein gewidmet war, auch in der erweiterten Neuauflage den Protagonisten der Biographie stellt, obgleich diese nun mit *Vita d'Andrea dal Castagno di Mugello e di Domenico Viniziano* überschrieben ist. Tatsächlich bleibt der aus Venedig stammende Veneziano im Vitenprolog

unerwähnt und wird erst in der Mitte des Textes eingeführt. Kaum an dessen historischer Persönlichkeit interessiert, dient Vasari[2] die Figur des Malers vorwiegend als Folie und Kontrast zu Castagno, dessen künstlerische Fähigkeiten, aber auch moralischen Defizite durch die Gegenüberstellung prägnant zum Vorschein kommen. Das graphische Porträt bietet darüber hinaus Aufschluss darüber, als *w e n* Vasari Castagno in der überarbeiteten Version seines Buches vornehmlich erinnern wollte. Kein Zweifel kann nämlich darüber bestehen, dass das Konterfei des Malers gegenüber seiner eventuellen Vorlage[3] abgewandelt wurde, um es an das literarische Porträt der Lebensbeschreibung anzupassen.[4]

Die bereits von Azar Rejaie bezüglich der Parallelen zwischen Vitentext und PorträtHolzschnitt angestellten Beobachtungen, denen zufolge der Florentiner Maler in dem Bildnis durch seine auffällige dreiviertelansichtige Haltung, einen eindringlichen, beinahe bedrohlich wirkenden Blick, tief sitzende Brauen sowie ungeordnetes Haar analog zum Textporträt als gerissen, bedrohlich und schändlich charakterisiert wird, [5] lassen sich weiter präzisieren. Ein Blick in Michelangelo Biondos *De cognitione hominis per aspectum*, einem 1544 am Hofe Paul III. entstandenen Physiognomiktraktat, verdeutlicht, dass das Bildnis bis ins Detail mit physiognomischen Zeichen ausgestattet ist, die Castagno für den zeitgenössischen Betrachter als hinterlistigen, gewalttätigen, schnell erregbaren, gefährlichen, v.a. aber neidischen Menschen zu erkennen gaben.[6]

Während der BildnisHolzschnitt den Quattrocentomaler folglich als gewaltbereiten Betrüger und Missgünstling zeigt, zeichnet der Vitentext selbst ein differenzierteres Bild. Zwar bilden Castagnos angeblicher Neid sowie dessen Neigung, seine Mitmenschen zu täuschen, auch dort wesentliche Charaktermerkmale, jedoch erscheint der Maler dennoch nicht, wie fälschlicherweise oft behauptet,[7] als ausschließlich negativ besetzte Figur. Ein Vergleich der beiden Editionen der Lebensbeschreibungen

verdeutlicht vielmehr, dass Vasari Castagno insbesondere in der ersten Textfassung von 1550 gleichermaßen als Täter wie auch als Opfer inszeniert, dem neben Kritik auch Verständnis und im Hinblick auf seine künstlerischen Leistungen unbedingte Wertschätzung gebührt. Die genannten Ambivalenzen bleiben auch 1568 bestehen, jedoch spitzt Vasari in der Neuauflage den Kontrast zwischen Castagnos Person und Werk zu, wenn er erstere schärfer kritisiert und letzterem zusätzliche Anerkennung zuteil werden lässt. In dem der PorträtHolzschnitt auf die ethischen Mängel des Malers abhebt, kehrt er folglich einen Aspekt des literarischen Künstlerbildnisses hervor und pflichtet damit dem moralisierenden Fazit des Einleitungspassus bei, der direkt unterhalb des Stiches einsetzt. Im Anschluss an eine generelle Rede über den Zusammenhang zwischen Neid und vorgetäuschter Freundschaft sowie deren Unvereinbarkeit in einem anderweitig vortrefflichen Menschen, wird auch dort die die gesamte Vita durchziehende Dichotomie thematisiert, zwischen künstlerischem Schaffen einerseits, das von Wetteifer geleitet und solchermaßen produktiv ist, und andererseits dem in einem negativen Affekt wie dem Neid fundierten moralisch verwerflichen Handeln. Der Prolog endet in der Feststellung, dass Castagno ungeachtet seiner vortrefflichen Mal- und Zeichenkünste durch Groll und Neid auf andere Maler den Glanz seiner *virtù* unter der Finsterheit einer Sünde begrub.[8]

Obgleich Vasari die zentrale Bedeutung der in dem Einleitungspassus angesprochenen ethischen Verfasstheit des Künstlers in seinen *Vite* immer wieder betont, geht er dennoch mit kaum einem anderen seiner Protagonisten vergleichbar hart ins Gericht wie mit Andrea del Castagno.[9] Seine harsche Missbilligung gegenüber der charakterlichen Schwäche des Malers liegt in der Natur von dessen Sünde – dem Neid – begründet. Gemäß einer im Renaissance-Humanismus geläufigen Vorstellung richtet sich Neid vornehmlich gegen *virtù* – ein Ideal, das je nach Zusammenhang Tugend, Talent, Verdienst, aber auch Stärke meint.[10] Aufgrund ihrer Nähe,

gar Abhängigkeit von der als höchste Tugend angesehenen *virtù* wird die missgünstige Gefühlsregung in Vasaris narrativem Dispositiv zur Künstlersünde par excellence stilisiert.[11] Davon ausgehend, Castagno habe aus Neid einen Kollegen getötet, statuiert Vasari in der Vita des Malers ein Exempel, mittels dessen er – so die leitende These des Aufsatzes – der von dem Laster für die Künste generell ausgehenden Gefahr Ausdruck verleiht. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, kommt der Lebensbeschreibung im Hinblick auf das in ihr verhandelte Thema Neid im Gesamtkonstrukt der vasarianischen Künstlerhistoriographie dabei sowohl aus moralisch-didaktischer als auch aus kunsttheoretischer Sicht eine entscheidende Rolle zu.

Die Frage nach der Konstruiertheit der Biographie ist erst in jüngerer Zeit in den Fokus der Forschung gerückt. Auf den „fiktiven“ Charakter des Textes hat zuerst Paul Barolsky aufmerksam gemacht, indem er die gezielte Gegenüberstellung von Castagno und Veneziano, die Inszenierung eines Brudermords und Parallelen zwischen Stil und Handlungen der Maler beobachtete.[12] Ebendiese Aspekte sind von Patricia Lee Rubin aufgegriffen worden, die v.a. auf die künstlerischen Qualitäten Castagnos hingewiesen hat, die das dritte Zeitalter vorwegnehmen, sowie auf den über die Konfrontation Castagnos und Venezianos inszenierten Schlagabtausch zwischen Florenz und Venedig.[13] Andrew Ladis schließlich ging jüngst in einer ausführlichen, methodisch Barolsky verpflichteten Analyse der literarischen Dimension der Lebensbeschreibung nach, durch die er das Verständnis des Textes im Hinblick auf Vasaris rhetorische Strategien mit wichtigen Detailbeobachtungen erhellt und auf die Relevanz des Neidmotivs aufmerksam gemacht hat.[14] Auf diese Arbeiten aufbauend will die hier zu entwickelnde Untersuchung letztgenannten Aspekt vertiefen, indem sie die Größe Neid in ihrem Verhältnis zu verwandten Kategorien, wie der im Prolog angesprochenen Freundschaft, dem künstlerischen Wettstreit und *virtù*, aber auch der kunsttheoretisch bedeutsamen Urteilskraft, untersucht.

## 1. Vom Hirten zum Künstler

In den ersten, auf den Prolog folgenden Zeilen der Vita schildert Vasari knapp, wie der in einem kleinen Dorf nahe Scarperia im Mugello geborene Castagno aufwuchs und zur Kunst fand. Dabei behauptet er, der Florentiner Maler sei im Knabenalter verwaist und bei einem Onkel aufgewachsen, in dessen Auftrag er angeblich über Jahre Viehherden hütete.[15] Vasari greift hier den im Rahmen der Künstlerbiographik im 15. Jahrhundert aufgekommenen Hirtentopos auf, der sich schon im sogen. *Libro di Antonio Billi*, einer zwischen 1481 und 1530 verfassten, unvollendet gebliebenen Künstlervitensammlung, in Bezug auf den Florentiner Maler findet.[16] Während das Motiv des malenden Hirtenjungen dort ausschließlich darauf zielt, Castagnos künstlerische Anfänge zu stilisieren, deutet es Vasari in zweifacher Hinsicht aus. Wie weiter unten ausgeführt wird, nutzt er es, um auf die frühe Begabung seines Protagonisten zu verweisen. Die Behauptung, Andrea habe als Kind Tiere beaufsichtigt, ermöglicht es Vasari zugleich aber auch, bereits am Anfang der Lebensbeschreibung anzudeuten, wo aus seiner Sicht die Ursachen der erst im weiteren Verlauf des Textes zu Tage tretenden eklatanten moralischen Mängel Castagnos liegen. Anstatt in den Genuss der Erziehung durch den Vater zu gelangen, dem der humanistischen Erziehungsliteratur zufolge die Aufgabe obliegt, die naturgegebenen Veranlagungen des eigenen Sprösslings möglichst früh zu erkennen und zu fördern sowie dessen moralische Unterweisung vorzunehmen,[17] hätte Castagno „viele Jahre“ seiner Kindheit mit dem Weiden von Vieh verbracht. Die im Prolog angesprochene außerordentliche Begabung, die Castagno angeboren ist und ihn trotz widriger Umstände zu einem erfolgreichen Maler werden lässt, wird damit überlagert von den Auswirkungen des fiktiven, bereits in frühester Kindheit eingetretenen Verlusts des Vaters (tatsächlich überlebte Simone di Bartolo seinen Sohn sogar um wenige Jahre),[18] in dessen Folge es der spätere Maler nicht vermag, moralische Qualitä-

ten auszubilden. Vasaris diesbezügliche Einschätzung zeichnet sich bereits in der knappen, zunächst durchaus positiv zu verstehenden Charakterisierung der Figur Castagnos ab: Der Knabe Andrea erscheint als *pronto* (lebhaft), *svegliato* (aufgeweckt) und *tanto terribile* (sehr entschlossen / durchsetzungsfähig), aber eben auch auf den eigenen Vorteil bedacht.

Auch die über den Hirtentopos hergestellte Verbindung Castagnos mit dem Vieh (*bestiole*) – Vasari unterstreicht diese im weiteren Verlauf der Vita auch begrifflich, indem er von dem Maler als „bestiale uomo“ (viehischer Mann) spricht – zeigt den Aretiner von zeitgenössischen Erziehungsidealen beeinflusst, die unmoralisches menschliches Verhalten auf den Mangel an Bildung zurückführen. Erst das Lernen im Sinne eines Sich-Aneignens von Wissen verwandelt danach den ignoranten, den Tieren verwandten Naturmenschen – *l'uomo-bestia* – in ein wahrhaftig menschliches Wesen, weshalb der Gebildete in der Renaissancepädagogik demjenigen gegenüber, der keine Schule durchläuft, als ‚menschlicher‘ gilt.<sup>[19]</sup> Indem Vasari zu Beginn der Vita neben Castagnos Verlust des Vaters auf seinen langjährigen Umgang mit Vieh insistiert, kündigt er einerseits das spätere Fehlverhalten des Malers an und zeigt andererseits dessen Hintergründe auf, die mit der Kindheit nicht zufällig außerhalb seiner Einflussmöglichkeiten verortet werden.

Ein besonderer Stellenwert kommt den von Vasari in der Textpassage eingeführten kunsttheoretischen Begriffen *prontezza* und *terribilità* zu. Gemeinsam mit anderen Termini, die im Vitentext erst an späterer Stelle erscheinen, entlehnt der Aretiner ersteres Attribut Cristoforo Landinos 1481 gedruckt erschienenem Kommentar zu Dantes *Göttlicher Komödie*, der eine knappe Abhandlung zu berühmten Florentinern, darunter auch einigen Künstlern enthält.<sup>[20]</sup> Landino spricht von Castagno und / oder seiner künstlerischen Manier dort unter anderem als „vivo et prompto molto“.<sup>[21]</sup> Der komplexe Begriff der *prontezza* vereint in Landinos Sprachgebrauch, der durch Leon Battista Albertis Trak-

tat *Della Pittura* (1436) geprägt ist, wohl hauptsächlich zwei Bedeutungen auf sich: Einerseits scheint er, insbesondere in der Verbindung zu dem Attribut „vivo“, die formale Qualität der Lebendigkeit anzuzeigen, wobei über ihn speziell die körperliche Bewegung zum Ausdruck kommt, andererseits bezieht er sich auch auf die Schnelligkeit des gewandten Geistes bzw. auf die direkte Umsetzung mentaler „Bewegungen“ durch die behände Künstlerhand.<sup>[22]</sup> Bei Vasari, der den Terminus in beiderlei Wortbedeutungen verwendet, stellt *prontezza* ein wichtiges Kriterium der *maniera moderna* dar, dessen Mangel er im Vorwort zum dritten Teil der *Vite* im Werk der Künstler der mittleren Generation beklagt.<sup>[23]</sup> Der Einsatz des Prädikats in der Vita Castagnos, dessen *prontezza* (in der betreffenden Passage im Sinne einer geistigen Aufgewecktheit bzw. verbalen „Schlagfertigkeit“) nicht zuletzt dazu führt, dass sein Entdecker Bernardetto de' Medici beschließt, ihn mit sich nach Florenz zu nehmen,<sup>[24]</sup> lässt erlauben, an welcher Stelle der Maler in Vasaris Drei-Epochen-Modell rangiert. Zwar gehört er formal der zweiten Künstlergeneration an und ist entsprechend sowohl im Hinblick auf seine Person als auch auf sein Kunstschaffen mit den der Ära anhaftenden Makeln belastet, jedoch zielen wesentliche Elemente seines Stils über die Grenzen des Zeitalters hinaus und charakterisieren Andrea als einen Protagonisten seiner Epoche. Die hier besprochene *prontezza* bildet dabei eine mehrerer Qualitäten, die Castagno mit Michelangelo verbinden, dessen gewandter Verstand ebenfalls bereits in der Jugend hervorstach.<sup>[25]</sup> Obgleich der Name Buonarroto in der Vita nicht fällt, fungiert seine Figur dennoch als Idealbild, auf das Castagno im Rahmen des Gesamtkonstrukts der Lebensbeschreibungen perspektivisch vorausweist. Wie im Laufe der Vita deutlich wird, sind die meisten von Michelangelos künstlerischen Qualitäten schon in Castagno angelegt. Ungeachtet vergleichbar widriger Begleitumstände in seiner Kindheit zeichnen Michelangelo neben einer ästhetischen Exzellenz aber auch moralische Kompetenzen aus, an denen es Castagno Vasari zu-

folge mangelte. Sie sind es, die gemäß der Narrative des Aretiners eine künstlerische Perfektion überhaupt erst möglich machen. Jene grundlegende Differenz zwischen Castagno und dem Vollender der Kunst wird neben dem Begriff *prontezza* in besonderem Maße in der auf das Engste mit Michelangelo verbundenen Kategorie der *terribilità* deutlich, die Vasari auch in Bezug auf Castagno bemüht.[26] Während der vielschichtige Begriff im Kontext der Michelangelo-Vita ein vorwiegend positives Attribut verkörpert, das die Größe von dessen Kunst und die Außerordentlichkeit seiner Person beschreibt, dürfte er bei Castagno neben einem positiven Stilmerkmal auch auf die Gewalttätigkeit des Malers und den von ihm dadurch ausgehenden Schrecken anspielen, also mit negativer Konnotation gebraucht sein.[27] Der Umstand, dass Vasari hier wohl vornehmlich auf ebendiese negative Sinnenebene des Terminus rekurriert, rückt wiederum den im selben Satz gebrauchten, wie gezeigt positiv besetzten *prontezza*-Begriff in ein anderes Licht. Ruft dieser in der Verbindung zur *terribilità* doch auch von einem moralischen Standpunkt aus gesehen problematische Wortbedeutungen wie „unbändig“ oder „ungestüm“ auf.[28]

Die von Vasari mit dem Hirtentopos angesprochene Idee der künstlerischen Frühbegabung, nach der sich das menschliche Ingenium bereits in der Kindheit über erste Werke manifestiert, geht – wie Ulrich Pfisterer gezeigt hat –, auf das von Lorenzo Ghiberti in seinen *Commentarii* (um 1450) festgehaltene Bild des Hirtenknaben Giotto zurück, dessen Begabung sich in seinen Zeichnungen nach der Natur offenbart und zufällig von Cimabue erkannt wird.[29] Eine Ghibertis Erzählung äußerst nahe kommende Version des Topos offeriert das *Libro di Antonio Billi*, wo das Motiv des zeichnenden Hirtenjungen wie oben erwähnt jedoch in die Biographie-Andrea del Castagnos eingefügt ist.[30] In seiner Vita des Künstlers greift Vasari zwar das im *Libro di Antonio Billi* formulierte Thema auf, variiert aber wichtige Elemente der topischen Erzählung. Wie gezeigt, insistiert er auf dem von Andrea angeblich erlittenen Verlust des Vaters so-

wie seinem jahrelangen Umgang mit Tieren. Anstelle der zur Nachahmung anregenden Natur wird in Vasaris Text darüber hinaus die Figur eines Dorfmalers eingeführt, die der künstlerischen Neigung des Knaben zum Ausbruch verhilft.[31] Anders als Ghibertis Giotto und Billis Castagno, die in den Sand oder mit einem Stückchen Kohle zeichnen, nutzt Vasaris kleiner Castagno dabei auch die Spitze eines Messers, um Figuren und Tiere in Wände einzukratzen – ein erzählerisches Detail, mittels dessen der Autor den animalischen „Furor“ des unter Vieh groß gewordenen Knaben mit seinem Kunstschaffen verschränkt und zudem subtil dessen spätere Gewalttätigkeit ankündigt.[32] Gleichermaßen ist die passive Formulierung, ein ungeheures Verlangen („desiderio grandissimo“) und eine brennende Sehnsucht („voglia spasimata“) auf die Malerei hätten Andrea überkommen, als Antizipation zu verstehen. Beide Ausdrücke, v.a. aber der das Erleiden von Schmerzen implizierende Begriff „spasimato“, spielen nicht nur auf Castagnos leidenschaftliches Brennen für die Kunst, sondern auch auf seine erst im weiteren Verlauf der Vita manifest werdende allgemeine Unbändigkeit und exzessive Hingabe an die eigenen Empfindungen an, und implizieren, dass er seinen *passioni* quasi ausgeliefert ist.

## 2. Meister in den „Schwierigkeiten der Kunst“

Im Anschluss an die Schilderung von Castagnos Weg zur Kunst folgt in beiden Fassungen der Lebensbeschreibung eine Textpassage, in der Vasari die künstlerische Leistung des Malers würdigt, aber auch die Mängel seines künstlerischen Schaffens zur Sprache bringt. Von zentraler Bedeutung sind dabei die kunsttheoretischen Begriffe *disegno*, *colore* und *grazia*:

Andrea widmete sich also der Malerei, deren Studium er sich ganz verschrieb und dabei in den Schwierigkeiten der Kunst und vor allem im *disegno* höchste Intelligenz bewies. Nicht ganz so gut gelang ihm dies in der Farbgebung seiner Werke,

die ihm reichlich grob und hart gerieten, was ihre Qualität und Anmut deutlich schmälerte und ihnen insbesondere einen gewissen Liebreiz raubte, der seinem Kolorit völlig abging. Äußerst kühn gab er die Bewegungen der Figuren, deren Köpfe er bei Männern und Frauen mit ungeheurer Ausdruckskraft gestaltete und ihnen mit gutem *disegno* ein würdevolles Aussehen verlieh.[33]

In Anlehnung an Cristoforo Landino, der den Maler einen „großartigen Zeichner und mit großem *rilievo*, Liebhaber der Schwierigkeiten der Kunst und der Verkürzungen, lebhaft und sehr *prompto* und sehr *facile* beim Arbeiten“[34] charakterisiert hatte, hebt auch Vasari Andreas Begabung in den sogenannten „Schwierigkeiten der Kunst“ hervor. Anders als Landino, der unter diesen *difficoltà dell'arte* allgemein die Ausführung technisch anspruchsvoller Elemente des Kunstschaffens verstand,[35] betrachtet Vasari den *disegno* als größte künstlerische Herausforderung, der im Rahmen seines Epochenmodells allein die Protagonisten des modernen Zeitalters vollends gewachsen sind.[36] Neben einem formalen Kriterium, das die lineare Festlegung einer Form begrifflich fasst, bezeichnet das Prinzip *disegno* dabei bekanntlich eine geistige Komponente, die als Vater der Künste allen drei Gattungen zu Grunde liegt. Indem Vasari Castagno „größte Intelligenz“ im *disegno* attestiert, spielt er auf eben diese intellektuelle Dimension des Konzepts an und bringt so seine außerordentliche Wertschätzung für das künstlerische Werk des Malers zum Ausdruck. Von besonderer Relevanz dürfte in Bezug auf Castagno aber eine dritte Bedeutungsebene des Begriffs sein, auf welcher der *disegno* in Abhängigkeit zur *invenzione* steht, im Unterschied zu dem eher phantasiegeleiteten Konzept aber die technischen Fähigkeiten des Künstlers bezeichnet. In diesem Wortsinn, der auf den Entwurf der menschlichen Gestalt und somit die Nachahmung der Natur zielt, bildet der *disegno* das wichtigste Element einer erst im Werk Michelangelos gipfelnden

Entwicklung der Künste. Auch Castagnos von Vasari nicht nur in der hier diskutierten Passage, sondern im Verlauf der Lebensbeschreibung mehrfach gerühmte Fähigkeit im *disegno* lässt den Künstler demnach als einen Protagonisten seiner Epoche erscheinen, dessen Kompetenz bereits auf die *maniera moderna* und deren Vollender Michelangelo verweist, der gemäß der Narrative des Aretiners die Schwierigkeiten von Malerei und Skulptur besser als alle antiken und modernen Meister beherrschte.[37] Vasaris Wertschätzung für Castagnos künstlerische Leistung manifestiert sich nicht zuletzt darin, dass er mit der am Ende des Absatzes eigens erwähnten Darstellung von Bewegung („*gagliardissimo nelle movenze delle figure*“) und der Ausdruckskraft der Gesichter („*terribile nelle teste de' maschi e delle femmine*“), aber auch mit der erst später angeführten Perspektivdarstellung und Verkürzung solche Elemente der Kunst des Malers benennt, die wie der *disegno* zu den Errungenschaften des zweiten Zeitalters zählen.

Ungeachtet seiner offenkundigen Anerkennung für Castagnos Werk – die in der Wahl von Begriffen wie dem oben diskutierten, mehrdeutigen Terminus *terribile* und dem dem gleichen semantischen Feld entstammenden *gagliardo* (der die Bedeutungen „kräftig“, „stark“ und „exzessiv“ mit „schön“ vereint) mit Blick auf die Person des Malers freilich doppelsinnig ist –, lobt Vasari dieses nicht uneingeschränkt. Unmissverständlich gibt er zu verstehen, dass Andrea im Umgang mit Farben (den der Aretiner bezeichnenderweise nicht zu den *difficoltà dell'arte* zählt) alles andere als vollendet war, so dass es seinen Bildern an *grazia* (Anmut) wie an *bontà* (Güte) mangelte. Diese Kritik ist gleich in zweifacher Hinsicht signifikant: In einem ersten Moment zielt sie auf die individuelle Biographie des Malers, dessen Werk über die Eigenschaft der *terribilità* und den Mangel an *grazia* und *bontà* auf das Engste mit seiner Persönlichkeit verschränkt wird – ein Aspekt, den Vasari im Verlauf der Vita noch dadurch vertieft, dass er Andrea die Figur Domenico Venezianos gegenüberstellt, die sowohl in künstlerischer Hinsicht

als auch in ihrem Sozialverhalten seine Antithese bildet. Gleichmaßen ist Vasaris negatives Urteil über Castagnos Farbgebung aber auch auf das den *Vite* zugrunde liegende Fortschrittsmodell zurückzuführen, nach dem die Vertreter der mittleren Epoche die Vollendung der Kunst dadurch verfehlen, dass ihre Malweise des Liebreizes entbehrt, der ihren harten und spröden Stil in einen anmutigen zu verwandeln vermag.[38] Das Fehlen der *grazia* in Castagnos Werk manifestiert sich nicht allein in der hier bemängelten Farbgebung, sondern wird auch dort virulent, wo der Künstler vordergründig Lob erfährt – etwa für sein intensives Studium oder seine kühnen Verkürzungen, denn auch sie weisen ihn als einen den Regeln der Kunst verhafteten Vertreter der *maniera vecchia* aus.

### 3. Ein zerkratztes Fresko und „unfreundliche“ Farben

Ein Passus, der sich direkt an die Ekphrasis der in Santa Croce befindlichen *Geißelung Christi* von Castagno anschließt, handelt von der durch judenfeindlich gesinnte Florentiner mutwillig herbeigeführten Zerstörung des Freskos, die Vasari als Akt von Nachlässigkeit und Ignoranz verurteilt:

Kurz, diese Malerei ist so beschaffen, dass sie mit Sicherheit ein wunderschönes Beispiel in Andreas Gesamtwerk darstellen würde, wäre sie nicht aufgrund mangelnder Sorgfalt ganz zerkratzt und beschädigt, weil Kinder und andere einfache Leute alle Köpfe, Arme und fast alles übrige an der Gestalt der Juden zerkratzt haben, so als ob sie sich damit für das Unrecht an Unserem Herrn an ihnen gerächt hätten. Wäre Andrea von der Natur nur auch eine gefällige Farbgebung mitgegeben worden, so wie sie ihn mit Erfindungskraft und *disegno* ausgestattet hatte, hätte man ihn wirklich für einen wunderbaren Künstler gehalten.[39]

Innerhalb der Binnenerzählung der *Vita* fügt sich der Hinweis auf das beschädigte Fresko in mehrfacher Hinsicht ein. Einen klassischen Topos der Kunstliteratur aufgreifend, zeugt der Passus in einem ersten Moment von dem perfekten Illusionismus von Andreas Kunst, die Menschen, zumal Laien, derart hinter das Licht führt, dass sie nicht länger zwischen Abbild und Wirklichkeit zu unterscheiden vermögen. Vasari konstruiert dabei einen Zusammenhang zwischen Künstler und Werk, das in seinen fiktiven Qualitäten als ein Sinnbild der Persönlichkeit des Malers erscheint. Wird dieser doch im weiteren Verlauf der *Vita* als ein seine wahre Natur nicht preisgeben wollender Blender charakterisiert. Wie Paul Barolsky betont, erfährt Castagnos Fresko darüber hinaus exakt jene Behandlung, die er angeblich selbst fehlerhaften Bildern seiner Kollegen zukommen ließ, wenn er sie – wie im *Vitentext* an späterer Stelle herausgestellt wird – mit den Fingernägeln beschädigte. Die Pointe der Analogie liegt gerade darin, dass das Herumkratzen an dem Werk eines Anderen immer, auch wenn von Castagno im Unterschied zum unverständigen Plebs mit künstlerischer Urteilskraft betrieben, auf Unkultiviertheit verweist, die aus der Sicht Vasaris abzulehnen ist.[40] Wie wichtig dem Autor die Assoziation des Kratzens mit dem Mangel an Sitten und Erziehung ist, wird daran ersichtlich, dass er den unter Tieren groß gewordenen Maler wie erwähnt seine ersten Werke mit einer Messerspitze in Mauern und Steine einritzen lässt. Dass hier gerade Juden Opfer des von Vasari beschriebenen Ikonoklasmus werden, stiftet sodann in einem zweiten Moment eine Verbindung zwischen dem Wesen des Künstlers und dem Umgang mit seinem Werk, auf die später zurückzukommen sein wird.

Hatte Vasari bis hierher insbesondere Castagnos Kompetenz im *disegno* hervorgehoben, so spricht er diesem nun im zweiten Teil der Passage, in der abermals auf Castagnos künstlerische Qualifikationen eingegangen wird, mit der *invenzione* – komplementär zum *disegno* als dem Vater die Mutter der Künste – eine weitere Schlüsselqualifikation zu.[41] Gemeinsam

mit dem Kolorit bilden *invenzione* und *disegno* jene Trias künstlerischer Kompetenz, auf deren Beherrschung Vasari im Rahmen seines Epochenmodells die Meisterschaft des eigenen Zeitalter zurückführt. Vor diesem Hintergrund erscheint Castagno hier neuerlich als ein aus epochenübergreifender Sicht unvollendeter Künstler, der mit zwei der drei wesentlichen Kriterien des modernen Stils dennoch herausragende und zukunftsweisende Qualitäten auf sich vereint.

Die von Vasari an Castagnos Werken bemängelte *gentilezza* in der Farbgebung ist in signifikanter Weise motivisch mit dem Wesen des Malers verkettet: bedeutet *gentilezza* doch sowohl „Gefälligkeit“ als auch „Freundlichkeit“. Dass sich Castagnos Wesen indes als wenig liebenswürdig erweist, wird von nun an im weiteren Verlauf des Textes durch Vasari immer wieder herausgestellt. Wie wichtig ein angemessenes Sozialverhalten sowohl für das Reüssieren des Künstlers als auch für seinen Nachruhm – gemäß humanistischer Vorstellung dem eigentlichen Ziel tugendhaften Handelns – ist, betont der Aretiner an vielen Stellen der *Vite*. Der Gedanke von der eminenten Bedeutung der sozialen Kompetenz des Künstlers ist bereits in Plinius’ *Naturalis historia* formuliert und findet sich auch bei Leon Battista Alberti, der in seinem Traktat *Über die Malkunst* (1435/6) den häufig mit dem freundlichen Benehmen einhergehenden ökonomischen Erfolg hervorkehrt.<sup>[42]</sup> Insbesondere in der 1550er-Fassung der Lebensbeschreibung zielt auch der gerade hinsichtlich seiner didaktischen Bemühungen stark von Alberti beeinflusste Vasari auf diesen gewissermaßen utilitaristischen Aspekt des guten Benehmens, wenn er suggeriert, Castagno sei in der später geschilderten Konkurrenzsituation mit Domenico Veneziano die Anerkennung der Florentiner Bürgerschaft aufgrund seines wenig umgänglichen Charakters verwehrt geblieben, obgleich ihm eine solche hinsichtlich seiner künstlerischen Kompetenz durchaus zugestanden hätte. Dass Andrea – wie Vasari den Satz beschließend feststellt – ob seiner Schwäche in der Farbgebung nicht als ein „bewundernswerter“ (1550 hieß es

bezeichnenderweise noch „bewundernswerter und perfekter“) Künstler angesehen werden könne, liegt somit nicht allein in dem ästhetischen Mangel begründet, den Vasari seinen Werken zuschreibt, sondern erklärt sich vielmehr aus dessen moralischem Defizit, auf das im Anschluss einzugehen sein wird.

In seiner Neufassung von 1568 hat der Passus gegenüber der ersten Ausgabe dahingehend eine nicht unwesentliche Veränderung erfahren, dass die Castagno seinerzeit noch zuerkannte Fähigkeit, Gefühlsregungen gelungen zu verbildlichen („sapere esprimere gli affetti“<sup>[43]</sup>) – eine aus Vasaris Perspektive zentrale künstlerische Aufgabe, die die Anteilnahme an der Bilderzählung durch den Betrachter garantiert –<sup>[44]</sup>, hier nun keine explizite Erwähnung mehr findet. Gemessen an der Tatsache, dass Vasari die emotionale Ausdruckskraft von Andreas Werken auch in der Edition von 1568 mehrfach lobt<sup>[45]</sup> und dem Maler mit der Erfindungskraft eine Kompetenz bescheinigt, die in engem Bezug zur Wiedergabe von Gemütsbewegungen und deren angemessener Darstellung in der *istoria* steht, <sup>[46]</sup> überrascht diese Streichung zunächst. Erklären vermag auch sie sich am ehesten aus den moralisierenden Absichten des Biographen. Das gerade durch die Absenz von positiven Gefühlen geprägte Sozialverhalten seines Protagonisten könnte Vasari unvereinbar mit der gelungenen Darstellung von Affekten im Bild erschienen sein.<sup>[47]</sup>

#### 4. „Bestiale uomo che egli era“

Die negativen Charaktereigenschaften Castagnos werden dem Leser zum ersten Mal explizit im Rahmen einer Anekdote vor Augen geführt, in der Vasari die unverhältnismäßige Reaktion des an dem Monument des Heerführers Tolentino arbeitenden Malers auf das Versehen eines Knaben schildert:



In Santa Maria del Fiore malte er das Bild von Niccolò da Tolentino zu Pferd. Während er daran arbeitete, stieß ein vorbeikommender Junge gegen die Leiter, was ihn derart in Rage brachte, dass er, bestialisch wie er war, heruntersprang und ihm bis zum Canto de' Pazzi hinterherrante. [48]

Sowohl Castagnos angeblicher Wutausbruch als auch der im selben Zusammenhang fallende Verweis auf seine animalische Natur („bestiale uomo che egli era“) stellen die Unfähigkeit des Malers heraus, seine Leidenschaften zu zügeln, weshalb ihn selbst das Handeln eines Kindes (und damit der humanistischen Vorstellung zufolge wiederum eines animalischen Wesens) in größte Rage zu versetzen vermag. Wie wenig sich Castagno dabei aus moralischer Perspektive von dem Knaben unterscheidet, über den er sich echauffiert, zeigt sich deutlich in dem Umstand, dass er seine Arbeit und damit sein tugendhaftes Handeln unterbricht, um dem Jungen wütend hinterherzulaufen. Ganz anders reagiert etwa Giotto in einer von Franco Sacchetti überlieferten Anekdote: Von einem Schwein zu Boden geworfen, gibt er sich stoisch und führt so seine Überlegenheit gegenüber dem Tier vor. [49]

Kein Zufall dürfte es sein, dass Vasaris Castagno den Knaben in seiner Wut bis zum *Canto de' Pazzi* verfolgt, einer nach der Familie Pazzi benannten Straßenecke. Einerseits spielt der Name des der städtischen Oberschicht angehörigen Geschlechts, der übersetzt „Verrückte“ bedeutet, auf die seit Gregor dem Großen mit dem Neid assoziierte irrationale Natur an [50] und deutet so auf Castagnos Neidmord voraus, den der Maler später im Vitenext gerade infolge des durch die Leidenschaft hervorgerufenen Verlusts seines Verstandes begeht. Andererseits galten die Pazzi im mediceischen Florenz spätestens seit dem missglückten Staatsstreich von 1478, der sogenannten Pazzi-Verschwörung (die über Andreas vermeintlich letztes Werk – die Schandbildnisse der Verschwörer – später auch

konkret aufgerufen wird), [51] als Verrätergeschlecht *par excellence* – ein Prädikat, das im weiteren Verlauf der Vita mehrfach für Castagno verwendet wird.

## 5. Neid I

Nachdem Vasari den Werdegang Castagnos vom Hirten zum etablierten Maler nachgezeichnet und sowohl dessen herausragende künstlerischen Qualifikationen als auch seine Mängel in Kunst und Sozialverhalten benannt hat, führt er die Figur Domenico Venezianos ein, die er als exaktes Gegenbild zu Castagno entwirft. Schon die erste Erwähnung Venezianos ist mit dem Zusatz versehen, er sei nach Florenz gekommen, da er eine neue Malmethode, die Ölmalerei, beherrscht habe. [52] Vasari deutet über diese Information nicht nur die wesentliche künstlerische Differenz zwischen beiden Malern, sondern auch die Unterschiedlichkeit ihrer Wesen an, denn der von Veneziano praktizierten Ölmalerei waren, wie auch Castagnos Freskotechnik, zu Vasaris Zeit und durch den Vitenautor selbst konträre Geschlechts- und Charaktermerkmale zugeordnet. [53]

In Anlehnung an das *Libro di Antonio Billi*, in dem es im Zusammenhang mit der Ausmalung der Chorkapelle von Sant'Egidio in Florenz heißt, Castagno habe Veneziano „aus Neid“ mit einer Eisenstange erschlagen, so dass dieser seine Malereien nicht vollenden konnte, [54] entwickelt Vasari im Folgenden das im Prolog thematisierte Leitmotiv der Lebensbeschreibung – den Neid Castagnos auf Veneziano. Schon der erste, die Fresken in Sant'Egidio betreffende Abschnitt bringt die missgünstigen Gefühle des Florentiner Malers gegenüber Veneziano zur Sprache:

Während nun jeder von ihnen an seinem Teil des Werks arbeitete, barst Andrea vor Neid auf Domenico, denn obwohl er sich ihm im *disegno* überlegen wusste, konnte er es nicht ertragen, dass er als Fremder von den Einheimischen hofiert und um-

schmeichelt wurde. Wut und Schmach bemächtigten sich seiner in einer Form, dass er darüber nachzudenken begann, wie er ihn auf die eine oder andere Weise aus dem Weg räumen konnte.[55]

Der in dem Passus thematisierte Neid unter Künstlern ist ein häufig wiederkehrendes Motiv der *Vite*. Als Topos der Kunstliteratur nicht neu und durch berühmte Anekdoten wie jene des Lukian von der Verleumdung des Apelles im Gedächtnis verankert,[56] weicht Vasaris Umgang mit dem literarisch-rhetorischen Gemeinplatz von Künstlerrivalität und -neid nicht nur dahingehend von demjenigen der antiken Künstlerbiographik ab, dass er ihn geradezu inflationär verwendet. Auch ist die Rede vom Neid wie jene von der Konkurrenz an das den *Vite* zugrundeliegende Fortschrittsmodell gebunden, wonach der Affekt zunimmt, je mehr sich die Kunst ihrer Vollendung annähert.[57] Indem er den Neid auf der Grundlage zeitgenössischer Argumente v. a. der Moralphilosophie und Medizin in Relation einerseits zur künstlerischen *virtù* (die ethische und ästhetische Qualitäten einschließt) und andererseits zum Sehvermögen und der eng mit diesem verbundenen Kategorie *giudizio* setzt, erhebt Vasari den Neid darüber hinaus in den Rang einer kunsttheoretischen Kategorie.[58] Diese Aufwertung des Motivs resultiert nicht zuletzt aus der zentralen Bedeutung, die der *invidia* im zeitgenössischen intellektuellen Diskurs zukam, wo man sie im Rekurs auf antike Vorstellungen als negative Begleiterscheinung von Tugend und Exzellenz ansah.[59] Dass Vasari den Protagonisten seiner *Vite*, ihres Zeichens „i più eccellenti pittori, scultori ed architettori“, Neider zur Seite stellt und den Affekt zum Berufslaster stilisiert, verweist demnach in erster Linie auf deren herausragende Fertigkeiten.[60]

Die zitierte Schilderung von Castagnos Neidausbruch ist gegenüber der ersten Ausgabe von 1550 umformuliert und in zwei wesentlichen Punkten inhaltlich abgewandelt worden. Hatte Vasari die missgünstigen Gefühle des Florentiner Malers zunächst mit Venezianos Kenntnissen auf

dem Feld der Ölmalerei begründet, die dazu geführt hätten, dass ihn die Florentiner feierten,[61] relativiert der Autor diesen kausalen Zusammenhang hier und gibt statt dessen an, Castagnos Neid sei durch die Bevorzugungen ausgelöst worden, die die Bürger seiner Heimatstadt Veneziano als Auswärtigem entgegenbrachten. Auch wird die Frage nach der künstlerischen Qualifikation beider Maler zugespitzt. Anstatt zu konstatieren, Castagno sei sich seiner Überlegenheit gegenüber Veneziano bewusst gewesen, spezifiziert der Künstlerbiograph nun, dass diese im *disegno* bestand – jener künstlerischen Schlüsselkompetenz, die seiner Darstellung zufolge in Florenz hervorgebracht wurde und den Primat innerhalb der Kunst bildet. Dass ein Künstler wie hier Castagno missgünstige Gefühle gegenüber einem ihm unterlegenen Konkurrenten ausbildet, stellt innerhalb der *Vite* eine Ausnahme dar, wo die Neigung zu Neid gemäß den seinerzeit geläufigen Moralvorstellungen gewöhnlich für mäßiges Talent, Mangel an Urteilsvermögen und Hochmut steht.[62]

Ogleich eine erste Lektüre der Passage dies nahe legt, beurteilt Vasari Castagnos Reaktion keineswegs ausschließlich abwertend. Nicht zuletzt die passive Formulierung, derzufolge der Maler quasi übermannt worden sei von Wut und Empörung über die Bürger seiner Heimatstadt, die sein Talent nicht erkannten und statt dessen den im Umgang mit den Farben versierten Veneziano bevorzugten, suggeriert, dass dieser seinerseits auch Opfer war: das Opfer der mangelnden Urteilskraft derer, die sich – wie Vasari wenige Zeilen weiter unten deutlich machen wird – durch Venezianos freundliches Wesen und sein anmutiges Kolorit blenden ließen. Castagnos Groll auf den Rivalen muss Vasaris Zeitgenossen deshalb als durchaus gerechtfertigt erschienen sein, zumal die Empörung über das aus der eigenen Perspektive unverdiente Glück oder Lob eines anderen seinerzeit als legitimer Grund für neidische Empfindungen galt.[63] Zwar bringt Vasari mehrfach deutlich zum Ausdruck, dass er das Verhalten seines Protagonisten entschieden ablehnt, für welches er, wie gezeigt,

schon Ursachen in dessen Kindheit findet, doch führt er den eigentlichen Ausbruch des Neides auf das unverständige Publikum zurück, an dessen Verantwortung er so appelliert.[64]

## 6. Wahre und falsche Freundschaft

Wie scharf Vasari Castagno gleichwohl für die Missetat verurteilte, die seine Quellen diesem nachsagten, wird in den sich anschließenden Passagen der Lebensbeschreibung deutlich. Der Biograph geht hier zunächst näher auf das Wesen des Malers und sein Verhalten gegenüber anderen Künstlern ein, wobei er dessen Unaufrichtigkeit im Umgang mit seinen Mitmenschen betont, bevor er ihn des Vortäuschens von Freundschaft bezichtigt – einem Vergehen, das im Renaissance-Humanismus als mit jeglicher *virtù* unvereinbar galt.

Der Andreas Charakter beschreibende Textabschnitt hat zwischen den beiden Editionen wesentliche Veränderungen erfahren. Während die Passage in der Ausgabe von 1550 mit der Feststellung anhebt, Andrea sei ein äußerst fröhlicher Mensch gewesen, weshalb man ihn nicht als Blender entlarvt habe,[65] heißt es in der späteren Fassung zugespitzt, auch die Heiterkeit selbst sei nur vorgespielt worden:

Und weil Andrea ein ebenso cleverer Blender wie vorzüglicher Maler war, der auf Anhieb ein freundliches Gesicht aufzusetzen vermochte, dazu schlagfertig im Gespräch, stolz in der Haltung und im Handeln genauso entschlossen war wie im Denken, verhielt er sich anderen Künstlern gegenüber genau wie bei Domenico und pflegte ihre Werke heimlich mit dem Fingernagel anzukratzen, wenn er darin einen Fehler entdeckte. Und wurde er in seiner Jugend für irgend etwas in seinen Werken kritisiert, zeigte er diesen Kritikern mit Schlägen und anderen Beleidigungen, dass er jederzeit bereit und in der Lage war, sich für jede Kränkung auf die ein oder andere Weise zu rächen.[66]

An der zentralen Aussage des Satzes, Castagno hätte sich sowohl im Leben als auch in der Kunst darauf verstanden, seine Mitmenschen zu täuschen, hält Vasari dagegen auch 1568 fest. Danach zeichnet sich das Werk des Malers gerade durch jene Qualität aus, die ihn als Menschen diskreditiert. Analog sind auch die im Folgenden genannten Eigenschaften ambivalent konnotiert: Weder ein schlagfertiges Mundwerk noch Entschlossenheit stellen an sich verwerfliche Charakterzüge dar.[67] Doch stehen sie aufgrund ihrer Kontextualisierung im weiteren Satzgefüge, in dem Vasari das Verhalten des Malers gegenüber anderen Künstlern schildert, in negativem Licht: „heimlich“, wie erst 1568 angefügt, habe er in deren Werken Fehler markiert. Abermals greift der Biograph hier eine Information früherer Quellen auf, um sein Charakterbild von Castagno zu zeichnen. In dem Filippo Lippi gewidmeten Abschnitt des zwischen 1542 und 1548 verfassten *Anonimo Magliabechiano* heißt es, er hätte in einem Altarbild Lippis einige Mängel kenntlich gemacht.[68] Bei Vasari dagegen ist von einem allgemeinen, den Umgang mit allen Kollegen betreffenden Verhalten die Rede. In der Castagno-Vita wird die Aussage vor allem aber dahingehend amplifiziert, dass herausgestellt wird, Castagno habe die Fehler der anderen Maler mit den eigenen Fingernägeln kenntlich gemacht – ein narratives Detail, das Andreas Unkultiviertheit und Aggressivität zum Ausdruck bringt und seine künstlerische Urteilskraft, die im Erkennen der Mängel ja durchaus zu Tage tritt, überschattet. Des Weiteren stellt Vasari eine Analogie zwischen dem hier angesprochenen respektlosen Umgang des Malers mit fremden Bildern und der Zerstörung seiner *Geißelung Christi* durch ignorante Laien her. Diese verdeutlicht einerseits, dass die Kunst stets Schaden nimmt, wenn Bilder beschädigt werden und zielt andererseits auf eine unten näher zu diskutierende Wesensverwandtschaft mit Judas, die sich in Andreas Agieren manifestiert. Der letzte, Castagnos gewalttätigen Umgang mit Kritik konstatierende Satz des Abschnittes kündigt schließlich

subtil die erst später geschilderte Brutalität des Malers im Umgang mit Veneziano an.

Wenn Vasari wenige Zeilen weiter unten im Vitentext auf dem Umstand insistiert, dass gerade das Lob, das der fremde Maler für die Anfertigung eines Tabernakels von den Florentinern ertete, den „Groll und Neid gegen den armen Domenico in Andreas verfluchter Seele“<sup>[69]</sup> weiter angefacht habe, nennt er den Auslöser für Castagnos Beschluss, sich des unliebsamen Rivalen zu entledigen. Um keinen Verdacht auf sich selbst zu lenken, habe der Maler in der Folge vorgegeben, Veneziano ein enger Freund zu sein:

Er beschloss, mit List und Verrat zu tun, was er, ohne sich selbst direkt in Gefahr zu bringen, nicht offen tun konnte. Er gab vor, Domenico ein inniglicher Freund zu sein, und der nahm, als ein Mann, der aufrecht und liebenswürdig war und das Singen und Lautenspiel liebte, seine Freundschaft willig an, da er Andrea als einen unterhaltsamen und geistreichen Menschen kennengelernt hatte. Und so dauerte diese Freundschaft an, die auf der einen Seite so echt, auf der anderen so falsch war, und jede Nacht kamen sie zusammen, um Spaß zu haben und ihren Liebsten ein Ständchen zu bringen, woran Domenico großes Vergnügen hatte. Und weil er Andrea aufrichtig zugetan war, unterwies er ihn in der Technik der Ölmalerei, die man in der Toskana damals noch nicht beherrschte.<sup>[70]</sup>

Zwei Aspekte der für das Verständnis von Vasaris Argumentation entscheidenden Textstelle sind hervorzuheben: Erstens die Stilisierung der Figur Venezianos als Antithese zu derjenigen Castagnos und zweitens die Fokussierung des Abschnittes auf das Thema der ungleichen Freundschaft.

Gezielt gebraucht Vasari zur Charakterisierung Venezianos die Adjektive „aufrecht“ und „liebenswürdig“, die in äußerstem Kontrast zu

den Castagno zugewiesenen Attributen „heuchlerisch“ und „rabiät“ stehen. Gleichermäßen verhält es sich mit der angeblichen Musikalität des zugezogenen Malers,<sup>[71]</sup> die wie die guten Manieren auf Venezianos Kultiviertheit schließen lässt.<sup>[72]</sup> Dass der Maler wie von Vasari behauptet tatsächlich zu spielen vermochte, ist dabei wenig wahrscheinlich.<sup>[73]</sup> Vielmehr stellt der Biograph v.a. aufgrund der vermeintlich venezianischen Herkunft des Malers<sup>[74]</sup> über den Hinweis auf die musikalische Betätigung – bezeichnenderweise ist Veneziano chronologisch gesehen der erste Künstler-Musiker des Werkes – eine Verbindung zu den anderen musizierenden Protagonisten der Malerei Venedigs her, konkret Giorgione und Sebastiano del Piombo. Neben dem Spiel des Saiteninstruments, das die genannten Maler laut Vasari ausgezeichnet beherrscht haben sollen,<sup>[75]</sup> ruft der Aretiner in der Passage zudem die unter seinen Zeitgenossen verbreitete Vorstellung einer Verbindung der Musik mit der Liebe<sup>[76]</sup> sowie jener Venedigs mit den Sinnesfreuden auf, die in Giorgiones Biographie ebenfalls eine wichtige Rolle spielen und dort gleich zu Beginn benannt werden.<sup>[77]</sup> Indem er betont, welch großen Gefallen Veneziano daran fand, beider Liebsten mit einem Ständchen aufzuwarten,<sup>[78]</sup> untermauert Vasari folglich dessen stilistische wie auch charakterliche „Venezianität“, die Castagnos durch seine toskanische Herkunft beeinflussten Werk und Wesen entgegen steht.<sup>[79]</sup>

Die in dem Abschnitt angesprochene Freundschaft stellte in der Frühen Neuzeit neben einer sozialen Praxis ein zentrales theoretisches Konzept dar, das, wie von Hannah Baader und Ulrich Pfisterer herausgearbeitet, in seiner ethischen Aufgeladenheit – Freundschaft galt als grundlegende wie anspruchsvollste Form des sozialen Miteinanders und Voraussetzung für jegliche Form von Kreativität und Gelehrsamkeit – auch die bildenden Künstler beschäftigte.<sup>[80]</sup> Gemäß einer v.a. auf Aristoteles und Cicero zurückgehenden Denktradition galt die Fähigkeit, wahre Gefühle der Freundschaft zu entwickeln, im Renaissance-Humanismus als Kennzeichen,

ja gar als Voraussetzung von Tugendhaftigkeit. So betont etwa Alberti im vierten, dem Thema der Freundschaft gewidmeten Buch seiner Schrift *Della Famiglia* (1433-1441), dass wahre Freundschaft nur unter guten Menschen bestehen könne, „da die Schlechten sich immer selbst verhasst und zur Last sind, immer entweder von Überdruß oder von zügelloser Begierde erfüllt und somit die am wenigsten zur Freundschaft mit anderen Geeigneten.“<sup>[81]</sup> An anderer Stelle wird der Autor in Bezug auf die gegenseitige Abhängigkeit von Tugend und Freundschaft noch deutlicher, wenn er seinen Redner konstatieren lässt, dass sich außer wenigen Tugendhaften niemand fände, der ein wahrer Freund sein kann.<sup>[82]</sup> In diesem Sinne steht die Präsenz eines Freundes, der das eigene Selbst ergänzt und zur Tugend anregt, auch bei Vasari als positives moralisches Merkmal des hervorragenden Künstlers, das dessen künstlerische *virtù* erst zur Entfaltung bringt.

Wie Neid und Konkurrenz ist auch die Kategorie Freundschaft in den *Vite* eng mit der Idee des Kunstfortschrittes verknüpft: Im Rivalisieren unter Tugendhaften findet der Wettstreit seine positive, die Entwicklung der Kunst fördernde Ausformung, wohingegen er dann degeneriert, wenn er von solchen ausgetragen wird, die sich als neidisch und deshalb weder zu Freundschaft noch zu fairem Konkurrieren fähig erweisen.<sup>[83]</sup> In der Biographie Castagnos und Venezianos wird das Motiv der vorgetäuschten Freundschaft exemplifiziert. Bereits in den ersten Zeilen des Prologs spricht Vasari die Verwerflichkeit einer solchen an und warnt vor ihren möglichen fatalen Folgen, wohingegen er in dem hier zitierten Paragraphen echte und falsche Freundschaft gegenüberstellt. Die Differenzierung zwischen verschiedenen Formen von Freundschaft geht auf Aristoteles zurück. In der *Nikomachischen Ethik* benennt er gemäß ihrer Motivation drei Arten der Freundschaft: eine um des Guten, eine um des Angenehmen und eine um des Nützlichen willen. Während die letzten beiden Ausprägungen dem Philosophen als zweckgerichtet und deshalb doppelbödig gelten,

zeichnet sich die allein auf das Gute zielende, wahre Freundschaft gerade durch ihre Interesselosigkeit aus.<sup>[84]</sup> Die mit der Freundschaft einhergehende Gefahr der Täuschung gehört zu den zentralen Themen humanistischer Abhandlungen über den Gegenstand. Neben Alberti, welcher der Frage, wie man den rechten Freund zu erkennen vermag, weite Passagen seines Familientraktats widmet,<sup>[85]</sup> geht auch Castiglione in seinem *Libro del Cortegiano* auf dieses Problem ein. Während einer der Gesprächspartner des Dialogs aufgrund negativer Erfahrungen resigniert darüber sinniert, der Freundschaft abzuschwören, setzt sich ein zweiter in einer flammenden Rede für die schon in den antiken Theorien als höchstes menschliches Gut aufgefasste zwischenmenschliche Beziehung ein, indem er zu bedenken gibt, dass der Verlust den Gewinn überträfe, da die „Menschen ohne vollkommene Freundschaft viel unglücklicher wären als die Tiere“.<sup>[86]</sup> Die von Castiglione dabei implizit angesprochene Vorstellung, die Fähigkeit zur Freundschaft unterscheide den Menschen vom Tier, findet ihre Parallele in dem Bild, das Vasari von Castagno zeichnet. Auch sein Unvermögen, aufrichtige Gefühle der Freundschaft auszubilden, geht letztlich auf das ihm innewohnende animalische Wesen zurück. Anders als durch Leidenschaften ausgelöste, also unvernünftige Emotionen wie Wut, Hass, Neid, aber auch Liebe stellt die Freundschaft nach Aristoteles nämlich keine spontane Empfindung, sondern eine auf Freiwilligkeit gründende Haltung dar,<sup>[87]</sup> die ein „uomo bestiale“ wie Castagno danach gar nicht einzunehmen in der Lage ist.

Deutlich zeigt sich hierin die Verschränkung, die Vasari zwischen dem Leitmotiv der Vita, dem Neid, und der allein auf Nutzen orientierten, vorgetäuschten Freundschaft vornimmt: So wie Tugend und Freundschaft einander quasi bedingen, indem der Freund durch die Freundschaft seine *virtus* entfaltet, stehen unaufrichtige Freundschaft und Neid als Eigenschaften der Lasterhaften in Zusammenhang. Dass nur die Niederträchtigsten unter den Neidern eine Freundschaft mit der berechnenden Absicht ein-

gehen, dem vermeintlichen Freund aus dem Hinterhalt zu schaden, macht auch Benedetto Varchi in seiner Vorlesung über den Neid deutlich, in der die Verbindung von vorgetäuschter Freundschaft und Neid das Kernmotiv bildet.[88] Der angeblich von Castagno an Veneziano begangene Mord mag Vasari derart ungeheuerlich und mit dessen künstlerischer Größe unvereinbar erschienen sein, dass er in Abweichung von den Quellen, gleichsam um die Verwerflichkeit der Tat zu untermauern und ein abschreckendes Exempel zu statuieren, in seiner Lebensbeschreibung des Malers auf das Motiv der falschen Freundschaft zurückgriff. Die nur vorge-täuschte Freundschaft ist das Element, um welches Vasari die bereits kursierende Anekdote von Castagnos aus Neid begangenen Verbrechen an dem venezianischen Kollegen erweiterte und durch welches der Künstler aus ethischer Perspektive als einer der negativsten Charaktere der *Vite* erscheint.

Gegenüber der ersten Ausgabe der Lebensbeschreibungen wurde der Paragraph inhaltlich verändert und erweitert. Während 1550 das Castagno von Veneziano entgegengebrachte Vertrauen sowie dessen Rechtschaffenheit und Leutseligkeit im Vordergrund standen, die es dem toskanischen Maler einfach machten, den Kollegen für sich zu gewinnen, um sich die Ölmalerei beibringen zu lassen,[89] akzentuiert Vasari in der späteren Fassung den Kontrast zwischen der Aufrichtigkeit der freundschaftlichen Gefühle Venezianos und der zweckgerichteten, absichtlichen Täuschung Castagnos, die nicht mehr nur darauf zielt, dem Kameraden das Geheimnis der fremden Maltechnik zu entlocken, sondern vielmehr diesen ernsthaft zu schädigen. Auffällig ist die Analogie, die der Autor zwischen der Person des Künstlers und seinem Werk zieht. Andreas authentisch wirkende, aber tatsächlich falsche Freundschaft entspricht der früher im Text angesprochenen Scheinhaftigkeit seiner Malereien, die dazu führt, dass die Juden in seiner *Geißelung Christi* derart echt wirken, dass sie Opfer einer ikonoklastischen Aggression werden.

Steht Castagnos moralisch bedenkliches Geschick demnach, insbesondere in Verbindung mit dem Terminus *ingegno*, der in der Passage in Bezug auf den Maler verwendet wird, auch für eine künstlerische Qualität, lässt sich im Hinblick auf Veneziano das Gegenteil festhalten: Zwar erweist dieser sich als moralisch guter, wohlzogener Mensch, wovon nicht zuletzt sein Lautenspiel zeugt, jedoch verkörpert er in den Augen Vasaris keinen Castagno ebenbürtigen Maler. Gerade in der ersten Edition der Biographie, wo es an dieser Stelle noch heißt, Veneziano habe sich ausgiebig mit Musik beschäftigt („*assai alla musica attendeva*“),[90] wird deutlich, dass der Aretiner mit dem Hinweis auf den kultivierten Zeitvertreib auch eine Bewertung der Kunst seines Protagonisten verbindet. Wie die Liebschaften, denen sich der Maler angeblich allabendlich hingab, lenkt auch das ohnehin eng mit Liebe und Sexualität verknüpfte Musizieren von der künstlerischen Arbeit ab, wonach hier suggeriert wird, dass Domenico nicht, wie dies bei einem herausragenden Künstler der Fall sein sollte, mit ganzem Herzen bei der Sache war.[91]

## 7. Jeder Maler malt sich selbst

Nachdem Vasari geschildert hat, in welchem Verhältnis Castagno und Veneziano zueinander stehen und so bereits andeutet, welche Entwicklung die Erzählung im Weiteren nehmen wird, geht er ausführlicher auf die heute verlorenen Malereien der Chorkapelle von Sant'Egidio ein, welche die beiden Maler in Konkurrenz zueinander geschaffen hätten.[92] Neuerlich werden dabei kontrastierend sowohl die jeweiligen ästhetischen als auch die jeweiligen ethischen Kompetenzen und Mängel beider herausgestellt.

Ohne die lange Passage hier im Detail wiederzugeben,[93] seien einige für die Argumentation relevante Aspekte benannt. In der Beschreibung der von Veneziano ausgeführten Szenen der Kapellendekoration erscheinen die Begriffe *grazia* (Anmut) und *vaghezza* (Liebreiz). Diese sind nicht allein als stilistisches Merkmal zur Charakterisierung des Figurenschmucks zu

verstehen, sondern erscheinen auch ethische Aspekte betreffend semantisch aufgeladen. Vor dem Hintergrund, dass die Figur des aus Venedig stammenden Malers vornehmlich als Kontrastfolie dient, vor der Vasari das Profil seines eigentlichen Protagonisten Castagno modellieren kann, zeichnen Veneziano neben der weiter oben gerühmten charakterlichen *bontà* (Güte) dabei mit Anmut und Liebreiz exakt jene Qualitäten aus, an denen es Vasaris Darstellung zufolge der Kunst Castagnos mangelte. Als Antonym zu dessen *terribilità* zeigt Venezianos *grazia* dabei einerseits ein freundliches, unverfälschtes Wesen sowie eine naturgegebene, nicht durch mühsames Studium zu erlangende künstlerische Befähigung an. Auf der anderen Seite steht *grazia* hier aber auch für jene künstlerische Schlüsselkompetenz der *maniera moderna*, die Castagno, in *disegno* und Erfindungskraft versiert, aufgrund seiner Zugehörigkeit zur zweiten Epoche nicht zu erreichen vermag, wohingegen sie Venezianos Stärke darstellt – sei es auch nur bezüglich der Darstellung von Details.[94]

Dass das von Vasari bei der Ekphrasis der Kapellendekoration ausgesprochene Lob solchermaßen nur eingeschränkt erscheint, wird auch in Bezug auf die Castagnos Fresken gewidmeten Textpassagen deutlich. Sind doch sowohl die hierin gerühmte kühne Verkürzung als auch die Sorgfalt in der Ausführung Merkmale, die dem Künstlerbiographen nicht allein als lobenswert gelten, da sie gleichermaßen für Virtuosität und Vollendung wie für übertriebene Künstlichkeit, Komplexität und Langsamkeit in der Ausführung stehen. In einer die Evolution der Malerei thematisierenden Passage des Vorwortes zum dritten Teil der *Vite* stellt Vasari explizit einen Zusammenhang zwischen der Mühsal der sorgfältigen Ausführung und dem vermeintlich spröden Stil *maniera vecchia* her, wobei Castagno neben einer Reihe anderer Maler zu den Künstlern gezählt wird, die über eine geradezu exzessiv betriebene Naturnachahmung in ihrem Bestreben scheiterten, die Vollendung der Kunst zu erreichen.[95] Indem Vasari in der Ekphrasis von Castagnos Fresken in Sant’Egidio die „un-

glaubliche Sorgfalt“ in der stark verkürzten Darstellung des Sarges Mariens betont, bringt er folglich sowohl seine Anerkennung für dessen künstlerische Leistung als auch einen Tadel zum Ausdruck.

Neben den genannten Aspekten wartet die Ekphrasis auch hinsichtlich der Figur Castagnos mit Aussagen auf, die nicht allein den Stil des Malers, sondern auch dessen Wesen betreffen. Drei von ihnen seien im Folgenden benannt: Erstens das von Vasari angeführte Bildsujet eines Bettlers, der einem anderen Bettler einen Krug auf dem Kopf zertrümmert, zweitens Castagnos Bedürfnis der Selbstoffenbarung und drittens sein angebliches Selbstporträt mit den Zügen des Judas. Bei der Erwähnung des Bildmotivs des gewalttätigen Bettlers handelt es sich um ein weiteres geschickt gestreutes Sinnbild der Persönlichkeit des Malers, der den ungeliebten Gefährten Veneziano im Laufe der Biographie ebenfalls erschlägt. Unabhängig davon, ob jene Tötlichkeit realiter in dem Fresko dargestellt war oder nicht, dürfte für den zeitgenössischen Leser kein Zweifel daran bestanden haben, dass ihre Erwähnung auf Castagnos angebliche neidische Empfindungen Bezug nimmt. Einer seinerzeit geläufigen Vorstellung antiken Ursprungs zufolge waren diese nämlich allein unter Gleichrangigen zu Hause, wie ein Ausspruch Hesiods zum Ausdruck bringt, der im zeitgenössischen Florenz als Sprichwort in diversen Abwandlungen zirkulierte: „Töpfer eifert mit Töpfer, und Maurer eifert mit Maurer, und der Bettler beneidet den Bettler, der Sänger den Sänger.“[96] Dass Vasari jener Ausspruch wohl bekannt war, wird in der Vita Baccio Bandinellis deutlich, wo er in leicht abgewandelter Form direkt in den Vitentext eingebunden ist und sich quasi als moralisches Paragone-Argument auf die Kategorie der Bildhauer bezieht.[97] Vasaris Aussage, Castagno habe sich bei der Ausmalung der Chorkapelle über alle Maßen angestrengt „per essere tenuto quello che egli era veramente“, [98] greift hingegen abermals den Themenkreis um Wahrhaftigkeit und Täuschung auf, der die Vita wie ein roter Faden durchzieht.

Auf einer ersten Ebene nimmt die Aussage auf das im Vitentext mehrfach anklingende Motiv des verkannten Talents Bezug, wodurch abermals implizit die Frage nach dem idealen gesellschaftlichen Benehmen des Künstlers aufgeworfen wird, der sich, um Anerkennung zu finden, in punkto Umgangsformen eher an Veneziano denn an Castagno orientieren sollte. Dass Letzterer sich hier nun danach sehnt, durch die Kunst erkannt zu werden, mutet zunächst paradox an, wenn man bedenkt, dass er sich ja im Leben angeblich beständig verstellt und so seine Mitmenschen getäuscht haben soll. Tatsächlich geht es dem Maler aber nicht darum, über das eigene Schaffen seine wirkliche Persönlichkeit preiszugeben, sondern gebührend Anerkennung für sein künstlerisches Talent zu erlangen. Dass sich das Kunstschaffen aus Vasaris Sicht jedoch nicht vom Wesen des Künstlers trennen lässt, zeigt sich unmissverständlich in dem Umstand, dass sich Castagno in seinen Fresken schlussendlich nicht nur als äußerst talentierter Künstler offenbart, sondern eben auch als Person. Vasari argumentiert hier auf der Grundlage der topischen Vorstellung künstlerischer Automimesis, nach der das Artefakt stets seinem Schöpfer gleicht. Wie es auch das seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz breit zirkulierende Sprichwort „Ogni pittore dipinge sé“ besagt, stellt sich demnach jeder Künstler nolens volens gemäß dem eigenen Selbst dar.<sup>[99]</sup> In der Edition von 1568 treibt der Aretiner die Idee der Entsprechung von Künstler und Werk noch dadurch zusätzlich auf die Spitze, dass er behauptet, Castagno habe sich in seinen Fresken von Sant'Egidio als Judas porträtiert.<sup>[100]</sup> Auf diese Weise wird einerseits eine Überleitung zu der sich anschließenden Schilderung der Missetat des Malers geschaffen und andererseits ein weiteres Mal zum Ausdruck gebracht, dass Castagnos unrühmlicher Charakter und das von ihm begangene Unrecht seinen künstlerischen Ruhm negativ überschatten, womit nicht zuletzt auch eine Verbindung zu dem zuvor im Text erwähnten Ikonoklasmus an den Darstellungen der

Juden in Castagnos *Geißelung Christi* hergestellt ist.<sup>[101]</sup>

## 8. Konkurrenz

Bevor die Anekdote vom Mord Castagnos an Veneziano analysiert wird, die in Vasaris Narration unmittelbar auf die Erwähnung des Judas-selbstporträts folgt, gilt es, die Rolle zu hinterfragen, die dem Konkurrenzmotiv in der diskutierten Passage zukommt sowie das Verhältnis der Kategorie *concorrenza* zu jener der *invidia* zu problematisieren.<sup>[102]</sup> An mehreren Stellen der Ekphrasis der Malereien in Sant'Egidio insistiert Vasari nämlich auf den positiven Auswirkungen künstlerischen Wettstreits, die er schon im Prolog in Gegenüberstellung zu den verwerflichen Folgen des Neids thematisiert hatte. Wettstreit und Konkurrenz wurden dort als löblich, gar für die Welt nützlich bezeichnet, da sie die Menschen zu Höchstleistungen anspornen. Tatsächlich erkennt Vasari im Wettbewerb nicht nur einen Impuls für die individuelle künstlerische Entwicklung, sondern betrachtet ihn zudem als Motor des Kunstfortschritts, der sich nach seiner Auffassung über drei Zeitalter vollzieht.<sup>[103]</sup> Schon Hesiod hatte in *Tage und Werke* zwei Arten des Streits unterschieden: einen guten, zur Arbeit antreibenden, in dem die Gegenspieler eine gemeinsame Ordnung teilen sowie einen bösen, destruktiven, in dem sich jener ordnende Rahmen auflöst.<sup>[104]</sup> Anders als der griechische Dichter, der beide Facetten des Streits nach der Göttin Eris benennt – eine Ambivalenz, die sich in dem lateinischen Begriff für Konkurrenz, *emulatio*, fortsetzt –, gebraucht Vasari die Termini *concorrenza* und *emulazione* vorwiegend in positiver Konnotation und bezeichnet die bei Hesiod eingeführte kulturzerstörende Kehrseite des Wettstreits als *invidia*. Jene begriffliche Trennung wurde erstmals von Aristoteles vorgenommen, der in seiner *Rhetorik* zwischen dem auf die eigene Besitzlosigkeit konzentrierten Konkurrenzempfinden, *zelos*, und Neid, *phthonos*, unterscheidet, der auf den Entzug des Besitzes



des anderen zielt.[105] Für Vasaris Begriffsverständnis dürfte Benedetto Varchis 1546 an der Florentiner Akademie gehaltene Vorlesung über den Neid entscheidend gewesen sein, in der die aristotelische Definition von Neid und Konkurrenz aufgegriffen und das Konzept des Wettseifers, der *emulazione* oder *contenzione*, positiv von der eigentlichen *invidia* abgegrenzt wird. [106] Sowohl nach Ansicht Varchis als auch Vasaris trennt Konkurrenz und Neid nämlich allein ein schmaler Grat, was sich bei Vasari in der Behauptung manifestiert, dass die notwendigerweise miteinander in Wettbewerb tretenden Künstler besonders anfällig für das Laster Neid seien. [107]

Die positiven Auswirkungen von Künstlerkonkurrenz sind ein Leitmotiv schon der antiken Kunstliteratur. Insbesondere in der *Naturalis historia* des Plinius ist es thematisiert, wobei herausgestellt wird, dass nur die besten Künstler in Konkurrenz zueinander standen. Gleichermäßen ist auch bei Vasari die namentliche Erwähnung der Rivalen mit einer Stilisierung des Künstlerbildes verbunden. So wie ein hervorragender Künstler mit prominenten Kollegen und gewichtigen Mäzenen freundschaftlich verbunden sein sollte, so bilden auch würdige Konkurrenten ein Merkmal künstlerischer Größe. Idealerweise sind Freund und Rivale sogar in einer Person vereint, wie Vasari am Beispiel seiner eigenen Verbindung zu Francesco Salviati vorführt, mit dem er sein Leben lang eng befreundet gewesen sei, auch wenn er des Öfteren in Konkurrenz zu ihm gearbeitet hätte.[108] Der dort hergestellte Zusammenhang von Freundschaft und Konkurrenz steht als Positivmodell dem in der Lebensbeschreibung Castagnos angesprochenen Negativmodell gegenüber, das sich in der Verbindung von falscher Freundschaft und Neid manifestiert.

Die beschriebene Nähe von produktiver Konkurrenz und zerstörerischem Neid tritt in keiner Figur der *Vite* mit vergleichbarer Deutlichkeit hervor wie in derjenigen Andrea del Castagnos. Werden vorbildliches Wettseifen und verachtungswürdige Missgunst von Vasari üblicherwei-

se strikt voneinander getrennten Personenkreisen zugewiesen, wobei der erste sich durch Talent und künstlerischen Erfolg, der zweite dagegen durch übersteigerte Hybris und eine allein mittelmäßige Begabung ausweist, ist diese Zuordnung in Castagno aufgehoben. Seinem Kollegen künstlerisch überlegen, lässt sich der Florentiner Maler Vasaris Darstellung zufolge nämlich zunächst auf den Wettstreit mit diesem ein, wobei er engagiert sowohl die eigenen Kompetenzen vertieft als auch jene des Rivalen annimmt. Entsprechend erscheint Castagnos Benehmen diesbezüglich als vorbildlich, macht er seine Konkurrenzgefühle doch fruchtbar und ist bemüht, künstlerisch über sich hinauszuwachsen. Die Ekphrasis der Fresken in Sant'Egidio lässt keinen Zweifel daran, dass die Qualität der Malereien Castagnos auf die gleichzeitige Präsenz Domenico Venezianos in der Chorkapelle zurückzuführen ist. Wenn Vasari anmerkt, die Figuren des Florentiner Malers seien „wirklich schön, weil er sie aus Konkurrenz zu Domenico mit viel Eifer und Hingabe gestaltet hat“, [109] betont er das produktive Moment jenes Wettstreits bereits zu Beginn der Werkbeschreibung. Gleichermäßen wird wenige Zeilen weiter unten ein Zusammenhang zwischen der sorgfältigen Ausführung von Andreas Malereien sowie den in diesen zu findenden kühnen Verkürzungen und der Konkurrenzsituation konstatiert. Auffällig ist, dass allein Castagnos Schaffen von Konkurrenzdenken geleitet zu sein scheint und de facto auch ausschließlich er von dem einseitig ausgerufenen Wettstreit profitiert, wohingegen der augenscheinlich unambitionierte Veneziano keinen Vorteil aus der Konfrontation mit Castagno zieht. Im Gegenteil: Dort, wo Castagno sich selbst übertrifft und seine Malereien meisterhaft vollendet, lässt der schlussendlich von dem Konkurrenten getötete Veneziano ein unfertiges Werk zurück. Als aufschlussreich erweist sich in diesem Kontext Vasaris Wortwahl: mit „molto studio et amore“ habe der Florentiner Maler aufgrund der Konkurrenzsituation seinen Anteil an der Kapellendekoration ausgeführt.[110] Wie „Konkurrenz“ ist auch der Begriff *studio* an die-

ser Stelle positiv zu deuten, verweist er doch darauf, dass Castagnos Kunstschaffen von Überzeugung und Hingabe geleitet ist und damit von Motivationen, die ihn im Unterschied zu Veneziano als wahren Künstler zu erkennen geben. Es kann festgehalten werden, dass Vasari in der Ekphrasis der Malereien in Sant'Egidio über die Gegenüberstellung zweier Künstlerpersönlichkeiten hinaus die Vorteile des Sich-mit-Anderen-Messens herausstellt,<sup>[111]</sup> bevor er im Anschluss schildert, welche fatale Folgen das Umschlagen von Konkurrenz in Neid hat.

## 9. Neid II

„Nachdem Andrea dieses Werk hervorragend zu Ende geführt hatte“, heißt es sodann im Text, „beschloss er, Domenico aus dem Weg zu räumen, weil ihn das Lob, das er auf dessen Talent aussprechen hörte, blind werden ließ vor Neid.“<sup>[112]</sup> Die hier formulierte Idee, Neid mache blind, geht auf antike Vorstellungen zurück. Die Gefühlsregung wurde sowohl als Unvermögen zu sehen gedeutet, der wörtlichen Bedeutung des lateinischen Begriffs *invidia* bzw. *in-videre* entsprechend,<sup>[113]</sup> oder als übermäßiges Sehen, wonach der Neider mehr sieht als das, was tatsächlich ist bzw. mit der Fähigkeit assoziiert, in den anderen hineinzuschauen, mitunter um ihm mit magischer Kraft zu schaden (der sogen. böse Blick).<sup>[114]</sup> Den genannten Etymologien ist gemein, dass der Blick des Neiders als verzerrt, also nicht objektiv verstanden wird. Auch Vasari, der das Motiv des blind machenden Neides in den *Vite* mehrfach gebraucht, verbindet mit dem Verlust der Sehkraft eine Beeinträchtigung des Urteilsvermögens, das die sachliche Einschätzung der Werke Anderer wie auch der eigenen Kunstproduktion garantiert.<sup>[115]</sup> Folgerichtig führt auch Castagnos im übertragenen Sinne blind machender Neid auf den Erfolg Venezianos dazu, dass er weder die Überlegenheit des eigenen Kunstschaffens gegenüber jenem seines Gefährten erkennt noch versteht, dass allein die Mängel in seinem Sozialverhalten den ersehnten Erfolg verhindern und infolgedessen *rabiate*

Maßnahmen ergreift, um die künstlerische Vorrangstellung in Florenz zu erlangen. Unmittelbar bevor das grausame Vergehen des Florentiner Malers an Veneziano detailliert geschildert wird, macht Vasari in der Passage somit abermals deutlich, dass sein Protagonist nicht allein Täter, sondern auch Opfer eines ungerechten Kunsturteils war und erinnert so ein weiteres Mal an die Verantwortung der Auftraggeber, die durch weise Entscheidungen selbst negative Naturanlagen der Künstler in Schranken zu verweisen im Stande sind. Die vielkonstatierte mangelnde Perfektion der zweiten Generation bezieht sich demnach nicht allein auf Künstler, sondern auch auf Auftraggeber und Mäzene, die in den Augen Vasaris durch Großzügigkeit und Kennerschaft die Entwicklung der Kunst maßgeblich mitbestimmen. Ersichtlich wird dieser Wechsel in der Vita Baccio Bandinellis, in welcher der Autor schildert, wie es Großherzog Cosimo geschickt verstanden habe, den neidischen Furor der konkurrierenden Bildhauer Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini zu kanalisieren und auf das Feld der Kunst zurückzuführen.<sup>[116]</sup>

Castagnos vermeintlichem Verbrechen widmet Vasari einen längeren Textabschnitt, in dem er abermals die hinsichtlich ihres Sozialverhaltens wie auch ihres Kunstschaffens antithetische Künstlertypen repräsentierenden Protagonisten der Vita kontrastierend gegenüberstellt:

Eines Sommerabends nahm Domenico wie gewöhnlich die Laute und verließ Santa Maria Nuova, Andrea zeichnend in seinem Zimmer zurücklassend, weil der unter dem Vorwand, wichtige Zeichnungen in Arbeit zu haben, die Einladung zu einem Spaziergang ausgeschlagen hatte. Domenico brach also alleine zu seinen Vergnügungen auf, während Andrea ihm unerkannt an einer Straßenecke auflauerte. Als Domenico auf dem Weg nach Hause auf seiner Höhe ankam, zerschmetterte er ihm mit einigen Bleikugeln zugleich die Laute und den Magen. Und weil er meinte, ihn noch nicht ausreichend zugerichtet zu ha-

ben, schlug er sie ihm auch noch brutal auf den Kopf. Anschließend ließ er ihn auf der Erde liegen und kehrte in sein Zimmer in Santa Maria Nuova zurück, wo er sich bei halboffener Tür wieder ans Zeichnen machte, genauso wie Domenico ihn zurückgelassen hatte. In der Zwischenzeit war man durch den Lärm aufmerksam geworden, und die Diener liefen, als sie von der Sache hörten, um Andrea zu holen und ihm, dem mörderischen Verräter, die schlechte Nachricht zu überbringen. Jener eilte dorthin, wo die anderen Domenico umringten, und rief untröstlich und unaufhörlich: „Weh mir, mein Bruder, weh mir, mein Bruder!“. Schließlich starb Domenico in seinen Armen, und obwohl man alle Sorgfalt walten ließ, fand man nicht heraus, wer ihn getötet hatte. Und hätte Andrea, als er im Sterben lag, es nicht während der Beichte gestanden, wüsste man es noch immer nicht.[117]

Besondere Aufmerksamkeit findet insbesondere das Verhältnis der beiden Künstler zur Arbeit. [118] Veneziano erscheint der Schilderung zufolge als Vertreter einer Reihe von Meistern, die Vergnügungen wie das Musizieren und Lieb-schaften Arbeit und beständigem Studium – nach Ansicht Vasaris wesentliche Voraussetzungen für die Ausbildung eines guten Stils – vorziehen und ihr Talent daher nicht vollends zu entfalten vermögen. Deutliche Parallelen ergeben sich zu Domenicos Landsmann Sebastiano del Piombo, in dessen Vita Veneziano als angeblich erster Maler, der mit Ölfarben auf Wand malte, auch namentlich genannt wird.[119] An anderer Stelle derselben Lebensbeschreibung zeigt ein Michelangelo in den Mund gelegter Ausspruch, dass Vasari die von beiden Malern praktizierte Maltechnik u.a. auch mit Müßiggang assoziierte: „die Ölmalerei ist eine Kunst für Frauen, noch dazu eine für bequeme und arbeitsscheue Personen wie Sebastiano“.[120] Venezianos Haltung gegenüber dem Zeichenstudium entspricht

darüber hinaus dem von Vasari konstruierten Stereotypen des venezianischen Malers, der zwar in der Farbgebung brilliert, im *disegno* indes Unzulänglichkeiten aufweist, da er sich nicht ausreichend im Zeichnen übt. Selbstredend stellt Domenico in dieser Hinsicht kein nachahmenswertes Beispiel für Vasari dar, ist künstlerischer Erfolg für ihn doch neben *ingenium* und der Bevorzugung durch Gott oder die Natur nicht zuletzt auch mit eifrigem Studium und beständiger Tätigkeit verbunden, was Entbehrungen wie den in der Schilderung von Castagnos Arbeitsgewohnheiten anklingenden Verzicht auf Schlaf, Gesellschaft und Mahlzeiten impliziert. In jener asketischen Lebensweise, v.a. aber im nächtlichen Zeichnen ergeben sich weitere Parallelen zwischen Castagno als gutem Zeichner und dem Vollender des *disegno* Michelangelo. [121] Letztere werden freilich sogleich dadurch gebrochen, dass Michelangelo mit seinem Schaffen außerhalb regulärer Arbeitszeiten seine Konkurrenten im Garten des Lorenzo de' Medici allein mit heimlicher Arbeit an seiner Technik übervorteilt, wohingegen der Maler der *maniera vecchia* das nächtliche Studium nur als Vorwand für eine Untat gebraucht.

Dass der von Vasari geschilderte Mord nicht den historischen Tatsachen entspricht, konnte schon Gaetano Milanesi zeigen: De facto verstarb Castagno 1457 und damit vier Jahre vor seinem vermeintlichen Opfer.[122] Die von dem Aretiner kolportierte Geschichte von dem aus Neid begangenen Verbrechen des Florentiner Malers an dem Berufsgenossen Veneziano ist dennoch nicht frei erfunden, sondern geht vielmehr auf die falschen, vermutlich aus einer Verwechslung resultierenden Informationen des *Libro di Antonio Billi* zurück, auf das der Aretiner sich beim Verfassen der Lebensbeschreibungen der Künstler der ersten beiden Generationen hauptsächlich stützte. Nahezu alle wesentlichen Punkte der von Vasari narrativ ausgeschmückten und moralisierend ausgedeuteten Anekdote – so der Zeitpunkt der Bluttat, ihre Beweggründe sowie die angebliche Beichte im Sterbebett –

finden sich bereits in der früheren Quelle formuliert: „Domenico aus Venedig, der getötet wurde von besagtem Andrea mit einer Eisenstange mit einem Hieb auf den Kopf aus Neid, der [...] auf seinem Sterbebett den Mord gestand.“<sup>[123]</sup>

Von den negativen, mitunter tödlichen Folgen des Künstlerneides wusste schon die antike Literatur zu berichten:<sup>[124]</sup> So soll nicht nur Apelles aufgrund seines Ruhmes verleumdet worden sein,<sup>[125]</sup> sondern Plutarch zufolge auch der mit Perikles befreundete Bildhauer Phidias, der im Unterschied zu Apelles aber tatsächlich verurteilt und im Gefängnis durch das Gift seiner Widersacher verstorben sei.<sup>[126]</sup> Keinem namhaften Künstler des westlichen Kulturkreises wurde vor Castagno jedoch nachgesagt, einen ungeliebten Konkurrenten ermordet zu haben. Selbst Vasari, der in den *Vite* kaum eine Gelegenheit auslässt, um seinen Lesern das zerstörerische Potential des Neides vor Augen zu führen, verwendet das Motiv der aus Neid motivierten Tötung einzig in dieser Lebensbeschreibung. Neben den Verbalattacken etwa Bandinellis und Cellinis,<sup>[127]</sup> Handgreiflichkeiten wie dem Faustschlag Torrigianis, dem Michelangelos Nase zum Opfer fiel,<sup>[128]</sup> Intrigen, die einige Künstler zwingen, den Ort ihres Schaffens zu verlassen, und vagen Anspielungen auf menschlichen oder göttlichen Neid als mögliche Ursache für das plötzliche Ableben eines Protagonisten, hat die missgünstige Gefühlsregung in den *Vite* v.a. eine verbale oder aber reale Vernichtung von Kunstwerken zur Folge, die selbstverständlich sinnbildlich für ihre Erschaffer stehen. Die diesbezügliche Besonderheit der Biographie Castagnos bietet dem Autor Anlass, sich dessen Figur für didaktische Zwecke zu Nutzen zu machen. Wie Paul Barolsky beobachtet hat, bettet er das als historische Tatsache erachtete Ereignis dafür in seine auch als Genealogie konzipierte Geschichte der Kunst ein, nach der alle Künstler Mitglieder einer großen Sippe stellen und als solche in Liebe und Respekt einander zugewandt leben und wirken sollten. In Analogie zum biblischen Brudermord Kains an Abel erscheint Castagnos Verbrechen danach nicht nur als Verrat an dem

in seinen Armen versterbenden Maler-Bruder, sondern im übertragenen Sinne auch an der gesamten ‚Familie‘ der Kunst.<sup>[129]</sup>

Im Vergleich zur ersten Ausgabe der *Vite* formuliert Vasari die Anekdote an mehreren Stellen um, ohne jedoch grundlegende inhaltliche Akzentverschiebungen vorzunehmen.<sup>[130]</sup> Die 1568 eingefügte Formulierung „Andrea micidiale e traditore“ brandmarkt Castagno unmissverständlich als Mörder und Verräter – eine Formulierung, auf die zurückzukommen sein wird.

## 10. „Andrea der Erhängten“ – Castagnos Schandbilder

Während Vasari in der ersten Ausgabe der *Vite* im Anschluss an die Schilderung des Mordes ohne stringente Chronologie diverse Werke aufzählt, die Veneziano, vor allem aber Castagno im Laufe ihres Lebens geschaffen hatten, werden 1568 an dieser Stelle lediglich Castagnos Werke erwähnt.<sup>[131]</sup> In beiden Ausgaben endet der Katalog mit den Schandbildern, die dem Maler den schon um 1460 greifbaren Beinamen „Andreaino degli Impiccati“ einbrachten.<sup>[132]</sup> Dort, wo Vasari in der Edition von 1550 bemerkte, Andrea habe einige aufständische Bürger kopfüber an die Fassade des Palazzo del Podestà gemalt,<sup>[133]</sup> identifiziert er die Fresken in der achtzehn Jahre später erschienenen Vitenversion fälschlicherweise mit den 1478 von Lorenzo de' Medici in Auftrag gegebenen Bildnissen der Anführer der sogen. Pazzi-Verschörung, einem Mordanschlag, dem Lorenzos Bruder Giuliano zum Opfer fiel:<sup>[134]</sup>

Im Jahr 1478, als die Pazzi-Familie mit ihren Anhängern und anderen Verschwörern in Santa Maria del Fiore Giuliano de' Medici ermordet und seinen Bruder Lorenzo verwundet hatte, beschloss die Signoria, alle an dieser Verschörung Beteiligten als Verräter auf die Fassade des Palast Palazzo del Podestà malen zu lassen. Man bot dieses Werk Andrea an, der den Auftrag sehr gerne annahm, weil er der Fami-

lie Medici gedient hatte und ihr verpflichtet war. Er nahm die Arbeit auf und schuf das Werk zum Staunen schön. Unmöglich zu sagen, wie viel Kunstfertigkeit und Urteilsvermögen sich in jenen Personen findet, die vorwiegend naturgetreu porträtiert sind, wie sie da in merkwürdigen, allesamt unterschiedlichen und wunderschönen Haltungen an den Füßen aufgehängt sind. Der ganzen Stadt gefiel dieses Werk und insbesondere den Kennern der Malkunst, was späterhin dazu führte, dass er nicht länger Andrea del Castagno, sondern Andrea degl'Impiccati [„von den Gehängten“] genannt wurde.[135]

Diese historisch falsche Zuschreibung erlaubt es Vasari einerseits, einmal mehr das Mäzenatentum der Medici zu würdigen, von dem der Künstler danach zeit seines Lebens – von seiner Entdeckung bis ans Ende seiner Laufbahn – profitierte. Wenn er im selben Zusammenhang äußert, Andrea habe den Auftrag aufgrund seiner Schuldigkeit gegenüber dem Hause Medici angenommen, konnte er andererseits das Bewusstsein seiner Leserschaft darum voraussetzen, dass die Ausführung solcher *pitture infamante* traditionell als wenig ruhmreiche malerische Aufgabe galt.[136] Als Andrea del Sarto 1529 einen der letzten Aufträge zur Anfertigung eines Schandbildes im frühneuzeitlichen Florenz erhielt, mag die Aufgabe auch ihm als ehrenrührig erschienen sein – aus Zahlungen geht hervor, dass er die Ausführung der Bilder an einen Schüler delegierte.[137] Gleiches weiß auch Vasari in der Vita des Künstlers zu berichten: del Sarto habe die Fresken des nachts zwar eigenhändig ausgeführt, die Kommission aber offiziell seinem Schüler überlassen, um sich nicht wie sein Namensvetter des 15. Jahrhunderts, Andrea del Castagno, den Beinamen „der Erhängten“ einzuhandeln.[138] Neben der Natur des Auftrags hebt der Autor hier zweifelsohne auch auf die von einem moralischen Gesichtspunkt aus dezidiert negative Konnotation der Figur

Castagnos innerhalb seiner Künstlergeschichte ab.

Gegenüber der Edition von 1550 erweitert Vasari die die Schandmalereien betreffende Textpassage um zentrale kunsttheoretische Begriffe. Ging es ihm in der ersten Ausgabe der Lebensbeschreibung in erster Linie darum, am Ende der Vita neuerlich die außerordentlichen Fähigkeiten des Künstlers im Bereich des *disegno* zu unterstreichen,[139] baut er das die künstlerischen Qualitäten des Malers betreffende Resümee in der achtzehn Jahre später entstandenen Fassung aus. Er bescheinigt Andrea nun die Fähigkeit zur Naturnachahmung sowie *varietà* in der Darstellung – beides zentrale Erregungseigenschaften des zweiten Zeitalters – und spricht ihm darüber hinaus *arte* und *giudizio* zu. Gerade die Verwendung letztgenannten Begriffs macht deutlich, wie hoch Vasari Castagnos Kunstproduktion einschätzte, bildet *giudizio* doch neben *disegno* eine der wichtigsten kunsttheoretischen Kategorien der *maniera moderna*, die zudem semantisch eng mit *ingegno* verbunden ist.[140] Gleichwohl erweist sich der Rekurs auf das Prinzip *giudizio* an dieser Stelle als nicht unproblematisch. Die Fähigkeit, die Werke anderer wie auch das eigene Schaffen richtig einzuschätzen, wurde bereits von Alberti in einen engen Zusammenhang mit der Seherfahrung gestellt.[141] Leonardo, der den *giudizio* in Anlehnung an Aristoteles als Operation des Gemeinnsinns, des *sensus communis*, verstand, leitet aus dessen physiologischer Nähe zum Auge gar die Überlegenheit des Sehsinns gegenüber den übrigen Sinnen und, im Hinblick auf den *paragone* zwischen Malerei und Philosophie, dem Intellekt als Erkenntnisinstrument ab.[142] Die Vorstellung einer Abhängigkeit der Urteilsfähigkeit von der Sehkraft war im 16. Jahrhundert derart etabliert, dass der Begriff im kunsttheoretischen Diskurs zunehmend im Sinne eines von den Regeln der Proportion wie auch der Perspektive unabhängigen Augenmaßes, dem *giudizio dell'occhio*, gebraucht wurde.[143] Als dessen Inbegriff galt bereits in den 1540er Jahren

Michelangelo, dem man als oberstem Richter im Wettstreit der Künste einen „Zirkel im Auge“ („seste nell’occhio“) nachsagte.[144] Indem Vasari Castagno Urteilskraft attestiert, stellt er folglich den Maler des 15. Jahrhunderts abermals in Relation zu Michelangelo insofern Castagno mit *disegno*, *terribilità* und *giudizio* bereits die entscheidenden künstlerischen Qualitäten von Buonarrotis monumentalen Stil in sich trug. Nicht ohne Widersprüche ist diese Analogie insofern, als der Castagno in der Vita zugewiesene Affekt Neid wie oben dargelegt gemäß einer schon in der Antike verbreiteten Vorstellung gerade den Verlust des Sehvermögens und damit der *conditio sine qua non* der Urteilskraft bewirkt. Der Gedanke, dass Neid und *giudizio* einander ausschließen, findet sich pointiert bei Varchi formuliert, nach dem Neidgefühle zuerst und mehr als alle anderen Emotionen die Fähigkeit beeinträchtigen, das eigene Selbst wie auch die Anderen angemessen einzuschätzen: „Das erste, was er (der Neid) tut, ist, dass er die Urteilskraft beeinträchtigt. Entsprechend urteilen die Neidischen: sie heißen große Dinge klein und wunderschöne häßlich, wie sie scheussliche schön und winzige als groß erachten.“[145] Von Castagno abgesehen, schließt auch Vasari das Einhergehen von Neid und Urteilskraft aus, wie in besonderem Maße in der Vita des angeblich äußerst missgünstigen Baccio Bandinellis deutlich wird, dem der Aretiner die Qualität *giudizio* explizit abspricht.[146]

Auf eine weitere Implikation des Abschnittes sei abschließend nur kurz verwiesen: wie bei der Schilderung des Mordes an Veneziano flicht Vasari in der überarbeiteten Fassung der Lebensbeschreibung auch in Bezug auf die Pazzi-Verschwörer das Wort „Verräter“ ein und greift damit ein weiteres Mal das Thema der Untreue auf. Im Kontext der Schandbilder erweist sich diese Assoziation als besonders fruchtbar, war die öffentliche Bildstrafe in Florenz mit dem 15. Jahrhundert doch zunehmend nur noch den Republikverrätern, etwa abtrünnigen Heerführern oder Konspiratoren, vorbehalten.[147] Im spezifischen Fall kommt hinzu, dass die hauptsächlich

durch das Geschlecht der Pazzi initiierte Verschwörung innerhalb der von den Medici dominierten städtischen Geschichtsschreibung als besonders schwere Form des Treuebruchs galt. Indem Vasari die Effigie der hingerichteten Pazzi-Aufrührer zu Castagnos letztem Werk stilisiert, verweist er folglich nochmals auf dessen Verrat an dem Künstler-Bruder Veneziano, die in jenem historischen Attentat an Giuliano de’ Medici insofern eine Parallele findet, als auch der an dem Mord beteiligte Bernardo di Bandino Baroncelli vorgegeben hatte, seines Opfers Freund zu sein. Es ist sicherlich kein Zufall, dass das im *Anonimo Magliabechiano* reproduzierte, Botticellis Fresken beigegebene Schmähedicht auf Bandino dessen Verrat (genau wie Vasari jenen Castagnos) in Analogie zu der Untreue des Judas an Christus stellt und diesen einen „micidiale traditore“ nennt – dieselbe Bezeichnung, die auch Vasari wenige Zeilen weiter oben im Vitentext für Castagno gebraucht.[148] Im Hinblick auf die Thematik der Automimesis gipfelt Vasaris Erzählung folglich darin, dass der Maler erst mit den Bildnissen der Pazzi-Verschwörer jene Anerkennung erlangt, nach der er zeitlebens vergebens gestrebt und für die er gar die Ermordung eines Kameraden in Kauf genommen hatte. Nicht zuletzt wird mit dem Verweis also suggeriert, dass Castagno die Schandbilder der Verräter deshalb so gut und erfolgreich zu malen verstand, da er selbst ein solcher war.

## 11. Epilog: Künstler-Schein und Künstler-Sein

Die Vita schließt mit einem kurzen Passus, der den Lebensstil des Florentiner Malers und die für ihn veranstaltete Begräbnisfeier zum Gegenstand hat.[149] Abermals kommt Vasari hier auf die von seinem Protagonisten so exemplarisch verkörperte Diskrepanz zwischen Schein und Sein zurück: Er betont Castagnos Vorliebe für Kleidung und einen prunkvollen Haushalt, aber auch, dass man bei dessen Tode nur eine leere Kasse vorfand.[150] Die sich unmittelbar anschließende Erwähnung des Mordes an Veneziano erinnert sogleich an den Preis, den der Maler

für jene Privilegien entrichtet hat. Analog zielen sowohl der Hinweis auf die für Castagno ausgerichtete „hasserfüllte“ Begräbnisfeier als auch die nachweislich falsche, erst 1568 eingefügte Angabe, Castagno und Veneziano seien beide an dem Ort ihres Wettstreits in Santa Maria Nuova begraben worden,<sup>[151]</sup> darauf, dem Leser am Ende der *Vita* deutlich zu machen, dass die *memoria* des Malers durch seinen Neid auf Dauer geschädigt, er im übertragenen Sinne also wahrhaftig gemeinsam mit Veneziano zu Grabe getragen worden ist. Derselbe Tenor bestimmt auch den lateinischen Pseudoepitaph (1568 wurde er gestrichen), der Castagnos künstlerische Qualifikationen (hier nicht nur Maß bzw. *giudizio* und *disegno*, sondern auch *colore!*) preist, wie er dessen neidisches Wesen und den angeblich begangenen Mord tadelt: „Kein Maß, keine Farbe oder Linie war Andrea del Castagno unbekannt. [Aber] er brannte vor Neid und neigte zu Zorn. Deshalb tötete er den dank seiner Malerei berühmten Domenico Veneziano durch einen Hinterhalt. So besudelt die feindliche Macht des Bösen oft eine geistvolle Naturanlage.“<sup>[152]</sup>

Im Hinblick auf die eingangs aufgeworfene Frage nach der Rolle der Kategorie Neid in der Lebensbeschreibung Castagnos und Venezianos lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die Rede von dem Laster den *Vitentext* sowohl hinsichtlich ethischer als auch kunsttheoretischer Aspekte bestimmt. Die Besonderheit der Figur Castagnos liegt in der Verbindung von künstlerischer Begabung und der Neigung zu Neid, die sich Vasaris Argumentation gemäß an sich ausschließen, da das Laster den für den Bildenden Künstler fundamentalen Sehnsinn und – eng damit verknüpft – die Urteilskraft korrumpiert. Zwar erblindet auch Castagno metaphorisch und büßt temporär sein *giudizio* ein, doch würdigt Vasari gleichwohl seine Leistungen als Maler. Die Biographie zielt darauf zu veranschaulichen, dass die missgünstige Gefühlsregung eine solche künstlerische Exzellenz in besonderem Maße diskreditiert. Wie zuvor schon Alberti verbindet auch Vasari ethische Ansprüche mit dem künst-

lerischen Schaffen, etwa wenn er zu Beginn des Werkes feststellt, die Zeichenpraxis brächte exzellente Menschen hervor.<sup>[153]</sup> Es ist ebendieser moralische, den ästhetisch guten erst zum vollkommenen Künstler werden lassende Kompetenzbereich, in dem Castagno angesichts seiner Missgunst, der Unfähigkeit zu fairem Wettstreit und seines Vortäuschens einer Freundschaft in der Darstellung Vasaris versagt. Während alle übrigen Neider der *Vite* den als herausragend gepriesenen Protagonisten des Werkes auch künstlerisch unterlegen sind, weshalb sich ihr Neid gegen die besonderen Fertigkeiten jener Meister richtet, kommt die eingangs angesprochene Verbindung von Neid und *virtù* in Castagno auf eine andere, für die Lebensbeschreibungen insgesamt singuläre Weise zusammen. In dem zum Negativexempel auserkorenen Künstler ist es nicht die *virtù*, die über das Laster triumphiert, sondern angesichts Castagnos Talent umgekehrt der Neid, der die *virtù* besiegt. Es ist eben jene Neigung zum Neid, in der sich die positive künstlerische und charakterliche Ähnlichkeit Castagnos zu Michelangelo, die in der *Vita* wie gezeigt auf mehreren Ebenen evoziert wird, in ihr Gegenteil, also eine grundsätzliche Verschiedenheit, verkehrt. Zwar sieht sich auch Michelangelo sein Leben lang dem Neid seiner Mitstreiter und übernatürlicher Kräfte ausgesetzt, doch siegt der Künstler Vasaris Rhetorik gemäß schlussendlich gerade dadurch über das Laster, dass es diesem nicht gelingt, den Ruhm seiner Werke zu schmälern. Laut Vasari sind es diese seine Schöpfungen, in denen Michelangelo – anders als der ehrenlose Castagno – weiterlebt.<sup>[154]</sup>

## Endnoten

- \* Der Aufsatz basiert auf dem Kommentar zur Lebensbeschreibung der beiden Künstler im Rahmen der Edition Giorgio Vasari des Wagenbach Verlags (Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico*, übersetzt v. Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Jana Graul und Heiko Damm, Berlin 2011). Heiko Damm, Anna Huber, Wolf-Dietrich Löhr, Maurice Yves-Christian Saß und Caroline Smout sei für Anregungen und Kritik sehr herzlich gedankt.
- Zu den die Vite begleitenden PorträtHolzschnitten als Bedeutungsträger und Paralleltext: Sharon Gregory, „*The Outer Man Tends to Be a Guide to the Inner*“. *The Woodcut Portraits in Vasari's „Lives“ as Parallel Texts*, in: *The Rise of the Image*, hg. v. Thomas Frangenberg und Rodney Palmer, Aldershot u.a. 2003, S. 51-85, mit demselben Ansatz zu dem hier zu besprechenden Bildnis vgl. Azar M. Rejaie, *Recognizing Vasari's Legacy on the Study of Self-Portraiture*, in: *Word and Image*, Bd. XXV, 2009, S. 353-362, bes. S. 359-362. Grundlegend zu den vasarianischen Künstlerporträts mit Schwerpunkt auf deren Vorlagen: Wolfram Prinz, *Vasaris Sammlung von KünstlerSelbstbildnissen*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. XII, 1966, S. 3-158; dazu auch: Charles Hope, *Historical Portraits in the „Lives“ and in the Frescoes of Giorgio Vasari*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, 1986, S. 321-338. Außerdem: Joane Elaine Stack, *Artists into Heroes. The Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari*, Ann Arbor 2001, bes. S. 171-203.
  - Vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussionen um die Autorschaft der *Vite* sei an dieser Stelle angemerkt, dass im Folgenden zwar im Singular von Vasari als Verfasser des Werkes gesprochen wird, dies jedoch im Bewusstsein um die – wie auch immer im Detail geartete – multiple Autorschaft des Textes geschieht. Grundlegend dazu Charles Davis, in: *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, hg. v. Laura Corti u.a., Florenz 1981, Kat. VII. 32-51, bes. S. 215. Zuletzt: Marco Ruffini, *Art without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011, bes. S. 72-103 (mit Forschungsüberblick).
  - Einem Eintrag in Vasaris *Zibaldone* ist zu entnehmen, dass er tatsächlich ein Selbstporträt im Hospital Santa Maria Nuova in Florenz kannte (vgl. Giorgio Vasari, *Lo zibaldone*, hg. v. Alessandro Del Vita, Rom 1938, S. 160-161). Möglicherweise handelt es sich um jenes Werk, das auch im Vitentext von 1568 in Sant'Egidio erwähnt wird und von dem Vasari behauptet, Castagno habe sich dort in den Zügen des Judas verewigt. Da die quattrocenteske Ausstattung des Chors der Hospitalskirche heute nicht mehr erhalten ist, lässt sich weder entscheiden, ob es sich bei der Darstellung tatsächlich um ein Selbstbildnis Castagnos gehandelt hat noch, ob Vasari diese als Vorlage für den PorträtHolzschnitt diente.
  - Die Praxis der gezielten Umarbeitung der Originale ist für diverse weitere Vitenbildnisse belegt, deren Vorlage sich erhalten hat, vgl. Gregory 2003, *Woodcut Portraits of Vasari's „Lives“*.
  - Vgl. Rejaie 2009, *Recognizing Vasari's Legacy*, S. 362.
  - Sowohl das in dem Porträt zu sehende dunkle Inkarnat, der raue Stoppelbart und die gedrückte Nase als auch die über der Nase zusammenkommenden, dichten Augenbrauen werden von dem Arzt in seinem das physiognomische Wissen der Zeit zusammenfassenden und im Sinne der Humoralpathologie interpretierenden Traktat mit den von der Galle dominierten Temperamenten assoziiert, die seiner Meinung nach Merkmal und Ursache für Neid, Unaufrichtigkeit und Betrug sind. Ebendiese Eigenschaften und lasterhaften Neigungen sprechen neben den genannten Gesichtspartien laut Biondo auch aus kleiner Kopfform, faltiger Stirn, hervorstehendem Wangenkiefer, einer nicht nur abgeflachten, sondern auch dominanten Nase mit großen Öffnungen, kleinen Augen mit hellem Weiß sowie aus einem stechenden Blick – physiognomische Eigenheiten, die wiederum allesamt Vasaris Porträt von Castagno kennzeichnen. Vgl. Michelangelo Biondo, *Conoscenza dell'uomo dall'aspetto esteriore*, hg. v. Lucia Rodler, Rom 1995. Für eine Einordnung des Textes vgl. Lucia Rodler, *I colori del corpo*, in: ebenda, S. 9-44.
  - Zuletzt von Andrew Ladis, *Victims and Villains in Vasari's Lives*, Chapel Hill 2008, S. 51-67.
  - „Quanto sia biasimevole in una persona eccellente il vizio della invidia, che in nessuno dovrebbe ritrovarsi, e quanto scelerata et orribil cosa il cercare sotto spezie d'una simulata amicizia spegnere in altri non solamente la fama e la gloria ma la vita stessa, non credo io certamente che ben sia possibile esprimersi con parole, vincendo la sceleratezza del fatto ogni virtù e forza di lingua, ancora che eloquente. Per il che, senza altrimenti distendermi in questo discorso, dirò solo che ne' si fatti alberga spirito non dirò inumano e fero, ma crudele in tutto e diabolico, tanto lontano da ogni virtù che non solamente non sono più uomini ma né animali ancora né degni di vivere. Con ciò sia che, quanto la emulazione e la concor[r]enza che virtuosamente operando cerca vincere e soverchiare i da più di sé per acquistarsi gloria et onore è cosa lodevole e da essere tenuta in pregio come ne-



- cessaria ed utile al mondo, tanto per l'opposito, e molto più, merita biasimo e vituperio la sceleratissima invidia che, non sopportando onore o pregio in altrui, si dispone a privar di vita chi ella non può spogliare de la gloria, come fece lo sciaurato Andrea dal Castagno; la pittura e disegno del quale fu per il vero eccellente e grande, ma molto maggiore il rancore e la invidia che e' portava agli altri pittori, di maniera che con le tenebre del peccato sotterrò e nascose lo splendor della sua virtù.“ Rossanna Bettarini und Paola Barocchi (Hgg.), *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 11 Bde., Florenz 1966-1997, Bd. III, 1971, S. 351-352.
9. Im Gegenteil vertritt auch er des Öfteren die in seiner Zeit verbreitete Auffassung, Künstler besäßen eine Sonderstellung vor dem Gesetz, etwa wenn er in der Vita Filippo Lippis konstatiert, die Begabung verdecke das Laster, „wie schändlich und schlimm es auch sein mag, in einer Form, dass etwas, wofür ein unbegabter Mensch hart verurteilt und bestraft würde, beim Begabten nicht einmal als Sünde gilt.“ (Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 327). Vgl. zu dieser Fragestellung Rudolf und Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London 1963, Kap. VIII und Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008.
  10. Zur Bedeutung des komplexen Begriffs vgl. Jerrold E. Seigel, *Virtù in and since the Renaissance*, in: *Dictionary of the History of Ideas*, hg. v. Philip P. Wiener, 5 Bde., New York 1968-1974, IV, S. 476-486 und Peter Stemmer, *Tugend*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12 Bde., Basel 1971-2007, X, 1998, Sp. 1532-1544. Zur Kategorie der *virtù* in frühneuzeitlicher Kunst und Kunsttheorie vgl. Martin Kemp, *Virtuous Artists and Virtuous Art. Alberti and Leonardo on Decorum in Life and Art*, in: *Decorum in Renaissance Narrative Art*, hg. v. Francis Ames-Lewis und Anna Bednarek, London 1992; *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke und Thomas Weigel, Münster 2006; darin bes. Hannah Baader, *Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer virtus*, S. 109-127 und Britta Kusch-Arnold, *Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische Virtus*, S. 173-195. Zur Verwendung des Begriffs bei Vasari: Victoria Lorini, *Tugend*, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, Berlin 2010, S. 295f.
  11. Zur Rolle des Neides in den *Vite* vgl. Jana Graul, „*Particolare Vizio de' Professori di Queste Nostre Arti*“. *On the Concept of Envy in Vasari's Lives* (in Vorbereitung).
  12. Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa. Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995 (University Park, Pa. 1991), S. 46-47; ders., *Vasaris Familiengeschichten*, Berlin 1996 (University Park, Pa. 1992), S. 76. Siehe auch Paul Barolsky, *The Trick of Art*, in: *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, hg. v. Philip Jacks, Cambridge 1998, S. 23-29.
  13. Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995, S. 176-177.
  14. Ladis 2008, *Victims and Villains*, S. 51-67, hier S. 52.
  15. „Essendo egli nella prima sua fanciullezza rimaso senza padre, fu raccolto da un suo zio che lo tenne molti anni a guardare gli armenti per vederlo pronto e svegliato e tanto terribile ch'e' sapeva far riguardare non solamente le sue bestiuole, ma le pasture et ogni altra cosa che attenesse al suo interesse.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 352.
  16. *Libro di Antonio Billi*, hg. v. Fabio Benedettucci, Anzio 1991, S. 83. Zum Libro als Quelle der *Vite* vgl. Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, Wien 1908, bes. S. 171-178.
  17. Diese Forderung findet sich etwa in Pier Paolo Vergerios Erziehungstraktat *De ingenius moribus et liberalibus studiis adolescentiae* (um 1402). Zur Rolle des Vaters in der Pädagogik der Renaissance vgl. Gregor Müller: *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus*, Baden-Baden 1984, zu den humanistischen Erziehungsvorstellungen siehe auch Hans-Ulrich Mulsolf: *Erziehung und Bildung in der Renaissance. Von Vergerio bis Montaigne*, Köln 1997; Robert D. Black, *Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, 1250-1500*, Leiden 2007.
  18. Giovanni Poggi, *Della data di nascita di Andrea del Castagno*, in: *Rivista d'arte*, Bd. XI, 1929, S. 43-63, bes. S. 60.
  19. Zur Vorstellung des Menschen als durch Bildung zu verfeinerndes Naturwesen und speziell zum Konzept des *uomo-bestia* vgl. Gioacchino Papparelli, *Feritas, Humanitas, Divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli 1973, bes. S. 17-39. Bereits Aristoteles hatte Kinder als vergnügungssüchtige Tiere verstanden, die erst durch Erziehung zu Menschen werden – ein Gedanke, den humanistische Pädagogen, nicht zuletzt durch Vermittlung Petrarcas aufgriffen, der im Menschen seinerseits ein *animal doctrinabile*, ein belehrbares Tier, erkannte. So betonte mit Guarino da Verona einer der einflussreichsten Erzieher des 15. Jahrhunderts, dass erst humanistische Studien den

- Menschen über das Tier erheben und ihn zu einem guten Leben führten.
20. Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, hg. v. Paolo Procaccioli, 4 Bde., Rom 2001, Bd. I, S. 241. Zu den die Künstler betreffenden Passagen des Kommentars vgl. Ottavio Morsani, *Art Historians and Art Critics-III: Cristoforo Landino*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. XCV, 1953, Nr. 605, S. 267-270; zu den von Landino gebrauchten Begrifflichkeiten vgl. Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts* (Oxford 1972), Berlin 1999, bes. S. 137-179.
  21. Landino 2001, *Comento sopra la Comedia*, Bd. I, S. 241.
  22. Für den Begriff *prontezza* allgemein vgl. Luigi Grassi, *Prontezza*, in: *Dizionario della critica d'arte*, Turin 1978, Bd. II, S. 433-434 und Victoria Lorini, *Schnelligkeit*, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, Berlin 2010, S. 281f. Für seine Verwendung bei Landino vgl. Baxandall 1999, *Wirklichkeit der Bilder*, S. 172-174.
  23. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 46.
  24. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 353.
  25. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. VI, 1987, S. 12. Analogien zwischen den Biographien beider Künstler hat bereits Patricia Lee Rubin konstatiert, vgl. Rubin 1995, *Vasari Art and History*, S. 177.
  26. Vgl. Rubin 1995, *Vasari Art and History*, S. 177. Neben der hier zitierten Stelle greift Vasari wenige Zeilen weiter unten im Vitentext ein weiteres Mal auf den Begriff zurück, nun um Castagnos künstlerische Leistungen, konkret die Ausdruckskraft der von ihm gemalten Köpfe, zu loben: „Era gagliardissimo nelle movenze delle figure e terribile nelle teste de' maschi e delle femmine, facendo gravi gli aspetti loro e con buon disegno.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 354.  
Zu den verschiedenen Wortbedeutungen von *terribilità* und ihrer Übereinstimmung mit jenen des griechischen Begriffs *deinos*, der in der Rhetorik Größe wie höchste Virtuosität, aber auch Schrecken und Gewalt bezeichnete, vgl. Jan Bialostocki, *Terribilità*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, III, *Theorie und Probleme*, Berlin 1967, S. 222-225 und David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 234-241. Zur Verwendung des Begriffs speziell bei Vasari wie auch seiner Inanspruchnahme durch die Romantiker vgl. Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1500 e del 1568*, hg. u. komm. v. Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand 1962, Bd. III, S. 472-479, für den letztgenannten, mystifizierenden Gebrauch und seine Auswirkung auf die deutsche Kunstgeschichts-
  - schreibung vgl. Martin Gaier, *Terribilità*, in: *Kritische Berichte*, Bd. III, 2007, S. 18-22.
  27. Hierin würde ich Bialostocki widersprechen, der die Ansicht vertrat, Vasari habe den Begriff allein anerkennend mit Blick auf Castagnos künstlerisches Talent verwendet: Bialostocki 1967, *Terribilità*.
  28. Auf eine vergleichbar doppelsinnige Weise kommen beide Termini auch in Vasaris knapper Charakterisierung Benvenuto Cellinis zum Einsatz, der in seinem ganzen Tun und Handeln mutig, stolz, lebendig sowie „prontissimo“ und „terribilissimo“ gewesen sei – sicherlich keine zufällige Parallele, bedenkt man, dass den Bildhauer mit Castagno auch die Neigung zum Neid verbindet, die sich in den *Vite* insgesamt nur unter sehr wenigen namhaften Künstlern findet, vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. VI, 1987, S. 246.
  29. Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, hg. v. Lorenzo Bartoli, Florenz 1998, S. 83. Grundlegend zur künstlerischen Frühbegabung s. Ulrich Pfisterer: „Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München 2003, S. 263-302. Vgl. auch Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler* (1934), Frankfurt 1995, bes. S. 37-51.
  30. „Andreino da Castagno, allevato da piccolo in Firenze egli fu levato da guardare le bestie da uno maestro fiorentino, che lo trovò che disegnava una pecora in su una lastruccia et lo condusse a Firenze“, *Libro di Antonio Billi* 1991, S. 83.
  31. „Continuando adunque in tale esercizio, avvenne che fuggendo un giorno la pioggia, si abbatté a caso in un luogo dove uno di questi dipintori di contado che lavorano a poco pregio dipigneva un tabernacolo d'un contadino. Onde Andrea, che mai più non aveva veduta simil cosa, assalito da una sùbita maraviglia cominciò attentissimamente a guardare e considerare la maniera di tale lavoro; e gli venne sùbito un desiderio grandissimo et una voglia sì spasimata di quell'arte, che senza mettere tempo in mez[z]o cominciò per le mura e su per le pietre co' carboni o con la punta del coltello a sgraffiare et a disegnare animali e figure, sì fattamente che e' moveva non piccola maraviglia in chi le vedeva. Cominciò dunque a correr la fama tra ' contadini di questo nuovo studio di Andrea; onde pervenendo come volle la sua ventura questa cosa agli orecchi d'un gentiluomo fiorentino chiamato Bernardetto de' Medici, che quivi aveva sue possessioni, volle conoscere questo fanciullo.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 352-353.

32. Ladis 2008, *Victims and Villains in Vasari's Lives*, S. 53.
33. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 56. „Per il che seguendo Andrea l'arte della pittura e agli studii di quella datosi tutto, mostrò grandissima intelligenza nelle difficoltà dell'arte, e massimamente nel disegno. Non fece già così poi nel colorire le sue opere, le quali facendo alquanto crudette et aspre, diminuì gran parte della bontà e grazia di quelle, e massimamente una certa vaghezza che nel suo colorito non si ritrova. Era gagliardissimo nelle movenze delle figure e terribile nelle teste de' maschi e delle femmine, faccendo gravi gli aspetti loro e con buon disegno.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 353-354.
34. Baxandall 1999, *Wirklichkeit der Bilder*, S. 165. „Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo: amatore delle difficoltà dell'arte et di scorci: vivo et prompto molto e assai facile nel fare.“ Landino 2001, *Comento sopra la Comedia*, Bd. I, S. 241.
35. Baxandall 1999, *Wirklichkeit der Bilder*, S. 165-174.
36. Zum Konzept der *difficoltà*, das gerade in der Mitte des 16. Jahrhunderts durch Autoren wie Lodovico Dolce entscheidende Umbewertungen erfährt, was Vasari in der zweiten Ausgabe der *Vite* zu einer kritischen Hinterfragung des ästhetischen Ideals veranlasst, vgl. Summers 1981, *Michelangelo and the Language of Art*, S. 177-185; Maddalena Spagnolo, *Vasari e le 'difficoltà dell'arte'*, in: *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, hg. v. ders. und Paolo Torriti, Montepulciano 2004, S. 89-108 und Victoria Lorini, *Schwierigkeit*, in: Vasari 2010, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 284-87. Dagegen seien zu Vasaris komplexem *disegno*-Begriff hier nur die wichtigsten Beiträge angeführt, auf denen auch die im Folgenden angestellten Überlegungen basieren: Wolfgang Kemp, *'Disegno': Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1974, Bd. XIX, S. 219-240 und Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997, S. 29-73. Für den Begriff bei Vasari vgl. zudem Sabine Feser, *Disegno*, in: Vasari 2010, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 213-217.
37. Explizit Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. VI, 1987, S. 108.
38. Vasari 2010, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 112-113.
39. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 60. „Et insomma è così fatta questa pittura, che s'ella non fusse stata graffiata e guasta, per la poca cura che l'è stata avuta, da' fanciulli et altre persone semplici che hanno sgraffiate le teste tutte e le braccia e quasi il resto della persona de' Giudei, come se così avessino vendicato l'ingiuria del Nostro Signore contro di loro, ella sarebbe certo bellissima tra tutte le cose d'Andrea: al quale, se la natura avesse dato gentilezza nel colorire come ella gli diede invenzione e disegno, egli sarebbe veramente stato tenuto maraviglioso.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 356. Fand der Aretiner 1550 noch deutliche Worte, um die Unkenntnis und den Aberglauben derer zu tadeln, die sich an den Darstellungen der Peiniger Christis in Castagnos Werk vergingen, äußert er sich hier gemessener, indem er anstelle des dezidiert pejorativen Begriffs *ignoranza* (Ignoranz/Einfältigkeit) zurückhaltender von der „mangelnden Sorgfalt“ im Umgang mit dem Werk spricht.
40. Vgl. Barolsky 1995, *Warum lächelt Mona Lisa*, S. 46-47. Dazu auch: Ladis 2008, *Victims and villains*, S. 54-57.
41. Beide Konzepte sind für den Autor eng miteinander verbunden: Während der *disegno* die technischen Qualitäten des Künstlers in der Nachahmung der Natur anzeigt und in Michelangelo gipfelt, verkörpert die *invenzione* den intellektuellen, nicht notwendig zu einer Vollendung gelangenden Akt der Bilderfindung. Vgl. dazu Victoria Lorini, *Erfindung*, in: Vasari 2010, *Kunsttheorie und Kunsttheorie*, S. 227-230.
42. Leon Battista Alberti, *Della Pittura/ Über die Malerei*, Darmstadt 2002, Buch III, 52, S. 151. Plinius unterstreicht jene Gabe, die *comitas*, v.a. im Zusammenhang mit Apelles, dem sie angeblich die Gunst Alexanders des Großen einbrachte (vgl. *Naturalis historia*, Buch 35, 85) und greift damit die *vir bonus*-Tradition der antiken Rhetoriker (Platon, Quintilian) auf, wonach ein guter Redner immer auch ein Mann von tadelloser Sittlichkeit zu sein hat.
43. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 356.
44. Auch in diesem Punkt dürfte Vasari wesentlich von Alberti beeinflusst sein, der sich ausführlich mit der Frage der Affektdarstellung auseinandersetzt, wobei er insbesondere den Aspekt der Empathie betont, den eine gelungene Verbildlichung von Emotionen im Betrachter auslösen sollte, vgl. Alberti 2002, *Della Pittura*, Buch II, 41-43, S. 131-137.
45. So bei der Ekphrasis der Szene des Marientodes in der Chorkapelle von Sant'Egidio: „Intorno le sono gl'Apostoli fatti in una maniera che, se bene si conosce ne' visi loro l'allegrezza di veder esser portata la loro Madonna in cielo da Gesù Cristo, vi si conosce ancora l'amaritudine del rimanere in terra senz'essa.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 360.
46. Diese enge Verbindung zwischen *invenzione* und dem bildlichen Ausdruck von Affekten liegt darin

- begründet, dass die Erfindungskraft gewissermaßen dessen Möglichkeiten generiert.
47. Wohlmöglich haben den Aretiner die gleichen Überlegungen auch dazu bewogen, im Zusammenhang mit der Besprechung der Fresken der Grabkapelle Orlando de' Medicis die bereits im *Libro di Antonio Billi (Libro di Antonio Billi 1991, S. 84)* angeführte Information, Castagno habe einer der in dem Bild dargestellten Heiligen die Gesichtszüge seiner Frau verliehen, unerwähnt zu lassen. Dass Vasari gerade diese Angabe unterschlägt, während er alle anderen narrativen Details der Biographien seiner Vorgänger übernimmt, ist keinesfalls dem Zufall geschuldet, erwähnt er Castagnos tatsächliche affektive Bindungen doch in der gesamten Lebensbeschreibung mit keinem Wort. Die Präsenz einer Gattin, deren Effigie der Maler in einem seiner Werke verewigt, hätte Andrea aus seiner Sicht wohl allzu menschliche Züge verliehen. Bezeichnend ist vor diesem Hintergrund, dass Vasari in der 1568er-Ausgabe der *Vite* den Terminus *amore* an zwei Stellen streicht, mit dem er in der Originalfassung der Biographie Andreas hingebungsvolle Ausführung seiner Werke bezeichnet hatte, Vasari 1966-1997, *Le vite*, B. III, 1971, S. 355 u. 362. Die Idee, Liebe und das Castagno nachgesagte Laster Neid schlössen einander aus, stellt ein immer wiederkehrendes Argument der Moralthologie dar, das auch in Benedetto Varchis Schrift *Sopra l'invidia* diskutiert wird (vgl. Benedetto Varchi, *Opere*, hg. v. Antonio Racheli, 2 Bde., Mailand 1858-1859, II, 1859, S. 582-611, bes. 594). Der Terminus *amore* wird in der überarbeiteten Edition der *Vite* von 1568 allein an einer Stelle beibehalten und zwar dort, wo Vasari Castagnos in Konkurrenz zu Domenico Veneziano entstandene Fresken in Sant'Egidio beschreibt, Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 359. Einer These Marco Ruffinis zufolge ist das in der ersten Ausgabe der *Vite* von 1550 an vielen Stellen propagierte Ideal einer durch Liebe motivierten, also auf Gefühlen basierten Kunstproduktion in der Ausgabe des Werkes von 1568 relativiert worden zugunsten der akademischen Idee von Kunst als rationales Prinzip, das auf Wissen basiert und als solches vermittelbar wird (Ruffini 2011, *Art without an Author*, S. 28ff. u. Anm. 50). Die genannten Streichungen des Begriffs *amore* in der Castagno-Vita scheinen mir jedoch weniger auf ein solch übergreifendes Ansinnen, als vielmehr auf Vasaris Erzählintentionen im Rahmen der Lebensbeschreibung zurückzugehen, zumal der Verweis auf die hingebungsvolle Ausführung keineswegs konsequent aus allen Viten eliminiert wurde und selbst Michelangelo 1568 seine Werke weiterhin „con sollecitudine e con amore grandissimo“ schafft (Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. VI, 1987, S. 59).
48. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 60. „Dipinse in Santa Maria del Fiore l'immagine di Niccolò da Tolentino a cavallo; e perché lavorandola un fanciullo che passava dimenò la scala, egli venne in tanta còlera, come bestiale uomo che egli era, che sceso gli corse dietro insino al Canto de' Pazzi“. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 356. Auf die literarische Natur der Episode hat bereits Paul Barolsky aufmerksam gemacht, indem er das hier beschriebene Bildsujet – den Heerführer Tolentino – in Beziehung zu Castagnos Wutanfall setzt, vgl. Barolsky 1998, *The Trick of Art*, S. 23-29.
49. Franco Sacchetti, *Toskanische Novellen*, Berlin 1988, S. 98. Das Motiv des dem Tier aufgrund seiner Fähigkeit zur Selbstkontrolle überlegenen Menschen ist freilich antiken Ursprungs: So berichtet Diogenes Laertius von Polemon, er sei vollständig ruhig geblieben und habe nicht einmal die Farbe gewechselt, als ein wütender Hund ihm die Kniekehle zerfleischte, Diogenes Laertius, *Vitae philosophorum*, 3. Buch, IV, 17.
50. Für Textquellen zur Assoziation des Neides mit *pazzia* (dt.: Verrücktheit bzw. Wahnsinn) im Sinne eines Kontrollverlusts über die Affekte vgl. Franciscus Nicolaas Maria Diekstra, *The Art of Denunciation. Medieval Moralists on Envy and Detraction*, in: *In the Garden of Evil. The Vices and Culture in the Middle Ages*, ed. by Richard Newhauser, Toronto 2005, S. 431-454.
51. Ladis 2008, *Victims and villains in Vasari's Lives*, S. 63.
52. „[...] Domenico da Vinezia, il quale era stato condotto a Firenze per lo nuovo modo che egli aveva di colorire a olio.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 357.
53. Obgleich Vasari der Technik der Ölmalerei als Malermethode der *maniera moderna* eine Vorrangstellung zuweist, verkörpert sie für ihn nicht die höchste Form der Malerei. Als weibliche, d.h. verweichlichte Malweise steht sie der mannhaften, da körperlich anstrengenden und zudem technisch diffizileren Freskomalerei gegenüber, die in der Hierarchie der künstlerischen Verfahren an vorderster Stelle rangiert (vgl. Vasari 1966-1987, *Vite*, 1966, Bd. I, S. 132-134). Die unterschiedliche Bewertung der Malmethoden wird in der Vita auf die beiden Protagonisten übertragen, die von Vasari gezielt als Vertreter unterschiedlicher Malschulen (toskanisch-romanisch vs. venezianisch) mit verschiedenen Arbeitsweisen und ästhetischen Qualitäten (*disegno* vs. *colore*) inszeniert werden. So klingen in der Charakterisierung von Castagnos Werk und Wesen mittels der Begriffe *prontezza* und *terribilità* nicht nur die Eigenschaften der ent-

- geschlossen und mit Urteilskraft auszuführenden Freskomalerei an, sondern auch Michelangelo, der die Technik zu ihrem Höhepunkt führte. Demgegenüber rufen die Termini *amorevolezza*, *vaghezza* und *grazia*, die Venezianos Person und Kunst beschreiben, mit dem Verfahren des Malens in Öl und Raffael assoziierte Merkmale auf. Selbst Domenicos freundliche, umgängliche Art, die es ihm erlaubt, mühelos Freundschaften (so auch zu Antonello da Messina, vgl. Vasari 1966-1987, *Vite*, 1971, Bd. III, S. 307) zu schließen, findet ihre Entsprechung in den Ölfarben, die sich während des Malens, so Vasari im entsprechenden Kapitel der Einführung in die Künste des *disegno*, miteinander vermischen und mit Leichtigkeit untereinander verbinden. Dass Castagno mit der Freskomalerei gerade jene der beiden Maltechniken beherrscht, die Vasari am höchsten bewertet, ist dabei genauso sprechend wie der Umstand, dass diese aufgrund der Meisterschaft, die sie abverlangt, im Unterschied zur Ölmalerei nicht einfach erlernt werden kann. Für die geschlechterspezifischen Konnotationen der beiden Malereitechniken siehe Philipp Sohm, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia*, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 48, 1995, 4, S. 759-808; zur Frage des gendering in der *disegno-colore*-Debatte vgl. Patricia Reilly, *Writing Out Color in Renaissance Theory*, in: *Genders*, Bd. 12, 1991, S. 77-99.
54. *Libro di Antonio Billi* 1991, S. 83. Die gleiche Information findet sich auch im *Anonimo Magliabechiano* 1965, S. 106.
55. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 62. „Attendendo dunque ciascuno di costoro all'opera sua, aveva Andrea grandissima invidia a Domenico, perché se bene si conosceva più eccellente di lui nel disegno, aveva nondimeno per male che, essendo forestiero, egli fusse da' cittadini carezzato e trattenuto; e tanta ebbe forza in lui per ciò la còlera e lo sdegno, che cominciò andar pensando o per una o per altra via di levarselo dinanzi.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, III, 1971, S. 357.
56. Lukian, *Calumnia* 2.
57. Für die Verbindung von Wettstreit und Neid mit dem Modell des Kunstfortschritts allgemein vgl. Ernst Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*, in: *Norm and Form*, London 1966, S. 1-10; speziell in den *Vite* vgl. James Clifton, *Vasari on Competition*, in: *The Sixteenth Century Journal*, 1996, Bd. XXVII, Heft 1, S. 23-41 und Enrico Mattiotta und Marco Pozzi, *Giorgio Vasari. Storico e critico*, Florenz 2006, S. 373-374.
58. Zur kunsttheoretischen Konzeptualisierung der *invidia* in den *Vite* vgl. Graul, *On the Concept of Envy* (in Vorbereitung). Allgemein zur Rolle des Neides bei Vasari: Clifton 1996, *Vasari on Competition*; Mattiotta / Pozzi 2006, *Giorgio Vasari*, S. 349-351; Kristine Patz, *Im Agon der Künste*, in: *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, hg. v. Hannah Baader, Ulrike Müller-Hofstede, dies. und Nicola Suthor, München 2007, S. 9-18, bes. S. 12-13 und Victoria Lorini, *Neid*, in: Vasari 2010, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 267-268. Für eine Quellensammlung zum Neidmotiv in der Kunstliteratur vgl. Eva-Bettina Krems, *Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso*, München 2005, S. 123-128. Zum Affekt Neid in der Frühen Neuzeit: Carla Casagrande und Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati in Medioevo*, Torino 2000, S. 36-53 und Otto Ulbricht, *Neid in der Frühen Neuzeit*, in: *Frühneuzeit-Info*, Bd. XXI, 2010, S. 126-144.
59. Eine wichtige Referenz für Vasaris Neidkonzept ist Benedetto Varchis Vorlesung *Sopra l'invidia* von 1546, die den Neid als dem kreativen Arbeiten notwendig anhaftendes Laster deutet (vgl. Graul 2011, *Einleitung Castagno Veneziano*, in: Vasari 2011, *Das Leben des Castagno und Veneziano*, bes. S. 48-49). Mit besonderem Nachdruck insistiert Varchi auf dem auch bei Vasari zentralen Gedanken einer Interdependenz von Tugend und Neid. Für eine ausführliche Diskussion jenes Textes sowie anderer Quellen zum Neid im Zusammenhang mit Vasari siehe Graul, *On the Concept of Envy* (in Vorbereitung).
60. Die Stilisierung von Neid zum spezifischen Laster des Künstlers in Texten und Bildern der Frühen Neuzeit ist Gegenstand meiner zur Zeit entstehenden Dissertation mit dem Arbeitstitel: *Künstlerneid. Zur Konzeptualisierung der invidia in der italienischen Malerei und Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*.
61. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 357.
62. Deutlich wird diese Besonderheit im Vergleich zu der der Vita Castagnos und Venezianos vorangehenden Lebensbeschreibung der Bildhauer Paolo Romano und Mino del Regno, in welcher der bescheidene und begabte Paolo dem talentlosen, aber überheblichen Mino gegenübersteht. Minos Schicksal zeigt, wie es Künstlern ergeht, die ihr eigenes Schaffen nicht angemessen einzuschätzen vermögen und sich angetrieben von Neid mit deutlich überlegenen Kollegen zu messen suchen. Als „buona et umilissima persona“ und exzellenter Künstler geht Paolo aus einem von Mino eingeforderten Wettstreit als Sieger hervor, was Mino lebenslange Schmach, Paolo hingegen über den Tod hinausgehenden Ruhm einbringt, vgl. Bettarini / Barocchi 1966-1997, *Vite*, Bd. III, Florenz 1971, S. 343-345.
63. So unterstreicht Benedetto Varchi im Rekurs auf Cristoforo Landino, dass Neid im Falle von tat-

- sächlicher oder allein gefühlter Ungerechtigkeit ein durch und durch lobenswertes Gefühl sei, vgl. Varchi 1858-1859, *Opere*, II, 1859, S. 590.
64. Die hier hervorgekehrte Bedeutung der Betrachter-virtù (vgl. Graul, *Einleitung Castagno und Veneziano*, in: Vasari 2011, *Das Leben des Castagno und Veneziano*, bes. S. 47-50) wird auch an anderen Stellen der *Vite* unterstrichen. Besonders deutlich äußert sich Vasari diesbezüglich im Einleitungspassus der Lebensbeschreibung Andrea Mantegnas, in dem er neben der Wichtigkeit einer gebührenden Anerkennung von Talent auch auf die negativen Folgen ihres Ausbleibens verweist, vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 547. Neben Vasari wird die entscheidende Rolle der Betrachter auch in anderen zeitgenössischen kunstliterarischen Texten, etwa Lodovico Dolces *Dialogo della Pittura* (1557) thematisiert, vgl. Gudrun Rhein, *Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln 2008, bes. S. 215-217.
65. Vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 357-358.
66. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 62. „E perché era Andrea non meno sagace simulatore che egregio pittore, allegro quando voleva nel volto, della lingua spedito e d'animo fiero, et in ogni azzione del corpo, così come era della mente, risoluto, ebbe così fatto animo con altri come con Domenico, usando nell'opere degl'artefici di segnare nascosamente col graffiare dell'ugna se errore vi conosceva: e quando nella sua giovinezza furono in qualche cosa biasimate l'opere sue, fece a cotali biasimatori con percosse et altre ingiurie conoscere ch'e' sapeva e voleva sempre, in qualunque modo, vendicarsi delle ingiurie.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 357-358.
67. So sind sie auch – wie an anderer Stelle der *Vite* – zu Beginn dieser Biographie durchaus positiv belegt, insofern Bernardetto de' Medici aufgrund der lebhaften Rede des Hirtenjungen Andrea beschließt, diesen zu fördern.
68. „E dipinse nel noviziato de' frati di santa Croce una tavola d'altare, nella quale sono alcuni errori contrassegnati da Andreino degli Impiccati.“ *Anonimo Magliabechiano* 1968, S. 104.
69. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 62.
70. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 62-64. „Per che deliberato di far con inganno e tradimento quello che senza suo manifesto pericolo non poteva fare alla scoperta, si finse amicissimo d'esso Domenico; il quale, perché buona persona era et amorevole, cantava di musica e si diletta di sonare il liuto, lo ricevet[t]e volentieri in amicizia, parendogli Andrea persona d'ingegno e sollazzevole. E così continuando questa da un lato vera e dall'altro finta amicizia, ogni notte si trovavano insieme a far buon tempo e serenate a loro inamorate, di che molto si diletta Domenico; il qual amando Andrea da dovero, gli insegnò il modo di colorire a olio, che ancora in Toscana non si sapeva.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 358.
71. Zur Rolle der Musik in den *Vite* vgl. Katherine A. McIver, *Maniera, Music and Vasari*, in: *Sixteenth Century Journal*, Bd. XXVIII, Heft 1, 1997, S. 45-55 und Jana Graul, *Pittori non con tutto il cuore. Artisti musicisti nelle 'Vite' vasariane*, in: *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e David fra Quattrocento e Cinquecento*, hg. v. Susanne Pollack, Ausst.kat. Uffizien, Florenz 2012 (im Druck).
72. Das Musizieren, speziell auf einem Saiteninstrument, galt im 16. Jahrhundert als elegante und gelehrte Betätigung. Dazu Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven / London 1967, bes. S. 86-98 und Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999, S. 40-47.
73. Das Saiteninstrument fand im 15. Jahrhundert zunächst nur in höfisch-gelehrten Kreisen Verwendung und kam erst gegen Ende des Quattrocento auch innerhalb der städtischen Oberschicht in Mode, wurde dann aber zum bevorzugten Instrument musizierender Dilettanten. Zur Stellung der Laute in der venezianischen Gesellschaft um 1500, in der das Saiteninstrument als besonders edel angesehen wurde, ja gar als Accessoire des Edelmanns galt, vgl. Frings 1999, *Giorgiones Ländliches Konzert*, S. 40-47. Im 15. Jahrhundert dagegen stand Venedig im Bereich des Musikalischen weit hinter den herzoglichen Nachbarstaaten zurück. Die für die Stadt in der Renaissance als charakteristisch geltende Musikkultur bildete sich erst in der Folgezeit, genauer im letzten Drittel des Quattrocento heraus, vgl. ebenda und Ulrike Groos, *Ars musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim (u.a.) 1999 (beide mit weiterführender Literatur).
74. Vgl. dazu Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 164, Anm. 27 mit weiterführender Literatur.
75. Für Giorgiones Verhältnis zur Musik und das Motiv der Musik in seinen Werken vgl. Nino Pirotta, *Musiche intorno a Giorgione*, in: *Giorgione*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita, Castelfranco Veneto / Asolo, 19.-31. Mai 1978, Rom 1987, S. 41-45; Mauro Lucco, *Il tema musicale nella cultura figurativa di Venezia, ca. 1500 – 1515*, in: *I tempi di Giorgione*, hg. v. Ruggero Maschio, Rom 1994, S. 84-95 und Frings

- 1999, *Giorgiones ländliches Konzert*. Zuletzt: Claudio Strinati, *Giorgione e la muscia*, in: *Giorgione*, Museo Casa Giorgione, Castelfranco Veneto, hg. v. Enrico Maria Dal Pozzolo und Lionello Puppi, Milano 2009, S. 163-168.
76. Etwa in dem um 1500 entstandenen, 1525 in Venedig gedruckt erschienenen *Libro di natura d' amore* von Mario Equicola.
77. Vgl. Giorgio Vasari, *Das Leben des Giorgione, des Coreggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, hg. von Sabine Feser und Hana Gründler, Berlin 2008, S. 17-27, bes. S. 17, siehe dort auch Anm. 6 und 7.
78. 1550 waren es noch allein die „Liebsten“ Venezianer, vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 358.
79. Sohm 1995, *Gendered Style*, bes. S. 785. Die in dieser Venezianität enthaltenen, die Liebe betreffenden Faktoren gehen u.a. auf die in der Mitte des 16. Jahrhunderts geläufige Assoziation Venedigs mit Venus zurück, die beispielsweise der venezianische Chronist Marin Sanudo mit der etymologischen Nähe des Stadtnamens zur Liebesgöttin, aber auch der planetarischen Konstellation am Tag der Gründung Venedigs erklärt. Zu den vielfältigen Verbindungen Venedigs mit der Liebesgöttin vgl. David Rosand, *Venetia figurata. The Iconography of a Myth*, in: *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, hg. v. dems., Venedig 1984, S. 177-196 und ders. *Myths of Venice. The Figuration of a State*, The University of North Carolina 2001, S. 117-151.
80. Vgl. Rubin 1995, *Vasari Art and History*, bes. S. 321-355; Baader 2006, *Freundschaft versus Automimesis* und Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008. Weiterhin zur Verbindung von Freundschaft und Kunst: Andreas Beyer, *Künstlerfreunde – Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte*, in: Katharina Corsepius u.a., *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim u.a. 2004, S. 1-15; Ulrich Pfisterer, *Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, hg. v. Sybille Appuhn-Radtke, München 2006, S. 239-259 und Hannah Baader, *Ernstes Spiel, 1441. Niccolò della Luna und Leon Battista Alberti über Wettstreit, Freundschaft, Neid und Kunst*, in: Baader / Müller-Hofstede / Patz / Suthor 2007, *Im Agon der Künste*, S. 32-49.
81. Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen* (Della Famiglia), übersetzt v. Walter Kraus, München 1986, Buch 4, S. 372.
82. Ebenda, Buch 4, S. 383.
83. Prägnant formuliert Vasari seine Vorstellung von dem Zusammenhang zwischen Freundschaft und Kunstfortschritt sowie der von unaufrichtiger Freundschaft und Neid für diesen ausgehenden Gefahr in der Lebensbeschreibung Gaddo Gaddis, dessen künstlerische Leistung er auf die freundschaftliche Verbindung zurückführt, die den Maler angeblich mit Cimabue verband. Aus den regelmäßigen Diskussionen der beiden Freunde über die „Schwierigkeiten der Kunst“ seien in den Seelen beider großartige Konzepte entstanden, woraus der Autor schließt, dass eine allein durch Neid und Boshaftigkeit motivierte und deshalb „falsche“ Freundschaft die Vollendung der Kunst verhindert, vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. II, 1970, S. 81-82.
- Analog verhält es sich mit der für die Weiterentwicklung der Künste notwendigen Weitergabe von technischem Wissen: So ging Veneziano, wie es in der Vita Antonello da Messinas heißt, durch aufrichtige Zuneigung veranlasst eine Freundschaft mit dem in seine Heimatstadt zugezogenen Antonello ein, der ihn daraufhin in der zu dieser Zeit in Italien noch nicht bekannten Technik der Ölmalerei unterwies (Vasari 1966-1987, *Le Vite*, Bd. III, 1971, S. 301-310) – eine historisch unhaltbare Tradierung, von der die Malerei aus Vasaris Perspektive insgesamt profitierte (vgl. Marc Gotlieb, *The Painter's Secret. Invention and Rivalry from Vasari to Balzac*, in: *Art Bulletin*, Bd. 84, Heft 3, 2002, S. 469-490, bes. S. 472, der die Anekdote vor dem Hintergrund der sozialen Praxis des Geschenkaustauschs unter Freunden liest). Castagnos Umgang mit Veneziano steht dem diametral entgegen. Zwar gelangt auch er trotz des Beschreitens unlauterer Wege (nämlich eine von seiner Seite allein vorgetäuschte Freundschaft) in den Besitz der kostbaren Kenntnis, doch hat sein Handeln auch negative Folgen: Mit Veneziano geht der Kunst ein Talent und Castagno selbst der Konkurrent verloren, im Wettstreit, mit dem er über sich hinauswachsen kann. Analog versucht auch Baccio Bandinelli als Castagnos Alter Ego des dritten Zeitalters Vasaris Narrative zufolge, die Ölmalerei mit Hilfe einer List an seinem Freund Andrea del Sarto zu erlernen, ein Vorhaben, in dem der Bildhauer gerade aufgrund seiner Unaufrichtigkeit scheitert. Vgl. Vasari, *Bandinelli*, S. 19-20.
84. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, VIII, 20.1156a.
85. Alberti 1986, *Vom Hauswesen*, Buch IV, S. 340-453.
86. Castiglione, *Libro del cortegiano*, II, 30.
87. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, VIII, 7.1157b.

88. Selbst von einem Kollegen aus den Reihen der Florentiner Akademie verraten, als dessen Freund er sich wähnte, lag dem Gelehrten das Thema der falschen Freundschaft besonders am Herzen. In seiner Vorlesung über den Neid nimmt es deshalb eine zentrale Stellung ein (Varchi 1858-1859, *Opere*, II, 1859, S. 582-611). Die Verbindung von Neid und falscher Freundschaft wird neben den antiken Autoren besonders von den Moraltheologen des 13. Jahrhunderts hervorgehoben, etwa dem Verfasser des einflussreichen mittelenglischen Textes *Ancrene Wisse*, der mehrfach ins Lateinische übersetzt wurde.
89. „Laonde fatto pratica, più si domesticò con maestro Domenico; il quale, perché buona persona et amorevole era, assai alla musica attendeva, e diletandosi sonare il liuto, andava la notte cantando et alcune serenate facendo a sue innamorate, et Andrea spesso in compagnia di lui andava, mostrando non avere più grato né più domestico amico; onde gli fu insegnato da Domenico l'ordine e 'l modo del colorire a olio, il quale in Toscana non era ancora in uso.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 358.
90. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 358.
91. Graul 2012, *Artisti musicisti nelle 'Vite' vasariane*.
92. De facto arbeiteten Veneziano, Castagno sowie der zudem von Vasari erwähnte Alesso Baldovini aber nicht gleichzeitig in Sant'Egidio. Veneziano war zwischen 1439 und 1445 in drei Phasen in der Kirche aktiv, in denen er die Westwand der Cappella Maggiore freskierte. Castagno dagegen führte zwischen 1451 und 1453 die Malereien der gegenüberliegenden Seitenwand aus. Der Anteil Baldovinetti an der Ausstattung der Chorkapelle lässt sich aus Mangel an Dokumenten nicht genau bestimmen. Die Fresken scheinen bereits Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr *in situ* sichtbar gewesen zu sein. Erhalten sind lediglich Fragmente sowie die ebenfalls nicht vollständig überlieferte Sinopie der von Veneziano ausgeführten *Verlobung Mariens*. Vgl. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 164-166, Anm. 28 mit weiterführender Literatur.
93. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 359-360.
94. Für den Begriff bei Vasari vgl. Sabine Feser, *Anmut*, in: Vasari 2010, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 206-208 mit weiterführender Literatur, zur Verbindung von *grazia* und *vaghezza* sowie deren Gebrauch bei Vasari vgl. Sohm 1995, *Gendered Style*.
95. Vgl. Vasari 2010, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 113.
96. Hesiod, *Werke und Tage*, in: ders., *Theogonie, Werke und Tage*, hg. v. Albert von Schirnding, Düsseldorf 2007, 25-26, S. 85.
97. „Ma come avviene che il figulo sempre invidia e noia il figulo, e lo scultore l'altro scultore, non potrebbe Baccio sopportare i favori varii fatti a Benvenuto.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. V, 1984, S. 268. Vgl. dazu Ladis 2008, *Victims and Villains in Vasari's Lives*, S. 64.
98. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 360.
99. Vgl. Martin Kemp, „Ogni pittore dipinge se“. *A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?*, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. v. Cecil H. Clough, Manchester 1976, S. 311-323; Frank Zöllner, „ogni pittore dipinge sé“. *Leonardo da Vinci and „automimesis“*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137-160; Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430-1445*, München 2002, S. 40-68 und Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy 1500-1800*, New Haven 2007, bes. S. 40-46.
100. Dazu Ladis 2008, *Victims and Villains in Vasari's Lives*, S. 59. Wie bereits eingangs erwähnt, verzeichnet eine in Vasaris *zibaldone* enthaltene Liste von Künstlerselbstporträts für Castagno tatsächlich ein Selbstporträt in Santa Maria Nuova, vgl. Anm. 3.
101. Der an einen Christen gerichtete Vorwurf, dem als Sinnbild von Verrat und Unmenschlichkeit geltenden Christus-Jünger Judas zu gleichen, wog im rinascimentalen Italien selbstredend schwer, besonders zur Zeit der Gegenreformation. Er wurde vornehmlich gegen Personen ausgesprochen, die sich wie Castagno des Meineids schuldig gemacht hatten, galt aber auch allgemein Sündern und Lasterhaften, vgl. Friedrich Lotter, *Judenfeindschaft (-haß, -verfolgung)*, in: *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., München / Zürich 1980-1999, Bd. V, 1991, S. 790-791 und Reuven Bonfil, *Jewish Life in Renaissance Italy*, Berkeley 1994.
102. Für letztgenannten Aspekt vgl. Rubin 1995, *Vasari Art and History*, S. 176-177.
103. Zur Rolle des Wettstreits in den *Vite* vgl. ebenda, bes. Kap. VIII; Clifton 1996, *Vasari on Competition*; Mattiotta / Pozzi 2006, *Giorgio Vasari*, S. 373-375 und Patz 2007, *Im Agon der Künste*, bes. S. 12. Zur agonalen Kultur der Frühen Neuzeit vgl. zusätzlich zu den genannten Titeln u.a. Antje Middeldorf, *The Origins of Artistic Competitions in Italy. Forms of Competition between Artists before the Contest for the Florentine Baptistery Doors Won by Ghiberti in 1401*, in: *Lorenzo Ghiberti e il suo tempo*, Florenz 1980, S. 167-180; G. W. Pigman, *Versions of Imitation in the Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. XXXIII, 1980, 1, S. 1-32; S. Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Leonardo*,



- Raphael, Michelangelo, Titien*, New Haven 2002; *Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Museum of Fine Arts, Boston, hg. v. Frederick Ilchman und Linda Borean, Farnham Surrey 2009 sowie *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, hg. v. Ulrich Pfisterer (u.a.), Berlin 2011.
104. Hesiod, *Werke und Tage*, 11-46.
105. Aristoteles, *Rhetorik*, Buch II, 10-11.
106. Vgl. Varchi 1858-1859, *Opere*, II, 1859, S. 582-611, bes. S. 590. Vgl. dazu Graul 2012, *On the Concept of Envy* (in Vorbereitung).
107. Vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 422.
108. Vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. V, 1984, S. 511-536.
109. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 360.
110. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 360.
111. Rubin 1995, *Vasari Art and History*, S. 176-177.
112. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 65-66 (Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 360).
113. Siehe Andreas Kablitz, „Videre-Invidere“. *Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums*, in: *Deutsches Dante Jahrbuch*, Bd. 74, 1999, S. 137-188.
114. Grundlegend zur Verbindung von Neid und bösem Blick: Thomas Rakoczy, *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur*, Tübingen 1996.
115. So berichtet der Autor in der 1550er Fassung der Lebensbeschreibung Antonio Venezianos davon, wie Günstlingswirtschaft und Neid dazu führten, dass die Venezianer erblindeten, weshalb sie die Begabung ihres Mitbürgers nicht erkannten – ein Versäumnis, das einerseits den Maler dazu zwang, seine Stadt zu verlassen und andererseits Venedig den Verlust eines Talents einbrachte (vgl. Bettarini / Barocchi, *Vite*, Bd. II, Florenz 1970, S. 263-268). Vgl. Jana Graul, *Einleitung zum Leben des Fra Filippo Lippi*, in: Vasari 2011, *Das Leben des Castagno und Veneziano*, S. 9-13.
116. „Un giorno fra gli altri, mordendosi al solito e scoprendo molte cose de' fatti loro, Benvenuto, guardando e minacciando Baccio, disse: ‚Provvediti, Baccio, d'un altro mondo, ché di questo ti voglio cavare io‘. Rispose Baccio: ‚Fa' che io lo sappia un dì innanzi, sì ch'io mi confessi e faccia testamento e non muoia come una bestia, come sei tu‘. Per la qual cosa il Duca, perché molti mesi ebbe preso spasso del fatto loro, gli pose silenzio, temendo di qualche mal fine, e fece far loro un ritratto grande della sua testa fino alla cintura, che l'uno e l'altro si gettassi di bronzo, acciò che chi facesse meglio avesse l'onore.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. V, 1984, S. 269. Abermals manifestiert sich auch hier die oben thematisierte Vorstellung, Neidgefühle zeugten von einem animalischen Wesen.
117. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 66-67. „Una sera di state, sì come era solito, tolto Domenico il liuto, uscì di S. Maria Nuova, lasciando Andrea nella sua camera a disegnare, non avendo egli voluto accettar l'invito d'andar seco a spasso con mostrare d'aver a fare certi disegni d'importanza. Andato dunque Domenico da sé solo a' suoi piaceri, Andrea, sconosciuto, si mise ad aspettarlo dopo un canto, et arivando a lui Domenico nel tornarsene a casa, gli sfondò con certi piombi il liuto e lo stomaco in un medesimo tempo; ma non parendogli d'averlo anco acconcio a suo modo, con i medesimi lo percosse in su la testa malamente; poi lasciandolo in terra si tornò in S. Maria Nuova alla sua stanza e, socchiuso l'uscio, si rimase a disegnare in quel modo che da Domenico era stato lasciato. Intanto, essendo stato sentito il rumore, erano corsi i servigiali, intesa la cosa, a chiamare e dar la mala nuova allo stesso Andrea micidiale e traditore; il qual corso dove erano gl'altri intorno a Domenico, non si poteva consolare né restar di dir: ‚Oimè fratel mio, oimè fratel mio!‘. Finalmente Domenico gli spirò nelle braccia, né si seppe, per diligenza che fusse fatta, chi morto l'avesse; e se Andrea venendo a morte non l'avesse nella confessione manifestato, non si saprebbe anco.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 361.
118. Grundlegend zu *labor* als künstlerisches Tugendideal und entscheidendes Prinzip des aemulativen Wettbewerbs in frühneuzeitlicher Kunst und Kunsttheorie vgl. Fabian Jonietz, *Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie*, in: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, hg. v. Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler und ders., Berlin 2011, S. 573-680.
119. „Ma in questo [der Malerei in Öl auf Stein] fu Sebastiano veramente da lodare, perciò che dove Domenico suo compatriota, il quale fu il primo che colorisse a olio in muro, [...]“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. V, 1984, S. 98.
120. Giorgio Vasari, *Das Leben des Sebastiano del Piombo*, hg. v. Christina Irlenbusch, Berlin 2004, S. 32 (Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. V, 1984, S. 102). Dazu Sohm 1995, *Gendered Style*, S. 786ff. Die Analogien mit Sebastiano del Piombo betreffen nicht allein Venezianos Einstellung zur Arbeit, sondern auch das lebenswürdige und umgängliche Wesen der Maler, ihre Musikalität, ihr Brillieren in der Ölmalerei und ihre venezianische Herkunft.
121. Zum literarischen Thema und Bildmotiv der Nachtarbeit als Unterscheidungsmerkmal freier Kunstausübung gegenüber der dem Handwerk ver-

- wandten Alltagsarbeit des Malers und Bildhauers und damit als nobilierungsstrategisches Argument vgl. Jonietz 2011, *Labor omnia vincit*, bes. S. 596-608 und S. 651-652. Allgemein zur Praxis der *Lucubratio* im Mittelalter s. Jaques Le Goff, *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris 1977, S. 67-68.
122. Gaetano Milanesi, *Commentario alle Vite di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano*, in: *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, Bd. VI, 1862, S. 1-10. Vgl. auch Herbert von Einem, *Castagno ein Mörder?*, in: *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag*, Düsseldorf 1962, S. 433-442.
123. „Domenicho da Vinega, el quale fu morto da detto Andreino con una maza ferrata in sulla testa per invidia, et [...] alla morte confessò detto omicidio.“ *Libro di Antonio Billi* 1991, S. 83.
124. Allgemein zum Motiv des Künstlertodes vgl. Kurz / Kris 1995, *Legende vom Künstler*, S. 147-164; Wittkower 1963, *Born under Saturn*, Kapitel VI; Philipp Sohm, *Caravaggio's Deaths*, in: *The Art Bulletin*, Bd. LXXXIV, 2002, S. 449-468; Martin Warnke, *Der Tod der Unsterblichen*, in: *Unsterblich! Der Kult des Künstlers*, hg. v. Jörg Völlnagel und den Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, München 2008, S. 79-86 und Irving Lavin, *Bernini's Death. Visions of Redemption*, in: *Visible spirit*, Bd. II, 2009, S. 1046-1086.
125. So die berühmte, von Lukian kolportierte Anekdote (Lukian, *Calumnia 2*).
126. Plutarch, *Perikles*, 31.
127. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. V, 1984, S. 269.
128. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. VI, 1987, S. 12.
129. Barolsky 1995, *Warum lächelt Mona Lisa*, S. 46-47; ders. 1996, *Giottos Vater*, S. 75.
130. Vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 361.
131. Auf Venezianos Œuvre geht Vasari in der Edition von 1568 bereits weiter oben im Text ein. Auch fügt er im Anschluss an die Benennung der Begräbnisstätte beider Maler einen kurzen Textabschnitt ein, indem mit dem Hauptaltarbild von Santa Lucia de' Magnoli in Florenz Venezianos heute bekanntestes Werk genannt wird, das in der ersten Ausgabe noch Francesco Pesello zugeordnet war, vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 362.
132. Schon die ältesten Quellen aus der Zeit kurz nach Castagnos Tod führen den Maler unter dem von Vasari aufgegriffenen Spitznamen „Andreino degli Impiccati“ an. Die verniedlichte Form des Vornamens – „Andreino“ bedeutet so viel wie „Andreaslein“ –, auf deren Wiedergabe Vasari bezeichnenderweise verzichtet, legt nahe, dass Castagno bei der Ausführung seiner Schandbilder noch jung gewesen sein muss bzw. am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn stand. Die Forschung sieht diese übereinstimmend als Andreas erstes öffentliches Werk an – was nicht zuletzt auch erklären würde, weshalb der Künstler sich überhaupt einer solchen Malaufgabe widmete – und identifiziert sie mit den 1440 von der Signoria in Auftrag gegebenen Bildnissen der Rebellen der Anghiari-Schlacht. Zu den verlorenen Malereien vgl. Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca 1985, S. 98-104 und Patricia Lee Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven / London 2007, S. 118f.
133. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 362.
134. Dass die strangulierten Aufrührer seinerzeit nicht von dem längst verstorbenen Castagno, sondern von Sandro Botticelli festgehalten wurden, war bereits dem *Anonimo Magliabechiano* bekannt, der die Namen aller acht Porträtierten anführt und darüber hinaus den Wortlaut einer der die Darstellungen begleitenden Inschriften wiedergibt (*Anonimo Magliabechiano* 1968, S. 113f.). Es ist nicht gesichert, ob Vasari das Manuskript des *Anonimo* tatsächlich kannte, gerade in Bezug auf die Vita Botticellis fallen jedoch zahlreiche Parallelen zwischen dem *Anonimo* und Vasaris Ausführungen auf, vgl. Richard Stapleford, *Vasari and Botticelli*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. XXXIX, Heft 2-3, 1995, S. 397-408.
135. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S. 67-69. „L'anno 1478, quando dalla famiglia de' Pazzi et altri loro aderenti e congiurati fu morto in S. Maria del Fiore Giuliano de' Medici e Lorenzo suo fratello ferito, fu deliberato dalla Signoria che tutti quelli della congiura fussino come traditori dipinti nella facciata del palagio del Podestà; onde essendo questa opera offerta ad Andrea, egli come servitore et obligato alla casa de' Medici l'accettò molto ben volentieri; e messovisi la fece tanto bella che fu uno stupore, né si potrebbe dire quanta arte e giudizio si conosceva in que' personaggi ritratti per lo più di naturale, et impiccati per i piedi in strane attitudini e tutte varie e bellissime. La qual opera, perché piacque a tutta la città e particolarmente agl'intendenti delle cose di pittura, fu cagione che da quella in poi non più Andrea dal Castagno ma Andrea degli Impiccati fusse chiamato.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 362.
136. Neben dem geringen künstlerischen Anspruch hängt dies damit zusammen, dass Schandbildmaler als Vollstrecker einer Bildstrafe den Henkern ähnlich gesellschaftliche Ächtung erfuhren. Vgl. dazu Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, S.173-176, Anm. 56 (mit weiterführender Literatur). Grundlegend zur Praxis der Schandbildmalerei: Gherardo Ortalli, *...pingatur in Palatio...'*

- La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Rom 1979 und Edgerton 1985, *Pictures and Punishment*.
137. Zu jenem Werk, von dem sich einige Vorzeichnungen erhalten haben, vgl. John Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 Bde., Oxford 1965, I, 161-162; Edgerton 1985, *Pictures and Punishment*, S. 110-125.
138. Giorgio Vasari, *Das Leben des Andrea del Sarto*, hg. von Sabine Feser, Berlin 2005, S. 65-66. Vasaris Aussage ist insofern korrekt, als ein Zahlungsbeleg die Ausführung durch del Sartos Schüler Bernardo del Buda belegt. *Le opere di Giorgio Vasari*, hg. v. Gaetano Milanese, 9 Bde., Florenz 1973 (Erstveröffentlichung 1878-1885), Bd. V, S. 53-54.
139. Der Terminus erscheint in der die Schandbilder betreffenden Passage der Neuauflage nicht mehr.
140. Zu dem komplexen Begriff bei Vasari vgl. Sabine Feser, *Urteilkraft*, in: Vasari 2011, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 296-300. Allgemein zur Kategorie *giudizio* in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie vgl. Robert Klein, ‚Giudizio‘ et ‚Gusto‘ dans la théorie de l’art au Cinquecento, in: *Rinascimento*, Bd. V, Heft 12, 1961, S. 105-116; Vasari 1962, *Vita di Michelangelo*, Bd. II, S. 39-40; Summers 1981, *Michelangelo and the Language of Art*, bes. S. 352-379; David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, London u.a. 1987; Hannah Baader, *Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil*, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 122-126 und, bes. zur Verbindung Urteilkraft – *virtù*, Julian Kliemann, *Die virtù des Zeuxis*, in: Poeschke / Weigel 2006, *Virtus des Künstlers*, S. 197-222.
141. Alberti 2002, *Della Pittura*, Buch I, 12, S. 85. Zur Rolle des Auges im künstlerischen Schaffensprozess s. Wolf-Dietrich Lühr, *Von Gottes „I“ zu Giotto’s „O“*. *Schöpferhand und Künstlerkörper zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Auge und Hand*, hg. von Johannes Bilstein und Guido Reuter, Oberhausen 2011, S. 51-75.
142. Vgl. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti und Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, I, p. 136 [9-10]). Vgl. dazu Claire Joan Farago, *Leonardo da Vinci’s Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the ‚Codex Urbinate‘*, Leiden (u.a.) 1992, S. 309-310 und Gabriele Helke, *Giorgione als Maler des Paragone*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. I, 1999, S. 11-79, bes. S. 44-50. Zum *senso comune* vgl. Summers 1987, *The Judgement of Sense*, bes. S. 71-109.
143. Die Vorstellung eines „Augenurteils“ findet sich bereits bei Cicero, der diesen neben dem für die Rhetorik entscheidenden *iudicium auricum* stark macht und erklärt, dass der Sehsinn speziell in den Bildenden Künsten eine verfeinerte Wahrnehmung aufweise. Vgl. Cicero, *De natura deorum*, 2,58.
144. Das von Vasari in den *Vite* erstmals schriftlich formulierte Bild der Zirkel im Auge scheint auf Michelangelo selbst zurückzugehen und wurde später von Vincenzo Danti theoretisiert, vgl. Summers 1981, *Michelangelo and the Language of Art*, bes. S. 333-346.
145. „la prima cosa che fa, corrompe il giudizio assai più, che gli altri affetti. E quindi [sic] avviene che gl’invidiosi giudicano, così le cose grandissime piccole, e le bellissime brutte, come le bruttissime belle, e le piccolissime grandi.“ Varchi 1858-1859, *Opere*, II, bes. S. 599-601 (Übersetzung der Autorin).
146. Vgl. Hana Gründler, *Einleitung*, in: Vasari 2009, *Leben des Bandinelli*, S. 7-13, bes. S. 11, wo der Vorwurf, Bandinelli habe es an *giudizio* gemangelt, in den Kontext der Diskreditierungsstrategien gegenüber Vasaris Rivalen am Hof Cosimo I. gestellt wird. Ausführlich dazu: Elisabeth Pilliod, *Representation, Misrepresentation, and Non-representation*, in: *Vasari’s Florence. Artists and literati at the Medicean Court*, hg. v. Philip Joshua Jacks, Cambridge 1998, S. 30-54.
147. Ortalli 1979, *Pittura infamante*, S. 137-144.
148. „Son Bernardo Bandino un nuovo Giuda / Traditore micidiale in chiesa io fui, / Ribello per aspettare morte più cruda“, *Anonimo Magliabechiano* 1968, S. 114 (vgl. Anm. 134).
149. „Visse nel suo tempo molto onoratamente, e perché era persona splendida e dilettavasi molto di vestire e di stare in casa pulitamente, lasciò poche facultà alla morte sua, la quale gli troncò la vita nella età d’anni LXXI. E risapendosi dopo la morte sua l’impietà che egli aveva usata a maestro Domenico, con odiose esequie fu sepolto in Santa Maria Nuova“ (1550), „Visse Andrea onoratamente, e perché spendeva assai e particolarmente in vestire et in stare onorevolmente in casa, lasciò poche facultà quando d’anni 71 passò ad altra vita. Ma perché si riseppe, poco dopo la morte sua, l’impietà adoperata verso Domenico che tanto l’amava, fu con odiose essequie sepolto in S. Maria Nuova, dove similmente era stato sotterrato l’infelice Domenico d’anni cinquantasei.“ (1568) Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 363.
150. Ebenda.
151. Der am 19. August 1457 an einem Pestfieber erlegene Castagno wurde auf dem Friedhof der Servitenkirche Santissima Annunziata neben seiner Frau begraben, die nur wenige Tage vor ihm verstorben war. Veneziano dagegen fand am 15. Mai 1461 auf dem Friedhof von San Pier Gattolino seine letzte Ruhestätte.

152. Vasari 2011, *Leben des Castagno und Veneziano*, Anm. 57. „CASTANEO ANDREAE MENSURA INCOGNITA NULLA ATQUE COLOR NULLUS LINEA NULLA FUIT. INVIDIA EXARSIT FUITQUE PROCLIVIS AD IRAM. DOMITIUM HINC VENETUM SUBSTULIT INSIDIIS DOMITIUM ILLUSTRREM PICTURA. TURPAT ACUTUM SIC SAEPE INGENIUM VIS INIMICA MALI.“ Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. III, 1971, S. 363.
153. Vgl. Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. I, 1966, S. 113.
154. So schließt die Vita Buonarrotis 1550 mit dem Hinweis auf die Unsterblichkeit der Werke Michelangelos – Neid und dem Tode zum Trotz: “E non si maravigli alcuno che io abbia qui descritta la Vita di Michelagnolo vivendo egli ancora; perché, non si aspettando che e' debbia morir già mai, mi è parso conveniente far questo poco ad onore di lui, che quando bene, come tutti gli altri uomini, abbandoni il corpo, non si troverà però mai alla morte delle immortalissime opere sue. La fama delle quali, mentre ch'e' dura il mondo, viverà sempre gloriosissima per le bocche degli uomini e per le penne degli scrittori, mal grado della invidia et al dispetto della morte.” Vasari 1966-1997, *Le vite*, Bd. VI, 1987, S. 119.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Alberti 1986  
Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen* (Della Famiglia), übersetzt v. Walter Kraus, München 1986.
- Alberti 2002  
Leon Battista Alberti, *Della Pittura/ Über die Malkunst*, Darmstadt 2002.
- Biondo 1995  
Michelangelo Biondo, *Conoscenza dell'uomo dall'aspetto esteriore*, hg. v. Lucia Rodler, Rom 1995.
- Dolce 2008  
Gudrun Rhein, *Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln 2008.
- Ghiberti 1998  
Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, hg. v. Lorenzo Bartoli, Florenz 1998.
- Hesiod 2007  
Hesiod, *Theogonie, Werke und Tage*, hg. v. Albert von Schirnding, Düsseldorf 2007.
- Landino 2001  
Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, hg. v. Paolo Procaccioli, 4 Bde., Rom 2001.
- Leonardo 1995  
Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti und Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995.
- Libro di Antonio Billi 1991  
*Libro di Antonio Billi*, hg. v. Fabio Benedettucci, Anzio 1991.

- Sacchetti 1988  
Franco Sacchetti, *Toskanische Novellen*, Berlin 1988.
- Varchi 1858-1859  
Benedetto Varchi, *Opere*, hg. v. Antonio Racheli, 2 Bde., Mailand 1858-1859.
- Vasari 1938  
Giorgio Vasari, *Lo zibaldone*, hg. v. Alessandro Del Vita, Rom 1938.
- Vasari 1962  
Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1500 e del 1568*, hg. u. komm. v. Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand 1962.
- Vasari 1966-1997  
Rosanna Bettarini und Paola Barocchi (Hgg.), *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 11 Bde., Florenz 1966-1997.
- Vasari 1973  
*Le opere di Giorgio Vasari*, hg. v. Gaetano Milanese, 9 Bde., (Florenz 1878-1885) Florenz 1973.
- Vasari 2004  
Giorgio Vasari, *Das Leben des Sebastiano del Piombo*, hg. v. Christina Irlenbusch, Berlin 2004.
- Vasari 2008  
Giorgio Vasari, *Das Leben des Giorgione, des Coreggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, hg. v. Sabine Feser und Hana Gründler, Berlin 2008.
- Vasari 2010  
Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Sabine Feser und Matteo Burioni, Berlin 2010.
- Vasari 2011  
Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico*, hg. v. Jana Graul und Heiko Damm, Berlin 2011.
- Sekundärliteratur**
- Ausst.-Kat. Arezzo 1981  
*Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554* (Museo di Casa Vasari in Arezzo u.a.), hg. v. Laura Corti u. Margaret Daly Davis, Florenz 1981.
- Ausst.-Kat. Berlin 2008  
*Unsterblich! Der Kult des Künstlers* (Kunstabtheke der Staatliche Museen in Berlin), hg. v. Jörg Völlnagel und den Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstabtheke, München 2008.
- Ausst.Kat. Boston 2009  
*Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice* (Museum of Fine Arts in Boston u.a.), hg. v. Frederick Ilichman und Linda Borean, Farnham Surrey 2009.
- Baader 2006  
Hannah Baader, *Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer virtus*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke und Thomas Weigel, Münster 2006, S. 109-127.
- Baader 2007  
Hannah Baader, *Ernstes Spiel, 1441. Niccolò della Luna und Leon Battista Alberti über Wettstreit, Freundschaft, Neid und Kunst*, in: Baader / Müller-Hofstede / Patz / Suthor 2007, *Im Agon der Künste*, S. 32-49.

- Baader / Müller-Hofstede / Patz / Suthor 2007  
*Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, hg. v. Hannah Baader, Ulrike Müller-Hofstede, dies. und Nicola Suthor, München 2007.
- Barolsky 1996  
 Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa. Vasaris Erfindungen*, Berlin 1995 (University Park, Pa. 1991), S. 46-47
- Barolsky 1996  
 Paul Barolsky, *Vasaris Familiengeschichten*, (University Park, Pa. 1992) Berlin 1996.
- Barolsky 1998  
 Paul Barolsky, *The Trick of Art*, in: *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, hg. v. Philip Jacks, Cambridge 1998, S. 23-29.
- Baxandall 1999  
 Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts* (Oxford 1972), Berlin 1999.
- Beyer 2004  
 Andreas Beyer, *Künstlerfreunde – Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte*, in: Katharina Corsepius u.a., *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim u.a. 2004, S. 1-15.
- Bialostocki 1967  
 Jan Bialostocki, *Terribilità*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, III, *Theorie und Probleme*, Berlin 1967, S. 222-225.
- Bilstein / Reuter 2011  
 Auge und Hand, hg. v. Johannes Bilstein und Guido Reuter, Oberhausen 2011.
- Black 2007  
 Robert D. Black, *Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, 1250-1500*, Leiden 2007.
- Bredenkamp 2008  
 Horst Bredenkamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008.
- Bonfil 1994  
 Reuven Bonfil, *Jewish Life in Renaissance Italy*, Berkeley 1994.
- Casagrande / Vecchio 2000  
 Carla Casagrande und Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati in Medioevo*, Torino 2000.
- Clifton 1996  
 James Clifton, *Vasari on Competition*, in: *The Sixteenth Century Journal*, 1996, Bd. XXVII, Heft 1, S. 23-41.
- Diekstra 2005  
 Franciscus Nicolaas Maria Diekstra, *The Art of Denunciation. Medieval Moralists on Envy and Detraction*, in: *In the Garden of Evil. The Vices and Culture in the Middle Ages*, ed. by Richard Newhauser, Toronto 2005, S. 431-454.
- Edgerton 1985  
 Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca 1985.
- Einem 1962  
 Herbert von Einem, *Castagno ein Mörder?*, in: *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag*, Düsseldorf 1962, S. 433-442.
- Farago 1992  
 Claire Joan Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the 'Codex Urbinas'*, Leiden (u.a.) 1992.
- Frings 1999  
 Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999.
- Goffen 2002  
 Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titien*, New Haven 2002.
- Gombrich 1966  
 Ernst Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*, in: *Norm and Form*, London 1966, S. 1-10.
- Gotlieb 2002  
 Marc Gotlieb, *The Painter's Secret. Invention and Rivalry from Vasari to Balzac*, in: *Art Bulletin*, Bd. 84, Heft 3, 2002, S. 469-490.
- Graul 2012  
 Jana Graul, *Pittori non con tutto il cuore. Artisti musicisti nelle 'Vite' vasariane*, in: *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e David fra Quattrocento e Cinquecento*, hg. v. Susanne Pollack, Ausst.-kat. Uffizien, Florenz 2012 (im Druck).
- Grassi/ Pepe 1978  
 Dizionario della critica d'arte, hg. v. Luigi Grassi und Mario Pepe, 2 Bde., Turin 1978.
- Gregory 2003  
 Sharon Gregory, „The Outer Man Tends to Be a Guide to the Inner“. *The Woodcut Portraits in Vasari's 'Lives' as Parallel Texts*, in: *The Rise of the Image*, hg. v. Thomas Frangenberg und Rodney Palmer, Aldershot u.a. 2003, S. 51-85.
- Groos 1999  
 Ulrike Groos, *Ars musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim (u.a.) 1999.
- Helke 1999  
 Gabriele Helke, *Giorgione als Maler des Paragone*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. I, 1999, S. 11-79.
- Hope 1986  
 Charles Hope, *Historical Portraits in the 'Lives' and in the Frescoes of Giorgio Vasari*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, 1986, S. 321-338.
- Jacks 1998  
 Philip Joshua Jacks, *Vasari's Florence. Artists and literati at the Medicean Court*, hg. v. Philip Joshua Jacks, Cambridge 1998.
- Jonietz 2011  
 Fabian Jonietz, *Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie*, in: Müller / Pfisterer / Bleuler/ ders. 2011, S. 573-680.
- Kablitz 1999  
 Andreas Kablitz, „Videre-Invidere“. *Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums*, in: *Deutsches Dante Jahrbuch*, Bd. 74, 1999, S. 137-188.
- Kallab 1908  
 Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, Wien 1908.
- Kemp 1976  
 Martin Kemp, „Ogni pittore dipinge se“. *A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?*, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. v. Cecil H. Clough, Manchester 1976, S. 311-323.

- Kemp 1974  
Wolfgang Kemp, „Disegno“: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1974, Bd. XIX, S. 219-240.
- Kemp 1992  
Martin Kemp, *Virtuous Artists and Virtuous Art. Alberti and Leonardo on Decorum in Life and Art*, in: *Decorum in Renaissance Narrative Art*, hg. v. Francis Ames-Lewis und Anna Bednarek, London 1992.
- Klein 1961  
Robert Klein, „Giudizio“ et „Gusto“ dans la théorie de l'art au Cinquecento, in: *Rinascimento*, Bd. V, Heft 12, 1961, S. 105-116.
- Kliemann 2006  
Julian Kliemann, *Die virtù des Zeuxis*, in: Poeschke / Weigel 2006, S. 197-222.
- Krems 2005  
Eva-Bettina Krems, *Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleraneddoten von Apelles bis Picasso*, München 2005.
- Kris/ Kurz 1995  
Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler* (1934), Frankfurt 1995
- Kusch-Arnold 2006  
Britta Kusch-Arnold, *Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische Virtus*, in: Poeschke / Weigel 2006, S. 173-195.
- Ladis 2008  
Andrew Ladis, *Victims and Villains in Vasari's Lives*, Chapel Hill 2008.
- Lavin 2009  
Irving Lavin, *Bernini's Death. Visions of Redemption*, in: *Visible spirit*, Bd. II, 2009, S. 1046-1086.
- LeGoff 1977  
Jaques Le Goff, *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris 1977.
- Löhr 2011  
Wolf-Dietrich Löhr, *Von Gottes „I“ zu Giotto's „O“. Schöpferhand und Künstlerkörper zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: Bilstein / Reuter 2011, S. 51-75.
- Lotter 1991  
Friedrich Lotter, *Judenfeindschaft (-haß, -verfolgung)*, in: *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., München / Zürich 1980-1999, Bd. V, 1991, S. 790-791.
- Lucco 1994  
Mauro Lucco, *Il tema musicale nella cultura figurativa di Venezia, ca. 1500 – 1515*, in: *I tempi di Giorgione*, hg. v. Ruggero Maschio, Rom 1994, S. 84-95.
- Mattioda/ Pozzi 2006  
Enrico Mattioda und Marco Pozzi, *Giorgio Vasari. Storico e critico*, Florenz 2006
- Mclver 1997  
Katherine A. Mclver, *Maniera, Music and Vasari*, in: *Sixteenth Century Journal*, Bd. XXVIII, Heft 1, 1997, S. 45-55.
- Middeldorf 1980  
Antje Middeldorf, *The Origins of Artistic Competitions in Italy. Forms of Competition between Artists before the Contest for the Florentine Baptistery Doors Won by Ghiberti in 1401*, in: *Lorenzo Ghiberti e il suo tempo*, Florenz 1980, S. 167-180.
- Milanesi 1862  
Gaetano Milanesi, *Commentario alle Vite di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano*, in: *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, Bd. VI, 1862, S. 1-10
- Morsani 1953  
Ottavio Morsani, *Art Historians and Art Critics-III: Cristoforo Landino*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. XCV, 1953, Nr. 605, S. 267-270.
- Müller 1984  
Gregor Müller: *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus*, Baden-Baden 1984.
- Müller/ Pfisterer/ Bleuler/ Jonietz 2011  
*Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, hg. v. Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler u. Fabian Jonietz, Berlin 2011.
- Musolff 1997  
Hans-Ulrich Musolff: *Erziehung und Bildung in der Renaissance. Von Vergerio bis Montaigne*, Köln 1997.
- Ortalli 1979  
Gherardo Ortalli, „Pingatur in Palatio“. *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma 1979.
- Paparelli 1973  
Giacchino Paparelli, *Feritas, Humanitas, Divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli 1973.
- Patz 2007  
Kristine Patz, *Im Agon der Künste*, in: Baader / Müller-Hofstede / dies. / Suthor 2007, S. 9-18.
- Pfisterer 2002  
Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430-1445*, München 2002
- Pfisterer 2003  
Ulrich Pfisterer: „Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München 2003, S. 263-302.
- Pfisterer 2003  
*Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003.
- Pfisterer 2006  
Ulrich Pfisterer, *Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, hg. v. Sybille Appuhn-Radtke, München 2006, S. 239-259.
- Pfisterer 2008  
Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- Pigman 1980  
G. W. Pigman, *Versions of Imitation in the Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. XXXIII, 1980, 1, S. 1-32.
- Pilliod 1998  
Elisabeth Pilliod, *Representation, Misrepresentation, and Non-representation*, in: Jacks 1998, S. 30-54.
- Pirotta 1987  
Nino Pirotta, *Musiche intorno a Giorgione*, in: *Giorgione, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Castelfranco Veneto / Asolo, 19.-31. Mai 1978, Rom 1987, S. 41-45.
- Poeschke / Weigel 2006  
*Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke und Thomas Weigel, Münster 2006

- Poggi 1929  
Giovanni Poggi, *Della data di nascita di Andrea del Castagno*, in: *Rivista d'arte*, Bd. XI, 1929, S. 43-63
- Prinz 1966  
Wolfram Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerselbstbildnissen*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. XII, 1966, S. 3-158.
- Rakoczy 1996  
Thomas Rakoczy, *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur*, Tübingen 1996.
- Reilly 1991  
Patricia Reilly, *Writing Out Color in Renaissance Theory*, in: *Genders*, Bd. 12, 1991, S. 77-99.
- Rejaie 2009  
Azar M. Rejaie, *Recognizing Vasari's Legacy on the Study of Self-Portraiture*, in: *Word and Image*, Bd. XXV, 2009, S. 353-362, bes. S. 359-362.
- Rosand 1984  
David Rosand, *Venetia figurata. The Iconography of a Myth*, in: *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, hg. v. dems., Venedig 1984.
- Rosand 2001  
David Rosand, *Myths of Venice. The Figuration of a State*, The University of North Carolina 2001.
- Rubin 1995  
Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven 1995.
- Rubin 2007  
Patricia Lee Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven / London 2007.
- Ruffini 2011  
Marco Ruffini, *Art without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011.
- Seigel 1974  
Jerrold E. Seigel, *Virtù in and since the Renaissance*, in: *Dictionary of the History of Ideas*, hg. v. Philip P. Wiener, 5 Bde., New York 1968-1974, IV, S. 476-486.
- Shearman 1965  
John Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 Bde., Oxford 1965.
- Sohm 1995  
Philipp Sohm, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia*, in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 48, 1995, 4, S. 759-808.
- Sohm 2002  
Philipp Sohm, *Caravaggio's Deaths*, in: *The Art Bulletin*, Bd. LXXXIV, 2002, S. 449-468.
- Sohm 2007  
Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy 1500-1800*, New Haven 2007.
- Spagnolo 2004  
Maddalena Spagnolo, *Vasari e le „difficoltà dell'arte“*, in: *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, hg. v. ders. und Paolo Torriti, Montepulciano 2004, S. 89-108.
- Stack 2001  
Joane Elaine Stack, *Artists into Heroes. The Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari*, Ann Arbor 2001.
- Stapleford 1995  
Richard Stapleford, *Vasari and Botticelli*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. XXXIX, Heft 2-3, 1995, S. 397-408.
- Stemmer 1998  
Peter Stemmer, *Tugend*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12 Bde., Basel 1971-2007, X, 1998, Sp. 1532-1544.
- Strinati 2009  
Claudio Strinati, *Giorgione e la muscia*, in: *Giorgione*, Museo Casa Giorgione, Castelfranco Veneto, hg. v. Enrico Maria Dal Pozzolo und Lionello Puppi, Mailand 2009, S. 163-168.
- Summers 1981  
David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Summers 1987  
David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, London u.a. 1987.
- Ulbricht 2010  
Otto Ulbricht, *Neid in der Frühen Neuzeit*, in: *Frühneuzeit-Info*, Bd. XXI, 2010, S. 126-144.
- Warnke 2008  
Martin Warnke, *Der Tod der Unsterblichen*, in: *Ausst.-Kat. Berlin 2008*, S. 79-86.
- Williams 1997  
Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997.
- Winternitz 1967  
Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven / London 1967.
- Wittkower 1963  
Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London 1963.
- Zöllner 1992  
Frank Zöllner, *„ogni pittore dipinge sé“. Leonardo da Vinci and „automimesis“*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana Rom 1989, hg. v. Matthias Win-ner, Weinheim 1992, S. 137-160.

## Abbildungen

Abb. 1: Bettarini/Barocchi 1966-1997, *Vite*, Bd. III, Florenz 1971, S. 350.

## Zusammenfassung

This essay traces the conceptualization of envy in Giorgio Vasari's *Lives*. On the basis of a detailed analysis of Andrea del Castagno's and Domenico Veneziano's *Vita*, this case study reveals the categorical dependence of envy on friendship, on artistic competition and *virtù*, but also on *giudizio*, key term to contemporary art-theory. It thereby uncovers the conceptual relevance of envy within the *Lives*, in both its didactic and art-theoretical dimension. As will be shown, the character of Andrea del Castagno combines artistic talent with an addiction to envy – two traits that, for Vasari, are in principal mutually exclusive. Castagno's biography– within the *Lives*' framework exemplary for its artistic content, yet reprehensible in moral matters– proves that the deadly sin of envy discredits and defeats artistic excellence.

## Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Neueren Geschichte und Kulturgeschichte in Jena, Florenz und Siena. Promotionsprojekt zur Kategorie Neid in Bildern und Texten der Frühen Neuzeit an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. 2007-2009 Wissenschaftliche Assistenz und 2009-2011 Doktorandenstipendium am Kunsthistorischen Institut in Florenz / Max-Planck-Institut; ebenda wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Edition Giorgio Vasari“ unter der Direktion von Prof. Dr. Alessandro Nova. 2011-2012 Stipendiatin des Italienischen Nationalinstituts für Renaissancestudien (INSR). 2012-2013 Forschungsstipendium der Gerda-Henkel-Stiftung.

## Titel

Jana Graul, „*Tanto lontano da ogni virtù*“. *Zu Konkurrenz, Neid und falscher Freundschaft in Vasaris Vita des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2012 (40 Seiten), www.kunsttexte.de.