

*“ragionare in detto dialogo”.*

Die Sala dei Cinquecento  
im Palazzo Vecchio in Florenz.

Giorgio Vasaris malerisches Ausstattungsprogramm und die *terza  
giornata* seiner *Ragionamenti*.

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
an der Freien Universität Berlin  
Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften

Dorit Malz aus Berlin  
April 2008

Tag der Disputation: 29. Januar 2009

Erstgutachter: Herr PD Dr. Arwed Arnulf, Berlin

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Matthias Müller, Mainz

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	4
Einleitung.....	5
I. Die Geschichte der Sala vor Cosimo I. de' Medici.....	15
II. Umbauten des Palazzo Vecchio und der Sala grande unter Cosimo I. ....	18
II.1. Die Udienza (Nordwand) und die skulpturale Ausstattung der Sala..	20
II.2. Der Springbrunnen Ammannatis (Südwand).....	24
III. Programmgenese der Sala: schriftliche Quellen, Zeichnungen.....	28
IV. Die <i>Ragionamenti</i> Giorgio Vasaris.....	51
V. Die Decke.....	75
V.1. Colle Val d' Elsa/ San Gimignano.....	77
V.2. Volterra.....	81
V.3. Die Stadtviertel Santa Croce/ Santo Spirito.....	85
V.4. Arezzo.....	90
V.5. Cortona/ Montepulciano.....	92
V.6. Chianti.....	95
V.7. Certaldo.....	97
V.8. San Giovanni Valdarno.....	100
V.9. Borgo San Sepolcro/ Anghiari.....	101
V.10. Seeschlacht zwischen Florentinern und Pisanern.....	105
V.11. Vereinigung von Florenz und Fiesole.....	107
V.12. Niederlage der Türken bei Piombino.....	109
V.13. Niederlage der Venezianer im Casentino.....	111
V.14. Der dritte Mauerring.....	113
V.15. Schlacht in Marciano im Valdichiana.....	123
V.16. Schlacht von Barbagianni bei Pisa.....	125
V.17. Ankunft Papst Eugenius IV. in Livorno.....	127
V.18. Einnahme von Monteriggioni.....	128
V.19. Triumph über Pisa.....	131
V.20. Cosimo in Gloria.....	134
V.21. Triumph über Siena.....	149
V.22. Einnahme Vicopisanos.....	153
V.23. Clemens IV. überreicht den Welfischen Kapitänen sein Wappen.....	155
V.24. Einnahme von Casole.....	157
V.25. Die Rede Antonio Giacomini.....	159
V.26. Gründung der Stadt Florenz.....	161
V.27. Cosimo beschließt die Einnahme Sienas.....	170
V.28. Einnahme Cascinas.....	175
V.29. Niederlage Radagasius bei Fiesole.....	177
V.30. Einnahme von Monastero.....	180
V.31. Pescia.....	181
V.32. San Miniato.....	183
V.33. Die Stadtviertel Santa Maria Novella/ San Giovanni.....	184

V.34.	Mugello.....	186
V.35.	Casentino.....	188
V.36.	Prato.....	190
V.37.	Pistoia.....	191
V.38.	Fiesole.....	193
V.39.	Romagna.....	195
V.40.	Putti mit Ball, Maske und Stöcken.....	197
V.41.	Porträts der Mitarbeiter Vasaris.....	198
V.42.	Putti mit Inschrift.....	199
VI.	Michelangelos Sieger und Giambolognas Skulptur.....	201
VII.	Die Wände.....	205
VII.1.	Schlacht bei Torre di San Vincenzo.....	207
VII.2.	Besetzung Livornos durch Maximilian.....	212
VII.3.	Einnahme der Festung Stampace bei Pisa.....	215
VII.4.	Nächtlicher Angriff auf Siena (Porta Camollia).....	218
VII.5.	Presa di Porto Ercole.....	220
VII.6.	Schlacht von Marciano im Valdichiana.....	221
VIII.	Funktion der Sala.....	224
IX.	Die Beschreibung der Sala in den <i>Ragionamenti</i> .....	227
X.	Versuch einer Deutung des Ausstattungsprogramms.....	230
XI.	Vergleichsbeispiele.....	235
XI.1.	Die Kunstaufträge Papst Leo X.....	237
XI.2.	Die Kunstaufträge Kaiser Karl V.....	247
XI.3.	Die Kunstaufträge der Farnese.....	259
XI.4.	Die Kunstaufträge Cosimo I. de' Medici.....	268
XI.5.	Venedig.....	293
	Zusammenfassung.....	298
	Anhang I.....	317
	Anhang II.....	319
	Bibliographie.....	339
	Abbildungsnachweis.....	363
	Abbildungen.....	364
	Lebenslauf	

## Vorwort

*Der vorliegende Text ist die geringfügig veränderte Fassung meiner Dissertation, die ich im April 2008 an der Freien Universität Berlin im Fachbereich Kunstgeschichte eingereicht habe. Er ist das Ergebnis meiner dreijährigen Beschäftigung mit dem großen Festsaal, dem Salone dei Cinquecento, im Florentiner Palazzo Vecchio.*

*Besonderer Dank gilt dem Erstgutachter PD Dr. Arwed Arnulf (Berlin), der ebenso an der Findung des Themas beteiligt war, wie auch mit großem Interesse das Fortschreiten der Arbeit verfolgt und durch verschiedene Gutachten dessen Finanzierung unterstützt hat. Sein wöchentlich stattfindendes Colloquium mit anschließender Bierrunde war Ausgangspunkt vieler fruchtbarer Diskussionen.*

*Ebenfalls danken möchte ich Prof. Dr. Matthias Müller (Mainz), der nicht nur die Zweitbegutachtung der Dissertation übernommen hat, sondern geduldig mit Rat und Tat zur Seite stand und für viele wichtige Anregungen verantwortlich ist.*

*Das Kunsthistorische Institut in Florenz war nicht nur die beste Anlaufstelle für meine Literaturrecherchen, sondern auch fruchtbarer Treffpunkt mit anderen Kunsthistorikern. Besonders danken möchte ich hier Ester Fasino, die jederzeit bereit war, mir eine der vielen lettere di presentazione zu verfassen, und Sabine Feser, die mir bei fachlichen Fragen geholfen hat. Für die unkomplizierte Einsicht in das Manuskript der Ragionamenti und wichtige Hinweise danke ich dem Bibliotheksleiter der Uffizien Claudio De Benedetti. Giorgio Tagliaferro überließ mir seine noch unveröffentlichte Dissertationsschrift über die Neuausstattung der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast nach dem Brand von 1577, die wichtige Anregungen für die vorliegende Untersuchung gegeben hat. Ihm sei hiermit gedankt sowie auch Benjamin Paul, der den Kontakt vermittelte. Für Hinweise und Anregungen sowie geduldiges Korrekturlesen möchte ich vor allem Anna Peters und Jana Glorius danken.*

*Ganz besonderer Dank gilt Lorenzo Negrotto Cambiaso, der mit großem Interesse die Arbeit verfolgt und immer wieder diskutiert hat, sich für so manches Problem selbst auf die Suche nach Lösungen begab und wichtige Hinweise beitrug.*

*Meinen Eltern Birgit und Wolfgang Malz, ohne deren unermüdliches Vertrauen und moralische sowie finanzielle Unterstützung die Dissertation erst gar nicht zustande gekommen wäre, möchte ich den vorliegenden Text widmen.*

*Finanziell unterstützt wurde die Anfertigung der Dissertation durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes am Kunsthistorischen Institut in Florenz sowie durch eine Doktorandenstelle im interdisziplinären Projekt von Prof. Dr. Erk V. Heyen an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität in Greifswald.*

## Einleitung

Die im Auftrag Cosimo de' Medicis entstandene malerische Ausstattung der Sala dei Cinquecento im mittelalterlichen Palazzo dei Priori in Florenz war das wohl ambitionierteste Projekt des aretinischen Künstlers Giorgio Vasari. Voller Stolz schrieb dieser in einem Brief an seinen Herrn von einem Werk (*opera*),

[...] che superera ogni altra che sia stata maj fatta da e mortali per grandezza et magnificentia, si per gli ornamenti dj pietre, statue di bronzi, marmj, fontana et per linuentione et storie dj picture, che sapparecchiano ora nel palco et nelle facciate dj sotto.<sup>1</sup>

Der allegorisch-historische Zyklus mit glorifizierenden Elementen, der sich über eine kassettierte Holzbalkendecke und monumentale Fresken an den beiden Langwänden der Sala erstreckt, stellt in seiner Entstehungsgeschichte, in der Darstellungsweise politischer Strukturen, der Art der Eigenrepräsentation des Regierenden und der schriftlichen Beschreibung durch den Künstler selbst ein einzigartiges Ensemble dar, das in seinen vielschichtigen Bedeutungen und Funktionen bisher nicht angemessen untersucht worden ist. Ziel der vorliegenden Untersuchung soll es sein, das malerische Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento zu analysieren und dessen inhaltliche Intention aus Gesamtkonzeption, Planwechseln, der schriftlichen Erklärung durch den Künstler selbst und verwandten zeitgenössischen Kunstaufträgen zu extrahieren.

Im Mai 1540 zog Cosimo de' Medici als Herzog von Florenz in den alten Palazzo dei Priori ein und ließ das ursprüngliche Rathaus der Florentinischen Republik in gut drei Jahrzehnten als repräsentative, herzogliche Residenz umbauen.<sup>2</sup> Da die Sala dei Cinquecento, der einstige Ratssaal der republikanischen Regierung, von Anfang an in Cosimos Pläne einer Neustrukturierung einbezogen worden war, hatten bereits 1542 Arbeiten an der sogenannten Udienza, einer von Baccio d'Agnolo entworfenen architektonischen Empfangsarchitektur an der Nordseite der Sala mit Nischen, in denen die Skulpturen berühmter Medici-Vorfahren aufgestellt werden sollten, begonnen. Baccio Bandinelli schuf dafür die Skulpturen von Giovanni delle Bande Nere, Alessandro de' Medici, Clemens VII. und Cosimo. Die Skulptur von Leo X., der Karl V. zum

---

<sup>1</sup> Brief Giorgio Vasaris vom 3. März 1563 an Cosimo de' Medici, in: Frey 1982, I, CCCXCVII, 722.

<sup>2</sup> Der Umzug kann auf den 15. Mai 1540 datiert werden, wie ein Brief Cosimos an seinen Schwiegervater beweist: „La signora Duchessa sta gagliarda et allegra, et ella et io oggi col nome del Nostro Signore Idio siamo entrati in possessione del palazzo maggiore, dove sono le stanze regali.“ Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 5. Erst nach dem Umzugs Cosimos I. in den Palazzo Pitti erhielt der Palazzo dei Priori, auch Palazzo della Signoria genannt, den noch heute meist verwendeten Namen Palazzo Vecchio. Zu einer ausführlicheren Darstellung der Geschichte der Sala siehe Kapitel I. und II.

Kaiser krönt, wurde erst in den 1560er Jahren von Vincenzo de' Rossi angefertigt. An der gegenüberliegenden Südseite der Sala wurde ab 1555 von Bartolomeo Ammannati ein Springbrunnen geschaffen, der mit mythologischen Gottheiten und Allegorien ein komplexes ikonographisches Programm entwickelt, das auf Cosimo und dessen gute Regierung anspielt. Trotzdem er nie in der Sala aufgestellt worden ist, wurde er von Vasari in die Planungen einbezogen und muß somit in die Untersuchung zur Dekoration der Sala aufgenommen werden.

Der in Arezzo geborene Maler, Schriftsteller und Architekt Giorgio Vasari übernahm ab 1555 die Leitung der Baumaßnahmen und stattete in den folgenden fast zwanzig Jahren die herzoglichen Wohnräume und die Sala dei Cinquecento mit Malereien aus. Höhepunkt dieser Umbau-Kampagne war die Ausstattung der Sala dei Cinquecento,<sup>3</sup> des ehemaligen Ratssaales, in einen repräsentativen Festsaal, welcher den Standards europäischer Fürstenhöfe genügen sollte, durch Giorgio Vasari und seine Gehilfen. In Zusammenarbeit mit Vincenzo Borghini, einem anerkannten Gelehrten in Florenz, Giambattista Adriani, dem Sekretär des Herzogs, Giorgio Vasari und dem Auftraggeber selbst wurde ein komplexes ikonographisches Programm erstellt, das sich über eine kassettierte Holzbalkendecke und sechs Fresken an den beiden Langwänden erstreckt. Die anlässlich der Hochzeit des erstgeborenen Sohnes des Herzogs, Francesco de' Medici, im Dezember 1565 eingeweihte Decke zeigt in drei Streifen Ereignisse aus der Geschichte der Stadt Florenz, wobei die beiden äußeren Deckenstreifen Szenen aus dem Krieg gegen Pisa und Siena gewidmet sind. Im Zentrum des mittleren Deckenstreifens befindet sich im Zentrum ein Tondo mit der Darstellung Cosimos als antiker Feldherr inmitten von Zunftwappen und an den beiden Enden Allegorien der vier Stadtviertel mit den Flaggen der Gonfaloni. Außerdem sind dort Ereignisse aus der ältesten Geschichte der Stadt, wie ihre Gründung durch die Römer, dargestellt. Die sechs monumentalen Fresken in Form fingierter Wandteppiche an den Wänden führen die Einteilung der äußeren Deckenstreifen mit den Kriegen gegen Pisa und Siena fort. Sie waren zusammen mit der Decke geplant, sind allerdings erst in den 1570er Jahren ausgeführt worden.

Eine im Jahr 1564 erfolgte Schenkung der Skulptur des Siegers von Michelangelo und die Entscheidung, diese in der Sala dei Cinquecento aufzustellen, hatte weitreichende Konsequenzen für das Ausstattungsprogramm der Sala. Zunächst wurden die Seiten (Kriege gegen Siena und Pisa) vertauscht, um die Skulptur sowohl zur Udienza und dem in ihr intendierten Herzog auszurichten (Blickrichtung der Skulptur), als auch mit den Darstellungen aus dem Krieg gegen Siena zu verbinden. Weiterhin wurde an Giambologna der Auftrag gegeben, ein Pendant zu schaffen, das an der gegenüberliegenden Wand unter den Darstellungen aus dem Krieg gegen Pisa aufgestellt

---

<sup>3</sup> Die Sala kam erst später zu ihrem heutigen Namen. Zu Zeiten Cosimos wurde sie Salone oder Sala grande genannt. In der vorliegenden Untersuchung wird vor allem die in der Forschung meistens verwendete Bezeichnung Sala dei Cinquecento verwendet.

werden sollte. Bei der Hochzeit von Francesco I. im Dezember 1565, bei der die Decke der Sala eingeweiht wurde, stellte man zunächst ein Gipsmodell der Skulptur auf, weil die Marmorskulptur Giambolognas noch nicht fertig geworden war.

Obwohl die Arbeiten an der Ausstattung der Sala bei Festlegung der Hochzeit bereits begonnen hatten, beschleunigte und beeinflusste das Fest deren Fertigstellung maßgeblich. Die Hochzeitsfeierlichkeiten, die mit dem Einzug der Braut Johanna von Österreich in die Stadt begannen, bestanden vor allem aus einem aufwendigen ephemeren Apparat, der sich über nahezu ganz Florenz und den Palazzo Vecchio erstreckte. Nahezu die gleichen Gelehrten und Künstler waren in die Arbeiten beider „Baustellen“ involviert; die ikonographischen Konzepte der ephemeren und der permanenten Dekoration ähneln sich teilweise.

Bereits während der von ihm geleiteten Umbauarbeiten des Palazzo Vecchio, vermutlich ab 1558, begann Giorgio Vasari mit dem Manuskript der *Ragionamenti*.<sup>4</sup> Darin erklärt er dem erstgeborenen Sohn Cosimos, Francesco, in einem fiktiven Dialog die von ihm geschaffenen Bilder. In drei Tagen laufen die Protagonisten zunächst die einzelnen Säle des Quartiere degli Elementi, dann das Quartiere Leone X und schließlich, am dritten Tag, die Sala Grande, wie Vasari die Sala dei Cinquecento nennt, ab. Francesco fragt, erkennt, staunt und lobt, während Vasari die Bilder erklärt und für die jeweilige Darstellung relevante historische Informationen gibt. Das in der Bibliothek der Uffizien aufbewahrte Manuskript endet bereits mit der dritten Erklärung des zweiten Tages. Nicht beschrieben sind im Manuskript die Sala di Clemente VII, die Sala di Giovanni delle Bande Nere, die Sala di Cosimo und die Sala dei Cinquecento. Die im Manuskript nicht enthaltenen Ausführungen sind allerdings in der ersten Ausgabe der *Ragionamenti* von 1588, die der Neffe des Künstlers herausgegeben hat, veröffentlicht.

Vasaris eigene Definition der „Ragionamenti“ („ragionare in detto dialogo“)<sup>5</sup> fixierte er bereits in seiner Autobiographie der *Viten* und täuschte damit geschickt – so geschickt, daß die Forschungsliteratur bis heute gern seinen Text für die Beschreibung und Erklärung seiner Fresken zitiert – eine Art Kunstführer vor. Es handelt sich jedoch um viel mehr (und manchmal auch weniger) als eine Erklärungsschrift, denn sie enthält ebenso die panegyrischen Elemente eines Höflings sowie das Wissen des Mitkonzeptors und Malers des Bildprogramms der Sala dei Cinquecento, welches obendrein zum Zeitpunkt der Niederschrift der „Ragionamenti“ noch nicht vollendet war.

---

<sup>4</sup> Das Manuskript befindet sich heute in der Bibliothek der Uffizien (Ms Nr. 11).

<sup>5</sup> Vasari-Marini 2004, Autobiographie, 1381.

Um die vorliegende Untersuchung zu positionieren und vor allem ihre Bedeutung in der Forschungslandschaft herauszustellen, soll zunächst ein zusammenfassender Überblick über die Forschungsliteratur gegeben werden. Eine Untersuchung des von Vasari ausgeführten ikonographischen Programms der Sala und deren kunsthistorische Einordnung ist in der Forschung bis heute ein Desiderat. In den Monographien über den Palazzo Vecchio wurde das Ausstattungsprogramm der Sala bisher lediglich in summarischer Form beschrieben.<sup>6</sup> Die katalogartige Veröffentlichung von Ettore Allegri und Alessandro Cecchi aus dem Jahr 1980 reiht sich in diese monographischen Schriften ein, war aber durch die darin enthaltenen Abbildungen, Übersichten, Schemen und Auflistungen von Quellen und Zeichnungen ein unverzichtbares Arbeitsmittel für die vorliegende Untersuchung.<sup>7</sup> Nur eine monographische Veröffentlichung von 1990 ist der Sala dei Cinquecento gewidmet. Der Autor, Ugo Muccini, benennt darin jedoch keinerlei Quellen noch unternimmt er den Versuch, das Bildprogramm zu untersuchen oder kunsthistorisch einzuordnen.<sup>8</sup> Einen wichtigen Teil der Schrift Muccinis bildet die Untersuchung der Dachkonstruktion und deren Restaurierung. Die hochwertigen Abbildungen des gesamten Ausstattungsprogramms der Sala bilden jedoch eine wichtige Basis für die vorliegende Untersuchung.

Kleinere Forschungsbeiträge, die jeweils einzelne Aspekte oder einzelne Decken- oder Wandfelder analysieren, haben nie einen Überblick über die ganze Sala und ihr Ausstattungsprogramm leisten können. Bereits 1909 veröffentlichte Frey eine Sammlung von Quellen zur Sala, die jedoch kaum kommentiert wurden und lediglich einen Zeitraum von 1494 bis 1531, also vor der Renovierung der Sala durch Giorgio Vasari, behandeln.<sup>9</sup> Erst über dreißig Jahre später (1944) veröffentlichte Wilde den bedeutenden Aufsatz zur Geschichte der Sala, der jedoch nur den Zeitraum der von Frey veröffentlichten Quellen umfaßt.<sup>10</sup> Der für die vorliegende Untersuchung relevante Zeitraum ist somit von Wilde nicht erfaßt. Erst in den 1980er Jahren ist die Auseinandersetzung mit dem Bildprogramm der Sala fortgesetzt worden. Besonders van Veen erforschte im Rahmen verschiedener Aufsätze einige Teilaspekte im Zusammenhang mit der Sala dei Cinquecento. Er konzentrierte sich in seinen Untersuchungen zunächst auf einzelne Wandfresken und ausgesuchte Deckenfelder, ab den 1990er Jahren zunehmend auf die politische Ikonographie Cosimos I.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Hier nur einige wichtige Beispiele: Lensi 1929; Bargellini 1968.

<sup>7</sup> Allegri/ Cecchi 1980.

<sup>8</sup> Muccini 1990.

<sup>9</sup> Frey 1909, 113-37.

<sup>10</sup> Wilde 1944, 65-81.

<sup>11</sup> Veen 1981, 50-56; ders. 1981<sup>2</sup>, 86-90; ders. 1982, 82-85; ders. 1992, 200-09; ders. 1993, 475-80; ders. 1998, 206-19.



Eine ganze Reihe von kürzeren Forschungsbeiträgen sind den Zeichnungen gewidmet. Vor allem Barocchi (ab 1956),<sup>12</sup> Thiem (ab 1968)<sup>13</sup> und Pillsbury (ab 1974)<sup>14</sup> versuchten, die einzelnen Zeichnungen Vasari und seinen Gehilfen zuzuschreiben. Harprath setzte sich 1974 mit einer Zeichnung zum zentralen Deckentondo, das Cosimo in einer Wolkengloriole zeigt, auseinander und gab damit wichtige Hinweise zu Konzeption und Intention des Deckenprogramms.<sup>15</sup> Mit den Vorzeichnungen zu den Wandfresken beschäftigte sich Zentai 1978.<sup>16</sup> Thiem hatte weiterhin 1960 erstmals, wenngleich spiegelverkehrt, das ausgeführte Deckenprogramm transkribiert.<sup>17</sup> Williams verglich 1998 zuerst die drei Planungszeichnungen der Decke miteinander und Strunck (2000) wies erstmals auf eine Änderung innerhalb der Programmgenese, die durch die Einbeziehung von Michelangelos Skulptur des Siegers in das Ausstattungsprogramm erfolgte, hin.<sup>18</sup>

Der Einfluß von ephemeren Dekorationen auf die Sala ist in wenigen Untersuchungen angedeutet worden. So beschäftigte sich Rousseau 1990 in einem Aufsatz mit der Hochzeit Cosimos de' Medicis von 1539 und deren Einfluß auf das ikonographische Programm der Sala.<sup>19</sup> Ausgehend von der Hochzeit und deren ephemeren Apparat benennt Rousseau ikonographische Parallelen zur Sala dei Cinquecento. Starn und Partridge versuchten ebenfalls, das Ausstattungsprogramm der Sala mit triumphalen Einzügen, vor allem mit dem von Johanna von Österreich 1565, in Beziehung zu setzen.<sup>20</sup>

Das vor Vasari geschaffene oder geplante Ausstattungsprogramm der Sala (Nord- und Südwand) ist vor allem von Heikamp untersucht worden.<sup>21</sup> Die bereits erwähnte Publikation von Allegri und Cecchi faßt dessen Ergebnisse zusammen und listet die dazugehörigen Quellen auf.<sup>22</sup> Cambell fügte diesen Untersuchungen in einem Aufsatz von 1983 einige Beobachtungen hinzu.<sup>23</sup>

In der Forschung sind die *Ragionamenti* immer wieder als erklärende Quelle zu den Bildern herangezogen worden. Frey verwendete den Text mehrfach, um die Briefe Vasaris zu untersuchen.<sup>24</sup> Kallab benennt ihn in seinen „Vasaristudien“.<sup>25</sup> Kurz diskutiert wird er von Julius von Schlosser in der „Kunstliteratur“.<sup>26</sup> Draper übersetzte 1973 den Text der *Ragionamenti* ins

---

<sup>12</sup> Barocchi 1956, 187-217; dies. 1964, 253-309; dies. 1964<sup>2</sup>, bes. 53ff.

<sup>13</sup> Thiem 1968, 143-50; ders. 1976, 267-73.

<sup>14</sup> Pillsbury 1974, 3-33; ders. 1976, 127-46.

<sup>15</sup> Harprath 1974, 58-66.

<sup>16</sup> Zentai 1978, 95-106.

<sup>17</sup> Thiem 1960, 97-135.

<sup>18</sup> Williams 1998, 163-81; Strunck 2000, 265-97.

<sup>19</sup> Rousseau 1990, 416-57.

<sup>20</sup> Starn/ Partridge 1992.

<sup>21</sup> Heikamp 1972, 7-11; ders. 1980, 201-54.

<sup>22</sup> Allegri/ Cecchi 1980. Zum Springbrunnen siehe S. 223-26, zur Udienza siehe S. 32-39.

<sup>23</sup> Campbell 1983, 819-30.

<sup>24</sup> Frey 1982.

<sup>25</sup> Kallab 1908, 98, n. 241; 135, n. 478.

<sup>26</sup> Schlosser 1924, 331f.

Englische, untersuchte das Manuskript und die Umstände seiner Entstehung in Verbindung mit den Ausmalungen im Palazzo Vecchio durch Vasari.<sup>27</sup> In seinem wichtigen Aufsatz zum zentralen Deckenbild in der Sala degli Elementi (Kastration des Himmels) setzt Charles Davis 1978 Text und Bild in Relation.<sup>28</sup> Er stellte heraus, daß der Sinn solcher Bilderfindungen, die keine lange ikonographische Tradition besitzen, nicht immer für die Zeitgenossen evident war und somit erklärt werden mußte. McGrath arbeitete den „further level of meaning“, in den *Ragionamenti* auch als „il senso nostro“ bezeichnet, der Vasaris eigene panegyrische Interpretation der Bilder darstellt, heraus.<sup>29</sup> Der Text wurde damit erstmals als eine Art erklärender Mehrwert erkannt und in enger Beziehung zu einem Teil der Bilder Vasaris gestellt. Zur gleichen Zeit untersuchte auch Tinagli Baxter die *Ragionamenti*.<sup>30</sup> Auch sie unterstreicht den Mehrwert des Textes, der sich nicht nur auf die Erklärung der Bilder limitiert, sondern eben auch regentenethische und auf die Medici bezogene panegyrische Aspekte herausstellt. Der Bezug zwischen der Sala dei Cinquecento und Vasaris selbst verfaßtem Text wurde jedoch von keiner dieser Untersuchungen herausgearbeitet. Relativ rezent ist der Aufsatz van Veens von 2002, in dem er sich mit der Sala degli Elementi auseinandersetzt, vor allem aber auf den Aufsatz von McGrath reagiert und darauf hinweist, daß sich nicht nur im Text Vasaris panegyrische Anspielungen befinden, sondern auch in den Bildern durchaus Anzeichen der Verherrlichung Cosimos zu finden sind.<sup>31</sup> In dem jüngst erschienenen Aufsatz Passignats geht die Autorin kurz auf die Reihenfolge der Beschreibung ein, untersucht dabei jedoch ebenfalls nicht die problematischen Beziehungen zwischen Text und Bild.<sup>32</sup>

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento und seine Konzeption unter Hinzuziehung der Erklärungen durch den Künstler zu analysieren und eine quellenkritische Analyse des Textes vorzunehmen. Die formale Untersuchung der Bilder wird nach Vorbildern suchen, so die Tradition des Ausstattungsprogramms zurückverfolgen und mögliche Lesarten vorschlagen. Dafür werden nicht nur die einzelnen Bildfelder analysiert, sondern auch ihre Einbindung in den Gesamtkontext des Zyklus beleuchtet. Die Anbringung der Bilder (und Skulpturen) im Raum, die in engem Zusammenhang mit der Funktion der Sala steht, wird erstmals hinsichtlich der Intentionen von Künstler und Auftraggeber, untersucht werden.

---

<sup>27</sup> Draper 1973.

<sup>28</sup> Davis 1978, 79-94.

<sup>29</sup> McGrath 1985, 117-34.

<sup>30</sup> Tinagli Baxter 1985, 83-93; dies. 2000, 189-96; dies. 2001, 63-76.

<sup>31</sup> Veen 2002, 131-39.

<sup>32</sup> Passignat 2007, 115-28.

In den ersten Kapiteln sollen geschichtliche Informationen zu Cosimo und seinen baulichen und dekorativen Veränderungen im Palazzo Vecchio und insbesondere der Sala dei Cinquecento zusammenfassend dargestellt werden. Die Umwandlungen des alten Rathauses in eine repräsentative herzogliche Residenz und des alten Ratssaales in eine Empfangs- und Festhalle sollen dabei im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. In diesem Zusammenhang ist eine Darstellung der Gesamtkonzeption der Sala, welche die Aufstellung mehrerer Skulpturen in der Udienza an der Nordwand und den Springbrunnen an der Südwand vorsah, und ihre Einflüsse auf das ausgeführte Programm vorgesehen. Die vor Vasari geplanten Baumaßnahmen wurden nur teilweise ausgeführt, waren Vasari aber bekannt und wurden von ihm für seine Pläne berücksichtigt, wie sich nachweisen lassen wird.

Anschließend werden die einzelnen Planungsphasen Vasaris und seiner Mitarbeiter durch erhaltene Quellen (vor allem Briefe, Zeichnungen, nur soweit relevant) nachvollzogen und so der Einfluß der verschiedenen Instanzen, wie Auftraggeber, Künstler und hinzugezogene Humanisten herausgestellt werden. Für die Planung der Decke sind drei Zeichnungen bekannt, die das Ausstattungsprogramm der Sala (Decke und Wände) schematisch darstellen. Die Zeichnungen sind teilweise datiert und dokumentieren zusammen mit Briefen und anderen Zeichnungen den Verlauf der Planungen durch Borghini, Vasari, Adriani und Cosimo de' Medici. Drei weitere Blätter mit Zeichnungen von jeweils vier Deckenfeldern entstammen vermutlich einer großen Zeichnung (*cartone grande*), die später geteilt wurde. Durch einen Forschungsirrtum wurde das ausgeführte Ausstattungsprogramm und daher auch die Planungszeichnungen immer seitenverkehrt transkribiert. Der bisher nicht korrigierte Forschungsirrtum hinterläßt eine gewaltige Lücke im Verständnis von Konzeption und Intention des malerischen Ausstattungsprogramms der Sala. Bisher vorgenommene Untersuchungen müssen angesichts dieser Tatsache neu überdacht, revidiert und gegebenenfalls korrigiert werden. Unter Einbeziehung des tatsächlich ausgeführten Programms soll die komplexe Planungssituation neu dargelegt und untersucht werden; Intention des Auftraggebers und politisch bedingte Programmänderungen, wie die Darstellung Cosimos im zentralen Deckentondo, sollen erforscht und dargestellt werden. Anhand der durch Michelangelos Skulptur des Siegers ausgelösten Programmänderung soll gezeigt werden, wie stark bereits vorhandene oder geplante Skulpturen in raumfunktionale Zusammenhänge eingebunden waren und auf das malerische Ausstattungsprogramm eingewirkt haben.

Eine zentrale Rolle innerhalb der Untersuchung werden Giorgio Vasaris *Ragionamenti* einnehmen. Nicht nur der gesamte Text und sein Manuskript in der Bibliothek der Uffizien werden betrachtet und analysiert, sondern im Besonderen der dritte Teil des Texts, in dem Vasari das malerische

Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento beschreibt. Das heißt, daß zunächst zu klären ist, woher der im Manuskript nicht enthaltene, aber in der ersten Ausgabe von 1588 gedruckte, letzte Teil der *Ragionamenti* stammt und inwiefern er als authentisch angesehen werden kann. Datierung und Zweck der Schrift sowie die Suche nach Vorgängern und Vorbildern sollen deren Interaktion mit dem ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento herausstellen. Durch die quellenkritische Betrachtung des Textes, die diesen nicht als reine Erklärung festlegt, sondern seinen eigenständigen Wert erkennt, sollen mittels eines Abgleichs von tatsächlich vorhandenen Bildern und den Beschreibungen Vasaris Intentionen von Künstler, Auftraggeber und Beratern herauskristallisiert werden.

Der erstmalig vorgenommene Abgleich der Bilder mit den Erklärungen der *Ragionamenti* stellt ein Desiderat der bisherigen kunsthistorischen Forschungslage dar und soll sowohl Sinn und Zweck der Schrift als auch die Intentionen des Auftraggebers deutlich machen. Das malerische Ausstattungsprogramm ist bisher fast ausschließlich über die *Ragionamenti* erschlossen worden, während eine quellenkritische Auseinandersetzung mit dem Text und seiner Beziehung zum Bildprogramm der Sala aussteht. Der erklärende Mehrwert der Bilder, das „further level of meaning“ oder „il senso nostro“, läßt sich in der Sala dei Cinquecento, wie die vorliegende Untersuchung zeigen soll, nicht mehr nachweisen. Die Ursache dafür liegt wohl in der Änderung der Bildsujets begründet, die sich von anfänglich mythologisch-allegorischer Thematik, wie in den Räumen der oberen Wohneinheiten des Herzogs (Quartiere degli Elementi) im Palazzo Vecchio, zu historisch-allegorischen Darstellungen (Sala dei Cinquecento) wandeln. Die Ursache für die sich ändernden Sujets der permanenten Dekorationen im Palazzo Vecchio liegen in der sich stabilisierenden politischen Situation der Medici begründet. Mußte Cosimo am Anfang seiner Herrschaft auf mythologische Gottheiten rekurrieren, um sich selbst zu glorifizieren, so kann er sich im zentralen Deckentondo der Sala dei Cinquecento als Herrscher über Florenz und die Toskana porträtieren lassen. Abweichend von den früher entstandenen Raumausstattungen und deren Erklärungen in den *Ragionamenti* beschreibt der Text zur Sala dei Cinquecento nicht mehr einen Mehrwert, der vom zeitgenössischen Betrachter nicht entschlüsselt werden konnte und daher einer Erklärung bedurfte, sondern die konzeptionelle Festlegung des Sujets, die auch ohne die Bilder existieren kann. Das heißt, daß die Schrift eher den Zweck hatte, das Konzept des Zyklus denen zugänglich zu machen, die es nicht selbst sehen konnten, als die Bilder zu erklären.

Gezeigt werden soll, welche Funktion Bilder und Text erfüllen sollten und wie sie interagieren. Um ein möglichst genaues Ergebnis zu erzielen und der Forschung eine solide Basis für folgende Untersuchungen zu liefern, werden die einzelnen Deckenfelder nicht nur – gemäß einer erhaltenen Planzeichnung – nummeriert, sondern den ihnen gewidmeten Kapiteln werden immer die

entsprechenden Textpassagen aus den *Ragionamenti* (deutsche Übersetzungen der Autorin) vorangestellt.

Die Beschreibung der einzelnen Bildfelder und ihre Aufeinanderfolge in den *Ragionamenti* wird in einem eigenen Kapitel untersucht. Darin soll analysiert werden, in welcher Reihenfolge Vasari die Decke beschreibt. Geht er dabei thematisch vor und hinterläßt Spuren für eine mögliche Deutung des Zyklus oder richtet sich die Reihenfolge nach dem Fortschreiten seiner Arbeit an den Bildern? Wird sich der Verdacht bestätigen, daß Vasari nicht die fertiggestellten Bilder beschreibt, sondern lediglich ein konzipiertes Programm? Die ersten beschriebenen Bildfelder werden stilistisch mit den letztbeschriebenen verglichen, um festzustellen, ob sich ein möglicher Konzeptwandel innerhalb der Schrift nachweisen läßt. Hatte sich vor allem in den Beschreibungen der mit mythologischen Themen ausgestatteten oberen Wohneinheiten des Herzogs der Sinn der Schrift als eine Erklärung des Mehrwerts nachweisen lassen, so ist er in der Sala dei Cinquecento mit den Darstellungen historischer Ereignisse möglicherweise ein anderer.

In einem eigenen Kapitel werden Michelangelos Skulptur des Siegers und Giambolognas Pendant, ihre Einflüsse auf das Ausstattungsprogramm der Sala und ihre Aufgabe im Raum beleuchtet werden. Die Funktion der Sala und die Ausrichtung ihres ikonographischen Programms auf ein räumliches Zentrum (die Udienza), wie anhand Programmänderung durch Michelangelos Skulptur gezeigt wird, müssen innerhalb der Untersuchung immer wieder thematisiert werden, um der ursprünglich beabsichtigten Bedeutung des Programms gerecht zu werden.

Weitere Kapitel werden, die Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel mit auswertend, die Funktion der Sala näher beschreiben und Deutungsversuche unternehmen. Die Nutzung der Sala als festliche Halle, in der zunächst die Hochzeit Francesco de' Medicis 1565 stattfindet, muß im Kontext europäischer Fürstenhöfe und der damit einhergehenden Eigenrepräsentation der Medici beleuchtet werden. Die Selbstdarstellung Cosimos in der repräsentativen Sala dei Cinquecento ist eng verknüpft mit den dynastischen Ansprüchen des Herzogs und seines Florentiner Hofes.

Ein letztes großes Kapitel umfaßt einige Vergleichsbeispiele, die dem untersuchten Programm auf unterschiedliche Weise nahe stehen. Die Kunstaufträge Papst Leos X. und Karls V. umfassen sowohl ephemere als auch permanente Dekorationen. Die Bildprogramme beider Herrscher, einem Medici-Papst und dem zeitgenössischen Kaiser, beinhalten Elemente, die sich in der glorifizierenden Ikonographie Cosimos wiederfinden. Der triumphale Charakter mächtiger Herrscher, die sich in die Tradition ihrer römischen Vorfahren stellen, wird bei beiden

Persönlichkeiten besonders deutlich. Beide Herrscher verwenden, wie auch Cosimo, Flußgötter als geographische Indikatoren in ihren ephemeren und permanenten Kunstaufträgen.

Mit dem Vergleichsbeispielen der Familie Farnese werden Parallelen einer mit den Medici um den Papststuhl und Besitz konkurrierenden Familie aufgezeigt, die sich in ähnlichen Legitimierungs- und Repräsentationsansprüchen äußert, aufgezeigt. Dabei spielen nicht nur die Stadt Rom und die Papstwürde eine Rolle, sondern auch die enge Bindung der Familie an Orvieto und errungene militärische Erfolge, die in permanenten Dekorationen ausgedrückt wird und Parallelen zum Bilderzyklus der Sala dei Cinquecento aufweist.

Cosimos eigene Kunstaufträge sollen weiterhin in einigen Beispielen beleuchtet werden, um so mögliche Traditionen oder Eigenheiten des Herzogs offenzulegen. Auch hier werden nicht nur permanente, sondern auch ephemere Dekorationen eine wichtige Rolle spielen. Die ephemeren Apparate von zwei Hochzeiten und einem triumphalen Einzug werden mit dem ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento in Beziehung gesetzt.

Abschließend wird die Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast von Venedig mit der Sala dei Cinquecento in Beziehung gesetzt werden. Die bereits beim Bau der Florentinischen Sala erwähnte Konkurrenz zu Venedig wiederholt sich im weiteren Verlauf ihrer Ausstattungsgeschichte immer wieder. Sehr ähnlich in beiden Sälen ist nicht nur die Darstellung verschiedener Szenen aus der jeweiligen Stadtgeschichte, sondern auch eine fast zeitgleich mit Vasaris *Ragionamenti* veröffentlichte Schrift Girolamo Bardis (1587). Der Text wurde, wie wahrscheinlich auch die Erklärungen Vasaris zur Sala grande, nach einem Konzept entwickelt, bevor die Bilder fertiggestellt waren. Es wird untersucht werden, welchen Zweck ein solcher Text verfolgt und in welchem Verhältnis er zu den Bildern steht.

Die vorliegende Untersuchung kann mit der beschriebenen Methodik keine vollkommene Erschließung des ikonographischen Programms der Sala erreichen. Zu wenig bekannt sind die Umstände, unter denen die Beschreibung der Bilder dieser Sala entstanden sind, um den Text als Erklärung heranzuziehen oder als panegyrische Schrift von ihnen abzusetzen. Auch die Auswahl der Vergleichsbeispiele hätte durch viele andere Beispiele ersetzt oder ergänzt werden können. Dennoch nähert sich die Arbeit ihrem Untersuchungsgegenstand von einer bisher unbeleuchteten Seite, deckt neue Zusammenhänge auf und bietet so nicht nur eine Reihe neuer Forschungsergebnisse, sondern auch Anregungen für möglicherweise folgende Analysen.

## I. Die Geschichte der Sala vor Cosimo I. de' Medici

Erstmals erwähnt wurde der heute Palazzo Vecchio<sup>33</sup> genannte Palast in der Chronik Giovanni Villanis.<sup>34</sup> Der in unmittelbarer Nähe zum Palazzo del Capitano del Popolo (Bargello) befindliche Palazzo wurde demnach ab 1298, wahrscheinlich nach Plänen Arnolfo di Cambios,<sup>35</sup> gebaut und war seither nicht nur Sitz der Republikanischen Regierung von Florenz, sondern auch immer wieder Zentrum politischer Veränderungen. Während der Herrschaft Walter von Briennes ist der Palazzo unter Leitung Andrea Pisanos befestigt worden.<sup>36</sup> Die nächsten größeren Baumaßnahmen, besonders Restaurierungen des baufällig gewordenen Gebäudes, fanden ab 1454 im Auftrag Cosimo il Vecchios de' Medici unter Leitung Michelozzos statt.<sup>37</sup> In den 1470er Jahren erhielten Benedetto und Giulio da Maiano den Auftrag, die Sala dell'Udienza und die Sala dei Gigli auszustatten.<sup>38</sup> Nachdem die Medici 1492 aus Florenz vertrieben worden waren, bemühte sich die Regierung der erneut ausgerufenen Republik um den Bau eines großen Ratssaals. 1494 begann man unter der republikanischen Regierung von Florenz und dem persönlichen Engagement Savonarolas mit der Planung und der Errichtung der Sala grande.<sup>39</sup> Die Republik Venedig diente nach der Vertreibung der Medici und der Ausrufung der Republik Florenz als Vorbild für die Schaffung eines großen Rates, des „Consiglio Maggiore“, und auch der Bau der Sala del Maggior Consiglio orientiert sich an der gleichnamigen Sala im venezianischen Dogenpalast, die etwa fünfzig Jahre

---

<sup>33</sup> Ursprünglich wurde der Bau Palazzo dei Priori oder Palazzo della Signoria genannt. Mit dem Einzug Cosimos bekam er den Namen Palazzo Ducale. Dies änderte sich, als der Hauptwohnsitz der Medici in den Palazzo Pitti verlegt wurde und das ehemalige Rathaus so den Namen „alter Palast“, Palazzo Vecchio, bekam.

<sup>34</sup> „Nel detto anno MCCLXXXVIII si cominciò a fondare il palagio de' priori per lo Comune e popolo di Firenze, per le novità cominciate tra 'l popolo e' grandi, che ispeso era la terra in gelosia e in commozione, a la riformazione del priorato di due in due mesi, per le sette già cominciate, e i priori che reggeano il popolo e tutta la repubblica non pareva loro essere sicuri ove abitavano innanzi, ch' era ne la casa de' Cerchi bianchi dietro alla chiesa di San Brocolo. E colà dove puosono il detto palazzo furono anticamente le case degli Uberti, ribelli di Firenze e Ghibellini: e di que' loro casolari feciono piazza, acciò che mai non si rifacessero. E perché il detto palazzo non si ponesse in sul terreno de' detti Uberti coloro che l' ebbono a far fare il puosono musso, che fu grande difalta a lasciare però di non farlo quadro, e più discostato da la chiesa di San Piero Scheraggio.“ Aus: Villani 1991, Buch 9, Kap. XXVI, 171.

<sup>35</sup> Dies zumindest berichtet Vasari in der Vita di Arnolfo di Lapo. Vgl. Vasari-Marini 2004, 124.

<sup>36</sup> Vasari berichtet davon in der Vita di Andrea Pisano. Vgl. Vasari-Marini 2004, 181. Einen guten Überblick über die Geschichte des Palazzo Vecchio geben Allegri/ Cecchi 1980 und Muccini/ Cecchi 1989.

<sup>37</sup> In der Vita di Michelozzo Michelozzi beschreibt Vasari den schlechten Zustand der Säulen im Hof des Palazzo und von Michelozzos Intervention: „Standosi dunque Michelozzo in Fiorenza, il palazzo publico della Signoria cominciò a minacciare rovina, perché alcune colonne del cortile pativano, o fusse ciò perché il troppo peso di sopra le caricasse, o pure il fondamento debole e bieco, e forse ancora perché erano di pezzi mal commessi e mal murati. Ma qualunque di ciò fusse la cagione, ne fu dato cura a Michelozzo, il quale volentieri accettò l' impresa [...] [e] riparò al pericolo il palazzo e fece onor a sé et a chi l' aveva favorito in fargli dare cotal carico: e rifondò e rifece le colonne in quel modo che oggi stanno [...]“ Vgl. Vasari-Marini 2004, 362f. Vasari berichtet ausführlich von den Eingriffen Michelozzos und geht dann nahtlos in die etwa hundert Jahre später von ihm ausgeführten Arbeiten über.

<sup>38</sup> Vgl. Vasari-Marini 2004, Vita di Benedetto da Maiano, 499.

<sup>39</sup> Wilde 1944, 65-81. Wilde beschäftigte sich mit der Geschichte der Sala vor Vasari. Einen guten Überblick über die Geschichte bieten auch Allegri/ Cecchi 1980, 231ff. Frey veröffentlichte Quellen, meist Belege über Bezahlungen, zur Sala zwischen 1494 bis 1532. Frey 1909, 113-37.

vor der Florentiner Halle gebaut worden war.<sup>40</sup> Erstaunlich ähnlich sind vor allem die Maße der beiden Hallen mit einer Breite von über zwanzig, einer Länge von über fünfzig und einer Höhe von über zehn Metern.<sup>41</sup>

Am 11. Mai 1495 beschloß der Große Rat (*Maggior Consiglio*) von Florenz, daß die *uficiali et operai del palagio* innerhalb einer Woche benannt werden sollten.<sup>42</sup> Knapp zwei Wochen später, am 23. Mai, wurde Antonio da Sangallo als Architekt des Vorhabens nominiert und weitere zwei Monate darauf beauftragte die Signoria Francesco Legnaiuolo, genannt Monciatto, und Simone del Pollaiuolo, auch Cronaca genannt, als Vorarbeiter sowie Niccolò de' Popoleschi als Superintendenten.<sup>43</sup> Enthusiastisch beschwor Savonarola in einer Predigt im Sommer 1495 die Fertigstellung der Sala<sup>44</sup> und bereits im Februar 1496 konnte sich der Rat in der noch unfertigen Sala treffen.<sup>45</sup> Der Fußboden und eine relativ schlichte Holzdecke, in deren Zentrum sich das Kreuzwappen des Florentinischen Volkes befand, wurden bis Januar 1498 fertiggestellt.<sup>46</sup> Die Möblierung der Sala, die bis 1502 angefertigt wurde, umfaßte vor allem Sitzbänke und Stufen aus Holz.<sup>47</sup> Eine Rekonstruktion der hölzernen Ausstattung anhand der erhaltenen Quellen will und kann die vorliegende Untersuchung nicht leisten. Als Vasari mit seinen Arbeiten an der Sala begann, war diese, wenn überhaupt vermutlich nur noch in Überresten noch vorhanden. In dem Deckenfeld der Rede Antonio Giacomini ist die alte Holzbestuhlung dargestellt.<sup>48</sup>

Im Oktober 1503 bekam Leonardo da Vinci und im Dezember 1504 Michelangelo Buonarroti den Auftrag, die Wände der Sala mit großen Fresken Florentinischer Siege zu dekorieren.<sup>49</sup> Während

---

<sup>40</sup> Savonarola hielt am 12. Dezember 1494 folgende Predigt: „Credo, che la forma del governo de' Veneziani sia molto buona, e non vi paia vergogna imparare da altri, perché quella forma, che hanno, fu loro data da Dio; e poi che la presero, non è stata mai disensione civile tra loro.“ Villari/ Casanova 1898, 86ff. Zitiert bei Wilde 1944, 67. Zum Verhältnis der beiden Sale in Venedig und Florenz zueinander siehe vor allem Wilde 1944, 74ff.

<sup>41</sup> Die Sala del Maggior Consiglio in Venedig ist 24 Meter breit, 54 Meter lang und war ursprünglich 11,2 Meter hoch, während die Seiten der Florentiner Halle durch die integrierte alte Bausubstanz verschieden lang sind. Sie ist 22,19 Meter breit, ihre Westwand mißt 52,56 Meter, ihre Ostwand 61,9 Meter und die Höhe betrug ursprünglich 11,68 Meter. Vgl. Wilde 1944, 70, 75.

<sup>42</sup> „Et perché per rispetto del grande numero del consiglio et de caldi et del luogho della presente sala, che è mal capace senza disagio de ciptadini di tale numero, è necessario provedere luogo [...]“ ASF, Prov.cit.vol. 186, fol. 27a; zitiert aus Frey 1909, 113; Vgl. auch Wilde 1944, 67.

<sup>43</sup> Frey 1909, 113; Wilde 1944, 67; Allegri/ Cecchi 1980, 231.

<sup>44</sup> „Fate mandare innanzi questa sala, e che la vada presto, non come il bue che va piano. Orsù sollicitatela; e ognuno presti danari chi può, per mandarla innanzi [...] il sollicitare questa sala appartiene a' Signori.“ Villari/ Casanova 1898, 172; zitiert in Wilde 1944, 68.

<sup>45</sup> Landucci 1883, 126.

<sup>46</sup> „die XVII mensis Maij. A Chimentj del Taxo legnaiuolo y 60 per tre quadrij, ha fra mano et in magior parte finitj, et y 180 per il tondo coll arme del popolo in mezo del palcho della sala nuova [...]“ Zitiert aus Frey 1909, 120. In einer weiteren Urkunde wird der Tondo noch ausführlicher beschrieben: „[...] per il tondo dell arme del popolo della sala grande con le octo arme intorno alla croce [...]“ In Frey 1909, 121.

<sup>47</sup> Dies geht aus den Rechnungen hervor. Vgl. Frey 1909, 119f; Wilde 1944, 68.

<sup>48</sup> Vgl. Kap. V.25.

<sup>49</sup> „1504 die IIII mensis Maii pro Leonardo de Vincio. [...] Atteso e magnifici et excelsi Signori Priori di Liberta et Gonfaloniere di Giustizia del popolo Fiorentino, come havendo piu mesi fa Lionardo di Ser Piero da Vinci, cittadino Fiorentino, tolto a dipignere uno quadro della sala del consiglio grande [...]“ Zitiert aus Frey 1909, 130.



Leonardo nach der Anfertigung der *cartoni* mit der Arbeit am Fresko begann, schaffte es Michelangelo nicht einmal bis zur Anfertigung des Freskos. Beide Künstler brachen die Arbeiten ab. Was bleibt, sind zunächst einige Kartons und ein unvollendetes Fresko von Leonardo. Aufgrund des Umfangs der Untersuchung können diese Arbeiten, denen sich bereits andere Forschungsbeiträge widmeten, nicht genauer betrachtet werden.<sup>50</sup> Herausgestellt werden muß an dieser Stelle jedoch, daß Leonardo für sein Fresko die Darstellung der Schlacht von Anghiari wählte, während Michelangelo an einer Darstellung der Schlacht von Cascina arbeitete. In der Schlacht von Anghiari, die im Sommer 1440 stattfand, schlugen die Florentiner erfolgreich das mailändische Heer. Die Schlacht von Cascina bedeutete 1509 das Ende des Krieges gegen Pisa. Beide Szenen sollten in monumentaler Ausführung die Siege der Florentinischen Republik zeigen und glorifizieren.<sup>51</sup> Damit haben sie einige Ähnlichkeit mit den später durch Vasari ausgeführten Fresken an den Langwänden der Sala, die Szenen aus den Kriegen gegen Pisa und Siena zeigen. Die Schlacht von Cascina, die Michelangelo geplant, aber nicht ausgeführt hatte, wird von Vasari in einem Deckenfeld dargestellt. Vasari selbst hat bei seinen Umbauten der Sala das unvollendete Fresko Leonardos mit großer Wahrscheinlichkeit noch gesehen und eigenhändig zugunsten seiner eigenen Malereien zerstört.<sup>52</sup> Trotz seiner zahlreichen erhaltenen Schriften ist diese Tat nicht bezeugt, sondern läßt sich lediglich „zwischen den Zeilen“ lesen. Nach neuesten Vermutungen soll sich Leonardos Fresko noch am ursprünglichen Ort unter Vasaris Fresken befinden. Auf einer Fahne im Wandfresko mit der Schlacht von Marciano im Val di Chiana wurde 2006 der Schriftzug „Cerca trova“ („Suche, finde“) freigelegt und gleichzeitig ein Abstand von etwa 5 Zentimetern zwischen Wand und Fresko entdeckt.<sup>53</sup>

---

„1504 [...] a di 31 di Dicembre [...] A spese minute, fatte per el cartone, fa Michelagnolo, et per lopere predefte da di 9 di Novembre proxime passato a tucto di 20 del presente [...]“ Aus Frey 1909, 133. Zur Datierung siehe auch Wilde 1944, 78ff.

<sup>50</sup> Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Untersuchungen von Lensi 1929, 98ff; Isermeyer 1964, 83-130; Allegri/ Cecchi 1980, 232.

<sup>51</sup> Wilde 1944, 80f.

<sup>52</sup> Thiem 1960, 97.

<sup>53</sup> Die Untersuchungen werden, soweit bekannt, von Prof. Dr. Carlo Peretti vorangetrieben. Weitere Untersuchungsergebnisse werden in nächster Zeit erwartet. Vgl. Berliner Zeitung, 8. Mai 2006, Feuilleton, 30.

## II. Umbauten des Palazzo Vecchio und der Sala grande unter Cosimo I.

Nach dem Mord an seinem Vorgänger, Alessandro I. de' Medici 1537 wurde Cosimo, der einem Nebenzweig der Familie abstammte, zum Herzog von Florenz gewählt.<sup>54</sup> Etwa zwei Jahre später, am 14. Mai 1540, zog der junge Herzog mit seiner Frau Eleonora von Toledo in den Palazzo Vecchio ein und funktionierte den ehemaligen Palazzo dei Priori, den Sitz der republikanischen Regierung, in eine herzogliche Residenz um.<sup>55</sup>

Zunächst dekorierte Bronzino die Kapelle Eleonoras, die größtenteils in den 1540er Jahren ausgeführt worden ist.<sup>56</sup> Das religiöse Bildprogramm behandelt vor allem Szenen aus dem Alten Testament. Die sogenannte *Camera Verde* in dem von Eleonora bewohnten Gebäudeteil (*Quartiere di Eleonora*) wurde von Ridolfo del Ghirlandaio Anfang der 1540er Jahre ausgestattet.<sup>57</sup> Die Dekorationen umfassen Grotteskenmalereien an der Decke des Saals mit dem Wappen der Medici und der Toledo in ihrem Zentrum. Ungefähr zur gleichen Zeit begannen Baccio Bandinelli und Giuliano di Baccio d' Agnolo mit der Udienza (ab 1542), die Vasari später beenden wird.<sup>58</sup>

Das erste größere Bildprogramm wurde von Francesco Salviati und Domenico Romano in der Sala delle Udienze zwischen 1543 und 1545 geschaffen. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben des Furio Camillo und anderen allegorischen und mythischen Figuren. Die großflächigen Szenen an den Wänden, die von kleineren, illusionistisch gerahmten Darstellungen umgeben sind, erinnern an römische Freskenzyklen. Vasari scheint sich bei der Ausmalung der Sala degli Elementi ca. zehn Jahre später an diesem Bildprogramm zu orientieren. Für die Sala delle Udienze wurden zwischen 1546 und 1551 verschiedene Wandteppiche mit Arabesken, die auf Kartons des Bacchiacca basieren, von den Flamen Giovanni Rost und Niccola Karcher gewebt.<sup>59</sup>

Zur gleichen Zeit (1545-53) entstanden auch die sogenannten „Joseph-Teppiche“ für die Sala dei Dugento nach Kartons von Pontormo, Bronzino und Salviati. Sie zeigen Szenen aus dem Leben

---

<sup>54</sup> Vgl. Cochane 1973, 13-92; Hale 1979.

<sup>55</sup> Der Umzug kann so genau datiert werden, weil Cosimo I. an diesem Tag einen Brief an seinen Schwiegervater schrieb, in dem er mitteilt: „La Duchessa sta gagliarda et allegra, et ella et io oggi col nome del Nostro Signore Idio siamo entrati in possessione del palazzo maggiore, dove sono le stanze regali“. ASF, M. 10, c. 114; vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 5.

<sup>56</sup> Die Malereien an der Decke und an den Wänden wurden zwischen 1540 und 1545 angefertigt, die Grablege Christi in den Jahren 1545-53, ein Verkündigungengel und eine Heilige Maria 1563-64. Zur gleichen Zeit (1563-64) malte Bronzino auch die Trinität im Zentrum der Decke und wahrscheinlich auch die Tugenden. Zur Kapelle siehe beispielsweise Emiliani 1960, 121-38; Allegri/ Cecchi 1980, 21f; Cox-Rearick 1989, 37-84; dies. 1993.

<sup>57</sup> Zwischen 1540 und 1542 wurden die Grottesken an der Decke geschaffen. Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 30f; Edelstein 2003, 51-87.

<sup>58</sup> Zur Udienza in der Sala dei Cinquecento vgl. Kap. II.1.

<sup>59</sup> Zur Sala delle Udienze und deren Ausstattung vgl. vor allem Allegri/ Cecchi 1980, 40ff; Carchio/ Concetto 1994, 83-87; Kiefer 2000, 59-88; Pierguidi 2006, 4-13.

Josephs. Wie schon in der Kapelle der Eleonora bevorzugte man auch hier Themen aus dem Alten Testament. Die Wände der Sala sind unter den Wandteppichen unbemalt.<sup>60</sup>

Unter Leitung des Hofarchitekten Battista del Tasso wurden zwischen 1540 und 1555 (Battista starb 1555) einige bauliche Maßnahmen vorgenommen, wie der Bau einer Treppe, die Erdgeschoß und die oberen Etagen des Palazzos miteinander verband (später von Vasari abgerissen), die Restaurierung verschiedener Fassaden und des Daches sowie die Erhöhung verschiedener Decken (auch diese wurden von Vasari beendet).<sup>61</sup>

Ab Januar 1555 übernahm Giorgio Vasari die bauliche und künstlerische Leitung der Arbeiten im Palazzo Vecchio. Er führte in den folgenden Jahren das malerische Ausstattungsprogramm des *Quartiere degli Elementi* und des *Quartiere di Leone X*, der oberen und unteren herzoglichen Wohneinheiten, aus. Das *Quartiere degli Elementi* mit den verschiedenen Sälen, die den Elementen, Ceris, Ops, Jupiter, Herkules, Juno und so weiter gewidmet sind, stellt vor allem Geschichten aus der antiken Mythologie dar und verbindet diese mit Impresen des Herzogs. Im *Quartiere di Leone X* in der unteren Etage wurden die einzelnen Säle verschiedenen Mitgliedern der Medici-Familie gewidmet. Dort schließen an den großen Saal mit Darstellungen aus dem Leben Papst Leo X. die Säle Cosimo Vecchios, Lorenzo Magnificos, Cosimo I., Giovanni dalle Bande Neres und Papst Clemens VII. an. Die Auswahl der mit einer Widmung eines ganzen Raumes geehrten Familienmitglieder scheint nicht willkürlich zu sein. Mit Cosimo Vecchio und Lorenzo Magnifico sind zunächst berühmte und einflußreiche Medici dargestellt. Auch Papst Leo X., der Bruder von Cosimos Großmutter, ist noch in direkter Linie mit ihm verwandt, hier aber wohl vor allem wegen seines hohen Amtes als Papst hervorgehoben. Aufgrund seines Amtes hat man sicher auch Clemens VII., dem zweiten Medici-Papst, einen eigenen Saal gewidmet. Giovanni dalle Bande Nere ist der Vater Cosimos und als Condottiere auf dem Schlachtfeld gestorben. Der erste Herzog von Florenz, Alessandro I., ist allerdings nirgends dargestellt. Er stammt einem anderen Familienzweig ab. Ganz deutlich werden hier Cosimos Intentionen einer Legitimation als neuer Herrscher von Florenz, der als Abkömmling eines anderen Familienzweiges lediglich an die Macht kam, weil der Zweig Alessandros I. nach dessen Mord ohne männliche Nachkommen geblieben war.<sup>62</sup> Im Figurenprogramm der Udienza in der Sala dei Cinquecento wird diese Auslassung des Vorgängers Cosimos, Herzog Alessandro I., wettgemacht, indem seine Skulptur beigefügt wird.

---

<sup>60</sup> Zu den Teppichen vgl. Adelson 1980. Zur Sala dei Dugento siehe vor allem Allegri/ Cecchi 1980, 392ff.

<sup>61</sup> Einen guten Überblick über die baulichen Maßnahmen im Palazzo Vecchio bieten Allegri/ Cecchi 1980, bes. XIII.

<sup>62</sup> Zu den ikonographischen Programmen im Palazzo Vecchio, die unter Cosimo I. entstanden sind siehe auch Kap. XI.4.

## II.1. Die Udienza (Nordwand) und die skulpturale Ausstattung der Sala

Wie bereits erwähnt betrafen die ersten baulichen Veränderungen, die Cosimo I. bei der Umgestaltung des Palazzo Vecchio als herzogliche Residenz vornehmen ließ, auch die sogenannte Udienza an der Nordwand der Sala grande.<sup>63</sup> Vasari berichtet in den *Viten*, daß Baccio Bandinelli vom Herzog den Auftrag bekam, die Sala im Sinne herzoglicher Repräsentationsansprüche neu zu dekorieren. An der Nordseite des Salone sollte eine Udienza entstehen, die, wie Vasari schreibt, eine Art Empfangsarchitektur für ausländische Botschafter und die Bürger von Florenz sein sollte.<sup>64</sup> Bandinelli kam für das ambitionierte Projekt 1542 eigens aus Rom, wo er mit den Grabmalern der Medici-Päpste in Santa Maria Sopra Minerva beschäftigt war. Ab 1547 bekam er zusätzlich den Auftrag für einen neuen Chor aus Marmor im Dom, weshalb die Arbeiten an der Udienza nur langsam fortschritten.<sup>65</sup>

Die von Bandinelli ursprünglich geplante Konstruktion der Udienza wird von Vasari ausführlich beschrieben. Sie sollte 38 *braccia* (etwa 21 Meter) breit und 18 *braccia* (etwa 10 Meter) hoch sein, über sieben Stufen sollte sich eine 14 *braccia* (etwa 7,5 Meter) breite Ebene befinden, die wiederum von einer Ballustrade links und rechts nach vorn, den zentralen Zugang aussparend, abgetrennt wurde. Die Kopfseite sollten drei große Bögen zieren, von denen zwei als Fenster dienten. Der mittlere Bogen, unter dem sich eine Nische befand wurde von zwei weiteren Nischen gerahmt.<sup>66</sup> An den Seiten sollten zwei weitere Nischen geschaffen werden, in denen die Skulpturen der Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII., der Karl V. krönt, standen. Diese sollten wiederum von zwei Nischen mit Tugenden der beiden Medici-Päpste gerahmt werden.<sup>67</sup> An der Kopfseite war die Aufstellung der Skulpturen von Giovanni delle Bande Nere, Alessandro de' Medici und Cosimo I. geplant.<sup>68</sup> Wie aus einem Brief Bandinellis an Cosimo I. hervorgeht, wollte der Künstler zehn monumentale Statuen in der Sala grande aufstellen: Außer den bereits genannten von Papst

<sup>63</sup> Zur Udienza siehe vor allem Allegrì/ Cecchi 1980, 32ff und Heikamp 1980, 201-54.

<sup>64</sup> „Aveva il duca Cosimo lasciato d'abitare il palazzo de' Medici et era tornato ad abitare con la corte nel palazzo di piazza, dove già abitava la signoria, et quello ogni giorno andava accomodando et ornando, et avendo detto a Baccio che farebbe volentieri un'udienza pubblica, sì per gli ambasciatori forestieri come pe' i suoi cittadini e sudditi dello stato, Baccio andò insieme con Giuliano di Baccio d'Agnolo, pensando di mettergli innanzi da far un ornamento di pietre del Fossato e di marmi, di braccia trenta otto et alto diciotto.” Vasari-Marini 2004, 975.

<sup>65</sup> Heikamp 1980, 204.

<sup>66</sup> „Questa udienza doveva avere un piano di quattordici braccia largo e salire sette scaglioni et essere nella parte dinanzi chiusa da balaustri, eccetto l'entata del mezzo, e dovva avere tre archi grandi nella testa della sala, de' quali due servissino per finestre [...] Ma l'arco del mezzo, che faceva non finestra ma nicchia, doveva essere accompagnato da due altre nicchie simili, che fussino nelle teste dell' udienza [...]” Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 975f.

<sup>67</sup> „[...] nelle nicchie maggiori dalle bande voleva fare statue di braccia quattro di marmo a sedere sopra alcuni basamenti, cioè Leone Decimo [...] e Clemente settimo che incoronasse Carlo Quinto, con due statue in nicchie minori drento alle grandi intorno a' papi, le quali significassino le loro virtù adoperate e messe in atto da loro.” Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 976.

<sup>68</sup> „Nella facciata nel mezzo, nelle nicchie di braccia quattro, fra i pilastri voleva fare statue ritte del Signor Giovanni, del duca Alessandro e del duca Cosimo [...]” Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 976.

Clemens VII., Cosimo I., Giovanni delle Bande Nere, Alessandro I., Leo X. und den zwei Tugenden, auch Statuen von Cosimo il Vecchio, Giuliano und Lorenzo de' Medici.<sup>69</sup>

Vasari berichtet, daß das geplante Ausstattungsprogramm der Udienza mit ihrer skulpturalen Ausstattung nur teilweise fertiggestellt werden konnte.<sup>70</sup> Bandinelli vollendete die Skulpturen von Giovanni delle Bande Nere und Alessandro I. für die kleineren Nischen und von Clemens VII. für die zentrale Nische. Außerdem schuf er die Skulptur Cosimos I.<sup>71</sup> Die Skulptur von Leo X. wurde von Bandinelli nur begonnen, und später von Vincenzo Rossi beendet.<sup>72</sup>

Heikamp, der die skulpturale Ausstattung der Sala in einem Aufsatz genauer untersucht hat, konstatiert, daß die Vielzahl der geplanten Skulpturen, die nicht alle in den Nischen untergebracht werden konnten, darauf schließen läßt, daß die Skulpturen auch bis in den Raum hinein aufgestellt werden sollten.<sup>73</sup> Durch mehrere parallel laufende Aufträge kamen die Arbeiten an der Udienza nur langsam voran. So war Bandinelli etwa zehn Jahre damit beschäftigt und hatte bis zu diesem Zeitpunkt lediglich „poco più che la metà“ geschaffen, wie Vasari in dessen Vita berichtet.<sup>74</sup>

Nach Bandinellis Tod 1560 übernahm Vasari die Fertigstellung der Udienza.<sup>75</sup> Er hob nicht nur die Decke der Sala an, die er als *nana* empfand,<sup>76</sup> sondern fügte weitere Nischen verziert mit den Impresen der jeweilig dargestellten Person hinzu, in denen er die Skulpturen plazierte und einen Gang über der Udienza, der die Gemächer des Herzogs mit denen seiner Frau verband.<sup>77</sup> Die Decke dieses Gangs erscheint von der Decke der Haupthalle getrennt. Vasari hat dort seine Helfer und Putti gemalt sowie die Inschrift und das Jahr 1565, in dem die Decke fertiggestellt wurde.<sup>78</sup> Durch eine zur originalen Wand schief stehende Vorblendung erscheint die Sala insgesamt gerade, obwohl

---

<sup>69</sup> Brief Bandinellis an Cosimo I. vom 12. Oktober 1554: „[...] già ho fatto papa Clemente, la statua di V.E., e del Sig. vostro padre, e del Duca Alessandro. Mancaci papa Leone, il Vecchio Cosimo, il Duca Giuliano, e il Duca Lorenzo, che più nicchie e figure non ci vanno.“ Bottari/ Ticozzi 1822-25, VI, 28; zitiert aus Allegri/ Cecchi 1980, 36. Heikamp (1980, 205) spricht von nur acht monumentalen Skulpturen. Zählt man aber die zwei Tugenden, die die Päpste begleiten sollten, hinzu, so waren es zehn Skulpturen.

<sup>70</sup> „Imperò tutta questa opera s' andò per ispazio di molti anni lavorando e murando poco più che la metà.“ Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 977.

<sup>71</sup> „[...] e Baccio finì e messe nelle nicchie minori la statua del signor Giovanni e quella del duca Alessandro nella facciata dinanzi amendue e nella nicchia maggiore, sopra un basamento di mattoni, la statua di papa Clemente e tirò al fine ancora la statua del duca Cosimo [...]“ Vasari-Marini 2004, 977.

<sup>72</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 986; Heikamp 1980, 205.

<sup>73</sup> Heikamp 1980, 205.

<sup>74</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 977.

<sup>75</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 986: “[...] l’udienza della quale abbiamo ragionato di sopra, cominciata da Baccio, e di tal finimento ha voluto che sia capo Giorgio Vasari [...]“; Lensi 1929, 123. Allegri/ Cecchi (1980, 32ff) gehen davon aus, daß Vasari erst später (1565) den Auftrag zur Vollendung der Udienza übernahm.

<sup>76</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Michelangelo, 1251.

<sup>77</sup> „[...] con l’aggiunta di nicchie e di pilastri e di statue poste ne’ luoghi loro [...] e l’abbiamo alzata [l’udienza] con un corridore sopra [...]“ Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 986.

<sup>78</sup> Vgl. Kap. V.40, V.41. und V.42.

die Nordseite nicht rechteckig an die Sala anschließt. Man kann dies noch an den nicht rechteckigen Feldern der Decke über dem Gang sehen.

Vasari ließ weiterhin die Kaiser Karl V. krönende Skulptur Clemens VII. aus der zentralen Nische entfernen und an die rechte Wand stellen. In die zentrale Nische der Nordwand kam dafür Leo X., flankiert von Giovanni delle Bande Nere links und Alessandro I. rechts. Neben Clements VII. stellte man später Francesco I., diesem gegenüber an der gegenüberliegenden Wand befand sich die Skulptur von Cosimo I.<sup>79</sup> Das „schlankere“ Programm Vasaris verzichtet auf die Skulpturen Cosimo Vecchios, Giulianos und Lorenzos de' Medicis und verlegt so den Schwerpunkt von einer nahezu vollständigen Familienchronik auf die Zusammenstellung von ausgewählten Medici in höchsten Ämtern. Kaiser Karl V. erhält in dem durch Vasari umgestalteten Programm eine weniger prominente Stellung.

Die Formensprache der Udienza leitet sich mit ihren drei Bögen von römischen Triumphbögen ab und übernimmt deren triumphalen, feierlichen Charakter, den auch die teilweise in antikisierenden Gewändern dargestellten Skulpturen unterstreichen. Bereits Campbell wies auf den Einfluß eines zeitgenössischen Monuments, der Loggetta von San Marco in Venedig hin, die von Jacopo Sansovino geschaffen wurde.<sup>80</sup> Sowohl Loggetta als auch Udienza bestehen aus drei Bögen, Nischen mit eingestellten Skulpturen, Relieffeldern und Säulen. Die Funktion der Loggetta ist ebenfalls ähnlich wie die der Sala grande in Florenz; sie wurde als Ort der Repräsentation genutzt.<sup>81</sup> Tatsächlich erscheint die vor die Wand gelegte architektonische Struktur wie die einer Fassade. Durch die Stufen, die Udienza und restliche Sala trennen, wird der Udienza ein eigener, feierlicher Rahmen gegeben, der durch die Relieffelder mit Girlanden und Putti unterstrichen wird.

Für die Untersuchung des malerischen Ausstattungsprogramms der Sala dei Cinquecento durch Vasari ist die Udienza nicht nur deshalb relevant, weil sie einer relativ frühen Planungsphase entstammt und vom Künstler selbst fertiggestellt worden ist, sondern auch weil sie das ikonographische Programm komplettiert. Wie bereits in den Räumen des *Quartiere di Leone X*, von denen jeder einem Medici-Vorfahren und dem Herzog selbst gewidmet waren, vereinigen sich im skulpturalen Programm der Udienza berühmte Familienmitglieder. Dabei ist festzuhalten, daß lediglich Giovanni delle Bande Nere den direkten Familienzweig, dem Cosimo angehörte, repräsentiert. Viel mehr scheinen, wie bereits angedeutet, Amt und Würden der dargestellten

---

<sup>79</sup> Ein Schema der Udienza mit der Lokalisierung der verschiedenen Skulpturen befindet sich in Allegri/ Cecchi 1980, 34.

<sup>80</sup> Campbell 1983, 820. Die Loggetta wurde 1537 in Auftrag gegeben und 1545 vollendet.

<sup>81</sup> Campbell 1983, 820.

Personen von Interesse zu sein. Sie bilden die Grundlage, auf der Cosimo sich und seine Herrschaft legitimiert. Innerhalb dieses Kreises von Skulpturen in der Udienna befand sich auch der Herzog bei offiziellen Anlässen auf seinem Thron, sozusagen als lebendiger Abkömmling der Familie. Gleichzeitig ist er jedoch auch im skulpturalen Programm vertreten. Seine Skulptur befindet sich in der linken Seite. Im gegenüber ist sein Sohn Francesco I. in eine weitere Nische gestellt. Im Zentrum der Udienna befindet sich die Skulptur Leos X. in einer großen Nische, die der Nische vom Kaiser krönenden Clemens VII. gleicht. Flankiert wird Leo X. von Giovanni delle Bande Nere und Alessandro I. de' Medici. Die Betonung der Abstammung Cosimos von dem erfolgreichen Giovanni delle Bande Neres, einem erfolgreichen *condottiere*, der in Ausübung dieser Tätigkeit sein Leben ließ, ist für das gesamte ikonographische Programm nicht bedeutungslos, schließlich sind vor allem Schlachten dargestellt. Cosimo ließ sich auf der Seite des Krieges gegen Siena mehrfach und damit als erfolgreicher Kriegsherr darstellen. Im Umkehrschluß war sicherlich nicht gemeint, daß sein Sohn Francesco, der sich auf der gegenüberliegenden Seite des Krieges gegen Pisa befindet, weniger erfolgreich war.

Während die bereits verstorbenen Medici hinten an den Wänden aufgestellt sind (mit Ausnahme von Papst Clemens VII.), greifen die zur Zeit der Aufstellung der Skulpturen noch lebendigen Personen in den Raum ein. Cosimo I. und sein Sohn Francesco I. blicken in den leeren Raum hinein, so als schauten sie bereits auf den intendierten Besucher herab. Ihr muskulöser Körperbau, die kriegerische Kleidung und die Haltung ihrer Körper, die bei beiden Figuren durch den dem Betrachter zugewandten Arm Distanz hervorruft, verschafft dem einige Stufen tiefer stehenden Betrachter Respekt, der sich vervielfachte, wenn die beiden Herrscher zudem leibhaftig anwesend waren.

Ein nicht ausgeführtes von Niccolò Tribolo entworfenes Skulpturenprogramm für den Garten von Cosimos Villa di Castello nimmt das Konzept der Udienna gewissermaßen vorweg. Ab seiner Ernennung zum Herzog 1537 ließ Cosimo die Villa, in der er seine Kindheit verbracht hatte, zu einem repräsentativen Anwesen umbauen. Für die Gartenausstattung rief der junge Herzog Niccolò detto il Tribolo, der aus Springbrunnen und Skulpturen ein aufwendiges Programm entwarf, welches den Herzog und sein Herzogtum glorifizieren sollte. Vasari beschreibt Tribolos Arbeiten in der Vita des Künstlers ausführlich.<sup>82</sup> Nach einem Konzept Benedetto Varchis sollten in einer Ecke des Gartens Büsten der Medici mit verschiedenen Tugenden und Attributen einer guten Regierung kombiniert werden. So wurden die Attribute ARTI, LINGUE, SCIENZE, ARMI, PACE und LEGGE mit den Tugenden (und Büsten) LIBERALITÀ (Papst Leo X.), SAPIENZA (Cosimo Vecchio oder Clemens VII.), NOBILTÀ (Lorenzo Magnifico), VALORE (Giovanni delle Bande

---

<sup>82</sup> Vasari-Marini 2004, 940ff.

Nere), PIETÀ (Giuliano, Herzog von Nemours) und IUSTIZIA (Cosimo I.) verbunden. Vasari hat seiner ausführlichen Beschreibung sogar eine Skizze des Skulpturenprogramms beigegeben.<sup>83</sup> Die Mitglieder der Medici werden hier zu – im Fall Cosimo I. sogar lebendigen – Exempla der Tugenden. Mit dem Skulpturenprogramm des Castello-Gartens hat Tribolo nach einem Konzept Varchis ein dynastisches Modell geschaffen, das auch für Cosimos Ausstattungsprogramm des Palazzo Vecchio und der Udienza vorbildhaft ist: Die gemeinsame Aufstellung der Medici-Vorfahren mit Giovanni delle Bande Nere und Cosimo I. suggeriert eine geradlinige Familienhistorie, die sich vor allem durch die geerbten Tugenden der einzelnen Familienmitglieder manifestiert.<sup>84</sup> Im Garten der Villa di Castello werden die Tugenden direkt den Büsten beigelegt, während sich die Darstellung der ungebrochenen Familientradition in der Udienza vor allem durch die einheitliche Darstellung der Medici als *condottiere* vollzieht.

## II.2. Der Springbrunnen Ammannatis (Südwand)

Für die Wand gegenüber der Udienza war eine Architektur geplant, in deren Zentrum ein Springbrunnen des Florentiner Baumeisters und Bildhauers Bartolomeo Ammannati aufgestellt werden sollte.<sup>85</sup> Vasari berichtet, daß Ammannati seit 1555 daran arbeitete und sehr schnell die ersten Skulpturen dafür fertig stellte.<sup>86</sup> Zur Aufstellung des Springbrunnens in der Sala ist es nie gekommen.<sup>87</sup> Allerdings kannte Vasari das Programm und ging von dessen Ausführung in der Sala aus, weshalb das Projekt in Ansätzen betrachtet werden soll, um eventuelle Einflüsse der Arbeiten Ammannatis auf das ikonographische Programm von Decke und Wänden, welches sich zu dieser Zeit zumindest in der Planungsphase befand, feststellen zu können.

Eine fast zeitgenössische Beschreibung des Brunnens findet sich in Raffaello Borghinis „Il Riposo“ von 1584.<sup>88</sup> Borghini erzählt von einem Brunnen, der gegenüber der Udienza aufgestellt werden

---

<sup>83</sup> Vasari-Marini 2004, 946.

<sup>84</sup> Vgl. Brink 2000, 135ff.

<sup>85</sup> Zum Brunnen siehe vor allem Kriegbaum 1928, 71ff; Heikamp 1972, 7-11; Allegri/ Cecchi 1980, 223-26.

<sup>86</sup> „Giorgio Vasari di poi l'anno seguente [1555] condusse a Roma, et acconciò col Duca, Bartolommeo Ammannati scultore per fare l'altra facciata dirimpetto all'udienza cominciata da Baccio in detta sala et una fonte nel mezzo di detta facciata, e subito fu dato principio a fare una parte delle statue che vi andavano.“ Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 982.

<sup>87</sup> Zur Hochzeit Francescos mit Johanna von Österreich 1565 war der Springbrunnen noch nicht fertig und nach dem Tod Cosimos I. und Vasaris (beide starben 1574) schien es kein Interesse mehr an seiner Aufstellung in der Sala grande zu geben. Francesco ließ den Springbrunnen zunächst in den Garten der Villa Pratolino bringen, von seinem Bruder wurde er dann auf der Dachterrasse der Hofgrotte des Palazzo Pitti aufgebaut. Zur Bewegung und zum Verbleib der einzelnen Skulpturen vgl. Heikamp 1973, 10; Heikamp 1980, 207f.

<sup>88</sup> “[...] egli sene ritornò à Firenze, e si mise al seruigio del Gran Duca Cosimo, da cui gli fu allogata vna Fontana, che douea andare nella gran sala del palagio dirimpetto alle figure del Bandinello: e perciò fece l'Ammannato sei statue di



sollte und die monumentalen Skulpturen (*molto maggiori del naturale*) einer Juno und einer Ceres, die Luft und Erde symbolisieren sollten, beherbergte. Weiterhin sollten der Flußgott Arno und die Quellgöttin des Parnaß dargestellt sein, die auf Florenz als Musensitz anspielten.<sup>89</sup> Fiorenza symbolisierte ganz offensichtlich Florenz und die *Temperanza* sollte, so Borghini, mit ihren Attributen (Anker und Delphin) auf eine Imprese Cosimos verweisen. Mehr verrät Borghini zur Bedeutung des Brunnens nicht.

Die Vermutung Heikamps, daß der Brunnen eine politisch ausgerichtete Bedeutung haben mußte, ist ohne Zweifel richtig.<sup>90</sup> Vergegenwärtigt man sich nochmals die Lage des Brunnens (im großen Ratssaal des alten Palazzo della Signoria) und das propagandistische Programm der Udienza (Skulpturen hochrangiger Medici-Familienmitglieder) sowie der malerischen Ausstattung Vasaris, so ist es kaum möglich, daß der an der Gegenwand geplante Brunnen nicht auch mit ähnlichen Anspielungen versehen werden sollte.

Wenngleich zeitgenössische Beschreibungen an dieser Stelle nicht weiterhelfen, so ist doch an einigen Details die Anspielung auf Cosimos Herrschaft, wie auch im Figurenprogramm der Udienza, deutlich erkennbar. Offensichtlich wird dies in den Attributen der *Temperanza*, die Cosimos Imprese darstellen. Auch die Bezüge zum Wasser, wie sie sich im Springbrunnen allgemein sowie in seinem Figurenprogramm im Flußgott Arno und der Quellgöttin des Parnaß finden, verweisen auf den Herzog, denn Cosimo ließ viele Moore trockenlegen, um das so gewonnene Land ackerbaulich zu nutzen. Er ließ sich gern als den Herrscher über das lebensnotwendige Wasser feiern, wie man beispielsweise an den vielen Neptunbrunnen erkennen kann, die unter der Herrschaft Cosimos entstanden sind. Wie Heikamp richtig feststellte, steht die Darstellung des Wassers in seiner Wichtigkeit für ein zufriedenes Volk auch für das Sinnbild des *buon governo*,<sup>91</sup> denn nur mit einer gerichteten Wasserversorgung konnte neues Land fruchtbar gemacht und mit dessen Ernte die Bevölkerung ernährt werden.

Der Flußgott Arno und die Quellgöttin des Parnaß spielen auf Florenz als Musenstadt an und lassen den Brunnen Ammannatis als Stadtallegorie erscheinen.<sup>92</sup> Juno und Ceres, die nicht nur für Luft

---

marmo molto maggiori del naturale, che significauano il generar dell'acqua; percioche sopra vn grand'arco di marmo hauea fatto Giunone dimostrante l'aria, e sotto l'arco Cerere figurata per la terra, la quale si premea le mammelle, e ne vsciua fuor l'acqua, volendo mostrare che dalla terra aiutata dall'aria surgono i fiumi, e i fonti: e perciò vi fece la statua d'Arno, e vna femina significante la fontana di Parnaso, e l'altre due figure furono vna Fiorenza, & vna Temperanza denotata per l'ancora, e per lo Delfino, impresa del Gran Duca Cosimo, che haueua in mano." Borghini 1584, 592.

<sup>89</sup> Vgl. auch Heikamp 1973, 9.

<sup>90</sup> Heikamp 1972/ 73, 7f.

<sup>91</sup> Heikamp 1972/ 73, 8.

<sup>92</sup> Heikamp 1972/ 73, 9.

und Erde, sondern auch für Fruchtbarkeit und Eleonora von Toledo stehen,<sup>93</sup> lassen den Springbrunnen als weibliches Pendant zur Udienna, in der nur männliche Familienmitglieder dargestellt sind, erscheinen. Demzufolge sollten sich im ursprünglichen Programm die *uomini illustri* der Familie Medici gegenüber der weiblichen Familienmitglieder befinden. Juno (Eleonora) als Göttin der Luft und der Steinbock (Cosimos Aszendent) als Erde machen das Wasser fruchtbar. Ebenso schafft die Einheit Eleonoras und Cosimos Leben für eine neue Medici-Dynastie, die eine gesunde Regierung in der Toskana garantiert.<sup>94</sup> Die weibliche Flora/ Fiorenza, die nicht nur für Florenz, sondern auch für Fruchtbarkeit (Flora) steht, hat auch in Vasaris Programm Einzug gefunden. In den drei Tondi der Decke, die Cosimo und die vier Stadtviertel mit politischen Organen (Gonfaloni und Zünfte) zeigen, ist jeweils eine Flora/ Fiorenza dargestellt.

Wie in der zeitgleich durch Vasari ausgestatteten Sala degli Elementi (ab 1555) sollten im ikonographischen Programm des Brunnens antike Gottheiten dargestellt werden, die mit Impresen und weiteren Anspielungen auf Cosimo I. und die Medici versehen wurden. Diese Art einer dekorativen Ausgestaltung der Räume mit antiken Göttern, die auf Cosimo und dessen Familie bezogen oder gedeutet werden können (siehe Vasaris *Ragionamenti*) scheint sich allerdings nur in den früheren Ausstattungsprogrammen zu bewähren. Bereits die später ausgeführten unteren Wohneinheiten (das *Quartiere Leone X*) und auch die von Vasari ausgeführten Malereien in der Sala grande verzichten auf die Darstellung antiker Gottheiten fast vollkommen. Die Gründe dafür müssen wohl vor allem in der Stärkung der Macht Cosimos gesehen werden. Im April 1555 war Siena ein weiteres Mal geschlagen worden, nachdem es wieder gegen Karl V., mit dem Cosimo alliiert war, rebellierte. In den folgenden Jahren begann Cosimo mit der Trockenlegung der Maremma und befestigte gleichzeitig Städte wie Pisa, Piombino und Livorno. Cosimo konnte sich nun selbst in seinen permanenten Dekorationen feiern lassen, ohne sich unter dem Denkmantel antiker Gottheiten darstellen lassen zu müssen.

Ein weiterer Grund für die Veränderung der geplanten Ausstattung ist sicher auch, daß die herzogliche Familie Palazzo Pitti gekauft hatte, um diesen als Residenz zu nutzen. Bartolomeo Ammannati war seit 1558 mit der Vergrößerung des Palazzos beschäftigt. Der Palazzo Vecchio sollte also in absehbarer Zukunft nicht mehr den Zweck einer herzoglichen Residenz erfüllen, sondern eher repräsentative Dienste leisten. Dies mußte sich natürlich auch in seinem

---

<sup>93</sup> Immer wieder ist Eleonora, die elf Kinder geboren hat, mit Juno verglichen worden. In den *Ragionamenti* wird Eleonora mit Juno gleichgesetzt, während Cosimo mit Jupiter identifiziert wurde. Auch für die Terrasse der Juno war neben der Nische mit einer antiken Juno-Skulptur ein Springbrunnen geplant. Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 102ff; Campbell 1983, 822; Cox-Rearick 1984, 290; Rousseau 1990, 426.

<sup>94</sup> Rousseau 1990, 426.

Ausstattungsprogramm widerspiegeln. Borghini fügte seiner Beschreibung des Springbrunnens an, daß dieser in der Sala nie aufgestellt wurde, weil er “non parue poi à proposito il porre quest'opera in quella sala”.<sup>95</sup>

Der Springbrunnen entsprach mit seinen mythologischen Anspielungen nicht mehr den klaren und deutlich artikulierbaren Intentionen Cosimos, die sich in der großen Sala des alten Rathauses zeigen sollten. War die Hochzeit Francescos mit Johanna von Österreich 1565 noch eine gute Gelegenheit, den Brunnen aufzustellen (Ammannati schaffte es nicht, durch andere wichtige Aufträge abgelenkt, ihn rechtzeitig zu vollenden), so schien sein Programm danach nicht mehr in die Gesamtausstattung der Sala zu passen. Vasari berichtet 1565 in der Vita des Baccio Bandinelli noch, daß der Brunnen in der Sala dei Cinquecento aufgestellt werden sollte.<sup>96</sup> Man kann davon ausgehen, daß Vasari bei den Arbeiten an der Sala immer den Brunnen eingeplant hat. Vermutlich wurde erst nach dem Tod Cosimos I. entschieden, den Brunnen nicht in der Sala, sondern im Garten der Villa Pratolino aufzustellen.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Borghini 1584, 592.

<sup>96</sup> „Giorgio Vasari di poi l' anno seguente [1555] condusse da Roma, ed acconciò col duca, Bartolomeo Ammannati scultore, per fare l' altra facciata dirimpetto all' udienza cominciata da Baccio in detta sala et una fonte nel mezzo di detta facciata, e subito fu dato principio a fae una parte delle statue che vi andavano” Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 982.

<sup>97</sup> 1589 wurde der Brunnen auf die Dachterrasse der Hofgrotte des Palazzo Pitti gestellt und im 18. Jahrhundert kam er in die Boboli-Gärten. Vgl. Heikamp 1972/ 73, 10. Borghini berichtet, daß Francesco I. die Skulpturen für einen Springbrunnen der Villa Pratolino verwendet hat. Vgl. Borghini 1584, 592.

### III. Programmgenese der Sala: schriftliche Quellen, Zeichnungen

Die Entwicklung des ikonographischen Ausstattungsprogramms durch Giorgio Vasari und seine Helfer ist relativ gut durch Quellen belegt und gibt wichtige Anhaltspunkte hinsichtlich Intention und Inhalt des Programms. In mehreren Briefen und Zeichnungen wird deutlich, von welchen Ausgangsintentionen sich das Programm in bestimmte Richtungen verdichtet, während andere Themen offensichtlich als nicht darstellenswert gewertet wurden. Eine Analyse der Programmgenese soll wichtige Hinweise zur ikonographischen Deutung des Gesamtprogramms beitragen sowie den Verlauf der Planungen eines komplexen Bildzyklus des 16. Jahrhunderts nachvollziehen. Besonders durch Vasari selbst ist die Zeit seiner Renovierungsarbeiten am Palazzo Vecchio relativ gut bezeugt. Durch zahlreiche konservierte Briefe, die durch Karl Frey und seinen Sohn publiziert wurden,<sup>98</sup> Vasaris *Ricordi*<sup>99</sup> sowie die *Viten* lassen sich seine Arbeiten recht gut nachvollziehen und datieren. Die erste erhaltene Quelle, die Vasaris Interesse an einem Auftrag für die Sala dei Cinquecento bezeugt, ist ein Brief des Bischofs Minerbetti an Vasari von 1553: „Et tengo io per certo, che quando vi vedra qui, che e vj dara quella sala grande in ogni modo“.<sup>100</sup> Daraus geht hervor, daß Vasari natürlich ein ernsthaftes Interesse hatte, diese Arbeiten am Hof der Medici auszuführen und daß Minerbetti sein Fürsprecher in Florenz war. Der Brief macht jedoch auch deutlich, daß die Sala im Mittelpunkt der Renovierungen im Palazzo Vecchio stand, denn von den anderen Räumen, wie den *Quartieri* der Elemente und Leos X., ist nicht die Rede.

Der erste Brief, der sich konkret auf die Sala dei Cinquecento in Verbindung mit Vasari bezieht, scheint ein Brief des Künstlers an den Herzog vom 30. September 1559 zu sein.<sup>101</sup> Vasari war zu diesem Zeitpunkt bereits mit der Renovierung der herzoglichen Gemächer betraut.<sup>102</sup>

Im Frühjahr 1560 fuhr Giorgio Vasari mit Giovanni de Medici, der die Kardinalswürde verliehen bekam, nach Rom. Bei dieser Gelegenheit stattete Vasari Michelangelo in Rom einen Besuch ab, um ihm ein Holzmodell des gesamten Palazzo Vecchios zu zeigen und ihn zum Vorhaben der Erhöhung der Decke zu befragen. Der Aretiner selbst berichtet von diesem Ereignis.<sup>103</sup> Aus der

---

<sup>98</sup> Frey 1982.

<sup>99</sup> Abgedruckt in Frey 1982, II, 847ff.

<sup>100</sup> Brief vom 15. September 1553. Frey 1982, I, CXCI, 365; zitiert in Thiem 1960, 98.

<sup>101</sup> „Che tutto questo studio, che io fo ora, mj libera per lo avvenire da tutti inpaccj, per poter poi atendere alla sala grande con quella prontezza danjmo et scarico di mente che merjta un opera tale [...]“ Vgl. Frey 1982, I, CCLXXX, 516ff; Thiem 1960, n. 12; Allegri/ Cecchi 1980, 248.

<sup>102</sup> In seinen *Ricordi* schreibt Vasari erst am 10. Januar 1562, daß er die „stanze di sotto“ beendet hätte. Frey 1982, II, 876.

<sup>103</sup> Vasari-Marini 2004, 1251, Vita di Michelangelo: „Andò il medesimo anno Giovanni cardinale de' Medici, figliuolo del duca Cosimo, a Roma, per il cappello a Pio Quarto, e convenne, come suo servitore e familiare, al Vasari andar

Beschreibung geht hervor, daß er nicht nur ein Holzmodell des gesamten Palastes dabei hatte, sondern auch schon Zeichnungen und zumindest Ideen für ein Decken- und Wandprogramm (*con nuova invenzione del palco e delle facciate*). Wie dieses erste Programm ausgesehen haben könnte, ist nicht bekannt, allerdings geht aus einem Brief Vasaris an den Herzog vom 12. September 1560 hervor, daß der Einzug in Siena dargestellt werden sollte.<sup>104</sup> Der alte Michelangelo schien von den Plänen Vasaris angetan zu sein. In einem Brief an den Herzog spricht er sich jedenfalls für die von Vasari favorisierte Erhöhung der Decke aus.<sup>105</sup> Erinnert sei an dieser Stelle nochmals daran, daß Michelangelo über fünfzig Jahre vorher sein Fresko mit der Darstellung der Schlacht von Cascina für die Sala grande aufgegeben hatte.<sup>106</sup> Michelangelo kannte demnach die ursprünglichen Pläne für die Gestaltung der Sala und konnte sich mit Vasari darüber austauschen.

Ernsthafte Pläne und Verträge scheinen jedoch erst ab dem Jahr 1563 gemacht worden zu sein. Jedenfalls erwähnt Vasari die Sala grande und einen Vertrag, den er mit dem Herzog abgeschlossen hätte, erst ab diesem Jahr in seinen *Ricordi*.<sup>107</sup> Auch die erhaltenen Briefe, die ab diesem Jahr erste konkrete Anweisungen enthalten, lassen die Vermutung naheliegen, daß die Renovierung der Sala durch Vasari erst ab diesem Zeitpunkt wahrhaftig vorangetrieben worden ist.<sup>108</sup> Im Januar 1563 schrieb Vasari an den Herzog, daß er mit Borghini bereits zusammen arbeiten würde, um die

---

seco, che volentieri vi andò e vi sette circa un mese per godersi Michelagnolo [...] Aveva portato seco il Vasari, per ordine di sua eccellenza, il modello di legno di tutto il palazzo ducale di Fiorenza, insieme coi disegni delle stanze nuove, che erano state murate e dipinte da lui [...]. Queste cose causarono che desiderando il Vasari di metter mano alla sala grande, e perché era, come s'è detto altrove, il palco basso che la faceva nana e cieca di lumi, et avendo desiderio di alzarla non si voleva risolvere il duca Cosimo a dargli licenza ch' ella si alzasse. Non che 'l duca temesse la spesa, come s' è visto poi, ma il pericolo di alzare i cavagli del tetto 13 braccia sopra; dove sua eccellenza come giudiziosa consentì che s'avessi il parere da Michelagnolo, visto in quel modello la sala come era prima, poi levato tutti que' legni e postovi altri legni con nuova invenzione del palco e delle facciate, come s'è fatto da noi, e disegnata in quella insieme l'invenzione delle istorie, che piacuitagli ne diventò subito non giudice, ma parziale, vedendo anche il modo e la facilità dello alzare i cavagli e 'l tetto et il modo di condurre tutta l'opera in breve tempo. Dove scrisse nel ritorno del Vasari al Duca che seguitassi quella impresa, che l'era degna della grandezza sua."

<sup>104</sup> "Se io sarò otta, possa vedere per dipingierla poi la feljissima entrata di Siena" Frey 1982, I, CCCXVIII, 579; Thiem 1960, 98. In einem weiteren Brief vom 19. Dezember 1561 an den Herzog äußert sich Vasari wieder über die Sala und die Darstellung des Sieges über Siena: „[...] e far quello sforzo con la virtù nella sala grande per lasciare memoria a' posteri della felice vittoria, autà V.E. in Valdichiana per la mia mani in pittura.“ Frey 1982, I, CCCLVI, 648; Allegri/ Cecchi 1980, 248.

<sup>105</sup> "Circa al modello della sala così come è mi par basso: bisognerebbe, poi che si fa tanta spesa, alzarla al meno di braccia 12 [ca. 7 Meter]." Brief vom 25. April 1560. Frey 1982, I, CCCIV, 561.

<sup>106</sup> Siehe auch Kap. I.

<sup>107</sup> „Ricordo come lo Illustrissimo et Eccellentissimo signor Duca Cosimo de Medici deliberando che si dovessi far la sala grande del Palazzo Ducale di pictura et alzare il palco di più 15 braccia et farlo di legname nuovo intagliato et messo doro et dipinto con storie 44 a olio [...]“. Frey 1982, II, 877.

<sup>108</sup> Zwar hat sich ein Brief Vasaris an den Herzog vom 19. März 1562 erhalten, in dem er schon von einer Tafel (*un quadro*) schreibt, die er für die Sala grande nach Absprache mit Cosimo begonnen hätte. Frey 1982, I, CCCLXXI, 672; Allegri/ Cecchi 1980, 248. Allerdings scheint es danach eine kleinere Pause zu geben, vielleicht bedingt durch den plötzlichen Tod Eleonoras und zweier ihrer Söhne im Sommer 1562.

Am 23. April 1563 entstand der Vertrag zwischen Filippo di Giovanni dell' Antella, dem Proveditore des Herzogs, dem Maurermeister Bernardo del fù Antonio sowie dem Zimmermeister Batista del fù Bartolomeo di Botticelli. Vgl. Frey 1982, III, 173; Thiem 1960, 98.

*jnuentione* für die Decke auszuarbeiten.<sup>109</sup> Aus einem anderen Brief, den Borghini an den Herzog schrieb, geht hervor, daß Cosimo die Einteilung der Decke in drei Streifen gewünscht hatte. Die beiden äußeren Streifen sollten demnach den Kriegen Pisa und Siena gewidmet sein, während der dritte die Geschichte der Stadt Florenz beinhalten sollte.<sup>110</sup> Der Herzog war also aktiv an der Entwicklung des ikonographischen Programms der Sala beteiligt.

Proportion und Einteilung der neuen Decke entsprechen denen des Vorgängerbaus, wie die Rekonstruktion Wildes zeigt.<sup>111</sup> (Abb. 1) Die ursprüngliche Kassettendecke bestand aus schlichten quadratischen Feldern, die sich nur an den Enden dem schrägen Wandabschluß anpaßten und sich im Zentrum aus vier Quadraten zu einem Tondo zusammenfügten. Sechs quadratische Felder bemaß die Breite der ursprünglichen Decke und ließ durch die Vereinigung zweier Reihen zum Tondo im Zentrum bereits die Einteilung in drei Streifen, die Vasari später vornahm, erahnen. Exakt die gleiche Position wie an der ursprünglichen Decke nehmen, außer dem zentralen Tondo, die sechzehn Quadrate an den beiden Enden der äußeren Deckenstreifen, in denen sich heute die Städtedarstellungen befinden, ein.

Zu den Planungen für das Decken- und Wandprogramm der Sala grande sind drei Zeichnungen erhalten, die schematisch die Decken- und Wandflächen zeigen, in welche die Titel der Darstellungen geschrieben worden sind. Diese Zeichnungen sind niemals in ausführlicherer Weise und in ihrer Gesamtheit von der bisherigen Forschung untersucht worden. Thiem legte zwar gute Ansätze für eine Analyse vor, beachtete allerdings lediglich zwei der drei Zeichnungen.<sup>112</sup> Rubinstein erkannte diesen Mangel in der Arbeit Thiems, ließ allerdings von einer genaueren Betrachtung ab.<sup>113</sup> Auch Muccini behandelte sie nur in sehr kurzen und oberflächlichen Abschnitten, in denen er sie jedoch nicht verglich oder Schlüsse für das Gesamtprogramm zog.<sup>114</sup> Erst Williams transkribierte alle drei Zeichnungen, wenngleich seine Abschriften ungenau und fehlerhaft sind, wie sich zeigen wird.<sup>115</sup> Die Programmänderung, die einen Seitenwechsel der Darstellungen der Kriege gegen Pisa und Siena zur Folge hat, ist erstmals in einem Aufsatz von Strunck thematisiert, wird dort jedoch hinsichtlich der Planzeichnungen und intentionellen

<sup>109</sup> “Et gia siamo insiemj, lo spedalingho [Borghini] et io, all jnuentione del palco; et fra non molto tempo penso, che V.E.I. la uedera djsognata [...]”. Frey 1982, I, CCCLXXXIX, 696.

<sup>110</sup> “[...] havendo l’ Eccellenza del nostro Ill.mo Duca in animo che la sala grande del suo palazzo si ornasse di pittura tutta [...] et risoluto che una parte servisse a quello che fino nel tempo de’ nostri Padri si era determinato, ciò era la guerra di Pisa della quale dua nostri cittadini grandi et forse primi lumi della nobil’ arte della pittura Leonardo Vinci et Michelangelo Buonarroti n’ havevano havuto la cura. L’ altra poi contenesse la Guerra di Siena impresa valorosamente et felicemente terminata da S.E. ne tempi nostri et fresca ancora nella memoria et quasi nelli occhi di tutti noi [...] La terza poi [...] volse che contenesse i generali et piu comuni advenimenti della città nostra cominciandosi dal suo principio fino a questi tempi.” Lorenzoni 1912, XXXI, 55; zitiert in Scorza 1998, 189.

<sup>111</sup> Wilde 1944, 18; Campbell 1983, 825.

<sup>112</sup> Thiem 1960, 97-135.

<sup>113</sup> Rubinstein 1967, 65.

<sup>114</sup> Muccini 1990, 82ff. Allerdings sind dort alle drei Zeichnungen erstmals gemeinsam veröffentlicht.

<sup>115</sup> Williams 1998, 163-81.

Konsequenzen nicht genauer untersucht.<sup>116</sup> Die Wände, die seit der ersten Planungszeichnung mit aufgeführt sind, hat die bisherige Forschung übersehen. In keiner mir bekannten Untersuchung wurden sie in die Überlegungen zum Planungsablauf des ikonographischen Programms der Sala einbezogen. Auf diese Forschungslücke wird im folgenden Kapitel eingegangen werden.

Die Zahlen, die der zweiten Planzeichnung (Abb. 3) beigelegt sind und jedes einzelne Feld kennzeichnen, sind von der bisherigen Forschung auch für die anderen beiden Planzeichnungen und für die systematische Beschreibung der Decke verwendet worden. Auch in der vorliegenden Untersuchung soll diese Numerierung als strukturierendes Element übernommen werden. Nach ihrer Reihenfolge werden die Deckenfelder, beginnend mit der kleinsten Zahl, behandelt. Die Nummer, die jedes Deckenfeld besitzt, findet sich auch in den Kapitelbezeichnungen wieder.

Die erste der drei erhaltenen Zeichnungen (Abb. 2) war einem Brief vom 3. März 1563 beigelegt.<sup>117</sup> Nicht nur die Zeichnung, die die einzelnen Deckenfelder mit den Inschriften ihrer Sujets zeigt, soll untersucht werden, sondern auch der dazugehörige Brief, in dem Giorgio Vasari seinem Herrn das ikonographische Programm erklärt. Da die Zeichnung vollkommen das zeigt, was im Brief ausführlicher beschrieben ist, wird vor allem auf diesen eingegangen werden.

Fast die gesamte erste Hälfte des Briefes läßt sich Vasari in panegyrischen Wendungen aus, die nicht nur Cosimo preisen, sondern auch das großartige Projekt der Sala grande. Aus diesen Zeilen geht hervor, daß Cosimo selbst den Anstoß für ein Programm gegeben hat.<sup>118</sup> Danach dankt er Gott für dessen Gaben, bittet diesen um Beistand und benennt dabei einen wichtigen Umstand, nämlich die *memoria*. Sie, die Erinnerung an ihn und seinen Herren, soll mittels des ikonographischen Programms der Sala grande überleben.

Dann beginnt Vasari mit den Beschreibungen. Er nennt zunächst die Wände, an denen der Krieg gegen Pisa und der Krieg gegen Siena dargestellt werden sollten. Die beiden Themen werden von Beginn an antithetisch behandelt: Während der eine Krieg (Pisa) dreizehn Jahre dauerte, war der andere (Siena) in dreizehn Monaten beendet.<sup>119</sup> Kurz faßt Vasari zusammen, daß an der Decke die „principij et hordjnj della citta“ und „come dal suo principio sia uenuta a tanta grandezza“.<sup>120</sup> Geplant war also, an der Decke die (politischen) Strukturen der Stadt Florenz und ihre Geschichte

---

<sup>116</sup> Strunck 2000.

<sup>117</sup> Die Zeichnung befindet sich heute im Archivio di Stato Fiorentino, Cart. Med. Univ., filza 497A, fol. 1597. Reproduziert in Frey 1982, I, 728; Rubinstein 1967, fig.1; Muccini 1990, 82; Williams 1998, 171. Der Brief ist bei Frey (1982, I, CCCXCVII, 722-24) abgedruckt. Siehe auch Anhang 1.

<sup>118</sup> “[...] et perche tutta questa inuentione nascio tutta, dico, dagli alti concetti di Lej [...]” Frey 1982, I, 722.

<sup>119</sup> In den *Ragionamenti* spricht Vasari von vierzehn Jahren und vierzehn Monaten. Vgl. Vasari-Milanesi, 212.

<sup>120</sup> Frey 1982, I, 723.

von den Anfängen bis heute darzustellen. Vasari beschreibt weiter, daß er in die Zeichnung, die er mitschickt, Bezeichnungen in die einzelnen Felder eingetragen hat. Es scheint hier, als würde Vasari das mit dem Herzog bereits besprochene, grob umrissene Programm wiedergeben. Erst nach diesen generellen Informationen beginnt eine genauere Beschreibung des Programms, in der er auch in der ersten Person („farei“) schreibt, so als hätte er seine eigenen Vorstellungen festgehalten. Die generelle Beschreibung des ikonographischen Programms stimmt mit der des ausgeführten Zyklus vollkommen überein.

An den beiden Enden der Decke, so schreibt Vasari, sollten sich über den Werken Bandinellis und Ammannatis zwei Tondi mit jeweils zwei Stadtvierteln von Florenz befinden.<sup>121</sup> Diese wiederum sollten von links und rechts von vier Vierecken (insgesamt sechzehn Felder) flankiert werden, in denen sich die Gonfaloni der vier Viertel durch ihre Wappen repräsentierten. Die Tondi mit den Stadtvierteln sind so ausgeführt, wie sie von Vasari beschrieben wurden. Vasari sagt nicht explizit, an welcher Seite sich die jeweiligen Stadtviertel befinden sollten, aber es ist sehr wahrscheinlich, daß die ausgeführte Anordnung von Beginn an vorgesehen war, da sich die Stadtviertel wie in den Darstellungen geographisch genau so um den Palazzo Vecchio anordnen. Das heißt, daß sich nördlich des Palazzo Vecchio die Viertel Santa Maria Novella und San Giovanni befinden und im Süden Santa Croce und Santo Spirito. Die sechzehn kleineren Felder um die Stadtviertel, die für die zu den Vierteln gehörigen Gonfaloni vorgesehen waren, zeigen in der ausgeführten Decke die zu den Stadtvierteln gehörenden Vikariate und Städte. Auch diese Darstellungen sind der Realität in den Himmelsausrichtungen angepaßt. Die Vikariate hatte Vasari in dieser ersten erhaltenen Planungsphase in die Tondi integriert. Die Seitenstreifen der Decke sollten den Kriegen gegen Pisa und gegen Siena gewidmet sein. Der Deckenstreifen mit Darstellungen aus dem Krieg gegen Pisa sollte drei große Szenen zeigen: den Beschluß zum Krieg, eine Schlacht („il modo di eseguilla“) und in der Mitte den Triumph. An der Wand darunter sollten Schlachten gezeigt werden. Auch dieses Detail der ersten Planung ist übernommen worden. Die großen Felder der Pisa-Seite zeigen die Niederschlagung der Venezianer im Casentino (Feld 13), den Triumph über Pisa (Feld 19) und die Rede Antonio Giacomini (Feld 25). An der Wand darunter befinden sich, wie geplant, Schlachtendarstellungen aus diesem Krieg.

Die andere Seite mit den Darstellungen aus dem Krieg gegen Siena war bereits präziser geplant. Für die Wände waren Szenen wie die Einnahme der Sienesischen Festungen, die Niederlage Piero Strozzi im Valdichiana und die Einnahme von Portercole vorgesehen. An der Decke darüber sollten wieder drei große Ereignisse aus dem Krieg gezeigt werden: der Beschluß zum Krieg

---

<sup>121</sup> An dieser Stelle wird nochmals deutlich, daß der Springbrunnen Ammannatis in den Planungen Vasaris immer mit einbezogen worden war.



(Cosimo mit einem Rat und Tugenden), der Kampf („costantia Vostra contro agli inpedimentj“) und in der Mitte wieder der Sieg. Auch diese erste Planung ist, mit leichten Abwandlungen, ausgeführt worden.

In den zwölf kleineren Rechtecken, welche die gesamte Decke unterteilen, sollten die zwölf Zünfte von Florenz gezeigt werden. Dieser Vorschlag ist nicht zur Ausführung gekommen. Die Zünfte befinden sich im ausgeführten Programm als Wappenkranz, der sich um die Darstellung Cosimos schließt, im zentralen Tondo der Decke. Ihre Bedeutung ist im ausgeführten Programm somit reduziert.

Der mittlere Deckenstreifen sollte, außer den Stadtvierteln an den beiden Enden, die Gründung der Stadt durch die Römer, den Wiederaufbau oder die Erweiterung von Florenz und „la felicjta dj Fiorenza in una gloria celeste, con quelle fintionj poetiche che saranno a proposito“ in der Mitte zeigen. Auch diese Planung ist im Wesentlichen übernommen worden, wengleich auch hier Veränderungen für das ausgeführte Programm vorgenommen wurden, wie in der folgenden Untersuchung der weiteren Schemata deutlich werden wird.

Das ursprünglich geplante Deckenprogramm sollte also der gesellschaftlichen und politischen Struktur, der Geschichte der Stadt Florenz sowie den beiden Kriegen gegen Pisa und Siena gewidmet sein. Die Intention dieses ersten erhaltenen Programmentwurfs kulminiert im zentralen Tondo mit der Personifikation der Stadt, der *Fiorenza*, die man sich wohl als Flora mit vielen Blumen auf dem Kopf vorstellen muß. Zwar ist in der ausgeführten Decke auch eine Allegorie der Stadt Florenz dargestellt, allerdings rückt diese, den Herzog Cosimo krönend, in dessen Schatten.<sup>122</sup> Die politischen und administrativen Strukturen der Stadt prägen diesen ersten Vorschlag für die Deckengestaltung. Sie finden sich in allen drei Deckenstreifen wieder. Die beiden Kriege gegen Siena und Pisa sind bereits an den Seitenstreifen der Decke und an den Wänden geplant, wobei der Krieg gegen Siena bereits wesentlich besser mit genauen Bezeichnungen der Sujets ausgearbeitet ist. Dies ist vermutlich der Tatsache geschuldet, daß der Krieg gegen Siena unter Cosimo stattgefunden hatte, während der Krieg gegen Pisa länger zurücklag und die verschiedenen Schlachten und deren historische Bedeutungen erst von Historikern (wie Borghini) recherchiert werden mußte.

An den Seitenstreifen der Decke sind die Kriegsdarstellungen auf drei große Felder begrenzt, was sich beim ausgeführten Programm ändern wird.

---

<sup>122</sup> Ausführlicher dazu im Kapitel zur Glorie Cosimos.

Der Brief Vasaris zur ersten Planzeichnung schließt mit der Bitte des Künstlers, der Herzog möge alsbald wissen lassen, wie es ihm gefiele, damit Vasari mit den Zeichnungen beginnen könnte (*che io possa farne un disegno*).<sup>123</sup>

Cosimo reagierte auf die Programmvorschläge.<sup>124</sup> Er ordnete an, daß die ihm zur Seite gestellten Berater durch eine Personifikation des *Silentio* und eine weitere Tugendallegorie ersetzt werden. Er allein habe den Beschluß zum Krieg gegen Siena gefasst (*Perche Noi soli fummo*). Weiterhin merkt Cosimo an, daß alle Staaten, die im Hoheitsbereich der Stadt Florenz liegen, dargestellt werden sollten, um die Erweiterung seines Reiches deutlich zu machen. Die dargestellten Ereignisse sollten, so Cosimo weiter, mit Inschriften versehen werden, um sie besser erkennen zu können. Die von Cosimo vorgetragene Änderungen sind alle im ausgeführten Programm aufgenommen worden. Im Deckenfeld, in dem er an seinem Schreibtisch über einem Grundriß von Siena sitzt, ist er allein mit verschiedenen Tugenden dargestellt.<sup>125</sup> Auch seinem Wunsch, daß „tutti li stati Nostri“ im Deckenprogramm aufgenommen werden sollten, wurde entsprochen; ganze sechzehn Felder wurde diesen Territorien bereits in der folgenden Planungszeichnung der Decke zu sehen, gewidmet. Bei den hier vorgenommenen Änderungsvorschlägen zeichnet sich bereits die in der weiteren Planung noch deutlicher hervortretende Richtung des ikonographischen Programms ab. Waren im ersten Plan noch die politischen Organe der Stadt Florenz von zentralem Interesse, so werden nun bereits einige Anspielungen auf Cosimo selbst und seine alleinige Stadtherrschaft eingesetzt. Die Symbole der alten Republik wurden gekürzt zugunsten der Territoriumserweiterung. Der Focus liegt nun nicht mehr auf der Stadt Florenz allein, sondern auf einem größeren Territorium, das von Florenz dominiert wird.<sup>126</sup>

Die zweite Zeichnung (Abb. 3) mit einem Schema der Decke und der Wände einhält bereits diese durch den Herzog vorgenommenen Veränderungen.<sup>127</sup> Da der Brief des Herzogs mit der Veränderung der Darstellung des Beschlusses zum Krieg gegen Pisa vom 14. März 1563 datiert ist,

---

<sup>123</sup> Und bereits am 10. März 1563, nur eine Woche später bittet Vasari Cosimo erneut um Antwort. „Spettavo con desiderio la resolutione da V.E. dell' Inventione che gli mandai più giorni sono.“ Frey I, CD, 727; Allegri/ Cecchi 1980, 249.

<sup>124</sup> „Due cose per hora Ci occorre ricoradvi: L'una, che la corona et assistenza di quei consiglieri che volete metterci atorno nella deliberazione della guerra di Siena non è necessaria, perché Noi soli fummo; ma sì bene vi si potrebbe figurare il Silentio, con qualche altra Virtù che rappresentassi il medesimo che li consiglieri. L'altra, che in uno di quei quadri del palco vi vedesse tutti li stati Nostri insieme, a denotare l'ampliatione et acquisto; oltre che son necessarie ancora in ogni historia qualche motto o parole, per maggiore espressione del figurato“. Brief vom 14. März 1563. Frey 1982, I, CDI, 735f.

<sup>125</sup> Siehe dazu ausführlicher im Kapitel V.27.

<sup>126</sup> Vgl. Williams 1998, 170.

<sup>127</sup> Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Nr. 7979A. Gedruckt bei Thiem 1960, 99; Muccini 1990, 83; Williams 1998, 173; Passignat 2007, 121.

muß diese Zeichnung danach entstanden sein, denn im Feld Nummer 13 erscheint nun die Beschriftung „Deliberatione della guerra dj Siena S.E.I. col Silentio e co altre virtu aconpagniato ordina detta guerra“. Thiem und Rubinstein datieren die Zeichnung überzeugend auf etwa einen Monat nach der ersten Planzeichnung, also auf Anfang April 1563.<sup>128</sup>

Die wichtigste Änderung der zweiten Planzeichnung ist die Verschiebung der Gonfaloni aus den sechzehn quadratischen Feldern neben den Stadtvierteln in die Tondi der Stadtviertel. Diese Veränderung wird schließlich auch ausgeführt werden. In den sechzehn quadratischen Feldern an den beiden Enden der Seitenstreifen sollten nun Städte und Regionen mit den dazugehörigen Flüssen, manchmal auch antiken Gottheiten dargestellt werden. Für Feld Nummer zwei war beispielsweise „Arezzo Cerere co spiegha Fiume del Castro“ geplant. Auch diese Programmänderung ist grundsätzlich im ausgeführten Programm übernommen worden, wenngleich die Anordnung der verschiedenen Städte immer wieder verändert worden ist. Die Anordnung der Städte ist im ausgeführten Programm an ihre tatsächliche geographische Lage im Verhältnis zur Sala grande ausgerichtet.

Die Zünfte der Stadt Florenz, die in der ersten Planzeichnung in zwölf rechteckigen Feldern über die gesamte Decke verteilt waren, wurden in der zweiten Planzeichnung endgültig in den zentralen Deckentondo verschoben. An ihre Stelle traten in den beiden Seitenstreifen vorläufig weitere dem Herzog untergeordnete Städte, überwiegend am Meer gelegen und mit der Inschrift „Mare“ versehen. Für die Rechtecke im Mittelstreifen, die ursprünglich Zünfte darstellen sollten, wurden Szenen geplant, in denen Florenz kaiserliche oder päpstliche Privilegien verliehen bekam.

Die in den zentralen Tondo des Mittelstreifens verschobenen Zünfte umrahmten nun zusammen mit bewaffneten Rittern und der Florentinischen Lilie eine *Fiorenza in Gloria con i suoi segni*. Deutlich wird hier die Veränderung im Programm, die direkt in der Stadt wirkende administrative Strukturen in den Mittelstreifen verschiebt, während die Seitenstreifen den Kriegen und territorialen Expansionen vorbehalten sind.

Im Wortlaut verändert ist eines der beiden großen Quadrate im Mittelstreifen der Decke (Feldnummer 26). Aus *Restauracione et amplificatione dj Fiorenza* in der ersten Planzeichnung ist in der zweiten Planzeichnung *Redificatione & amplicatione della città* geworden. Die hier vorgenommene Änderung zeigt vor allem, daß Borghini und Vasari an dem Feld gearbeitet haben, denn während sonst die Inschriften fast wortwörtlich übernommen worden sind, hat man sie hier leicht verändert. Zu diesem Feld entspinnt sich in der folgenden Planungszeit und auch noch

---

<sup>128</sup> Thiem 1960, 101, Anm. 19; Rubinstein 1967, 64. Dies geht auf einen Brief Vasaris zurück, in dem er dem Herzog mitteilt, er habe die vom Herzog gewünschten Veränderungen vorgenommen und komme vier Tage später zu ihm nach Pisa. Vgl. Frey 1982, CDIII, 742.

darüber hinaus eine Diskussion, ob Florenz seit seiner Gründung durch die Römer jemals vollkommen zerstört war oder immer bevölkert.<sup>129</sup>

Weitere Veränderungen sind an den Wänden vorgenommen worden. Waren in der ersten Planzeichnung lediglich die drei Wandfelder für den Krieg gegen Siena mit drei Schlachten bezeichnet, während die gegenüberliegende Seite recht generalisierend mit *guerra dj Pisa* oder ähnlichem beschriftet war, so hat sich in der zweiten Planzeichnung ein konkreteres ikonographisches Programm entwickelt. Auf beiden Seiten sind nun eine Schlacht aus dem jeweiligen Krieg, ein triumphaler Einzug in die besiegte Stadt und die entscheidende, siegbringende Schlacht geplant. Die Szene eines triumphalen Einzugs in die Stadt, bei der mit hoher Wahrscheinlichkeit ephemere Apparate dargestellt worden wären, wie die Inschrift auf der Seite des Siena-Krieges zeigt,<sup>130</sup> ist im ausgeführten Programm nicht eingefügt worden.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß in der zweiten Planungszeichnung den Gonfaloni und Zünften, den administrativen Ordnungen der Stadt Florenz, weniger Platz im gesamten Deckenprogramm zugesprochen wird. Standen den Gonfaloni und den einzelnen Zünfte vorher jeweils ein eigenes Feld zur Verfügung, so wurden die Gonfaloni nun zusammen mit den Stadtvierteln auf zwei große Tondi verteilt, während die Zünfte mit der Allegorie der Stadt im zentralen Tondo untergebracht wurden. Wesentlich mehr Wert wird auf die von Florenz beherrschten Territorien gelegt, die nun in vielen Feldern zahlenmäßig allen anderen Themen überlegen sind. Daß die Zünfte an Bedeutung für das gesamte Programm verlieren, wie von Thiem festgestellt, ist meines Erachtens nicht richtig. Es findet zwar eine flächenmäßige Limitierung für die Zünfte statt, allerdings werden sie nun im Zentrum des gesamten Programms (zentraler Tondo) repräsentiert.<sup>131</sup> Auch die Gonfaloni müssen zwar an Platz einbüßen, werden jedoch ebenfalls in das mittlere Band des Deckenprogramms verlegt, womit ihnen ein höheres Maß an Bedeutung zugesprochen wird.

Zu erwähnen bleibt die Numerierung der einzelnen Deckenfelder auf der zweiten Planzeichnung. Nach dieser Numerierung hat die Forschung sowie die vorliegende Untersuchung die Decke strukturiert und analysiert. Allerdings ist dem Zeichner hier ein Fehler unterlaufen: der Tondo, der die Stadtviertel San Giovanni und Santa Maria Novella darstellt, wurde doppelt gezählt.<sup>132</sup> Dieser Fehler ist in anderen Forschungsbeiträgen und der vorliegenden Arbeit bereinigt worden.

---

<sup>129</sup> Vgl. Rubinstein 1967, 65f. Siehe auch Kapitel V.26.

<sup>130</sup> „Facciata/ entrata dj Siena dj/ Sua Ecc.ma/ co gli apparati che vj furno“.

<sup>131</sup> Es ist ebenfalls falsch, daß die Zünfte im schließlich ausgeführten Programm ganz verschwinden. Siehe dazu Kapitel V.20. zur Glorie Cosimos. Vgl. Thiem 1960, 100.

<sup>132</sup> Vgl. auch Thiem 1960, 102.

In einer dritten Zeichnung (Abb. 4) hat sich eine weitere Phase der Planungen erhalten.<sup>133</sup> Wieder sind einige wichtige Veränderungen vorgenommen worden. Die wichtigste ist in der Forschung bisher kaum beachtet worden: Der Seitentausch der Kriege von Siena und Pisa.<sup>134</sup> Ausgehend vom mittleren Streifen der Decke, in der seit der ersten Planungszeichnung die vier Stadtviertel von Florenz in zwei Tondi an den Enden der Decke und die Gründung und Erweiterung der Stadt dargestellt werden sollten, kann man die Pläne genau miteinander vergleichen. Legt man die Zeichnungen so, daß sich oben der Tondo mit den Stadtvierteln Santa Croce und Santo Spirito befindet und unten jener Tondo mit den Stadtvierteln San Giovanni und Santa Maria Novella, so fällt auf, daß die mittleren Deckenstreifen der zweiten und der dritten Planzeichnung nahezu identisch sind, während die Seiten für die Darstellungen der Kriege gegen Siena und gegen Pisa vertauscht wurden.<sup>135</sup> Dieser Seitenwechsel wird in den schriftlichen Quellen nicht erwähnt, weshalb über seinen Ursprung nur gemutmaßt werden kann. Strunck weist in ihrer Untersuchung zur Sala den Einfluß von Michelangelos Skulptur des Siegers auf das Ausstattungsprogramm nach.<sup>136</sup> Nachdem Michelangelo verstorben war, hatte Vasari an dessen Neffen einen Kondolenzbrief gesendet, in dem er nicht nur sein Beileid ausdrückte, sondern gleichzeitig mehrere Skulpturen des Verstorbenen als Geschenk an den Herzog in Florenz erbat.<sup>137</sup> In weiteren Briefen an den Neffen Michelangelos machte Vasari immer wieder Andeutungen, daß die Skulpturen nach Florenz übersendet werden sollten,<sup>138</sup> bis Leonardo Buonarroti dem Herzog schließlich die Figuren in einem Brief vom 18. März 1564 anbot.<sup>139</sup> Da Michelangelos Skulptur zur rechten Seite schaut, war es unbedingt notwendig, sie auf die von der Udienza aus gesehen linke Seite zu stellen, um sie auf die Udienza und den dort intendierten Herzog schauen zu lassen. Strunck hat den Seitenwechsel an verschiedenen Details nachgewiesen und gleichzeitig eine überzeugende Datierung dessen vorgenommen. Da das gesamte Programm der Sala auf die Udienza und den Herzog ausgerichtet war, mußte auch die Darstellung „Cosimo plant den Krieg gegen Siena“ überarbeitet werden. In einer Zeichnung, die heute im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 67), blickt Cosimo zur rechten Seite,

---

<sup>133</sup> Archivio di Stato di Firenze, Carte Stroziane, CXXXIII, fol. 141. Publiziert in P. Barocchi, *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, Ausst.kat., Firenze 1964, 36f, n. 30; Rubinstein 1967, fig.2; Muccini 1990, 84, Williams 1998, 175; Passignat 2007, 122. Diese dritte Zeichnung der Decke befindet sich unter den Carte Stroziane, das heißt, sie war, ebenso wie das Manuskript der *Ragionamenti*, Eigentum der Familie Strozzi.

<sup>134</sup> Vgl. auch Strunck 2000, 281.

<sup>135</sup> Thiem, der nur die beiden früheren Schemen untersucht und sie mit den Beschreibungen der *Ragionamenti* abgleicht, erkennt dieses Problem nicht. (Thiem 1960, 132ff) Williams bringt keine Erhellung mit seiner ungenauen, teilweise ins Englische übersetzten Transkription. Es ist teilweise nicht nachvollziehbar, woher seine transkribierten Inschriften stammen, obwohl alle drei Schemen in seinem Aufsatz publiziert worden sind. Die Vertauschung der Seiten erkannte er nicht. Vgl. Williams 1998, bes. 176ff.

<sup>136</sup> Strunck 2000, 265-97. Vgl. Kap. VI.

<sup>137</sup> Frey 1982, II, 28, Brief vom 4. März 1564. Vgl. Strunck 2000, 265.

<sup>138</sup> Siehe Frey, II, Briefe CDXXXII, CDXXXVI, CDXXXIX.

<sup>139</sup> Frey 1982, II, 68.

während er in der ausgeführten Version nach links schaut.<sup>140</sup> Auf beiden Bildern kommt das Licht von der Seite, in die Cosimo schaut. Die Zeichnung läßt sich auf Sommer 1564 datieren, da sich eine Rechnung über den Transport eines Sieneser Stadtmodells (welches auf der Zeichnung dargestellt ist) nach Santa Croce, wo Vasari mit seinen Gehilfen arbeitete, erhalten hat. Diese Rechnung stammt vom 18. Juli 1564.<sup>141</sup> Das Stadtmodell von Siena ist sowohl auf der Pariser Zeichnung als auch auf dem ausgeführten Deckenbild deutlich erkennbar und läßt damit eine Datierung der Zeichnung auf einen späteren Zeitpunkt zu. Der Seitenwechsel muß demzufolge ebenfalls danach erfolgt sein. Mit einiger Wahrscheinlichkeit hat er sich in den folgenden Diskussionen zwischen Vasari, Borghini und dem Herzog ergeben, die sich durch verschiedene Briefe belegen läßt. In zwei Briefen vom 14. und vom 19. August 1564 bittet Borghini Vasari um notwendige Gespräche zur Sala.<sup>142</sup> Bereits am 23. August 1564 scheint die Veränderung von Borghini und Vasari besprochen worden zu sein und sollte nun dem Herzog vorgetragen werden.<sup>143</sup> Um den Herzog über die neuen Änderungen zu informieren, suchte Vasari den Herzog im September 1564 in Poggio a Caiano auf. Etwas über einen Monat später, Anfang November 1564 informierten Borghini und Vasari unabhängig voneinander Cosimo de' Medici darüber, daß alle Deckenfelder (mit einer Ausnahme) gezeichnet seien.<sup>144</sup> Das heißt, daß ungefähr ab Sommer 1564 an dem Seitenwechsel und damit an der dritten Planzeichnung gearbeitet worden war.

Strunck weist außerdem auf die den natürlichen Lichtverhältnissen angepaßten Lichtführungen der einzelnen Deckenfelder hin.<sup>145</sup> Natürliches Licht fällt von den Fenstern über der Udienza und von denen der gegenüberliegenden Seite in die Sala. Nach diesen beiden Seiten richten sich die Deckenfelder, je nach Lage, in ihrer Lichtführung aus. Ergänzt werden diese Lichtquellen durch einige Oberfenster an den Langwänden, die bei den zentraler gelegenen Deckenfeldern der Seitenstreifen eine zusätzliche Verstärkung der Lichtquelle von unten erfahren. Die beiden Felder mit der Einnahme Monasteros und Casoles fallen aus dieser sonst genau beachteten Lichtführung

---

<sup>140</sup> Paris, Louvre, Gabinet des Dessins.

<sup>141</sup> Allegrri/ Cecchi 1980, 250; Strunck 2000, 284.

<sup>142</sup> Frey 1982, II, CDLIX, 101: „Quanto alla sala e sarebbe in ogni modo necessario, che noj stessimo un giorno insieme, et si per conto della inuentione et si per altre particolarita; et senza questo non mi uanto di poter far cosa buona.” Frey 1982, II, 110: “Quanto alla sala, io saro costi, come ho detto, Lunedì; et faremo insieme a lungo; che bisogna farlo a animo posato et considerar tutto diligentemente.” Vgl. Strunck 2000, Anm. 131.

<sup>143</sup> Frey 1982, II, CLXV, 112: “Se hoggi uoj montassi un poco a cavallo dopo uespro, o quando meglio ui torna, io l harej caro et ui ragionerei di molte cose; et credo che hanno accomodata linuentione della sala ragioneuolmente. Ma bisogna che Sua Ex.ia ne sia prima partecipe et contenta etc.”

<sup>144</sup> Vgl. Frey 1982, II, CDLXVIII, 116ff: “Giorgio Vasari tornando da V.E.I. mi disse, che Lei haveva stabilite l' historie che mancavano a disegnar nel palcho della sala, le quali sono hoggi tutte disegnatte et ferme secondo l' animo di V.E.I., eccetto una sola, nella quale diceua, che V.E. harebbe voluto esprimere questo concetto, che Fiorenza non era stata mai soggiogata [...]”. Frey 1982, II, CDLXIX, 123ff. Zum fehlenden Deckenfeld siehe Kap. V.14.

<sup>145</sup> Strunck 2000, 282.

heraus. Es ist möglich, daß diese beiden Gemälde noch vor der Programmänderung fertig gestellt und später mit der „falschen“ Lichtführung in die „neue“ Seite eingefügt wurden.<sup>146</sup>

Wie in der zweiten Planzeichnung sind die Städte auch in der dritten erhaltenen Zeichnung übernommen worden, allerdings ist ihre Reihenfolge anders.

Besonders auffällig in dieser dritten Zeichnung sind Streichungen und Ergänzungen einer anderen Handschrift in einigen Feldern. Vermutlich hat Borghini hier in das von Vasari angefertigte Programm geschrieben. Die rechteckigen Deckenfelder in den Seitenstreifen der Decke, die Hafenstädte des toskanischen Hoheitsbereichs Cosimos darstellen sollten, wurden nun mit weiteren Szenen aus den Kriegen gegen Pisa und Siena geplant.<sup>147</sup> Damit thematisierten die beiden Seitenstreifen der Decke (bis auf die Enden mit den kleinen Städte-Quadraten) ausschließlich die beiden Kriege gegen Siena und Pisa. Im mittleren Deckenstreifen fanden jedoch auch Veränderungen statt. Für die Darstellung von Papst Alessandro IV., der Florenz Privilegien überreicht, wird „Alessandro“ einfach durchgestrichen und durch Leone ersetzt. (Feldnummer 11) Offensichtlich wollte man hier einen Medici-Papst mit in das Programm einfügen. Ausgeführt ist an dieser Stelle allerdings letztendlich die Vereinigung der Städte Fiesole und Florenz. Die Inschrift „Carlo III da prevjlegii alla citta“ (Feldnummer 17) ist ebenfalls durchgestrichen und mit „Restauratione per Carlo Magno“ ergänzt. Die *Restauratione* durch Karl den Großen hat man letztendlich allerdings auch nicht ausgeführt. An dieser Stelle entschied man sich für die Darstellung einer Asyl-Szene, die Papst Eugenius zeigt, wie er in Livorno empfangen wird. Die Inschrift „Carlo V da lordine del governo ducale coli 48“ (Feldnummer 23) ist durchgestrichen und mit „2 Mura lanno 12..“ vervollständigt worden. Hier wird deutlich, daß Karl V., der Cosimo als Herzog von Florenz bestätigt hatte, keine Rolle in dem ikonographischen Programm der Sala spielen sollte. Statt einer Darstellung Karls, der Alessandro de' Medici als Herzog und einen Rat von 48 Mitgliedern einsetzte, plante man, den zweiten Mauerring zu zeigen, obwohl man sich offensichtlich der genauen Jahreszahl nicht sicher war. Auch diese Veränderung wurde nicht ausgeführt, sondern durch die Darstellung eines Papstes (Clemens IV.) ersetzt.

Die *Radifficatione & amplicatione della citta* erscheint nun nur noch als durchgestrichene *Amplificazione*, während handschriftlich *Terza Mura* hinzugefügt worden ist.<sup>148</sup>

Eine weitere Planungsphase – neben den drei schematischen Zeichnungen - stellt der sogenannte *cartone grande*, der aus mehreren Blättern besteht, dar. Bereits in seinem Brief vom 19. März 1562

---

<sup>146</sup> Strunck 2000, 282.

<sup>147</sup> Es handelt sich dabei um die Feldnummern 10, 12, 16, 18, 22, 24, 28 und 30. Durchgestrichen sind die Inschriften „Livorno Mare“, „Portercole Mare“, „Cascina“, „Chiusi“, „Contado dj ...“, „Montalcino“, „Pietrasanta Mare“ und „Grosseto Mare“.

<sup>148</sup> Zur Problematik der Darstellung siehe Kapitel V.14.

an den Herzog erwähnt Vasari diesen *quadro grande*.<sup>149</sup> Thiem geht davon aus, daß von dieser Planungszeichnung, dem *cartone grande*, wie er ihn nennt, vier Vierergruppen der Stadtallegorien,<sup>150</sup> eine Zeichnung, die Gründung und Wiederaufbau der Stadt Florenz mit weiteren kleineren Feldern zeigt, und zwei Zeichnungen der beiden Tondi mit jeweils zwei Stadtvierteln erhalten sind.<sup>151</sup> Die Städteallegorien sind durch ihre Inschriften gut zu deuten. Auf der ersten Zeichnung (Uffizien 961S) befindet sich die Inschrift „Pescia val di Nievole – Vicariato di S. Miniato al Todesc[o]/ Empoli“.<sup>152</sup> (Abb. 6) Die zweite Zeichnung (Uffizien 962S) ist mit „Vicariato Scarperia Sieve – Castrocaro Romagna Savio“ beschriftet. (Abb. 7) Auf der dritten Zeichnung (Uffizien 963S) befindet sich die Inschrift „Cortona Chiana M. Pulciano – spighe Aritia Castro/ [Ceci]na F. S. [Giovanni] Valdarno Vicar.to [...]“ (Abb. 8), während die vierte Zeichnung (Uffizien 964S) die Inschrift „Cecina Volterra/ sale miniere – 4. Colle [d’Elsa] Sa[n] Gium[ignano]/ Pesa Vicariato F[...] – Radda [...] Greve“ trägt. Wie Thiem bereits festgestellt hat, entspricht die Reihenfolge der Stadtallegorien exakt der des zweiten Plans,<sup>153</sup> woraus sich schließen läßt, daß dieser *cartone grande* vor der dritten Zeichnung entstanden sein muß. Das Blatt aus dem Fogg Museum (Abb. 9) ist allerdings nicht, wie Thiem annimmt,<sup>154</sup> nach der zweiten Planzeichnung entstanden, sondern nach der dritten. Die Inschriften belegen, daß die Zeichnung exakt den Planungsstand der dritten Planzeichnung wiedergibt. (Abb. 4) Das heißt, daß es möglicherweise nicht nur einen *cartone grande* gegeben hat, wie Thiem es noch annahm, sondern daß mehrere solcher Skizzen angefertigt worden sind. Es scheint weiterhin wahrscheinlich, daß die Blätter nicht später getrennt worden, sondern als einzelne Blätter entworfen wurden, die ein Verschieben der einzelnen Deckenfelder möglich machten. Vasaris Zeichnungen wären dann einer Planungsphase zugehörig, die einerseits bereits konkrete Visualisierungsvorschläge macht, während gleichzeitig die Planung der Positionen der einzelnen Deckenfelder noch nicht abgeschlossen ist. Thiem hatte bereits in seinem Aufsatz von 1960 festgestellt, daß das Fogg-Blatt falsch zusammengeklebt worden sein muß.<sup>155</sup> In seinem 1976 erschienenen Aufsatz konnte er bereits von einer erfolgten Trennung der Blätter berichten und von drei neuen Bildtitel, die zum Vorschein kamen.<sup>156</sup> Diese

<sup>149</sup> Frey 1982, Brief CCCLXXI, 672ff. “[...] et perche mi vado preparando alla sala grande et gia de tavoloni, che V.E.I. mj diede inn Pisa, o comjncjato a far far un quadro grande di braccia 8 per ogni verso [...]”.

<sup>150</sup> Uffizien 961S, 962S, 963S, 964S.

<sup>151</sup> Fogg Museum der Harvard University (ehemalige Sammlung Loeser).

<sup>152</sup> Alle Inschriften dieser vier Zeichnungen sind transkribiert bei Barocchi 1965, 65.

<sup>153</sup> Thiem 1960, 101.

<sup>154</sup> Thiem 1960, 102.

<sup>155</sup> Thiem 1960, 104.

<sup>156</sup> Thiem 1976, 270.



drei Titel stimmen mit der dritten Planzeichnung überein, allerdings setzt Thiem sie für die gegenüber liegende Seite fest.<sup>157</sup>

Ein weiteres Blatt, das sich in New York befindet, ist von Thiem korrekt der zweiten Planzeichnung zugeordnet worden.<sup>158</sup> Dort nämlich befindet sich der „Principio della guerra di Pisa & consiglio de cittadjnj a farla“ zwischen den Deckenfeldern „Piano dj Val di Cascina“ und „Livorno Mare“ (Deckenfelder 24, 27 und 30). Allerdings stimmt die Ausrichtung der Zeichnungen noch nicht mit dem ausgeführten Programm überein, in dem der untere Bildrand zur Wand zeigt. Der Versuch Thiems, das New Yorker Blatt mit der Zeichnung aus dem Fogg Museum in Verbindung zu bringen scheitert, denn trotzdem der Beschluß zum Krieg gegen Pisa auch in der zweiten Planzeichnung gezeigt wird (wie übrigens bereits seit der ersten bekannten Planzeichnung), so ist die Einnahme von Vicopisano nur in der dritten Planzeichnung und dem Blatt aus dem Fogg Museum eingezeichnet. Auf dem New Yorker Blatt ist dieses Thema nicht dargestellt. Somit muß die Zeichnung aus der Sammlung Scholz vor der dritten Planzeichnung und vor dem Blatt aus dem Fogg Museum entstanden sein.

Das Vorhandensein verschiedener *cartoni* läßt sich ebenfalls daran festmachen, daß Vasari dafür die Maße von acht *braccia* für jede Seite angegeben hatte.<sup>159</sup> Das entspricht etwa einer Seitenlänge von über vier Metern pro Seite. Thiem hingegen hatte für den *cartone grande* Mindestmaße von 75 x 30,5 Zentimetern berechnet.<sup>160</sup> Auch hier wird deutlich, daß von verschiedenen Vorzeichnungen die Rede sein muß.

Aus zwei erhaltenen Zeichnungen, die eine Wandgliederung zeigen, geht hervor, daß unter den jeweils drei großen Fresken an den Wänden weitere kleine Felder geplant waren.<sup>161</sup> (Abb. 11, Abb. 12) Die Zeichnung, die heute im Archivio di Stato di Firenze (ASF) aufbewahrt wird, zeigt drei große Wandfelder, deren Sujets inschriftlich benannt sind.<sup>162</sup> Die Inschriften deuten darauf hin, daß es sich um die Wand handelt, die den Krieg gegen Pisa zeigt. Unter dem Feld mit der Belagerung Livornos zeigt, steht auf einem Postament bereits Giambolognas Siegerskulptur. Pillsbury hat diese Zeichnung Borghini zugeschrieben,<sup>163</sup> was sehr plausibel erscheint, da der lange Text zur Zeichnung die Überlegungen eines Gelehrten zu sein scheinen. Im Text beschreibt Borghini die mit

<sup>157</sup> Thiem (1976, 270) hat die Inschriften transkribiert: „La rotta di Piombino a turchi“, „Scaramuccia di Marciano in Valdichiana“ und „La presa di Monteriggioni“. Allerdings waren die Themen nicht für die Felder 10, 13 und 16 vorgesehen, sondern für die Felder 12, 15 und 18. Die Anordnung dieser Bildthemen stimmt auch mit dem ausgeführten Programm überein.

<sup>158</sup> Sammlung Scholz, New York. Vgl. Thiem 1968.

<sup>159</sup> Frey 1982, Brief CCCLXXI, 672ff. “[...]un quadro grande di braccia 8 per ogni verso [...]”.

<sup>160</sup> Thiem 1960, 103.

<sup>161</sup> Uffizien, 119 Orn.; ASF, Carte Stroziane, CXXXIII, fol. 142.

<sup>162</sup> „Fazione alla Torre di San Vicentio“, „Assedio di Livorno“, „Batteria di Stampace“.

<sup>163</sup> Pillsbury 1973, 10.

Buchstaben gekennzeichneten Felder der Sockelzone, die sich zwischen Lisenen und Pilastern befinden. Zunächst gibt er in einem Satz, den er von links nach rechts über die gesamte Sockelzone schreibt eine allgemeine Erklärung ab.<sup>164</sup> Demnach sollten wichtige Taten des Herzogs Cosimo in Pisa dargestellt werden, während Borghini für die gegenüberliegende Wand eine ähnliche Gestaltung vorschlägt. Unter dem linken Feld mit der Schlacht bei Torre San Vincenzo sollte im mit „A“ gekennzeichneten Feld die Trockenlegung von Mooren und im mit „B“ beschrifteten Feld die Errichtung von Wasserleitungen in Pisa gezeigt werden, in einem weiteren Feld die Befestigung Elbas und die Gründung der Stadt Cosmopoli durch Cosimo.<sup>165</sup> Unter dem mittleren Feld, das die Belagerung Livornos zeigt, plante Borghini zum einen, die Seemacht Cosimos darzustellen, zum anderen Befestigungen von Meeresstädten, wie beispielsweise Livorno.<sup>166</sup> Über die Skulptur Giambolognas, die von den genannten Feldern gerahmt wird, sagt Borghini an dieser Stelle nichts. Es ist jedoch offensichtlich, daß diese beiden Felder von genereller Siegesthematik und weniger speziell sind und damit hervorragend zur Sieger-Skulptur Giambolognas passen. Unter dem rechten Fresko, welches die Schlacht von Stampace zeigt, sollten der Stephansorden und das „studio generale di tutte le buone lettere“ dargestellt werden. Ein weiteres Feld war für die Darstellung einer Flotte und die Übergabe des Kommandostabs an einen Admiral vom Stephansorden oder eine Befestigungs- oder Eroberungsszene vorgesehen.<sup>167</sup> Die für die Sockelzone von Borghini geplanten Themen stimmen mit den Münzen Piero Galeottis und der Sala di Cosimo I im Palazzo Vecchio teilweise überein.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> „In queste inventioni porrei tutte quelle cose fatte per S.E.I. nel paese proprio di Pisa, lasciando [durchgestrichen] riserbando il resto delle principali attioni nella faccia che è riscontro a questa, dove si possa con la medesima regola et ordine descrivere il resto che non è compreso in questo componimento.“ Die Transkriptionen dieses Blattes sind enthalten in: Barocchi 1964<sup>2</sup>, Nr. 77.

<sup>165</sup> „Sotto la rotta di Alviano a S. Vinc. Mettereì 2 cose nel medesimo proposito et quasi contrarie da loro: la prima in un quadro segnato A la desiccatione delle paludi et ridotto a cultura tale paese. Nel s[egnato] B altro la condotta di acque buone per bere in Pisa, che è stato singular beneficio per la sanità di quella città, et nel lontano vi potresti accomodare l’acqua del Serchio condotta per fare i mulini et navigare, che sta bene accommodata insieme. Nello spatio grande che è sopra la prospettiva contiguo a questa parte farei la fortificatione dell’ Elba et creatione della nuova città Cosmopoli, che è bella et copiosa materia et degna di questo luogo et a proposito per le cose di Pisa che si trattano da questa parte.“ Vgl. Barocchi 1964<sup>2</sup>, Nr. 77.

<sup>166</sup> „Sotto questo assedio di Livorno porrei 2 cose, che havessino questa inventione, che mostrassino la fortificatione [durchgestrichen] difesa delle cose marittime, et si portia fare in due modi. In un quadro metterei l’ Arsanale instituito da S.E.I., che è capo di gran considerazione et momento; nel altro harei voluto mettere questa fortificatione fatta in terra in luogo marittimo, se non altro quella di Livorno: et se per l’ armata (che metto di sotto) si potessi trovare altra cosa più a proposito, quello che dico quivi si potrebbe por qui.“ Vgl. Barocchi 1964<sup>2</sup>, Nr. 77.

<sup>167</sup> „Sotto la batteria di Stampace porrei pur due cose che hanno la medesima proportione di similitudine et quasi contrarietà come il primo. La militia di Santo Stefano in un quadro, instituita da S.E.I., et lo studio generale di tutte le buone lettere nell’ altro, che sarebbon simili in essere ambedue collegii, dissimili che l’ uno è d’ arme, l’ altro di lettere. Nello spatio grande che seguita da questa parte alla historia grande di Stampace viene s[otto] la porta della Audienza. Sto dubio quello che si possa mettere, per non sapere quel che si sia fatto in quella parte d’ importanza, che possa rispondere alla Elba. Havevo in animo mettermi una armata in mare et S.E.I. che dessi il bastone all’ Amiraglio della sua Religione di Santo Stephano per difesa del mare, essendo questo capo importante per il fine di questa Religione; o qualche fortificatione o acquisto di momento, fatto in quel paese.“ Vgl. Barocchi 1964<sup>2</sup>, Nr. 77.

<sup>168</sup> Zu den Münzen Galeottis siehe auch Johnson 1976, 14ff. Vgl. auch Heikamp 1980, 210. Vgl. Kap. XI.4.

Die zweite Zeichnung, die sich heute in den Uffizien befindet (Abb. 11), zeigt die Stuckrahmen des linken und mittleren Wandfreskos einer Seite, die jedoch nicht präzise benennbar ist.<sup>169</sup> Neben einer in wenigen Strichen angedeuteten Triumphskulptur unter dem mittleren schmaleren Fresko, bei der es sich um Giambolognas Skulptur handeln muß, da die Tür und die dahinter befindlichen Höfe und Säle angedeutet sind, sollten zwei Hexagone mit historischen Szenen dargestellt werden. Die linke zeigt mehrere Pferde und Fahnen, während die rechte einen thronenden Herrscher zeigen, der etwas empfängt oder abgibt. Es ist möglich, daß es sich um die in der vorher behandelten Zeichnung beschriebenen Themen handelt, nämlich die Verteidigung von Hafenbefestigungen. In einer darunter liegenden Zone sollten sich unter den Hexagonen Wappen befinden, wie Borghini auch in der anderen Zeichnung beschreibt, welche ein nicht identifizierbares Mittelfeld rahmen. Links neben dem Durchgang zum Hof befindet sich eine Kartusche mit Inschrift, die von zwei Quadraten mit historischen Darstellungen gerahmt wird. Analog zur vorher beschriebenen untersten Zone flankieren jeweils zwei Wappen zwei ovale Felder. Die beiden oben beschriebenen Zeichnungen sind für eine Untersuchung des ikonographischen Ausstattungsprogramms und dessen Deutung enorm wichtig, da offensichtlich Malereien, vermutlich Fresken mit Stuckrahmungen (wie auch in anderen Sälen des Palazzo Vecchio ausgeführt) für die Sockelzone der Sala vorgesehen waren. Da diese nicht ausgeführt worden sind, ist der Eindruck, den der heutige Betrachter von der Sala gewinnt, möglicherweise ein anderer als ursprünglich intendiert.<sup>170</sup>

Die Frage nach der Autorschaft des Programms der Sala dei Cinquecento ist bereits teilweise bei der Analyse der Programmgenese angesprochen worden, soll jedoch noch einmal kurz umrissen werden. Wie bereits erwähnt fuhr Vasari 1560 nach Rom, um dort Michelangelo zu treffen und mit ihm über die bis dahin angefertigten Pläne zu sprechen. Ein direkter Einfluß Michelangelos auf die malerische Ausstattung ist nicht nachweisbar. Zweifellos allerdings ist das ikonographische Programm im Zusammenhang mit der Sala besprochen worden, denn Vasari war mit einem Holzmodell und Zeichnungen nach Rom gekommen.<sup>171</sup> Vasari schreibt an dieser Stelle nur von den herzoglichen Wohneinheiten, *le stanze nuove*, aber sie müssen sich auch über die Sala dei Cinquecento ausgetauscht haben, denn Michelangelo spricht sich danach in einem Brief an Cosimo für die Erhöhung der Decke aus.<sup>172</sup> Die Einnahme von Cascina, die Michelangelo etwa sechzig

---

<sup>169</sup> Uffizien, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, 119 Orn.

<sup>170</sup> Zur Deutung des ikonographischen Programms unter Einbeziehung der Planung der Sockelzone vgl. Kap. X.

<sup>171</sup> "Aveva portato seco il Vasari, per ordine di sua eccellenza, il modello di legno di tutto il palazzo ducale di Fiorenza, insieme coi disegni delle stanze nuove [...]." Vasari-Marini 2004, Vita di Michelangelo Buonarroti, 1251.

<sup>172</sup> Brief vom 25. April 1560: "Circa al modello della sala così come è mi par basso: bisognerebbe, poi che si fa tanta spesa, alzarla almeno braccia 12." Frey 1982, I, CCCIV, 559; zitiert bei Allegri/ Cecchi 1980, 248.

Jahre vorher in der Sala darstellen wollte, ist auch in das letztendlich ausgeführte Programm aufgenommen worden.<sup>173</sup>

Vincenzo Borghini war für die theoretische Ausarbeitung des Programms zuständig. In den *Ragionamenti* schreibt Vasari jedoch immer von seiner *invenzione*.<sup>174</sup> Dies wiederum liegt nicht nur daran, daß sich Vasari in besonderer Weise gegenüber dem Herzog hervor tun will, sondern wohl daran, daß in diesem Fall die bildliche Umsetzung eines Themas als *invenzione* bezeichnet wurde.<sup>175</sup> Bereits im Januar 1563 schrieb Vasari an den Herzog, der in Pisa verweilte, daß er zusammen mit Borghini an der *invenzione del palco* arbeiten würde und daß in kürze Zeichnungen dazu entstehen würden.<sup>176</sup> 1550 hatte Borghini zusammen mit Pierfrancesco Giambullari die erste Edition von Vasaris *Viten* herausgegeben. Er war ein Sammler, dessen Sammlung auch Vasari bekannt war, und Schriftsteller.<sup>177</sup> In seinem Testament von 1574, dem Todesjahr Cosimo de' Medici und Vasaris, schrieb Borghini, daß Cosimo ihm den Auftrag für die Sala gegeben hätte.<sup>178</sup> Ebenso vermitteln es auch die Herausgeber der *Discorsi* 1584, wenn sie im Vorwort konstatieren, daß Borghini vom Herzog den Auftrag für alle Bilder der Sala bekommen hätte.<sup>179</sup> Es war Borghini, der die historischen Daten aus der Geschichtsschreibung ermittelte und Vasari, der daraus entsprechende Bilder entwickelte, zutrug.<sup>180</sup> Vasari selbst hat seine Ratgeber und Gehilfen im Deckenfeld mit dem Sieg über Siena (Feld Nr. 21) dargestellt.<sup>181</sup> Dort befindet sich Vasari direkt neben Borghini, und während Vasari dem Prior degli Innocenti ein Blatt Papier reicht, schauen sich beiden verschwörerisch in die Augen, so als sollte der Pakt der beiden Männer, der sich in der Zusammenarbeit bei der Entwicklung des ikonographischen Programms widerspiegelt, dargestellt werden.

Am rechten Bildrand des Triumphes über Siena ist weiterhin, wie Vasari in den *Ragionamenti* beschreibt,<sup>182</sup> Giambattista Adriani dargestellt. Dieser schaut zu Borghini nach oben und bildet so mit Vasari und Borghini ein Dreieck, das sich aus Blickführung und Körperhaltung der drei Männer ergibt. Vasari schreibt in den *Ragionamenti*, daß diese beiden Männer ihm bei der Arbeit von

---

<sup>173</sup> Es handelt sich um das Feld Nr. 30. Vgl. auch das zugehörige Kapitel V.28.

<sup>174</sup> Vasari-Milanesi., 208, 212, 222.

<sup>175</sup> Brief Vincenzo Borghinis an Bronzino, in: Bottari/ Ticozzi 1822, I, 216ff.

<sup>176</sup> Frey 1982, I, CCCLXXXIX, 695ff.

<sup>177</sup> Schlosser 1924, 292; vgl. auch Bertoli 2005.

<sup>178</sup> Vgl. Gaye 1839, 386; Legrenzi 1910, 45; Rubinstein 1967, 64.

<sup>179</sup> Borghini 1584, I; vgl. auch Rubinstein 1967, 64.

<sup>180</sup> „[...] et ultimamente havendome offerta oportunnissima occasione una cura commessami dal Gran Duca Cosimo di felicissima e gloriosissima memoria [...], che fu la pittura della gran sala del Palazzo [...]“ Testament Vincenzo Borghinis, in: Gaye 1839, Bd. 1, 386.

<sup>181</sup> Vgl. Kap. V.21.

<sup>182</sup> Vasari, Rag., 217.

größter Hilfe („di grandissimo aiuto“) gewesen seien.<sup>183</sup> Adriani (1511-79) war Humanist und folgte Benedetto Varchi als Hofhistoriker Cosimos.<sup>184</sup>

Weiterhin erwähnt Vasari in einem Brief an Cosimo vom 5. November 1564, daß Lelio Torelli und „altri dottori“ wie verrückt an dem fehlenden Deckenfeld arbeiteten.<sup>185</sup> Es ist davon auszugehen, daß alle möglichen Gelehrten am Hofe des Herzogs an problematischen Darstellungen der Decke zu Rate gezogen wurden. Die wichtigsten jedoch waren wohl Borghini und Adriani, die zusammen mit Vasari und Cosimo de' Medici das komplexe ikonographische Programm entwickelten.

Das Wissen um historische Begebenheiten, das von Borghini, Adriani und vielleicht auch Vasari selbst für die Ausmalung der Sala dei Cinquecento zusammen getragen wurde, stammt aus verschiedenen Quellen. Vasari selbst benennt in den *Ragionamenti* Villani und Guicciardini.<sup>186</sup> Außer der *Cronica* Giovanni Villanis, die Borghini als Mitherausgeber sehr gut kannte,<sup>187</sup> und Guicciardini muß Vasari auch Machiavelli gekannt haben. Villani wurde vor allem für die älteste Zeit von der Gründung der Stadt Florenz bis ins frühe 14. Jahrhundert verwendet, während Machiavellis *Istorie Fiorentine* (1532) die Zeit nach dem 1492 behandeln und Guicciardinis *Storia d'Italia* (1561) die moderne Geschichte. Auch Werke wie Benedetto Varchis *Storia Fiorentina* und Bernardo Segnis *Istorie Fiorentine dall'anno 1527 all'anno 1555* werden Vasari bekannt gewesen sein.<sup>188</sup>

Wie aus den erhaltenen Briefen hervorgeht und teilweise schon erwähnt wurde ist, war auch Cosimo selbst stark an der Entwicklung des Programms beteiligt. Cosimo ließ sich von Vasari immer wieder über die neuesten Veränderungen unterrichten und Änderungen vornehmen, wie bereits weiter oben untersucht. Im Deckenfeld, das die Planungen des Krieges gegen Siena zeigt (Feld Nr. 27), wollte er sich nicht mit Beratern darstellen lassen, sondern allein, *perché Noi soli fummo*.<sup>189</sup>

Um eine so große Unternehmung wie die Sala dei Cinquecento auszuführen, waren viele Handwerker notwendig. Starn und Partridge haben eine lange Liste aufgestellt, die die Namen von zwei Steinmetzen, zwei Zimmerleuten, drei Architekten, einundzwanzig Malern, fünfunddreißig

<sup>183</sup> Vasari, Rag., 218.

<sup>184</sup> Nach dem Tod Benedetto Varchis schrieb Adriani die Geschichte der Medici (*Istoria de' suoi tempi*) und nach dem Tod des Herzogs die *Vita Cosimo I*. Er war Mitglied der Accademia Fiorentina und hielt zahlreiche Reden zu Anlässen wie dem Tod Karl V., zum Tod Eleonoras von Toledo, zum Tod Cosimos I. und weitere. Vgl. Dizionario Biografico 1960, Bd. 1, 308f.

<sup>185</sup> “[...] il Priore degli Innocenti abbi in pazzato con messer Lelio et altri dottori sopra quel che V.E.I. desideraua [...]” Frey 1982, II, 123. Lelio Torelli (1489-1576) war ein Gelehrter am Hofe der Medici und ab 1557 auch Konsul. Vgl. Biografia Universale 1829, Bd. 58, 150f.

<sup>186</sup> “P: chi ha letto il Villani, il Guicciardini, ed altri storiografi antichi e moderni, che trattano delle cose di questa nostra città, comprende che siete informato d'ogni particolarità, e che in dipingere questa sala avete non manco faticato in leggere gli scrittori, che in ritrovare le invenzioni.” Vasari-Milanesi 1906, 216.

<sup>187</sup> Scorza 1998, 189.

<sup>188</sup> Vgl. Draper 1973, 48f.

<sup>189</sup> Frey 1982, I, CDI, 728f; Allegri/ Cecchi 1980, 249.

Skulpteuren, einem Glaser und einem Vergolder nennt.<sup>190</sup> An der Decke der Sala sind einige Mitarbeiter Vasaris, vermutlich die wichtigsten, porträtiert. In dem bereits genannten Deckenfeld, das den Sieg über Siena zeigt, sind nicht nur die bereits erwähnten Ratgeber Vasaris (Borghini und Adriani) und der Meister selbst dargestellt, sondern auch drei Malergehilfen Vasaris, wie der Künstler in seinen *Ragionamenti* zum Deckenfeld schreibt.<sup>191</sup> Gezeigt werden dort in einem weiteren Dreieck, parallel zu den älteren Männern (Borghini, Vasari und Adriani), Battista Naldini, Giovanni Stradano und Jacopo Zucchi.

Jan van der Straet (1523-1605), oder auch Giovanni Stradano genannt, ist der erste, mit dem Vasari in der Sala dei Cinquecento zusammen arbeitete.<sup>192</sup> Ab dem 8. Mai 1563 bis 22. September 1565 ist er an den Malereien für die Decke der Sala grande beteiligt, wie aus Urkunden hervorgeht.<sup>193</sup> Erst zwei Monate später, ab dem 5. Juli 1563 ist auch Jacopo Zucchi (ca. 1540-96) für 28,5 Monate in den Gehaltslisten verzeichnet.<sup>194</sup> Und Vasari schreibt in den *Viten*, daß er vor allem an der Decke der Sala grande geholfen habe.<sup>195</sup> Mit Giambattista Naldini (1537-91) schließt sich der Kreis der engsten Mitarbeiter an der Sala grande. Er bekam am 2. September 1564 Bezahlungen für einige Zeichnungen, die während seiner Mitarbeit von weniger als 15 Monaten entstanden.<sup>196</sup> Auch in den *Viten* benennt Vasari Naldini als seinen Gehilfen im Palazzo Vecchio.<sup>197</sup> Naldini reiste für das Programm der Sala dei Cinquecento der Toskana herum und zeichnete die Stadtveduten.<sup>198</sup>

<sup>190</sup> Starn/ Partridge 1992, 364, Anm. 259.

<sup>191</sup> Vasari-Milanesi, 218f. Vgl. Kap. V.21.

<sup>192</sup> Jan van der Straet, geboren in Bruges 1523, gestorben 1605 in Florenz. Vasari erwähnt ihn in den Kapiteln *De diversi artefici fiamminghi* und *Degl'accademici del disegno* seiner *Viten*.

<sup>193</sup> ASF, F.M. 4, c.45v: "Item spese su dette fiorini quatrocentosantatre do dj monetta e Lire dua soldi dieci piccoli si fanno bonj a m. giovanj di giovanj della istrada fiamingho pitore e sono cetantj si gli sono paghati p sua faticha dadj 8 dj maggio 1563 alto dj 22 dj setembre 1565 p ordjne gorgo dant° vasarj pitore p avere in detto tempo aiutatoli condure lopera della pitura de quadrij del palcho del salone grande del palazzo ducale ce settimane 37 eldetto gorgo gli faceva pagare a Lire 4 elgorno et irestante dj detto tempo gli faceva paghare a ragione come di sopra e di piu Lire sette la settimana che in tutto fano la detta soma \_\_\_fiorini 463 Lire 2.10\_\_\_" Vgl. Pillsbury 1976, doc. 6, 146; Allegri/ Cecchi 1980, 249. Pillsbury datiert den Beginn der Arbeiten Stradanus auf den 3. Mai 1563, weil das am 8. Mai ausgezahlte Geld sechs Tage betrifft. Vgl. Pillsbury 1976, n.7.

Zur Zusammenarbeit Vasaris mit Stradano siehe auch Fehl 1974, 207-24.

<sup>194</sup> ASF, F.M. 4, 45v: "Item spese p lopera del palcho della sala grande del palazzo ducale fiorini trecentosetantauno doro dj monetta e Lire tre soldi diecj piccioli si fano bonj a jachopo di p° del zucha pitore e sono cetantj si gli sono paghati p ordine di gorgo vasarj pitore in ventiotto mesj e mezzo dadj 5 di luglio 1563 a tuto dj 24 dj novebre 1565 p esere istato secho detto tempo aiutagli dipigniere le storie de quadrij del palcho dj deto salone \_\_\_fiorini 371 Lire 3.10\_\_\_." Vgl. Pillsbury 1976, 128, Doc. 2.

<sup>195</sup> "[...] Iacopo di maestro Piero Zucca fiorentino giovane di venticinque o ventisei anni, il quale, qvendo aiutato al Vasari fare la maggior parte delle cose di palazzo et in particolare il palco della sala maggiore [...]" Vasari-Marini 2004, *Degl'accademici del disegno*, 1348.

<sup>196</sup> ASF, F.M. 4, 45v: "Item spese p conto delopera del salone del palazzo ducale fiorini centoventisette dj moneta si fano bonj a batista di mateo di naldjno pitore e sono cetanti si gli sono paghati p sua faticha p ordine di gorgo vasarj pitore dadi 2 di setebre 1564 alto di 24 di novebre 1565 a fiorini dua la settimana p lavorare in su quadrij istorjati p il palcho dela sala sopra detta \_\_\_fiorini 127 Lire\_\_\_." Vgl. Pillsbury 1976, 127, n.3, Doc. 4.

<sup>197</sup> "Di Battista si è servito già più di due anni e serve ancora il Vasari nell'opere del palazzo ducale di Firenze [...]" Vgl. Vasari-Marini 2004, *Degl'accademici del disegno*, 1345.

<sup>198</sup> Vgl. Kap. VII.1.

Es ist außergewöhnlich, daß die Erschaffer des Programms und auch einige Gehilfen innerhalb des Zyklus porträtiert werden. Am rechten Bildrand des genannten Deckenfeldes befinden sich neben den beiden Gehilfen weitere zwei Gesichter, die in ihren Zügen porträthaft erscheinen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß hier weitere Gehilfen eingefügt worden sind.

Ein anderes Deckenfeld, das sich direkt über der Udienza befindet, zeigt den Maurer Bernardo di Mona Mattea, den Zimmermann Batista Botticelli, Stefano Veltroni dal Monte San Savino, der die Vergolderarbeiten vorgenommen hatte und Friese malte, und Marco da Faenza, zu dem Vasari in den *Ragionamenti* nichts weiter schreibt.<sup>199</sup> In den *Viten* wird Marco da Faenza positiv erwähnt, wenngleich auch sehr knapp. Er soll im Palazzo Vecchio in vielen verschiedenen Räumen und an der Decke der Sala grande die Friese gemalt haben.<sup>200</sup>

In einem Brief an Cosimo vom 5. April 1565 schrieb Borghini die Gehilfen Vasaris für die Innenausstattung des Palazzo Vecchio auf. Außer den bereits genannten werden dort noch viele andere Maler erwähnt.<sup>201</sup> Auch in der Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1565, die von Mellini verfaßt worden ist, wurden Künstler aufgezählt.<sup>202</sup>

In den Gehaltslisten tauchen weitere Namen auf, wie Prospero Fontana (1512-97), der im Herbst 1563 für dreieinhalb Monate entlohnt wurde.<sup>203</sup> Michele di Ridolfo Tosini (1503-77) wurde für drei Wochen seiner Mitarbeit im Winter 1564 bezahlt.<sup>204</sup> Santi di Tito (1536-1603) arbeitete für vier Wochen im frühen Herbst 1564 an der Sala mit, wie ein Dokument belegt.<sup>205</sup> An verschiedenen Stellen der *Viten* gibt Vasari weitere Hinweise zu seinen Gehilfen. Alle Maler namentlich zu benennen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.<sup>206</sup> Die wohl schwierigste Aufgabe Vasaris

<sup>199</sup> „Tutti sono servitori di Sua Eccellenza, e che l’hanno servita nella fabbrica di questo salone. Il primo è maestro Bernardo di Mona Mattea, muratore raro, e dell’arte sua molto intelligente, che ha alzato il tetto di questa sala braccia quattordici più che non era, e le mura attorno, con tutta quella muraglia che s’è fatta nelle stanze che aviamo viste; l’altro è Batista Botticelli, maestro di legname, che ha condotto il palco di quadro e d’intaglio; quest’altro di pel rosso con quel barbone è M. Stefano Veltroni dal Monte S. Savino, che ha guidato il metter d’oro e l’altre fregiature; e l’ultimo è Marco da Faenza.” Vasari-Milanesi, 206.

<sup>200</sup> “[...] et in Fiorenza è di sua mano la maggior parte degli ornamenti di venti diverse stanze che sono nel palazzo ducale, e le fregiature del palco della sala maggiore di detto palazzo, stato dipinto da Giorgio Vasari, come si dirà a suo luogo pienamente [...]” Vasari-Marini 2004, Vita di Francesco Primaticcio, 1283.

<sup>201</sup> „Egli ha seco Giovanni Strada [...], Iacopo di maestro Piero del Zucca, e Battista Naldini, Beceri, Lessandro del Barbieri, Tommaso di Battista del Verrocchio, Francesco da Montevarchi, Francesco da Poppi, che tutti faranno e aiuteranno francamente. Ha di più di fuori Staefano del Monte Sansovino, Marco da Faenza, ed altri che di mano in mano, secondo che e’ vedrà il bisogno, andrà provvedendo.” Und weitere Namen werden dort genannt. In: Bottari/Ticozzi 1822, Bd. 1, 125-204.

<sup>202</sup> Der Bericht Cinis und Mellinis[?] ist der Ausgabe von Vasari-Milanesi, Bd. VIII, 617 beigelegt. Vgl. auch Starn/Partridge 1992, 210.

<sup>203</sup> A.S.F., F.M. 4, 45v; Vgl. Pillsbury 1976, 128, Doc. 7.

<sup>204</sup> A.S.F., F.M. 4, 45v; Vgl. Pillsbury 1976, 128, Doc. 5.

<sup>205</sup> Pillsbury 1976, 128, Doc. 3.

<sup>206</sup> Thiem vermerkte, daß auch Peter de Witte (oder Pietro Candito) seit 1559 in Florenz arbeitete und für Vasari tätig war. Er hat bis 1586 in Florenz und Rom gearbeitet. Möglicherweise hat auch er am ambitionierten Projekt des Palazzo Vecchio mitgewirkt. Vgl. Thiem 1976, 273.

war es, die verschiedenen Stile der vielen Maler in einem einzigen zu vereinen, wie er in seiner Autobiographie berichtet:

E se bene mi hanno alcuni de' giovani miei creati aiutato, mi hanno alcuna volta fatto commodo et alcuna no, perciòche ho avuto talora, come sanno essi, a rifare ogni cosa di mia mano, etutta ricoprire la tavola, perché sia d'una medesima maniera.<sup>207</sup>

Obwohl mehrere Hände an allen Bildern tätig waren, versinken die einzelnen Arbeiten in der Anonymität, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Vermutlich hat Vasari die Stadtveduten und kleiner Figuren im Hintergrund von seinen Gehilfen malen lassen, während er selbst oder seine erfahreneren Maler die Figuren im Vordergrund gestalteten.<sup>208</sup>

Zusammenfassend läßt sich für die Planungsarbeiten der Decke festhalten, daß ab März 1563 Schemata und Zeichnungen angefertigt worden sind. Aus ihnen geht deutlich hervor, daß Planung und Modifikation teilweise zeitgleich mit der Schaffung der Bilder einherging. Nur so läßt sich erklären, daß einige Bilder in allen Plänen bereits feststehen (wie die beiden Tondi mit den Vierteln von Florenz), andere innerhalb des Programms verschoben oder wieder andere Ideen gänzlich fallen gelassen wurden. Durch den feststehenden Termin der Hochzeit Francesco de' Medicis mit Johanna von Österreich, zu dem die Decke fertig sein sollte, war Eile bei der Schaffung der Decke geboten. Die Darstellungen der Kriege gegen Pisa und Siena an der Decke und den beiden Langwänden sowie die Stadtviertel von Florenz in zwei Tondi an den Enden des mittleren Deckenstreifen waren von Beginn an geplant. Die anfangs (erster Plan) von Feldern mit Zünften und Gonfalonieri durchwirkte Decke wird im Laufe der Planungen immer feingliedriger, ihr ursprünglich thematisch klar gegliedertes System immer weniger durchschaubar. Ihre Felder werden im zweiten Plan von Florenz angegliederten Städten ersetzt und schließlich werden die ehemaligen Felder der Zünfte im dritten Plan mit Schlachten aus den Kriegen gegen Pisa und Siena in den äußeren Deckenstreifen, beziehungsweise mit den Darstellungen der Überreichung von Privilegien von Päpsten und Königen an die Stadt ausgefüllt. Die Territorien Cosimos sowie die von Florenz gewonnenen Schlachten erhalten im Laufe der Planungen mehr Beachtung. Die einst dargestellten Zünfte werden in der endgültig ausgeführten Version des Deckenprogramms nur noch im zentralen Tondo dargestellt. Sie durchwirken und systematisieren also nicht mehr, wie ursprünglich geplant, die ganze Decke. Die Intention und Fokussierung des Deckenprogramms wendet sich ab von der städtisch geprägten Repräsentation hin zu einer globaleren, außerhalb von Florenz stattfindenden Politik. Mit der Änderung des zentralen Tondos von einer *Fiorenza in Gloria* zur Darstellung Cosimos, der auf

<sup>207</sup> Vasari-Marini 2004, Autobiographie Vasaris, 1381. Auch in der Vita Taddeo Zuccaris lobt Vasari diese Fähigkeit: „[...] grandissimo giudizio [di costui] in accomodare tanti diversi cervelli in opera sì grande, e conoscere le maniere differenti per sì fatto modo, che l'opera mostri essere tutta d'una stessa mano [...]“ Vasari-Marini 2004, 1181.

<sup>208</sup> Vgl. auch Starn/ Partridge 1992, 207.



Wolken sitzend von einer Fiorenza gekrönt wird, spitzt sich das Programm gleichzeitig auf den Herzog selbst zu, der über Florenz und darüber hinaus regiert. Diese Veränderung des Tondos scheint allerdings erst spät vorgenommen worden zu sein, wie sich an gegebener Stelle in dieser Untersuchung herausstellen wird. In dem dritten und letzten erhaltenen Plan ist davon noch nichts zu erkennen.<sup>209</sup>

Besonders wichtig für die gesamte Ausstattung der Sala dei Cinquecento ist, daß sowohl die kassettierte Decken als auch die darunterliegenden Wandfresken zusammen geplant worden sind und somit – trotz der unterschiedlichen Entstehungszeit – als einheitliche Programmintention zu lesen sind. Bereits der ersten Planzeichnung von 1563 war ein Brief Vasaris an Cosimo I. beigegeben, in der beschrieben ist, daß an den Wänden die beiden Kriege gegen Siena und gegen Pisa dargestellt werden sollten.<sup>210</sup> Von Beginn an sollten die beiden Kriege antithetisch gegenübergestellt werden: Während der eine Krieg dreizehn Jahre dauerte, war der andere in nur dreizehn Monaten entschieden worden.<sup>211</sup> Ebenso waren in diesem ersten konzeptionellen Vorschlag Vasaris bereits Decke und Wände programmatisch verbunden worden. Das heißt, daß in den äußeren Deckenstreifen bereits Szenen aus den Kriegen geplant waren, die durch Fresken mit Schlachtendarstellungen des entsprechenden Krieges an der darunterliegenden Wand komplettiert werden sollten:

Da quella banda sopra la faccjata doue ua la guerra dj Pisa farej in tre quadri grandj apropiati a detta guerra: come il suo princjpio, cie la djlibertione fatta per quella impresa, nell altro il modo dello eseguilla et nel mezzo il trionfo, per lassare stare nelle faccjate dj sotto le battaglie et la guerra. A quella dj Siena dj sopra alle faccjate: doue sara il pigliare i fortj, la ratta dj Valdichiana et la presa di Portercole, vorrej, nel palco risponda come a quella dj Pisa [...]

Die Darstellung der republikanischen Vergangenheit, die sich im Pisa-Krieg manifestiert, ist nicht nur für das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento und dessen Intentionen programmatisch, sondern für die gesamte Umbaukampagne des Palazzo Vecchio durch Cosimo I. Vasari selbst hatte dies in seinen „Ragionamenti“ ausgedrückt:

[...] il duca non aveva mai voltuo che nessuno architetto dia disegni che abino a toglj [Palazzo Vecchio] la forma vecchia, ma s'è ben contentato [...] che sopra questi sassi, onorati da tante vittorie vecchie e nuove, vi si faccia ogni sorte di ornamento di pietre, di marmi, di stucchi, d'intagli, di legnami dorati e di pitture e di

---

<sup>209</sup> Zum zentralen Deckentondo vgl. Kap. V.20.

Die zahlreichen erhaltenen Zeichnungen zur Decke und den Wänden sollen nicht gesondert untersucht werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Sie werden höchstens in den jeweiligen Kapiteln zu den Deckenfeldern herangezogen, wenn sie zur Klärung spezieller Probleme beitragen. Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Arbeit Allegri/ Cecchi 1980, 251ff, in der die konservierten Zeichnungen zur Sala zusammengetragen und zusammen mit ihrem Aufenthaltsort, einer Zuschreibung und Ort ihrer Veröffentlichung aufgelistet sind.

<sup>210</sup> Der Brief ist abgedruckt bei Frey 1982, I, CCCXCVII, 722-24. Siehe Anhang 1.

<sup>211</sup> Ebd.

sculture e pavimenti e si conduchino acque e facci fontane con più eccellenza che si può in questa età per riconoscere l'amore e la fede in questo luogo.<sup>212</sup>

Die Bemühungen, sowohl bei der Umwandlung des einstigen Rathauses der republikanischen Republik in eine herzogliche Residenz als auch beim Umbau des einstigen Ratssaals in einen fürstlichen Festsaal Traditionen zu bewahren, wird immer wieder in den Kunstaufträgen Cosimos deutlich. Bereits in dem in den ersten Jahren von Cosimos Herrschaft in Auftrag gegebenen Freskenzyklus der Sala delle Udienze wurden ältere Ausstattungselemente übernommen und angrenzende Räume mit teilweise republikanischem Bildprogramm (wie die Sala dei Gigli und die Kapelle der Prioren) unberührt belassen.<sup>213</sup>

In der Sala dei Cinquecento wurden nicht nur Ereignisse aus der republikanischen Regierungszeit in das Ausstattungsprogramm übernommen, sondern sogar die Formen der kassettierten Decke der originalen Ausstattung teilweise wiederverwendet, wie die Rekonstruktion von Wilde zeigt. (Abb. 1) Besonders auffällig ist der zentrale Deckentondo, in dem nach Wilde das Wappen des Volkes und der Kommune dargestellt war.<sup>214</sup> Dies ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil sich an der kassettierten Holzbalkendecke Vasaris ebenfalls ein Tondo im Zentrum der kassettierten Holzbalkendecke befindet. Darin ist der Herzog als Ganzkörperporträt mit seinen Insignien und einer ihn krönenden Personifikation der Stadt Florenz repräsentiert. Es wird deutlich, wie sehr Cosimo einerseits traditionelle Bezüge zum alten Ausstattungsprogramm zieht, aber gleichzeitig seine Herrschaft als effizientere und zeitlich wie qualitativ übergeordnet darstellen läßt.

---

<sup>212</sup> Vasari-Milanesi, 16.

<sup>213</sup> Vgl. Kap. XI.4. zu den Kunstaufträgen Cosimos I.

<sup>214</sup> Wilde 1944, 71.

#### IV. Die *Ragionamenti* Giorgio Vasaris

Die wohl wichtigste und bemerkenswerteste Quelle zum malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento stammt vom Künstler selbst. In den als Dialog verfaßten *Ragionamenti* schreiten die beiden Protagonisten Francesco und Giorgio die von Vasari ausgestatteten Räume im Palazzo Vecchio ab, und Giorgio beschreibt die Bilder einzeln und erläutert ihren Sinn. Am dritten Tag befinden sich die beiden Protagonisten in der Sala grande.

Es scheint die früheste Schrift zu sein, die ein Künstler über die von ihm selbst ausgeführten Bilder mit dem Ziel der Veröffentlichung angefertigt hat. Vasaris *Ragionamenti*, die bisher lediglich als erklärende Schrift zu den Bildern der Sala herangezogen wurden, müssen in ihrem Eigenwert als panegyrischer Text, den der Künstler seinem Herren schrieb, erkannt, analysiert und dessen intentioneller Gehalt herausgefiltert werden. Erst dann kann ein Abgleich mit den Bildern vorgenommen werden und der „Mehrwert“, den der Text enthält, mit in eine mögliche Deutung des ikonographischen Programms der Sala einfließen. McGrath hatte erstmalig den „Mehrwert“<sup>215</sup> der Schrift als panegyrische Ausschmückung zur permanenten Dekoration erkannt und anhand einiger Beispiele herausgearbeitet. Tinagli Baxter schloß sich den Ergebnissen McGraths an und arbeitete den sprachlichen Aufbau des Textes heraus.<sup>216</sup> Der von McGrath untersuchte „senso nostro“ bezieht sich allerdings vor allem auf die oberen herzoglichen Gemächer, das *Quartiere degli Elementi*, in dem mythologische Themen mit Hilfe des „senso nostro“ auf den Herzog oder die Medici bezogen werden konnten. Dieser durch den Text gewonnene Mehrwert läßt sich für die Sala dei Cinquecento aufgrund der vollkommen veränderten Thematik, die keine mythologischen Argumente behandelt, nicht mehr anwenden. Lediglich der Springbrunnen Ammanatis rekurriert auf mythologische Gottheiten. Dieser ist jedoch weder in den *Ragionamenti* beschrieben, noch jemals in der Sala aufgestellt worden. Inwiefern der Text trotzdem einen Mehrwert darstellt und wie er sich zum Bilderzyklus der Sala verhält, wird zu klären sein.

##### IV.1. Das Manuskript und die ersten gedruckten Ausgaben

Ein in der Bibliothek der Uffizien erhaltenes Manuskript trägt den Titel „Ragionamento di Giorgio Vasari pittore aretino fatto in Firenze sopra le invenzioni delle storie dipinte nelle stanze nuove nel Palazzo ducale con lo Ill.mo Don Francesco de' Medici primo genito del duca Cosimo duca di

---

<sup>215</sup> Der Begriff „Mehrwert“ in Verbindung mit den *Ragionamenti* versteht sich hier als „il senso nostro“, den Vasari in den *Ragionamenti* verwendet. Gleichzeitig lehnt er sich an McGraths Untersuchung an, in der die „Erklärungen“ Vasaris als „further level of meaning“, also als nachträglich erfundener Bildsinn, bezeichnet werden. Vgl. McGrath 1985, 117-34.

<sup>216</sup> Vgl. Tinagli Baxter 1985, 83-93.

Fiorenza”.<sup>217</sup> Dabei handelt es sich um die Vorlage für die erste gedruckte Ausgabe der *Ragionamenti* von 1588.<sup>218</sup> Herausgegeben wurden dieser erste Druck von Vasaris Neffen, dem Cavaliere Giorgio Vasari oder Giorgio Vasari dem Jüngeren, wie er auch genannt wird.

Problematisch ist, daß das Manuskript mit dem dritten *Ragionamento* des zweiten Tages endet. Es fehlen dort die Beschreibungen der Sala di Clemente (*Seconda Giornata, Ragionamento Quarto*), der Sala del Signor Giovanni de’ Medici (*Seconda Giornata, Ragionamento Quinto*), der Sala di Cosimo (*Seconda Giornata, Ragionamento Sesto*) und – besonders wichtig für die vorliegende Untersuchung – der Text zur Sala Grande (*Terza Giornata, Ragionamento Unico*), die jedoch in der gedruckten Ausgabe von 1588 enthalten sind.<sup>219</sup> Dennoch soll die Untersuchung des Manuskripts des gesamten Textes der *Ragionamenti* und besonders des letzten Teils, der die Sala dei Cinquecento beschreibt, vorangestellt werden. Da nur der erste Teil der Schrift als Manuskript erhalten ist, kann die Authentizität des gedruckten Textes nur faßbar gemacht werden, indem dieser untersucht und mit dem letzten Teil verglichen wird. Ist der Künstler selbst der Verfasser oder hat Vasari der Jüngere den Hauptanteil an den im Manuskript fehlenden Beschreibungen? In welcher Relation stehen Manuskript und gedruckter Text?

Das Manuskript besteht aus gebundenen Blättern, die mit Bleistiftlinien versehen wurden, um dann den Text mit schwarzer Tinte handschriftlich zu fixieren. Die Schrift, von Draper als „italic script“ definiert,<sup>220</sup> ist eine italienische Kanzleischrift, eine typische italienische Schönschreibschrift des Cinquecento. Auffällig ist, daß die Schrift in ihrer Qualität variiert. Der Text ist an verschiedenen Tagen ausgeführt worden, möglicherweise mit größeren zeitlichen Abständen zwischen den einzelnen Abschnitten und von verschiedenen Schreibern. Der Zustand des Manuskripts ist relativ gut, leichtere Beschädigungen und Vergilbungen befinden sich lediglich auf den ersten fünfzig Seiten. Auf der Titelseite befindet sich oben die Inschrift „No. 804“ und unten handschriftlich „originale di Luigi del Sen.re Carlo Strozzi 1687“.<sup>221</sup> Der Text beginnt auf der ersten Seite mit der Frage des Prinzen Francesco „Che si fa oggi, Giorgio?“, wie auch in der gedruckten Ausgabe der *Ragionamenti*.

Die mit Bleistift geschriebenen Seitenzahlen sind erst nachträglich eingefügt worden und beziffern lediglich die rechten Seiten. Ihre Zählung beginnt auf dem Frontispiz und endet bei 220.

---

<sup>217</sup> Bibliothek der Uffizien, Manuskript Nr. 11.

<sup>218</sup> Vasari 1588.

<sup>219</sup> Milanesi weist in seiner Ausgabe des Textes mit einer Fußnote auf das Ende des Manuskripts hin. Vgl. Vasari-Milanesi, 164.

<sup>220</sup> Draper 1973, 63.

<sup>221</sup> Draper ist hier ein Fehler unterlaufen. Er transkribierte „originale di Luigi di Ser. Carlo Strozzi 1687“. Die korrekte Inschrift weist auf den Senator Carlo Strozzi hin, der von 1587 bis 1671 in Florenz lebte.

Merkwürdig ist, daß Milanesi von 240 Seiten des Manuskripts spricht, obwohl er gleichzeitig festhält, daß es mit der Beschreibung der Sala di Leone X. endet, also genau wie das Manuskript im heutigen Zustand.<sup>222</sup> Vermutlich handelt es sich dabei um einen einfachen Schreiberfehler Milanesis. Die originale Numerierung ist der bisherigen Forschung wohl entgangen. Ebenfalls auf den rechten Seiten erscheinen in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen Numerierungen, die von 1 bis 28 das gesamte Manuskript durchziehen.<sup>223</sup> Dabei fällt der meist verwendete Rhythmus einer Numerierung jeder achten Seiten auf, die jedoch nicht konsequent beibehalten wird; manchmal ist der Abstand auch kleiner. Diese Oktavzählung wurde vom Buchdrucker hinzugefügt und kennzeichnet dessen Einteilung der gedruckten Seiten. Gleichzeitig sind sie ein Indiz dafür, daß das Manuskript tatsächlich als Vorlage für die gedruckte Ausgabe von 1588 gedient hat.<sup>224</sup> Innerhalb des Manuskripts sind drei Seiten unbeschrieben. Sie befinden sich zwischen den mit Bleistift nummerierten Seiten 106 und 107, zwischen der Beschreibung der Sala di Ercole und der Sala di Cosimo Vecchio. An dieser Stelle verlassen Giorgio und der Principe die obere Etage der den antiken Göttern gewidmeten Sälen und führen ihren Dialog in den unteren, den einzelnen Mitgliedern der Familie Medici gewidmeten Räumen fort. Es ist möglich, daß Vasari sich an dieser Stelle Platz gelassen hat, um eine weitere Beschreibung einzufügen. Bei einem Abgleich der von Vasari ausgestatteten Wohnräume des Herzogs in der zweiten Etage mit den in den *Ragionamenti* beschriebenen Sälen fällt auf, daß (außer einiger Vorzimmer und Treppenhäuser) lediglich das *Scrittoio di Minerva* nicht beschrieben wurde. Zu vermuten ist, dass sich Vasari für dessen Beschreibung den oben erwähnten Freiraum im Manuskript offen ließ.<sup>225</sup>

Rätsel gab der bisherigen Forschung die handschriftliche Bemerkung auf der letzten Seite des Manuskripts: „È mancante dalla pag. 109 fino alla pag. 153“ auf. Draper erkannte das Problem, konnte jedoch keine Lösung dafür finden.<sup>226</sup> Die Handschrift ist modern und wurde wahrscheinlich erst im 20. Jahrhundert eingefügt. Ein Vergleich mit der ebenfalls in den Uffizien vorhandenen Ausgabe von 1762 brachte Klarheit.<sup>227</sup> Die Seitenzahlen bezeichnen genau den dritten Tag der *Ragionamenti* mit den Beschreibungen der Sala dei Cinquecento, der dem Manuskript fehlt. Der Schreiber, wahrscheinlich ein *studioso* des 20. Jahrhunderts, muß die gedruckte Ausgabe von 1762

<sup>222</sup> Vasari-Milanesi 1906, 8.

<sup>223</sup> Die Numerierungen finden sich auf folgenden Seiten (originale Zahl/ Bleistift): 1/4; 2/15; 3/23; 4/31; 5/39; 6/47; 7/55; 8/63; 9/71; 10/79; 11/87; 12/93; 13/103; 14/ vor 107 (auf leerer Seite); 15/114; 16/122; 17/130; 18/138; 19/146; 20/154; 21/162; 22/170; 23/178; 24/186; 25/194; 26/202; 27/210; 28/218.

<sup>224</sup> Tinagli Baxter (1981, 210) nimmt an, daß es sich um 28 Hefte handelt, denen Seiten hinzugefügt oder entfernt wurden. Wie es zu ihrer Aussage kommt, daß das erste Heft aus 14 statt aus 8 Seiten besteht, ist nicht nachvollziehbar.

<sup>225</sup> Das *scrittoio* wurde zwischen 1557 und 1562 mit einer Deckenmalerei von Giovanni Stradano unter Leitung Giorgio Vasaris ausgestattet. Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 110.

<sup>226</sup> Stattdessen vermutete Draper ein weiteres Manuskript, das nur noch entdeckt werden müsse. Draper 1973, 64.

<sup>227</sup> Vasari-Rag. 1762.

gekannt haben und bezog seine Bemerkung darauf. Daß dem Manuskript noch weitere Seiten fehlen, ist dem Schreiber schlichtweg entgangen.

Auf einem ganz ähnlichen Irrtum, der wahrscheinlich ebenfalls auf mangelndes Studium des Originals zurückgeht, beruht wohl auch die fälschliche Beschriftung des Manuskriptrückens. Der Titel dort lautet „Ragionamento di Don Franco de' Medici sopra le pitture di Palazzo Vecchio e la cupola del Duomo“. Eine Beschreibung der Domkuppel befindet sich jedoch nicht im Manuskript. Wieder scheint sich der Schreiber auf die in den Uffizien vorhandene Ausgabe der *Ragionamenti* von 1762 zu beziehen, in der sich eben jene Beschreibung der Domkuppel befindet. Wie mir der Bibliotheksleiter der Uffizien Claudio De Benedetti versicherte, sind die Buchdeckel original, allerdings ist die Bindung (und damit der Buchrücken) später erneuert worden. Dies erklärt die Notwendigkeit einer späteren Beschriftung und setzt zugleich den *terminus post quem* für die Neubindung auf 1762, dem Jahr als die in den Uffizien vorhandene Ausgabe der *Ragionamenti* gedruckt wurde.

Die Korrekturen im Manuskript sind kleineren Umfangs. Vor allem Stil und Ausdruck sind geringfügig korrigiert worden, inhaltlich ist der Text unverändert. Tinagli Baxter schreibt die meisten Korrekturen dem Neffen Giorgios zu, dessen Handschrift sie anhand verschiedener Schriftstücke eindeutig identifiziert.<sup>228</sup> Und tatsächlich schreibt der Cavaliere auch in seinem Vorwort, daß er nur Vasaris Vorgaben folgt („[per] eseguire il suo proponimento“). Auch Draper kommt zu dem Schluß, daß der Neffe alle Papiere des Onkels geerbt hatte und aus ihnen gut alle notwendigen Informationen beziehen konnte. Freilich ist der letzte Teil, wie Draper feststellt, auch der prosaischste und ginge wohl daher auf den Neffen zurück. Allerdings sei der gesamte Text doch als von Vasari anzusehen.<sup>229</sup> Dieser Erkenntnis möchte ich mich anschließen. Eine stilistische Veränderung des letzten Teils ist meines Erachtens allerdings nicht erkennbar. Vielmehr weisen verschiedene Textstellen, die nicht dargestellte Dinge beschreiben oder wichtige Details auslassen, darauf hin, daß der Neffe sich an ein Konzept Vasaris gehalten hat. Wie sonst ließe sich erklären, daß im Deckenfeld mit dem Bau des dritten Mauerrings eindeutig Brunelleschi dargestellt ist, dieser im Text aber nicht beschrieben wird?<sup>230</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, daß es Notizen des Malers gab, vielleicht sogar ein weiteres Manuskript, an das sich der Neffe exakt gehalten hat. Der Neffe selbst

---

<sup>228</sup> Tinagli Baxter 1981, 211.

<sup>229</sup> Vgl. Draper 1973, 72f.

<sup>230</sup> Vgl. Kap. V.14.

ist zur Anfertigung des Textes nicht in der Sala gewesen, wie auch die falsch wiedergegebene Inschrift der Seeschlacht zwischen Florentinern und Pisanern bezeugt.<sup>231</sup>

Eine kleine Korrektur, die auch den Inhalt betrifft, wurde von Bernardo Medici vorgenommen. Am rechten Rand der Manuskriptseite 12r befindet sich der Hinweis auf eine am Anfang des Buches zugefügte Seite (*carta*), mit Ergänzungen, die an genau bezeichneter Stelle eingefügt werden sollten.<sup>232</sup> Diese *carta* befindet sich nicht mehr im Manuskript, ihr Inhalt wurde allerdings von Milanesi ohne Hinweis darauf transkribiert.<sup>233</sup> Die Ergänzung entschuldigt lediglich das Thema der antiken Götter als eine Imitation der *antichi* und als Verschleierung philosophischer Inhalte.<sup>234</sup> Die von Fra Bernardo de' Medici vorgenommene Ergänzung legitimisiert die Thematik mythologischer Gottheiten ähnlich wie es bereits Boccaccio in seinen *Genealogie degli Dei gentili* getan hatte.<sup>235</sup> Die Ergänzung geht wohl auf die Kontrollen kirchlicher Würdenträger zurück, die sich auf den letzten Seiten des Manuskripts (219v und 220r) in drei verschiedenen Handschriften befinden. Sie mußten ihre Zustimmung zum Druck des Textes geben.

Zunächst, mit dem 12. Dezember 1587 datiert, unterschrieb eben jener Fra Bernardo de' Medici, der auch die oben erwähnte Ergänzung verfaßt hatte, auf der letzten Seite des Manuskripts. Er stellte fest, daß der Text, „il medesimo libro di M. Giorgio Vasari“, nicht gegen religiöse Vorschriften verstieße.<sup>236</sup> Am 11. Januar 1588 bestätigte auch Antonio Benivieni die Unbedenklichkeit des Textes und Fra Alessandro Fiorentino, ein Prior Minore von Santa Croce schloß sich dem an.<sup>237</sup> Am 9. Februar 1588 schließlich verewigte sich Fra Dionisio Costacciarri, der Generalinquisitor. Diese Bemerkungen und Unterschriften auf der letzten Seite des Manuskripts machen deutlich, daß es zur Vorlage für die erste gedruckte Ausgabe gedient hat.

Beim Vergleich von Manuskript und gedruckter Ausgabe fällt auf, daß es im Manuskript keine Einteilung nach Tagen gibt. Das Manuskript beginnt lediglich mit „Ragionamento Primo/ Principe

---

<sup>231</sup> Vgl. Kap. V.10.

<sup>232</sup> Vgl. Tinagli Baxter 1981, 211.

<sup>233</sup> Vasari-Milanesi, 18.

<sup>234</sup> “[volendo trattare de' quattro elementi], in maniera però che è lecito al pennello trattare le cose della filosofia favoleggiando; atteso che la poesia e la pittura usano come sorelle i medesimi termini; e se in questa sala ed in altre vo dichiarando queste mie invenzioni sotto nome di favolosi Dei, siamo lecito in questo imitar gli antichi, i quali sotto questi nomi nascondevano allegoricamente i concetti della filosofia...”. Vasari-Milanesi, 18.

<sup>235</sup> Boccaccio 1564, Buch 1, Proömium: “coperte di un sottile velo di figurazione”; “sotto ridicolo velame delle favole” u.s.w.

<sup>236</sup> “Havendo lo Ben.to Medici per ordine del Ill.mo Sig.vic.o di Firenze rivisto il md. libro di M. Giorgio Vasari nel quale va dichiarando le pitture da lui fatte nel palazzo di sua Altezza, non ho trovato io cosa contro alla religione mia (?) faccia, et tutto quello. Delle favole et bugiardi (?) Dei delli Anzi ebi semine egli stesso fa il suo protesto ragionarne come poeta et come di cosa favolosa. Po' infede et così è la verità fu fatto la presente sottoscrizione 12 Dicembre 1587”.

<sup>237</sup> „Io Fra Aless. Fior. Min.re ... reggente in S.ta Croce havendo veduto il presente libro ... come in essa non si trova cosa et via contro la fede, ne buoni costumi; et p. ... ho fatto la presente sottoscrizione.”

& Giorgio“. Auf Seite 35v befindet sich eine zweite Überschrift, „Ragionamento Secondo/ Princ & Giog“, die in der gedruckten Ausgabe ebenfalls als „Ragionamento Secondo“ betitelt ist und auf Seite 48r „Ragionamento Terzo/ Princ & Giog“, die in der gedruckten Version ebenso heißt. Alle weiteren Einteilungen sind im Manuskript nicht mehr mit Überschriften versehen, sondern lediglich mit etwas Freiraum, in den später die entsprechenden Überschriften eingefügt werden konnten.

Die Inschrift auf dem Frontispiz läßt den Weg des Manuskripts in einigen Stationen nachvollziehen: „Originale di Luigi del Sen.re Carlo Strozzi 1687“. Luigi Strozzi jedenfalls ist der Sohn des berühmten Carlo Strozzi, der eine große Sammlung von Manuskripten, heute als die sogenannten Carte Strozzi in den Staatsarchiven und Bibliotheken von Florenz verteilt, besaß.<sup>238</sup> Wie Luigi Strozzi in Besitz des Manuskripts kam, ist unklar. Es ist möglich, daß er es bereits zusammen mit der großen Bibliothek seines Vaters erbt oder daß er es später selbst erwarb. Im Jahr 1687 starb der letzte Vasari, Francesco Maria, in Arezzo.<sup>239</sup> Möglicherweise hat der Geistliche Luigi Strozzi dem ebenfalls kirchlichen Würdenträger Francesco Maria Vasari das Manuskript persönlich vermacht<sup>240</sup> oder Luigi hat es aus dem Nachlaß erworben.<sup>241</sup> Das würde bedeuten, daß das Manuskript so lange im Besitz der Familie Vasari war und erst im 17. Jahrhundert, auf welchem Wege auch immer, in den Besitz der Familie Strozzi gelangte. Die erste Erwähnung des Manuskripts in den Uffizien befindet sich in einem Dokument von 1785. Dort sind verschiedene Manuskripte aufgelistet, die von den Strozzi in den Besitz des Herzogs von Florenz, Pietro Leopoldo, übergangen.<sup>242</sup> Es läßt sich hier also erstmals der Weg nachvollziehen, den das Manuskript nach dem Tode Vasaris und dessen Neffen genommen haben muß. Über die Familie Strozzi wurde es von Arezzo nach Florenz oder Rom gebracht und wird seit dem 18. Jahrhundert in der Bibliothek der Uffizien in Florenz aufbewahrt.

Die Rezeptionsgeschichte der *Ragionamenti* ist relativ übersichtlich, da sie nach der ersten Ausgabe von 1588 nur relativ selten gedruckt worden sind. Die erste gedruckte Ausgabe ist die bereits

---

<sup>238</sup> Vgl. Salvini 1859.

<sup>239</sup> Del Vita 1938, 1f; Daly Davis 1981, 306ff.

<sup>240</sup> Die Vermutung stammt von Antonio Agnello, der das Archivio Vasariano in Arezzo betreut, konnte allerdings nicht belegt werden.

<sup>241</sup> Als Vasari 1574 starb ging der Besitz des Künstlers an seinen Bruder Pietro und an seine Nichten und Neffen über. Als der letzte Vasari 1687 starb, erbte die Fraternità dei Laici di Arezzo alle unbeweglichen Güter, während die beweglichen Güter außer an hilfsbedürftige Frauen als Aussteuer auch an den Senator Spinelli und Don Lorenzo Figliocci gingen. Vgl. dazu Del Vita 1938, 1ff.

<sup>242</sup> Unter Punkt 15 ist dort das Manuskript der *Ragionamenti* verzeichnet. Das Dokument trägt den Titel „Adì pmo. Ottobre 1785 Nota di Manoscritti pervenuti alla R. Galleria per ordine di S.A.R. dalla Biblioteca di Casa Strozzi“ und befindet sich in der Bibliothek der Uffizien. Die Sammlung der Strozzi ging laut *Dizionario Biografico* 1786 nach dem Tod des letzten Strozzi als sogenannte Carte Strozzi in den Besitz Herzog Pietro Leopoldos über und wurde auf die Bibliotheken und Archive von Florenz verteilt. Den Hinweis auf das Dokument in den Uffizien verdanke ich Claudio de Benedetti.



mehrfach erwähnte des Neffen Giorgio Vasaris, der den gleichen Namen wie sein Onkel trägt. Das Buch erschien unter dem Titel „Ragionamento del Sig. Cavaliere Giorgio Vasari pittore et architetto Aretino“ bei Giunti in Florenz. Gewidmet ist diese erste Ausgabe dem Großherzog Ferdinando I. de' Medici, dem zweitgeborenen Sohn Cosimos I., der gerade ein Jahr zuvor (1587) durch den Tod seines älteren Bruders den herzoglichen Thron bestiegen hatte. Der Neffe Vasaris stellt sich mit dem Werk seines Onkels am Hofe des Großherzogs vor und erinnert an die Treue seines Onkels gegenüber den Medici, wie aus dem Vorwort deutlich wird.<sup>243</sup>

1619 druckten die Erben Filippo Giuntis die Erstausgabe mit verändertem Frontispiz und unter Weglassung der Widmung an Ferdinando de' Medici nochmals. Titel dieses Drucks war *Trattato della Pittura, nel quale si comprende la pratica di essa, diviso in tre giornate*. Erst 1762 wurde in Arezzo die zweite Ausgabe des Textes gedruckt. 1810 gab Giuseppe Molini den dritten Teil des Textes mit den Beschreibungen der Sala dei Cinquecento heraus. Das Buch trug den Titel *Spiegazione delle Pitture del Gran Salone del Palazzo Vecchio di Firenze*. Die dritte komplette Ausgabe des Textes, herausgegeben 1822/23 von Stefano Audin befindet sich in den *Opere Vasaris*. Fast zeitgleich erschien der Text 1828 bis 1830 in Venedig (Antonelli) und 1832 bis 1838 in Florenz (Passigli). Milanesi, der die *Opere Vasaris* 1878 bis 1885 herausgab und darin die *Ragionamenti* aufnahm, zählt sich selbst als fünfte Ausgabe des Textes.<sup>244</sup> Erst 1973 publizierte Draper eine englische Übersetzung des Textes.<sup>245</sup> 2007, während der Entstehung der vorliegenden Untersuchung erschien die französische Übersetzung der „Ragionamenti“ von Roland Le Mollé.<sup>246</sup> Eine deutsche Übersetzung des Textes steht noch aus.

#### IV.2. Datierung

Die genauen Datierungen der *Ragionamenti* und des Manuskripts erweisen sich als schwierig und können nur umrissen werden. Im Text der *Ragionamenti* selbst gibt Vasari verschiedene Hinweise, die zumindest eine ungefähre Datierung möglich machen. So steht im ersten Teil (der *giornata prima*) geschrieben, daß sich die beiden Gesprächspartner im Jahre 1558 befinden würden.<sup>247</sup> An

---

<sup>243</sup> „Essendomi tuttavia cara questa occasione di darmi a conoscere à V.A. col dirizarli la presente opera [...]“, “[...] sono obbligato a dedicarli tutto il corso della mia vita, la quale dall’ esempio di Giorgio mio Zio, e di Pietro mio padre, deve naturalmente essere instituita a servirla”. Vasari 1588, Vorwort.

<sup>244</sup> Vasari-Milanesi 1906, 7. Dort auch die Bibliographie der bisher gedruckten Ausgaben des Textes.

<sup>245</sup> Draper 1973. Draper aktualisierte auch die bei Milanesi aufgestellte Bibliographie der *Ragionamenti*. Vgl. Draper 1973, 76f.

<sup>246</sup> Vasari 2007.

<sup>247</sup> Vasari-Milanesi, 40: “[...] fino al 58 che noi siamo [...]”.

anderer Stelle wird erwähnt, daß der Herzog bereits seit zwanzig Jahren im Palazzo wohnte,<sup>248</sup> was im Abgleich mit einer weiteren Textstelle, die 1537 als Einzugsjahr in den Palazzo nennt,<sup>249</sup> 1557 ergibt. In einem Brief vom 14. Dezember 1558 an Borghini erwähnt Vasari seine Beschreibungen der oberen Etage.<sup>250</sup> In einem späteren Brief vom 4. Januar 1559 an Cosimo de' Medici kündigt Vasari die Abschrift der Beschreibung der oberen Etage an.<sup>251</sup> Es kann somit angenommen werden, dass der erste Teil der *Ragionamenti* (die *prima giornata*) bis Dezember 1558 fertig gestellt war.

Die bisherige Forschung hat den Beginn der Niederschrift auf den Zeitraum von 1557 bis 1559 festgelegt.<sup>252</sup> Dies kann die vorliegende Untersuchung präzisieren, denn vermutlich ist der Text 1558 begonnen und noch im gleichen Jahr vollendet worden.

In seinen *Viten* verweist Vasari mehrfach auf die *Ragionamenti*, am ausführlichsten tut er dies in der Vita Michelangelos, den er 1560 in Rom besuchte und mit dem er die Zeichnungen und ein Modell des Palazzo Vecchio besprach. Vasari erwähnt an dieser Stelle auch einen Dialog, in dem er die herzoglichen Wohneinheiten beschreibt.<sup>253</sup> Von der Sala Grande und deren Beschreibung ist noch keine Rede. In einem Brief vom 9. April 1560 schreibt der Künstler, daß er dem Herzog den Dialog bereits vorgelesen hätte, „quel dialogo, che gia Vi ho lessi“.<sup>254</sup> Sehr wahrscheinlich hatte Vasari zu dieser Zeit bereits die ersten beiden *giornate* verfaßt und las diese dem Herzog vor, während die Beschreibung der Sala grande erst später entstand. Die Benennung von Giovanni de' Medici mit seinem Kardinalstitel, den er erst 1560 erhielt,<sup>255</sup> sowie die Nennungen von Garzia und Eleonore, als wären sie noch am Leben (beide starben 1562) zeugen von einer relativ frühen Niederschrift der ersten beiden *giornate*. Vermutlich ist die zweite *giornata* demnach vor April

---

<sup>248</sup> Vasari-Milanesi, 15.

<sup>249</sup> Vasari-Milanesi 1906, 17. Das hier von Vasari angegebene Einzugsdatum entspricht nicht der Wahrheit. Erst 1540 zog Cosimo I. mit seiner Familie und dem Hof in den alten Palazzo dei Priori ein. Vgl. Kap. II.

<sup>250</sup> Frey 1982, 505, CCLXVIII.

<sup>251</sup> „Io ho finito di far trascrivere il Dialogo delle stanze di sopra; il quale l'ho condotto così sbozzato, si può dire, a cagione che V.E. possa secondo il suo giudizio levarne ed aggiugnere. Se V.E. vuole che io lo mandi a Quella, intanto che io distendo questo delle stanze di sotto, un cenno basta [...]“ Frey 1982, 470f, CCXLVII; Vgl. Draper 1973, 74.

<sup>252</sup> Milanesi setzt 1557 als Beginn der Arbeiten an den *Ragionamenti* an. Dies begründet er jedoch nicht und auch Draper rechnet mit dem Jahr 1558. Vgl. Vasari-Milanesi, 7; Draper 1973, 74. Tinagli Baxter (1981, 210) setzt als *terminus ante quem* August 1559, weil Cosimo von da an *Duca di Fiorenza e di Siena* genannt wurde. Das Manuskript ist allerdings dem Herzog von Florenz gewidmet.

<sup>253</sup> „Aveva portato seco il Vasari, per ordine di sua eccellenza, il modello di legno di tutto il palazzo ducale di Fiorenza, insieme coi disegni delle stanze nuove, che erano state murate e dipinte da lui, quali desiderava Michelangelo vedere in modello e disegno, poi che sendo vecchio non poteva vedere l'opere, le quali erano copiose, diverse e con varie invenzioni e capricci [...] delle quali [stanze] aveva scritto il Vasari un dialogo ove si dichirava tutte le istorie et il fine di tutta l'invenzione, e come le favole di sopra s'accomodassino alle istorie di sotto, le quali gli fur lette da Annibal Caro, che n'ebbe grandissimo piacere Michelagnolo. Questo dialogo, come arà più tempo il Vasari, si manderà fuori.“ Vgl. Vasari-Marini 2004, Vita di Michelangelo Buonarroti, 1251. An anderer Stelle erwähnt Vasari ebenfalls den Dialog mit Beschreibungen: “[...] perché oltre che altrove n'ho ragionato, se ne dirà pienamente nel Dialogo che tosto daremo in luce, come s'è detto, che il tutto qui raccontare sarebbe troppo lungo.“ Vgl. Vasari-Marini 2004, Autobiographie Vasaris, 1380.

<sup>254</sup> Frey 1982, I, 559. Brief Vasaris an Cosimo de' Medici.

<sup>255</sup> Draper 1973, 69, n. 36 stellt fälschlicherweise fest, daß Giovanni im Text noch nicht als Kardinal bezeichnet wird. Dies ist nicht richtig. Siehe Vasari-Milanesi, 163 und auch im Manuskript, 217v.

1560 niedergeschrieben worden, denn Vasari reiste mit der Schrift nach Rom und las sie dem Herzog vor.<sup>256</sup> Die Entstehung der ersten beiden Teile des Textes kann demnach zwischen 1558 und April 1560 eingegrenzt werden.

Erst als Vasari in seiner Autobiographie von dem Projekt der Sala Grande berichtet, deutet er an, daß auch die dort geschaffenen Bilder im Dialog erklärt werden sollen („[...] per poi anco di ciò poter ragionare in detto Dialogo.”).<sup>257</sup> Das gesamte Projekt befand sich zur Zeit des Druckes der zweiten Ausgabe der Viten, also 1568, noch in der Ausführung. Nur die Decke war zur Hochzeit Francesco de’ Medicis im Dezember 1565 fertig geworden, die Fresken an den Wänden wurden erst später ausgeführt. Das erklärt auch Vasaris Beschreibung im Futur (*se ne dirà pienamente nel Dialogo*). Allerdings läßt sich aus der Aussage Vasaris erkennen, daß die Beschreibungen auch für die Sala grande 1568 geplant waren und daß diese in Dialogform verfaßt werden sollten. Ob es sich dabei um einen selbständigen Dialog handelte oder ob er, wie heute immer angenommen, im Anschluß an die Beschreibungen der Bilder der herzoglichen Gemächer gedruckt werden sollte, ist nicht überliefert. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß der Aretiner Entwürfe für diese Beschreibung angefertigt hatte, die sein Neffe später für die gedruckte Erstausgabe der *Ragionamenti* verwenden konnte.<sup>258</sup> Der Neffe selbst schreibt im Vorwort der gedruckten Ausgabe von 1588, daß sein Onkel den Text unvollständig, „imperfetta“, gelassen und er selbst ihn im Sinne des Künstlers vollendet hätte.<sup>259</sup>

Im Manuskript ist die Jahresangabe 1558 vom Korrektor durchgestrichen und durch 1563 ersetzt worden. Milanesi geht davon aus, daß 1563 das Jahr angibt, in der die dritte *giornata* geschrieben worden ist.<sup>260</sup> Diese Vermutung ist jedoch rein spekulativ, da sich keinerlei Belege dafür finden lassen. In seiner Autobiographie der zweiten Auflage der Viten von 1568 schreibt Vasari im Futur von den Fresken der Sala grande und deren Beschreibungen, was bedeutet, daß die dritte *giornata*

---

<sup>256</sup> Vasari war Ende März 1560 nach Rom gereist. Vgl. Frey 1982, II, CCXCIXff.

<sup>257</sup> Vasari-Marini 2004, Autobiographie Vasaris, 1381.

<sup>258</sup> Auch Draper geht davon aus, daß der Neffe nur den Anweisungen seines Onkels gefolgt ist bei der Vollendung des Textes. Vgl. Draper 1973, 66.

<sup>259</sup> “[...] e se morte non l’avessi astretto lasciare imperfetta quest’opera d’inchiestro, insieme con molte altre di colori l’avrebbe mandata in luce. Ora, perché questo suo onesto pensiero chiaramente mostra la devozione che portava alla serenissima vostra casa, ho deliberato, ponendoci l’ultima mano nel miglior modo ho potuto, eseguire il suo proponimento[...].” Vasari-Milanesi, 9.

Auch Tinagli Baxter (1981, 211) geht davon aus, daß Vasari selbst eine Beschreibung der Sala plante. Die von ihr genannte Textstelle Domenico Mellinis macht dies allerdings nicht deutlich. Er erwähnt lediglich die von Vasari geschaffene Decke und lobt sie generell, ohne ihr ikonographisches Programm genauer zu erläutern. Von der Absicht Vasaris, selbst darüber zu schreiben, wie Tinagli Baxter behauptet, ist nichts geschrieben. Vgl. Mellini 1882, 571.

<sup>260</sup> Vasari-Milanesi, 7.

zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt war.<sup>261</sup> Dies unterstützt die Theorie, dass diese Beschreibungen zeitlebens nicht abgeschlossen worden sind. Nähert man sich der Datierung der Niederschrift allerdings über den Inhalt des Textes, so fällt auf, daß das sehr spät festgelegte Thema des mittleren Deckentondos exakt beschrieben ist, drei Inschriften allerdings falsch wiedergegeben sind,<sup>262</sup> während andere wichtige Details – die vermutlich noch nicht festgelegt waren – ausgelassen wurden.<sup>263</sup> Somit läßt sich wohl die Niederschrift der dritten *giornata* auf einen Zeitpunkt kurz vor der Fertigstellung der Decke, wahrscheinlich 1564-65, festlegen. Die zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgeführten Wände wurden, wie auch die zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertigen Deckenfelder, vermutlich nach einem Konzept Borghinis beschrieben.<sup>264</sup> Es ist festzuhalten, dass es sich bei der Niederschrift dieses dritten Teils mit hoher Wahrscheinlichkeit um fragmentarische Notizen handelt und nicht um einen ausformulierten Text.

Erst vierzehn Jahre nach dem Tod Vasaris (1574) und ein Jahr nachdem Ferdinando I. Großherzog der Toskana geworden war – 1588 – wurden die *Ragionamenti* schließlich mit allen drei *giornate* vom Neffen bei Giunti herausgegeben. Der Neffe schreibt in seinem Vorwort, daß bereits sein Onkel den Text in drei Tage („tre giornate“) gegliedert hätte.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß wohl 1558 mit der Niederschrift der *Ragionamenti* begonnen wurde und bis 1560 die ersten beiden *giornate* geschrieben waren. Der dritte Teil des Textes wurde vermutlich erst während der Arbeiten an der Sala dei Cinquecento geschrieben, wahrscheinlich um 1564-65. Wie weit dieser dritte Teil ausgearbeitet wurde und in welcher Form er fixiert wurde, läßt sich aufgrund der möglicherweise verloren gegangenen Dokumente nicht feststellen.

#### IV.3. Gründe für die Entstehung des Textes

Es stellt sich die Frage, wofür Vasari das Manuskript anfertigen ließ. Bei genauerer Betrachtung des Manuskripts scheinen verschiedene Schreiber an der Entstehung des Textes beteiligt zu sein, die auch noch in verschiedenen Tagewerken mit mehr oder weniger Sorgfalt arbeiten. Es ist möglich, daß Vasari zunächst geplant hatte, die herzoglichen Wohneinheiten zu beschreiben und erst später

<sup>261</sup> Milanesi schreibt, daß die *Ragionamenti* “erano già in pronto nel 1567 per la stampa”. Und auch Schlosser schließt sich dieser Meinung an. Vgl. Vasari-Milanesi, 7; Schlosser 1924, 331. Diese Behauptung läßt sich allerdings nicht belegen und scheint mir durch die vagen Andeutungen Vasaris nicht haltbar zu sein.

<sup>262</sup> Vgl. Kap. V.10., V.13. und V.27.

<sup>263</sup> Nicht beschrieben wurden beispielsweise die vielen Porträts im Deckenfeld des Baus des dritten Mauerrings. Vgl. Kap. V.14.

<sup>264</sup> Vgl. auch Starn/ Partridge 1992, 199.

auch die Idee kam, die Sala grande hinzuzufügen. Das Manuskript scheint eine Art Abschrift oder die Reinschrift nach Diktat zu sein. Vielleicht bemerkte Vasari selbst beim Diktat, daß der Text noch zu unvollständig war, um ihn drucken zu lassen. Das würde die durchgestrichenen Freiräume erklären, die Platz für Überschriften lassen. Sie kennzeichnen zwar ein neues Kapitel, scheinen jedoch nicht des Einfügens der Überschriften zu harren, was die überkreuzten Striche vermuten lassen. Vielmehr scheint es sich um eine Vorschrift der Vorschrift zu handeln. Der Schreiber (oder die Schreiber) muß dafür von Vasari bezahlt worden sein und die unterschiedlichen Tagesformen und Freilassungen deuten darauf hin, daß Vasari während des Schreibens anwesend war, vermutlich diktiert hat. Als Geschenk für den Herzog war der Text vermutlich nicht vorgesehen, was die skizzenhafte, teils unordentliche Aufmachung deutlich macht. Außerdem zeugt der zurückverfolgte Weg des Manuskripts davon, daß es sich im Privatbesitz Vasaris befunden hat, bevor es viel später in die Uffizien gelangte. Da Vasari dem Herzog den Text vorgelesen hat, ist es möglich, daß ein schöneres Manuskript, welches heute jedoch verloren ist, für den Herzog angefertigt worden war. Bleibt die Frage nach der Motivation Vasaris, einen solchen Dialog zu verfassen. Mitte des 16. Jahrhunderts waren gedruckte Schriften bereits fester Bestandteil von festlichen Umzügen, Einzügen oder anderen Feierlichkeiten. Durch sie konnte der Prunk, der sich durch die ephemeren Ausstattungen nicht lange erhielt, in die Welt getragen werden und die Veranstalter der Feste so ihren Ruhm verewigen.<sup>265</sup> Die Beschreibungen von Malereien des Künstlers selbst sind jedoch eine Erscheinung, die erst durch Vasari und seine Nachfolge etabliert wird. Im Vorwort des Neffen werden Gründe für die Veröffentlichung des Textes genannt. Sie sind, ähnlich wie bei den gedruckten Festschriften, von dem Wunsch beseelt, die Welt von den sonst nur den Medici und ihren Gästen vorbehaltenen Malereien zu informieren.<sup>266</sup> Natürlich spielt auch der Wunsch nach Ruhm und bleibender Erinnerung an den Künstler eine Rolle.<sup>267</sup> Daß Vasari selbst vorhatte, den Dialog der *Ragionamenti* zu veröffentlichen, geht aus verschiedenen Textstellen in den *Viten* hervor,<sup>268</sup> und auch der Neffe schreibt, daß sein Onkel den Text veröffentlichen wollte.<sup>269</sup>

---

<sup>265</sup> Vgl. Strong 1991.

<sup>266</sup> “[...] ed a fine che non solo a quelle persone, che a loro si traseferivono, fussero esposte, ma per comunicarle a tutto il mondo, principiò il presente disteso[...]”. Vorwort des Neffen, Vasari-Milanesi, 9.

<sup>267</sup> Draper 1973, 2.

<sup>268</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Michelangelo Buonarroti, 1251; ebenda, Autobiographie, 1380, 1381.

<sup>269</sup> “[...] e morte non l’avessi astretto lasciare imperfetta quest’ opera di inchiostro, insieme con molte altre di colori l’harebbe mandata in luce [...]” Vasari 1588, Vorwort. Natürlich sollte dem vom Wunsch nach Anerkennung durch den neuen Großherzog Fernando I. de’ Medici beseelten Neffen in dieser Hinsicht nicht allzu viel Glauben geschenkt werden.

Vasari als Höfling Cosimos setzt seinem Herren und sich selbst mit den *Ragionamenti* eine unsterbliche Erinnerung. Panegyrische Elemente werden gemischt mit Anspielungen auf die Genialität seiner Bilder und deren Inhalte.<sup>270</sup>

Aus dem Text selbst geht hervor, daß der Herzog an einer Erklärung der Bilder interessiert gewesen sein könnte.<sup>271</sup> Auch aus einem Brief Vasaris an Borghini läßt sich dieser Auftrag des Herzogs herauslesen, wenn Vasari Borghini auffordert, die von ihm angefertigten Beschreibungen des Quartiere degli Elementi an den Herzog zu schicken, *per passatempo*.<sup>272</sup>

Wie McGrath und Arnulf erfolgreich untersucht haben, gab es ein Bedürfnis, die Bilder zu erklären.<sup>273</sup> Dies liegt zum einen an der schwierigen Entzifferbarkeit der Malereien mit Begebenheiten aus der antiken Mythologie, wie beispielsweise in der Sala degli Elementi, aber auch an einer geographisch weiteren Verbreitung, die das Medium Schrift bietet. Für die Erklärungen der Sala dei Cinquecento trifft die Entschlüsselung durch den Text nicht so zu, wie bei den oberen Wohneinheiten des Herzogs, die mit mythologischen Gottheiten in verschlüsselter Form auf den Herzog und seine Familie deuten. Beim ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento handelt es sich vielmehr um Historiendarstellungen, die an sich bereits eine (wenn auch geschönte) Geschichte von Florenz darstellen. Durch den Text wird weniger das einzelne Bild entschlüsselt, als vielmehr deren panegyrischer Inhalt vertieft und für die Welt fixiert. Der weniger die Bilder konkret beschreibende als die generelle Intention des ikonographischen Programms fixierende Charakter der *terza giornata* verweist darauf, dass sie weniger als „Beipackzettel“<sup>274</sup> als vielmehr für eine Leserschaft außerhalb von Florenz gedacht war. Die vielen Ungenauigkeiten bei den Beschreibungen der Bilder lassen diesen Schluß zumindest für den dritten Teil der *Ragionamenti* mit den Beschreibungen der Sala dei Cinquecento zu. Ob dies bereits den Intentionen Vasaris entsprach, oder seinen fragmentarischen Hinterlassenschaften geschuldet ist, lässt sich heute nicht mehr feststellen.

---

<sup>270</sup> Vgl. McGrath 1985, 117-34. Im Kapitel der zweiten *Giornata* (*Ragionamento* 4) werden die enkomiastischen Intentionen Vasaris besonders deutlich: „G: [...] sendo stato l'intento mio solo di dipignere quei fatti che sono stati cagione della grandezza di casa Medici e donde nasce la perpetuità delle eredità che egli provvede a casa vostra nel principio dello stato di Firenze, che per successione viene ereditaria al possesso di questo palazzo, dove io ho dipinte queste storie.“ Vasari-Milanesi, 173.

<sup>271</sup> Vasari-Milanesi, 12: “[...] arei caro un dì da voi che l'avete fatte, sentire per ordine questo intessuto; che secondo che io ho sentito ragionare al duca mio signore, che gli è uno stravagante componimento e capricciosa e grande invenzione in tutto questo lavoro.“ Und Vasari-Milanesi 1906, 196: “[...] arò caro brevemente sapere il tutto, acciò, occorrendo ragionarne, io non ne paia del tutto al buio [...]”.

<sup>272</sup> Vasari-Milanesi, LXVII: “[...] e bisogna che la parte di sopra che io ho descritta, la mandi al Duca per passatempo a mal occhio; imperò la sarà contenta [...]”.

<sup>273</sup> McGrath 1985, 117-34; Arnulf 2002, 103-62; Arnulf 2007, 23-35.

<sup>274</sup> Arnulf 2007, 23-35.

1588 schließlich verwendet der Neffe das Manuskript des längst verstorbenen Onkels wieder, vollendet es und läßt es mit einer Widmung an den neuen Herzog von Florenz, Ferdinando I. de' Medici drucken. Der in den *Ragionamenti* an der Seite Giorgios agierende Francesco ist der Bruder Ferdinandos, der im Oktober 1587 verstorben war. Die beiden Brüder waren zeitlebens verstritten und so sorgte der fast zeitgleiche Tod Francescos und seiner Frau Bianca Cappello für einige Zweifel, denn Ferdinando, der sich sonst in Rom aufzuhalten pflegte, war gerade zu Besuch in deren Villa Poggio a Caiano. Um die Gerüchte, Ferdinando hätte den Tod der beiden beigeführt, zu zerstreuen, ordnete dieser sogar eine Autopsie der beiden Leichen an.<sup>275</sup> Wie nun die Ausgabe der *Ragionamenti* mit diesen Ereignissen zusammenhängt, läßt sich nur teilweise erahnen. Ob der Cavaliere von den Vorfällen und Verhältnissen am Hof in Florenz wußte oder nicht, ist unklar. Jedenfalls nutzte der Neffe den alten Text, um sich selbst am Hofe Ferdinandos einzuführen, nachdem der alte Herzog gestorben war. Der gute Ruf seines Onkels und dessen Treue zur Familie der Medici sollten ihm dabei helfen, wie bereits kurz nach dem Tode des Malers, als der zwölfjährige am Hof Francescos eingeführt und drei Jahre später vom Herzog zum Ritter des Stephansordens ernannt wurde.<sup>276</sup>

#### IV.4. Inhalt

Im folgenden Abschnitt soll der Inhalt der *Ragionamenti* betrachtet werden. Dafür wird hauptsächlich Milanesis Ausgabe von 1906, die auf dem Manuskript und auf der Ausgabe von 1588 beruht, herangezogen. Diese Vorgehensweise ergibt sich aus dem Schwerpunkt der Untersuchung, der Sala dei Cinquecento, deren Beschreibung – wie bereits oben festgestellt – nicht im Manuskript enthalten ist.

Die *Ragionamenti* sind ein Dialog des Malers Giorgio Vasaris mit Francesco de' Medici, dem ältesten Sohn Cosimos I. Wenn der Dialog im Sommer 1558 stattgefunden hat, wie im Text geschrieben, dann war Francesco 17, und Giorgio, wie sich Vasari selbst nennt, war 47 Jahre alt. In drei Tagen schreiten die beiden Gesprächspartner verschiedene Teile des Palazzo Vecchio ab. Am ersten Tag trifft Francesco auf Giorgio, der den ganzen Tag lang wegen der Hitze nicht arbeiten kann. Der Prinz, dem die Hitze ebenfalls zu schaffen macht, schlägt Giorgio vor, sich ein wenig auszuruhen und ihm dabei die Bilder der unteren und der oberen Etage zu erklären. Dieser Rundgang soll also als leichte Konversation und zum Zeitvertreib dienen. Der Prinz bittet nicht nur

---

<sup>275</sup> Cesati 1999, 99.

<sup>276</sup> Im Vorwort seines Werkes *Città Ideale*, das er ebenfalls Ferdinando de' Medici widmete, stellt er sich vor allem als Herausgeber der *Ragionamenti* seines Onkels vor. Vasari (il Giovane) 1970; vgl. Olivato 1976, 321-31.

um die Erklärungen, sondern er verweist auf ein bereits gegebenes Versprechen diesbezüglich.<sup>277</sup> So schreiten die beiden Protagonisten am ersten Tag das Quartiere degli Elementi, am zweiten Tag das Quartiere di Leone X und am dritten die Sala dei Cinquecento ab. Giorgio erklärt und der Prinz staunt, fragt und erkennt selbst. Im Grunde ist es Giorgio, der dem Prinzen erklärt und ihn belehrt, obwohl die Fragen des Prinzen manchmal schon Giorgios Antworten vorwegnehmen. Während die beiden Gesprächspartner durch den Palazzo Vecchio ziehen, betrachten sie die Malereien an Decken und Wänden, und Teppiche, erzählen über historische Ereignisse und alte Götter und analysieren symbolische Inhalte von Impresen. Im Zentrum stehen jedoch immer die von Vasari geschaffenen Malereien, die meist kurz beschrieben, dann inhaltlich erläutert und deren weitere Sinnebenen erklärt werden. Wie Draper herausstellt, wird bei einem Vergleich zwischen Text und ausgeführter Arbeit deutlich, daß nur ein Teil der von Vasari ausgeführten Arbeiten tatsächlich beschrieben worden ist.<sup>278</sup> Berichtet Vasari in seiner Autobiographie noch von der unteren Etage und erzählt in diesem Zusammenhang von einer Kapelle und den Räumen Eleonoras, so findet sich in den Ragionamenti keine Spur von den malerischen Ausstattungen dieser Räume.<sup>279</sup> Auch das *scrittoio* neben der beschriebenen Terrasse der Juno in der oberen Etage wird nicht erwähnt.<sup>280</sup> Außerdem scheinen Vasari viele Fehler unterlaufen zu sein, wie die doppelte Beschreibung eines Oktogons in der Sala di Leone X.,<sup>281</sup> die mehrfache Verwechslung von linker und rechter Hand, die Beschreibung von Deckenbilder an einem falschen Ort, wie an der Decke der Sala di Clemente VII., oder sogar die Auslassung einzelner Bilder im Raum von Giovanni delle Bande Nere. Draper kommt zu dem Ergebnis, daß Vasari seine Beschreibungen nach frühen Entwürfen gemacht hat und nicht nach den fertigen Bildern und daher die Diskrepanzen zustande gekommen sind.<sup>282</sup> Dem Prinzen erklärt Vasari weiterhin, daß oben nichts gemalt sei, was nicht mit Bildern im unteren Geschoß korrespondieren würde.<sup>283</sup> Wie allerdings McGrath bereits nachgewiesen hat, funktioniert dieses von Vasari vorgeschlagene System nicht.<sup>284</sup> Hier wird deutlich, wie sehr sich Vasari um ein großes Gesamtkonzept bemüht hat, auch wenn dies nicht von Beginn der Arbeiten an geplant war.<sup>285</sup>

---

<sup>277</sup> “Ma quando volete voi attenermi la promessa di dirmi tutte queste invenzioni di queste storie che avete fatto in queste stanze di sopra e di sotto? Che se bene qualche volta ho sentito ragionare un pezzo del fine d’una ed il cominciamento d’un’altra, arei caro un dì da voi che l’avete fatte, sentire per ordine questo intessuto [...]” Vasari-Milanesi, 11f.

<sup>278</sup> Draper 1973, 19.

<sup>279</sup> Zur *Cappella di Leone X.* vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 162-65.

<sup>280</sup> Zum der Minerva gewidmeten *scrittoio* siehe Allegri/ Cecchi 1980, 110.

<sup>281</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, 145, 155.

<sup>282</sup> Draper 1973, 70f.

<sup>283</sup> “[...] perché non è neinte di sopra dipinto, che qui di sotto non corrisponda.” Vasari-Milanesi 1906, 85.

<sup>284</sup> McGrath 1985, 117-34.

<sup>285</sup> McGrath 1985, 117-34; Malz 2004.



Bei der Beschreibung der Bilder geht Vasari immer nach einem bestimmten Schema vor. Wie an verschiedenen Stellen auch im Text explizit gesagt, erzählt Giorgio zunächst die *storia*, das heißt das Thema und den historischen Hintergrund der dargestellten Begebenheit.<sup>286</sup> Von der *storia* wird schließlich nur ein Ausschnitt, *un solo atto*, im Bild dargestellt.<sup>287</sup> Erst nach der Erzählung der *storia* werden von Giorgio die Bedeutungen, die *significati*, hinzugefügt.<sup>288</sup> Damit im Zusammenhang steht dann auch der *senso nostro*, also die Bedeutung der Bilder, die sich auf die Medici bezieht. Dieser *senso nostro* stellt eine weitere Zugabe Vasaris zu seinen Bildern dar, die sich weder in den Bildern selbst erkennen läßt, noch von anderen Betrachtern leicht erfunden werden könnte. Vasari, also der Künstler selbst, appliziert diesen „Mehrwert“ auf die Bilder.<sup>289</sup> Für seine Einfälle bezüglich des *senso nostro* wird Vasari vom Prinzen explizit gelobt.<sup>290</sup> Allerdings erübrigt sich die Erklärung des *senzo nostro* in der Sala grande, da dort lediglich Szenen aus der Geschichte der Stadt Florenz dargestellt sind. Die Verschlüsselung von auf den Herzog oder die Medici bezogenen Themen durch mythologische Gestalten – ob vorher konzipiert oder im Nachhinein aufgesetzt – entfällt im ikonographischen Programm der Sala, da Cosimo und seine Schlachten nun direkt dargestellt werden.

Besonders wichtig scheint Vasari das zu sein, was er immer wieder als „invenzione“ bezeichnet und was der Prinz innerhalb des Dialogs mehrfach lobend hervorhebt. Im folgenden soll sich dem Konzept der *invenzione* im allgemeinen und seiner Verwendung durch Vasari im Text der *Ragionamenti* genähert werden. Der Begriff *inventio* entstammt bekanntlich der antiken Rhetorik und wurde besonders seit dem ausgehenden Mittelalter mit der Rezeption antiker rhetorischer und poetischer Schriften wiederbelebt.<sup>291</sup> Eine Verbindung zwischen Rhetorik und Kunsttheorie wurde bereits von den frühen Humanisten geschaffen, indem sie Giotto und Petrarca feierten und

<sup>286</sup> Vasari-Milanesi, 35: “per seguir l’ordine già preso”; 73: “seguitate l’ordine vostro”; 88: “ma non volete cominciare a contare le storie, e dichiararci minutamente i casi ed i suoi significati al solito del ragionamento?”.

<sup>287</sup> Vasari-Milanesi, 172: “noi non possiamo rappresentare se non un solo atto in una storia”.

<sup>288</sup> Vasari-Milanesi, 42: “Ditemi il suo significato.”; 43: “Il suo significato arò caro intendere”; 45: “Tutto veggio; ma il suo significato vorrei sapere.”; 184: “or vorrei mi dichiaraste che voglia significare”.

<sup>289</sup> Vasari-Milanesi, 38: “arò caro mi diciate a quello che applicate questo”; 46: “Ma che applicate voi al nostro senso?”; 51: “ma alla proprietà del duca che ci dite?”; 53: “Ora vuole V.E. sapere il significato di queste storie [...] per conto del duca?”; 57: “ma ditemi l’interpretazione sua, che avete passato tutta la stanza senza applicare alcuna.”; 65: “che proprietà ha col duca mio signore?”; 73: “ma l’interpretazione di questa storia al senso nostro mi manca”; 75: “P Volete voi che queste storie abbiano significato alcuno a proposito nostro?”; 79: “P Tutto sta bene; ma ricominciate da capo e diffinitemi l’interpretazione di queste storie”; 99: “Diffinitemi questa fantasia!”; 100: “P Piacemi assai; né si poteva intendere se voi non l’aveste dichiarata.”; 184: “e che avete voi voluto significare?”

<sup>290</sup> Vasari-Milanesi, 45: “Bella dichiarazione”; 64: “Bella fantasia”; 191: “G [...] denotando [senso nostro ...] P L’avete significato bene.” Tinagli Baxter hat ein wesentlich komplexeres Schema in den *Ragionamenti* erkannt. Sie benennt fünf Schritte, die Vasari bei jedem Bild behandeln soll (introduzione della materia, narrazione della storia, descrizione dell’azione, significato dell’azione, senso nostro). Dies mag bei dem von ihr behandelten Beispiel auch zutreffen, kann jedoch nicht für den gesamten Text festgehalten werden. Vielmehr gehen philosophische Bedeutung und *senso nostro* oftmals ineinander über oder schließen sich aus, und auch die ersten drei Schritte sind nicht immer so deutlich voneinander trennbar. Vgl. Tinagli Baxter 1985, 83-93.

<sup>291</sup> Zur Rhetorik vgl. Pochat 1986, bes. 70ff. Zur Rhetorik im ausgehenden Mittelalter und der Frühen Neuzeit siehe auch Brassat 2003, Einleitung.

verglichen und damit Malerei und Dichtung äquivalente Kriterien einer Beurteilung zusprachen.<sup>292</sup> Zu Beginn des Quattrocento wurde die rhetorische Tradition der Ekphrasis, der antiken Bildbeschreibung, von byzantinischen Gelehrten über Rom nach ganz Italien tradiert.<sup>293</sup> Albertis Werk *Della Pittura*, das Alberti selbst 1436 in einer italienischen Übersetzung der lateinischen Originalausgabe herausgab und welches 1547 erneut in Florenz gedruckt wurde, stellt eine Art Kulminationspunkt des „Kategorietransfers zwischen der Rhetorik und der Kunsttheorie“ dar.<sup>294</sup> Analog zum logischen Satzbau teilte er die *storia* des zentralperspektivischen Bildes in Flächen, Glieder, Körper und Figurengruppen auf.<sup>295</sup> Der Künstler solle, ebenso wie der Redner, eine umfassende Vorbildung besitzen und bei der Wahl seines Stoffes solle er Dichter und Denker zu Rate ziehen.<sup>296</sup> Die *invenzione* eines Kunstwerks liegt sowohl bei Cicero als auch bei Alberti in den logischen Fähigkeiten des Künstlers begründet, eine bestmögliche Komposition des Dargestellten vorzunehmen (*ordinar bene la compositione de l'istoria*).<sup>297</sup> Der Künstler selbst setzt bei der Visualisierung von historischen Begebenheiten und politischen Konzepten Kreativität und Fantasie um. Er findet und erschafft die Bilder und es entsteht etwas vollkommen Neues. Diese Verbildlichung theoretischer Vorgaben ist also eine Interpretation des Künstlers und fällt somit wieder direkt auf ihn selbst zurück. Das heißt, je besser die *invenzione*, desto größer der Ruhm für den Künstler.<sup>298</sup> Auch in den *Viten* definiert Vasari *invenzione* als etwas, das die *storia* erfaßt, in *un solo atto*, wie bereits in den *Ragionamenti* nachgewiesen.<sup>299</sup> In den *Ragionamenti* wird *invenzione* hin und wieder verwendet. Vor allem im Lob des Prinzen wird das Wort immer wieder herangezogen und mit Adjektiven wie *grande*, *copiosa*,<sup>300</sup> *nuova*, *varia*,<sup>301</sup> und *bella*<sup>302</sup> verbunden.

<sup>292</sup> Vgl. Panofsky 1960, 12ff.

<sup>293</sup> Ein grundlegendes Werk zur Kunsttheorie und ihrer Verbindung zur Rhetorik ist Baxandall 1971.

<sup>294</sup> Spencer 1957, 26-44. Spencer untersucht vor allem die Abhängigkeit Albertis von Ciceros Texten. Vgl. auch Brassat 2003, XIV. Für die vorliegende Untersuchung ist folgende Ausgabe Albertis verwendet worden: Alberti 1547.

<sup>295</sup> Brassat 2003, XIV.

<sup>296</sup> Pochat 1986, 231.

<sup>297</sup> Alberti 1547, 37vf: “Appresso nõ sarà fuor di proposito, se si diletteranno de' poeti, & de gli oratori. Percioche costoro hanno molti ornamenti comuni col pittore. Et molto anchora gli giouerâno quei letterati copiosi con la cognitione di molte cose a ordinar bene la compositione de l'istoria; tutta la quale lode specialmente sta ne l'inuentione. Et ueramente ch'ella ha questa forza, che l'inuentione sola diletta anchora senza la pittura.” Pino schreibt fast wörtlich bei Alberti ab. Vgl. Paolo Pino, Dialogo della Pittura, Venezia 1548, 16r: “Fabio: E anco l'inuentione il ben distinguere, ordinare, & compartire le cose dette dagli altri, accomodando bene li soggetti à gli atti delle figure, et che tutte attendano alla dechiaratione del fine, che l'attitudini delle figure siano varie, & gratiose [...]”. Vgl. Spencer 1957, 35ff.

<sup>298</sup> Der Begriff *invenzione* ist vor allem durch den Einfluß Albertis in die italienische Kunsttheorie übernommen worden. Allerdings bezeichnete er bereits in der Antike den ersten schöpferischen Prozeß in der Rhetorik. Zur detaillierteren Untersuchung des Begriffs siehe auch Maniera Moderna 2001, 189f. Dort auch der Hinweis auf Kemp 1977, 347-398. Draper (1973, 21f) beschreibt es folgendermaßen: “The word [invenzione] encompasses the artist's conception or idea, which governs the iconography and iconology of his work. It refers therefor to the subject and the interpretation which Vasari intends. Invention also implies the artist's way of expressing his idea, the design and composition of the image [...]”

<sup>299</sup> Vasari-Marini 2004, Della Pittura, 75: “E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi dell'arte.”

<sup>300</sup> Vasari-Milanesi, 12.

<sup>301</sup> Vasari-Milanesi, 25; 27.

*Invenzione* ist durchweg positiv belegt und benennt den kreativen Kunstgriff, die Idee des Künstlers, die jedem Bild zugrunde liegt.<sup>303</sup> Eine gute *invenzione* erfreut schließlich auch das Auge des Betrachters.<sup>304</sup>

Die Betonung Vasaris darauf, daß es sich um seine eigene *invenzione* handelt, macht deutlich, daß diese nichts mit der Findung der Sujets zu tun hat, die ja hauptsächlich von Borghini betrieben worden war.<sup>305</sup> Die Trennung von Konzept und *invenzione* wird ebenfalls in einem Passus aus der Autobiographie Vasaris deutlich:

Così avess' io saputo mettere in opera il mio concetto, come sempre con nuove invenzioni e fantasie sono andato, allora e poi, cercando le fatiche e il difficile dell' arte.<sup>306</sup>

Vasaris Überzeugung, daß die Worte dem Konzept näher stehen als das Bild selbst, wird in der Vita Cimabues deutlich. Darin gibt Vasari eine Erklärung dafür, weshalb Bild und Schrift miteinander kombiniert werden können. Cimabue hatte auf dem Bild einer Kreuzigung einigen Figuren Inschriften in die Hände gegeben.

Nel che è da considerare che Cimabue cominciò a dar lume et aprire la via all' invenzione, aiutando l' arte con le parole, per esprimere il suo concetto; il certo fu cosa capricciosa e nuova.<sup>307</sup>

Durch Hinzufügen der Worte im Bild, wird dieses unterstützt und präzisiert und ermöglicht die Darstellbarkeit eines neuen, unbekanntes Bildthemas.<sup>308</sup> Analog dazu sind auch die beschreibenden Texte Vasaris zu verstehen: Die neuartige *invenzione* wird durch den Text erklärt.

#### IV.5. Vasaris Quellen und Vorbilder

Es ist das erste Mal, daß ein Künstler seine eigenen Bilder beschreibt, um damit einerseits die Bilder zu erklären und andererseits die herzogliche Gunst durch einen panegyrischen Text zu bestärken. Trotzdem lassen sich verschiedene Vorbilder für die *Ragionamenti* benennen, die sich durch unterschiedliche Aspekte mit Vasaris Schrift verbinden lassen. Um die Motivation für die Entstehung der *Ragionamenti* Vasaris nachvollziehen zu können, soll im folgenden eine Tradition

<sup>302</sup> Vasari-Milanesi, 34; 46.

<sup>303</sup> Vasari-Milanesi, 173: "l' invenzione mi cresceva fra mano"; 211: "ed avete ogni cosa disposto con tanta invenzione". Vgl. auch Dolce 1557, 25r: "Fabrini: Bisogna certamente, che 'l Pittore habbia un fiorito ingegno, & non dorma punto nella inventione."

<sup>304</sup> "P. [...] avete avuto luogo di mostrare la vostra invenzione.

G. Quando il pittore ha campo deve minutamente dichiarare l' intenzione sua con quella maggior vaghezza può, per dilettere l' occhio di chi la guarda." Vasari-Milanesi, 215.

<sup>305</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.

<sup>306</sup> Vasari-Marini 2004, Autobiographie, 1365.

<sup>307</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Cimabue, 116.

<sup>308</sup> Kliemann, 1990, 79.

von verschiedenen Texten, die vorbildlich auf Vasaris Schrift gewirkt haben könnten, aufgezeigt werden.

Zu den antiken Vorbildern müssen, wie bereits Draper feststellte, die Dialoge Platons gezählt werden.<sup>309</sup> Dabei wirkte weniger ihr Inhalt vorbildlich, als vielmehr die Form des Dialogs, in der die beiden Protagonisten sich durch Fragen und Antworten einem Thema nähern. Wie in den Dialogen Platon ist immer eine Person der Fragesteller, während die zweite Person die gestellten Fragen beantwortet. Der Vorteil eines in Dialogform aufgebauten Textes ist, daß Argumente von verschiedenen Seiten erörtert, die verschiedenen Standpunkte argumentativ entwickelt und Urteile somit überprüfbar werden. Der Dialog steht für den kommunikativen Prozeß als solches und bewirkt im Fall der *Ragionamenti*, die ein Bildprogramm beschreiben, den Schein einer echten Führung. Durch die Unterhaltung von Francesco und Giorgio und die fiktive Führung durch die einzelnen Räume (deren Reihenfolge im übrigen der Realität entspricht) entsteht der Eindruck einer realen Führung und Erklärung der Bilder durch den Künstler.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit den *Ragionamenti* haben auch Philostratos *Bilder*.<sup>310</sup> Die 1503 in Venedig und 1517 in Florenz veröffentlichten italienischen Übersetzungen müssen Vasari bekannt gewesen sein.<sup>311</sup> Ähnlich wie in Vasaris Text trägt der Sohn des Hausbesitzers Philostratos, seinem Gast, an, die im Haus gemalten Bilder zu erklären, was der Ältere auch in lehrhaftem Ton tut. Die Bilder werden mit einer gewissen Systematik Wand für Wand und Raum für Raum erklärt, wobei es weniger auf die Beschreibung der Bilder ankommt als vielmehr auf deren Sinn. Allerdings greift auch Philostratos Text nicht als wahrhaftiges Vorbild, funktioniert er doch weder als echter Dialog, noch erklärt der Maler selbst hier seine Malereien. Die systematische Erklärung der Bilder nach Geschichte und Bedeutung, die zumindest im *Quartiere degli Elementi* nachträglich aufgesetzt wird, findet sich nur in den *Ragionamenti*.

Weitere, von Draper als Vorbilder für die *Ragionamenti* herangezogene Beispiele erscheinen mir nicht überzeugend. Der Text Paolo Pinos von 1548 stellt zwar einen Dialog zwischen Schüler und Lehrer dar, in dem die beiden Protagonisten über Malereien sprechen,<sup>312</sup> allerdings sind, anders als in den *Ragionamenti*, Theorien über die Malerei Gegenstand des Dialogs. Ebenso verhält es sich mit dem 1557, nur wenige Monate vor Beginn der Niederschrift der *Ragionamenti*, erschienenen *Dialogo della Pittura intitolato l' Aretino* von Lodovico Dolce.<sup>313</sup> Einer der Protagonisten ist zwar Pietro Aretino, ein alter Freund Giorgio Vasaris, der ebenfalls in Arezzo geboren worden ist, mit

---

<sup>309</sup> Vgl. Draper 1973, 61.

<sup>310</sup> Philostratos 1968.

<sup>311</sup> Philostratos 1968, Einführung, 71.

<sup>312</sup> Pino 1548; vgl. Draper 1973, 59.

<sup>313</sup> Dolce 1557; vgl. Draper 1973, 59.

Vasaris Text allerdings hat auch dieser Dialog nur wenig zu tun. Auch hier geht es überwiegend um Theorien zur Malerei und nicht um die Erklärung von Bildinhalten.

Auch die sonst gern herangezogenen Kunstbeschreibungen, wie die Beschreibung der Navicella Giotto's in Albertis *Della Pittura*<sup>314</sup> und Ghibertis *Commentarii*<sup>315</sup> scheinen keine direkten Vorbilder für Vasaris Text zu sein, wenngleich Vasari diese Schriften zweifellos gekannt hat. Das Phänomen, das ein Künstler seine eigenen Bilder erklärt und ihnen einen weiteren Sinn im Sinne des Auftraggebers gibt, läßt sich erstmals bei Vasari beobachten.<sup>316</sup>

Näher stehen den *Ragionamenti* wohl Beschreibungen von ephemeren Ausstattungen, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts fester Bestandteil von Feierlichkeiten waren. In Florenz scheint die Tradition der Beschreibungen von feierlichen Einzügen und Umzügen mit der Herrschaft Cosimo de' Medicis zu beginnen.<sup>317</sup> So beschrieb Pierfrancesco Giambullari bereits 1539 die Inhalte, Symbole und Personifikationen der Festdekorationen, die anlässlich der Hochzeit Eleonoras von Toledo mit Cosimo de' Medici geschaffen worden waren.<sup>318</sup> Mit der Beschreibung des feierlichen Einzugs hat sich die erste offizielle *descrizione* eines Festzuges der Medici erhalten. Vorlage für die Schrift war ein Brief Pierfrancesco Giambullaris, der im Auftrag der herzoglichen Familie 1539 einen Brief an Giovanni Bandini (den Florentinischen Botschafter am Hofe Karls V.) verfaßte, in welchem er die ephemeren *apparati* des Einzugs beschrieb. Auf Grundlage dieses Briefes entstand schließlich die erste offizielle *descrizione* Giambullaris, die mit Gedichten Giambattista Gellis durchwirkt ist. Giambullari beschrieb nicht nur relativ detailliert die Anreise Eleonoras, sondern vor allem deren Einzug in Florenz und das – wenn auch im Vergleich zu späteren Festen relativ bescheidene – Dekorationsprogramm der Porta del Prato, durch die der Festzug die Stadt betrat, die beiden Höfe des Palazzo Medici in der Via Larga und ein Reiterstandbild.<sup>319</sup>

Einige Jahre später, 1560, entstand der Brief Antonio Francesco Cirni an Kardinal Borromeo in Rom.<sup>320</sup> Cirni beschrieb darin nicht nur den am 28. Oktober 1560 stattfindenden Triumphzug Cosimo de' Medicis in Siena, sondern er nannte vor allem die Gründe für seine *descrizione*:

Alles, was der Bekanntheit und Aufmerksamkeit wert ist, muß, meiner Meinung nach, beschrieben und veröffentlicht werden, damit alle daran teilhaben können, & damit man, außer dem Genuß, sie gesehen zu

---

<sup>314</sup> Alberti 1547.

<sup>315</sup> Ghiberti 1998.

<sup>316</sup> Vgl. Arnulf 2007, 23-35.

<sup>317</sup> Eine Untersuchung Angiolinis weist nach, daß auch die meisten Leichenpredigten für Cosimo I. geschrieben worden sind, die in ganz Europa gedruckt wurden, während seinen Nachfolgern weniger Exemplare gewidmet worden sind. Dies ist wohl auf deren geringeren Einfluß auf die europäische Politik zurückzuführen. Vgl. Angiolini 2001, 183-218.

<sup>318</sup> Giambullari 1539. Der Text ist, allerdings nur in seiner englischen Übersetzung, bei Minor/ Mitchell 1968, 97-223 abgedruckt. Zum ephemeren Programm der *entrata* siehe auch Kap. XI.4.

<sup>319</sup> Vgl. Frangenberg 1990, 164 und Anm. 6.

<sup>320</sup> Cirni 1560.

haben, nochmals die geistvollen Früchte würdigen kann, die wohl durchdacht von den ehrenhaften Erfindern verstreut worden sind. Und dann müssen sie, weil sie reich geschmückt und geistreich sind, an Prinzen und Herren mit hohem Rang, Urteilsvermögen und Verdienst gerichtet werden. Und weil ich die heilige Würde schätze, die verdienstweise Eure edle und hochehrwürdige Person, die adligen Qualitäten und besten Gaben des Geistes, die Menschlichkeit, Bescheidenheit und die Zierde Eurer heiligen Sitten, und die einzelnen Tugenden ehrt, um Euch meine Zuneigung zu zeigen und den Wunsch, den ich hege, Euch immer zu dienen und zu ehren, wollte ich Euch den Eintritt beschreiben, den der Herzog von Florenz in Siena vor wenigen Tagen vollzog, damit Ihr sehen könnt, wie großartig und prächtig er empfangen und geehrt worden ist mit Details wie Bögen über den Skulpturen, Malereien und Inschriften.<sup>321</sup>

Cirni gibt in seiner Widmung an den Kardinal Borromeo genaue Gründe für die schriftliche Fixierung einer Festdekoration an. Neben reichen panegyrischen Ausschmückungen des Vorworts schreibt er, daß auch Personen, die beim Einzug des Herzog nicht anwesend waren, durch eine Beschreibung davon erfahren sollten. Ferner könnten die, die dabei waren, sich nochmals an der Pracht der Feierlichkeiten erfreuen. Der Festzug mit seinen ephemeren *apparati* und Handlungen wird durch die schriftliche Fixierung verewigt. Cirnis Motivation für das Verfassen eines solchen Briefes liegt nicht nur in der Kontaktaufnahme mit dem Kardinal und dessen Benachrichtigung über die neuesten Ereignisse am Hofe der Medici, sondern er dient damit vor allem dem Herzog von Florenz, Cosimo I. Von ihm erwartet er sich durch seine Schriften, die den Ruhm des Hauses Medici weit über die Grenzen der Toskana hinaustragen sollten, vor allem finanzielle Zuwendungen.

Vasari selbst verfaßte schon früh Beschreibungen ephemerer Festdekorationen. Bereits 1536 beschrieb er in einem langen Brief an Pietro Aretino den Einzug Karl V. in Florenz.<sup>322</sup> Ausführlich veranschaulicht Vasari seinem Freund den Weg, den Karl zusammen mit Alessandro de' Medici absolvierte, und erklärt die einzelnen Wände, Skulpturen, Bögen und so weiter. Daß Vasari bei der Schaffung der *apparati* unglaubliche Anstrengungen unternommen hätte, wird mehrfach betont und auch das explizite Lob, welches Vasari von Alessandro angeblich persönlich für seine herausragenden Leistungen erhielt, scheint übertrieben. Äußerst interessant für den hier

---

<sup>321</sup> Cirni 1560, Vorwort, IV: "Tutte le cose che son degne di cognitione e di notitia, devono, a mio giudizio, esser descritte, e mandate in luce, accioche ogni persona ne possa partecipare, & oltre all' haver diletto di vederle, possi ancora valersi di quei frutti virtuosi, che sono stati ingegniosamente sparsi da gli honorati inventori. Poi si come esse sono alte ornate, e sententiose, cosi devono essere indirizzate a Principi, e Signori d' alto grado, giuditio, e merito. Perilche havendo io consideratione alla sacra dignità, che meritamente honora all' Illustrissima, et Reverendissima persona vostra, alle nobil qualità a gli ottimi beni dell'animo, all' humanità, alla modestia, e all' ornamento de vostri santi costumi, e virtù singulari, per mostrarvi qualche segno dell' affettione, e desiderio, che io tengo, di sempre servirvi, & honorarvi, ho voluto scrivervi l'entrata che fece il Duca di Fiorenza in Siena pochi giorni sono a fin che vediate quanto pomposamente, e superbamente fu ricevuto, & honorato con la particolarità de gli archi de le statue, pitture, & iscrizioni." Übersetzung der Autorin.

<sup>322</sup> Frey 1982, I, XVIII, 52ff. Der Brief wurde am 28. April 1536, am Tag des Einzugs Karl V. in Florenz, geschrieben. Zu den Kunstaufträgen von oder für Karl V. siehe Kap. XI.2.

untersuchten Kontext erweist sich ein Satz fast am Ende des Briefes, in dem Vasari sozusagen seine Intention für das Verfassen des Briefes darlegt.

Es bleibt mir noch, zu sagen, daß er [Alessandro de' Medici] mir beim Aufbruch aus dem Palast sagte: „Wenn du an den Aretiner schreibst, dann sag ihm, daß er an dieser Pracht teilhaben wird; und grüße ihn von mir“; und so geschah es.<sup>323</sup>

Aus den Worten geht deutlich hervor, wie gefürchtet Pietro seinerzeit war. Denn mit scharfen Briefen, die er veröffentlichte, kritisierte er die Mächtigen seiner Zeit und wurde von ihnen gefürchtet und gleichzeitig gefördert.<sup>324</sup> Einen so einflußreichen Freund zu haben, war für Vasari sicher nicht von Schaden. Gleichzeitig geht aus dem zitierten Satz hervor, daß durch die Beschreibung der *apparati*, der Prunk in Florenz für die Welt bekannt gemacht werden sollte. Das war nicht nur Vasari als Schaffer der Dekorationen recht, sondern auch seinem Herrn, Alessandro de' Medici.

In einem weiteren Brief an seinen Freund Pietro Aretino beschreibt Vasari den Einzug Margheritas, der Tochter Karls V., 1536 anlässlich ihrer Hochzeit mit Alessandro de' Medici in Florenz.<sup>325</sup> Auch hier wird der Weg der Prinzessin von Livorno bis Florenz und durch die Stadt mit den anlässlich der Feierlichkeiten gestalteten *apparati* beschrieben. Die Begründung Vasaris für die Beschreibung der Dekorationen ist einleuchtend und weiter oben bereits mehrfach angedeutet worden: „weil ich die Feierlichkeiten nie in Marmor gehauen sehe“.<sup>326</sup> Wieder einmal sollen die ephemeren *apparati*, die von den besten Florentiner Künstlern aufwendig gestaltet worden sind, aus dem ihnen vorgesehenen Schicksal des Vergessenwerdens herausgerissen werden, indem man über sie schrieb und sie so für die Ewigkeit bewahrte. Der Vergänglichkeit der *apparati* steht die Unvergänglichkeit der Schriften gegenüber.

In der Art und Weise des virtuellen Abschreitens der Stadt oder der Räume des Palazzo Vecchios mit den Beschreibungen der einzelnen Darstellungen gleichen sich die beiden oben genannten Briefe und die *Ragionamenti*. Daß die Beschreibungen des Palazzo Vecchio wesentlich literarischer, ausführlicher und besser überarbeitet sind, ergibt sich aus ihrer Bestimmung zur Veröffentlichung und ihrer zeitlich späteren Entstehung.<sup>327</sup> Ganz anders sind die *Ragionamenti* jedoch in ihrer Dialogform. Keine andere – mir bekannte – *descrizione* ist vorher jemals als Dialog verfaßt worden.

<sup>323</sup> Frey 1982, I, XVIII, 60: “Restami a dirvi che questa sera, nel partirmi di palazzo, [Alessandro de' Medici] mi disse: Se scrivi all' Aretino, digli che parteciperà di queste grandezze; e salutalo per mia parte; e tanto fo.” Übersetzung der Autorin.

<sup>324</sup> Vgl. beispielsweise Larivaille 1980, 70.

<sup>325</sup> Vasari-Milanesi, Bd. VIII, 262-65, XVI. Der Brief wurde am 3. Juni 1536 geschrieben.

<sup>326</sup> Vasari-Milanesi, Bd. VIII, 263: “[...] e perché le ceremonie non le vedo mai iscolpite di marmi[...]”. Übersetzung der Autorin.

<sup>327</sup> Der 1511 geborene Vasari war zur Zeit der Einzüge Karls V. und Margherita gerade 25 Jahre alt. Auch Rubin sieht in diesen beiden Briefen erste Übungen Vasaris, die für seine späteren Schriften relevant sind. Vgl. Rubin 1995, 117f.

Ebenfalls erwähnt sein soll der berühmte Brief Vasaris an den Kardinal Alessandro Farnese aus dem Jahr 1543,<sup>328</sup> in dem der Künstler die dem Bild zugrundeliegende *invenzione* erklärt.<sup>329</sup> Ausgehend vom Codex Iustinianus und der zentralen Figur der Giustizia/ Astrea beschreibt Vasari das Bild teilweise. Wie Arnulf bereits genauer untersucht hat, ist der Bildsinn ohne Vasaris eigene Erklärungen kaum verständlich. Kleinste Details, die für den Betrachter sonst kaum auffällig wären, werden beschrieben. „Allein die Tatsache, daß Vasari seinem gelehrten und mit der Kunst vertrauten Auftraggeber jenen Brief als Bilderklärung zusammen mit einer Zeichnung zusandte, bestätigt: Vasari ging davon aus, daß Alessandro Farnese sein Bild ohne Erläuterung nicht verstünde.“<sup>330</sup> Die Allegorie war von Vasari bewußt schwer verständlich und damit erklärungsbedürftig gestaltet worden, um „ihren Reiz zu erhöhen“.<sup>331</sup> Die Beschreibung bildet somit ein wichtiges, zum Bild gehörendes Detail, welches Arnulf treffend als „Beipackzettel“ bezeichnet.<sup>332</sup> Im Unterschied zur Beschreibung der Farnese-Giustitia bilden die *Ragionamenti* keinen „Beipackzettel“, der es dem Auftraggeber möglich macht, das von ihm bezahlte Werk zu verstehen, sondern sie stellen eher eine Zugabe zum ausgeführten Bilderzyklus dar. Die Beschreibung von Bildern, die eine Spezialität Vasaris zu sein scheint, wird in dieser Zeit perfektioniert.

Die *Viten*, jene berühmten Beschreibungen der Künstler und ihrer Werke, durch die Vasari so berühmt geworden ist, spielen eine wesentliche Rolle in der Entwicklung des Malers zum Schriftsteller. Auf die bereits vielfach untersuchten *Viten* kann aufgrund des beschränkten Umfangs der vorliegenden Untersuchung nicht näher eingegangen werden.<sup>333</sup> In zwei Ausgaben erschienen die *Viten* 1550 und 1568 noch zu Lebzeiten des Aretiners,<sup>334</sup> entstanden wahrscheinlich aus dem Kontakt mit Paolo Giove, den er in Rom am Hof Alessandro Farneses in den 1540er Jahren traf.<sup>335</sup> Wenngleich die Geschichte zur Entstehung der *Viten*, die Vasari in seiner Autobiographie erzählt, nicht ganz der Wahrheit entsprechen kann, so ist es doch möglich, die ersten Vorarbeiten dafür bis

---

<sup>328</sup> Frey 1982, I, L, 121f. Vgl. auch Rubin 1995, 137; Arnulf 2002, 109f. Bild und Text sind jüngst von Arnulf (2007, 23-35) untersucht worden.

<sup>329</sup> Frey 1982, 12: “[...] e l’invenzione è questa.”

<sup>330</sup> Arnulf 2007, 26.

<sup>331</sup> Arnulf 2007, 26.

<sup>332</sup> Arnulf 2007, 25.

<sup>333</sup> An dieser Stelle sei verwiesen auf die Werke von Kallab 1908; Schlosser 1924; Alpers 1960, 190-215; Grassi 1970, 203f; Wazbinski 1976, 1-25; Belting 1978, 98-126; Kliemann 1991, 29-72; Rubin 1995; Anfänge der Maniera 2001.

<sup>334</sup> Vasari- *Viten*; Vasari-*Viten* 1568.

<sup>335</sup> Paolo Giove (1483-1552) wurde 1528 zum Bischof von Nocera dei Pagani ernannt. Für die Fresken der Sala dei Cento Giorni im Palazzo della Cancelleria Apostolica in Rom, die Vasari 1546 schuf, erstellte er das Konzept. Vasari selbst schreibt in seiner Autobiographie in nachträglich idealisierter Form über die Entstehung der Idee am Hofe Alessandro Farneses.



mindestens in die frühen 1540er Jahre zurückdatieren.<sup>336</sup> Durch das Verfassen dieses Textes und dessen fortwährende Überarbeitung, die sich in Briefen widerspiegelt,<sup>337</sup> erlangte Vasari nicht nur Übung im Schreiben und Beschreiben, sondern auch die Anerkennung seiner Zeitgenossen.<sup>338</sup>

Einen anderen Bereich der kunstbeschreibenden Literatur bilden Konzepte, die von Gelehrten für Maler ausgearbeitet wurden, meist nach den Wünschen der Auftraggeber. In ihnen gibt der Gelehrte einen Überblick über das mit dem Auftraggeber besprochene Thema der Bilder, aus welchem der Maler seine Skizzen und später Bilder anfertigen kann. Als ein solches Beispiel soll hier ein Brief Cosimo Bartolis an Vasari aus dem Jahre 1550 dienen, in dem das Konzept für ein Detail der malerischen Ausstattung der Sala degli Elementi beschrieben ist.<sup>339</sup> Minutiös wird darin das Programm des zentralen Deckenfelds erklärt. Bartoli geht folgendermaßen vor: Zunächst beschreibt er die dem Bild zugrunde liegende Geschichte, die *storia*,<sup>340</sup> und zählt die bei der Kastration anwesenden *dieci potenze* auf, die er dann nochmals mit ihren Attributen auflistet. Diese Anweisungen sind eher allgemeiner Art, wie beispielsweise für die Krone:

Die heiligen Theologen verstanden unter der Krone eine Quelle ohne Boden, reich an vielen Jahrhunderten, die das erste Attribut Gottes ist; und ich würde eine Krone an höherer Stelle machen, so groß wie möglich und sehr reich geschmückt.<sup>341</sup>

Hier wird nochmals der kreative Prozeß, den Vasari als Künstler vollzieht, evident. Die Geschichten werden dem Maler übermittelt, entweder aus den Büchern direkt oder von einem Gelehrten, der ein Konzept ausarbeitet. Die malerische Umsetzung, der die *invenzione* zugrunde liegt und sie gleichzeitig einschließt, liegt allein beim Maler. Der Brief ist jedoch vor allem ein Zeugnis der fortwährenden, auch schriftlichen Auseinandersetzung mit Kunst und ihren dargestellten Inhalten. Der Brief ist vor allem auch deshalb im Zusammenhang mit den *Ragionamenti* zu nennen, weil Vasari ihn darin fast wörtlich kopiert. Das heißt, daß er für die Beschreibung der Decke der Sala degli Elementi auf den Brief Bartolis zurückgreift.<sup>342</sup> Das Thema der Kastration des Himmels an

<sup>336</sup> Vgl. Schlosser 1924, 255; Rubin 1995, 144f; Anfänge der Maniera 2001, 11f.

<sup>337</sup> Frey 1982, I, 209ff. Brief Annibale Caros.

<sup>338</sup> Vgl. Rubin 1995, 118. Die *Viten* waren sehr erfolgreich, wie Vasari selbst auch im Vorwort der zweiten Ausgabe anmerkt. („Questa mia fatica non pare che sia stata punto ingrata, anzi in tanto accetta, che, oltre a quello che da molte parti me n'è venuto detto e scritto, d'un grandissimo numero che allora se ne stampò non se ne trova ai librai pure un volume.“) Siehe auch Wazbinksi 1977, 15, n. 67.

<sup>339</sup> Frey 1982, I, Brief CCXX. Cosimo Bartoli (1503-72), Florentiner Humanist und Freund Vasaris, hatte diesem schon bei der ersten Edition der *Viten* geholfen. Bartoli war Mitbegründer der 1540 gegründeten Accademia Fiorentina, die ab 1541 von Cosimo I. finanziell und ideell gefördert wurde und dafür die Aufgabe übernahm, Florenz und den Herzog zu glorifizieren. Vgl. Bryce 1983, bes. 41-83, 281-303.

<sup>340</sup> „Avantj alla creazione del mondo, mentre era ancora il caos di tutte le cose [...]“ Frey 1982, I, CCXX, 410.

<sup>341</sup> „I sacri teologi intendevano per la corona un fonte senza fondo, abundantissimo di tutti secoli, che è il primo attributo di Dio; et pero io farei una corona nel più elevato luogo, grandissima quanto potessj et ornamentissima.“ Frey 1982, I, CCXX, 410. Übersetzung der Autorin.

<sup>342</sup> Bartoli schreibt in seinem Brief: „Avantj alla creazione del mondo mentre ancora era il caos di tutte le cose, et che Dio Optimo Grandissimo si delibero creare il mondo, egli sparse i semi di tutte le cose da generarsj; et poi che tutti gli

der Decke der Sala degli Elementi stellt ein thematisch schwer erfaßbares Argument dar, das Vasari möglicherweise nicht ganz verstand und deshalb lieber fast wörtlich dem Brief Bartolis entnahm. Es ist ebenfalls möglich, daß er auch andere Formulierungen in seinen *Ragionamenti* aus solchen Konzepten entnahm. Das heißt, daß im hier vorgestellten Beispiel das schriftliche Konzept sowohl dem Bild als auch der erklärenden Schrift zugrunde liegt.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß für die Entstehung der *Ragionamenti*, wenngleich sie in ihrer Art einzigartig sind, eine Vielzahl von Texten über Kunst und Kunstwerke als Vorbild gedient haben. Der Vergleich der *Ragionamenti* mit antiken Beispielen von Kunstbeschreibung, Beschreibungen ephemerer Apparate, Erklärungen einzelner Kunstwerke und schriftlicher Konzepte von Gelehrten für Maler fördert nur partielle Übereinstimmungen zutage. Die *Ragionamenti* stellen, wenngleich der Tradition der genannten Texte entstammend, eine neuartige Form der Kunstbeschreibung dar. Niemals vorher hat ein Künstler seine eigenen Malereien in einem Dialog mit dem Ziel der Veröffentlichung beschrieben und nachträglich mit verschiedenen, fast beliebigen Deutungen versehen. Die genannten Vergleichsbeispiele scheinen den *Ragionamenti* lediglich in einigen Aspekten nahe zu stehen. Die Schriften über ephemere *apparati* sind vor allem in ihrem Wunsch, Kunstwerke durch ihre Beschreibung in der Welt bekannt und unsterblich zu machen, verwandt. Gleichzeitig übt und etabliert sich Vasari, in dem er selbst solche Beschreibungen verfaßt, als Schriftsteller. Ebenso verhält es sich mit den *Viten*, die ihm Anerkennung und den Rang eines Schriftstellers einbrachten. Der Brief Bartolis belegt die schriftliche Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstwerken. Bartoli diente im oben nachgewiesenen Fall als direkte Quelle, aus der Vasari schöpfte. Es ist durchaus möglich, daß es noch mehr solcher Quellen, also Konzepte oder andere Briefe gab, die Vasari für die Niederschrift der *Ragionamenti* verwendet hat. Durch die Arbeit mit sogenannten Konzepten und ihren Konzeptoren war Vasari nicht nur daran gewöhnt, deren Texte zu lesen und zu verstehen, sondern er mußte in der Lage sein, Probleme und Fragen, die sich aus seiner Arbeit ergaben, zu formulieren. Hinzu kommt, daß Vasari den Eindruck befördert, nur er könne seine Werke erklären. Die schriftlichen Erklärungen seiner Bilder verhelfen ihm so zu einer verbesserten Position am Hof seiner Auftraggeber und festigen seinen Status als Höfling.<sup>343</sup>

---

elementi furono totalmente ripienj di detti semij, onde il mondo ne havessi adiventare perfetto, ordinato il cielo et gli elementj fu creato Saturno, cio è il Tempo, che dal girar del cielo si misura. Il qual Tempo ovvero Saturno dicono che castrò il Cielo et gli tagliò i genitalj et gli gittò nel mare [...]” Frey 1982, I, 410, CCXX.

Vasari schreibt: “ Questa è la castrazione del Cielo fatta da Saturno. Dicono, che avanti alla creazione del mondo, mentre era il caos, il grande ed ottimo Dio deliberando di creare il mondo, egli sparse i semi di tutte le cose da generarsi, e poi che gli elementi fussono tutti ripieni di detti semi, ne venissi il mondo per quelli a diventare perfetto. Ordinato il Cielo e gli elementi, fu creato Saturno, che dal girar del Cielo si misura; il quale Saturno castrò il Cielo, e gli tagliò i genitali.” Vasari-Milanesi, 19.

<sup>343</sup> Vgl. Arnulf 2007, 23-35, bes. 31.

## V. Die Decke

Gut zwei Jahre – ab April 1563 bis Dezember 1565<sup>344</sup> – dauerte die Fertigstellung der 42 Ölgemälde für die Decke der Sala dei Cinquecento.<sup>345</sup> Zunächst wurde, wie Vasari in seinen *Viten* beschreibt, die Decke um zwölf *braccia* (etwa 6,5 Meter) angehoben.<sup>346</sup> Dafür wurde das gesamte Dach abgebaut, die Mauern um besagte zwölf *braccia* erhoben (wobei man die Fensteröffnungen aussparte) und schließlich das alte Dach wieder aufgesetzt. Ein entsprechender Vertrag wurde im April 1563 mit Battista Botticelli, der für die Holzarbeiten zuständig war, und dem Maurer Bernardo d'Antonio di Monna Mattea im April 1563 abgeschlossen.<sup>347</sup> Im darauf folgenden Monat sollten die Arbeiten am Dach bereits beginnen, aber aufgrund einer schweren Erkrankung Bernardo d'Antonios verzögerten sich diese. Im Oktober des selben Jahres schrieb Vasari an den Herzog, daß „maestro Bernardo“ noch immer nicht gesund sei.<sup>348</sup> Jedoch schon im Januar 1565 versicherte Vasari in einem Brief an den Herzog, daß das Dach bis auf den Holzrahmen mit seinen Verzierungen fertig sei.<sup>349</sup> Aus den Zeichnungen geht hervor, daß die Planungen für das ikonographische Programm und die Arbeiten am Dach parallel liefen. Vasaris *Ricordi* bezeugen, daß seit April 1563 Zeichnungen gefertigt und ab August des selben Jahres die ersten Paneele gemalt wurden.<sup>350</sup> Zur Hochzeit des Prinzen im Dezember 1565 war die Decke fertig gestellt.

Von der ursprünglichen Decke übernahm Vasari die Formen der quadratischen kleinen Felder, in denen später die toskanischen Städte abgebildet werden sollten und den Zentraltondo.<sup>351</sup> Ein nicht

---

<sup>344</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 251.

<sup>345</sup> In seinen *Ricordi* berichtet Vasari von 44 Feldern, weil er zunächst ein Feld doppelt gezählt hat, wie in der Zeichnung in den Uffizien (7979A) deutlich wird (Feldnummer 33 wird nochmals als 38 gezählt) und er vermutlich auch eines der kleineren Felder über der Udienna dazuzählt. Vgl. Kap. III zur Programmgenese.

<sup>346</sup> Vasari-Marini 2004, Vita del Cronaca, 653: „[...]alzata la grandezza delle mura sopra il vecchio dodici braccia, di maniera che è alta, dal pavimento al palco, braccia trentadua, si sono restaurati i cavalli fatti dal Cronaca, che reggono il tetto, e rimessi in alto con nuovo ordine e rifatto il palco vecchio che era ordinario e semplice e non ben degno di quella sala, con vario spartimento, ricco di cornici, pieno d'intagli e tutto messo d'oro, con trentanove tavole di pitture in quadri, tondi et ottangoli, la maggio parte de'quali sono di nove braccia l'uno et alcuni maggiori, con istorie di pitture a olio, di figure, di sette o otto braccia le maggiori. Nelle quali storie, cominciandosi dal primo principio, sono gl'accrescimenti e gl'onori, le vittorie e tutti i fatti egregi della città di Fiorenza e del dominio; e particolarmente la guerra di Pisa e di Siena con una infinità di altre cose, che troppo sarei lungo a raccontarle.“ Die Konstruktion des Daches ist ausführlich bei Muccini (1990, 55ff) untersucht worden.

<sup>347</sup> Frey 1982, I, 759. Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 249; zitiert ohne Quellenangabe bei Muccini 1990, 55.

<sup>348</sup> Frey 1982, II, CDXVII, 6f. Brief vom 4. Oktober 1563: “Così si atende alzar i muri della Sala grande intorno; et se maestro Bernardo fussi stato sano, aremmo cominciato alzare i cavagli.“ Zitiert in Allegri/ Cecchi 1980, 250.

<sup>349</sup> Brief vom 20. Januar 1565: “Le do nuova, che 'l palco della Sala grande, tutto il legname delle cornici, ornamenti, intagli et fregii, che s'erono ordinati per ciò, sono con esso palco confitti tutti e finiti a fatto; né ci resta per l'opera di maestro Batista altro che il cornicione, che regira intorno intorno alla sala, con gli ornamenti di quelle finestre piccole che vanno nel fregio [...]“ Frey 1982, II, CDLXXXIII, 143f; zitiert in Allegri/ Cecchi 1980, 251.

<sup>350</sup> “Ricordo come adj primo dj agosto 1563 si diede princjpio gagliardo a depigniere detti quadrij che 4 mesi innanzi sera fatto per tale opera dj segni et cartonj [...]“ Frey 1982, II, 877.

<sup>351</sup> Vgl. die Rekonstruktionszeichnung der ursprünglichen Decke bei Wilde 1944, 65-81; Campbell 1983, 825.

unerheblicher Grund für die Übernahme der alten Formen dürften wirtschaftliche Gründe gewesen sein.<sup>352</sup>

Das von Vasari zusammen mit Vincenzo Borghini und dem Herzog entwickelte Programm untergliedert die Decke in drei Streifen, *tre invenzioni*, wobei die beiden äußeren Streifen thematisch an den Wänden mit der Darstellung von Episoden aus den Kriegen gegen Siena und Pisa fortgesetzt werden. Im mittleren Streifen befinden sich einzelne Begebenheiten aus der Florentiner Stadtgeschichte, die jedoch nicht in direktem Zusammenhang mit den Seitenstreifen stehen. Die beiden Endpunkte des mittleren Streifens beschreibt Vasari als mit zwei Tondi versehen, in denen jeweils zwei Stadtviertel von Florenz dargestellt sein sollten. Um sie herum ordneten sich die wichtigsten Städte und Orte von Florenz an (*le città e i luoghi più principali dello stato vecchio di Firenze*).<sup>353</sup> Dann beginnt Vasari mit der Beschreibung der einzelnen Deckenfelder, indem er bei den Tondi der Stadtviertel und den sie umgebenden Quadraten mit den Städten beginnt und dann über die Darstellungen des mittleren Deckenstreifens zu den Seitenstreifen übergeht, um das Programm im zentralen Tondo, *la chiave e la conclusione delle storie che avete fatte in questa sala*,<sup>354</sup> kulminieren zu lassen.

In den *Ragionamenti* findet sich die Beschreibung der Sala grande am dritten Tag und beginnt bei der Decke. Die Fresken an den Wänden werden später, aber zusammen mit der Decke beschrieben. Dies entspricht der Planung, die Decke und Wände von Beginn an gemeinsam und inhaltlich homogen konzipierte, jedoch nicht der Chronologie der Entstehung des Zyklus, denn die Wände entstanden erst einige Jahre nach der Decke.<sup>355</sup>

In den folgenden Kapiteln sollen die einzelnen Deckenfelder nach der zweiten Planzeichnung der Decke (Abb. 3) vorgegebenen Numerierung vorgestellt und untersucht werden.<sup>356</sup> Die drei nicht in den Planzeichnungen zum Deckenprogramm verzeichneten Panele über der Udienza werden dabei

---

<sup>352</sup> In der Vita Michelozzos wird dies deutlich: “[...] egli [Cosimo] si deliberò di vedere se si poteva, senza guastare il vecchio nel quale era qualcosa di buono, racconciare; facendo, secondo che egli aveva nello animo, le scale e le stanze disagiose, con miglior ordine, commodità e proporzione.” Vasari-Marini 2004, 364. Vgl. auch Campbell 1983, 825.

<sup>353</sup> “Per rendere questo palco bello, vago e copioso, come Vostra Eccellenza può avvertire, l’ho divisato in tre invenzioni. Ed in prima consideri i quadri delle bande, che sono vicini alle mura che corrispondono, e sono accomodati alle storie, alle quali essi son sopra, e l’ho fatto sì per la veduta, come per la continuazione dell’occhio, massime che il signor duca giudicò che così tornasse meglio. Nella fila poi de’ quadri di mezzo, he sono separati e non continuano la storia cn quelli da lato, ci ho figurato storie della città, come più particolarmente, venendo alla dichiarazione, credo ne resterà capace. Restano poi le due teste, l’una posta verso S. Piero Schieraggio sopra il lavoro che fa M. Bartolommeo Ammannato, e l’altra qua verso il Sale sopra l’audienza fatta dal cavaliere Bandinelli, dove sono due gran tondi, ciascuno de’quali è messo in mezzo da otto quadri minori. Ed essendo divisa questa città di Firenze in quartieri, sono posti due quartieri di essa per tondo. Ne’ quadri poi, che gli mettono in mezzo, sono le città e i luoghi più principali dello stato vecchio di Firenze, non ci mescolando cosa alcuna dello stato nuovo di Siena; e tutto si è divisato secondo l’ordine de’ giudici di Ruota.” Vasari-Milanesi, 199f.

<sup>354</sup> Vasari-Milanesi, 220.

<sup>355</sup> Zu den Wänden siehe Kap. VII.

<sup>356</sup> Vgl. Kap. III.

einfach, der Numerierung inhärenten Logik folgend (Nummer 39 bis 42), angehängt. Die katalogartige Gliederung der Untersuchung wird zudem unterstrichen durch die Voranstellung der zum untersuchten Deckenfeld gehörigen Textstelle aus den *Ragionamenti*. Um den fortlaufenden Text etwas zu verkürzen, sind nur die von mir vorgenommenen Übersetzungen voran gestellt, während der originale Text als Anhang beigefügt wird. Die Bildfelder werden einzeln untersucht und mit Vasaris Beschreibungen abgeglichen. Dabei sollen die Intentionen, sowohl für Bild als auch für Text herauskristallisiert werden. Besonders die Stellen, an denen Diskrepanzen zwischen bildlicher Darstellung und deren wörtlicher Beschreibung auftreten, sollen Aufschluß über Entstehungsumstände und ideologischen Gehalt des Textes geben.

### V.1. Colle Val d'Elsa/ San Gimignano

*G. Dies sind, wie Sie an den darunter geschriebenen Wörtern Geminianum et Colle oppida sehen können, San Gimignano und Colle, große und wichtige Ländereien; und der Fluß, den ich dargestellt habe, soll die Elsa sein; und der junge Satyr daneben trinkt den Wein dieses Gebiets; Colle besitzt viele Papierballen [balle di carta], und die beiden Figuren, die die beiden Fahnen mit den Wappen jeder der beiden Städte halten, sollen die beiden Stadtgründer sein; das Wappen von San Gimignano ist halb gelb und halb rot und im gelb-roten Wappenschild, der zu seinen Füßen steht, befindet sich ein weißer Löwe; in der Fahne des anderen befindet sich ein roter Pferdekopf, und im weißen Wappenschild ein rotes Kreuz mit gleichem Pferdekopf, als Zeichen von Colle.*<sup>357</sup>

Wie bereits erwähnt, besteht die Decke aus drei Streifen, die nicht nur formal, sondern auch thematisch jeweils eine Einheit bilden. Ein äußerer Deckenstreifen zeigt Szenen aus dem Krieg gegen Pisa, der andere Ereignisse aus dem Krieg gegen Siena. An den beiden Enden der äußeren Deckenstreifen befinden sich jeweils vier, also insgesamt sechzehn, kleinere Quadrate, welche die wichtigsten Städte und Regionen des Florentinischen Hoheitsgebietes darstellen. Ursprünglich waren für diese kleinen Quadrate die sechzehn Gonfaloni der Stadt Florenz vorgesehen.<sup>358</sup> Dies erklärt wohl auch die Anzahl der Quadrate, die sich gleichwohl auch in der Symmetrie des gesamten Deckenprogramms begründet. Ab der zweiten Zeichnung (Abb. 3), die vermutlich kurz nach dem 14. März 1563 entstanden ist, sind bereits die Städte und Regionen der Toskana vorgesehen, allerdings in anderer Reihenfolge. Die sechzehn quadratischen Deckenfelder mit den Städten und Regionen der Toskana werden durch Inschriften, die sich am rechten bzw. linken Rand der Darstellungen und unter ihnen befinden, genauer bestimmt. So befindet sich unter den einzelnen

<sup>357</sup> Vasari-Milanesi, 203.

<sup>358</sup> Vgl. erste Planzeichnung (ASF, Carte Med. Univ., 497A, 1597), siehe Kap. III.

Feldern immer eine Inschrift, die das Sujet des Bildes beschreibt und rechts oder links (oder an beiden Seiten) das Datum des dargestellten Ereignisses.

Das erste Deckenfeld zeigt die Städte Colle Val d'Elsa und San Gimignano. (Abb.13) Die beiden durch den Fluß Elsa verbundenen Städte werden von zwei Jünglingen mit Flaggen und Schildern verkörpert. Im Zentrum der Darstellung befindet sich ein Flußgott, der seinen linken Arm auf ein großes Tongefäß, aus welchem Wasser fließt, gelegt hat. Mit seinem rechten Arm umfaßt er ein Füllhorn. Im Hintergrund sind die Stadtveduten von Colle Val d' Elsa und San Gimignano dargestellt, die sich in einem vorderen und einem hinteren Bildhintergrund erstrecken. Im Zentrum des Bildes befindet sich, wie Vasari berichtet, ein Satyr, aus einem Gefäß trinkend, das er mit beiden Händen festhält. Dieser Satyr ist für den Betrachter der Decke kaum erkennbar und auch bei näherer Untersuchung des Bildes lassen sich nur schwer Trinkgefäß und zwei Hände erkennen. Die von Vasari beschriebenen „balle di carta“ sind im Bild gar nicht auszumachen. Vermutlich verweisen sie in schriftlicher Form auf die Produktion von Papier in diesen Orten. Die Inschrift „ANNO SSA MCCCXXXVIII“ an der rechten Seite des Deckenfelds verweist auf das Datum der Angliederung der beiden Städte an Florenz.<sup>359</sup> Vasari erwähnt die Inschrift in seiner Schrift nicht.

Die Flußgötter, welche sich in allen sechzehn Deckenfeldern mit Darstellungen der Städte befinden,<sup>360</sup> dominieren diese so stark, daß eine kurze Geschichte ihrer Ikonographie eingefügt werden soll. Sie sind keine Innovation Vasaris, sondern bereits in vorchristlicher Zeit gab es den Typus des auf einem Felsen, glatten Grund oder seinen eigenen Wellen gelagerten Flußgottes, der sich mit einem Arm auf eine umgestürzte Quellurne stützt, aus der Wasser fließt. Auch das Füllhorn als Zeichen Fruchtbarkeit war diesen frühen Darstellungen bereits beigegeben.<sup>361</sup> Die Bezeichnung Flußgott wird in den folgenden Kapiteln beibehalten werden, wenngleich es sich im eigentlichen Sinne um eine Allegorie handelt. Dabei hält sich die vorliegende Untersuchung an jüngere Forschungsarbeiten, die Flußgötter als „deifizierte Personifikationen von Flüssen, Bächen oder Quellen“ definiert.<sup>362</sup> Die Grenzen zwischen Allegorie und Gottheit verschwimmen hier, weil die Personifikation des Flusses gleichzeitig, aus einer antiken Tradition heraus, divinisiert wird. Der allegorisch verwendete Flußgott konnte in der Antike auch für den Wohlstand von Provinzen stehen.<sup>363</sup> In der Renaissance nahm die Zahl der Darstellungen von Flußgöttern durch antike Neufunde zu, wobei ihre ikonographische Bedeutung wohl erst im späteren 15. Jahrhundert erkannt

---

<sup>359</sup> Lediglich Villani berichtet in seiner *Nuova Cronica* von dem Ereignis der Machtübernahme von Florenz über die beiden Städte. Villani 1991, Buch 13, Kap. III.

<sup>360</sup> Deckenfelder Nr. 1, 2, 4, 5, 6-9, 31, 32, 34, 35, 36-39.

<sup>361</sup> Klementa 1993, 7.

<sup>362</sup> Appuhn-Radtke 2003, 53-117, bes. 53.

<sup>363</sup> Appuhn-Radtke 2003, 57.

worden ist.<sup>364</sup> Seit Ende des 15. Jahrhunderts konnten Darstellungen von Flußgöttern dazu dienen, Porträts, Veduten, Historienbilder oder Allegorien örtlich zuzuordnen. In dieser Funktion fanden sie sich zunächst auf italienischen Medaillen, später auf Bildteppichen und in der Monumentalmalerei.<sup>365</sup> In Italien gehörten Flußgötter seit dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zum Vorrat antikisierender Motive. Bereits zu dieser Zeit waren Assoziationen von Reichtum und Fruchtbarkeit sicher in den meisten Fällen beabsichtigt waren. Ein frühes Beispiel für skulptierte Flußgötter der Frühen Neuzeit findet sich am Arco di Trionfo des Castel Nuovo in Neapel, der 1454-67 für Alfons I. von Aragon errichtet wurde. Zwei nicht näher bezeichnete Flußgötter bilden dort zusammen mit einem Heiligen Michael den oberen Abschluß.<sup>366</sup> Der Triumphbogen ist von Vasari selbst Giuliano da Maiano zugeschrieben worden.<sup>367</sup>

Vorbildlich für Vasaris Flußgötter haben wohl die von Raffel entworfenen Bildteppiche für die Sixtinische Kapelle gewirkt. (Abb.14) In der Bordüre der um 1514/ 15 von Papst Leo X. in Auftrag gegebenen Tapisserien, die ab 1517 in Brüssel gefertigt wurden bezeichnen Flußgötter Stationen aus dem Leben des Medici-Papstes. Dargestellt ist im ersten Teil der Bordüre Giovanni de' Medicis Zug von Florenz nach Rom, wo eine Florentia mit einem zu ihren Füßen liegenden Flußgott (Arno) dem jungen Adligen den Weg weist. Der liegende, mit einer Blätterkrone versehene Flußgott stützt sich mit einem Arm auf ein Gefäß, in der Hand des anderen Arms hält er ein Füllhorn. Rom, das Ziel der Reise Giovannis, ist durch einen weiteren Flußgott (Tiber) dargestellt, der ebenfalls Blätterkrone und Füllhorn trägt, sich aber auf eine Löwin stützt.<sup>368</sup> Wie in den sechzehn quadratischen Deckenfeldern der Sala dei Cinquecento verweisen die Flußgötter in den Bordüren der Tapisserien auf geographisch administrative Einheiten.

Auch in ephemeren Festdekorationen fanden sich spätestens ab dem 16. Jahrhundert Flußgötter. Da Flüsse das Land bewässern, durch das sie fließen und damit zu dessen Fruchtbarkeit beitragen, gehören Flußgötter zu den Attributen, die Reichtum und Wohlstand eines friedlichen Landes und die damit bezeugte gute Regentschaft seiner Herrscher anzeigen. Sie verweisen gleichermaßen auf das Land oder den Staat, in dem sie sich befinden, wie auf dessen Reichtum und Wohlergehen. Bei seiner *entrata* 1536 in Siena wurde Karl V. mit einem ephemeren Reiterdenkmal empfangen, zu

---

<sup>364</sup> Appuhn-Radtke 2003, 65.

<sup>365</sup> Seit dem späten 15. Jahrhundert dienten Flußgötter auf Medaillen als Kennzeichnung von Herrschaftsgebieten, so der Flußgott Etsch mit dem Schiffsruder auf einer von Adriano Fiorentino geschaffenen Erinnerungsmedaille für Nikolaus von Firmian, dem Statthalter Südtirols. (Abbildung in Appuhn-Radtke 2003, Abb.10.) Auf einer Krönungsmedaille für Kaiser Karl V. von um 1530 ist der Flußgott Tiber dargestellt. Vgl. Bernhart 1919, 73, Nr. 157, Tafel XII.

<sup>366</sup> Vgl. Filangieri 1934, bes. 107ff.

<sup>367</sup> Filangeri 1934, 111f. Vgl. auch Vasari-Marini 2004, Vita di Giuliano da Maiano, 375.

<sup>368</sup> Vgl. Weddigen 1999, 268-284; Appuhn-Radtke 2003, 91f. Siehe auch Kap. XI.1. zu den Kunstaufträgen Leos X.

dessen Füßen Flußgötter lagen.<sup>369</sup> Auch in Florenz wurden anlässlich des Einzugs des Kaisers fünf große Flußgott-Figuren auf dem Ponte Santa Trinità installiert. Vasari selbst beschrieb die von Giovan Angelo Montorsoli geschaffene Figur des Arno in der Vita des Künstlers.<sup>370</sup> Inschriften, wie „Rhenus ex Germania“ und „Bagrados ex Africa“, die sich unter den Figuren befanden, machen deutlich, daß sie hier als Sinnbilder ihrer Länder stehen.<sup>371</sup> Die an der Decke der Sala dei Cinquecento dargestellten Flußgötter glorifizieren wie die 1536 auf dem Ponte Santa Trinità installierten Figuren die Ausdehnung des Reiches des gefeierten Herrschers dar. In der Sala dei Cinquecento ist es Cosimo I., der sich in seiner eigenen Residenz durch die Darstellung der Flüsse seines Hoheitsgebiets feiern läßt.<sup>372</sup>

Zwischen 1552 und 1553 schuf derselbe Künstler, Giovan Angelo Montorsoli, einen Brunnen in Messina, an dessen Brunnenschale antikisierende Flußgötter auf Urnen gelehnt liegen. Vasari beschrieb und lobte diesen Brunnen in der Vita Montorsolis.<sup>373</sup> Ähnliche Beispiele aus der Park- und Brunnenskulptur lassen sich benennen, wie beispielsweise der im Park der Villa Corsini in Castello in einer Nische stehende Flußgott, der von Tribolo vor 1550 geschaffen worden ist. Der Park und seine Skulpturen und Brunnen sind ebenfalls von Vasari ausführlich beschrieben worden.<sup>374</sup> Ein weiteres Beispiel aus dem engsten Umkreis Vasaris stellt die bereits erwähnte und heute im Bargello aufbewahrte Skulptur des Arno mit dem Marzocco dar. Gemeinsam mit der auf einem Pegasus ruhenden Flußgöttin Kastalia waren diese Skulpturen von Bartolomeo Ammannati nach 1555 für die Aufstellung an einem Wandbrunnen in der Sala dei Cinquecento geschaffen worden.<sup>375</sup>

Etwa zur gleichen Zeit gaben meist illustrierte, gedruckte Bücher wichtige Hinweise für Maler, wie sie bestimmte Gottheiten dazustellen hatten. Bereits Giglio Gregorio Giraldi beschrieb 1548 Flußgötter.<sup>376</sup> Er referierte 1548 nach Suida die Beschreibung eines alexandrinischen Standbildes, das vielleicht den Nil dargestellt habe, weil es ein Modium, Bild des Wasserstandes, auf dem Haupt getragen haben soll.<sup>377</sup> Unter den Gottheiten der Unterwelt sind auch die bekannten Flußgötter

---

<sup>369</sup> „una figura a cavallo armata d’armadure all’antica et sotto d’essa erano tre fiumi con tre vasi in mano que versanno l’acqua“. A. Sala, Ordine [...] della solenne entrata di Carlo V. nella Città di Roma, Siena et Fiorenza, 10f; zitiert bei Jaquot 1960, II, 432 und bei Möseneder 1979, 62. Zu den Kunstaufträgen Karls V. siehe auch Kap. XI.2.

<sup>370</sup> “[...] fece [...] sopra una basa grande una figura d’otto braccia, che rappresentava il fiume Arno a giacere, il quale in atto mostrava di rallegrarsi col Reno, Danubio, Bagrada ed Ibero, fatti da altri, della venuta di Sua Maestà; il quale Arno, dico, fu una molto bella e buona figura.“ Vasari-Marini 2004, Vita di Giovan Angelo Montorsoli, 1142f.

<sup>371</sup> Möseneder 1979, 62f. Siehe auch Kapitel XI.2. zu den Kunstaufträgen Karls V.

<sup>372</sup> Zu den Festen und ephemeren Dekorationen siehe vor allem Kap. XI.

<sup>373</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Angelo Montorsoli, 1142f. Zum Brunnen siehe auch Ffolliott 1984, 76-112.

<sup>374</sup> Vasari beschreibt den Park der Villa und die Arbeiten Tribolos in den *Viten* über mehrere Seiten. Vgl. Vasari-Marini 2004, Vita di Niccolò detto il Tribolo, 940ff; Acidini-Luchinat 1989, 58-59.

<sup>375</sup> Vgl. Kap. II.2. zum Springbrunnen Ammannatis.

<sup>376</sup> Giraldi 1548.

<sup>377</sup> Giraldi 1548, 272; siehe Appuhn-Radtke 2003, 68.



verzeichnet.<sup>378</sup> Nur wenige Jahre später, 1556 erschienen Vincenzo Cartaris *Immagini delli dei de gl'antichi*, in denen er die Flußgötter als Männer mit langen Haaren und Bärten beschrieb, die sich liegend auf eine Urne, aus der Wasser hervorquellte, stützten.<sup>379</sup> Ganz ähnlich wie die Flußgötter an der Decke der Sala dei Cinquecento repräsentiert der Tiber bei Cartari, ausgestattet mit Früchten und verschiedenen Blättern, die Fruchtbarkeit des Landes, durch das er fließt.<sup>380</sup>

Vasari selbst hatte bereits vor der Ausmalung der Sala dei Cinquecento historische Szenen mit Flußgöttern kombiniert. In der Sala di Leone X im Palazzo Vecchio in Florenz befinden sich im Vordergrund der Darstellung des *ingresso* Papst Leos in Florenz zwei Flußgötter mit Urnen und dem Mazocco.<sup>381</sup> Ebenfalls im Palazzo Vecchio, in der Sala di Giovanni delle Bande Nere, betonte Vasari die Rolle der Flüsse Adda und Arno in zwei Historienszenen, indem er diese als Personifikationen darstellte.<sup>382</sup> Weitere Beispiele lassen sich benennen und sollen an späterer Stelle aufgegriffen werden.<sup>383</sup>

Beim Abgleich von Bild und Text treten einige kleinere Unstimmigkeiten zutage. Nicht nur die von Vasari genannten *balle di carta* lassen sich im Deckenfeld nicht ausmachen, sondern auch die Wappen der beiden Städte befinden sich nicht, wie im Text beschrieben zu Füßen der beiden „Stadtgründer“, sondern vor ihren Körpern. Die stark summarische Art, mit der Vasari beschreibt läßt eher vermuten, daß die Bildelemente bekannt waren, das Bild aber noch nicht fertiggestellt. Das heißt, daß Vasari hier nach einem Konzept beschrieb, nach einer Planungsphase, die nicht dem tatsächlich ausgeführten Programm entsprach, wenngleich sie ihm sehr ähnlich ist.

## V.2. Volterra

*P. Jetzt kommen wir zur anderen Seite des Tondos nach rechts. Erklärt mir die Städte und Orte, die dem Viertel Santo Spirito unterstehen, wo ich im ersten Bild zu lesen glaube: Volterrae Tuscorum urbs celeberrima. Das ist Volterra; erzählt jetzt.*

<sup>378</sup> Giraldi 1548, 297; siehe auch Appuhn-Radtke 2003, 68.

<sup>379</sup> Cartari 1556, 143: „Erano i fiumi fatti in forma di huomo con la barba, e con capelli lunghi, che stia ghiacendo, & appoggiando sopra l'un braccio [...] & per lo più si appoggia sopra una grande urna, che versa acqua [...]“ Cartari 1556, 143.

<sup>380</sup> Cartari 1556, 143. Auch bei Cesare Ripa, dessen *Iconologia* 1603 erschien, finden sich viele Flußgötter wieder. Dort wird beispielsweise der Tiber als bärtiger, langhaariger Mann mit einem Kranz aus Blüten und Früchten beschrieben, der neben einem Ruder auch ein Füllhorn voller Früchte hält. Das Füllhorn steht für die Fruchtbarkeit des Landes. Auch der Arno ist als alter Mann mit Urne dargestellt. Er trägt jedoch einen Kranz aus Buchenlaub, der auf seine Quelle im Appenin verweist, wo eben Buchenwälder wachsen. Der ihn begleitende Löwe und die rote Lilie stehen für das Florentiner Stadtwappen. Ripa 1984, 156ff. Vgl. auch Appuhn-Radtke 2003, 68f.

<sup>381</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 118ff. Vgl. auch Kap. XI. zu den Kunstaufträgen Cosimos.

<sup>382</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 154ff. Die betreffenden Szenen zeigen die Überschreitung der Adda durch das Heer Giovannis und die Verteidigung des Ponte Rosso.

<sup>383</sup> Siehe Kap. XI.4. zu den Kunstaufträgen Cosimo I.

*G. Volterra ist die Stadt und der Fluß soll die Cecina sein, die ihr Füllhorn voller Früchte trägt, und ich habe noch einen Merkur für die Minen und Salinen des Gebietes abgebildet, und die Stadt stelle ich durch den Jüngling dar, der eine Fahne mit seinem Zeichen des roten Adlers, der eine Schlange würgt, in der Hand hält, und im Wappenschild, der zu seinen Füßen steht, befindet sich ein weißes Kreuz auf schwarzem Feld.*

*P. Das kann ich alles gut sehen, und mir scheint, ihr hättet die Orte wirklich abgemalt, und in der Luft kann ich den Putto mit Hirtenstab sehr gut erkennen.*<sup>384</sup>

Deckenfeld Nummer zwei zeigt eine Darstellung der Stadt Volterra. (Abb. 15) Die Beschreibung Vasaris beginnt mit der Nennung der Inschrift: „VOLTERRAE TUSCOR[UM] URBS CELEBER[RIMA]“, die sich unterhalb des Bildes befindet. Sie beschreibt das Sujet des Bildes: die Stadt Volterra. In den *Ragionamenti* wird von Vasari weiterhin der Flußgott, der die Cecina verkörpern soll, benannt. Er liegt als älterer Mann mit einem langen weißen Bart vollkommen nackt quer, mit den Beinen nach rechts, im Bildvordergrund. Sein Oberkörper wird von einem mit Früchten geschmückten Füllhorn gestützt, an das sich der Flußgott anlehnt. Mit seiner Rechten umfaßt er das spitz zulaufende, geringelte Ende des Füllhorns, in der Linken hält er, gestützt von seinem linken Knie ein Tongefäß, aus dem Wasser läuft. Der untere Bildvordergrund ist diffus gestaltet als Wasser, Erde und Gras. Es wird nicht ganz deutlich, worauf der Flußgott liegt. Hinter ihm hält ein blond gelockter Jüngling in bäuerlich luftigem Gewand die Flagge Volterras, die einen roten Greifen mit Schlange zeigt. Der kniende Jüngling stützt sich mit seiner linken Hand auf einen Schild, der das Wappen eines weißen Kreuzes auf schwarzem Untergrund trägt. Der von Vasari beschriebene Merkur fällt nur dem aufmerksamen Betrachter auf. Sein beflügelter Helm befindet sich links über dem Schild über der Hand der Personifikation Volterras. In seiner linken Hand, die rechts oberhalb des Schildes nur schwerlich auszumachen ist, hält er den Merkurstab. Merkur soll, wie Vasari beschreibt, für die Salinen und Minen stehen, durch die Volterra sich auszeichnet.<sup>385</sup> Der über der Szene schwebende Putto mit dem Hirtenstab in seiner Hand symbolisiert die Darstellung einer Stadt mit Bischofssitz. Über die Bedeutung der am linken Bildrand dargestellten Büste sagt Vasari nichts, allerdings gibt ein Brief Francesco Vintas, einem Sekretär Cosimo de' Medicis aus Volterra, Hinweise zur ikonographischen Bedeutung des Deckenfeldes.<sup>386</sup> Nicht alle Suggestionen Vintas sind von Vasari übernommen worden, weshalb der Brief hier nur teilweise wiedergegeben werden soll. Vinta beschreibt zunächst, daß Tirrenus in einem griechischen Gewand, das auf seine Herkunft verweise, dargestellt werden solle. Als Zeichen seiner königlichen Abstammung müsse er

<sup>384</sup> Vasari-Milanesi, 203.

<sup>385</sup> Merkur ist auch an einer Wand der Sala degli Elementi dargestellt. In den *Ragionamenti* befindet sich auch dort der Hinweis auf Minen. Vgl. Vasari-Milanesi, 33.

<sup>386</sup> Frey 1982, II, DXI, 204f; vgl. auch Allegrì/ Cecchi 1980, 247. Der Vorschlag Del Vitas, daß sich der Brief auf die herzoglichen Gemächer bezog, ist nicht haltbar, da diese zum Zeitpunkt des Briefverfassens bereits fertiggestellt waren. Del Vita 1938<sup>2</sup>, 144.

eine Krone oder etwas Ähnliches tragen. Er soll, so Vinta, verschiedene Städte in der Toskana gegründet haben, von denen die erste Volterra war.<sup>387</sup> Die Beschreibung trifft auf den Fahnenträger im Bild zu, der sowohl Wappen als auch Fahne hält und in dessen Haaren sich eine winzige Krone befindet, die ohne Kenntnis des Briefes wohl kaum vom Betrachter wahrgenommen werden würde. Neben ihm befindet sich, wie im Brief Vintas vorgeschlagen, ein Merkur, der auf die Minen verweise und Tirrenus dazu animiert habe, Volterra zu bauen.<sup>388</sup> Eine weitere, in Vintas Brief beschriebene Idee erleuchtet die Bedeutung der am linken Bildrand dargestellten Büste. Vinta schreibt, daß man an der linken Seite den Kopf oder die Büste des Dichters Persio Volterrano mit Lorbeer auf dem Kopf darstellen könnte.<sup>389</sup> Der Kopf der Büste ist zwar nicht mit Lorbeer bekrönt, allerdings weist ihn ein helles Tuch auf dem Kopf als Persönlichkeit aus dem Mittelalter aus. Vasari schweigt über die Darstellung des Tirrenus und auch des Dichters. Einen Grund, diese Details in der Beschreibung zu verschweigen, gibt es nicht. Viel mehr liegt auf der Hand, daß Vasari seine Beschreibung noch vor dem Verfassen des Briefes von Vinta, also vor dem 26. August 1556, begonnen hatte. Gleichzeitig gibt das Datum des Briefes Aufschluß über die Fertigstellung des Deckenfeldes, die nicht vor dem genannten Datum erfolgt sein kann. Bei genauerer Untersuchung des Bildes wird jedoch ebenso deutlich, daß die Figuren des Merkur und des Dichters erst später eingefügt sein müssen. Sie beeinflussen die Komposition des Bildes nicht und sind zudem in blässeren Farben gehalten, um das bereits fertige Bild optisch nicht zu überladen.

Zur Stadtvedute äußert der Prinz im Dialog lobend, daß alles ganz wahrheitsgetreu gezeichnet (*ritratto al naturale*)<sup>390</sup> sei. Und tatsächlich lassen sich einzelne Gebäude der Stadt identifizieren.

Eine am linken Bildrand befindliche Inschrift benennt Vasari nicht: „ANNO SALUTIS MCCLIII“.<sup>391</sup> Sie benennt das Jahr der Unterjochung Volterras durch Florenz. Dieses Ereignis ist bereits von Villani und Bruni beschrieben worden.<sup>392</sup>

In einer in Brüssel aufbewahrten Zeichnung (Abb. 16) ist die Disposition der einzelnen Elemente des ausgeführten Bildes bereits festgelegt.<sup>393</sup> Der quergelagerte Flußgott mit dem Füllhorn, die

---

<sup>387</sup> „[...] Tirreno, figliuolo del re di Lidia, in habito Greco, perche la Lidia è in Grecia, con qualche segno di corona o d' altro che mostrasse, fusse figliuolo di re [...] percioche dicono alcuni scrittori, che Tirreno fu il primo che venisse in Toscana et edificasse XII città in diversi tempi di qua dal Apennino, et la prima fusse Volterra [...]“ Frey 1982, II, 205.

<sup>388</sup> “[...] et appresso Mercurio rispetto alle miniere, che invitasse Tirreno à edificar Volterra [...]“ Frey 1982, II, 205.

<sup>389</sup> “Da man manca si potrebbe dipinger la testa o a mezzo busto Persio Volterrano poeta, con la laurea in testa, giovane di 25 anni [...]“ Frey 1982, II, 205.

<sup>390</sup> Vasari-Milanesi, 203.

<sup>391</sup> Zu den Inschriften siehe auch Allegri/ Cecchi 1980, 247.

<sup>392</sup> Villani 1991, Buch 7, Kap. LVII; Bruni 1861, 88f.

Personifikation Volterras mit Flagge und Schild und die Büste sind von der Zeichnung fast genau für das Deckenbild übernommen worden. Lediglich der fliegende Putto ist in seiner Ansicht stark verändert und scheint in der Zeichnung einen anderen Gegenstand als den Hirtenstab zu halten. Von dem auf dem Deckenfeld fast versteckten Merkur ist in der Zeichnung nichts zu sehen.

Eine Untersuchung der erhaltenen Zeichnungen zur gesamten Deckenplanung ergibt ein ähnliches Resultat wie bei den oben behandelten Städten. Das ursprünglich für einen Gonfalon, nämlich die „Gonfalonj Nicchio“ vorgesehene Deckenfeld (Abb. 2) ist in der zweiten Zeichnung (Abb. 3) mit „Volterra Cecina fiume Sale Miniere“ beschriftet. Das läßt darauf schließen, daß wohl erst die Idee existierte, Minen darzustellen, und man erst bei der bildlichen Umsetzung des Themas Merkur eingesetzt hat.

Das Deckenfeld ist, ähnlich wie die bereits behandelten Städtedarstellungen, in hauptsächlich zwei Bildebenen unterteilt. Im Vordergrund befindet sich auf einer bühnenartigen Fläche der Flußgott und ein Fahnen- und Schildträger. Über ihnen schwebt der Putto und in einem entfernten Hintergrund ist die Stadtvedute sichtbar. Dazwischen befindet sich ein undefinierter Raum, der teilweise durch grünes Hügelland gefüllt wird. In dem hier untersuchten Deckenfeld wird die Arbeitsweise Vasaris und seiner Mitarbeiter besonders deutlich. In vielen Schritten, angefangen von Studien und Zeichnungen zur Disposition und Darstellung der einzelnen Figuren, wurde ein Bild wohl auch von verschiedenen Malern geschaffen. Dabei ist sehr wahrscheinlich, daß sich die einzelnen Mitarbeiter auf immer wieder vorkommende Details (wie Stadtveduten, Flußgötter, Wappen etc.) spezialisierten. Vasari hat jedes Bild zum Abschluß der Arbeiten kontrolliert und stilistisch „vereinheitlicht“, wie er selbst schreibt.<sup>394</sup> Diese Kontrolle läßt sich möglicherweise in der Zufügung der beiden Figuren des Merkurs und des Dichters nachvollziehen. Die einzelnen Bildelemente, die Figuren im Bildvordergrund (Tirrenus und der Flußgott), die zugefügten Figuren Merkur und der Dichter sowie die Stadtvedute im Hintergrund mit der hügeligen grünen Landschaft darum erscheinen als voneinander getrennte Einheiten, die teilweise durch schwarze Flächen voneinander getrennt sind. Wie ein Tuch legt sich die Landschaft mit der bekrönenden Stadtvedute über einen schwarzen Untergrund. Sucht der Betrachter nach einem den physikalischen Regeln der Realität folgenden Aufbau des Bildes, so wird er ihn nicht finden. Die einzelnen Bildelemente bilden ein Konglomerat, deren Funktion lediglich die Auflistung von Qualitäten der dargestellten Stadt als Ziel zu haben scheinen.

---

<sup>393</sup> Brüssel, Musèe Royaux des Beaux-Arts, n.B. 173150. Gedruckt in Thiem 1976, 272 ; Pillsbury 1976, Abb. 6; Allegri/ Cecchi 1980, 255, Abb. 40.

<sup>394</sup> “[...] rifare ogni cosa da mia mano [...]” Vasari-Milanesi, VIII, 702.

In der Sala di Cosimo I ist Volterra ebenfalls dargestellt, allerdings erhält dort die weibliche kniende Stadtallegorie eine Krone von Cosimo de' Medici.<sup>395</sup> Die Stadtvedute ist, wie in der Sala grande im Hintergrund dargestellt. Im ikonographischen Kontext der Sala di Cosimo I, die mehrere toskanische Städte zeigt, bedeutet die Darstellung der Stadt Volterra, eine strategisch und ökonomisch wichtige Stadt zu zeigen, die zusammen mit allen anderen Städten stellvertretend für das gesamte Hoheitsgebiet des Herzogs steht. In dieser Aussage stimmen beide Volterra-Darstellungen überein.

### V.3. Die Stadtviertel Santa Croce/ Santo Spirito

*G. Wo wir nun hier in der Nähe der Piazza del Grano angekommen sind, beginne ich mit dem Tondo, auf dem Eure Exzellenz zwei große bewaffnete Männer sieht, die für zwei Stadtviertel stehen, einer für Santa Croce und der andere für Santo Spirito, und ich habe sie als alte römische Feldherren dargestellt; zu ihren Füßen stehen zwei Schilde mit den Wappen ihres Viertels; der linke mit dem Wappen des goldenen Kreuzes auf blauem Feld steht für Santa Croce, der andere rechts mit dem Wappen der Taube, aus deren Schnabel goldene Strahlen kommen, steht für Santo Spirito.*

*P. Und der Löwe dort, was bedeutet der?*

*G. Er ist das Zeichen der Stadt; ich hab ihn gemacht, um eine leere Stelle auszufüllen und weil ich meine, er hilft, die beiden Schilder zu stützen.*

*P. Das sieht gut aus, aber erklärt mir den Halbkreis der verkürzt dargestellten Balustrade, die sich über den Feldherren befindet und auf der Putti mit Fahnen in den Händen sitzen.*

*G. Die Fahnen, die von den Putti gehalten werden, repräsentieren die Gonfaloni des einen und des anderen Viertels. Über dem [Feldherren] Santa Croces zeigt die erste Fahne einen goldenen Wagen, die zweite einen Ochsen, die dritte einen schwarzen Löwen und die letzte Räder. Über Santo Spirito sind ebenso die Gonfaloni des Viertels dargestellt; in der ersten befindet sich die Leiter, in der zweiten die Muschel, in der dritten die Peitsche und der Drachen in der letzten.<sup>396</sup>*

An den beiden Enden des mittleren Deckenstreifens befinden sich zwei Tondi, in denen jeweils zwei Stadtbezirke, die *quartieri*, von Florenz dargestellt sind. Im hier zu untersuchenden Deckenfeld Nummer drei handelt es sich um die Viertel Santa Croce und Santo Spirito. Die Darstellung wird gegliedert durch eine konkav geschwungene Architektur, auf deren acht Balustern jeweils ein Putto mit einer Fahne sitzt. Darüber schwebt eine barbusige weibliche Gestalt, die von wallendem Stoff umweht ist. In ihrem Haar und um die Hände trägt sie Blütenkränze und ist damit

<sup>395</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 147. Siehe auch Kap. XI.4. zu den Kunstaufträgen Cosimos I.

<sup>396</sup> Vasari-Milanesi, 200f.

eindeutig als Flora zu identifizieren. Unterhalb der Balustrade, vor der geschwungenen Architektur sitzen ein älterer Mann in Rüstung links, der den Schild des Viertels Santa Croce stützt, und ein jüngerer Mann in Rüstung rechts, der den Schild des Stadtviertels Santo Spirito hält. Auf beiden Schilden sitzen winzige, sich umarmende Putti. Weitere, jedoch etwas größere Putti befinden sich sitzend zwischen den Schilden und links neben dem älteren Soldaten sowie hinter dem rechten Schild. Die beiden letztgenannten tragen eine rote Kugel und verweisen so auf die Medici und ihre *palle*, die sich in deren Wappen befinden. Über den beiden Schilden, das Zentrum des Tondos einnehmend, befindet sich ein Löwe, der *marzocco*, Wappentier der Stadt Florenz.

Vasari beginnt mit der Beschreibung der beiden Krieger, die *all'antica* gekleidet sind, und der Schilde. Er fährt fort mit der Beschreibung des Löwen, der sich zentral im Bild befindet. Ihn benennt er als Wahrzeichen der Stadt Florenz. An dieser Stelle gibt Vasari wertvolle Hinweise auf seine Arbeitsweise. Wenn er nämlich sagt, er habe den Löwen gemalt, um damit ein Loch im Bild auszufüllen, *per riempire quel vano*, so erzählt er damit auch, daß andere Teile des Bildes bereits fertig waren, als er den Löwenkopf hinzugefügt hat. Wieder gibt Vasari somit einen Hinweis auf die Entstehung eines Deckenfeldes. Es entstand von den größeren Elementen hin zu den Details, die in Lücken eingefügt werden. So setzt sich das Bild wie ein Flickenteppich, der aus vielen Elementen in unterschiedlichen Maßstäben und Ebenen besteht, zusammen. Gleichzeitig hat Vasari für den eingefügten Löwen auch eine Erklärung parat: es scheine, als halte er die beiden Schilde (*pare che aiuti a sostenere quelle due scudi*). In die Lücke setzt Vasari also den Löwen, der weder mit der für das Bild gewählten Perspektive übereinstimmt, noch auf der Ebene der Figuren des Vordergrunds sitzt (sondern etwas erhöht), noch ihren Maßstab übernimmt. Und dann gibt Vasari ihm gewissermaßen auch noch eine Bedeutung zu: Er hielte die Schilder. Das heißt, daß in diesem Fall wohl ein fertiges Bild vorlag, das vom Künstler beschrieben werden konnte.

Weiter erklärt Vasari die acht Putti auf der Balustrade und benennt jede der acht Fahnen der Gonfaloni einzeln.<sup>397</sup>

Gar nicht beschrieben ist die über allem schwebende Flora, die zum Abschluß der Arbeiten hinzugefügt scheint. Viel zu groß ist sie, um über den Putti zu schweben und zu klein, um die ganze Szene zu überfangen. Die Angst allerdings, die sorgfältig ausgeführten Fahnen der Gonfaloni zu überdecken, muß dazu geführt haben, Flora in diesem Maßstab darzustellen. Vasari hat Flora aus dem einfachen Grund nicht beschrieben, weil er sie beim Schreiben des Textes noch nicht gemalt

---

<sup>397</sup> Van Veen bemerkt spitzfindig, daß Vasari sich in der Darstellung und in der Beschreibung geirrt hätte, denn der *lion d'oro* würde nicht zu Santa Croce, sondern zu San Giovanni gehören. Die Feststellung ist richtig. Vasari hat diesen Irrtum allerdings auch nicht begangen, denn statt der falsch von van Veen zitierten Textstelle aus den *Ragionamenti* steht im Text ganz richtig: „Sopra questo di Santa Croce nel primo stendardo è un carro d'oro, nel secondo un bue, nel terzo un lion nero [...]“ (Vasari-Milanesi, 200f.). Vgl. Veen 1998, 207, Anm. 4.

hatte, bzw. sie nicht geplant hatte.<sup>398</sup> Ihre dreifache Anwesenheit in den drei Tondi des Mittelstreifens der Decke betont den thematischen Zusammenhang des Mittelstreifens, der Geschichte und administrativen Aufbau der Stadt behandelt. Nur die administrative Struktur von Florenz, die in den drei Tondi dargestellt ist, zeigt auch eine Flora/ Florentia.

Ebenfalls derart hinzugefügt scheinen die Putti um die Schilde. Allerdings sind sie, wenn auch in ganz unterschiedlichen Posen in allen Zeichnungen vorhanden. Es ist merkwürdig, daß Vasari nicht wenigstens die beiden Putti mit den roten *palle* erwähnt, bei deren Beschreibung er eine weitere Möglichkeit für sein Herrscherlob gehabt hätte.<sup>399</sup> Vielmehr scheint auch hier deutlich zu werden, daß der Text nicht mit den ausgeführten Bildern übereinstimmt. Ich vermute, daß Vasari entweder seine Beschreibung vor der Vollendung des Deckenfelds fertiggestellt hatte oder er seinem Neffen Notizen hinterlassen hatte, die vor der Vollendung des Deckenfeldes entstanden sind.

Für die drei Putti, deren Anordnung der Form eines Dreiecks entspricht, schlägt van Veen vor, sie könnten die ursprünglich sechs Bezirke, *sestieri*, der Stadt Florenz bedeuten. Dazu bemerkt er, daß er sich jedoch nicht erklären könne, weshalb immer zwei Putti die roten *palle* in den Händen tragen.<sup>400</sup> Verfolgt man allerdings van Veens Gedankengang, so sind es eben nur zwei *quartieri* in jedem Tondo, die jetzt von den Medici beherrscht werden, und diese werden durch *palle* haltende Putti symbolisiert. Diese Thesen sind allerdings nicht im Text belegt. Auffällig ist nur, daß sich neben jedem Schildhalter, also der Allegorie eines Viertels, auch ein Putto mit *palla* befindet. Wie das kleine Deckenfeld über der Udienna zeigt, ist es durchaus nicht ungewöhnlich, mit den Medici – *palle* spielende Putti darzustellen.<sup>401</sup>

Bemerkenswert ist weiterhin die Geste des rechten Schildhalters. Merkwürdig buckelig und in fast gleißendes Licht gesetzt, sticht er aus der Darstellung in Richtung Betrachter heraus. Mit seiner linken Hand greift er hinter seinen Rücken, sein Blick folgt ihr. Mit der rechten Hand aber greift er nach dem Bein eines Puttos auf dem Schild, der sich ängstlich an einen weiteren Putto klammert. Einer der beiden Putti auf dem Schild Santa Croces blickt auf die Szene, während er sich an den links neben ihm sitzenden Putto festhält. Der größere Putto auf dem Boden zwischen den Wappen schaut hinauf zur Allegorie Santa Croces. Diese hält den Blick und scheint mit der locker über sein

---

<sup>398</sup> In einer Zeichnung (Siena, Biblioteca Comunale, ms. S.I.7, c. 64v), die wohl Naldini zugeschrieben werden muß (Monbeig-Goguel 1971, Abb. 9; Pillsbury 1976, 142) sind sowohl der Löwe als auch Flora/ Florentia zu sehen. Pillsbury geht davon aus, daß es sich dabei um eine Kopie des Deckentondos handelt. Dieser Theorie möchte ich mich aus den oben genannten Gründen anschließen.

<sup>399</sup> Van Veen gibt an, die *palle rosse* schienen zunächst an anderer Stelle geplant gewesen und dann für den Tondo übernommen worden zu sein. Diese These scheint mir nicht haltbar, da das von Vasari beschriebene Feld mit den herumtollenden Putti mit der Medici-Kugel ausgeführt worden ist (Vasari-Milanesi, 206). Nach van Veen sollen Allegri/ Cecchi (1980, 328) festgestellt haben, daß keine *palle rosse* auf diesem Deckenfeld zu sehen seien. Diese Behauptung stimmt nicht. Ebensowenig stimmt die angegebene Seitenzahl. Vgl. van Veen 1998, Anm. 4. Siehe auch Kap. V.40.

<sup>400</sup> Van Veen 1998, Anm. 4.

<sup>401</sup> Vgl. Kap. V.40.

Schild hängenden Hand eine Art Schutzgeste auszuführen. Eine Deutung dieser Darstellung liegt vermutlich in der Stadtgeschichte von Florenz verborgen.

Zu den *quartieri* haben sich mehrere Zeichnungen erhalten. In der in den Uffizien erhaltenen Zeichnung (Abb. 18), die sogar die Beschriftung „Quartierj dj Santa Croce Qzartierj dj Santo Spirito“ trägt, ist die architektonische Rahmung noch nicht vorgesehen.<sup>402</sup> Wie in einer Linse leicht konvex nach außen geschwungen zieht sich die Perspektive durch den gesamten Tondo. An die Wände des Tondos schmiegen sich links und rechts die beiden Wappenhalter der *quartieri* an. Wie im ausgeführten Tondo an der Decke ist einer der beiden Schildhalter jünger und der andere älter. Merkwürdigerweise ist die Zugehörigkeit von älterem Wappenträger und Schild im Gegensatz zur Zeichnung genau vertauscht. Hält in der Zeichnung der Jüngere das Wappen von Santa Croce (links) und der Ältere mit Bart das Wappen von Santo Spirito, so ist das in der ausgeführten Version genau umgekehrt, wobei die Position der Wappen nicht verändert wird. Die Wappenhalter sind in der Zeichnung noch nackt oder nur mit einem Lendentuch bekleidet, während sie im ausgeführten Tondo mit einer Art römischer Prachtrüstung ausgestattet sind. Eindeutig ist hier der Akzent wieder auf die römische Abstammung von Florenz gelegt worden. Die Allegorien der Stadt sollten keine nackten Wesen sein, die an den Adam der Sixtinischen Kapelle (links) oder an einen Flußgott (rechts) erinnern, sondern Römer.

Zwischen den Wappen befinden sich Putti. Der kleine Putto, der vor dem Wappen Santo Spiritos hockt, scheint auch eine *palla* in seiner rechten Hand zu halten. Barocchi will in der Haltung des besagten Putto ein Spiel mit der Taube, die sich auch im Wappen Santo Spiritos befindet, erkennen.<sup>403</sup> Wie auch im ausgeführten Tondo sind die Putti mit den Fahnen der Gonfaloni in der Zeichnung sehr belebt dargestellt. Sie scheinen fast zu tanzen und erinnern damit ein bißchen an Donatellos Putti an der Sängerkanzel.<sup>404</sup> Im ausgeführten Tondo sind die auf der Balustrade sitzenden Putti viel kleiner, aber dennoch unheimlich belebt dargestellt. Vom Löwen und der schwebenden Flora ist hier noch nichts zu sehen.

In einer weiteren Zeichnung (Abb. 19) hat sich eine Studie erhalten, die sich mit den Perspektiven innerhalb des Tondos auseinandersetzt und die zentrale Gruppe der Wappenhalter mit ihren Wappen und den Putti darum thematisiert.<sup>405</sup> Deutlich wird, wie aufmerksam die Haltung der Wappenträger studiert worden ist, denn am rechten unteren Bildrand befindet sich eine weitere Studie eines Wappenträgers. Auch in der ausgeführten Version läßt sich diese Bemühung ablesen,

---

<sup>402</sup> Uffizien, 1491 Orn. In Barocchi 1964<sup>2</sup>, 66, Abb. 45. Barocchi schreibt die Zeichnung Naldini zu, während Thiem (1960, Abb. 5) und auch Pillsbury (1976, 128f) die Zeichnung Vasari zuschreiben.

<sup>403</sup> Barocchi 1964<sup>2</sup>, 66.

<sup>404</sup> Museo dell'Opera del Duomo. Die Kanzel entstand zwischen 1433 und 1438.

<sup>405</sup> Oxford, Ashmolean Museum, Nr. 740.



schon darin, daß man nackte Oberkörper dargestellt hat. Allerdings ist der rechte Krieger in seiner merkwürdig buckeligen Haltung mißlungen.

In einer dritten Zeichnung (Abb. 20) hat sich eine relativ fortgeschrittene Studie erhalten.<sup>406</sup> Detailliert ist hier die hinterfangende Architektur studiert worden. Die Putti sitzen sehr bewegt auf der Balustrade. Die Fläche des Tondo erscheint hier allerdings als nicht optimal ausgefüllt. Zu viel Fläche bleibt unterhalb der beiden Wappen frei, weil sich die beiden Wappenhalter mit den Wappen und einem Putto in ihrer Mitte auf einer Ebene befinden. Über allem schwebt in der Zeichnung eine Fama, die mit ihren beiden Posaunen eindeutig als solche zu identifizieren ist. Für das ausgeführte Tondo hat man sich selbstbewußt gegen die Fama, die den Ruhm ihres Herren in die Welt hinausträgt, und für die Darstellung einer Flora, die zugleich Florenz allegorisiert, entschieden.

Bei der Untersuchung der erhaltenen Deckenschemen fällt auf, daß die Tondi mit den Darstellungen der Bezirke von Beginn an geplant waren. Bereits in der ersten erhaltenen Zeichnung (Abb. 2) ist Feld Nummer 3 mit „quartierj di Santo Spirito et Santa Croce co suoi vicarj et contado“ beschriftet. Ursprünglich begleiteten die beiden Bezirke also statt der Gonfaloni, die sich in den jeweils vier quadratischen Feldern links und rechts befinden sollten, die Vikariate und das Umland. Wie diese dargestellt werden sollten, ist jedoch durch keine Zeichnung belegt.

In einer weiteren Zeichnung (Abb. 3) ist das zu untersuchende Feld bereits von den sechzehn Städten und Regionen in den kleinen quadratischen Feldern gerahmt. Im Feld befindet sich die Beschriftung „gonfalonj carro bue lion nero ruote scala nicchio sferza drago Quartieri di Santa Croce Quartieri di Santo Spirito“, die bereits plant, was später auch ausgeführt wurde. In den *Ragionamenti* ist genau diese Reihenfolge der Flaggen eingehalten worden. Im Deckenbild ist die Reihenfolge leicht abgewandelt.<sup>407</sup> Die Übereinstimmung von Planzeichnung und *Ragionamenti* und die andere Reihenfolge der Fahnen im Tondo können hier als Indiz dafür verstanden werden, dass die *Ragionamenti* nicht nach dem ausgeführten Bild, sondern nach einem Konzept bzw. einer Planzeichnung angefertigt wurden.

---

<sup>406</sup> Chicago, Art Institute, Leonora Hall Gurley, Memorial Collection. Die Zeichnung wird dort als Vasari geführt und ist auch von Pillsbury (1976, Tafel 10b) dem Künstler zugeschrieben worden.

<sup>407</sup> Dort stimmt die Reihenfolge der linken Gruppe von Santa Croce mit der Beschreibung überein, wenn man vom Zentrum des Bildes nach links geht (*carro, bue, lion nero, ruote*). Auf der rechten Seite des Bezirks Santo Spirito müßte man der Beschreibung folgend am rechten Bildrand beginnen (*scala, nichio*), um dann aber die beiden letzten Fahnen (*sferza, drago*) vertauscht zu sehen.

#### V.4. Arezzo

*P. [...] Nun sagt mir noch, welche Stadt und welches Gebiet Ihr links neben dem Viertel Santa Croce dargestellt habt? In dem ersten [Feld] an der Seite neben der Wand sehe ich die Worte Arretium nobilis Etruriaie urbs.*

*G. Eure Exzellenz hat einen scharfen Blick, wenn Sie die Buchstaben lesen kann; das ist Arezzo mit dem Fluß Castro, der durch ihre Mitte läuft und in die neben ihm dargestellte Chiana fließt; auf der einen Seite habe ich einen bewaffneten Mars mit der Fahne dieser Stadt, ein aufsteigendes Pferd, abgebildet, weil sie eine befestigte Stadt ist. Und der Schild mit dem goldenen Kreuz im roten Feld ist das Zeichen des Volkes dieser Stadt. Auf der anderen Seite hab ich eine Ceres mit vielen Ähren in der Hand und einer Sense, mit der sie die schneidet, dargestellt und zeige damit die Fruchtbarkeit dieser Stadt.*

*P. Mir gefällt die Beschreibung; aber was bedeutet der Putto in der Luft, der in der rechten Hand einen Hirtenstab und in der linken ein Schwert hält?*

*G. Allen Städten habe ich einen Putto mit Hirtenstab hinzugefügt, um sie von den Provinzen zu unterscheiden: bei dieser Stadt allerdings habe ich einen Hirtenstab und ein Schwert dargestellt, was bedeuten soll, daß der Bischof Guido da Pietramala die Stadt sowohl in geistlichen als auch in weltlichen Angelegenheiten regiert hat.*

408

Das mit vier nummerierte Feld stellt Arezzo (Abb. 21) dar, wie die Inschrift „ARRETIV[M] NOBILIS ETRVRIAE VRBS“ am unteren Bildrand bezeugt. Es handelt sich um das erste in den „Ragionamenti“ beschriebene Deckenfeld, das eine Stadt zeigt. Dies ist sicherlich einem gewissen Lokalpatriotismus Vasaris geschuldet, dessen Geburtsstadt Arezzo war.

Bühnenartig gruppieren sich im Bildvordergrund rechts der Flußgott Castro, der mit seiner Linken das Tongefäß hält, aus dem Wasser sprudelt, in seiner Rechten ein von Blumen und Früchten überquellendes Füllhorn. Links neben ihm kniet Mars, der ohne Vasaris Beschreibung als solcher nicht erkennbar wäre, in römischer Legionärskleidung. In seiner Rechten hält dieser die von Vasari beschriebene Flagge mit dem aufsteigenden Pferd, in seiner Linken ein reich verziertes Wappen, das ein weißes Kreuz auf rotem Grund (das Wappen des Aretinischen Volkes) zeigt. Anders als im Deckenfeld Cortonas und Montepulcianos wird Arezzo nicht als Personifikation dargestellt. Sowohl Mars als auch der Flußgott knien bzw. sitzen auf einer Art gemalten Rahmen, vor dem sich das Wasser aus dem Tongefäß ergießt. Auf zwei Erdhügeln, die sich aus dem Wasser am unteren Bildrand erheben, steht ein Fuß des Flußgottes und das Wappen, das Mars hält. Hinter den beiden genannten Figuren befindet sich rechts eine weibliche barbusige Person mit Ähren in ihrer rechten Hand und einer Sichel in der linken. Vasari beschreibt sie als Ceres, die für die Fruchtbarkeit des Landes stehen soll. Sie hält Blickkontakt mit dem Flußgott. Am oberen Bildrand schwebt ein Putto mit dem Hirtenstab in der einen und einem Schwert in der anderen Hand. Vasari konstatiert, daß er

---

408 Vasari-Milanesi, 201.

bei allen Städten einen Putto mit Hirtenstab gemalt habe und sie damit von den Ländern unterscheiden würde. Weiterhin spiele er damit auf den Bischof Guido da Pietramala an, der Bischof von Arezzo gewesen sei.<sup>409</sup> Lediglich das Schwert, das der Putto in seiner rechten Hand hält, soll eine Besonderheit sein, die auf die militärischen Kräfte Arezzos hinweise.

Zwischen Mars und Flußgott ist, schwer erkennbar und von Vasari nicht beschrieben, vielleicht ein Löwe dargestellt. Er könnte nochmals auf die Zugehörigkeit der Stadt zu Florenz verweisen, oder auf die Chimäre, die etruskische Bronzeskulptur, die unter Cosimo de' Medici in Arezzo ausgegraben worden war.<sup>410</sup> Am Horizont des Deckenfeldes befindet sich die Stadtvedute von Arezzo. Deutlich kann man die verschiedenen Kirchen wie den Campanile von San Agostino, die Fassade von San Francesco und die Pieve voneinander unterscheiden.<sup>411</sup> Ohne die Beschreibung Vasaris wäre Mars als solcher nicht erkennbar. Vielmehr würde der Betrachter an einen römischen oder etruskischen Legionär denken. Die Wurzeln der Stadt gehen weit in der Geschichte zurück, wie auch die bereits erwähnte Inschrift am unteren Bildrand bezeugt. Sie verweist auf die etruskischen Ursprünge der Stadt. Daß Vasari dazu nichts in den *Ragionamenti* schreibt, ist gut nachvollziehbar, denn schließlich wollte der Herzog die Qualitäten seiner Stadt Florenz besonders herausstellen. Arezzo spielte im Deckenprogramm nur eine untergeordnete Rolle.

Am rechten Bildrand befindet sich eine weitere Inschrift: „ANNO SA[LUTIS] MCCCLXXXI“.<sup>412</sup> Sie beschreibt das Jahr der Angliederung Arezzos an den Hoheitsbereich von Florenz. Bei Villani ist die Geschichte dieser Zeit nicht verzeichnet, allerdings findet sich in Machiavellis *Istorie Fiorentine* ein Absatz mit der in der Inschrift genannten Jahreszahl 1381.<sup>413</sup>

Die Zeichnungen zur Planung der Decke sind ähnlich wie beim Deckenfeld Cortonas/ Montepulcianos. In der ersten Zeichnung (Abb. 2) ist das untersuchte Deckenfeld mit „Gonfal Sferza“ beschriftet. Bereits in der zweiten Zeichnung (Abb. 3) sind konkrete Angaben zur Darstellung gemacht, die schließlich auch im ausgeführten Programm übernommen worden sind: „Arezzo Cerere co spighe Fiume del Castro“. Das heißt, daß weder Mars noch Löwe/ Chimäre

---

<sup>409</sup> Inghirami 1843, Kap. VI, 8. Vgl. auch Villani 1991, Buch 9, Kap. CCXLVI: „Nel detto anno [1324], dì 12 aprile, papa Giovanni appo Avignone, in pubblico contestoro scomunicò e privò il vescovo di Arezzo, ch'era di quegli della casa da Pietramala d'Arezzo, a condizione, se infra due mesi non avesse fatta restituire la Città di Castello nel primo stato a parte di Chiesa e guelfa, e lasciata la signoria temporale d'Arezzo, e venuto personalmente in sua presenza in fra tre mesi; la qual cosa non attenne, e rimase in contumacia della Chiesa.“

<sup>410</sup> Die Chimäre ist 1553 nahe der Porta San Lorenzo in Arezzo ausgegraben und nach Florenz gebracht worden. Heute befindet sie sich im Museo Archeologico in Florenz. Vgl. Gáldy 2006, 111ff.

<sup>411</sup> Brillì 2005, 44ff.

<sup>412</sup> Die Inschriften siehe auch bei Allegri/ Cecchi 1980, 246.

<sup>413</sup> Machiavelli 1962, Buch III, Kap. 29.

geplant waren und Vasari möglicherweise deshalb auch keine Beschreibung dieser Figur anfertigte, weil er nicht das fertige Deckenfeld beschrieb, sondern ein Konzept oder eine Zeichnung.

Die Darstellung funktioniert bei genauerer Betrachtung nicht vollkommen nach den logischen Gesetzen von Gravitation und Perspektive. Auf einer bühnenartigen Ebene kniet Mars neben dem sitzenden Flußgott. Aus dem Tongefäß Castros quillt Wasser, das sich um zwei mit Moos bewachsene Inselchen verteilt, auf denen zum einen der Fuß Castros, zum anderen der Schild Arezzos, den Mars hält, befinden. Der Fuß des Kriegsgottes befindet sich hingegen auf einer undefinierten Oberfläche, die weder steinernes Inselchen noch bühnenartige Ebene oder Wasser ist. Theoretisch müßte der Fuß im Wasser stehen, da die Inseln im Vordergrund des Bildes davon umspült werden. Auf der bühnenartigen Ebene befinden sich ebenfalls Cere und der Löwenkopf. Im Hintergrund liegt in weiterer Entfernung Arezzo mit den umliegenden Hügeln. Der Zwischenraum, der sich zwischen Vordergrund und Stadtvedute befindet, ist nicht definiert. Über ihm scheint der Putto zu schweben. Damit gestaltet sich die Bildwirklichkeit ähnlich wie untersuchten Deckenfeld Cortonas und Montepulcianos. Das heißt, der gesamte Bildaufbau entspricht einem Theaterstück: im Vordergrund agieren Figuren (beim Theater die Schauspieler), während der Hintergrund flächig wie eine Kulisse gestaltet ist. Überzeugende Verbindungen zwischen Bildvordergrund und – hintergrund werden nicht geschaffen.

Arezzo ist ebenfalls in der Sala di Cosimo I im Palazzo Vecchio dargestellt, allerdings bekrönt dort im Vordergrund Cosimo die vor ihm kniende weibliche Stadtallegorie.<sup>414</sup>

### V.5. Cortona/ Montepulciano

*P. [...]Ich lese weiterhin dort an der Seite die folgenden Worte: Cortona, Politianunque, oppida clara. Wie stellt Ihr die beiden Städte dar?*

*G. Das sind, wie Sie gesagt haben, Cortona und Montepulciano, und ich repräsentiere sie durch folgende Figuren: eine bedeutet Cortona, die in der Hand die weiße Fahne mit dem roten Löwen hält, der sich auch im Schild befindet und dem venezianischen Löwen ähnelt; die andere Figur stellt Montepulciano dar. Und ich habe außerdem den Fluß Chiana mit einem Füllhorn voll von Oliven und Ähren abgebildet, der für die Fruchtbarkeit dieser Gebiete steht. Neben der Figur Montepulcianos habe ich einen jungen Bacchus gemacht, der ein Gefäß mit Wein hält und Weintrauben um sich hat, die auf die Fülle und Qualität des Weins aus diesem Gebiet hinweisen sollen [...] Er lehnt sich an das Wappen der Stadt mit einem aufsteigenden Adler, während eine männliche Figur die Fahne Montepulcianos stützt und der übliche fliegende Putto den Hirtenstab als Zeichen des Bischofssitzes der Stadt hält.<sup>415</sup>*

<sup>414</sup> Vgl. Kap. XI. zu den Kunstaufträgen Cosimo I. de' Medici.

<sup>415</sup> Vasari-Milanesi, 201f.

Das fünfte Feld der Decke zeigt Cortona und Montepulciano (Abb. 22), wie die unter dem Bild befindliche Inschrift CORTONA, POLITIANU[N]Q[UE], OPP[IDA] CLARA bezeugt.<sup>416</sup> Dargestellt sind zwei Männer mit jeweils einer Fahne, die Cortona links und Montepulciano rechts darstellen. Die Allegorie Cortonas trägt in ihrer rechten Hand eine Flagge, die nicht erkennbar ist, vermutlich aber den aufbäumenden Drachen zeigt, der das Wappen der Stadt darstellt und sich auch auf dem Schild unter ihr befindet. In der linken Hand hält sie einen Olivenzweig in Richtung der Allegorie Montepulcianos ausgestreckt. Auch die Allegorie Montepulcianos trägt die Fahne ihrer Stadt, ein roter Löwe auf weißem Grund. Mit ihrer linken Hand verweist sie auf den jungen Bacchus, der mit Weintrauben in der einen und einem Weingefäß in der anderen Hand unter ihr sitzt. Bacchus rahmt mit seinem Körper den Schild Montepulcianos. Cortona wird von einem älteren Mann verkörpert, dessen Oberkörper in Brusthöhe von einem roten Tuch umwunden ist, während der Mann, der Montepulciano verkörpert, jünger zu sein scheint.

Im Zentrum der Darstellung befindet sich ein alter Mann mit weißem langen Bart, der unbekleidet ist und in seiner rechten ein Füllhorn hält, aus dem Ähren und Oliven heraus schauen. Es soll sich hierbei, wie Vasari festhält, um die Allegorie der Chiana handeln, die beide Städte miteinander verbindet. Sie ist die prominenteste und größte Figur im Bild, hält das Füllhorn in der rechten Hand und verdeckt damit den Unterleib der Allegorie Montepulcianos, während ihr Blick nach rechts auf Bacchus und die Allegorie Cortonas gerichtet ist. Im Hintergrund der Darstellung befindet sich eine hügelige Landschaft, welche die beiden Stadtveduten auf jeweils einem Hügel zeigt. Im oberen Teil des Bildes schwebt ein Putto, der einen Hirtenstab in seiner rechten Hand hält und damit auf den Sitz des Bischofs in Cortona verweist. In seiner linken Hand hält er reife Ähren.

Nicht beschrieben ist, daß die beiden Allegorien ihre Körper voneinander abgewendet haben und nur durch ihre Blicke miteinander verbunden sind. Die Allegorie Cortonas, die als älterer Mann dargestellt ist und ein rotes Tuch um die Brust gewickelt trägt, öffnet ihren Körper durch die Reichung des Olivenzweigs an den skeptisch schauenden Jüngling, der Montepulciano verkörpert. Cortona, das bereits bei Villani als eine der ältesten Städte Italiens bezeichnet wurde, war 1409 von Ladislaus von Neapel eingenommen und von diesem zwei Jahre später an Florenz verkauft worden.<sup>417</sup> Allerdings ist auch Montepulciano eine alte Stadt.<sup>418</sup> Die Darstellung Cortonas als alter Mann geht daher wohl auf die oben genannten Ausführungen Villanis zurück, der Montepulciano lediglich nicht einzeln beschrieben hat.

<sup>416</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 246.

<sup>417</sup> „La città di Cortona fue antichissima, fatta al tempo di Giano e de' primi abitanti di Italia; e Turno che si combatté con Enea per Lavina fu re di quella, come detto è dinanzi, e per lo suo nome prima ebbe nome Turna.“ Villani 1991, 20, XVI. Vgl. Casciu 1999, 17f.

<sup>418</sup> Zur Geschichte Montepulcianos siehe beispielsweise Brandi 1992.

Die links neben der Darstellung befindliche Inschrift „ANNO SALUTIS MCCCCXII“ verweist auf das Jahr der Machtübernahme durch Florenz. Sie ist bei Vasari nicht erwähnt.

In der zweiten Plan – Zeichnung der gesamten Decke (Abb. 3) befindet sich bereits ein Feld, das die Beschriftung „Cortona Montepulciano Chiana in mezzo“ trägt.<sup>419</sup> Die Auswertung der aus den Zeichnungen gewonnenen Informationen ergibt, daß bereits relativ früh die Städte und Regionen der Toskana in das Programm der Decke aufgenommen worden sind. Cortona und Montepulciano sollten von Anfang an zusammen dargestellt werden und, wie die Beschriftung der zweiten Zeichnung deutlich macht, war die Allegorie der Chiana bereits zu diesem Zeitpunkt vorgesehen. Tatsächlich fällt bei der genaueren Betrachtung der Darstellung auf, daß die Allegorie der Chiana proportional nicht mit den anderen Figuren im Bild übereinstimmt. Viel zu groß erscheint sie im Zentrum des Bildes und wird zunächst von den Allegorien der beiden Städte gerahmt, die in etwas kleinerem Maßstab, aber in den gleichen Farben wiedergegeben sind. Der kniende Bacchus am rechten Bildrand, die Schilde, der fliegende Putto sowie der Hintergrund scheinen alle in einem weiteren Arbeitsschritt, vielleicht von anderer Hand/ anderen Händen hinzugefügt worden zu sein.

Eine in den Uffizien aufbewahrte Zeichnung (Abb. 8) zeigt Cortona und Montepulciano zusammen mit Arezzo, San Giovanni Valdarno und Borgo San Sepolcro.<sup>420</sup> Die Zeichnung stimmt in der Anordnung der Felder sowohl mit der zweiten erhaltenen Deckenzeichnung (Abb. 3) als auch mit der ausgeführten Version der Deckenfelder überein. Die Zeichnung Cortonas und Montepulcianos wird von Barocchi Giovanni Battista Naldini zugeschrieben.<sup>421</sup> Dies ist auch deshalb wahrscheinlich, weil Naldini in der Toskana herumgereist war, um die Städte zu zeichnen, die dann im Deckenprogramm so wirklichkeitsgetreu wie möglich dargestellt werden sollten. Es ist also gut möglich, daß Naldini die Aufgabe zugeteilt wurde, die sechzehn Felder mit den Städten und Regionen der Toskana zunächst in Zeichnungen zu entwerfen. Die Zeichnung ist ganz anders als die ausgeführte Version des Deckenfeldes. Der im Deckenfeld als verbindendes Element fungierende Flußgott ist in der Zeichnung nicht dargestellt. Statt dessen sitzen zwei Figuren im Bildvordergrund, die jeweils eine Fahne und ein Schild halten. Sie repräsentieren wohl die Städte. Wie Kinder, die miteinander spielen, verschränken sich ihre Arme. Die rechte Figur, unter der sich die Inschrift „M.pulciano“ befindet, greift mit einer ausladenden Bewegung nach einem Gegenstand, der wie ein kleines Holzfaß aussieht und neben der zweiten Figur liegt. Bereits hier war wohl die Anspielung auf die hervorragenden Weine der Region geplant. Im ausgeführten Bild

<sup>419</sup> Zur Programmgenese vgl. Kap. III.

<sup>420</sup> Uffizien, 963 S. Siehe auch Barocchi 1964<sup>2</sup>, 65, Nr. 78-81, Abb. 42; Morganti 2002, 23.

<sup>421</sup> Barocchi 1964<sup>2</sup>, 65.

ist die Beziehung der beiden Städte zueinander weniger herzlich. Der Abstand zwischen ihnen hat sich vergrößert. Geblieben ist allerdings, und das fast genau wie in der Zeichnung, die Darstellung der Städte im Hintergrund der Szene. Der in der ausgeführten Version dargestellte Putto ist in der Zeichnung nicht erkennbar. Die in der Zeichnung ebenfalls dargestellten Deckenfelder Arezzos und San Sepolcros zeigen allerdings schon den Putto mit dem Bischofsstab dargestellt. Das heißt, daß die Idee, Städte mit Bischofssitz durch einen fliegenden Putto mit Bischofsstab darzustellen, bereits vorhanden, aber aus ungeklärten Gründen für die Zeichnung Cortonas und Montepulcianos noch nicht umgesetzt worden war. Vielleicht lag die Schwierigkeit darin, daß zwei Städte gleichzeitig dargestellt werden sollten und nur Cortona auch einen Bischofssitz innehatte.

Eine gründlichere Betrachtung verdient das Bild auch im Hinblick auf seine Art der Darstellung und sein Funktionieren im Sinne der verschiedenen bildimmanenten Realitäten und Ebenen. Die Art der Darstellung scheint in allen sechzehn Deckenfeldern, die Städte und Regionen der Toskana zeigen, ähnlich zu funktionieren. Auf einer vorderen Bildebene befindet sich der Flußgott, der ein Gefäß hält oder sich daran anlehnt. Aus diesem Gefäß quillt Wasser hervor, das sich auf unbestimmbare Art mit dem Untergrund, der bühnenartigen Ebene verbindet. Die Bildrealität zwischen Wasser und Erde ist nicht konkret. Auf der beschriebenen bühnenartigen Ebene im Bildvordergrund befinden sich weitere Figuren (die Allegorien der beiden Städte und der Bacchus). Im Hintergrund des Bildes befindet sich eine Landschaftsdarstellung, die die Stadtveduten der beiden dargestellten Städte zeigt. Der Zwischenraum zwischen den beiden Ebenen, dem Bildvordergrund und dem Bildhintergrund, ist nicht bestimmt. Er erscheint als dunkle, fast schwarze Fläche, die die Protagonisten im Vordergrund rahmt und gleichzeitig besser erkennbar macht. Über der Szene, will man die beschriebenen Ebenen als Einheit sehen, schwebt der Putto mit dem Hirtenstab und den drei Ähren.

## V.6. Chianti

*P. Kommen Sie zum anderen Bild, das nach oben hin folgt, wo ich geschrieben sehe: Ager Clantius, et eius oppida.*

*G. Dies, Herr, ist das Chianti mit den Flüssen Pesa und Elsa, mit den Füllhörnern voll Früchten, und zu ihren Füßen befindet sich ein etwas reiferer Bacchus, der für die guten Weine dieses Landes steht. In der Ferne habe ich Castellina, Radda und Brolio mit ihren Wappen dargestellt. Das Wappen im Schild, den der Jüngling hält repräsentiert das Chianti und zeigt einen schwarzen Hahn in gelbem Feld.<sup>422</sup>*

---

<sup>422</sup> Vasari-Milanesi, 203.

Die als sechstes Deckenfeld gekennzeichnete Darstellung zeigt die Allegorie des Chianti. (Abb. 23) Wieder thront ein Flußgott im Zentrum des Bildes mit seinem nackten hellen Körper. Die unter dem Bild befindliche Inschrift verweist auf das Sujet des Deckenfeldes, nämlich das Chianti-Tal und einige seiner Städte.<sup>423</sup> Vasari beschreibt weiterhin die beiden gezeigten Flußgötter, wobei er sie nicht von einander unterscheidet. Der im Zentrum sitzende Flußgott greift mit seiner linken Hand nach seinem mit Früchten geschmückten Kopf. Die rechte Hand stützt seinen Körper und ist von einem kleinen Füllhorn umwunden, aus dem Früchte quellen. Hinter dem Flußgott wird ein Tongefäß, aus dem Wasser hervorquillt, wie von magischer Hand gehalten. Darauf sitzt ein winziger Putto mit weit gespreizten Beinen und scheint mit seiner linken Hand das Wasser berühren zu wollen. Rechts von dem zentralen Flußgott kniet der zweite von Vasari beschriebene Flußgott, der seinen Tonkrug auf einem Felsen abgestellt hat. Auf seinem Rücken lagert ein weiteres Füllhorn, aus dem Früchte herausragen. Vasari schreibt auch von einem Bacchus, der sich links im Bild befindet. In seiner linken Hand, die er hoch Richtung des linken Bildrandes hält, trägt dieser eine flache Schale, in der sich der Wein befinden muß. Sein Haupt ist von Weinlaub und Trauben gekrönt. Um seinen nackten Körper wallt sich roter Stoff, der von einem Riemen um seinen Oberkörper gehalten wird. Die rechte Hand stützt den von Vasari beschriebenen Schild mit dem schwarzen Hahn auf gelbem Feld. Den *Ragionamenti* zufolge müßte sich der Bacchus zu Füßen, *a'piedi*, der Flußgötter befinden und das Chianti sollte durch einen Jüngling, *quel giovane, che rappresenta il Chianti*, dargestellt sein. Auf dem Deckenfeld ist jedoch kein Bacchus zu Füßen der Flußgötter erkennbar und der Jüngling, der den Schild hält, ist mit der Weinschale und den Trauben auf seinem Kopf eindeutig als Bacchus identifizierbar. Das heißt, Vasari hat hier etwas beschrieben, das nicht der ausgeführten Darstellung entspricht. Es ist möglich, daß die beschriebene Version geplant war und man sich aus Platzgründen für die Verbindung von Bacchus und der Allegorie des Chianti entschieden hat. Eine Vorzeichnung, die weitere Informationen über die Planung dieses Deckenfeldes geben könnte, ist nicht bekannt.

Vor dem Schild befindet sich ein, ebenfalls bei Vasari nicht beschriebener Kopf eines Steinbocks. Er ist der Aszendent Cosimos und verweist auf den Herrscher. An der rechten Seite des Bildes unter der Wasserurne des knienden Flußgottes ist ein Wolf dargestellt, der jedoch von Vasari nicht beschrieben worden ist. Im Hintergrund des Bildes befinden sich in hügelig-grüner Landschaft verschiedene Stadtveduten. Vasari schreibt, es handele sich dabei um Castellina, Radda und Brolio, drei bis in die heutige Zeit für ihren Weinanbau bekannte Orte, die von den Medici erobert und befestigt worden waren.

---

<sup>423</sup> „AGER CLANTIVS ET EIVS OPPIDA“.



Auf dem Rahmen an der rechten Seite des Bildes befindet sich die Inschrift ANNO SALVTIS MCXCVII. Auf welche Quelle sich Vasari bezieht, ist nicht überliefert. Fest steht, daß die besagten drei Befestigungen strategisch wichtige Punkte an der Grenze zwischen Siena und Florenz waren und sich im 14. Jahrhundert durch die *Lega del Chianti* miteinander verbanden.<sup>424</sup>

Aus den Planungszeichnungen zur Decke geht hervor, daß die Darstellung des Chianti erst ab der dritten Zeichnung (Abb. 4) geplant war. Dort allerdings war die Darstellung des Chianti für Feldnummer 1 vorgesehen. Das heißt, die Vierergruppe der Städte Chianti, Certaldo, Colle und Volterra war bereits festgelegt neben dem Stadtviertel Santa Croce. Die Anordnung dieser Städte zusammen mit dem Stadtviertel ergibt sich aus der tatsächlichen geographischen Lage der Orte, die mit der Position des Palazzo Vecchio abgestimmt ist.

Wie auch in den anderen Stadtfeldern funktioniert das Bild wie eine Bühne. Im Vordergrund sitzt zentral die größte Figur, ein Flußgott, auf einer holzfarbenen Bühne. Seine Haltung wirkt unnatürlich. Der Schild, der Steinbock und das Füllhorn an seiner rechten Seite sind eigenwillig drapiert. Sein rechtes Bein verschwindet wieder in einem für den Betrachter nicht mehr nachvollziehbaren Raum, der durch den Rahmen abgeschnitten ist, und scheint von Wasser umspült zu sein. Auch das linke Bein steht bis zur Wade im Wasser, worauf die Schatten an dieser Stelle schließen lassen. Um den Bildraum auszufüllen, ist dort noch ein Pflänzchen in schwarzer Farbe hinzugefügt worden. Die Figurengruppe im Vordergrund des Bildes ist vollkommen auf Vorderansicht ausgerichtet. Jeder kleinste Raum wird zum Betrachter hin ausgefüllt und damit das Bühnenartige verstärkt. Hinterfangen werden die Figuren von einer dunklen Schicht, die wieder den Vordergrund mit dem Hintergrund verbindet.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Vasaris Beschreibung des Deckenfeldes sehr knapp ausfällt und noch dazu Details fehlerhaft beschreibt. Es wird deutlich, daß Vasari nicht das vorhandene Bild beschreibt, sondern vermutlich ein Konzept.

## V.7. Certaldo

*G. Das ist Certaldo, wo ich den Richter mit den Rutenbündeln und dem Gesetzestext dargestellt hab. Und außerdem habe ich eine sitzende Minerva mit einem Olivenzweig in der Hand abgebildet, die dafür steht, daß dieser Ort die Heimat der toskanischen Sprache ist; und außerdem habe ich eine Hirtennympe dargestellt, die für die Schönheit dieser Landschaft steht, was man auch aus den Worten, die unter dem Bild stehen, ablesen kann. Sie sagen: Certaldensis praetura amoenissima.*

---

<sup>424</sup> Moretti/ Stopani 1972; Raveggi/ Parenti 1998.

*P. Ich sehe und verstehe alles: aber ihr habt mir nicht gesagt, was die Zwiebel in jenem Schild bedeutet.  
G. Eine Zwiebel im weißen Schild ist das Zeichen jener Kommune.*<sup>425</sup>

Das mit Nummer sieben bezeichnete Deckenfeld im Salone dei Cinquecento ist der Stadt Certaldo gewidmet. (Abb. 24) Auch hier überfordert die detaillierte Ausführung der Figuren und ihrer Attribute den von der Decke weit entfernten Betrachter. Die vielen Bildelemente sind vom Boden aus kaum erkennbar und treten erst bei näherer Betrachtung und mit Hilfe der Erklärungen Vasaris zutage.

Da es sich bei Certaldo um den Gerichtssitz eines Vikariats handelt, ist im Bild ein Richter, der *all'antica* gekleidet ist, dargestellt. Er sitzt in seinem roten Gewand prominent im Bild. In seiner rechten Hand hält er ein Rutenbündel, in der linken eine Schriftrolle. Mit seinem linken Fuß steht er auf einem Gefäß, das mit Früchten gefüllt ist, wohl um das fruchtbare Land um Certaldo darzustellen.

Links neben dem Richter befindet sich, wie auch von Vasari beschrieben Minerva, die an ihrer Rüstung und dem Schild mit dem Medusenhaupt erkennbar ist. Sie ist sitzend im Bildvordergrund dargestellt, mit dem Rücken zum Betrachter. Ihren rechten Arm hat sie auf dem Schild abgelegt und schaut mit dem Kopf nach rechts über ihn hinweg. Wie Vasari beschreibt, trägt sie einen Olivenzweig in ihrer Hand, um damit die Sprache der Toskana zu bezeugen, deren Heimat Certaldo sein soll. Natürlich steht der Olivenzweig in erster Linie für den Frieden und nicht für die von Vasari beschriebene Eloquenz! Der Schild Minervas, die im Übrigen eher wie ein Mars wirkt, trägt das Haupt der Medusa, das von Vasari gar nicht beschrieben worden ist. Wie so oft bei Vasari findet eine eigenartige Vermischung von ikonographischen Formeln statt, die auf verschiedene mythologische Themen anspielen, wie hier auf Perseus, der die Medusa köpfte, diese aber nicht konsequent umsetzen.

Links hinter der Minerva befindet sich eine Nymphe, die ein Schaf in ihren Armen hält. Sie soll auf die Schönheit der Landschaft um Certaldo anspielen, wie Vasari schreibt. Das Schaf in den Armen der Nymphe ist nicht beschrieben worden. Vermutlich wurde es hinzugefügt, um die weibliche Figur überhaupt als Nymphe kenntlich zu machen.

Der am rechten Bildrand unter dem erhobenen Arm des Richters erkennbare Schild mit der Zwiebel ist das Wappen Certaldos. Gehalten wird es von einem blondgelockten Jungen, der in seiner linken Hand eine Art Szepter mit einem Schwan darauf hält. In seiner rechten hält er einen Gegenstand, der wie eine kleine Schleuder oder ein Zirkel aussieht. Vasari schweigt zu dem Jungen mit den merkwürdigen Attributen.

---

<sup>425</sup> Vasari-Milanesi, 204.

Im Hintergrund der Darstellung befindet sich wieder die Vedute der dargestellten Stadt. Diesmal jedoch, anders als bei den bisher betrachteten Städtedarstellungen, wird die Stadt in Untersicht gezeigt. Wieder gruppieren sich die Figuren im Vordergrund des Bildes auf einer bühnenartigen Ebene, die hier wie aus Holz wirkt und durch das Tuch, auf dem Minerva sitzt, thematisiert und in Richtung Betrachter und nach unten erweitert wird. Durch die Position Minervas wirkt diese hölzerne Ebene wie ein Brett, auf dem Minerva sitzt, und ihre Beine in Richtung eines nicht gezeigten Bodens ausstreckt. Diese Illusion wird zerstört, wenn man sich den Richter ansieht, dessen rechter Fuß auf einer Art Marmorplatte steht. Die Haltung seines Körpers läßt darauf schließen, daß er sich auf einem Sitzmöbel mit mindestens einer Armlehne befindet, auf der er seinen rechten Ellenbogen abstützt. Die Ebene, auf der seine Sitzgelegenheit steht, ist die verlängerte Holzebene, die sich am unteren Rand des Bildes befindet. Wieder hat Vasari hier eine Illusion geschaffen, die zwar auf den ersten Blick für den Betrachter logisch erscheint, bei genauerer Betrachtung keiner den physikalischen Regeln folgenden Wirklichkeit entsprechen kann. Der Hintergrund, die Stadtvedute, befindet sich auf einem Hügel, dessen grüne Hänge den Zwischenraum zur vorderen Bildebene ausfüllen. Die im Bildvordergrund dargestellten Figuren scheinen sich so am Fuße eines Hügels zu befinden. Der gesamte Bildaufbau erinnert an eine Bühne oder an *apparati*, die in Florenz zu verschiedenen Anlässen angefertigt wurden.<sup>426</sup> So läßt sich auch die bühnenartige Ebene im Vordergrund erklären. Der Hintergrund wäre dann eine gemalte Fläche, vor der die verkleideten Personen ihre Rollen spielen, oder sie als eine Art *tableau vivant* sitzend durch die Stadt geschoben werden.

Die Betrachtung der erhaltenen Planungszeichnungen der Decke ergeben ein ähnliches Bild wie bei den bisher untersuchten Städtebildern. In der zweiten Zeichnung (Abb. 3) befindet sich in dem mit „acht“ nummerierten Feld die Inschrift „Vicariato di Certaldo Pesa F.“ Der Fluß Pesa, der durch die Inschrift festgelegt worden war, hat in der ausgeführten Version keinen Platz gefunden. Daß die Pesa in der zweiten Zeichnung geplant war, von Vasari aber nicht beschrieben worden ist, läßt darauf schließen, daß die Erklärung nach der Entstehung des zweiten Plans entstanden ist. Wieder sind viele, durchaus wichtige und nennenswerte Details von Vasari in der Beschreibung ausgespart worden, was auch in diesem Deckenfeld zu der Schlußfolgerung führt, daß das Bild nicht als Vorlage für die Beschreibung gedient haben kann.

---

<sup>426</sup> Vgl. Kap. XI.

## V.8. San Giovanni Valdarno

*P. Das gefällt mir alles; aber was bedeutet das letzte dieser vier Bilder unter dem Viertel von Santa Croce, wo kein Putto mit Hirtenstab in der Hand vorkommt?*

*G. Jedem dieser vier Stadtviertel habe ich ein Vikariat zugeteilt, weil es im Hoheitsbereich von Florenz eben vier Hauptvikariate gibt, und Eure Exzellenz kann dies an den Buchstaben sehen, die sich unter dem Bild befinden: Praetura Arnensis superior.*

*P. Das muß das Vikariat von San Giovanni sein. Aber der altmodisch gekleidete Richter, der das Rutenbündel in der Hand hält, was bedeutet er?*

*G. Für jedes Vikariat habe ich einen solchen Richter gemacht und ich will damit zeigen, daß in diesen vier Orten im Hoheitsbereich von Florenz Recht bei kriminellen Klagen gesprochen wird. Neben ihm befinden sich Vertumnus und Pomona, die darauf verweisen, daß das Land sehr kultiviert ist und reich an Früchten. Und der mit Weinblättern und Weintrauben bekrönte Bacchus trinkt Trebbiano und macht das Land so großartig. In dem weißen Schild befindet sich das Wahrzeichen dieses Schlosses, ein Heiliger Johannes.<sup>427</sup>*

In achten Deckenfeld befindet sich die Allegorie der Stadt San Giovanni Valdarno. (Abb. 25) Hier spricht Vasari erstmals von einer Aufteilung in Vikariate, die sich den vier Bezirken der Stadt Florenz anschließen. Die Vikariate sollen, nach Vasari, dadurch erkennbar sein, daß kein fliegender Putto in ihnen dargestellt ist. Der *all' antica* gekleidete Richter soll über die in seinem Bezirk verübten Gesetzesbrüche richten. In seiner linken Hand hält er das Rutenbündel römischer Likatoren. Rechts im Bild befinden sich, wie auch von Vasari beschrieben, Vertumnus als alter Mann mit einer Hacke in der Hand, und Pomona, die in ihren Haaren einen Blumenkranz und auf dem Rücken einen Korb voller Früchte trägt, auf den sie mit der rechten Hand verweist. Im Zentrum des Bildes, über dem Schild mit Johannes dem Täufer, trinkt ein jugendlicher, mit Weintrauben bekrönter Bacchus aus einer flachen, metallischen Schale Wein.

Den Hintergrund der Darstellung bildet wieder eine Landschaft, in die die Stadtvedute San Giovanni Valdarnos eingebettet ist. Wieder führt eine grüne, hügelige Landschaft hinter der Stadt zum Horizont des Bildes. Zum Bildvordergrund führt, wie auch in der Darstellung San Sepolcros, ein Weg aus einem der Stadttore heraus.

Der Bildvordergrund erscheint sich hier auf einer Art Hügel mit Wiese zu erstrecken, die sich deutlich hinter dem Rücken des Richters links im Bild ausmachen läßt. Allerdings erscheint dafür der Bildvordergrund etwas schwieriger rekonstruierbar. Während der Richter auf einer verzierten Holzbank sitzt, die sich wiederum auf einer flachen Fläche, die mit ihren scharfen Kanten und in ihrer Farbigkeit an eine Marmorplatte erinnert, sitzt Vertumnus auf einem braunen Material, das

---

<sup>427</sup> Vasari-Milanesi, 202f.

leicht unter dem Gewicht Vertumnus nachzugeben scheint, wie es beispielsweise ein Strohhallen täte. Die Beine des Vertumnus sind unterhalb der Knie vom Bildrand abgeschnitten.

Die Inschrift am unteren Bildrand („PRAETVRA ARNENSIS SVPERIOR“) bezieht sich wieder auf den Inhalt der Darstellung, nämlich das obere Arnotal. Über die Inschrift am rechten Bildrand („ANNO D MCCXCVII“) sagt Vasari nichts. Sie benennt das Jahr der Gründung der Stadt durch die Florentiner. Seit 1409 befand sich in ihr der Sitz des obersten Gerichts des Vikariats, was die Darstellung des Richters bezeugt.<sup>428</sup>

Vergleicht man die verschiedenen erhaltenen Deckenzeichnungen miteinander, so wird deutlich, daß im zweiten Plan (Abb. 3) für Feld Nummer sieben das „Vicariato di San Giovanni Valdarno“ geplant war. In der dritten erhaltenen Zeichnung (Abb. 4) war das Vikariat gar nicht vorgesehen.

Eine weitere Zeichnung (Abb. 8) zeigt im unteren Quadrat rechts, mit der Bildunterschrift „Valdarno Vicar.to“ eine Studie des Deckenfeldes.<sup>429</sup> Gezeigt werden in der Zeichnung zwei vermutlich weibliche Figuren, von denen die links sitzende ein Holzfaß mit dem linken Arm umfaßt, was wohl auf den Wein der Region verweisen sollte. Die im Bildvordergrund sitzende Figur dreht ihren nackten Rücken zum Betrachter. In ihren Haaren befindet sich ein Kranz mit Blättern oder Blüten oder Früchten. Es ist möglich, daß hier bereits Pomona, die oft in Verbindung mit Fruchtbarkeit und Landleben dargestellt wurde, intendiert war. Die besprochene Figur lehnt sich über ein Gefäß, aus dem Wasser sprudelt und ist somit wie ein Flußgott dargestellt. Die Fahne, die von der linken Figur gehalten wird, stützt sich auf einen Löwenkopf, der wohl auf die Florentinischen Wurzeln der Stadt verweisen sollte, im ausgeführten Deckenfeld aber nicht mehr dargestellt ist.

San Giovanni und Certaldo sind die einzigen beiden Deckenfelder der sechzehn Stadtallegorien, in denen kein Flußgott dargestellt ist. Dies scheint allerdings nicht damit zusammen zu hängen, daß es sich um Vikariate handelt. Vielmehr liegt es wohl daran, daß die beiden Deckenfelder bereits mit vielen Figuren ausgefüllt waren. Der nackte Vertumnus im Bildvordergrund fügt sich hier auf den ersten Blick in das ikonographische Programm, das die Flußgötter an dieser Stelle zeigt, gut ein.

#### V.9. Borgo San Sepolcro/ Anghiari

*G. [...] es folgt unter Cortona Borgo San Sepolcro, wo ich den Pilger Arcadio dargestellt habe, den man als Gründer dieses Ortes annimmt. Auf der Fahne sieht man einen auferstehenden Christus, welcher das Zeichen*

<sup>428</sup> Zimmermanns 2000, 218f.

<sup>429</sup> Siehe Barocchi 1964<sup>2</sup>, 65, Nr. 80, Abb. 42. Barocchi schreibt die Zeichnung Giambattista Naldini zu.

*dieser Stadt ist. Und auf dem Schild, der ihm zu Füßen liegt, befindet sich das halb schwarze halb weiße Wappen des Volkes. Neben ihm habe ich den Fluß Tiber mit der Romulus und Remus stillenden Wölfen dargestellt. Auch er hat ein Füllhorn voll mit Früchten, und dort befindet sich auch die Sóvara, der Fluß.*

*P. Sagt mir, jener Alte daneben mit dem Kopf voller Tannen und Buchen, der sich über dem Gefäß mit dem wasserspeienden Gefäß befindet, was soll der bedeuten?*

*G. Das ist der Appenin, und wie Eure Exzellenz sehen, habe ich in der Ferne Borgo und Anghiari dargestellt, und einen Putto mit Hirtenstab; und die Worte, die darunter stehen, sind: Burgum Umbriae urbs et Anglari.<sup>430</sup>*

Im neunten Deckenfeld befindet sich die Darstellung San Sepolcros und Anghiari. (Abb. 26) Das Bild scheint ein recht komplexes ikonographisches Programm aufzuweisen, was eine vorangestellte Konsultation der *Ragionamenti* unbedingt erforderlich macht. Zunächst benennt Vasari das Sujet des Bildes, nämlich die Darstellung der Städte San Sepolcro und Anghiari, wie auch die Bildunterschrift („BVRGV VMBRIAE VRBS ET ANGLARI“) bestätigt.<sup>431</sup> Vasari schreibt weiterhin, er hätte den Pilger Arcadio dargestellt, der als Gründer San Sepolcros gilt. Die einzige Figur, die den Pilger darstellen kann, ist jene links im Bild. Sie trägt die Fahne San Sepolcros mit dem auferstehenden Christus. Einer Legende nach, die im 15. Jahrhundert niedergeschrieben wurde, aber wohl bereits aus dem Mittelalter stammt, sollen der Grieche Arcano (oder Arcadio) und der Spanier Egidio auf dem Heimweg von Jerusalem an einer Quelle eingeschlafen sein. Im Traum befahl man ihnen, an der Stelle, an der sie sich befanden, eine Abtei zu gründen. Bei sich hatten die beiden Pilger eine Reliquie des Heiligen Grabes, die nicht nur Namensgeber San Sepolcros (das Heilige Grab) wird, sondern auch den auferstehenden Christus in der Flagge der Stadt erklärt.<sup>432</sup> Vasari beschreibt weiterhin den Schild zu Füßen des Pilgers, das schwarz und weiß halbiert ist und für das Volk steht. Den merkwürdigen, metallenen Hut des Pilgers, der sowohl ein Antlitz Christi zeigt, als auch einen goldenen und einen silbernen Schlüssel sowie eine Muschel und zwei dornenartige Aufsätze, beschreibt er nicht. Er verweist auf die Passion Christi mit dem Antlitz Christi, das im Tuch der Veronika als Abdruck bleibt und die Dornen, die wohl für die Geißelung und die Dornenkrone Christi stehen. Die beiden gekreuzten Schlüssel verweisen auf den Papst. Die Jakobsmuschel ist das bekannte Pilgerzeichen. Weshalb nur einer der beiden Gründer San Sepolcros dargestellt wird, ist nicht erklärt. Es ist möglich, daß Vasari oder seine Mitarbeiter aus dem jungen Fahnenträger nachträglich einen Arcano gemacht haben, weil mit Fortschreiten der Planung auch neue Informationen hinzukamen. Im Text steht weiterhin beschrieben, daß Romulus und Remus sich neben ihm befinden würden. Dies stimmt nicht mit dem ausgeführten Bild überein.

<sup>430</sup> Vasari-Milanesi, 202.

<sup>431</sup> Die Inschrift ist im Bild deutlich erkennbar. Bei Allegri/ Cecchi (1980, 246) ist sie fehlerhaft wiedergegeben, es fehlt das Zeichen für die Abkürzung bei BVRGV, welches nach Vasari *Burgum* wird (siehe oben).

<sup>432</sup> Anonymus, *Historia Burgi Sancti Sepulcri*, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo LXVI, Codice 25, 1-32. Zitiert nach Scharf 2003, 23ff.

Der alte Mann neben Arcano soll, nach Vasari, der Fluß Tiber sein. Wie auch in den oben untersuchten Bildern ist damit der Flußgott im Zentrum des Bildes dargestellt. Er sitzt seitlich zum Betrachter und verdreht seinen nackten, hellhäutigen Körper in Richtung Bildhintergrund, greift mit seinem linken Arm in die gleiche Richtung und dreht den Kopf und seinen Blick zum Betrachter. Der linke Arm verdeckt dabei den Mund. Erstmals ist ein Flußgott ohne ein Tongefäß, aus dem Wasser quillt, dargestellt, wenngleich er sich an das Gefäß hinter ihm schmiegt. Rechts neben ihm am rechten unteren Bildrand befinden sich, wie Vasari beschreibt, die Wölfin, die Remus und Romulus säugt. Sie verweist auf die Verbindung des Tibers mit Rom hin. Hinter der zentralen Figur des Tibers kniet ein kräftiger Mann, der zwischen seinen langen grauen Haaren Eichen- und Lorbeerlaub sowie Steine und Tannenzweige trägt. Aus seinem Mund quillt Wasser hervor. Vasari beschreibt, es handele sich hierbei um den Appenin. Was Vasari nicht beschreibt, ist das merkwürdige Gefäß, daß der Appenin in den Händen hält. Es sieht aus wie eine Brunnenschale aus Marmor, aus der an einer Seite aus einer Maske Wasser sprudelt. Vermutlich soll es die Felsen des Appenin versinnbildlichen, aus denen Wasser sprudelt wie aus dem Gefäß.

Im Zentrum der Darstellung ist über dem Knie des Flußgottes ein Kopf zu sehen. Zu dieser Figur gehört wohl auch die Hand, die sich über ein Füllhorn mit Früchten im Bildvordergrund legt. Vasari beschreibt lediglich eine Figur mit Füllhorn, nämlich den Fluß Sòvara. Der Text Vasaris erscheint an dieser Stelle eher als eine Aufzählung von Informationen als die Beschreibung eines Bildes. Möglicherweise hat Vasari auch hier das Konzept eines Bildes beschrieben, das noch gar nicht fertig war.

Über der Darstellung schwebt, diesmal über dem Bildvordergrund angesiedelt, der Putto mit dem Hirtenstab, der auf den Bischofssitz der im Hintergrund dargestellten Stadt San Sepolcro verweisen soll.

Das Bild ist ähnlich wie die vorher untersuchten Städtedarstellungen aufgebaut. Auf einer bühnenartigen Ebene, die ein fester Untergrund aus bräunlicher Erde oder Stein zu sein scheint, drapieren sich die Protagonisten der Darstellung. Die Stadt wird nicht personifiziert, sondern durch ihre Vedute und die Darstellung eines Stadtgründers, der Flüsse und Wappen, bzw. deren Fahne repräsentiert. Die Stadtvedute befindet sich zwar im Hintergrund der Darstellung, erfüllt hier allerdings die gesamte Breite der Tafel und ist so detailliert dargestellt, daß man die einzelnen Bauwerke der Stadt unterscheiden kann. In einem weiteren Hintergrund, der sich weit hinter die Stadtvedute hinaus erstreckt, führt eine hügelige, grüne Landschaft zum Horizont. Aus einem der Stadttore führt ein Weg Richtung Bildvordergrund. Auf diesem befindet sich eine Person, die sich ebenfalls in Richtung Bildvordergrund bewegt und gerade eine Brücke überquert hat. Sie fungiert hier als Mittlerfigur zwischen Bildvordergrund und dessen Hintergrund. Somit kann in dem

untersuchten Deckenfeld erstmals der Versuch einer Verbindung der beiden Bildebenen festgestellt werden. Die Vermittlung gelingt dennoch auch hier nicht vollkommen, da eine bildliche Darstellung der Verbindung zwischen dem Weg und der vorderen Bildebene nicht erkennbar ist.. Dunkle Farben verhindern die Sicht auf den Zwischenraum und bilden gleichzeitig sowohl den Abstand zwischen dem Vorder- und dem Hintergrund des Bildes als auch den Grund, vor dem sich der vordere Teil der Darstellung abzeichnet.

Die Inschrift am linken Bildrand „ANNO SALVTIS MCCCCXL“ wird von Vasari nicht näher erklärt. Es handelt sich dabei aber um das Datum der Angliederung der beiden Städte an Florenz. 1441 wurden beide Städte, die zu dieser Zeit zum Vatikan gehörten, von Papst Eugen IV. unter Florentinische Herrschaft gestellt.<sup>433</sup>

In den erhaltenen Zeichnungen zur Planung der gesamten Decke war San Sepolcro bereits seit der zweiten erhaltenen Zeichnung (Abb. 3) in dem letztendlich auch ausgeführten Deckenfeld vorgesehen. Sie zeigt im Feld Nummer sechs die Beschriftung „Borgo San Sepolcro Apennino Tevere F.“. Das heißt, daß die Darstellung Anghiari im untersuchten Deckenfeld zu diesem Zeitpunkt noch nicht geplant war. In der dritten erhaltenen Zeichnung (Abb. 4) wird San Sepolcro gar nicht erwähnt.

Auch aus der wahrscheinlich von Naldini ausgeführten Zeichnung (Abb. 8) geht hervor, daß vermutlich nur eine Stadt geplant war, nämlich San Sepolcro.<sup>434</sup> In der Zeichnung liegt links ein Flußgott, der sich auf ein Tongefäß lehnt, aus dem Wasser sprudelt. Auf der rechten Seite im Bildvordergrund liegt eine zweite männliche Figur, die die Flagge San Sepolcros mit dem auferstehenden Christus zeigt. Über der Szene schwebt ein Putto mit dem Hirtenstab. Im Hintergrund ist, stark umrissen, die Vedute der Stadt angedeutet, hinter der sich ein großer Berg, wohl der Appenin, erhebt. Aus allen Planungszeichnungen geht hervor, daß Anghiari nicht eingeplant worden war. Sowohl in Vasaris *Ragionamenti* als auch in der am unteren Bildrahmen befindlichen Inschrift befinden sich allerdings Hinweise auf Anghiari. Die Schlüsse, die sich aus den vorliegenden Informationen ergeben, können verschieden sein. Einerseits ist es möglich, daß man die beiden Städte als eine Art Einheit betrachtete, die das kleinere Anghiari nicht einzeln zu nennen brauchte. Daher auch das Fehlen Anghiari in den Planungen. Oder aber man hat sich erst relativ spät entschlossen, aus welchen Gründen auch immer, Anghiari mit in das Programm

---

<sup>433</sup> Scharf 2003, 31f. Vgl. auch Ascani 1973, 4f; Allegri/ Cecchi 1980, 246.

<sup>434</sup> Vgl. Barocchi 1964<sup>2</sup>, 65, Nr. 80, Abb. 42.



aufzunehmen, weshalb es auch in der Darstellung nicht gezeigt wird. Diese Erklärung scheint mir wahrscheinlicher. Das in der Inschrift auf dem Rahmen des Deckenfeldes abgebildete Jahr 1440 nennt das Jahr, in der Anghiari in der gleichnamigen Schlacht unter Florentinische Herrschaft fiel. San Sepolcro wurde erst ein Jahr später von den Florentinern gekauft.

#### V.10. Seeschlacht zwischen Florentinern und Pisanern

*G. [...] und oberhalb des Oktogons, in dem rechteckigen Feld neben dem Chianti, befinden sich fünf Galeeren und zwei kleinere Galeeren der Florentiner, die an der Gabel des Arno die Pisanischen Räuber ausraubten, welche vollgeladen mit Getreide Pisa zu Hilfe kommen wollten. Ich habe dort einen Löwen dargestellt, der den Kopf aus dem Wasser hebt, um die Beute anzusehen, und sich freut.*

*P. Ich sehe alles ganz genau, und die Worte sagen es ebenso: Pisis obsessis spes omnis recisa [...].<sup>435</sup>*

Im Frühjahr 1509 fand eine Seeschlacht zwischen Pisa und Florenz statt.<sup>436</sup> Die Inschrift POST PARTVM VIRGINIS MDIX am linken Bildrand hält dieses Datum fest. Die im Bild gezeigte Szene zeigt den Angriff der Florentinischen Flotte auf die mit Getreide beladenen Schiffe, die nach Pisa segeln wollten, um die Leute dort vor dem Verhungern zu retten. (Abb. 27) Guicciardini berichtet, daß die zu Hilfe eilenden Schiffe aus Genua und Lucca kamen und daß diese durch den Angriff der Florentiner gezwungen wurden, umzukehren.<sup>437</sup>

Vasari beschreibt weiterhin eine Inschrift (*Pisis obsessis spes omnis recisa*), die jedoch nicht ausgeführt wurde. Tatsächlich befindet sich am unteren Bildrand die Inschrift COMMEATV ET SPE EXCLVDVNTVR. Das heißt, daß die *Ragionamenti* eine Inschrift wiedergeben, die vermutlich geplant war, aber später geändert worden ist. Statt Pisa als belagerte Stadt zu bezeichnen, verzichtete man in der ausgeführten Version auf die Nennung der Stadt. An dieser Stelle wird besonders deutlich, daß die Beschreibung einem Konzept folgt und nicht den tatsächlich ausgeführten Bildern. Es wird aber auch deutlich, daß Giorgio Vasari der Jüngere die Beschreibung nicht selbst vorgenommen hat, denn sonst hätte er die real vorhandene Inschrift transkribiert.

Unbeschrieben bleiben für diese Darstellung viele Details. Die männliche Figur im Vordergrund mit den grauen langen Haaren und dem grauen Bart beispielsweise ist wieder eine Allegorie. In ihrer linken Hand hält sie metallische Gegenstände, die eine Wellenform besitzen. In ihrer Rechten hält sie einen roten Korallenzweig. Vermutlich ist hier eine Allegorie des Meeres intendiert. Am linken unteren Bildrand befindet sich eine weitere Allegorie, die spitze Ohren hat und braunes Haar.

<sup>435</sup> Vasari-Milanesi, 214.

<sup>436</sup> Guicciardini verweist in seinen 1561 geschriebenen *Istorie Fiorentine* auf dieses Ereignis.

<sup>437</sup> Guicciardini 1971, VIII, 732-33.

In ihrer linken Hand hält sie eine Muschel, in die sie mit aufgeblähten Wangen bläst. In ihrer rechten Hand hält sie eine Holzkiste. Die Ikonographie dieser Figur läßt an eine Allegorie des Windes denken.

Auf dem Meer sind einige Schiffe erkennbar. Ganz vorn das erste Schiff ist reichlich ausgerüstet mit Wappen und Fahnen der Florentinischen Stadt und des Volkes. Der Hintergrund ist wesentlich diffuser. Weder ganze Schiffe noch weitere Flaggen sind erkennbar. Der Maler des Deckenfeldes scheint sich vielmehr in den technischen Details der Darstellungen zu verlieren. So sind denn auch am rechten Bildrand in einer hellen Wolke Kanonen dargestellt, aus deren Enden es qualmt. Die mit Rädern versehenen Kanonen schweben in dieser Wolke, ohne sichtbaren Untergrund. Bei dieser Darstellung scheint eine Schau der Kanonen, die modernsten Kriegstechniken entsprechen, im Vordergrund zu stehen.

Für die gesamte Decke fällt auf, daß es sich bei dem untersuchten Deckenfeld um das formale und inhaltliche Pendant zur Niederlage der Türken bei Piombino (Feldnummer 12) handelt. Formal befinden sich beide Felder an den Seitenstreifen der Decke und schließen an die Darstellungen der Städte und Regionen an. Inhaltlich sind beide Felder Seeschlachten und auf beiden erscheint eine Allegorie des Meeres. Augenscheinlich ist die auf dem Deckenfeld herrschende Unordnung: Ohne erkennbare Richtung liegen die Galeeren auf dem stark bewegten Meer und überlagern sich, fast als würden sie zusammenstoßen. Die Meeresallegorie schaut dem Betrachter entgegen aus dem Bild heraus. Ganz anders ist die Situation im Pendant, das die Niederlage der Türken bei Piombino (Feldnummer 12) zeigt. Vom Land kommend in geordneten Strömen, vertreiben die kämpfenden Florentiner die bereits flüchtenden Türken. Die Meeresallegorie im Vordergrund schaut fast unbeweglich und sorgenvoll dem Treiben zu. Hier läßt sich bereits die antithetische Gegenüberstellung der Kriege gegen Pisa und Siena nachweisen. Wirkt der Bildaufbau auf der Seite des Pisa-Krieges eher unordentlich, so ist er auf der Siena-Seite geordneter.

Nachdem der erste Plan (Abb. 2), der die Darstellung der Zünfte im behandelten Feld und weiteren vorsah, aufgegeben worden war, hatte man in der zweiten erhaltenen Zeichnung (Abb. 3) an dieser Stelle „L'isola d'Elba e sua edificazione Mare“ geplant. Eine Darstellung Cosimos I., der die Befestigungsanlagen der Insel Elba besichtigt, befindet sich auch an der Decke der Sala di Cosimo I.<sup>438</sup> Die Befestigungen Elbas sind sicherlich als ruhmreichere Tat als die Vertreibung der mit Getreide beladenen Schiffe und die Aushungerung Pisas zu bewerten. Allerdings paßte die Seeschlacht besser ins Konzept der antithetischen Seitenaufteilung, die dem Krieg gegen Siena den gegen Pisa gegenüberstellt.

---

<sup>438</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 146. Vgl. auch Kap. XI. zu den Kunstaufrägen Cosimos I.

In der dritten Planzeichnung (Abb. 4) war für das untersuchte Feld erst „Livorno MARE“ vorgesehen. Dies wurde in einem weiteren Schritt durchgestrichen und durch „La presa dei brigantini dalle Galeere fiorentine et [...]“ ersetzt. Das heißt, daß bereits im dritten Plan das Sujet des untersuchten Deckenfelds feststand.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die Beschreibung, die Vasari für das untersuchte Deckenfeld gibt, nicht mit dem ausgeführten Bild übereinstimmt. Er beschreibt zwar das Sujet der Schlacht, allerdings sind weder die fünf Galeeren noch die kleineren Schiffe genau erkennbar, sondern eher ein wildes Durcheinander vieler Schiffe, die sich im Vordergrund durch eine Vielzahl von Flaggen als florentinischer Herkunft ausweisen. Der beschriebene Löwe, der angeblich den Kopf aus dem Wasser strecken soll, um sich über seine Beute zu freuen, ist gar nicht dargestellt. Andere Details, wie etwa die Meeresallegorie und das in die Muschel blasende Meeresungeheuer sind nicht beschrieben.

#### V.11. Vereinigung von Florenz und Fiesole

*P. Im Bild neben dem Tondo, in dem die Stadtviertel Santa Croce und Santo Spirito dargestellt sind, sehe ich irgend welche altmodisch gekleideten Dogen und folgende Wörter: Florentia crescit Fesularum ruinis.*

*G. Das ist die Vereinigung der Florentiner und der Fiesolaner, als Fiesole zerstört war und die Fiesolaner sich nach Florenz zurückzogen, um dort zu wohnen. Über dem Tor habe ich einen Schutzpatron für die Union der beiden Bevölkerungen dargestellt, welche durch die beiden sich umarmenden und vereinigenden Herren verkörpert sind. Und weil die Fiesolaner sich gern in Florenz niederlassen und in den Wappen etwas von sich wiedererkannt haben, waren sie damit zufrieden, die Wappen ihrer Kommune zusammen zu legen. Die Flagge der Fiesolaner war ein blauer Mond auf weißem Grund, und die der Florentiner war eine weiße Lilie auf rotem Grund. Sie übernahmen den weißen Grund der Fiesolaner und färbten die Florentinische Lilie rot mit dem eigenen Grund und beschlossen so, daß das Wappen der Kommune eine rote Lilie auf weißem Grund sei. Ich aber habe dargestellt, wie Frauen und Männer der beiden Städte in der Menschenmenge sich umarmen und zusammen vergnügen, und als die beiden Bevölkerungen habe ich zwei bewaffnete Männer mit altmodischen Uniformen auf Pferden mit den Fahnen ihrer Kommunen dargestellt.<sup>439</sup>*

Zwischen den beiden rechteckigen Deckenfeldern, die links und rechts jeweils eine Seeschlacht aus dem Krieg gegen Siena und dem Krieg gegen Pisa zeigen, befindet sich in Feld Nummer 11 die Darstellung der Vereinigung von Florenz und Fiesole. (Abb. 28) Wie schon Villani berichtet, war Florenz nach der Zerstörung Fiesoles entstanden.<sup>440</sup> Nachdem sich die beiden Städte gegenseitige Verwüstungen zugefügt hatten, schlossen sich die Fiesolaner der Stadt Florenz freundschaftlich an.

<sup>439</sup> Vasari-Milanesi, 210f.

<sup>440</sup> Villani 1991, Buch I, Kap. I, Buch II, Kap. I.

Das jedenfalls berichtet Villani. Von Villani stammt auch das Datum, das sich in der Inschrift links und rechts des Deckenfeldes befindet.<sup>441</sup>

Vasari beschreibt die Szene recht oberflächlich. Zunächst verweist er wieder auf die am unteren Bildrand befindliche Inschrift, die auf Villanis genannten Überlieferungen fußt, daß nämlich Florenz aus den Ruinen Fiesoles erwachsen ist. Der Prinz fragt nach, wer die beiden Figuren seien, die wie Dogen aussähen. Dies ist in der Tat etwas merkwürdig, denn die Amtsbezeichnung Doge verweist natürlich auf Venedig. Gleichzeitig sind die beiden Männer im Bildvordergrund tatsächlich wie Dogen dargestellt. Der Prinz spricht von „altmodisch gekleideten Dogen“. Ist hier vielleicht eine ironische Anspielung auf ein altmodisches System gemacht worden, das durch die Herrschaft eines Herzogs, wie Cosimo in Florenz, übertrumpft wird?<sup>442</sup>

Die beiden Männer mit grauem Bart, die durch die von ihren Dienern gehaltenen Mäntel fast schwebend wirken, bedeuten nach Vasari die beiden Städte Florenz und Fiesole. Dies wird auch – von Vasari allerdings nicht beschrieben – durch die Farben ihrer reichen Umhänge deutlich, die für Florenz rot und weiß, für Fiesole blau und weiß sind. Die Flaggen der beiden Städte werden von zwei Reitern getragen, welche mit antiken Rüstungen bekleidet sind, um deutlich zu machen, daß es sich um ein Ereignis handelt, daß in der Geschichte weit zurück liegt. Sie sollen nach Vasari die beiden Stadtbevölkerungen darstellen. Falsch beschrieben ist bei Vasari allerdings die Flagge Fiesoles, die er als weiß mit einem blauen Mond beschreibt, während sie blau mit einem weißen Mond dargestellt ist. Links unten im Bild sind Menschen zu sehen, die sich umarmen. Sie stehen für die Vereinigung der beiden Stadtbevölkerungen.

Nicht erwähnt sind Landschaft und Stadtvedute, die sich als Ausblick aus dem Torbogen, unter dem die beiden Männer sich die Hand geben, darstellt. Auf einem Hügel ist wohl Fiesole dargestellt und man kann weiterhin einen Strom von Menschen erkennen, der Richtung der dargestellten Szene, die wohl in Florenz stattfindet, zieht.

In einer im Louvre aufbewahrten Zeichnung lassen sich einige Details genauer ausmachen.<sup>443</sup> (Abb. 29) Die räumliche Situation der beiden zentralen Männer, die sich umarmen, läßt sich besser nachvollziehen. Sie stehen in der Zeichnung auf einer Art Bühne, die sie von der sie umgebenden Menge abhebt. Links und rechts wird die Darstellung von einer Architektur gerahmt, die sich im Hintergrund verbindet und dabei einen Ausblick auf Landschaft freigibt. Vasari schreibt von einer *porta* und verweist so auf ein Stadttor. Nicht klar hingegen ist die Bühne, die eher an einen

---

<sup>441</sup> Villani 1991, Buch V, Kap. VI.

<sup>442</sup> Zur Konkurrenz mit Venedig, die sich bereits beim Bau der Sala abzeichnet siehe Kap. I.

<sup>443</sup> Paris, Louvre, Nr. 4464. Publiziert in : Monbeig-Gogueul/ Vitzthum 1968, Abb. 11; Pillsbury 1976, Tav. 11a.

ephemerem *apparato* oder an eine Theaterkulisse erinnert, als an die Darstellung einer wirklichen Begebenheit.

#### V.12. Niederlage der Türken bei Piombino

*G. In diesem [Deckenfeld] habe ich die Niederlage der Türken gegen die Männer des Herrn Herzog dargestellt, die in Piombino an Land gegangen waren und hier zu den Galeeren flüchten.*

*P. Man kann alles genau erkennen, viele ertrinken, andere schwimmen und halten sich an den Booten in verschiedenen Haltungen fest. Ich erkenne außerdem Piombino, welches ihr zusammen mit dem Meer dargestellt habt, aber ich weiß nicht, was die große Figur oben in der Mitte bedeuten soll.*

*G. Das ist das Meer, das den Krach gehört hat und mit einem Korallenweig in der Hand hervorkommt. Ich habe es zur Verschönerung eingefügt. Und damit man die Geschichte erkennen kann, habe ich darunter geschrieben: Publici hostes terra arcentur.*

*P. Mit Staatsfeinden meint Ihr die Türken, das gefällt mir [...].<sup>444</sup>*

Der Historische Hintergrund dieses Deckenfeldes (Abb. 30) ist die erfolgreiche Zurückschlagung der Türken und ihrer Verbündeten vor Piombino durch das Florentinische Heer Cosimos. In der Nacht des 12. Juli 1555 erreichte die türkische Flotte, die sich mit den Franzosen und Florentinischen Flüchtlingen gegen die Medici-Regierung verbündet hatte, die Küste von Piombino. Piero Strozzi war der Anführer der Florentiner *fuoriusciti*. Mit neunzig Galeeren und ungefähr zwanzig kleineren Schiffen griffen Strozzi und seine Verbündeten vom Meer aus das von Cosimo de' Medici gesendete Heer aus Italienern und Deutschen an. Anführer des herzoglichen Heeres war Chiappino Vitelli. Etwa dreitausend Männer versuchten vom Meer aus, die Küste bei Piombino zu erobern, konnten aber erfolgreich zurückgedrängt werden.<sup>445</sup>

Vasari beschreibt nur, er hätte den Moment dargestellt, in dem die Türken den fluchtartigen Rückzug auf ihre Schiffe antreten. Weiterhin beschreibt er, Piombino sei im Hintergrund dargestellt. Im Vordergrund der Darstellung befindet sich jedoch ein türkisches Boot, auf dem eine kahlköpfige Rückenfigur mit einem Säbel steht. In ihm befinden sich Männer mit dunkler Hautfarbe und Schnauzbärten, die auf dem Kopf einen Turban tragen. Ein Schild zeigt die türkische Mondsichel. Am Bootrand hängen einige Türken, die verzweifelt versuchen, in das Boot zurück zu klettern. Am rechten Bildrand stehen einige Soldaten des Herzogs, die in glänzender Rüstung mit großen Schwertern kämpfen, während die Gegner bereits davonlaufen. Ähnliche Szenen sind auch

---

<sup>444</sup> Vasari-Milanesi, 218.

<sup>445</sup> Cantagalli 1962, 439.

im Hintergrund zu sehen. Einige Soldaten auf Pferden galoppieren über das Schlachtfeld, ohne einen direkten Widerstand seitens des Feindes. Eine Gruppe Türken – deutlich erkennbar durch die Schilde mit dem Halbmond auf rotem Grund – flieht nach links, während zwei Florentinische Soldaten hinter ihnen mit modernen Feuerwaffen herschießen. Die wehrhafte Stadt im Hintergrund der Szene – Piombino – ist durch mehrere Truppen bewacht und scheint zu keiner Zeit wirklich in Gefahr gewesen zu sein. Der alte Mann mit dem grauen, langen Bart und mit Koralle und Muschel in der Hand stellt, so Vasari, die Allegorie des Meeres dar.

Vasari erwähnt weiterhin wird die Inschrift am unteren Rahmen des Bildes. Sie besagt, daß die Feinde des Volkes vom Land ferngehalten werden. Damit bezieht sich die Inschrift ausschließlich auf die Türken, die mit ihren Schiffen kamen und die Toskana bedrohten. Der Ausschluß der Florentiner unter Strozzi sowohl im Bild als auch in der Beschreibung läßt ein Topos anklingen, das bereits Karl V. in seinen ikonographischen Programmen verwendete: der Herrscher als Verteidiger des Christentums.<sup>446</sup> Cosimo, der sich hier im Deckenfeld als Sieger gegen die Türken darstellen läßt, ist gleichzeitig der Beschützer der christlichen Welt. Die Geschichte wird hier gezielt modifiziert, um den Herzog zu glorifizieren.

Über die Inschrift am rechten Bildrahmen sagt Vasari nichts. Sie gibt das Jahr an, in der die Schlacht stattgefunden hat: POST PARTVM VIRGINES MDLV.

Aus den drei erhaltenen Zeichnungen zur Planung der gesamten Decke geht hervor, daß eine Darstellung der Schlacht bei Piombino zunächst nicht vorgesehen war. Für das zu untersuchende Feld waren in der zweiten Zeichnung (Abb. 3) „L' isola d' Elba e sua edificazione Mare“ und in der dritten (Abb. 4) „Porto Ercole“ vorgesehen. Die beiden genannten Städte sind im ausgeführten Programm nicht vorhanden, allerdings liegt Piombino, wie die beiden genannten Städte, am Meer. Durch die Darstellung der Schlachten (anstelle der Stadtveduten) in den beiden äußeren Deckenstreifen ist die Betonung des ikonographischen Programms auf die antithetische Gegenüberstellung der Kriege gegen Pisa und Siena gelegt worden. Die von Cosimo besetzten oder verteidigten Gebiete an der Westküste der Toskana konnten durch die Darstellung von Schlachten gezeigt und gleichzeitig die Rolle Cosimos als Beschützer des Christentums herausgestellt werden.

Das Ereignis der Niederschlagung der Türken bei Piombino ist auch an einer der Wände der Sala di Cosimo I. dargestellt.<sup>447</sup> Dort allerdings ist mehr Wert auf die Darstellung der Landschaft gelegt worden als auf die Repräsentation der kämpfenden Soldaten.

---

<sup>446</sup> Vgl. Kap. XI.2. zu den Kunstaufträgen Karls V.

<sup>447</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 149f. Vgl. auch Kap. XI.4. zu den Kunstaufträgen Cosimos I.

### V.13. Niederlage der Venezianer im Casentino

*G. In dem anderen Oktagon da unten Richtung S. Piero Scheraggio befindet sich die Niederlage der Venezianer im Casentino.*

*[...]*

*G. In diesem Oktagon also, wie gesagt, folgt die Niederlage des venezianischen Heeres gegen die Florentiner im Casentino, bei Vernia und Montalone. Und die Rauheit der Berge habe ich durch Schnee und Eis dargestellt, weil es Winter war, als der Krieg beendet wurde. Und ich hab die Landschaft um den Berg La Verna vom Original abgezeichnet, und ebenso den Abt Basilio mit den Bauern, der sie [die Venezianer] besiegt. Bei diesem Ereignis wurden viele Venezianer gefangen genommen und ich habe sie in der Kleidung jener Zeit dargestellt.*

*P. Das ist ein wunderschönes Bild: aber sagt mir doch, was diese seltsame Figur unten im Bild und was die Worte darunter bedeuten.*

*G. Das ist der Appenin, voll von Eiszapfen und Schnee, als Ort, der von Natur aus kalt und gefroren ist. Und die Worte darunter heißen: Venetos Pisarum defensores vicit [...].<sup>448</sup>*

Als oktogonales Pendant zur Schlacht von Marciano (Feld 15) befindet sich auf dem Feld Nummer 13, auf der Seite der Darstellungen des Krieges gegen Pisa, die sogenannte „Niederlage der Venezianer im Casentino“. (Abb. 31) Das Bild zeigt ein Schlachtfeld. Im Vordergrund sind Pferde und Soldaten in prächtigen Rüstungen mit ihren detailgetreu wiedergegebenen Waffen gezeigt. Im Hintergrund ist die Landschaft naturalistisch dargestellt. Die Einfügung einer allegorischen Figur im unteren Bildvordergrund ist bereits aus anderen Deckenfeldern bekannt.

Im Winter 1498 wurden venezianische Truppen unter der Führung des Herzogs Guidobaldo von Urbino, Carlo Orsinis und Bartolomeos von Alviano, die den Pisanern zu Hilfe geeilt waren, von den Florentinischen Truppen unter der Leitung Paolo Vitellis im Casentino eingeschlossen. Sie wurden belagert und ständigen Angriffen ausgesetzt, bis sie sich schließlich zurückzogen.<sup>449</sup>

Besonders wichtig scheint Vasari zunächst die Darstellung der Landschaft und ihrer Siedlungen zu sein. Inmitten verschneiter Tannen ist deutlich die Abtei La Verna zu erkennen, die hoch in den Bergen liegt. Davor, im Tal, befinden sich zahlreiche Soldaten, die meisten zu Pferde. Vasari erwähnt auch den Abt Basilio mit seinen Bauern, den er porträtiert habe. Allerdings ist der Abt nur schwer erkennbar. Mitten in der flüchtenden Menge aus Reitern, fast im Zentrum des Bildes ist er durch seine graue Kutte auszumachen. Ein Porträt ist in dieser Größe jedoch nicht identifizierbar. Die gefangen genommenen Venezianer hat Vasari in altmodischen Kleidern dargestellt („gli fingo

<sup>448</sup> Vasari-Milanesi, 213f.

<sup>449</sup> Für das Thema hat Vasari Bembo's "Storie" herangezogen, wie er in einem Brief an den Herzog vom 23. November 1564 schreibt. Siehe Frey 1930, II, Brief CDLXXIII.

con gli abiti di que'tempi“). Daran wird deutlich, wie sehr Vasari an authentischen Darstellungen gelegen war, die den urkundenhaften Charakter des gesamten Ausstattungsprogramms der Sala dei Cinquecento unterstreichen.

Die Allegorie im unteren Bildvordergrund beschreibt Vasari als Allegorie des Appennins, der in sehr heller Farbe gemalt und mit Eiszapfen und Schnee bedeckt ist, um seine natürliche Kälte darzustellen. Genannt wird ebenfalls die Inschrift am unteren Bildrahmen, die allerdings nicht mit der tatsächlich vorhandenen Schrift (VENETI PISARVM DEFENSORES VICTI) übereinstimmt. Hier kann wieder vermutet werden, daß Vasari die Darstellung nach einem Konzept beschrieb, das nicht vollkommen der Ausführung der Decke entspricht.

Die Beschreibung endet an diesem Punkt und läßt viele Bildelemente unbesprochen. Dargestellt ist wohl das flüchtende venezianische Heer, das sich durch die rote Flagge mit dem Löwen ausweist. Im Bildvordergrund steht rechts ein Pferd ohne Reiter, auf dem sich der Torso einer Ritterrüstung befindet sowie eine Kiste mit den Zeichen der Venezianischen Republik. Sie sollen wohl die Kriegsbeute darstellen, die von den Florentinischen Reitern mit Schwert beobachtet wird.

Vergleicht man die Beschreibung Vasaris mit dem Deckenfeld, so wird deutlich, daß Vasari nicht die ausgeführte Darstellung beschreibt, sondern ein Konzept. Nur so läßt sich erklären, daß er das Bildsujet als Niederlage der Venezianer angibt, statt von einem Rückzug oder einer Flucht zu sprechen. Geplant waren lediglich die Landschaft mit dem Kloster La Verna, der Abt, der wohl an prominenterer Stelle geplant war, und die Allegorie des Appennin. Auch die Jahreszeit Winter sollte wohl von Anfang an im Bild dargestellt sein. Es wird deutlich, daß Vasari das Deckenfeld zu einem Zeitpunkt beschrieben hat, als es noch nicht fertig war.

Nicht erwähnt ist auch die Inschrift am linken Bildrahmen: ANNO A CHRISTI ORTV MCCCCXCVIII.

Die Planzeichnungen der Decke verzeichnen erst ab der dritten Zeichnung (Abb. 4) „rotta di Viniziani al Casentino [...]“. Die beiden vorherigen Planzeichnungen benennen das Thema des Deckenfeldes viel genereller mit „esecuzione della guerra“ und „Mezzo della guerra dj Pisa et accjdentj recascati in quella“.<sup>450</sup> Daraus geht hervor, dass das Thema des Deckenfeldes erst relativ spät spezifiziert worden ist.

---

<sup>450</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.



#### V.14. Der dritte Mauerring (Terze Mura)

*P. [...] und in diesem [Bild] in der Mitte sehe ich Florenz dargestellt mit den Worten: Civibus opibus imperio Florent. latiori pomoerio cingitur.*

*G. In diesem Bild, Herr, ist abgebildet, wie die Stadtmauern von Florenz zum dritten Mal erweitert wurden. Weil sich die Florentiner in einer guten und friedlichen Lage befanden, die Stadt größer geworden und die Bevölkerung gewachsen war und [weil] die Vororte mehr Bewohner und mehr Häuser aufwiesen, hatte man diesen Neubau um das Jahr 1284 befohlen. Im Vordergrund habe ich die Signoria mit altmodischer Kleidung dargestellt, und vor ihr steht der Architekt Arnolfo, der ihnen den Plan der Mauer zeigt. Weiter hinten zeige ich, wie an der Porta San Friano gebaut wird. Und es war der Bischof, der den Grundstein ins Fundament legte und weihte, und um ihn herum habe ich die Handwerker und die Auftraggeber dieses Baus gestellt.<sup>451</sup>*

Das Pendant zur Gründung von Florenz (Feldnummer 26) ist die Erweiterung von Florenz durch einen dritten Mauerring im Deckenfeld Nummer 14. (Abb. 32) Vasari selbst bezeichnet das Deckenfeld in den *Ragionamenti* als dritte Erweiterung der Stadtmauern, die durch eine florierende Stadt und die Zunahme der Bevölkerung notwendig geworden war.

Zunächst benennt Vasari die Inschrift *CIVIBVS OPIBVS IMPERIO FLORENTIA LATIORI POMOERIO CINGITVR*, die sich unter dem Deckenfeld befindet und auf dessen Sujet verweist. Nach der Nennung der Bildunterschrift erzählt Vasari kurz die Geschichte dieser Episode und legt sie auf das Jahr 1284 fest. Villani datierte den Beginn der Arbeiten an der Porta del Prato auf dieses Jahr, hatte allerdings den Bau der dritten Stadtmauer in das Jahr 1294, als die Kommune endlich das Geld dafür zusammen getragen hatte, festgelegt.<sup>452</sup> In der Inschrift, die sich links und rechts neben dem Deckenfeld befindet, ist sogar das Jahr 1283 genannt.<sup>453</sup> Ganz offensichtlich war man an dieser Stelle daran interessiert, ein möglichst frühes Jahr für den Bau der Mauer im Programm der Sala dei Cinquecento anzugeben, um so auf das hohe Alter der Stadtgeschichte zu verweisen.

Vasari benennt weiterhin die dargestellte Regierung, die *signoria*, die in altmodischer Kleidung wiedergegeben sei. Auch hier werden Vasaris Bemühungen um eine möglichst authentische Darstellung der Szene deutlich. Wie auch in Villanis Bericht beschrieben, befinden sich im Deckenfeld die Regierenden und das Volk, die an der Erweiterung der Stadtmauer teilnehmen.<sup>454</sup>

<sup>451</sup> Vasari-Milanesi, 210.

<sup>452</sup> “Nel detto anno [1294], a dì XXVIII di novembre, si cominciarono a fondare le nuove e terze mura della città di Firenze nel Prato d'Ognisanti; e furono a benedire e fondare la prima pietra il vescovo di Firenze, e quello di Fiesole, e quello di Pistoia, e tutti i prelati e riligiosi, e tutte le signorie e ordini di Firenze con innumerabile popolo. E murarsi allora da la torre sopra la gora infino a la porta del Prato, la qual porta era prima cominciata insino l'anno MCCLXXXIII, coll'altre porte mastre di qua da l'Arno, insieme, come adietro facemmo menzione; ma per molte averse novità che furono appresso stette buono tempo che non vi si murò più innanzi che quelle mura de la fronte del Prato.” Villani 1991, Buch 8, Kap. XXXI. Zum Bau des dritten Mauerrings siehe Villani 1991, Buch 9, Kap. CCLVI.

<sup>453</sup> POST ORTVM CHRISTV/ ANNO MCCLXXXIII.

<sup>454</sup> Villani 1991, Buch 8, Kap. XXXI.

Außerdem beschreibt Vasari, daß der Architekt Arnolfo der *signoria* die Pläne für den Bau des neuen Mauerrings präsentiere. Der Mann im Zentrum der Gruppe mit der Zeichnung eines Grundrisses in den Händen, ist demnach Arnolfo di Cambio. Wie Scorza nachgewiesen hat, ist das Porträt Arnolfos durch den Holzschnitt, der die zweite Ausgabe der *Viten* von 1568 begleitet, gut identifizierbar.<sup>455</sup>

Vasari fährt fort, er habe weiter hinten (*più in là*) einen den Grundstein weihenden Bischof dargestellt. Dieser und die ihn umgebene Menge von Assistenten und Volk sowie eine musizierende Gruppe von Männern, die sich durch eine Lilienfahne als Florentiner zu erkennen geben, befinden sich an der rechten Seite der Szene. Villani legt in seiner kurzen Erwähnung des ersten Baus der Mauer Wert auf die Anwesenheit des Bischofs von Florenz und anderer Bischöfe, die den Grundstein weihen.<sup>456</sup> Bei Vasari ist nur ein Bischof dargestellt. Wie bereits von Scorza untersucht und nachgewiesen, muß Vasari verschiedene Quellen für seine Erweiterung der Stadtmauern verwendet haben, um die Darstellung insgesamt lebhafter wirken zu lassen.<sup>457</sup> Die Beschreibung Vasaris endet an dieser Stelle und läßt viele Fragen zur Darstellung und ihrem Inhalt offen.

Rick Scorza hat die weiteren Porträts, die sich neben dem Arnolfos in der Darstellung befinden, identifiziert. Meistens hat er dafür die Holzschnitte der Ausgabe der *Viten* von 1568 herangezogen.<sup>458</sup> Bei dem Mann im Schatten Arnolfos handele es sich um Nicola Pisano. Der langhaarige junge Mann mit rotem Umhang im Vordergrund sei Simone Martini. Mit den drei Männern wären, wenn man der Argumentation Scorzas folgt, ein Architekt (Arnolfo di Cambio), ein Skulpteur (Nicola Pisano) und ein Maler (Simone Martini) aus der ersten Periode der *Viten*, aus dem Trecento, dargestellt. Links unten am Bildrand befindet sich eine Person, die aus dem Bild heraus in unbestimmte Richtung schaut. In ihrer linken Hand hält sie ein Blatt, mit dem sie den Blick des Betrachters in das Bild einführt. Es handele sich dabei, so Scorza, um Filippo Brunelleschi. Dessen Porträt soll hier nach seiner Totenmaske gestaltet worden sein.<sup>459</sup> Trotzdem mit Brunelleschi einer der bedeutendsten Architekten der Florentiner Geschichte gezeigt wäre, benennt Vasari dessen Darstellung an der Decke der Sala grande in den *Ragionamenti* nicht.<sup>460</sup> Geht man jedoch vom Dom als zentrales Thema aus, so erklären sich die Zusammenhänge im Bild.

---

<sup>455</sup> Vgl. Scorza 1998, 194. Die Beteiligung Arnolfos am Bau der Erweiterung der Stadtmauer wird vor allem durch Vasari verbreitet, ist allerdings – soweit mir bekannt – durch kein erhaltenes Dokument belegt. In der Forschung wird Arnolfo, wohl nach Vasaris Informationen, als Architekt der Stadtmauer geführt.

<sup>456</sup> Villani 1856, Buch 8, Kap. XXXI.

<sup>457</sup> Scorza 1998, 195f.

<sup>458</sup> Scorza 1998, 200f.

<sup>459</sup> Scorza 1998, 200. Mehr Ähnlichkeit besitzt allerdings das Marmorrelief im Dom, das Buggiano wohl nach eben dieser Totenmaske geschaffen hat. Vgl. Pope-Hennessy 1966, 8f, Abb. 8.

<sup>460</sup> Vasari schrieb über Brunelleschi: “[...] di ingegno tanto elevato, che ben si puo dire che e’ ci fu donato dal cielo per dar nuova forma alla architettura, già per centinaia d’anni smarrita”. Vasari-Marini 2004, Vita di Filippo Brunelleschi, 327; vgl. auch Scorza 1998, 200.

Arnolfo gilt als Architekt des Florentiner Doms Santa Maria del Fiore und wird von Vasari in den *Viten* vor allem dafür gelobt.<sup>461</sup> Brunelleschis Darstellung im Bild folgte dem verbindenden Element des Domes, denn er ist der Erschaffer der berühmten Domkuppel. Problematisch ist das Zeitfenster, das sich damit im Bild eröffnen würde, denn erst über hundert Jahre nach dem Bau der dritten Stadtmauer hatte Brunelleschi den Plan für die Kuppel des Florentiner Doms vorgestellt. Im Deckenbild ist der Dom noch ohne Kuppel wiedergegeben. Die Anwesenheit Simone Martinis im Bild erklärt sich durch Vasaris Kommentar in der Vita Arnolfos: Simone habe im Kapitelsaal von Santa Maria Novella den Dom (noch ohne die Kuppel Brunelleschis) gemalt.<sup>462</sup> Die Beziehung zum Dom wird auch bei der hinter Arnolfo, also in dessen Schatten stehenden Person, die Scorza als Nicola Pisano identifizierte, deutlich. Vasari berichtet in dessen Vita, daß er mit Arnolfo in einem direkten Konkurrenzverhältnis stand.<sup>463</sup> Aber noch ein anderer Bezug zum Dom ergibt sich aus der Darstellung. Vasari stellt der „Vita di Nicola e Giovanni Pisani“ nur einen Holzschnitt voran. Das heißt, daß ebenso auch der Sohn Nicolas, Giovanni Pisano, gemeint sein könnte. Der nämlich, so schreibt Vasari, war nach Florenz gekommen, um die Baustelle des Doms zu sehen und gleichzeitig Giotto kennen zu lernen. Bei dieser Gelegenheit wurde ihm angeboten, die Skulpturen einer Madonna mit zwei flankierenden Engeln für den Dom zu schaffen.<sup>464</sup>

Der Mann rechts neben der Figurengruppe mit dem hellen, zweigeteilten Bart und der charakteristischen Nase konnte, nach Scorza, als Donatello identifiziert werden. Dieser war, wie Vasari selbst betonte, Brunelleschis „amicissimo“.<sup>465</sup> Rechts neben ihm, mit einem langen weißen Umhang und rotem Kopftuch erkannte Scorza Luca della Robbia. Das Gesicht ist nur im Profil gezeigt, aber die Übereinstimmung der Physiognomie mit dem Holzschnitt aus den *Viten* ist unübersehbar. In der Vita Brunelleschis berichtet Vasari, daß Donatello und Luca della Robbia dem Architekten der Domkuppel in schwierigen Zeiten beigestanden hätten.<sup>466</sup>

An anderen Stellen des malerischen Ausstattungsprogramms der Sala findet sich Kritik an der republikanischen Regierung, oder zumindest werden die positiven Eigenschaften der Mediceischen

---

<sup>461</sup> “[...] fece Arnolfo il disegno et il modello del non mai abbastanza lodato tempio di S. Maria del Fiore [...]” Vasari-Marini 2004, Vita d’Arnolfo di Lapo, 123.

<sup>462</sup> “Et il ritratto della chiesa di S. Maria del Fiore, cioè del di fuori con la cupola, si vede di mano di Simon sanese nel capitolo di S. Maria Novella [...]” Vasari-Marini 2004, Vita di Arnolfo di Lapo, 125.

<sup>463</sup> “E così cominciando questi artefici a gareggiare fra loro, così nei marmi come nelle fabbriche, trovarono qualche poco di buono. Il medesimo accadde in Firenze, poi che furono vedute l’opere d’Arnolfo e di Nicola [...]” Vasari-Marini 2004, Vita di Nicola e Giovanni Pisani, 130.

<sup>464</sup> “Ma tornando a Giovanni [...] venne a Firenze per vedere la fabrica che Arnolfo faceva di Santa Maria del Fiore, e per vedere similmente Giotto, del quale aveva sentito fuori gran cose ragionare; ma non fu sì tosto arrivato a Firenze, che dagli Operai della detta fabrica di S. Maria del Fiore, gli fu data a fare la Madonna che in mezzo a due Angioli piccoli è sopra la porta di detta chiesa che va in Canonica, la quale fu opera molto lodata.” Vasari-Marini 2004, Vita di Nicola e Giovanni Pisani, 133.

<sup>465</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Donato, 352; Scorza 1998, 200.

<sup>466</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Filippo Brunelleschi, 337; vgl. Scorza 1998, 201.

Herrschaft mit weniger positiven Momenten der republikanischen Signoria kontakariert.<sup>467</sup> Die im Deckenbild dargestellten Porträts Brunelleschis, Donatellos und Luca della Robbias, intendieren ebenfalls den Streit, den Brunelleschi wegen der Erbauung der Domkuppel hatte und den Vasari über mehrere Seiten in den *Viten* beschreibt. Brunelleschi habe, so Vasari, mehrfach versucht, die Konsuln von seinem Kuppelprojekt zu überzeugen. Diesen sowie den Bürgern von Florenz erschien der Bau einer Kuppel ohne aufwendige Gerüste als unmöglich. Als Brunelleschi sie von dem Projekt überzeugen wollte, hielten sie ihn für verrückt und lachten ihn aus.<sup>468</sup> Er wurde immer wieder abgewiesen und Vasari schreibt, er habe sich in Geduld üben müssen (*bisognava amarsi di pazienza*) und sei mehr als ein mal versucht gewesen, Florenz zu verlassen (*fu tentato partirsi di Fiorenza più volte*).<sup>469</sup> Vasari spitzt die ganze Geschichte zu, indem er auf die Dummheit der Konsuln, den Neid der Handwerker und die Wankelmütigkeit der Bürger verweist,<sup>470</sup> die ein so großes Projekt fast zum Scheitern gebracht hätten, wenn der Architekt nicht so standhaft geblieben wäre. Stark zum Ausdruck kommt in dieser Anekdote die Zerrissenheit der Regierung, die auf den Konsens vieler Meinungen angewiesen ist und deshalb nur schwer zu Beschlüssen gelangt. Diese Überzeugung wird in Vasaris Texten und vor allem im Programm der Sala dei Cinquecento mehrfach ausgedrückt.<sup>471</sup>

Mit der Darstellung sechs bekannter Künstler in einem Bild schließe sich die Darstellung an die berühmten *uomini famosi* an. Bereits Andrea del Castagno hatte seine berühmten Fresken in der Villa Carducci (1457 fertiggestellt) in Dreiergruppen unterteilt.<sup>472</sup> Dargestellt sind drei Florentinische Heerführer, drei Frauen und drei Poeten, wobei die erste und die letzte Gruppe Florentinische Persönlichkeiten darstellen. Auch der von Ghirlandaio in der ehemaligen Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio geschaffene Freskenzyklus (1482-84) stellt *uomini famosi* in Dreiergruppen zusammen.<sup>473</sup> Frühere Darstellungen von *uomini famosi* aus dem Bereich der Florentinischen Architekten, Skulpteure und Maler, die einen Auftraggeber umringen und diesem teilweise Proben ihrer Arbeit reichen, scheinen sich nur bei Vasari und seinem Umfeld feststellen

---

<sup>467</sup> Dies geschieht beispielsweise in den Feldern der Rede Antonio Giacominis und Cosimo plant die Einnahme Sienas. Siehe Kap. V.27. und V.25. Vasari selbst weist auf diesen Vergleich hin, wenn er die vierzehn Jahre des Krieges gegen Pisa unter der republikanischen Regierung den vierzehn Monaten des Siena-Krieges unter Cosimo gegenüberstellt. Vasari-Milanesi, 212.

<sup>468</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Brunelleschi, 334: „Parve a’Consoli, che stavano ad aspettare quel bel modo, et agli Operai et a tutti que’ cittadini, che Filippo avesse detto una cosa da sciocchi, e se ne feciono beffe ridendosi di lui [...]“

<sup>469</sup> Vasari-Marini, Vita di Filippo Brunelleschi, 334.

<sup>470</sup> „Avrebbe potuto mostrare Filippo un modello piccolo che aveva fatto; ma non volle mostrarlo, avendo conosciuto la poca intelligenza de’Consoli, l’invidia degli artefici e la poca stabilità de’cittadini, che favorivano chi l’uno e chi l’altro, secondo che più piaceva a ciascuno [...]“ Vasari-Marini 2004, 335.

<sup>471</sup> Siehe beispielsweise auch Kap. V.25. zum Deckenfeld der Rede Antonio Giacominis.

<sup>472</sup> Vgl. Jägerbeck 1980, 307-26, bes. 309ff. Die Fresken befinden sich heute in den Uffizien.

<sup>473</sup> Jägerbeck 1980, 313ff.

zu lassen. Um zu erkennen, wie Vasari diese Bilder aufbaut und beschreibt, sollen sie etwas genauer untersucht und als Vergleich herangezogen werden.

In der Sala dei Cento Giorni in der Cancelleria in Rom zeigt ein Fresko Papst Paul III., auf dem er umgeben von seinen Hofkünstlern und Humanisten wie Pietro Bembo, Paolo Giovio und Michelangelo dargestellt ist.<sup>474</sup> In einem anderen Fresko der gleichen Sala sind die Artes Liberales gezeigt, die Paul III. den Grundriß von Sankt Peter zeigen, während im Hintergrund die Baustelle gezeigt ist. (Abb. 34) Weitere Darstellungen befinden sich in vier Räumen des Palazzo Vecchio, in der Sala di Cosimo il Vecchio, der Sala di Lorenzo il Magnifico, in der Sala di Leone X und in der Sala di Cosimo I.<sup>475</sup> In allen Fällen ist der Namensgeber der Sala, immer berühmte Mitglieder der Medici-Familie, umgeben von Literaten, Künstlern oder Architekten dargestellt. Weil in diesen Bildern immer ein Mäzen dargestellt ist, dem ein Künstler seines Vertrauens einen Plan, ein Modell oder eine Schrift reicht, werde ich diesen Bildtypus im Folgenden als „Mäzenatenbilder“ bezeichnen. In der Sala di Leone X, die ab 1555 ausgestattet wurde, befindet sich ein Fresko, daß Leo X. mit Bramante zeigt, während dieser ihm den Plan von Sankt Peter präsentiert.<sup>476</sup> (Abb. 35) In einem nur wenig später entstandenen Fresko in der Sala di Cosimo Vecchio befindet sich an der Decke eine Darstellung von Brunelleschi und Ghiberti, die Cosimo Vecchio ein Holzmodell der Kirche San Lorenzo reichen.<sup>477</sup> (Abb. 36) Auffällig ist die Darstellung Cosimo Vecchios mit seiner roten Kappe, die er auch auf dem Porträt Agnolo Bronzinos trägt. Sein Untergewand wird von einem Gürtel zusammengehalten, an dem ein Geldsäckchen hängt. Damit wird Cosimo als Geldgeber klassifiziert. Vasari beschreibt in den *Ragionamenti*, daß Cosimo an Brunelleschi den Auftrag gegeben hätte, ein Projekt zu entwerfen, während Ghiberti das Holzmodell anfertigen sollte.<sup>478</sup> Wie Vasari korrekt berichtet, hatte Giovanni di Bicci seit 1418 den Bau vorangetrieben. Nach dessen Tod hatte allerdings der republikanisch gesinnte Brunelleschi niemals einen Auftrag von Cosimo erhalten.<sup>479</sup> Die Kleidung des stehenden Ghiberti, der das Holzmodell von oben hält, und des knienden Brunelleschi ist ganz unterschiedlich. Trägt Brunelleschi ein langes Gewand und eine aus rotem Tuch gebundene Kopfbedeckung, so will Ghiberti nicht in die Kleidermode passen. Halb entkleidet, mit einem Tuch, das er um die Hüften geschlagen hat und seine Beine bis über die Knie entblößt lassen, und weiteren Tüchern, die um den Oberkörper gewunden sind, aber auch dort

<sup>474</sup> Siehe Kap. XI.3. zu den Kunstaufträgen der Farnese. Vgl. Kliemann 1993, 50; 70.

<sup>475</sup> Vgl. Kap. XI.4. zu den Kunstaufträgen Cosimo I. de' Medicis. Scorza verweist auf den *apparato* der Hochzeit Francesco de' Medicis mit Johanna von Österreich, der allerdings erst nach Fertigstellung der Decke der Sala dei Cinquecento angefertigt wurde. Dort wurden toskanische Künstler und Wissenschaftler gefeiert. In der Zeichnung Giovanni Maria Butteris zum *apparato* der Hochzeit ist Dante, der auf einen Globus zeigt, zusammen mit Petrarca und Boccaccio dargestellt. Vgl. Scorza 1998, 202. Siehe auch Scorza 1981, 57-75; ders. 1985, 888-89.

<sup>476</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 119.

<sup>477</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 130.

<sup>478</sup> Vasari-Milanesi, 8, 97.

<sup>479</sup> Elam 1992, 162ff; Brassat 1998, 99.

große Teile des Oberkörpers unbedeckt lassen, steht er im Vordergrund des Bildes. Als Schuhe trägt Ghiberti Stiefel, die seine Waden bedecken. Hinter Cosimo stehen, wie Vasari beschreibt, Donatello und Michelozzo. Alle vier Porträts gleichen denen der Holzschnitte der *Viten* von 1568 außerordentlich. Und alle vier Künstler entstammen der gleichen Generation, das heißt, sie sind Zeitgenossen. Wie auch im untersuchten Deckenfeld der Erbauung der dritten Stadtmauer sind mehrere Ereignisse simultan dargestellt. Während vorn im Bild Modell und Plan präsentiert werden, wird im Bildhintergrund bereits gebaut.

In einem anderen Deckenbild, ebenfalls in der Sala di Cosimo il Vecchio, ist wieder Cosimo Vecchio dargestellt, hier auf einem erhöhten Podest inmitten stehender Künstler sitzend.<sup>480</sup> Auch hier finden sich nur Zeitgenossen des Medici-Vorfahren, wie Marsilio Ficino, Donatello, Brunelleschi, Fra Angelico, Luca della Robbia, Fra Filippo Lippi, Lorenzo Ghiberti und weitere, im Bild. Alle sind nach der gleichen Mode gekleidet und die meisten sind exakt so porträtiert, wie man sie auch auf den Holzschnitten der *Vite* von 1568 sehen kann.<sup>481</sup> Allerdings wird hier kein präzises Ereignis aus der Geschichte simultan in den verschiedenen zeitlichen Ebenen gezeigt. Vielmehr werden die vielen Künstler am Hof Cosimos um ihren Mäzen stehend dargestellt. Dabei werden einzelne Künstler mit ihren Werken gezeigt, wie der Philosoph Marsilio Ficino mit einem Buch oder der Maler Fra Angelico mit einem kleinen Gemälde. Cosimo selbst umfaßt mit seiner linken Hand ein Geldsäckchen, während er in seiner rechten eine kleine Skulptur hält, wie um deren Geldwert abzuwägen.

Ähnlich verhält es sich mit einer Darstellung an der Decke der Sala di Lorenzo Magnifico. (Abb. 38) Lorenzo Magnifico sitzt dort im Kreis seiner Philosophen und Literaten, wie beispielsweise Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti oder Agnolo Poliziano.<sup>482</sup> Alle dargestellten Persönlichkeiten waren Zeitgenossen und haben sich – wie bekannt – ist, tatsächlich zeitweilig getroffen, um philosophisch-literarische Gespräche zu führen. Insofern ist auch hier keine doppelte zeitliche Ebene im Bild vorhanden.

In der Sala di Cosimo I befindet sich ein weiteres Beispiel für die Mäzenatenbilder: In einem Tondo an der Decke ist Cosimo sitzend im Kreise der für ihn arbeitenden Architekten und Skulpteure dargestellt.<sup>483</sup> Chandler Kirwin hatte in einem Aufsatz über den Tondo auf dessen Abhängigkeit vom Liberalitas –Relief des Konstantinbogens in Rom nachgewiesen.<sup>484</sup> Dargestellt ist dort der Kaiser, umgeben von römischen Bürgern, an die er Geld verteilt. Wie Konstantin im Relief muß sich auch Cosimo als Geldgeber verstanden haben. Bemerkenswert erscheint die Kleidung der

<sup>480</sup> Siehe Allegri/ Cecchi 1980, 131. Dort auch Schema des Bildes mit einer Auflistung der darin dargestellten Personen.

<sup>481</sup> Prinz 1966, 13f.

<sup>482</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 138.

<sup>483</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 145.

<sup>484</sup> Chandler Kirwin 1971, 105-22.

dargestellten Personen, die von typischen Kleidern des 16. Jahrhunderts bei Cosimo und einiger der ihn umgebenden Künstler bis zu antikisierender Kleidung, die viel Haut zeigt, anderer Künstler, variiert. Die Zuschreibung der verschiedenen Künstler zu den Porträts ist schwierig, da Vasari auch hier wieder ein Konzept zu beschreiben scheint.<sup>485</sup> So nennt er Bartolommeo Ammannati und Baccio Bandinelli, die mit ihm zusammen stünden.<sup>486</sup> In den zwei erhaltenen Zeichnungen<sup>487</sup> sind im Vordergrund drei Männer erkennbar, während der ausgeführte Tondo nur zwei Männer an dieser Stelle zeigt. Deutlich identifizierbar sind aufgrund der *Ragionamenti* und der ihnen beigegebenen Attribute Tribolo, rechts im Bild mit zwei Brunnenmodellen, und Tasso, links mit einem Modell des Mercato Nuovo.<sup>488</sup> Der Architekt und der Skulpteur sind in antikisierender Kleidung, die den Blick auf ihre muskulösen Oberarme freigibt, dargestellt. Alle anderen Personen und Cosimo selbst tragen zeitgenössische Kleidung. Ob die antikisierende Kleidung Tassos und Tribolos und die Präsentation einiger ihrer Bauwerke in den Modellen als besondere Ehrbezeugung Vasaris gegenüber diesen Künstlern zu werten ist, geht weder aus dem Bild selbst noch aus den *Ragionamenti* hervor. Anders als bei der Darstellung des Baus des dritten Mauerrings an der Decke der Sala dei Cinquecento ist in diesem Tondo kein geschichtliches Ereignis in den verschiedenen Zeitebenen dargestellt. Ausnahmslos zeitgenössischen Künstler umringen ihren Herzog und Geldgeber. Es bleibt festzuhalten, daß lediglich das Fresko in der Sala dei Cento Giorni, das Deckenfeld in der Sala di Cosimo Vecchio und das Fresko in der Sala di Leone X einen Auftraggeber zeigen, der Grundriß oder Modell eines im Hintergrund im Bau dargestellten Gebäudes anschaut. Waren es in der Sala dei Cento Giorni noch die Artes Liberales, die Paul III. den Grundriß zeigen, so ist es im Palazzo Vecchio immer ein porträtierter Architekt. Unter Hinzuziehung der weiteren vorgestellten Mäzenatenporträts kann festgehalten werden, daß immer Männer der gleichen Zeit zusammen in einem Bild dargestellt worden sind. Dies macht ein Verständnis des untersuchten Deckenfeldes keineswegs leichter. Kliemann stellt fest, daß Vasari mit den vorgestellten Beispielen aus dem Palazzo Vecchio einen Bildtypus schafft, der das Mäzenatentum der Medici besonders herausstellt.<sup>489</sup> Im untersuchten Deckenfeld sind jedoch keine Medici dargestellt. Es ist die Signoria, die Regierung der Republik, die hier die Pläne entgegennimmt und von Künstlern und Architekten umgeben ist. Möglicherweise wird damit eine

---

<sup>485</sup> Chandler Kirwin versucht eine Zuordnung der Porträts. Vgl. Chandler Kirwin 1971, 105-22.

<sup>486</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 192.

<sup>487</sup> Paris, Louvre, 2174 und New York, Metropolitan Museum of Art. Rogers Fund, 1958. Beide Zeichnungen sind bei Kirwin Chandler 1971 (Abb. 7 und 8) veröffentlicht.

<sup>488</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 192.

<sup>489</sup> Kliemann 1993, 70f.

Kontinuität der Regierung, die sich nach der republikanischen *Signoria* (hier sogar als Auftraggeber an Künstler aus verschiedenen Jahrhunderten) in der Herrschaft Cosimos fortsetzt.<sup>490</sup>

Im Hintergrund der Darstellung der Erbauung des dritten Mauerrings befindet sich Florenz, eingebettet in eine grüne hügelige Landschaft. Am Horizont dahinter sind auf einem Hügel die Türme von Fiesole sichtbar und eine große Wolke, die über Florenz schwebt. Florenz ist deutlich durch seine Bauwerke identifizierbar, die historisch richtig dargestellt worden sind. So besitzt der Dom im Bild beispielsweise noch keine Kuppel.<sup>491</sup>

Die Mauer ist im Deckenfeld in ihren verschiedenen Baustadien dargestellt. Links im Bild wird die Mauer gerade errichtet. Wie Vasari in der Vita Andrea Pisanos beschreibt, wurde die Mauer zwischen Porta San Gallo und Porta al Prato 1310 errichtet. Damit widerspricht Vasari den Ausführungen Villanis, der diesen Teil der Mauer als den ersten benannte.<sup>492</sup> Das gesamte Deckenfeld umfaßt nicht nur ein Ereignis, sondern einen ganzen Prozeß, der sich über mehrere Jahre und Jahrzehnte zieht. Allein fünfzehn Jahre waren von der Planung bis zum Beginn der Bauarbeiten an der neuen Stadtmauer vergangen. Bis zur Vollendung des Bauvorhabens vergingen weitere Jahrzehnte.<sup>493</sup> Wie bereits angedeutet wurde diesem langen Prozeß durch die Inschrift ein frühes Datum beigefügt, um eine besonders lange zurückliegende städtische Geschichte zu bezeugen. Gleichzeitig werden die historisch bezeugten Ereignisse und Persönlichkeiten so zusammen gefügt, daß eine modifizierte Rekonstruktion der Florentiner Geschichte entsteht, die Cosimos Herrschaft in ausnahmslos positives Licht stellt.

Ein Abgleich mit den drei erhaltenen Planzeichnungen der Decke gibt weitere Informationen über Bedeutung und Entwicklung der Darstellung preis. In der ersten erhaltenen Zeichnung (Abb. 2) steht im Feld Nummer 14 „Edificazione prima di Fiorenza col segnjo antico de Romanj“ geschrieben. In der zweiten Zeichnung (Abb. 3) befindet sich im gleichen Feld die Beschriftung „Edificazione prima di Firenze da Romani“. Und auch in der dritten Zeichnung (Abb. 4) die Bezeichnung des Feldes ist mit „Edificazione di Fiorenza & gli Romanj danno linsegno del giglio bianco“ ähnlich. Lediglich auf dem Pendant (Feldnummer 26) hat man die Beschriftung

<sup>490</sup> Siehe dazu auch Vasaris Treppenmodell, Vasari-Milanesi, VIII, 221.

<sup>491</sup> Scorza hat sich mit der Darstellung der Stadt beschäftigt und die einzelnen Gebäude im Deckenbild untersucht. Er kommt zu dem Schluß, daß Vasari hier versucht hat, ein Bild der Stadt zu entwerfen, das den tatsächlichen Baubestand der dargestellten Zeit wahrheitsgetreu wiedergibt. Vgl. Scorza 1998, 199f. Scorza vermutet im Deckenfeld zwischen Palazzo Vecchio, Ponte alle Grazie und Santa Croce eine Darstellung des Amphitheaters. Das beschriebene Gebäude ist für mich nicht im Deckenfeld erkennbar. Lediglich bei der Darstellung der Gründung der Stadt kann man das Amphitheater deutlich am rechten Bildrand ausmachen. Vgl. Scorza 1998, 204f. Zum Deckenfeld der Gründung von Florenz siehe Kap. V.26.

<sup>492</sup> Scorza benennt als Quelle hier Stefani 1903, 105. Vgl. Scorza 1998, 195f.

<sup>493</sup> Scorza 1998, 194.



„amplificazione di Fiorenza per Carlo Magno“ durchgestrichen und mit anderer Handschrift zugefügt „terze mura et ultime“. Karl der Große ist dafür in ein kleineres Feld verschoben worden (Feld 17), um zu verdeutlichen, daß er keinerlei Einfluß auf die Erweiterung der Stadt hatte. In der ausgeführten Version ist er in keinem Deckenfeld mehr zu sehen. Das heißt, daß erst in der dritten Zeichnung die Darstellung der dritten Stadtmauer aufgenommen wird und daß dafür Karl der Große aus diesem Feld gestrichen werden sollte. In der ausgeführten Decke sind dann die Gründung der Stadt und ihre Erweiterung miteinander vertauscht worden. So verband man die Vereinigung von Florenz und Fiesole und die Erweiterung der Stadtmauern an der Decke (die beiden Felder liegen direkt nebeneinander), wobei der dritte Mauerring die Vereinigung thematisch fortsetzt.<sup>494</sup>

In einer Zeichnung des Fogg-Museums (Abb. 9), die sechs Deckenfelder zeigt und später falsch zusammengeklebt worden ist, präsentiert das linke große Quadrat den Wiederaufbau der Stadt, in der nur das Baptisterium erhalten geblieben ist.<sup>495</sup> Die Inschrift über der Zeichnung (*Redjfficazione o amplificazione di fiorenza*) beweist, daß es sich um das genannte Sujet handelt. Statt dieser Szene wurde die dritte Erweiterung der Stadtmauern in das Programm aufgenommen. Der hier vorliegende Entwurf wurde nicht übernommen. Statt Karl dem Großen sind die Signoria und sechs Künstler, statt einer verwüsteten Stadt eine florierende mit herrlichen Bauwerken dargestellt. Das Baptisterium, das in der Zeichnung eine zentrale Rolle spielt, ist im Deckenfeld nicht dargestellt und auch der Widder, der sich noch in der Zeichnung in einer Wolke über der Stadt zeigt, ist nicht ausgeführt.<sup>496</sup> Damit verlagert sich die Szene und abhängig davon auch die Darstellung von der sagenumwobenen römischen Vergangenheit in die greifbare Florentinische Geschichte, die durch zeitgenössische Quellen gut nachvollziehbar ist.

Die entscheidende Frage bei der Schaffung dieses Deckenfeldes war: Ist Florenz von Atila oder Totila zerstört worden und von Karl dem Großen wieder aufgebaut worden, oder war die Stadt nie vollkommen zerstört? Die Theorie des Wiederaufbaus der zerstörten Stadt wurde von den mittelalterlichen Florentinischen Geschichtsschreibern vertreten.<sup>497</sup> Im 15. Jahrhundert war der Glaube, daß Karl der Große der zweite Gründer von Florenz war, weit verbreitet, vor allem um den französischen Königen zu schmeicheln. So folgt auch die von Cosimo selbst geförderte Schrift Benedetto Varchis von 1547, die *Storia Fiorentina*, Villani darin, daß Florenz vollkommen zerstört war und durch Karl den Großen wieder aufgebaut wurde.<sup>498</sup> Aus einem Brief Borghinis an den

---

<sup>494</sup> Scorza 1998, 193.

<sup>495</sup> Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art, 1932.151.

<sup>496</sup> Thiem 1960, 107f.

<sup>497</sup> Rubinstein 1942, 215ff; ders. 1967, 65.

<sup>498</sup> Baron 1955, 478; Rubinstein 1967, 65. Rubinstein hat sich mit dem interessanten Briefwechsel zwischen Borghini und Girolamo Mei, einem römischen Gelehrten, in diesem Zusammenhang beschäftigt. 1566 schrieb Borghini in einem

Herzog geht hervor, daß Borghini auf Wunsch des Herzogs nach einem Ersatzthema für den Wiederaufbau der Stadt suchte. Daß man nicht besiegt worden sei, könne man nicht malen (*il non esser vinto non si puo dipigniere*), schreibt er, und schlägt die Darstellung des Florentinischen Sieges über den Ostgotenkönig Radagasius vor.<sup>499</sup> Cosimo antwortete auf diesen Brief, daß Borghini ihn wohl mißverstanden hätte, denn er wollte lediglich dargestellt sehen, daß Florenz niemals vollkommen zerstört war und von einem fremden Herrscher wieder aufgebaut worden ist.<sup>500</sup> Etwa zur gleichen Zeit wie die Fertigstellung der Decke, Ende des Jahres 1565 erschien der Traktat des in Rom lebenden Florentiners Girolamo Mei, der darin konstatiert, daß Florenz zwar eine römische Kolonie, aber nicht vom Triumvirat gegründet worden war. Die Kolonie sei, so Mei, zerstört worden und in der Nähe von Fiesole wieder aufgebaut worden.<sup>501</sup> Diese Theorie wurde in Florenz nicht anerkannt und Cosimo befahl Borghini, die an der Decke dargestellte Theorie der Stadtgründung zu verteidigen, woraus sich eine Diskussion in Briefen zwischen Mei und Borghini entspann (Januar 1566 bis Januar 1567).<sup>502</sup>

Die Entscheidung über die Ausführung des Deckenfeldes muß erst relativ spät gefallen sein. Im Herbst 1564 waren die meisten Panele bereits fertig und im mittleren Streifen der Decke fehlte nur noch Karl der Große.<sup>503</sup> Noch am 12. November 1564 dachte Cosimo an eine Darstellung des Wiederaufbaus der Stadt durch Karl den Großen, wie aus einem Brief des Herzogs an Borghini hervorgeht.<sup>504</sup>

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die durch Vasari gegebene Beschreibung in den *Ragionamenti* lediglich in stark vereinfachter Form den ausgeführten Tatsachen entspricht. Zwar ist alles, was Vasari beschreibt, dargestellt worden, allerdings hat er wichtige Elemente der Darstellung gar nicht benannt. Auch hier gehe ich davon aus, daß die Beschreibung vor Fertigstellung des

Brief an Mei, daß er nicht glaube, Florenz sei „disfatta e rifatta“ und daß er es nicht erlaubt hätte, in der Sala die „redificazione per Carlomagno“ darzustellen. Florenz, Biblioteca Nazionale, Carte Rinuccini, 25; zitiert in Rubinstein 1967, 65.

<sup>499</sup> Frey 1982, II, 116ff, CDLXVIII; Frey 1982, II, CDLXIX, 123f.

<sup>500</sup> Frey 1982, II, 124f, CDLXX. Zitiert nach Rubinstein 1967, 66. Auch Borghini drückt sich ähnlich aus: „Del non essere stata Firenze specialmente sottoposta all’Imperio, ce ne sono molti argumenti...ma infra gli altri, questo mi pare considerabile: l’accrescimento del secondo cerchio. Et dico di questo et non del terzo, perché al tempo di questo le cose erano assai chiare... Ora il crescere una città... si notabilmente et muoversi da sé stessa et non, come si dice, che Carlo Magno la fece rifare trovandola rovinata, è cosa che sotto l’imperio d’altre rare volte avviene, et forse non mai... Ma di questo, se bene le cose di questi tempi non sono chiarissime, non sono però tante oscure che noi non siamo al sicuro che né imperadore ci mise mano né signore alcuno particolare.“ Vgl. Scorza 1987, Appendix 5C; Scorza 1998, Anm. 49.

<sup>501</sup> In der Biblioteca Nazionale in Florenz befindet sich eine Kopie von Meis Traktat mit Randbemerkungen Borghinis (Magl. XXV, 390). Zitiert nach Rubinstein 1967, 72f.

<sup>502</sup> Vgl. Rubinstein 1967, 72f.

<sup>503</sup> Frey 1982, II, CDLXVIII, 116; Rubinstein 1967, 65.

<sup>504</sup> “[...] trattandosi di dipignere la sua reedificazione” siehe Frey 1982, II, CDLXX, 124.

Deckenfilds vorgenommen worden ist, vermutlich nach einem bereits vorliegenden Konzept, das dem ausgeführten Deckenfild nicht ganz entspricht. Die Darstellung so wichtiger Künstler in einer so aufwendigen und durchdachten Ikonographie, die vermutlich die herzogliche Regierungsform feierte, wäre von Vasari andernfalls ausgiebig beschrieben worden.

#### V.15. Schlacht von Marciano in der Valdichiana

*G. Eure Exzellenz, kommen Sie hierher, in Richtung S. Piero Scheraggio, und beachten Sie die großartige Schlacht von Marciano im Valdichiana in diesem Oktogon, die drei Tage vor der Niederschlagung stattfand. Ich habe die Heere des Herren Herzog und Piero Strozzi kämpfend dargestellt, und ich habe mir viel Mühe gegeben, die Landschaft so zu malen, wie sie wirklich aussah.*

*P. Dieses Oktogon gefällt mir, weil darin Stolz liegt, und man kann das Gemetzel der Artillerie sehen und ihre Kämpfe zu Füßen der Pferde. Und ihr habt auch Tote in den verschiedensten Haltungen mit großem Können eingefügt, und ich sehe auch die Anordnung der Zelte. Nur sagt mir, was ist das für eine große Figur da unten?*

*G. Sie stellt den Sumpf der Chiana dar, der bei diesem Krach den Kopf hebt. Und die Buchstaben, die ich darunter gesetzt haben, heißen: Galli, rebellesq. praelio cedunt.<sup>505</sup>*

Im Juli 1554 kam es zu der in der Deckenfild 13 dargestellten Schlacht. (Abb. 40) Nachdem die Florentinischen Truppen ohne Erfolg das in französischer Hand liegende Marciano besetzt hatten, kam es zum Kampf zwischen belagernden Truppen und Franzosen, die von den von Piero Strozzi angeführten *fuoriusciti* unterstützt wurden.<sup>506</sup> Die Darstellung an der Decke des Salone zeigt das Schlachtfeld, Reiter, die Stadtvedute und im Vordergrund eine allegorische Figur mit Füllhorn, die aus der Erde hervorzubrechen scheint, um dem Ereignis beizuwohnen.

Vasari verweist hier zunächst auf die Form des Deckenfilds, das Oktogon. Es ist eines von vier vorhandenen Oktogonen der beiden äußeren Deckenstreifen, in denen jeweils entscheidende Eckdaten der beiden Kriege gegen Pisa und Siena dargestellt sind. Dabei stehen sich die Darstellung Cosimo de' Medicis, der den Krieg gegen Siena beschließt, und die Rede des Antonio Giacomini, welcher den Senat zur Kriegsführung überredet, gegenüber. Das zu untersuchende Deckenfild mit der Schlacht von Marciano gehört zu den Darstellungen des Krieges gegen Siena. Sein Pendant auf der anderen Seite der Decke ist die Niederlage der Venezianer im Casentino (Feldnummer 13).

Vasari verweist in seiner Beschreibung weiterhin auf die Landschaft, die er so dargestellt habe, wie sie in Wirklichkeit sei. Damit unterstreicht er den authentischen und somit urkundenhaften

<sup>505</sup> Vasari-Milanesi, 217f.

<sup>506</sup> Cantagalli 1962, 298.

Charakter der Darstellung. Die Gegner werden knapp als Herzog und Piero Strozzi benannt, was die Wirklichkeit stark vereinfacht, zumal vor allem das französische Heer geschlagen wurde. Der Prinz lobt vor allem die Darstellung der kämpfenden Reiter, des Zeltlagers und der vielen Toten. Dann wird noch die Allegorie im Vordergrund als das Flußbett der Chiana, *la padule della Chiana*, benannt, das wegen des Lärms den Kopf hebt. Am Ende steht die kurze Erwähnung der Inschrift am unteren Bildrand: GALLI REBELLESQ[VE] PROELIO CEDUNT. Hier werden die Franzosen als „GALLI“ wieder erwähnt, während die *fuoriusciti* als Rebellen bezeichnet sind.

Tatsächlich sind viel mehr Details dargestellt als von Vasari beschrieben. Minutiös ist das Schlachtfeld wiedergegeben, an dessen Rändern sich die Zeltlager beider Heere und schießende Kanonen befinden. Auf dem Schlachtfeld bekämpfen sich die Soldaten zusätzlich im Zweikampf. Mehrere Trommler sind sichtbar und viele Tote. Der Betrachter schaut aus der Perspektive der Florentiner, gut geschützt hinter den Pferderücken, auf das Geschehen. Ganz links am Bildrand blickt eine Person zum Betrachter. Der Abgleich mit einem Porträt des Marchese von Marignano macht deutlich, daß es sich um seine Gesichtszüge handelt. (Abb. 41)

Die Allegorie des Chianatals ist, wie die Flußgötter in den sechzehn Deckenfeldern mit den Städtedarstellungen, ein alter nackter Mann mit langem weißen Bart. In seiner rechten Hand trägt auch er ein Füllhorn. Durch den Abgleich mit den anderen Deckenfeldern ist es möglich, die Allegorie als solche zu erkennen, allerdings hilft weiterhin nur die Beschreibung Vasaris, denn um welche Gegend es sich handelt, ist aus der Zeichnung nicht ablesbar. Merkwürdig mutet auch die kleine Ente an, die neben der Allegorie im verschatteten Schilf kaum erkennbar ist.

Der Bildaufbau erweist sich bei näherer Betrachtung als bühnenhaft und teilweise nicht konsequent strukturiert. Die Allegorie im Vordergrund schaut aus einer tieferen Ebene, wie einem Erdloch, den Körper zum Betrachter gewendet, nach hinten, während sie die eine Hand auf eine Ebene im Bildvordergrund legt. Auf dieser Ebene befinden sich an der rechten Seite der Darstellung zwei berittene Soldaten, von denen der linke sich vor der Stufe des schwarzen Erdlochs (wenn wir es so bezeichnen wollen) steht. Die gezeigte Vorwärtsbewegung ist praktisch nicht möglich. Ebenso merkwürdig ist die Ortung des kämpfenden Soldaten in roten Hosen über dem Kopf der Allegorie. Seine Beine werden durch das Schwarz des Erdlochs einfach abgeschnitten.

Ein Abgleich mit den drei erhaltenen Planzeichnungen offenbart wichtige Informationen zur Entwicklung des untersuchten Deckenfeldes. In der ersten Zeichnung zur Deckenplanung (Abb. 2) war für das hier analysierte Feld nur ganz generell die Ausführung des Krieges („*esecuzione della guerra*“) geplant. Erst in der dritten erhaltenen Zeichnung zur Gesamtplanung der Decke (Abb. 4)

findet sich der erste namentliche Hinweis auf die tatsächlich ausgeführte Darstellung der Schlacht um Marciano. Als oktogonales Gegenstück zur Niederlage der Venezianer im Casentino befindet sich hier zunächst die Inschrift „Maneggio della guerra di Siena“, die allerdings in einem nächsten Schritt durchgestrichen und mit „Scaramuccia di Marciano“ ersetzt worden ist.

Zum behandelten Deckenfeld sind drei Zeichnungen erhalten. Die erste Zeichnung zeigt bereits fast alle im ausgeführten Deckenfeld vorhandenen Details.<sup>507</sup> (Abb. 42) Lediglich die Allegorie am unteren Bildrand und das Porträt des Marchese am linken Bildrand fehlen. Eine weitere, in Siena aufbewahrte Zeichnung zeigt in groben Zügen die Schlachtenszene, allerdings auch hier ohne die genannten Details.<sup>508</sup> (Abb. 43) Die von den drei bekannten Zeichnungen wohl als letzte angefertigte Zeichnung füllt bereits ein oktogonales Format aus.<sup>509</sup> (Abb. 44) Ganz unten am Bildrand erhebt sich eine Figur aus der Wiese, deren Haare und langer Bart aus Grashalmen oder Schilf zu bestehen scheinen. Die im Deckenfeld porträtierte Figur am linken Bildrand ist jedoch auch hier noch nicht vorgesehen. Dies erklärt, warum der Marchese von Marignano in den *Ragionamenti* nicht beschrieben ist: er wurde erst relativ spät in das Deckenfeld eingefügt.

#### V.16. Schlacht von Barbagianni bei Pisa

*P. [...] kommt nun zur Erklärung zu dem anderen [Bild], welches so ähnlich ist, und in welchem ihr einen großen Kampf folgen laßt. Zu seinen Füßen kann man Galli auxiliares repelluntur lesen.*

*G. Herr, das ist die Schlacht an den Stadtmauern von Pisa, die sich an dem Ort, der Barbagianni genannt wird, zugetragen hat. Und ich habe die wirklichen Mauern, die bei dem Gefecht zerstört wurden, abgemalt. In ihnen fanden die Soldaten, die vorbeiziehen wollten, verschanzte Männer, die sie zwangen, zu kämpfen. Und wie Sie sehen, habe ich dargestellt, wie Soldaten und Pferde hineinrennen. Und außerdem habe ich das französische Heer und die Kleidung der Soldaten gemalt, wie sie damals gewesen sind.<sup>510</sup>*

Das Deckenfeld mit der Schlacht von Barbagianni (Feld Nummer 16) läßt wieder einzelne Soldaten im Vordergrund erkennen, während im Hintergrund klar die Stadtvedute Pisas identifizierbar ist. (Abb. 45) Vasari beginnt auch hier mit der Beschreibung der Inschrift, die sich am unteren Bildrahmen befindet: GALLI AVXILIARES REPELLVNTVR. Er schreibt weiter, daß die Schlacht

<sup>507</sup> Aalen (Baden-Württemberg), Coll. Koenig-Fachsenfeld, in: Thiem 1960, Abb. 6 als Vasari; Pillsbury 1976, Tafel 8b als Stradano.

<sup>508</sup> Siena, Biblioteca Comunale, ms. S.I. 7, c. 14v, in: Allegri/ Cecchi 1980, 253, Abb. 18c als Naldini.

<sup>509</sup> Uffizien, 7792 F, in: Thiem 1960, Abb 14 als Vasari; Barocchi 1964<sup>2</sup>, n. 31, 38 als Vasari; Pillsbury 1976, 133, n. 46.

<sup>510</sup> Vasari-Milanesi, 214.

von Barbagianni bei Pisa dargestellt sei. In seinem Zibaldone schreibt Vasari zu dieser Szene: „Basta far la batteria et l’entrar dentro e che si vegha l’altro riparo coi soldati et non altro“.<sup>511</sup>

Tatsächlich dargestellt ist im Deckenfeld, entgegen der Beschreibungen in den *Ragionamenti* und im Zibaldone, die Schlacht aus Sicht des französisch-florentinischen Heeres, das durch die Flaggen im Vordergrund erkennbar ist. Die Stadtmauer ist hier noch nicht eingestürzt und trotzdem bewegen sich die Soldaten bereits auf die Stadt zu. Vermutlich aus ästhetischen Gesichtspunkten hat Vasari darauf verzichtet, Pisa mit einer zerstörten Stadtmauer darzustellen. Dennoch sollte die Szene dramatisch und bewegt wirken. Am linken Bildrand sind so auch feuernde Kanonen dargestellt, umgeben von Rauch und Feuer. Den Vordergrund bilden wieder Rückenfiguren, die mit dem Strom von Soldaten Richtung Stadt eilen. Am linken Bildrand befinden sich Figuren, deren markante Gesichtszüge wie Porträts aussehen. Die vordere Figur trägt eine Rüstung. In ihrer Hand hält sie die französische Fahne mit goldenen Lilien auf blauem Grund. Rechts neben ihr steht eine weitere männliche Figur, die wohl eine Waffe in der Hand hält. Diese beiden genannten Soldaten tragen vermutlich die von Vasari beschriebene französische Rüstung. Geheimnisvoll bleibt allerdings eine männliche Figur mit Vollbart, die sich hinter den beiden französischen Soldaten befindet und aus dem Bild heraus zum Betrachter schaut.

Guicciardini hatte das historische Ereignis der Vereinigung von Franzosen und Florentinern im Juni 1500 mit dem Ziel, Pisa einzunehmen, beschrieben.<sup>512</sup> Die am linken Bildrahmen befindliche Inschrift HVMANAE SALVTIS ANNO MD greift Machiavellis Datierung auf, wird jedoch in den *Ragionamenti* nicht erwähnt.

Im gesamten Deckenprogramm nimmt die Darstellung der Schlacht einen leicht untergeordneten Platz ein, da sie eines der etwas kleineren Rechtecke bildet. Sie befindet sich auf der Seite des Krieges gegen Pisa, der vor Cosimos Regierungszeit unter der Signoria der Republik Florenz ausgefochten wurde. In den erhaltenen drei Planzeichnungen taucht die Schlacht bei Barbagianni erst in der dritten Zeichnung (Abb. 4) auf. Dort befand sich zunächst die Beschriftung „Cascina“, die dann aber durchgestrichen wurde und durch „Batteria et [...] al Barbagianni“ ersetzt wurde.

Vasaris Beschreibung des Deckenfelds wirkt auch hier wie eine oberflächliche Beschreibung, die eher das historische Ereignis als die tatsächlich ausgeführte Darstellung erklärt. Lediglich die Kleidung des französischen Heeres war wohl von Anfang an geplant und konnte so bereits von

---

<sup>511</sup> Vasari-Del Vita 1938, 247.

<sup>512</sup> Vgl. Guicciardini 1971, V, I, 449.

Vasari beschrieben werden. Deutlich wird hierin die Absicht der besonders authentischen Darstellung, die deren Urkundencharakter unterstreicht.

Zum Bildaufbau und den einzelnen Details, wie dem Porträt des vollbärtigen Mannes, äußert sich Vasari nicht.

#### V.17. Ankunft Papst Eugens IV. in Livorno

*P. [...] machen wir mit dem anderen [Bild] weiter, welches so ähnlich ist wie das, was wir gesehen haben und welches sich neben dem Tondo in der Mitte befindet. In ihm meine ich einen Papst auf einem Schiff zu sehen, der die Benediktion erteilt.*

*G. Das war, als Papst Eugen IV. von den Römern aus Rom vertrieben wurde und mit Florentinischen Galeeren in Livorno ankommt, wo er dankbar empfangen wird. Und ich zeige, wie er mit seinem Gefolge aus den Schiffen steigt. Und Florentinische Botschafter, die ich in altmodischer Kleidung dargestellt habe, um damit jene Epoche auszudrücken, erhalten vom Papst die Benediktion.*

*P. Das alles kann ich sehr gut sehen; ich erkenne Livorno mit dem nach dem Original gezeichneten Hafen, ich sehe Papst Eugen und viele Kardinäle. Aber was soll der Alte mit dem Trident in der Hand, der Kopf und Arm aus den Meereswellen streckt?*

*G. Das soll Neptun sein, Herr, der mit seinem Emporkommen aus dem Meer zeigt, daß er ihn [den Papst] gesund und munter geleitet hat. Und die Worte, die man unter dem Bild lesen kann, sind: Eugenio IV pon. max. urbe sedeq. pulso perfugium est paratum.<sup>513</sup>*

1434 kam Papst Eugen IV., nachdem er in Rom als Mönch verkleidet vor einer Revolte flüchten mußte, im Hafen von Livorno an, wo er von einer Florentinischen Delegation in Empfang genommen und nach Florenz geleitet wurde. Dort ließ er sich im dominikanischen Konvent Santa Maria Novella nieder, wo er für fast zehn Jahre blieb.<sup>514</sup>

Deutlich erkennbar ist im Zentrum des Bildes (Abb. 46) der vom Boot schreitende Papst, der segnend die Hand über die ihn empfangenden und vor ihm knienden Menschen hält. Der Abgleich des Bildes mit Vasaris Schrift macht wieder deutlich, wie wenig Vasari das ausgeführte Bild beschreibt. Vasari erwähnt den segnenden Papst und die historischen Umstände seiner Flucht. Geplant und ausgeführt sind natürlich die Florentinischen Botschafter, die Vasari hier wieder in altmodischer Kleidung dargestellt hat, um deutlich zu machen, daß es sich um ein Ereignis aus der Geschichte handelt, und um die Authentizität seiner Darstellungen und deren Urkundencharakter zu bekräftigen. Weiterhin erwähnt Vasari die Darstellung des Hafens von Livorno, der tatsächlich im Hintergrund zusammen mit der von hohen Mauern umgebenen Stadt dargestellt ist. Die Stadt wird

<sup>513</sup> Vasari-Milanesi, 211.

<sup>514</sup> Machiavelli berichtet davon in seinen *Istorie Fiorentine* (1961, Buch IV, Kap. 32).

vom Hafen her zunächst als Vedute wiedergegeben, für das ummauerte Stadtzentrum ist allerdings die Vogelperspektive gewählt worden. Die auf dem Meer schwimmenden Galeeren sind im Maßstab viel zu groß dargestellt. Minutiös hat der Maler versucht, die technischen Einzelheiten wiederzugeben und macht damit die Überlegenheit der florentinischen Seemacht deutlich.

Die vielen Kardinäle, die nach Vasari dargestellt sein sollen, sind nicht abgebildet. Lediglich links neben dem Papst sitzen zwei Kardinäle. Im Hintergrund hält eine weitere Person mit rotem Gewand, die allerdings eher wie ein Mönch gekleidet ist, einen Schirm über den Papst.

Rechts am unteren Bildrand ragt eine Gestalt mit einem Trident in der Hand aus dem Wasser. Vasari erklärt, es handle sich bei dem alten Mann um Neptun. Ganz zahm und untertänig schaut Neptun zum Papst auf. Der auf der Muschel blasende Knabe wird von Vasari nicht genannt. Und auch für den Kopf rechts neben Neptun bleibt Vasari eine Erklärung schuldig. Vermutlich handelt es sich bei den Figuren um Personifikationen weiterer Meerestheiten.

Unter dem Deckenfeld befindet sich die auch von Vasari erwähnte Inschrift EVGENIO III PON[TIFEX] MAX[IMUS] VRBE SEDE[QUE] PVLSO PERFGIVM EST PARATVM. Auf dem Rahmen links und rechts neben der Darstellung befindet sich die Angabe des Datums: POST ORTVM CHRISTV ANNO MCCCCXXXIII, die allerdings in den *Ragionamenti* nicht genannt wird.

Die Darstellung des Papstes Eugen IV. und seine Ankunft in Livorno ist in keiner der vorhandenen Planzeichnungen vorgesehen. Das heißt, daß das Thema erst relativ spät gefunden wurde. Offensichtlich wollte man mit der Darstellung einer dem Papst Schutz gewährenden Stadt die Nähe zum Papst und vor allem zum Christentum deutlich machen. Gleichzeitig stellt sich Florenz so auch als selbstbewußte Stadt dar, die immerhin zehn Jahre lang als Sitz des Kirchenoberhaupts gedient hat. Daß die Physiognomie Eugens nicht von Bedeutung war, wird deutlich, wenn man das durch den Hut tief verschattete Gesicht betrachtet.

Vasaris Beschreibung des Deckenfeldes ist wieder eher generell. Er beschreibt das Sujet und auch ein wichtiges Detail, wie den Hafen von Livorno, aber er beschreibt nicht das gemalte Bild mit seinen kleinsten Elementen.

#### V.18. Einnahme von Monteriggioni

*P. [...] aber kommt nun zum nächsten [Bild] [...], unter welchem geschrieben steht: Mons Regionis expugnatur. Das muß wohl die Einnahme von Monteriggioni sein.*



G. *Es ist, wie sie sagen; bei diesem habe ich mich vor allem bemüht, den Ort zusammen mit den Leuten des Herzogs naturgetreu darzustellen. Und ich habe viele dargestellt, die mit Ochsen Kanonen positionieren, um den Ort einzunehmen, und ich habe Artilleristen abgebildet.*

P. *Das gefällt mir; manchmal ist es besser, die Geschichte mit einer schönen Erfindung zu erweitern.*<sup>515</sup>

Am 26. August 1554 begann die Belagerung von Monteriggioni durch die Florentiner und nach drei Tagen war die Festung eingenommen.<sup>516</sup> Die im frühen 13. Jahrhundert von Siena gegründete Festung diente als Bollwerk gegen Angriffe aus dem nördlichen Florenz. 1260 nach dem Sieg Sienas über die Florentiner bei Montaperti fügte man vierzehn große Türme hinzu. Die Darstellung, die im Vordergrund durch Kanonen und Soldaten dominiert wird, zeigt im Hintergrund die große Festung. Auch Vasari betont in seiner Erklärung zum untersuchten Deckenfeld (Abb. 47), daß er die Festung persönlich vor Ort gezeichnet hätte, *ritratto [...] al naturale*.

Zu Beginn der Beschreibung verweist der Künstler jedoch auf die Inschrift, die sich am unteren Bildrahmen befindet (MONS REGIONIS EXPUGNATUR) und auf das Sujet des Deckenfelds verweist. Vasari erklärt weiter, er hätte außer der Landschaft und der Festung auch die modernen Waffen dargestellt, wie sie von Ochsen positioniert und von den Soldaten bedient werden. Ganz im Vordergrund ist minutiös eine Kanone abgebildet, deren beschlagene Räder von einer Lichtquelle von links Schatten auf das Kanonenrohr werfen. Im gleichen Lichtkegel befindet sich auch die Rückenansicht eines Kanonisten, der gerade Unebenheiten aus dem Weg zu räumen scheint. Links neben der Kanone steht ein seltsamer, zwergenhafter Mann mit einem roten Mantel. Seine Gesichtszüge sind porträthaft wiedergegeben. Ebenso der Mann, der das Joch des vor die Kanone gespannten Ochsen hält. Auch er blickt aus dem Bild heraus zum Betrachter und die genau wiedergegebenen Gesichtszüge lassen vermuten, daß es sich um ein Porträt handelt. Mit Sicherheit ließen sich die Porträts florentinischen Heerführern zuordnen.<sup>517</sup> Die zeitliche Nähe der Kriegshandlung zur Entstehung der Decke des Salone – nur etwa zehn Jahre liegen zwischen beiden Ereignissen – macht dies noch wahrscheinlicher. Es ist zudem auffällig (und durchaus logisch), daß Porträts besonders häufig auf der Seite des Siena-Krieges auftauchen, weil es sich um zeitgenössische Ereignisse handelt. In der Darstellung zieht sich nach hinten hin der Zug der Kanonen weiter in Richtung Monteriggioni. Am Horizont liegt die Festung neben einer gleißenden Lichtquelle, einem Sonnenuntergang hinter bewölktem Himmel.

---

<sup>515</sup> Vasari-Milanesi, 218.

<sup>516</sup> Cantagalli 1962, 330-33.

<sup>517</sup> Brassat schreibt: „rotbärtige deutsche Landsknechte glotzen derweil den Betrachter an“ (Brassat 2003, 148).

Auffallend ist die Bemerkung, die der Prinz zu diesem Bild macht. Er sagt nämlich, daß es manchmal gut ist (*conviene*), die *storia* mit einer schönen *invenzione* zu erweitern. Das heißt, daß für das Thema der Einnahme Monteriggionis Vasaris selbst die Waffen und die Mühen, sie nach Monteriggioni zu transportieren, darstellen wollte. Das Bild zeigt eine festgefahrene Lafette, die von einem Soldaten freigeschaufelt werden muß. Damit ist natürlich weder die Einnahme selbst, als auch ein Kampf um die Festung gezeigt. Die *invenzione* ist hier die bildliche Umsetzung eines Themas, die dem Künstler zu obliegen schien, also Vasari.<sup>518</sup> Das Detail der Lafette verweist gleichzeitig aber auch auf den technischen Fortschritt des florentinischen Heeres.

Im gesamten Deckenplan ist das untersuchte Feld auf der Seite des Krieges gegen Siena angesiedelt. Waren in der ersten erhaltenen Zeichnung (Abb. 2) noch die Zünfte für die kleineren rechteckigen Felder vorgesehen, so sind es im zweiten Plan (Abb. 3) Städte, wie Chiusi für das Feld Nummer 16. In der dritten erhaltenen Planzeichnung (Abb. 4) sind die Seiten der beiden Kriege vertauscht. In Feld Nummer 18 befand sich ursprünglich die Inschrift „Chiusi“. Sie ist später durchgestrichen und durch den Zusatz „Presa di Monterelegioni“ ersetzt worden. Das heißt, daß die Darstellung der Festung und ihrer Einnahme bereits zu diesem Zeitpunkt geplant war. Statt der Einnahme Chiusis hat man sich im ausgeführten Programm für die prächtige Festung Monteriggioni entschieden und damit einen größeren Schwerpunkt auf die Kriegsgeschehnisse gelegt als auf die Repräsentation territorialer Eroberungen.

Eine in Stockholm aufbewahrte Zeichnung (Abb. 48) gibt eine Studie des Deckenfelds wieder. Die einzelnen Bildelemente sind in ihrer Disposition bereits so angeordnet, wie sie an der Decke später auch ausgeführt worden sind. Lediglich die beiden Porträts am linken und rechten Bildrand finden sich in der Zeichnung nicht wieder.

Die Beschreibung Vasaris ist eher generell. Er beschreibt das Sujet des Deckenfeldes, die Darstellung neuester Kriegstechnik, aber er geht nicht auf die im Bild vorhandenen Details ein. Weder die porträtierten Personen im Vordergrund werden benannt, noch die im Vordergrund ablaufende Handlung (Adjustierung der Kanone). Auch hier scheint der Text nicht dem ausgeführten Bild zu folgen, sondern eher einer Konzeption des Programms.

---

<sup>518</sup> Brassat 2003, 148.

### V.19. Triumph über Pisa

*P. Auf dieser Seite bleibt nur noch das große Bild in der Mitte, in dem ich viele Personen mit der Vedute von Florenz sehe, zu erklären. Die Worte darunter sagen: Laeta tandem victoria venit. Das muß der Triumph von Pisa sein, wenn ich mich nicht täusche.*

*G. Eure Exzellenz hat es erkannt; das ist die Einnahme der Stadt und der Triumph dieses Krieges, wo ich Florenz naturgetreu mit vielen Triumphbögen und dem Triumphzug dargestellt habe. Und nach römischem Brauch zeige ich einen Wagen, vor dem das Heer und die Gefangenen laufen. Auf den von vier weißen Pferden gezogenen Wagen habe ich eine blühende Fiorenza gesetzt, welche von Türmen bekrönt ist. Und um sie herum sind Soldaten, die die Eroberungen der Orte tragen und man kann den Ponte alla Carraia sehen, über den der Triumphzug führt. Und ich habe einen mit Eiche und Lorbeer bekrönten Arno dargestellt, und das ganze Florentinische Volk, das den Sieg feiert.<sup>519</sup>*

Als Pendant zum Triumph über Siena (Deckenfeld 21), der sich links neben dem zentralen Tondo mit der Darstellung Cosimos befindet, wird im Deckenfeld Nummer 19 der Triumph über Pisa gezeigt. (Abb. 49) Dargestellt ist ein antikisierender Festzug mit gefesselten Gefangenen im Vordergrund, der auf einen Triumphbogen und das im Hintergrund gezeigte Florenz zureitet. Vasari betont zunächst, daß es sich um ein zentrales großes Gemälde handelt. Der Prinz erkennt die Stadtvedute von Florenz, liest die Inschrift am unteren Bildrahmen: LAETA TANDEM VICTORIA VENIT, und er benennt das Sujet der Darstellung, nämlich den Triumph über Pisa. Am 8. Juni 1509 waren die siegreichen Florentinischen Truppen nach Florenz zurückgekehrt, nachdem sie Pisa erobert hatten.<sup>520</sup> Die Inschrift am linken Bildrahmen verweist auf das Datum: ANNO DOMINI ANNO MDVIII.

Vasari ergänzt, daß Florenz ganz originalgetreu gezeichnet worden sei. Der Triumphzug, der nach antikem Vorbild mit einem Wagen und den Gefangenen davor geschaffen sei, solle durch die vielen Triumphbögen in der Stadt und über den Ponte Carraia ziehen. Auf dem von weißen Pferden gezogenen Wagen sitze, so Vasari, die Allegorie der Stadt Florenz, die blühend und von Türmen bekrönt dargestellt sei. Um sie herum seien Soldaten mit den Eroberungen der Orte gezeigt. Im Bild sei weiterhin ein mit Eiche und Lorbeer geschmückter Arno dargestellt und das feiernde Volk.

Bei der Betrachtung des zu untersuchenden Deckenfeldes fällt auf, wie detailliert es aufgebaut ist. Der im Bildvordergrund befindliche Triumphwagen verdient genauere Betrachtung. Auf den kostbar beschlagenen Rädern befindet sich ein geschnitzter, allerdings nicht genau identifizierbarer Aufbau, auf dem die Allegorie der Stadt Florenz sitzt. Die barbusige Personifikation ist mit einem Phantasiegewand nach römischem Vorbild gekleidet. In ihrer linken Hand hält sie die Zügel der

<sup>519</sup> Vasari-Milanesi, 214f.

<sup>520</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 245.

vier vor den Wagen gespannten weißen Pferde, in der rechten einen Blumenstrauß, der wohl auf das bekannte Wortspiel Florenz-Florentia-Flora verweist, die blühende Stadt also, die auch Vasari im Text beschreibt (*Firenze [...] fiorita*). Auf ihrem Haupt befinden sich die von Vasari beschriebenen Türme, die typische Mauerkrone einer Stadtallegorie, wie sie bereits für Darstellungen des Mittelalters üblich ist.<sup>521</sup> Zu Füßen der Florentia befinden sich einige Rüstungsteile, die wohl als Kriegsbeute zu verstehen sind. Im Vordergrund des Bildes sticht neben den beiden gefesselten Gefangenen der Florentinische Soldat ins Auge. Über seine rechte Schulter hat er die Florentinische Flagge, mit der roten Lilie auf weißem Grund gelegt und schaut den Betrachter an. Er führt über sein rechtes Bein am linken Bildrand ins Bild ein und legt zusammen mit der Florentia und den Pferden mit ihren Zügeln die Bewegungsrichtung des Marsches fest, nämlich von links nach rechts. Von links nach rechts zieht sich der Triumphzug durch den Bildvordergrund, um durch den Triumphbogen hindurch und im Hintergrund des Bildes über den Ponte Carraia ins Stadtzentrum weiterzuführen. In der Mitte des Bildes steht eine von Vasari nicht genannte Steinskulptur auf einem Podest. Mit ihren zwei Posaunen, die sie nach links und rechts hält, und den geblähten Wangen ist sie eindeutig als Fama zu identifizieren. Links neben der Fama werden Medaillons mit Porträts von den schauenden Florentinern hoch gehalten. Vor dem Triumphbogen ist eine Reihe von drei Florentinischen Soldaten auf Pferden reitend erkennbar, die in ihrer Mitte eine Florentinische Flagge tragen. Im Hintergrund führt die bevölkerte Brücke über den Arno, durch die der Zug in die Stadt geleitet wird.

Der grauhaarige Mann mit langem weißem Bart, Füllhorn und Tonkrug, aus dem Wasser strömt, ist der von Vasari beschriebene Flußgott Arno. Erstaunt schaut er auf den Triumphwagen und nimmt so nicht nur die Position des Betrachters ein, der aus der gleichen Richtung zu schauen scheint, sondern führt auch wieder ins Bild ein. Allerdings ist der Arno nicht, wie in den *Ragionamenti* beschrieben, mit Eiche und Lorbeer geschmückt.

Links neben ihm befindet sich eine merkwürdige, bei Vasari nicht erwähnte Gestalt. Es könnte sich dabei um einen Löwenkopf handeln, der ebenfalls dem Geschehen zusieht. Der *Mazocco*, das Wahrzeichen der Stadt Florenz ist bereits auf anderen Deckenfeldern, wie bei den Tondi der Stadtviertel, dargestellt worden.<sup>522</sup>

Ein Vergleich der drei erhaltenen Zeichnungen des gesamten Deckenprogramms und der ausgeführten Version ergibt, daß der Triumph über Pisa bereits von Anfang an für eines der

---

<sup>521</sup> #####

<sup>522</sup> Vgl. Kap. V.3. und V.33.

Deckenfelder neben dem zentralen Tondo geplant gewesen war.<sup>523</sup> Die sich antithetisch gegenüber stehenden Triumphszenen sind so als wichtiger Teil eines Deckenprogramms anzusehen, das sich dank der erhaltenen Zeichnungen in seinen verschiedenen Planungsphasen nachvollziehen läßt. Somit wird deutlich, daß die sich gegenüberstehenden Ereignisse der Kriege gegen Pisa und gegen Siena sowie der Republikanischen Regierung und der Herrschaft Cosimos von Beginn an geplant gewesen sind. Der antithetische Aufbau der Decke spiegelt sich ganz besonders in den beiden Triumphszenen wider. Ist der Triumph über Siena eine Ansammlung von zeitgenössischen Porträts und Kleidermoden, so ist der Triumph über Pisa, der der Republikanischen Regierung vor Cosimo zugerechnet werden muß, als antiker Triumphzug wiedergegeben.<sup>524</sup> Direkt antithetisch im Sinne einer positiven und einer negativen Bildaussage funktioniert das Bild nicht, denn als antiker Triumphzug dargestellt mit einer Stadtgöttin und dem Arno sowie der Fama, läßt sich keinerlei negatives Element in diesem Bild nachweisen. Es ist vielmehr der Versuch, das Ereignis als etwas lange Vergangenes darzustellen, wenngleich zwischen den beiden Siegen nicht einmal ein halbes Jahrhundert liegt. Die Vergangenheit des Sieges über Pisa wird damit im Bild so stark überzogen, daß sie wie eine uralte Legende erscheint, deren Wirkung zwar für die Gegenwart wichtig ist, aber deren Helden längst nicht mehr greifbar sind. Nur so erklärt sich auch die Einbeziehung so vieler Porträts in das Deckenfeld des Triumphes über Siena. Zeitgenossen konnten darin Personen erkennen, die sie in Florenz am Hofe des Herzogs treffen konnten.<sup>525</sup> Im Deckenfeld des Triumphes über Pisa wollte man die Darstellung von republikanischen Helden offensichtlich vermeiden und setzte statt eines identifizierbaren Feldherren die siegreiche Florentia auf den Triumphwagen.<sup>526</sup> Interessant ist auch die Beobachtung Struncks, die feststellt, daß sich auf der Seite des Pisa-Krieges eher das schwache, weibliche Prinzip durchsetzt, während auf der anderen Seite des Krieges gegen Siena Cosimos starke Männlichkeit triumphiert.<sup>527</sup> So verweist die Inschrift unter der Darstellung des Triumphes über Pisa auf die weibliche Viktoria („Laeta tandem victoria venit“), während die Inschrift beim Triumph über Siena („Exitus victis victoribusque felix“) von männlichen Siegern spricht. Dieses Prinzip setzt sich ebenfalls in den Skulpturen von Michelangelo und Giambologna fort. Während der Sieger Michelangelos dem Krieg von Siena zugeordnet ist, steht auf der Seite des Pisa-Krieges die weibliche Allegorie Giambolognas.<sup>528</sup> Ebenso stehen sich die beiden Geschlechter in Udienza und Springbrunnen auf der gegenüberliegenden Seite entgegen.<sup>529</sup> Der Unterschied

---

<sup>523</sup> Vgl. Kap. III zur Programmgenese.

<sup>524</sup> Vgl. auch Brassat 2003, 151.

<sup>525</sup> Vgl. Kap. V.21. zum Triumph über Siena.

<sup>526</sup> Strunck 2000, 276f.

<sup>527</sup> Strunck 2000, 278.

<sup>528</sup> Vgl. auch Kap. VI.

<sup>529</sup> Siehe Kap. II.1. zur Udienza und Kap. II.2. zum Springbrunnen.

zwischen dem von Allegorien (Arno, Viktoria-Florentia, Fama) bevölkerten Triumph über Pisa und dem mit Porträts gefüllten Deckenbild des Triumphs über Siena eklatant. Während der Triumph über Pisa eher übernatürlichen Gewalten zu verdanken scheint, präsentieren sich auf dem Pendant die stolzen Sieger über Siena, zusammen mit den Humanisten und Künstlern, die an der Sala dei Cinquecento gearbeitet haben.

Der antike Triumphzug, wie er bereits von Mantegna dargestellt wurde oder auch von Francesco Salviati in der Sala delle Udienze im Palazzo Vecchio,<sup>530</sup> wird hier als Indikator einer zeitlich weiter zurückliegenden Geschichte verwendet. Der Triumph über Siena verzichtet auf die Darstellung eines Triumphzuges mit Triumphbögen und –wägen, obwohl es einen triumphalen Einzug nach antikem Vorbild in Siena gegeben hat.<sup>531</sup>

Vasari berichtet nur relativ oberflächlich über das Deckenfeld. Er benennt die wichtigsten Elemente, wie den Triumphzug und die auf dem Wagen sitzende Florentia und den Ponte alla Carraia, aber er benennt wichtige Details wie den Marzocco und die Fama nicht. Es scheint auch hier wahrscheinlich, daß Vasari seine Beschreibung nicht nach dem fertigen Deckenbild angefertigt hat.

## V.20. Cosimo in Gloria

*P. Es bleibt nur noch der Tondo in der Mitte zu erklären. Ich erinnere mich, daß Ihr mir auf die Frage, was er bedeute, sagtet, daß er zuletzt kommen müsse und daß er Schlüssel und Zusammenfassung der Bilder in dieser Sala sei.*

*G. Wenn ich mich vorher dazu verpflichtet habe, so bin ich jetzt bereit, meine Schuld zu begleichen. Sie müssen wissen, Eure Exzellenz, daß ich, während ich mich auf die Ausmalung der Sala vorbereitete und die alte und neue Geschichte der Stadt las und von bewegten Zeiten und verschiedenen Ereignissen, die Regierungen wechseln ließen, mit Erhöhungen und Erniedrigungen vieler Bürger, den kommunalen Besetzungen und Streitigkeiten, mit viel Blutvergießen und Rebellion ihrer Bürger und den Streitigkeiten und Kriegen, die von dieser Republik gelitten wurden, um die nahestehenden adligsten und berühmten Städte zu erobern und um diese Seite des Thyrenischen Meeres zu regieren, welches der Größe Eurer Staaten entspricht. Mit hohen Kosten und vielen Toten hat man innerhalb von vielen Jahren die Besetzung Pisas erzwungen, ebenso kenne ich die Schwierigkeiten und die Leiden, die Eure erlauchte Familie unter der Volksregierung dulden mußte, und zuletzt Euer Vater, der mit unerschöpflichen Schätzen einen Krieg in der Heimat des Feindes aushalten mußte und Siena mit allen seinen Städten erobert hat; so wurden mir manchmal die Stille, die Ruhe und der*

---

<sup>530</sup> Zu Triumph Caesars von Mantegna siehe vor allem Lloyd 1991; Martindale 1979. Zu Salviatis Fresken in der Sala delle Udienze siehe Allegri/ Cecchi 1980, 40-47; Kiefer 2000, 59-88.

<sup>531</sup> Vgl. Kap. XI.4. zu den Kunstaufträgen Cosimos.

*Frieden bewußt,, in denen wir heute leben. Und wenn ich das mit den Kriegen, den Besetzungen und den alten erteilten Schwierigkeiten, außer dem Hunger und der Pest in Euren Städten vergleiche, so schien es mir, als wären alle Mühen der alten Bürger und Eurer Vorfahren fast eine Leiter gewesen, die den Herrn Herzog Cosimo zu heutigem Ruhm und Glück geführt haben. In diesem Tondo, der, wie sie sehen, sich in der Mitte befindet und von vielen erwähnten Siegen umgeben ist, habe ich den triumphierenden und ruhmreichen Herzog Cosimo dargestellt, der von einer Florentia mit einem Eichenkranz bekrönt wird. Und weil diese Stadt die wichtigste und zentralste von allen ihren Staaten ist, und weil sie von ihren 21 großen und kleinen Zünften regiert wird, denen nicht nur alle anderen Städte, sondern das ganze Land untersteht, habe ich ihn mit Putti umgeben, die jeweils ein Wappen der Zünfte, sowie auch der Stadt und der Kommune halten, wie Sie sich selbst überzeugen können.*<sup>532</sup>

Im Zentrum der Decke befindet sich der Tondo, den Cosimo I. umgeben von Wolken, Putti und Wappen zeigt. (Abb. 50) Bis zum Schluß des Dialogs über die Sala grande in den *Ragionamenti* enthält Vasari dem Prinzen diesen Tondo mit der Begründung vor, es handele sich dabei um den Schlüssel und die Zusammenfassung dessen, was in der ganzen Sala an Decke und Wänden dargestellt sei.<sup>533</sup> Wie allerdings bereits in der Untersuchung der Zeichnungen, die das gesamte Deckenprogramm schematisch darstellen, geklärt werden konnte, ist der Inhalt dieses Deckenfeldes erst sehr spät festgelegt worden, als viele der Deckenfelder bereits fertig oder sogar schon an der Decke angebracht waren.<sup>534</sup>

Die erste Zeichnung vom 3. März 1563 (Abb. 2) hatte im zentralen Tondo der Decke „*Fiorenza in una Gloria celeste in sonna Felicjta*“ vorgesehen, also wahrscheinlich die Allegorie der Stadt Florenz dargestellt als Flora mit Blüten im Haar und in einer Glorie.<sup>535</sup> In der zweiten Zeichnung, die wohl noch im selben Monat entstand (Abb. 3), war immer noch „*Fiorenza in Gloria con i suoi Armi*“ geplant.<sup>536</sup> Allerdings ist der Inhalt des zentralen Tondos bereits wesentlich komplexer. Am oberen Bildrand sollte ein Wappen mit der weißen Lilie dargestellt werden, links das Volk mit den Wappen der zweiundzwanzig Zünfte und rechts das Wappen der Parte Guelfa („*Cavalieri Grandi armati*“).<sup>537</sup> Das Wappen der weißen Lilie auf rotem Grund verweist auf die ghibellinisch regierte Stadt Florenz. Im Gegensatz zur Parte Guelfa, die vor allem aus dem alteingesessenen Adel, aus Familien mit feudalem Hintergrund oder ehemaliger Konsuln zusammensetzte, waren die Anhänger

<sup>532</sup> Vasari-Milanesi 220.

<sup>533</sup> „G. Signor no, questo del mezzo ha da esser l'ultimo, per esser la chiave e conclusione di quanto è in questo palco, ed in queste facciate, ed in tutta questa sala.“ Vasari-Milanesi, 212.

<sup>534</sup> Vgl. Kapitel III. Van Veen schreibt, daß der Tondo im November 1564 montiert worden ist. Vgl. van Veen 1998, 214.

<sup>535</sup> ASF, Carte Med. Univ. 497A, 1597.

<sup>536</sup> Uffizien 7979A.

<sup>537</sup> Der offizielle Name der Parte Guelfa war im 14. Jahrhundert „*grandi cavalieri armati*“. Vgl. Finiello Zervas 1987, 18; Veen 1998, 213.

der Parte Ghibellina vor allem zu Reichtum gelangte Händler, deren Wurzeln meist außerhalb der Stadt lagen.<sup>538</sup> Bereits hier deutet sich der Schwerpunkt des Bildinhalts auf dem *popolo* an, denn es ist sowohl im Wappen des ghibellinisch regierten Florenz als auch in den Zünften repräsentiert.

In der dritten erhaltenen Zeichnung (Abb. 4) kulminiert dieser, bereits in der zweiten Zeichnung (Abb. 3) angedeutete Gedanke im vollkommenen Weglassen der Parte Guelfa.<sup>539</sup> Im zentralen Deckentondo befindet sich wieder eine „Fiorenza in Gloria“.<sup>540</sup> Statt der Zünfte und der Parte Guelfa befanden sich links und rechts die Inschriften: *popoli* und *nobili*, die allerdings durchgestrichen sind. Und mit einer weiteren Handschrift sind die Zünfte und das Florentinische Volk, die *artj col popolo Fiorentino*, eingefügt worden.

In allen drei erhaltenen Zeichnungen (Abb. 2-4) sollte eine „Fiorenza in Gloria“ zentral den Tondo ausfüllen. Dabei ist vermutlich eine ähnliche Fiorenza vorstellbar, wie sie sich in der ausgeführten Version des Zentraltondos oder auch in den beiden Tondi an den Kopfseiten der Sala findet, wo sie über den Wappen der *quartieri* schwebt. Die Allegorie der Stadt Florenz/ Fiorenza als Flora mit Blumen im Haar ist keine Erfindung Vasaris, sondern knüpft an eine bereits vorhandene Tradition, die sich aus dem Namen der Stadt ableitet, an.<sup>541</sup> Weiterhin waren die Wappen der Stadt geplant und auch die Wappen der Zünfte, wie sie letztendlich auch ausgeführt worden sind.<sup>542</sup>

Lediglich das Wappen der Parte Guelfa wurde, ursprünglich in der zweiten Zeichnung (Abb. 3) geplant und vermutlich auch noch in der dritten Zeichnung (Abb. 4) als *nobili* gekennzeichnet, nicht in das ausgeführte Programm aufgenommen. Van Veen stellt in seinem Aufsatz überzeugend dar, wie sich daraus eine Polarisierung des gesamten Deckenprogramms zur Darstellung der Florentinischen Republik in ihrer demokratischsten Version, nämlich anti-welfisch, ergibt. Nach der Verbannung des Herzogs von Athen 1343 stand die Parte Guelfa den *popolani* und den Zünften feindlich gegenüber und hatte sich zu einer elitären und oligarischen Organisation entwickelt, die Kontrolle über die Signoria ausübte. 1378 zettelten Mitglieder der Parte Guelfa eine Verschwörung gegen die Signoria an, die Salvestro d'Alamanno de' Medici, ein Vorfahr Cosimos I., als Gonfaloniere di Giustizia mit aufdeckte und durch eine neue Gesetzgebung mögliche zukünftige Verschwörungen dieser Art unterband. Cosimo selbst ließ seinen Vorfahren im Dom Santa Maria

---

<sup>538</sup> Finiello Zervas 1987, 17.

<sup>539</sup> ASF, Carte Stroz., CXXXIII, fol. 141; Vgl. Veen 1998, 215.

<sup>540</sup> Wie Williams (1998, 177) zu der Erkenntnis kommt, es wäre dort „Cosimo in Glory“ dargestellt, ist nicht nachvollziehbar.

<sup>541</sup> Veen 1998, 217. Zur Darstellung der Fiorenza auf frühen Münzen der Medici siehe Cox-Rearick 1984, 281.

<sup>542</sup> Daß nur einundzwanzig Zünfte dargestellt sind, statt der zweiundzwanzig geplanten liegt wohl daran, daß die *Arte dei Marmorai di Roma* zwar eine eigene Zunft war, aber auch als Teil der *Arte di Maestri di Pietra e Legname* galt. Im Sinne einer symmetrischen Darstellung hat man wohl darauf verzichtet, diese Zunft einzeln darzustellen. Vgl. Veen 1998, 209, Anm. 6.



del Fiore neben dem Mittelportal neu beerdigen und sein Grab mit einer langen Inschrift, die Salvestro und seine Verdienste um die Republik lobt, versehen.<sup>543</sup>

Der ausgeführte Tondo im Zentrum der Decke zeigt Cosimo I. in einer Glorie von Wolken, wie er von Fiorenza/ Flora mit einem Eichenkranz gekrönt wird. Um den Herzog herum schließt sich der Kreis einer Ballustrade, von der Putti an Bändern gehaltene Wappen der Zünfte, der Kommune, des Volkes und der Stadt Florenz herunter lassen und an der Architektur festmachen. Cosimo, mit einer Rüstung und Prachtstiefeln *all'antica* bekleidet, ist als römischer Feldherr dargestellt. Der Vergleich Cosimos mit Augustus ist nicht neu und bereits mehrfach untersucht worden.<sup>544</sup> Dieser hatte nach seinem Sieg 27 v.Chr. in Actium dem Senat und dem römischen Volk die erhaltenen Befugnisse zurückgegeben und behielt nur das Amt als Konsul. Für seine Leistungen erhielt er den Bürgerkranz.<sup>545</sup> Ob Cosimo hier als Augustus dargestellt ist, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Viel mehr trifft wohl die Assoziation mit einem römischen Feldherren zu, der von seiner Stadt, die hier durch die Fiorenza verkörpert wird, mit dem Bürgerkranz aus Eichenlaub bekrönt wird. Der Tondo transferiert Ereignisse aus der Zeit des Römischen Reiches in eine zeitgenössische Darstellung: Cosimo (als römischer Feldherr) sitzt auf dem traditionell den Konsuln vorbehaltenen *sedis curulis* und erhält die Stadtkrone von Florentia, die hier für die Signoria und das Florentinische Volk steht, für seine Taten als Verteidiger des Volkes.<sup>546</sup> Die Überreichung des Eichenkranzes verstärkt wiederum die Anspielung auf Augustus, denn dieser hatte den Kranz im Jahr 27 v.Chr. vom römischen Senat für seine Verdienste um Rom überreicht bekommen.<sup>547</sup>

Die Eroberung Sienas steht im Zentrum der ikonographischen Intention des Gesamtprogramms, wie auch die Inschrift am rechten Rahmen des Tondos unterstreicht.<sup>548</sup> Die Einnahme dieser bedeutenden Stadt im Jahre 1555 und schließlich 1560 bedeutete für Cosimo die Festigung seiner Macht und ließ ihn seinen Titel auf „Herzog von Florenz und Siena“ erweitern. Gleichzeitig alludiert die Kleidung als Feldherr auch auf seinen Vater Giovanni delle Bande Nere, der als *condottiere* zu Ehren gekommen war. Der Versuch der eigenen Legitimierung Cosimos durch

---

<sup>543</sup> SILVESTER MED. H. ADQUE DE REP. DOMI FORISQUE MERITUS EST UT ET EQUESTRI ORDINE ET AMPLISS. DONIS ET LOCO SEPULTURE MAXIMO CONSENSU CIVITATIS DECORATUS SIT. Zitiert nach Veen 1998, 213, Anm. 17. Auch in Baldini 1578, 4f wird Cosimos Vorfahr und dessen Verdienste herausgestellt. Vgl. Veen 1998, 213, Anm. 18.

<sup>544</sup> Vgl. Forster 1971, 65-104; Cox-Rearick 1984, bes. 278ff.

<sup>545</sup> Der sogenannte Bürgerkranz oder auch *corona civica* wurde aus Eichenlaub geflochten. Vgl. Der Neue Pauly, 904ff. Zu Augustus siehe auch Augustus 1999, 40f. Vgl. auch Campbell 1983, 827; Veen 1998, 214.

<sup>546</sup> Veen 1998, 214.

<sup>547</sup> Der Eichenkranz schafft gleichzeitig eine Verbindung zur Skulptur Michelangelos, denn auch hier ist der Sieger mit einem Eichenkranz dargestellt. Vgl. Kap. VI.; Campbell 1983, 827.

<sup>548</sup> BELLUM SEN[ESE] SUMMA [COSMI] D[UCIS] PROVIDENTIA MEN[SIBUS] XIII FINITUR.

seinen Vater wird auch darin deutlich, daß er diesem einen eigenen Saal im Palazzo Vecchio widmet sowie dessen Skulptur in das Programm der Udienza mit aufnimmt.<sup>549</sup>

In sozusagen „letzter Minute“ hatte Cosimo sein Bild in den zentralen Tondo einfügen lassen und dafür Fiorenza aus dem Zentrum des Deckenfeldes in den Hintergrund verbannen lassen. Ehrfürchtig krönt Fiorenza/ Flora den Herzog von hinten mit der Eichenkrone und verdeckt dabei ihr Gesicht. In einer in Kopenhagen aufbewahrten Zeichnung ist Fiorenza noch als Ganzfigur neben Cosimo zu sehen.<sup>550</sup> (Abb. 51) Mit der linken Hand hält sie dort einen Kranz über den Herrscher, während dieser seinen Kopf leicht nach unten neigt, um die Krone zu empfangen. Ganz offensichtlich sollte die Figur der Fiorenza nicht neben Cosimo stehen, sondern hinter ihm. Ihre Haltung, wie sie mit beiden Händen die Krone hält und dabei ihr Gesicht verdeckt, ist untertänig. Rousseau hatte sie aufgrund ihrer nackten Brüste und der nur mit Blumen geschmückten Haare als Dienerin Cosimos klassifiziert.<sup>551</sup> Da Flora als antike Göttin jedoch traditionell so dargestellt wird, kann dieses Argument nicht für eine Dienerschaft sprechen. Van Veen hatte diese von Rousseau beschriebene Untertänigkeit wiederum bestritten, weil Fiorenza doch immer noch im Zentrum des Tondo dargestellt sei.<sup>552</sup> Doch auch dieses Argument erscheint mir wenig überzeugend, da von der weiblichen Allegorie weder das Gesicht zu sehen ist, noch hebt sie sich anderwärtig aus dem Hintergrund hervor, in dem auch zwei Putti dargestellt sind, die Krone und Szepter sowie die Kette vom Goldenen Vließ und das Kreuz des Stephansordens halten. Flora nimmt im hier untersuchten Tondo unbestreitbar eine untergestellte Position ein. Diese ergibt sich allerdings nicht aus ihrer Rolle als Dienerin, sondern eher aus einer fast natürlichen Evidenz der Gegebenheiten, die sich in einer nahezu bedingungslosen Amiration des Medici-Herrschers widerspiegelt.

Der Putto links hinter Cosimo hält das Kreuz des von Cosimo 1561 gegründeten Stephansordens und die Kette des Ritterordens vom Goldenen Vließ, zu deren Mitglied Cosimo von Kaiser Karl V. 1546 ernannt worden war. Die erwähnte Krone und das Szepter, die von einem Putto rechts hinter Cosimo gehalten werden, spielen auf Cosimos Titel als Herzog an. Bereits am 1. Mai 1564, also etwa ein halbes Jahr vor Fertigstellung der Decke, hatte Cosimo abgedankt und kurze Zeit später seine Macht an Francesco, seinen erstgeborenen Sohn, übergeben. Interessanterweise hatte auch Karl V. 1555 abgedankt, die Herrschaft an seinen Sohn Phillip II. übergeben und sich zurückgezogen. Es ergibt sich aus der Abdankung eine weitere Parallele zu Augustus, der ebenfalls auf Macht verzichtete. Gleichzeitig erklärt sich so aber auch, warum Cosimo nicht mit der

<sup>549</sup> Vgl. Kap. II.1.

<sup>550</sup> Kopenhagen, Den Kgl. Kobberstiksamlng, Inv.Nr. 11109 (Tu. Ital. Tegn. Mag. X, P 19) unter Polidoro da Caravaggio. Vgl. Harprath 1974, 58-66.

<sup>551</sup> Rousseau 1990, 428.

<sup>552</sup> Veen 1998, 217.

herzoglichen Krone, sondern „nur“ mit einem Eichenkranz bekrönt wird. Cosimo, der sein Amt als Regent von Florenz aufgegeben hat, erhält dafür die Bürgerkrone der Fiorenza und unterstreicht damit die Macht des Florentinischen Staates.<sup>553</sup>

Die im Tondo dargestellte Krone soll als Modell für die 1569 in Auftrag gegebene großherzogliche Krone gedient haben.<sup>554</sup> Anhand dieser Krone und ihrer Nachfolgerin, die Francesco nach dem Tod seines Vaters einschmelzen ließ, baut van Veen einen ganzen Deutungsapparat für den untersuchten Tondo auf. Durch eine detaillierte Zeichnung der Krone in einem zeitgenössischen Manuskript ist das Aussehen der Krone sehr genau nachvollziehbar.<sup>555</sup> An ihrer Vorderseite befand sich eine große rote Lilie. Van Veen will nun die neunundzwanzig Strahlen in sieben Dreiergruppen aufteilen, die sich aus einem lilienbekrönten und zwei einfachen Strahlen zusammen setzen. Diese Dreiergruppen werden von acht mit Blumen bekrönten Strahlen unterteilt. Der Rhythmus, den van Veen hier vorschlägt, ist nicht nachvollziehbar und meines Wissens auch nicht durch zeitgenössische Quellen belegt. Die Lilien und Blumen sind etwa gleich groß (vielleicht sind sogar die Lilien etwas größer als die Blumen) und viel evidenter erscheint mir der Rhythmus, bei dem sich ein glatter Strahl, ein Blumenstrahl, ein glatter Strahl, ein lilienbekrönter Strahl und so fort abwechseln.

Im März 1570 erhielt Cosimo I. die Krone von Papst Pius V. Bereits 1576 ließ Francesco diese Krone wieder einschmelzen, nachdem Maximilian den Titel des Großherzogs für die Florentiner Regenten anerkannt hatte. Diesmal sollten die siebzehn Strahlen nach van Veen für die siebzehn Städte, die unter Florentinischer Hoheit standen, stehen. Dabei teilten sie sich in acht Strahlen mit Lilie für die größeren Städte des *stato vecchio*, acht Strahlen für die Städte des *stato nuovo*, zu dem als wichtigste Stadt Siena zählte, und ein Strahl mit der roten Lilie, die für Florenz selbst stand, auf.<sup>556</sup> Bedauerlicherweise scheint van Veen die im Tondo tatsächlich dargestellte Krone in seiner Untersuchung aus den Augen zu verlieren. Sie ist, im Gegensatz zu der im Manuskript Pius dargestellten Krone, reich mit Edelsteinen geschmückt. Ihre Strahlen sind aufwendig gestaltet, aber, so weit erkennbar, nicht in verschiedenen Formen alternierend. Innerhalb der äußeren Rundform befindet sich eine Konstruktion, die mittels feinen Streifen die Kopfform aufnimmt und in der Mitte der Krone zusammentrifft, wo sie von einem erhabenen Abschluß gekrönt wird. Die dargestellte

---

<sup>553</sup> Rousseau schlägt vor, den Eichenkranz als Ariadne-Krone zu verstehen, weil sie golden wäre und mit acht Blattpaaren versehen. Dies ist allerdings nicht richtig, da sich mehr Blätter am Eichenkranz befinden. Rousseau 1990, 428f.

<sup>554</sup> Vgl. Howard 1955, 308-10; Fock 1970, 201; Cipriani 1989, 40f, n. 7; zitiert nach Veen 1998, 217, Anm. 35.

Papst Pius V. verlieh Cosimo den Titel des Großherzogs und einigte sich mit ihm auf eine runde Kronenform, die sich von denen der Könige Spaniens, Frankreichs und Englands unterscheiden sollte. Vgl. Galluzzi 1781, Bd. III, 100-104; Carcereri 1926, Bd. II, 222; zitiert nach Veen 1998, Anm. 36.

<sup>555</sup> ASF, Trattati Internazionali, no. 7; Veen 1998, 217, Anm. 37.

<sup>556</sup> Veen 1998, 217f.

Krone ist wesentlich reicher verziert als die in Pius Bulle dargestellte. Daraus läßt sich schließen, daß die vom Papst überreichte Krone wohl nicht den Ansprüchen Cosimos gereicht hatte und daß er vielleicht noch eine weitere Krone anfertigen ließ. Die Großherzogliche Krone, die sich auf dem Gemälde der Cristina von Lorena von Santi di Tito befindet, ähnelt der im Tondo dargestellten Krone eher, vor allem in ihrer reichen Ornamentik mit wertvollen Edelsteinen und den nach außen gebogenen Strahlen.

Die Zahlensymbolik, die van Veen mit den herzoglichen Kronen der Medici herzuleiten versuchte und mir dort wenig plausibel erscheint, ergibt im Hinblick auf den zentralen Deckentondo, zumindest teilweise, einen Sinn. Im Tondo der Sala grande sind die Wappen der einundzwanzig Zünfte in Dreiergruppen angeordnet, wobei das Wappen einer *arte maggiore* immer von zwei Wappen der *arti minori* flankiert wird.<sup>557</sup> Zu Füßen des Herzogs befinden sich außerdem von links nach rechts das Wappen der Stadt Florenz, das Wappen des Volkes und das Wappen der Kommune.<sup>558</sup> Zwischen den Dreiergruppen der Wappen ist jeweils ein Baluster, im gesamten Tondo also acht Baluster, sichtbar. Nach van Veen sollen es insgesamt achtzig Baluster sein, die dann für die achtzig *compagnie del popolo*, der Konstitution der Florentiner Bevölkerung innerhalb der Republik, und gleichzeitig für die achtzig *arruoti*, die das Volk in rotierender Ablösung repräsentieren, stehen.<sup>559</sup> Die *arruoti* bildeten zusammen mit den Priori, dem Gonfaloniere di Giustizia, den sechzehn Gonfalonieri, den zwölf *buonuomini*, den einundzwanzig Konsuln der Zünfte und den Kapitänen der Parte Guelfa die *magistrati maggiori*.<sup>560</sup> Diese Zahlen waren in Florenz bekannt und vielleicht sind sie im Tondo auch angedeutet, allerdings sind die achtzig Baluster selbst mit moderner Technik und gutem Willen nicht zählbar. Ob eine so raffinierte Zahlensymbolik im Bild intendiert ist, kann an dieser Stelle nicht eindeutig festgestellt werden.

Zweifellos müssen die drei Tondi, die sich im mittleren Deckenstreifen befinden, als Einheit betrachtet werden. Bereits Vasari spricht dies an, wenn er berichtet, daß er die Decke in drei Teilen, *in tre invenzioni*, gestaltet hat.<sup>561</sup> Im mittleren Streifen, *nella fila poi de'quadri di mezzo*, habe er die

---

<sup>557</sup> Die Wappen sind in einem Schema bei Allegri/ Cecchi (1980, 243) aufgelistet. Von links unten neben dem Wappen der Stadt Florenz sind es die Albergatori, die Arte della Lana, die Oliandoli, die Beccai, die Arte della Seta/ Por Santa Maria, die Correggiai, die Cuoiai e galigai, die Vaiai e Pelliciai, die Calzolari, die Linaioi e rigattieri, die Giudici e notai, die Fabbri, die Chiavaioi, die Medici e Speciali, die Maestri di pietra e di legname, die Spadai e corazzai, die Arte del Cambio, die Vinattieri, die Legnaiuoli, die Mercanti/ Arte di Calimala und die Fornai. Allegri/ Cecchi verwechselten die Fornai und die Albergatori, der Fehler ist hier berichtigt worden.

<sup>558</sup> Die ursprüngliche kassettierte Holzbalkendecke der Sala grande hatte in ihrem Zentrum bereits einen Tondo, der in der Mitte das Wappen des Florentinischen Volkes und weitere acht Wappen zeigte. Vgl. Wilde 1944, 71; dort Hinweis auf Lensi 1929, 35.

<sup>559</sup> Veen 1998, 206ff.

<sup>560</sup> Guidi 1981, I, 90. Veen 1998, 210. Auch ethymologisch verweise das Wort *arruoto* auf die kreisrunde Form des Tondo.

<sup>561</sup> Vasari-Milanesi, 199.

*storie della città* dargestellt. Und Vasari fährt danach fort, die Aufteilung des mittleren Streifens zu erläutern, wobei er mit den beiden Tondi an den Enden des Streifens beginnt und schließlich anmerkt, es sei alles *secondo l'ordine de' giudici di ruota* aufgeteilt.<sup>562</sup> Doch dazu an späterer Stelle mehr. Wichtig ist hier zunächst, daß Vasari diesen mittleren Streifen als eine Art thematischen Verbund angesehen hat. Die an den Kopfbenden befindlichen Tondi zeigen jeweils zwei *quartieri* von Florenz mit dem Marzocco, dem Florentinischen Löwen, in ihrer Mitte. Die Szenen werden von einer Exedra umfassen, die in Form und Materialität die Balustrade des Tondos in der Mitte wiederholt und die drei Tondi so architektonisch und inhaltlich verbindet. Sie stellen die politischen Organe der Stadtregierung Florenz dar. Auf den Pfeilern der Balustrade der äußeren Tondi sitzen jeweils acht Putti, die die vier Gonfaloni jeder der vier Stadtbezirke darstellen. Van Veen geht von den jeweils acht Putti aus, die auf Pfeilern sitzen, die wiederum fünf Baluster einschließen. So ergibt sich für van Veen die Zahl achtzig, die ihn wieder zu den *compagnie del popolo* führt. Daß allerdings acht Pfeiler nur fünfunddreißig Baluster einschließen, was bei zwei Bildern zu siebzig Balustern führt, macht deutlich, daß dies von van Veen vorgeschlagene System nicht so starr funktioniert.<sup>563</sup>

Trotz allem birgt der Tondo im Zentrum der Decke eine schematische Darstellung des Florentinischen Regierungssystems. Dies wird um so deutlicher, wenn man das Deckenfresko der Sala dell'Udienza im Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai heranzieht.<sup>564</sup> (Abb. 52) Das Fresko von 1366, ebenfalls in Form eines Tondos, zeigt in konzentrischen Kreisen die hierarchische Struktur der Stadt Florenz. Der äußere Kreis zeigt die Stadtmauer mit einem Graben, vier Brücken und acht Türmen. Im nächsten Ring befinden sich die einundzwanzig Wappen der Zünfte und, im daran anschließenden Kreis, die dazugehörigen Heiligen. Das Zentrum des Tondo ist geviertelt und stellt die Wappen der Parte Guelfa (roter Adler mit Drachen in seinen Klauen), der Stadt unter Regierung der Parte Guelfa (rote Lilie auf weißem Grund), des *capitano del popolo* (rotes Kreuz auf weißem Grund) und der vereinten Städte Florenz und Fiesole (rote und weiße Hälfte) dar.<sup>565</sup> Zwischen den genannten Wappen sind die Insignien der vier Stadtbezirke als kleinere Quadrate in den Zwickeln mit den darüber liegenden Bannern der jeweils vier zu den Stadtvierteln gehörigen Gonfaloni angeordnet. Die Darstellung entspricht den geometrischen Beschreibungen Giovanni Villanis, ihre konzentrischen Ringe beziehen sich auf kosmologische Repräsentationen des Mittelalters, wie

---

<sup>562</sup> Vasari-Milanesi, 200.

<sup>563</sup> Van Veen 1998, 207.

<sup>564</sup> Vgl. Friedmann 1974, 23-47; Guidi 1981, I, 31; Veen 1998, 210f.

<sup>565</sup> Zu den Wappen siehe auch Bargellini 1968, 2. Das Wappen der vereinigten Städte Florenz und Fiesole ist erst jetzt nach der Restaurierung erkennbar. Friedmann hatte dies aber bereits vermutet. Vgl. Friedmann 1974, 234.

Friedmann bereits angedeutet hat.<sup>566</sup> Villani beschreibt nämlich in seiner *Nuova Cronica*, die in etwa zur gleichen Zeit wie das Fresko im Palazzo der Arte dei Giudici e Notai entstand, den Aufbau der Stadt Florenz mit ihren vier Hauptporten und den vier Stadtbezirken.<sup>567</sup>

Bedenkt man, daß die Arte dei Giudici e Notai die älteste und meist respektierte Zunft war und daß ihr Vorsitzender, der *proconsolo*, ebenfalls im *consiglio delle arti*, dem Rat der Zünfte, den Vorsitz innehatte, und daß die Sitzungen des Zunfrates vermutlich unter diesem Fresko stattgefunden haben, so wird verständlich, warum dort auch die Wappen der anderen Zünfte dargestellt gewesen waren.<sup>568</sup> An dieser Stelle sei auch nochmals auf Vasaris Bemerkung, der zentrale Tondo sei *secondo l'ordine de' giudici di ruota* aufgebaut, hingewiesen.<sup>569</sup> Hierin befindet sich wohl der Beweis, daß der Tondo aus dem Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai als Vorbild gedient hat, denn auf welche Ordnung dieser Zunft sollte sich Vasari sonst berufen. Der Palazzo befindet sich nur wenige Minuten Fußmarsches vom Palazzo Vecchio entfernt in der Via del Proconsolo. Man kann davon ausgehen, daß Vasari und Borghini das Fresko bekannt war.

Es gibt viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Tondi. Beide befinden sich im Zentrum der Decke eines Raumes und zeigen Strukturen der Florentinischen Regierung. Die evidenteste Übereinstimmung ist jedoch der Kreis der Florentinischen Zunftwappen. Sind diesen Wappen im mittelalterlichen Fresko möglicherweise die Zunftheiligen zugeordnet, so fehlen sie im Tondo des Palazzo Vecchio, werden aber von äußerst bewegten Putti sozusagen ersetzt. Die Vermutung, daß Borghini den Tondo im Palazzo dell'Arte de'Notai e Giudici kannte und als Vorbild für das Deckenprogramm der Sala dei Cinquecento verwendete, wird durch die zweiten erhaltene Zeichnung des Deckenprogramms, wahrscheinlich vom März 1563,<sup>570</sup> deutlich. Dort waren für den zentralen Deckentondo die Zünfte, das Volk, die Parte Guelfa und die Stadt, sehr wahrscheinlich in Form ihrer Wappen, vorgesehen.<sup>571</sup> Van Veen bemerkt, daß das Fresko die Teilung der Herrschaft mit dem Volk nicht betone.<sup>572</sup> Dies ist nicht richtig, denn, wenngleich die *compagnie del popolo* nicht dargestellt worden sind, so stehen die Zünfte für das Volk. Diese gaben dem Volk die

<sup>566</sup> Friedmann 1974, 231f. Friedmann zieht auch Leonardo Brunis *Laudatio Florentine Urbis* heran, die allerdings erst ein halbes Jahrhundert nach Entstehung des Freskos erscheint und deshalb hier nicht weiter beachtet werden soll. Zu den mittelalterlichen Darstellungen siehe Friedman 1974, 234.

<sup>567</sup> Villani beschreibt die vier Stadttore San Piero, del Duomo, San Brancazio und Santa Maria. "E la città era partita in quartieri, ciò sono le dette quattro porte [...]". Villani 1991, 36f. Die *Nuova Cronica* wurde wohl ab 1308 von Giovanni Villani geschrieben und blieb bei seinem Tod 1348 unvollendet. Sein Bruder Matteo setzte die Schrift bis zu seinem eigenen Tod 1363 fort. Veröffentlicht wurde das Werk allerdings erst im 16. Jahrhundert.

<sup>568</sup> Calleri 1966, 61; Veen 1998, 210f.

<sup>569</sup> Vasari-Milanesi, 200.

<sup>570</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.

<sup>571</sup> Van Veen (1998, 212) vermutet ebenfalls, daß Borghini den mittelalterlichen Tondo im Kopf hatte, als er die Decke der Sala grande plante. Er begründet dies allerdings mit der Feststellung, daß im ersten Programm in einem der Felder die Arte de' Notai e Giudici e proconsolo vorgesehen waren. Dies ist allerdings nicht weiter verwunderlich, da im gesamten Deckenprogramm alle Zünfte, verteilt auf verschiedene Felder, vorgesehen waren.

<sup>572</sup> Veen 1998, 213.

Möglichkeit, sich an der Regierung zu beteiligen. Als Repräsentation des Volkes hat auch Borghini die Darstellung der Zunftwappen aufgefaßt, als er in die zweite der Zeichnungen von der Decke schrieb: *Popolo co l'insegna delle XXII artj.*<sup>573</sup> Noch konkreter wurde die Ausgrenzung der *nobili* in der dritten Zeichnung, als diese durchgestrichen wurden und nun nur noch die Zünfte mit der Fiorenza dargestellt werden sollten. Der ausgeführte Tondo bestätigt die bereits hier nachvollziehbare Intention des Auftraggebers: von der Parte Guelfa ist keine Spur mehr enthalten. Die acht Gruppen von Wappen zeigen sieben Dreiergruppen einer Arte Maggiore flankiert von zwei Wappen der Arte Minore. Zu Füßen des Herzogs befinden sich die drei Wappen der Stadt, der Kommune und des Volkes. Diese letztgenannte Dreiergruppe nimmt den Rhythmus der Zunftwappen auf und bildet das Wappen des Volkes als großes Wappen ab, während die Wappen der Stadt und der Kommune in kleinerer Größe beige stellt sind. Direkt über dem Wappen des Volkes befindet sich das Wappen der Arte dei Giudici e Notai, der einflußreichsten Zunft von Florenz. Auch die Putti nehmen den Rhythmus der größeren und kleineren Wappen auf. Die mittleren Putti der Dreiergruppen sind jeweils größer dargestellt als die beiden benachbarten Putti. Sie alle halten jeweils ein Wappen an Stricken in den Händen, die sie bereits an der Balustrade festgemacht haben oder gerade festschnüren. Die bewegte Horde von Putti ersetzt sozusagen die Zunftheiligen, die sich im Fresko des Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai an den Kreis der Zunftwappen anschloß.

Der Text zum Feld, das Vasari, wie bereits erwähnt, als Schlüssel des gesamten Programms darstellt, ist relativ lang. Allerdings beschreibt Vasari zunächst nur seine eigenen Verdienste, nämlich die Schaffung der malerischen Ausstattung der Sala, für die er sich über die gesamte Geschichte der Stadt Florenz informieren mußte. Dann geht er über in panegyrische Phrasen, die Cosimo und seinen Vorfahren gewidmet sind, um schließlich in sehr knapper Form den Tondo zu beschreiben. Er erklärt Cosimo im Zentrum des Tondo als *trionfante e glorioso* und von der Fiorenza mit einem Eichenkranz bekrönt und benennt die einundzwanzig Zünfte, von denen Florenz regiert wird. Weiterhin beschreibt er die Putti, die sowohl die Wappen der Zünfte als auch jene der *città e comunità di Firenze* halten.<sup>574</sup>

Vasari unterschlägt das dritte Wappen zu Füßen des Herzogs, nämlich das des Florentinischen Volkes. Und es ist das Volk, das hier im Tondo eine zentrale Rolle spielt. Denn ursprünglich sollten, wie bereits festgestellt, auch die „Cavalieri Grandj Armati“, die Parte Guelfa, im zentralen

---

<sup>573</sup> Uffizien, 7979A.

<sup>574</sup> Vasari-Milanesi, 220.

Tondo der Decke dargestellt werden.<sup>575</sup> Während der Planungen hatte man sich dagegen entschieden, und bereits in der dritten erhaltenen Zeichnung der Decke (Abb. 4) tauchen die *cavalieri* nicht mehr auf. Beziehen sich die acht sichtbaren Baluster auf die acht Prioren, die aus dem Volk und von den Zünften gestellt werden, so verstärkt sich dieser Eindruck, es wäre das Volk dargestellt.<sup>576</sup> Doch auch in dieser dritten Zeichnung gibt es noch die Unterteilung von POPOLO und NOBILI, die sich links und rechts am Bildrand findet. Sie ist durchgestrichen worden und durch *artj col popolo Fiorentino* ersetzt. Die *nobili* sind sozusagen aus dem Programm verbannt worden, aber durch Cosimo, der in der Glorie stolz seine Titel und Ämter repräsentieren läßt, wieder aufgenommen. Es ist sicher richtig, wenn van Veen anmerkt, daß Cosimo stolz auf seinen Vorfahren Salvestro, den Gonfaloniere di Giustizia aus dem 14. Jahrhundert, ist und es ist auch richtig, daß Cosimo die Geschichte der Florentinischen Republik als sein politisches Vorgängersystem anerkennt. Die Adligen sind allerdings bewußt aus der Darstellung des Tondo verbannt worden, während gleichzeitig Cosimo ganz allein diese Lücke ausfüllt, denn es ist nicht möglich, daß sich Cosimo als Teil des Volkes sieht.<sup>577</sup>

Das wird ganz deutlich, wenn Cosimo bei der Darstellung des Beschlusses zum Krieg gegen Siena darauf besteht, allein dargestellt zu werden und statt der Berater lediglich einige Tugenden akzeptiert, die neben ihm dargestellt werden durften.<sup>578</sup> Natürlich ist Cosimo der rechtliche Nachfolger der Stadtprioren, aber gleichzeitig setzt er sich auch von diesem System ab zu etwas Höherem, das Vasari in den *Ragionamenti* als eine Treppe, *una scala che condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente*, beschreibt.<sup>579</sup>

Die Frage nach den Gründen für das offensichtlich bewußte Verschweigen der Tatsache, daß die Adligen aus dem Tondo verbannt worden sind, führt direkt zum angestrebten Leser. Die *Ragionamenti* sollten sicherlich auch von Adligen gelesen werden und von adligen Auftraggebern war Vasari nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Maler abhängig. So gut er zunächst durch Cosimo I. geschützt und abgesichert war, hatte Vasari doch schon einmal die Erfahrung gemacht, daß die Medici aus Florenz vertrieben worden waren und die Republik ausgerufen wurde. Das Verschweigen der Tatsache, daß der adlige Stand in dem zentralen Tondo der Decke nicht dargestellt war, machte es schwierig, die Betonung des *popolo* selbst festzustellen. Der Forschung ist dies heute lediglich durch die erhaltenen Zeichnungen möglich, die den Planungsverlauf in seinen einzelnen Etappen zeigen.

---

<sup>575</sup> Vgl. Abb. 3.

<sup>576</sup> Veen 1998, 210.

<sup>577</sup> Veen 1998, 208f.

<sup>578</sup> Vgl. Kap. V.27.

<sup>579</sup> Vasari-Milanesi, 221. Vgl. auch Kiefer 2000, 59-88.



Auch an anderen Stellen wird deutlich, wie viel uns Vasari in seinen Beschreibungen vorenthält und wie wenig wir Leser uns auf ihn verlassen können. Wenn der Inhalt des Tondo im Zentrum der Decke der Schlüssel zum gesamten Ausstattungsprogramm der Sala sein soll, so kann dies nur ein im Nachhinein aufgesetzter Sinn sein, denn die Deckenfelder waren größtenteils bereits gemalt und schon montiert, als der Inhalt des Tondo noch geändert wurde. Das, was uns Vasari dann schließlich als Schlüssel präsentiert ist Cosimo, den er panegyrisch beschenkt, dabei den Betrachter aber nur scheinbar über den Bildinhalt aufklärt. Die Assoziation zum genannten Fresko der *Arte de'Giudici e Notai* ist naheliegend, wird aber durch die Erklärungen Vasaris nur insofern bekräftigt, daß die Zünfte das große Hoheitsgebiet Florenz regieren würden und durch die Bemerkung, daß der Tondo *secondo l'ordine de'giudici di ruota* funktionieren würde.<sup>580</sup>

Im Fall des hier untersuchten Tondos präsentiert uns Vasari nicht einmal die Inschriften. Direkt um den Tondo herum steht geschrieben: S.P.Q.F. OPTIMO PRINCIPE CONSTITVTA CIVITATE AVCTO IMPERIO PACATA ETRURIA.<sup>581</sup> Sie legt Cosimo als legitimen Nachfolger und Kulminationspunkt der Republikanischen Institutionen der Stadt fest, indem sie eine Ehreninschrift der römischen Kaiser imitiert.<sup>582</sup>

Oberhalb und unterhalb des Tondos auf den rahmenden Balken, die die Decke unterteilen, befinden sich die Inschriften: OPUS IUSSU COSMI DUCIS COEPTU[M] ANNO A CHRISTI ORTU MDLXIII und PERFECTUM A MATERIA A PICTURA A RELIQUO ORNATU. ANN[IS] DOUB[US] MENS[IBUS].<sup>583</sup> Sie belegen Cosimo als den Auftraggeber der Ausstattungen der Sala dei Cinquecento und datieren den Beginn der Arbeiten auf das Jahr 1563. Weiterhin bezeugen sie, daß die Malereien und der restliche Schmuck in zwei Jahren und zwei Monaten ausgeführt worden sind.

Links und rechts des Tondos beziehen sich zwei Inschriften auf die beiden dargestellten Kriege gegen Pisa und Siena: BELLUM PISAN[UM] SUMMA P[RO]PULI F[LORENTINI] CONSTANTIA ANNO XIII PERFICITUR und BELLUM SEN[ENSE] SUMMA [COSMI] D[UCIS] PROVIDENTIA MEN[SI]BUS XIII FINITUR. Die Inschriften bezeugen, was auch

---

<sup>580</sup> Vasari-Milanesi, 220, 200.

<sup>581</sup> Die Inschrift ist bei Allegri/ Cecchi 1980, 243 als OPTIMO PRINCIPI, mit der Endung „I“ bei PRINCIPE. Van Veen sieht dies als stillschweigende Korrektur eines Fehlers an, da es sich bei der originalen Inschrift um eine Auflistung von Ablativen handelt und an dieser Stelle ein Dativ eingefügt werden müsse, um der gesamten Inschrift einen Sinn zu geben. Van Veen 1992, 203, Anm. 16. Herr Prof. Dr. Arwed Arnulf bestätigte mir jedoch dankenswerter Weise, daß die an der Decke des Salone angebrachte Inschrift korrekt sei.

<sup>582</sup> Vgl. Langedijk 1981, 493f.

<sup>583</sup> Die Inschriften sind bei Allegri/ Cecchi 1980, 243 transkribiert und ergänzt worden.

Vasari in seinen *Ragionamenti* schon betont hatte: Die Republik hatte den Krieg gegen Pisa in vierzehn Jahren gewonnen, während Cosimo Siena in nur vierzehn Monaten eingenommen hatte.<sup>584</sup> Über die Bezeichnung der Darstellung ist man sich in der Forschung bisher nicht einig. Meistens ist sie als Apotheose bezeichnet worden.<sup>585</sup> In der Nachfolge von Harpraths Untersuchung zum Tondo bevorzugt die moderne Forschung die Bezeichnung „Glorie“.<sup>586</sup> Verschiedene Gründe sprechen für die eine oder die andere Bezeichnung. Der Name der Apotheose ist dem Tondo erst nachträglich beigelegt worden. In den erhaltenen Zeichnungen zur Decke wird der Tondo stets mit *gloria* bezeichnet<sup>587</sup> und auch Vasari beschreibt in den *Ragionamenti* lediglich einen *tondo*, in dem Cosimo *trionfante e glorioso* dargestellt sei.<sup>588</sup> Die Glorie beschreibt, wie Christian Hecht in einer umfangreichen Studie herausgestellt hat, eine „verbildlichte Lichterscheinung, die seit der Renaissance und vor allem im Barock im Zusammenhang mit der Darstellung des Überirdischen verwendet wird“.<sup>589</sup> Die von ihm so genannte Glorie Cosimos in der Sala dei Cinquecento bezeichnet er als „profane Glorie“.<sup>590</sup> Erst später hat man den Begriff Apotheose mit dem Tondo in Verbindung gebracht.<sup>591</sup> Typisch für die Darstellung einer Apotheose ist der illusionistische offene Himmel, das Thronen des Protagonisten über den Wolken und die zentrale Licht-Aureole, die ihn hinterfängt.<sup>592</sup> Im Römischen Reich bezeichnete die Apotheose, den Aufstieg des verstorbenen Kaisers in den Himmel sowie seine Aufnahme in die Reihen der Götter, was die Übernahme der Herrschaft durch seine Nachfolger legitimierte. Nur durch die Heiligwerdung des alten Kaisers konnte dessen leiblicher oder adoptierter Sohn Anspruch auf den Kaisertitel erheben.<sup>593</sup>

Nun ist im ausgeführten Tondo an der Decke des Salone weder ein Verstorbener noch ein Heiliger dargestellt, allerdings sehr wohl ein Herrscher, der abgedankt hat und seine Ämter seinem Nachfolger übergeben hat. Insofern impliziert der Tondo, wie auch die antiken Apotheosen, die

---

<sup>584</sup> Vasari-Milanesi, 212.

<sup>585</sup> Barocchi 1956, 2, 212; Thiem 1960, 116; Forster 1971, 97; Carrara 1979, 4; Allegri/ Cecchi 1980, 243; Campbell 1983, 826; Starn/ Partridge 1992, 236f; Strunck 2000, 276

<sup>586</sup> Harprath 1974, 58-66. Rousseau 1990, 427; Van Veen 1992, 205; Kliemann 1993, 76; Van Veen 1998, 217.

<sup>587</sup> Vgl. Kap. III.

<sup>588</sup> Vasari-Milanesi, 221.

<sup>589</sup> Hecht 2003, 9.

<sup>590</sup> Hecht 2003, 299, Anm. 2. Dort auch der Verweis auf: Lenhard Christoph Sturm, Vollständige Anweisung, Grabmahle zu Ehren der Verstorbenen...behörig anzugeben..., Augsburg 1768. Auch die *Gloria* von Tizian im Prado zeigt Karl V., allerdings ist der Begriff erst später mit dem Bild in Verbindung gebracht worden. Vgl. Hecht 2003, 9.

<sup>591</sup> Wie van Veen (1998, Anm. 34) herausgefunden hat, wies Bernardo Puccini in seiner Grabrede für Cosimo mit einem Zitat Ciceros darauf hin, daß Apotheosen ausschließlich für Personen vorgesehen sind, die das Imperium vergrößert hätten. Vgl. auch Lamberini 1990, 412.

Ein im Palazzo Pitti befindliches Fresko aus dem Seicento von Bernardo Poccetti, das die Apotheose Cosimos zeigt, könnte von dem besprochenen Tondo im Palazzo Vecchio inspiriert worden sein. Vgl. Langedijk 1981, 163; zitiert nach Veen 1998, Anm. 34.

<sup>592</sup> Vgl. Harprath 1974, 58.

<sup>593</sup> Zanker 2000, bes. 18.

Legitimation des Nachfolgers durch die Glorifizierung des ehemaligen Herrschers. Für eine Apotheose typisch wiederum ist die Krönung durch eine allegorische Gestalt und auch die antikisierende Kleidung Cosimos.<sup>594</sup> Geht man von der Möglichkeit aus, daß eine Apotheose dargestellt ist, so kann man diesen Gedankengang nur so konsequent weiterverfolgen: Cosimo ließ sich selbst als Herrscher seines Reiches darstellen, der nun, nach seiner Abdankung in die Reihen der Götter aufgenommen worden ist. Er ist also heilig geworden.<sup>595</sup> Statt der traditionell dargestellten Götter, die den Verstorbenen in Empfang nehmen, sind hier äußerst lebendige Putti dargestellt. Als im Juli 1564 König Ferdinand starb, sein Sohn Maximilian II. den Thron bestieg und dieser Francesco de' Medici seine Schwester Johanna zur Frau gab, ist Cosimo seinen Ambitionen, König der Toscana zu werden, ein gutes Stück näher gekommen. Diese Ereignisse machen den Tondo und seinen Inhalt verständlich und erklären auch, warum er erst „in letzter Minute“ so gestaltet worden ist.<sup>596</sup> Typisch für eine Apotheose-Feier ist auch die Anwesenheit von Menschen der unterworfenen Provinzen und Städte, die in ihrer traditionellen Kleidung Geschenke darbringen.<sup>597</sup> Die Städte und Provinzen, die in den sechzehn quadratischen Feldern an den beiden Enden der Decke dargestellt sind, scheinen diese Idee aufzunehmen.<sup>598</sup> Gleichzeitig ebnet der Rücktritt Cosimos seinem Sohn Francesco den Weg zur Herrschaft. Dieser Aspekt erscheint vor allem im Zusammenhang mit der Hochzeit Francescos im Salon, anlässlich derer die Decke ja eingeweiht wurde, als evident. So nämlich feiert das ikonographische Programm Cosimo und gleichzeitig dessen Sohn als neuen Herrscher, welcher zugleich seine Hochzeit mit Johanna von Österreich in der neu eingeweihten Sala feiert.

So dezent, wie das Zitat einer antiken Kaiserapotheose scheinen sich auch andere Zitate von Kunstwerken im Tondo zu finden. Die Balustrade erinnert an Andrea Mantegnas Deckenfresko in der Camera degli Sposi im Palazzo Ducale in Mantua von 1465-74.<sup>599</sup> (Abb. 53) Wie im Palazzo Vecchio erscheint dort eine illusionistische Kreisarchitektur, die den Blick in den Himmel frei gibt. Die Balustrade, die freilich andere Formen als bei Vasari aufweist, ist ebenso perspektivisch in Richtung Betrachter verbogen. Verschiedene Figuren, meist nackte Engel, sind belebt um die Balustrade drapiert. Der Vergleich von Vasaris Tondo mit dem Mantegna-Fresko funktioniert und funktioniert gleichzeitig nicht. Es ist die Form der Balustrade, deren perspektivische Ausrichtung

<sup>594</sup> Harprath 1974, 58. Dort der Hinweis auf Simson 1936, 217.

<sup>595</sup> Diese „Heiligwerdung“ Cosimos hatte bereits Forster nachgewiesen. Vgl. Forster 1971, 97ff.

<sup>596</sup> Vein 1998, 215. In einem Brief vom 23. November 1564 an Vincenzo Borghini schreibt Vasari explizit, daß der Tondo noch nicht gemalt sei. „[...] queste due storie che mancano, cie [sic!] il tondo e questa storia lunga.“ Frey 1980, II, CDLXXII, 126.

<sup>597</sup> Zanker 2000, 48.

<sup>598</sup> Vgl. Kap. V.1.-V.2., V.4.-V.9, V.31-V.32, V.34-V.39.

<sup>599</sup> Cordaro 2007; Ventura 2006.

im Bild und die Anwesenheit der Putti, die dem Betrachter ähnlich erscheinen. Die Intentionen der beiden Tondi und die Orte ihrer Anbringung könnten unterschiedlicher nicht sein. Vasari hat dieses Fresko wahrscheinlich persönlich gesehen und beschreibt es kurz, aber recht enthusiastisch, in seinen *Viten*.<sup>600</sup> Ein inhaltlicher Vergleich ist schwer zu ziehen, da Mantegnas Fresko von keiner zeitgenössischen Quelle beschrieben ist. Allerdings werden in beiden Fällen – in Mantua wie auch später in Florenz – Regenten einer Stadt und ihre Familien mit den Fresken gefeiert.

Auch Correggios Zimmer der Äbtissin des Klosters San Paolo zu Parma, das um 1519 entstand, scheint, zumindest formal, vorbildhaft gewirkt zu haben. (Abb. 54) Wie im zentralen Deckentondo der Sala dei Cinquecento tummeln sich nackte Putti innerhalb einer illusionistischen Architektur. Manche halten, wie die Putti im Palazzo Vecchio, Bänder in ihren Händen.<sup>601</sup>

Daß die Darstellung Cosimos über den Wolken auf einem Stuhl sitzend auch an Michelangelos Skulptur des Giuliano de' Medici in der Neuen Sakristei von San Lorenzo erinnert, hatte bereits Janet Cox-Rearick festgestellt.<sup>602</sup> Besonders deutlich wird dies in der in Kopenhagen verwahrten Zeichnung, die Cosimo noch mit der krönenden Fiorenza an seiner Seite zeigt, denn der dort dargestellte bartlose Cosimo ähnelt dem jugendlichen Giuliano sehr stark in Frisur und Physiognomie sowie Kleidung und Haltung.<sup>603</sup> (Abb. 51) Bereits das 1534 entstandene Porträt Vasaris, das Alessandro de' Medici zeigt (Abb. 56), wies starke Ähnlichkeiten mit der Skulptur Michelangelos, die ebenfalls 1534 aufgestellt wurde, auf.

Auch die Propheten an der Decke der Sixtinischen Kapelle weisen Analogien mit den Figuren im Tondo auf. In ihren Bewegungen gleichen einige Putti auf der Balustrade den Propheten Michelangelos. Vasari erwähnt dies Werk begeistert in den *Viten* und benennt die Propheten und Sibyllen sogar einzeln und über mehrere Seiten.<sup>604</sup> Man kann davon ausgehen, daß Vasari die Fresken nicht nur gesehen, sondern genauestens studiert hat.

Verwirrend ist bei näherer Betrachtung die Perspektive, oder besser gesagt die Perspektivenvielfalt im zentralen Tondo der Sala dei Cinquecento. Eine Balustrade, auf der Putti sitzend Wappen mit Bändern festschnüren oder schon befestigt haben, bildet sozusagen den fingierten architektonischen Rahmen des Tondos. Sowohl Balustrade als auch Putti und Wappen scheinen einem Bildraum zu

---

<sup>600</sup> „Nel medesimo luogo [nel castello di Mantova] sono molte figure che scortano al di sotto in su, grandemente lodate, perché se bene ebbe il modo del panneggiare crudetto e sottile, e la maniera alquanto secca, vi si vede nondimeno ogni cosa fatta con molto artificio e diligenza.“ Vasari-Marini 2004, Vita di Andrea Mantegna, 510.

<sup>601</sup> Allerdings schreibt Vasari in der Vita di Antonio da Correggio nichts von diesem Kloster. Vgl. Vasari-Marini 2004, 572-75.

<sup>602</sup> Cox-Rearick 1984, 281.

<sup>603</sup> Kopenhagen, Den Kgl. Kobberstiksamlng, Inv.Nr. 11109 (Tu. Ital. Tegn. Mag. X, P 19) unter Polidoro da Caravaggio.

<sup>604</sup> Vasari-Marini, Vita di Michelangelo Buonarruoti, 1217ff.

entspringen, der räumlich jenseits der Holzbalkendecke, jedoch wiederum näher zum Betrachter als das Zentrum des Tondos (Cosimo auf Wolken) zu stehen scheint. Sie ist in unrealistischer Weise zum Betrachter gebogen und weist keinerlei perspektivische Verkürzungen auf, um so die Wappen und die Putti für den Betrachter sichtbar darzustellen. Cosimo sitzt in einer weiteren Bildebene, die sich vom Betrachter aus hinter, oder da es sich um ein Deckenbild handelt, über der Balustrade befindet. Er ist nicht in der Untersicht wie die vorher beschriebene Bildebene gezeigt, sondern von vorn. Das heißt, daß die Perspektive zwischen der Bildebene der Balustrade und der Cosimos stark verändert ist. Die Balustrade mit den Putti wird zu einer Art Rahmen für das zentrale Bild Cosimos. In der gleichen Bildrealität des Herzogs, jedoch hinter ihm, befindet sich Fiorenza mit dem Eichenkranz und zwei Putti, die Cosimos Attribute in den Händen halten. Sie sind in insgesamt helleren Farben dargestellt und entmaterialisieren sich so in Abstufungen von der Fiorenza bis hin zu den beiden Putti im gleißenden Licht, das Cosimo hinterfängt.

Vasaris Beschreibung ist wieder recht generell. Immerhin beschreibt er den Tondo bereits als „Schlüssel und Zusammenfassung“ des ikonographischen Programms.<sup>605</sup> Wenn das Sujet des zentralen Tondos bis November 1564 noch nicht feststand,<sup>606</sup> dann findet sich hier ein Beweis dafür, daß die Beschreibung dieses Deckenfeldes auch erst danach angefertigt worden ist. Da der Tondo jedoch als letztes beschrieben wurde, ist es auch möglich, daß er erst zu dem späteren Zeitpunkt, als man sich über dessen Inhalt sicher war, eingefügt hat. Oder der Neffe hat diese Beschreibung vorgenommen. Es läßt sich heute lediglich feststellen, daß der Text sich im wesentlichen an die im Bild gegebenen Details hält. Nicht beschrieben sind im Text allerdings die Herrschaftsinsignien Cosimos, wie die Herzogskrone, das Kreuz des Stephansordens und die Kette des Goldenen Vlies. Der größte Teil des Textes zum untersuchten Tondo besteht aus panegyrischen Elementen für den Herzog und Auftraggeber des Ausstattungsprogramms.

### V.21. Triumph über Siena

*G. So, wie ich im gegenüberliegenden Bild den Triumph des Krieges gegen Pisa dargestellt habe, habe ich in diesem den Triumph des Krieges gegen Siena gemacht, und ebenso habe ich die triumphierende Stadt Florenz aus der Sicht von San Piero Gattolini dargestellt, und den Markgrafen von Marignano, der siegreich mit seinem Heer zurückkehrt, und um ihn herum sind viele Heerführer, die mit ihm gekämpft haben, unter ihnen sind als die wichtigsten Herr Chiappino Vitelli und Herr Federigo da Montaguto porträtiert, und ich zeige*

---

<sup>605</sup> „[...] la chiave e la conclusione delle storie che avete fatte in questa sala.“ Vasari-Milanesi, 220.

<sup>606</sup> Vgl. Brief Vasaris an Borghini vom 23. November 1564, in: Frey 1980, II, CDLXXII, 126.

*gleichfalls Ihre Exzellenz, wie Sie mit einem großen Hof aus dem Tor ihnen entgegenkommen und sich über den errungenen Sieg freuen.*

*P. Ich kann jedes Detail erkennen und bin mit allem zufrieden: aber sagt mir, wer die porträtierten Personen da unten sind.*

*G. Jener Dicke, der erste, ist Don Vincenzo Borghini, Prior des Ospedale degli Innocenti, der andere mit dem etwas längeren Bart ist Giovambattista Adriani. Die beiden sind mir mit ihren Ideen von größter Hilfe für dieses Werk gewesen.*

*P. Das gefällt mir, und mit dieser Aufmerksamkeit, ihre Porträts hier einzufügen, wolltet ihr ihnen wohl einige ihrer Mühen vergelten. Aber sagt mir, wer sind die anderen, die sich neben eurem Porträt befinden, ich kann sie nicht zuordnen.*

*G. Der erste ist Battista Naldini, der andere ist Giovanni Strada und der letzte Iacopo Zucchi, die alle drei ihr Handwerk sehr gut verstehen und mir beim Malen und dabei, das Werk zu vollenden, geholfen haben. Ohne ihre Hilfe hätte ich es in einem Menschenleben nicht ausführen können.*

*P. Ihr habt gut daran getan, sie zu ehren, indem ihr an sie erinnert, und ganz sicher haben sie es auch verdient, denn sie haben sich zusammen mit euch an diesem so großen Werk gemüht. Nun lest die Worte, die ihr gemacht habt, um den Triumph zu erklären.*

*G. Exitus victis, victoibusq. felix.<sup>607</sup>*

Der Triumph über Siena (Feld Nummer 21, Abb. 57) bildet zusammen mit der Darstellung Cosimos in der Glorie und dem Triumph über Pisa das formale und inhaltliche Zentrum der Deckengestaltung. Vasari selbst betont die Zusammengehörigkeit der beiden Triumphszenen in der Beschreibung dieses Deckenfeldes. Weiterhin konstatiert er, er hätte im Hintergrund Florenz von San Piero Gattolini (in der Nähe der Porta Romana) aus dargestellt (*ritratto*). Deutlich erkennbar sind die großen Gebäude von Florenz, wie der Dom mit seiner Kuppel, Palazzo Vecchio und weitere. Auch die Ansicht auf das Stadttor scheint nach dem Original gemalt zu sein.

Vasari beschreibt weiter den triumphierenden Zug, der siegreich nach Florenz zurückkehrt. Zunächst benennt er den Marchese von Marignano, den er zusammen mit seinen Kapitänen dargestellt haben will. Von diesen Kapitänen nennt Vasari namentlich Chiappino Vitelli und Federigo von Montaguto, die er porträtiert habe. Wer genau wo und wie im Bild dargestellt ist, beschreibt Vasari nicht und so ist die Zuordnung der Männer schwierig. Allegri und Cecchi schlugen bereits vor, in dem berittenen Mann mit dem roten Umhang im Bildzentrum, den Marchese zu erkennen.<sup>608</sup> Dieser Ansicht möchte sich die vorliegende Untersuchung anschließen. Gestützt wird diese Vermutung durch eine Zeichnung (Abb. 58), die den Triumph von Siena

<sup>607</sup> Vasari-Milanesi, 219.

<sup>608</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 241. Strunck (2000, 277) will den Marchese in dem berittenen Mann im Bildvordergrund, der den Arm zum Betrachter ausstreckt, erkennen, begründet diese Vermutung aber nicht weiter. Brassat (2003, 152, Anm. 304) verweist auf einen Katalog, in der dieser Mann als Marchese von Marignano identifiziert worden sein solle. (Ausst.kat. La Battaglia di Scannagallo, Arezzo 1992, 74) Dies ist nicht richtig, denn dort werden lediglich die Lebensdaten des Marchese referiert.

zeigt.<sup>609</sup> Auf ihr ist die Stadt Florenz im Hintergrund zu sehen und der Zug von Soldaten, der auf die Stadt zureitet. Lediglich drei Männer drehen sich, entgegen ihrer Bewegung, zum Betrachter um. Da Vasari genau drei Heerführer namentlich nennt, gehe ich davon aus, daß es sich um diese drei Männer handelt. Der Mann mit dem Umhang, der im ausgeführten Deckenbild nur im Profil gezeigt wird, dreht sich in der Zeichnung viel weiter nach hinten und schaut den Betrachter direkt an. Seine Gesichtszüge stimmen sowohl mit dem in der Biblioteca Nazionale aufbewahrten Porträt, als auch mit dem Porträt des Marchese im Deckenfeld der Schlacht von Marciano überein.<sup>610</sup> (Abb. 41) Demzufolge müßte es sich bei den beiden weiteren sich zum Betrachter drehenden Personen um Chiappino Vitello und Federigo da Montaguto handeln. Eigentümlich ist die Haltung des im Bildvordergrund reitenden Mannes, der mit dem rechten Arm den Zügel seines Pferdes dem Betrachter entgegenstreckt, als würde er eine Schleuder spannen.<sup>611</sup> Strunck wies in ihrer Untersuchung darauf hin, daß der stramm gehaltene Zügel einen starken Kontrast zur Florentia im Pendant des „Triumphes über Pisa“ bildet. Dort sitzt die Allegorie auf einem Triumphwagen und wird von vier Pferden gezogen, während sie die Zügel lässig schleifen läßt.<sup>612</sup> Die Gegensätzlichkeit der beiden Triumphbilder ist offensichtlich und gewollt und zielt wohl in eben die Richtung, daß unter Cosimos Regierung sichere Entscheidungen getroffen werden, die stringent zu einer friedlichen Regierung führen. Die friedliche Regierung ist wohl auch im – von Vasari nicht beschriebenen Detail – der Mutter mit ihrem Kind am rechten Bildrand ausgedrückt.

Den siegreichen Soldaten soll, so die Beschreibung Vasaris weiter, Francesco de' Medici aus dem Stadttor entgegen kommen. Dies Detail ist nur schwer, bzw. vom Boden aus gar nicht erkennbar. Was man sieht, ist ein Zug von Pferden und Fußvolk, die den im Vordergrund dargestellten Personen entgegen kommen. In dieser Gruppe sticht ein Pferd heraus, auf dem ein edel gekleideter, junger Mann ohne Bart sitzt. Zum Zeitpunkt des Sieges und der feierlichen Rückkehr des Florentinischen Heeres nach Florenz (1555) war Francesco erst vierzehn Jahre alt, amtierender Herzog war noch sein Vater Cosimo.

Am rechten unteren Bildrand befindet sich eine Gruppe von porträtierten Männern, die dem feierlichen Einzug beizuwohnen scheinen, aber auch eigentümlich autonom im Bildzusammenhang stehen. Einige schauen aus dem Bild hinaus, andere tauschen untereinander Blicke aus oder schauen in unbestimmte Richtung. Keiner von ihnen blickt auf das Ereignis des triumphalen Einzugs in Florenz. Vasari beschreibt die dargestellten Männer, indem er mit Vincenzo Borghini vorn links

<sup>609</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

<sup>610</sup> Zu den beiden Porträts vgl. Kap. V.15. Weitere Porträts des Marchese von Marignano befinden sich in den Wandfresken. Vgl. Kap. VIII.1. und VIII.2.

<sup>611</sup> Strunck 2000, 277; Brassat 2003, 152.

<sup>612</sup> Strunck 2000, 277.

und Giovambattista Adriani unten rechts beginnt. Sie bezeichnet er als große Hilfen bei der Ausführung der Sala. Vasari geht dabei auch auf die *invenzione* ein, die diese beiden Männer beigesteuert hätten. Sein eigenes Porträt erwähnt Vasari nicht, sondern der Prinz erkennt es selbst.<sup>613</sup> Seine Mitarbeiter nennt Vasari dann allerdings wieder selbst: rechts neben ihm befindet sich Battista Naldini, links Giovanni Stradano und dahinter Jacopo Zucchi.<sup>614</sup> Mit großem Lob bedenkt Vasari hier seine Gehilfen, wenn er sagt, daß er mit dem ganzen Werk ohne sie ewig nicht fertig geworden wäre (*senza l'aiuto loro non l'avrei condotta in un'età*). Der Prinz schließt sich im Dialog dem Lob an und findet es richtig, daß Vasari ihnen allen zu Ehren im Bild ein Andenken (*memoria*) gesetzt hat.

Zum Abschluß seiner Beschreibung nennt Vasari auf Anfrage des Prinzen die Inschrift, die sich am unteren Bildrahmen befindet: EXITVS VICTIS VICTORIB[VS]Q[VE] FELIX. Nicht beschrieben ist hingegen die Inschrift am linken und rechten Rahmen, die auf das Datum des dargestellten Ereignisses verweist: POST PARTVM VIRGINIS ANNO MDLV.

Wieder stellt die Beschreibung Vasaris lediglich eine Zusammenstellung der Hauptelemente des Bildes dar, so daß ich auch hier davon ausgehe, daß Vasari nicht das fertige Bild beschrieben hat, sondern ein Konzept. Nur so läßt sich erklären, warum die drei Heerführer nicht genauer beschrieben sind. Auch sind neben den Humanisten und Künstlern am rechten Bildrand weitere Porträts zu sehen, die sicher den Zeitgenossen bekannt waren. Weshalb die Künstler und Humanisten als Porträts im Vordergrund der siegreichen Rückkehr dargestellt sind, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, ist für die Seite des Siena-Krieges, der mit zeitgenössischen Persönlichkeiten ausgestattet ist, eine große Anzahl von Porträts nachweisbar. Sie ermöglichen dem zeitgenössischen Betrachter nicht nur einen schnelleren Zugang zu den dargestellten Ereignissen, sondern fungieren auch als Bürgen, als Zeugen für den wahrheitsgetreu dargestellten Hergang der Ereignisse. In eben dieser Funktion als Zeugen müssen wohl auch die Porträts im Deckenfeld des Triumphs von Siena gedeutet werden. Die (mindestens) fünf Männer, die großes Ansehen am Hofe Cosimos besaßen, bezeugen den Sieg und nehmen gleichsam an der Siegesfeier teil. Die Darstellung der einfachen Gegenwärtigkeit, die sich nicht nur in den zeitgenössischen Personen, sondern auch in der Kleidung und dem Fehlen jeglicher Festarchitektur ausdrückt, steht im starken Kontrast zum Triumphzug auf der Seite des Pisa-

---

<sup>613</sup> Brassat verweist auf die angeblich zerknirschten Gesichtszüge Borghinis und Vasaris, die das Mißfallen an den Unternehmungen ihres Herren ausdrücken sollen (Brassat 2003, 153). Dafür lassen sich m.E. allerdings keine Beweise anführen.

<sup>614</sup> Vasari selbst benennt die Orte der drei Mitarbeiter nicht exakt. Sie ergeben sich aber aus deren Alter und Haarfarbe. Vgl. auch Allegri/ Cecchi 1980, 241. Fehl (1974, 207-24) hat das Porträt Stradanos durch einen Abgleich mit dem Porträt auf dessen Grabmal in Santissima Annunziata in Florenz eindeutig identifiziert.



Krieges. Die Darstellung *all' antica* wird damit im Deckenfeld des Triumphes von Pisa nicht als Würdeform verwendet, sondern als „Instrument einer historisierenden Relativierung“, bei der die schlichte Gegenwärtigkeit von Cosimos Siegen als Überlegenheitsmerkmal hervortreten.<sup>615</sup>

## V.22. Einnahme Vicopisanos

*G. [...] darauf folgt die Einnahme Vicopisanos, die sich in diesem rechteckigen Feld neben dem Oktagon befindet. Die Worte dort sagen: Vicum Florentini milites irrumpunt. Ich habe dort eine Gruppe von Schweizern mit der Kavallerie und anderen Soldaten dargestellt, und das Schloß mit dem Ort und auch die Schlacht, wie sie damals stattgefunden hat, habe ich naturgetreu abgebildet.*

*P. Ihr habt Euch um jedes Detail bemüht: Aber sagt mir doch, welcher Fluß das ist, der sich so groß auf diesen Wagen [timone] am Fuße des Bildes gesetzt hat?*

*G. Das soll der Arno sein und ich habe ihm einen Löwen zur Seite gestellt.*<sup>616</sup>

Das Feld mit der Nummer 22 auf dem linken Seitenstreifen mit Szenen aus dem Krieg gegen Pisa zeigt die Einnahme Vicopisanos (Abb. 59), die im Jahr 1498 stattfand.<sup>617</sup>

Zunächst nennt Vasari die sich unter dem Deckenfeld befindende Inschrift: VICVM FLOR[ENTINI] MILITES IRRVMPVNT. Recht oberflächlich beschreibt Vasari die Szene weiter, in der er eine „Schweizer Kavallerie und andere Soldaten“ dargestellt hat sowie die Festung von Vico. Bilddetails, wie das Zeltlager am rechten Bildrand oder die Kanonen und brennende Schießscharten, werden nicht beschrieben. Vasari benennt lediglich den im Bildvordergrund liegenden Flußgott, der den Arno verkörpert. Der ihm zur Seite gestellte Löwe, der eine Tatze auf der Wasserurne des Arno abgelegt hat und sein Maul weit aufreißt, wird von Vasari nur erwähnt.

Die Inschrift am rechten Bildrahmen benennt das Datum des dargestellten Ereignisses: ANNO SALUTATIS MCDXCVIII.<sup>618</sup> Sie wird von Vasari nicht benannt.

Auffällig ist die Entfernung, die die Soldaten zur im Hintergrund dargestellt Festung haben. Zwar sind ein großes Feuer und auch schießende Soldaten erkennbar, aber die Festung scheint dennoch unberührt zu sein. Hinzu kommt eine dichte Drängung von Soldaten im Bildvordergrund, von

<sup>615</sup> Brassat 2003, 153.

<sup>616</sup> Vasari-Milanesi, 213.

<sup>617</sup> Guicciardini berichtete von der dargestellten Schlacht, in der Schweizer und Florentiner 1498 unter dem Kommando Paolo Vitellis kämpften. Vgl. Guicciardini 1561, IV, III, 354; Allegri/ Cecchi 1980, 244.

<sup>618</sup> Im Zibaldone ist hingegen ein anderes Datum vermerkt: ANNO MCCCCXCIII. Vgl. Del Vita 1938, 142. Allegri/ Cecchi 1980, 245.

denen sich einige (am rechten Bildrand) zum Betrachter umdrehen. Ein weiterer Soldat, im Bildvordergrund in einer Art Ausfallschritt mit schräg aufgesetztem Federhut gezeigt, verweist auf einen berittenen Soldaten, der den Kommandostab in der Hand hält. Der Kommandostab ist zwar Richtung Festung ausgerichtet, aber weiter hinten laufen noch einzelne Soldaten durch die Landschaft und eine große Menge Leitern werden in die Luft gehalten, allerdings in einiger Entfernung zum Ziel des Angriffs. Die Szene wirkt wenig geordnet und wenn man die einzelnen Details genauer betrachtet, ironisiert. Dennoch ist hier ein Sieg der Florentiner dargestellt. Der ironische Aspekt der Bilder tritt nur bei näherer Betrachtung und dem Vergleich mit den Darstellungen der Ereignisse aus dem Krieg gegen Siena heraus.

Die Untersuchung der drei erhaltenen Planungszeichnungen zur Decke ergeben hinsichtlich des behandelten Deckenfeldes, daß die Darstellung der Eroberung Visopisanos erst ab der dritten Zeichnung (Abb. 4) geplant war. In Feld Nummer 22 befindet sich dort die Inschrift „presa di Vico Pisano“.

Allegrì und Cecchi weisen für das zu untersuchende Deckenfeld drei erhaltene Zeichnungen nach, von denen jedoch nur eine publiziert ist.<sup>619</sup> (Abb. 60) Die veröffentlichte Zeichnung befindet sich in den Uffizien und stimmt in der Disposition der Figuren bereits mit dem Deckenfeld überein. Lediglich die Blickrichtungen einzelner Personen sind verändert worden. So blickt der Flußgott beispielsweise nicht zum Kommandanten, sondern nach rechts auf die Schilfblätter in seiner Hand. Der Soldat im Zentrum der Darstellung zeigt nicht nach vorn zum Schlachtfeld, sondern er ist für die Decke leicht gedreht worden, so daß man ihn nun im Halbprofil sieht. Der Soldat am rechten Bildrand, der den Betrachter über die Schulter ansieht, ist in der Zeichnung weniger porträthaft dargestellt und schaut den Soldaten im Zentrum an. Deutlich wird hier, daß Vasari und seine Mitarbeiter stark an den Gesten und Blickrichtungen gearbeitet haben, was darauf hindeutet, daß diese eine wichtige Stellung in der Bildaussage haben.

Die Beschreibung Vasaris erstreckt sich lediglich über die Hauptaussagen des Bildes, zu denen auch die Inschrift gehört, und wichtige Bildelemente, wie die Festung, der Arno und der Löwe. Über Details der Darstellung schweigt er, was auch hier darauf hindeutet, daß er nicht das fertige Bild beschrieben hat.

---

<sup>619</sup> Uffizien, 1184E, in: Barocchi 1964, Nr. 36, 40-41, Abb. 17; bei Pillsbury 1974, n. 12 genannt; Uffizien 7413 F (nicht veröffentlicht). Vgl. Allegrì/ Cecchi 1980, 253.

### V.23. Clemens IV. überreicht den Welfischen Kapitänen sein Wappen

*P. [...] Machen wir mit dem anderen Bild weiter, was so ähnlich ist und wo ich einen Papst mit vielen Kardinälen sehe.*

*G. Es zeigt, wie Clemens IV., um die Ghibellinen in der Toskana auszurotten, seinen welfischen Rittern und Kapitänen die Fahne mit seinem Wappen überreicht, wo ich den Grafen Guido Novello, einen der Anführer der Welfen, hervorgehoben habe, der unter vielen Kapitänen zusammen mit seinen Soldaten kniend die Fahne erhält. Die Fahne ist weiß mit einer roten Lilie darin und war das Wappen des besagten Papstes.*

*P. Das sieht gut aus. Ich sehe den Papststuhl und viele Kardinäle, die um ihn herum stehen. Ich glaube, daß sie nicht alle porträtiert sind, weil das Ereignis schon viele Jahre her ist. Ihr müßt sie nach Eurer Phantasie dargestellt haben.*

*G. Es war fast unmöglich, alle Kardinäle dieser Zeit zu porträtieren. Ich habe mich sehr bemüht, die Abbildungen der Personen aus jener Zeit herauszusuchen, um dieser Zeit so nahe wie möglich zu kommen.*

*P. Lest nun die Worte, denn über das Bild haben wir, wie mir scheint, alles gesagt.*

*G. Floren. cives a Clemente IV Ecclesiae defensores appellatur.<sup>620</sup>*

Das Deckenfeld Nummer 23 (Abb. 61) im mittleren Deckenstreifen behandelt ein Ereignis aus dem 13. Jahrhundert. Der 1265 zum Papst Clemens IV. gewählte Guido Le Gros (1249-68) unterstützte die Welfen während seiner Amtszeit.<sup>621</sup> Das dargestellte Ereignis fand im Jahr seiner Wahl statt, wie die Inschrift an den Seiten bezeugt: POST PARTVM VIRGINIS / ANNO MCCLXV.

Der Prinz eröffnet die Beschreibung damit, er würde den Papst mit vielen Kardinälen zusammen auf dem Bild erkennen. Diese Beschreibung kann nicht aus der Betrachtung des ausgeführten Bildes herrühren, denn Kardinäle sind gar nicht dargestellt. Lediglich zwei rotgewandete Personen (eine links neben dem Papst und eine weitere am linken Bildrand) befinden sich im Bild. Vasari erklärt danach weiter, er habe Clemens IV. mit vielen Welfischen Kapitänen und bewaffneten Soldaten dargestellt, unter denen sich auch der kniende Graf Guido Novello befände, der die Fahne des Papstes überreicht bekäme. Der vor dem Papst kniende Novello ist auch deutlich erkennbar, die von Vasari beschriebenen Kapitäne und Soldaten allerdings nicht. An der rechten Seite hält ein bewaffneter Mann mit aufwendig gearbeitetem Helm die Flagge mit der roten Lilie auf weißem Feld, das Florentinische Banner, hoch. Helm und Schwerter sowie die Kleidung lassen vermuten, daß es sich hier um einen Heerführer handelt. Die merkwürdig anmutende Kleidung darf wohl als Versuch Vasaris gewertet werden, einen Soldaten des Duecento darstellen zu wollen. Der Papst überreicht seine Fahne, die einen roten Adler mit grünem Drachen in seinen Klauen zeigt. Vasari

<sup>620</sup> Vasari-Milanesi, 209f.

<sup>621</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 242f.

benennt hier eine der großen Schwierigkeiten bei der Darstellung von historisch so weit zurückliegenden Ereignissen: es ist fast unmöglich, alle Beteiligten zu porträtieren. Das wird vermutlich auch dazu geführt haben, daß die vielen von Vasari beschriebenen Kardinäle, die im Bild dargestellt werden sollten, letztendlich nicht ausgeführt worden sind.

Nicht beschrieben sind auch die zwei Musiker, die sich am rechten Bildrand befinden und mit geblähten Wangen in ihre Fanfaren als Untermalung der feierlichen Überreichung der Fahne blasen. Links neben ihnen kniet ein Mann mit rotem Turban, der den Schild des Papstes – der rote Adler mit dem grünen Drachen – in der Hand trägt.

Am Ende seiner Beschreibung verweist Vasari noch auf die Inschrift, die sich unter dem Deckenfeld befindet: FLOR[ENTINES] CIVES A CLEMENTE IIII ECCLESIAE DEFENSORES APPELLANTVR.

Links im Bild befindet sich eine männliche Person, die mit weißem Bart und einem gelben wallendem Gewand nach rechts an der Szene vorbei schaut. Die Figur läßt sich weder in den inhaltlichen Zusammenhang des Bildes einordnen noch paßt sie in die dargestellte Kleidermode. Vasari schweigt über sie. Ihre Position und Größe läßt darauf schließen, daß sie als Füllfigur zugefügt wurde, um die Szene belebter erscheinen zu lassen.

Die architektonische Form, welche die dargestellte Szene hinterfängt, ist in merkwürdiger Perspektive wiedergegeben, wobei die nach rechts führende kassettierte Tonnenwölbung nach hinten abkippt. Die unter ihr stattfindende Überreichung der Fahne wirkt durch die wohl nachträgliche zugefügte Architektur beengt. Würde der Papst sich von seinem Thron erheben, er würde mit dem Kopf die Decke berühren, so wie es sein Gehilfe links neben ihm tut. Verfolgt man den Verlauf des Bogens der Wölbung, die wohl in einer Nische münden soll, so wird deutlich, wie sie den Figuren im Vordergrund angepaßt und somit nachträglich eingesetzt worden ist. Vom Pilaster aus, von dem in korrekter Perspektive ein kassettierter Unterzug und eine Kappe zum Betrachter aus dem Bild laufen, wölbt sich der besagte Bogen zunächst korrekt nach rechts, um dann kurz vor dem Kopf des Papstgehilfen nach oben abzuknicken, um diesem nicht den Kopf abzuschneiden. Hier findet sich ein Hinweis auf die Vorgehensweise der Bildschaffung von Vasari und seinen Gehilfen. Die zuerst gemalte zentrale Szene wird später von Architektur und Füllfiguren umgeben. Bemerkenswert dabei ist nicht die Vorgehensweise vom zentralen Subjekt zum Detail, die sich auch in Vorzeichnungen findet und einer gewissen Logik folgt, sondern daß Teile des Gemäldes bereits vollkommen fertig gewesen sein müssen, bevor andere Teile ergänzt wurden.

Die Untersuchung der drei erhaltenen Planzeichnungen zur Decke ergibt, daß das ausgeführte Deckenfeld in keiner der Zeichnungen verzeichnet ist. Das heißt, daß es wohl erst relativ spät hinzukam. In der zweiten (Abb. 3) und dritten Zeichnung (Abb. 4) war für das zu untersuchende Feld eine Darstellung mit folgendem Thema vorgesehen: „Carlo V. ordjna la citta col governo ducale & XXXXVIII cittadinj“. In der dritten Zeichnung ist die sehr ähnlich lautende Beschriftung durchgestrichen und mit „2 mura lanno 12..“ ergänzt worden.<sup>622</sup> Das heißt, daß mit den letzten beiden Zeichnungen die Herausdrängung Karls V. aus dem Deckenprogramm deutlich wird. Statt der zeitgenössischen Geschichte, die Cosimos Herrschaft legitimisiert, hat man sich hier für die Darstellung einer Geschichte aus dem 13. Jahrhundert entschieden. Das heißt, daß dem bereits verstorbenen Kaiser Karl V. (1555 gestorben) kein Deckenfeld gewidmet ist, sondern statt dessen die Nähe zum Papst demonstriert wird. Damit unterstreicht Cosimo selbstbewußt seine Macht als eine nicht mehr vom Kaiser abhängige.<sup>623</sup>

#### V.24. Einnahme von Casole

*G. [...] jetzt kommen wir zum nächsten Bild [...], in dem ich die Einnahme von Casoli dargestellt habe. Dort ist der Marchese von Marignano auf dem Pferd dargestellt, der die Artillerie aufstellen läßt und seine Soldaten anleitet. Danach haben sie das Land eingenommen und besetzt.*

*P. Ich sehe alles sehr gut, bis hin zu den Schießscharten [gabbioni] und dem aufgestellten Heer des Markgrafen. Aber lest die Worte, die darunter stehen.*

*G. Casuli oppidi expugnatio.*<sup>624</sup>

Die Einnahme von Casole, die zum Krieg gegen Siena gehört und damit auf der rechten Seite der Decke dargestellt ist, befindet sich in dem mit Nummer 24 bezeichneten Deckenfeld. (Abb. 62)

Vasari beschreibt von dieser Szene nur wenig. Er nennt den Marchese von Marignano, der inmitten seiner Soldaten auf einem Pferd sitze. Der Prinz erwähnt noch kurz, daß das Heer des Marchese minutiös, bis hin zu den Schießscharten (*fino alli gabbioni*), dargestellt sei. Den Abschluß der Beschreibung bildet die Inschrift am unteren Rahmen des Bildes: CASULI OPPIDI EXPUGNATIO.

Doch im Bild ist noch mehr dargestellt, als hier so knapp von Vasari beschrieben. Im Zentrum auf dem Pferd befindet sich der von Vasari beschriebene Marchese. Der graubärtige Mann hat sich mit seinem Pferd dem Betrachter zugewendet, während sein Blick auf den Soldaten neben ihm gerichtet

<sup>622</sup> Die Beschriftung der dritten Zeichnung lautet: „Carlo V da lordine del governo ducale coli 48“.

<sup>623</sup> Vgl. auch Kap. III zur Programmgenese.

<sup>624</sup> Vasari-Milanesi, 217.

ist. In seiner rechten Hand hält er den Kommandostab, der ihn als Heerführer (*capitano*) ausweist.<sup>625</sup>

Im Bildvordergrund befindet sich ein vollkommen gerüsteter Soldat, der sich zum Bildzentrum wendet. Rechts von ihm schaut ein Mann unter einer einfachen Holzkonstruktion mit Stoffüberzug hervor, über der Rüstungsteile liegen. Auf der linken Seite kann man ebenfalls noch ein Stück Zeltstoff sehen. Mit sicherem Abstand wird der Betrachter so in die Szene eingeführt, die im Vordergrund keinerlei kriegerische Hektik erkennen läßt, sondern eher das ruhige Leben im Zeltlager. Nur um Hintergrund kann man noch die Kämpfe um das am Horizont dargestellte Casole betrachten. Da marschieren Soldaten auf Schießscharten zu, hinter denen sich weitere Soldaten mit langen Gewehren befinden. Links und rechts stehen Kanonen auf Hügeln. Vor den Stadtmauern laufen weitere Soldaten auf die Stadt zu, einige haben bereits die Mauern über Leitern erklommen. Durch ein Stadttor rechts im Bildhintergrund strömen Florentinische Soldaten in die Stadt.

Wie in verschiedene Zeitphasen teilen sich so Vorder- und Hintergrund des Bildes. Im Vordergrund befindet sich der Kommandant des Heeres, der das Getümmel im Hintergrund nicht beachtet und sich ruhig einigen Soldaten zuwendet, während andere alltägliche Dinge im Zeltlager verrichten. Es wird deutlich, daß hier bereits die Einnahme der Stadt stattgefunden hat, während im Hintergrund noch die Eroberung gezeigt wird.

Die Eroberung Casoles fand am 24. Oktober 1554 statt.<sup>626</sup> Dieses Datum ist auch am linken Bildrand wiedergegeben: POST PARTVM VIRGINIS MDLIII, jedoch von Vasari nicht beschrieben worden. Nach zwei Tagen harter Kämpfe gelang es dem Marchese von Marignano die Stadt einzunehmen und außerdem zwei senesische Heerführer gefangen zu nehmen. Die Einnahme der Stadt war ein wichtiger Moment im Krieg gegen Siena, weil Casole große Getreidespeicher hatte und damit dem Florentinischen Heer die Nahrungszufuhr sicherte.<sup>627</sup>

In den Plänen für die Decke taucht die Einnahme Casoles erst in der dritten erhaltenen Zeichnung (Abb. 4) auf.<sup>628</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, daß das hier untersuchte Deckenfeld erst relativ spät ausgeführt worden ist. So läßt sich zumindest auch erklären, warum Vasari das Feld so kurz und so ungenau beschrieben hat: Es war zum Zeitpunkt der Beschreibung noch gar nicht fertig.

---

<sup>625</sup> Zu den Darstellungen der *capitani* vgl. Oy-Marra 2001, 351-83.

<sup>626</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 241; Cantagalli 1962, 342.

<sup>627</sup> Cantagalli 1962, 342.

<sup>628</sup> Die Einnahme Casolis befindet sich dort allerdings im Deckenfeld Nummer 24, also auf dem rechten Deckenstreifen, da diese dritte Zeichnung die Seiten für die beiden Kriege vertauscht hat.

## V.25. Die Rede Antonio Giacomini

*G. In diesem Oktagon zum Palazzo della Mercanzia [verso il Sale] hin habe ich die Sala del Consiglio dargestellt, in der die Bürger jener Zeit den Krieg beschlossen und begannen. Ich habe dort, wie Eure Exzellenz sehen, die Signoria sitzend in ihrer Kleidung dargestellt und in der Art, wie es zu Zeiten der Republik üblich war. Außer den wichtigsten Bürgern, die an diesem Beschluß teilgenommen haben, habe ich vor allem Antonio Giacomini porträtiert, der auf der Kathedra seine Rede hält. Und oben in der Luft habe ich eine Nemesis mit einem Feuerschwert gemacht, die die Rache gegen die Pisaner bedeuten soll, die durch ihren Aufstand der Grund dafür waren, daß die Florentiner erneut mit großem Unmut einen Krieg gegen sie beschlossen.*

*P. Ihr habt sie gut angeordnet, und man könnte die Geschichte ohne Erklärung durch die Worte S.P.Q.Flor. Pisanis rebellibus magno animo bellum indicit verstehen.*<sup>629</sup>

Das 25. Feld (Abb. 63) bildet das oktagonale Pendant zu Cosimos Beschluß des Krieges gegen Siena (Feld 27). Das detailreiche Bild ist jedoch nur durch Inhalt, Lage und Form (Oktagon) als Pendant erkennbar. Die Komposition ist eine ganz andere und spielt in ihrer Kleinteiligkeit auf die Republikanische Regierungsform an, die ihre Beschlüsse aus der Abstimmung vieler Personen erzielt. Vasari beschreibt zunächst, er hätte die Szene in der Sala del Consiglio dargestellt, weil darin unter der Florentinischen Republik Entscheidungen getroffen worden seien. Somit befindet sich in der Sala selbst ein Deckenbild, das die ursprüngliche Funktion der Sala und ihr Aussehen zeigt.

Antonio Giacomini hält von der Kanzel eine Rede, mit der er die Signoria vom Krieg gegen Pisa zu überzeugen versucht. Das Auditorium besteht aus Bürgern, die Vasari teilweise nach Porträts dargestellt hat, wie er selbst konstatiert (*molti ritratti de' principali cittadini*) und wie es die Analyse des Deckenfeldes bestätigt, denn viele der anwesenden Personen sind mit markanten Physiognomien versehen. Eine Zeichnung (Abb. 64) zeigt Vertreter der Signoria auf einer Bank sitzend und diskutierend.<sup>630</sup> Im Deckenfeld ist diese Reihe in sehr ähnlicher Form am linken Bildrand wiedererkennbar. Besonders die ersten beiden Personen sind genau wie in der Zeichnung ausgeführt worden. Ob die Zeichnung nun wirklich Porträts sind, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, allerdings zeugen die erhaltenen Einzelstudien von einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Thema und von der Bemühung um Authentizität.

Vasari schreibt an dieser Stelle weiter, er hätte die Signoria in der zeitgenössischen Kleidung dargestellt. Wie schon bei anderen Deckenfeldern beobachtet, unterstreicht die historisch korrekte

<sup>629</sup> Vasari-Milanesi, 212f.

<sup>630</sup> Louisville, J.B. Speed Art Museum, in: Thiem 1968, Abb. 5.

Wiedergabe der Ereignisse und ihrer Orte den Urkundencharakter der Bilder. Die Darstellung der Sala dei Cinquecento vor deren Umbau durch Cosimo I. de' Medici unter der republikanischen Regierung muß auf Zeitgenossen beeindruckend gewirkt haben.

Wie die rechts neben dem Oktagon eingefügte Inschrift (A CHRISTO NATO MDV) festhält, fand das Ereignis im Jahre 1505, zu Zeiten der Republikanischen Regierung, statt. Die weiten Gewänder und die roten, um den Kopf gewickelten Tücher fungieren hier, wie auch schon im Deckenfeld der Erweiterung der Stadtmauern,<sup>631</sup> als Indikatoren eines in der Geschichte weiter zurückliegenden Ereignisses.

Die danach beschriebene weibliche Allegorie der Nemesis, die über der Szene schwebt und ein brennendes Schwert in ihrer rechten Hand hält, soll, so Vasari, die Rache gegen die Pisaner verkörpern. Am Schluß seiner Beschreibung erwähnt Vasari auch die Inschrift, die sich unter dem Bild befindet: S.P.Q. FLOR[ENTINVS] PISANIS REBELLIB[VS] MAGNO ANIMO BELLVM INDICIT. Sie verweist auf das Sujet des Deckenfeldes.

Vergleicht man die erhaltenen Planzeichnungen der Decke miteinander, so läßt sich feststellen, daß für das oktagonale Feld Nummer 27 bereits seit der ersten Zeichnung (Abb. 2) eine „Deliberatione della guerra dj Pisa“ vorgesehen war.<sup>632</sup> Wie diese Idee malerisch umgesetzt werden sollte, ist nicht bekannt, allerdings beschreibt der Titel die Darstellung an der Decke und auch in der dritten Zeichnung (Abb. 4) wird dieser Titel wiederholt, wenngleich für das gegenüber im linken Deckenstreifen liegende Feld, da dort die Seiten der Kriege vertauscht sind. In der zweiten erhaltenen Zeichnung (Abb. 3) befindet sich im Feld Nummer 27 die Betitelung „Principio della guerra di Pisa & consiglio de cittadinj a farla“. Es ist auffallend, daß Vasari in den *Ragionamenti* eine ähnliche Benennung des Deckenfeldes vornimmt, wenn er davon schreibt, daß die Bürger (*cittadini*) *deliberarono e dettono principio alla guerra di Pisa*. Damit trifft er fast die Wortwahl dieser zweiten Planungszeichnung. Vasari hat sich mit der Niederschrift seiner Erklärung stark an die Planungszeichnungen und deren Benennungen der Deckenfelder gehalten. Möglicherweise waren die noch nicht fertig gestellten Bilder der Grund dafür.

Für die Entwicklung des hier untersuchten Deckenfeldes hinsichtlich der erhaltenen Planungsphasen läßt sich zusammenfassen, daß es sich hier um eines der frühesten feststehenden Themen handelt. Der Beschluß zum Krieg gegen Pisa stand bereits fest, bevor sein Gegenstück, nämlich die Darstellung des Beschlusses zum Krieg gegen Siena geplant war. In der ersten Zeichnung (Abb. 2) war die Betitelung des Pendants (Feld 25) noch „constanza contro agli

<sup>631</sup> Vgl. Kap. V.14.

<sup>632</sup> Betrachtet wird hier das auf der anderen Seite liegende Deckenfeld Nummer 27 (statt 25), weil die Seiten der Kriege in den ersten beiden Planungszeichnungen vertauscht worden waren. Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.



impedimenti“. Was auch immer man sich darunter vorstellen mag, die Idee, einen planenden Cosimo darzustellen, hat es zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch nicht gegeben.

Die antithetische (und damit antirepublikanische) Lesart läßt sich nicht nur in der parallelen Anbringung des untersuchten Oktogons und des gleichförmigen Deckenfelds, das Cosimo als Kriegsplaner des Siena-Krieges zeigt, herausarbeiten. Es sind viel mehr Details, die zusammen genommen zu dieser Interpretation führen. Nach einem fehlgeschlagenen Angriff auf Pisa überzeugte Giacomini in seiner Rede die Signoria davon, ein Heer aus einheimischen jungen Bauern – und nicht aus Ausländern bestehend – aufzustellen.<sup>633</sup> Das relativ bewegte, teilweise schläfrige Auditorium steht dem eifrigen Redner Giacomini gegenüber.<sup>634</sup> Was Giacomini nur in langer Überzeugungsarbeit leisten konnte (den Beschluß zum Krieg) schafft Cosimo im gegenüberliegenden Oktogon allein, nur begleitet von den Tugenden. Die Effizienz der herzoglichen Regierungsform steht so der trägen republikanischen Regierung gegenüber, die dennoch über darstellenswerte florentiner Persönlichkeiten (wie Antonio Giacomini) verfügt.

#### V.26. Gründung der Stadt Florenz (Fondazione di Firenze)

*G. [...] Ich sage also, daß ich in diesem großen Bild den Bau und die Gründung von Florenz unter dem Zeichen des Widders dargestellt habe. Und ich habe einen Oktavian, einen Lepidus und einen Marcantonius gemalt, welche die Fahne mit der weißen Lilie den Florentinern und ihrer Kolonie übergeben. Und ich habe die alte Stadt naturgetreu abgebildet, wie sie damals aussah, mit nur einem Mauerring, ebenso die Stadt Fiesole. Und wie man bei manchen lesen kann, wurde Florenz 682 Jahre nach der Erbauung Roms gebaut, und siebzig Jahre vor Christi Geburt. Wegen dieser Abstammung habe ich darunter geschrieben: Florentia Romanorum colonia lege Iulia a III viris deducitur.<sup>635</sup>*

Die Darstellung befindet sich im mittleren Deckenstreifen der Gründung von Florenz. (Abb. 65) Sie bildet das Gegenstück zur Darstellung mit der Erweiterung der Stadtmauern von Florenz.<sup>636</sup> Die beiden benannten Deckenfelder bilden zusammen mit den Darstellungen der Triumphe über Pisa und Siena die größten quadratischen Felder der Decke und rahmen den zentralen Deckentondo mit der Darstellung Cosimos I.

<sup>633</sup> Vgl. Van Veen 1981, 55.

<sup>634</sup> Brassat (2003, 153) verweist ebenfalls auf die “antirepublikanische Stellungnahme” des Bildes. Es ist allerdings nicht richtig, daß die Fackel der Nemesis nicht brennen würde. Sie ist zwar abgeschnitten, läßt aber über der Hand der Gottheit noch den Lichtschein deutlich erkennen. Van Veen (1981<sup>2</sup>, 87) hingegen hatte dem antirepublikanischen Sinn vollkommen widersprochen, da keine negativen Elemente im Deckenfeld zu sehen seien.

<sup>635</sup> Vasari-Milanesi, 209.

<sup>636</sup> Vgl. Kap. V.14.

Gezeigt wird die Gründung der Stadt zu römischer Zeit unter dem Triumvirat Oktavian Augustus, Antonius und Lepidus. Die drei römischen Stadtgründer sind links im Vordergrund des Bildes dargestellt. Alle drei tragen Prachtrüstungen mit den dazugehörigen Stiefeln, einem roten oder weißen Tuch, das sie um die Schultern geschlungen tragen, und alle drei sind von Lorbeerkränzen bekrönt. Zwei steinerne Stufen führen zur Basis, auf dem das Sitzmöbel, vielleicht eine Art Bank, steht. Die Position der Männer scheint nicht sehr bequem: Sie sind eng zusammengedrückt, um ihre Zusammengehörigkeit zu unterstreichen. Vasari beschreibt, er habe die drei Stadtgründer dargestellt, wie sie die Fahne mit der weißen Lilie den Florentinern übergäben.

Ganz links im Vordergrund sitzt Oktavian Augustus, der mit seinem ganzen Körper die anderen beiden Feldherren etwas verdeckt. Er ist erkennbar an dem Helm, der ganz links unten am Bildrand auf einer Treppenstufe liegt. Auf diesem Helm sind der Steinbock, der zwischen seinen Vorderläufen Globus und Ruder hält, dargestellt. Der Steinbock mit dem Globus und dem Ruder findet sich auf antiken Münzen des Feldherren wieder. Er war Augustus Sternzeichen und auch das von Cosimo, der es ebenfalls auf seinen Medaillen verwendete.<sup>637</sup> Oktavian, der an so prominenter Stelle im Bild steht, wurde eine führende Rolle bei der Gründung von Florenz zugesprochen. Dies läßt sich bereits bei Poliziano nachlesen, aber auch von Borghini ist diese Meinung überliefert.<sup>638</sup>

Die astrologische Beziehung zwischen Augustus und Cosimo bekommt durch die Betonung Augustus als Gründer von Florenz einen politischen Unterton. So wie Augustus als Gründer von Florenz agierte, ist auch Cosimo im gesamten Deckenprogramm als eine Art Gründer des toskanischen Staates formuliert, der stolz die von ihm eroberten Städte und Provinzen darstellen läßt.<sup>639</sup>

Neben Augustus befindet sich Marcantonius, der durch die Herkules-Figur auf seinem Helm erkennbar ist.<sup>640</sup> Herkules-Darstellungen sind auch im Mittelalter und der Frühen Neuzeit immer wieder in Verbindung mit Florenz und ihren Herrschern aufgetreten. Auf einem alten Siegel der Florentinischen Kommune findet sich eine Darstellung des Herkules.<sup>641</sup> Cosimo selbst besaß ein Siegel, das Herkules zeigte, und er ließ ihn ebenfalls auf der Rückseite einer Medaille von ihm

---

<sup>637</sup> Vgl. Rubinstein 1967, 67; Allegri/ Cecchi 1980, 242.

<sup>638</sup> Polizianos Brief an Lorenzo de' Medici, in: Opera, Basel 1553,3: "praecipuus vestrae urbis conditor Augustus". Borginis Brief an Girolamo Mei, in: Carteggio, 56: "la giudichiamo Colonia Iulia dedutta da Augusto". Vgl. Rubinstein 1967, 67.

<sup>639</sup> Rubinstein 1967, 67; Straehle 2001, 137.

<sup>640</sup> Rubinstein 1967, 67; Allegri/ Cecchi 1980, 242. Dort auch weiterführende Literatur.

<sup>641</sup> Villani 1991, VIII, 95, II, 128; Passerini 1868, 276-85; zitiert nach Rubinstein 1967, 67.

einfügen.<sup>642</sup> Somit ist auch der zweite antike Gründer von Florenz im Deckenfeld durch feine Anspielungen mit Cosimo selbst verbunden.

Der dritte römische Feldherr von links ist Lepidus, der durch die Reiterfigur auf dem ihm zu Füßen liegenden Helm erkennbar ist. Auf einigen Münzen des Lepidus ist der Reiter in seinem Wappen erkennbar. Er verweist vermutlich auf eine Statur auf dem Kapitol, die seinen Vorgänger M. Aemilius Lapidus ehrt.<sup>643</sup>

Nachdem die historiographische Tradition immer von der Gründung der Stadt Florenz unter Julius Caesar ausgegangen war,<sup>644</sup> wurde sie Anfang des Quattrocento mit Erblühen der Republik in das Zeitalter der Römischen Republik gelegt.<sup>645</sup> Andere Gelehrte konstatierten, daß die Gründung von Florenz durch das Triumvirat Julius Caesar, Crassus und Pompeus stattgefunden habe. Scheinbar wandelten sich die Theorien über die Entstehung der Stadt je nach Regierungsform und deren Interessen.<sup>646</sup> Poliziano entnahm seine Theorie, daß Florenz eine römische Kolonie war, die 43 v.Chr. vom zweiten Triumvirat gegründet worden war, den zu der Zeit neu entdeckten *Libri coloniarum*.<sup>647</sup> Vasari selbst schreibt in den *Ragionamenti*, daß Florenz 682 Jahre nach Rom, also 70 v. Chr. von Oktavian, Lepidus und Marcantonius gegründet worden ist.<sup>648</sup>

Die Inschriften unter der Darstellung (FLORENTIA ROMAN[ORUM] COLONIA LEGE IULIA A III VIRIS DEDUCITVR) und links und rechts davon (AB VRBE CONDITA ANNO ANTE CHRISTUM NATVM LXX)<sup>649</sup> verweisen auf die drei Männer, die Florenz als Römische Kolonie gegründet haben und auf das Gründungsjahr 70 v.Chr. Die Inschriften sind widersprüchlich, wie bereits Straehle nachgewiesen hat.<sup>650</sup> Sie verweisen zunächst auf das Triumvirat, das im Jahre 43 v.Chr. regierte und gleichzeitig auf das Jahr 70 v.Chr. Der Grund hierfür sind zwei unterschiedliche Geschichtsauffassungen. Vasari schreibt zunächst in den *Ragionamenti* fast wörtlich von Villani ab.<sup>651</sup> Die andere Theorie, das Jahr der Stadtgründung mit dem Triumvirat zu verbinden, geht auf Poliziano und seine Interpretationen im *Liber Coloniarum* zurück.<sup>652</sup>

---

<sup>642</sup> Das Herkules-Siegel befindet sich heute im Museo degli Argenti im Palazzo Pitti. Zum Siegel vgl. Passerini 1868, 276-85. Zur Medaille siehe Supino 1899, 100, Nr. 263. Auch in einem Brief Borghinis an Panvinio vom 18. Februar 1567 wird die Medaille erwähnt, in: *Raccolta di Prose Fiorentine*, 68; Rubinstein 1967, 67; Cox-Rearick 1984, 281.

<sup>643</sup> Grueber 1910, I, 447, Nr. 1; zitiert nach Rubinstein 1967, 67.

<sup>644</sup> Dante, Villani. Vgl. Rubinstein 1942, 208f, 215; Rubinstein 1967, 66.

<sup>645</sup> Vgl. Bruni 1861, 5; siehe auch Baron 1966, 70-73; Rubinstein 1942, 225; Carrara 1979, 5f.

<sup>646</sup> Carrara 1979, 5.

<sup>647</sup> Rubinstein 1957, 101-05; Rubinstein 1964, IV, 52; Rubinstein 1967, 66.

<sup>648</sup> Vasari-Milanesi, 209.

<sup>649</sup> Vgl. auch Allegri/ Cecchi 1980, 242.

<sup>650</sup> Straehle 2001, 138f.

<sup>651</sup> Villani (I, 38): „[Fiorenza] fu edificata anni 682 dopo la edificazione di Roma, e anni 70 anzi la nativitate del nostro signore Gesù Cristo.“ Vgl. Straehle 2001, 138.

<sup>652</sup> Vgl. Baron 1966, 70-73; Carrara 1979, 5; Straehle 2001, 140.

Im Deckenfeld überreicht Marcantonius einem vor ihm knienden neuen Florentiner die Flagge mit der weißen Lilie auf rotem Grund. Vom Bildvordergrund zu seinem Zentrum, das die neue Kolonie Florenz, in Entstehung begriffen darstellt, marschieren römische Soldaten. Sie steuern die kleine Brücke an, die schon gebaut ist. Auf der anderen Seite des Ufers ist ein Mann mit einer Toga auf dem Kopf zu erkennen. Er markiert mit dem Pflug und den davor gespannten Ochsen die Grenze der Stadt.<sup>653</sup> Weiter links kann man Veteranen in militärischer Ordnung sehen, die sich auf ihre neue Heimat zu bewegen. Deutlich erkennbar ist ein Stück Stadtmauer mit mehreren begonnenen Türmen und einem bereits fertiggestellten Stadttor, das Vasari als hohen, viereckigen Bau dargestellt hat.<sup>654</sup> Die Türme dagegen sind rund, wie auch bei Villani und Salutati beschrieben.<sup>655</sup> Das bereits fertige Stadttor ist nach Rubinstein identifizierbar mit der nördlich der Stadt gelegenen Porta Episcopi oder Porta contra Aquilonem, welche in römischer Zeit von zwei Rundtürmen flankiert wurde.<sup>656</sup>

Im Norden der Stadt, innerhalb der Stadtmauern, ist ein oktogonaler Bau als eines der dominierenden Gebäude dargestellt. Es handelt sich dabei um den Marstempel, der nach Villani unter Augustus gebaut worden und dem ersten Patron der Stadt, Mars, gewidmet war. Er wurde später zugunsten Johannes des Täufers umgeweiht.<sup>657</sup> Daß es sich bei dem Johannes gewidmeten Baptisterium um den ehemaligen Marstempel handelte, war unter den Florentinischen Humanisten anerkannt. Mehr noch, man erkannte in ihm sogar den Beweis dafür, daß Florenz von den Römern gegründet worden war.<sup>658</sup> Diese Meinung ist auch von Borghini in seinen *Discorsi* übernommen worden. Das oktagonale Baptisterium gleiche dem Marstempel auf dem Forum des Augustus, wie man auf römischen Medaillen erkennen könne, schrieb Borghini.<sup>659</sup> Als Modell für das Baptisterium sollten allerdings nicht nur der Tempel von Mars Ultor gedient haben, sondern auch das Pantheon. Borghini dachte sogar, daß die gleichen Architekten sowohl das Pantheon als auch das Baptisterium geschaffen hätten.<sup>660</sup> Die Darstellung Vasaris an der Decke der Sala dei Cinquecento kombiniert die beiden genannten Vorbilder, Marstempel in Rom und Pantheon, mit der

---

<sup>653</sup> Die Ziehung der Grenzen und der Bau einer neuen Kolonie entsprechen den Beschreibungen antiker Autoren wie Cicero, Philippics, II, 102; Servius, Aen., V, 755; Varro, De Lingua Latina, V, 143; zitiert nach Rubinstein 1967, 68.

<sup>654</sup> Rubinstein (1967, 68) verweist auf eine Zeichnung der Brücke der Aurelianischen Mauer, die Porta Ostiensis.

<sup>655</sup> Villani 1991, I, 38, 61; Salutati 1826, 28: "Extant adhuc rotundae turres...". Um 1400 waren die Reste der runden Türme noch sichtbar. Vgl. Lopes Pegna 1962, 66-68; zitiert nach Rubinstein 1967, 68.

<sup>656</sup> Rubinstein 1967, 68.

<sup>657</sup> Villani 1991, I, 42, 60; Dante, Inferno, XIII, 143f: Io fui della città che nel Batista/ Mutò il primo padrone...; Boccaccio 1926, III, 150f; zitiert nach Rubinstein 1967, 68.

<sup>658</sup> In den Augen der Humanisten hatte nur das Baptisterium aus der Zeit der Römer überlebt und wurde hoch gelobt. Zu den Quellen siehe Rubinstein 1967, 68f.

<sup>659</sup> Borghini, Discorsi, I, 145, 153: "...nelle medaglie, che hanno per rovescio questo Tempio, si vede fra le colonne ripieno d'insegne militari". Rubinstein 1967, 70.

<sup>660</sup> Borghini, Discorsi, I, 162f.

äußeren Struktur des Baptisteriums. Im Zentrum des Tempels befindet sich eine Reiterstatue des Mars, die bereits von Villani beschrieben worden war.<sup>661</sup> Borghini wollte diese Reiterstatur nicht dargestellt sehen, weil er sie nicht für römisch hielt, wie aus seinen *Discorsi* hervorgeht.<sup>662</sup>

Links vor dem Marstempel ist ein Aquädukt dargestellt, der mit seinen acht bereits vollendeten Bögen innerhalb der Stadtmauern in ein Sammelbecken mündet. Außerhalb der Mauern macht er einen Knick in Richtung Quinto und Sesto. Für Villani ist der Aquädukt eines der Hauptbauwerke, die bei der Gründung von Florenz errichtet worden sind.<sup>663</sup> Seine Überreste wurden als Beweis für die römischen Wurzeln der Stadt ausgelegt.<sup>664</sup> In Borghinis Jugend standen vom Aquädukt noch zehn oder zwölf Bögen, um 1570 waren es nur noch drei.<sup>665</sup> Villani beschreibt noch das Ende des Aquädukts und das Sammelbecken innerhalb der Stadtmauern.<sup>666</sup> Borghini schenkt Villanis Beschreibungen des Sammelbeckens Glauben, wie er in den *Discorsi* festhält.<sup>667</sup> Im ausgeführten Deckenbild ist das runde Sammelbecken, in das die Wasserleitung mündet, deutlich erkennbar.

Auch das Amphitheater, das von Villani als eines der wichtigsten Gebäude der Gründungszeit genannt wird, ist ganz rechts am Bildrand dargestellt.<sup>668</sup> Ursprünglich, so schreibt Villani weiter, sei der Bau *parlatorio* oder *palagio* genannt worden und von Cäsars Truppen während der Belagerung von Fiesole, also vor der Gründung von Florenz, errichtet worden *per poter in quello fare suo parlamento*.<sup>669</sup> Brunni lehnte diese Erklärung für den Ursprung des Amphitheaters ab und nannte es das Gegenstück des Römischen Kolosseums. Im 16. Jahrhundert war es für Florentiner, die einmal in Rom gewesen waren, normal, den Bau als Kolosseum zu bezeichnen.<sup>670</sup> Zu Lebzeiten Villanis waren die Fundamente des Amphitheaters und einige Bögen noch sichtbar. Wie genau es ausgesehen hat, wußte man im 16. Jahrhundert nicht mehr. Giovanni da Prato geht von topographischen Gegebenheiten aus, um zu konstatieren, es müsse *di circonferenza amplissima* gewesen sein.<sup>671</sup> Borghini selbst hatte die Möglichkeit, die Fundamente dieses nicht mehr vorhandenen Baus zu studieren, als im Juni 1565 im Zuge der Errichtung des Neptunbrunnens auf

<sup>661</sup> Villani 1991, I, 42, 60; I, 66, 82: „sopra una colonna di marmo in mezzo di quello tempio“.

<sup>662</sup> Borghini, V. 1584, I, 202. Siehe Rubinstein 1967, 70. Zum Marstempel siehe vor allem Straehle 2001, bes. 144ff.

<sup>663</sup> Villani 1991, I, 38, 60.

<sup>664</sup> Rubinstein 1967, 69.

<sup>665</sup> Borghini, V. 1584, I, 131f; zitiert nach Rubinstein 1967, 70.

<sup>666</sup> Villani 1991, I, 38, 60f: „in uno grande palagio che si chiamava termine caput aquae, ma poi in volgare si chiamò Capaccia, e ancora in Terma si vede dell'anticaglia“.

<sup>667</sup> Borghini, V. 1584, I, 132; zit. nach Rubinstein 1967, 69.

<sup>668</sup> Villani 1991, I, 38, 42, 60f, 65f; zit. nach Rubinstein 1967, 69.

<sup>669</sup> Villani 1991, I, 36, 58f; zit. nach Rubinstein 1967, 69.

<sup>670</sup> Vgl. Cellini 1901, 4, Rubinstein 1967, 69.

<sup>671</sup> Da Prato 1867, III, 233; Rubinstein 1967, 69.

der Piazza della Signoria Reste des Amphitheaters gefunden wurden.<sup>672</sup> Borghini schlußfolgert, daß das Gebäude oval gewesen sein muß, und nicht *tondo perfetto*, wie Villani es beschrieben hatte.<sup>673</sup>

In der ausgeführten Version des Deckenfeldes richtete sich Vasari bei der Darstellung des Florentinischen Amphitheaters nach dem Vorbild des Römischen Kolosseums. Der Bau erhielt lediglich eine Etage weniger und nur eine statt der vier Säulenordnungen seines Vorbilds.<sup>674</sup>

Die besprochenen Gebäude waren von Florentiner Humanisten immer wieder als Glanz der Römischen Stadt hervorgehoben worden.<sup>675</sup> Sie waren nicht nur Beweis des Römischen Ursprungs der Stadt, sondern auch Ausdruck der Kontinuität einer florierenden Stadt, die seit ihrer Gründung niemals vollkommen zerstört und verlassen gewesen ist. Vasari schreibt in den *Ragionamenti* nichts über die einzelnen Gebäude, die im Deckenfeld dargestellt sind. Lediglich die Worte „ho ritratto la città antica, come stava allora“ deuten die Bemühungen einer detailgetreuen Wiedergabe der Stadt an.

Im Hintergrund der Szene, in bergiger Landschaft, erhebt sich Fiesole als große Stadt mit Tempeln und einer Festung an ihrer höchsten Stelle, wo sich heute San Francesco befindet. Fiesole ist, wie Rubinstein richtig festhält, viel abstrakter als Florenz dargestellt. Während man in Florenz mit den römischen Bauten „quella pura e vera... grandezza romana“ zeigen konnte,<sup>676</sup> hat man in Fiesole auf die Darstellung römischer Monumente verzichtet.

Über dem Berg von Fiesole, etwas weiter rechts, ist ein Widder in einer Wolke und Lichtgloriole dargestellt. Es soll das Sternzeichen, unter dem Florenz errichtet worden ist, darstellen. In den mittelalterlichen Chroniken erscheint davon nichts.<sup>677</sup> Villani berichtet jedoch vom Wiederaufbau der Stadt unter Karl dem Großen, der unter dem Sternzeichen des Widders stattgefunden haben soll.<sup>678</sup> Der Autor des *Ottimo Commento* der Göttlichen Komödie von um 1335 erinnert daran, daß Dante gesagt habe, daß “gli antichi ebbero opinione, che la città di Firenze fosse fondata essendo ascendente Ariete e Marte signore dell’ora“. Er allerdings glaube, daß diese Meinung falsch sei.<sup>679</sup> Ähnlich äußerte sich auch Villani in seiner Schrift zum Ursprung der Stadt Florenz.<sup>680</sup> Borghini begründete die Theorie, daß Florenz unter dem Sternzeichen des Widders gegründet worden sei damit, daß das Jahr in Florenz am 25. März ende. Es sei also wahrscheinlich, daß man damit an den

<sup>672</sup> Borghini, Discorsi, I, 169; Francesco Settibaldi, Memorie Fiorentine, Ms., ASF, 128, 326; Rubinstein 1967, 69.

<sup>673</sup> Manni 1746, II, zit. nach Rubinstein 1967, 69.

<sup>674</sup> Vgl. Rubinstein 1967, 69.

<sup>675</sup> Salutati, Invektiva, 26-28; Bruni 1861, 6; da Prato 1867, III, 232: “le quali cose non furono fabricate se non per grande potenza e grandissimo spendio“; zitiert nach Rubinstein 1967, 69.

<sup>676</sup> Borghini, Discorsi, I, 218; zitiert nach Rubinstein 1967, 69.

<sup>677</sup> Vgl. Hartwig Marburg 1875, 54-56; Rubinstein 1967, 69.

<sup>678</sup> Villani, Cronica III, I, I, 125.

<sup>679</sup> Ottimo Commento 1827-29, I, 225; Rocca 1891, 326; vgl. Rubinstein 1967, 69.

<sup>680</sup> De origine civitatis Florentiae, MS, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashb. 942, 10v; siehe Rubinstein 1967, 71.

Geburtstag der Stadt erinnere.<sup>681</sup> Willkommen für die Darstellung an der Decke der Sala ist dieser Tag und das Sternzeichen wohl auch deshalb, weil Francesco, der älteste Sohn Cosimos an diesem Tag geboren worden war. Anlässlich seiner Hochzeit mit Johanna von Österreich wurde das Deckenprogramm enthüllt. In einem Brief an Vasari drückt Borghini dies aus: „si cerca di esprimere che già due volte ci è stato favorevole et benigno il cielo in questo segno, prima nella fondatione della patria et hora nel darle sì caro et amorevole et prudente Signore”.<sup>682</sup> Vasari beschreibt in den *Ragionamenti* lediglich, daß die Gründung der Stadt unter dem Zeichen des Widders dargestellt sei.

Die erhaltenen Planungszeichnungen der gesamten Decke und Zeichnungen aus dem Fogg Museum geben Auskunft über die vielen Diskussionen, die mit der Darstellung der Gründung von Florenz und ihrem Pendant, der Erweiterung der Stadt im Mittelalter (Deckenfeld 14), verbunden gewesen sein müssen. Die beiden Themen waren von Anfang an für die beiden Deckenfelder vorgesehen, in denen sie in der ausgeführten Version der Decke auch heute noch sichtbar sind. Nur der Inhalt verändert sich mit Fortschreiten der Planungen. In der ersten Zeichnung, die einem Brief vom 3. März 1563 beigelegt war (Abb. 2), war für das Feld der Gründung der Stadt die „Restauratione et amplificatione dj Fiorenza“ vorgesehen. Für das Gegenstück (Feldnummer 14) plante man hingegen die „Edificatione prima dj Fiorenza col segno antico de Romanj“.<sup>683</sup> Das heißt, daß die Darstellungen der Gründung der Stadt und ihre Erweiterung ursprünglich in untereinander vertauschter Position angebracht werden sollten. Auch in der zweiten erhaltenen Planzeichnung (Abb. 3) der Decke ist dies noch zu beobachten.<sup>684</sup> In einer dritten Zeichnung (Abb. 4) sind die beiden Felder noch immer untereinander vertauscht, allerdings haben sich ihre Benennungen verändert.<sup>685</sup> Die Gründung der Stadt hieß noch immer „Edificatione dj Fiorenza & gli Romani danno linsegno del giglio bianco“. Damit hatte sich das Thema des besagten Feldes nicht verändert, lediglich etwas spezifiziert. Das Feld, daß die *Restauratione* zeigen sollte, erhielt nun folgenden Titel: „Anplificazione di Fiorenza per Carlo Magno“. Diese Inschrift ist wiederum durchgestrichen und mit „Terze mura et ultime“ ersetzt worden. Hintergrund dieser Veränderungen ist die Frage, ob Florenz nach der Gründung durch die Römer jemals vollkommen zerstört gewesen ist und von Karl dem Großen wieder aufgebaut wurde, oder ob es seit seiner Gründung immer als Stadt existierte und damit die Rolle Karls des Großen in der Geschichte von Florenz eine weniger wichtige ist.

<sup>681</sup> Borghini, Discorsi, I, 105f; vgl. Rubinstein 1967, 71.

<sup>682</sup> Lorenzoni 1912, 80. Siehe auch Rubinstein 1967, 71f.

<sup>683</sup> Zeichnung ASF, Carte Med., Univ. 497A 1597.

<sup>684</sup> Zeichnung Uffizien 7979A. Dort heißt es im Feld Nummer 26: „Redjficazione & amplicatione della città“. Im gegenüberliegenden Feld (Nummer 14) steht: „Edificatione prima di Firenze da Romani“.

<sup>685</sup> Zeichnung ASF, Carte Stroz., CXXXIII, fol. 141.

Mehr als ein Jahr nach Beginn der Arbeiten an den Deckenbildern intervenierte der Herzog in einem Brief an Borghini, daß Florenz in seiner Geschichte zwar unterjocht, aber niemals verwüstet gewesen sei.<sup>686</sup>

Doch betrachten wir nochmals das Zentrum des Deckenmittelstreifens, das sich hier aus dem zentralen Tondo, den zwei kleineren flankierenden Rechtecken mit den Triumphszenen der beiden Kriege und den besprochenen quadratischen Deckenfeldern zusammensetzt. In der zweiten Zeichnung war der zentrale Tondo von Szenen mit Karl IV. und Karl V. gerahmt, an die sich die Gründung und der Wiederaufbau von Florenz anschlossen. In der dritten bereits genannten Zeichnung (Abb. 4) ergeben die Felder eine chronologische Reihenfolge, die von der Gründung über die Restaurierung der Stadt zum zentralen Tondo und dann zum zweiten und dritten Mauerring übergehen. In der ausgeführten Version wird diese chronologische Abfolge durchbrochen. Der Glorie, die nun erstmals nicht mehr nur Fiorenza und ihr Volk, sondern Cosimo selbst in ihrem Zentrum zeigt, schließen sich Darstellungen mit Eugen IV und Clemens VII. an. Die Gründung der Stadt und deren Erweiterung werden vertauscht. Damit rückt die Gründung von Florenz unter Römischer Herrschaft der Udienza, dem Sitzplatz Cosimos näher. Gleichzeitig wird Cosimo an die römischen Gründer der Stadt angenähert und die Identifikation der römischen Feldherren mit Cosimo fällt leichter, beachtet man, daß Cosimo im nahegelegenen Tondo auch noch in der gleichen Kleidung wie Augustus, Marcantonius und Lepidus, nämlich der römischen Prachtuniform, gezeigt wird.

Eine im Fogg Museum konservierte Zeichnung gibt weitere Aufschlüsse über Planung und Intention der Darstellung der Gründung von Florenz.<sup>687</sup> (Abb. 9) Die erstmals von Thiem untersuchte Zeichnung, die er zusammen mit weiteren einem *cartone grande* zuordnet, zeigt die gesamte Decke mit Entwürfen der darzustellenden Szenen. Der Unterschied zu den bereits erwähnten Plänen (Abb. 2-4), in denen lediglich die Bildtitel eingeschrieben waren, besteht darin, daß nun Zeichnungen angefertigt worden waren.<sup>688</sup> Die von Thiem diesem *cartone grande* zugeordneten Zeichnungen betreffen sechzehn Stadtallegorien, den Tondo mit den Stadtbezirken Santa Croce und Santo Spirito und das bereits genannte Blatt im Fogg Museum.<sup>689</sup> (Abb. 9) Für das

---

<sup>686</sup> Frey 1980, II, CDLXX, 124, Brief vom 4.11.1564: "Reverendo nostro carissimo [...] haverete da sapere, che non è mai cascato in nostra considerazione il dire, che Fiorenza non sia mai stata soggiogata, perche questo è pur troppo notorio; ma dicemmo che la non era mai stata desolata, trattandosi di dipignere la sua reedificazione, et che questo si avvertisse bene, acciò non si incoressi in qualche absurdo."

<sup>687</sup> Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art, Nr. 1932. 151.

<sup>688</sup> Thiem 1960, bes. 101ff. Vgl. auch Kap. III.

<sup>689</sup> Die beiden anderen Zeichnungen befinden sich in Florenz in den Uffizien.



hier untersuchte Deckenfeld mit der Gründung der Stadt Florenz interessiert vor allem die im Fogg Museum aufbewahrte Zeichnung, da sie die „Edificazione di Fiorenza“ darstellt, wie eine Inschrift bestätigt. Wie Thiem bereits richtig feststellte, sind die Bahnen falsch zusammengeklebt. Man müßte sie in der Mitte trennen und die linke Bahn auf dem Kopf stehend an die untere Seite der rechten Bahn legen. Dazwischen befindet sich in der ausgeführten Decke der zentrale Tondo.

Vergleicht man die Zeichnung mit der an der Decke ausgeführten Darstellung der Gründung von Florenz, so ergeben sich viele Unterschiede. Im Vordergrund links sind nur zwei mit Lorbeerkränzen bekrönte Römer dargestellt und beide überreichen gemeinsam das Banner mit der Florentinischen Lilie an den vor ihnen knienden Mann. Der in der Zeichnung rechts im Vordergrund gelagerte Flußgott, der mit Sicherheit den Arno allegorisieren soll, ist auf dem ausgeführten Deckenfeld ganz verschwunden. In den Bergen befindet sich, in Zeichnung und Decke immer Fiesole und über den Bergen schwebt der Widder, der in der Zeichnung eher wie Cosimos Steinbock aussieht. Ganz anders ist die Sichtachse auf Florenz. In der Zeichnung läuft der Arno vom mittleren Vordergrund schräg nach rechts hinten, während er im Deckenfeld von links nach rechts durch das Bild läuft und die vordere Gruppe von der Szene der Stadtgründung hinten trennt. Die in der Zeichnung dargestellte Stadt besteht lediglich aus dem Marstempel, vor dem in einiger Entfernung Menschen arbeiten und ein Verantwortlicher die Grenzen der neuen Stadt mit vor einen Pflug gespannten Ochsen zieht. Links steht, wie im Ölbild ein Heer von Soldaten in militärischer Ordnung. Der deutlichste Unterschied, der sich zwischen der Zeichnung und dem ausgeführten Bild ausmachen läßt, ist die Darstellung der Stadt. Diese ist, wahrscheinlich im Zuge vieler Diskussionen und gezielter Forschungen immer detaillierter geworden. Hinzugefügt worden ist so in der ausgeführten Variante der Aquädukt mit dem Sammelbecken, die Stadtmauer mit Toren und Türmen und, ganz rechts das Amphitheater. Offensichtlich bemühten sich die Erschaffer des Programms, die römischen Hinterlassenschaften, die teilweise, zumindest in Resten noch sichtbar waren, zu zeigen. Damit stellt man sich in die direkte Abkunft einer durch die Römer gegründeten Stadt und es zeigt sich ebenfalls, daß man – wie bereits angedeutet – davon ausging, daß diese römische Stadt niemals vollkommen zerstört gewesen war. Die möglichst exakte Darstellung des historischen Ereignisses verweist auf den Urkundencharakter des Deckenfeldes, denn die möglichst detailgetreue Wiedergabe der Schauplätze garantiert gewissermaßen für die Echtheit des Ereignisses.

Bemerkenswert ist die Bildstruktur des untersuchten Deckenfeldes, die im Hintergrund bereits den Bau der Siedlung zeigt, während im Vordergrund erst der Akt der Übergabe des neuen Siedlungsgebietes stattfindet. Soldaten im Mittelgrund reiten auf eine Stadt zu, die bereits fertige

Monumentalbauten zeigt. Die Bewegung dieses Zuges geht vom Gründungsakt aus, allerdings nehmen diese Soldaten an der Übergabe des Banners im Vordergrund nicht mehr teil. Straehle schlägt daher eine durchaus schlüssige Lesart vor: Es wird nicht die Gründung der Stadt dargestellt, sondern die Bestätigung der Gründung Caesars durch dessen Erben Oktavian und die Triumvirn.<sup>690</sup> Gleichzeitig ist jedoch auch die simultane Darstellung verschiedener Ereignisse, wie auch im Deckenfeld der Erweiterung der Stadtmauern nicht auszuschließen.<sup>691</sup>

Doch soll an dieser Stelle nochmals auf Vasaris Beschreibung rekurriert werden. Was berichtet er über das besprochene Deckenfeld? Er benennt die größten Fakten, nämlich daß Florenz unter Oktavianus, Lepidus und Antonius gegründet worden ist. Er zählt den Widder auf, Fiesole und die Stadt Florenz mit dem ersten Mauerring. Von allen anderen Details (wie beispielsweise die detailgetreue Wiedergabe von Florenz zur Zeit der Römer), auf die er doch stolz gewesen sein muß, sie verbildlicht zu haben, berichtet er nichts. Wieder drängt sich der Verdacht auf, daß die vielen Details der Darstellung noch nicht festgelegt waren, als Vasari seine Niederschrift anfertigte.

Eine Darstellung der Gründung von Florenz ist bereits vor dem gleichnamigen Deckenfeld in der Sala dei Cinquecento in den Kunstaufträgen der Medici nachweisbar. 1513 hatte Leo X. anlässlich der Feierlichkeiten zur Übergabe der Römischen Staatsbürgerschaft an Giuliano de' Medici ein Theater auf dem Kapitol errichten lassen. Dies enthielt eine Reihe historischer Malereien, unter denen sich die Gründung von Florenz befand.<sup>692</sup>

#### V.27. Cosimo beschließt die Einnahme Sienas

*G. Ja, Herr, Eure Exzellenz betrachten das große Bild zum Palazzo della Mercanzia hin [verso il Sale], wo ich in Korrespondenz zum Beschluß des Krieges gegen Pisa den Entschluß zum Krieg gegen Siena gemacht habe. Ich habe dort den Herzog Cosimo allein in einem Zimmer des Palastes dargestellt. Vor sich hat er auf einem Tisch den Plan der Stadt Siena, und mit dem Zirkel mißt er und teilt ein, um die Festungen der Stadt einzunehmen.*

*P. Das gefällt mir alles. Aber sagt, was wollt ihr mit der Frau darstellen, die vor ihm mit einem Licht in der Hand steht?*

---

<sup>690</sup> Die These wird von Straehle schlüssig dargelegt und mit Quellen belegt. An dieser Stelle kann dessen Argumentation nur in verkürzter, extrahierter Form wiedergegeben werden. Vgl. Straehle 2001, 140ff.

<sup>691</sup> Zum Deckenfeld der Erweiterung der Stadtmauern vgl. Kap. V.14.

<sup>692</sup> Siehe Kap. XI.1. zu den Kunstaufträgen Papst Leo X.

G. Das soll eine *Vigilanza* sein. Die andere, die neben ihm sitzt, ist eine *Pazienza*, und die anderen beiden neben ihm sind *Fortezza* und *Prudenza*. Und die letzte Figur unten, die sich die Hand vor den Mund hält ist *Silenzio*. Von diesen Tugenden wurde der Herzog Cosimo in dieser Unternehmung besonders begleitet.

P. Die Putti in der Luft, was bedeuten die?

G. Sie sollen die himmlischen Geister darstellen, oder Engelchen, die, wie Sie sehen, Palmen-, Oliven- oder Lorbeerzweige in den Händen tragen, fast so, als würden sie ihm den Sieg nach Gottes Wunsch versprechen.

P. Dieses Oktogon gefällt mir. Und außerdem kann man auch an den Worten ablesen, daß es sich um den Beschluß zum Krieg gegen Siena handelt: *Senensibus vicinis infidis bellum.*<sup>693</sup>

Das oktagonale Deckenfeld Nummer 27, das Cosimo mit Zirkel und Bleistift über einem Grundriß sinnierend und von verschiedenen Allegorien umgeben zeigt, sticht in seiner Farbigkeit und Komposition aus der Gestaltung der übrigen Deckenfelder heraus. (Abb. 66)

In seiner Beschreibung des Deckenfeldes verweist Vasari zunächst darauf, daß es sich bei dem hier zu untersuchenden Oktogon um das Pendant des gleichformatigen Deckenbildes, das den Beschluß zum Krieg gegen Pisa (Feld 25) zeigt, handelt. Damit wird die Korrespondenz der beiden äußeren Deckenstreifen von Vasari selbst noch einmal ausdrücklich betont. Allerdings beschreibt Vasari das Deckenfeld auf der „falschen“ Seite. Es befindet sich nicht, wie ursprünglich geplant, auf der Seite des Palazzo della Mercanzia („verso il Sale“),<sup>694</sup> sondern auf der anderen. Hier wird deutlich, daß Vasari seinen beschreibenden Text noch vor der Programmänderung geschrieben hat und damit auch noch vor der Ausführung der Bilder.

Vasari beschreibt weiter, er hätte den Herzog dargestellt, wie er allein in einem Raum des Palazzos sitzen würde. Vor ihm auf dem Tisch läge ein Modell der Stadt Siena und mit dem Zirkel versuche er zu berechnen, wie er die Stadt einnehmen könne. Die zwei weiblichen Allegorien vor ihm seien die Wachsamkeit (*Vigilanza*) mit der Lampe in der Hand und die Geduld (*Pazienza*). Die hinter ihm sitzenden Allegorien werden als Stärke (*Fortezza*) und Klugheit (*Prudenza*), die sich mühelos an ihren traditionellen Attributen – der Säule und dem Spiegel – erkennen lassen, sowie die Stille (*Silenzio*), die nach der italienischen Deklination männlich und so als männliche Allegorie dargestellt ist. Diese halte sich die Hand vor den Mund. Die gezeigten Tugenden seien, so Vasari weiter, Cosimos ständige Begleiter in dieser Unternehmung gewesen. Ohne die Beschreibung Vasaris wären wohl nicht alle Tugenden erkennbar, vor allem *Vigilanza* und *Pazienza* sowie der ungewöhnliche *Silenzio* sind ganz ohne oder nur mit undeutlichen Attributen versehen.

---

<sup>693</sup> Vasari-Milanesi, 216f.

<sup>694</sup> Der Palazzo della Mercanzia oder auch Palazzo della Condotta genannt, war ab 1540 unter Cosimo I. de' Medici Sitz der Gabella del Sale geworden. Vasari bezeichnet diesen Ort mehrfach als „il Sale“. Für diesen Hinweis danke ich Lorenzo Negrotto Cambiaso.

Interessanterweise irrt sich Vasari bei der Beschreibung des Deckenfeldes mit der Rede Antonio Giacomini nicht, was auf eine Überarbeitung des Textes schließen läßt.

Vasari beschreibt weiter, daß die beiden Putti in der Luft, die einen Lorbeerkrantz, einen Olivenzweig und einen Palmzweig in der Hand halten, für den Willen Gottes, den Cosimo mit seiner Mission erfüllte, stünden. Putti, die Lorbeer, Olive und Palme halten und auf den Willen Gottes verweisen, hat es vorher noch nie gegeben. Es handelt sich somit um eine Komposition Vasaris, vermutlich sogar um einen nachträglich der Darstellung aufgesetzten Sinn. Nicht beschrieben ist auch die merkwürdige Figur auf der Stuhllehne des Herzogs. Sie sieht aus wie ein nackter Säugling mit übergroßem Kopf, der sich die Augen zuhält.

Zu Füßen Cosimos liegt eine leere Rüstung. Ganz offensichtlich hat der Herzog hier seine Rüstung abgelegt, die ihn als Heerführer ausweist, und ist hier nun am Schreibtisch in seiner höfischen Kleidung gezeigt. Damit zeigt er sich als Gelehrter mit Zirkel, der durch seine Tugenden unterstützt wird. Aus einem Brief des Herzogs vom 3. März 1563 geht deutlich hervor, daß der Herzog selbst darauf bestand, ohne Beirat im Deckenfeld des Beschlusses zum Krieg gegen Siena gezeigt zu werden.<sup>695</sup> Der Herzog selbst schlug die Darstellung eines *Silentio* für diese Szene vor.

Die Veränderung der Inschrift am Deckenfeld spiegelt sich auch in den Inschriften wieder. In den *Ragionamenti* nennt Vasari noch die Inschrift *Senensibus vicinis infidis bellum*, die wohl einer Version entsprach, die später verworfen wurde. Die ausgeführte Inschrift „BELLVM COGITANTES PRAEVENIT“ bezieht sich hingegen auf den Herzog und seine Planungen, die dem Krieg vorausgehen.

Matteo Burioni hat sich in einem Aufsatz näher mit dem Deckenfeld und der Darstellung Cosimos als Architekt befaßt.<sup>696</sup> Er konnte nachweisen, daß sowohl Kriegsherr als auch Architekt/ Künstler einem *disegno* folgen. Breits Machiavelli empfahl seinem *Principe*, Eroberungszüge so sorgfältig zu planen, wie ein Architekt seine Fundamente und verglich die Planungen des Feldherren somit mit der Arbeit des Architekten.<sup>697</sup> Sowohl Architekt/ Künstler als auch dem Kriegsherren agieren auf einem *campo*, der sich hier als Zeichen- oder Malgrund und da als Schlachtfeld bezeichnen läßt, aber immer auch „jegliches ‚Feld‘, auf dem man sich Ruhm erwerben konnte“.<sup>698</sup> Wie in der mittelalterlichen Tradition des *deus geometra* oder *deus artifex* läßt sich Cosimo als Schöpfer darstellen,<sup>699</sup> der nicht nur für den Sieg über Siena verantwortlich ist, sondern auch für das gesamte

---

<sup>695</sup> Frey 1980, I, CDI, 735: „Due cose per hora Ci occorre ricordarvi: L’ una, che la corona et assistenza di quei consiglieri che volete metterci attorno nella deliberatione della guerra di Siena non è necessaria, perche Noi soli fummo; ma si bene vi si potrebbe figurare il *Silentio*, con qualche altra Virtù che representassi il medesimo che li consiglieri.“

<sup>696</sup> Burioni 2007, 105-17.

<sup>697</sup> „Perché [...] chi non fa e’ fondamenti prima, li potrebbe con una grande virtù fserli poi, ancora che si faccino con disagio dello architetto e periculo dello edificio.“ Machiavelli 1961, 32; zitiert nach Burioni 2007, 108, Anm. 9.

<sup>698</sup> Burioni 2007, 110.

<sup>699</sup> Langedijk 1981, Bd. I, 139-74; Burioni 2007, 109.

Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento.<sup>700</sup> Von der Decke aus hält Cosimo die Fäden des gesamten malerischen Ausstattungsprogramms in den Händen und zeigt sich für das verantwortlich, was in den monumentalen Schlachtenszenen an den Wänden dargestellt ist, obwohl er selbst darin nicht gezeigt wird. Burionis Erweiterung der Deutung des Bildes nicht nur als Herrscherlob, sondern gleichzeitig als Künstlerlob, ist schlüssig, schließlich führt der Herzog seine Planungen auf einem bereits vorhandenen *disegno* aus und verwendet somit die Unterlage des Architekten/Künstlers.<sup>701</sup> Dies scheint ebenfalls in der Inschrift über der Udienza deutlich zu werden: Darin bezeichnet sich Vasari als Maler und Architekt, aber auch als Schüler des Herzogs („ALUMNI SUI“).<sup>702</sup> Der Herzog wird somit nicht nur zum erfolgreichen Kriegsherren und Mäzen der ihn umgebenden Künstler, sondern er übernimmt selbst künstlerische Tätigkeiten und leitet seine Künstler sozusagen als Lehrer an.

Drei recht verschiedene erhaltene Zeichnungen geben Einblick in die Planungen zum untersuchten Deckenfeld und beleuchten zugleich undeutliche oder unerklärte Bildelemente. Die erste Zeichnung (Abb. 67) zeigt den Herzog links von einem kleinen Tisch in prächtigen höfischen Kleidern, in Denkerposition (den Kopf in die Hand gelegt) und umgeben von vielen Tugenden.<sup>703</sup> Neben dem Tischen, auf das der Herzog den Ellenbogen seines linken Arms abstützt, befindet sich eine Holzkonstruktion, auf der das Sieneser Stadtmodell steht. Dieses Stadtmodell wurde am 18. Juli 1564 nach Santa Croce transportiert, wo Vasari und seine Gehilfen an den Deckenbildern arbeiteten und wurde sowohl für die Zeichnungen als auch für das ausgeführte Deckenfeld als Vorlage verwendet.<sup>704</sup> Das in den Hintergrund gerückte Stadtmodell stellt wie eine geistige Repräsentation das Objekt des Begehrens dar: Siena. Mit auf die Hand gestütztem Kopf und den Blick sinnierend auf das Modell gerichtet, scheint Cosimo von der Eroberung Sienas zu träumen. Gleichzeitig drückt die Aufstellung des Modells im Herzogspalast bereits eine Art Machtübernahme des Herzogs über Siena aus und nimmt den tatsächlichen Akt der Eroberung gewissermaßen vorweg.

Die zweite Zeichnung (Abb. 68) zeigt den Herzog bereits rechts neben dem Tisch, jedoch noch immer ohne Zirkel.<sup>705</sup> Erst in einer dritten Zeichnung (Abb. 69) sitzt der Herzog auf der rechten Seite des Tisches und hält den Zirkel in der Hand.<sup>706</sup> Im ausgeführten Gemälde sitzt Cosimo ebenfalls rechts vom Tisch, so daß sein Blick nach links zur Udienza, wo sich sein Thron befand,

---

<sup>700</sup> Siehe auch die Inschrift an der Decke der Sala dei Cinquecento. Vgl. Kap. V.42.

<sup>701</sup> Burioni 2007, 116.

<sup>702</sup> Vgl. Kap. V.42.

<sup>703</sup> Paris, Louvre, 10676.

<sup>704</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 250.

<sup>705</sup> Venedig, Accademia, 394.

<sup>706</sup> Berlin, Kunstbibliothek, 6558.

gerichtet ist. Strunck hat in ihrem Aufsatz überzeugend nachgewiesen, daß von Anfang an Wert auf die Ausrichtung des Herzogs zur Udienza hin gelegt worden war. Durch die Aufnahme der Sieger-Skulptur Michelangelos wurden nicht nur die Seiten der Kriege vertauscht, sondern auch die Ausrichtung des Deckenfeldes geändert.<sup>707</sup> Strunck legte überzeugend dar, daß der Seitenwechsel demnach nicht vor Spätsommer 1564 stattgefunden haben kann.<sup>708</sup> Dies impliziert, daß auch das untersuchte Deckenfeld nicht vor diesem Zeitpunkt entstanden sein kann, da es den Seitenwechsel voraussetzt.

Wie bereits von Vasari selbst angedeutet, stellt das untersuchte Deckenfeld das Gegenstück zum Oktagon, daß den Beschluß zum Krieg gegen Pisa zeigt, dar. An diesen beiden Deckenfeldern wird der antithetische Gehalt des Programms und damit die antirepublikanische Aussage besonders deutlich. Während Antonio Giacomini auf der Seite des Pisa-Krieges wild gestikulierend seine teilweise schlafenden oder in Unterhaltungen verstrickten Mitbürger für einen Krieg gewinnen will, der nur schleppend in vierzehn Jahren gewonnen wird, entscheidet Cosimo auf der anderen Seite der Decke den Siena-Krieg mit einem Zirkel und den Tugenden und kann diesen in nur vierzehn Monaten für sich entscheiden.<sup>709</sup>

Eine Darstellung, die dem untersuchten Deckenbild sehr ähnlich ist, befindet sich im Scrittoio neben dem Zimmer Giovannis im Palazzo Vecchio.<sup>710</sup> Dargestellt ist dort an der Decke Caesar, der seine *Commentarii* schreibt. Wie Cosimo sitzt der berühmte römische Heerführer an seinem Schreibtisch über verschiedene Blätter gebeugt. In beiden Darstellungen werden die Heerführer zugleich als Gelehrte gezeigt. Cosimo ist Kriegsherr aber gleichzeitig auch fähiger Stratege. Das Konzept der *arma et litteres*, also der „Kriegskunst und Kunstliebe“ ist im 16. Jahrhundert kein neues Thema. Bereits ab dem 15. Jahrhundert führten Bologneser Rechtsgelehrte eine Debatte über die „precedenza dell’armi e delle lettere“ aus, die ebenfalls von Baldassare Castigliones berühmten „Libro del Cortegiano“ (1528 in Venedig gedruckt) aufgegriffen wurde.<sup>711</sup> Der ideale Fürst ist sowohl in der Kriegskunst als auch in den geistigen Disziplinen versiert. Besonders deutlich wird dies in der Sala di Cosimo I. im Palazzo Vecchio, in dem Cosimo selbst und seine Taten glorifiziert werden. In zwei Tondi der Decke ist Cosimo dargestellt: Einmal umringt von den Künstlern seines Hofes und auf dem anderen Tondo zwischen seinen *capitani*. Cosimo weist in beiden Darstellungen auf die ihn umgebenden Persönlichkeiten, schaut aber jeweils so aus der Darstellung, daß sich die

<sup>707</sup> Vgl. Strunck 2000, 284. Vgl. auch Kap. III zur Programmgenese.

<sup>708</sup> Strunck 2000, 284.

<sup>709</sup> Brassat 1998, 105.

<sup>710</sup> Abbildung und kurze Beschreibung des Bildes bei Allegri/ Cecchi 1980, 161.

<sup>711</sup> Brink 2000, bes. 107ff.

beiden Blickachsen des Herzogs miteinander verbinden. Die beiden Tondi treten so in einen Dialog und scheinen das Konzept des Kriegsherrn und Kunstförderers zu verbildlichen.<sup>712</sup>

Ebenso veranschaulicht das Deckenfeld mit der Planung der Einnahme Sienas die Fähigkeiten Cosimos sowohl als Kriegsherr als auch als geistig gebildete Persönlichkeit. Allein mit seinen Tugenden ist der Herzog ebenso in der Lage, einen Eroberungszug zu planen und auszuführen.

Für den Abgleich zwischen Schrift und Bild läßt sich festhalten, daß auch hier große Diskrepanzen sichtbar geworden sind. Vasari beschreibt zwar die Tugenden genau, aber er benennt eine Figur (den nackten Säugling auf der Stuhllehne) gar nicht und zitiert obendrein die Inschrift falsch. Hier wird sehr deutlich, daß Vasari keinesfalls das fertige Deckenfeld mit seiner Inschrift beschrieben haben kann, sondern vielmehr nach einem Entwurf gearbeitet hat, welcher nicht erhalten ist.

#### V.28. Einnahme Cascinas

*P. [...] Aber sagt mir, was ihr in diesem rechteckigen Bild dargestellt habt, das gleich neben dem liegt, über das wir gerade gesprochen haben und neben dem von Pescia, wo die Worte heißen: Cascina solida vi expugnatur.*

*G. Das ist die Einnahme von Cascina, wo ich Paolo Vitelli porträtiert habe, den florentinischen General, der mit Heeresgewalt dort eingefallen ist, wo er von der Artillerie geschlagen worden war. Und ich habe den Rest des Feldes, das den besagten Ort umgab, naturgetreu dargestellt sowie die Umhänge und Mützen, wie man sie damals trug und wie es damals aussah.<sup>713</sup>*

Gleich neben dem Beschluß zum Krieg gegen Pisa befindet sich im rechteckigen Feld Nummer 28 die Darstellung der Einnahme Cascinas, die während des Krieges gegen Pisa stattgefunden hat. (Abb. 70)

Die Beschreibung Vasaris ist relativ kurz und beginnt mit einer kurzen örtlichen Zuordnung des Gemäldes (neben dem Deckenfeld von Pescia) und der Erwähnung der Inschrift, die das Sujet des Deckenfeldes spezifiziert. Vasari wiederholt das Sujet der Darstellung nochmals und erzählt dann, er habe Paolo Vitelli porträtiert und er habe besonderen Wert darauf gelegt, alles so original wie möglich darzustellen.

Im Vordergrund rechts ist Paolo Vitelli mit dem Rücken zum Betrachter auf einem weißen Pferd deutlich erkennbar. Seine Uniform, über der er den roten Mantel trägt und die rote Mütze sind von Vasari in den *Ragionamenti* eindeutig als zeitgenössische Mode angesehen worden. Der erhobene,

<sup>712</sup> Brink 2000, 166.

<sup>713</sup> Vasari-Milanesi, 213.

nach vorn gerichtete Kommandostab kennzeichnet den *capitano*.<sup>714</sup> Cascina liegt im Hintergrund der Darstellung und wird von Kanonen unter Beschuß genommen, während die Stadt sich ebenfalls mit Kanonen verteidigt. Vom Bildvordergrund strömen die Soldaten Richtung Stadt, wobei sich deutlich die auf Pferden reitenden Florentiner vom Fußvolk der Landsknechte unterscheiden.<sup>715</sup> Im Zentrum des Deckenfeldes befindet sich eine enorme, aufgeblähte Flagge mit der Florentinischen Lilie.

Eine Inschrift am rechten Bildrahmen verweist auf das Datum des Ereignisses, 1499.<sup>716</sup> Die Ereignisse um die Schlachten des Krieges gegen Pisa und die Hinrichtung Paolo Vitellis sind bei Guicciardini ausführlich beschrieben.<sup>717</sup> Interessant ist, daß Vitelli bei seiner Verhaftung nicht nur die Zusammenarbeit mit Pisa nachgesagt wird, sondern auch eine Komplizenschaft mit den Medici. Er wird vom Schlachtfeld weggebracht, von der Signoria verhört und gefoltert und stirbt dann einen heldenhaften Tod, ohne sich zu beklagen.<sup>718</sup> Natürlich hat diese Episode im Kontext des ikonographischen Programms der Sala dei Cinquecento eine besondere Bedeutung. Zwar ist dem Krieg gegen Pisa unter der Republikanischen Regierung von Florenz eine ganze Seite des Raumes gewidmet, allerdings kommt im hier untersuchten Deckenfeld ein Heerführer zu Ehren, den die republikanische Signoria selbst hinrichten lassen hatte. Die Kritik am republikanischen Regierungssystem ist fein nuanciert und doch für den zeitgenössischen Betrachter der Bilder sofort zu erkennen, denn nur etwa sechzig Jahre liegen zwischen der Hinrichtung Vitellis und der Ausmalung der Sala. Der Sinn dieser Darstellung läßt sich folgendermaßen lesen: es ist nicht nur die Einnahme der Stadt Cascina dargestellt, die eine wichtige Episode aus dem Krieg gegen Pisa verkörpert, sondern auch ihr siegreicher Heerführer Vitelli, der jedoch aus einer Reihe verschiedener Gründe des Verrats bezichtigt und von der amtierenden Signoria zum Tode verurteilt wurde.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, daß Michelangelo mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor in der Sala das gleiche Thema, nämlich eine Schlacht von Cascina anfertigen wollte.<sup>719</sup> Allerdings hatte Michelangelo wohl ein ganz anderes Bildkonzept im Sinn, denn er wollte die beim Bade gestörten und alarmierten Soldaten zeigen, die aus dem Fluß zu ihren Waffen rennen. Vasari hatte den *cartone* Michelangelos ausführlich beschrieben.<sup>720</sup> Durch den Wiederaufgriff eines Themas, das die

<sup>714</sup> Zu Darstellungen des *capitano* vgl. Oy-Marra 2001, 351-83.

<sup>715</sup> Brassat 2003, 149.

<sup>716</sup> A PARTV VIRGINIS MCCCCIC.

<sup>717</sup> Guicciardini 1971, Buch IX, Kap. X.

<sup>718</sup> Guicciardini 1971, Buch IX, Kap. X.

<sup>719</sup> Vgl. Kap. I.

<sup>720</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Michelangelo, 1210f.



Republikanische Regierung bereits für die Sala vorgesehen hatte, relativiert sich die antirepublikanische Lesart des untersuchten Deckenfelds etwas.

Die Beschreibung Vasaris ist auch für dieses Deckenfeld sehr knapp, zu kurz, um einer Bildbeschreibung zu folgen. Genannt werden lediglich das Sujet des Bildes, dessen Positionierung im Raum und die Darstellung Paolo Vitellis. Zum Bildaufbau und den Intentionen schreibt Vasari nichts und es scheint auch hier mehr als wahrscheinlich, daß Vasari nicht das vollendete Deckenbild beschrieb, sondern ein Konzept.

### V.29. Niederlage Radagasius bei Fiesole

*P. [...] in diesem rechteckigen Bild neben den Stadtvierteln San Giovanni und Santa Maria Novella sehe ich irgend einen Krieg mit den Worten darunter: Florentia Gothorum impetu fortiss. retuso Rom. Cons. Victoriam praebet.*

*G. Das ist die Schlacht von Radagasius, dem König der Goten und Nachfolger von Alarico, der mit einem riesengroßen Heer von Goten nach Italien kam und der Toskana und der Lombardei viel Schaden zugefügt hat. Zuletzt bereitete er sich auf die Besetzung von Florenz vor. Als er aber hörte, daß der Kaiser mit seinem römischen Heer der Stadt zu Hilfe kam, zog er sich in die Berge von Fiesole und die umliegenden Täler zurück. Und weil sie sich an einem Ort ohne Wasser befanden und keinen Proviant mehr hatten, wurden sie von Honorius und dem römischen Heer belagert, woraufhin sich die Goten (nachdem viele von ihnen in Stücke geschnitten worden waren) ergaben. Dieses Ereignis fand am Tag der Heiligen Reparata um das Jahr 415 statt. Und um das Bild noch schöner erscheinen zu lassen, habe ich einen Mugnone dargestellt, über dem sich Fiesole befindet und der sich über den Streit wundert.*

*P. In einem so kleinen Bild konntet ihr nicht mehr unterbringen. Und es gefällt mir, daß Ihr Euch bemüht habt, die Figuren in altmodischen Kleidern dargestellt habt, weil Ihr alte Ereignisse behandelt. Das ist alles gut proportioniert und erfreut außerdem das Auge.<sup>721</sup>*

Die in den *Ragionamenti* recht ausführlich beschriebene Szene der Niederlage Radagasius befindet sich im mittleren Deckenstreifen neben der Darstellung der Gründung von Florenz auf Feld Nummer 29. (Abb. 71)

Vasari scheint mehr den Hergang der Geschichte zu erzählen, als ein Bild zu beschreiben. Der Prinz erkennt zunächst die Inschrift, die sich unter dem Bild befindet: FLOREN[TIA] GOTHOR[VM] IMPETV FORTISS. RETVSO ROM. CONS. VICTORIA[M] PRAEBET.<sup>722</sup> Sie benennt das Sujet der Darstellung.

<sup>721</sup> Vasari-Milanesi, 209.

<sup>722</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 242.

Danach erzählt Vasari die Geschichte des Gotenkönigs Radagasius, der im fünften Jahrhundert in die Toskana eingefallen war und vom römischen Heer, angeführt vom römischen Feldherren Honorius, geschlagen werden konnte. Vasari datiert die Geschichte noch auf das Jahr 415, was der Inschrift links und rechts neben dem Deckenfeld („POST ORTVM CHRISTV ANNO CCCC““) widerspricht. Und dann erzählt Vasari, er hätte den Mugnone dargestellt, der sich wundern würde. Außer einem Lob des Prinzen gibt der Text keine weiteren Informationen zum Bild preis, viele Details, die im Bild vorhanden sind oder sich aus der Analyse der Programmgenese ergeben werden, verschweigt Vasari.

Die Entscheidung für die Aufnahme dieses historischen Ereignisses in das Deckenprogramm ist erst relativ spät gefallen. In den drei erhaltenen Planzeichnungen für die gesamte Decke ist die Niederschlagung des Radagasius nirgends erwähnt.<sup>723</sup> Wie van Veen in seinem Aufsatz bereits dargelegt hat, entsprang das Thema des Radagasius der Debatte um die Gründung der Stadt und deren Darstellung.<sup>724</sup> Cosimo wollte, daß Borghini anhand der Geschichtsschreibung bewies, daß Florenz niemals vollkommen zerstört und unterjocht war. Dieser machte sich an das Studium der Stadtgeschichte und konsultierte andere Florentiner Gelehrte. In einem Brief an den Herzog schrieb Borghini am 4. November 1564 über die Ergebnisse seiner Nachforschungen zum Thema Radagasius.<sup>725</sup> Trotzdem Borghini ein allgemeineres Thema, wie die Einführung des Christentums in Florenz, bevorzugt hätte, entschied man sich letztendlich für die Darstellung der Niederschlagung des Radagasius.<sup>726</sup> Interessant ist an dieser Stelle, daß der Herzog wohl die Darstellung der Unbesiegbarkeit von Florenz bestellt hatte, denn Borghini schreibt an Cosimo, daß „il non esser uinto non si puo dipigniere“.<sup>727</sup> Das macht deutlich, worauf diese letzten Änderungen des Programms abzielen. Cosimo wollte, daß die Stadtgeschichte von Florenz im mittleren Deckenstreifen dargestellt wird und es war ihm besonders wichtig zu zeigen, daß Florenz seit seiner römischen Gründung nie zerstört und niemals unter fremder Herrschaft gestanden hatte. Er bevorzugte das Thema des besiegten Gotenkönigs vor der Darstellung der Christianisierung von Florenz und vor der Darstellung des Medici-Papstes Leo X., die noch in der zweiten und dritten Planzeichnung (Abb. 3-4) vorgesehen waren.<sup>728</sup>

<sup>723</sup> Vgl. Kap. III zur Programmgenese.

<sup>724</sup> Van Veen 1984, 106-18. Vgl. auch Allegrì/ Cecchi 1980, 236f.

<sup>725</sup> Vgl. Frey 1980, II, 116ff, CDLXVIII.

<sup>726</sup> Vgl. Frey 1980, II, 119f, Anm. 2. In seinem Antwortbrief vom 12. November 1564 an Borghini drückt Cosimo sich ausdrücklich für die Darstellung des Themas Radagasius aus („[...] si potrà pigliare questo soggetto[...]“). Vgl. Frey 1980, II, 124f, CDLXX.

<sup>727</sup> Frey 1980, II, 116, CDLXVIII.

<sup>728</sup> Vgl. Kap. III zur Programmgenese und Abb. 2-4.

Die erhaltene Korrespondenz erlaubt im Fall des untersuchten Deckenfeldes eine Datierung nach November 1564. Noch am 23. November 1564 nennt Vasari in einem Brief an Borghini zwei fehlende Deckenfelder, den zentralen Tondo und die Niederschlagung Radagasius.<sup>729</sup>

1566 schrieb Borghini in einem Brief an Girolamo Mei:

[...] non vi starebbe forse male il caso di Radagasi, Re de' Goti, rotto sotto Fiorenza mentre che e' l' assediava, e dove non fu piccola [...] l' opera de' nostri cittadini [...]<sup>730</sup>

Aus diesem Brief geht eine weitere Nuance der Geschichte hervor, die sich im Deckenprogramm des Salone nicht feststellen läßt. Im Brief hebt Borghini die starke Beteiligung der Florentiner am Sieg über den Gotenkönig hervor. Die zum untersuchten Deckenfeld gehörende Inschrift bezeichnet jedoch deutlich die Römer als Sieger dieser Schlacht.<sup>731</sup> Es wird deutlich, wie sehr sich Cosimo in der Nachfolge Roms sieht. Trotzdem er daran festhält, daß Florenz niemals unterworfen worden ist, läßt er hier die Römer als Sieger darstellen.

Das Deckenfeld selbst wirkt relativ unübersichtlich, sein Sujet ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen. Ein riesiges Schlachtfeld mit kämpfenden Soldaten erstreckt sich fast über die gesamte Fläche des Bildes. Im Zentrum der Darstellung kreuzen zwei durch Größe und Beleuchtung hervorgehobene Soldaten die Waffen miteinander, von denen der linke wohl Radagasius selbst sein soll.<sup>732</sup> Er hat einen langen weißen Bart, ein wallendes Gewand, über dem er einen metallenen Harnisch trägt und seinem Helm entwachsen zwei Federn. Mit ihm kämpft ein römischer Soldat. Im Vordergrund liegen überdimensional große Leichen, die wohl tote Goten darstellen sollen, wie ihre einfache Gewandung zeigt. Links im Bildvordergrund befindet sich auch die Allegorie des von Vasari beschriebenen Mugnone, der dem Ereignis verwundert zuschaut. Hinter ihm befindet sich eine weibliche Figur mit einer Mondsichel im Arm, die ebenfalls auf die kämpfenden Soldaten schaut. Es handelt sich hierbei um Diana, deren Mondsichel sich im Wappen der Stadt Fiesole befindet. Im Deckenfeld, das die Stadt Fiesole zeigt, ist ebenfalls eine Diana dargestellt.<sup>733</sup> Eine in Stockholm aufbewahrte Zeichnung zeigt bereits das Bild in seiner ausgeführten Struktur. Im linken Bildvordergrund befindet sich Diana, deutlich erkennbar an der Mondsichel, die sie auf dem Kopf trägt.<sup>734</sup>

Vasari verliert kein Wort über die Darstellung der Diana, sondern erwähnt lediglich den Flußgott Mugnone. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Vasari auch hier nicht das ausgeführte Deckenfeld

<sup>729</sup> „[...] queste 2 storie che mancano, cioe il tondo e questa storia lunga [...]“ Frey 1980, II, 126f, CDLXXII.

<sup>730</sup> Florenz, Biblioteca Nazionale, Carte Rinuccini, 25, inserto 14, fol. 18r; zitiert nach van Veen 1984, 108. Zum Streit Girolamo Meis und Vincenzo Borghinis vgl. Rubinstein 1967, 64-73 sowie Kap. V.14.

<sup>731</sup> Vgl. van Veen 1984, 108.

<sup>732</sup> Vgl. van Veen 1984, 113.

<sup>733</sup> Vgl. Kap. V.38.

<sup>734</sup> Stockholm, Nationalmuseum, Nr. 386/ 1957.

beschrieben hat, denn außer dem Verschweigen bildimmanenter Details, mutet Vasaris Text eher wie die inhaltliche Festlegung auf ein Sujet als eine Bildbeschreibung an.

Die Darstellung der Radagasius-Geschichte gab es bereits im Palazzo Vecchio kurz vor der Entscheidung, sie auch in das Programm des Salone einzufügen. Am 25. November 1564, also kurze Zeit nach dem Briefwechsel Borghinis mit Cosimo, wird die Anbringung einer Reihe von drei Teppichen in der Sala di Gualdrada in den Wohneinheiten Eleonoras von Toledo im Palazzo Vecchio registriert. Die drei von Federico Sustris entworfenen Teppiche zeigten Darstellungen zur Geschichte von Florenz. Einer dieser Teppiche war, wie im *Giornale Mediceo* beschrieben, „uno panno di detta storia quando e Goti assediorno Fiesole“.<sup>735</sup>

### V.30. Einnahme von Monastero

*G. Dies ist die große Schlacht, die in der Nähe des Ortes Monistero, in der Nähe von Siena, stattfand. Ich habe den Ort naturgetreu wiedergegeben, mit vielen Festungen, die es damals gab, und ich habe einen Teil der Kavallerie und der Infanterie dargestellt, wie sie kämpfen.*

*P. Das verstehe ich alles sehr gut. Und mir gefällt, daß ich Euch an die Zeit angepaßt habt, indem Ihr Waffen und Kleidung, wie sie heute verwendet werden, dargestellt habt. Ich möchte ein bißchen die Worte lesen, die sich darunter befinden: Praelium acre ad Monasterium.*<sup>736</sup>

Auf der Seite der Szenen des Krieges gegen Siena befindet sich, unmittelbar neben dem Deckenfeld des den Krieg beschließenden Cosimo (Feld 27) die Darstellung der Einnahme von Monastero. (Abb. 72)

Vasaris Beschreibung zum untersuchten Deckenfeld ist denkbar kurz. Knapp beschreibt er das Sujet des Bildes und gibt an, die Festungen sowie die Kriegsführung originalgetreu dargestellt zu haben. Der Prinz unterstreicht nochmals, daß Vasari die Darstellung der Zeit angepaßt habe. Hier wird deutlich, wie sehr man in allen Gemälden bemüht war, die Episoden mit den ihnen zugehörigen Kleidermoden und Waffentechniken darzustellen. Am Ende benennt der Prinz noch die Inschrift zum Deckenfeld, die das Sujet der Darstellung wiedergibt. Zur Struktur des ausgeführten Deckenbildes schreibt Vasari nichts.

<sup>735</sup> Ausst.kat. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei. Fienze e la Toscana nell'Europa del Cinquecento, Firenze 1980, 84, Nr. 147. Zitiert nach van Veen 1984, 109.

<sup>736</sup> Vasari-Milanesi, 217.

Das dargestellte Ereignis ist eine der ersten militärischen Aktionen im Krieg gegen Siena, die im Januar 1554 stattgefunden hat. Eine Festung in der Nähe der Porta Camollia von Siena wurde eingenommen und um die Besetzung zu halten wurden auch die Ortschaften in der unmittelbaren Umgebung, wie Belcaro, Lecceto und eben Monastero eingenommen.<sup>737</sup> Für die Darstellung der Szene hatte Vasari seinen Jugendfreund, den Grafen Federigo da Montaguto um Hilfe gebeten. In zwei Briefen antwortet der Graf auf Vasaris Hilfesuch. Der erste Brief vom 26. Januar 1564 enthielt, wie der Graf beschreibt, die Skizze eines Malers, in der Landschaft, Entfernungen und militärische Taktik graphisch dargestellt gewesen sein sollen.<sup>738</sup> Der zweite Brief vom 16. Februar 1564 indessen enthält die genaue Beschreibung der Schlachtvorgänge um die Badia von Monastero und scheint Vasari als direkte Vorlage für das untersuchte Deckenbild gedient zu haben.<sup>739</sup> Der Graf beschreibt zunächst, daß die Sienesen eine Mauer rund um die Kirche von Monastero gebaut hätten, um sich besser verteidigen zu können.<sup>740</sup> Im Hintergrund des Deckenfeldes ist Monastero mit dieser Ummauerung dargestellt und auch die Pforte von San Marco, durch die der Feind ausströmt, um gegen die angreifenden Florentiner zu kämpfen. Weiter vorn rechts im Bild ist ein weiterer Gebäudekomplex dargestellt, von dem aus die Florentiner beschossen werden. Nach der Beschreibung Montagutos handelt es sich hierbei um das nahe bei Monastero gelegene Kloster Santa Bonda, in das sich die feindlichen Truppen zurückzogen.<sup>741</sup> Die links am Horizont liegende Stadt könnte der Beschreibung Montagutos zufolge Siena sein, denn dorthin zogen sich die feindlichen Soldaten nach einem Abkommen mit den Florentinern zurück.<sup>742</sup> Im Vordergrund sind mehrere Soldaten dargestellt, deren Gesichtszüge porträthaft erscheinen. Wer diese Personen sind, verrät uns Vasari in seiner Schrift nicht.

Die Inschrift links neben dem Bild (AB HVMANI GENERIS SALVTE MDLIII) ist falsch. Vermutlich liegt sie einem einfachen Irrtum zugrunde, denn Monastero wurde erst Anfang April 1554 eingenommen, also kurz nach Beginn des neuen Jahres der Florentinischen Zeitrechnung.

### V.31. Pescia

*G. [...] Im nächsten[Bild] darüber befindet sich Pescia mit den Flüssen Nievole und Pescia, mit vielen Maulbeeren, die dort wachsen, und einer Arachne mit einer Seidenpuppe, die die Flagge mit dem roten*

<sup>737</sup> Cantagalli 1962, 207; Allegri/ Cecchi 1980, 240.

<sup>738</sup> Frey 1980, II, 18f, CDXXV.

<sup>739</sup> Vgl. Frey 1980, II, 20ff, CDXXVII.

<sup>740</sup> “[...] feceno prima un forte de circuito de un 200 braccia fora de porta Santo Marcho [...]” Frey 1980, II, 20.

<sup>741</sup> “[...] si ritirò et con difficultà à Santa Bonda, molto uicina alla Badia [...]” Frey 1980, II, 21.

<sup>742</sup> “[...] si ritirarono in Siena [...]” Frey 1980, II, 21.

*Delphin, dem Zeichen dieses Ortes, hält. Und ich habe Pescia naturgetreu wiedergegeben mit den Worten darunter: Piscia oppidum adeo fidele.*<sup>743</sup>

Neben San Miniato und den Stadtvierteln Santa Maria Novella und San Giovanni ist die Stadt Pescia dargestellt. (Abb. 73)

Vasari beschreibt das zu untersuchende Deckenfeld in den *Ragionamenti* mit nur einem Satz. Er vermerkt, daß er die Stadt mit den Flüssen Nievole und Pescia dargestellt hätte. Die beiden Flußgötter sind deutlich im Bild erkennbar an ihren langen weißen Bärten und den Wasserurnen, aus denen Wasser strömt. Vasari schreibt weiter, daß er Maulbeeren dargestellt hätte und eine Arachne mit einer Seidenpuppe, die die Fahne von Pescia halten soll. Arachne, die als begnadete Spinnerin bekannt war, trug nach Ovid einen Webwettkampf mit Pallas aus.<sup>744</sup> Die Verbindung von Maulbeerbäumen, auf denen sich Seidenraupen entwickeln konnten und Arachne als mythologische Weberin wäre eine gelungene Möglichkeit für die Darstellung Pescias gewesen. Allerdings ist diese, von Vasari beschriebene Idee nicht ausgeführt worden. Im untersuchten Deckenfeld lassen sich weder Maulbeeren noch eine Arachne ausmachen. Die von Vasari beschriebene Fahne mit dem roten Delphin gibt es im Bild nicht, statt dessen hält ein Jüngling in höfischem Gewand ein Wappen mit dem roten Delphin. Die Fahne, die er in seiner rechten Hand hält, ist weiß.

Vasaris kurzer Text zum Deckenfeld endet mit der Betonung auf die detailgetreue Wiedergabe der Stadt und der Nennung der Inschrift. Die datierende Inschrift am linken Bildrand wird von Vasari wieder nicht genannt (ANNO D MCCCXXXIIX).

Wie die anderen rechteckigen Städtedarstellungen ist auch das hier untersuchte Deckenfeld bühnenartig aufgebaut. Der zentral sitzende Flußgott sitzt auf felsigem Untergrund und Wasser, das aus dem Tongefäß zwischen seinen Füßen strömt und seinen Körper gleichzeitig zu tragen scheint. Auf dieser felsigen Ebene sind auch der Jüngling und der zweite Flußgott angeordnet sowie das Füllhorn und der Schild. Sie bilden eine dicht nebeneinander angeordnete Fläche, die jeden möglichen Platz in einer Art *horror vacui* ausfüllt. Im Hintergrund ist eine hügelige grüne Landschaft dargestellt, die eine Vedute Pescias im Zentrum, einrahmt. Der Zwischenraum, der vom Vordergrund zum Hintergrund reicht, ist hier nicht thematisiert und bleibt vage.

Es läßt sich zusammenfassend festhalten, daß Vasari keine Bildbeschreibung abgegeben hat. Er nennt wichtige Details, die wohl für das Deckenfeld geplant waren, die man aber nicht ausgeführt

---

<sup>743</sup> Vasari-Milanesi, 208.

<sup>744</sup> Ovid 2002, VI, 5ff.

hat. Im ausgeführten Programm entschied man sich gegen eine Arachne-Darstellung und für einen Jüngling als Fahnenträger und damit gegen eine mythologische Figur.

### V.32. San Miniato

*P. Das letzte [Bild] mit den Worten Praetura Arnensis inferior müßte das Vikariat sein, das Santa Maria Novella untersteht.*

*G. Das ist das untere Arnotal mit dem Schloß und dem Vikariat von San Miniato al Tedesco. Dort habe ich einen Richter in altmodischer Kleidung dargestellt und den Fluß Pesa und ich habe die Landschaft von San Miniato naturgetreu wiedergegeben. Ein junger Mann hält die Flagge dieses Ortes mit dem bekrönten Löwen, der ein Schwert hält.<sup>745</sup>*

Ein weiteres Vikariat, gekennzeichnet mit einem Richter in roter Robe und dem Rutenbündel, ist im Feld Nummer 32 dargestellt. Es handelt sich dabei um San Miniato im unteren Arnotal. (Abb. 74)

Der Prinz erkennt die Stadt im Dialog sofort anhand der Inschrift und ordnet sie der Administration des Stadtviertels Santa Maria Novella zu. Diese Zuordnung ist auch im Bildprogramm der Decke nachvollziehbar, denn das besprochene Deckenfeld befindet sich direkt neben dem Tondo der Stadtviertel Santa Maria Novella und San Giovanni, auf der Seite von Santa Maria Novella.

Vasari präzisiert die Beobachtung des Prinzen, indem er das Sujet wiederholt. Er bemerkt weiter, daß er einen Richter in altmodischer Kleidung dargestellt habe. Der Richter sitzt in eigenwilliger Verdrehung seitlich zum Betrachter. Sein Gesicht ist halb verdeckt von seinem rechten Arm, der ein Lesepult hält. Mit seinem linken Arm stützt er sich auf etwas ab, das wie eine Lehne eines Stuhls erscheint. Das gesamte Sitzmöbel ist allerdings vom weiten Gewand des Richters, welches ebenfalls einen großen Teil des Gemäldes ausfüllt, verhüllt. Das Rot des Gewandes, das einen Vikar anzeigt, wird zum strukturierenden Element im Deckenprogramm der Sala. Neben jedem Stadtviertel befindet sich unter den nebenstehenden vier Städtedarstellungen ein dazugehöriges Vikariat.

Im rechten Bildvordergrund befindet sich – von Vasari beschrieben – der Flußgott Pesa. Mit dem Rücken zum Betrachter sitzt er auf einem holzfarbenen Untergrund und hat seinen leicht gedrunenen Körper leicht nach rechts gedreht, wobei er mit seinen Händen ein Füllhorn mit Früchten umfaßt, während sein Blick nach links zum Richter geht.

Vasari beschreibt weiterhin einen Jüngling, der die Fahne mit dem Zeichen San Miniatos tragen soll. Der Jüngling in antiker Prachtrüstung ist am rechten oberen Bildrand auszumachen, allerdings

---

<sup>745</sup> Vasari-Milanesi, 208.

seine Fahne nicht mehr. In der Fahne sollte nach Vasari ein Löwe mit einem Schwert dargestellt sein. Dieser ist statt dessen im Wappen am linken Bildrand dargestellt.

Demnach hat Vasari auch für dieses Deckenfeld keine Beschreibung des ausgeführten Gemäldes angefertigt. Benannt werden lediglich Inschrift, Sujet des Bildes und einige Hauptelemente, die zum Zeitpunkt der Niederschrift wohl bereits feststanden.

### V.33. Die Stadtviertel Santa Maria Novella/ San Giovanni

*G. In diesem großen Tondo in der Mitte befinden sich zwei weitere bewaffnete römische Feldherren, die für die beiden Stadtviertel stehen. Und ich habe die gleiche Perspektive wie bei den anderen bereits erwähnten Tondi angewendet, weil es mir durch die gleiche Thematik nicht angebracht schien, sie zu verändern. Der römische Feldherr rechts soll San Giovanni bedeuten, und ich habe ihm auf den Schild, der zu seinen Füßen steht, den Johannes – Tempel [Baptisterium San Giovanni] auf blauem Grund gemalt. Und über seinem Kopf befinden sich die Fahnen der Gonfaloni seines Stadtviertels, die von vier Putti gehalten werden: Auf der einen ist ein goldener Löwe, auf der zweiten ein grüner Drachen, auf der dritten die Schlüssel und auf der letzten das Fell gezeigt.*

*P. Der andere römische Feldherr muß das Stadtviertel Santa Maria Novella sein, aber erzählt, was es dazu zu sagen gibt und erklärt seine Gonfaloni.*

*G. Im Wappen befindet sich eine Sonne auf blauem Grund, das Zeichen dieses Stadtviertels, über dem sich vier Fahnen der Gonfaloni befinden, die ebenfalls von Putti gehalten werden: Auf der ersten ist eine Viper, auf der zweiten ein Einhorn, auf der dritten ein roter Löwe und auf der letzten ein weißer Löwe.*

*P. Ich kann sie alle sehr gut erkennen, und um nicht vom Schema abzuweichen habt ihr genau so einen Löwen, der die Schilde stützt hinzugefügt, wie bei den anderen [beiden] Stadtvierteln.<sup>746</sup>*

Der zweite Tondo mit den beiden übrigen Stadtvierteln Santa Maria Novella und San Giovanni befindet sich in Feldnummer 33. (Abb. 75) Formal folgt es dem bereits beschriebenen Tondo, das Santa Croce und Santo Spirito zeigt.<sup>747</sup> Auch hier werden zwei männliche Allegorien mit den Wappen der Stadtviertel von einer Architektur hinterfangen, auf deren Pfeilern Putti mit den Fahnen der Gonfaloni der beiden Stadtviertel sitzen. Über allem schwebt wieder eine Flora-Florentia und aus dem Zentrum des Bildes blickt wieder ein Löwe zum Betrachter. Gleich ist auch die dreieckige Anordnung der drei größeren Putti um die Schilder, wobei zwei dieser Putti eine *palla rossa* in den Händen halten.

<sup>746</sup> Vasari-Milanesi, 204f.

<sup>747</sup> Vgl. Kap. V.3.



Vasari beginnt seine Beschreibung des zu untersuchenden Deckenfeldes mit dem Hinweis darauf, daß es bereits ein anderes Deckenfeld mit ähnlicher Thematik und dementsprechend ähnlichen Strukturen gibt. Die beiden Allegorien der Stadtviertel, Männer in römischen Rüstungen, werden von Vasari als bewaffnete römische Feldherren (*caporioni*) bezeichnet. Vasari verzichtet an dieser Stelle darauf, sie Allegorien zu nennen und spielt damit ganz deutlich auf ihre menschliche Natur an. Es sind römische Legionäre in Führungspositionen, die hier als Oberhäupter der Stadtviertel fungieren. Damit schließt Vasari an die Darstellung der Gründung Florenz an (Feldnummer 26), wo außer den dem gründenden Triumvirat auch Legionäre zu sehen sind, die künftigen Bewohner von Florenz. Gleichzeitig stellt er dem Mitteltondo, in dem Cosimo als römischer Feldherr zu sehen ist, in den zwei Tondi an den Enden des Mittelstreifens römische Heerführer zur Seite.

Vasari verweist weiterhin auf die Perspektive, die hier, wie auch in der anderen Darstellung der Stadtviertel, wie durch eine Linse gesehen funktioniert. Er schreibt zu dieser Wahl der Perspektive, daß es ihm nicht so glücklich erschien, diese Darstellung anders zu gestalten als die beiden anderen Tondi des mittleren Deckenstreifens (*mi pareva male variare*). Das heißt gleichzeitig, daß Vasari absichtlich eine Einheit zwischen den drei Tondi mit den Stadtvierteln und der zentralen Glorie schaffen wollte. Vasari beginnt dann, die rechte Bildhälfte zu beschreiben, wo der römische Feldherr auf den Schild mit dem Baptisterium gestützt ist. Darüber benennt er die Fahnen der Gonfaloni, die von der Mitte nach rechts in der beschriebenen Ordnung dargestellt sind (*nell'uno de'quali è un liono d'oro, nel secondo un drago verde, nel terzo le chiavi, e nell'ultimo il vaio*). Darauf folgt die summarische Beschreibung der linken Bildhälfte, die dem Viertel Santa Maria Novella vorbehalten ist. Auch hier werden die Fahnen der Putti einzeln benannt und stimmen in ihrer Reihenfolge von links nach rechts mit den Beschreibungen in den *Ragionamenti* überein (*la vipera è nel primo, nel secondo l'unicorno, nel terzo un lion rosso, nel quarto ed ultimo un lion bianco*). Der Löwe wird hier noch aufgezählt, allerdings schon als Halter der Schilde, wie beim anderen Tondo mit den Stadtviertel nur zaghaft angedeutet. Damit schließt die Beschreibung. Die drei Putti, die erneut ein Dreieck in ihrer Anordnung bilden, sind nicht beschrieben. Hier wird der eine Putto, zwischen den Schildern am Boden sitzend, scheinbar von den beiden Schildern eingeklemmt. Mit seiner rechten Hand scheidet er sich noch gegen den Druck zu wehren. Die beiden anderen Putti stehen auf beiden Seiten des Löwen und halten jeweils eine *palla rossa* vor sich nach oben. Auch die vier Putti auf den Schildern, die sich dort paarweise umarmen, werden nicht erklärt. Die Flora, auch hier wieder mit Blumen im Haar und in beiden Händen, wird keines Wortes gewürdigt.

Nach den Zeichnungen, die das gesamte Deckenprogramm planen, war der untersuchte Tondo, wie der Tondo mit den Vierteln Santa Croce und Santo Spirito,<sup>748</sup> von Beginn an vorgesehen. In der ersten Zeichnung (Abb. 2) befand sich im Deckenfeld Nummer 33 die Beschriftung „Quartierj Santa Maria Novella et San Giovanni et suo vicariatj et contado“.<sup>749</sup> Wieder waren ursprünglich noch die Vikariate und auch das Umland, der *contado*, für die Darstellung im Tondo vorgesehen. Die Gonfaloni waren noch, statt der Florenz untergegliederten Städte und Regionen, in den acht quadratischen Feldern links und rechts des Tondos geplant.

In der zweiten Zeichnung (Abb. 3) ist die Beschriftung relativ ausführlich: „Gonfalonj Lion doro Drago S.G. Chiave Vaio Vipera Unicorno Lion Rosso Lion Bianco Quartierj di San Giovannj Quartierj di S Maria Novella“. *Gonfaloni* steht dabei über das ganze Feld geschrieben. Auf der linken Seite stehen weiter die vier folgenden Namen und darunter *Quartierj di San Giovannj*, während auf der rechten Seite die restlichen Namen der Gonfaloni und *Quartierj di S Maria Novella* geschrieben steht. Die Reihenfolge der Fahnen entspricht der des ausgeführten Tondos: Sie beginnt von der Bildmitte aus nach rechts fortschreitend für das Viertel San Giovanni und vom linken Bildrand nach rechts für das Viertel Santa Maria Novella.

Die dritte erhaltene Zeichnung (Abb. 4) entspricht in ihrer Beschriftung exakt dem ausgeführten Bild: „Santa Maria Novella Vipera Unicorno Lion Rosso Lion Bianco San Giovanni Lion doro Drago Chiavi Vaio“. Von links nach rechts werden die einzelnen Fahnen wie sie auch im Deckentondo dargestellt sind, benannt. Weder Löwe, noch Putti, noch Flora werden in diesen drei Gesamtplänen der Decke bezeichnet. Es wird somit nochmals deutlich, daß sie eine spätere Zutat sind, die wohl auch deshalb keinen Einzug in die *Ragionamenti* gefunden haben. Einzig der Löwe wird dort benannt, was darauf schließen lassen könnte, daß man ihn in einem Zeitraum, der zwischen den Zeichnungen und der Niederschrift (oder Stichpunkten) der *Ragionamenti* liegt, geplant hatte.

#### V.34. Mugello

*P. [...] Welches Vikariat ist dieses im letzten Bild, das San Giovanni untersteht? Ich sehe den Richter mit dem Gesetzestext [le securi] und einen Putto, der ihm das Rutenbündel hält.*

*G. Das, Herr, ist das Vikariat Scarperia, wo ich in der Ferne die Landschaft des Mugello dargestellt habe und darunter die Buchstaben: Mugellana praetura nobilis. Und ich habe einen jungen Mann gemacht, der die*

---

<sup>748</sup> Siehe Kap. V.3.

<sup>749</sup> Vgl. Kap. III zur Programmgenese.

*Fahne dieses Ortes trägt, das Wappen von Scarperia mit dem Mond. Und der Fluß zu seinen Füßen, der Wasser wirft, ist die Sieve.*<sup>750</sup>

Im Deckenfeld Nummer 34 befindet sich eine Darstellung des Mugello. (Abb. 76) Wieder handelt es sich um ein Vikariat, was durch den Richter in der roten Robe deutlich wird.

Der Prinz erkennt sofort, daß es sich im untersuchten Deckenfeld um ein Vikariat handelt und daß es dem Stadtviertel San Giovanni zugeordnet ist. Der Prinz fährt fort, er sähe den Richter mit dem Gesetzestext und einen Putto, der ihm das Rutenbündel hielte, im Bild. Der Richter wird nicht weiter beschrieben. Mit seinem roten wallenden Gewand und seinem roten, um den Kopf gewickelten Tuch ist er deutlich als Richter eines Vikariats zu erkennen, in der gleichen Art, wie auch die drei weiteren Vikariate, die den insgesamt vier Stadtvierteln von Florenz zugeordnet sind. Vasari beschreibt weiterhin, daß es sich bei dem behandelten Deckenfeld um das Vikariat Scarperia handelt und daß stellvertretend dafür Mugello im Hintergrund dargestellt sei. Dies sei ebenfalls in der am unteren Rahmen befindlichen Inschrift ablesbar. Auch den von Vasari beschriebenen Jüngling, der eine Fahne hält, kann man am rechten Bildrand erkennen, allerdings nicht die beschriebene Fahne mit dem Mond darin. Sie ist vom oberen Bildrand abgeschnitten. Im rechten Bildvordergrund befindet sich, wie von Vasari beschrieben, ein Flußgott, der sitzend und mit gesenktem Kopf nach vorn gebeugt mit der linken Hand ein Gefäß hält, aus dem Wasser sprudelt. In seiner rechten Hand hält er einen Laubkranz, vielleicht aus Lorbeerzweigen. Es handelt sich um die Personifikation der Sieve.

Nicht beschrieben ist der Wappenschild, der sich links hinter dem Richter befindet. Er zeigt eine männliche Person mit einem Gebäude in der linken Hand und einer Flagge, rote Lilie auf blauem Grund in seiner rechten. Es ist möglich, daß Vasari hier den Heiligen Barnabas dargestellt hat, nach dem Scarperia ursprünglich benannt war, nämlich Castel San Barnaba. In seiner linken Hand trägt er die Festung und in seiner rechten die Florentinische Flagge. Im Jahr 1306 war Scarperia als eine von fünf „terre nuove“ von Florenz gegründet worden. Die Inschrift am linken Bildrand verweist auf dieses Jahr: ANNO D MCCCVI. Vasaris Beschreibung, er habe die Landschaft des Mugello dargestellt ist somit nicht sehr präzise, es zeigt vielmehr Scarperia, eine von heute neun Kommunen dieser Gegend.

Eine Zeichnung in den Uffizien (Abb. 7) zeigt vier der Städtedarstellungen. Unter einem Viertel (links oben) befindet sich die Inschrift „Vicariato Scarperia Sieve“. Dargestellt sind dort, so weit erkennbar, ein im linken Vordergrund liegender Flußgott und eine weibliche Fahnenträgerin mit

---

<sup>750</sup> Vasari-Milanesi, 207.

nackten Brüsten. Hier wird deutlich, daß ursprünglich die Darstellung Scarperias geplant war und erst später eine Erweiterung auf den Mugello stattgefunden hat. Vasari verweist genau auf dieses Spannungsfeld, indem er einerseits konstatiert, es werde Vikariat Scarperia gezeigt und andererseits schreibt, es wäre die Landschaft des Mugello dargestellt, während sich am Horizont die Stadtvedute Scarperias abzeichnet. Die Inschrift des Deckenfelds verweist wiederum auf den Mugello.

Zieht man die erhaltenen Deckenzeichnungen hinzu, so läßt sich feststellen, daß eine Darstellung Scarperias bereits seit der zweiten Deckenzeichnung (Abb. 3) vorgesehen war. Im Feld Nummer 34 befindet sich folgende Beschriftung: „Vicariato Scarperia Sieve F. Mugello“. Alle wichtigen Bestandteile des ausgeführten Deckenfeldes waren also bereits zu diesem Zeitpunkt festgelegt. In der dritten Deckenzeichnung (Abb. 4) befindet sich die Darstellung auf der Feldnummer 38 mit der Inschrift „Scarperia Vicariato Sieve F.“

Die Beschreibung Vasaris ist, zusammengefaßt, wieder sehr kurz. Es fehlen wichtige Bilddetails im Text, andere Daten, die sich mit anderen Deckenfeldbeschreibungen gleichen, sind vorhanden. Genannt wird die Inschrift, die das Sujet festlegt, und generellere Details, wie die Darstellung des Richters und des Flußgottes. Die Inschrift der Jahreszahl und das Wappen am linken Bildrand sind nicht beschrieben.

### V.35. Casentino

*G. [...] es folgt das Casentino, wie man es an den Worten erkennen kann, die sich darunter befinden und die sagen: Puppium agri Clausentini caput. Ich habe Poppi als wichtigstes Schloß naturgetreu wiedergegeben, und ebenso Pratovecchio und Bibbiena. Auf der einen Seite habe ich den Fluß Arno dargestellt, auf der anderen den Fluß Archiano, und oben die Falterona, voller Buchen und Tannen mit Eiszapfen an den Haaren, die ein volles Gefäß in den Arno schüttet. Der junge bewaffnete Mann, der das Wappen dieses Ortes hält, bedeutet die Tüchtigkeit der Menschen in diesem Ort. Auf seinem Wappen befindet sich das Zeichen der Stadt Poppi.*<sup>751</sup>

In Deckenfeld Nummer 35 befindet sich die Darstellung des Casentino, wie sich auch an der unter dem Bild befindlichen Inschrift ablesen läßt. (Abb. 77)

Vasari beginnt seine Beschreibung mit der Erwähnung der Inschrift, die Poppi als größte Stadt des Casentino deklariert. Vasari beschreibt weiterhin, er hätte Poppi als die wichtigste Festung der Gegend naturgetreu abgebildet. Dies entspricht der ausgeführten Darstellung, in deren Hintergrund

---

<sup>751</sup> Vasari-Milanesi, 207.

fast im Zentrum deutlich die Burg auf einem Berg und die darunter liegende Stadt erkennbar sind. Die Bemerkung Vasaris, er habe auch Pratovecchio und Bibbiena dargestellt, lassen sich nicht nachvollziehen. Lediglich Bibbiena befindet sich im Hintergrund am Horizont der Darstellung. Auch die folgenden Informationen des Aretiners, er hätte den Fluß Arno, den Fluß Archiano, die Falterona und einen jungen Mann dargestellt, stimmen nicht vollkommen mit dem ausgeführten Deckenfeld überein. Beginnend bei der einzigen weiblichen Figur in Vasaris Beschreibung, befindet sich im Deckenfeld auf der rechten Seite die Falterona, ein Berg mit „Buchen und Tannen und Eiszapfen an den Haaren“, wie Vasari beschreibt. Sie ist als alte Frau dargestellt und stützt sich mit ihrem linken Arm auf ein Tongefäß mit Maskenform, aus dem ein schmaler Wasserstrahl hervorquillt. Dieser Wasserstrahl fließt in das Gefäß, das der mit dem Rücken zum Betrachter sitzende Flußgott mit seiner linken Hand hält. Bei diesem muß es sich um den Arno handeln, denn Vasari beschreibt, daß Falterona ein volles Gefäß in den Arno schüttet. Im Hintergrund ist der Fluß, mit einer großen Brücke nochmals dargestellt. Der Fluß Archiano ist demzufolge gar nicht im Bild zu sehen, sondern wird nur durch das Gefäß, aus dem Wasser in den Arno fließt, verkörpert. Der junge Mann am linken Bildrand ist von Vasari in eigenartiger Form beschrieben worden: Er sei bewaffnet und bedeute die Tüchtigkeit der Menschen dieses Ortes („denota la bravura degli uomini di quel paese“). Was genau Vasari damit sagen wollte, läßt sich nicht mehr klären. Das im Text beschriebene Wappen, das der junge Mann hält, ist das Wappen von Poppi, die Flagge in seiner linken Hand zeigt den aufsteigenden Löwen Bibbias, der allerdings – vermutlich aus Platzgründen – nach links gekippt und auf die Fahne gemalt worden ist.

Wie bereits in anderen Deckenfeldern festgestellt, wirkt auch hier die Darstellung bühnenartig. Die Allegorie des Arno sitzt im Vordergrund auf einer festen grauen Ebene, vor der sich Wasser befindet. Sein linker Fuß ragt über diese Ebene hinaus ins Wasser hinein und scheint sich paradoxerweise dort abzustützen. Auf der Ebene drapieren sich, gleich einem Stilleben auch die restlichen Figuren mit den verschiedenen Gegenständen. Alles ist Richtung Betrachter ausgerichtet und die gesamte Fläche ausgefüllt. Der Hintergrund schließt sich in der Ferne an, wobei der Zwischenraum durch die Darstellung des Arno und Wiesen gefüllt ist.

In den Planungszeichnungen für die Decke ist eine Darstellung des Casentino bereits ab der zweiten Deckenzeichnung (Abb. 3) erkennbar. Dort allerdings belegte sie Feldnummer 39 und war mit „Poppi Casentino Archiano F.“ beschriftet. In der dritten Zeichnung (Abb. 4) befindet sich das Bildthema noch immer in Feld Nummer 39, wird aber bereits anders beschriftet: „Casentino Popi Bibbiena Arno F.“. Ganz deutlich wird hier bereits der Schwerpunkt der Darstellung auf das

Casentino verschoben. Bibiena wird erstmals schriftlich mit einbezogen und der Arno wird neu hinzugefügt, während der Fluß Archiano nicht mehr genannt ist. Offensichtlich war die Darstellung von Städten einfacher als die Visualisierung einer ganzen Landschaft. Die Entscheidung, nur den Arno darzustellen, ist vermutlich einer besseren Anschaulichkeit geschuldet.

In einem anderen Deckenfeld ist die Niederlage der Venezianer im Casentino dargestellt (Feldnummer 13). Nicht im ausgeführten Deckenfeld der Schlacht, sondern in einer Zeichnung<sup>752</sup> (Abb.44) ist der dargestellte Hintergrund identisch mit dem hier behandelten Deckenfeld. Nicht nur der Arno, über den die markante Brücke führt, ist auf Zeichnung und Deckenfeld gleich sondern auch die beiden Hügel, auf denen sich zwei Städte befinden, finden sich schon in der Zeichnung. Sie sind lediglich etwas nach rechts gerückt, um nicht von der Fahne, die sich in der linken Bildhälfte befindet, überdeckt zu werden.

Insgesamt läßt sich auch hier festhalten, daß Vasari sich bei der Beschreibung des Deckenfeldes eher an allgemeine Elemente hält, die nicht das ausgeführte Deckenfeld beschreiben. Nur so läßt sich erklären, daß er den Fluß Archiano und Pratovecchio als Bilddetails benennt, obwohl sie im ausgeführten Deckenfeld gar nicht dargestellt sind.

### V.36. Prato

*P. [...] im folgenden Deckenfeld erkenne ich Prato und die Wörter: Pratum oppidum specie insignie.*

*G. Jede [Stadt] trägt, wie Sie sehen, ihren Namen, und dort habe ich den Fluß Bisenzio dargestellt, mit seinem Füllhorn mit Früchten und Gemüse, und eine Nymphe mit Putto schmiegen sich an ihn; auf der anderen Seite befindet sich ein junger Mann, der eine Flagge in der Hand hält und das rote Wappen mit weißen Lilien, das Zeichen dieses Ortes, das ihm von Karl von Anjou gegeben wurde.<sup>753</sup>*

Im Deckenfeld mit der Nummer 36 ist die Stadt Prato dargestellt. (Abb. 78) In den *Ragionamenti* beginnt die Beschreibung der Darstellung mit der Nennung der Inschrift, welche die Stadt als Sujet benennt. Vasari beschreibt weiter, er habe den Flußgott Bisenzio mit einem Füllhorn voller Früchte und Gemüse in dem Bild dargestellt und eine Nymphe mit Putto, die sich an ihn schmiegen. Im Zentrum des untersuchten Deckenfeldes befindet sich, getreu der Beschreibung Vasaris, aber auch dem Gesamtprogramm der Sala folgend, welches alle sechzehn Städtedarstellungen mit großen

---

<sup>752</sup> Uffizien , 7791 F.

<sup>753</sup> Vasari-Milanesi, 207f.

nackten Flußgöttern zeigt, ein mächtiger Flußgott. Dieser liegt nackt im Bildvordergrund und schaut nach rechts aus dem Bild heraus. Seinen rechten Arm stützt er auf ein, von Vasari nicht benanntes Wassergefäß, aus dem ein Wasserstrahl hervorquillt und mit der linken Hand hält er das Ende seines langen weißen Bartes. Er ist von einem Lorbeerkranz bekrönt. Das von Vasari als zum Flußgott gehörig beschriebene Füllhorn hält der Putto. Wie im Text erklärt, sind Früchte (wie Äpfel und Weintrauben), aber auch Wurzelgemüse darin erkennbar. Der von Vasari beschriebene junge Mann hält eine Flagge in der Hand, die jedoch weder von Vasari noch vom Bild selbst genauer spezifiziert wird. Das Wappen zu seinen Füßen trägt die weißen Lilien, wie auch im Text beschrieben.

Die bühnenartige Fläche, auf der sich die Figuren im Vordergrund befinden, scheint ursprünglich durch Flußgott und Fahnenhalter ausgefüllt worden zu sein. Vorstellbar ist, daß die Stadtvedute erst in einem weiteren Schritt ausgeführt worden ist. Und auch Nymphe und Putto scheinen in die leeren Stellen, in einer letzten Überarbeitung eingefügt worden zu sein. Es ist gut möglich, daß sich Vasari bei seiner Kontrolle selbst nochmals an die Bilder gesetzt hat, um sie zu vereinheitlichen. Dies zumindest erklärt Vasari selbst.<sup>754</sup>

In den erhaltenen Deckenplanungen ist Prato ebenfalls ab der zweiten Zeichnung (Abb. 3) eingeplant. Das dort links des Tondo auf Feld Nummer 36 vorgesehene Quadrat trägt die Beschriftung „Prato Bisenzjo F.“. Ebenfalls auf der linken Seite des Tondos eingezeichnet ist Prato auch in der dritten Zeichnung (Abb. 4). Dort befindet es sich zwar auf Feld Nummer 31, trägt jedoch die gleiche Beschriftung. In der ausgeführten Version der Decke befindet sich das Deckenfeld mit der Darstellung Pratos wieder auf der linken Seite.

Die Beschreibung Vasaris in den *Ragionamenti* scheint auch hier eher generell zu sein. Die Hauptinformationen, die Inschrift, Flußgottheit und Wappen betreffen, ergänzt er durch die auch im Bild ausgeführten Figuren des Putto und der Nymphe. Von Vasari unbenannt ist hier lediglich das Detail, daß der Putto das dem Flußgott zugehörige Füllhorn trägt.

### V.37. Pistoia

*P. [...] Ich glaube, daß dieses erste Bild Pistoia darstellt, denn ich meine darunter zu lesen: Pistorium urbs socia nobilis.*

---

<sup>754</sup> Vgl. Vasari-Marini 2004, Vita Vasaris, 1381. Siehe auch Kap. III

*G. Es ist, wie Sie sagen, und ich habe dort einen Ombrone mit einem Füllhorn gemacht. Und jene Alte, die auf dem Kopf viele Kastanienbäume mit ihren grünen Igeln [Früchte der Kastanie] trägt, soll die Alpen darstellen. Der andere daneben ist der Gott Pan, der auf seiner Panflöte spielt. Er steht für die Berge von Pistoia und hält eine Flagge, worauf sich ein Bär befindet, und auf der anderen Seite das Wappen der Stadt, welches ein rot-weißes Schachbrettmuster ist.*

*P. Ich sehe, daß Ihr sie nach dem Original porträtiert habt, wie auch die anderen.*<sup>755</sup>

Deckenfeld Nummer 37 zeigt die Stadt Pistoia, die sich nordwestlich von Florenz befindet. (Abb. 79) Die Beschreibung Vasaris beginnt wieder mit der Bildunterschrift, die der Prinz vorliest und mit deren Hilfe er die Stadt benennen kann. Eindeutig erkennbar ist der im Bildvordergrund sitzende (und in den *Ragionamenti* danach beschriebene) Flußgott, der mit seiner linken Hand ein Tongefäß hält, aus dem Wasser quillt. Es handelt sich dabei um den Fluß Ombrone. In seiner rechten Hand hält Ombrone eine Art Spaten, der allerdings nicht von Vasari beschrieben wird. Vasaris Beschreibung fährt mit der alten Frau fort, die Kastanienbäume auf dem Kopf trage und die Alpen bedeuten solle. Sie ist deutlich am linken Bildrand erkennbar. In ihrer linken Hand hält sie einen Gegenstand, der aussieht wie ein Schild, aber nicht identifizierbar ist.

Der rechts im Bild hockende und auf seiner Flöte spielende Pan soll das Gebirge von Pistoia verkörpern. Er hält die von Vasari beschriebene Fahne mit dem Bären, und der Schild der Stadt befindet sich zu seinen Füßen. Die Gestalt des mit Eselsohren bestrafte Pans und dessen Aufenthalt in Berggrotten ist bereits bei Ovid beschrieben.<sup>756</sup>

Im Hintergrund befindet sich die Stadtvedute Pistoias und über allem schwebt der Putto mit dem Hirtenstab, der einen Bischofssitz in Pistoia bezeugt. Die Bedeutung des Putto mit dem Hirtenstab als Bischofssitz ist an dieser Stelle nicht erklärt und läßt sich nur durch andere Beschreibungen mit gleichen Bildelement ableiten, wie beispielsweise Arezzo.<sup>757</sup>

Auch hier wirkt der Aufbau des Bildes bühnenartig. Auf einer Ebene drapieren sich Flußgott, Satyr und Gebirgsallegorie. Mit ihren Körpern und Beigaben füllen sie den gesamten Vordergrund des Bildes lückenlos. Der Hintergrund wirkt relativ hell, die Stadt ist in fast weißen, rötlich-braunen Farben wiedergegeben. Davor befindet sich grünes Land, das die Vermittlerrolle zwischen Vorder- und Hintergrund übernimmt.

Rechts neben dem Deckenfeld befindet sich die Inschrift ANNO D MCCCXXXI. Sie verweist auf die Übernahme der Regierung durch Florenz und ist in den *Ragionamenti* nicht erwähnt.

<sup>755</sup> Vasari-Milanesi, 207.

<sup>756</sup> Ovid 2002, XI, 146f.

<sup>757</sup> Siehe beispielsweise V.4. Arezzo.



Eine in den Uffizien aufbewahrte Zeichnung (Abb. 80) zeigt eine frühere Phase der Planung.<sup>758</sup> In ihrem Zentrum liegt der Flußgott mit einem rechten erhobenen Fuß, den er mit der linken Hand hält. Mit seinem rechten Arm umfaßt er – statt des später ausgeführten Spatens – ein Füllhorn, aus dem Früchte herausragen. Der Fahnen- und Schildhalter ist hier noch ein junger Mann, der in der ausgeführten Version durch den Pan ersetzt worden ist. Zwischen den beiden Figuren ist eine dunkle Gestalt erkennbar, die allerdings nicht eindeutig identifizierbar ist. Es könnte sich bereits um die Allegorie der Alpen handeln. Von dem zweiten Wappenschild, das die Allegorie der Alpen im Deckenfeld hält, ist in der Zeichnung nichts zu erkennen. Der schwebende Putto und die Stadt im Hintergrund sind Elemente, die, wenn auch in anderer Form ausgeführt, bereits in der Zeichnung angelegt sind. Vergleicht man Zeichnung und Beschreibung miteinander, so fällt auf, daß Vasari die Zeichnung beschreibt, denn wie im Text berichtet, hält der Flußgott ein Füllhorn. Im ausgeführten Deckenfeld ist allerdings kein Füllhorn dargestellt. Hieraus ergibt sich ein deutlicher Beweis, daß Vasari seine Schrift nicht nach tatsächlich ausgeführten Bildern verfaßt hat, sondern nach einem Konzept, oder – wie in diesem Fall – nach Zeichnungen.

In den Gesamtplänen zur Decke taucht die Darstellung Pistoias bereits ab der zweiten Zeichnung (Abb. 3) auf. Dort steht im mit Nummer 37 bezifferten Feld: „Pistoia Ombrone F.“. In der dritten erhaltenen Zeichnung (Abb. 4) präzisiert sich die Beschriftung zu: „Pistoia Alpe Ombrone“. Die Alpen waren also bereits zu diesem Zeitpunkt vorgesehen, von Pan findet sich noch immer keine Spur.

### V.38. Fiesole

*P. [...] Jetzt kommen wir zur Erklärung der zu San Giovanni gehörenden Orte, wo Ihr zunächst Fiesole dargestellt habt, was ich durch die Wappen und auch die Buchstaben glaube, welche sagen: Fesulae in partem ubis adscitae.*

*G. Das ist Fiesole nach dem Original gezeichnet, mit dem Fluß Mugnone zu ihren Füßen, der sein Füllhorn voll mit Früchten trägt. Und ich habe die Jägerin Diana dargestellt, die eine blaue Flagge mit einem Mond, das alte Zeichen dieser Stadt, hält. Und das rot-weiß geteilte Wappen ist das Zeichen der Kommune. Und daneben habe ich einen zu Stein verwandelten Atlas dargestellt, weil dieses Land voller Felsblöcke und Höhlen*

---

<sup>758</sup> Die Zeichnung wird von Barocchi (1964, Abb. 107) als „Candid?“ besprochen. Pillsbury (1974, Abb. 2) und Allegri/Cecchi (1980, 252, Abb. 9) schreiben sie Zucchi zu.

*ist. Und in der Luft habe ich einen Putto mit Hirtenstab dargestellt, um zu zeigen, daß, obwohl keine Stadt mehr, trotzdem der Bischofssitz dort geblieben ist.*<sup>759</sup>

Die Darstellung der Stadt Fiesole befindet sich im Feld Nummer 38 (Abb. 81), rechts neben dem Tondo mit den Stadtbezirken Santa Maria Novella und San Giovanni. Wieder weist Vasari in seiner Beschreibung zunächst auf die Inschrift hin, die sich im Rahmen unterhalb der Darstellung befindet und durch die der Prinz die Stadt identifizieren kann.

Im Hintergrund des Bildes befindet sich die Vedute von Fiesole inmitten grüner, hügeliger Landschaft, die – wie Vasari schreibt – vom Original abgemalt worden ist (*ritratta al naturale*). Der Flußgott im Zentrum der Darstellung ist Mugnone. Er liegt quer im Bildvordergrund. Das von Vasari beschriebene Füllhorn voller Früchte, ist nicht im Bild enthalten, sondern lediglich der Gegenstand, den Mugnone mit seiner linken Hand auf dem Boden berührt, erinnert an das spitz zulaufende, geringelte Ende eines Füllhorns. Statt dessen hält Mugnone – von Vasari nicht beschrieben – mit seiner rechten Hand ein metallenes Gefäß, aus dem Wasser sprudelt. Die beschriebene Diana trägt, und hierin stimmen Text und Bild überein, die hellblaue Fahne mit einem Mond darin und den rot-weißen Schild der Kommune. Diana, die hier als Jagdgöttin mit einem Bündel von Pfeilen gezeigt ist, ist gleichzeitig auch die Mondgöttin und verweist auf das Wappen der Stadt, die Mondsichel, die sie selbst auch in den Haaren trägt.

Vasari beschreibt weiterhin einen Atlanten aus Stein, der für die vielen Felsblöcke und Höhlen um Fiesole stehen soll. Die Figur des Atlas ist bei Ovid als Riese beschrieben, der seinen Garten bewacht. Als er Perseus auf dessen Durchreise das Nachtlager verweigert, zeigt der ihm zur Strafe das Medusenhaupt und Atlas verwandelt sich daraufhin in einen Berg.<sup>760</sup>

Über der nächtlichen Szene, die auch am bewölkten Himmel noch eine Mondsichel zeigt, schwebt ein Putto mit dem Hirtenstab und weist darauf hin, daß Fiesole Bischofssitz ist. Hammer und Zirkel, die der Putto in der rechten Hand hält, werden nicht beschrieben.

Am linken Bildrahmen befindet sich die von Vasari nicht beschriebene Inschrift „A CHRISTO NATO MX“, die sich auch neben der Darstellung der Vereinigung von Florenz und Fiesole (Feldnummer 11) befindet. Sie bezeichnet demnach wieder den Übergang Fiesoles in die Florentinische Herrschaft.

Fiesole ist bereits seit einem relativ frühen Planungsstadium als Thema für ein Deckenfeld vorgesehen. Nachdem die Idee, in den sechzehn kleineren Quadraten an den Enden der Decke die

<sup>759</sup> Vasari-Milanesi, 205.

<sup>760</sup> Ovid 2002, IV, 604ff.

Gonfalonni darzustellen (erste Zeichnung), aufgegeben worden ist, hat Fiesole bereits ab der zweiten Zeichnung (Abb. 3) einen festen Platz unter den Städten. In der genannten Zeichnung befindet sich im Feld Nummer 38 die Inschrift „Fiesole Mugnone“. Das heißt, daß zum Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnung bereits die Stadt und ihr Fluß geplant waren. In der dritten erhaltenen Zeichnung (Abb. 4) ist das Feld noch immer auf der rechten Seite des Tondos geplant, allerdings wurde es dort um eine Reihe in Richtung Deckenende gerückt. Die Beschriftung dort („Fiesole Diana“) gibt den weiteren Hinweis auf Diana, die auch in der ausgeführten Version zu sehen ist.

Auch für das hier untersuchte Deckenfeld läßt sich festhalten, daß Vasari zwar die Hauptelemente der Darstellung beschreibt, einzelne Elemente, wie das im Deckenfeld nicht ausgeführte Füllhorn oder Hammer und Zirkel des fliegenden Putto werden fälschlich beschrieben bzw. ausgelassen, was zur Annahme führen muß, daß Vasari auch hier nicht das ausgeführte Deckenfeld beschrieben hat.

### V.39. Romagna

*P. [...] aber hier daneben, wo ich keinen Putto mit Hirtenstab sehe, welches Schloß oder Land habt Ihr dargestellt? Die Buchstaben sagen, wie mir scheint: Flaminia nostrae ditionis.*

*G. Das, Herr, ist die Romagna, wo ich das Land des Castrocaro vom Original abgemalt habe, und den Fluß Savio mit einem Füllhorn voll mit Früchten für die Fruchtbarkeit dieses Landes. Und außerdem habe ich dort eine bewaffnete und wütende Bellona mit einer blutigen Geißel in der Hand dargestellt, die das tapfere und entschlossene Volk dieses Landes darstellen sollen. Und jene, die die Flagge mit dem roten Kreuz darin hält, ist eine Flaminia [Romagna] und sie hat zu ihren Füßen ein Schild mit einem ähnlichen Kreuz darin, das Wappen von Castrocaro.<sup>761</sup>*

Im Feld Nummer 39 befindet sich die Darstellung der Romagna, einer nordwestlich in der Toskana gelegenen Region.(Abb. 82) Vasari verweist wieder zuerst auf die Inschrift, die FLAMINIA NOSTRAE DITIONIS lautet und auf die Herrschaft von Florenz über dieses Gebiet verweist. Diesmal allerdings erkennt der Prinz trotz der Inschrift nicht, was dargestellt ist. Der Text beschreibt weiterhin, daß die Stadtvedute Castrocaros dargestellt sei und auch der Fluß Savio mit einem Füllhorn voller Früchten. Bild und Text stimmen an dieser Stelle überein. Deutlich erkennbar ist im Bildhintergrund die Festung Castrocaros.

Vasari beschreibt weiter, daß Bellona mit einer blutigen Geißel bewaffnet und wütend dargestellt sei. Sie stehe für den Mut und die Entschlossenheit der Bevölkerung. Am rechten Bildrand läßt sich die beschriebene Figur auch ausmachen. Sie hat die rechte Hand mit der blutigen Geißel erhoben,

---

<sup>761</sup> Vasari-Milanesi, 205.

ihre linke Hand ruht auf dem Griff eines Schwertes. Sie ist mit einem prächtigen Helm gekleidet, der an die Helme der römischen Imperatoren erinnert.

Links neben dem Flußgott befindet sich eine weibliche Figur, die von Vasari als Flaminia beschrieben wird. Sie personifiziert die Region der Romagna. Mit ihrer linken Hand hält sie einen Schild mit einem Kreuz. Über dem roten Kreuz auf blauem Grund befinden sich allerdings in einzeln abgetrennten Feldern drei goldene Florentinische Lilien, die von Vasari nicht beschrieben werden. Die schöne Flaminia trägt ein römisches Gewand und prächtigen Schmuck in ihren Haaren. Die Fahne, die sie mit ihrer rechten Hand hält, ist weiß. Ihr Blick verbindet sich mit dem des Flußgottes.

Von Vasari nicht erwähnt wird auch die Inschrift auf dem rechten Bildrahmen: ANNO SALUTIS MCCCCIII. Die Jahreszahl verweist nach Allegri und Cecchi auf die Einnahme der Region durch Florenz.<sup>762</sup>

Das Bild wirkt wie auf eine Bühne drapierte Szene. Die drei Figuren sitzen auf einer Ebene, die im Vordergrund von Wasser umspült ist. Kein Platz läßt auf dem flächenartig angeordneten Vordergrund den Blick auf die Landschaft frei, vor der sie sich befinden. Nur über ihren Köpfen erstreckt sich eine weite hügelige Landschaft, die undeutlich eine Stadtvedute auf einem Hügel erkennen läßt. Die Farben erscheinen hier sehr blaß und die Darstellung ist wenig detailliert. Bellona am rechten Bildrand ist in kleinerem Maßstab als Flußgott und Romagna dargestellt. Die Größe ihres Oberkörpers und ihre tiefer gesetzte Position lassen sie wie neben der bühnenartigen Fläche erscheinen.

Eine Darstellung der Romagna, bzw. auch schon Castrocaro, war seit der zweiten Zeichnung (Abb. 3) vorgesehen. Dort allerdings in Feldnummer 35 mit der Beschriftung „Castrocaro Romagna Savjo F.“. In der dritten Zeichnung (Abb. 4) war für die Romagna das gleiche Feld geplant, allerdings mit der die Darstellung genauer spezifizierenden Beschriftung „Castrocaro Romagna Bellona fuiosa Savio F.“.

In einer in den Uffizien aufbewahrten Zeichnung (Abb. 7) hat sich eine Vorstudie zum Deckenfeld erhalten.<sup>763</sup> Dargestellt sind zwei männliche Figuren mit langen Bärten und Laubkränzen auf dem Kopf, von denen der linke eine Fahne hält und der rechte auf ein Gefäß gelehnt ist. Im Hintergrund der Zeichnung ist eine Stadtvedute mit groben Zügen angedeutet. Die Bildunterschrift beschreibt

---

<sup>762</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 238.

<sup>763</sup> Die Zeichnung wird von Barocchi Naldini zugeschrieben. Vgl. Barocchi 1964<sup>2</sup>, 65, Nr. 79, Abb. 43.

„Castrocaro Romagna Savjo“. Vermutlich waren zunächst zwei Flußgötter geplant, von denen der eine schließlich durch die weibliche Romagna ausgetauscht wurde. Die Bellona ist zur Entstehungszeit der Zeichnung noch nicht vorgesehen. Vasaris Beschreibung entstammt somit bereits einem späteren Zeitpunkt als dem der Ausführung der Zeichnung.

#### V.40. Putti mit Ball, Maske und Stöcken

G. [...] in diesem ersten schmaleren Viereck sind Putti dargestellt, die mit roten Bällen, dem Wappen Eurer Exzellenz spielen.<sup>764</sup>

Um die schiefe Wand auszugleichen hat Vasari an der Seite der Udienza eine Scheinarchitektur vor der Wand errichtet. Der Zwischenraum zwischen der Mauer und der vorgesetzten Wand verläuft in einem Dreieck bis zu einem Punkt, an dem sich beide Wände treffen. In diesem beschriebenen Zwischenraum befinden sich die in den folgenden Kapiteln beschriebenen Deckenfelder. Alle Felder werden durch eine Balustrade miteinander verbunden, die sich durch die Felder zieht und so den Schein einer sich hinter den rahmenden Balken befindenden Architektur erweckt.

In einem der letzten zu untersuchenden Deckenfelder (Nummer 40, Abb. 83) befinden sich sieben Putti, die auf der Balustrade spielen. Ganz links liegt ein Putto unter der Balustrade, während der rechts neben ihm gerade von der Balustrade fällt. Ein dritter scheint mit einem Stock auf den Fallenden einschlagen zu wollen. Zwei weitere Putti halten in ihrer Mitte einen goldenen Ballon, den der linke von beiden mit einer Luftpumpe aufbläst. Von rechts nähert sich den beiden ein Putto, der sich eine Maske vors Gesicht hält, den beiden. Ganz rechts sitzt ein weiterer Putto auf der Balustrade und schaut nach rechts aus dem Bild heraus, während sein Körper sich zu den anderen Putti wendet. Vasari benennt das Deckenfeld in den *Ragionamenti*, allerdings scheint Vasari auch hier wieder nicht das fertige Bild beschrieben zu haben, denn er schreibt von roten Bällen, mit denen die Putti spielen würden. Es sind zwar Putti dargestellt, aber keine *palle rosse*. Man kann von einer *palla* sprechen und diese im Kontext des ikonographischen Deckenprogramms auch als Verweis auf das Medici-Wappen deuten, allerdings erschließt sich nicht, warum der Ballon mit einer Luftpumpe aufgeblasen werden muß. Auch die Maske ist weder erwähnt noch erklärt. Es drängt sich wiederum der Vergleich zu Theaterdekorationen auf. Die aufblasbare *palla* und die Maske sind dabei durchaus Elemente, die bei den *apparati* der Festumzüge und Feiern verwendet worden sein könnten. *Putti che giocano* sind ebenfalls von Papst Leo X. in Auftrag gegeben

---

<sup>764</sup> Vasari-Milanesi, 206.

worden. Die kleinen Teppiche mit den spielenden Putti sollten die Fresken in der Sala di Costantino zu besonderen Anlässen im Bereich der Sockelzone ergänzen.<sup>765</sup>

#### V.41. Porträts der Mitarbeiter Vasaris

*P. [...] aber in diesem zweiten[Bild] scheint es, daß sich porträtierte Männer zeigen. Wen habt Ihr dargestellt?  
G. Sie sind alle Diener Eurer Exzellenz, die bei der Entstehung dieses Salone geholfen haben. Der erste ist Meister Bernardo di Mona Mattea, ein außerordentlicher Maurer und in seinem Beruf sehr verständig, der das Dach dieser Sala und die Mauern darum herum um vierzehn braccia erhoben und die Mauern der Wohneinheiten, die wir gesehen haben, gemacht hat. Der andere ist Battista Botticelli, Tischlermeister, der die kassettierte Decke und die Intarsien schuf. Der andere mit rotem Haar und dem langen Bart ist Stefano Veltroni aus Monte San Savino, der die Vergoldungen und die Friese angefertigt hat. Der letzte ist Marco da Faenza.*

*P. Man kann sie gut erkennen, Ihr habt es gut gemacht, sie lebendig zu porträtieren, damit man sich immer an sie erinnere, als jene, die sich an diesem Werk mit viel Sorgfalt und Fleiß bemüht haben.<sup>766</sup>*

Neben der Darstellung der Putti mit der Schriftrolle befindet sich in Feld 41 ein Gemälde, das die Mitarbeiter Vasaris zeigt. (Abb. 84) Vasari beginnt mit der Beschreibung des linken Mannes, der Bernardo di Mona Mattea sein soll. Er habe das Mauerwerk errichtet, das für die Erhöhung der Decke notwendig war und auch andere Maurerarbeiten erledigt. Mit dem zweiten Handwerker ehrt Vasari Battista Botticelli, der die Holzarbeiten für die Decke ausgeführt hat. Der rothaarige Mann rechts neben ihm soll Stefano Veltroni aus Monte San Savino sein. Er habe die Vergoldungen und die Friese an der Decke vorgenommen. Zuletzt benennt Vasari noch den jungen Mann, der sich hinter Stefano Veltroni befindet: Marco da Faenza. Über ihn schreibt Vasari an dieser Stelle nichts weiter. Der Prinz lobt Vasari für die gute Qualität der Porträts, in denen man die Dargestellten gut erkennen könne.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle die Auswahl der Porträtierten, die sich von der im Deckenbild des Sieges über Siena unterscheidet.<sup>767</sup> Auch dort sind Personen porträtiert, die an der Neugestaltung der Sala dei Cinquecento beteiligt waren. Mit den dort dargestellten Personen (Vincenzo Borghini, Giambattista Adriani, Giorgio Vasari, Battista Naldini, Giovanni Stradano und Jacopo Zucchi) sind sowohl drei respektierte Mitglieder der Accademia del Disegno in Florenz dargestellt, als auch drei wichtige Mitarbeiter Vasaris. Sie erhalten ihren Platz an äußerst prominenter Stelle, gleich neben ihrem Herzog im zentralen Tondo. Im hier untersuchten

<sup>765</sup> Zum Ausstattungsprogramm der Sala di Costantino siehe vor allem: Quednau 1981.

<sup>766</sup> Vasari-Milanesi, 206.

<sup>767</sup> Vgl. Kap. V.21.

Deckenfeld handelt es sich hingegen um Handwerker, deren Tätigkeiten offensichtlich weniger hoch geschätzt wurden, wenngleich die Darstellung ihrer Porträts an der Decke der Sala eine enorme Ehrung bedeutet haben muß. Eine Darstellung eines Maurers, Tischlers, Vergolders oder Arabeskenmalers ist mir vor diesen Porträts innerhalb eines Freskenzyklus nicht bekannt. Deutlich wird vor allem die Unterscheidung zwischen den Malern um Vasari, die sich neben den Hofhumanisten Borghini und Adriani zeigen dürfen, und den übrigen Handwerkern.

#### V.42. Putti mit Inschrift

*P. Bevor Ihr fortfahrt möchte ich wissen, was die drei Bilder hier neben der Mauer sind.*

*G. Mein Herr, aus dieser Schräge habe ich diese drei Bilder hervorgeholt, wie Sie sehen, um den Saal gerade abschließen zu lassen. Auch weil ich nichts verändern wollte, was Bandinelli hier unten geschaffen hat, der sich mit einer schiefen Wand begnügen mußte. Deshalb habe ich einen Korridor fingiert [...].*

*P. In diesem letzten, so scheint mir, habt Ihr vier Putti dargestellt, die ein Epitaph halten, und ich möchte wissen, was Ihr dort geschrieben habt. Ich weiß nicht, ob ich so weit sehen kann, mir scheint, es beginnt so: Has aedes, atque aulam hanc tecto elatiori, aditu, luminibus, scalis, picturis, ornatuque angustiori, in amplioformam dedit decoratam Cosmus Medices illustrissimus Florentiae et Senarum dux, ex descriptione, atque artificio Georgii Vasarii Arretini pictoris, atque architecti, alumni sui, anno MDLXV.*

*G. Eure Exzellenz hat sich exzellent geführt, indem sie dies Epitaph verstanden haben, denn ich weiß, daß viele meiner Freunde, die es lesen wollten, Zeit vergeudet haben, während Sie alles auf den ersten Blick gelesen haben, ohne auch nur ein Wort auszulassen.*

*P. Um die Wahrheit zu sagen war es sehr anstrengend, die Augen so stark zu fixieren und den Hals so unbequem zu halten, um nichts zu verwechseln [...].<sup>768</sup>*

Das an die westliche Wand angrenzende Deckenfeld (Nummer 42, Abb. 85) zeigt sechs Putti, die auf der Balustrade sitzen oder unter ihr hindurchschauen. Vier von ihnen halten ein Blatt, das sich an den oberen Enden wellt und so die Fragilität des Papiers illusionistisch verdeutlicht. Zwei der Putti schauen von rechts, wo die Balustrade einen Knick macht, auf das Blatt. Vasari beschreibt das Feld in den *Ragionamenti* relativ ausführlich, doch auch hier stimmt Vasaris Beschreibung nicht ganz mit der Darstellung überein. Vasari beschreibt nur vier Putti, die beiden am rechten Bildrand läßt er aus. Auch die Inschrift weist kleinere Abweichungen auf.<sup>769</sup> So heißt es im Deckenfeld DECORATAM DEDIT, während Vasari den Prinzen im Dialog *dedit decoratam* vorlesen läßt. Das

<sup>768</sup> Vasari-Milanesi, 205f.

<sup>769</sup> Die Inschrift an der Decke ist von Burioni (2007, 114) übersetzt worden: „1565. Dieses Bauwerk und diesen Saal weiht der Mediceer Cosimo, hochverehrter Herzog von Florenz und Siena, nachdem er das Dach in erhabenerer, den Zugang, das Licht, die Treppen, die Malereien und die Zierde aus der vormaligen Dürftigkeit in prächtigerer Form mit Hilfe der Zeichnung und der Kunstfertigkeit seines Schülers, des Aretiner Malers und Architekten Giorgio Vasari, geschmückt hat.“

Jahr MDLXV steht im Deckenfeld ganz oben über dem Text, während der Prinz es erst am Ende vorliest, mit dem Zusatz *anno*. Bemerkenswert ist, daß Vasari sich selbst als den Schüler Cosimos („ALUMNI SUI“) bezeichnet. Damit wird Cosimo, der – wie bereits nachgewiesen – tatsächlich großen Einfluß auf das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento hatte, nicht nur zum erfolgreichen Kriegsherren, der die im Bildprogramm dargestellten Schlachten als eigene Erfolge feiert, und zum einflußreichen Kunstförderer, der den monumentalen Historienzyklus der Sala in Auftrag gibt, sondern gleichzeitig zum Künstler selbst.<sup>770</sup> Cosimo legitimiert seine Herrschaft, die er als Vervollkommnung der republikanischen Regierungsform darstellt, mit seinen herausragenden Fähigkeiten eines idealen Regenten.<sup>771</sup> Diese Fähigkeiten werden vor allem durch seine Tugenden getragen und sichern ihm die allgegenwärtige Überlegenheit in sämtlichen Disziplinen. Vasari, der Architekt und Maler, wird zum Schüler des Herzogs, und Cosimo selbst somit zum lehrenden Architekten und Maler.

Trotz nur weniger Indizien scheint es auch für dieses Deckenfeld zu gelten, daß Vasari ein Gemälde beschrieb, daß es in Wirklichkeit noch gar nicht gab. Lediglich die Idee dafür existierte bereits und wohl auch der Text. Besonders hervorgehoben wird durch Vasari, daß er die ursprüngliche Form der Sala nicht verändert hat. Er betont, daß Bandinelli bereits die Udienza an die schräge Nordwand gebaut hätte und er darüber einen Verbindungsgang geschaffen hätte.<sup>772</sup> Dies verweist wiederum auf die Regierungsform Cosimos, die sich theoretisch als Nachfolgerin der republikanischen *Signoria* sah.

---

<sup>770</sup> Vgl. Burioni 2007, 114ff.

<sup>771</sup> Brink hat überzeugend nachgewiesen, wie Vasari die Kunstpatronage seiner Medici-Vorfahren (beispielsweise in den Räumen des *Quartiere di Leone X*) betont, um sich damit selbst als den legitimen Erben und erfolgreichen Vollender der Medici-Dynastie darzustellen. Vgl. Brink 2000, 167.

<sup>772</sup> Vgl. Kap. II.1.



## VI. Michelangelos Sieger und Giambolognas Skulptur

Die im Kapitel III zur Programmgenese bereits vorgestellten Skulpturen Michelangelos und Giambolognas, die vor den beiden Langwänden jeweils zentral aufgestellt sind, hatten einerseits wichtigen Einfluß auf die Konzeption der Ausstattung der Sala und spielen andererseits eine wichtige Rolle im ikonographischen Gesamtprogramm.<sup>1</sup> In diesem Sinne sollen die Skulpturen, soweit für Programmgenese und ikonographisches Verständnis der Ausstattung von Bedeutung, an dieser Stelle kurz untersucht werden.

Bereits kurz nach dem Tod Michelangelos sendete Vasari an den Neffen Leonardo Buonarroti in Rom einen Kondolenzbrief, in dem er den Neffen bat, dem Herzog die Skulpturen der Via Monza zum Geschenk zu machen.<sup>2</sup> Der Neffe ging zunächst nicht auf Vasaris Bitte ein, weil er die Skulpturen für die Grablege seines Onkels verwenden wollte und so wies Vasari ihn in einem weiteren Brief nochmals darauf hin, daß Cosimo Anspruch auf die Skulpturen erheben würde.<sup>3</sup> Nur wenig später schrieb Cosimo an Vasari, daß er mit der Einbeziehung der Skulptur in das Grabmal Michelangelos einverstanden sei.<sup>4</sup> Vasari schrieb wenige Tage später wieder an den Neffen, daß der Herzog großzügig auf die Skulptur verzichten würde, obwohl er sie bereits „per un Suo capriccjo“ verplant hätte, und daß die Skulptur des Sieges möglicherweise nicht zum Grabmal Michelangelos passen würde, denn er sei kein Soldat gewesen („[...] Michelangelo non fu mai soldato che vincessi nessuno [...]“).<sup>5</sup> Noch am gleichen Tag verfaßte Leonardo Buonarroti einen Brief an Cosimo, in dem er ihm die Skulpturen schenkte.<sup>6</sup> Ab wann genau Vasari beabsichtigte, die Skulptur des Siegers in das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento einzubeziehen, ist nicht überliefert. Eine Rechnung vom 23. Dezember 1565 belegt den Transport der Skulptur und so nimmt Strunck berechtigterweise an, daß deren Aufstellung in der Sala vor dem 16. Dezember 1565, als Johanna von Österreich in Florenz einzog, stattgefunden hat.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Vor allem Strunck hat sich mit den Skulpturen, ihren Auswirkungen auf das Ausstattungsprogramm und ihrer ikonographischen Bedeutung befaßt. Vgl. Strunck 2000, 265-97.

<sup>2</sup> Frey 1982, II, CDXXXI, 28ff. Die genannten Skulpturen waren der Sieger und vier Sklaven, die ursprünglich für das Juliusgrab in Rom geplant, nach einer Programmänderung aber in Michelangelos Florentiner Atelier zurückgeblieben waren. Vgl. Eichinger-Murach 1991; Strunck 2000, 265.

<sup>3</sup> Frey 1982, CDXXXII, 48ff. Der Brief stammt vom 10. März 1564, nur sechs Tage nach dem ersten Kondolenzbrief Vasaris an den Neffen Michelangelos.

<sup>4</sup> „[...] et Noi Ci contentiamo, ch' egli per questo effetto a suo piacere si serva della figura et de marmi di via Mozza [...]“ Frey 1982, CDXIII, 50f.

<sup>5</sup> Frey 1982, II, CDXXXVI, 59f.

<sup>6</sup> Frey 1982, II, 68. Das Geschenk wird von Vasari nochmals in einem Brief an den Herzog erwähnt. Zwischen den Briefen liegen mehrere Wochen, in denen Vasari in Arezzo und danach krank war. Vgl. Frey 1982, II, CDXLIX, 82, Brief vom 22. Mai 1564.

<sup>7</sup> Strunck 2000, Anm. 8.

Wie bereits besprochen, fand durch die Einbeziehung der Michelangelo-Skulptur ein Seitenwechsel des Programms statt.<sup>8</sup> Zur Erinnerung: Die Hauptgründe für den Seitenwechsel lagen in der Ausrichtung der Skulptur, die sich nach rechts wendet, und damit unbedingt an der von der Udienza (mit dem Thron des Herzogs) aus links situierten Wand aufgestellt werden mußte. Die Skulptur des Siegers wiederum, die vom hochverehrten Michelangelo geschaffen worden war, sollte gleichzeitig mit dem Krieg und Sieg über Siena, zentrales Thema und besonderes Glorifizierungs-Moment der Sala, verbunden werden, was den Seitenwechsel zur Folge hatte. Die Skulptur Michelangelos, die ursprünglich für das Grabmal Julius II. geschaffen worden war, erhielt nun im Kontext des Ausstattungsprogramms der Sala eine vollkommen neue Bedeutung: Sie wurde zur Allegorie des Sieges über Siena und verherrlicht durch ihre Nähe zu den Schlachtenbildern den Sieg der Medici und Florenz.<sup>9</sup> Damit findet eine Umdeutung der Skulptur und ihre Einbindung in einen vollkommen neuen Kontext statt. Gleichzeitig richtet sich das bereits geplante und teilweise ausgeführte Ausstattungsprogramm – wohl dem hohen Ansehen Michelangelos geschuldet – nach der Skulptur und wird für sie modifiziert.

Eine Programmerweiterung, die der Aufnahme der Michelangelo-Skulptur in die Sala dei Cinquecento zu verdanken ist, stellt die gegenüber aufgestellte Skulptur Giambolognas dar. 1565 erhielt Giambologna von Francesco de' Medici den Auftrag, ein Pendant zum Sieger Michelangelos zu schaffen.<sup>10</sup> Dieser fertigte zunächst ein Modell aus Gips an, welches zur Hochzeit Francesco de' Medicis im Dezember 1565 in der Sala aufgestellt wurde.<sup>11</sup> Die Marmorskulptur Giambolognas wurde erst über zwanzig Jahre später (1589) anlässlich der Hochzeit von Ferdinando I. mit Cristina von Lorena in die Sala gebracht.<sup>12</sup> An dieser Stelle wird nochmals deutlich, wie wenig von der geplanten Ausstattung der Sala zum Zeitpunkt der Hochzeit Ende 1565 fertig gestellt war: Es fehlten nicht nur die Wandfresken, sondern auch die Marmorskulptur Giambolognas, die während der Feierlichkeiten provisorisch durch eine Gipsfigur ersetzt wurde.

Die Deutung der Skulptur ist, vor allem mangels Quellen, schwierig. Vasari hatte sie in der Vita Giambolognas als eine „Vittoria con un prigione“ bezeichnet. Auf den Gesamtkontext der Sala

---

<sup>8</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese. Strunck 2000, 265-97.

<sup>9</sup> Heikamp 1980, 208; Strunck 2000, 271.

<sup>10</sup> Im Juni 1564 war Cosimo seine Ämter formal niedergelegt und an seinen erstgeborenen Sohn Francesco übergeben, welcher Giambologna förderte. Vgl. Heikamp 1980, 208. Vasari berichtet in der Vita Giambolognas: „avendolo ultimamente fatto il signor Principe accomodare di stanza in palazzo e datogli a fare una statua di braccia cinque d'una Vittoria con un prigione, che va nella sala grande dirimpetto a un'altra di mano di Michelagnolo.“ Vasari-Marini 2004, 1352.

<sup>11</sup> Allegrì/ Cecchi 1980, 271; Heikamp 1980, 209. Ein kleines Modell aus Wachs (London, Victoria and Albert Museum) und ein kleines Terrakotta-Modell (Privatsammlung) gingen dem Gipsmodell voraus.

<sup>12</sup> Heikamp 1980, 211. Dort auch weitere Hinweise zur Skulptur Giambolognas.

bezogen bedeutet dies, daß in der Skulptur – analog zur Michelangelo-Skulptur auf der anderen Saalseite – der Sieg über Pisa dargestellt ist. Der Blumenkranz im Haar der Viktoria läßt zugleich die Allusion auf Flora/ Fiorenza, die allegorisierte Stadt Florenz, zu. Damit würde Florenz/ Victoria siegreich über dem gebeugten Pisa stehend dargestellt sein. Der Fuchs zu Füßen des Gefangenen verweist auf eine Charaktereigenschaft der Pisaner, die von Dante wegen ihrer Hinterlistigkeit als „Füchse“ bezeichnet wurden.<sup>13</sup> Dieses Vorurteil hielt sich hartnäckig bis ins 16. Jahrhundert hinein und wurde auch von Machiavelli und Guicciardini tradiert.<sup>14</sup>

Wie Strunck richtig feststellt, ist die Darstellung der Stadt Pisa als männliche Allegorie unüblich. Sie verweist auf die in Florenz übliche Darstellung der über den Mann triumphierenden Frau bei Hochzeitsdarstellungen.<sup>15</sup> Schon Petrarca hatte im „Trionfo dell' amore“ (Kap. I) beschrieben, wie die Frau den Mann sozusagen in Ketten legt.<sup>16</sup> Auch das Intermedio, das während der Hochzeitsfeierlichkeiten 1565 aufgeführt wurde, verweist auf die triumphierende Weiblichkeit, wenn Amor zum Gefangenen der Psyche wird.<sup>17</sup> Der Fuchs als Täuschung, als *inganno*, war ebenfalls von Bronzino für die ephemeren Dekorationen von 1565 gezeichnet worden. Am Triumphbogen Hymens sollte er darstellen, wie positive Qualitäten einer Ehe jene negativen vertreiben. Eine dieser negativen Eigenschaften war der *inganno*, den Bronzino in einer Vorzeichnung als Fuchs wiedergegeben hat.<sup>18</sup>

Zweifellos spielten alle diese Überlegungen in die intendierte Bedeutung der Skulptur mit hinein. Sie stellt sowohl den Sieg von Florenz über Pisa dar, als auch, in subtiler und dem Ereignis der Einweihung der Sala anlässlich der Hochzeit näherstehenden Weise, die ironische Rollenverteilung innerhalb einer Ehe. Dies macht umsomehr deutlich, wie stark die Vorbereitungen zur Hochzeit auf das ikonographische Programm der Sala eingewirkt haben. Für beide Skulpturen läßt sich hinsichtlich eines Gesamtkontexts des Ausstattungsprogramms der Sala dei Cinquecento festhalten, daß sie in ihrer Gegenüberstellung sowohl die antithetische Gegenüberstellung der beiden Seiten mit dem Krieg gegen Pisa und dem Krieg gegen Siena unterstreichen als auch männliches und weibliches Prinzip. Damit werden den beiden Geschlechtern zwei Pole zugeteilt, die auch bei der Udienza (mit Skulpturen der männlichen Medici) und des geplanten Springbrunnens auf der gegenüberliegenden Seite der Sala ausgedrückt werden sollten. Inwiefern sich die männliche

<sup>13</sup> Dante, Divina Commedia, Purgatorio, XIV, 53.

<sup>14</sup> Machiavelli 1969, 35; Guicciardini 1931, 176; zitiert nach Strunck 2000, 274. Strunck verweist dort auch auf die ephemere Dekoration der Feierlichkeiten für Cosimos Hochzeit 1539, wo bereits die Allegorie Pisas mit einem Fuchs bekrönt war.

<sup>15</sup> Jacobson-Schutte 1980, 474-96; zitiert nach Strunck 2000, 272.

<sup>16</sup> Zitiert nach Strunck 2000, 272.

<sup>17</sup> Strunck 2000, 272.

<sup>18</sup> Vgl. Pillsbury 1970, 74-83; Strunck 2000, 273.

(Siena) und die weibliche (Pisa) Seite auch auf die jeweiligen mit der Seite verbundenen Kriege beziehen lassen, bleibt spekulativ. Sicher kam dabei Cosimo die männliche Allegorie entgegen, die eine ebenso energische und kämpferische männliche Person darstellt wie die Cosimo-Skulptur in der Udienza oder das Porträt des Herzogs im zentralen Tondo. Cosimo und dessen Krieg gegen Siena werden jedenfalls durch die Aufstellung der Michelangelo-Skulptur auf der Seite des Medici-Herrschers in besonderem Maße glorifiziert.

## VII. Die Wände

Erst über ein Jahr nach Fertigstellung der Decke begannen im Sommer 1567 die Arbeiten an den Fresken der beiden Langwände. In seinen *Ricordi* hält Vasari für das Jahr 1567 fest, daß er ab dem 1. August das erste Fresko geschaffen hätte.<sup>19</sup> Das bedeutet, daß die Wände zwar von Beginn an geplant gewesen waren,<sup>20</sup> aber, im Gegensatz zur Decke, nicht zu den Feierlichkeiten der Hochzeit Francescos und Johannas von Österreich fertig geworden waren. Zur Hochzeit Francescos 1565 wurden die nackten Wände mit Stoffen, auf denen Veduten toskanischer Städte gemalt waren, verhängt.<sup>21</sup> In den *Ricordi* Vasaris läßt sich die Reihenfolge der Entstehung der Fresken genau nachverfolgen. Begonnen hatte Vasari mit der Seite des Pisa-Krieges. Dort fertigte er zunächst den Karton und das mittlere Fresko mit Kaiser Maximilian an (August 1567 bis November 1568),<sup>22</sup> dann den Karton und das rechte Fresko der Einnahme Stampaces (Januar bis September 1568)<sup>23</sup> und schließlich den Karton und das Fresko links mit der Schlacht bei Torre San Vincenzo (Januar 1569 bis August 1570).<sup>24</sup> Auf der Seite des Siena-Krieges begann man ebenfalls mit dem mittleren der drei Fresken (Einnahme von Portercole, April bis Juni 1570),<sup>25</sup> dann wurden Karton und linkes Fresko der Einnahme von Siena geschaffen (Juni bis September 1570)<sup>26</sup> und schließlich der Karton und das Fresko mit der Niederlage Piero Strozzi (fertig Dezember 1571).<sup>27</sup>

Dargestellt sind, das Deckenprogramm thematisch fortsetzend, Szenen aus den Kriegen gegen Pisa und Siena. Jede der beiden Wände komplettiert den jeweils über ihr liegenden Deckenstreifens fort. So gesehen vervollständigt die Gestaltung der Wände erst das von Beginn an geplante ikonographische Gesamtkonzept der Sala. An der Westwand befinden sich drei Szenen aus den Kriegen gegen Pisa: Die Niederschlagung der Pisaner bei Torre San Vincenzo, die Besetzung Livornos durch Maximilian und die Einnahme der Festung von Stampace bei Pisa. An der Ostwand hingegen sind drei Szenen aus dem Krieg gegen Siena dargestellt: Die Einnahme der Festung bei Porta Camollia (Siena), die Einnahme von Porto Ercole und die Schlacht bei Marciano im Chianatal.

---

<sup>19</sup> „Ricordo come questo anno [1567] essendo finita di fare il cartone della prima storia della sala grande: Quando Massimiliano inperatore avendo assediato Livorno, si parte con tutto lo esercito [...] Si finj detta storia di dipigniere in fresco, che fu la prima in detta sala: Laquale fu comjncjata a dj primo d' Agosto 1567 et finita adj XI dj Novembre seguente; et sei mesi si sta a far laltro cartone.“ Frey 1982, II, 879.

<sup>20</sup> Vgl. Kap. III zur Programmgenese.

<sup>21</sup> Lensi 1929, 230.

<sup>22</sup> Frey 1982, II, 879.

<sup>23</sup> Frey 1982, II, 880.

<sup>24</sup> Frey 1982, II, 880.

<sup>25</sup> Frey 1982, II, 881.

<sup>26</sup> Frey 1982, II, 881.

<sup>27</sup> Frey 1982, II, 882.

Farbigkeit und Form der Fresken, in Großformat und mit fingierten Rahmen, nach Art von Wandteppichen, werfen Fragen auf.<sup>28</sup> Wie kommt es, daß Cosimo ausgerechnet im repräsentativsten aller Säle die Wände mit Fresken statt mit Wandteppichen schmückt? Im restlichen Palazzo finden sich in fast allen Räumen Wandteppiche, die teilweise von Fresken ergänzt werden.<sup>29</sup> Eine 1560 von Cosimo in Florenz gegründete Teppichmanufaktur ermöglichte außerdem die Herstellung von Wandteppichen in Florenz, was den Kostenaufwand für den Besitz von Tapisserien erheblich sinken ließ.<sup>30</sup> Die Fakten sprechen dafür, daß Cosimo sich bewußt für die Anbringung von Fresken in der Sala entschieden hat und damit bewußt gegen die Ausstattung mit Wandteppichen. Brassat schlägt überzeugend vor, daß es sich bei den fingierten Tapisserien um eine bewußte Variante des Paragone-Motivs handele: „Im Kontext der Ausmalung der Stenzen, die programmatisch neben textilen Bildträgern auch Mosaiken und plastischen Schmuck vortäuscht und zudem mit der Grisaille-Malerei ein weiteres Register der Freskentechnik zieht, ist der fingierte Bildteppich offensichtlich als ein selbstbewußter Hinweis auf die überlegenen Möglichkeiten der Malerei zu verstehen.“<sup>31</sup>

Als vorbildlich dürfte hier die Sala di Costantino, die 1520-24 von Raffael und seinen Schülern ausgemalt wurde, gewirkt haben. Hatte sich Michelangelo noch abwertend über Wandteppiche als eine „tecnica di traduzione“<sup>32</sup> geäußert, der nur durch den Karton des Malers anerkannt war, so scheint sich ab der Sala di Costantino das Fresko als gleichwertige Technik neben dem Wandteppich immer mehr zu behaupten.<sup>33</sup> Der fingierte Wandteppich wird immer häufiger verwendet.

Der bewußte Verzicht auf Wandteppiche in der Sala dei Cinquecento wird ebenfalls deutlich in der ephemeren Ausstattung der Sala für die Hochzeit Francesco de' Medicis im Dezember 1565. An die noch nicht dekorierten Wände hängte man bemalte Tücher mit den Stadtveduten toskanischer Kommunen.<sup>34</sup> Daß man darauf verzichtete, kostbare Tapisserien, wie beispielsweise die in Florenz

---

<sup>28</sup> Bereits Lensi hatte den Vergleich zu Wandteppichen gezogen: „la pittura assume il carattere d' arazzo“ (Lensi 1929, 223). Ebenso Barocchi 1956, 212: „Una gustosa e sapiente gradazione cromatica facilita l'accordo degli olii più cupi e degli ori più caldi sulle turchine cornici del soffitto con l'intonazione leggera, da arazzo, degli affreschi, saviamente annunciata dalla chiara e luminosa fila di finestre intermedie.“ Ebenso Carrara 1979, 7; Le Mollé (Vasari 2007, XXXII) und Cinelli 206, 221.

Auch der Prinz spielt im Dialog der „Ragionamenti“ auf die andere Darstellungsart der Schlachten an den Wänden an: „Ora potremo un poco riposarci e considerare queste facciate da basso, dove medesimamente avete poste battaglie e scaramucce della medesima guerra, pure diverse da quelle avete fatte nel palco [...]“ Vasari-Milanesi, 227.

<sup>29</sup> Zu den Teppichen im Palazzo Vecchio vgl. Adelson 1980.

<sup>30</sup> Zur Teppichmanufaktur der Medici siehe vor allem Heikamp 1969<sup>2</sup>, 33-74.

<sup>31</sup> Brassat 1992, 37.

<sup>32</sup> Clements 1964, 388; Collareta 1985, 65.

<sup>33</sup> Ähnlich äußert sich auch Collareta 1985, 62. Vasari selbst zeigte sich stark beeindruckt von den Fresken Giulio Romanos in der Sala di Costantino: „[...] è stata gran lume a chi ha fatto cose simili dopo di lui [...]“ Vasari-Marini 2004, 869. Zu den Kunstaufträgen Papst Leos X. siehe auch Kap. XI.1.

<sup>34</sup> Vgl. Lensi 1929, 230.

gewebten Joseph-Teppiche, aufzuhängen, macht deutlich, wie wichtig das Sujet der Dekorationen war: Es reichte nicht aus, kostbare, aber mehrfach deutbare Tapisserien (wie die Joseph-Teppiche mit ihrer alttestamentarischen Thematik) auszustellen, sondern es sollten Darstellungen einer (wenn auch hin und wieder modifizierten) Realität sein. So läßt sich für die Sala dei Cinquecento festhalten, daß die Sujets des Bildprogramms eine größere Rolle spielte als eine besonders kostspielige Ausstattung.

Im folgenden werden, wie bereits für das Deckenprogramm erfolgt, die einzelnen Fresken katalogartig untersucht. Eine deutsche Übersetzung der entsprechenden Textstelle der *Ragionamenti* wird jedem Bildfeld vorangestellt und mit der ausgeführten Darstellung abgeglichen.

### VII.1. Schlacht bei Torre di San Vincenzo

*G. Beginnen wir also mit dem großen Bild Richtung Piazza del Grano, und es wird reichen, wenn ich generell sage, daß es sich um die Niederschlagung der Pisaner durch die Florentiner bei Torre di San Vincenzo handelt, welcher sich, wie Sie sehen, am Meer in der Nähe von Populonia, einer alten und adeligen Stadt in der Toskana, wiewgleich heute ausgestorben, befindet. Diese Niederschlagung war, wie alle sagen, der Grund für den Sieg gegen Pisa.*

*P. Als die Pisaner diese Niederlage erlebten, begannen sie sofort, den Mut zu verlieren [a perdersi d' animo]. Das ist eine schöne Geschichte: Ihr habt damit die Möglichkeit gehabt, Eure invenzione zu zeigen. .<sup>35</sup>*

Die Untersuchung der Fresken soll mit der Westwand, die Szenen aus dem Krieg gegen Pisa zeigt, begonnen werden. Diese Vorgehensweise ergibt sich aus der Reihenfolge der Beschreibung Vasaris, die auch mit der Chronologie der geschichtlichen Ereignisse (der Krieg gegen Pisa fand vor dem Krieg gegen Siena statt) übereinstimmt. Die Reihenfolge der Beschreibung entspricht ebenfalls einer logischen Betrachter-Lesart des Freskenzyklus: Vasari beginnt mit der Beschreibung des Freskos links und fährt fort, indem er das mittlere Fresko rechts daneben und schließlich das Fresko ganz rechts beschreibt. Diese Vorgehensweise unterstreicht die „Illusion“ der *Ragionamenti* als einer Beschreibung der reellen Bilder.

Vasari „beschreibt“ jedoch lediglich die Position des Freskos und sein Sujet, nämlich die Niederschlagung der Pisaner beim Turm von San Vincenzo.(Abb. 86) Danach werden in sehr knapper Form die Örtlichkeiten der Schlacht beschrieben (*vicino a Populonia, che fu una delle antiche e nobili città di Toscana, se bene oggi è molto deserta*) und deren Konsequenzen (*fu*

---

<sup>35</sup> Vasari-Milanesi, 215.

*cagione della intera vittoria di Pisa*). Der Prinz bestätigt die Fakten, lobt die *storia* und die *invenzione*, von der allerdings nichts beschrieben oder erklärt wird.

Historisch belegter Hintergrund für das monumentale Fresko ist eine Schlacht, die am 17. August 1505 stattfand. Das pisanische Heer unter Kommando Bartolomeo d'Alvianos, Gianluigi Vitellis und Giancarrado Orsinis wurde auf dem Weg nach Pisa von den Florentinischen Truppen unter Kommando Ercole Bentivoglios angegriffen und in die Flucht geschlagen. Guicciardini hat die Schlacht beschrieben und scheint Vasari als Quelle für seine Darstellung gedient zu haben.<sup>36</sup>

Im Zentrum des Freskos kämpfen berittene Soldaten mit Schwertern und Sternen miteinander, während im Hintergrund Formationen kämpfender Soldaten und die Landschaft des Schlachtortes wiedergegeben sind.<sup>37</sup> Die zentrale Reitergruppe besteht aus sieben Soldaten, von denen sich zwei im Vordergrund durch ihre besondere Ausleuchtung derart abheben, daß die Szene auf den ersten Blick wie ein Zweikampf erscheint, obwohl sie sich inmitten eines Schlachtengetümmels befindet. Die Florentinische Seite des Kampfes kann lediglich durch die Fahne mit der roten Lilie auf weißem Grund am linken Bildrand ermittelt werden. Des weiteren unterscheiden sich die Physiognomien der Kämpfenden stark voneinander, was die Zuordnung zu „gut“ und „böse“, bzw. Florentiner und Pisaner oder Sieger und Verlierer möglich macht. Bereits Leonardo hatte empfohlen, starke Kontraste, wie Schön und Häßlich, nebeneinander darzustellen, um so größere Spannungen zu erzielen.<sup>38</sup> Brassat stellte bereits überzeugend fest, daß sowohl der keulenschwingende Krieger im Bildvordergrund als auch der in der linken unteren Bildecke kniende Soldat der Bildsprache Leonardos entspringen.<sup>39</sup> Vermutlich hat Vasari die zentrale Reitergruppe an die von ihm zerstörten Reste der Anghiari-Schlacht von Leonardo angelehnt, die sich möglicherweise an der gegenüberliegenden Wand befunden hat.<sup>40</sup> Eine Zeichnung Vasaris zeigt bereits die Reitergruppe der kämpfenden Soldaten auf Pferden (Abb. 87) und wurde mehrfach mit Leonardos Freskenresten in Zusammenhang gebracht.<sup>41</sup> Brassat verweist vor allem auf eine

---

<sup>36</sup> Guicciardini 1931, VI, XIV. Vgl. auch Allegri/ Cecchi 1980, 260.

<sup>37</sup> Naldini war dafür bezahlt worden, die Orte der Schlachten zu bereisen und originalgetreue Zeichnungen anzufertigen. Nach ihnen wurden die Fresken angefertigt. Vgl. ASF, F.M.5, c. 10r; zitiert nach Allegri/ Cecchi 1980, 262.

<sup>38</sup> „Ich sage auch noch, daß man in Historien die directen Gegensätze nah nebeneinanderstellen und vermischen soll, denn sie verleihen einander große Steigerung, und zwar umso mehr, je näher sie beisammen sind, der Häßliche nämlich beim Schönen, der Große beim Kleinen, der Greis beim Jüngling, Stark bei Schwach, und so wechselt man ab, so viel als möglich und so dicht beieinander wie möglich.“ Leonardo 1970; zitiert nach Brassat 1998, 100f.

<sup>39</sup> Brassat 1998, 101.

<sup>40</sup> Vgl. Kap. I.

<sup>41</sup> Vgl. Thiem 1960, 122, dort Verweis auf Lensi 1934, 97. Brassat hingegen geht davon aus, daß Vasari keine Figur aus Leonardos Fresko verwendet. Brassat 1998, 101. Weitere Zeichnungen, die verschiedene Studien kämpfender Reiter zeigen, machen die Entwicklung von Leonardos Anghiari-Schlacht (nach erhaltenen Kopien) zum ausgeführten Fresko deutlich. Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 265f, dort auch mehrere Abb.



Zeichnung Leonardos, die Vasari in seinem *libro dei disegni* aufbewahrte.<sup>42</sup> Die Figur identifizierte Vasari selbst in der Vita Leonardos mit der Figur eines Zigeunerhauptmanns.<sup>43</sup> Demzufolge kämpfen Soldaten mit der Physiognomie eines Zigeunerhauptmanns gegen die Florentiner. Brassat formuliert diesen Gedanken weiter aus: „Sollte [...] formuliert sein, daß die Republik sich jahrelang im Kampf mit einer Armee abmühte, die einer „Zigeunerbande“ glich?“<sup>44</sup> Ob für jeden zeitgenössischen Betrachter das Leonardo-Zitat sofort als Zigeunerhauptmann gedeutet wurde, ist nicht überliefert. Fest steht, daß Vasari die Zeichnung Leonardos kannte und der dargestellten Persönlichkeit ein negatives Konnotat beigab, welches dem antithetischen Aufbau des gesamten Ausstattungsprogramms zuträglich war.<sup>45</sup>

Brassat hat für das hier untersuchte Fresko möglicherweise eine darin enthaltene Kritik an Leonardos Naturalismus herausgearbeitet. Aristoteles Ausführungen zur Poetik folgend, sollte Nachahmung jede vulgäre Ausdrücklichkeit vermeiden.<sup>46</sup> Paolo Giovio hatte eine Ekphrasis über Raffaels Kunst, das Häßliche annehmlich zu gestalten, verfaßt.<sup>47</sup> In Vasaris *Viten* wird das nicht erhaltene Leonardo-Fresko beschrieben und Vasari kommentiert, daß man die Wut weniger in den Menschen als in den Pferden lesen könne.<sup>48</sup> Vor dem Hintergrund einer kritischen Einstellung zu Leonardos Naturalismus und des von Vasari auch andernorts angewandten Verfahrens, unter scheinbarem Lob zu tadeln, ist eine Deutung der Textpassage aus den *Viten* und des Freskos als ironische, negative Anspielung auf Leonardo möglich.<sup>49</sup> Demzufolge würde Vasari Leonardo im Fresko zwar zitieren, ihn jedoch damit zugleich kritisieren. Möglicherweise übernimmt Vasari einzelne Zitate Leonardos (Anghiari-Schlacht, Zeichnung des Zigeunerhauptmanns) und setzt sie neu zusammen: So wird der Zigeunerhauptmann zum häßlichen Pisaner. Die Lesart des Freskos verändert sich durch diese Beobachtungen jedoch nicht: Mit verzerrten Gesichtern kämpfen die Pisaner, während der Florentinische Held im Vordergrund ein schönes Gesicht hat.

Der Vergleich mit der Sala di Costantino im Vatikan – und insbesondere mit Giulio Romanos Schlacht an der Milvischen Brücke – liegt nicht nur durch die bereits angedeutete ähnliche Ausführung der Fresken als fingierte Wandteppiche nahe, sondern auch durch die Anordnung der

<sup>42</sup> Ragghianti Collobi 1974, Bd. 2, 249; zitiert nach Brassat 1998, 101, Anm. 35.

<sup>43</sup> Vasari-Marini, Vita di Lionardo da Vinci, 561. Vgl. auch Brassat 1998, Anm. 36.

<sup>44</sup> Brassat 1998, 101.

<sup>45</sup> Vgl. Kap. X.

<sup>46</sup> Aristoteles, Poetik, Kap. 26, 1461b; zitiert nach Brassat 1998, 103, Anm. 56.

<sup>47</sup> Brassat 1998, 103. Dort auch weitere Literatur.

<sup>48</sup> „Perciò che in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli [...]“ Vasari-Marini 2004, Vita di Lionardo da Vinci, 564. Vgl. Brassat 1998, 103.

<sup>49</sup> Zur genauen Ausführung des Arguments und weiteren Literaturangaben vgl. Brassat 2003, bes. 102f.

einzelnen Bildelemente.<sup>50</sup> Wie im römischen Fresko sind bei Vasari im Vordergrund einzelne Soldaten mit ihren Pferden dargestellt. Das weiße Pferd im Bildvordergrund des vatikanischen Freskos, dessen Reiter gerade von einer Lanze durchbohrt wird und bereits fast den Boden berührt, hat Vasari kopiert. Ebenso auch das Pferd Konstantins, wobei Vasaris Fähigkeiten, ein Pferd darzustellen deutlich unter der Giulio Romanos liegt. Vasaris Pferd ist unförmig und besitzt im Verhältnis zum Körper einen zu gedrunenen Hals und zu kleinen Kopf. Wie im römischen Fresko verläuft die Bewegung der kämpfenden Soldaten von links nach rechts, wobei im linken Bildvordergrund einzelne Soldaten ohne Pferd kämpfen. Die Darstellung der Toten, die mit dem Kopf zum Betrachter im Bildvordergrund liegen und deren Körper wie auf abschüssigem Gelände gelagert und damit vollkommen für den Betrachter sichtbar sind, scheint Vasari ebenfalls von Giulio Romano abgeschaut zu haben. Im römischen Fresko ist es ein toter Soldat, der vom abfallenden Ufer mit dem Oberkörper in den Fluß hinein ragt. Sehr ähnlich in beiden Fresken ist auch die Gruppe der Fanfare spielenden Soldaten, die sich in Rom links hinter der Figur Konstantins befindet, in Vasaris Fresko links hinter dem linken der beiden zentralen Soldaten. Auch die Darstellung der Landschaft spielt in beiden Fresken eine wichtige Rolle, wobei Vasari deutlichen Wert auf die originalgetreue Darstellung der Landschaft legte. Im Sinne des ikonographischen Programms hat Vasari in seinem Fresko großen Wert auf die detailtreue Abbildung der modernen Kriegstechnik gelegt. So sieht man, wie aus dem Turmfenster im rechten Bildhintergrund Feuer und Rauch herausquellen, welche von modernen Schußwaffen herrühren. Ebenso aufwendig sind die schießenden Kanonen im zentralen Bildhintergrund gestaltet. Der Bildaufbau, der einzelne, mitunter zusammenhanglose Handlungen verbindet und damit auf die zeitliche Kohärenz verzichtet, ist in allen Fresken an den Wänden der Sala dei Cinquecento – und besonders auf der Seite des Pisa-Kriegs – zu verzeichnen. Das heißt, daß sich jedes Fresko aus verschiedenen Szenen zusammensetzt, die nicht unbedingt einer Zeitebene entspringen müssen. Die Gesamtheit aller Szenen trägt jedoch zu einer glaubhaften Schilderung der dargestellten Ereignisse dar, was vor allem der naturalistischen Abbildung von Schauplätzen und Kriegsgeräten geschuldet ist.<sup>51</sup> Mit Verweis auf die im Bild bedeutungslos zu sein scheinenden Kampfhandlungen der Kanonen zwischen den Schanzkörben sprach Hager von einer „leere[n] Rhetorik vorn an der Bühnenrampe“.<sup>52</sup> Darin wird besonders deutlich, wie wichtig Vasari die möglichst detailgetreue Widergabe der Kriegsgeräte war.

---

<sup>50</sup> Zu den Kunstaufträgen Papst Leos X. und der Sala di Costantino vgl. Kap. XI.1.

<sup>51</sup> Vgl. auch Brassat 1998, 100. Brassat 2003, 143: „Vasari schuf einen Erzählraum, indem er die Truppen übersichtlich ordnete.“

<sup>52</sup> Hager 1939,131.

Die Nichtbeachtung einer zeitlichen Kohärenz betrifft nicht nur die einzelnen kleineren Szenen, sondern auch den antikischen Nahkampf im Vordergrund des Freskos, der im Gegensatz zu den modernsten Waffentechniken steht.<sup>53</sup> Damit werden verschiedene Geschichtsepochen miteinander verbunden. Die Darstellung antikisierend gekleideter Soldaten im Vordergrund in antikem Zweikampf ist von Vasari wohl aus ästhetischen Gründen gewählt worden, während die Abbildung modernsten Kriegsgeräts die Überlegenheit des Florentinischen Heeres im Sinne des ikonographischen Programms der Sala bezeugt. Demzufolge steht die Imitation der Antike hier für ein kämpferisches Ideal, das den Hauptteil des Freskos attraktiv gestaltet. Der Vergleich mit den restlichen Fresken der Sala zeigt, daß die Darstellung antikisierender Kleidung gleichzeitig auch den Versuch darstellt, historisch etwas weiter zurückliegende Ereignisse darzustellen, denn nur auf der Seite des Pisa-Krieges werden sie eingesetzt. Ihre Ergänzung durch moderne Waffentechnik und die naturgetreu abgebildeten Kriegsschauplätze macht deutlich, daß es sich nicht um eine antike Schlacht handelt, sondern um Ereignisse, die etwa ein halbes Jahrhundert zuvor stattfanden.

Eine Figur am linken Bildrand, direkt unter der Florentinischen Fahne, mit rotem Hut und rotem Gewand fällt besonders auf. Van Veen hat vorgeschlagen, in dieser Figur erneut Antonio Giacomini zu sehen.<sup>54</sup> Dieser war bereits an der Decke der Sala dargestellt, wo er versucht, das schläfrige Auditorium zum Krieg zu überreden.<sup>55</sup> Der rote Hut mit dem Zettel, der den Kriegsauftrag der *Signoria* darstellt, scheint ein typisches Merkmal der *capitani* zu sein.<sup>56</sup> Die genaue Identifizierung des Porträts ist schwierig und kann meines Erachtens nicht eindeutig durchgeführt werden. Van Veen nennt zwar überzeugende Gründe, weshalb hier Giacomini dargestellt sein soll,<sup>57</sup> ebenso überzeugend ließe sich jedoch auch für die Darstellung Vitellis argumentieren.<sup>58</sup> Obwohl der dargestellte Heerführer nicht eindeutig identifizierbar ist, bleibt doch festzuhalten, daß es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um das Porträt eines *capitano* handelt, der durch den siegreichen Ausgang des Pisa-Krieges und durch seine Darstellung im Fresko eine nachträgliche Ehrung erhält. Daß es sich dabei um alte Freunde der Medici handelt oder um Männer, denen unter der

---

<sup>53</sup> Brassat 2003, 143. Dort auch weitere Ausführungen zu diesem Thema.

<sup>54</sup> Van Veen 1981, 52ff.

<sup>55</sup> Vgl. Kap. V.25.

<sup>56</sup> Vgl. Van Veen 1981, 52; Van Veen 1982, 82-85.

<sup>57</sup> Zunächst ist Giacomini bereits an der Decke dargestellt. (Vgl. Kap. V.25) Van Veen macht auf eine Schrift Jacopo Nardis über das Leben Antonio Giacominis aufmerksam, die dieser 1552 dem Enkel Giacominis, Jacopo, überließ. Dessen Sohn publizierte die Schrift 1597 mit einer Widmung an den amtierenden Großherzog der Toskana, Ferdinando de' Medici. In der Widmung wird auf die Darstellung Giacominis in der Sala Grande hingewiesen. Vgl. Van Veen 1981, 52. Der Verweis auf eine Darstellung Antonio Giacominis ist nicht genauer spezifiziert und kann somit auch lediglich dem bereits genannten Deckenbild gelten.

<sup>58</sup> Vgl. Kap. V.28.

Republikanischen Regierung in Florenz Unrecht geschehen ist, ist mehr als wahrscheinlich und läßt sich an anderer Stelle ebenfalls nachvollziehen.<sup>59</sup>

Zusammenfassend läßt sich für das untersuchte Fresko festhalten, daß die zugehörige Textpassage in den *Ragionamenti* nahezu keine Informationen über die Darstellung gibt. Lediglich das Sujet, das historische Ereignis, wird knapp erwähnt. Auch hier scheint es, wie bereits an der Decke, nahezu unmöglich, daß der sonst so „gesprächige“ Vasari keine weiteren Details seines Werkes überliefern wollte. Vielmehr scheint auch hier lediglich ein noch nicht ausgeführtes Konzept Vorlage der Schrift zu sein.

## VII.2. Besetzung Livornos durch Maximilian

*G. Dies, Herr, ist eine Seeschlacht; das ist Maximilian als er persönlich nach Livorno mit einer Flotte von vielen Galeeren und anderen Schiffen kam. Und er besetzte, wie Sie sehen können, Livorno, welches immer unter Florentinischer Herrschaft blieb; dann fuhr er weiter. Ich werde Eurer Exzellenz nicht die Kleinigkeiten und besonderen Details erläutern, weil Sie ohne den Umstand, den Hals zu verrenken [nach oben zu schauen] das Auge weiden können und verweilen, solange sie wollen.<sup>60</sup>*

Das mittlere der drei Fresken auf der Seite des Krieges gegen Pisa ist etwas schmaler als die beiden links und rechts angrenzenden Fresken. Es zeigt die Besetzung Livornos durch Maximilian. (Abb. 90) Vasaris Beschreibung des Freskos ist denkbar knapp. Er benennt lediglich, und dies auch nur in aller Kürze, das historische Ereignis des Versuchs der Einnahme Livornos durch Kaiser Maximilian. An dieser Stelle begründet Vasari seine kurze Angebundenheit dadurch, daß der Prinz ja alles selbst sehen könne, denn, anders bei den zuvor behandelten Deckenfeldern, brauche er sich nun den Hals nicht mehr zu verrenken. Die Bemerkung Vasaris an dieser Stelle mutet sehr eigenartig an, wenn man sich bewußt macht, daß es sich um eine Schrift handelt, die in einem Dialog das malerische Ausstattungsprogramm der Sala beschreiben soll. Hier bietet Vasari dem Leser nicht mal eine mögliche Beschreibung des Freskos an. Möglicherweise ist dies ein Indiz dafür, daß der Künstler sein Werk nach Vollendung der malerischen Ausstattung der Sala selbst noch einmal überarbeiten wollte. Oder die Art der Darstellung war zur Zeit der Niederschrift des Textes noch nicht geplant, so daß man sich noch nicht sicher war, ob Maximilian im Zentrum des Freskos stehen sollte oder die Florentiner.

---

<sup>59</sup> Vgl. Kap. V.25. zur Rede Antonio Giacomini, Kap. V.28. zu Paolo Vitelli, Kap. VII.3. zu Vitellis Porträt in der Schlacht von Stampace.

<sup>60</sup> Vasari-Milanesi, 215.

Das im Fresko dargestellte Ereignis hat Guicciardini in seiner *Storia d' Italia* recht ausführlich beschrieben.<sup>61</sup> Dort heißt es, daß Kaiser Maximilian mit einem kleinen Heer, unterstützt von den Venezianern, von Genua losgefahren sei, um von La Spezia aus Pisa auf dem Landweg zu erreichen. Zusammen mit dem Herzog von Mailand und den Venezianern beschloß der Kaiser, Livorno von Meer und Land aus gleichzeitig zu überfallen. Die Florentiner waren zunächst in der Unterzahl, wurden dann aber von einem französischen Heer unterstützt. Ein kräftiger Wind half zudem, die Angriffe vom Meer abzuwehren. Den Abzug des Kaisers und sein Rückzug nach Norden schildert Guicciardini als relativ überraschend.<sup>62</sup>

In Vasaris *Zibaldone* hat sich eine längere Notiz mit der Überschrift „Inventione per la storia di Massimiliano Imperatore fare in nella Sala grande“ erhalten.<sup>63</sup> Del Vita erkannte in der Handschrift die eines von Borghini angestellten Schreibers, während er die ergänzten Zeilen am Zettelende Borghini selbst zuordnet.<sup>64</sup> Die Geschichte ist nur sehr kurz beschrieben, besonders wichtig waren dem Verfasser des Textes die teilnehmenden Nationen unter Kaiser Maximilian und dessen Verbündete (Venezianer, der Herzog von Mailand). Deren Wappen sollten an den verschiedensten Stellen im Bild angebracht werden. In der von Del Vita als Borghinis Handschrift identifizierten Notiz am Ende des Zettels, wird nochmals auf die Wappen und wie genau sie zu zeichnen seien eingegangen. Auf dem Zettel waren schließlich auch noch Zeichnungen der einzelnen Wappen mit genauen Angaben zu den Farben angebracht.<sup>65</sup> Die enorme Wichtigkeit der Wappen wird ebenfalls im von Borghini zugesetzten Hinweis, man solle darauf achten, daß man sie nicht falsch darstelle („avvertite che non vadino male“<sup>66</sup>) unterstrichen. Die Kürze der Schrift, die sich weniger auf den Ereignisverlauf als auf konkrete Hinweise zu seiner Darstellung konzentriert, ist wohl damit zu erklären, daß das Thema bereits besprochen worden war und daß die historischen Ereignisse leicht in Guicciardinis Schrift zur Geschichte Italiens nachlesbar waren. Außerdem verweist Borghini auf folgende mündliche Absprachen („come a bocca ragioneremo“<sup>67</sup>).

Doch was ist nun im Bild dargestellt? Aus einer leicht erhöhten Perspektive heraus ergibt sich für den Betrachter, wie schon bei dem vorher behandelten Fresko der Schlacht von Torre San Vincenzo, der Blick von monumentalen Figuren im Bildvordergrund, über eine Landschaft, die mit verschiedenen militärischen Szenen gefüllt ist, bis hin zum Meer, wo die kaiserliche Flotte mit ihren

---

<sup>61</sup> Guicciardini 1971, Buch III, Kap. X.

<sup>62</sup> “[...] partitosi allo improvviso se ne ritornò per terra verso Milano, non avendo fatto altro progresso in Toscana che avere saccheggiato.” Guicciardini 1971, Buch III, Kap. X.

<sup>63</sup> Del Vita 1938<sup>2</sup>, 191f.

<sup>64</sup> Del Vita 1938<sup>2</sup>, 191, Anm. 1; 192, Anm.2.

<sup>65</sup> Del Vita 1938<sup>2</sup>, 191, Anm. 1.

<sup>66</sup> Del Vita 1938<sup>2</sup>, 192.

<sup>67</sup> Del Vita 1938<sup>2</sup>, 192.

Verlusten im windgepeitschten Meer dargestellt ist. Die Erzählung des Freskos ergibt sich summarisch aus verschiedenen kleinen Szenen, die jeweils mehrere Menschen in einer bestimmten Tätigkeit gruppieren. Besonders hervorgehoben und signifikant für die Gesamtaussage des Freskos ist der Vordergrund, in dem Soldaten und Pferde dargestellt sind. Auf den ersten Blick reihen sich Soldaten und Pferde in die Reihe der Fresken auf der Seite des Pisa-Krieges bezüglich ihrer Kleidung (römisch antikisierend, ähnliche Farblichkeit) und der Darstellung der Pferde ein, auf den zweiten Blick aber wird deutlich, daß es sich hier um ganz andere Helden als bei der Schlacht von Torre San Vincenzo handelt. Zunächst war der aufs Pferd steigende Soldat links von der Forschung als Maximilian identifiziert worden.<sup>68</sup> Van Veen hat jedoch erfolgreich nachweisen können, daß der Kaiser auf dem Pferd sitzend dargestellt ist.<sup>69</sup> Er reitet umgeben von bärtigen Landsknechten in ihrer typischen Uniform in Richtung des Betrachters. Den Kommandostab hält er auf seine Hüfte gestützt in der rechten Hand. Der Helm mit dem zweiköpfigen Adler sowie die Kette des Ordens des Goldenen Vlieses kennzeichnen ihn eindeutig als Maximilian. Die Gesichtszüge des Kaisers sind außerdem deutlich erkennbar, wie der Vergleich mit Dürers Porträt beweist. (Abb.91)

In der Gruppe von Soldaten links im Bild sowie dem Soldaten, der gerade sein Pferd besteigen will, sieht van Veen Florentinische Soldaten.<sup>70</sup> Die Argumente, welche diese These untermauern sollen, sind meines Erachtens nicht stichhaltig. So müsse es sich um Florentiner handeln, weil diese in allen Fresken dargestellt seien. Die Figur der Fama auf dem Helm des Soldaten im Bildvordergrund sei das Kennzeichen des Boten, der nun auf sein Pferd springe, um die guten Neuigkeiten vom Abzug des Kaisers zu verbreiten.<sup>71</sup>

Die genaue Betrachtung des Freskos ergibt eine andere mögliche Deutung. Der im Vordergrund auf das Pferd steigende Soldat ist in karikiertem Weise wiedergegeben. Wie in einer Komödie kümmern sich drei Männer um ihn, während er in lächerlicher Verrenkung, die rechte Hand in die Luft haltend, sein Pferd besteigen will. Ein Diener, der neben dem Soldaten betont schwächling erscheint, greift diesem unterstützend unter das Gesäß, ein weiterer Diener erwartet seinen Herren auf der anderen Seite des Pferdes, während der dritte Diener das bereits scheuende Pferd hält. Die Fama auf seinem Helm hält die üblicherweise nach oben gehaltene Fanfare nach unten, als würde sie sich für ihren Helden schämen. Der links am Bildrand mit ausgestrecktem Finger auf den Kaiser zeigende Soldat ist ähnlich wie der eben beschriebene gekleidet und scheint dieser Gruppe anzugehören. Über seinem Haupt schwenkt die venezianische Fahne. Es ist meines Erachtens viel wahrscheinlicher, daß es sich bei dieser links im Bild dargestellten Gruppe von Soldaten um

---

<sup>68</sup> Barocchi 1964, 56; Allegri/ Cecchi 1980, 261.

<sup>69</sup> Van Veen 1981, 55.

<sup>70</sup> Van Veen 1982, 83f.

<sup>71</sup> Van Veen 1982, 84.

Maximilians Verbündete handelt, die hier lächerlich gemacht werden. Borghini hatte in seiner Notiz zum Fresko namentlich auf den *condottiere* der Venezianer, Annibale Bentivogli verwiesen.<sup>72</sup> Diese Tatsache, zusammen mit der venezianischen Flagge am linken Bildrand, deutet möglicherweise auf die Darstellung dieses Heerführers.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Vasari im Fresko mit subtilen ironischen Anspielungen agiert, die dem zeitgenössischen Betrachter leicht entschlüsselbar waren. Dabei werden die Venezianer unverblümt als unfähige Krieger verhöhnt, während Maximilian vorsichtiger behandelt wird. Im Fresko befindet sich sein Porträt und um ihn herum sind seine rotbärtigen Landsknechte – scheinbar ohne weitere ironische Anspielung – dargestellt. Auch in den *Ragionamenti* drückt Vasari sich vorsichtig aus: Mit „dann fuhr er weiter“ beschreibt er den Rückzug des Habsburgers. Es ist allerdings offensichtlich, daß die „unfähigen Verbündeten“ kein gutes Licht auf den Kaiser werfen. Im Fresko ist außerdem – trotz aller Vorsicht – die Niederlage Maximilians dargestellt.

### VII.3. Einnahme der Festung Stampace bei Pisa

*G. Dieses letzte Bild, Richtung des Palazzo della Condotta [verso il Sale], zeigt, wie Sie sehen, die ganze Landschaft von Pisa mit dem Flachland und den Hügeln. Die Stadt und alles habe ich nach dem Original gezeichnet, und darin habe ich das ganze Heer und die Kräfte der Florentiner verteilt, zusammen mit der Schlacht und der Zerstörung der Stadtmauer durch die Artillerie und allem was dazu gehört.<sup>73</sup>*

Das dritte große Fresko auf der Seite des Pisa-Krieges zeigt die Einnahme der Festung bei Stampace. (Abb. 92) In knappster Form faßt Vasari in den *Ragionamenti* die dargestellten Ereignisse zusammen, wobei er die naturgetreue Abbildung Pisas besonders hervorhebt. Über Bilddetails verliert der Aretiner kein Wort, sondern faßt lediglich die wichtigsten Bildelemente, wie die Zerstörung der Stadtmauer, über deren Darstellung man sich wohl bereits geeinigt hatte, zusammen. Auch hier folgt der Text Vasaris nicht dem Bild, sondern einem Konzept.

Im untersuchten Fresko ist die Eroberung von Stampace 1499, der wichtigsten Festung Pisas, unter den Heerführern Paolo Vitelli und Rinuccio da Marciano dargestellt. Guicciardini berichtet ausführlich von dieser Schlacht und er bezeugt auch, daß Paolo Vitelli den Rückzug des Florentinischen Heeres anordnete, obwohl die Festung fast eingenommen war. Daraufhin ließ ihn die Florentinische *Signoria* nach Florenz bringen, wo sie ihn als Verräter foltert und am nächsten

---

<sup>72</sup> Del Vita 1938<sup>2</sup>, 191f.

<sup>73</sup> Vasari-Milanesi, 216.

Tag köpfen ließ.<sup>74</sup> Guicciardini spricht nur positiv von Vitelli und kritisiert die vorschnelle Entscheidung der *Signoria*. Wie bereits im Kapitel zum Deckenfeld der Einnahme Cascinas festgestellt, wird auch hier Kritik an der republikanischen Regierung deutlich. Die *Signoria* hatte ihren Feldherren undankbarer Weise hinrichten lassen. Eine mögliche Konspiration mit den Medici wird durch die Aufnahme in das Bildprogramm der Sala dei Cinquecento wahrscheinlicher. In jedem Fall wird im Fresko ein Heerführer geehrt, der von der republikanischen *Signoria* zum Tode verurteilt worden war. Dies entspricht einer deutlichen Kritik an der republikanischen Regierungsform.

Wieder besteht die dargestellte Szene aus mehreren Ereignissen, die simultan ablaufen. Im Hintergrund ist Pisa dargestellt und die große Stadtmauer, von der Guicciardini berichtete. Diese Mauer wird von den Florentinern, die an ihren Fahnen erkennbar sind, angegriffen. Deutlich können hier die verschiedenen Stadien des Angriffs unterschieden werden: Von rechts marschiert ein Heer heran, vor ihnen haben sich Florentiner mit Kanonen und Schanzkörben aufgestellt, während eine weitere Szene die Erstürmung der Stadtmauer, in die bereits ein großes Loch geschlagen ist, zeigt. Weiter links liegen etliche Tote auf dem Rasen und links neben ihnen stürmt ein weiteres Heer die Festung Stampace. Der Mann mit der roten Kappe und dem Zettel in der Krempe ist Paolo Vitelli, der mit der linken Hand den Kommandostab nach vorn streckt. Er ist eindeutig identifizierbar durch das Wappen (Schachbrettmuster und Halbmond) auf seiner Oberbekleidung.<sup>75</sup> Der vor ihm kniende ältere Mann mit Briefen in der Hand ist der Forschung ebenfalls kontrovers diskutiert worden in. Während Hager von einem „Bittsteller“<sup>76</sup> spricht, sehen Starn und Partridge diese Figur als eine Vorwegnahme der Szene, die Vitelli vor der Florentinischen Regierung zeigt.<sup>77</sup> Viel wahrscheinlicher erscheint mir, daß es sich bei der am Boden knienden Figur um einen Boten handelt, der die Briefe der Florentinischen *Signoria* in der Hand hält. Von den Briefen, die sich kontinuierlich in die Heerführung Vitellis einmischen wollten, hatte auch Guicciardini berichtet.<sup>78</sup> Die bruske Bewegung Vitellis ist einerseits als konkrete Mißachtung dieser Befehle zu sehen, kann aber gleichzeitig (was die erste Möglichkeit nicht ausschließt) auch den Befehl zum Rückzug bedeuten, denn der nach vorn gerichtete Kommandostab Vitellis, der die Marsch- und Angriffsrichtung anzeigt, deutet nicht zur Festung, wo die Schlacht stattfindet.

---

<sup>74</sup> Guicciardini 1971, IV, X; IX, X. Zu Vitelli vgl. auch Kap. V.28.

<sup>75</sup> Van Veen 1982, 82. Carrara (1979, 8) und Van Veen (1981, 51) hatten zunächst Antonio Giacomini in der Figur sehen wollen. Allegri/ Cecchi (1980, 261) beschrieben sie bereits als Paolo Vitelli. Van Veen hat sich auf die Suche nach Vitelli-Porträts begeben und eine Reihe von ihnen in seinem Aufsatz zusammen getragen. Vgl. Van Veen 1982, 83.

<sup>76</sup> Hager 1939, 131.

<sup>77</sup> Starn/ Partridge 1992, 208.

<sup>78</sup> Guicciardini 1971, IV, X; IX, X.



Im Zentrum der Darstellung befindet sich eine weitere Figur, die ähnlich wie der auf sein Pferd steigende Soldat im vorher behandelten Maximilian-Fresko, seinen Aufgaben als Soldat nicht ernsthaft nachkommen zu können scheint. Nicht nur die Kleidung, eine antikisierende Prachtrüstung, ist sehr ähnlich, auch die komisch-ironische Präsentation dieser Figur scheint die gleiche zu sein. Umgeben von vier Dienern, die ihm beim Ankleiden helfen und sein Pferd halten, steht der Soldat in eigentümlicher Verdrehung, während er seinen rechten Arm vor das Gesicht hält, dabei den rechten Fuß anhebt, um dem knienden Diener das Anlegen der Sporen zu ermöglichen. Gleichzeitig legt er den rechten Arm auf dem Kopf eines weiteren kleinen Dieners ab, der mit den Waffen des Soldaten beladen ist, den Betrachter des Bildes aber freundlich anlächelt.

Am rechten Bildrand disputieren weitere Soldaten in ebensolchen antikisierenden Prachtuniformen miteinander. Sie verkörpern möglicherweise die Unentschiedenheit der Florentinischen Regierung und die Zerrissenheit der Florentiner, die sich einerseits auf die Seite Vitellis schlugen und sich andererseits mit der Florentinische Regierung sozialisierten.<sup>79</sup> Sie stehen vor allem in Kontrast zum energischen Marschbefehl Vitellis.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die drei Fresken mit Darstellungen aus dem Krieg gegen Pisa insgesamt eine ineffiziente Form der Kriegsführung zeigen. Dies steigert sich von der Schlacht bei Torre San Vincenzo, in der die Szene vom antiken Nahkampf beherrscht wird, zum Maximilian-Fresko mit dem unsportlichen Reiter, bis zum letzten beschriebenen Fresko mit dem lächerlichen Soldaten im Zentrum. Nicht nur die einzelnen Soldaten werden lächerlich gemacht, sondern es wird auch eine Kriegsführung gezeigt, die eher ungeordnet erscheint. Dies ändert sich bei den gegenüberliegenden Fresken des Siena-Kriegs und wird im Vergleich mit diesen noch deutlicher hervortreten. Auch die Sujets und ihre Darstellungen wirken eher forciert und stellen alles andere als einen heldenhaft errungenen Sieg der republikanischen Regierung dar: Maximilian zieht aus freien Stücken ab, vielleicht vor allem durch seine lächerlichen Verbündeten, und die Einnahme Stampaces stellt eigentlich die letzten Handlungen eines von der republikanischen Regierung ermordeten Heerführers dar. Zwar wird in den Fresken der Sieg über Pisa gezeigt, aber dieser Sieg scheint nicht der Verdienst einer vorbildlich agierenden *Signoria* zu sein.

---

<sup>79</sup> Starn und Partridge (1992, 208) sehen in den disputierenden Soldaten die Unentschlossenheit Vitellis. Diese Lesart der Figuren erscheint mir nicht logisch, da das Fresko Vitelli eher als Helden zu stilisieren versucht, während im Programm der Sala die ineffiziente Regierungsform der Republik mehrfach kritisiert wird.

#### VII.4. Nächtlicher Angriff auf Siena (Porta Camollia)

*G. Beginnen wir bei dem Bild, das entgegengesetzt zum Kopf der Sala in Richtung Palazzo della Condotta dargestellt ist. Es zeigt, wie die Festungen von Siena bei Nacht eingenommen wurden, wodurch der Herr Herzog viel Ansehen gewann, weil er nicht nur gewagt hat, die Feinde in ihrem Land anzugreifen, sondern auch unvergleichliche Weisheit [prudenza] bewiesen hat, weil er mit Stille und großem Scharfsinn vorgegangen ist.*

*P. Man sieht den Vorrat an Lampions und andere Dinge, die das Fortbewegen in der Nacht erleichtern sollen und den Stolz des Markgrafen von Marignano, wie er die Soldaten ermahnt und die Kanonisten kommandiert.<sup>80</sup>*

An dieser Stelle irrt sich Vasari, denn das Fresko (Abb. 93) befindet sich nicht, wie im Text beschrieben, an der Seite, wo sich der Palazzo della Condotta („il Sale“) befindet und auch nicht gegenüber der Kopfseite (also der Udienza), sondern genau auf der anderen Seite und direkt neben der Udienza. Es wird an dieser Seite deutlich, daß sich Vasari geirrt hat, weil die Fresken noch nicht fertiggestellt waren, und zudem richtet sich Vasari nach dem ursprünglichen Programm, das die Seiten der Kriege gegen Pisa und Siena noch vertauscht hatte, also bevor Michelangelos Skulptur des Siegers in die Sala eingeplant wurde.<sup>81</sup> Wenn die Skulptur Michelangelos erst nach Mai 1564, als der Neffe Michelangelos Cosimo de' Medici die Skulptur als Geschenk anbot, für die Sala eingeplant worden ist, so bedeutet das, daß die Niederschrift der *Ragionamenti*, oder zumindest der hier vorliegende Teil davon, vor diesem Datum erfolgt ist. Die Richtige Zuordnung der Pisa-Fresken zeugt vermutlich von einer Überarbeitung des Textes.<sup>82</sup>

Besonders auffällig an dieser Textstelle ist das Herrscherlob Vasaris für Cosimo. Es weist zum einen darauf hin, daß Vasaris Schrift einen durchaus panegyrischen Zweck verfolgt, zum anderen, daß die Seite des Siena-Krieges die wichtigere, weil den Auftraggeber ehrende Seite ist. Die Einnahme Sienas wird hier von Vasari direkt dem Herzog zugeschrieben und ehrt damit Vasaris Herren konkret, während die Pisa-Seite den siegreichen Florentinern allgemein gewidmet ist.

Trotzdem die Beschreibung möglicherweise lange vor der Ausführung des Freskos angefertigt wurde, weiß sie bereits zu berichten, daß eine Schlacht bei Nacht, durch viele Lampions ausgeleuchtet, und der Markgraf von Marignano in seiner Rolle als Heerführer dargestellt sind. Von einer Beschreibung des Freskos kann allerdings auch hier nicht gesprochen werden.

---

<sup>80</sup> Vasari-Milanesi, 219f.

<sup>81</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese und Kap. VI. zu den Skulpturen Michelangelos und Giambolognas.

<sup>82</sup> Vgl. Kap. VII.3.

Das dargestellte Ereignis fand in einer Januarnacht 1555 statt. In dieser Nacht überfielen Florentinische Truppen zusammen mit spanischen Einheiten unter Führung des Marchese von Marignano eine Sienesische Festung vor der Porta Camollia. Die Schlacht bildet den Ausgangspunkt für den Krieg gegen Siena und die Belagerung der Stadt, an deren Ende im Herbst 1560 der Sieg Cosimos über die zurückgezogene Sienesische Republik in Montalcino steht. Erst ab dieser Zeit konnte sich Cosimo als Herzog über Florenz und Siena bezeichnen und sein Ansehen war erheblich gestiegen.<sup>83</sup>

Wie bereits auf der Seite des Pisa-Kriegs sind auch hier im Bildvordergrund in dominierender Größe Soldaten auf ihren Pferden gezeigt. Der linke Reiter ist als der von Vasari in den *Ragionamenti* genannte Markgraf von Marignano, der auch im Deckenfeld mit dem Triumph über Siena dargestellt ist, zu erkennen.<sup>84</sup> In seiner rechten Hand trägt er den Kommandostab, der ihn als Heerführer identifiziert. Auffällig sind die zeitgenössische, nicht mehr antikisierende Kleidung der Protagonisten und die effizienten Handlungen, die sich ganz auf das im Hintergrund dargestellte Ereignis konzentrieren. Hager bemerkte treffend: „Es fallen keine koketten Blicke prächtig aufgeputzter Theaterhelden mehr ins Publikum [...]“.<sup>85</sup> Waren die Taten der Republik auf der Seite des Krieges gegen Pisa noch *all' antica* dargestellt, so sind die Ereignisse des Siena-Krieges in „nüchterner Gegenwärtigkeit“<sup>86</sup> gezeigt. Die Darstellung der Soldaten in römisch-antikisierender Form ist dabei nicht als Würdeform anzusehen, sondern im Gegenteil: Sie rückt die Ereignisse in zeitliche Entfernungen, die auch den Spott möglich machen. Die zeitgenössische Darstellung der Siege Cosimos zusammen mit der Ehrung vieler beteiligter Männer durch eingefügte Porträts ist als Überlegenheit gegenüber der älteren Geschichte anzusehen.<sup>87</sup> Dem zeitgenössischen Betrachter waren viele der dargestellten Persönlichkeiten bekannt. Dieser Umstand verbunden mit der Tatsache, daß der von außen über die repräsentative Treppe in die Sala dei Cinquecento eintretende Besucher sich direkt dieser Wand gegenüber befand, unterstreicht die Betonung dieser Seite, die sich durch die Sieger-Skulptur Michelangelos vor dieser Wand amplifiziert.

Die Struktur des gesamten Bildes scheint geordneter und auf das zentrale Ereignis bezogen zu sein. Zwar gibt es noch immer die Schilderung einzelner Szenen, wie die Kanonisten am linken Bildrand oder der Zwerg vor dem Markgrafen, allerdings sind die Szenen alle zeitlich kohärent. Die Bewegungen der Protagonisten im Vordergrund und des Heeres zielen alle zur Festung, die gerade eingenommen wird. Das heißt, daß die Taten Cosimos das dargestellte Ereignis stringenter

<sup>83</sup> Cantagalli 1962, 185ff; Acidini Luchinat 1978, 3; Allegri/ Cecchi 1980, 258f.

<sup>84</sup> Vgl. Kap. V.21.

<sup>85</sup> Hager 1939, 132.

<sup>86</sup> Brassat 1998, 104. Vgl. auch Starn/ Partridge 1992, 209.

<sup>87</sup> Vgl. auch Brassat 1998, 104.

umsetzen und damit auf die im Vergleich zur Florentinischen Republik effizientere Regierungsform des Herzogs verweisen.

### VII.5. Einnahme von Porto Ercole

*G. In diesem Bild in der Mitte ist die Einnahme von Portercole gezeigt, und Eure Exzellenz sehen, wie Piero Strozzi mit den Galeeren flüchtet, nachdem der Markgraf Schritt für Schritt Befestigungen besetzt und Verstecke übernommen hat.*

*P. Weil diese Ereignisse zu meiner Zeit geschehen sind, es ist nur wenige Tage her, verstehe ich alles auf den ersten Blick [...] <sup>88</sup>*

Die Textpassage zum hier untersuchten Fresko in den *Ragionamenti* ist wieder sehr knapp. (Abb. 94) Vasari beschreibt lediglich das Sujet des Bildes, die Einnahme von Porto Ercole. Der Hinweis auf damit zusammenhängende Aktionen des Markgrafen von Marignano und Piero Strozzi deuten bereits wieder auf eine mehrteilige Struktur des Bildes, in denen verschiedene Szenen, die nicht unbedingt den gleichen zeitlichen Rahmen teilen, zusammengefügt werden. Wenngleich das Fresko bei der Niederschrift der *Ragionamenti* wohl noch nicht geschaffen war, so war doch diese Struktur bereits geplant.

Bemerkenswert ist der Hinweis des Prinzen, der alles dargestellte sofort verstehen will, da es erst „wenige Tage“ („pochi giorni“) her sei. Dies ist natürlich übertrieben, denn die dargestellten Ereignisse fanden 1555 statt, als Francesco gerade vierzehn Jahre alt war. Dennoch weist die Aussage des Prinzen auf eine wichtige Tatsache hin, die bei der ikonographischen Deutung von außerordentlicher Wichtigkeit ist: Die im Ausstattungsprogramm dargestellten Personen sind zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung noch nicht verstorben. Ganz bewußt werden teilweise noch lebende Persönlichkeiten im Bilderzyklus der Sala geehrt, wie auch im Fresko des nächtlichen Angriffs auf Siena bereits nachgewiesen. <sup>89</sup>

Die Einnahme Portercoles fand im Frühjahr bis Sommer des Jahres 1555 statt. Unter Kommando Piero Strozzi hatten sich die sogenannten *fuoriusciti*, die sich aus Cosimo de' Medici feindlich gesonnenen Männern, vor allem Florentinern und Sienesen, zusammensetzten, auf der Halbinsel Argentario verschanzt. Die mit vielen Festungen überzogene Landschaft war nicht nur ein begehrter

---

<sup>88</sup> Vasari-Milanesi, 220.

<sup>89</sup> Vgl. Kap. VII.4.

militärischer Stützpunkt mit wichtigen Hafenanlagen, sondern auch besonders schwierig einzunehmen.<sup>90</sup>

Das Fresko zeigt vor allem die geographischen Gegebenheiten, die bei den Schlachten auf Argentario eine wichtige Rolle spielten. Minutiös sind die einzelnen Festungen, Angriffstechniken mit Kanonen und Feldlager von Soldaten gezeigt. Um die Isola del Giglio sind mehrere kleinere Schiffe angeordnet, die wohl die Proviantsschiffe des herzoglichen Heeres darstellen sollen. Im Vordergrund befindet sich links ein Zug von Soldaten mit modernsten Schußwaffen, der sich bis in den linken Bildhintergrund zieht. Die vordere Reihe dieses Zuges blickt zum Herzog von Marignano, der sich rechts im Bild auf einem Pferd sitzend inmitten einer Gruppe von weiteren Reitern befindet. Seinen Kommandostab hat er auf die Soldaten gerichtet, und es scheint, daß er sie instruiert, während hinter ihm bereits ein Heer von rechts vorn nach links hinten marschiert. Wie von Vasari schriftlich angedeutet, werden die Ereignisse mehrerer Monate in einer Darstellung zusammengefaßt. Die ganz weit im Hintergrund abfahrenden Galeeren des flüchtenden Piero Strozzi stellt wohl das zeitlich letzte Ereignis dieser Schlacht dar.

Der Markgraf von Marignano und sein Heer sind in zeitgenössischer Kleidung wiedergegeben. Ruhig und besonnen ist der Markgraf dargestellt, wie er seine Soldaten Befehle erteilt. Die Schlacht wird weit weg von ihm ausgetragen, ein Zweikampf ist hier nicht mehr notwendig, um die Überlegenheit der Florentinischen Helden zu zeigen. Auch der nahezu Verzicht auf Flaggen macht deutlich, wie leicht die Darstellung für Zeitgenossen verständlich war. Es war hier nicht mehr notwendig, das Florentinische Heer und seinen Kommandanten besonders zu kennzeichnen; man kannte sie persönlich.

## VII.6. Schlacht von Marciano im Val di Chiana

*G. Dieses letzte Bild zeigt die Schlacht im Valdichiana, bei welcher Piero Strozzi am 2. August 1554 eine Niederlage erlitt. Dieses Ereignis hat unseren Herrn Herzog Cosimo berühmt gemacht und hat ihm hohes Ansehen und Größe gebracht. Darüber nur kurz zu berichten, ist unmöglich, und es ziemt sich auch jetzt nicht in unseren Überlegungen.*<sup>91</sup>

Immer kürzer scheinen die Texte zu werden. Dem letzten Fresko an der Wand des Siena-Kriegs sind nur wenige Zeilen gewidmet, die vor allem den Titel der Darstellung, den feindlichen Heerführer und ein Datum benennen. Gefolgt wird diese Information von panegyrischen

---

<sup>90</sup> Vgl. Cantagalli 1962, 432ff; Allegri/ Cecchi 1980, 259.

<sup>91</sup> Vasari-Milanesi, 220.

Anspielungen auf Cosimo, welche jedoch ebenso abrupt mit der paradoxen Begründung abgebrochen werden, daß man über derartige Taten des Herzogs nicht nur kurz berichten könne und schon gar nicht im vorliegenden Rahmen („il trattarne brevemente è cosa impossibile“). Auch hier wird deutlich, daß Vasari keine Beschreibung des Freskos angefertigt hat, sondern lediglich einen kurzen Abriß über das dargestellte Ereignis gibt. Gleichzeitig scheint Vasari auch in der Beschreibung der Wände dem Treppenmodell zu folgen, welches Cosimo als folgerichtigen Lauf der Florentiner Geschichte und Kulminationspunkt dieser darstellt.<sup>92</sup>

Die sogenannte Schlacht von Marciano bei Scannagallo fand, wie korrekt durch Vasari festgehalten, am 2. August 1554 statt und bedeutete eine verheerende Niederlage für das französische Heer und die *fuoriusciti* unter Führung Piero Strozzi. Mehr als viertausend Tote und ebenso viele Verletzte waren zu beklagen.<sup>93</sup>

Das Fresko zeigt die Schlacht in einer weiten Landschaft. Deutlich sind die Formationen der militärischen Einheiten erkennbar. Vom rechten Bildrand kommen Reiter mit der Mediceischen Flagge ins Bild geritten. In dieser Gruppe ist im Vordergrund wieder der Herzog von Marignano erkennbar, der den Betrachter anschaut und gleichzeitig optisch ins Bild einführt. Vor dieser Gruppe läuft eine mit Lanzen bewaffnete und bereits mit den Gegnern kämpfende Reihe Soldaten. Im zentralen Bildvordergrund gibt es eine Reitergruppe, die von rechts kommend nach links reitet. Sie gehört ebenso zum Heer der Florentiner, wie die davor reitende Gruppe Soldaten am linken Bildrand. So wird der Feind als eingekesselt und unterlegen dargestellt. Diese Überlegenheit des Florentinischen Heeres ist auch in den paarweise kämpfenden Soldaten im Bildvordergrund deutlich betont. So kämpft rechts neben dem zentralen Reiter ein Florentiner mit einem Schild, auf dem sich das Wappen der Medici befindet. Sein Gegner besitzt lediglich einen Säbel, den er in die Luft hält, während der Florentiner bereits mit dem Schwert in seiner rechten Hand zusticht. Ähnlich auch das rechts daneben kämpfende Soldatenpaar. Während der Florentinische Soldat auf seinem am Boden liegenden Kontrahenten kniet, sticht er ihm ins Gesicht. Seinem Gegner gelingt es lediglich in dessen Hüfte zu stechen. Rechts daneben stehen zwei weitere Florentiner mit Gewehren. Während der eine schießt, lädt der andere sein Gewehr nach. Hier wird die Überlegenheit durch modernste Waffentechnik demonstriert.

In gewohnter Effizienz der Seite des Siena-Kriegs ist auch hier der geordnete Angriff des Florentinischen Heeres dargestellt. Das Fresko zeigt in diesem Falle keine Schau mehrerer Szenen, sondern einen konkreten Ausschnitt aus der Schlacht, bei der alle gezeigten Handlungen simultan

---

<sup>92</sup> Vasari-Milanesi, 221; vgl. Kap. V.20.

<sup>93</sup> Vgl. Cantagalli 1962, 298.

ablaufen. Die Reiter im Vordergrund sind etwas größer dargestellt, um eine Einheit mit den anderen Fresken zu schaffen. Es handelt sich jedoch in diesem Falle nicht um Porträts, sondern um neutrale Soldaten, deren Gesichter durch die Helme verdeckt sind. Thiem hat in den Reitern im Zentrum des Freskos Motive gesehen, die von Leonardos Anghiari-Schlacht übernommen worden sind.<sup>94</sup> Dies ist vor allem deshalb interessant, weil 2006 bei Restaurierungsarbeiten auf einer Fahne des Freskos der Schriftzug „Cerca trova“ („Suche finde“) und einen Zwischenraum zwischen Mauerwerk und Fresko entdeckt worden ist. Auf dem Mauerwerk unter dem Fresko konnten ebenfalls Pigmente nachgewiesen werden. Eine folgende Untersuchung soll herausfinden, ob es sich bei diesen Pigmentschichten möglicherweise um das verschollen geglaubte Fresko Leonardos handeln könnte.<sup>95</sup>

Das letzte Fresko Vasaris in der Sala wurde am 9. Januar 1572 anlässlich des Jahrestags der Thronbesteigung Cosimos enthüllt, nachdem es Vasari bereits im Dezember des Vorjahres fertiggestellt hatte.<sup>96</sup> Vasari war zu diesem Zeitpunkt schon in Rom, wo er für Papst Pius V. tätig war.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Vgl. Thiem 1960, 122.

<sup>95</sup> Vgl. „Wollte Vasari da Vincis Fresko der Anghiari-Schlacht retten?“, in: Berliner Zeitung, 8. Mai 2006, 30.

<sup>96</sup> „Ricordo, come a dj 15 dj Dicembre si finj la storia ultima della gran sala inn fresco della rotta, che ebbe Piero Strozzi in Valdichiana: Che sene fecie il cartone a Roma; et si scoperse il dj della creatione del granduca a 9 dj Gennaio 1572.“. Frey 1982, II, 882. Vgl. Auch Kap. I.

<sup>97</sup> Vgl. Frey 1982, II, 882.

### VIII. Funktion der Sala dei Cinquecento

Um das malerische Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento, das Vasari mit seinen Gehilfen geschaffen hat, zu verstehen, ist es unumgänglich, die Funktion der Sala zu untersuchen, welche sich eng an die Funktion des Bilderzyklus knüpft. Cosimo de' Medici hatte den Saal zu bestimmten Zwecken ausstatten lassen und dafür ein propagandistisches Ausstattungsprogramm mit Florentinischen Humanisten ausgearbeitet, welches ausgesuchte Informationen einer zugunsten des Herzogs modifizierten Geschichtsdarstellung an Besucher weitergeben sollten.

Es ist nicht unerheblich, daß die Sala ab 1495 als Sala del Maggior Consiglio nach venezianischem Vorbild und als direkte Konsequenz einer Kampagne gegen die Medici gebaut worden war. Als Giuliano de' Medici für relativ kurze Zeit ab 1512 nach Florenz zurückkehrte, behandelte er die zum Symbol der republikanischen Regierung in Florenz gewordene Sala schlecht und mißbrauchte sie als Pferdestall. In der kurzen Zeit einer erneuten Florentinischen Republik ab 1527 wurde die Sala als Symbol der Republik wiedererrichtet.<sup>98</sup> Unter diesen Umständen wird der symbolische Gehalt des Einzugs Cosimos de' Medicis in den Palazzo Vecchio, dessen Umbau als herzogliche Residenz sowie die Renovierung der alten Sala dei Cinquecento besonders deutlich. Während Landucci die Sala noch als besonders prächtig und von Botschaftern gelobt beschrieb,<sup>99</sup> urteilte Vasari später negativ, sie sei „niedrig, dunkel, trübsinnig und schief“.<sup>100</sup> Die schlechte Beurteilung Vasaris ist sicherlich auch im Lichte einer seinem Auftraggeber und seinen eigenen baulichen Veränderungen schmeichelnden Absicht zu sehen, dennoch wird aus verschiedenen (sicher auch finanziellen) Gründen vorgezogen, auf alter Substanz aufzubauen, als vollkommen neu zu schaffen. Dies wird deutlich im Umbau des gesamten Palazzo Vecchio, in der Restaurierung der Sala dei Cinquecento und im Ausstattungsprogramm der Sala selbst, die auch auf die republikanische Regierung Bezug nimmt. Vasari beschreibt dieses Konzept mehrfach in den *Ragionamenti*.

P. [...] Sagt, habt Ihr nicht dem Herzog meinem Herren sehr geraten, diese alten Mauern abzureißen? [...]

G. Eure Exzellenz sagen die Wahrheit, und ich weiß auch, daß Sie wissen, daß der Herzog dies gut hätte tun können, wenn nicht der Respekt da gewesen wäre, die alten Fundamente und die mütterlichen Mauern dieses Ortes nicht zu verändern, weil sie in dieser alten Form der Ursprung seiner neuen Regierung sind.<sup>101</sup>

<sup>98</sup> Vgl. Kap. I. zur Geschichte der Sala vor Cosimo I. Siehe auch Heikamp 1980, 203f.

<sup>99</sup> „[...] era di grande reputazione ed onore della città avere sì bella residenza. Quando veniva un ambasceria a visitare la Signoria faceva stupire chi la vedeva quando entravano in sì magna residenza e in sì grande cospetto di consiglio de' cittadini.“ Landucci 1883, 333; zitiert nach Heikamp 1980, 206.

<sup>100</sup> „[...] nana e con poco sfogo d' altezza et insomma quasi tutta sproporzionata [...]“, „[...] bassa, scura, malinconica e fuor di squadra [...]“. Vasari-Marini 2004, Vita del Cronaca, 652.

<sup>101</sup> Vasari-Milanesi, 14. Deutsche Übersetzung der Autorin.



An dieser Textstelle wird deutlich, daß Cosimo offiziell als Oberhaupt einer republikanischen Regierungsform gewählt worden war. Die teilweise respektvolle Behandlung der republikanischen Ausstattungsprogramme im Palazzo Vecchio, wie beispielsweise der Cappella dei Priori oder der Sala dei Gigli ist wohl nur so verständlich.

Eine gewissermaßen konservierende Haltung wird auch im Sinnbild der Geschichte als Leiter, an deren Spitze der Herzog steht, deutlich.<sup>102</sup> Cosimos Herrschaft präsentiert sich demnach nicht nur als legitime Nachfolgerin der republikanischen Regierung, sondern vielmehr als Höhepunkt einer sich ständig weiter entwickelnden (Stadt-) Geschichte.

Doch welche Funktion sollte die Sala tatsächlich erfüllen? Vasari berichtet in der Vita Baccio Bandinellis, daß sie für den Empfang von Botschaftern und Florentiner Bürgern gedacht war.<sup>103</sup> Die Bestimmung der Sala als Empfangssaal für Botschafter wird auch in einem Brief Vasaris an Cosimo im November 1654 deutlich, als Vasari dem Herzog mitteilte, daß man die Geschichte der Venezianer Bembo aufmerksam gelesen habe, und man für nichts beschuldigt werden könne, was sie selbst geschrieben haben.<sup>104</sup> Die Schaffung einer Empfangshalle für Botschafter und Gesandte war wohl die anfängliche und generelle Motivation Cosimos, die zur Restaurierung der alten Sala dei Cinquecento führte.

Ein konkretes Ereignis wurde schließlich zum Katalysator für Umbauarbeiten und Dekorierungen der Sala: Die Hochzeit des erstgeborenen Sohnes Cosimos Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich. Vasari schreibt in seiner Autobiographie, daß die Hochzeitfeierlichkeiten der Grund für die Ausstattung waren:

Ben mi penso che ne venissi maravigliata e soddisfattissima, perche venne fatta al maggior bisogno et alla più bella occasione che gli potessi occorre, e questa fu, acciò si sappia la cagione di tanta sollecitudine, che avendo prescritto il maritaggio che si trattava dello illustrissimo Principe nostro con la figliuola del passato Imperatore, e sorella del presente, mi parve debito mio far ogni sforzo che in tempo et occasione di tanta festa, questa che era la principale stanza del palazzo, e dove si avevano a far gli atti più importanti si potessi godere.<sup>105</sup>

Die Sala wurde zunächst also mit gegebener Eile auf dieses Ereignis, das im Dezember 1565 stattfand, vorbereitet, was jedoch nur mit der Decke gelingt. Die Fresken an den Wänden, die von Anfang an geplant waren und das ikonographische Programm der Decke fortsetzen, wurden erst nach der Hochzeit angefertigt.<sup>106</sup> Natürlich schließt die Nutzung der Sala als Festsaal für die

---

<sup>102</sup> „[...] mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente.“ Vasari-Milanesi, 221.

<sup>103</sup> „[...] un' udienza pubblica, sì per gli ambasciatori forestieri come per i cittadini e sudditi dello stato“ Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio Bandinelli, 975.

<sup>104</sup> „Aviamo trovato nelle storie Vinitiane, scritte dal Bembo, tutta la cosa di Casentino minutamente, della fuga e prigionie e svaligiamento de' soldati; ne possiamo essere inputati a niente, se dipingiamo le cose medesime che scrivano lor medesimi.“ Frey 1982, II, 128; vgl. Kliemann 1993, 76.

<sup>105</sup> Vasari-Marini 2004, Autobiographie Vasaris, 1380f.

<sup>106</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese und Kap. VII. zu den Wänden.

Hochzeit Francescos ihre ursprünglich intendierte Funktion als Empfangssaal für privilegierte Besucher nicht aus. Im Gegenteil, für die Hochzeit, bei der sich viele Staatsgäste einfanden, erfüllte die Sala den gleichen Zweck: Sie sollte den Herzog, seine Regierung und seine Stadt würdig präsentieren.

Die offizielle Funktion der Sala während der Herrschaft der Medici im 16. Jahrhundert wird auch durch weitere Quellen bezeugt. Nur neun Jahre nach seiner Hochzeit anlässlich des Todes Cosimos 1574 erhielt Francesco I. de' Medici in der Sala offiziell die Regierung übertragen, wie Lapini zu berichten weiß.<sup>107</sup>

Auch Francescos Bruder Ferdinando verwendete die Sala als Festsaal für seine Hochzeit, obwohl zu diesem Zeitpunkt bereits seit geraumer Zeit der Palazzo Pitti als Wohnsitz der Herzoge diente. Am 7. Mai 1589 wurde in der Sala anlässlich der Hochzeit Ferdinandos I. mit Cristina von Lorena ein Bankett mit 32 Gängen abgehalten.<sup>108</sup>

Ein Jahr später wurden neue Ausstattungselemente für die Sala dei Cinquecento in Auftrag gegeben, um sie für die Taufe des ersten Sohnes Ferdinands am 26. April 1592 herzurichten. Iacopo Ligozzi schuf mit seinen Gehilfen zwei Bildfelder an den beiden Seiten über der Udienza, in denen Florenz und die Medici glorifiziert werden.<sup>109</sup> Am Tag der Taufe fand ein riesiges Bankett in der Sala statt, wie zeitgenössische Quellen zu berichten wissen.<sup>110</sup>

Die festlich repräsentative Nutzung der Sala wird durch die relativ wenigen Quellen bestätigt. Es handelt sich um den größten Raum im Palazzo Vecchio, der noch dazu mit einem hoch repräsentativen Bildprogramm ausgestattet ist. Daher ist anzunehmen, daß größere Empfänge meist in dieser Sala abgehalten worden sind. Dies trifft zumindest für das 16. Jahrhundert (Regierungszeiten von Cosimo I., Francesco I. und Ferdinando I.) zu. Sehr wahrscheinlich ist auch, daß besonderen Gästen die Sala gezeigt wurde, um sich mit den Bildern selbst zu repräsentieren. Diesen Gästen wurde eine glücklich unter dem Herzog lebende Toskana mit ihren vielen Städten vor Augen geführt und gleichzeitig eine bewegte Geschichte, die jedoch siegreich für die Florentiner und ihre Verbündeten verlief.

---

<sup>107</sup> Agostino Lapini, *Diario Fiorentino dal 252 al 1596*, Manuskript, Biblioteca Laurenziana, Cod. Ashburmaniano 527; zitiert nach Conforti 1980, 110.

<sup>108</sup> Nagler 1964, 70ff; Heikamp 1980, 211.

<sup>109</sup> Es handelt sich um die Darstellungen „Bonifaz VIII. empfängt die zwölf Florentiner Botschafter“ und „Pius V. krönt Cosimo de' Medici zum Großherzog der Toskana“. Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 372ff.

<sup>110</sup> „[...] nella Sala del Consiglio si ballò sino alle tre hore di notte. Di poi vennero li principi e tutte le Gentildonne nel salon grande dipinto riccamente honorato e splendissimo da una grandissima quantità di lumi, dove in rialto di verso mezzogiorno era una tavola di b. 14 servita con tre piatti per li principi e per il lungo della sala 3 andari di tavole per le gentildonne di . 50 l' una che si serviro con 30 piatti e con 30 scalchi serviti da giovani nobili fiorentini per supporto di SS.ri paggi.“ ASF, Guardaroba Medicea, *Diario di Etichetta*, Bd. II, 20f; zitiert nach Heikamp 1980, 212.

## IX. Die Beschreibung der Sala in den *Ragionamenti*

Um den bisher vernachlässigten Aspekt der Reihenfolge der Beschreibung des Bildprogramms durch Vasari, welcher sich eng an den im nächsten Kapitel vorgenommenen Deutungsversuch des Zyklus anknüpft, näher zu beleuchten, sollen die *Ragionamenti* an dieser Stelle nochmals analysiert werden. In der bisher vorgenommenen Untersuchung der von Vasari geschaffenen malerischen Ausstattung war von der in der zweiten Planzeichnung (Abb. 3) mit der darin inserierten Numerierung sowie einer (ungefähr) chronologisch-logischen Ordnung der Fresken (erst die Pisa-Wand, dann Siena) ausgegangen worden. Vasari geht in den *Ragionamenti* nach einer anderen Logik vor, die im vorliegenden Kapitel untersucht und gedeutet werden soll.

Vasari erklärt dem Prinzen zunächst, daß er die Decke in drei Streifen („tre invenzioni“) geteilt hätte.<sup>111</sup> Die Fresken an den Wänden würden das fortführen, so Vasari weiter, was in den beiden Seitenstreifen der Decke dargestellt sei.<sup>112</sup> Im mittleren Deckenstreifen, der getrennt von den beiden Seitenstreifen zu sehen sei, habe er die Stadtgeschichte gezeigt.<sup>113</sup> An den beiden Enden der Sala befänden sich zwei Tondi, die jeweils durch acht kleinere Felder gerahmt würden und jeweils zwei Stadtviertel von Florenz darstellten.<sup>114</sup> Vasari schlägt vor, seine Beschreibung mit diesen beiden Tondi und den sie umgebenden Orten zu beginnen, weil das Thema so logischer aufgebaut werden könne.<sup>115</sup> Vasari beginnt darauf hin seine Beschreibung mit dem Tondo Santa Croce und Santo Spirito. Es folgt Arezzo (Deckenfeld 4).<sup>116</sup> Vermutlich erhält Arezzo hier das Privileg der ersten erwähnten Stadt, weil sie Vasaris Geburtsstadt ist und der Künstler zeitlebens eng mit ihr verbunden war. Die Beschreibung der anderen Städte auf dieser Seite des Tondos erfolgt im Uhrzeigersinn, während sie auf der anderen Seite in entgegengesetzter Richtung verläuft.<sup>117</sup> Vasari schlägt nun vor, auf der anderen Seite der Decke mit dem anderen Tondo der fehlenden beiden Stadtviertel fortzufahren. Dies tut er und beginnt dann mit der Beschreibung der beiden Deckenfelder mit Fiesole (Nummer 38) und der Romagna (Nummer 39), geht dann aber über, die drei schrägen Felder mit der Inschrift, den Porträts der Mitarbeiter und den spielenden Putti (Felder 40-42) zu

---

<sup>111</sup> Vasari-Milanesi, 199.

<sup>112</sup> Vasari-Milanesi, 199f.

<sup>113</sup> Vasari-Milanesi, 200.

<sup>114</sup> Vasari-Milanesi, 200.

<sup>115</sup> „[...] avremo materia più continuata.“ Vasari-Milanesi, 200.

<sup>116</sup> Vasari-Milanesi, 201.

<sup>117</sup> Vasari beschreibt rechts Arezzo (Feldnummer 4), Cortona (5), San Sepolcro (9) und San Giovanni (8), während er links neben dem Tondo mit Volterra (2) beginnt und dann mit Colle/ San Gimignano (1), Chianti (6) und Certaldo (7) fortfährt. Vasari-Milanesi, 201ff.

benennen.<sup>118</sup> Darauf folgen die beiden fehlenden Orte auf dieser Seite des Tondos, Casentino (Nummer 35) und Mugello (Nummer 34).<sup>119</sup> Auf der anderen Seite des Tondos werden die Orte im Uhrzeigersinn aufgezählt, wieder beginnend an der Kopfseite neben dem Tondo, Richtung Langwand und zurück zum Tondo.<sup>120</sup>

Vasari erklärt nun den mittleren Deckenstreifen weiter, weil es sich dort um „cose più antiche e generali“ handele.<sup>121</sup> Dort beginnt er mit der Gründung der Stadt (Feldnummer 26) und fährt mit den beiden daneben liegenden kleineren Feldern der Niederlage des Radagasius (Nummer 29) und Papst Clemens IV. (Nummer 23) fort.<sup>122</sup> Analog dazu ist auch die Reihenfolge der folgenden Feldnummern, die mit dem großen Bild der Erbauung des dritten Mauerrings (Nummer 14) beginnt, mit der Vereinigung von Florenz und Fiesole (Nummer 11) fortfährt und mit Papst Eugen in Livorno (Nummer 17) abschließt.<sup>123</sup> Damit wäre der mittlere Deckenstreifen bis auf den zentralen Tondo abgeschlossen, und der Prinz fragt an dieser Stelle in den *Ragionamenti* tatsächlich nach dessen Bedeutung. Vasari erklärt, daß er ihn an den Schluß setzen werde, weil er „Schlüssel und Zusammenfassung“ des gesamten malerischen Programms sei.<sup>124</sup> Und er fährt mit der Seite in Richtung Palazzo della Condotta fort, die den Krieg gegen Pisa darstellt, wobei er erst mal erwähnt, daß es sich um sieben Bilder handele, welche „il mezzo e il fine della guerra di Pisa fatta dal governo popolare in spazio di quattordici anni“ darstellen.<sup>125</sup> Er beginne, so fährt er fort, mit dieser Seite, weil sie ältere Ereignisse darstelle („cosa più antica“).<sup>126</sup> Und parallel zum mittleren Deckenstreifen werden nun die beiden Hauptfelder (an den beiden äußeren Deckenstreifen sind dies Oktogone) mit den sie umgebenden kleineren Deckenfeldern beschrieben.<sup>127</sup> Das mittlere Deckenfeld des Seitenstreifens, den Triumph über Pisa (Nummer 19), läßt Vasari hier nicht aus.<sup>128</sup> Es folgen die darunterliegenden Fresken, wo die „battaglie e scaramucce della medesima guerra, pure diverse da quelle fatte nel palco“ dargestellt sind.<sup>129</sup> Die danach erklärte Seite des Krieges gegen Siena folgt exakt dem auf der Pisa-Seite vorgelegten Schema. Demnach werden zuerst die

---

<sup>118</sup> Vasari-Milanesi, 205f.

<sup>119</sup> Vasari-Milanesi, 207.

<sup>120</sup> Beschrieben wird erst Pistoia (37), dann Prato (36), dann Pescia (31) und zum Schluß San Miniato (32). Vasari-Milanesi, 207f.

<sup>121</sup> Vasari-Milanesi, 208.

<sup>122</sup> Vasari-Milanesi, 209f.

<sup>123</sup> Vasari-Milanesi, 210ff.

<sup>124</sup> „G. Signor no, questo nel mezzo ha da esser l' ultimo, per esser la chiave e conclusione di quanto è in questo palco, ed in queste facciate, ed in tutta questa sala.“ Vasari-Milanesi, 212.

<sup>125</sup> Vasari-Milanesi, 212.

<sup>126</sup> Vasari-Milanesi, 212.

<sup>127</sup> Vasari beginnt mit dem Oktogon mit der Rede Antonio Giacomini (25) und den kleineren benachbarten Deckenfeldern mit der Einnahme von Cascina (28) und Vicopisano (22). Darauf folgt das Oktogon der Niederlage der Venezianer im Casentino (13) sowie die Seeschlacht (10) und die Schlacht von Barbagianni (16). Vasari-Milanesi, 212ff.

<sup>128</sup> Vasari-Milanesi, 214.

<sup>129</sup> Vasari-Milanesi, 215f.

beiden Oktogone beschrieben mit den sie umgebenen zwei kleineren Rechtecken, danach das Triumphbild und schließlich die Fresken an der Wand darunter.<sup>130</sup>

Nun erst, ganz am Ende, geht Vasari, wie versprochen, auf den zentralen Tondo mit der Darstellung Cosimos ein, weil es sich mit dem Tondo um den „Schlüssel“, *la chiave*, des gesamten Programms handelt, wie er an dieser Stelle nochmals wiederholt.<sup>131</sup>

Die Reihenfolge der Beschreibungen in den *Ragionamenti* zeigt vor allem inhaltliche Zusammenhänge im Programm, die der Künstler aufgrund ihrer Einheit gemeinsam benennt. So erschließt Vasari das Programm von den äußeren Tondi des mittleren Deckenstreifens über dessen größere Felder (wobei er den zentralen Tondo Cosimos zunächst ausläßt) und beigeordnete kleinere Felder. Diese ersten beschriebenen Deckenfelder lassen sich als eine Art geographisch-administratives Gerüst verstehen, in das sich sowohl die Sala selbst (durch die realistische Ausrichtung der Himmelsrichtungen der Stadtviertel) als auch Cosimos Regierung (Stadtviertel mit Gonfaloni, Städte seines Hoheitsbereiches) einordnen.

Es folgen die Deckenfelder des Kriegs gegen Pisa und den darunterliegenden Fresken, die wie die Seite des Siena-Kriegs abgehandelt wird, angefangen von den Oktogonen mit den zugeordneten kleineren Feldern und abgerundet durch das zentrale Triumphbild. Erst am Ende wird der zentrale Mitteltondo behandelt und wird dem Programm sozusagen als Krönung aufgesetzt. Damit bekräftigt Vasari das bereits mehrfach zitiertes Sinnbild seines Treppen-Modells: Cosimo wird im Ausstattungsprogramm und in den *Ragionamenti* ebenso wie in der Geschichte von Florenz als glorioser Schlußstein dargestellt. Der Aufbau des Textes mit der abschließenden Würdigung des zentralen Tondos unterstreicht dies.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Als erstes werden das Oktogon mit Cosimo (27) und den beiden benachbarten Deckenfeldern der Einnahme von Monastero (30) und von Casole (24), danach das Oktogon mit der Schlacht von Marciano (15) und den anliegenden Deckenfeldern mit der Niederlage der Türken (12) und der Einnahme von Monteriggioni (18) benannt. Es folgt die Darstellung des Triumphs über Siena (21) und der darunter an der Wand angebrachten Fresken. Vasari-Milanesi, 216ff.

<sup>131</sup> Vasari-Milanesi, 220.

<sup>132</sup> Zum Vergleich des Geschichtsverlaufs mit einer Treppe siehe: Vasari-Milanesi, 221.

## X. Versuch einer Deutung des Ausstattungsprogramms

Eine Deutung des Programms muß die bereits untersuchten Aspekte der Programmgenese, des Vergleichs zwischen tatsächlich ausgeführtem Bild und dessen Beschreibung in den *Ragionamenti*, die Funktion der Sala dei Cinquecento und die damit verbundene Intention des Bilderzyklus berücksichtigen. Diese Aspekte sind in den verschiedenen vorangegangenen Kapiteln behandelt worden und sollen an dieser Stelle zusammengefaßt und mögliche Deutungsansätze herauskristallisiert werden.

In der ersten erhaltenen Planungszeichnung (Abb. 2) war das gesamte Deckenprogramm durch administrative Einheiten der Stadt Florenz, wie die Zünfte, die Gonfaloni und die Stadtviertel untergliedert. Lediglich jeweils drei Felder der Seitenstreifen zeigten Szenen aus den Kriegen gegen Pisa und Siena und nur zwei Szenen waren der Stadtgründung und dem Bau der dritten Stadtmauer, also der Geschichte der Stadt Florenz gewidmet. Der mittlere Tondo sollte eine Fiorenza darstellen.<sup>133</sup> Bereits die zweite erhaltene Planzeichnung (Abb. 3) fügte dem mittleren Deckenstreifen mehr Szenen aus der Stadtgeschichte hinzu, während dafür die Zünfte im mittleren Tondo zusammen dargestellt werden sollten. In diesem zweiten Plan sollten vor allem Städte des toskanischen Hoheitsgebietes gezeigt werden, die sich vor allem in den sechzehn rechteckigen Deckenfeldern an den Enden der beiden Seitenstreifen finden, aber auch in den rechteckigen Feldern der äußeren Deckenstreifen.<sup>134</sup> Erst im dritten Programm (Abb. 4) erhalten die Kriege gegen Pisa und gegen Siena die restlichen Deckenfelder der beiden Seitenstreifen, insgesamt sieben, und die toskanischen Städte beschränken sich auf die sechzehn kleinen Deckenfelder an den Enden der Deckenstreifen.<sup>135</sup> Das heißt, daß sich aus der Programmgenese ein sich entwickelnder Schwerpunkt auf die beiden Kriege gegen Pisa und gegen Siena herauslesen läßt. Diese waren zunächst vor allem an den Wänden und nur an wenigen Deckenfeldern vertreten. Den politischen Einheiten der Stadt Florenz wird hingegen immer weniger Raum gegeben. Sie verteilen sich, statt wie in der ersten Zeichnung über die ganze Decke, in der Ausführung schließlich auf die Tondi des mittleren Streifens. Der Geschichte der Stadt wird schließlich der gesamte mittlere Deckenstreifen (außer den Tondi) gewidmet. Insofern ergibt sich eine Gewichtung des ikonographischen Programms auf die beiden Kriege gegen Pisa und Siena und auf die Stadtgeschichte. Die Einfügung des Porträts Cosimos in den zentralen Tondo erfolgt erst spät und läßt das ausgeführte Programm, deutlicher denn je, in einer Glorifikation Cosimos kulminieren.

---

<sup>133</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.

<sup>134</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.

<sup>135</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.

In seinen *Ragionamenti* hatte Vasari die Beschreibung der Sala damit begonnen, daß er die Decke in drei Teile (*tre invenzioni*) aufgegliedert hätte. Der mittlere Deckenstreifen sei der Stadtgeschichte gewidmet, während die beiden äußeren die Kriege gegen Pisa und Siena korrespondierend mit den Wandfresken darunter zeigten. Es wird deutlich, daß Vasari die Einteilung in drei größere Themeneinheiten selbst vorschlägt. Die beiden sich gegenüberliegenden Seiten der Kriege gegen Siena und gegen Pisa werden explizit von Vasari selbst antithetisch gegenübergestellt:

[...] son guerre fatte dalla repubblica fiorentina e dall' illustrissimo signor duca vostro padre.<sup>136</sup>

Es ist offensichtlich, daß hier nicht nur die verschiedenen Kriege miteinander konfrontiert werden, sondern vielmehr zwei Regierungssysteme, von denen das des Auftraggebers, Cosimo I. de' Medici, zwangsläufig vorteilhafter in Erscheinung treten muß. In diesem Sinne wird auch von Vasari betont, daß der Krieg gegen Pisa unter der republikanischen Regierung vierzehn Jahre gedauert hätte, während der Krieg gegen Siena in nur vierzehn Monaten für Cosimo entschieden worden war.<sup>137</sup> Die Geschichte der Stadt Florenz und der Toskana wird von Vasari in den *Ragionamenti* als Leiter dargestellt, an deren höchster Sprosse sich Cosimo und seine Regierung befindet.<sup>138</sup>

Die Funktion der Sala war vor allem repräsentativer Art. Hohen Staatsgästen diente sie als Empfangshalle, zugleich auch als Festsaal.<sup>139</sup> Das heißt, daß sich der Herzog, sein Regierungssystem und seinen Staat in dem Bilderzyklus feiern ließ und sich so seinen Besuchern darstellte: Nämlich als erfolgreicher Kriegsherr und als guter Regent eines florierenden Staates.

Die Bilder an der Decke sind durch ihre Inschriften zu identifizieren, wengleich auch auf den ersten Blick nicht immer so genau, wie dies in der vorliegenden Untersuchung geschehen ist. Schnell hat der zeitgenössische Betrachter Cosimo im Zentrum der Decke sowie seine Herrschaftszeichen und die Wappen der Zünfte erkannt. Der Herzog stellt sich in der römischen Prachtuniform als erfolgreicher Kriegsherr dar und stellt sich damit in die Tradition seines Vaters Giovanni delle Bande Nere, der als *condottiere* erfolgreich tätig war und in dieser Funktion auch starb. Die Verbindung der drei Tondi des mittleren Deckenstreifens war dem zeitgenössischen Betrachter zweifellos bewußt und der Inhalt der beiden äußeren Tondi ließ sich durch die Wappen der vier Florentinischen Stadtviertel leicht erschließen. Die restlichen Felder des mittleren Deckenstreifens sind durch die Inschriften, die auch Jahreszahlen wiedergeben, gut als Ereignisse

<sup>136</sup> Vasari-Milanesi, 208.

<sup>137</sup> „G. In questi sette quadri adunque verso le scale ci ho messo il principio, il mezzo ed il fine della guerra di Pisa, fatta dal governo popolare in ispazio di quattordici anni, così come ho fatto quaggiù in queste tre storie grandi nelle facciate. In questi altri dirimpetto, volti verso il Borgo de' Greci, ci è tutta la guerra di Siena, fatta dal duca Cosimo in ispazio di quattordici mesi [...]“ Vasari-Milanesi, 212.

<sup>138</sup> „[...] mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente.“ Vasari-Milanesi, 221.

<sup>139</sup> Vgl. Kap. VIII. zur Funktion der Sala.

der Florentinischen Stadtgeschichte erkennbar. Insofern läßt sich eine enge Verbindung aus Stadtgeschichte, Herzog und administrativer Ordnung der Stadt herauslesen. Die Darstellung einer zeitlich weit zurückliegenden Geschichte und die mit dem Schicksal einer Stadt eng verbundene Familie wird ebenfalls im mittleren Streifen eines Deckenprogramms, allerdings einige Jahre später, an der Decke der Fasti Farnesiani im Palazzo Farnese in Caprarola dargestellt.<sup>140</sup>

Auf das geographische Gebiet über die Stadt Florenz hinaus verweisen in der Sala dei Cinquecento die sechzehn kleinen quadratischen Deckenfelder an den Enden der beiden äußeren Deckenstreifen. Die dargestellten Städte und Gebiete zeigen nicht nur die geographische Dimension von Cosimos Regierung, sondern auch dessen Wirkungsweise. Gezeigt werden nämlich ausschließlich blühende Städte, grandiose Stadtveduten und reichliche Ernten von fruchtbaren Böden. Gleich eines Werbeprospekts eröffnet sich dem Betrachter somit der Ausblick auf eine reiche, zufriedene Toskana, an deren Schönheit und Reichtum natürlich der Herzog nicht unbeteiligt ist.

Die Beteiligung des Herzogs läßt sich nun an den Darstellungen der Kriege gegen Pisa und gegen Siena, die sich an den beiden äußeren Deckenstreifen und an den Wänden befinden, ersehen. Es war dem zeitgenössischen Betrachter nicht nur bekannt, daß Cosimo Siena eingenommen hatte und die republikanische Regierung zuvor die Stadt Pisa, auch Vasari hatte es beschrieben. Mehr noch Vasari hatte auf den antithetischen Aufbau verwiesen, indem er darauf aufmerksam machte, daß der Krieg gegen Pisa unangemessen lange vierzehn Jahre dauerte, während der Krieg gegen Siena in nur vierzehn Monaten siegreich beendet worden war. Deutlich ist Cosimo an der Decke als Kriegsplaner erkennbar (Deckenfeld 27) und in den einzelnen Darstellungen sind berühmte Feldherren des florentinischen Heeres erkennbar, die dem zeitgenössischen Betrachter noch persönlich bekannt waren. Die ironischen Anspielungen, welche sich auf der Seite des Pisa-Krieges besonders in den Fresken finden, waren bei einer flüchtigen Rezeption der Bilder vermutlich nicht erkennbar. Die Fresken in Form fingierter Wandteppiche haben hingegen einen hochgradig ornamentalen Charakter, der auf eine ältere Tradition von Wandteppichen oder auch Fresken mit Schlachtendarstellungen zurückgeht. Insofern galten die Fresken zwar den beiden auch an der Decke dargestellten Ereignissen aus den Kriegen gegen Siena und gegen Pisa, erfüllen aber gleichzeitig auch einen repräsentativen Zweck, der sich vor allem in der Darstellung großer Pferde und prächtiger Rüstungen sowie einzelnen Kämpfern im Bildvordergrund manifestiert.<sup>141</sup> Die Schlachtenfresken erinnern in ihrer Monumentalität und Ausführung an die Fresken der Sala dei Fasti Farnesiani im römischen Palazzo Farnese, von denen Francesco Salviati in den 1550er Jahren zwei Wände schuf. Wie in der Sala dei Cinquecento sind dort Schlachten auf fingierten

---

<sup>140</sup> Vgl. Kap. XI.3. zu den Kunstaufträgen der Farnese.

<sup>141</sup> Vgl. Thiem 1960, 119 und Kap. VII. zu den Wänden.



Wandteppichen dargestellt. Allerdings handelt es sich bei der römischen Sala ausschließlich um Ereignisse aus der Familiengeschichte der Farnese.<sup>142</sup> Dies macht um so deutlicher, wie sehr sich Cosimo der republikanischen Tradition des Palazzo Vecchios bewußt war. Zwar konnte er sich selbst und seine Familie im Ausstattungsprogramm glorifizieren lassen, aber er setzt sich gleichzeitig in die Tradition einer Florentinischen Geschichte, die lange Zeit von einer republikanischen Regierung verwaltet wurde: Das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento zeigt nicht die Taten berühmter Medici-Vorfahren oder des Herzogs selbst (wie beispielsweise in der Medici-Villa Poggio a Caiano), sondern er zeigt die Geschichte seiner Stadt und seines Hoheitsgebiets sowie bedeutende Schlachten daraus.

Anders als an der Decke sind die Fresken an den Wänden der Sala dei Cinquecento nicht durch Inschriften gekennzeichnet.

Das gesamte Bildprogramm stellt, trotz der mehrfach nachgewiesenen thematischen Zusammengehörigkeit der Darstellungen und seiner homogenen Planung, keine einer chronologischen Ordnung folgende Erzählung der Ereignisse dar, sondern setzt sich aus verschiedenen Erzählsträngen zusammen, die sich in „additiver Synchronie“<sup>143</sup> präsentieren. So finden sich an der Decke Darstellungen von Ereignissen, die denen der Fresken sowohl zeitlich vorausgingen, als auch jene, die ihnen folgten.

Die Parallelisierung der Erzählstränge variiert vor allem in den Fresken. So weisen die Ereignisse des Pisa-Krieges einen Pluralismus an Handlungen in einem Bild auf, der in den Fresken des Siena-Krieges stark zurückgenommen scheint und somit auf eine effizientere Pointierung der siegreichen Energien des herzoglichen Heeres verweist.<sup>144</sup> Dies wird vor allem im Vergleich mit den einander gegenüber liegenden Fresken der Schlacht von Torre San Vincenzo (Pisa-Krieg) und dem nächtlichen Angriff auf Siena deutlich. Während in der Schlacht von Torre San Vincenzo mehrere Handlungen parallel gezeigt werden, verläuft die Angriffsrichtung der Schlacht um Siena ausgesprochen linear und konsequent, nur einem Erzählstrang folgend.<sup>145</sup>

Ebenso verweist die nüchterne Darstellung der Gegenwart, wie sie in den Ereignissen des Siena-Krieges vorherrscht, entgegengesetzt zur allegorisch-antikisierenden Darstellungsform der Seite des Pisa-Krieges, auf Cosimos siegreiche Stärke und damit dessen Fähigkeiten als aktueller Sovran. Besonders wird dies in den beiden Deckenfeldern der Triumphszenen deutlich. Während der Triumph von Pisa sich durch einen antikisierenden Triumphzug mit Triumphwagen und darauf

---

<sup>142</sup> Vgl. Kap. XI.3. zu den Kunstaufträgen der Farnese.

<sup>143</sup> Vgl. Brassat 2003, 157.

<sup>144</sup> Vgl. Brassat 2003, 154. Siehe auch Kap. VII. zu den Wänden.

<sup>145</sup> Vgl. auch Brassat 1998, 105.

sitzender weiblicher Allegorie darstellt, zeigt der Triumph des Siena-Kriegs die siegreich heimkehrenden *capitani* des florentinischen Heeres und damit eine konkret faßbare Gegenwart.<sup>146</sup>

Ingesamt wird das Prinzipat Cosimos im Bildprogramm der Sala als Kulminationspunkt einer langen Stadtgeschichte gefeiert. Cosimo de' Medici wird nicht nur als siegreicher und kluger Regent der Stadt und der ganzen Toskana glorifiziert, sondern auch als Herrscher eines unter ihm blühenden einzigartigen Staates. Mittels einer selektiven und gezielt veränderten Geschichtsdarstellung wird die Gegenwart des von Cosimo regierten Herzogtums als folgerichtiges Kapitel der Gesamtgeschichte der Stadt dargestellt.<sup>147</sup> Die dabei gezogenen Parallelen zu Augustus, die mehrfach in Cosimos Kunstaufträgen nachgewiesen werden können, bilden den historischen Ausgangspunkt dieser Geschichtsrekonstruktion, die auf der Überzeugung einer Art schicksalhaften Vorbestimmung beruht.<sup>148</sup>

Das gesamte Programm ist auf den gefeierten Herrscher und dessen Sitz in der Udienza ausgerichtet. Nicht nur Michelangelos Skulptur des Siegers wurde passend in das Bildprogramm eingefügt und dafür der vorhandene Aufbau des Zyklus verändert,<sup>149</sup> sondern auch die einzelnen Deckenfelder nehmen in ihrer Leserichtung bezug auf den Thron.

Bereits Carrara hatte auf den triumphbogenhaften Aufbau des ikonographischen Programms aufmerksam gemacht.<sup>150</sup> Bei römischen Triumphbögen wurde die Apotheose des Imperators immer an der Decke des Bogens abgebildet, während sich die Schlachten an den Seiten befanden. Ebenso erscheint die ganze Sala, da sie an den Seiten von Schlachten dominiert wird, während im Zentrum der Decke der Tondo Cosimos prangt. Cosimo erscheint in dieser Hinsicht im zentralen Tondo als eine Art Apotheose und wird damit gewissermaßen einem Kaiser gleichgestellt.<sup>151</sup>

Wie das folgende Kapitel, welches vor allem zeitgenössische Objekte behandelt, die Ähnlichkeiten zum Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento ausweisen, zeigen wird, sind direkte Vorbilder kaum nachweisbar. In keinem mir bekannten Freskenzyklus wurden vorher zwei Regierungssysteme so monumental gegenübergestellt. Auch die Komplexität der Ausstattung, die nicht nur aus einem reichen Skulpturenprogramm (Medici-Familienmitglieder in der Udienza, geplanter Springbrunnen an der gegenüberliegenden Seite, Skulpturen von Michelangelo und Gimblogna), sondern auch aus einer kassettierten Holzbalkendecke und monumentalen Fresken an den Wänden zusammensetzt, kann in keinem der im folgenden beschriebenen Kunstaufträge nachgewiesen werden.

---

<sup>146</sup> Vgl. Breidecker 1992, 292; Brassat 2003, 151.

<sup>147</sup> Hobsbawn 1993, 1-14; Kiefer 2000, 61.

<sup>148</sup> Vgl. Kap. V.20. zum zentralen Tondo und Kap. V.26. zur Gründung der Stadt.

<sup>149</sup> Vgl. Kap. III. zur Programmgenese.

<sup>150</sup> Carrara 1979, 9.

<sup>151</sup> Zum zentralen Tondo vgl. Kap. V.20.

## XI. Vergleichsbeispiele

Darstellungen von Schlachten oder anderen historischen Ereignissen hat es bereits in der Antike gegeben und seit dieser Zeit immer wieder, wobei nur ein kleiner Teil dieser Gattung erhalten ist.<sup>152</sup> Kliemann hat in seiner Untersuchung zu den profanen Wandmalereien in Italien (15. bis 17. Jahrhundert) eine Reihe von erhaltenen Denkmälern aufgelistet, die größtenteils nur durch schriftliche Quellen überliefert sind.<sup>153</sup> Historische Darstellungen dienten meist als Beweis für die adlige Herkunft des Auftraggebers bzw. dessen enge Verbundenheit mit anderen alten Dynastien. Noch im 15. Jahrhundert spielten die Darstellungen von Taten keine dominierende Rolle in den malerischen Ausstattungen von Palazzi, wo zu dieser Zeit mehr Szenen aus dem höfischen Leben mit Festen, Turnieren und Spielen abgebildet wurden.<sup>154</sup> In einer Serie aus Malereien auf Stoff, die zur ephemeren Ausstattung der Hochzeit von Lodovico Sforza mit Beatrice d'Este und Alfonso d'Este mit Anna Sforza von 1491 gehören, erkennt Kliemann den ersten wirklichen Historienzyklus.<sup>155</sup> Mehrere Beispiele für Historienmalerei finden sich in Neapel. In der unter Alfons II. ab um 1485 gebauten Villa Poggioreale befand sich einer der ersten ausgedehnten Zyklen mit Szenen aus dem Krieg gegen die Anjou. Auch Vasari kannte diese Bilder noch und hat sie beschrieben.<sup>156</sup> Wie aus späteren Beschreibungen hervorgeht, waren die Bilder so groß wie die Wände der Räume.<sup>157</sup> Damit wären sie den monumentalen Wandfresken an den Langwänden der Sala dei Cinquecento sehr ähnlich gewesen und der Eindruck fingierter Wandteppiche muß auch in der Villa in Neapel entstanden sein. Bereits im Vorfeld dieser Fresken waren Darstellungen zeitgenössischer Geschichte in Neapel angefertigt worden. So in den Dekorationen des feierlichen Einzugs in die Stadt 1443, am Triumphbogen des Castelnuovo (1443-75) und in den Bronzetüren (1465-77).<sup>158</sup>

Aufgrund des begrenzten Umfangs der vorliegenden Untersuchung kann nicht auf alle Objekte mit ähnlicher Thematik, die vor den Malereien der Sala dei Cinquecento entstanden sind, eingegangen werden. Vielmehr werden im folgenden Beispiele vorgestellt, die in zeitlicher und politischer Nähe zum untersuchten Objekt stehen und als direkte Vorbilder angenommen werden müssen. Sie sollen

---

<sup>152</sup> Vor allem Plinius berichtet über zahlreiche Darstellungen von Schlachten und Triumphphen. Vgl. Zinserling 1959, 403-48; Hölscher 1978, 315-57; Holliday 1980, 3-8; zitiert nach Kliemann 1993, 7.

<sup>153</sup> Kliemann 1993, 7f.

<sup>154</sup> Kliemann 1993, 8ff.

<sup>155</sup> In einem Brief an seinen Bruder Ascanio Sforza beschrieb Lodovico die Malereien: „[...] le pariete coperte de pictura posta in tela ne la quale havemo per questa festa facto mettere tutte le victorie et gesti memorabili de lo Ill.mo S. nostro avo.“ Zitiert nach Kliemann 1993, 13f.

<sup>156</sup> Vasari 1568, I, 351.

<sup>157</sup> „[...] quadri ben grandi quanto sono grandi le mura delle camere[...]“ Pane 1975, 66; zitiert nach Kliemann 1993, 13.

<sup>158</sup> Kliemann 1993, 15.

auf die Tradition verweisen, der sich die malerische Ausstattung der Sala dei Cinquecento anschließt, und gleichzeitig ihre Einzigartigkeit verdeutlichen.

Die nach Auftraggebern geordneten Kapitel folgen einer chronologischen Ordnung. Diese beginnt mit den Kunstaufträgen des Medici-Papstes Leo X., der vor allem in seinen ephemeren Apparaten, die anlässlich verschiedener Feste in Rom und Florenz für ihn gefertigt worden waren und bemerkenswerte Parallelen zum Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento aufweisen. Weiterhin werden Raphaels Apostelteppiche und die Sala di Costantino nicht nur auf ikonographische Analogien untersucht, sondern auch hinsichtlich des Mediums (Wandteppich, Fresko oder gemalter Teppich).

Auch in den Kunstaufträgen des Kaisers Karl V. lassen sich vergleichbare Intentionen und ikonographische Besonderheiten nachweisen, die Vasari teilweise bekannt waren und von ihm im Palazzo Vecchio verarbeitet worden sind. Dabei spielen vor allem Karls feierliche *ingressi* in die verschiedenen italienischen Städte eine Rolle, aber auch seine berühmten Tunis-Teppiche.

Die Kunstaufträge der Farnese stellen fast zeitgleich zum Palazzo Vecchio entstandene Freskenzyklen dar, die von einer Familie in Auftrag gegeben worden ist, welche sowohl mit den Medici um den Papststuhl konkurrierte, als auch mit ihnen in direktem Wettbewerb um die Vormachtstellung in Italien stand. Zudem wurde ein Freskenzyklus für die Farnese in den 40er Jahren des Cinquecento unter der Mitarbeit Giorgio Vasaris geschaffen.

Die folgenden Kunstaufträge Cosimo I. de' Medicis, die alle vor der Sala dei Cinquecento oder zeitgleich entstanden sind, sollen vor allem Entwicklungen in der Selbstrepräsentation des Fürsten beleuchten und die Intentionen des Ausstattungsprogramms der Sala dei Cinquecento herauskristallisieren. Dabei spielen nicht nur die anderen von Cosimo ausgestatteten Säle im Palazzo Vecchio eine wesentliche Rolle, weil sich durch die Sala dei Cinquecento gewissermaßen ein Programmzyklus abschließt, der in den anderen Sälen bereits angedeutet oder vorweggenommen wird, sondern auch die unter ihm entstandenen ephemeren Apparate. Es wird sich nachweisen lassen, daß die ephemeren Ausstattungen zweier Hochzeiten und einer *entrata* Einfluß auf Vasaris Bilderzyklus in der Sala dei Cinquecento ausgeübt haben. Die Hochzeit von 1565 wird dabei von zentralem Interesse sein, weil sie nicht nur beschleunigend auf die Arbeiten am Bildprogramm der Sala dei Cinquecento gewirkt hat, sondern auch fast zeitgleich mit der Einweihung der Sala stattfand und gleichzeitig ein maßgebliches Funktionsbeispiel für den Saal darstellt.

Als letztes wird relativ kurz Venedig als vorbildliches Beispiel herangezogen werden. Dazu werden nicht nur die Parallelen mit der Sala del Gran Consiglio, die bereits beim Bau der Florentiner Sala explizit deutlich geworden sind, untersucht, sondern vor allem auch ein Beispiel einer das

malerische Ausstattungsprogramm beschreibenden Schrift hinsichtlich einiger Parallelen zu den „Ragionamenti“ Vasaris analysiert werden. Girolamo Bardis 1587 erschienene „Dichiaratione“ stellt nicht nur eine Fresken beschreibende Schrift dar, sondern offenbart mit der einem Konzept und nicht den tatsächlich ausgeführten Malereien folgenden Beschreibung Intentionen, die sich auch für Vasaris „Ragionamenti“ nachweisen lassen.

### XI.1. Die Kunstaufträge Papst Leo X.

#### Einzug Leos X. in den Lateranspalast (1513)

Leo X. zeigte von Beginn seiner Amtszeit als Papst Interesse an der Darstellung historischer Szenen. Bereits beim traditionellen Umzug vom Vatikan in den Lateran repräsentierten ephemere Dekorationen Bilder mit Inschriften, die an verschiedene Etappen aus seinem Leben erinnerten.<sup>159</sup> Die gleichen Szenen wurden später auch von Raffael für die unteren Bordüren seiner berühmten Apostel-Wandteppiche wieder verwendet.<sup>160</sup> Einige dieser Bildsujets, die den Papst selbst und seine Familie (die Medici) sowie Rom und Florenz glorifizieren, lassen sich auch später in den Bilderzyklen der Medici – wie auch im Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento – nachweisen. Maßgeblich für die starke Betonung seiner florentinischen Wurzeln und seiner familiären Abstammung waren sicherlich seine Bemühungen um eine stabilisierte Vormachtstellung der Medici in Florenz.

Die ersten ikonographischen Parallelen der Kunstaufträge Leos X. lassen sich bereits kurz nach seiner Wahl zum Papst nachweisen. Am 11. April 1513 zog der frisch gewählte Papst Leo X. mit einem triumphalen Festzug von St. Peter in den Lateranspalast, und folgte damit seinen Vorgängern in der Tradition der symbolischen Machtübernahme mittels eines Umzugs.<sup>161</sup> Der Medici-Papst war schon am 11. März gewählt worden, am 19. wurde er gekrönt und einen Monat nach seiner Wahl fand der pompöse Festzug statt, der von Penni, einem florentinischen Arzt, der mit Leo nach Rom gekommen war, beschrieben wurde.<sup>162</sup> Von den 300 000 *scudi*, die sich in der päpstlichen Kasse befanden, gab Leo allein 100 000 *scudi* für den Festzug aus, weitere 100 000 *scudi* ließ er an das Volk verteilen und für die restlichen 100 000 *scudi* wurden Festessen ausgerichtet.<sup>163</sup> Die an den

<sup>159</sup> Cruciani 1983, 401ff. Zitiert nach Kliemann 1993, 35.

<sup>160</sup> Zu den Apostel-Teppichen siehe weiter unten.

<sup>161</sup> Vgl. Mitchell 1979, 117ff; Gareffi 1987, 225-37. Dort auch weiterführende Literatur und Quellenangaben.

<sup>162</sup> Gian Giacomo Penni, Cronica delle Magnifiche et Honorate Pompe Fatte in Roma per la Creatione et Incoronatione di Papa Leone X. Pont. Opt. Max., o.O., o.J. [wahrscheinlich Rom 1513]. Pennis Bericht ist gedruckt in: Roscoe 1817, Bd. V, 189-231; Cruciani 1983, 390-405.

<sup>163</sup> Gareffi 1987, 225-37.

ephemerer Apparaten mitwirkenden Künstler sind nicht bekannt, es wird jedoch angenommen, daß Raffael, Baldassare Peruzzi<sup>164</sup> und andere in Rom residierende Künstler mitgewirkt haben.

Im folgenden sollen nur jene ikonographischen Details behandelt werden, die mit dem malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento in Verbindung stehen. Nach einer mehrere Seiten füllenden Beschreibung des Festzugs und der Kleidung der teilnehmenden Personen, schildert Penni die in der Stadt verteilten Apparate. An der Brücke neben der Engelsburg befand sich ein Triumphbogen, „che a quelli che alli antiqui triumphanti Romulei si faceuano [somigliava]“.<sup>165</sup> Außer der Tatsache, daß im ephemeren Apparat ein Triumphbogen nach antikem Vorbild verwendet worden ist, wie er auch im Deckenfeld der Sala dei Cinquecento beim Triumph über Pisa gezeigt wird, finden sich darin ebenfalls die Löwen mit dem Wappen des Papstes und den *palle* in der Florentinischen Sala wieder. Dort spielen Putti an der Schräge über der Udienza mit goldenen *palle* und in den beiden Tondi, die jeweils zwei Stadtviertel von Florenz zeigen, befindet sich der *Marzocco* mit einer goldenen Kugel zwischen den Wappen der *quartieri*.<sup>166</sup> Die mit goldenen Kugeln spielenden Putti waren auch an einem weiteren Triumphbogen dargestellt.<sup>167</sup> Das an den Straßenrändern stehende Volk rief außerdem immer wieder *palle, palle* und bezieht sich damit auf das Wappen der Medici.<sup>168</sup>

Ein von in Rom lebenden Florentinischen Händlern in Auftrag gegebener Triumphbogen zeigte in zwei Tondi den Papst über einer Kathedra im Akt des Studierens und die sieben freien Künste.<sup>169</sup> Eine ganz ähnliche Darstellung Cosimos de' Medici befindet sich auch an der Decke der Sala dei Cinquecento. Dort ist Cosimo auf der Seite des Krieges gegen Siena dargestellt, wie er an einem Schreibtisch über den Grundriß von Siena gebeugt ist. Hinter ihm befinden sich Tugenden, die ihm bei der Entscheidung über die Kriegsführung beigestanden haben.<sup>170</sup> Beide, Leo und Cosimo, werden in den beiden Bilderzyklen als studierte Männer und Kunstliebhaber gefeiert. Die Tugenden Leos werden in den ephemeren Apparaten an anderer Stelle oft angedeutet.

Die Verbindung zur Heimatstadt des Papstes, Florenz, wird immer wieder im ikonographischen Programm der *apparati* hergestellt. So war am Triumphbogen an der Brücke nahe der Engelsburg der linke Bogen der Stadt Florenz gewidmet.<sup>171</sup> Die Glorifizierung von Florenz ist nicht nur in den Kunstaufträgen Papst Leo X. ein beliebtes und wiederkehrendes Motiv, sondern sie findet sich auch

<sup>164</sup> Egger 1902, 1-44; Frommel 1967, 183; Cruciani 1974, 156f. Zitiert nach Mitchell 1979, 117ff.

<sup>165</sup> Roscoe 1817, 207.

<sup>166</sup> Zu den Deckenfeldern mit den Stadtvierteln vgl. Kapp. V.3. und V.33.

<sup>167</sup> Roscoe 1817, 216.

<sup>168</sup> Roscoe 1817, 193, 220, 224.

<sup>169</sup> Roscoe 1817, 226f.

<sup>170</sup> Vgl. Kap. V.27.

<sup>171</sup> Roscoe 1817, 208f.

im Ausstattungszyklus der Sala dei Cinquecento, in dem die Siege der Stadt gemeinsam mit den wichtigsten Ereignissen aus der Geschichte dargestellt sind.

### Römische Staatsbürgerschaft an Giuliano und Lorenzo de' Medici (1513)

Noch im gleichen Jahr, nur wenige Monate später organisierte Leo X. im September 1513 ein Fest zur Übergabe der Römischen Bürgerschaft an seinen Bruder Giuliano und seinen Neffen Lorenzo. Auf dem Campidoglio wurde eigens für diese Veranstaltung eine Theater-Konstruktion aus Holz mit einem aus Stoff gespannten Dach gebaut. Das Bildprogramm der malerischen Ausstattung des Theaters und der darin stattfindenden Aufführung weist einige Parallelen zur Sala dei Cinquecento in Florenz auf. Paolo Palliolo Fanese hat das Fest und seine ephemeren Apparati minutiös beschrieben und soll der folgenden Untersuchung als Hauptquelle dienen.<sup>172</sup> Immer wieder wird in der ephemeren Ausstattung und im Theaterstück auf das antike Rom und die Toskana bezug genommen. Die enge Verwandtschaft Roms mit der Toskana wird im gesamten Programm in verschiedensten Facetten behandelt und regelrecht beschworen. Bedenkt man, daß die Medici erst ein Jahr zuvor wieder nach Florenz zurückgekehrt waren und die politische Lage in der Stadt alles andere als gesichert war, erscheint dies Programm als Versuch einer Legitimierung der Medici mit der alten Tradition Roms, die mit der Toskana eng verbunden wäre, und der neu errungenen Macht des Medici-Papstes. Fanese beschreibt die Beziehung der beiden Städte folgendermaßen:

Se desiderasti sapere el significato delle historie qua conservate, dico che Romani per esse dimostrano il comertio et amicitia sua, al presente rinovata et più che mai stabilita con Thoscani, haver antichissima origine et da loro altre volte haver presi non solo molti costumi, la litteratura, gli cittadini, le insegne dell'imperio et esso Re; ma anchora lo inaugurare, lo auspicare, el sacrificare, gli sacerdoti et essi Dei.<sup>173</sup>

Demnach haben die Römer viele kulturelle Errungenschaften und Gebräuche von den Toskanern übernommen. Damit ist nicht nur der in Florenz geborene Papst Leo legitimiert und glorifiziert worden, sondern auch die Herrschaft der Medici in Florenz: Der Glanz des Papstes und seine Macht rechtfertigt die Machtübernahme seiner Familie in seiner Geburtsstadt. Dies wird auch in einem Dialog des Theaterstücks deutlich, wenn sich die weiblichen Allegorien der Städte Florenz und Rom (beides schöne Frauen) miteinander unterhalten. Die Allegorie der Fiorenza beschwert sich zunächst bei der Allegorie der Roma, daß die Medici sie allein gelassen haben. Dann beschimpft sie die Roma und beschwört sie, sich mit Leo allein zufrieden zu geben und ihr wenigstens einige Medici zu lassen. Kybele muß schließlich eingreifen und schlichtet den Streit, indem sie wieder auf

---

<sup>172</sup> Fanese 1885. Es existiert eine weitere Schrift: Altieri 1881. Zum Fest siehe auch: Cruciani 1968. Dort finden sich auch weitere beschreibende Texte abgedruckt.

<sup>173</sup> Fanese 1885, 58f.

die Verwandtschaft der beiden Städte anspielt.<sup>174</sup> Der Bezug zu Rom wird auch in der Sala dei Cinquecento aufgegriffen. Besonders evident ist er im Deckenfeld der Gründung der Stadt Florenz durch das Triumvirat, aber auch im zentralen Deckentondo, in dem Cosimo als römischer Feldherr zwischen den Wolken thronet. Allerdings spielt dabei weniger die Zeit Leos X. eine Rolle als vielmehr die römische Antike und ihr Einfluß auf die Stadtgeschichte. Sowohl im Theaterstück Leos als auch im zentralen Deckentondo der Sala dei Cinquecento befinden sich die weiblichen Personifikationen von Rom oder Florenz, die ihren Medici-Herrscher feiern.<sup>175</sup>

Am Eingang des Theaters, der die Form eines Triumphbogens hatte, befanden sich neben mythologischen Gottheiten die Darstellungen der Flußgötter Arno und Tiber.<sup>176</sup> Auch im Theaterstück kommen die beiden Flußgötter auf einem Wagen liegend vor. Sie sind nackt und haben einen langen weißen Bart und zottige Haare. In seinem Text spricht der Tiber den Arno als Verwandten an, da sie beide aus dem selben Meer entsprängen.<sup>177</sup> Wie an der Decke der Sala dei Cinquecento sind damit die Flußgötter, die bei Vasari ebenso nackt und mit langem weißen Bart dargestellt sind, Indikatoren für topographische Daten.<sup>178</sup> Der Tiber steht für die Stadt Rom, in der Leo X. als Papst regiert, und gleichzeitig für die Hauptstadt des Römischen Reiches. Florenz hingegen scheint im gesamten Programm immerfort von diesem Glanz zu profitieren. In einem gemalten Feld im Innern des Theaters wird beispielsweise die Gründung des Imperiums durch die Trojaner mit Unterstützung der Toskaner dargestellt.<sup>179</sup> Im gleichen Fries ist in einem anderen Feld die Gründung der Stadt Florenz gezeigt, die der Darstellung Vasaris an der Decke der Sala dei Cinquecento sehr ähnlich gewesen sein muß.<sup>180</sup> Beschrieben werden arbeitende Maurer und Architekten, die verschiedene Zeichnungen anfertigen, sowie das Triumvirat Antonius, Lepidus und

---

<sup>174</sup> “Te sei scordata sì presto quale sia la tua prima origine? Et qualmente già de’ Romani fosti allieva? Vogli al presente anchora essere grata et pietosa verso tua matre [...] O Romano et Thoscano, sotto le medesme leggi sia el vostro un medesimo amore, una mente et una voluntate. Vivite lungamente in concordia. Sia retta con pari auspitij di Medici Fiorenza, et Roma di Leone, et fra voi stabilite eterna confederazione.” Fanese 1885, 112f.

<sup>175</sup> Zum zentralen Deckentondo der Sala dei Cinquecento vgl. Kap. V.20.

<sup>176</sup> Fanese 1885, 42.

<sup>177</sup> “Arno, perché noi nascemo insieme di fraterne acque, le quali cadeno quasi di un medesimo fonte et ambo intramo in uno mare [...]” Fanese 1885, 120.

<sup>178</sup> Flußgötter sind in fast allen sechzehn Deckenfeldern der Städte dargestellt. Zu den Flußgöttern siehe auch Kap. V.1.

<sup>179</sup> Fanese 1885, 47.

<sup>180</sup> Siehe Kapitel V.26. zum Deckenfeld der Gründung der Stadt Florenz.



Oktavianus, das erhöht nebeneinander sitzt. Sie übergeben der neuen Kolonie das Land.<sup>181</sup> Auch die Inschrift, die Vasari für sein Deckenfeld wählte, ähnelt der ephemeren Dekoration von 1513 sehr.<sup>182</sup> Der Berg Tarpeio mit einer Festung auf dem Kopf sowie auch der struppige Gott Capitolino staunen im Theaterstück über den Glanz, der durch das Fest über den Capitol gekommen ist. Capitolino nimmt seinen Bart und die struppigen Haare ab und wirkt so ganz verjüngt.<sup>183</sup> Ganz deutlich wird hier das Geschichtsdenken, in dem sich wichtige Ereignisse periodisch wiederholen. In dem Fest, das hier für die neue Regierungszeit Leos X. steht, wiederholt sich die Blütezeit des Römischen Reiches. Der alte Gott Capitolino erstrahlt in neuem, jugendlichen Glanze. Gleichzeitig ist dies ein Beispiel für eine Szene, in der Ereignisse mit einer Allegorie, wie hier der Berg Tapeio, kommentiert werden. Der Berg staunt im Theaterstück ebenso wie die Allegorie des Casentino in der Sala dei Cinquecento, die sich angesichts einer Schlacht erhebt und zuschaut,<sup>184</sup> oder der Appenin im Deckenfeld von Anghiari und San Sepolcro. Auch die lebendigen Flußgötter, die mit den Stadtallegorien und deren Wappen auf Vasaris bühnenartiger Bildfläche agieren, scheinen aus der theatralen Tradition zu stammen. Ihre Anordnung und die Lebendigkeit ihrer Körper lassen eher an Schaustücke mit verkleideten Menschen denken, als an architektonische Vorbilder.

### Karnevalsumzug (1513)

Der Karnevalsumzug von 1513, den Vasari in der Vita des Jacopo Pontormo beschreibt,<sup>185</sup> ist mit Triumphwagen nach antikem Vorbild ausgestattet worden. Das recht ausführlich beschriebene ikonographische Programm der ephemeren Apparate kann an dieser Stelle nicht im einzelnen berücksichtigt werden, viel mehr soll auf ein Detail hingewiesen werden, daß mit der malerischen Ausstattung der Sala dei Cinquecento verwandt zu sein scheint. Der fünfte Wagen, der Caesar Augustus gewidmet war, wurde von sechs Paaren von Dichtern auf Pferden begleitet, die alle von Lorbeer bekränzt und in den Farben ihrer Herkunftsorte gekleidet waren.<sup>186</sup> An der Decke der Sala dei Cinquecento halten in den sechzehn Deckenfeldern neben den Tondi mit den Stadtvierteln von

---

<sup>181</sup> „[...] Fiorenza et gran numero di muratori con suoi instrumenti se affaticano in rinovarla et augumentarla et gli architetti se adoperano in fare varij disegni. Antonio, Lepido et Ottaviano con suoi militi intorno, sedendo sopra certi gradi, tutti tre al pare, con tale titolo apresso: M. ANTONIVS M. AIMIL. LEPIDVS III VIRI C. CAESAR OCTAVIAN. R.P.S. Questi Trionviri, havendo constituita Fiorenza colonia de’Romani, assegnano a’nuovi coloni le sue portioni del terreno et pongono ordine a quanto fa bisogno, come dimostrano le littere ivi annotate, di questa continetia: FLORENTIA COLONIA PO. RO. A III VIRIS DEDVCTA.” Fanese 1885, 49. Vgl. auch Forster 1971, 98.

<sup>182</sup> Die Inschrift an der Decke der Sala dei Cinquecento lautet: FLORENTIA ROMAN[ORUM] COLONIA LEGE IULIA A III VIRIS DEDUCITVR. Siehe Kapitel zum Deckenfeld der Gründung der Stadt Florenz.

<sup>183</sup> Fanese 1885, 99.

<sup>184</sup> Siehe Kapitel zum Deckenfeld der Niederlage der Venezianer im Casentino.

<sup>185</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Iacopo da Puntormo,

<sup>186</sup> “[...] accompagnato da sei coppie di poeti a cavallo, tutti coronati [...] di lauro, e vestiti in vari abiti, secondo le loro provincie “. Vasari-Marini 2004, Vita di Iacopo da Puntormo,

Florenz junge Männer Flagge und Wappen verschiedener Städte. Es handelt sich bei diesen jungen Männern nicht um Dichter, aber die Repräsentation verschiedener Provinzen, die sich dem gefeierten Herrscher anschließen, wird in beiden Programmen deutlich. Die Darstellung eines Triumphwagens *all'antica* findet sich außerdem im Deckenfeld des Triumphs über Pisa an der Decke der Sala dei Cinquecento.<sup>187</sup> Hier wird besonders deutlich, wie die Darstellungen des historischen Ereignisses und die seiner ephemeren Festapparate miteinander vermischt werden. Der ephemere Apparat wird zum ikonographischen Ausdruck des historischen Ereignisses.

### Entrata Florenz (1515)

Um ein Friedensabkommen mit dem französischen König auszuhandeln hatte man im Vorfeld nach einem günstigen Ort gesucht und Rom und Florenz aus Angst vor einer Besetzung durch das Heer des Königs ausgeschlossen. Bologna, wo fünfzehn Jahre später auch Karl V. durch den zweiten Medici-Papst Clemens VII. zum Kaiser gekrönt werden sollte, wurde schließlich als Treffpunkt bestimmt. Auf seiner Reise von Rom nach Norden kam es am 30. November 1515 in Florenz zur hier untersuchten *entrata*, die in ihrem ephemeren Festapparat sowohl ikonographische Innovationen nach Florenz brachte als auch vorbildhaft für folgende Feste in der Stadt sein sollte.<sup>188</sup> Bartolomeo Masi schrieb in seinen zeitgenössischen *Ricordanze*, die *entrata* „fu una delle più sontuose cose che mai si vedessi in Firenze“.<sup>189</sup> So erklärt sich auch die relativ lange Liste der zeitgenössischen Beschreibungen zum Ereignis.<sup>190</sup> Der große Aufwand, den man in Florenz betrieb, spiegelt sich auch in der Tatsache wider, daß Leo mehrere Tage vor den Toren der Stadt warten mußte, weil einige Teile der Dekoration noch nicht fertiggestellt waren.<sup>191</sup>

An insgesamt sieben Triumphbögen führte der Festweg Leos vorbei. Jeder war verschiedenen Tugenden gewidmet, wobei sich das ikonographische Programm dahingehend steigerte, daß in den letzten beiden Triumphbögen, die der Papst auf seinem Weg passierte, mehrere Tugenden dargestellt waren. Dies geschieht im Triumphbogen am Canto de' Carnesecchi, wo es einen Triumphwagen gibt, auf dem wohl lebendige Allegorien, also als solche verkleidete Menschen, sitzen und gemeinsam singen.<sup>192</sup> Bereits beim Karneval in Rom hatte es solche Triumphwagen mit Tugenden gegeben.<sup>193</sup> Shearman stellte fest, daß in der Festkultur von Florenz erst ab der *entrata*

<sup>187</sup> Vgl. Kap. V.19.

<sup>188</sup> Zur *entrata* siehe vor allem Testaverde 1980, 69-100; Shearman 1987, 246-48.; Ciseri 1990.

<sup>189</sup> Masi 1906, 163ff.

<sup>190</sup> Vgl. Shearman 1987, Anm. 2; Ciseri 1990, 13.

<sup>191</sup> Masi 1906, 163.

<sup>192</sup> Ciseri 1990, 120.

<sup>193</sup> Shearman vermutet darin eine Erfindung des Tommaso Inghirami in Rom, die Bandinelli, der dort an den *apparati* mitgearbeitet haben soll, mit nach Florenz gebracht hat. Shearman 1987, 247. Einen Triumphwagen mit Tugenden

von 1515 Triumphbögen verwendet wurden.<sup>194</sup> Das heißt, daß diese erst in der Zeit des Pontifikats Leos X. aus Rom gekommen sind. Die Darstellung eines Triumphbogens befindet sich auch an der Decke der Sala dei Cinquecento, wo die triumphale Rückkehr der Florentiner nach ihrem Sieg über Pisa dargestellt ist.<sup>195</sup> Gezeigt wird dort eine Florentia auf dem Triumphwagen, die durch einen Triumphbogen in die Stadt einreitet. Im Hintergrund befindet sich eine Stadtansicht von Florenz. Einzelne Elemente, wie der Wagen der Florentia, die Skulptur der Fama auf dem Sockel und der Triumphbogen sind Teil der ephemeren Dekoration. Vasari staffiert den Triumph über Pisa, also den älteren Sieg, der noch unter der Republikanischen Regierung errungen worden ist, mit einem solchen Triumphzug *all'antica* aus. Der Triumph über Siena hingegen, der ebenfalls die siegreiche Rückkehr der Florentiner in ihre Stadt zeigt, kommt ohne solche ephemeren *apparati* aus. Vermutlich wird der antikisierende Triumphzug von Vasari als altmodisch etabliert, also nicht mehr als innovativ empfunden und daher in der zeitgenössischen Siegesdarstellung nicht verwendet.

Wie bereits in den ephemeren Dekorationen der Feste Leos X. in Rom (ab 1513) spielt auch bei der *entrata* in Florenz 1515 der Gedanke der „eterna confederazione tra Firenze e Roma, legate da un glorioso e antico destino“<sup>196</sup> eine wichtige Rolle. Die *renovatio* des antiken Roms, die bereits bei der Übergabe der römischen Bürgerschaft an Lorenzo und Giuliano de' Medici besonders im Capitolino, der sich die zottigen Haare und den Bart abreist und damit wieder ganz verjüngt erscheint,<sup>197</sup> angedeutet wird, vollzieht sich mit dem Festzug des Papstes durch seine Geburtsstadt ebenfalls an den Ufern des Arno.<sup>198</sup> In diesem Sinne sind die vier ephemeren Monumente, die wichtige Gebäude Roms, wie die Engelsburg als Symbol der päpstlichen Macht, abbilden, zu verstehen.

Der letzte Triumphbogen des florentinischen Apparates von 1515 befand sich in der Via della Scala. Er zeigte die *felicità umana* mit den neun *beatitudini*.<sup>199</sup> Bei den triumphalen Einzügen der Antike war die *felicitas* ein wichtiger Teil des Konzepts.<sup>200</sup> Dieser Gedanke findet sich wohl auch in der Inschrift der Planungszeichnung der Decke in der Sala dei Cinquecento wieder. Dort war nämlich, wie die erste Zeichnung zeigt, eine „Fiorenza in una Gloria celeste in sonna Felicjta“ geplant.

---

findet sich auch im Diptychon der Battista Sforza und des Federigo da Montefeltro von Piero della Francesca von 1470. Ein weiteres interessantes Detail des Diptychons, das sich in Florenz befindet, ist die Krönung des Herzogs durch ein beflügeltes Wesen. Diese Bekrönung des als Feldherr gezeigten Herzogs erinnert an die Bekrönung Cosimos im zentralen Deckentondo der Sala dei Cinquecento.

<sup>194</sup> Shearman 1987, 248.

<sup>195</sup> Siehe Kap. V.19. zum Deckenfeld des Triumph über Pisa.

<sup>196</sup> Testaverde 1980, 69.

<sup>197</sup> Siehe weiter oben zur Übergabe der Römischen Bürgerschaft auf dem Capitol 1513.

<sup>198</sup> Ciseri 1990, 47. Dieses „gemellaggio ufficiale“ der beiden Städte ist allerdings auch schon früher thematisiert worden. Siehe Ciseri 1990, 48.

<sup>199</sup> Ciseri 1990, 127f.

<sup>200</sup> Vgl. Versnel 1970, 361. Zitiert nach Ciseri 1990, 129.

### Raffaels Apostel-Teppiche

1514 oder 1515 gab Leo X. an Raffael den Auftrag, Kartons für eine Serie von Wandteppichen anzufertigen, die für die unterste Wandzone der Sixtinischen Kapelle vorgesehen war.<sup>201</sup> Interessant ist hier vor allem das Zusammenspiel von Fresken und Wandteppichen, welche die Rezeption der Medien im unteren und oberen Register zugunsten einer Lesart als doppelreihige Tapissierausstattung favorisiert. Das heißt, daß die Fresken des oberen Registers in Format und Farbgebung mit den Wandteppichen korrespondieren und so wie fingierte Tapissierien wirken. Die Kosten für die Herstellung der Teppiche war immens hoch: 2000 Dukaten hatte man für die Anfertigung jedes einzelnen Teppichs bezahlt.<sup>202</sup> Die Summe läßt sich mit dem Jahresgehalt Andrea Mantegnas am Hof von Mantua von 180 Dukaten<sup>203</sup> und dem Federico Zuccaris im Jahr 1583 von 2000 Dukaten<sup>204</sup> ungefähr vergleichen. Das heißt, daß ungeheuer große Summen für die Anfertigung von Teppichen bezahlt wurden, die den unteren Chorbereich zu bestimmten Anlässen schmückten. Die Hauptscenen der Teppiche fügen sich formal und inhaltlich in das bereits existierende Freskenprogramm der Kapelle ein, sie bilden sozusagen eine kostbare Ergänzung der Fresken. Die an der für die Wandteppiche vorgesehen Stelle angebrachten Fresken zeigen einen fingierten stofflichen Wandbehang, der an Nicht-Festtagen in der Kapelle sichtbar war. Auch diese Fresken greifen das oszillierende Spiel zwischen Realität und Fiktion, Fresko und Stoff wieder auf. In der Sala dei Cinquecento zeigen die Fresken an den Wänden Schlachten und erinnern in Format und Farbgebung an Wandteppiche.

Im Zusammenhang mit dem malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento erweisen sich die Bordüren der Teppiche als besonders auffällig. Dargestellt sind dort Szenen aus dem Leben des Medici-Papstes. Die erste Bordüre zeigt den Aufbruch des jungen Giovanni de' Medici nach Rom. Am linken Rand liegt der Flußgott Arno mit einem Füllhorn und über diesem steht eine Florentia, die ihm den Weg weist. Die Ankunft des späteren Papstes in Rom wird in einer weiteren Bordüre durch die Darstellung des Flußgottes Tiber mit einem Füllhorn in der rechten Hand, der sich auf die Wölfin stützt, ausgedrückt. Wie in der Sala dei Cinquecento sind die Flußgötter der Sixtinischen Kapelle topographische Indikatoren, sie stehen nämlich für die Städte Florenz und Rom, die sich an den Ufern des Arno und des Tiber befinden. Im Palazzo Vecchio sind die Flußgötter der sechzehn quadratischen Deckenfeldern mit den Allegorien der Städte in gleicher

---

<sup>201</sup> Zu den Teppichen siehe vor allem Weddingen 1999, 268-84. Dort auch weitere Literaturhinweise.

<sup>202</sup> Weddingen 1999, 268.

<sup>203</sup> Warnke 1996, 177.

<sup>204</sup> Warnke 1996, 190.

Weise gedacht. Auch hier erscheinen die Flußgötter (zusammen mit anderen Allegorien) als topographische Indikatoren.<sup>205</sup>

### Sala di Costantino

1519 gab Papst Leo X. an Raffael den Auftrag für die Neuausmalung der ursprünglich mit heiligen Päpsten ausgestatteten Sala di Costantino. Die Arbeiten begannen, mußten aber nach nur einem Jahr wegen des Todes Leos 1521 unterbrochen werden. Der Nachfolgapapst Hadrian VI. hatte kein Interesse an der Ausführung der Fresken, doch bereits ab 1523 wurden die Fresken unter Clemens VII. innerhalb eines Jahres fertiggestellt. Durch den Tod Raffaels 1520, der nur zwei Wände in Zeichnungen vor seinem Ableben geplant hatte, mußten dessen Schüler Giulio Romano und Giovan Francesco Penni die Arbeiten an der Sala allein weiterführen.<sup>206</sup> An den vier Wänden sind Historienszenen in Form fingierter Wandteppiche dargestellt. Sie werden von einer architektonischen Gliederung mit seitlichen Nischen gerahmt, in denen Päpste flankiert von Tugenden sitzen, und einer fingierten Sockelzone im unteren Bereich, in der Szenen in Bronzemalerei von Hermenpilastern flankiert sind. Ganz deutlich wird hier die enge Verknüpfung der permanenten Dekoration der Fresken und den feierlichen Teppichen. Hinzu kommt, daß Leo Teppiche mit Puttenspielen bestellt hatte, um die gemalte Ausstattung an feierlichen Anlässen durch sie zu ergänzen. Damit ähnelt die Ausstattung der Sala dei Cinquecento in verschiedenen Punkten: die einzelnen Historienszenen sind als Wandteppiche dargestellt. Die Schlachten Vasaris sind nicht explizit als fingierte Wandteppiche gemalt, erwecken aber durch ihre Größe, den Ort ihrer Anbringung und die Farbigkeit diesen Eindruck.

Thematisch ähnlich ist das große Fresko an der Westwand der Sala di Costantino, das die berühmte Schlacht an der Milvischen Brücke zeigt. Die Darstellung einer Schlacht auf einem fingierten Wandteppich legen den Vergleich mit der Sala dei Cinquecento nahe. Wie in Vasaris Schlachtenfresken haben auch hier Vorbilder wie die Reliefs des Konstantinsbogens, der Trajanssäule und antike Schlachtensarkophage gewirkt.<sup>207</sup> Tapisserien, die Schlachten darstellen, sind bereits in Burgund im 14. und 15. Jahrhundert nachweisbar. Besonders berühmt ist die Tapiserie der Schlacht von Roosebeke, die mit ihren fünf Metern Höhe und vierzig Metern Breite imposante Ausmaße annahm.<sup>208</sup> Das burgundische Beispiel zeigt, wie die Sala dei Cinquecento, zeitgenössische Geschichte, während die fingierten Wandteppiche der Sala di Costantino weit zurückliegende, teilweise mythologische Geschichte darstellen.

---

<sup>205</sup> Zu den Flußgöttern siehe auch Kap. V.1.

<sup>206</sup> Siehe vor allem Kliemann/ Rohlmann 2004, 143ff. Dort auch weitere Literaturhinweise.

<sup>207</sup> Siehe auch Kapitel VII. zu den Wandfresken der Sala dei Cinquecento.

<sup>208</sup> Vgl. Brassat 1992, 164f.

Im Fresko der Kreuzesvision Konstantins an der Ostseite der Sala di Costantino ist nicht nur in gewisser Weise der Gründungsmythos von St. Peter dargestellt, denn Konstantin erlebte die Kreuzesvision an der Stelle, an der die Kirche später errichtet wurde, sondern auch ein antikes Rom, das den Ausblick auf die Stadt zeigt, der sich reell hinter der Wand befindet. Die Ansicht ist allerdings an die Zeit Konstantins angepaßt, man hat hier versucht, die alte Ansicht zu rekonstruieren. Auch in Vasaris Sala befindet sich ein Gründungsmythos, der sich auf antike Wurzeln stützt, nämlich die Gründung der Stadt Florenz an der Decke.<sup>209</sup> Vasari hatte dort versucht, die Gebäude, die zur Zeit des Triumvirats bereits errichtet waren, darzustellen. Am rechten Bildrand der Kreuzesvision befindet sich die Darstellung Papst Clemens I. mit den Gesichtszügen Leos X., der auf das Kreuzzeichen am Himmel schaut. Die Prophezeiung des Sieges unter dem Zeichen des Kreuzes überträgt sich somit auch auf den Medici-Papst, die Prophezeiung aus der fernen Vergangenheit wird auf die Gegenwart und den Auftraggeber der Fresken bezogen.<sup>210</sup> Ganz ähnlich verhält es sich mit der bereits erwähnten Darstellung der Gründung der Stadt Florenz, wo am linken Bildrand das Triumvirat dargestellt ist. Oktavian Augustus ist durch seinen Helm mit Steinbock, Ruder und Globus identifizierbar. Die Parallelen zwischen Augustus und Cosimo I. sind in der zeitgenössischen Kunst und Literatur ein oft verwendetes Thema, der augustianische Steinbock ist von Cosimo als Imprese übernommen worden.<sup>211</sup> Damit wird, wie bei der Kreuzesvision, ein in der fernen Vergangenheit liegendes Ereignis auf die Gegenwartswelt bezogen.

Die Sockelzone in Florenz war, wie eine Zeichnung beweist, ganz ähnlich wie in der Sala di Costantino geplant.<sup>212</sup> (Abb. 11) Für die Sockelzone in der Sala di Costantino hatte Leo X. kleine Teppiche mit den sogenannten „giochi di putti“ anfertigen lassen, welche die permanente Freskenausstattung an Festtagen als „mobiler Zusatzdekor“ schmücken sollte.<sup>213</sup>

Die Mischung von permanenter Ausmalung an Decke und Wänden und Wandteppichen, die Leo X. bereits in der Sixtinischen Kapelle vorgesehen hatte, findet sich auch im Palazzo Vecchio wieder, wo Cosimo I. in einer eigenen Weberei Wandteppiche für fast alle Räume des Palazzo Vecchio herstellen ließ.<sup>214</sup> Für die Sala dei Cinquecento ist besonders das Fehlen jeder Teppichausstattung bemerkenswert.

Vergleicht man Größe und Funktion der beiden Säle (Sala di Costantino und Sala dei Cinquecento), so finden sich auch hier Gemeinsamkeiten. Beide Säle sind sehr groß und waren als Festsäle

---

<sup>209</sup> Siehe auch Kapitel V.26. zum Deckenfeld der Gründung der Stadt Florenz.

<sup>210</sup> Vgl. Kliemann/ Rohlmann 2004, 144.

<sup>211</sup> Vgl. Kapitel V.26. zum Deckenfeld der Gründung der Stadt Florenz.

<sup>212</sup> Ähnliche Gliederungen der Sockelzone mit von Hermenpilastern gerahmter Bronzemalerei findet sich bereits im Salone von Vasaris Wohnhaus in Arezzo und in der Sala degli Elementi im Palazzo Vecchio.

<sup>213</sup> Brassat 1992, 202.

<sup>214</sup> Adelson 1985, 160.

geplant, in der viele Menschen bei Feierlichkeiten Platz haben sollten.<sup>215</sup> In beiden Fällen mußten die großen Fresken mit den übergroßen Figuren, die etwa auf Kopfhöhe des Betrachters ihren unteren Abschluß haben, beeindruckend auf diesen gewirkt haben. In beiden Sälen fühlt sich der Betrachter in die übergroßen Ereignisse mit einbezogen und gleichzeitig bedroht von der Unmittelbarkeit der Szene.

Vasari kannte die Sala und hat sie relativ ausführlich in der *Vita di Giulio Romano* beschrieben. Er lobte sie: „Insomma, si portò di maniera Giulio in quest’opera, che per così fatta sorte di battaglia, ell’è stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo lui (...)“.<sup>216</sup> Der Einfluß der Schlacht an der Milvischen Brücke (und der anderen Fresken in der Sala di Costantino) auf Vasari und die Schlachtenfresken in der Sala dei Cinquecento scheint durch dieses Zitat bezeugt.

## XI.2. Die Kunstaufträge Kaiser Karl V.

Kaiser Karl V., 1500 geboren, wurde durch einen „unwahrscheinlichen weltgeschichtlich seltenen dynastischen Zufall“<sup>217</sup> Herrscher eines enormen Gebietes, das sich von den Niederlanden und dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation über Spanien und Italien bis nach Übersee ausdehnte. Karl beherrschte ein nicht nur flächenmäßig ausgedehntes Gebiet, sondern auch unterschiedlichste Traditionen und Gesetze. Er selbst war mit den Sprachen Flämisch und Französisch aufgewachsen, konnte außerdem noch Spanisch, Italienisch und ein wenig Deutsch. Zur Festigung seiner Herrschaft in diesem gigantischen Reich reiste Karl fast ständig darin umher. Die italienischen Staaten verbanden sich mit Karl, weil sie sich nicht mehr allein gegen die türkische Supermacht verteidigen konnten.<sup>218</sup> Als herausragende Momente seiner Biographie müssen der Sieg von Pavia 1525 mit der Gefangennahme des französischen Königs Franz I., seine Krönung in Bologna 1530 durch den Medici-Papst Clemens VII. und der erfolgreiche Kriegszug nach Tunis 1534 gesehen werden. Diese Taten sind in den Kunstaufträgen des Kaisers und ihm nahestehender Familien vielfach dargestellt und glorifiziert worden. Für die Medici dienten diese Ereignisse, die sich durch die Krönung des Kaisers durch Clemens VII. eng mit ihrer Familienchronik verbanden, immer wieder als Mittel zur Legitimation der eigenen Herrschaft. Ganz Europa feierte den aus Afrika siegreich zurückkehrenden Kaiser als Beschützer des Christentums und der Christen. Mit

---

<sup>215</sup> Für die Sala dei Cinquecento siehe Kapitel zur Funktion der Sala, für die Sala di Costantino siehe Kliemann/Rohmann 2004, 143.

<sup>216</sup> Vasari-Marini 2004, 869.

<sup>217</sup> Kohler 1999, 13.

<sup>218</sup> John Elliott, „Einleitung“, in: Kaiser Karl V. 2000, 1ff.

aufwendigen ephemeren Dekorationen wurden dafür die Städte, durch die der Kaiser reiste, geschmückt. Viele Elemente dieser *apparati* lassen sich auch im Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento wiederfinden.

Bereits 1515 hatte Erasmus von Rotterdam seine Unterweisung des christlichen Fürsten Karl V. gewidmet.<sup>219</sup> „Mit lehrreichen Bildern sollte man die Aufenthaltsräume des Fürsten schmücken“ hatte dieser schon relativ früh postuliert.<sup>220</sup> Erst nach dem Sieg von Pavia 1525 sind in der Kunst Karls das mythisch-heroische Kaiserbild und Anspielungen auf die klassische Antike nachweisbar.<sup>221</sup> Sowohl die „lehrreichen Bilder“ im Wohnpalast des Fürsten als auch die Selbstrepräsentation des Fürsten mittels Anspielungen auf die klassische Antike lassen sich im Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento nachweisen.

Im folgenden sollen einzelne Kunstwerke aus dem Umfeld Karls V., die mit dem malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento in Verbindung gebracht werden können, vorgestellt werden. Dabei soll die begrenzte Auswahl der Objekte lediglich auf Einflüsse aus dem Umkreis Karl V. verweisen, jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

### Karls *ingressi* in Italien

Die Reisen Karls V. durch Italien waren mit ihren triumphalen *ingressi* in verschiedene italienische Städte nicht nur großartige Ereignisse der Selbstrepräsentation des Kaisers und der feierlichen Unterwerfung der Städte, sondern sie wurden auch Vorbilder für andere Triumphzüge und Feste.<sup>222</sup> Mit Triumphbögen, Siegessäulen und Reiterstatuen waren die *ingressi* alle nach antik-römischem Vorbild gestaltet.<sup>223</sup> Römisch-antike Elemente konnten bereits beim Triumphzug Leos X. durch Florenz 1515 nachgewiesen werden.<sup>224</sup> Höhepunkt der ersten Reise war die 1530 in Bologna stattfindende Krönung Karls zum Kaiser durch den Medici-Papst Clemens VII. Bereits im Vorfeld hatten der Papst und Karl V. sich auf verschiedene Bündnisse geeinigt. Clemens sollte den Kaiser krönen, dafür befreite Karl ihn nach dem Sacco di Roma von 1527 von seinen Söldnern, außerdem erkannte er Alessandro de' Medici als Herzog von Florenz an verheiratete diesen später sogar mit seiner unehelichen Tochter Margherita.

<sup>219</sup> Erasmus von Rotterdam, *Institutio principis Christiani*, Basel 1516. Siehe Kaiser Karl V. 2000, 128, Nr. 33.

<sup>220</sup> Erasmus 1516, zitiert nach Checca Cremades 2000, 37.

<sup>221</sup> Checca Cremades 2000, 35ff.

<sup>222</sup> Die Feste sind von Zeitgenossen beschrieben worden, wie beispielsweise von Luigi Gonzaga da Borgoforte (zugeschrieben), *Cronaca del Soggiorno di Carlo V in Italia dal 25 Luglio 1529 al 25 Aprile 1530*, hg.v. G. Romano, Milano 1892; Marino Sanuto, *I Diarii*, 58 Bde., Venezia 1879-1903, Bd. 52, 79-80, 244-45.

<sup>223</sup> Vgl. Belluzzi 1980, 47-62; Starn/ Partridge 1992, 153.

<sup>224</sup> Siehe Kapitel XI.1. zu den Kunstaufrägen Leos.



Eine wichtige Station der Reise nach Bologna war Mantua. Der Einzug in die Stadt führte den Habsburger von der Porta Pradella aus über San Giacomo, Sant' Andrea, das kommunale Zentrum und den Dom zum Schloß der Gonzaga. Der Weg, den Karl in der Stadt zurücklegte, entsprach der für feierliche Umzüge oft gewählten Strecke, die zur Residenz der Gonzaga führte und dabei die wichtigsten Gebäude der Stadt passierte.<sup>225</sup> Für den Vergleich mit dem malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento sollen nur einige relevante Details der ephemeren Dekoration in Mantua herangezogen und untersucht werden. Da vor allem schriftliche Quellen die Basis für eine mögliche Rekonstruktion stellen, sind genauere Angaben zur ikonographischen Ausführung der *apparati* oft nicht möglich. In Mantua zeigte der erste Triumphbogen sechs große Figuren aus fingiertem Marmor, die Karl V. und weitere Habsburger Monarchen mit Manto, der mythischen Gründerin Mantuas darstellten.<sup>226</sup> Der Gedanke der Verbindung des Herrschers mit einer Personifizierung der ihm unterworfenen Stadt findet sich auch im zentralen Deckentondo der Sala dei Cinquecento wieder. Dort krönt Fiorenza ihren Herren Cosimo de' Medici mit einem Lorbeerkranz. Der Lorbeerkranz erinnert wiederum an Victoria, die Siegesgöttin, die den Lorbeer als Attribut aufweist. Eine solche Victoria mit einem Lorbeerzweig in der Hand war auf der Piazza del Duomo in Mantua aufgestellt worden.<sup>227</sup> Eben diese Säule zeigt Szenen außereuropäischer Siege Karls, womit dieser als christlicher Verteidiger eines geeinten Europas geehrt wurde.<sup>228</sup> Der Gedanke des Sieges und eines triumphierenden Herrschers ist triumphalen Einzügen seit der Antike inhärent. In der Sala dei Cinquecento findet sich das Motiv des Triumphes nicht nur in der den Herzog mit Lorbeer krönenden Florentia und dem thronenden Herzog selbst, sondern auch in der Darstellung der für Florenz siegreichen Schlachten. Die Gegenüberstellung der Schlachten der Republikanischen Regierung mit den effektiveren Siegen des Herzogs unterstreicht den Siegesgedanken des Programms und glorifiziert den gefeierten Herrscher. Im Deckenfeld mit dem Triumph über Pisa ist ein Triumphzug *all'antica* außerdem dargestellt.<sup>229</sup> Vasari selbst hat kurz auf die Mitarbeit Giulio Romanos an den ephemeren Apparaten in Mantua hingewiesen.<sup>230</sup> Allerdings beschreibt er die Dekorationen nicht.

Die Krönung in Bologna, die am 24. Februar 1530 an Karls dreißigstem Geburtstag stattfand, ist ein so großes Ereignis in der Familiengeschichte der Medici, daß es in der Sala di Clemente VII über

---

<sup>225</sup> Belluzzi 1980, 47.

<sup>226</sup> Belluzzi 1980, 49.

<sup>227</sup> Belluzzi 1980, 50.

<sup>228</sup> Damit stimmt der Inhalt der Säule nicht mit Karls Gründen für die Reise überein. Er wollte mit der Reise vor allem seine Herrschaft festigen, was mit der Krönung in Bologna seinen Höhepunkt erreichte. Mantua zeigt sich hier nicht als explizit unterworfenen Stadt, sondern als christliche, die von einem christlichen Herrscher beschützt worden ist. Vgl. Belluzzi 1980, 50.

<sup>229</sup> Vgl. Kap. V.19

<sup>230</sup> „Nella venuta di Carlo Quinto imperatore a Mantova, per ordine del duca fé Giulio molti bellissimi apparati [...]. Vasari-Marini 2004, Vita di Giulio Romano, 876.

zwanzig Jahre später von Vasari dargestellt worden ist. Dort bildet es das große Zentrum mehrerer mit Stuck umrahmter Darstellungen mit Szenen aus dem Leben des Papstes.<sup>231</sup> Vasari, der nach eigener Aussage selbst an den *apparati* für die Krönung Karls in Bologna mitgearbeitet hat,<sup>232</sup> zeigt auf diesem Deckenbild kein Detail dieser ephemeren Dekoration, sondern stellt den Akt der Krönung in der Kirche San Petronio mit vielen Porträts der anwesenden Personen dar. Es bleibt jedoch festzuhalten, daß Vasari die ephemeren Dekorationen in Bologna als junger Mann (er war gerade 19 Jahre alt) gesehen hat. Die Feierlichkeiten, die sich über mehrere Monate hinzogen, gliederten sich in vier Festakte auf: Zwei triumphale *ingressi* des Papstes und Karls, die Krönung und die Apotheose.<sup>233</sup> Der Einzug des Papstes am 21. Oktober 1529 folgt ähnlichen Gedanken wie der Einzug Leos X. in Florenz 1515. Der Weg, den Clemens durch die Stadt nimmt, ist mit antikisierenden Triumphbögen, Säulen, und Papstwappen geschmückt. Auf der Piazza vor dem Palazzo Pubblico, wo der Papst während seines Aufenthaltes in Bologna wohnte, war ein Triumphbogen mit komplexem ikonographischen Programm aufgestellt worden. Dargestellt war darauf der Heilige Vater mit Heiligen wie Petrus und Paulus, Petronius und Ambrosius. Weiterhin befand sich dort eine Skulptur Clemens', die von vier Tugenden umgeben war. Zufriedenheit (*felicità*) und Sicherheit (*sicurezza*) waren weitere Konzepte, die sich im feierlichen Einzug des Papstes fanden.<sup>234</sup> Tugenden finden sich im Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento lediglich im Deckenfeld mit der Darstellung des den Krieg gegen Siena vorbereitenden Cosimo.<sup>235</sup> Die *felicità*, die auch beim Einzug Leos X. in Florenz von 1515 eine Rolle spielte, findet sich auch im Programm der Sala dei Cinquecento. Wie bereits oben erwähnt, war für den zentralen Deckentondo in der ersten Planungszeichnung eine „Fiorenza in una Gloria celeste in sonna Felicità“ geplant.<sup>236</sup> Der Gedanke der *felicità* findet sich gewissermaßen auch im Gesamtkonzept des ikonographischen Programms der Sala dei Cinquecento wieder, denn das aus den beiden miteinander konfrontierten Kriegen resultierende *buon governo*, das hier eigentlich *miglior governo* heißen müßte, fällt genau auf diese *felicità*, die durch eine gute Regierung ausgelöst wird, zurück. Am 5. November 1529 fand der Einzug Karl V. in Bologna statt. An der Porta San Felice war eine Inschrift, die von vier Medaillen mit Bildnissen römischer Kaisern umgeben war, angebracht. Die Münzen zeigten Caesar, Augustus, Titus und Trajan. Darunter befanden sich Reiterstatuen von

<sup>231</sup> Zum Fresko siehe Del Vita 1934, 3-6; Allegri/ Cecchi 1980, 167. Vasari hat die Darstellung auch in seinen *Ragionamenti* beschrieben (Vasari-Milanesi, 165-83).

<sup>232</sup> In seiner Autobiographie schreibt Vasari nur einen Satz über diese Arbeit und seinen Aufenthalt in Bologna: „[...] mi condussi per le montagne di Modena a Bologna; dove, trovando che si facevano per la coronazione di Carlo Quinto alcuni archi trionfali di pittura, ebbi così giovinetto da lavorare con mio utile et onore.“ Vasari-Marini 2004, Descrizione dell' Opere del Vasari, 1358.

<sup>233</sup> Vgl. Conti 1980, 38.

<sup>234</sup> Conti 1980, 40.

<sup>235</sup> Siehe Kapitel V.27. zum Deckenfeld Cosimo bereitet den Krieg gegen Siena vor.

<sup>236</sup> Siehe Kapitel zu den Planungszeichnungen.

Furius Camillus und Scipius Africanus sowie Bilder von römischen Senatoren.<sup>237</sup> Die Allegorie des Furore, die unter einem gefesselten Giganten lag, verwies auf den Sieg, den der Kaiser für das vom Krieg zerrüttete Europa errungen hat. Ein zweigesichtiger Janus hielt die Schlüssel seines verschlossenen Tempels, auf dessen Tür sich die Inschrift „PROVIDENTIA“ befindet, in der Hand. Weitere Reiterstatuen zeigen Caesar Augustus und Numa Pompilius, deren lange Herrschaften durch Harmonie und Frieden gekennzeichnet waren.<sup>238</sup> Zwei weitere Darstellungen zeigen einen Sieg Karls auf dem Meer und einen auf dem Festland.<sup>239</sup> Der Gedanke einer großen Heeresmacht, die sich nicht nur auf das Land beschränkt, sondern auch auf die See, ist nicht neu. Dennoch sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß auch an der Decke der Sala dei Cinquecento Land- und Seeschlachten dargestellt sind, die natürlich auf die Größe des Florentinischen Heeres und die finanziellen Möglichkeiten des Herzogs anspielen.<sup>240</sup> In der Piazza Maggiore befanden sich schließlich zwei weitere Triumphbögen, die der Viktoria und der Gloria gewidmet waren.<sup>241</sup> Gloria und Viktoria finden sich auch in der Deckenausstattung der Sala dei Cinquecento, wo in allen drei erhaltenen Planungszeichnungen eine „Fiorenza in Gloria“ für den zentralen Tondo belegt ist.<sup>242</sup> Wie eine Viktoria ist schließlich die den Herzog krönende Fiorenza im zentralen Deckentondo dargestellt worden und auch im Deckenfeld mit dem Triumphzug anlässlich des Sieges über Pisa sitzt eine Fiorenza wie die Siegesgöttin auf dem Triumphwagen.<sup>243</sup>

Ab 1535 durchquerte der siegreiche, nach dem Tunisfeldzug heimkehrende Kaiser Karl V. Italien von Süden nach Norden. Dabei besuchte er fast alle bedeutenden italienischen Städte und ließ sich in ihnen als Beschützer des Christentums feiern. Große Städte wie Messina, Neapel, Rom, Siena und Florenz, aber auch kleinere Städte empfingen den Kaiser erneut mit feierlichen Apparaten.<sup>244</sup> Wie Cazzato festgestellt hat, waren in allen Städten Triumphbögen aufgestellt, während Statuen, Säulen, Brunnen und Wagen variierten.<sup>245</sup> In jedem Fall waren die ephemeren Dekorationen alle *all'antica* gestaltet, wie bereits bei den oben behandelten Einzügen Karls V. und Leos X.

---

<sup>237</sup> Die Geschichten des Furius Camillus wurden ebenfalls an den Wänden der Sala delle Udienze im Palazzo Vecchio in Florenz dargestellt. Die Fresken wurden zwischen 1543 und 1545 von Francesco Salviati und seinem Gehilfen Domenico Romano geschaffen und glorifizieren gleichzeitig ihren Auftraggeber Cosimo I. Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 40ff.

<sup>238</sup> Conti 1980, 41.

<sup>239</sup> Vgl. Conti 1980, 42.

<sup>240</sup> Die Mehrheit der Darstellungen an der Decke sowie alle Fresken zeigen Schlachten auf dem Lande. Dafür wird das Deckenfeld, das die Seeschlacht zeigt, mit Florentinischen Flaggen geradezu überhäuft. Detailliert wird die Konstruktion der Schiffe versucht, wiederzugeben. Am rechten oberen Bildrand sind moderne Kanonen gezeigt. Vgl. Kapitel zum Deckenfeld der Seeschlacht.

<sup>241</sup> Vgl. Conti 1980, 42.

<sup>242</sup> Siehe Kapitel zu den Planungszeichnungen der Decke.

<sup>243</sup> Siehe Kapitel zum Deckentondo des Cosimo und das Kapitel zum Deckenfeld des Triumphes über Pisa.

<sup>244</sup> Zu den Einzügen siehe Mitchell 1979; Cazzato 1980, 22-37; Madonna 1980, 63-68; Cazzato 1985, 179-204.

<sup>245</sup> Siehe Übersicht bei Cazzato 1985, 187, Abb. 3.

nachgewiesen. Das genaue ikonographische Programm der Dekorationen läßt sich heute nicht mehr nachvollziehen, aber durch verschiedene zeitgenössische Quellen ist der Forschung ein gewisser Überblick über die verwendeten Themen möglich geworden. Durch den begrenzten Umfang der vorliegenden Untersuchung ist es nicht möglich, alle Details dieser ephemeren Dekorationen zu benennen. Viel mehr sollen die Elemente, welche auch in Vasaris ikonographischem Programm der Sala dei Cinquecento vorkommen, kurz benannt und ihre Bedeutung im jeweiligen Kontext kurz erörtert und mit dem Florentiner Ausstattungsprogramm verglichen werden. Damit soll der Einfluß dieser ephemeren Apparate, die für Karl V. in ganz Italien errichtet worden waren, auf das ikonographische Programm der Sala dei Cinquecento nachgewiesen werden.

Bereits in Cosenza findet sich ein bereits oft genanntes Motiv in neuer Variation: Über der ersten Pforte der Stadt war die weibliche Personifikation der Stadt Cosenza dargestellt. Über ihr befand sich das Wappen des Kaisers zwischen zwei Flußgöttern, vermutlich die Flüsse Busento und Crati personifizierend.<sup>246</sup> Die weibliche Allegorie von Florenz sowie die Flußgötter der wichtigsten Flüsse in Cosimos Hoheitsgebiet finden sich auch an der Decke der Sala dei Cinquecento wieder. Florentia ist in allen drei Tondi repräsentiert, während die Flüsse in den sechzehn kleinen Deckenfeldern mit den Städten und Landschaften der Toskana die Fruchtbarkeit von Cosimos Landbesitz symbolisieren.

In Rom ließ der Farnese-Papst Paul III. aufwendige *apparati* für die Ankunft des Kaisers herrichten. Künstler wie Antonio da Sangallo und Francesco Salviati wirkten daran mit.<sup>247</sup> Antonio da Sangallo war, wie Vasari in der Vita des Architekten schreibt, für die gesamte Dekoration verantwortlich.<sup>248</sup> In der Vita Antonios geht Vasari vor allem auf die Konstruktion der hölzernen Triumphbögen ein, deutet jedoch bereits an, daß dort „i fatti dello imperadore“ dargestellt waren, über die er in der Vita der beteiligten Maler berichten würde. Die Maler waren vor allem Francesco Salviati und Battista Franco. In der Vita Salviatis, dessen Werke „furono le migliori che fussero in quel apparato“, beschränkt sich Vasari auf nur einen Satz, in dem er Salviatis Mitarbeit an den Dekorationen erwähnt.<sup>249</sup> Viel ausführlicher beschreibt Vasari die Arbeiten in der Vita Battista Francos, wenngleich das ikonographische Programm auch hier nur schwer nachvollziehbar ist.<sup>250</sup> An dem bereits benannten Triumphbogen, schreibt Vasari hier, waren „otto storie“ dargestellt. Und er präzisiert dies noch, indem er weiter berichtet, es handele sich um „certi affronti e fatti d’arme fra

<sup>246</sup> Vgl. Cazzato 1980, 26.

<sup>247</sup> Vasari beschreibt die Apparate in den Viten von Jacopo dell’Indaco, Raffaello da Montelupo, Antonio da Sangallo, Battista Franco und Francesco Salviati. Vgl. Cazzato 1985, 181.

<sup>248</sup> „E non solo questo arco fu da Antonio ordinato, ma tutto l’apparato della festa, che si fece per ricevere un sì grande et invitissimo imperadore.“ Vasari-Marini 2004, Vita di Antonio da Sangallo, 862.

<sup>249</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Francesco detto de’ Salviati, 1149ff, Zitat S. 1153.

<sup>250</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Battista Franco, 1111ff.

Christiani, e Turchi“.<sup>251</sup> Am besagten Triumphbogen waren Schlachten von Christen gegen die Türken dargestellt. Damit nimmt das ikonographische Programm explizit auf den Grund der Reise Karls, der ja als Sieger aus dem Tunisfeldzug zurückkehrte, bezug. Wie in der Sala dei Cinquecento waren zeitgenössische Schlachten, die den Herrscher als solchen legitimisierten und glorifizierten, dargestellt.

An der Porta di San Bastiano, durch die der Kaiser die Stadt betrat, waren sowohl die Wappen des Papstes als auch des Kaisers angebracht. Hinter ihnen hat sich, wie Vasari berichtet, ein Romulus befunden, der das Papstwappen mit der Tiara und das Wappen Karls mit einer Krone bekrönte.<sup>252</sup> Romulus, der als der Gründer Roms gilt, stand hier als Synonym der Stadt Rom. In dieser Funktion krönt er die beiden Herrscher und unterwirft sich ihnen gleichzeitig. Der zentrale Deckentondo in der Sala dei Cinquecento folgt dieser Ikonographie: Florenza, die gleichzeitig für Florenz steht, krönt den Herzog mit einem Lorebeerkrantz und erkennt ihn so als ihren Herren an.

Der Einzug Karls V. in Siena ist von Vasari lediglich in der Vita des Domenico Beccafumi beschrieben.<sup>253</sup> Von nur einem großen, beweglichen Apparat ist die Rede. Es handelte sich um ein acht *braccia* (etwa fünf Meter) hohes Rundrelief, das den Kaiser auf einem Pferd zeigte. Unter der Reiterstatur befanden sich „tre figure che rappresentavano tre provincie state da esso imperador domate e vinte“.<sup>254</sup> Damit müssen Allegorien gemeint sein, die bestimmte Gebiete oder größere Städte darstellten, vermutlich ähnlich dargestellt, wie in den sechzehn kleineren Deckenfeldern der Sala dei Cinquecento mit den toskanischen Städten, die unter Herrschaft Cosimos standen.<sup>255</sup> Der Unterbau dieses Reliefs war eine Holzkonstruktion in Form eines Schlosses, unter die Räder montiert waren. Beim Einzug des Kaisers konnte die ganze Konstruktion zusammen mit dem Festzug fortbewegt werden.

An den *apparti*, die den Kaiser in Florenz empfangen, arbeitete auch Vasari mit.<sup>256</sup> Er selbst hatte die Aufgabe, verschiedene Fahnen zu malen und Triumphbögen zu entwerfen. Für die vorliegende Untersuchung sind vor allem die fünf Statuen von etwa fünf Meter großen Flußgötter, die von Tribolo, Raffaello da Montelupo und Montorsoli geschaffen wurden, von Interesse. Sie stellten fünf Flüsse (Bagrada, Iberus, Rhein, Donau und Arno) dar und waren mit Inschriften versehen, die ihre

---

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Domenico Beccafumi, 915. Vgl. Cazzato 1985, 181.

<sup>254</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Domenico Beccafumi, 915.

<sup>255</sup> Siehe Kapitel zu den Deckenfeldern der Stadtallegorien.

<sup>256</sup> “Intanto avendosi a far l’apparato per ricevere l’anno 1536 in Firenze l’imperatore Carlo Quinto, nel dare a ciò ordine il Duca comise ai deputati sopra quella onoranza, come s’è detto nella vita del Tribolo, che m’avessero seco a disegnare tutti gl’archi et altri ornamenti da farsi per quell’entrata.” Vasari-Marini 2004, Descrizione dell’Opere del Vasari, 1361. Zum Fest in Florenz siehe vor allem Sala 1536; Guazzo 1546, 201-04; Varchi 1838, II, 214-22; Cazzato 1985, 179-204.

Herkunft verriet, wie beispielsweise „Hiberus ex Hispania“.<sup>257</sup> Die Flüsse wurden somit als Pars pro Toto verwendet und drückten in ihrer Gesamtheit den Herrschaftsbereich Karls V. aus. Vasari selbst macht dies deutlich indem er schreibt „cio è il Reno per la Germania“.<sup>258</sup> Die Deckenfelder mit den Stadtallegorien der Sala dei Cinquecento stehen ebenso als Teile eines ganzen Reiches, wobei jedes einzelne dieser Deckenfelder wiederum aus Teilen (Flußgott, Wappen) eines Ganzen (Stadt) besteht.

1541 fand ein weiterer Einzug Karls V. in Mailand statt. Der Einzug ist vor allem deshalb für die malerische Ausstattung der Sala dei Cinquecento von Interesse, weil auf dem Weg zum Palazzo Ducale auf einer Brücke acht ephemere Statuen aufgebaut waren, die acht größere Städte des Herzogtums repräsentierten.<sup>259</sup> Damit sind, wie an der Decke der Florentinischen Sala die Städte des herzoglichen Landbesitz durch Allegorien dargestellt.

### Teppiche

Wandteppiche waren für den Kaiser, der ständig in seinem großen Reich umherreiste, um seine Macht zu stabilisieren, ein wichtiges politisches Mittel. Sie reisten mit ihm und repräsentierten ihn und seinen Hof auf Reisen. Eine Radierung Frans Hogenbergs von um 1585 zeigt Karl bei seiner Abdankungszeremonie 1555 in der Aula Magna des Schlosses auf dem Coudenberg zu Brüssel.<sup>260</sup> (Abb. 96) Die Teppiche, die eigens zu diesem Anlaß in Tournai gefertigt worden waren, bedecken die Wände um den Kaiser vollkommen und lassen lediglich einen schmalen Streifen an der oberen Kante der Wände frei.<sup>261</sup> Ebenso muß man sich die Anbringung der Teppiche in jedem Raum, in dem der Kaiser eine Audienz gab, vorstellen. Wie eine eigenständige Wand bedecken sie die Wände des jeweiligen Saales und lassen sie wie den Palast des Kaisers erscheinen. Karl sicherte sich damit immer einen angemessenen Raum in angemessener ikonographischer Ausstattung, wo immer er sich befand. Gleichzeitig konnte Karl sich mit den selbst mitgebrachten Teppichen einer Dekoration sicher sein, die seinen Geschmack traf und er konnte sein Image, das er durch sie verbreitete selbst in höchster Weise beeinflussen.

Zu den bedeutendsten Werken der Hofkunst Karls V. gehören die sogenannten Tunis-Teppiche Willem de Pannemakers nach Vorlagen von Jan Cornelisz.<sup>262</sup> Die zwölf ungewöhnlich großen Teppiche (etwa fünf Meter hoch und sieben bis circa zehn Meter breit) waren die bis dahin größte Teppich-Serie. Die Verwendung wertvollster Materialien unterstreicht den hohen Anspruch, den

<sup>257</sup> Siehe Vasari-Marini 2004, Vita di Niccolò detto il Tribolo, 938f.

<sup>258</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Baccio da Montelupo e Raffaello suo Figliuolo, 680.

<sup>259</sup> Vgl. Belluzzi 1980, 47-62, bes. 54.

<sup>260</sup> Vgl. Horn 1989; siehe auch: Kaiser Karl V. 2000, 345, Nr. 403.

<sup>261</sup> Adelson 1985, 156.

<sup>262</sup> Vgl. Kaiser Karl V. 2000, 196ff, Nr. 153-164. Dort auch weitere Literatur.

Auftraggeber und Weber an die Teppiche stellten. Die Serie stellt den erfolgreichen Feldzug des Kaisers gegen die Türken und damit Karl V. als Beschützer des Christentums und der Christen dar. Im Sommer 1534 hatte Chaireddin Barbarossa, ein Berberfürst und Admiral der türkischen Flotte, die strategisch wichtige Hafenstadt Tunis erobert und den dort ansässigen Vasallen Karls vertrieben. Bereits im darauffolgenden Frühjahr brach Karl mit über 30 000 Soldaten auf, um das Christentum vor einer Machtausweitung des Osmanischen Reiches zu schützen und Tunis zurück zu erobern, was ihm auch gelang. Von Sizilien aus zog der Kaiser auf dem Landweg nach Norden, wo ihm triumphale Empfänge bereitet wurden.<sup>263</sup> Erst über zehn Jahre später, im Juli 1546, erhielt der flämische Hofkünstler Jan Cornelisz Vermeyen, der selbst am Feldzug nach Tunis teilgenommen und auf Wunsch des Kaisers die Kriegsschauplätze skizziert hatte, den Auftrag, Kartons anzufertigen. Nach diesen Vorlagen wurden die Teppiche zwischen 1548 und 1554 in der Werkstatt Willem de Pannemakers in Brüssel gewebt.<sup>264</sup> Auf jedem der zwölf Teppiche sind ein oder mehrere Ereignisse aus dem Kriegszug gegen Tunis dargestellt. Gerahmt sind alle Tapisserien von einer Bordüre mit eingelassenen Inschriftentafeln, die in spanischer und lateinischer Sprache das Ereignis spezifizieren. Bemerkenswert ist die Darstellung der Ereignisse aus meist zwei Perspektiven. Im Vordergrund sind fast immer Soldaten detailliert dargestellt, während sich der Hintergrund nach oben klappt und aus der Vogelperspektive dargestellt ist. Diese Hintergründe, die Burgen, Meere oder Städte zeigen, vermitteln dem Betrachter Informationen über die Topographie.<sup>265</sup> Eine ganz ähnliche Art der Darstellung wählt Vasari für die Schlachtenbilder in der Sala dei Cinquecento, vor allem für die Fresken an den Wänden. Im Vordergrund sind immer kämpfende Soldaten gezeigt, während der Hintergrund hochklappt und so aus der Vogelperspektive die Sicht auf die umgebende Topographie freigibt. Die Größe eines Freskos von Vasari entspricht in etwa der eines der Tunis-Teppiche. Auch die Anbringung in der Sala erinnert an Wandteppiche, wie auf der Radierung Hogenbergs erkennbar. Dicht an dicht waren dort die Teppiche angebracht und ließen nur oben einen schmalen Wandstreifen frei. Bedenkt man, daß auch für die Sala dei Cinquecento eine gemalte Sockelzone geplant war (Abb. 11), so kann man sich vorstellen, daß die Florentinische Sala wie mit Teppichen ausgestattet gewirkt hätte. Auch das Sujet der Darstellungen ist sowohl bei den Teppichen als auch bei Vasari gleich: Beide Programme erinnern an siegreiche, zeitgenössische Kriege ihres Auftraggebers. Natürlich ist Vasaris Bildprogramm mit der Gegenüberstellung zweier Kriege und zweier Regierungsarten komplexer, aber der Grundgedanke der Erinnerung, Glorifizierung und historischen Fixierung der Ereignisse ist der gleiche.

---

<sup>263</sup> Siehe weiter unten zu den triumphalen Einzügen Karls V.

<sup>264</sup> Kaiser Karl V. 2000, 345, Nr. 403.

<sup>265</sup> Diese Art der Darstellung ist auch „Überschaubild“ genannt worden. Hager 1939, 76; Hale 1990, 169-99.

## Medaillen

Die Medaillen Karl V. lassen viele Gemeinsamkeiten mit dem malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento erkennen. Eine Münze, die anlässlich der Kaiserkrönung Karls 1530 angefertigt wurde, zeigt auf ihrer Rückseite einen Flußgott, der durch eine Inschrift als Tiber gekennzeichnet ist.<sup>266</sup> (Abb. 98) Wie in den sechzehn Deckenfeldern mit verschiedenen Städten der Toskana ist der Flußgott als alter, unbekleideter Mann mit langem Bart dargestellt, der eine Urne hält, aus der Wasser strömt. Auch bei Vasari sitzt der Flußgott auf einer Fläche, die von Wasser umspült ist. Im Hintergrund der Münze befinden sich Berge, die wohl auf die sieben Berge, auf denen Rom errichtet worden ist, verweisen. Flußgott und Berge verweisen auf Rom, während die umlaufende Inschrift „IN SPEM PRISCI HONORIS“ den Bezug zur antiken Stadt herstellt. Der Kaiser ist auf der Vorderseite der Münze in seiner zeitgenössischen Kleidung dargestellt. Die anlässlich seiner Krönung angefertigte Medaille verweist auf die große Fläche des Herrschaftsgebietes des Kaisers, die sich in die Tradition des Römischen Reiches stellt. Ganz ähnlich sind auch die sechzehn Deckenfelder in der Sala dei Cinquecento gemeint. Sie verweisen auf das Hoheitsgebiet des Herzogs, das durch die Flußgötter und die Stadtveduten gekennzeichnet ist.

Eine weitere Medaille zeigt auf der Vorderseite ein Hüftbild des geharnischten und bekrönten Kaisers mit Schwert und Reichsapfel.<sup>267</sup> (Abb. 99) Um die Darstellung des Kaisers herum verläuft zunächst ein Spruchband, das wieder auf das große Herrschaftsgebiet und dessen römische Parallelen verweist. Von besonderem Interesse soll allerdings der Wappenkranz sein, der, wie auch auf der Rückseite der Medaille, einen äußeren Kranz bildet. Auf der Vorderseite sind vierzehn Wappen dargestellt, während auf der Rückseite ein Wappen durch die Imprese Karls, zwei Säulen mit zwei gekreuzten Spruchbändern mit den Inschriften PLUS und ULTRA, ersetzt ist. Die Darstellung des Herrschers, umgeben von Wappen, findet sich auch im zentralen Deckentondo in der Sala dei Cinquecento. Dort sitzt Cosimo inmitten der Zunftwappen mit seinen Herrschaftszeichen. Die Disposition der dargestellten Elemente ist bei Vasari ganz anders, dennoch ist die Symbolik die gleiche: Sowohl Karl als auch Cosimo sind als Herrscher durch ihre Zeichen (Szepter, Schwert, Reichsapfel u.s.w.) gekennzeichnet und von den durch Wappen symbolisierten Untertanen (Kurfürsten/ Zünfte) umgeben.

Auch Schlachten sind auf den Medaillen Karls dargestellt. Auf einer Münze, die wohl kurz nach der siegreichen Rückkehr aus dem Tunisfeldzug angefertigt wurde, ist eine Schlacht aus eben diesem

---

<sup>266</sup> Bernhart 1919, Tafel XII, Nr. 157. Nach neueren Untersuchungen wird die Medaille Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495-1555) zugeschrieben. In der Rückseite wird eine spätere Restitution vermutet, die vielleicht auf Anfang des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Siehe Kaiser Karl V. 2000, 161, Nr. 80.

<sup>267</sup> Bernhart 1919, Tafel XI, Nr. 144. Bernhart hat die Münze auf 1532 datiert.



Krieg dargestellt.<sup>268</sup> (Abb. 100) Die Inschrift EXPEDITIO AFRICANA erklärt das Bildsujet, ähnlich wie bei den Deckenfeldern der Sala dei Cinquecento. Verwirrend ist die Perspektive der Schlachtendarstellung, die zwischen Vogel- und Froschperspektive divergiert. Wie aus der Vogelperspektive können Meer und Land bis hin zu den Festungswerken im Hintergrund betrachtet werden. Gleichzeitig aber sind die sich wild aufbäumenden Pferde an der rechten Seite der Darstellung und die Schiffe am linken Rand aus der Froschperspektive dargestellt. Beide Perspektiven vereinen sowohl die Vorstellung von räumlicher Entfernung als auch der unmittelbaren Gefahr, der die Soldaten ausgesetzt waren. Auch in den Darstellungen der Schlachten von Vasari vermischen sich die Perspektiven, wenn auch nicht mehr so drastisch wie hier, um sowohl den Kampf unmittelbar zu zeigen als auch die territorialen Eroberungen.<sup>269</sup>

Eine weitere Medaille weist verblüffende Ähnlichkeiten mit den Darstellungen in der Sala dei Cinquecento auf.<sup>270</sup> Auf der Vorderseite ist der Kaiser als antiker Feldherr bartlos mit Harnisch und Lorbeerkranz gezeigt. Die Inschrift „IMP[erator] CAES[ar] CAROLVS V AVG[ustus]“ unterstreicht den bereits im Bild erkennbaren Antikenbezug. Der zentrale Deckentondo in der Sala dei Cinquecento funktioniert ähnlich: Der Herrscher ist in antiker Feldherrenkleidung wiedergegeben und durch die Inschrift wird der Bezug zur Antike verdeutlicht. Weitaus überraschender und seltener ist die Rückseite der Münze. Dort ist auf dem größten Teil der Fläche eine Schlacht dargestellt, die minutiös Reiter und Fußsoldaten mit ihren Waffen zeigt. Im Vordergrund liegt ein nackter Flußgott mit langem weißen Bart, der sich auf seine Urne stützt und zum hinter ihm dargestellten Ereignis aufschaut. Am obersten Bildrand ist der Teil einer Festung erkennbar. Die von Vasari dargestellten Schlachtenbilder an der Decke der Sala dei Cinquecento ähneln dieser Darstellung sehr. Auch Vasari stellte immer wieder detailreich Schlachten dar, in deren Vordergrund eine Allegorie (meist Flußgötter) zum Geschehen aufschauen.<sup>271</sup> Im Hintergrund sind auch bei Vasari oft eroberte Städte und Festungen erkennbar, die entweder das eroberte Territorium oder den Ort der Schlacht markieren sollen. Die Darstellung von Schlachten zusammen mit allegorischen Figuren ist meines Wissens relativ selten und stammt wohl aus dem Umfeld Karls. Es ist mir nicht bekannt, ob Vasari die Medaille gesehen hat, aber es ist möglich, daß dieses Bildschema durch andere Kunstwerke, wie beispielsweise ephemere Dekorationen zu Ehren des Kaisers, tradiert wurde.

---

<sup>268</sup> Bernhart 1919, Tafel XIII, Nr. 159. Die Medaille ist von Bernhart nicht datiert worden. Allerdings benennt eine Inschrift wohl den Künstler der Medaille: IOHANNES B[ernardus] F[ecit].

<sup>269</sup> Vgl. beispielsweise Kap. VII.1.

<sup>270</sup> Bernhart 1919, Tafel XII, Nr. 160.

<sup>271</sup> Vgl. beispielsweise Kap. V.15.

## Kupferstiche

1556, ein Jahr nach Abdankung des Kaisers, veröffentlichte Hieronymus Cock in Antwerpen eine Folge von zwölf Kupferstichen, auf denen wichtige Taten des Kaisers dargestellt waren. Die Folge war Philipp II. gewidmet und auf dem Titelblatt befindet sich bereits der Grund für eine derartige Veröffentlichung: Ihre Verbreitung möge zum unsterblichen Ruhm des Kaisers beitragen.<sup>272</sup> Der erste der zwölf Stiche zeigt Karl auf einem zentralen Thron zwischen seinen Widersachern Süleyman II., Papst Clemens VII., Franz I. von Frankreich, drei protestantischen deutschen Kurfürsten.<sup>273</sup> (Abb. 101) Als römischer Feldherr gekleidet sitzt Karl auf einem Podest. In den Händen trägt er den Reichsapfel und ein Schwert als Herrschaftszeichen. Kleidung, Pose und das Tragen der Herrschaftszeichen erinnern an den zentralen Deckentondo der Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz. Der zwischen Karls Beinen befindliche Reichsadler hält die ihn umgebenden Personen mit Schnüren zusammen und verweist so auf ihre Abhängigkeit vom Kaiser. Es folgen vier Stiche mit Darstellungen von innerhalb Europas ausgetragenen Schlachten.<sup>274</sup> Der zweite Stich zeigt Karl V., wie er in der Schlacht von Pavia 1525 den französischen König gefangen nimmt. (Abb. 102) Die Art der Darstellung, bei der im Vordergrund die kämpfenden Reiter in prächtiger Ausrüstung und das Schlachtfeld mit Toten und Verletzten, und im Hintergrund eine Landschaft und die Stadtvedute Pavias abgebildet sind, ist den Darstellungen der Schlachten Vasaris in der Sala dei Cinquecento sehr ähnlich. Auf die gleiche Weise funktioniert auch der fünfte Stich, der zeigt, wie Süleyman II. aus seinem Zeltlager vor Wien vertrieben wird.<sup>275</sup> (Abb. 103) Wieder befindet sich hier im Vordergrund der Darstellung ein Ausschnitt der kämpfenden Soldatenmenge, die detailliert abgebildet ist, während die Landschaft im Hintergrund leicht nach oben geklappt wird, um einen Überblick über die Schlacht sowie topographische Erläuterungen (die Stadtvedute) zu geben. Eine weitere interessante Übereinstimmung findet sich im siebten Kupferstich, der die Eroberung von Tunis zeigt,<sup>276</sup> (Abb. 104) und dem Wandfresko mit der Eroberung Sienas in der Sala dei Cinquecento. (Abb. 93) In beiden Darstellungen strömen Soldaten von links und rechts in den Bildraum in Richtung einer Stadt und einem Stadttor. Die Perspektive des Betrachters und auch der Augenblick, nämlich der des Einbrechens in die Stadt, der den Moment des Sieges zeigt, ist in beiden Darstellungen gleich.

---

<sup>272</sup> DIVI CAROLI. V. IMP. OPT. MAX. VICTORIAE, EX MULTIS PRAECIPVAE. MAGNO PHILIPPO, DIVI CAROLI. V. F., REGI HISPAN. ANGL. FRANC. & c. Patri patriae, Principi nostro indulgentis. Has, ex plurimis quidem praecipuas, paternarum victoriarum imagines, ad immortalem Sacrosanctae illus Maest. gloriam, immortalib. chartis commissas. HIERONYMUS COCCIVS, TYPOGRAPH. PICTOR, QUANTO POTEST HVMLITATIS AC REVERENTIAE ADFECTV, VLTRO ADFERT, DICATQUE [...] zitiert nach Kaiser Karl V. 2000, 358.

<sup>273</sup> Kaiser Karl V. 2000, 354ff, Nr. 423.

<sup>274</sup> Kaiser Karl V. 2000, 354ff, Nr. 424-427.

<sup>275</sup> Kaiser Karl V. 2000, 354ff, Nr. 427.

<sup>276</sup> Kaiser Karl V. 2000, 354ff, Nr. 429.

Alle zwölf Stiche der Reihe sind mit Datum, einer lateinischen Inschrift und zwei vierzeiligen Versen auf Spanisch und Französisch versehen. Bis auf die Vierzeiler finden sich Datierung und lateinische Inschrift, die das Sujet der Darstellung beschreibt, auch in der Sala dei Cinquecento. Da die Stiche großen Anklang fanden und in zahlreichen Neuauflagen gedruckt wurden, ist es sehr wahrscheinlich, daß man sie auch in Florenz kannte.

### XI.3. Die Kunstaufträge der Farnese

Als Vergleichsbeispiele zum malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento sollen auch einige Zyklen der Familie Farnese, den großen Konkurrenten der Medici, herangezogen werden.

Die Farnese sind seit dem 13. Jahrhundert mit der Stadt Orvieto verbunden und waren später vor allem als *condottieri* im Dienste von Florenz und Siena zum Ruhm und Reichtum gekommen. Alessandro Farnese (1468-1549), der spätere Papst Paul III., hatte Ende der 1480er Jahren am Hof von Lorenzo de' Medici Zuflucht gefunden. Dort lernte er auch den 1475 geborenen Giovanni de' Medici, den späteren Papst Leo X., kennen. Als seine Schwester Giulia 1489 Orsino Orsini heiratete, kehrte Alessandro Farnese zurück nach Rom, wo er von Orsini (ab 1492 Papst Alexander VI.) gefördert wurde. Nach dem Tod des zweiten Medici-Papstes Clemens VII. wählte man 1534 Alessandro Farnese zum Papst und dachte aufgrund dessen hohen Alters, man habe lediglich einen Übergangspapst ernannt. Dies bestätigte sich nicht, da der Papst bis zu seinem Tode noch fünfzehn Jahre leben sollte. Der erstgeborene Enkel des Papstes, ebenfalls Alessandro Farnese genannt, war von seinem Großvater für die kirchliche Laufbahn vorgesehen. Obwohl auch der jüngere Alessandro, meistens Kardinal Alessandro Farnese genannt, es ebenfalls auf den Papststuhl abgesehen hatte, sollte es ihm zeitlebens nicht gelingen, diesen zu besteigen.<sup>277</sup> Mit den Medici standen die Farnese in direktem Konkurrenzverhalten, hatten doch die Florentiner mit Leo X. und Clemens VII. bereits zwei Päpste hervorgebracht, während die Farnese lediglich auf einen Familienpapst blicken konnten. Außerdem hatte es Paul III. auf Florenz abgesehen, für deren Regierung er gern ein Familienmitglied eingesetzt hätte.<sup>278</sup>

Die Darstellung einzelner Ereignisse aus der Familiengeschichte gab es bei den Farnese, vor allem in der Tradition der *condottieri*-Zyklen: Im Palazzo di Capodimonte gab es eine Darstellung Ranuccio Farneses, der von Eugen IV. das päpstliche Heer überantwortet bekommt. Bereits 1514 ist

---

<sup>277</sup> Arcangeli 1995, 21-30.

<sup>278</sup> Kliemann 1993, 37.

in der Rocca di Camino von Wandteppichen mit den „glorie di casa Franese“ die Rede.<sup>279</sup> Die Wahl Alessandro Farneses zum Papst ist der Ausgangspunkt vieler monumentaler Freskenzyklen, die den Papst und andere Familienmitglieder glorifizieren sollten. Im Gegensatz zu den Medici waren die Farnese eine alte adlige Familie. In ihren Historienzyklen wurde vor allem dieser alte dynastische Anspruch auf Herrschaft sowie ihre persönlichen Beziehungen zu mächtigen Regenten Europas betont. Unter dem Pontifikat Paul III. entstanden einige ephemere *apparati*, die sowohl Historien darstellten, als auch ihn selbst glorifizierten. Beim Einzug Karl V. 1536 in Rom beispielsweise ließ Paul III. einen ephemeren Triumphbogen anfertigen, der zehn Szenen aus dem Tunesischen Krieg zeigte.<sup>280</sup> Für die triumphale Rückkehr des Papstes aus Nizza 1538, wo er zwischen Karl V. und Franz I. vermittelt hatte, wurden ephemere Triumphbögen gefertigt, die mehrfach den Papst zusammen mit den beiden Herrschern zeigte. Dieses gemeinsame Treffen hatte nie stattgefunden, wird aber immer wieder in der farnesianischen Kunst übernommen. Die folgenden Beispiele sollen beweisen, wie eng die Kunstaufträge der Farnese mit denen der Medici zusammen hängen. Die gegenseitige Beeinflussung findet ihren konkreten Beweis im Maler Giorgio Vasari selbst, der nicht nur die Sala dei Cento Giorni für die Farnese ausmalte, sondern nur wenige Jahre später in den Dienst von Cosimo I. in Florenz trat, wo er schließlich auch das malerische Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento entwarf. Die folgende Auswahl von Kunstaufträgen der Farnese soll lediglich einige wichtige Monumente behandeln, die dem malerischen Ausstattungsprogramm in der Sala dei Cinquecento ähneln oder sogar als direkte Vorbilder angesehen werden müssen.

#### Rom, Engelsburg, Sala Paolina (1545-47)

Zwischen 1542 und 1548, etwa zur gleichen Zeit, als Vasari in Rom an der Sala dei Cento Giorni arbeitete, ließ Papst Paul III.<sup>281</sup> einige Räume der beiden oberen Geschosse in der Engelsburg ausstatten. Die Engelsburg, die als Rückzugsmöglichkeit des Papstes bei Gefahr vor allem militärischen Zwecken diente, wurde durch die Ausstattungskampagne Pauls in eine repräsentative Wohneinheit umgewandelt, wobei die militärische Funktion nicht verloren ging.<sup>282</sup> Der größte Raum, der durch den Papst mit einer neuen Ausstattung versehen wurde ist die sogenannte Sala Paolina. Die Sala ist durch eine fingierte Stein- und Stuckdekoration in eine Sockelzone und darauf stehende Säulen, zwischen denen sich gerahmte Bilder befinden, gegliedert. Im direkten Vergleich

<sup>279</sup> Allerdings handelt es sich bei der poetischen Beschreibung einer Jagd Alessandro Farneses zu Ehren Papst Leo X. um eine Quelle, die mit entsprechender Vorsicht zu genießen ist. Gudi 1938, 244; zitiert nach Kliemann 1993, 37.

<sup>280</sup> Siehe auch Kapitel XI.2.

<sup>281</sup> Alessandro Farnese, 1468-1549, Papst seit 1534.

<sup>282</sup> Zur Ausstattung der Sala Paolina siehe vor allem Kliemann/ Rohlmann 2004, 352-69. Dort auch weiter führende Literaturhinweise.

mutet das Dekorationssystem der Wände der Sala dei Cinquecento eher bescheiden an. Die sechs monumentalen Fresken sind lediglich von vergoldetem Stuck mit floraler Ornamentik gerahmt. Allerdings war auch für die florentinische Sala ein aufwendigeres Programm vorgesehen, wie eine erhaltene Zeichnung beweist. (Abb.11) Unter den an jeder Wand vorgesehenen großen Fresken mit Schlachten aus den Kriegen gegen Pisa und Siena war eine Wandgliederung, die der Sala Paolina ähnelt, geplant. Über einer fingierten Sockelzone sollten quadratische und sechseckige Bildfelder alternierend Kartuschen und vor die Wand gestellte Skulpturen rahmen. Es ist gut möglich, daß die quadratischen und sechseckigen Bildfelder mit Bronze-Chiaroscuro ausgefüllt werden sollten, wie auch in anderen Wand-Dekorationssystemen Vasaris.<sup>283</sup> Damit wäre die Ähnlichkeit zur Sala Paolina groß gewesen, wobei die florentinische Sala das römische Wandprogramm in seiner Monumentalität weit übertrifft.

Die Gemeinsamkeiten der Sala Paolina mit der Sala dei Cinquecento und den anderen Sälen des Quartiere di Leone X lassen sich jedoch vor allem in der Huldigung einer Person durch die malerische Ausstattung der gesamten Sala festmachen. In der Sala Paolina sind, wie in der Sala dei Cinquecento, Decke und Wände inhaltlich miteinander verbunden. Es sind vor allem die Taten Alexanders des Großen dargestellt, zu denen sich in sechs Tondi über den Türen des Raumes Szenen aus dem Leben des Apostels Paulus gesellen. Das ikonographische Programm der Sala nimmt durch die Vornamen der Dargestellten Bezug auf den Auftraggeber. Hieraus ergibt sich ein konkreter Unterschied zur Sala dei Cinquecento, die Cosimo ganz explizit durch den zentralen Tondo an der Decke zeigt und glorifiziert. Außerdem werden in Florenz konkrete historische Ereignisse aus der Geschichte der Stadt und Cosimos dargestellt. Wie in der Sala dei Cinquecento versuchte man auch in der Sala Paolina, sich auf alte Traditionen zu begründen: Auf die Weltherrschaft Alexanders als Vorläufer des Herrschaftsbereiches des römischen Kirche.<sup>284</sup> Zwar finden sich in Florenz keine Kardinaltugenden, aber die Szenen aus der Geschichte der Stadt bilden ebenso zugleich Beispiele eines vorbildlichen Herrschertums wie der Alexander-Zyklus in Rom.

#### Rom, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento Giorni (1546)

Bereits im Alter von vierzehn Jahren war Alessandro Farnese von seinem Großvater Papst Paul III. zum Kardinal ernannt worden und ein Jahr später erhielt er das Amt des Vizekanzlers, des nach dem Papst höchsten Ranges der kirchlichen Hierarchie. Als Vizekanzler bewohnte er die Cancelleria bis zu seinem Tod. 1546 ließ Kardinal Alessandro Farnese (1520-89) im Palast der

---

<sup>283</sup> Siehe der Salone in der Casa Vasari in Arezzo, aber auch die Sala degli Elementi im Palazzo Vecchio.

<sup>284</sup> Vgl. Kliemann/ Rohlmann 2004, 355.

Cancelleria in Rom die sogenannte Sala dei Cento Giorni von Giorgio Vasari ausmalen.<sup>285</sup> Innerhalb kürzester Zeit, nämlich in einhundert Tagen, sollte Vasari mit seinen Gehilfen die Aufgabe vollenden. Dies gelang ihm auch, allerdings mit großen Schwierigkeiten, da Vasari während der Arbeiten krank wurde.<sup>286</sup> Für den Kardinal war Vasari kein Unbekannter, hatte er doch bereits drei Jahre früher die Allegorie der Justitia für ihn geschaffen.<sup>287</sup> In einem Brief erklärte Vasari dem Kardinal die ohne „Beipackzettel“ nur schwer oder gar nicht zu verstehende Justitia.<sup>288</sup> Offensichtlich hatte Vasari die Darstellung bewußt verrätselt gestaltet, um damit den Kardinal zu beeindrucken.<sup>289</sup> Auch dieses Gemälde sollte in der Cancelleria, vermutlich in der Sala Riaria, aufgehängt werden.<sup>290</sup> Offensichtlich gefiel dem Kardinal Vasaris Arbeit, denn er beauftragte ihn auch mit der Gestaltung eines Raumes in seiner Residenz, der Sala dei Cento Giorni. Als Vermittler, Konzeptor und Verfasser der Inschriften war Paolo Giovio tätig.

Dargestellt sind vier Szenen mit Ereignissen aus dem Leben Papst Paul III. Die erste Szene zeigt den Farnese-Papst bei einem Empfang verschiedener Botschafter, welche ihm exotische Tiere darbringen. Diese Szene erinnert in ihrer Thematik und mit der Darstellung der exotischen Tiere an ein Fresko in der Medici-Villa Poggio a Caiano. Etwa zwanzig Jahre vor der Cancelleria hatte der Medici-Papst Leo X. zu Ehren seines Vaters Lorenzo Magnifico einen Freskenzyklus anfertigen lassen, der Lorenzo ebenfalls als Empfänger von Botschaftergeschenken intendiert.<sup>291</sup> Dargestellt ist Caesar, dem die Geschenke überreicht werden und gleichzeitig ist Lorenzo intendiert. Wenngleich Aufbau und Funktion dieses Programms ganz anders sind, so wird doch deutlich, wie stark die Kunstaufträge der Medici und der Farnese miteinander konkurrieren und somit voneinander abhängig sind.

Eine weitere Szene in der Cancelleria zeigt Paul III. als Bauherrn von St. Peter. (Abb. 34) Im Vordergrund steht der Papst, dem der Grundriß der Kirche von den Freien Künsten überreicht wird, während im Hintergrund bereits gebaut wird. Ein frappierend ähnliches Bild, das rund zehn Jahre später entstanden ist, findet sich im Palazzo Vecchio in Florenz. In der Sala di Cosimo Vecchio ist Cosimo als Bauherr von San Lorenzo gezeigt.<sup>292</sup> (Abb. 36) Auch in der Sockelzone der Sala di Leone X ist der Bau von St. Peter dargestellt, während Leo X. im Vordergrund den Bauplan Bramantes beschaut. (Abb. 35) Mit einer identischen Anordnung seiner Arme, die sowohl auf den

<sup>285</sup> Kliemann 1993, 37-51; De Girolami Cheney 1995, 121-50; Reinhardt 1996, 274-307; Kliemann 2001, 287-310.

<sup>286</sup> Vasari schreibt in seiner Autobiographie, daß er die Arbeit größtenteils seinen Schülern überlassen mußte und daß er mit dem Resultat nicht zufrieden war. Vasari-Marini 2004, 1371.

<sup>287</sup> Zum Bild der Justitia siehe vor allem: Arnulf 2002, 103-62; Arnulf 2007, 23-35.

<sup>288</sup> Der Brief ist gedruckt in: Frey 1982, I, L, 121f.

<sup>289</sup> Arnulf 2002, 111; Arnulf 2007, 23-35.

<sup>290</sup> Grasso 2004, 177.

<sup>291</sup> Siehe vor allem Kliemann 1976, 15ff.

<sup>292</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 130; Kliemann 1993, 71.

Plan verweisen, als auch auf die Baustelle im Hintergrund, führt der Medici am linken Bildrand den Betrachter in das Bild. Hier sind die Gründe für ein ganz ähnliches Bildkonzept und die einführende Figur des Mäzens sicherlich in dem Maler Vasari zu sehen, der seine Bildentwicklungen und Erfahrungen aus Rom mitgebracht hat und seinem neuen Herren, Cosimo I., vorschlug. Alle diese Darstellungen eines Bauherren, dem der Plan eines Architekten gereicht wird, während im Hintergrund der Szene die Bauarbeiten bereits in vollem Gange sind, liegen dem Deckenfeld mit der Erweiterung der Stadtmauer von Florenz thematisch sehr nahe. Auch hier wird der Signoria der Grundriß des Mauerprojekts von Arnolfo di Cambio gereicht, während im Hintergrund schon gebaut wird.

Eine dritte Szene zeigt Paul III. zwischen Männern seines Hofes, wie beispielsweise Pietro Bembo, Paolo Giovio und Michelangelo. Auch diese Art der Darstellung findet sich in den Dekorationen des Palazzo Vecchio, die von Vasari ab 1555 ausgeführt wurden, wieder.<sup>293</sup>

Die vierte Szene aus dem Leben Pauls III. zeigt den Papst in Nizza als Friedensstifter zwischen Karl V. und Franz I. von Frankreich. Die gleiche Szene ist auch später von Francesco Salviati in der Sala dei Fasti Farnesiani im Palazzo Farnese dargestellt worden. Offensichtlich handelt es sich bei allen Szenen um die Glorifizierung des Papstes. Der Papst wird als verehrter Politiker, als Mäzen und Friedensstifter glorifiziert. Enkomischen Texten folgend baut sich das gesamte dekorative System auf, wobei einer Szene aus dem Leben Pauls immer links und rechts eine Tugend zugeordnet ist. Diese Tugenden, die sich auf den Papst beziehen, sind von fingierten Marmorbüsten antiker Persönlichkeiten und Inschriften bekrönt. Die antiken Personen erfüllen das enkomische Mittel der Synkresis, des Vergleichs der gelobten Person mit Helden aus vergangenen Zeiten. Über der Darstellung des Baus von St. Peter ist beispielsweise die Büste Marco Agrippas, dem Erbauer des Pantheons, angebracht. Insofern werden rhetorische Stilmittel in visuelle Elemente transformiert. Gleichzeitig funktioniert der Freskenzyklus genau so wie die ephemeren Dekorationen, die im 16. Jahrhundert in ganz Europa durchgeführt wurden. Auf einer bühnenartigen Ebene, die durch fingierte Stufen erreichbar ist, liegen allegorische Figuren wie Flußgötter oder eine Invidia. Bei ephemeren Festdekorationen waren solche Bühnen, die sich auch auf Wagen befinden oder aus echten Menschen bestehen konnten, fester Bestandteil der durch die Stadt führenden geschmückten Straßen. Ein interessanter Aspekt beider Säle ist der unmittelbare Anlaß, für den sie ausgestattet wurden: In beiden sollte eine Hochzeit stattfinden. Der Kardinal hatte es sogar so eilig, die Cancellaria-Sala auszustatten, daß er Vasari dazu verpflichtete, sie in einhundert Tagen

---

<sup>293</sup> Siehe Kapitel V.14. zum Deckenfeld des dritten Mauerrings.

auszumalen.<sup>294</sup> Auch die Decke der Sala dei Cinquecento mußte bis zum angesetzten Termin fertig werden. Allerdings verzichtete man darauf, die Wände zur Hochzeit ebenfalls fertig zu stellen, sondern setzte die Arbeiten daran erst später fort. Vielleicht hat hier Vasari selbst, dem die große Eile und deren Ergebnis in der Cancelleria mißfallen haben, an dieser Entscheidung mitgewirkt.<sup>295</sup>

Für die Florentinische Sala sind Feierlichkeiten mit der Aufführung eines Theaterstücks überliefert. Das heißt, daß ephemere Dekorationen das dauerhafte Ausstattungsprogramm ergänzt haben. In der Sala der Cancelleria wurde den Gästen der Hochzeitsgesellschaft, unter denen sich Paul III. wahrscheinlich auch selbst befunden hat, vor Augen geführt, wie mächtig die Farnese und vor allem der Papst, den diese Familie hervorgebracht hat, sind. Die Ambitionen des Kardinals Alessandro Farnese gingen sicher dahin, seinem Großvater zu schmeicheln und sich damit seiner weiteren Unterstützung bei der Erlangung der Tiara zu sichern.

### Rom, Palazzo Farnese

Vermutlich erst nach dem Tod Pauls III., wahrscheinlich um 1552/ 53, wurde Francesco Salviati mit der Ausmalung des Salotto im Palazzo Farnese in Rom beauftragt. Bis zu seinem Tode 1563 konnte der Maler allerdings nur zwei Hauptwände freskieren. Taddeo Zuccari führte die Arbeiten zwischen 1564 und 1565 fort. Durch den Tod des Kardinals Ranuccio Farnese (1565) und den Taddeos (1566) wurden die Arbeiten ein weiteres Mal unterbrochen und schließlich von Federico Zuccari und seinen Mitarbeitern vollendet.<sup>296</sup> Das komplexe System der Fresken, das sich aus einer fingierten Architektur, die Ausblicke auf historische Szenen bietet, fingierten Wandteppichen, Wappen, *quadri riportati* und Allegorien zusammensetzt, hat formal nicht viel mit der malerischen Ausstattung der Sala dei Cinquecento gemeinsam. Dargestellt sind im Salotto Dipinto vor allem Szenen aus der Familiengeschichte der Farnese. Dafür ist jede Wand einem Hauptthema gewidmet, dem sich alle anderen Dekorationselemente unterordnen. Die Eingangswand ist Paul III. geweiht, während die Wand gegenüber sich mit Ranuccio, einem Vorfahren der Farnese, beschäftigt. Die beiden schmaleren Wände zeigen jeweils eine Schlacht auf einem fingierten Wandteppich, die von einem Architektursystem, Allegorien und *quadri riportati* gerahmt wird. Vasaris Schlachtenfresken in der Sala dei Cinquecento erinnern stark an die im Salotto Dipinto ausgeführten Kampfszenen.

<sup>294</sup> Paolo Giovio schrieb an Vasari einen Brief, in dem er die geplante Hochzeit erwähnt. „Noi qua stiamo aspettando il signor cardinale [...] et sarà qui a Sancta Lucia; ma non a tempo di far cardinale, ma di far nozze della Signora Vittoria nella vostra incomparabile et stupenda sala.“ Brief von Giovio an Vasari vom 27.11.1546, in: Frey 1982, I, 174f; zitiert nach Grasso 2004, 189.

<sup>295</sup> Vasari schreibt in seiner Autobiographie: „E nel vero, se bene io m'affaticai grandemente in far cartoni e studiare quell'opera, io confesso aver fatto errore in metterla poi in mano di garzoni per condurla più presto come mi bisognò fare, perché meglio sarebbe stato aver penato cento mesi et averla fatto di mia mano“ Vasari-Marini 2004, 1371.

<sup>296</sup> Kliemann 1993, 51; Strinati/ Walter 1995; Kliemann 2001, 287-310.



Besonders Salviatis Schlachtendarstellung an der Wand Paul III., die den Sieg Pietro Farneses über die Pisaner zeigt, ähnelt den Fresken Vasaris. (Abb. 106) Im Vordergrund ist eine Szene aus dem Kampf zu sehen, am Boden liegen tote Soldaten, über denen sich Pferde aufbäumen. Das Zentrum der Darstellung ist durch kämpfende Soldaten gefüllt, während sich im Hintergrund eine Landschaft mit einer Stadtvedute befindet. Salviatis Fresko ähnelt besonders der Schlacht von Torre San Vincenzo von Vasari. Selbst die rote Lilie auf weißem Grund, die Florentinische Flagge, befindet sich bei beiden Fresken an gleicher Stelle.

Eine weitere inhaltliche Ähnlichkeit mit der Ausmalung der Sala dei Cinquecento befindet sich an der Wand, die Papst Paul III. gewidmet ist. Über der Allegorie Fama befindet sich dort ein *quadro riportato*, das den Papst bei der Begutachtung des Bauplans von Sankt Peter zeigt, während im Hintergrund bereits gebaut wird. (Abb. 107) Mit seiner linken Hand verweist Paul III. auf den Hintergrund. Der Architekt Bramante, der den Plan hält und zugleich darreicht, ist barfuß in einem langem weißen Gewand mit rotem Überwurf dargestellt. Die Ähnlichkeit zum Deckenfeld mit der Erweiterung der Stadtmauer in der Sala dei Cinquecento ist auch hier besonders von inhaltlicher Art. Auch bei Vasari sitzt die Signoria, die den Plan Arnolfos begutachtet, am linken Bildrand. Die Baustelle befindet sich im Hintergrund. Kleidung und Haltung des Architekten sind vollkommen unterschiedlich. Auch die Bauherren sind ganz verschieden abgebildet: Während die Darstellung der Signoria keinen physiognomischen Wiedererkennungseffekt zu erzielen versucht, ist der Papst natürlich porträtiert.

Das Fresko mit der Gründung Orvietos im Palazzo Farnese hat vor allem inhaltliche Parallelen mit dem Deckenfeld der Gründung der Stadt Florenz. In beiden Fällen wird auf die älteste, mythologische Geschichte der Heimatstadt der Auftraggeber angespielt. Daß es sich im Palazzo Farnese um ein Familienmitglied selbst handelt, das Orvieto gründet, liegt in der alten Tradition der adligen Farnese begründet. Die Medici in Florenz hingegen mußten sich auf ihre römischen Wurzeln und die Stärke einer republikanischen Regierung berufen.

#### Caprarola, Palazzo Farnese, Sala dei Fasti Farnesiani und Sala del Concilio (1562-63)

Da Kardinal Alessandro Farnese in Rom keinen eigenen Familienpalast brauchte – er bewohnte als Vizekanzler die Cancelleria – setzte er in Caprarola, wo er den Familienpalast 1565 von seinem Bruder Ranuccio übernahm, seine Vorstellungen einer repräsentativen Residenz in die Realität um.<sup>297</sup> Seit 1559 wurde an der Villa, die äußerlich einer Festung gleicht, gebaut. Alessandro Farnese nutzte die Villa nur in den Sommermonaten für relativ kurze Aufenthalte von wenigen Wochen,

---

<sup>297</sup> Zur Villa siehe vor allem Kliemann/ Rohlmann 2004, 432-51. Dort auch weitere Literaturangaben!

ließ sie aber wie einen repräsentativen Stadtpalast herrichten. Mit den Ausmalungen wurde Taddeo Zuccari beauftragt, der diese mit seinem Bruder Federico und weiteren Gehilfen ausführte. Während die Räume im Erdgeschoß mit Themen aus der antiken Mythologie ausgestattet wurden, waren die ikonographischen Programme der oberen Appartements auf den Hausherrn und die Funktion des jeweiligen Raumes bezogen. Im Palazzo Vecchio ließ Cosimo die oberen Appartements mit mythologischen Themen ausstatten, während in der unteren Etage jeder Saal einem Vorfahren bzw. dem Herzog selbst gewidmet war.

In den beiden für eine größere Öffentlichkeit vorgesehenen Räumen, der Sala dei Fasti Farnesiani und der Sala del Concilio wurde in 23 Szenen die Geschichte der Familie Farnese dargestellt. Als Vorbilder dienten die bereits besprochenen Fresken der Sala dei Cento Giorni und jene im Palazzo Farnese, in denen Ereignisse aus der Familiengeschichte dargestellt wurden. Einen Zyklus, der die Familiengeschichte der Farnese vom Mittelalter bis zur Gegenwart so ausführlich darstellte, gab es jedoch noch nicht. Ob Alessandro Farnese vom thematisch ähnlichen Projekt, wie es Vasari für den Herzog von Florenz zur etwa gleichen Zeit schuf, gewußt und darauf reagiert hat, ist nicht überliefert. Daß die Familien Farnese und Medici allerdings Konkurrenten waren, ist bekannt. Bereits zwei Päpste hatten die Medici, die als Emporkömmlinge erst seit relativ kurzer Zeit eine Rolle in der italienischen Politik spielten, bereits hervorgebracht, während Alessandro selbst Ambitionen in dieser Richtung hegte. Besonderer Wert wurde im ikonographischen Programm der Ausstattung auf die Kontinuität der Familiengeschichte und deren Verdienste um die Kirche gelegt. Die beigefügten Inschriften teilten Name und Datum des dargestellten Ereignisses mit, wobei einige Daten zugunsten einer kontinuierlichen Machtposition der Familie verändert worden sind. Dies entspricht auch dem Bildprogramm der Sala dei Cinquecento. Themen und Inschriften der Ausstattung wurden von Paolo Manuzio (1512-74) und Onofrio Panvinio (1530-68) konzipiert. Der Zyklus beginnt in der Sala dei Fasti Farnesiani mit dem Sieg Pietro Farneses über die Feinde der Kirche und der Gründung der Stadt Orvieto auf den Ruinen von Cosa 1100. Damit setzt der Zyklus viel später als der in der Sala dei Cinquecento, der im Mittelstreifen der Decke die Gründung der Stadt Florenz durch römische Veteranen im Jahre 70 v.Chr. zeigt, an. Gleich sind allerdings die Thematik der Stadtgründung, mit der beide Zyklen beginnen. Anders als die Farnese konnten die Medici nicht auf einer Gründung durch die eigene Familie aufbauen. Sie bedienten sich daher der Römer, die sich wie auch die republikanische Regierung von Florenz in eine aufsteigende Ordnung einreihen, die in Cosimo und seiner Regierung kulminiert. Wie in Florenz sind auch in Caprarola die Bilder der frühesten Ereignisse im mittleren Streifen der Decke, die aus insgesamt drei Streifen besteht, eingefaßt. Ebenso ähnelt sich die Wandgestaltung der beiden verglichenen Säle. Immer dominieren große Bildflächen die Wände. Während es in Florenz zwei gegenüberliegende Wände

mit jeweils zwei größeren Fresken und einem kleineren dazwischen gibt, ist die Sala dei Fasti Farnesiani vollkommen an allen vier Seiten malerisch ausgestattet. An den beiden Langwänden dominieren jedoch jeweils zwei große Fresken die Fläche. Sie sind gerahmt von einem gemalten Rahmen, der mit einer Inschrift versehen ist. Damit ähnelt der gemalte Rahmen den Holzbalken an der Decke der Florentiner Sala. Die in dieser Art angebrachten Wandfelder erinnern in beiden Sälen an Wandteppiche. Inhaltlich sind die Wandflächen stark unterschiedlich. Dargestellt sind in Caprarola nur zeitgenössische Szenen der Zusammentreffen von Kardinal Alessandro Farnese mit wichtigen Zeitgenossen, während in Florenz zwei Kriege in bewegten Schlachtenbildern gezeigt werden. Dabei treffen außerdem zwei Zeitebenen aufeinander: Der Krieg gegen Pisa, der bereits von der Republikanischen Regierung gewonnen wurde, und der Krieg gegen Siena, der nur wenige Jahre zuvor von Cosimo beendet wurde. Insgesamt wirken die Darstellungen an den Wänden in Caprarola weniger bewegt als jene in Florenz. Sie repräsentieren wichtige Zusammenkünfte und porträtieren wichtige zeitgenössische Herrscher (wie Karl V. und Franz I.), während Cosimo sich eher ideologisch darstellen läßt als aktueller Herrscher der Florentiner, die sich in den Wandfeldern so vorbildlich schlagen. Nur im zentralen Tondo und in einer Darstellung, in der er als alleiniger Planer des Krieges gegen Siena dargestellt wird, läßt sich Cosimo mit einem Porträt feiern.<sup>298</sup> Beiden Zyklen gemein ist die eher zeitgenössische Thematik an den Wänden, die den noch lebenden Auftraggeber glorifizieren soll. In Caprarola befinden sich ausschließlich Szenen aus der älteren Familiengeschichte an der Decke. In ihrem Zentrum prangt das Wappen der Farnese. Die Decke wird in Caprarola als Darstellungsort der besonders wichtigen Persönlichkeiten oder weit zurückliegenden Ereignissen verwendet. Florenz folgt dieser Tradition, und so setzt sich der zeitgenössische Herrscher, göttergleich ins Zentrum des Deckenprogramms und stellt sich in der Hierarchie der Darstellungen an oberste Stelle. Dieser Unterschied in den beiden Ausstattungsprogrammen rührt wohl daher, daß sich Cosimo, mangels einer kontinuierlichen Geschichte seiner Familie, als oberstes Teil einer nach oben führenden Geschichtsauffassung darstellt. Das kontinuierliche Element bildet Florenz, die Stadt selbst mit ihren Einwohnern, die nun abschließend den Herzog durch göttliche Vorhersehung als ihren besten Herrscher aller Zeiten präsentiert sehen.

In der Sala del Concilio, die direkt neben der Sala dei Fasti liegt, sind ausschließlich die Taten Papst Pauls III. dargestellt. Im Zentrum der Decke befindet sich die Krönung Pauls, wohl als zentrales und geschichtlich frühestes Ereignis dort angebracht. Die Krönung ist von vier weiteren Bildfeldern mit Taten des Farnese-Papstes umgeben und an den Wänden befindet sich jeweils eine weitere Szene aus dem Leben Pauls III. Damit ähnelt die beschriebene Sala vor allem den Appartements des

---

<sup>298</sup> Vgl. Kapp. V.20. und V.27.

Quartiere Leone X im Palazzo Vecchio von Florenz. Sie wurden vor der Sala dei Cinquecento geschaffen und auch vor der Sala del Concilio in Caprarola, allerdings nach der Sala dei Cento Giorni in Rom. Somit wird die zeitliche Verschachtelung der Farnese- und der Medici-Zyklen deutlich, die sich in der Konkurrenzsituation der beiden Familien und Giorgio Vasari, der sowohl in Rom als auch in Florenz für beide Familien arbeitete, fortsetzt. In der Sala di Leone X in Florenz befindet sich eine Darstellung der Wahl des Medici-Papstes an der Decke, allerdings nicht in deren Zentrum.<sup>299</sup> Das zentrale Deckenbild zeigt dort die Einnahme Mailands. An den Wänden sind Szenen aus dem Leben des Papstes gezeigt, wobei auch eine Schlacht repräsentiert ist. Zwei große Wandflächen zeigen Porträts wichtiger Zeitgenossen („Leo X. ernennt viele Kardinäle“, „Feierlicher Einzug des Papstes in Florenz“), in denen jedoch immer Leo X. als höchste Autorität im Bild erscheint. In der Sala Clemente VII zeigt das Zentrum der Decke sogar den Kaiser krönende Medici-Papst.<sup>300</sup> An den Wänden sind viele Schlachten dargestellt, wobei das größte Fresko der Besetzung der Stadt Florenz gewidmet ist. Immer wieder wird im Ausstattungsprogramm auf den Bezug der Medici-Päpste auf ihre Heimatstadt Florenz zurückgegriffen. Die formalen Ausstattungen der beiden genannten Florentinischen Säle (Sala di Leone X und Sala di Clemente VII) ähneln der Sala del Concilio im Palazzo Farnese. Zunächst sind in allen drei Sälen sowohl Decke als auch Wände mit Szenen aus dem Leben eines Papstes versehen. Die Säle Pauls III. und Clemens VII. ähneln sich in der Deckenaufteilung, die jeweils von größeren und begleitenden kleineren Freskenfeldern mit flachen Stuckrahmungen bestimmt wird. In der Sala Leone X unterliegt die kassettierte Holzbalkendecke einer strengeren Symmetrie, wie sie auch später in der Sala dei Cinquecento zu sehen ist. Sowohl in den beiden Sälen des Palazzo Farnese als auch in der Sala dei Cinquecento werden an den Wänden große Bildflächen präsentiert, die jeweils eine Wand dominieren und mit ihren schlichten, flächigen Rahmungen an Wandteppiche erinnern.

#### XI.4. Die Kunstaufträge Cosimo I. de' Medici

Die Kunstaufträge des Herzogs Cosimo I. de' Medici sollen im folgenden Kapitel nur relativ kurz vorgestellt werden. Dabei soll vor allem den ikonographischen Details und Eigenheiten nachgegangen werden, die sich in der Ausstattung der Sala dei Cinquecento befinden, sich aber schon im vorher etablieren. Die Sala dei Cinquecento ist als Abschluß einer großen Kampagne

---

<sup>299</sup> Zur Sala di Leone X und den schematischen Darstellungen von Decke und Wänden siehe vor allem Allegri/ Cecchi 1980, 114ff.

<sup>300</sup> Zur Sala Clemente VII siehe vor allem Allegri/ Cecchi 1980, 166ff.

Cosimo I. de' Medicis zu sehen, in welcher der Herzog das alte Rathaus der ehemaligen republikanischen Regierung zum herzoglichen Wohnpalast umbauen läßt.

### Villa Castello

Kurz nach der Wahl Cosimos zum Herzog von Florenz, begann dieser mit der Ausgestaltung der Villa Castello, in welcher er seine Kindheit verbracht hatte.<sup>301</sup> Mit der Gestaltung des Gartens beauftragte Cosimo ab 1537 Tribolo. Dessen Brunnenskulpturen stellen – wie im Salone dei Cinquecento – Städte, Flüsse und Berge der Toskana dar. Zwei Springbrunnen, die eine Grotte umgeben, erinnern an das Deckenfeld mit der Darstellung Fiesoles.<sup>302</sup> Vasari beschreibt das Skulpturenprogramm in der Vita Tribolos ausführlicher: Auf der einen Brunnenschale befindet sich die Skulptur des Berges Asinaio, der sich den Bart ausdrückt und Wasser aus seinem Mund laufen läßt. Auf dem anderen Brunnen liegt die Skulptur des Flußgottes Mugnone auf einem Ellenbogen aufgestützt, während er auf seiner Schulter ein Gefäß trägt, aus dem Wasser sprudelt. Neben ihm taucht aus den Schwämmen und Steinen eine weibliche Figur auf, die halb nackt ist und Fiesole darstellen soll. Sie hält in ihren Händen einen Mond als Zeichen Fiesoles.<sup>303</sup> Der Fluß Mugnone soll seinen Ursprung im Berg Asinaio haben. Eine detailliertere Erklärung für die Darstellung einer Diana mit der Mondsichel, die Fiesole verkörpert, und des Mugnone gibt Vasari in den *Ragionamenti* in der Beschreibung des Deckenfelds Fiesoles.<sup>304</sup> Fiesole liegt am Fluß Mugnone und auf dem Berg Asinaio. Im Deckenfeld der Sala dei Cinquecento wird der dargestellte Berg, in dem sich das bärtige Gesicht eines alten Mannes befindet, als Atlas beschrieben, weil Fiesoles Umland voll von Höhlen sein soll. Der Bildgedanke ist in beiden Darstellungen der gleiche: Die vom Herzog Cosimo regierte Stadt Fiesole wird mit ihren geographischen Besonderheiten (Berg und Fluß) allegorisch dargestellt.

Ein weiterer Springbrunnen sollte in ähnlicher Weise den Berg Falterona und den Fluß Arno, der aus dem Berg entspringt, zeigen.<sup>305</sup> Eine Bronzestatur der Fiorenza, aus deren ausgewrungenen

---

<sup>301</sup> Vasari berichtet: „[...] essendo creato duca di Fiorenza il signor Cosimo de' Medici, uscito che [fu] egli de' travagli che ebbe il primo anno del suo principato, per aver rotti i nimici a Monte Murlo, cominciò a pigliarsi qualche passo, e particolarmente a frequentare assai la villa di Castello, vicina a Firenze poco più di due miglia dove cominciando a murare qualche cosa, per potervi star commodamente con la corte [...]“ Vasari-Marini 2004, Vita di Niccolò detto il Tribolo, 940. Zur Villa siehe auch Forster 1971, 91; Lapi Ballerini 2003, 30ff.

<sup>302</sup> Vgl. Kap. V.38.

<sup>303</sup> [...] una gran statua di pietra per lo monte Asinaio, la quale spremendosi la barba versasse acqua per bocca in un pilo che aveva ad avere dinanzi [...] il fiume Mugnone che è in una nicchia grande di pietra bigia con bellissimi ornamenti e coperta tutta di spugna [...] ha sopra la spalla un vaso che versa acqua in un pilo e l'altra posa in terra, appoggiandovisi sopra, avendo la gamba manca a cavallo sopra la ritta. E dietro a questo fiume è una femina figurata per Fiesole, la quale tutta ignuda nel mezzo della nicchia esce fra le spugne di que' sassi, tenendo in mano una luna, che è l'antica insegna de' Fiesolani.“ Vasari-Marini 2004, Vita di Niccolò detto il Tribolo, 942f.

<sup>304</sup> Siehe Kap. V.38.

<sup>305</sup> Vasari-Marini 2004, 943.

Haaren Wasser floß, sollte die beiden Berge und Flüsse inhaltlich verbinden.<sup>306</sup> Das aufwendige von Benedetto Varchi entworfene Programm umfaßte, wie Vasari berichtet, außerdem Skulpturen der Jahreszeiten und Tugenden, welche auf die *grandezza e la bontà* der Medici und des Herzogs Cosimo anspielten.<sup>307</sup> Jeder Tugend sollte in einem später verworfenen Plan ein Porträt eines Medici-Familienmitglieds zugeordnet werden.<sup>308</sup>

Festzuhalten bleibt, daß sowohl in den Gärten als auch an der Decke der Sala dei Cinquecento geographische Faktoren (Städte, Flüsse etc.) des Herrschaftsbereichs Cosimos allegorisch dargestellt worden sind. Florenz und Fiesole waren in der frühen Phase des Herzogtums die einzigen relativ sicheren Städte dieses Reichs, was ihre Auswahl erklärt. Die Darstellung der Städte, Berge und Flüsse im ausgelassenen Kontext der Gartenarchitektur scheint mir, zusammen mit den ephemeren *apparati* ähnlicher Ikonographien, vorbildhaft für das malerische Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento, insbesondere deren Decke, gewirkt zu haben. Sowohl in der Gartenarchitektur in der Verbindung mit wasserführenden Konstruktionen als auch im malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento stehen die Städte und Flüsse nicht nur für das von Cosimo beherrschte Land allgemein, sondern für eine dank der guten und friedlichen Regierung des Herzogs florierende Toskana. Der Plan einer Zusammenstellung der berühmten Medici-Vorfahren ist zwar im Garten der Villa di Castello nicht verwirklicht worden, erlebt aber in dem Skulpturenprogramm, das sich in den Nischen der Udienza der Sala dei Cinquecento befindet, seine Realisierung.

### Palazzo Vecchio, Sala delle Udienze

Einer der ersten Bilderzyklen Cosimos im alten Rathauses stellt die malerische Ausstattung der Sala delle Udienze durch den florentiner Maler Francesco Salviati dar. Bereits im 15. Jahrhundert hatte die Sala eine neue vergoldete Decke und marmorne Türrahmen mit einer Skulptur der Gerechtigkeit von Giuliano da Maiano bekommen.<sup>309</sup> Salviati schuf zwischen 1543 und 1545 Fresken mit Geschichten aus dem Leben des Furius Camillus, biblischen Szenen, Allegorien und Symbolen aus der klassischen und der griechischen Mythologie. Die Darstellung der „verlogenen aller römischen Legenden“<sup>310</sup> des Furius Camillus verweist sowohl auf republikanische Traditionen als auch auf Cosimo selbst, der sich hier als legitimer Herrscher der Toskana feiern läßt.<sup>311</sup> Die

---

<sup>306</sup> Vasari-Marini 2004, 944.

<sup>307</sup> Vasari-Marini 2004, 945.

<sup>308</sup> Vasari-Marini 2004, 946.

<sup>309</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 40ff.

<sup>310</sup> Theodor Mommsen, zit. nach Gundel 1979. Vgl. Kiefer 2000, 62.

<sup>311</sup> Wilcox Schlitt 1996.

Verbindung zur Republik wird auch in der Sala dei Cinquecento hergestellt. Wesentlich expliziter verweist Vasaris Programm auf die Glorifizierung Cosimos, was sicherlich auch der späteren Entstehungszeit zu verdanken ist, in der Cosimos Herrschaft konsolidiert war. Die Idee, „daß der republikanische Ideenschatz in Cosimos Staatsgebäude vollständig und unvergänglich aufgehoben sei“<sup>312</sup> findet sich in beiden Programmen. Und in beiden Räumen hat Cosimo aus der alten Substanz einen neuen Saal geschaffen, was in der Udienza heißt, daß er die Decke und die Marmorrahmungen mit Skulptur und Inschrift aus der Republikanischen Zeit übernommen hat. In der Sala dei Cinquecento finden sich Anspielungen auf die republikanische Regierung nicht nur in den Darstellungen des Pisa-Kriegs sondern auch in den Tondi an der Decke, in der die politischen Organe der Gonfalonni und der Zünfte durch Flaggen und Wappen repräsentiert sind. Bemerkenswert ist weiterhin der Zusammenhang zwischen der permanenten Ausstattung einer Sala und ephemeren Dekorationen. Bereits 1530 waren beim Einzug Karls V. in Bologna an einem Triumphbogen Szenen aus dem Leben des Furius Camillus dargestellt.<sup>313</sup> Dies bezeugt, daß ikonographische Programme von ephemeren Apparaten später in permanente Dekorationen übernommen wurden.

Zu den ikonographischen Details, die sich sowohl in der Sala dei Cinquecento als auch in der Sala delle Udienze finden, zählen vor allem die Flußgötter. Der über dem mittleren Fenster an der Westseite dargestellte Arno (Abb. 108), der bärtig und mit Schilf bedecktem Haupt gezeigt wird, stützt sich mit seinem rechten Ellenbogen auf ein Gefäß, aus dem Wasser fließt. Unter einem zeltartigen Tuch, daß der Flußgott emporhebt, präsentieren sich ein Löwenkopf, eine Papsttiara, ein Helm und ein Buch. Im Hintergrund ist die Stadtvedute von Florenz erkennbar.<sup>314</sup> Vasari selbst beschrieb die Darstellung:

[...] il fiume Arno, che avendo un corno di dovizia abbondantissimo, scuopre ( alzando con la mano un panno) una Fiorenza, e la grandezza de' suoi pontefici e gli eroi di casa Medici.<sup>315</sup>

Wie an der Decke der Sala dei Cinquecento werden hier Flußgott und dazugehörige Stadtvedute miteinander kombiniert. Die Attribute, die sich unter dem roten Stoff befinden, verweisen auf Florenz (Marzocco) und die Medici (Papsttiara und Helm). Der Flußgott scheint hier im Vordergrund durch das von ihm angehobene rote Tuch, Realität und Allegorie voneinander zu trennen. Ebenso funktionieren die kleinen Deckenfelder mit den toskanischen Städten Vasaris. Im Vordergrund der Darstellungen befinden sich stets die allegorischen Elemente (Flußgötter, Bergallegorien, Stadtallegorien etc.), während im Hintergrund die jeweilige Stadtvedute

<sup>312</sup> Kiefer 2000, 62.

<sup>313</sup> Siehe Kapitel zu den *ingressi* Karls in Italien.

<sup>314</sup> Vgl. auch Allegri/ Cecchi 1980, 42, Nr. 18.

<sup>315</sup> Vasari-Milanesi, VII, 24; zitiert nach Allegri/ Cecchi 1980, 42.

naturalistisch gezeigt wird. Wie in einem Werbeprospekt wird so im Vordergrund auf die hervorzuhebenden Besonderheiten der hinten dargestellten Stadt verwiesen. Salviat's Flußgott fungiert hier nicht nur als topographischer Indikator (Arno = Florenz), sondern er verkörpert selbst eine der positiv wirkenden Eigenschaften der Stadt. Er steht für die Fruchtbarkeit des Landes, das Florenz umgibt, wie die schweren Gemüsegirlanden, die in den Wasserstrom hineinragen, zeigen. Bei Vasari ist dieser Fruchtbarkeitsgedanke immer durch ein Füllhorn ausgedrückt, welches er jedem der Flußgötter beigegeben hat.

Die Behandlung von Raum und Geschichte in den Darstellungen mit den Szenen aus dem Leben Furius Camillus' ähnelt den Fresken Vasaris. (Abb. 109) Auch hier findet im Vordergrund eine Schlacht statt, die detailliert die Rüstungen der Soldaten zeigt. Farben und Formen dieser Rüstungen sowie die im Hintergrund dargestellten Landschaften, welche den Ort des Geschehens näher spezifizieren, ähneln denen der Fresken Vasaris auf der Seite des Krieges gegen Pisa.

Die Aufteilung der Wand mit den großen Szenen aus dem Leben des Furius Camillus und der steinfarbenen Sockelzone mit den fingierten Bronzemedailles ist der geplanten Ausführung der Wände der Sala dei Cinquecento sehr ähnlich, wie eine Zeichnung zeigt. (Abb. 11)

Insgesamt läßt sich festhalten, daß (bis auf den Arno mit der Stadtvedute von Florenz) die Ähnlichkeiten der Sala delle Udienze und des Salone dei Cinquecento eher auf der Gesamtwirkung von Farben, Raumgestaltung und Materialität liegen.

### Arazzeria Medicea

Auf die Teppiche der Florentinischen Teppichweberei, die in den 1540er Jahren stattfand, soll vor allem deshalb kurz eingegangen werden, weil in ihr der Zusammenhang zwischen Wandteppichen und Fresken deutlich wird. In der Ausstattung des Palazzo Vecchio ließ Cosimo I. Teppiche und Fresken kombinieren, die sich thematisch ergänzten.

1545 ist die Florentinische Teppichmanufaktur, die sogenannte Arazzeria Medicea, gegründet worden. Bereits ein Jahr später wurden Verträge mit den Flamen Johannes Rost und Niccolajo Karcher abgeschlossen.<sup>316</sup> Die ersten Teppiche, die angefertigt wurden, waren die berühmten Joseph-Teppiche für die Sala dei Dugento. Agnolo Bronzino, Pontormo und Francesco Salviati fertigten dafür die Kartons ab 1546. Erst acht Jahre später war der zwanzigteilige Teppichzyklus fertiggestellt.<sup>317</sup> Dies macht deutlich, wie aufwendig Gestaltung und Fertigung Teppiche im Vergleich zu Fresken waren. Hatte es ein Auftraggeber eilig, so ließ er Fresken anfertigen, weil er damit sicher gehen konnte, daß diese rechtzeitig fertig waren.

<sup>316</sup> Siehe Lensi 1929, 130; Adelson 1990, 13ff.

<sup>317</sup> Zu den Teppichen siehe Lensi 1929, 131; Adelson 1980, 52; Adelson 1990, 149ff.



Adelson beschrieb, daß mit der Gründung der Teppichmanufaktur in Florenz Teppiche zum wichtigsten Dekorationselement wurden und im Palazzo Vecchio auf Fresken zugunsten von Tapisserien verzichtet wurde.<sup>318</sup> Dies entspricht jedoch nicht der Realität, denn die herzoglichen Gemächer (Quartiere degli Elementi, Quartiere di Leone X) sind erst nach 1555 ausgestattet worden, wobei die Sala degli Elementi an allen vier Wänden mit Fresken gestaltet worden ist. Folgende Säle (wie beispielsweise die Sala di Cerere oder die Sala di Opi) weisen tatsächlich lediglich eine aufwendige Deckendekoration auf, die durch Wandteppiche ergänzt wurde. In den später entstandenen unteren Räumen des Quartiere di Leone X gibt es wieder Wandfresken, wenngleich diese auch durch Teppiche ergänzt wurden. Statt einer strikten Dekorationsweise, die Teppiche an den Wänden vorsieht, alterniert Cosimo beide Dekorationsformen (Teppiche und Fresken). Die von Adelson angenommene chronologische Änderung der Dekoration, die eine vorragige Dekorierung der Wände mit Wandteppichen nach 1545 annimmt, ist nicht haltbar. Es ist auffällig, daß Cosimo in Räumen, die der Repräsentation dienten, immer auch ein komplettes Freskenprogramm vorgesehen hat. So ist die Sala degli Elementi in den oberen herzoglichen Wohneinheiten, welche vermutlich als Empfangszimmer diente, vollkommen freskiert.<sup>319</sup> Ebenso auch die Sala dell'Udienze, die im folgenden ausführlicher besprochen werden soll, und eben auch die Sala dei Cinquecento. Dies schließt eine Zusatzdekoration durch Tapsserien zu festlichen Anlässen – wie für die Sala delle Udienze nachweisbar – nicht kategorisch aus. Besonders repräsentative Räume waren somit immer durch die permanente Dekoration der Fresken geschückt und konnten bei gegebenem Anlaß zusätzlich durch Wandteppiche dekoriert werden. In der Sala dei Cinquecento, die erst nach allen anderen Räumen im Palazzo Vecchio von Cosimo I. ausgestattet wurde, ließ der Herzog zunächst monumentale Fresken anfertigen. Lensi erwähnt Teppiche, für die Stradano nach Skizzen Vasaris Kartons angefertigt haben soll.<sup>320</sup> Adelson erwähnt keine Teppiche, die für die Sala gewebt worden sein sollen. Erst für die Zeit nach dem Tod des Herzogs sind nachgewiesenermaßen Teppiche für die Basis der Sala gewebt worden. Zwischen 1594 und 1602 wurden diese Teppiche angefertigt und feierten die Prudenza des Fürsten und die Tugenden der guten Regierung.<sup>321</sup> Zwischen den großformatigen Teppichen befanden sich kleinere Teppiche, auf denen Trophäen abgebildet waren.<sup>322</sup> Festzuhalten ist, daß Cosimo ab etwa 1545 großes Interesse daran hat, Wandteppiche selbst herzustellen und er diese Dekorationsmöglichkeit bei der Ausstattung des Palazzo Vecchio nutzt. So werden in den verschiedenen Räumen Fresken mit den Wandteppichen kombiniert oder gar ganz auf Fresken an den Wänden verzichtet. In der Sala dei

<sup>318</sup> Adelson 1990, 328.

<sup>319</sup> Galdy 2004, 490-510.

<sup>320</sup> Lensi 1929, 191.

<sup>321</sup> Vgl. Barocchi 1981, Nr. 161-69, 93ff.

<sup>322</sup> Heikamp 1980, 210.

Cinquecento ist die Aufhängung von Teppichen, unter Cosimo I. nicht nachgewiesen; sogar zu den Hochzeitsfeierlichkeiten 1565, als die Wandfresken noch nicht fertig waren, verzichtete man auf die Hängung kostbarer Wandteppiche und befestigte stattdessen bemalte Stoffe mit Stadtveduten der Toskana an den Wänden.<sup>323</sup> Offensichtlich verzichtete man in der größten und repräsentativsten Sala des Palastes auf eine Teppichausstattung und beschränkte sich stattdessen auf gemalte Tapissereien. Möglicherweise findet hier eine Aufwertung des Mediums Fresko statt, das hier in direkter Konkurrenz mit dem europaweit etablierten Wandteppich tritt.

### Palazzo Vecchio, Sala di Leone X

Im folgenden Kapitel sollen die anderen Räume, die von Vasari ab 1555 ausgemalt wurden, auf Ähnlichkeiten mit der Sala dei Cinquecento untersucht werden. Es ist auffällig, daß die zuerst ausgestatteten Räume der oberen Etage, des *Quartiere degli Elementi* mit den Darstellungen von meist mythologischen Themen, weit weniger Parallelen zur Sala dei Cinquecento aufweisen. Erst in der unteren Etage, dem *Quartiere di Leone X*, in der jeder einzelne Raum einem berühmten Familienmitglied der Medici gewidmet ist, finden sich viele Ähnlichkeiten, die wohl nicht nur der zeitlichen Nähe entspringen, sondern auch der vergleichbaren Thematik. Das *Quartiere di Leone X* bildet insgesamt gesehen eine glorifizierende Familienhistoriographie, die in der Sala dei Cinquecento nicht nur weitergeführt, sondern auch noch generalisiert und auf die Geschichte von Florenz und der gesamten Toskana zugespitzt wird. Im Salone werden die Medici (Skulpturen der Udienza) und speziell der amtierende Herzog (Cosimo als Skulptur in der Udienza und im Deckentondo) mit der Geschichte der Stadt (Gründung von Florenz etc.), dem zeitgenössischen Staat (Deckenfelder der toskanischen Städte, Tondi der Stadtbezirke) und errungene Siege (Schlachten aus den Kriegen gegen Pisa und Siena) miteinander verbunden, so daß deutlich wird, daß die Medici, und speziell der Herzog Cosimo, an letzter und oberster Stelle einer historischen Entwicklung stehen. Die Darstellungen in den einzelnen Räumen des *Quartiere di Leone X* glorifizieren die einzelnen Medici und schaffen so die ideologische Basis für das ikonographische Programm der Sala dei Cinquecento: Sie legitimisieren mit jeder Darstellung der einzelnen Vorfahren den amtierenden Herzog Cosimo I.

In der Sala di Leone X findet sich an der Decke die Darstellung der Wahl Leos X. zum Papst. (Abb. 110) Im rechten Vordergrund der Szene befindet sich ein liegender Flußgott mit der die Zwillinge säugenden Wölfin und einem Füllhorn. Wie in den Teppich-Bordüren Raffaels steht der Flußgott mit seinen Attributen als geographischer Indikator.<sup>324</sup> Er zeigt an, daß das dargestellte Ereignis in

<sup>323</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 275f.

<sup>324</sup> Vgl. Kapitel zu den Kunstaufträgen Leos X.

Rom stattgefunden hat. Die gleiche Funktion haben auch die Flußgötter, die sich im Vordergrund verschiedener Schlachten an der Decke der Sala dei Cinquecento erheben, um zu sehen, was hinter ihnen passiert.<sup>325</sup> Rechts neben dem Tiber steht eine kleine Bronzestatur, die Vasari als „Roma“ bezeichnet, die vom Medici-Papst „restaurata, imbellita e rimunerata“ worden ist.<sup>326</sup> Sie ist vergleichbar mit der siegreichen Florenza auf dem Triumphwagen, die in der Darstellung des Sieges über Pisa an der Decke der Sala dei Cinquecento gezeigt wird.<sup>327</sup>

Bemerkenswert im Zusammenhang mit dem Ausstattungsprogramm des Salone ist das große Wandfresko, das den Einzug des Medicipapstes in seine Heimatstadt Florenz 1515 zeigt.<sup>328</sup> (Abb. 111) Im rechten Bildvordergrund liegen auf einem Podest die beiden Flußgötter Arno und Tiber. Mit dem ganzen Gefolge zieht der Papst an dem auf der Piazza della Signoria stehenden Podest vorbei. Vermutlich handelt es sich dabei um einen Teil der ephemeren Dekorationen, die anlässlich des Einzugs des Papstes geschaffen worden sind. Ob die Flußgötter aus ephemeren Materialien wie Leder und Pappmachée gefertigt sind oder aus menschlichen Statisten bestehen, ist aus dem Fresko nicht erkennbar. Sie muten sehr lebendig an und es ist durchaus möglich, daß sich dort verkleidete Männer als Flußgötter auf das Podest gelegt haben. Menschen, die Rollen von Allegorien einnahmen, spielten und sangen, waren bei den Festdekorationen des 16. Jahrhunderts keine Seltenheit. Vergleicht man die Position der Flußgötter dieses Freskos mit den Darstellungen an der Decke der Sala dei Cinquecento, so kann man gewisse Parallelen erkennen. Die lebendigen Statisten nahmen als Allegorien an dem Schauspiel des Umzugs teil, ebenso wie es die Allegorien in verschiedenen Schlachtenbildern tun. Auch die Städtebilder mit den dort gezeigten Allegorien funktionieren nach diesem Prinzip. Eine Abhängigkeit der in den Deckenfeldern der Sala dei Cinquecento gezeigten Allegorien von solchen ephemeren *apparati* triumphaler Einzüge oder von Theaterstücken ist sehr wahrscheinlich und wird im Fresko des Einzugs Leos in Florenz besonders deutlich.

In der Sockelzone der Sala di Leone X finden sich weitere ikonographische Übereinstimmungen. So ist an der, von der Sala dei Cinquecento kommend, linken Wand des Raumes das bronzefarbene Fresko mit der Darstellung der Präsentation der Planzeichnung Sankt Peters an Papst Leo X. durch Bramante dargestellt.<sup>329</sup> (Abb. 35) Wie bereits im Zusammenhang mit der Untersuchung des Deckenfeldes mit der Darstellung der Erbauung des dritten Mauerrings,<sup>330</sup> handelt es sich hier um keinen neuen Bildtypus. Am linken Bildrand steht Leo X., dem der Plan präsentiert wird, während

---

<sup>325</sup> Vgl. Kapitel V.

<sup>326</sup> Vasari-Milanesi, 138.

<sup>327</sup> Vgl. Kapitel V.19.

<sup>328</sup> Vasari-Milanesi, 140ff; Allegri/ Cecchi 1980, 121f. Zur *entrata* Leos X. in Florenz siehe auch Kap. XI.1.

<sup>329</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 119.

<sup>330</sup> Vgl. Kapitel V.14.

im Hintergrund bereits die Baustelle mit den Arbeitern gezeigt wird. Am äußersten linken Bildrand sitzt der nackte Flußgott Tiber mit langem weißen Bart und Füllhorn, der durch die Wölfin mit den Zwillingen erkennbar ist. Am rechten Bildrand hingegen liegt, wie Vasari in seinen *Ragionamenti* beschreibt, der Vatikansberg.<sup>331</sup> Er ähnelt dem Flußgott in Alter, Nacktheit und dem weißen Bart. Allerdings schaut er aus dem Bild heraus nach rechts. In seinen Armen hält er die Standarte mit den gekreuzten Schlüsseln und eine Tiara. Hinter ihm ist eine thronende Roma in Rüstung dargestellt, welche wieder an die Darstellung der triumphierenden Fiorenza an der Decke der Sala dei Cinquecento erinnert.

An der gegenüberliegenden Wand in der Sockelzone befinden sich unter den beiden Darstellungen der beiden zur Zeit der Ausmalung einzigen Medici-Herzöge Alessandro und Cosimo ebensolche Mäzenatenbilder. Unter dem Fresko Cosimos wird dieser gezeigt, wie er selbst die Bauarbeiten an einer neuen Festung beobachtet. (Abb. 112) Dabei wird ihm der Plan vom Architekten Baldassare Lanci da Urbino gereicht und der Herzog verweist mit seiner rechten Hand auf die im Hintergrund dargestellte Baustelle.<sup>332</sup> Unter dem Fresko Alessandros wird der Beginn der Bauarbeiten an der Festung der Porta a Faenza gezeigt. (Abb. 113) Während der Herzog den Grundstein legt, reicht ihm eine nicht näher beschriebene Person einen Plan, der vermutlich die Architekturzeichnung darstellen soll.<sup>333</sup> Ähnlich ist auch das Deckenfeld mit dem Bau des dritten Mauerrings zu verstehen, wo im Vordergrund Arnolfo di Cambio der Signoria einen Grundriß präsentiert, während im Hintergrund bereits gebaut wird.<sup>334</sup> Zusammenfassend läßt sich für die Ausmalung der Sala di Leone X festhalten, daß sich bereits in ihr ikonographische Formeln finden, die im Salone später übernommen werden. Der Bildtypus des Mäzenatenbildes, also der Darstellung eines Auftraggebers, der mit dem Architekten dessen Planzeichnung anschaut, während sich im Hintergrund bereits der Bau des geplanten Objekts vollzieht, findet sich in der Sala di Leone X besonders häufig.<sup>335</sup>

### Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo Vecchio

Die Sala des alten Cosimo de' Medici (1389-1464) zeigt mit einer aufwendig ausgestatteten Decke Szenen aus dem Leben Cosimos und weiterer Vorfahren der Familie.<sup>336</sup> Mit der Darstellung von Vorfahren, wie Piero de' Medici („Il Gottoso“, der Gichtige genannt) und Bicci de' Medici komplettiert die Decke das Skulpturenprogramm der Udienza, in dem nur die wichtigsten, das heißt

---

<sup>331</sup> Vasari-Milanesi, 162.

<sup>332</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 121; siehe auch Vasari-Milanesi, 163.

<sup>333</sup> Vasari-Milanesi, 163; siehe auch Allegri/ Cecchi 1980, 121.

<sup>334</sup> Vgl. Kap. V.14.

<sup>335</sup> Vgl. auch Kap. V.14.

<sup>336</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 128ff.

die Familienmitglieder mit den höchsten Würden, dargestellt sind. Neben der verherrlichenden Szene der Rückkehr Cosimos aus dem Exil, um Cosimo il Vecchio zu glorifizieren, gibt es, wie bereits erwähnt,<sup>337</sup> auch eine Darstellung, in der Brunelleschi und Ghiberti dem Medici das Modell von San Lorenzo präsentieren. Cosimo befindet sich dabei am linken Bildrand und verweist mit einer eigentümlichen Handbewegung einerseits auf das durch Ghiberti und Brunelleschi gereichte Modell und andererseits auf die im Hintergrund bereits eröffnete Baustelle der Kirche. Die Art der Darstellung ist, wie schon mehrfach erwähnt, auch im Deckenfeld der Sala grande bei der Errichtung des dritten Mauerrings zu beobachten. Die Auftraggeber – dort die Signoria der republikanischen Regierung – sitzen am linken Bildrand, ein Architekt reicht ihnen den architektonischen Grundriß, während im Hintergrund bereits die geplanten Bauarbeiten begonnen haben.

#### Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I

Die dem Auftraggeber selbst gewidmete Sala weist die evidentesten und meisten Parallelen zur Sala dei Cinquecento auf, was wohl daran liegt, daß in beiden Räumen, trotz generalisierter Aussage des Salone, das gleiche Subjekt – nämlich Cosimo I. – glorifiziert werden. Besonders auffällig sind zunächst die vielen, jedoch noch ganz unterschiedlich dargestellten Städte.<sup>338</sup> An der Decke befinden sich, genau wie an der Decke der Sala grande, sechzehn Städtedarstellungen. Sechs von ihnen sind als reine Städteansichten in einer Perspektive gezeigt, die sowohl die Stadtvedute mit einzelnen Türmen erkennen läßt als auch eine Draufsicht bietet. Besonders hinsichtlich des Vergleichs mit den Stadtansichten der Sala dei Cinquecento sind die anderen sechs Städtedarstellungen. Die jeweilige Stadt wird immer als männliche oder weibliche Allegorie zusammen mit dem Herzog gezeigt. Ob die Allegorie männlich oder weiblich ist, scheint sich direkt von den Namen der Städte abzuleiten: Pisa ist als weibliche Allegorie dargestellt, während Prato in männlicher Personifikation erscheint. Dazu gesellen sich weitere Allegorien, die meist Flüsse der abgebildeten Orte repräsentieren. Im Hintergrund sind immer die naturgetreu wiedergegebenen Stadtveduten in grüner Landschaft gezeigt. Die Grundidee dieser sechs Städtedarstellungen in der Sala di Cosimo I scheint die gleiche zu sein, wie bei den sechzehn Deckenfeldern mit den toskanischen Städten in der Sala grande. Alle Städte werden als Allegorien gezeigt, die sich mit ihrem Fluß und der Stadtvedute präsentieren. Die untertänige Haltung gegenüber dem ebenfalls in allen Bildern gezeigten Herzog Cosimo ist im Salone nicht unmittelbar in den einzelnen Deckenfeldern lesbar, wohl aber im Gesamtkontext, der in dem zentralen Tondo kulminiert. Daraus

---

<sup>337</sup> Siehe Kapitel V.14. zum Deckenfeld Bau des dritten Mauerrings.

<sup>338</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 147f.

ergibt sich für beide Säle eine Art Katalog, der die Schönheiten der Städte hervorkehrt und damit das Herzogtum Cosimos insgesamt zelebriert. Die Idee entspricht der eines modernen Reisekatalogs. Weshalb in der Sala di Cosimo I einige der Städte als Stadtansichten gezeigt und andere durch Allegorien präsentiert werden, kann durch einen Abgleich der Programme in beiden Sälen geklärt werden. Die in der Sala di Cosimo I allegorisch dargestellten Städte sind, mit einer Ausnahme, alle auch an der Decke des Salone abgebildet.<sup>339</sup> Die Stadtansichten der Sala di Cosimo I zeigen hingegen die Städte mit neuen Befestigungsanlagen.<sup>340</sup> Es ist daher anzunehmen, daß Cosimo hier vor allem Städte darstellen ließ, deren Stadtbild er maßgeblich (z.B. durch Befestigungsanlagen wie bei Piombino) geprägt hat oder die er als besonders schön empfand, wie beispielsweise Florenz. Keine der zuletzt genannten Städte ist (mit Ausnahme von Florenz und Siena) im Deckenprogramm der Sala dei Cinquecento vertreten. Allerdings waren in der zweiten und dritten Planzeichnung (Abb. 3-4) für die Sala dei Cinquecento am Meer gelegene Städte, an denen Cosimo Befestigungsanlagen errichtet hatte, vorgesehen, die jedoch nicht ausgeführt wurden. Die Wichtigkeit dieser Unternehmungen wird daran deutlich, daß die Befestigung von Elba in einem Tondo an der Decke der Sala di Cosimo I. dargestellt ist.<sup>341</sup> Der Herzog steht dort mit seinen Architekten auf einer Landzunge, während sich im Hintergrund der Hafen Portoferraio aus der Vogelperspektive erschließt. Die Auswahl der Städte an der Decke der Sala dei Cinquecento läßt sich als eher konservativ beschreiben. Dargestellt sind alte, bekannte Städte der Toskana, die vor allem durch ihre lange Tradition zur Großartigkeit von Cosimos Herzogtum beitragen. Dies wird ebenfalls in den lateinischen Inschriften, die sich neben den einzelnen Städtedarstellungen befinden, deutlich. Die Repräsentation alter Städte im Deckenprogramm entspricht dem Legitimations-Zweck des Ausstattungsprogramms der Sala dei Cinquecento, das sich vor allem an Gäste des Herzogs richtet.<sup>342</sup>

An drei Seiten der Sala di Cosimo I befinden sich relativ große Schlachtendarstellungen, die sich thematisch in der Sala dei Cinquecento wiederholen. Dargestellt sind die Niederlage der Türken bei Piombino, die Niederlage im Valdichiana und die Einnahme von Port'Ercole. Alle genannten Schlachtenszenen entstammen dem siegreichen Krieg gegen Siena, der für Cosimo eine wichtige Bestätigung seiner Macht bedeutete. An der Decke der Sala dei Cinquecento liegen die Darstellungen der Niederlage der Türken und der Schlacht von Marciano im Valdichiana direkt

---

<sup>339</sup> In der Sala di Cosimo I sind abgebildet: Volterra, Cortona, Borgo San Sepolcro, Arezzo, Pisa, Pistoia, Prato. Das in dieser Sala auch gezeigte Frivizzano wird in der Sala dei Cinquecento nicht dargestellt. Ein Schema der Decke befindet sich in Allegri/ Cecchi 1980, 144.

<sup>340</sup> Dargestellt sind: Empoli, Lucignano, Montecarlo, Scarperia, Florenz, Siena, Piombino, Livorno.

<sup>341</sup> Siehe Abbildung in Allegri/ Cecchi 1980, 146.

<sup>342</sup> Zur Funktion der Sala vgl. Kap. VIII.

nebeneinander,<sup>343</sup> während man wegen der thematischen Nähe mit der Türken Schlacht wohl auf die Darstellung der Einnahme von Portercole verzichtete. So inhaltlich nahe das ikonographische Programm der Sala di Cosimo I dem des Salone steht, so unterschiedlich ist doch die Umsetzung ihrer Darstellung. In der Sala di Cosimo I werden die Soldaten in eine vogelperspektivisch überblickbare Landschaft gesetzt, wobei es auf geographische und formationstechnische Informationen ankommt. Vasari hat die gleichen Themen für die Sala dei Cinquecento vollkommen neu überdacht und ganz anders dargestellt. Dabei spielte die Monumentalität der Sala dei Cinquecento, die sich an ihren Repräsentationsanspruch anknüpft, eine entscheidende Rolle.

### Palazzo Vecchio, Sala di Giovanni delle Bande Nere

Besonders in den Schlachtendarstellungen der Decke in der Sala di Giovanni delle Bande Nere, des Vaters Cosimos I., finden sich die Art der später im Salone gezeigten Schlachten wieder. Um den Vater zu glorifizieren, ließ Cosimo ihn in fünf Schlachtenszenen an der Decke des nach ihm benannten Saales darstellen.<sup>344</sup> Immer ist der Vater aus der Froschperspektive im Vordergrund des Bildes mitten im Kampfgetümmel gezeigt, während sich im Hintergrund andere Kämpfe vollziehen. Die im zentralen Deckentondo dargestellte Flußüberquerung zeigt die beiden Flußgötter Po und Adda.<sup>345</sup> Sie liegen als bärtige, nackte Männer mit Füllhorn und Wasserurne im rechten Bildvordergrund und schauen den Soldaten bei der Flußüberquerung zu. Damit agieren sie wie bei einigen Schlachtendarstellungen an der Decke der Sala dei Cinquecento als geographische Indikatoren, die gleichzeitig die Rolle stummer Zeugen aus einer anderen Zeit einnehmen, denn sie scheinen zwar die Soldaten zu sehen, die Soldaten bemerken sie allerdings nicht.

Ein Vergleich der Schlachten der Decke und den Wänden der Sala di Giovanni delle Bande Nere, macht erhebliche Unterschiede im Darstellungsmodus deutlich. Die Schlachten an den Wänden sind wie in der bereits besprochenen Sala di Cosimo I in der Vogelperspektive mit viel Landschaft, leicht nach hinten geklappten Stadtveduten und kleinen Soldatenformationen wiedergegeben. Es handelt sich hier um siegreiche Schlachten Giovanni delle Bande Neres, allerdings scheinen hier die Orte der Schlachten und die Strategie des Krieges von höherem Interesse als eine ästhetisch schmeichelnde Abbildung zu sein. Die Darstellungen an der Decke sind somit nicht nur im moderneren Stil gemalt (nach römischen Vorbildern von Giulio Romano und Francesco Salviati), sondern scheinen auch noch einen persönlichen Bezug zu den Soldaten herzustellen. Nur in den Deckenszenen ist Giovanni im Kampf zu sehen. An den an den Wänden dargestellten Schlachten hat er zwar teilgenommen, ist dort aber nicht mehr porträtiert. Für die Sala dei Cinquecento läßt

<sup>343</sup> Vgl Kapp. V.12 und V.15.

<sup>344</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 154ff.

<sup>345</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 155.

sich festhalten, daß alle Schlachten in einer auf die ästhetische Darstellung der Soldaten betonenden Art gemacht sind. Im Vordergrund sind in großem Maßstab kämpfende Soldaten gezeigt, die damit – parallel zur Sala di Giovanni delle Bande Nere – als Helden gefeiert werden.<sup>346</sup>

In der Sala di Giovanni delle Bande Nere wird mit der Darstellung der Mutter Cosimos (Maria Salviati), der Großeltern (Giovanni di Pierfrancesco de' Medici und Caterina Sforza) und des Urgroßvaters (Pierfrancesco de' Medici) der Familienzweig, dem Cosimo entspringt, im malerischen Ausstattungsprogramm repräsentiert. Cosimo versucht damit, in diesem seinem Vater gewidmeten Saal seine Herrschaft durch seine Abstammung zu legitimieren. Damit stellt er sich in die Nachfolge eines großen *condottiere*, wie die Hauptthemen des ikonographischen Programms beweisen. In der ihm selbst gewidmeten Sala finden sich keine genealogischen Anspielungen auf seine Vorfahren, sondern seine Gemahlin sowie einige seiner Kinder.

#### Palazzo Vecchio, Sala di Clemente VII

Der Saal des zweiten Medici-Papstes Clemens VII. ist geprägt von Schlachtendarstellungen, die, wie an den Wänden der Sala di Giovanni delle Bande Nere, viel Landschaft und Formationen von Soldaten oder Zeltlagern zeigen. Bemerkenswert ist hier allerdings die konstante Zugabe von Allegorien – meist Flußgötter – im Bildvordergrund. (Abb. 115) Eingebettet in grüne Natur, in Blumen oder Sträucher, meist mit Füllhörnern, aus denen Früchte quellen, scheinen sie nicht nur als geographische Indikatoren zu fungieren, sondern auch als Zeichen für Reichtum, Fruchtbarkeit und Schönheit der dargestellten Landschaften.

Die Decke wird dominiert von einem großen rechteckigen Feld, das die Krönung Karls V. durch Clemens VII. zum Kaiser zeigt. (Abb. 116) Interessant für die vorliegende Untersuchung ist vor allem die am unteren Bildrand in merkwürdig steifer Pose liegende Allegorie. Wie ein Element aus einer ephemeren Dekoration mutet diese Italia, wie Vasari sie in den *Ragionamenti* benennt,<sup>347</sup> an. Sie liegt auf einem Podest im Vordergrund der Darstellung und schaut über ihre rechte Schulter. In der Sala di Leone X ist in einem Wandfresko der Einzug des Papstes in Florenz gezeigt. (Abb. 111) Im Vordergrund des Bildes befinden sich, an der gleichen Stelle wie hier die Italia, zwei Flußgötter auf einem Podest. Die Italia soll, nach Vasari, für das Reich des Kaisers stehen. Auch sie könnte, wie die Flußgötter im Fresko mit dem Einzug Leos X. in Florenz, Teil der ephemeren Dekoration sein. Damit würde sie, wie auch die Flußgötter in der Sala di Leone X, den Übergang von ephemerer Kunst zu permanenter Kunst verdeutlichen und gleichzeitig ähnlich wie die Allegorien vor den Schlachtenbildern als Mittlerfiguren zwischen Betrachter und Hauptsubjekt der Darstellung

<sup>346</sup> Daß in den Bildern auch Kritik oder Ironie steckt, ist dem antithetischen Aufbau des Programms (Pisakrieg gegen Sienakrieg) geschuldet und steht dem Gesagten nicht entgegen.

<sup>347</sup> Vasari-Milanesi, 173.



fungieren. Eine vergleichbare Rolle übernimmt im Theaterstück, das Leo X. 1513 aufführen ließ, der Berg Tapeio, der als personifizierter Berg das Theaterstück kommentiert.<sup>348</sup>

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die Säle des *Quartiere Leone X* bereits viele Elemente des später ausgeführten ikonographischen Programms des Salone aufweisen. Die Allegorien, wie beispielsweise Flußgötter, die sich möglicherweise auf ephemere Vorbilder zurückführen lassen. Die im skulpturalen Programm der Udienza ausgeführte Zusammenstellung von *uomini famosi* aus der Familie Medici findet in den Sälen des *Quartiere Leone X* einen Vorläufer, der die Genealogie Cosimos und seine Legitimisierung als Herzog von Florenz vorwegnimmt, bzw. einleitet oder ergänzt.

### Ephemere Dekorationen

Wie bereits mehrfach angedeutet, scheinen besonders ephemere *apparati* als Vorbild für das ikonographische Programm der Sala dei Cinquecento gewirkt zu haben. Im folgenden Kapitel sollen einzelne Feste, die unter Cosimo mit ephemeren Dekorationen ausgestattet waren, auf ihre Beziehung und Ähnlichkeit mit der malerischen Ausstattung der Sala grande untersucht werden.

### 1539: Hochzeit von Cosimo und Eleonora

Als der Senat Cosimo 1537 nach der Ermordung Alessandros I. zum Herzog von Florenz ernannte, war die politische Situation für den gerade achtzehnjährigen Cosimo alles andere als gesichert. Viele Exilierte warteten auf die Möglichkeit zur Rückkehr in ihre Heimatstadt; einer von ihnen, Filippo Strozzi, eilte bei der Nachricht vom Tod Alessandros sofort von Venedig nach Bologna, um dort ein Heer aufzustellen. Erst nach vielen Diskussionen stimmten die drei aus Rom angereisten Kardinäle Ridolfi, Gaddi und Salviati der Wahl Cosimos als neuer Herzog von Florenz zu. Im August 1537 kam es zu der berühmten Schlacht von Montemurlo, in der Truppen aus Exilierten und französischen Söldnern, die Florenz belagerten, geschlagen werden konnten. In deren Folge wurde Cosimo nochmals von Karl V. als Herzog von Florenz bekräftigt.<sup>349</sup> In der zwei Jahre später stattfindenden Hochzeit Cosimos mit Eleonora von Toledo spiegeln sich diese politisch schwierigen Umstände in einer noch relativ bescheidenen Ausstattung des feierlichen Einzugs wider. Die Hauptintentionen der ephemeren Kunstwerke dieser Hochzeit von 1539 sind – der politischen Lage Cosimos entsprechend – die Demonstration von Loyalität gegenüber Karl V. und die Betonung der Legitimation Cosimos als Herzog von Florenz.

---

<sup>348</sup> Vgl. Kap. XI.1.

<sup>349</sup> Vgl. van Veen 2006. Dort auch weitere Literatur.

Mit der *descrizione* des feierlichen Einzugs Eleonora von Toledos anlässlich ihrer Hochzeit mit Cosimo I. in Florenz, hat sich die erste offizielle Beschreibung eines Festzuges der Medici erhalten. Pierfrancesco Giambullari schrieb im Dienste der herzoglichen Familie 1539 einen Brief an Giovanni Bandini, den florentinischen Botschafter am Hofe Karls V., in welchem er die *apparati* beschrieb.<sup>350</sup> Auf der Grundlage dieses Briefes entstand schließlich die erste offizielle *descrizione*, die mit Gedichten Giambattista Gellis durchwirkt ist.<sup>351</sup> Auch Vasari hat die Dekorationen der Hochzeit in den Viten von Tribolo, Aristotele da Sangallo und Battista Franco beschrieben.<sup>352</sup>

Giambullari bezeugt, daß Eleonora, nachdem sie in Begleitung von sieben Galeeren in Livorno angelegt hatte, über Empoli und Pisa nach Poggio a Caiano gelangte. Am 29. Juni 1539 fand der feierliche Einzug in Florenz statt, bei dem die Prinzessin von sechsunddreißig Florentiner Edelleuten begleitet wurde.<sup>353</sup> Das relativ bescheidene Dekorationsprogramm beschränkte sich auf die Porta del Prato, durch die der Festzug in die Stadt eintrat, auf ein Reiterstandbild und die Ausschmückung der zwei Höfe des Palazzo Medici in der Via Larga. Im Folgenden werden vor allem die Elemente, die für das malerische Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento von Interesse sind, kurz analysiert.

Eleonora von Toledo betrat Florenz zusammen mit Cosimo de' Medici, der ihr entgegengeritten war, durch die Porta del Prato, an der das erste wichtige Element des ephemeren Festapparates aufgestellt war: Ein Triumphbogen. Dieser Triumphbogen war dem Vater Cosimos, Giovanni delle Bande Nere, gewidmet, der auf dem ganzen Bogen in verschiedenen Szenen gefeiert wurde.<sup>354</sup> Die im Triumphbogen dargestellten Szenen entsprechen in vielen Details denen der permanenten Ausstattung der Sala di Giovanni delle Bande Nere, die über zehn Jahre später ausgeführt wurde.<sup>355</sup> Ganz deutlich wird hier der Legitimationsgedanke Cosimos, der sich in die Tradition seines erfolgreichen Vaters stellt. Berühmten Medici-Vorfahren (wie Cosimo Vecchio, Lorenzo Magnifico oder die beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.) spielen an dem ganzen Triumphbogen keine Rolle.

---

<sup>350</sup> Giambullari 1539. Giambullari wurde 1495 als Sohn Bernardo Giambullaris (Schriftsteller am Hofe Lorenzo Magnificos) geboren. Er erhielt eine ausgezeichnete humanistische Bildung, die Latein, Griechisch und Hebräisch mit einschloß. Schon in jungen Jahren wurde er zum Sekretär Alfonsina Orsinis und bekleidete später wichtige kirchliche Ämter in San Lorenzo. Als er 1539 den Bericht über die Hochzeit verfaßte, war er in Florenz kein Unbekannter. Vgl. Minor/ Mitchell 1968, 24.

<sup>351</sup> Giambullari 1539<sup>2</sup>. Der Text ist, leider nur in englischer Übersetzung, gedruckt in: Minor/ Mitchell 1968, 97-223. Für Gelli, der 1498 geboren wurde und aus ärmeren Verhältnissen stammte, waren die Gedichte der erste größere Auftrag. Vgl. Minor-Mitchell 1968, 26.

<sup>352</sup> Vasari-Milanesi 2004, Vita di Battista Franco, 1113, Vita di Niccolò detto il Tribolo, 939, Vita di Aristotele da San Gallo, 1069f.

<sup>353</sup> Minor/ Mitchell 1968, 97f.

<sup>354</sup> Minor/ Mitchell 1968, 100-21.

<sup>355</sup> Dargestellt sind die Überquerung von Adda und Po durch Giovanni delle Bande Nere, die Einnahme Mailands, Flußgötter, Tugenden u.s.w. Auch Vasari beschreibt den Triumphbogen in der Vita des Battista Franco (Vasari-Marini 2004, 1113).

Die Porta del Prato selbst war mit einem großen Frontispiz geschmückt, das dem Kaiser geweiht war. Der Kaiser war dort auf einem Fels sitzend dargestellt, bekrönt mit einem Lorbeerkranz, das Szepter in der rechten Hand. Ihm zu Füßen befanden sich zwei Flußgötter und um ihn herum Allegorien der von ihm beherrschten Länder (Spanien, Mexiko, Peru, Atlantik, Deutschland, Italien, Sizilien, Afrika).<sup>356</sup> In diesem Frontispiz sind Parallelen zum ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento erkennbar. Auch Cosimo sitzt dort im zentralen Deckentondo mit den Insignien seiner Herrschaft. Die Allegorien der Städte und Flüsse an der Decke des Salone repräsentieren, ebenso wie im Frontispiz der Hochzeit von 1539, die unterworfenen Gebiete des Herzogs. Auch die Krönung mit einem Lorbeerkranz verbindet beide Herrscherdarstellungen.

Das in der Piazza San Marco aufgestellte Reiterstandbild Giovanni delle Bande Neres, das auch auf dem Sockel zwei Kriegsszenen aus dem Leben des *condottiere* zeigte, repräsentiert wie der bereits beschriebene Triumphbogen an der Porta del Prato den Vater des Herzogs und unterstreicht damit erneut die Herkunft Cosimos als Sohn eines *condottiere* und eines Nebenzweigs der Medici-Familie.

Letzte Etappe des Umzugs war der Palazzo Medici in der Via Larga. Während sein erster Hof eine Dekoration mit goldenen Lederbändern und Lünetten mit Impresen zeigte, befand sich im zweiten Hof ein komplexer Bilder-Zyklus mit Szenen aus der Familiengeschichte der Medici, die sich teilweise in den späteren permanenten Ausstattungen des Palazzo Vecchio wiederfindet. Zwölf größere Bildfelder standen sich dort paarweise gegenüber: Sechs Darstellungen der einen Wand zeigten Szenen aus dem Leben berühmter Vorfahren der Medici,<sup>357</sup> denen Szenen aus dem Leben Cosimos I., die bei seiner Geburt beginnen, seine politische Laufbahn von der Wahl zum Herzog und Anerkennung durch Karl V. bis zur Heirat Eleonoras in Neapel abbilden, gegenüberstanden. Die einzige gewonnene Schlacht, mit der sich der Herzog rühmt ist jene von Montemurlo, die auch später in der Sala di Cosimo I im Palazzo Vecchio dargestellt wird. Zu diesem frühen Zeitpunkt von Cosimos Herrschaft wird besonders deutlich, wie sehr er sich im ikonographischen Programm legitimiert. Natürlich beruft er sich dabei einerseits auf seine berühmten und einflußreichen Vorfahren, aber auch auf seinen großen Protektor: Karl V. Die Familiengeschichte des Herzogs wird in der Sala dei Cinquecento lediglich durch die skulpturale Ausstattung der Udienza angedeutet (beispielsweise in der den Kaiser krönenden Skulptur Papst Clemens VII.), während Karl V. in der Sala dei Cinquecento nur als Nebenfigur im Skulpturenensemble der Kaiserkrönung

---

<sup>356</sup> Minor/ Mitchell 1968, 119-21.

<sup>357</sup> Dargestellt sind: die Rückkehr Cosimo Vecchios aus dem Exil, die Reise Lorenzo Magnificos nach Neapel, der Einzug Leos X. in Florenz, die Besetzung von Biagrassa, die Krönung Karls V. durch Clemens VII. und Alessandro in Neapel. Vgl. Minor/ Mitchell 1968, 130-32; Vasari-Marini 2004, Vita di Aristotele da San Gallo, 1070.

durch Clemens VII. in der Udienza dargestellt ist. Im malerischen Ausstattungsprogramm der Sala spielt der Kaiser keine Rolle.

Die alten Geschichten der Rückkehr Cosimo Vecchios aus dem Exil, die bereits in Poggio a Caiano dargestellt wurden, sind noch Bestandteil der Festapparate und werden auch später in den Sälen des *Quartiere di Leone X* eingefügt, finden jedoch keinen Einzug in das Bildprogramm der Sala dei Cinquecento. Die Teppiche, die sich unter den zwölf beschriebenen Bildfeldern befunden haben sollen, beschreibt Giambullari nicht, weil er dies nicht für nötig hält.<sup>358</sup>

Das im zweiten Hof des Palazzo Medici stattfindende Theaterstück ist besonders eng mit dem ikonographischen Programm der Decke der Sala dei Cinquecento verbunden. Zunächst erschienen Apollo und neun Musen in aufwendige Kleider gehüllt, die zusammen singen und auf das Theaterstück anlässlich der Hochzeit einstimmen. Danach betrat eine Flora die Bühne, welche über jeder Schulter einen Löwenkopf trug und in einen goldenen Mantel mit roten Bällen (*palle*) gehüllt war. Sie stellte die Allegorie von Florenz dar, wie auch in dem anschließenden Madrigal deutlich wird, das Apollo für Flora und die mit ihr auf der Bühne erscheinenden Flußallegorien Arno, Mugnone, Sieve und Elsa sang.

Ecco Signor colei, che cotano ami,  
 Ecco la patria tua, Fiorenza quella  
 Che spera all'ombra de tuoi santi rami  
 Fuggir gli influssi d'ogni acerba stella:  
 Et prega il Ciel, che in si saldi legami  
 Leghi voi coppia sovr' ogn' altra bella;  
 Che di voi nasca stirpe al mondo tale  
 Che spieghi insino al Ciel sicura l' Ale.  
 [...] <sup>359</sup>

*Hier mein Herr ist sie, die ihr so liebt*

*Hier ist deine Heimat, Florenz, jene,  
 Die hofft, im Schatten deiner heiligen Zweige  
 Dem Einfluß feindlicher Sterne zu entfliehen:  
 Und sie bittet den Himmel, daß es euch schönstes aller Paare  
 Bindet in festem Bunde;  
 Daß von euch solche Abkommen geboren werden  
 Daß sie die Flügel sicher ausbreiten bis hin zum Himmel.*<sup>360</sup>

Während Apollo sang, präsentierte sich Florenz dem Herzog und seiner Braut mit den Flußnymphen der größten Flüsse des Herzogtums. Im weiteren Verlauf des Madrigals wurden

<sup>358</sup> Minor/ Mitchell 1968, 135.

<sup>359</sup> Minor/ Mitchell 1968, 167.

<sup>360</sup> Übersetzung der Autorin, da keine deutsche Übersetzung des Textes vorlag.

weitere Städte und Landschaften, die dem Herzogtum Florenz unterstanden, vorgestellt.<sup>361</sup> Danach stimmte Florenz ein Lied an, in welchem sie sich selbst kurz vorstellte und ihre Glückwünsche dem Brautpaar übermittelte. Nach diesem Muster stellten sich im weiteren Verlauf des Theaterstücks die Städte Pisa, Volterra, Arezzo, Cortona, Montepulciano und Pistoia mit weiteren kleineren Städten, den Flüssen und den Bergen in ihrer Umgebung vor. Nacheinander traten die Allegorien der Städte, Flüsse und Berge auf die Bühne, während Apollo sie singend beschrieb, sangen selbst und beglückwünschten den Herzog. Die Flüsse waren dabei stets alte Männer mit langen Haaren, langem Bart und Füllhorn, aus dem Wasser lief,<sup>362</sup> während die Bergallegorien Berge auf ihrem Kopf trugen.<sup>363</sup> Bei der Beschreibung des Auftritts der Stadt Pisa erwähnt Giambullari, daß die Nymphen Präsente der wertvollsten Dinge aus ihrer Heimat mitgebracht hätten. Diese wären aus eingefärbtem Zucker, wie auch die Gefäße in denen sie gereicht wurden.<sup>364</sup> Was genau diese Präsente waren, ist nicht beschrieben. Vermutlich handelte es sich um Naturalien, wie Früchte oder Steine, vielleicht auch Wein in Fässern oder Gefäßen. Vor dem Hintergrund dieses Theaterstücks erscheint die Decke der Sala dei Cinquecento wie die Selbstrepräsentation der Stadtviertel und Städte anlässlich einer Feier. Fest steht, daß die Decke anlässlich der Hochzeit von Francesco I. 1565 eingeweiht wurde. Wie im Theaterstück finden sich die Städte mit ihren Flüssen und Bergen aus Cosimos Herzogtum an der Decke der Sala grande zusammen, um ihrem Herren Geschenke, wie Wein und Früchte zu überreichen. Daß der Herrschaftsbereich Cosimos durch seine Hochzeit mit Eleonora beachtlich gewachsen ist, spielt eine wesentliche Rolle, denn die Menge der Städte, die in ungeheuerlicher Fruchtbarkeit und Schönheit repräsentiert werden, erhöht auch den Wert des Herzogtums. Die untersuchten Theaterstücke oder ephemeren Apparate erklären das „Bühnenhafte“ und die Lebendigkeit der dargestellten Figuren (besonders deutlich an den Bergallegorien) der Deckenfelder mit den Städtedarstellungen der Sala dei Cinquecento. Ebenso ist auch die Darstellung von Allegorien im Vordergrund der Schlachten an der Decke des Salone zu erklären. Die Allegorien treten als sogenannte Mittlerfiguren auf und kommentieren das Geschehen für die Zuschauer. Ihre Wurzeln sind im Theater zu suchen.

### 1560: Entrata Cosimos I. in Siena

Nach der Einnahme von Siena veranstaltete der Herzog einen feierlichen Einzug, der die symbolische Übernahme der Stadt und die Glorifizierung Cosimos als Hauptintentionen vereinte. Es sind nur wenige Quellen, die das ikonographische Programm der ephemeren Apparate dieser

<sup>361</sup> “Quell’ altra che veste ha si stracciata,/ Che fatto ha il volto di pudor vermiglio;/ L’ antica Fiesole è, che edificata/ Fu da Iapeto del gran Noè figlio [...]” Minor/ Mitchell 1968, 168.

<sup>362</sup> Siehe beispielsweise Minor/ Mitchell 1968, Arno 166, Ombrone 207.

<sup>363</sup> Siehe beispielsweise Minor/ Mitchell 1968, Appenin 207, Falterona 215.

<sup>364</sup> Minor/ Mitchell 1968, 179.

*entrata* überliefern, erhalten. Eine Beschreibung stellt der Brief Bartolomeo Ammannatis an Cosimos Sekretär dar.<sup>365</sup> Vasari schrieb in einem Brief an Vincenzo Borghini, daß Ammannati für die ephemeren Dekorationen dieses Einzugs verantwortlich war, während aus dem weiteren Schweigen der Korrespondenz Vasaris hervorgeht, daß er selbst vermutlich nicht daran beteiligt war.<sup>366</sup> Des weiteren hat Antonio Francesco Cirni Corso den Einzug Cosimos in Florenz in einem Brief an den Kardinal Borromeo in Rom beschrieben.<sup>367</sup> Die ausführlichste Beschreibung des ikonographischen Programms der ephemeren Apparate bildet jedoch ein Manuskript, das Borghini angefertigt hat.<sup>368</sup> Die Schrift ist vermutlich 1565 entstanden, als Borghini sich anlässlich der anstehenden Feierlichkeiten zur Hochzeit Francesco I. mit anderen Festen beschäftigte.<sup>369</sup> Die Beschreibung ist lediglich acht Seiten lang und beschreibt relativ nüchtern die Sujets der Dekorationen. In der folgenden Untersuchung werden lediglich die Elemente vorgestellt, die mit dem malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento in Verbindung stehen.

Der erste Triumphbogen an der Porta Camolia, durch den Cosimo und sein Gefolge vermutlich in die Stadt ritten, war Augustus gewidmet, während sich die Inschrift an Cosimo wendet.<sup>370</sup> Die Parallele zwischen Augustus und Cosimo wird in den Kunstaufträgen Cosimos von Beginn seiner Herrschaft an immer wieder dargestellt und begründet sich vorrangig auf den gemeinsamen Aszendenten beider Herrscher (der Steinbock) und den Glauben an periodisch wiederkehrende geschichtliche Ereignisse.<sup>371</sup> Die Parallelen zwischen Cosimo und Augustus werden in der Sala dei Cinquecento nicht nur im Deckenfeld der Gründung der Stadt Florenz, wo im am linken Bildrand sitzenden Augustus, der durch seinen Helm mit dem Steinbock gekennzeichnet ist, latent auch die Allusion auf den Herzog mitschwingt.<sup>372</sup> Die Parallele zum antiken Imperator wird deutlicher im zentralen Deckentondo, in dem Cosimo als römischer Feldherr dargestellt ist.<sup>373</sup>

Am gleichen Triumphbogen an der Porta Camolia war auch die Niederlage Piero Strozzi im Val di Chiana abgebildet.<sup>374</sup> Diese für Cosimo so wichtige Schlacht von Montemurlo bildet nicht nur die Grundlage des Cosimo-Augustus-Mythos (beide hatten eine wichtige Schlacht am 1. August gewonnen), sondern sie ist auch später immer wieder dargestellt worden. Zunächst bildet sie das

---

<sup>365</sup> Der Brief ist gedruckt in: Contucci 1869.

<sup>366</sup> "Il Duca se n'andò a far l' entrata di Siena, e l' Ammannato era ito certi mesi innanzi a fare gli archi trionfali." Giorgio Vasari, Brief an Vincenzo Borghini vom 4. Januar 1561, in: Gaye 1839-40, III, 43; Accidini Luchinat 1978, 9.

<sup>367</sup> Cirni 1560.

<sup>368</sup> Accidini Luchinat (1978, Appendice) hat das Manuskript transkribiert. Es befindet sich in der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magl. II.X.100).

<sup>369</sup> Ginori Conti 1936, 6ff.

<sup>370</sup> "Cosmo MED Duci Flor et SEN. observata civitatem cives patriae restitutos pacem domini forisque parta S.P.Q.S." Borghini, 32v; Accidini Luchinat 1978, 17.

<sup>371</sup> Siehe Richelson 1974, 27.

<sup>372</sup> Vgl. Kap. V.26. zum Deckenfeld mit der Gründung von Florenz.

<sup>373</sup> Vgl. Kap. V.20. zum Deckenfeld mit der Glorie Cosimos.

<sup>374</sup> Borghini, 33r; Accidini Luchinat 1978, 17.

Zentrum der Decke der Sala di Cosimo I im Palazzo Vecchio.<sup>375</sup> Auf der anderen Seite des Triumphbogens waren zwei weitere Schlachtenszenen dargestellt: Die Niederschlagung der Türken bei Piombino und die Einnahme Portercoles.<sup>376</sup> Auch diese beiden Szenen sind in der Sala di Cosimo dargestellt, während für die Decke der Sala dei Cinquecento lediglich die Schlacht bei Piombino übernommen wurde.<sup>377</sup>

In der Stadt befanden sich, wohl auf geschmückten Tribünen, Sitzplätze mit den Magistraten von Siena. Diese Tribünen waren mit Teppichen geschmückt, auf denen sich unter dem Wappen Sienas die Wappen aller Städte, die zum Hoheitsbereich Sienas gehörten, abgebildet waren.<sup>378</sup> Beim Einzug Cosimos in Siena unterwarf sich die Stadt symbolisch ihrem neuen Herrscher. Es ist hier nicht nur bemerkenswert, daß die Dekoration aus Wandteppichen bestand, sondern auch, daß sich Siena mit allen dazugehörigen Städten dem neuen Herrscher präsentierte. Diese Präsentation der Städte eines Herrschaftsbereichs findet sich ebenfalls im Ausstattungsprogramm der Sala di Cosimo I sowie in den sechzehn Deckenfeldern mit den Städtedarstellungen an der Decke der Sala dei Cinquecento. In allen drei Beispielen wird Cosimo als Herrscher mittels der Repräsentation seiner Städte gefeiert. Dabei summieren sich die einzelnen prachtvollen Städte zur Gesamtdarstellung eines reichen und fruchtbaren Herzogtums.

Eine ganz neue Ikonographie stellt das Figurenensemble auf der Piazza del Campo dar. Dort stand eine über zehn Meter (sechs *braccia*) hohe Statur Cosimos, die in der einen Hand einen Stab und in der anderen eine Eichenlaubkrone hielt, die er der unter ihm sitzenden Toskana aufsetzte. Die nackte Figur der Toskana war an einen Tritonen gelehnt und hielt das Wappen des Herzogs. Rechts neben Cosimo befand sich die Statur der Fiorenza, welche in der rechten erhobenen Hand die Herzogskrone hielt und in der anderen Hand eine Lilie. Links neben Cosimo stand die weibliche Allegorie der Siena, die in der einen Hand ebenfalls eine Herzogskrone hochhob, während die andere Hand ein Weihrauchgefäß trug. Unter der Siena lagen der Löwe und die Wölfin, die beide je eine Pfote auf eine rote Kugel legten. Auf der Basis waren die Allegorie der Ewigkeit sowie zwei Flußgötter (Arno und Ombrone) gemalt.<sup>379</sup> Das Figurenensemble auf der zentralen Piazza del Campo in Siena, die das Herz der Stadt vor dem Rathaus bildet, weist viele ikonographische Parallelen zum malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento auf. Die den Herzog krönende Fiorenza steht auch im Zentrum des Deckenprogramms. Statt der Herzogskrone hält sie

<sup>375</sup> Vgl. Allegri/ Cecchi 1980, 144.

<sup>376</sup> Borghini, 33r; Acidini Luchinat 1978, 18.

<sup>377</sup> Zur Sala di Cosimo siehe weiter oben und Kap. V.12. zum Deckenfeld mit der Niederschlagung der Türken bei Piombino.

<sup>378</sup> “Dentro alla porta apparato di panni d’arazzo dove erano a sedere tutti i magistrati della città et sopra l’arme di Siena et haveva sotto di se le insegne di tutte le città del suo dominio [...]” Borghini, 33v; Acidini-Luchinat 1978, 18.

<sup>379</sup> Borghini, 33v-34r; Acidini-Luchinat 1978, 18f.

den Eichenlaubkranz, den Cosimo in Siena der Toskana reicht. Daß die Fiorenza im Tondo der Sala grande keine Herzogkrone hält hängt wohl damit zusammen, daß Cosimo sich noch vor der Hochzeit 1565 von seinen Ämtern zurückgezogen und diese seinem Sohn Francesco I. übergeben hatte.<sup>380</sup> Auch der Löwe, der eine Pfote auf einer roten *palla* ablegt ist in den beiden Tondi mit den Stadtvierteln an der Decke des Salone wiederholt. Der rote Ball ist aus dem Medici-Wappen übernommen und repräsentiert die Familie. In beiden Programmen (Siena und Sala dei Cinquecento) wird durch die *palla* und die Wahrzeichen der Städte (*Marzocco* für Florenz und Wölfin für Siena) die Herrschaft der Medici über die jeweilige Stadt ausgedrückt. Die beiden Flüsse Arno und Ombrone repräsentierten in Siena die beiden Herrschaftsgebiete (Florenz und Siena), die nun vereint worden sind. Sie stehen demnach für ihr jeweiliges Land und fungieren als geographische Indikatoren, wie dies auch im Programm der Decke der Sala grande mehrfach geschieht.<sup>381</sup>

In einem weiteren Triumphbogen, der neben dem Dom aufgestellt war, waren in Medaillen verschiedene Vorfahren Cosimos abgebildet. Die Auswahl der Vorfahren macht deutlich, daß Cosimos Legitimation der eigenen Herrschaftsansprüche durch seine Vorfahren in hohen Ämtern im Vordergrund der Intentionen stand. Gezeigt wurden Cosimos Vorgänger, der Herzog Alessandro, Giovanni delle Bande Nere, Leo X., Clemens VII., Kardinal Hypolito und Kardinal Giovanni, der Sohn Cosimos.<sup>382</sup> Die hier gezeigte Auswahl wichtiger Familienmitglieder war bereits einige Jahre zuvor im Skulpturenprogramm der Udienna in der Sala dei Cinquecento teilweise ausgeführt worden. Auch hier spielte die Legitimation des Herzogs durch die Darstellung wichtiger Vorfahren den Grundgedanken des Programms.

#### 1565: Hochzeit Francesco de' Medicis mit Johanna von Österreich

Im März 1565 wurde bekannt, daß Francesco I. de' Medici Johanna von Österreich heiraten sollte. Vincenzo Borghini, der für das ikonographische Programm der Apparate verantwortlich war, begann sofort mit den Arbeiten für die Feierlichkeiten, die im Dezember des selben Jahres stattfinden sollten. Zu den Dekorationen für die Hochzeit zählte nicht nur ein aufwendiger ephemerer Apparat, sondern auch die Erbauung einer Treppenanlage vom ersten Hof zur Sala dei Cinquecento, die Erbauung des Vasarianischen Korridors, der vom Palazzo Vecchio in den Palazzo Pitti führte und die Ausstattung des ersten Hofes.<sup>383</sup> Die bereits begonnenen Arbeiten an der Decke des Salone erhielten neue Priorität, denn bis zur Hochzeit sollten sie beendet sein.

---

<sup>380</sup> Siehe Kapitel zum Deckentondo mit der Glorie Cosimos.

<sup>381</sup> Vgl. Deckenfelder mit den Städten Kap. V.

<sup>382</sup> Borghini, 35r; Acidini-Luchinat 1978, 19.

<sup>383</sup> Siehe Allegri/ Cecchi 1980, 275f.



Der erste Hof des Palazzo Vecchio wurde zu Ehren der Braut Johanna von Österreich mit vierzehn Stadtveduten des Habsburgischen Reiches geschmückt.<sup>384</sup> Damit war die Braut mit ihren Besitztümern im ersten Hof repräsentiert, während sich in der Sala dei Cinquecento die Toskanischen Städte als die Besitztümer des Bräutigams präsentierten. Die Darstellung der Stadtveduten im ersten Hof des Palazzo Vecchio weicht allerdings stark von der des Salone ab. Sie zeigen die einzelnen Stadtveduten und die Landschaft der Umgebung, verzichten aber auf allegorische Zusätze, wie sie Vasari in der Sala grande zufügte. Eine Inschrift benennt die Städte.

Die ephemeren Apparate, die sich von der Porta del Prato bis zum Palazzo Vecchio in der ganzen Stadt verteilten, sind mehrfach von Zeitgenossen beschrieben worden und es liegen auch Untersuchungen zum ikonographischen Programm vor.<sup>385</sup> Für die vorliegende Untersuchung wird vor allem der ausführliche Bericht von Domenico Mellini und Giambattista Cini berücksichtigt.<sup>386</sup>

Er entstand nach den Feierlichkeiten und stellt somit nicht mehr die konzeptuelle Phase der Ausführungen dar, sondern eine detaillierte Beschreibung der tatsächlich ausgeführten Apparate. An einigen Stellen sollen dem Bericht die im Vorfeld entstandenen Ausführungen Borghinis in einem Brief an den Herzog beigelegt werden, um dessen ikonographische Erläuterungen mit dem Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento zu vergleichen.<sup>387</sup> Der Brief Borghinis ist für eine Untersuchung der Sala dei Cinquecento von höchster Bedeutung, weil der Geistliche an der Konzeption beider Programme, die fast zeitgleich entstanden, beteiligt war. Borghini schreibt zunächst, daß er für die Suche nach geeigneten Themen verschiedene andere *entrate* untersucht habe und zählt einige von ihnen auf. Der Sinn dieser Einzüge, so schreibt er weiter, sei die Anerkennung, Ehrung und Feier eines Herrschers und die Empfehlung der Stadt.<sup>388</sup> Borghini unterscheidet dabei die Einzüge eines Herrschers, der über die entsprechende Stadt herrscht oder der in freundschaftlicher Absicht die Stadt passiert.

Der erste Triumphbogen an der Porta del Prato war der Fiorenza gewidmet, die sich auf dem Frontispiz als junge und lachende weibliche Schönheit mit vielen Blüten befand.<sup>389</sup> Weiterhin

---

<sup>384</sup> Allegri/ Cecchi 1980, 277ff.

<sup>385</sup> Brief Borghinis an Cosimo vom 5. April 1565, in: Bottari/ Ticozzi, Raccolta di Lettere, doc. LVI, 125-204; unveröffentlichte Schriften Borghinis, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Magliabechiano MS 2.10.100; Domenico Mellini, Descrizione dell'Entrata della Serenissima Reina Giovanna d' Austria et dell' Apparato, Fatto in Firenze, Firenze 1566; Giorgio Vasari, Zibaldone, "Per l'apparato della città", 34-46; Giambattista Cini und Domenico Mellini [?], Descrizione dell'Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici, in: Vasari-Milanesi, VIII, 517-617. Untersuchungen zum ikonographischen Programm der Apparate: Ginori Conti 1936; Testaverde 1980, 82; Testaverde 1990, 179.

<sup>386</sup> Der Bericht Cinis und Mellinis[?] ist der Ausgabe von Giorgio Vasari, Le Opere, hg.v. G. Milanesi, Florenz 1906, Bd. VIII, 513-622 beigelegt. Zur Zuschreibung vgl. vor allem: Ginori Conti 1936, Vorwort. Sez nec (1990, 216) schreibt den Text Cini zu.

<sup>387</sup> Brief Borghinis an Cosimo vom 5. April 1565, in: Bottari/ Ticozzi 1822, doc. LVI, 125-204.

<sup>388</sup> "[...] e il fine di queste feste è riconoscere, onorare e celebrar quel signore, e raccomandar la città o simil cosa." Bottari/ Ticozzi 1822, 125-204.

<sup>389</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 521.

waren berühmte Persönlichkeiten der Stadt, aufgeteilt nach den Gruppen Heerführer, Humanisten, Dichter und Architekten, Skulpteure und Maler, dargestellt. An erster Stelle der geehrten Heerführer wird Giovanni delle Bande Nere, Cosimos Vater, genannt.<sup>390</sup> Beschrieben werden bei den Dichtern auch zwei Flußgötter, Arno und Mugnone, die sich durch ihre Attribute (Löwe und Nympe mit Mondsichel) unterscheiden und Florenz und Fiesole verkörperte.<sup>391</sup> Auch Borghini schreibt in seinem Brief, daß Florenz und das Herrschaftsgebiet Cosimos im ikonographischen Programm des Triumphbogens gefeiert werden sollte.<sup>392</sup> Damit wies der Triumphbogen einige Parallelen zum ikonographischen Programm der Decke der Sala dei Cinquecento auf. Auch dort wird Florenz in verschiedenen Aspekten gefeiert, wenn im zentralen Deckentondo Cosimo von der Fiorenza gekrönt wird oder über den Stadtvierteln (in den beiden Tondi an der Decke) schwebt. Bei der Darstellung des Triumphs über Pisa sitzt eine triumphierende Fiorenza auf dem Wagen. Borghini benennt an dieser Stelle eine *invenzione*, in der er die größten Städte der Toskana, wie Siena, Pisa, Arezzo, Pistoia und Volterra, zusammen mit einer Fiorenza auftreten läßt. Er verzichtet auf die Ausführung dieser Idee, weil sie bereits bei der Hochzeit Cosimos verwendet wurde und wohl auch beim Einzug Karls V. in Mailand.<sup>393</sup> Es ist jedoch erwähnenswert, daß das Konzept an dieser Stelle nochmals in Erinnerung gerufen wird und ebenfalls an der Decke des Salone vorkommt.

Beim Eintritt in den Borgo Ognissanti standen links und rechts zwei allegorische Skulpturen, die Österreich und die Toskana darstellen sollten. Sie bedeuteten die beiden Herrschaftsgebiete der Brautleute; die Krone, die sie beide über den hindurchreitenden Festzug hielten, symbolisierte die Vereinigung der beiden Herrschaftsgebiete.<sup>394</sup> Borghini schreibt, daß die Toskana auch durch gemalte Städtedarstellungen um die Statuen repräsentiert werden sollte.<sup>395</sup> Am Ponte alla Carraia befanden sich an beiden Seiten der Brücke sich umarmende Flußgötter, die wieder die Herrschaftsgebiete der beiden Brautleute repräsentierten. Auf der einen Seite befand sich der Arno in enger Umarmung mit der Sieve, welche mit roten Äpfeln behängt war und damit auf die Medici anspielte.<sup>396</sup> Auf der anderen Seite umarmten sich Donau und Drava. Ein ähnliches Konzept lag den beiden allegorischen Statuen am Ponte Trinita zugrunde. Der Ozean und das Thyrenische Meer standen wieder für die beiden Herrschaftsgebiete der Brautleute.<sup>397</sup> Im Canto de' Tornaquinci waren zwei den Habsburgern und den Medici gewidmete Triumphbögen aufgestellt. Abgebildet waren auf

---

<sup>390</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 522.

<sup>391</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 528.

<sup>392</sup> Bottari/ Ticozzi, 1822, 125-204.

<sup>393</sup> Bottari/ Ticozzi, 1822, 125-204.

<sup>394</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 530f; Bottari/ Ticozzi, 1822, 125-204.

<sup>395</sup> Bottari/ Ticozzi, 1822, 125-204.

<sup>396</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 532.

<sup>397</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 536.

jedem Triumphbogen die berühmtesten Familienmitglieder der jeweiligen Familie mit ihren Wappen und Impresen.<sup>398</sup> Die Darstellung der *uomini famosi* einer Familie wiederholt sich auch, wie bereits mehrfach festgestellt, im Skulpturenprogramm der Udienza der Sala dei Cinquecento. Weitere *uomini illustri* sollten an verschiedenen Stellen der Stadt in einer Halbkreisstruktur aufgestellt werden.<sup>399</sup> Der Triumphbogen an der Dogana war dem *buon governo* oder den Tugenden, die dazu führen, geweiht.<sup>400</sup> Die Verbindung von Tugenden und historischen Szenen, wird besonders bei Borghini betont, wobei dieser lediglich das Beispiel der *Vigilanza* nennt, die mit der Einnahme der Festung von Siena verbunden werden sollte.<sup>401</sup> Weiterhin wurden die Darstellungen der Hochzeit von Cosimo und Eleonora und der Hochzeit von Francesco und Johanna nebeneinander gestellt.<sup>402</sup> Die Kernaussage der guten Regierung liegt jeder Glorifikation eines Herrschers zugrunde. Ebenso, wie durch die Vermählung der gezeigten Paare die beiden angeschlossenen Herrschaftsgebiete (zumindest untereinander) befriedet werden und dadurch den friedlichen Status des *buon governo* erreichen, läßt sich Cosimo auch im Programm der Sala dei Cinquecento als idealer Herrscher feiern. Die auch durch Waffengewalt erzielten Unterjochungen der betreffenden Städte und Gebiete wird durch den in der Folge erzielten Frieden mehr als wettgemacht. Nur so lassen sich die Allegorien der Städte an der Decke des Salone erklären, die in der Inschrift immer das Datum ihrer Unterwerfung tragen, aber gleichzeitig mit verschiedenen Allegorien die Fruchtbarkeit ihrer Gebiete, die von der Befriedung durch den Herzog abhängt, präsentieren.

Im ersten Hof des Palazzo Vecchio waren über den Stadtveduten des Habsburgischen Herrschaftsgebietes Lünetten mit ephemeren Malereien angebracht. In den vierzehn Lünetten waren vor allem Szenen aus dem Leben Cosimos abgebildet, wie die Befestigung von Portoferraio auf Elba, der Bau des Vasarianischen Korridors, Palazzo Pitti, die Bücherei von San Lorenzo, den Neptunbrunnen der Piazza della Signoria, die Gründung des Stefansordens, die Ansprache des Herzogs an die Soldaten und die Befestigungsanlagen des Herzogs.<sup>403</sup> Deutlich wird, daß alle dargestellten Ereignisse Cosimo vor allem als Kunstliebhaber und Mäzen zeigen. Die Abbildungen des Vasarianischen Korridors und des Palazzo Pitti sowie des Neptunbrunnens sind neue Bildinhalte, die in der Sala di Cosimo noch keinen Einzug gehalten haben. Dies ist wohl der späten Entstehungszeit der genannten Objekte geschuldet, allerdings ist auch ein Wandel in der Selbstdarstellung des Herzogs abzulesen, der sich vom Sohn des erfolgreichen Feldherren zum

---

<sup>398</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 539-550.

<sup>399</sup> Bottari/ Ticozzi, 1822, 125-204.

<sup>400</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 561ff.

<sup>401</sup> Bottari/ Ticozzi, 1822, 125-204.

<sup>402</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 564.

<sup>403</sup> Vasari-Milanesi, VIII, 570f.

Kunstförderer vollzieht. Im Salone ist der erfolgreiche Feldherr dargestellt, der allerdings auch als Friedensbringer und Fruchtbarkeitsförderer gefeiert wird. Die von Vasari geschaffene ephemere Ausstattung in den Lünetten des ersten Hofes ist ungefähr zur gleichen Zeit wie die Decke der Sala dei Cinquecento entstanden, und bildet somit eine Ergänzung der permanenten Ausstattung dar. Offenbar waren die militärischen Siege und die Darstellungen der toskanischen Städte einer permanenten Dekoration würdiger als die von Cosimo geförderten Projekte in Florenz.

### Medaillen aus 1560er Jahren

Erwähnenswert sind an dieser Stelle die zwölf Medaillen Pietro Paolo Galeottis, die zwischen 1561 und 1567 entstanden sind und große Beachtung unter den Zeitgenossen gefunden haben, wie die recht ausführliche Beschreibung Vasaris in den *Viten* und ihre Wiederverwendung in den *apparati* für die Beerdigung Cosimos in San Lorenzo zeigen.<sup>404</sup> In den von Vasari beschriebenen Medaillen werden vor allem die Bemühungen Cosimos für Frieden und die Fruchtbarkeit der Toskana glorifiziert.<sup>405</sup> Inhaltlich finden sich nur wenige Parallelen zwischen den Medaillen und der malerischen Ausstattung der Sala dei Cinquecento. Lediglich die Vereinigung von Florenz und Siena erinnert an die Darstellung der Vereinigung von Florenz und Fiesole an der Decke der Sala dei Cinquecento. Beiden Programmen gemein ist die Gesamtaussage des *buon governo*, die sowohl in den Münzen, als auch in der Sala zu finden ist. Aufmerksamkeit verdient der Umstand, daß die beiden Programme des gleichen Auftraggebers – Cosimo I. – so unterschiedlich mit der Glorifizierung des Herrschers umgehen. Drücken die Medaillen den Ruhm Cosimos vor allem in den einzelnen, von ihm ausgeführten Taten aus, so geschieht dies im Salone auf eine subtilere Art und Weise. Natürlich wird auf das florierende Herrschaftsgebiet des Herzogs verwiesen, allerdings wird eine große Florentinische Historiographie visuell umgesetzt, welche bei der Gründung der Stadt beginnt und systematisch bis zur Gegenwart vordringt, um als höchste Stufe der Florentinischen Geschichte den Herzog zu feiern. Mit diesem Ausstattungsprogramm sicherte sich Cosimo eine gewisse Allgemeingültigkeit, die es möglich machte, die Sala auch nach seinem Tode noch ohne Schwierigkeiten zu nutzen.

---

<sup>404</sup> Vasari-Marini 2004, Vita di Leone Leoni, 1319f. Zu den Medaillen vgl. auch Forster 1971, 79ff. Zum Begräbnis Cosimos I. siehe Borsook 1965, 44.

<sup>405</sup> Vasari beschreibt die Medaillen folgendermaßen: „[...] Pisa quasi tornata nel suo essere, per opera del Duca, avendole egli asciutto il paese intorno e seccati i luoghi paludosi e fattole altri assai miglioramenti; l'acque condotte a Firenze da luoghi diversi; la fabbrica de' magistrati ornata e magnifica per comodità pubblica; l'unione degli stati di Fiorenza e Siena; l'edificazione d' una città e dua fortezze nell'Elba; la colonna condotta da Roma e posta in Fiorenza in sulla piazza di Santa Trinita; la conservazione fine et augumentazione della libreria di San Lorenzo per utilità pubblica; la fondazione di Santo Stefano; la rinunzia del governo al principe; le fortificazioni dello stato; la militia o vero bande del suo stato; il palazzo de' Pitti con giardini, acque e fabrica, condotto sì magnifico e regio [...]” Vasari-Marini 2004, Vita di Leone Leoni, 1319f.

## Venedig

Venedig oder venezianische Kunstaufträge haben in vielerlei Hinsicht vorbildlich auf das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento gewirkt. Bereits beim Bau der Sala hatte Savonarola auf Parallelen zur venezianischen Sala del Gran Consiglio hingewiesen.<sup>406</sup> Im Jahr 1340 hatte die Regierung von Venedig beschlossen, eine neue Sala del Maggior Consiglio zu errichten, nachdem der alte Ratssaal zu klein geworden war.<sup>407</sup> Über die ersten Ausmalungen der Sala, die bereits 1366 als vollendet beschrieben wird, gibt es nur wenige Dokumente. Schon um 1366 malte Guariento Darstellungen, die den Frieden von Venedig (1177) und die Verleihung wichtiger Insignien durch Papst Alexander III. zeigten.<sup>408</sup> Damit stellte die Republik Venedig bereits zweihundert Jahre bevor Vasari Decke und Wände der Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio gestaltete Szenen aus der Stadtgeschichte dar. Der Tecento-Zyklus ist durch mehrere Brände nicht erhalten, allerdings sind die Bildthemen durch Marin Sanudo überliefert.<sup>409</sup> Die Szenen zeigten Ereignisse, die um den Frieden von Venedig (1177) stattfanden. Venedig hatte sich in der Auseinandersetzung zwischen dem Kaiser Friedrich Barbarossa und Papst Alexander III. auf die Seite des Papstes gestellt und konnte schließlich mit Erfolg zwischen beiden Parteien vermitteln. Die dargestellte Geschichte diente vor allem dem Beweis für Venedigs Engagement für die Kirche und den Glauben.<sup>410</sup> Die Fresken wurden später von namenhaften Künstlern, wie Gentile und Giovanni Bellini und Vittore Carpaccio, restauriert oder auf Leinwand abgemalt.<sup>411</sup> Besonders deutlich wird hier, wie sehr Bildern ein Wert als Dokument zugemessen wurde. Sie wurden nötigenfalls als Beweisstücke für die eigene Geschichte herangezogen. Wolters bemerkt richtig, daß „der auf Legitimation durch Tradition gerichtete Wille der Auftraggeber und nicht eine

---

<sup>406</sup> Siehe Kap. I. zur Geschichte der Sala.

<sup>407</sup> Lorenzi 1868, Dok. 79; zitiert aus Pignatti 1990, 233, Anm. 15. Vgl. auch Wolters 1983, 14f.

<sup>408</sup> Wolters 1983, 17.

<sup>409</sup> Sanudo 1900, 340ff. Dargestellt waren an der Südwand: die Krönung Barbarossas in Rom, Auseinandersetzung zwischen Leuten des Kaisers und den Römern bei der Engelsburg, Bestätigung des Papstes Viktor IV. in Pavia durch Barbarossa, das schreckliche Ende dreier Kardinäle, die sich zwischen Alexander III. und Barbarossa gestellt hatten, die Exkommunikation Barbarossas, Barbarossas Gebot, niemand dürfe Alexander III. stützen, Zerstörung Spoletos, Flucht Alexander III. nach Frankreich, Barbarossa fordert von den Franzosen die Auslieferung Alexanders III., Ankunft Alexanders III. inkognito in Venedig.

Westseite: Papst und Doge begegnen sich bei Santa Maria della Carità, Segen des Papstes, Doge, der den Papst nach San Marco führt, Verleihung der Kerze, eine seiner Insignien.

Nordwand: Venezianische Botschafter werden zum Kaiser gesandt, die venezianischen Botschafter beim Kaiser, die Botschafter begründen ihre Mission, die Verleihung des Zeremonialchwerms an den Dogen, Seeschlacht zwischen den Venezianern und Otto bei Punta Salvore, Verleihung des Rings durch Alexander III. an den Dogen, Otto bietet sich an, Frieden zu vermitteln, Otto überredet seinen Vater Barbarossa zum Friedensschluß, Friedensschluß in Venedig, Messe in San Marco, Verleihung des zeremonialen Sonnenschirms an den Dogen, der oge in Rom, Verleihung der Sella durch den Papst.

<sup>410</sup> Wolters 1983, 164.

<sup>411</sup> Vgl. Wolters 1983, 170. Die Bilder sind über im Zuge der Restaurierungen angefertigte Zeichnungen teilweise rekonstruierbar: Tietze-Conrat 1940, 15-39.

retrospektive Einstellung venezianischer Künstler“ hinter „diesen Bildungen“ stand.<sup>412</sup> Der Gedanke der Bilder als beweiskräftige Dokumente ist sicher auch den Darstellungen in der Sala dei Cinquecento nicht fremd. Das Deckenfeld, in dem Cosimo ganz allein mit seinen Tugenden über einem Grundriß von Siena sitzt und die richtige Kriegsstrategie entwickelt, entspricht sicher nicht der Realität und hatte trotzdem gute Chancen, so in die Geschichtsschreibung einzugehen.<sup>413</sup>

Generell hatte man im Dogenpalast darauf verzichtet, *uomini illustri* der Stadt darzustellen, um keine einzelne Familie damit hervor zu heben. Die sogenannten Sukzessionsbilder mit Darstellungen der Dogen wurden von der Regierung beim Amtsantritt des Dogen in Auftrag gegeben, wobei nur die besten Maler den Zuschlag dafür bekamen.<sup>414</sup> In Investiturbildern wurden die Dogen meist mit Tugenden dargestellt.<sup>415</sup> Dies erinnert wieder an das ikonographische Programm der Florentinischen Sala, in der sich der Herrscher selbst mit seinen Tugenden darstellen ließ.<sup>416</sup>

Am 20. Dezember 1577 wurden durch einen Brand im Südwest-Flügel des Dogenpalastes die Malereien in der Sala del Maggior Consiglio und der angrenzenden Sala dello Scrutinio zerstört. Dabei wurden Werke von Giovanni Bellini, Carpaccio, Tizian und anderen unwiederbringlich ausgelöscht.<sup>417</sup> Bereits unmittelbar nach dem Brand wurde eine Kommission einberufen, die nicht nur die statischen Gegebenheiten der Räume bewertete, sondern auch mehr als zwanzig Maler mit der Ausführung einer neuen Dekoration beauftragte. Iacopo Contarini, Iacopo Marcello und Girolamo Bardi entwarfen das ikonographische Programm dazu.<sup>418</sup> Besondere Beachtung für die vorliegende Untersuchung sollen die erhaltenen Beschreibungen erfahren, die in ihrer Art den *Ragionamenti* Vasaris ähnlich sind. Tagliaferro hat in seiner Dissertationsschrift fünf Manuskripte nachgewiesen, die das ikonographische Programm der Sala del Maggior Consiglio und des Scrutinio beschreiben.<sup>419</sup> Die Manuskripte sind von Marcello und Contarini verfaßt worden,

---

<sup>412</sup> Vgl. Wolters 1983, 42.

<sup>413</sup> Vgl. Kap. V.27.

<sup>414</sup> Wolters 1983, 84.

<sup>415</sup> Wolters 1983, 87ff.

<sup>416</sup> Vgl. Kap. V.27.

<sup>417</sup> Für die folgenden Ausführungen zum Programm der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast sei vor allem Giorgio Tagliaferro gedankt, der mir seine noch unveröffentlichte Dissertation „Il Ciclo Pittorico del Maggior Consiglio dopo l' Incendio del 1577: Indagini e Proposte per l' Immagine di Stato a Venezia“ zur Verfügung stellte. Für die Ausstattung der Sala del Maggior Consiglio siehe vor allem Wolters 1983. Dort auch weitere Literatur.

<sup>418</sup> Iacopo di Pietro Contarini wurde am 24. Juli 1536 in Nikosia geboren. 1595 starb er in Venedig, nachdem er eine steile politische Karriere hinter sich hatte. Er war beispielsweise 1575 Senator und 1577-78 Bürgermeister von Bergamo. Contarini war außerdem ein berühmter Sammler von Büchern, Kunstwerken und wissenschaftlichen Instrumenten. In seinem Haus am Canal Grande gingen Gelehrte, Künstler und Architekten ein und aus.

Der Florentinische Mönch Iacopo Bardi und Iacopo Marcello gehörten zu dem Kreis von Gelehrten, die sich regelmäßig im Hause Contarinis trafen. Siehe Tagliaferro, unveröffentlichte Dissertation, Kap. I.2.

<sup>419</sup> Biblioteca Museo Correr, Ms. Cicogna 105 und Ms. Cicogna 3007/ 26; in: Wolters 1966, 271-318. Archivio di Stato di Venezia, Provveditori al Sal, misc. B 49; in: Wolters 1983, 297-310.

während Bardi als Berater im Text genannt wird.<sup>420</sup> Als Leserschaft nimmt Tagliaferro den Senat an, der den Auftrag für die Entwicklung eines ikonographischen Konzepts gegeben hatte. Insofern handelt es sich zunächst um ein Arbeitsmaterial, eine „brutta copia“ oder „sorta di bozza definitiva“.<sup>421</sup> Wolters hingegen vermutet in den kleinformatigen Manuskripten die Nutzung als Kunstführer für interessierte Venezianer oder Staatsgäste.<sup>422</sup> Der Text selbst ist eine Auflistung darzustellender Subjekte, die jeweils mit einer kurzen Zusammenfassung der historischen Hintergründe ergänzt werden. Auf die Ausführung der Malerei wird nicht eingegangen. Lediglich allegorische Kompositionen erhalten eine Erklärung. Die Beschreibungen der historischen Darstellungen beginnen immer mit der Nennung des Titels, wie beispielsweise Einnahme einer Stadt oder Seesieg und so weiter. Daran schließt sich die Erzählung des Ereignisses an, die den vorher erwähnten Titel des Bildes in einen narrativen Text transformiert.<sup>423</sup>

1587 erschien schließlich Bardis *Dichiaratione*, die das ikonographische Programm der Sala del Maggior Consiglio erklärt als dies jedoch noch nicht fertiggestellt war.<sup>424</sup> Tagliaferro wirft die wichtige Frage auf, weshalb die Beschreibungen noch vor der Fertigstellung des Zyklus' publiziert worden sind und warum der Autor im Text vorgibt, die Bilder seien bereits existent.<sup>425</sup> Wie auch im Zusammenhang mit den Manuskripten festgestellt, beschreibt Bardi nicht die Bilder, sondern er erzählt ihren „Inhalt“. Insofern ist der Text Bardis, wie auch die Bilder ihrerseits, ein historiographisches Kompendium, das die Republik Venedig glorifiziert. Da die Unvollständigkeit der Bilder erst mit dem direkten Abgleich vor Ort festgestellt werden kann, liegt die Vermutung nahe, daß eine Verbreitung über die Grenzen der Stadt vorgesehen war. Dem Text wiederum sind keine Stiche beigelegt, was zum Ausgangspunkt des Konzepts und dessen historisch panegyrischem Inhalt zurückführt. Anders ausgedrückt: Die glorifizierende Botschaft der Bilder wird über die Grenzen des Dogenpalastes hinaus verbreitet. Insofern ist die Schrift Bardis eher den enkomiastischen Texten, die dem Zweck der Propaganda dienen, zuzuordnen, als einer beschreibenden Schrift mit ekphrastischen Komponenten.<sup>426</sup> Die Differenzen zwischen Text und Bild sind durch den interpretatorischen Spielraum der Maler entstanden. Die Schriften (Manuskripte und *Dichiaratione*) bestehen aus dem ideologischen Stoff, der die Bilder bestimmt, sind aber nicht von ihnen abhängig.

---

Biblioteca Marciana, Ms. It. IV, 22 (=5361) und Privataarchiv der Familie Marcello. Vgl. Tagliaferro, unveröffentlichte Dissertation, Kap. II.

<sup>420</sup> Wolters 1983, 300.

<sup>421</sup> Tagliaferro, unveröffentlichte Dissertation, Kap. II, 49.

<sup>422</sup> Wolters 1983, 299.

<sup>423</sup> Tagliaferro, unveröffentlichte Diss., Kap. II, 50f.

<sup>424</sup> Bardi 1587.

<sup>425</sup> Tagliaferro, unveröffentlichte Diss., Kap. II.2., 55.

<sup>426</sup> Vgl. Tagliaferro, unveröffentl. Diss., Kap. II.2., 58.

Der auch von Tagliaferro vorgenommene Vergleich der Schrift Bardis mit Vasaris *Ragionamenti* liegt nahe. Allerdings nimmt Tagliaferro durch falsche Fakten und fehlende Untersuchungen zu den *Ragionamenti* teilweise falsche Schlußfolgerungen vor. Ausgehend vom Publikationsjahr 1565 schreibt er Vasari das Werk aus der Sicht des Malers vor. Dies ist nicht richtig, da die Schrift wohl in dieser Zeit verfaßt, allerdings erst nach dem Tod des Aretiners veröffentlicht wurde.<sup>427</sup> Weiterhin hatte Vasari keineswegs ausschließlich die Sicht des Malers, sondern auch die des Mitkonzeptors. Daß Vasari mit seinen Beschreibungen den Bildern näher stand als Bardi, konnte in der vorliegenden Untersuchung (zumindest für die Sala dei Cinquecento) teilweise widerlegt werden, denn auch im Text Vasaris gibt es Beschreibungen, die in den Bildern nicht auftauchen. Insofern haben die Schriften Bardis und Vasaris eine große Gemeinsamkeit: Sie wurden beide (Vasaris Schrift zumindest teilweise) auf der Basis einer Ideologie, eines Konzepts und vor Fertigstellung der Bilder entwickelt. Dieses Konzept hat in schriftlicher Form, vielleicht auch nur in Zeichnungen mit Inschriften, vorgelegen. Vasari, der selbst sowohl als Konzeptor, als auch als Maler und Autor der Beschreibungen für das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento tätig war, gelingt durch die Vereinigung dieser Funktionen in einer Person eine Erklärungsschrift, die – trotz ihrer teilweisen Entstehung vor der Ausführung der Malereien – den tatsächlichen Bildern näher steht. Den bereits angesprochenen dokumentarischen Charakter erfüllen in beiden Fallbeispielen sowohl die Bilder als auch die Texte. Der Text gibt dabei jedoch nicht die Bilder genau wider, sondern macht ihre Inhalte über die Grenzen des jeweiligen Ortes bekannt. Er übernimmt somit die propagandistische Funktion der Bilder in einem geographisch erweitertem Rahmen.

Nicht zu vergessen ist, daß die Art der Decke in der Sala dei Cinquecento – eine kassettierte Holzbalkendecke – nach venezianischem Vorbild gemacht ist. Die Art von Rahmensystem, das verbindend zwischen den gemalten Szenen wirkt, wurde in Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts verwendet. Vasari, der ab Ende 1541 fast ein Jahr in Venedig arbeitete, war an der Decke des Palazzo Corner Spinelli tätig. Auch in seinem Haus in Arezzo hat er diese Technik für die Decke des Salone 1548 verwendet, später im Quartiere degli Elementi im Palazzo Vecchio und schließlich in der Sala grande.<sup>428</sup>

1542 war Vasari an der Schaffung der ephemeren Dekorationen für die Komödie „La Talanta“ Pietro Aretinos im Auftrag der Compagnia dei Sempiterni in Venedig beteiligt.<sup>429</sup> Das ikonographische Programm bestand aus der Darstellung der weiblichen Allegorie der Venezia

---

<sup>427</sup> Siehe Kapitel zum Manuskript der *Ragionamenti*.

<sup>428</sup> Vgl. Schulz 1961, 508.

<sup>429</sup> Vasari erwähnt diese Arbeit in seiner Autobiographie nur sehr kurz (Vasari-Marini 2004, 1367), beschreibt das ikonographische Programm der Apparate in der Vita Cristofano Gherardis (Vasari-Marini 2004, 997f).



Adria und den verschiedenen Flüssen, Seen und Inseln, die zum Territorium der Republik Venedig gehörten. Ergänzt wurden die Allegorien durch Tugenden. An der Decke wurde ein allegorisches Programm mit Stunden, der Zeit, Eolus (dem Gott der Winde), einem Wagen des Morgenrots, einem Sonnenwagen und dem Wagen der Nacht entwickelt. Vasari scheint seine Erfahrungen und ikonographische Konzepte, die er in Venedig gesammelt hat, über zehn Jahre später als er zum leitenden Beauftragten für die Umbauten im Palazzo Vecchio ernannt wurde, umsetzen zu können. Die Darstellung der Flüsse als geographische Indikatoren für Territorien scheint aus der venezianischen Tradition zu stammen, in der sich die Republik Venedig selbst als Venezia Adria verstand und damit ihre Seemacht betonte. Venedig ist die Bezwingerin der Gewässer und stellt die unterworfenen Gebiete durch die dazugehörigen Gewässer dar. In Florenz haben Flüsse noch einen anderen Bezug. Cosimo, der viele Projekte zu Flußbegradigungen, Trockenlegungen von Mooren und Wasserleitungen eingeleitet hatte, sah sich selbst dadurch als eine Art Herrscher über das Wasser.

## Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, das malerische Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento mittels einer Analyse der Programmgenese, des Abgleichs der vorhandenen Bilder und Beschreibungen durch den Künstler und in Vergleich zu verwandten zeitgenössischen Kunstaufträgen zu erforschen und inhaltliche Intentionen aufzuspüren.<sup>430</sup>

In den ersten beiden Kapiteln sind die historischen Daten und baulichen Gegebenheiten der Sala von ihrer Entstehung bis zur Zeit, als Vasari den Auftrag zum Umbau der Sala bekam, zusammengefaßt und untersucht worden. Besonders herausgearbeitet wurde dabei, daß es sich ursprünglich um einen von Savonarola nach venezianischem Vorbild errichteten Saal handelte, der auch nach dessen Tod der republikanischen Regierung von Florenz als Versammlungsort diente. Mit der Umgestaltung durch Cosimo de' Medici erfuhr die Sala nicht nur eine bauliche Veränderung, sondern vor allem eine ideologische und funktionale Umdeutung: Aus dem Ratssaal, der einst für die republikanische Regierung gebaut worden war, sollte nun ein Fest- und Empfangssaal werden, der den repräsentativen Aufgaben des Florentinischen Hofes genügen mußte. Um die Intentionen des Herzogs hinsichtlich des ikonographischen Programms der Sala nachvollziehen zu können, wurden auch die Udienza,<sup>431</sup> jener architektonische Vorbau der Nordwand mit Skulpturen von Familienmitgliedern Cosimos, und der Springbrunnen an der Südwand,<sup>432</sup> untersucht. Obwohl beide Projekte zur Zeit Vasaris nur teilweise oder gar nicht ausgeführt worden waren, kannte Vasari doch die Pläne genau, vollendete bereits begonnene Arbeiten und fügte sie in sein malerisches Ausstattungsprogramm ein. Die Udienza mit ihrem skulpturalen Programm, das berühmte Familienmitglieder der Medici zeigt, komplettiert thematisch nicht nur die herzoglichen Wohneinheiten im Palazzo Vecchio, sondern auch das Bildprogramm der Sala selbst.<sup>433</sup> Bereits in den unteren herzoglichen Wohneinheiten waren die verschiedenen Säle Medici-Mitgliedern gewidmet. Cosimo I., der selbst als Skulptur anwesend war, hatte bei Empfängen seinen Thron auf der Udienza. Er saß dort somit als Lebender zwischen seinen in Stein gehauenen Verwandten; die Wirkung auf seine Untertanen muß einschüchternd gewesen sein. Ebenso ist auch der Springbrunnen, von dessen Planung Vasari wußte, in das Ausstattungsprogramm der Sala einbezogen worden, wenngleich es nie zu seiner geplanten Aufstellung kam. Mythologische Gottheiten und Allegorien spielten auf Florenz als Musensitz an

<sup>430</sup> Vgl. Einleitung, 4, 10ff.

<sup>431</sup> Vgl. Kap. II.1. zur Udienza, 19ff.

<sup>432</sup> Vgl. Kap. II.2. zum Springbrunnen, 22ff.

<sup>433</sup> Vgl. Kap. II.1., 21.

und glorifizierten damit Cosimo und die Medici als gute Herrscher einer friedlichen und blühenden Stadt.<sup>434</sup>

Die Erforschung der Programmgenese begründet sich vor allem auf drei erhaltene Planzeichnungen der gesamten Decke, dem sogenannten *cartone grande* sowie verschiedenen Briefen Vasaris, des Herzogs und anderen Beteiligten.<sup>435</sup> Durch sukzessiv vorgenommene Veränderungen, die durch die Zeichnungen und Briefe nachvollzogen werden konnten, war es möglich, besondere Schwerpunkte der Intentionen des Herzogs hinsichtlich des ikonographischen Programms, herauszuarbeiten. Es konnte gezeigt werden, daß Cosimo selbst bereits in einem frühen Stadium der Planungen die Kriege gegen Pisa und gegen Siena an zwei Seiten gegenüberstellen wollte, während im mittleren Deckenstreifen die Stadtgeschichte von Florenz abgebildet werden sollte.<sup>436</sup> Der Vergleich der drei Planungszeichnungen mit dem ausgeführten Programm konnte weiterhin Nachweise dafür erbringen, daß die zunächst geplanten Darstellungen administrativer Strukturen zugunsten einer Glorifizierung des Herzogs und seiner Hoheitsgebiete im Fortschreiten der Planungen immer weiter in den Hintergrund gedrängt wurden. Waren die Zünfte in der ersten Zeichnung noch in zwölf rechteckigen Feldern über die ganze Decke verteilt, so sind sie ab dem zweiten Plan für den zentralen Tondo geplant.<sup>437</sup> Dies drückt zunächst keinen Bedeutungsverlust für die Zünfte aus, denn zusammen mit einer Personifikation von Florenz bekamen sie einen würdigen Platz im Zentrum der Decke. Erst als sich Cosimo selbst in römischer Prachtrüstung in den zentralen Tondo einfügen läßt, schwindet die Bedeutung der Zünfte.<sup>438</sup> An ihre Stelle traten Darstellungen wichtiger toskanischer Hafenstädte, die in der dritten Planungszeichnung durch Ereignisse aus den Kriegen gegen Pisa und gegen Siena ersetzt wurden.<sup>439</sup> Auch die Gonfaloni, die zunächst in den kleinen rechteckigen Deckenfeldern an den Enden der beiden äußeren Deckenstreifen geplant waren, werden ab der zweiten Zeichnung (und so wird es auch ausgeführt) zusammen mit den Stadtvierteln in den beiden Tondi an den Enden des mittleren Deckenstreifens abgebildet. In diese kleinen rechteckigen Deckenfelder werden sechzehn wichtige toskanische Städte eingefügt.<sup>440</sup> Das heißt, daß administrative Strukturen der Stadt Florenz, die vor allem zu Zeiten der republikanischen Regierung großen Einfluß hatten, zugunsten territorialer Machtansprüche des Herzogs an Bedeutung verlieren. Die Verwaltungsstrukturen der Stadt und deren Geschichte werden ausschließlich in den mittleren

---

<sup>434</sup> Vgl. Kap. II.2., 22.

<sup>435</sup> Vgl. Kap. III, 26ff.

<sup>436</sup> Kap. III, 28f.

<sup>437</sup> Kap. III, 33.

<sup>438</sup> Vgl. Kap. V.20.

<sup>439</sup> Kap. III, 37.

<sup>440</sup> Kap. III, 32.

Deckenstreifen verlegt, während die äußeren Deckenstreifen und die Wände territoriale Eroberungen des Herzogs darstellen. Besonders deutlich wurde in der Programmgenese, wie Cosimo die Geschichtsschreibung zu seinen Gunsten manipuliert. Im Deckenfeld, das den Beschluß zum Krieg gegen Siena zeigt, will er sich selbst allein und ohne Berater dargestellt sehen.<sup>441</sup> Ausdrücklich verweist der Herzog darauf, daß Florenz seit der Gründung durch die Römer, niemals zerstört worden ist. Deshalb mußte die geplante Darstellung eines Wiederaufbaus der Stadt der des Baus des dritten Mauerrings weichen.<sup>442</sup> Ebenso sollte im ausgeführten Bilderzyklus auf die Abbildung der Einsetzung Cosimos durch den Rat der 48 verzichtet werden.<sup>443</sup>

Die Forschungslücke der bisher kaum beachteten Planung der Wände in der Programmgenese konnte erfolgreich geschlossen werden. Es wurde nachgewiesen, daß die Wände bereits seit der ersten Planungszeichnung in das Bildprogramm einbezogen waren. Dabei zeigte sich, daß die Darstellungen für den Krieg gegen Siena bereits wesentlich konkreter geplant waren, als die des Krieges gegen Pisa. Diese Tatsache war einerseits dem größeren Interesse des Herzogs an den ihn glorifizierenden Ereignissen geschuldet, als auch der zeitlich größeren Entfernung des Pisa-Krieges, die erst eine Sammlung historischer Daten notwendig machte.<sup>444</sup> Zwei Zeichnungen konnten außerdem zeigen, daß eine aufwendigere Wandgliederung geplant war. Demnach sollten unter den monumentalen Schlachtenszenen weitere kleine Freskenfelder angebracht werden, welche wichtige Taten Cosimos in Siena und Pisa zeigen sollten.<sup>445</sup> Diese sind nie ausgeführt worden. Für das Gesamtprogramm der Sala hätte sich eine Fokussierung auf die Glorifizierung Cosimos damit jedoch verdeutlicht. Die Untersuchung der Programmgenese und den damit verbundenen Quellen konnte auch die Verantwortlichen des Programms herausarbeiten. Außer dem Herzog selbst und Vasari waren Vincenzo Borghini und Giambattista Adriani maßgeblich beteiligt.<sup>446</sup> Als bedeutendste Mitarbeiter, die Vasari bei der malerischen Umsetzung des Programms halfen, konnten Jan van der Straet, Jacopo Zucchi und Giambattista Naldini sowie namentlich auch ein Maurer, ein Zimmermann, ein Vergolder und ein Friesmaler herausgestellt werden.<sup>447</sup>

Die Untersuchung der erklärenden Schrift Vasaris, den *Ragionamenti*, bestand vor allem in einer genaueren Analyse des Textes und seiner Entstehungsumstände, einem Datierungsversuch und der Heranziehung möglicher Vorbilder. Problematisch ist, daß die Beschreibungen der Sala dei

---

<sup>441</sup> Kap. III., 32.

<sup>442</sup> Kap. III., 33f, 37; Kap. V.26.

<sup>443</sup> Kap. III., 37.

<sup>444</sup> Kap. III., 30.

<sup>445</sup> Kap. III., 39f.

<sup>446</sup> Kap. III., 42f.

<sup>447</sup> Kap. III., 44.

Cinquecento im erhaltenen Manuskript nicht enthalten sind.<sup>448</sup> Gleichzeitig hat das Manuskript aber als Vorlage für die erste durch den Neffen posthum veröffentlichte gedruckte Schrift gedient, wie Vermerke kirchlicher Würdenträger auf der letzten Seite des Manuskripts zeigen. Die vorliegende Untersuchung geht davon aus, daß es ein weiteres Manuskript gegeben haben muß oder zumindest detaillierte Aufzeichnungen Vasaris, welche dem Neffen den Druck der Erstausgabe ermöglichten.<sup>449</sup> Die Datierung konnte erstmals auf den begrenzten Zeitraum von 1558 bis April 1560 für die ersten beiden Tage des Dialogs festgelegt werden, während die Niederschrift für den dritten Teil, wenngleich möglicherweise nur fragmentarisch, vermutlich zwischen November 1564 und Dezember 1565 erfolgte.<sup>450</sup> Es konnte gezeigt werden, daß die *Ragionamenti*, die in ihrer Form als beschreibender Text des Künstlers selbst mit panegyrischen Elementen zur Bestärkung der herzoglichen Gunst, bis dahin einzigartig sind und – anders als noch im *Quartiere degli Elementi* – keine erklärende Funktion mehr übernehmen. Waren in den Beschreibungen des *Quartiere degli Elementi* mythologische Themen mit panegyrischen Deutungen versehen worden, so finden sich in der Sala dei Cinquecento keine mythologischen Inhalte mehr und die durch Inschriften deutlich gekennzeichneten Bilder bedürfen auch keiner Erklärung.<sup>451</sup> Vielmehr dienen die Beschreibungen der Sala dei Cinquecento der Verbreitung von Ruhm, wie es auch die Beschreibungen von Festapparaten, welche in Florenz erstmals unter Cosimo I. nachweisbar sind, bezweckten. Die erste erhaltene Schrift dieser Art für Florenz ist 1539 anlässlich der Hochzeit Cosimos von Giambullari angefertigt worden, um Kaiser Karl V. im Auftrag des Herzogs von den prunkvollen Feierlichkeiten zu unterrichten.<sup>452</sup> Ähnlich waren die Motivationen auch, als Cirni einen Brief mit den Beschreibungen des triumphalen Einzugs Cosimos in Siena nach Rom schickte.<sup>453</sup> Doch auch Vasari selbst übte sich schon früh in Beschreibungen von Festen. 1536 beschrieb er in Briefen an Pietro Aretino den Einzug Kaiser Karls V. in Florenz und den Einzug Margaretes von Österreich (später Margarete von Parma) in Florenz.<sup>454</sup>

Eine besondere Stellung unter den erklärenden Schriften Vasaris hat der Brief Vasaris an Kardinal Alessandro Farnese, den er zusammen mit dem Gemälde einer Allegorie der Justitia überreichte. Vasari hat in dem Gemälde eine so verrätselte Bildbedeutung dargestellt, daß nur er selbst sie

---

<sup>448</sup> Kap. IV., 49.

<sup>449</sup> Kap. IV., 52f.

<sup>450</sup> Kap. IV., 55.

<sup>451</sup> Kap. IV., 59ff.

<sup>452</sup> Kap. IV., 66.

<sup>453</sup> Ebd.

<sup>454</sup> Kap. IV., 67f.

erklären konnte.<sup>455</sup> Die *Viten* und ihr enormer Erfolg bei Vasaris Zeitgenossen, stärkten außerdem Vasaris Selbstverständnis als Schriftsteller in nicht unbedeutendem Maße.<sup>456</sup>

Als besonders einflußreich für die *Ragionamenti* stellten sich sogenannte Konzepte heraus, die Gelehrte für Maler entwickelten. Kompliziertere Sujets wurden von dem Gelehrten auf logische Zusammenhänge hin überarbeitet und dann dem Maler zur praktischen Umsetzung gegeben. Ein Brief Cosimo Bartolis, der das Thema des zentralen Deckenfeldes der Sala degli Elementi für Vasari beschreibt, hat nicht nur als Konzept für das malerische Ausstattungsprogramm gedient, sondern Vasari hat ihn in die Beschreibung der Sala in den *Ragionamenti* fast wörtlich eingefügt.<sup>457</sup>

Das katalogartig aufgebaute Kapitel V ist der Decke gewidmet.<sup>458</sup> Ausgehend von einer Numerierung der Deckenfelder, die einer der originalen Planzeichnungen folgt, wurden die einzelnen Felder systematisch untersucht, wobei jedem Deckenfeld die von mir übersetzte, das jeweilige Deckenfeld betreffende Textstelle aus den *Ragionamenti* vorangestellt wurde. Dies machte eine systematische Analyse der Decke sowie eine eventuelle Weiterverwendung der Ergebnisse in zukünftigen Forschungsprojekten möglich. Die Einzelbetrachtung der Deckenkompartimente und ihr Abgleich mit den *Ragionamenti* brachte teilweise gravierende Diskrepanzen zwischen Bildern und Text zutage. So ließen sich im Text beschriebene, aber nicht bildlich dargestellte Details sowie wichtige dargestellte Elemente, die aber nicht beschrieben wurden, nachweisen.<sup>459</sup> Weiterhin wurden die Inschriften der Daten, die sich links oder rechts der Deckenfelder am Rahmen befinden nie beschrieben sowie drei Inschriften falsch wiedergegeben.<sup>460</sup> Diese gravierenden Tatsachen sowie etliche Ungenauigkeiten und Oberflächlichkeiten haben zu der Überzeugung geführt, daß Vasari in den *Ragionamenti* – zumindest bei den Beschreibungen der Sala dei Cinquecento – nicht die Bilder beschrieben hat, sondern viel mehr ein Konzept, das zum Zeitpunkt der Niederschrift, auch wenn es sich nur um Notizen des Künstler handelte, noch nicht ausgeführt worden. An dieser Stelle wurde deutlich, daß eine generelle Beschreibung wohl wichtiger war, als die genaue schriftliche Wiedergabe der Bilder. Eine Veröffentlichung der Schrift

---

<sup>455</sup> Kap. IV., 68f.

<sup>456</sup> Kap. IV.69.

<sup>457</sup> Kap. IV., 70.

<sup>458</sup> Vgl. Kap. V., 72ff.

<sup>459</sup> In den *Ragionamenti* benannt, aber nicht ausgeführt wurden beispielsweise die „balle di carta“ (Kap. V.1.), die Allegorie des Chianti und der Bacchus (Kap. V.6.), eine mit Maulbeeren geschmückte Arachne (Kap. V.31.) und der Fluß Archiano (Kap. V.35).

Dargestellt, aber nicht beschrieben wurden beispielsweise: die mit den *palle* spielenden Putti (Kap. V.3.), zwei Allegorien (Wind, Meer?) (Kap. V.10.), Porträts, die wahrscheinlich Florentinische Künstler darstellen (Kap. V.14.), eine Diana (Kap. V.29) und zwei Mal die Flora/ Florentia (Kap. V.3. und V.33.).

<sup>460</sup> Zu den falsch wiedergegebenen Inschriften vgl. Kap. V.10., V.13. und V.27.

hätte den Bilderzyklus einem wesentlich größeren Publikum zugänglich gemacht.<sup>461</sup> Die falsche Wiedergabe von Inschriften verweist wiederum auf die Authentizität der Schrift. Hätte der Neffe die Beschreibungen angefertigt, wären die Schriften von der Decke abgeschrieben und damit korrekt wiedergegeben worden.

Als ikonographische Besonderheit konnten die Flußgötter und Allegorien in den sechzehn kleineren Deckenfeldern an den Enden der beiden äußeren Streifen und im Vordergrund einiger Schlachtenszenen an der Decke herausgestellt werden. Sie funktionieren als geographische Indikatoren, die römischen Ursprungs sind, aber auch mit den Kunstaufträgen Papst Leo X. und Kaiser Karl V. in Verbindung gebracht werden konnten. Wie auf einer Bühne liegen die Flußgötter als nackte alte Männer mit weißem Bart und Wasserurne im Vordergrund des Geschehens und schauen – wie auch der Betrachter – darauf.<sup>462</sup>

Das Deckenfeld des dritten Mauerbaus erwies sich – trotz vollkommen unzureichender Beschreibung Vasaris – als Bildtypus, der in Vasaris Œuvre mehrfach nachgewiesen werden konnte. Die Darstellung zeigt im Bildvordergrund Arnolfo di Cambio, der einer anonymen Signoria die Pläne zum Bau der dritten Stadtmauererweiterung überreicht. Soweit Vasari. Fünf weitere Männer, deren Porträts Nicola Pisano, Simone Martini, Brunelleschi, Donatello und Luca della Robbia zugeordnet werden konnten, verkörpern insgesamt jeweils einen Architekten, einen Bildhauer und einen Maler aus dem Tre- und Quattrocento. Diese Mäzenatenbilder sind in der Sala dei Cento Giorni in der römischen Cancelleria und in mehreren Sälen des Palazzo Vecchio nachweisbar und stellen im Vordergrund meistens Fürst und Künstler dar, während im Hintergrund bereits der Bau des Objektes abgebildet ist.<sup>463</sup>

Der antithetische Aufbau des Programms, der bereits in der Planung des Programms deutlich wird, konnte an mehreren Stellen nachgewiesen werden. An den beiden äußeren Deckenstreifen bilden sich Bildpaare, die direkt thematisch aufeinander Bezug nehmen. So befinden sich neben dem zentralen Tondo mit Cosimo eine Darstellung mit dem Sieg über Pisa und auf der anderen Seite die Darstellung des Sieges über Siena. Während der Sieg über Pisa als ein antikisierender Triumphzug mit vielen Allegorien gezeigt wird,<sup>464</sup> ist der Triumph über Siena frei von Allegorien und zeigt dafür die Porträts zeitgenössischer Höflinge, die an der Ausstattung der Sala dei Cinquecento beteiligt waren. Dargestellt sind dort Vasari, Borghini und Adriani in erster Reihe, begleitet von den Malern Battista Naldini, Giovanni Stradano und Jacopo Zucchi.<sup>465</sup> In Form der Porträts wird somit

---

<sup>461</sup> Als Vergleich siehe auch Kap. XI.5. zur *Dichiaratione* Bardis.

<sup>462</sup> Vgl. S. 76ff. Allegorien im Bildvordergrund befinden sich beispielsweise auch bei der Schlacht von Marciano im Valdichiana (Kap. V.15.), der Einnahme Vicopisanos (Kap. V.22.) und im Triumph über Pisa (Kap. V.19.).

<sup>463</sup> Vgl. Kap. V.14., 110ff. Zu den Mäzenatenbildern S. 114ff.

<sup>464</sup> Vgl. Kap. V.19.

<sup>465</sup> Vgl. Kap. V.21., 146ff.

der Mitwirkenden gedacht, und das auf der ehrenhafteren Seite des Siena-Krieges und direkt neben dem Tondo mit Cosimo. Vasari stellt sich und seine Mitarbeiter nicht nur dar, sondern er beschreibt sie auch in den *Ragionamenti* und sichert sich und seinen Mitarbeitern somit ein unsterbliches Denkmal.

Als antithetisches Bildpaar funktionieren auch die Darstellung der Rede Antonio Giacomini und der Beschluß zum Krieg gegen Siena durch Cosimo. Während Giacomini eine feurige Rede vor einem teilweise schlafenden und teilweise abgelenkten Auditorium hält,<sup>466</sup> beschließt Cosimo ganz allein die strategischen Maßnahmen zur Eroberung Sienas.<sup>467</sup> Es wird sehr deutlich, daß Cosimos Regierungsform die effektivere ist. Dies wird nochmals in der Inschrift neben dem zentralen Deckentondo unterstrichen. Dort wird der Herzog nicht nur als legitimer Nachfolger und Höhepunkt der Republik und als Auftraggeber des Ausstattungsprogramms der Sala dei Cinquecento gefeiert, sondern auch als Sieger über Siena, dessen Niederlage in vierzehn Monaten erreicht wurde, während Pisa (unter republikanischer Regierung) in vierzehn Jahren unterjocht wurde.<sup>468</sup> Dieser Tondo, der nach Vasari den Schlüssel zum gesamten Programm darstellt, zeigt Cosimo in römischer Prachtrüstung mit seinen Herrschaftsinsignien (Kreuz des Stephansordens, Kette des Ritterordens vom Goldenen Vließ, Herzogskrone und Szepter), während er von einer Florentia mit dem Eichenkranz bekrönt wird. Er ist umgeben von einem Kranz aus Wappen, die die Zünfte und damit das Volk darstellen.<sup>469</sup> Durch die illusionistische Architektur, die im zentralen Tondo ähnlich aufgebaut ist wie in den beiden Tondi der Stadtviertel mit den Flaggen der Gonfalonni, wird Cosimo in eine administrative Form eingepaßt, die er gleichzeitig übertrumpft. Vasari gibt für diese Art der Geschichtsauffassung die passende Erklärung, indem er sie mit einer Treppe vergleicht, an deren Spitze sich der Herzog befindet.<sup>470</sup> Der antithetische Aufbau des Programms setzt sich in den Fresken der Wände fort.

Ein eigenes Kapitel behandelt die Skulpturen Michelangelos und Giambolognas.<sup>471</sup> Der Sieger Michelangelos ist zunächst wichtig für die Programmgenese des malerischen Ausstattungsprogramms, weil er diese nachgewiesenermaßen stark beeinflußt hat, aber auch für eine mögliche ikonographische Gesamtdeutung. Als Vasari Michelangelos Skulptur für die Sala bekam, hat er die Seiten des bis dahin nur geplanten und in einigen Deckenfeldern ausgeführten Programms vertauscht, um die Skulptur sowohl zum Thron des Herzogs hinwenden zu lassen, als

---

<sup>466</sup> Vgl. Kap. V.26., 157ff.

<sup>467</sup> Vgl. Kap. V.27., 166.

<sup>468</sup> Vgl. Kap. V.20., 141f.

<sup>469</sup> Vgl. Kap. V.20., 139.

<sup>470</sup> Kap. V.20., 140.

<sup>471</sup> Vgl. Kap. VI., 197ff.



auch thematisch mit dem Siena-Krieg zu verbinden. Giambologna schuf ein Pendant für die andere Seite der Sala, die mangels Quellen nur teilweise gedeutet werden kann, sich thematisch aber mit dem Krieg gegen Pisa und möglicherweise auch mit der 1565 stattfindenden Hochzeit Francesco de' Medicis mit Johanna von Österreich verbindet, anlässlich derer die Decke eingeweiht worden war. Es ist offensichtlich, daß Cosimo die begehrte Sieger-Statur des großen Michelangelo mit seinem eigenen Sieg über Siena verbinden wollte. Damit setzt sich die antithetische Struktur, die sich im gesamten Programm wiederfindet, auch im Skulpturen-Programm fort.

Die sechs monumentalen Fresken an den Langwänden der Sala wurden erst einige Jahre nach denen der Decke und nach der Hochzeit von 1567 bis 1571 angefertigt. Mit ihnen beschäftigt sich ein weiteres Kapitel, analog zu den einzelnen Deckenfeldern mit den vorangestellten, übersetzten Textstellen aus den *Ragionamenti* versehen.<sup>472</sup> Bei den Wänden, die sich thematisch ausschließlich mit den beiden Kriegen gegen Pisa und Siena befassen und damit die beiden äußeren Deckenstreifen inhaltlich fortsetzen, werden nicht nur stilistische Unterschiede – wohl auch der späteren Entstehungszeit geschuldet – zur Decke deutlich, sondern auch die antithetische Gegenüberstellung der beiden Kriege mit Hilfe von unterschiedlichen Erzählmodi und Ironie. Es konnte herausgearbeitet werden, daß der Krieg gegen Pisa, der unter republikanischer Regierung geführt und gewonnen wurde, mit ironischen Anspielungen auf unfähige, antikisierend gekleidete Kämpfer und wenig stringenten einzelnen Ereignisdarstellungen präsentiert wird. Während im ersten Fresko der Schlacht bei Torre San Vincenzo noch Schönheit und Häßlichkeit in Form zweier Soldaten im Bildvordergrund einen antiken Zweikampf absolvieren,<sup>473</sup> werden in den zeitlich anschließenden Fresken der gleichen Wand jeweils karikierte Soldaten in antikisierenden Rüstungen gezeigt. Im Fresko der Besetzung Livornos durch Maximilian konnte gezeigt werden, daß es sich möglicherweise um einen Venezianer handelt, dem von drei Dienern geholfen werden muß, damit er überhaupt auf sein Pferd steigen kann.<sup>474</sup> Ein ebenso lächerlicher Soldat ist auch im Zentrum der Einnahme der Festung von Stampace dargestellt und disputierende Soldaten im gleichen Fresko verweisen auf die Unentschlossenheit der Florentiner.<sup>475</sup> Der antikisierende Zweikampf im Fresko der Schlacht bei Torre San Vincenzo und die Zusammensetzung vieler kleiner Szenen, die keine geordnete und zusammenhängende Kampfrichtung verfolgen, steht in direktem Gegensatz zur gegenüberliegenden Wand mit den Szenen aus dem Krieg gegen Siena. Weiterhin konnte gezeigt werden, daß auf der Seite des Siena-Krieges nahezu auf Flaggen und Wappen

---

<sup>472</sup> Vgl. Kap. VII.1., 200ff.

<sup>473</sup> Vgl. Kap. VII.1., 199ff.

<sup>474</sup> Vgl. Kap. VII.2., 204ff.

<sup>475</sup> Vgl. Kap. VII.3., 207ff.

verzichtet wurden. Porträts zeitgenössischer Heerführer machten es den Zeitgenossen möglich, die Florentinischen Helden auch ohne diese zu erkennen.<sup>476</sup>

Die kurzen und ungenauen Beschreibungen in den *Ragionamenti*, deuten auch hier darauf hin, daß sie vor der Entstehung der Fresken angefertigt worden sind. Bei der Beschreibung des Freskos, das den nächtlichen Angriff auf Siena zeigt, beschreibt Vasari sogar noch die vor dem Programmwechsel geplante Anbringung des Freskos auf der anderen Seite und bezeugt damit eindeutig die Niederschrift des Textes vor der Schaffung der Fresken.<sup>477</sup>

Das Medium der Wanddekoration, die in Form von Fresken Wandteppiche imitiert, stellt eine Besonderheit innerhalb des Ausstattungsensembles des Palazzo Vecchio dar. So waren die meisten Räume im Palazzo Vecchio mit Teppichen aus der in den 1540er Jahren von Cosimo gegründeten Teppichweberei bestückt worden. Ausgerechnet der repräsentativste Raum des Herzogspalastes wurde jedoch mit fingierten Wandteppichen ausgerichtet. Unter Hinzuziehung der Sala di Costantino im Vatikanspalast, in der sich ebensolche fingierten Wandteppiche nachweisen lassen, gehe ich davon aus, daß es sich um eine bewußt gewählte Form des Paragone-Motivs handelt. Der Maler Vasari imitiert Wandteppiche mit seiner Malerei und verweist somit auf die Vorzüge der Malerei, denn obwohl die Fresken aussehen wie Wandteppiche, sind sie doch länger haltbar und bedürfen weniger Pflege.<sup>478</sup>

Die drei folgenden Kapitel, welche versuchen Funktion der Sala, die Reihenfolge der Beschreibungen in den *Ragionamenti* und mögliche Deutungen des Ausstattungsprogramms darzulegen, sind inhaltlich eng miteinander verknüpft. Es konnte zunächst herausgearbeitet werden, daß die Sala dei Cinquecento von Anfang an als Empfangshalle für Gäste des Herzogs dienen und somit vor allem repräsentative Zwecke erfüllen sollte.<sup>479</sup>

Die Analyse der Reihenfolge der beschriebenen Bilder in den *Ragionamenti* konnte vom Künstler intendierte Bedeutungen und Bedeutungszusammenhänge herausarbeiten. Vasari beginnt mit der Beschreibung der beiden Tondi des mittleren Deckenstreifens, die den vier Stadtvierteln gewidmet sind, und beschreibt dann den restlichen mittleren Deckenstreifen mit den Szenen der Stadtgeschichte, wobei er den Mitteltondo vorerst ausläßt. Seinem „Treppen-Konzept“, welches Cosimo an die Spitze der Stadtgeschichte setzt, folgend, beschreibt er dann Decke und Wand des

---

<sup>476</sup> Vgl. Kap. VII.5., 211ff.

<sup>477</sup> Vgl. Kap. VII.4.

<sup>478</sup> Vgl. Kap. VII., 199.

<sup>479</sup> Vgl. Kap. VIII., 215ff.

Pisa-Krieges, dann die Seite des Krieges gegen Siena und ganz am Ende erst den Tondo mit Cosimo.<sup>480</sup>

Ein Deutungsversuch des Ausstattungsprogramms muß eng an die Intentionen von Auftraggeber und Künstler anknüpfen und folgt daher in groben Zügen den Ausführungen des Künstlers. Die Verbindung administrativer Stadtstrukturen (Stadtviertel, Gonfaloni, Zünfte, Cosimo selbst) mit der Stadtgeschichte werden im mittleren Deckenstreifen vollzogen, während sich an den Seiten die Kriege gegen Pisa und gegen Siena antithetisch gegenüber stehen. Obwohl eine zeitlich homogene Programmgenese für Decke und Wände nachgewiesen werden konnte, gibt es im gesamten Programm keine chronologische Ordnung der Bilder, sondern einzelne Ereignisse der Geschichte werden willkürlich zusammengestellt.<sup>481</sup> Die Darstellungen an Decke und Wänden verknüpfen sich zeitlich untereinander. Ein Pluralismus mehrerer Erzählstränge in einem Bild konnte vor allem in den Fresken auf der Seite des Pisa-Kriegs festgestellt werden. Zusammen mit deren antikisierenden und allegorischen Figuren setzt sie sich von der ihr gegenüberliegenden Seite des Krieges gegen Siena ab. Der unter Cosimo gewonnene Krieg ist gekennzeichnet durch eine effizientere Schlachtausrichtung und einfacher visualisierte Erzählstrukturen. Die Darstellung der unverklärten Gegenwart steht im Kontrast zu antikisierenden und mythologischen Elementen und feiert in den Fresken des Siena-Krieges Cosimos Fähigkeiten als aktueller Sovran. Gleich einem Werbeprospekt präsentieren sich in sechzehn rechteckigen Deckenfeldern Städte und Landschaften der Toskana und runden die Eigenpräsentation des Herzogs ab. Das Prinzipat Cosimos wird als Kulminationspunkt einer langen und ehrwürdigen Stadtgeschichte, als deren Ausgangspunkt die Stadtgründung durch die Römer angesetzt wird, gefeiert. Mittels einer selektiven und gezielt modifizierten Geschichtsdarstellung wird die Gegenwart des von Cosimo regierten Herzogtums als folgerichtiges Kapitel der Stadtgeschichte dargestellt. Cosimo wird als siegreicher Feldherr und legitimer und kluger Regent einer blühenden, friedlichen Toskana glorifiziert.<sup>482</sup>

Das letzte Kapitel der Untersuchung beschäftigt sich mit zeitgenössischen Vergleichsbeispielen.<sup>483</sup> Zunächst wurden einige Kunstaufträge des Medici-Papstes Leo X. mit dem Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento in Verbindung gebracht. Vor allem die ephemeren Apparate von drei Feiern des Papstes konnten als Vorbilder für die Florentiner Sala herausgearbeitet werden. So läßt Leo X., der in Florenz geboren ist, seine Heimatstadt in den Dekorationen anlässlich seines Einzuges in den Lateranspalast 1513 glorifizieren. Es werden ebenso der florentinische Wappenlöwe, der

---

<sup>480</sup> Vgl. Kap. IX., 218ff.

<sup>481</sup> Vgl. Kap. X., 223.

<sup>482</sup> Vgl. Kap. X., 221ff.

<sup>483</sup> Vgl. Kap. XI.

*marzocco*, dargestellt, als auch mit den Wappenbällen der Medici, den *palle*, spielende Putti. Der Papst wird bei seinem Einzug ebenfalls als studierter Mann gefeiert und seine Tugenden werden an verschiedenen Stellen abgebildet.<sup>484</sup> Diese Ikonographie des gelehrten Herrschers am Schreibtisch und dessen Glorifizierung durch Tugenden befindet sich auch an der Decke der Sala dei Cinquecento im Feld, das den Beschluß Cosimos zum Krieg gegen Siena zeigt.

Bei der nur wenige Monate später im gleichen Jahr in Rom stattfindenden Feier zur Übergabe der römischen Bürgerschaft an zwei Medici propagieren ephemere Dekorationen und ein Theaterstück die enge Verbindung zwischen Rom und der Toskana. Durch den Nachweis römischer Wurzeln der Toskana wurde nicht nur Papst Leo X. glorifiziert, sondern die Herrschaft Medici in Florenz legitimiert.<sup>485</sup> Der Nachweis der römischen Wurzeln wird, wie in der Sala dei Cinquecento, durch eine Darstellung der Stadtgründung von Florenz durch das römische Triumvirat erbracht.<sup>486</sup> Es konnte gezeigt werden, daß bereits im ephemeren Ausstattungsprogramm von 1513 die Flußgötter Tiber und Arno als Synonyme der Städte Rom und Florenz eingefügt sind und daß sie und andere Personifikationen geographischer Indikatoren das Theaterstück kommentieren. Damit konnte der Ursprung der Personifikationen im Vordergrund einiger Schlachtendarstellungen an der Decke der Sala dei Cinquecento geklärt werden.<sup>487</sup>

Ein Karnevalsumzug im selben Jahr in Rom, der ebenfalls von Papst Leo X., ausgerichtet wurde, zeigt Repräsentanten der verschiedenen Provinzen, die in den Wappenfarben ihrer Herkunftsstädte gekleidet sind. Dieser Gedanke scheint sich in der Sala dei Cinquecento in den sechzehn Deckenfeldern der toskanischen Städte wiederzufinden.<sup>488</sup>

Für den feierlichen Einzug Leos 1515 in Florenz konnte nachgewiesen werden, daß erstmals Triumphbögen Teil eines ephemeren Apparates in Florenz waren. Vasari stellt einen solchen Triumphbogen im Deckenfeld des Sieges über Pisa dar, allerdings wird er hier, etwa fünfzig Jahre später, als altmodisches Detail verwendet.<sup>489</sup>

Die von Raffael um 1515 entworfenen Teppiche für die Sixtinische Kapelle sind nicht nur Beispiel für das gewollte Zusammenspiel von Teppichen und Fresken, wie es auch Cosimo I. rund vierzig Jahre später im Palazzo Vecchio inszeniert, sondern an ihren Bordüren werden Flußgötter als geographische Indikatoren verwendet, ebenso wie im Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento an verschiedenen Orten.<sup>490</sup>

---

<sup>484</sup> Vgl. Kap. XI., 227ff.

<sup>485</sup> Vgl. Kap. XI., 228ff.

<sup>486</sup> Vgl. Kap. XI., 230.

<sup>487</sup> Vgl. Kap. XI., 230.

<sup>488</sup> Vgl. Kap. XI., 231.

<sup>489</sup> Vgl. Kap. XI., 231ff.

<sup>490</sup> Vgl. Kap. XI., 233f.

Die Sala di Costantino ist vor allem durch die Präsentation der Fresken als fingierte Wandteppiche unverzichtbares Vergleichsobjekt.<sup>491</sup> Wie in der Sala dei Cinquecento zeigen monumentale Fresken an den Wänden Historiendarstellungen. Giulio Romanos „Schlacht an der Milvischen Brücke“ konnte als vorbildlich hinsichtlich der fingierten Wandteppiche, aber auch der Darstellungsstruktur einer Schlacht, herausgearbeitet werden. Der Versuch, bei der Darstellung des Gründungsmythos von St. Peter die Rekonstruktion von Rom zu Zeiten Konstantins vorzunehmen, entspricht der Idee Vasaris, im Deckenfeld der Gründung von Florenz durch die Römer, nur Bauten, die er für zeitgenössisch hielt, abzubilden.

Die Kunstaufträge Karls V. sind in mehrfacher Hinsicht als vorbildlich zu bezeichnen. Besonders die ephemeren Apparate, die in verschiedenen italienischen Städten anlässlich seiner Krönung zum Kaiser 1530 und seiner siegreichen Rückkehr aus dem Tunis-Feldzug ab 1535 entstanden sind, weisen ikonographische Parallelen zu Vasaris Bilderzyklus auf. Mit den Medici war Karl V. besonders verbunden, weil er von einem Medici-Papst in Bologna zum Kaiser gekrönt worden war. Immer wieder ließen sich in den ephemeren Dekorationen Personifikationen von Städten, die sich dem Kaiser unterwarfen, oder Flußgötter, die Herrschaftsgebiete des Kaisers verkörperten, nachweisen.<sup>492</sup> In Rom fertigte man für den siegreichen Kaiser einen Triumphbogen an, der acht siegreiche Schlachten Karls gegen die Türken zeigte.<sup>493</sup> Die Darstellung des Hoheitsgebietes des Soverans durch Personifikationen der Städte und Flüsse konnte auch an der Decke der Sala dei Cinquecento nachgewiesen werden. Ebenso hat Vasari die Darstellung zeitgenössischer Schlachten, die den aktuellen Herrscher glorifizieren, übernommen.

Mehrfach vorbildlich für den Florentiner Bilderzyklus dürften auch die Teppiche Karls V. gewesen sein. Auf seinen Reisen nahm der Kaiser seine Teppiche stets mit sich, um bei Audienzen die jeweiligen Räume damit zu füllen. Dabei wurden die Teppiche so dicht aneinandergereiht, daß kaum mehr die Wand darunter sichtbar blieb. Die berühmten Tunis-Teppiche, eine Reihe aus zwölf Teppichen, die Ereignisse aus dem Tunis-Krieg zeigen, entsprechen in ihrer Größe den Fresken Vasaris. Es konnte gezeigt werden, daß der Aufbau der Bildfelder mit im Vordergrund großfigurigen Soldaten und im Hintergrund Landschaft und Schlachten, den Fresken Vasaris sehr ähnlich ist.<sup>494</sup>

Besonders deutlich wird die Vorbildfunktion der Kunstaufträge Karls V. bei der Untersuchung einiger seiner Medaillen. Vor allem die Flußgötter als geographische Indikatoren, die gleichzeitig Fruchtbarkeit und Wohlstand der Region verkörpern, finden sich (wie auch schon bei den

---

<sup>491</sup> Vgl. Kap. XI, 234ff.

<sup>492</sup> Vgl. Kap. XI., 239, 241, 242.

<sup>493</sup> Vgl. Kap. XI., 241.

<sup>494</sup> Vgl. Kap. XI., 243f.

Kunstaufträgen Leos X.) im propagandistischen Formenvokabular des Kaisers. Eine Medaille Karls zeigt den Herrscher umgeben von den Wappen der vierzehn Kurfürsten und erinnert stark an den zentralen Tondo an der Decke der Sala dei Cinquecento, der Cosimo umgeben von den Wappen der Zünfte zeigt.<sup>495</sup>

Die Münze des Kaisers, welche eine Schlacht darstellt und diese mit einem im Vordergrund sitzenden Flußgott, welcher die Schlacht beobachtet, verbindet, konnte als direktes Vorbild für einige von Vasaris Deckenfeldern nachgewiesen werden.<sup>496</sup>

1556 entstand die Antwerpener Kupferstichreihe des Hieronymus Cock mit zwölf wichtigen Taten des Kaisers, um diesen ein Jahr nach dessen Tod zu ehren.<sup>497</sup> Diese Darstellungen, die Vasari mit großer Sicherheit gekannt hat, sind in mehrfacher Hinsicht dem Bilderzyklus der Sala dei Cinquecento ähnlich. Zum einen zeigen auch sie im Vordergrund großformatige Figuren, oft Schlachten, während sich im Hintergrund eine minutiös wiedergegebene Topographie des Ereignisses anschließt. Auch die Verbindung historischer Ereignisse mit einem Datum und einer erklärenden lateinischen Inschrift läßt sich sowohl in den Kupferstichen als auch an der Decke im Palazzo Vecchio nachweisen.<sup>498</sup>

Die Bilderzyklen der Farnese, den einflußreichen Konkurrenten der Medici, weisen viele Parallelen zum Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento auf. Dies ist zum einen einer ähnlichen Familiengeschichte und der engen Verbindung der Familie an eine Stadt (bei den Farnese ist es Orvieto) geschuldet, vor allem aber der engen Verbindung zu Rom und den Ambitionen beider Familien, den Papstthron mit Mitgliedern der eigenen Familie zu besetzen. Anhand von vier großen Freskenzyklen sind die Kunstaufträge der Farnese hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten mit dem ikonographischen Programm der Medici verglichen worden.<sup>499</sup> Die Gemeinsamkeiten des Florentinischen Programms mit den Bilderzyklen der Farnese reichen über formale Parallelen (sicherlich auch der gemeinsamen Entstehungszeit der Zyklen geschuldet) bis hin zu stilistischen Ähnlichkeiten und thematischen Übereinstimmungen. Besonders hervorzuheben war, daß Giorgio Vasari bereits 1546 für die Farnese den Freskenzyklus der Sala dei Cento Giorni geschaffen hat und damit nicht nur für die Konkurrenz gearbeitet, sondern auch in Rom im Dunstkreis der Familie Farnese und deren Kunstaufträge gelebt hat. Die Sala Paolina in der Engelsburg ist vor allem durch die Sockelzone, welche in Florenz nur geplant, aber nicht ausgeführt worden ist, besonders ähnlich. Inhaltliche Übereinstimmungen beider Säle konnten in der Huldigung einer Person (Papst Paul III.

<sup>495</sup> Vgl. Kap. XI., 245.

<sup>496</sup> Vgl. Kap. XI., 245.

<sup>497</sup> Vgl. Kap. XI., 250f.

<sup>498</sup> Vgl. Kap. XI., 246f.

<sup>499</sup> Vgl. Kap. XI., 251ff.

und Cosimo I.) und in den Darstellungen von Stadtgeschichte (Rom und Florenz) festgestellt werden.<sup>500</sup> Die Sala dei Cento Giorni in der Cancelleria wurde nicht nur von Vasari malerisch ausgestattet, sondern Anlaß ihrer Herrichtung war ebenfalls eine Hochzeit, bei der die Familie des Auftraggebers angemessen repräsentiert werden sollte. Das Fresko, welches Papst Paul III. als Bauherren von St. Peter zeigt, konnte als Vorbild für das florentinische Deckenbild der dritten Stadtmauer herausgearbeitet werden. In beiden Bildern sind im Vordergrund Auftraggeber und Architekt, der seinen Bauplan präsentiert, dargestellt, während sich im Hintergrund bereits der Bau des Objekts anschließt.<sup>501</sup> Auch im Palazzo Farnese in Rom, wo die Familiengeschichte der Farnese in einem Bilderzyklus dargestellt ist, befindet sich eine ähnliche Szene. An den Wänden zeigen Fresken als fingierte Wandteppiche Schlachten. Das Fresko, welches den Sieg Pietro Farneses über die Pisaner darstellt, ähnelt Vasaris Fresko der Schlacht bei Torre San Vincenzo stark. Die Darstellung einer Gründung Orvietos durch einen Farnese-Vorfahren erinnert vor allem inhaltlich an die Decke der Sala dei Cinquecento, in der ebenfalls die Stadtgründung von Florenz gezeigt wird. Während die adeligen Farnese dabei auf Familienmitglieder zurückgreifen, müssen sich die Medici auf eine römische Stadtgründung berufen.<sup>502</sup> Eine zusammenhängende Familiengeschichte der Farnese vom Mittelalter bis zur Gegenwart stellt schließlich der Bilderzyklus des Palazzo Farnese in Caprarola dar. Wie in Florenz beginnt auch dort die Geschichte mit der Stadtgründung. Diese und andere Ereignisse der älteren Geschichte werden in Caprarola wie auch in Florenz in einem mittleren Deckenstreifen gezeigt, während sich die zeitgenössischen Szenen an den Wänden befinden und den noch lebenden Herrscher glorifizieren. Bemerkenswert ist ebenfalls die zeitliche Verschachtelung der Entstehung der Medici- und der Farnese-Zyklen sowie auch die Ausführung der Bilder durch Vasari oder durch mit ihm bekannte Künstler.

Den Abschluß bilden Cosimo de' Medicis eigene Kunstaufträge, besonders die, die vor der Entstehung des malerischen Ausstattungsprogramms der Sala dei Cinquecento entstanden sind.<sup>503</sup> Eine eigene Teppichmanufaktur, die *Arazzeria Medicea*, welche Cosimo bereits in den 1540er Jahren in Florenz gründete, um kostbare Tapisserien nun nicht mehr teuer aus dem Ausland einkaufen zu müssen, ist vor allem hinsichtlich der Symbiose von Fresken und Wandteppichen im von Cosimo renovierten Palazzo Vecchio untersucht worden. In nahezu allen Räumen des Palazzo Vecchio nehmen Wandteppiche einen großen Teil der Dekorationen ein und werden mit bemalten kassettierten Holzbalkendecken und Fresken kombiniert. Ausgerechnet in der Sala dei Cinquecento,

---

<sup>500</sup> Vgl. Kap. XI., 249f.

<sup>501</sup> Vgl. Kap. XI., 250ff.

<sup>502</sup> Vgl. Kap. XI., 253f.

<sup>503</sup> Vgl. Kap. XI., 260f.

dem repräsentativen Empfangs- und Festsaal verzichtet Cosimo, soweit bekannt, vollkommen auf Wandteppiche und läßt die Wände statt dessen mit Fresken, die Tapisserien fingieren, ausstatten. Die vorhandenen Möglichkeiten der eigenen Teppich-Herstellung und die bewußte Entscheidung gegen die Ausstattung mit Tapisserien scheint den Modeströmungen der Zeit zu entsprechen, indem sich die europäischen Höfe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehr und mehr gegen Teppiche und für fingierte Tapisserien entscheiden.<sup>504</sup>

Das Beispiel der Gartengestaltung der Villa Castello unter Cosimo I. macht die Parallelen von ephemeren Dekorationen und Festen mit Springbrunnen und Gartenskulpturen sowie auch dem ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento deutlich.<sup>505</sup> Verbindungen zwischen Gartenanlagen, Springbrunnen und Flußgottskulpturen liegen nahe. Die Darstellung von Flußgottheiten, die das eigene Hoheitsgebiet präsentieren, wird im Bildprogramm der Sala dei Cinquecento ebenso wieder aufgegriffen.<sup>506</sup>

Die Umgestaltung des Palazzo Vecchio durch Cosimo ist anhand verschiedener Räume untersucht worden. Die allesamt vor der Sala dei Cinquecento renovierten Säle stellen zusammen mit dem hier untersuchten Bildprogramm ein ikonographisches Ensemble dar und sind nur in ihrer Einheit verständlich. Der Freskenzyklus Francesco Salviatis in der Sala delle Udienze konnte vor allem im Aufbau der Fresken als vorbildlich für die Fresken der Sala dei Cinquecento genannt werden. Dessen Bildstruktur, die im Vordergrund eine Schlacht zeigt und im Hintergrund die entsprechende Landschaft ähnelt den Fresken Vasaris. Eine Darstellung des Arno als Flußgott auf einer Wasserurne lehnend und mit der Stadtvedute von Florenz im Hintergrund nimmt Vasaris Deckenfelder der toskanischen Städte vorweg. Obwohl Salviatis Fresken Szenen aus dem Leben eines römischen Feldherren zeigen und indirekt nur indirekt auf Cosimo verweisen, so konnte doch gezeigt werden, daß sowohl Salviatis als auch Vasaris Fresken republikanische Traditionen mit der Herrschaft Cosimos zu vereinen versuchen.<sup>507</sup>

Die später durch Vasari renovierten und bildlich ausgestatteten Räume zeigen im unteren Geschoß des Palazzo Vecchio wichtige Familienmitglieder der Medici und in der oberen Etage mythologische Gottheiten. Vor allem der Gedanke der Glorifizierung der Medici, der sich in den Sälen der unteren Etage widerspiegelt, findet sich auch im ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento. Im Bilderzyklus der Sala di Leone X konnten zunächst wieder Flußgötter als geographische Indikatoren, wie sie auch im Programm der Sala dei Cinquecento vorkommen, nachgewiesen werden. Es konnte gezeigt werden, wie stark diese Flußgötter von ephemeren

---

<sup>504</sup> Eine entsprechende Untersuchung dieses Phänomens steht bislang aus.

<sup>505</sup> Vgl. Kap. XI., 262f.

<sup>506</sup> Vgl. Kap. XI., 259.

<sup>507</sup> Vgl. Kap. XI., 260ff.



Dekorationen abhängig waren, denn im Fresko, das den feierlichen Einzug Papst Leos in Florenz zeigt, werden im Vordergrund zwei Flußgötter (Arno und Tiber) auf einem Wagen liegend abgebildet. Sie sind Teil des ephemeren Apparates und wurden möglicherweise von lebendige Personen verkörpert, welche auf dem Wagen durch die Stadt gezogen wurden. In der gleichen Sala befinden sich in der Sockelzone drei Darstellungen der bereits vorgestellten Mäzenatenbilder, die dem Deckenfeld des dritten Mauerbaus in der Sala dei Cinquecento ähneln. Im Vordergrund sind immer Auftraggeber und Architekt mit dem Bauplan dargestellt, während im Hintergrund die Baustelle anschließt.<sup>508</sup> Auch in der Sala di Cosimo il Vecchio konnte ein solches Bildmotiv nachgewiesen werden.<sup>509</sup> Vor allem inhaltliche Übereinstimmungen brachte die Analyse des Ausstattungsprogramms der Sala di Cosimo I. Bereits dort hatte der Herzog toskanische Städte darstellen lassen, die als Personifikationen teilweise vor seinem Porträt knien, während der Hintergrund ihre Stadtvedute zeigt. Auch teilweise gleiche historische Ereignisse wie in der Sala dei Cinquecento konnten nachgewiesen werden, wobei ihre bildliche Umsetzung stark abweicht.<sup>510</sup> In der Sala di Giovanni delle Bande Nere wird der Vater Cosimos I. an der Decke immer im Vordergrund als kämpfender Feldherr gezeigt. Die Bildstruktur dieser Deckenbilder entspricht den Fresken der Sala dei Cinquecento.<sup>511</sup> Schlachten in Verbindung mit Flußgöttern, die sich im Bildvordergrund befinden, sind auch in den Fresken der Sala di Clemente VII abgebildet. Allerdings fungieren sie dort nicht nur als geographische Indikatoren, sondern mit ihren prall gefüllten Füllhörnern auch als Zeichen für Reichtum und Fruchtbarkeit. Das zentrale Deckenbild, welches die Krönung Karls V. durch Clemens VII. zeigt, stellt im Bildvordergrund eine Allegorie der Italia dar. Hier wird wieder der Zusammenhang zwischen allegorischen Figuren und ephemerer Dekoration deutlich, die auch für das Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento mehrfach herausgearbeitet werden konnte.<sup>512</sup>

Die Untersuchung der ephemeren Apparate von zwei Hochzeiten und einem triumphalen Einzug konnten deutliche Verbindungen zum permanenten Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento herausarbeiten und gleichzeitig Intentionen des Herzogs deutlicher herauskristallisieren. 1539 fand die Hochzeit Cosimos de' Medicis mit Eleonora von Toledo statt. Entsprechend der schwierigen politischen Lage, drückt das Programm vor allem die Legitimierung des Herzogs aus, die er über die Darstellung seines Vaters, Giovanni delle Bande Nere, ausführt. Ebenso wie der Herzog sich selbst in der Sala dei Cinquecento als erfolgreicher Feldherr glorifiziert, läßt er im ephemeren Programm der Hochzeit seinen Vater und dessen siegreiche

<sup>508</sup> Vgl. Kap. XI., 262ff.

<sup>509</sup> Vgl. Kap. XI., 265.

<sup>510</sup> Vgl. Kap. XI., 265ff.

<sup>511</sup> Vgl. Kap. XI., 267f.

<sup>512</sup> Vgl. Kap. XI., 268f.

Schlachten darstellen. Deutliche Übereinstimmungen mit dem Bilderzyklus der Sala dei Cinquecento brachte ein Theaterstück, das anlässlich der Hochzeit im Palazzo Medici aufgeführt wurde. Die Allegorien der Flora und Florenz singen dort zusammen mit Apollo und den neun Musen und nach und nach werden Städte und Landschaften der Toskana zusammen mit ihren Flüssen und Bergen vorgestellt. So wird der Braut und ihrem Gefolge das ganze Herrschaftsgebiet ihres Bräutigams präsentiert. Ähnlich zu verstehen ist auch der Städte-Katalog, der sich an der Decke der Sala dei Cinquecento darstellt. Sie stehen stellvertretend für Cosimos ganzes Herzogtum.<sup>513</sup>

Cosimos Legitimierung als Herrscher seines Herzogtums steht auch im Zentrum der ephemeren Dekorationen, die anlässlich seines Einzugs in Siena 1560 angefertigt wurden. In einem Triumphbogen wurde Cosimo nicht nur mit Augustus verglichen und wichtige Schlachten des Herzogs dargestellt, sondern auch in einem weiteren Triumphbogen wichtigste Familienmitglieder der Medici abgebildet. Damit wird die gleiche Legitimierungsstrategie verfolgt, die sich auch im Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento nachweisen läßt: Aufbauend auf römischen Wurzeln, mit denen sich Cosimo verbindet, stellt er seine Familiengeschichte bis zur Gegenwart dar. In der Sala dei Cinquecento ist die Familiengeschichte der Medici nur im skulpturalen Programm der Udienza nachweisbar. Eine auf der Piazza del Campo aufgestellte Statur zeigte Cosimo, der die Toskana mit einem Eichenkranz krönte, während neben ihm die beiden Stadtallegorien der Fiorenza und der Siena jeweils eine Herzogskrone in den Händen hielten. Die darunter liegenden Löwe und Wölfin legten jeweils eine Pfote auf eine rote Kugel. Auf der Basis der Statur waren die Flußgötter Arno und Ombrone dargestellt. Intentionen dieses Programms und einzelne Elemente daraus ließen sich auch im Zyklus der Sala dei Cinquecento nachweisen. Dabei geht es vor allem um die Dimensionen des Herrschaftsgebietes. Löwe und rote Kugel sind auch in den Tondi der Stadtviertel dargestellt und bedeuten die Anerkennung der Medici, die die roten Kugeln im Wappen trägt, durch den Florentiner Löwen.<sup>514</sup>

Auch die ephemeren Apparate, die anlässlich der Hochzeit von Francesco de' Medici und Johanna von Österreich 1565 angefertigt wurden, zielen vor allem auf die Darstellung der Herrschaftsgebiete der Brautleute. Dabei wurde ein Hof des Palazzo Vecchio mit vierzehn Stadtveduten des Habsburgischen Reiches geschmückt, allegorische Statuen in der Stadt verkörperten Österreich und die Toskana sowie Meere und verschiedene Flüsse beider Reiche.<sup>515</sup>

Die Medaillen Cosimos sind vor allem deshalb geeignete Vergleiche zum ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento, weil sie ebenso vom Wunsch beseelt sind, den Herzog zu

---

<sup>513</sup> Vgl. Kap. XI., 269ff.

<sup>514</sup> Vgl. Kap. XI., 273ff.

<sup>515</sup> Vgl. Kap. XI., 276ff.

glorifizieren. In ihnen wird, ebenso wie in der Sala, Cosimo als guter Herrscher und Friedensstifter gefeiert.<sup>516</sup>

Der Vergleich der Sala dei Cinquecento mit der Sala del Gran Consiglio erwies sich in mehrfacher Hinsicht als fruchtbar. Zunächst war die Sala del Maggior Consiglio im Rathaus von Florenz unter Savonarola unter Berufung auf die Sala del Gran Consiglio in Venedig errichtet worden. Bereits im 14. Jahrhundert waren in der venezianischen Sala, wie auch in Florenz, Szenen aus der Stadtgeschichte dargestellt worden. Die Bilder sind durch einen Brand zerstört und konnten somit nicht direkt mit dem malerischen Programm der Sala dei Cinquecento verglichen werden. Für die Schaffung eines neuen Bilderzyklus wurden Humanisten beauftragt, die verschiedene Manuskripte zum Programm anfertigten. Ein Manuskript des Humanisten Bardi wurde 1587, also nur ein Jahr vor Vasaris *Ragionamenti*, gedruckt und weist erstaunliche Parallelen auf. Auch hier wurden die Bilder nach einem Konzept beschrieben, bevor sie ausgeführt waren, mit dem Ziel, diese in der Welt berühmt zu machen.<sup>517</sup>

Der Vergleich zu Venedig liegt ebenfalls durch die kassettierte Holzbalkendecke, die nach venezianischer Art geschaffen wurde, nahe. Vasari hatte Anfang der 1540er Jahre in Venedig gearbeitet und war dort mit eben solchen Deckenkonstruktionen in Verbindung gekommen. Die ephemeren Dekorationen zu Pietro Aretinos Theaterstück „La Talanta“, an der Vasari nachweislich beteiligt war, haben Bezüge zum ikonographischen Programm der Sala dei Cinquecento. So verkörpern auch dort verschiedene Allegorien Venedig, die Adria und weitere Flüsse, Seen und Inseln, die zum Territorium der Republik Venedig gehörten.<sup>518</sup>

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Vasari und seine Gehilfen in etwa zehn Jahren einen Saal geschaffen haben, der in seinen Ausmaßen, in der Art seiner Planungen, der Ikonographie seines Ausstattungsprogramms sowie der dazugehörigen Schrift des Künstlers selbst einzigartig ist. Die Vergleiche machen deutlich, daß Cosimo sich an den europäischen Höfen der Zeit orientierte, um seinen repräsentativen Saal auszustatten; sie zeigen aber auch, daß keine direkten Vorbilder habhaft gemacht werden können. Niemals vorher hat ein Fürst sich mit einem republikanischen Regierungssystem ikonographisch verbinden lassen, nie gab es einen Bilderzyklus, der zwei Kriege so monumental antithetisch gegenüberstellt und niemals vorher hat ein Künstler seine Malereien mit dem Ziel der Publikation selbst beschrieben. Die Legitimierung des Herzogs als Herrscher über die Toskana erfolgt – mangels adeliger Vorfahren – über eine gefälschte Geschichtsrekonstruktion, die

---

<sup>516</sup> Vgl. Kap. XI., 280.

<sup>517</sup> Vgl. Kap. XI., 281f.

<sup>518</sup> Vgl. Kap. XI., 284f.

bei der römischen Stadtgründung beginnt und mit dem von Cosimo gewonnenen Krieg gegen Siena abschließt. Cosimo bildet so einen auf eine Art überirdische Vorhersehung zurückgehenden Kulminationspunkt einer ohnehin schon ruhmreichen Florentinischen Geschichtsschreibung.

Modern ist der gewählte mediale Modus der Bilder, der sich bewußt – trotz finanzieller und handwerklicher Möglichkeiten – in der kostbarsten Sala für Fresken in Form fingierter Wandteppiche entscheidet. Sie verdeutlicht, wie stark der Florentinische Hof mit anderen europäischen Höfen konkurriert und sich dabei modernen Kunstströmungen anpaßt. Die neuen, günstigen Machtverhältnisse machten es Cosimo im Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento erstmals möglich, sich ohne allegorische oder mythologische Verklärung in einem permanenten Bilderzyklus glorifizieren zu lassen und sie erforderten gleichzeitig neue Maßstäbe der Repräsentation.

Anhang I

Brief Vasaris an Herzog Cosimo de' Medici in Pisa, 3. März 1563

Zitiert aus: Frey 1982, I, CCCXCVII, 722- 24.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio.

Da che V.E.I. con la sua solita grandezza se degnato dj farmj gratia, che questo anno presente noi mettiam mano alla sala grande et finir le scale del palazzo Suo, opera che superera ogni altra che sia stata maj fatta da e mortalj per grandezza et magnificentia, si per li ornamenti dj pietre, statue di bronzi, marmj, fontana et per linuentione et storie dj pitture, che sapparecchiano ora nel palco et nelle facciate dj sotto. E nel uero non bisognaua a tanta opera altro anjmo chel Suo ne manco grandezza, et perche tutta questa inuentione nascio tutta, dico, dagli altj concettj di Lej, insieme con la ricchezza delle materie, che non solo superaranno tutte le sale fatte dal Senato Vinitiano et dj tutti e re et inperatori et papi che furon maj, atteso che se bene anno auto i tesorj, non a auto nessun dj loro ne suo luoghi un corpo dj muraglia si grande et si magnifico ne anche un animo si inuitto da saper por mano a una inpresa si terribile et di tanta inportanza.

Ringratio doppo Dio Voi, Signor mio dolcissimo, poi che mi auete aparechjato innanzi a una inpresa tanto honorata et tanto degnia, accjo che il mio ingegnio et virtu uiuj tal quale elle a paro col grandissimo nome Suo et possa con le fatiche che faro in questo, doppo l' honore che spero riportarne, godere maggiormente i donj della Sua liberaljta. Et perche non ho, Signor mio, parole da ringratiarla dj tanto obligo et honor fattomj da Lej, uedero, non avendo altro modo, dj prepararmj a una nuova uja di fatiche et di studij per ispremer di me tutto quel che dj bene et buono puo far larte del disegno, accjo quel che mj uscira delle mani sia pieno non solo dj belle inuentionj, dj fierezza, rilieuo, uiuacjta et giudjtio. Et si mi e crsciuto lanimo, che o speranza in Dio, che mj porgera tanto del suo aiuto, cognioscendo, che tuttj e donj uengon da luj, che non solo mj fara gratia dj prestarmj vita et fortezza danimo et dj corpo per condur questa opera, ma che io dja a tutto quel che faro una assoluta perfetione, accjo resti memoria delle gratie fattemj da luj et della gloria dj V.E. Et perche tutto quello che si fara ara bisogno circa al modo dello op della presentia dj Quella et della voce mia, atendero solo, come o fatto per lo adreto, a seguitar linpresa, poiche della felicitia et buona fortuna et fatale nome Suo o condotto fino a ora tante opere honorate.

Et poi che mi conujen ora con assai fatiche di modegli disegni uenire all effetto dj questa, torno a replicarli, che volendo, che linuentione di queste pitture che nelle facciate dj sotto sia: in una tutta la guerra dj Pisa, che duro 13 annj, et nell altra quella di Siena, che duro 13 mesi per obedire, et con linuentione del palco et trattare de principij et hordjnj della citta, et come dal suo princjpio sia

uenuta a tanta grandezza, come in uno spartimento che mando in questa del palco et delle facciate uedra scritto ne luoghj et spartito le storie, avendo messone dua tondj a pie et da capo, che uanno sopra nel palco all opera del Bandjnello et dello Ammannato: in uno il quartieri di Santo Spirito et Santa Croce et atorno dargli a ugniuno il suo vicariato, come la valle del Mugliello, et al altro tondo il quartierj dj Santa Maria Novella et San Giouannj con i vicariatj della Valdelsa, tanto che uenissi conpeso tutto il contado in quegli, et perche, com Ella vedra, ogniuno de tondi e cjrcondato da otto quadrij, in tutto 16 farei in dettj, tenutj da figure diverse, aprpriate a cjo, gli 16 gonfalonj de 4 quartieri con linsegnie loro. Da quella banda sopra la facciata doue ua la guerra dj Pisa farej in tre quadri grandj apropriati a detta guerra: come il suo princjpio, cie la djlibertione fatta per quella impresa, nell altro il modo dello eseguilla et nel mezzo il trionfo, per lassare stare nelle facciate dj sotto le battaglie et la guerra. A quella dj Siena dj sopra alle facciate: doue sara il pigliare i fortj, la ratta dj Valdichiana et la presa di Portercole, vorrej, nel palco risponda come a quella dj Pisa: Doue uorei che fussi la persona Vostra che fussi aconpagnata da alcune Virtu; nell' altro la costantia Vostra contro agli inpedjmentj et nella dj mezzo un trionfo, doue la virtu et la perseueranza dj V.E. auessin vinto: n modo che si uedrebbe il princjpio con prudenza, il maneggio con fortezza e il fine con felicità. Et vorrej ne 12 quadri lunghi fare che fussi sconpartito con ordjne le XXI arti della citta, con le loro insegnie o bandiere, djtribuendole a suoj luoghi, et con Vitu et Genij, cauatj dallo antico et da medaglie, con spiritegli che lensegnie sudette le tenessino insieme con gli stromenti dj esse. Ne tre quadri grandj dj mezzo farej: in un de dua dal lato la prima edjficazione dj Fiorenza col segno de Romanj, nel altra la restauratione o anplificatione dj detta; et in quella del mezzo a tutte le altre farej la feljcita dj Fiorenza in una gloria celeste, con quelle fintionj poetiche che saranno a proposito.

Guardi or V.E., quanto io o saputo onbreggiare sopra linuentione et concetto Suo, et mj aujsi, segli piacie, che io possa farne un djsegnio con qualche fatica, per comincjare a dar princjpio a questa opera. Et Le sono obligatissimo, facendogli intendere, che se a Quella casca miglior concetto o uoglia altra inuentione, ne faccja motto. Et perche desidero non altro che dj seruilla et sattisfarla, non pensero ad' altro se non che Quella mj comandj: Intanto io andro mettendo ordjne et al preparar tuttj gli ordjni et modi per condurla et dj cercar dj disporre chj a da fare et uenire ai prezzi delle cose, che tutte si saranno con il sano giudjtio et interuento dj Quella. Alla quale infinitamente mi raccomando.

Di Fiorenza allj 3 dj Marzo M.D.LXII.

D.V.E.Illma.

Umilissimo. Et obligatissimo. Sre. Giorgio Vasari

Anhang 2:

Auszug aus den *Ragionamenti*, Beschreibung des ikonographischen Programms der Sala grande

Die in eckigen Klammern eingefügten Seitenzahlen entsprechen der hier transkribierten Ausgabe Milanesis.

[199]

GIORNATA TERZA

RAGIONAMENTO UNICO

Sala grande

Principe e Giorgio

P. Ricordandomi del trattenimento, e della promessa che vi feci ieri, sono oggi venuto a ritrovarvi, perché passiamo il tempo in saper da voi le storie e lo scompartimento di questa sala grande.

G. Vostra Eccellenza sia la ben venuta, e poiché a tanti doppi vengo da lei cotanto favorito, non so da qual parte mi fare a ringraziarla; a me par bene che l'abbia scelto ora molto a proposito per passare il caldo con piacevolezza, e scorrere ragionando queste ore tanto fastidiose, oltre che l'Eccellenza Vostra sarà causa ch'io mi riposerò un poco.

P. L'ho caro; lasciate dunque stare il lavoro, che per esser l'opera così grande sarà necessario consumarci dentro molto tempo.

G. Vostra Eccellenza dice il vero: ma molte cose basterà accennarle, perché la maggior parte delle cose antiche l'avrà lette su le storie del Villani, e le moderne nel Guicciardini ed altri.

P. Cominceremo da un capo, e, la prima cosa, ditemi come avete diviso questo palco, e dichiaratemi le storie ci avete fatte dentro.

G. Per rendere questo palco bello, vago e copioso, come Vostra Eccellenza può avvertire, l'ho divisato in tre invenzioni. Ed in prima consideri i quadri dalle bande, che sono vicini alle mura che corrispondono, e sono accomodati alle

[200]

storie, alle quali essi son sopra, e l'ho fatto sì per la veduta, come per la continuazione dell'occhio, massime che il signor duca giudicò che così tornasse meglio. Nella fila poi de' quadri di mezzo, che sono separati e non continuano la storia con quelli da lato, ci ho figurato storie della città, come più particolarmente, venendo alla dichiarazione, credo ne resterà capace. Restano poi le due teste, l'una posta verso S. Piero Scheraggio sopra il lavoro che fa M. Bartolommeo Ammannato, e l'altra qua verso il Sale sopra l'audienza fatta dal cavaliere Bandinelli, dove sono due gran tondi, ciascuno de' quali è messo in mezzo da otto quadri minori. Ed essendo divisa questa città di Firenze in quartieri,

sono posti due quartieri di essa per tondo. Ne' quadri poi, che gli mettono in mezzo, sono le città e i luoghi più principali dello stato vecchio di Firenze, non ci mescolando cosa alcuna dello stato nuovo di Siena; e tutto si è divisato secondo l'ordine de' giudici di Ruota.

P. Comprendo lo scompartimento, e piacemi assai, e l'avete fatto con molto giudizio, stando ogni cosa a' suoi luoghi senza alcuna confusione; cominciate pure a vostra posta: ma ditemi da qual banda volete dar principio.

G. Quando piaccia a Vostra Eccellenza, io comincerò da questi quartieri della città di Firenze, perché, finita la dichiarazione di questi, e de' luoghi a lei sottoposti, avremo materia più continuata.

P. Mi rimetto in voi; non tardate dunque per non consumare il tempo inutilmente, ed io sono apparecchiato per sentirvi.

G. Poiché noi siamo quaggiù verso la piazza del Grano, comincerò da quel tondo, dove Vostra Eccellenza vede quelli due uomini grandi armati, figurati per due quartieri, uno di Santa Croce, l'altro di S. Spirito, e gli ho finti come caporioni armati all'antica; hanno a' piedi due scudi entrovi l'armi de' loro quartieri; quello a man sinistra, che ha la croce d'oro in campo azzurro, è fatto per Santa Croce; quest'altro a man destra, che ha la colomba con i razzi d'oro che gli escono di bocca, l'ho fatto per S. Spirito.

P. Il liono, che hanno quivi, che significa?

[201]

G. È l'impresa della città; l'ho fatto per riempire quel vano, ed anca perché pare che aiuti a sostenere quelli due scudi.

P. Sta benissimo: ma dichiaratemi quel semicirculo di balaustri in prospettiva, posto sopra a' caporioni, dove sono quei putti con quelli stendardi in mano.

G. Gli stendardi in mano a quei putti rappresentano i gonfaloni dell'uno e dell'altro quartiere. Sopra questo di Santa Croce nel primo stendardo è un carro d'oro, nel secondo un bue, nel terzo un lion nero, nell'ultimo le ruote. Sopra Santo Spirito similmente sono altri quattro putti, che tengono in mano altri quattro gonfaloni del medesimo quartiere; nel primo è la scala, nel secondo il nicchio, nel terzo la sferza, ed il drago nell'ultimo.

P. Mi soddisfa assai questo tondo. Ma ditemi, che città e che terre fate voi a man sinistra nel quartiere di Santa Croce? Veggo la prima cosa in quel da lato vicino al muro queste parole: *Arretium nobilis Etruriae urbs*.

G. Vostra Eccellenza ha una acuta vista a leggere quelle lettere; quello è Arezzo con il fiume del Castro, che gli passa per mezzo ed entra nella Chiana che gli è accanto; da una parte, come la vede, li ho fatto Marte armato, che tiene l'insegna di quella città, la quale è un cavallo nero sfrenato, per essere città armigera, e nello scudo, dove è la croce d'oro in campo rosso, è l'arme del popolo di



quella città; da quest'altra parte ci ho fatto Cerere con di molte spighe in mano, e con una falce da segarle, mostrando l'abbondanza di quel paese.

P. Piacemi questa descrizione: ma quel putto in aria, che con la destra tiene un pastorale e con la sinistra una spada, che definizione è la sua?

G. A tutte le città ci ho fatto un putto con un pastorale in mano, per distiriguerle dalle terre: ma a questa ho fatto un pastorale ed una spada, denotando che il vescovo Guido da Pietramala governò la città, e così nello spirituale come nel temporale.

P. Sta bene. Leggo poi di qua dal lato queste parole: *Cortona, Politianumque, oppida clara*. Che rappresentate voi per queste due città?

[202]

G. Queste sono, come l'ha detto, Cortona e Montepulciano, e le dichiaro con quelle figure, l'una delle quali significa Cortona che tiene in mano uno stendardo bianco, entrovi un liono rosso, il medesimo nello scudo, ed è simile a quello di Venezia; l'altra figura rappresenta Montepulciano; dove ho finto ancora il fiume della Chiana con un corno in mano pieno di olive e di spighe, per l'abbondanza che n'hanno questi paesi, ed allato alla figura di Montepulciano ho fatto un Bacco giovanetto, che ha un vaso pieno di vino, ed uve attorno, volendo mostrare l'abbondanza ed eccellenza del vino che produce quel paese; segue sotto a Cortona il Borgo a S. Sepolcro, per il quale ho fatto Arcadio pellegrino, che dicono essere stato fondatore di quel luogo; nello stendardo è un Cristo che resurge, che è l'insegna di quella città, e nello scudo, che ha a' piedi, mezzo nero e mezzo bianco, è l'arme del popolo; appresso gli ho fatto il fiume del Tevere con la lupa che allatta Romulo e Remo; similmente il corno pieno di frutti, e di qua e là Sòvara, fiume.

P. Ma ditemi, quel vecchio che gli è vicino con il capo pien d'abeti e faggi, che sopra un vaso getta acqua per bocca, che vuol dire?

G. Questo è l'Appennino, e, come l'Eccellenza Vostra vede, nel lontano ho ritratto il Borgo ed Anghiari, con il putto che tiene il pastorale in mano; e le lettere che li sono sotto dicono: *Burgum Umbriae urbs, et Anglari*.

P. Tutto mi piace; ma che vuol dire che nell'ultimo di questi quattro quadri, sotto il quartiere di Santa Croce, non ci è putto con pastorale in mano?

G. A ciascuno di questi Quartieri ho attribuito un vicariato, sendo appunto quattro i principali vicariati del distretto di Firenze, e Vostra Eccellenza lo può vedere per le lettere scritte sotto detto quadro, che dicono: *Praetura Arnensis superior*.

P. Questo deve essere il vicariato di S. Giovanni: ma quel giudice vestito all'antica, che ha quel fascio con le securi in mano, che significa?

G. Ad ogni vicariato ci ho fatto un simil giudice, volendo mostrare che per questi quattro luoghi nel distretto di Firenze

[203]

si amministra giustizia in cause criminali; questo ha attorno Vertunno e Pomona, denotando che quel paese è coltivatissimo ed abbondantissimo di frutti; e quel Bacco, coronato di pampani ed uve, beve il trebbiano, che fa quel paese tanto eccellente, e tiene in quello scudo bianco l'insegna di quel castello, che è un S. Giovanni.

P. Or veniamo all'altra parte del tondo a man destra, e dichiaratemi e luoghi e città sottoposte al quartiere di S. Spirito, che in questo primo quadro allato mi par leggere: *Volaterrae Tuscorum urbs celeberrima*. Questa è Volterra; or dite.

G. Volterra è la città, e questo fiume è fatto per la Cecina, ed ha il suo corno pieno di frutti, e ci ho ritratto un Mercurio per le miniere e le saline di quel paese, e figuro la città con quel giovane, che tiene in mano lo stendardo con la sua impresa del grifon rosso che strangola il serpente, e nello scudo che ha ai piedi è una croce bianca in campo nero.

P. Veggo molto bene, e mi pare che aviate ritratto il sito di naturale, e nell'aria veggo benissimo il putto che tiene il pastorale in mano: ma seguite il quadro che è accanto a questo.

G. Questi, come la vede, per le parole scritte di sotto, che dicono: *Geminianum et Colle oppida*, sono S. Gimignano e Colle, terre grosse e principali; ed il fiume, che vi ho finto, lo fo per l'Elsa; e quel satiro giovane, che ha accanto, beve la vernaccia di quel luogo; Colle poi ha molte balle di carta, e le figure che tengono li due stendardi, entrovi le insegne di ciaschedun luogo, son fatte per i fondatori di quelli; l'insegna di S. Gimignano è mezza gialla e mezza rossa, e nello scudo giallo e rosso, che ha a' piedi, è un lion bianco; nello stendardo bianco dell'altro è una testa di cavallo, rossa, e nello scudo bianco una croce rossa, con una testa di cavallo simile, impresa di Colle.

P. Venite all'altro quadro, che li seguita di sopra, dove io veggo scritto: *Ager Clantius, et eius oppida*.

G. Questo, Signore, è il Chianti, con il fiume della Pesa e dell'Elsa, con i corni pieni di frutti, ed hanno a' piedi un Bacco di età più matura, per i vini eccellenti di quel paese; e nel lontano ho ritratto la Castellina, Radda ed il Brolio,

[204]

con le insegne loro; e l'arme nello scudo tenuta da quel giovane, che rappresenta Chianti, è un gallo nero in campo giallo.

P. Seguitate l'ultimo, nel quale, vedendoci il giudice a sedere, mi immagino sia il vicariato sottoposto a S. Spirito.

G. Questo è Certaldo, dove ho fatto il suo giudice con li fasci e le securi, ed ancora ci ho finto Minerva a sedere, per l'eloquenza, con un ramo di oliva in mano, essendo quel luogo patria del padre dell'eloquenza toscana; ed ancora ci ho figurato una ninfa pastorale, dinotando la bellezza di quella campagna, come si può comprendere per le parole che sono scritte sotto detto quadro, che dicono: *Certaldensis praetura amoenissima*.

P. Veggo, e comprendo il tutto: ma non mi avete detto quello significhi quella cipolla in quello scudo.

G. Una cipolla in campo bianco è l'insegna di quella comunità.

P. Non mi pare che da questa parte aviamo lassato cosa alcuna; però potrete andar seguitando dove a voi pare sia meglio; ed annoverando i quadri veggo che di quaranta solamente ne aviamo veduti nove.

G. Se paresse a Vostra Eccellenza andare dall'altra testa verso il Sale, seguireremmo l'ordine delle città e quartieri, oltre che ci sbrigheremmo di vedere queste teste; ed in questa passeggiata riposeremo un poco il capo, e dubito non dia fastidio a Vostra Eccellenza.

P. Voi dite il vero: ma il diletto ch'io ne piglio è molto maggiore del disagio; però, con vostro comodo, potrete seguire.

G. In quest'altro tondo di mezzo, grande, sono due altri caporioni armati, fatti per due quartieri; ed ho finto la medesima prospettiva che negli altri due dichiarati, che, per essere una cosa medesima, mi pareva male il variare. Il caporione dunque a mano destra l'ho fatto per S. Giovanni, facendoli nello scudo, che ha ai piedi, il ritratto del tempio del medesimo S. Giovanni in campo azzurro; e sopra il capo sono li gonfaloni del suo quartiere, tenuti similmente da quattro putti, nell'uno de' quali è un lion d'oro, nel secondo un drago verde, nel terzo le chiavi, e nell'ultimo il vaio.

[205]

P. Quest'altro caporione deve essere il quartiere di Santa Maria Novella, però dite quanto vi occorre insieme con la dichiarazione de' suoi gonfaloni.

G. Nello scudo è un sole in campo azzurro, insegna di detto quartiere, sopra del quale sono li suoi quattro gonfaloni, tenuti similmente da putti; la vipera è nel primo, nel secondo l'unicorno, nel terzo un lion rosso, nel quarto ed ultimo un lion bianco.

P. Gli veggo benissimo tutti, e per non variare avete similmente fatto il lion che sostiene gli scudi, come faceste nelli altri quartieri; or veniamo alla dichiarazione dei luoghi sottoposti al quartiere S. Giovanni, dove credo aviate fatto per la prima Fiesole, sì per l'arme, come anco per le lettere, che dicono: *Fesulae in partem urbis adscitae*.

G. Quest'è Fiesole ritratta al naturale con il Mugnone fiume a' piedi, che ha il suo corno pieno di frutti, ed ho fatto una Diana cacciatrice, che tiene lo stendardo entrovvi una luna di color celeste,

insegna antica di quella città, e nello scudo diviso, mezzo bianco e mezzo rosso, è l'arme di quella comunità, e qua accanto ho fatto Atlante converso in pietra, per esser quel paese copioso e di massi e di cave, ed in aria ho fatto il putto con il pastorale, mostrando che ancor che non sia più città, nondimeno vi è rimasto il vescovado.

P. Piacemi assai: ma qui allato, dove non veggo putto che tenga pastorale, che castello o paese ci fate voi? Che le lettere mi par che dicano: *Flaminia nostrae ditionis*.

G. Questa, Signore, è la Romagna, dove ho ritratto la terra di Castrocaro al naturale, ed il Savio, fiume, con il corno pieno di frutti per l'abbondanza di quel paese, e vi ho di più fatto una Bellona armata e focosa con un flagello in mano sanguinoso, dimostrando la gente ardita e risoluta di quel paese; e quella, che tiene lo stendardo entrovi una croce rossa, è una Flaminia, e similmente ha a' piedi uno scudo, entrovi una simil croce, insegna di Castrocaro.

P. Innanzi che andiate più oltre voglio sapere che cosa sono questi tre quadri qua allato al muro.

G. Signore, in questo biscanto n'ho cavato questi tre quadri, come la vede, sì per riquadrare la sala, sì anco per

[206]

non alterar niente di quello che ha fatto quaggiù il Bandinello, il quale fu forzato accomodarsi al muro sbieco; però ci ho finto un corridore, dove in questo primo quadretto più stretto sono certi putti che scherzano con certe palle rosse, arme di Vostra Eccellenza.

P. Sta benissimo: ma in questo secondo pare che si affaccino certi uomini ritratti al naturale; per chi li avete voi fatti?

G. Tutti sono servitori di Sua Eccellenza, e che l'hanno servita nella fabbrica di questo salone. Il primo è maestro Bernardo di Mona Mattea, muratore raro, e dell'arte sua molto intelligente, che ha alzato il tetto di questa sala braccia quattordici più che non era, e le mura attorno, con tutta quella muraglia che s'è fatta nelle stanze che aviamo viste; l'altro è Batista Botticelli, maestro di legname, che ha condotto il palco di quadro e d'intaglio; quest'altro di pel rosso con quel barbone è M. Stefano Veltroni dal Monte S. Savino, che ha guidato il metter d'oro e l'altre fregiature; e l'ultimo è Marco da Faenza.

P. Somigliano assai, ed avete fatto bene a ritrarli vivi, perché sempre sia memoria di loro, come quelli che in quest'opera si sono affaticati con molta diligenza e sollecitudine. In quest'ultimo mi pare che aviate fatto quattro putti che tengono un epitaffio, e voglio sapere quello ci avete scritto; non so se mi basterà la vista a intenderlo; mi par che cominci: *Has aedes, atque aulam hanc tecto elatiori, aditu, luminibus, scalis, picturis, ornatuque angustiori, in ampliorem formam dedit decoratam Cosmus Medices illustrissimus Florentiae et Senarum dux, ex descriptione, atque artificio Georgii Vasarii Arretini pictoris, atque architecti, alumni sui, anno MDLXV.*

G. Vostra Eccellenza s'è portato eccellentemente, avendo inteso quell'epitaffio, perché so che ci sono stati molti amici miei, che l'hanno voluto leggere, ed hanno perso il tempo, e lei alla prima vista l'ha letto tutto senza lasciarne pure una parola.

P. A dirvi il vero io mi ero mezzo stracco per affissare tanto gli occhi, e tenere il collo a disagio per non scambiare niente. Or che sono riposato un poco, seguitate il paese che lasciaste; eramo appunto sopra a Castrocaro.

[207]

G. Accanto a questo segue il Casentino, sì come la può vedere per le parole scritte sotto, che dicono: *Puppium agri Clausentini caput*; dove per principal castello di quel luogo ho ritratto Poppi al naturale, così Prato vecchio e Bibbiena; da una parte ci ho fatto il fiume d'Arno, dall'altra il fiume dell'Archiano, e lassù alto ho fatto la Falterona piena di faggi e d'abeti con i diaccioli a' capelli, e versa quel vaso pieno sopra l'Arno; ed il giovane armato, che tiene lo stendardo di quel luogo, denota la bravura degli uomini di quel paese; ha nello scudo l'insegna della comunità di Poppi.

P. Mi piace: ma ditemi, che vicariato è in quest'ultimo quadro sottoposto al quartiere di S. Giovanni? Io veggo il giudice con le securi, ed un putto, che gli tiene i suoi fasci.

G. Questo, Signore, è il vicariato di Scarperia, dove nel lontano ho ritratto il paese di Mugello, con lettere sotto che dicono: *Mugellana praetura nobilis*; e ci ho fatto quel giovane che tiene l'insegna di quel paese, con l'arme di Scarperia, entrovi una luna; ed il fiume che ha ai piedi, che getta acqua, è la Sieve.

P. Mi pare che aviamo di questo quartiere di S. Giovanni ragionato assai, e visto minutamente tutti questi luoghi; ci resta ora vedere solamente gli altri sottoposti a Santa Maria Novella, e, come gli avremo veduti, non mi parrà che aviamo fatto poco, perché ci è stato da dir molto più che non pensavo. Credo che questo primo quadro sia fatto per Pistoia, poiché mi ci pare leggere sotto: *Pistorium urbs socia nobilis*.

G. Sta come la dice, e vi ho fatto il fiume dell'Ombrone, con il corno pieno di fiori; e quella vecchia, che ha sopra il capo tanti castagni con i suoi ricci verdi, è fatta per l'Alpe; quest'altro appresso è lo Dio Pane, che suona la fistula di canne, significa la montagna di Pistoia, e tiene una insegna dentrovi un orso, e dall'altra parte l'arme della città in quello scudo, che sono scacchi bianchi e rossi.

P. Veggo che l'avete ritratta al naturale, come l'altre; nel quadro che segue riconosco Prato con le parole che dicono: *Pratum oppidum specie insigne*.

G. Ciascuna, come la vede, porta il nome seco, e vi ho fatto il fiume di Bisenzio, con il suo corno pieno di frutti e

[208]

d'ortaggi, ed una ninfa insieme con un putto gli acconcia; da quest'altra banda è un giovane che tiene lo stendardo in mano e lo scudo rosso, entrovi gigli gialli, arme di quella terra, datali da Carlo d'Angiò. Segue in quest'altro, che gli è sopra, Pescia con il fiume della Nievole e della Pescia, con molti mori che produce quel luogo, ed una Aragne con una boccia di seta, che tiene lo stendardo entrovi il delfino rosso, impresa di quel luogo, dove ho anco ritratto Pescia al naturale con le parole sotto al quadro: *Piscia oppidum adeo fidele*.

P. Quest'ultimo, con le parole *Praetura Arnensis inferior*, deve essere il vicariato sottoposto a Santa Maria Novella.

G. Quest'è il Valdarno di sotto, con il castello e vicariato di S. Miniato al Tedesco, dove ho fatto il giudice vestito all'antica, ed il fiume della Pesa, ed ho ritratto la terra di S. Miniato, ed il paese al naturale, ed un giovane che tiene l'insegna di quel luogo, nella quale è un leone con una corona in capo ed una spada in mano.

P. Ho avuto satisfazione nel ragionamento di queste città, terre e castelli; e tanto più, quanto veggio che non solo ci avete ritratto i luoghi di naturale, ma ancora i fiumi con le sorte de' frutti che in particolare producono più eccellenti; ed insieme, per maggiore distinzione, ci avete aggiunto l'insegne e l'arme delle comunità loro, che veramente è stata non poca fatica la vostra a ritrovare tutte queste cose. Ora riposiamoci un poco, che lo stare tanto col capo alto mi stracca, che deve il medesimo intervenire a voi; intanto per non perder tempo potrete dirmi dove volete che cominciamo.

G. Signore, a me pare da cominciare in questa fila di quadri che sono nel mezzo, sì per esser cose più antiche e generali, che non sono queste dalle bande, le quali son guerre particolari fatte dalla repubblica fiorentina e dall'illustrissimo signor duca vostro padre.

P. Dite a vostra posta, che mi diletta tanto lo stare a sentire, che non mi pare niente grave il disagio di guardare all'insù.

G. Piacendo a Vostra Eccellenza, noi vedremo prima questi tre quadri che voltano verso il Sale, per esser cose più antiche, poi andremo agli altri tre verso S. Piero Scheraggio,

[209]

e quel di mezzo sarà l'ultimo. Dico dunque che in questo quadro grande ho fatta la edificazione e fondazione di Firenze sotto il segno dell'ariete; e vi ho dipinti dentro Ottaviano, Lepido e Marcantonio, che danno l'insegna del giglio bianco a' Fiorentini, loro colonia, ed ho ritratto la città antica, come stava allora, solamente nel primo cerchio, e similmente la città di Fiesole; e, secondo si legge in alcuni, Firenze fu edificata anni 682 dopo la edificazione di Roma, ed anni settanta innanzi

la natività di Cristo: però, considerata questa origine, ho scritto sotto: “*Florentia Romanorum colonia lege Iulia a III viris deducitur*”.

P. Sta benissimo, e comprendo che procedete con molto fondamento, e con grande ordine nelle vostre cose; ma ditemi, in questo quadro lungo allato ai quartieri di S. Giovanni e Santa Maria Novella veggo non so che guerra con le parole sotto che dicono: *Florentia Gothorum impetu fortiss. retuso Rom. cons. victoriam praebet*.

G. Questa è la rotta di Radagasio re dei Goti, successore d’Alarico, il quale venne in Italia con un esercito innumerabile di Goti, e danneggiò molto la provincia di Toscana e di Lombardia, ed in ultimo si pose all’assedio della città di Firenze. Ma, sentendo egli venire in aiuto della città l’imperadore con l’esercito de’ Romani, si ritrasse ne’ monti di Fiesole, e nelle valli convicine, ed essendo ridotti in luogo arido, e trovandosi sprovveduti di vettovaglia, furono quivi assediati da Onorio e dall’esercito de’ Romani; onde i Goti (sendone prima stati tagliati molti a pezzi) si arresono. E questa fazione seguì il giorno di Santa Reparata intorno agli anni di Cristo 415, e, per più vaghezza della pittura, ci ho finto Mugnone, che ha Fiesole sopra, che si maravigliano di questo conflitto.

P. In sì piccol quadro non si poteva metter più cose; e mi piace che, trattando di cose antiche, vi siate ingegnato di rappresentarci figure con abiti antichi, il che ha molta proporzione, oltre al diletto dell’occhio. Ma passiamo a quest’altro quadro simile, dove veggo un papa con tanti cardinali.

G. Quest’è quando Clemente IV, per estirpare di Toscana la parte Ghibellina, dette l’insegna dell’arme sua ai cavalieri

[210]

e capitani di parte Guelfa, dove per principale fra molti capitani ho fatto ginocchioni, che la riceve, il conte Guido Novello, insieme con i suoi soldati armati, che era uno de’ capi della parte Guelfa, ed è uno stendardo bianco entrovi un giglio rosso, che era l’arme di detto pontefice.

P. Sta bene, e veggo la sedia del papa e tanti cardinali che li sono intorno, e mi avviso che non sieno ritratti al naturale per essere tanti anni che il fatto seguì, ma li dovete aver fatti di vostra fantasia.

G. Era quasi impossibile ritrarre cardinali di que’ tempi; mi sono bene ingegnato di cavare l’effigie da molte figure antiche di quei tempi, per accostarmi quanto ho possuto all’antichità.

P. Or leggete le lettere, che nel quadro non mi pare che ci aviamo lassato cosa alcuna indietro.

G. *Floren. cives a Clemente IV Ecclesiae defensores appellantur*.

P. Se non vi occorre dir altro intorno a questi tre quadri, potrete seguitare la dichiarazione delli altri tre, posti verso S. Piero Scheraggio, ed in questo del mezzo veggo ritratta Firenze con lettere: *Civibus opibus imperio Florent. latiori pomoerio cingitur*.

G. In questo quadro, Signore, si rappresenta quando la terza volta furono allargate le mura a Firenze; ritrovandosi allora i Fiorentini in buono e pacifico stato, e la città cresciuta, ed il popolo moltiplicato, e le borgora di abitatori e di edifizii ampliate, ordinarono questa riedificazione circa l'anno 1284: dove qua dinanzi ho rappresentato la signoria con l'abito antico, ed avanti a se ha Arnolfo architetto che mostra loro la pianta del circuito, e più là nel lontano mostro quando si edifica alla porta S. Friano, e fo che dal vescovo si benedice e mette la prima pietra nel fondamento, e attorno vi figuro i provveditori ed i ministri di quelle fabbriche.

P. In questo quadro allato al tondo, dove sono i quartieri di Santa Croce e di S. Spirito, veggio non so che dogi vestiti all'antica, e parole che dicono: *Florentia crescit Fesularum ruinis*.

G. Questa è l'unione del popolo fiorentino e fiesolano, quando distrutta Fiesole i Fiesolani si ritirarono ad abitare in

[211]

Firenze; però in su la porta ho fatto un patrino, il quale finga la cagione di questi due popoli, figurati in que' due signori che si abbracciano e si uniscono insieme; e perché più volentieri i Fiesolani si avessino a fermare a Firenze, e nelle pubbliche insegne riconoscessero qualcosa del loro, si contentarono di raccomandare l'arme delli loro comuni. E dove prima l'insegna di Fiesole era una luna azzurra in campo bianco, e quella de' Fiorentini era un giglio bianco in campo rosso, presero il campo bianco de' Fiesolani, ed il giglio de' Fiorentini lo tinsero rosso col loro proprio campo, ed in questa maniera fermarono che l'arme del comune fusse un giglio rosso in campo bianco. Però fingo che alla rinfusa donne ed uomini di queste due città si abbraccino e si rallegrino insieme, e per significato de' due popoli ho fatto quelli due uomini armati a cavallo con l'insegne de' loro comuni, vestiti all'antica con quelle livree.

P. Questa veramente è una storia bella, e l'avete espressa con molta leggiadria, e ci ho in questo quadro grandissima soddisfazione, ed avete ogni cosa disposto con tanta invenzione, che non me ne posso saziare: ma passiamo all'altro che è simile a questo che aviamo veduto, e che è allato al tondo di mezzo, nel quale mi par vedere un papa sopra una nave, che dia la benedizione.

G. È quando da' Romani fu cacciato Eugenio IV di Roma, e si conduce a Livorno con le galee de' Fiorentini, dai quali è ricevuto molto gratamente; e fingo appunto ch'egli sbarchi con tutte le sue genti; e vi sono gli ambasciatori de' Fiorentini, i quali ho vestiti all'antica; e per esprimere tacitamente quel tempo, il pontefice dà loro la benedizione.

P. Ogni cosa veggio benissimo; riconosco Livorno con il porto ritratto al naturale; e veggio papa Eugenio, e così molti cardinali: ma a che effetto fate voi quel vecchione con quel tridente in mano, che cava fuori il capo ed il braccio dall'onde marine?



G. Per Nettuno, Signore, il quale uscendo dal mare mostra averlo condotto sano e salvo; e le parole, che sotto questo quadro si leggono, sono: *Eugenio IV. pon. max. urbe sedeq. pulso perfugium est paratum.*

[212]

P. Aviamo fino qui veduti sei quadri del mezzo, che contengono la nobiltà e l'antichità della città; che aviamo noi ora da vedere; volete voi forse finire questo del mezzo?

G. Signor no, questo del mezzo ha da esser l'ultimo, per esser la chiave e conclusione di quanto è in questo palco, ed in queste facciate, ed in tutta questa sala.

P. Or seguitate a vostra posta, e cominciate pure da qual parte vi piace, che io starò a udire ed insieme vedere quanto avete fatto, perché mi compiaccio tanto di queste invenzioni, che non mi staccherei mai.

G. In questi sette quadri adunque verso le scale ci ho messo il principio, il mezzo ed il fine della guerra di Pisa, fatta dal governo popolare in spazio di quattordici anni, così come ho fatto quaggiù in queste tre storie grandi nelle facciate. In questi altri a dirimpetto, volti verso il Borgo de' Greci, ci è tutta la guerra di Siena, fatta dal duca Cosimo in ispazio di quattordici mesi; e per essere stata cosa più antica questa di Pisa, piacendo a Vostra Eccellenza, comincerò di quivi, e seguirò il medesimo ordine ch'io ho tenuto nella dichiarazione de' quadri di mezzo.

P. Io lascerò fare a voi, perché essendo opera fabbricata ed ordinata da voi, sapete meglio di me l'ordine che avete tenuto; però cominciate da qual parte vi piace, che io mi sono preparato per ascoltarvi.

G. In questo ottangolo, qua verso il Sale, ci ho ritratta la sala del Consiglio, nella quale i cittadini di quelli tempi deliberarono e dettono principio alla guerra di Pisa, dove ho rappresentato, come l'Eccellenza Vostra vede, la signoria a sedere con gli abiti loro, e con tutta quella civiltà che usavano nella repubblica, oltre a molti ritratti de' principali cittadini che si trovarono alla deliberazione di tale impresa, fra' quali particolarmente ho ritratto in bigoncia Antonio Giacomini che ora; e sopra in aria fingo una Nemesi con una spada di fuoco, denotando vendetta contra i Pisani, i quali, ribellandosi, furono cagione che i Fiorentini di nuovo deliberassino contro di loro la guerra con tanto sdegno.

P. Gli avete accomodati benissimo, e si riconoscerebbe la storia per se medesima, senza la dichiarazione delle parole,

[213]

che dicono: *S. P. Q. Flor. Pisanis rebellibus magno animo bellum indicit.* Ma ditemi quello avete fatto in questo quadro lungo che mette in mezzo il quadro, del quale abbiamo ragionato adesso, ed è allato a Pescia, e le lettere dicono: *Cascina solida vi expugnatur.*

G. Questa è la presa di Cascina, dove ho ritratto di naturale Paolo Vitelli, generale de' Fiorentini, che vi entrò dentro per forza con l'esercito, donde era stata battuta dall'artiglieria; ed ho ritratto il resto del campo, che attorniava detta terra, con giornee e berrettoni, secondo il costume di que' tempi, e come stava allora appunto; segue appresso a questo la presa di Vicopisano, che è in questo quadro lungo allato a questo ottangolo, e ci sono sotto le parole che dicono: *Vicum Florentini milites irrumpunt*: dove ho fatto una banda di Svizzeri con la cavalleria ed altri soldati; ed il castello con il paese ho ritratto al naturale, ed anco come era disposta la batteria allora quando fu preso.

P. In ogni particolare avete usato esquisita diligenza: ma ditemi che fiume è questo sì grande posato su quel timone, che voi fate a' piedi di questo quadro?

G. Questo l'ho figurato per Arno, e gli ho fatto appresso il liono.

P. Sta bene, seguitate pure il resto.

G. In quest'altro ottangolo di quaggiù verso S. Piero Scheraggio è la rotta che ebbero i Veneziani in Casentino.

P. Ditemi di grazia, perché cominciate voi da questi ottangoli, e non da un capo, seguendo di mano in mano ordinatamente?

G. Perché in questi ottangoli ho fatto fazioni più importanti, per esser maggiori e più capaci; e nei minori, che li mettono in mezzo, ho fatto scaramucce e cose di manco importanza.

P. Avete fatto bene, seguitate il vostro tema.

G. In questo ottangolo adunque, che dicemmo, segue la rotta data all'esercito veneziano da' Fiorentini in Casentino, alla Vernia ed a Montalone; e nell'asprezza di quei monti ho finto una grandissima nevata e diaccio, per il tempo di verno, nel quale finì detta guerra, ed ho ritratto il sito del sasso

[214]

della Vernia al naturale: similmente l'abate Basilio con quel numero di villani che li rompe; nella quale fazione restarono prigionieri molti Veneziani, ed io gli fingo con gli abiti di que' tempi.

P. Questo è un bellissimo quadro: ma ditemi quello significa quella figura bizzarra a piè di quel quadro, e le parole che li sono sotto.

G. Quello è fatto per un Appennino carico di diacci e di neve, come luogo per natura freddo e gelato; e le parole, che li sono sotto dicono: *Venetos Pissarum defensores vicit*: e di sopra all'ottangolo, in quel quadro lungo accanto al Chianti, sono cinque galere e due fuste de' Fiorentini, li quali alla foce d'Arno predarono i brigantini de' Pisani, carichi di frumenti, che andavano a soccorrere Pisa, dove ho finto un liono che alza la testa dall'acque per vedere questa preda e si rallegra.

P. Veggo ogni cosa minutamente, e le parole che sono sotto similmente: *Pisis obsessis spes omnis recisa*; or venite alla dichiarazione di questo altro simile, nel quale ponete che segue una gran fazione, e si legge a piè: *Galli auxiliares repelluntur*.

G. Signore, questa è la batteria delle mura di Pisa fatta al luogo detto il Barbagianni, e l'ho ritratte dalle proprie mura naturali, che furon rotte dall'artiglieria, dentro alle quali, volendo i soldati passare, trovarono un altro riparo di sorte che furono costretti a combattere; e come la vede, i fanti ed i cavalli corrono per entrarvi dentro; di più ho ritratto la fanteria franzese con gli abiti de' soldati di que' tempi.

P. Da questa parte del palco ci resta solamente a dichiarare questo gran quadro di mezzo, nel quale veggo molte figure con ritratto di Firenze, e le parole che sono sotto dicono: *Laeta tandem victoria venit*; questo deve essere il trionfo di Pisa, s'io non m'inganno.

G. Vostra Eccellenza l'ha conosciuta; questa è la presa della città ed il trionfo della detta guerra, dove ho finto Firenze ritratta al naturale, ripiena d'archi trionfali, donde passa il trionfo; e, seguitando il costume de' Romani, ho fatto il carro con l'esercito e con i prigionieri dinanzi, e sopra al trionfo ho posto Firenze tirata da quattro cavalli bianchi, fiorita e

[215]

coronata di torri; ed attorno gli sono i soldati che portano addosso l'espugnazione di quelli luoghi, e si vede il ponte alla Carraia, sopra del quale passa il trionfo; e ci ho messo il fiume d'Arno coronato di querce e lauri, e tutto il popolo fiorentino che fa festa di questa vittoria.

P. Avete in questo ultimo quadro espresso benissimo ogni cosa, e non ci voleva manco per dichiarazione di così importante impresa. Ora potremo un poco riposarci e considerare queste facciate da basso, dove medesimamente avete poste battaglie e scaramucce della medesima guerra, pure diverse da quelle avete fatte nel palco; e dovete avere riserbato, a questi quadri spaziosi e grandi, fazioni ed imprese, dove sia concorso maggior numero di persone e di cose: ed in queste averete avuto spazio di potere ampliare le vostre invenzioni.

G. Cominceremo dunque da questo quadro grande verso la piazza del Grano, e basterà solamente dire in generale che questa fu la rotta che dettono i Fiorentini a' Pisani alla torre di S. Vincenzio, il qual luogo è posto, come la vede, su la marina vicino a Populonia, che fu una delle antiche e nobili città di Toscana, se bene oggi è molto deserta; e questa rotta, come tutti dicono, fu cagione dell'intera vittoria di Pisa.

P. Quando i Pisani ebbono questa rotta, subito cominciarono a perdersi d'animo; questa è una bella storia: avete avuto luogo di mostrare la vostra invenzione.

G. Quando il pittore ha campo debbe minutamente dichiarare l'intenzione sua con quella maggior vaghezza può, per dilettere l'occhio di chi la guarda.

P. Ho veduto a bastanza in questo; andiamo al quadro di mezzo.

G. Questa, Signore, è impresa di mare; ed è quando Massimiliano imperatore venne in persona a Livorno con armata di più galee ed altri vascelli; e, come la vede, assediò Livorno, che restò sempre in potere de' Fiorentini; poi si partì. Non entro in dichiarare a Vostra Eccellenza i particolari e certe minuzie, perché senza disagio di tenere il capo alto può pascere l'occhio ed intrattenersi quanto la vuole.

P. Le cose che si sanno, e che sono fresche nella memoria degli uomini, alla prima occhiata si riconoscono tutte.

[216]

G. Quest'ultimo quadro grande, qua verso il Sale, contiene, come la vede, tutto il paese di Pisa col piano e le colline; la città ed ogni cosa ho ritratto al naturale, e ci ho disteso tutto l'esercito e forze de' Fiorentini, insiememente quando seguì la batteria, e che le mura furon tagliate dall'artiglieria, con tutto quello seguì in quella fazione.

P. Chi ha letto il Villani, il Guicciardini, ed altri storiografi antichi e moderni, che trattano delle cose di questa nostra città, comprende che siete informato d'ogni particolarità, e che in dipingere questa sala avete non manco faticato in leggere gli scrittori, che in ritrovare le invenzioni.

G. Perché io desidero più di servire, che di sentirmi lodare da Vostra Eccellenza, sarà bene, per dar fine in questa giornata a ogni cosa, che veggiamo qua dalla banda del Borgo de' Greci altrettante storie che ci restano, parte nel palco, parte nelle facciate, e sono imprese ed accidenti seguiti nelle guerre di Siena.

P. Mi piace, e spero averne a sentire maggiore soddisfazione, essendo queste storie e fazioni successe a mio tempo e pochi anni sono: ma fate ch'io vegga dove voi date principio, e che io sappia se voi seguite in queste il medesimo ordine che in quelle di Pisa.

G. Signor sì, e Vostra Eccellenza consideri in questo quadro grande verso il Sale, dove ho fatto che corrisponda all'altro della deliberazione della guerra di Pisa, contenendo questo la risoluzione della guerra di Siena, dove ho finto il signor duca Cosimo solo in una camera di palazzo, il quale ha dinanzi a sé sopra un tavolino il modello della città di Siena, e con le seste va misurando e scompartendo per trovare il modo di pigliare i forti di quella città.

P. Tutto mi piace: ma ditemi, che volete voi rappresentare con quella femmina che gli è avanti, che ha il lume in mano?

G. L'ho fatta per la Vigilanza; quell'altra, che gli è accanto a sedere, è la Pazienza; l'altre due, che gli sono intorno, sono la Fortezza e la Prudenza; questo ultimo quaggiù a' piedi, che si tiene una mano alla bocca, è il Silenzio; dalle quali virtù in particolare fu sempre accompagnato il duca Cosimo in questa impresa.

[217]

P. Quelli putti, che sono in aria, che significano?

G. Gli ho finti per spiriti celesti; o vero angioletti, i quali tengono in mano, come la vede, chi palma, chi olivo, e chi lauro, quasi promettendogli la vittoria, dovendo così seguire per volere di Dio.

P. Questo ottangolo mi piace; ed oltre all'invenzione si conosce alle parole, che è la deliberazione della guerra di Siena, che dicono: *Senensibus vicinis infidis bellum*: ma seguite a dichiarare questo quadro lungo a lato al Casentino, che mette in mezzo questo ottangolo, dove mi par vedere una gran fazione.

G. Questa è quella grande scaramuccia, che seguì al luogo detto il Monistero, vicino a Siena, dove ho ritratto il luogo al naturale, pieno di forti come stava allora, e ci ho fatto parte della cavalleria e fanteria che combattono.

P. Comprendo il tutto benissimo; e mi piace che vi andate accomodando a' tempi, con avere ritratte molte armadure ed abiti che si usano ne' nostri tempi; voglio un poco leggere le parole che gli sono sotto: *Praelium acre ad Monasterium*.

G. Vostra Eccellenza ha fatto prima che ora paragone della vista; or veniamo a quest'altro quadro simile, che mette in mezzo questo medesimo ottangolo, nel quale ho fatto la presa di Casoli, dov'è il marchese di Marignano a cavallo, che vi fece piantare l'artiglierie e fece parlamento con i suoi soldati; poi presono la terra e vi entrarono dentro.

P. Veggo benissimo ogni cosa fino alli gabbioni, ed attorno in ordine vi è l'esercito del marchese: ma leggete le lettere che li sono sotto.

G. *Casuli oppidi expugnatio*.

P. Seguite il resto.

G. Vostra Eccellenza venga quaggiù verso S. Piero Scheraggio, e consideri in quello ottangolo la grandissima scaramuccia fatta a Marciano in Valdichiana, che seguì tre giorni avanti alla rotta; ed ho fatto l'esercito del signor duca e di Piero Strozzi che combattono, ed in particolare ho usato diligenza in ritrarre il sito di quel luogo come sta appunto.

P. Questo ottangolo mi piace, perché si scorge in esso fierezza, e si vede la strage de' soldati che fa l'artiglieria, ed

[218]

il combatter loro a piè ed a cavallo; e n'avete messi morti assai in varie attitudini con gran maestria, e veggo ancora la situazione de' padiglioni di que' campi: ma ditemi, che figura grande è questa quaggiù da basso?

G. Questa è finta per il padule della Chiana, che a questo romore alzi la testa, e le lettere, che li ho fatto sotto, dicono: *Galli, rebellesq. praelio cedunt*.

P. Or seguitate l'altro quadro allato al Borgo S. Sepolcro, nel quale veggo tanti messi in fuga, molti de' quali affogano in mare.

G. In questo ho dipinto la rotta data a' Turchi dalle genti del signor duca, quali erano smontati a Piombino, ed ho fatto la fuga loro verso le galere.

P. Si vede ogni cosa minutamente, molti se ne veggono affogati, altri che notando s'attaccano ai battelli in diverse attitudini; riconosco ancora tutto il paese di Piombino che avete ritratto insieme con la marina; ma non so che si voglia dire quella figura grande che si vede da mezzo in su.

G. È fatta per un Mare, il quale, sentendo questo romore, esce fuori con un ramo di corallo in mano, e ce l'ho fatto per maggiore ornamento; e, perché questa storia si conosca, ci ho scritto sotto: *Publici hostes terra arcentur.*

P. Per pubblici nimici volete intendere i Turchi, mi piace: ma passate a quest'altro simile, che accompagna quest'ottangolo, nel quale ci è scritto sotto: *Mons Regionis expugnatur*; deve forse esser la presa di Montereccioni.

G. Sta come la dice; in questo mi sono ingegnato principalmente ritrarre il luogo al naturale insieme con le genti del duca; e ci ho fatto molti che conducono l'artiglieria con i buoi, per batterlo, ed ho ritratto molti bombardieri.

P. Mi piace, e si conviene talvolta amplificare la storia con qualche bella invenzione. Ma venite alla dichiarazione del quadro di mezzo, acciò poi possiamo vedere queste tre storie grandi; ci veggo, la prima cosa, molti ritratti di naturale; or cominciate a dirmi che cosa ci avete fatta.

G. Sì come nel quadro a dirimpetto feci il trionfo della guerra di Pisa, così in questo ho fatto il trionfo della guerra di Siena, e similmente ci ho ritratto la città di Firenze trion-

[219]

fante, dalla veduta di S. Piero Gattolini, ed ho fatto il marchese di Marignano che torni vittorioso con l'esercito, ed attorno mostro che gli sieno molti capitani, che si ritrovarono seco in detta guerra, fra' quali di naturale, come più principali, ho ritratto il signor Chiappino Vitelli ed il signor Federigo da Montaguto, e fingo similmente che Vostra Eccellenza esca fuori della porta con una gran corte e li vadia incontro rallegrandosi seco della riportata vittoria.

P. Riconosco ogni minuzia, e di tutto resto sodisfatto: ma ricordatemi chi sono quelli quaggiù da basso ritratti tutti al naturale.

G. Quel grassotto, che è il primo, è don Vincenzio Borghini, priore degl'Innocenti; quell'altro con quella barba un poco più lunga è M. Giovambatista Adriani, i quali mi sono stati di grandissimo aiuto in quest'opera con l'invenzione loro.

P. Mi piace, e con questa amorevolezza di porre qui i loro ritratti avete voluto ristorare parte delle loro fatiche: ma ditemi chi sono quest'altri che sono allato al vostro ritratto, io non gli raffiguro.

G. Il primo è Batista Naldini, l'altro è Giovanni Strada, e l'ultimo è Iacopo Zucchi, i quali sono giovani nella professione molto intendenti, e mi hanno aiutato a dipignere ed a condurre quest'opera a perfezione, che senza l'aiuto loro non l'avrei condotta in una età.

P. Avete fatto bene ad onorarli con farne memoria, e certo che lo meritavano, essendosi insieme con voi affaticati in quest'opera così grande: ma leggete le parole che avete fatte per dichiarazione di questo trionfo.

G. *Exitus victis, victoribusq. felix.* Fino a qui abbiamo veduto quanto era nel palco attenente alla guerra ed impresa di Siena; con buona grazia di Vostra Eccellenza potremo seguitare ragionando di questi tre quadri grandi posti nella facciata, ne' quali similmente si tratta della guerra di Siena.

P. Seguitate, che volentieri starò a sentire; ma vorrei bene mi diceste da qual parte darete principio.

G. Cominceremo dal quadro posto da capo del salone, che è verso il Sale, che è quando di notte furono presi i forti di Siena, nella quale impresa il signore duca acquistò molta re-

[220]

putazione, avendo in uno stesso tempo dimostrato non solo ardire nell'affrontare i nimici in casa loro, ma prudenza incomparabile, essendosi governato con silenzio e con sagacità grandissima.

P. Si vede le provvisioni de' lantermoni con molte altre cose per facilitare il cammino di notte, e la fierezza del marchese di Marignano nel sollecitare i soldati e comandare a quelli bombardieri. Ma passiamo alla storia di mezzo.

G. In questo quadro di mezzo è la presa di Portercole, e Vostra Eccellenza consideri come avendo il marchese a poco a poco acquistato i bastioni, ed impadronitosi de' ripari, Piero Strozzi si fugge con le galere.

P. Essendo cose seguite a mio tempo, e pochi giorni sono, a un'occhiata sola tutte le comprendo; però passate all'altro.

G. Quest'ultimo quadro contiene il fatto d'arme in Valdichiana, nel quale Piero Strozzi ebbe la rotta alli due di Agosto 1554, fatto tanto notabile, e di tanta riputazione e grandezza al signor duca Cosimo, che il trattarne brevemente è cosa impossibile, né meno si conviene ora al presente nostro ragionamento.

P. Ci resta solamente quel tondo di mezzo; e mi ricordo quando, da principio di questa dichiarazione della sala, vi domandai che cosa fussi, mi diceste che doveva esser l'ultimo, e che quella era la chiave e la conclusione delle storie che avete fatte in questa sala.

G. Se io mi obbligai allora, sono ora pronto a pagare questo debito. Deve dunque sapere Vostra Eccellenza che quando io mi preparava per l'invenzione di questa sala nel leggere le storie antiche e moderne di questa città, e che io considerava leggendo i travagliosi tempi ed i vari accidenti, per tante mutazioni di governi, con l'esaltazione ed abbassamento di tanti cittadini, e le sedizioni e

discordie civili, con tanta effusione di sangue, e ribellioni de' suoi cittadini, ed i contrasti e guerre sofferte da quella repubblica nel soggiogare le più nobili e famose città convicine, e che per potere signoreggiare questa parte del mar Tirreno, che è la grandezza di questi vostri stati, con tanta spesa e con tanta mortalità fusse forzata per tanti anni ben due volte a tenere assediata la città

[221]

di Pisa: similmente quando io conosceva le difficoltà, ed i travagli patiti dall'illustrissima vostra casa in quello stato popolare, ed ultimamente che il signor duca vostro padre con tesoro inestimabile abbia avuto a mantenere un esercito ed una guerra in casa del nimico, e sottoposti Siena con tutti li suoi stati: mi veniva talvolta in considerazione la quiete, il riposo, e la pace che godiamo in questo stato presente; e comparandolo io alle guerre, alle sedizioni, ed a' travagli antichi patiti, oltre alla fame e peste, in queste vostre città, mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente. Però in questo tondo, che, come la vede, è nel mezzo, circondato da tante segnalate vittorie, ho figurato il signor duca Cosimo trionfante e glorioso, coronato da una Firenze con corona di quercia; ed essendo questa città la principale e metropoli di tutti i suoi stati, e reggendosi essa con le ventuna arti maggiori e minori, alle quali non solo le città tutte, ma il distretto e dominio viene sottoposto, mi è parso attorniarlo con quelli putti, ciascheduno de' quali tiene l'insegna di queste arti e l'armi della città e comunità di Firenze, come distintamente può considerare.

P. Io sono stato a sentirvi fare questo discorso delle cose antiche e moderne di questa città attentamente, perché mi pare che ne aviate cavato un bello e nobile capriccio; ed oltre all'aver del vago ha molto dell'ingegnoso; e mi piace che, per non confondere la vista, solamente abbiate fatto Firenze: ma, per mostrare che non intendete la città solamente, ci avete dipinte tutte le arti in significato del dominio.

G. Vostra Eccellenza l'ha intesa benissimo, e quanto più considero a questi particolari, tanto più mi par vera la nostra conclusione, non avendo mai più questa città sentito la pace e la tranquillità, che gode al presente, stabilita con tanta grandezza, che si può con certezza affermare averla a godere per molti secoli.

P. Non credo ci resti altro da vedere; che se bene l'ora è tarda, non mi increscerebbe, tanto diletto ho sentito oggi in questa sala: e certamente che avete fatto un'opera da es-

[222]

serne eternamente commentado; perché, oltre alla bellezza delle figure, avete con tanta invenzione e con tanto bell'ordine divisato tutta quest'opera, che dimostrate non avere meno faticato nell'intendere, e cavare le storie dalli scrittori antichi e moderni, che nel dipignerle.



G. Signore, Vostra Eccellenza non mi lodi altrimenti, perché non se ne accorgendo viene a lodare il signor duca Cosimo e lei stessa in un medesimo tempo, dovendo io oltre all'aver a riconoscere quel poco di sapere, che è in me, in particolare da Sua Eccellenza, in protezione del quale dal principio della mia gioventù fino all'età presente sono con tanti favori stato onorato, che, oltre al debito di fedele vassallo, sono stato riconosciuto da amorevole servidore, e tanto più mi sento del continuo stringere dalla benignità di Vostra Eccellenza, trovandomi ne' giorni passati, ed in particolare in questo giorno, cotanto da lei favorito, che al pensarci solo obbligano me e la casa mia in eterno, non sapendo da qual parte mi fare a ringraziarla.

P. Non dite più, perché mi voglio ritirare alle mie stanze; e voi ritornatevi a lavorare, dando compimento a quanto ci resta.

G. Cercherò di spedirmi per potere servire Vostra Eccellenza in altra occasione, intorno alla quale del continuo mi vo preparando, per soddisfare quanto prima al comandamento dell'eccellentissimo signor duca.

P. Avete voi alle mani altro di bello?

G. Il signor duca ha avuto molti anni voglia che si dipinga la volta di dentro di quella superba e meravigliosa fabbrica della cupola, condotta per opera ed arte di quel raro e pellegrino ingegno di Filippo di ser Brunellesco, che, considerando solamente l'artificio e disegno di questa macchina, mi confondo, cotanta meraviglia e stupore genera nell'animo mio.

P. Certo io non credo che in Europa né ne' tempi antichi né ne' moderni si sia trovata una macchina, che insieme abbia avuto tanto del grande e del nobile, e con tanta proporzione condotta alla fine, quanto questa; che, se non fussi per altro, rende famosa la nostra città.

G. Vostra Eccellenza dice il vero, e quando io volto il

[223]

pensiero a questo, mi pare grande felicità di questo cielo e di questa patria, che sempre ha prodotti uomini eccellenti in ogni professione, e che non abbia avuto bisogno di architetti forestieri, ma un suo figliuolo ed un suo cittadino l'abbia condotta a questa perfezione, nella quale continuamente la godiamo.

P. Poiché voi ci avete tanta affezione, avendo davanti agli occhi l'eccellenza di Filippo di ser Brunellesco, vorrete anche voi fare la parte vostra adornandola di quella bella invenzione.

G. Io ci ho di già pensato, e desidero che Vostra Eccellenza con suo comodo gli dia un'occhiata, avvertendomi di quanto a lei parrà; ed ecco ch'io la voglio mostrare a Vostra Eccellenza, perché, sapendo che la ci aveva oggi a venire, me la messi accanto, perché lei la vedesse porgendo misi l'occasione.

P. Questo è un disegno molto bello, e non è cosa che a uno sguardo solo io mi possa saziare; ha di bisogno di matura e particolare considerazione.

G. Come gli piace, io gliene lascerò, e potrà vederlo a sua comodità, e dirmi poi quanto gli occorre per poter levare ed aggiugnere, secondo che comanderà Vostra Eccellenza. Il signor duca l'ha veduta, e pare che se ne compiaccia molto.

P. Essendo opera vostra son certo che non mi occorrerà far altro che lodarla, e tanto più se il signor duca mio padre l'ha veduta ed approvata. Orsù, Giorgio, per oggi non voglio trattenermi più; attendete a tirare avanti questo lavoro, e prepararvi a quest'altro, che sarà una nobile opera.

G. Vostra Eccellenza si ritiri a suo comodo; non mi allungherò a ringraziarla de' tanti favori che la mi fa, per non la tenere a tedio, e per non dirli cose, alle quali e la natura e gli innumerabili benefizi fatti ed a me ed a casa mia naturalmente mi obbligano a tenerne perpetua memoria.

## Bibliographie

Acidini Luchinat 1978

Licia Acidini Luchinat, "Due episodi della conquista cosimiana di Siena", in: *Paragone*, XXIX, 345, 1978, 3-26.

Acidini 1980

Cristina Acidini, "Invenzioni Borghiniane per gli apparati nell'età di Cosimo I", in: *La nascita della Toscana*, Firenze 1980, 159-67.

Acidini Luchinat 1989

Cristina Acidini Luchinat, "Cristofano Rinieri e il Dio Fluviale del Tribolo", in: A. Vezzosi (Hg.), *I Giardini della Chimera*, Firenze 1989.

Adelson 1980

Candace Adelson, *Ausst.kat., Palazzo Vecchio. Commitenza e Collezionismo Medicei 1537-1610*, Firenze 1980.

Adelson 1985

Candace Adelson, "The decoration of Palazzo Vecchio in tapestry: the Joseph cycle and other precedents for Vasari's decorative campaigns", in: G.C. Garfagnini (Hg.), *Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica*, Firenze 1985, 145-77.

Adelson 1990

Candace Adelson, *The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici*, Ann Arbor 1990.

Alberti 1547

Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, übers.v. L. Domenichi, Venezia 1547.

Allegri/ Cecchi 1980

Alessandro Allegri/ Ettore Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980.

Alpers 1960

Svetlana Alpers, "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, 190-215. (Deutsche Übersetzung "Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris Viten", in: G. Boehm/ H. Pfotenhauer, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, 217-40.)

Altieri 1881

Marco Antonio Altieri, *Giuliano de' Medici Eletto Cittadino Romano, Ovvero il Natale di Roma nel 1513*, hg.v. Loreto Pasqualucci, Roma 1881.

Anfänge der Maniera 2001

*Die Anfänge der Maniera Moderna*. Giorgio Vasaris Viten, Hildesheim/ Zürich/ New York 2001.

Angiolini 2001

Franco Angiolini, "I principi e le armi: I Medici Granduchi di Toscana e gran maestri dell' Ordine di Santo Stefano", in: Marcello Fantoni (Hg.), *Il 'Perfetto Capitano'. Immagini e Realtà (secoli XV-XVII)*, Roma 2001, 183-218.

Appuhn-Radtke 2003

Sibylle Appuhn-Radtke, "Flußgott", in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Lieferung 109, München 2003, 53-117.

Arcangeli 1995

Letizia Arcangeli, "Chronik der Familie Farnese", in: Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance, München/ New York 1995, 21-30.

Arnulf 2002

Arwed Arnulf, "Das Bild als Rätsel. Zur Vorstellung der versteckten und mehrfachen Bildbedeutung von der Antike bis zum 17. Jahrhundert", in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 53, 2002, 103-62.

Arnulf 2004

Arwed Arnulf, Architektur und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert, Berlin 2004.

Arnulf 2007

Arwed Arnulf, „Vasaris unverständliche Bilder. Funktion und Intention verrätseltes Bilderfindungen“, in: C. Zöhl/ M. Hofmann (Hgg.), Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König, Turnhout 2007, 23-35.

Ascani 1973

Angelo Ascani, Anghiari. Dalle origini all'anno 1440, Città di Castello 1973.

Augustinus 1999

Augustinus, Meine Taten, hg.v. E. Weber, Darmstadt 1999.

Baldini 1578

Baccio Baldini, Vita di Cosimo de' Medici Primo Granduca di Toscana, Firenze 1578.

Baldini 1953

Ugo Baldini, "Un Disegno del Baldini per il Salone dei Cinquecento", in: Rivista d'Arte, XXVIII, 1953, 157-60.

Bardi 1587

Girolamo Bardi, Dichiaratione di Tutte le Istorie che si Contengono ne i Quadri Posti Nuovamente nelle Sale dello Scrutinio, et del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia, nella quale si Ha Piena Intelligenza delle più Segnalate Vittorie; Conseguite di Varie Nationi del Mondo da i Vinitiani, Venezia 1587.

Bargellini 1968

Piero Bargellini, Scoperta di Palazzo Vecchio, Firenze 1968.

Barocchi 1956

Paola Barocchi, "Il Vasari Pittore", in: Rinascimento, VII, 1956, 2, 187-217.

Barocchi 1964

Paola Barocchi, "Complementi al Vasari Pittore", in: Atti e Memoria dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, Firenze 1964, 253-309.

Barocchi 1964<sup>2</sup>

Paola Barocchi, Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia, Firenze 1964.

Barocchi 1976

Paola Barocchi/ N. Bemporad/ E. Garin u.a., Il Vasari Storiografo e Artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte, Firenze 1976.

Barocchi 1981

Paola Barocchi (Hg.), Palazzo Vecchio: Committenza e Collezionismo Mediceo, Firenze 1981.

Baron 1955

Hans Baron, The Crisis of the Early Renaissance, Princeton 1955.

Baxandall 1971

Michael Baxandall, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Composition 1350-1450, Oxford 1971.

Beck 1974

James H. Beck, "The Medici Inventory of 1560", in: Antichità Viva: Rassegna d'Arte, 13, 1974, 3, 64-66.

Belluzzi 1980

Amedeo Belluzzi, "Carlo V a Mantova e Milano", in: M. Fagiolo (Hg.), La Città Effimera e l'Universo Artificiale del Giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500, Roma 1980, 47-62.

Belting 1978

Hans Belting, "Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?" in: K. G. Faber/ C. Meier (Hgg.), Historische Prozesse, München 1978, 98-126.

Bernhart 1919

Max Bernhart, Bildnismedaillen Karls V., Helbing 1919.

Bertoli 2005

Gustavo Bertoli, Frau lo Spedale e il Principe. Vincenzo Borghini. Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I, Padova 2005.

Biografia Universale 1829

Biografia Universale Antica e Moderna, Venezia 1829.

Blockmans 2000

Wim Blockmans, "Der Kampf um die Vorherrschaft in Europa", in: Ausst.kat., Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas, Bonn/ Wien 2000, 17-25.

Boccaccio 1564

Giovanni Boccaccio, Genealogie degli Dei Gentili, Firenze 1564.

Boccaccio 1926

Giovanni Boccaccio, Il Commento, hg.v. D. Guerri, Bari 1926.

Boehm/ Pfothenhauer 1995

Gottfried Boehm/ Helmut Pfothenhauer (Hgg.), Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, München 1995.

Borghini, R. 1584

Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584.

Borghini, V. 1584

Vincenzo Borghini, *Discorsi*, Firenze 1584.

Borsook 1965

Eve Borsook, „Art and Politics at the Medici Court I: The Funeral of Cosimo I de' Medici“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1965, 31-54.

Bottari/ Ticozzi 1822

Giovanni Bottari/ Stefano Tiozzi (Hgg.), *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura Scritte da i Più Celebri Personaggi dei Secoli XV, XVI e XVII*, 8 Bde., Milano 1822-25.

Brandi 1992

Cesare Brandi (Hg.), *Città e Terre del Poliziano*, Roma 1992.

Brassat 1992

Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.

Brassat 1998

Wolfgang Brassat, „Vielfalt der Manieren und Gang der Geschichte- Bemerkungen zu Vasaris Ausmalung des Palazzo Vecchio in Florenz“, in: *Rudolstädter Forschungen*, Bd. 1: *Die Künste und das Schloß in der Frühen Neuzeit*, hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt durch Lutz Unbehaun, München/ Berlin 1998, 95-110.

Brassat 2003

Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Rafael bis Le Brun*, Berlin 2003.

Breidecker 1990

Volker Breidecker, *Florenz oder 'Die Rede, die zum Auge spricht'. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1990.

Brilli 2005

Attilio Brilli, *Arezzo. La Città e i suoi Ritratti*, Arezzo 2005.

Brink 2000

Claudia Brink, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/ Berlin 2000.

Bruni 1861

Leonardo Bruni, *Istoria Fiorentina*, übers.v. D. Accaiuoli, hg.v. C. Mozani, Firenze 1861.

Bryce 1983

Judith Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath*, Genf 1983.

Burckhardt

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart [o.J.].

## Burioni 2007

Matteo Burioni, "Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I.", in: U. Oevermann/ J. Süßmann/ C. Tauber (Hgg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*, Berlin 2007, 105-17.

## Calleri 1966

Santi Calleri, *L'Arte dei Giudici e Notai di Firenze nell'Età Comunale e nel Suo Statuto del 1344*, Milano 1966.

## Campbell 1983

Malcolm Campbell, "Observations on the Salone dei Cinquecento in the time of the Duke Cosimo I de' Medici, 1540-1574", in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Bd. 3, Firenze 1983, 819-30.

## Campbell 1985

Malcolm Campbell, "Il ritratto del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e significato", in: G.C. Garfagnini (Hg.), *Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica*, Firenze 1985, 339-59.

## Cantagalli 1962

Roberto Cantagalli, *La Guerra di Siena*, Siena 1962.

## Carceneri 1926

Luigi Carceneri, *Cosimo Primo Granduca*, Verona 1926-29.

## Carchio/ Concetto 1994

Maria Carchio/ Simonetta di Concetto, "Sala dei Gigli e dell'Udienza a Firenze: Indagine Storico - Culturale", in: *Anagke*, 8, 1994, 83-87.

## Carrara 1979

Mercedes Carrara, "Vasari e il suo messaggio politico nel Salone dei Cinquecento", in: *Antichità Viva*, XVIII, 1979, 2, 3-9.

## Cartari 1556

Vincenzo Cartari, *Immagini delli dei de gl' antichi*, Venezia 1556.

## Casciu 1999

Stefano Casciu, *Cortona e la Valdichiana Aretina*, Milano 1999.

## Cazzato 1980

Vincenzo Cazzato, "Le Feste per Carlo V in Italia. Gli ingressi trionfali in tre centri minori del sud (1535-36)", in: M. Fagiolo (Hg.), *La Città Effimera e l'Universo Artificiale del Giardino. La Firenze dei Medici del '500*, Roma 1980, 22-37.

## Cazzato 1985

Vincenzo Cazzato, "Vasari e Carlo V: L'ingresso trionfale a Firenze del 1536", in: G.C. Garfagnini (Hg.), *Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica*, Firenze 1985, 179-204.

## Cecchi 1977

Alessandro Cecchi, "Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze", in: *Paragone*, 327, 1977, 24-54.

Cecchi 1977<sup>2</sup>

Alessandro Cecchi, "Borghini, Vasari, Naldini e la 'Giuditta' del 1564", in: *Paragone*, 323, 1977, 100-07.

Cesati 1999

Franco Cesati, *I Medici. Storia di una Dinastia Europea*, Firenze 1999.

Chandler Kirwin 1971

W. Chandler Kirwin, "Vasari's Tondo of Cosimo I in Palazzo Vecchio", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 17, 1971, 105-22.

Checca Cremades 2000

Fernando Checca Cremades, „Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl V. und die Kunst“, in: *Ausst.kat., Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn/ Wien 2000, 35-45.

Cinelli 2006

Carlo Cinelli, „Vasari e l'apoteosi di Cosimo“, in: C. Francini (Hg.), *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*, Milano 2006, 218-27.

Cipriani 1989

Giovanni Cipriani, „La Corona Granducale Medicea: Araldica e Filologia nella Toscana del Cinquecento“, in: *Araldica: Fonti e Metodi*, Firenze 1989, 40-52.

Cirni 1560

Anton Francesco Cirni, *La Reale Entrata dell' Ecc. Sig. Duca e Duchessa di Fiorenza in Siena con la Significazione delle Latine Iscrizioni e con Alcuni Sonetti*, Roma 1560.

Ciseri 1990

Ilaria Ciseri, *L'Ingresso Trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Firenze 1990.

Clements 1964

J.R. Clements, *Michelangelo: Le Idee Sull' Arte*, Milano 1964, 388.

Cochane 1973

Eric Cochane, *Florence and the forgotten centuries 1527-1800. A history of Florence and the Florentines in the age of the Gran Dukes*, Chicago/ London 1973.

Collareta 1985

Marco Collareta, „Tecniche, generi ed autografia. Sondaggi sui rapporti tra storiografia e pratica artistica nella decorazione artistica di Palazzo Vecchio“, in: G.C. Garfagnini (Hg.), *Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica*, Firenze 1985, 57-71.

Collobi Ragghianti 1971

Licia Collobi Ragghianti, "Il libro de' disegni di Giorgio Vasari", in: *Critica d'Arte*, 116, 1971, 13-40.

Conforti 1980

Claudia Conforti, "Feste Medicee: il battesimo, le esequie, l'apoteosi", in: M. Fagiolo (Hg.), *La città effimera e l'universale artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma 1980, 101-21.



Conti 1980

Giordano Conti, "L'incoronazione di Carlo V a Bologna", in: M. Fagiolo (Hg.), *La Città Effimera e l'Universo Artificiale del Giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma 1980, 38-46.

Contucci 1869

Niccolò Contucci, *Due Lettere di Bartolomeo Ammannati Scultore ed Architetto Fiorentino del Secolo XVI in Firenze*, Firenze 1869.

Cordaro 2007

Michele Cordaro, *La Camera degli Sposi di Andrea Mantegna*, Milano 2007.

Cox-Rearick 1984

Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton 1984.

Cox-Rearick 1989

Janet Cox-Rearick, "From Bandinelli to Bronzino: the Genesis of the Chapel of Eleonora di Toledo", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 1989, 1, 37-84.

Cox-Rearick 1993

Janet Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley 1993.

Cruciani 1968

Fabrizio Cruciani, *Il Teatro del Campidoglio e le Feste Romane nel 1513*, Milano 1968.

Cruciani 1974

Fabrizio Cruciani, "Gli allestamenti scenici di Baldassare Peruzzi", in: *Bolletino del Centro Interanzionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI, 1974, 155-72.

Cruciani 1983

Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983.

Daly Davis 1981

Margaret Daly Davis u.a., *Giorgio Vasari: Principi, Letterati e Artisti nelle Carte di Giorgio Vasari. Pittura Vasariana dal 1532 al 1554*, Firenze 1981.

Davis 1978

Charles Davis, "The Pitfalls of Iconology. Or how it was that Saturn gelt his father", in: *Studies on Iconology*, 4, 1978, 79-94.

Davis 1980

Charles Davis, "New Frescoes by Vasari: „colore“ and „invenzione“ in mid 16th century Florentine painting", in: *Pantheon*, 38, 1980, 153-57.

De Girolami Cheney 1995

Liana De Girolami Cheney, "Giorgio Vasari's Sala dei Cento Giorni", in: *Explorations in Renaissance Culture*, 21, 1995, 121-50.

Del Vita 1934

Alessandro Del Vita, "L'incoronazione di Carlo V a Bologna e una pittura vasariana in Palazzo Vecchio", in: *L'Illustrazione Toscana*, Settembre 1934, 3-6.

Del Vita 1938

Alessandro Del Vita, *Inventario e Regesto dei Manoscritti dell' Archivio Vasariano*, Roma 1938.

Del Vita 1938<sup>2</sup>

Alessandro del Vita, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Roma 1938.

Dizionario Biografico 1960

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1960.

Dolce 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura Intitolato l' Aretino*, Venezia 1557.

Edelstein 2003

Bruce Edelstein, "The Camera Verde: a Public Center for the Duchess of Florence in the Palazzo Vecchio", in: *Répresentation et Identité en Italie et en Europe*, Roma 2003, 51-87.

Egger 1902

Hermann Egger, "Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom: eine Studie zur Frage über die Echtheit des Sienesischen Skizzenbuches", in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Band XXIII, Heft 1, 1902, 1-44.

Eichinger-Murach 1991

Claudia Eichinger-Murach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 Bde., Hildesheim/ New York 1991.

Elam 1992

Caroline Elam, "Cosimo de' Medici and San Lorenzo", in: F. Ames-Lewis (Hg.), *Cosimo il Vecchio de' Medici. 1389-1464*, Oxford 1992, 157-80.

Emiliani 1960

Andrea Emiliani, "Il Bronzino e la Cappella di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio", in: *Acropoli*, 1960/ 61, 121-38.

Fanese 1885

Paolo Palliolo Fanese, *Le Feste pel Conferimento del Patriziato Romano a Giuliano e Lorenzo de' Medici*, hg.v. Olindo Guerrini, Bologna 1885.

Fehl 1974

Philipp Fehl, "Vasari e Stradano come Panegiristi dei Medici. Osservazioni sul rapporto tra verità storica e verità poetica nella pittura di fatti storici", in: *Il Vasari. Storiografo e Artista*, Firenze 1974, 207-24.

Ffolliott 1984

Sheila Ffolliott, *Civic Sculpture in the Renaissance*, Ann Arbor 1984.

Filangieri 1934

Riccardo Filangieri, *Castel Nuovo Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, Napoli 1934.

Finiello Zervas 1987

Diane Finiello Zervas, *The Parte Guelfa: Brunelleschi and Donatello*, Firenze/ New York 1987.

Fock 1970

C. Willemina Fock, "The Medici Crown: Work of the Delft Goldsmith Jaques Bylivelvt", in: *Out-Holland*, 85, 1970, 197-209.

Forster 1971

Kurt W. Forster, "Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XV, 1971, 65-104.

Fortuna di Cosimo I 1992

La Fortuna di Cosimo I. La Battaglia di Scannagallo, Ausst.kat., Arezzo 1992.

Frangenberg 1990

Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur Florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990.

Frey 1909

Karl Frey, "Die Sala del Consiglio Grande im Palazzo della Signoria zu Florenz", in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, XXX, 1909, Beiheft, 113-37.

Frey 1982

Karl Frey (Hg.), Giorgio Vasari. *Der Literarische Nachlaß*, Bd. I-III, Hildesheim/ New York 1982. (Nachdruck der Ausgaben München 1923-40)

Friedmann 1974

David Friedmann, „Le terre nuove fiorentine“, in: *Archeologia Medievale*, I, 1974, 231-47.

Frommel 1967

Christoph Luitpold Frommel, "Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner", Beiheft zum *Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band II, 1967-68.

Gáldy 2004

Andrea Gáldy, "„Che sopra queste ossa con nuovo ordine si vadano accommodando in più luoghi appartamenti“: thoughts on the organization of the Florentine Ducal apartments in the Palazzo Vecchio in 1553", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46.2002 (2004), 490-510.

Gáldy 2006

Andrea Gáldy, „The Chimera from Arezzo and Renaissance Etruscology“, in: *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archeology*, Boston August 23-26 2003, o.O. 2006, 111ff.

Galluzzi 1781

Riguccio Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il Governo della Casa Medici*, Livorno 1781.

Gareffi 1987

Andrea Gareffi, „Il possesso di Leone X“, in: F. Cruciani/ D. Seragnoli (Hgg.), *Il Teatro Italiano nel Rinascimento*, Bologna 1987, 225-37.

Gaye 1839

Giovanni Gaye (Hg.), *Carteggio Inedito d' Artisti dei Secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839.

Ghiberti 1998

Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, hg.v. L. Bartoli, Firenze 1998.

Giambullari 1539

Pierfrancesco Giambullari, *Apparato et Feste delle Nozze dell' Illustrissimo Signor Duca di Firenze et della Duchessa Sua Consorte*, Firenze 1539.

Giambullari 1539<sup>2</sup>

Pierfrancesco Giambullari, *Apparato e Feste delle Nozze dello Illustrissimo Duca di Firenze e della Duchessa sua Consorte, con le Sue Stanze, Madrigali, Commedia et Intermedi in quelle Recitate*, Firenze 1539.

Ginori Conti 1936

P. Ginori Conti, *L'Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d' Austria*, Firenze 1936.

Giraldi 1548

Giglio Gregorio Giraldi, *De Dei gentium varia & multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginibus & cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur & pleraque clarius tractantur*, Basel 1548.

Grassi 1970

L. Grassi, *Teorici e Storia nella Critica d' Arte*, I, Roma 1970.

Guazzo 1546

M. Guazzo, *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dall'anno MDXXVIII sino a questo presente*, Venezia 1546.

Gudi 1938

Domenico Gudi, *La Roma di Leone X*, Milano 1938.

Guicciardini 1931

Francesco Guicciardini, *Storie Fiorentine dal 137 al 1509*, hg.v. R. Palmarocchi, Bari 1931.

Guicciardini 1971

Francesco Guicciardini, *Storia d' Italia*, hg.v. S. Seidel Menchi, Torino 1971.

Guidi 1981

Guidubaldo Guidi, *Il Governo della Città Repubblica di Firenze nel Primo Quattrocento*, Firenze 1981.

Gundel 1979

Hans Georg Gundel, *Artikel Camillus*, in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 1, München 1979, Spalte 1030f.

Hager 1939

W. Hager, *Das Geschichtliche Ereignisbild: Beitrag zu einer Typologie des Weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939.

Hale 1979

John R. Hale, *Die Medici und Florenz. Die Kunst der Macht*, Stuttgart/ Zürich 1979.

Hale 1990

John R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven/ London 1990.

Harprath 1974

Richard Harprath, „Eine Studie Vasaris zur Glorie Cosimos I.“, in: *Kunstmuseets Aarsskrift Statens Museum for Kunst*, 51, 1974, 58-66.

Hecht 2003

Christian Hecht, *Die Glorie*, Regensburg 2003.

Heikamp 1957

Detlef Heikamp, „Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500 da memorie e rime dell'epoca“, in: *Il Vasari*, 1957, 2-27.

Heikamp 1969

Detlef Heikamp, „Giovanni Stradanos Bildteppiche für den Palazzo Vecchio mit Darstellungen aus dem Leben der Älteren Medici“, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14, 1969, 183-200.

Heikamp 1969<sup>2</sup>

Detlef Heikamp, „Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert: neue Studien“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 20, 1969, 33-74.

Heikamp 1973

Detlef Heikamp, „Der Brunnen des Bartolomeo Ammannati für die Sala Grande im Palazzo Vecchio“, in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*, 21, Oktober 1972-Juni 1973, 7-11.

Heikamp 1980

Detlef Heikamp, „Scultura e Politica. Le Statue della Sala Grande di Palazzo Vecchio“, in: *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze 1980, 201-54.

Henze 1970

Wolfgang Henze, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, Diss., München 1970.

Herwaarden 1986

Jan van Herwaarden, „De historische Boodshap van de Salone de' Cinquecento“, in: *Incontri. Rivista di Studi Italo-Nederlandesi*, II, 1986-87, 99-117.

Hobsbawn 1993

Eric Hobsbawn, „Inventing Traditions“, in: E. Hobsbawn/ T. Ranger (Hgg.), *Inventing Traditions*, Cambridge 1993, 1-14.

Holliday 1980

Peter James Holliday, „Ad Triumphum Excolendum: The Political Significance of Roman Historical Painting“, *Oxford Art Journal*, 3, 2, 1980, 3-8.

Hölscher 1978

Tonio Hölscher, „Die Anfänge römischer Repräsentationskunst“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 85, 1978, 315-57.

Horn 1989

H.J. Horn, Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis, 2 Bde., Doornspijk 1989.

Howard 1955

J. F. Howard, "An Eighteenth Century Drawing of the Granducal Crown of Tuscany", in: Burlington Magazine, 97, 1955, 308-10.

Inghirami 1843

Francesco Inghirami, Storia della Toscana, Fiesole 1843-44.

Isermeyer 1964

Ch. A. Isermeyer, "Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den großen Ratssaal in Florenz", in: Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich, München 1964, 83-130.

Jacobson-Schutte 1980

Anne Jacobson-Schutte, „Trionfo delle donne: tematiche di rovesciamento dei ruoli nella Firenze rinascimentale“, in: Quaderni Storici, 44, 1980, 474-96.

Jägerbeck 1980

Christina Jägerbeck, "Uomini Famosi in Renaissance Art", in: L.O. Larsson/ G. Pochat (Hgg.), Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance, Stockholm 1980.

Jaquot 1960

Jean Jaquot, Fêtes et Céremónies au Temps de Charles Quint, Paris 1979.

Johnson 1976

Cesare Johnson, "Cosimo I de' Medici e la sua 'storia metallica' nelle medaglie di Pietro Paolo Galeotti", in: Medaglia, VI, 12, 1976, 15-46.

Kaiser Karl V. 2000

Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas, Ausst.kat., Bonn/ Wien 2000.

Kemp 1977

Martin Kemp, „From Mimesis to Fantasia. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: Viator. Medieval and Renaissance Studies, 8, 1977, 347-98.

Kiefer 2000

Marcus Kiefer, "Mediceische Erinnerungsräume: Cosimo I. im Palazzo Vecchio; die Methode und Funktion der historischen inventio in Francesco Salviatis Sala dell' Udienza“, in: Bildnis, Fürst und Territorium, München/ Berlin 2000, 59-88.

Klementa 1993

Silvia Klementa, Gelagerte Flußgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit, Köln u.a. 1993.

Kliemann 1976

Julian Kliemann, Politische und Humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala grande, Berlin 1976.

## Kliemann 1978

Julian Kliemann, „Zeichnungsfragmente aus der Werkstatt Vasaris und ein unbekanntes Programm Vincenzo Borghinis für das Casino Mediceo in Florenz“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F., 20, 1978, 157-208.

## Kliemann 1985

Julian Kliemann, „Su alcuni concetti umanistici nel pensiero e del mondo vasariano“, in: G.C. Garfagnini (Hg.), Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica, Firenze 1985, 73-82.

## Kliemann 1990

Julian Kliemann, „Programme, Inschriften und Texte zu Bildern: einige Bemerkungen zur profanen Wandmalerei des Cinquecento“, in: Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart 1990, 79-95.

## Kliemann 1991

Julian Kliemann, „Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven“, in: P. Ganz (Hg.), Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden 1990, 29-72.

## Kliemann 1993

Julian Kliemann, Gesta Dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento, Milano 1993.

## Kliemann 2001

Julian Kliemann, „L'immagine di Paolo III come pacificatore: osservazioni sul salotto dipinto“, in: C. Montbeig-Goguel (Hg.), Francesco Salviati e la Bella Maniera, 2001, 287-310.

## Kliemann 2004

Julian Kliemann/ Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510-1600, München 2004.

## Kohler 1999

Alfred Kohler, Karl V. 1500-1558. Eine Biographie, München 1999.

## Kriegbaum 1919

Friedrich Kriegbaum, „Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolomeo Ammanati“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 3, 1919/32, Nr. 3, 71-103.

## Kurz 1937

Ott Kurz, „Giorgio Vasaris Libro de' Disegni“, in: Old Master Drawings, XLV, 1937, 1-7.

## Lamberini 1990

Daniela Lamberini, Il Principe Difeso: Vita e Opera di Bernardo Puccini, Firenze 1990.

## Landucci 1883

Luca Landucci, Diario Fiorentino dal 1450 al 1516. Continuato da un anonimo al 1542. Pubblicato sui codici della Comunale di Siena e della Marcelliana, hg.v. I. Del Badia, Firenze 1883.

## Langedijk 1981

Karla Langedijk, The Portraits of the Medici. 15<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> Centuries, 2 Bde., Firenze 1981.

Lapi Bellerini 2003

Isabella Lapi Bellerini, *Le Ville Medicee. Guida Completa*, Firenze 2003.

Larivaille 1980

Paul Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma 1980.

Legrenzi 1910

A. Legrenzi, Vincenzo Borghini. *Studio Critico*, Udine 1910.

Lenzi 1929

Alfredo Lenzi, *Palazzo Vecchio*, Milano/ Roma 1929.

Lenzi 1934

Alfredo Lenzi, *La Donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Firenze 1934.

Leonardo 1970

Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270, übers.u.geordnet v. H. Ludwig*, Osnabrück 1970.

Lloyd 1991

Christopher Lloyd, *Andrea Mantegna: The Triumphs of Caesar. A Sequence of Nine Paintings in the Royal Collection*, Londn 1991.

Lopes Pegna 1962

Mario Lopes Pegna, *Firenze dalle Origini al Medioevo*, Firenze 1962, 66-68.

Lorenzi 1868

Giambattista Lorenzi, *Documenti per Servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero Serie di Atti Pubblici del 1253 al 1797*, Venezia 1868.

Lorenzoni 1912

Antonio Lorenzoni (Hg.), *Carteggio Artistico Inedito di Don Vincenzo Borghini*, Firenze 1912.

Madonna 1980

F.M. Madonna, "L'ingresso di Carlo V a Roma", in: *La Città Effimera e l'Universo Artificiale del Giardino. La Firenze dei Medici del '500*, Roma 1980, 63-68.

Machiavelli 1961

Niccolò Machiavelli, *Il principe*, hg.v. F. Chabod/ L. Firpo, Torino 1961.

Machiavelli 1962

Niccolò Machiavelli, *Istorie Fiorentine*, hg.v. F. Gaeta, Milano 1962.

Machiavelli 1969

Niccolò Machiavelli, *La Vita di Castruccio Castracani da Luca*, Roma 1969.

Martindale 1979

Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979.



Masi 1906

Bartolomeo Masi, Ricordanze. Calderaio Fiorentino dal 1478 al 1526, hg.v. O. Corazzini, Firenze 1906.

McGrath 1985

Elisabeth McGrath, "Il senso nostro: the Medici allegory applied to Vasari's mythological frescoes in the Palazzo Vecchio", in: G.C. Garfagnini (Hg.), Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica, Firenze 1985, 117-34.

Mellini 1882

Domenico Mellini, Descrizione dell' Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici, in: G. Vasari, Le Opere, hg.v. G. Milanesi, Firenze 1882, Bd. VIII, 521-622.

Maetzke 1941

Giuglielmo Maetzke, Florentia, Roma 1941.

Minor/ Mitchell 1968

Andrew Minor/ Bonner Mitchell, A Renaissance Entertainment, Columbia 1968.

Mitchel 1979

Bonner Mitchell, Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions, Firenze 1979.

Monbeig-Goguel/ Vitzthum 1968

Catherine Monbeig-Goguel/ Walter Vitzthum, "Dessins inédits de Giorgio Vasari", in: Revue de l' Art, 1/ 2, 1968, 89-93.

Monbeig-Goguel 1971

Catherine Monbeig-Goguel, „Vasari et son Temps“, in: Revue de l' Art, 14, 1971, 105-11.

Moretti/ Stopani 1972

Italo Moretti/ Renato Stopani, I Castelli dell' Antica Lega del Chianti, Firenze 1972.

Morganti 2002

Mario Morganti, Montepulciano. Immagini tra Arte e Storia, Siena 2002.

Möseneder 1979

Karl Möseneder, Montorsoli. Die Brunnen, Mittenwald 1979.

Müller 2004

Matthias Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs, Göttingen 2004.

Muccini 1990

Ugo Muccini, Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, Firenze 1990.

Nagler 1964

Alois M. Nagler, Theatre Festivals of the Medici 1539-1637, New Haven 1964.

Olivato 1976

Loredana Olivato, "Giorgio Vasari e Giorgio Vasari Giovane: appunti e testimonianze", *Il Vasari Storiografo e Artista*, Firenze 1976, 321-31.

Ottimo Commento 1827-29.

Ottimo Commento, hg.v. A. Torri, Pisa 1827-29.

Ovid 2002

Ovid, *Metarmorphosen*, übers.& hg.v. M. von Albrecht, Stuttgart 2002.

Oy-Marra 2001

Elisabeth Oy-Marra, "Aspetti della rappresentazione del "perfetto Capitano" nell' arte italiana del Quattro- Cinquecento", in: Marcello Fantoni (Hg.), *Il "Perfetto Capitano". Immagini e Realtà (Secoli XV-XVII)*, Roma 2001, 351-83.

Palli D' Addario 1985

Vittoria Palli D'Addario, „Documenti Vasariani dell' Archivio Guidi“, in: G.C. Garfagnini (Hg.), *Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica*, Firenze 1985, 363-89.

Pane 1975

Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975.

Panofsky 1960

Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960.

Passerini 1868

L. Passerini, "Il sigillo fiorentino con l'Ercole", in: *Periodo di Numismatica e Sfragistica*, I, 1868, 276-85.

Philostratos 1968

Philostratos, *Die Bilder*, hg., übers. u. eingel. v. O. Schönberger, München 1968.

Pierguidi 2006

Stefano Pierguidi, „Le Allegorie di Francesco Salviati nella Sala dell' Udienza di Palazzo Vecchio“, in: *Paragone/ Arte*, 57, 2006, Ser. 3, 67, 4-13.

Pignatti 1990

Terisio Pignatti, "Il Palazzo Ducale. Pittura", in: U. Franzoi/ T. Pignatti/ W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990.

Pillsbury 1970

Edmund Pillsbury, "The temporary facade on the Palazzo Ricasoli: Borghini, Vasari and Bronzino", in: *Report and Studies in the History of Art* 1969, Washington 1970, 74-83.

Pillsbury 1973

Edmund Pillsbury, „Vincenzo Borghini as a Draftsman“, in: *Yale University Art Gallery Bulletin*, Juni 1973, 7-11.

Pillsbury 1974

Edmund Pillsbury, "Drawings by Jacopo Zucchi", in: *Master Drawings*, 1, 1974, 3-33.

Pillsbury 1976

Edmund Pillsbury, "The Sala Grande Drawings by Vasari and His Workshop: Some New Documents and New Attributions", in: *Master Drawings*, 14, 1976, 127-46.

Pino 1968

Paolo Pino, *Dialogo della Pittura (1548)*, in: P. Barocchi (Hg.), *Trattati d'Arte*, Bari 1960, I, 93-139.

Pochat 1986

Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.

Pope-Hennessy 1966

John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York u.a. 1966.

Prinz 1966

Wolfram Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes, Beiheft zu Band XII*, Florenz 1966.

Prinz 1976

Wolfram Prinz, "I Ragionamenti sullo sviluppo e declino delle arti", in: *Il Vasari Storiografo e Artista*, Firenze 1976, 857-67.

Purkis 1975

Helen Purkis, «La décoration de la salle et les rapports entre la scène et le public dans le mascarades et les intermèdes florentins, 1539-1608», in: J. Jacquot/ E. Königson (Hgg.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris 1975, 239-51.

Quednau 1981

Rolf Quednau, „Zeremonie und Festdekor. Ein Beispiel aus dem Pontifikats Leos X.“, in: A. Buck/ G. Kauffmann u.a. (Hgg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg 1981, 349-58.

Ragghianti Collobi 1974

Licia Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni di Vasari*, Florenz 1974.

Raveggi/ Parenti 1998

Sergio Raveggi/ Patrizia Parenti (Hgg.), *Lo Statuto della Lega del Chianti (1384). Con le Aggiunte del 1413 al 1532*, Firenze 1998.

Reinhardt 1996

Volker Reinhardt, „Der rastlos bewährte Pontifex: eine ikonologische Deutung der Fresken in Vasaris Saal der Hundert Tage der Cancellaria“, in: *Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken*, 76, 1996, 274-307.

Richelson 1974

Paul William Richelson, *Studies in The Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence*, New York [u.a.] 1974.

## Ripa 1984

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero decripttione di diverse immagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, eingel.v. E. Mandowsky, Hildesheim u.a. 1984.

## Rocca 1891

L. Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, Firenze 1891.

## Romeo 1990

Ilaria Romeo, "Raffaello, l' antico e le bordure degli arazzi vaticani", in: *Xenia*, 19, 1990, 41-86.

## Roscoe 1817

Giuglielmo Roscoe, *Vita e Pontificato di Leone X*, Milano 1817.

## Rousseau 1990

Claudia Rousseau, "The pageant of the muses at the wedding of 1539 and the decoration of the Salone dei Cinquecento", in: B. Wisch/ S. Scott Munshower (Hgg.), *All the World's a Stage. Art and Pageantry in the Renaissance*, Pennsylvania 1990, 416-57.

## Rubin 1995

Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/ London 1995.

## Rubinstein 1942

Nicolai Rubinstein, "The Beginnings of Political Thought in Florence", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, 215ff.

## Rubinstein 1957

Nicolai Rubinstein, "Il Poliziano e la Questione delle Origini di Firenze", in: *Il Poliziano e il Suo Tempo*, Firenze 1957, 101-05.

## Rubinstein 1964

Nicolai Rubinstein, "Bartolomeo Scala's *Historia Florentinum*", in: *Studi di Bibliografia e di Storia in Onore di Tammaro de Marinis*, Verona 1964, IV, 52ff.

## Rubinstein 1967

Nicolai Rubinstein, "Vasari's Painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio", in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, Bristol 1967, 64-73.

## Sala 1536

A. Sala, "La gloriosa et triumphale entrata di Carlo V Imp. Aug. In la città di Firenze, e il significato delli archi triumphali, e statue sopra lor poste, con i loro detti e versi latini", in: ders., *Ordine, pompe, apparati et ceremonie delle solenne intrate di Carlo V Imp. Sempre Aug. Nella città di Roma, Siena et Fiorenza*, 1536.

## Salvini 1859

Salvino Salvini, *Vita del Senatore Carlo degli Strozzi*, Firenze 1859.

## Sanudo 1990

Marin Sanudo, *Le Vite dei Dogi*, hg.v. G. Monticolo, Città di Castello 1900.

Scharf 2003

Gian Paolo G. Scharf, *Borgo San Sepolcro a metà del Quattrocento. Istituzioni e società 1440-1460*, Firenze 2003.

Schlosser 1924

Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstliteratur*, Wien 1924.

Schulz 1961

Jürgen Schulz, "Vasari at Venice", in: *Burlington Magazine*, 103, 1961, 500-511.

Schulz 1968

Jürgen Schulz, *Venetian Painted Ceilings*, Berkeley/ Los Angeles 1968.

Scorza 1981

Rick Scorza, „Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, 57-75.

Scorza 1985

Rick Scorza, "A New Drawing of the Florentine Apparato of 1565: Borghini, Butteri and the Tuscan Poets", in: *Burlington Magazine*, CXXVII, 1985, 888-89.

Scorza 1998

Rick Scorza, „Vasari's Painting of the Terzo Cerchio in the Palazzo Vecchio: A Reconstruction of Medieval Florence“, in: Ph. Jacks (Hg.), *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, 182-205.

Seznec 1990

Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Renaissance, München 1990.

Shearman 1987

John Shearman, „L'Entrata Fiorentina di Leone X, 1515“, in: F. Cruciani/ D. Seragnoli (Hgg.), *Il Teatro Italiano nel Rinascimento*, Bologna 1987, 246-48.

Simson 1936

Otto von Simson, *Zur Genealogie der Weltlichen Apotheose im Barock*, Leipzig 1936.

Spencer 1957

John R. Spencer, "Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, 26-44.

Stampfle 1968

Felice Stampfle, "A Ceiling Design by Vasari", in: *Master Drawings*, 6, 1968, 266-71.

Starn/ Partridge 1992

Randolph Starn/ Loren Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy. 1300-1600*, Oxford 1992.

Stefani 1903

Coppo Stefani, *Cronaca Fiorentina*, hg.v. N. Rodolico, Città di Castello 1903.

Straehle 2001

Gerhard Straehle, Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts, München 2001.

Strinati/ Walter 1995

Claudio Strinati/ Ingeborg Walter, La ignità del Casato. Il Salotto Dipinto di Palazzo Farnese, Roma 1995.

Strong 1991

Roy Strong, Feste der Renaissance 1450-1650, Kunst als Instrument der Macht, Freiburg/Würzburg 1991. (Originaltitel: Art and Power, Suffolk 1973)

Strunck 2000

Christina Strunck, „Eine radikale Programmänderung im Palazzo Vecchio: wie Michelangelos Sieger auf Giambologna und Vasari wirkte“, in: Michelangelo: neue Beiträge, München [u.a.] 2000, 265-97.

Supino 1899

I.P. Supino, Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze, Firenze 1899.

Testaverde 1980

Anna Maria Testaverde, „Feste Medicee: la visita, le nozze e il trionfo“, in: M. Fagiolo (Hg.), La città effimera e l'universale artificiale del giardino. La Firenze dei Medici, Roma 1980, 69-100.

Testaverde 1990

Anna Maria Testaverde, „La decorazione festiva e l'itinerario di rinfondazione della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo (II)“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXIV, 1990, 165-98.

Thiem 1958

Gunther Thiem, „Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 8, Heft II/III, 1958-59, 88-111.

Thiem 1960

Gunther Thiem, „Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 23, 1960, 97-135.

Thiem 1968

Gunther Thiem, „Neuentdeckte Zeichnungen Vasaris und Naldinis“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, 1968, 143-50.

Thiem 1976

Gunther Thiem, „Neue Funde zu Vasaris Dekorationen im Palazzo Vecchio“, in: P. Barocchi u.a., Il Vasari Storiografo e Artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte, Firenze 1976, 267-73.

Tietze-Conrat 1940

Erika Tietze-Conrat, „Decorative Paintings of the Venetian Renaissance Reconstructed from Drawings“, in: Art Quarterly, III, 1940, 15-39.

Tinagli Baxter 1985

Paola Tinagli Baxter, "Rileggendo i Ragionamenti", in: G.C. Garfagnini (Hg.), Giorgio Vasari. Tra Decorazione Ambientale e Storiografia Artistica, Firenze 1985, 83-93.

Varchi 1838

Benedetto Varchi, Storia Fiorentina di Benedetto Varchi, hg.v. L. Arbib, Firenze 1838-41.

Vasari-Man.

Giorgio Vasari, Ragionamenti, Manuskript in der Bibliothek der Uffizien (Ms Nr. 11).

Vasari 1550

Giorgio Vasari, Le Vite dei Più Eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' Tempi Nostri Descritte in Lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una Sua Utile & Necessaria Introduzione e le Arti Loro, Firenze 1550.

Vasari 1568

Giorgio Vasari, Le Vite dei Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, di Nuovo dal Medesimo Riviste et Ampliate con i Ritratti Loro et con l' Aggiunta delle Vite dei Vivi, & de' Morti dall' Anno 1550 al 1567, Firenze 1568.

Vasari 1588

Giorgio Vasari, Ragionamenti di Giorgio Vasari Pittore ed Architetto Aretino sopra le Invenzioni da lui Dipinte in Firenze nel Palazzo di Loro Altezze Serenissime con lo Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore Don Francesco Medici allora Principe di Firenze, Firenze 1588.

Vasari 1762

Giorgio Vasari, Ragionamenti del Signor Cavaliere Giorgio Vasari Pittore e Architetto Aretino sopra le Invenzioni da lui Dipinte in Firenze nel Palazzo di Loro Altezze Serenissime con lo Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore D. Francesco Medici allora Principe di Firenze Insieme con la Invenzione della Pittura da lui Cominciata nella Cupola, Arezzo 1762.

Vasari-Milanesi

Giorgio Vasari, I Ragionamenti, in: G. Vasari, Le Opere, hg.v. G. Milanesi, Firenze 1882, Bd. VIII, 9-223.

Vasari-Marini 2004

Giorgio Vasari, Le Vite dei Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, hg.v. M. Marini, Roma 2004.

Vasari 2007

Giorgio Vasari, Ragionamenti di Palazzo Vecchio. Entretiens du Palazzo Vecchio, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Roland Le Mollé, Paris 2007.

Vasari (Giovane) 1970

Giorgio Vasari (Il Giovane), La Città Ideale, hg.v. V. Stefanelli, Roma 1970.

Veen 1981

Henk Th. Van Veen, "Antonio Giacomini: un commissario repubblicano", in: Prospettiva, 25, 1981, 50-56.

Veen 1981<sup>2</sup>

Henk Th. Van Veen, "Cosimo I e il suo messaggio", in: *Prospettiva*, 27, 1981, 86-90.

Veen 1982

Henk Th. Van Veen, "Ulteriori considerazioni su alcuni personaggi negli affreschi del Salone dei Cinquecento", in: *Prospettiva*, 31, 1982, 82-85.

Veen 1984

Henk Th. van Veen, "Art and Propaganda in Late Renaissance and Baroque Florence: The Defeat of Radagaisus, King of the Goths", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 1984, 106-18.

Veen 1992

Henk Th. van Veen, "Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, 200-09.

Veen 1993

Henk Th. van Veen, "Republicanism not Triumphalism. On the political message of Cosimo's Sala Grande", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, 37, 1993, 475-80.

Veen 1998

Henk Th. van Veen, "Circles of Sovereignty: The Tondi of the Sala Grande in Palazzo Vecchio and the Medici Crown", in: Ph. Jacks (Hg.), *Vasari's Florence. Artists and Litterati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, 206-19.

Veen 2002

Henk Th. van Veen, "Het Quartier degli Elementi in het Palazzo Vecchio en Vasari's Ragionamenti: il senso nostro opnieuw beschouwd", in: *Polyptiek*, Zwolle 2002, 131-139.

Veen 2006

Henk Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, Cambridge 2006.

Ventura 2006

Leandro Ventura, *Mantegna e la Corte di Mantua*, Firenze 2006.

Venturi 1952

Lionello Venturi, "La critica di Giorgio Vasari", in: *Studi Vasariani. Atti del Convegno Internazionale per il IV Centenario della Prima Edizione delle 'Vite' del Vasari*, Firenze 1952, 29-46.

Versnel 1970

Hendrick S. Versnel, *An Inquiry Into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970.

Villani 1991

Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, hg.v. U. Guanda, Parma 1991.

Voss 1920

Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920.



Vossilla 2006

Francesco Vossilla, „Il Salone dei Cinquecento“, in: C. Francini (Hg.), Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni, Milano 2006, 176-93.

Warnke 1996

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des Modernen Künstlers, Köln 1996.

Wazbinski 1976

Zygmunt Wazbinski, „Le Idée de l' Histoire dans la Première e la Seconde Édition des Vies de Vasari », in : Il Vasari Storiografo e Artista, Firenze 1976, 1-25.

Wazbinski 1977

Zygmunt Wazbinski, « Artisti e Pubblico nella Firenze del Cinquecento », in : Paragone, 1977, 3-24.

Weddigen 1999

Tristan Weddigen, „Tapisseriekunst unter Leo X. Raffaels Apostegeschichte für die Sixtinische Kapelle“, in: Ausst.kat., Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, I: 1503-1534, Ostfildern-Ruit 1999, 268-84.

Wickhoff 1883

Franz Wickhoff, „Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke“, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, VI, 1883, 1-37.

Wilcox-Schlitt 1996

Melinda Wilcox Schlitt, Francesco Salviati and the Rhetoric of Style, Ann Arbor 1996.

Wilde 1944

John Wilde, „The Hall of the Great Council of Florence“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VII, 1944, 65-81.

Williams 1998

Robert Williams, „The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara“, in: Ph. Jacks (Hg.), Vasari's Florence. Artist and Litterati at the Medicean Court, Cambridge 1998, 163-81.

Wolters 1966

Wolfgang Wolters, „Der Programmwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, 1966, 271-318.

Wolters 1983

Wolfgang Wolters, Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983.

Zanker 2000

Paul Zanker, Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und Städtische Bühne, München 2000.

Zentai 1978

Roland Zentai, « Deux esquisses aux peintures murales de la Grande Salle du Palazzo Vecchio à Florence », in : Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 51, 1978, 95-106.

Zimmermanns 2000

Klaus Zimmermanns, Toscana Das Hügelland und die historischen Stadtzentren, Köln 2000.

Zinserling 1959

Gerhard Zinserling, „Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik“, Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 9, 4-5, 1959/60, 403-48.

Abbildungsnachweis

Allegri/ Cecchi 1980: 36, 38, 39, 43, 44, 48, 56, 58, 60, 80, 87, 110, 115, 116

Ausstkat. Kaiser Karl V. 2000: 96, 101, 102, 103, 104

Barocchi 1964: 11, 12

Bernhartt 1919: 98, 99, 100

Cantagalli 1962: 41

Harprath 1974: 51

Kiefer 2000: 108, 109

Kliemann 1993: 106

Kliemann/ Rohlmann 2004: 34, 53, 54,

Muccini 1990: 13, 15, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 40, 45, 46, 47, 49, 50, 57, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 85, 86, 90, 92, 93, 94

Pillsbury 1976: 5, 20, 29, 42, 64, 67, 69

Rubinstein 1967: 2, 4

Thiem 1960: 3, 6, 7, 8, 9, 16, 18, 19, 68,

Weddigen 1999: 14

Die restlichen Abbildungen stammen aus dem Archiv der Autorin.

## Abbildungsnachweis

Allegrì/ Cecchi 1980: 36, 38, 39, 43, 44, 48, 56, 58, 60, 80, 87, 110, 115, 116

Ausstkat. Kaiser Karl V. 2000: 96, 101, 102, 103, 104

Barocchi 1964: 11, 12

Bernhartt 1919: 98, 99, 100

Cantagalli 1962: 41

Harprath 1974: 51

Kiefer 2000: 108, 109

Kliemann 1993: 106

Kliemann/ Rohlmann 2004: 34, 53, 54,

Muccini 1990: 13, 15, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 40, 45, 46, 47, 49, 50, 57,  
59, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 85, 86, 90, 92, 93, 94

Pillsbury 1976: 5, 20, 29, 42, 64, 67, 69

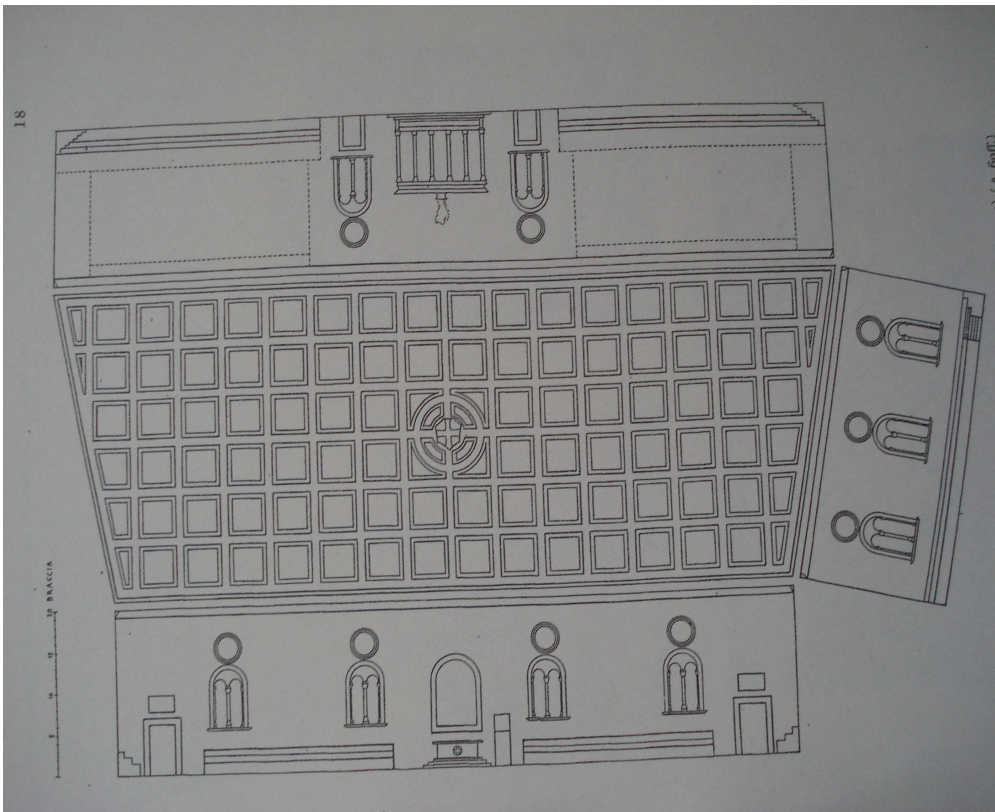
Rubinstein 1967: 2, 4

Thiem 1960: 3, 6, 7, 8, 9, 16, 18, 19, 68,

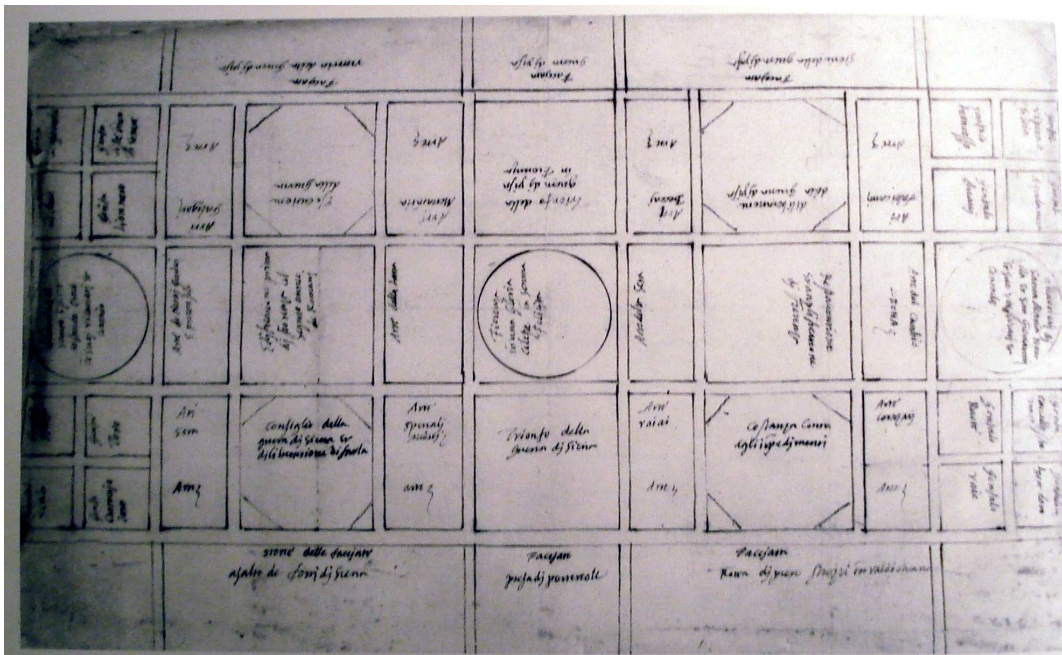
Weddigen 1999: 14

Die restlichen Abbildungen stammen aus dem Archiv der Autorin.

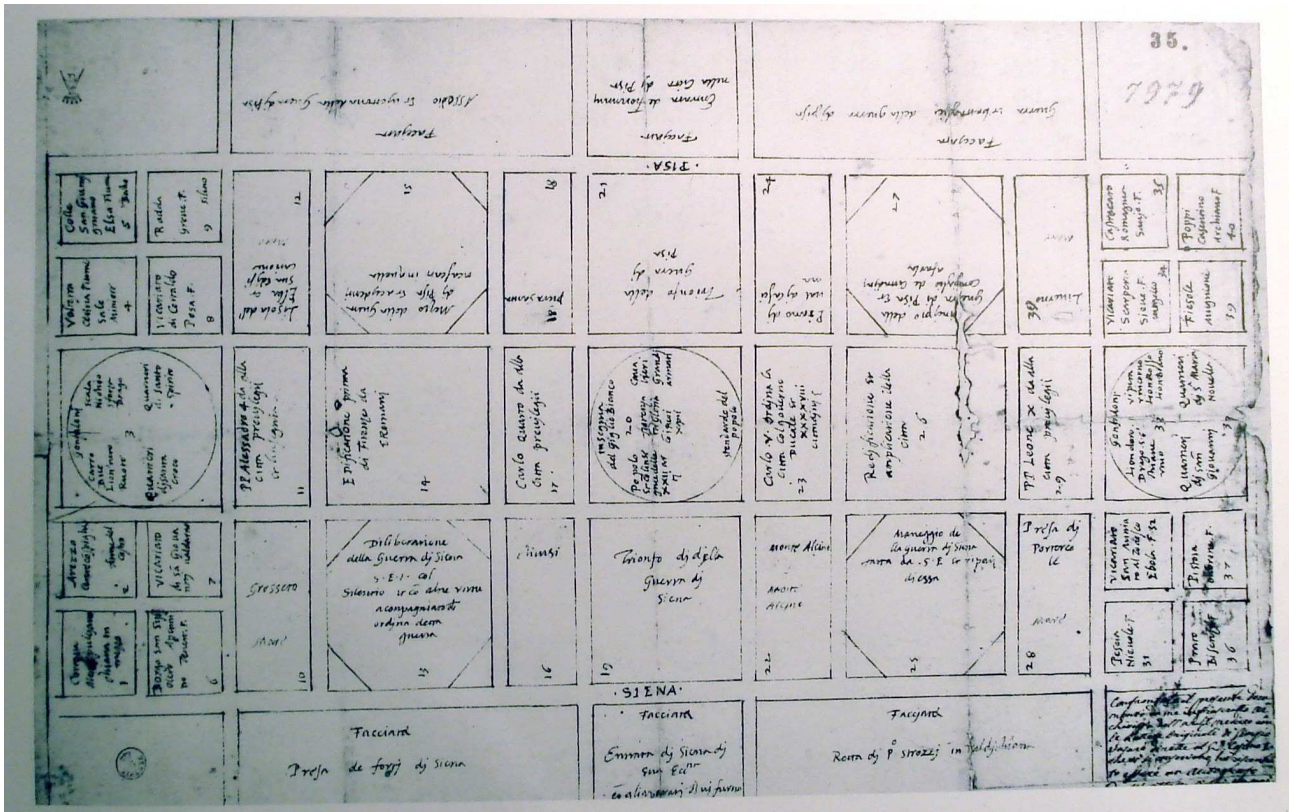
# Abbildungen



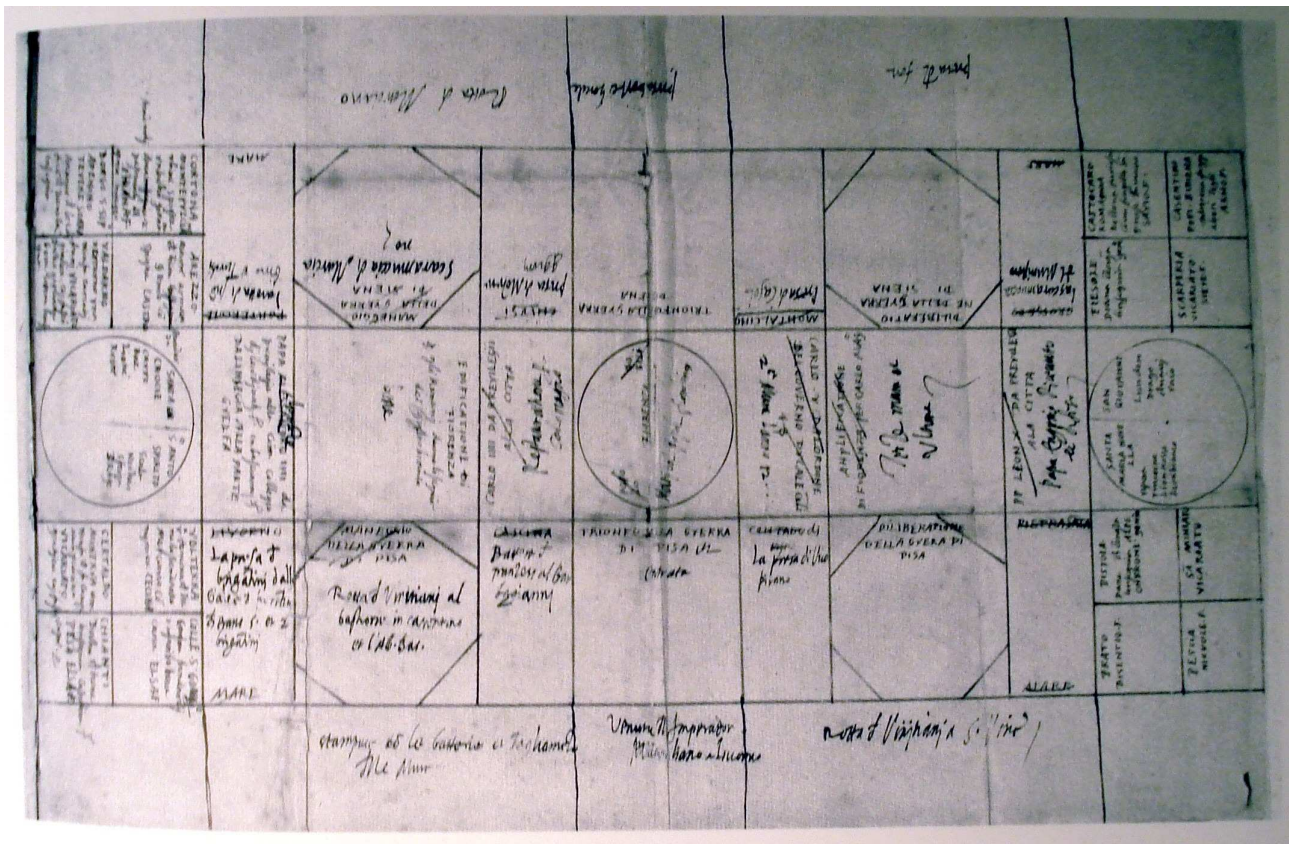
1 Rekonstruktion der Decke nach Wilde



2 Erste Planzeichnung



3 Zweite Planzeichnung



4 Dritte Planzeichnung



5 Zeichnung, Cosimo plant die Einnahme Sienas



6 Zeichnung, vier Städte



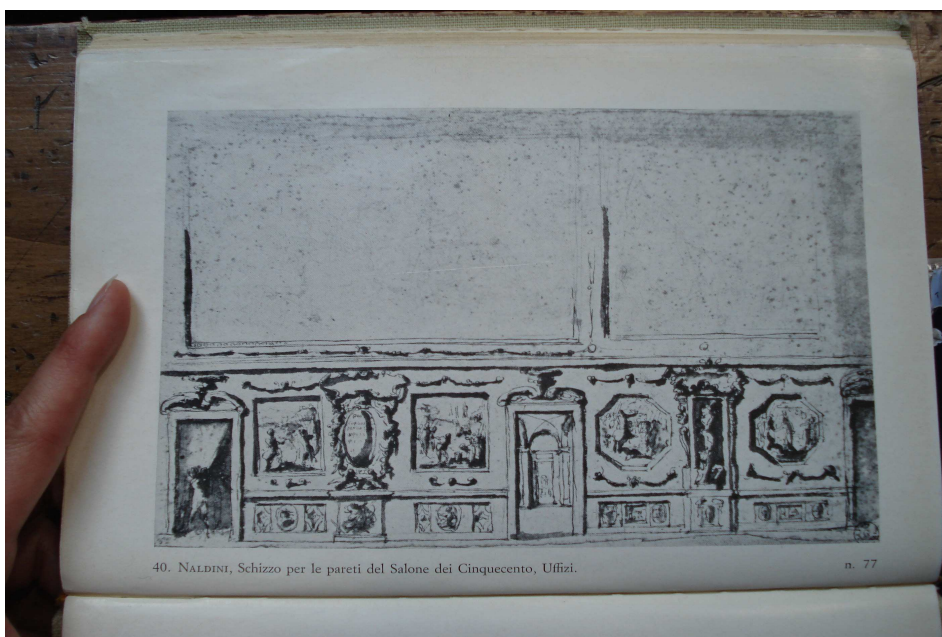
7 Zeichnung, vier Städte



8 Zeichnung, vier Städte

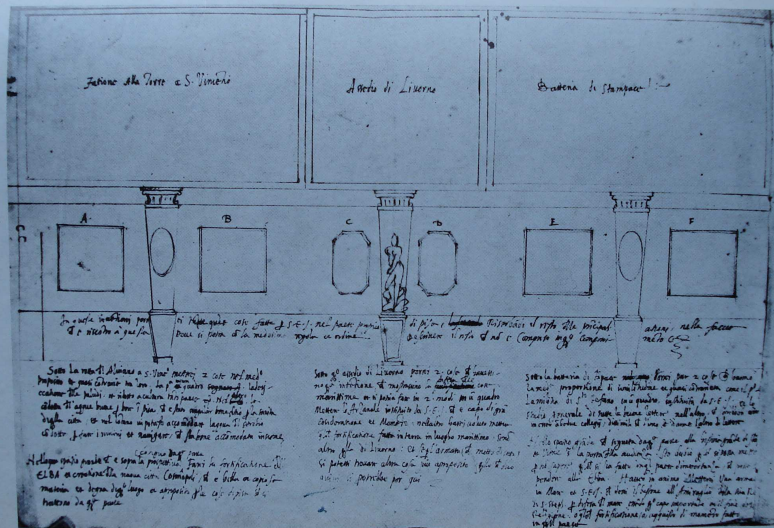


9 Zeichnung, Gründung der Stadt, Dritter Mauerring



11 Zeichnung, Wandgliederung





41. Schizzo per le pareti del Salone dei Cinquecento, Firenze, Archivio di Stato.

## 12 Zeichnung, Wandgliederung



13 Colle Val d'Elsa



14 Apostelteppich



15 Volterra



16 Zeichnung, Volterra



17 Stadtviertel Santa Croce/ Santo Spirito



18 Zeichnung, Stadtviertel



19 Zeichnung, Stadtviertel



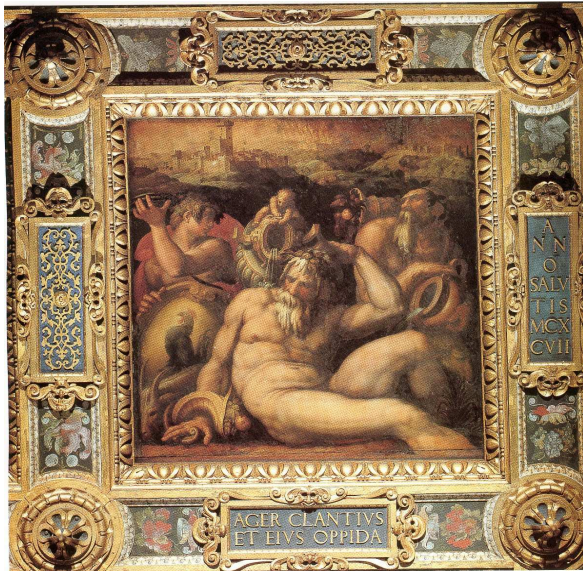
20 Zeichnung, Stadtviertel



21 Arezzo



22 Cortona/ Montepulciano



23 Chianti



24 Certaldo



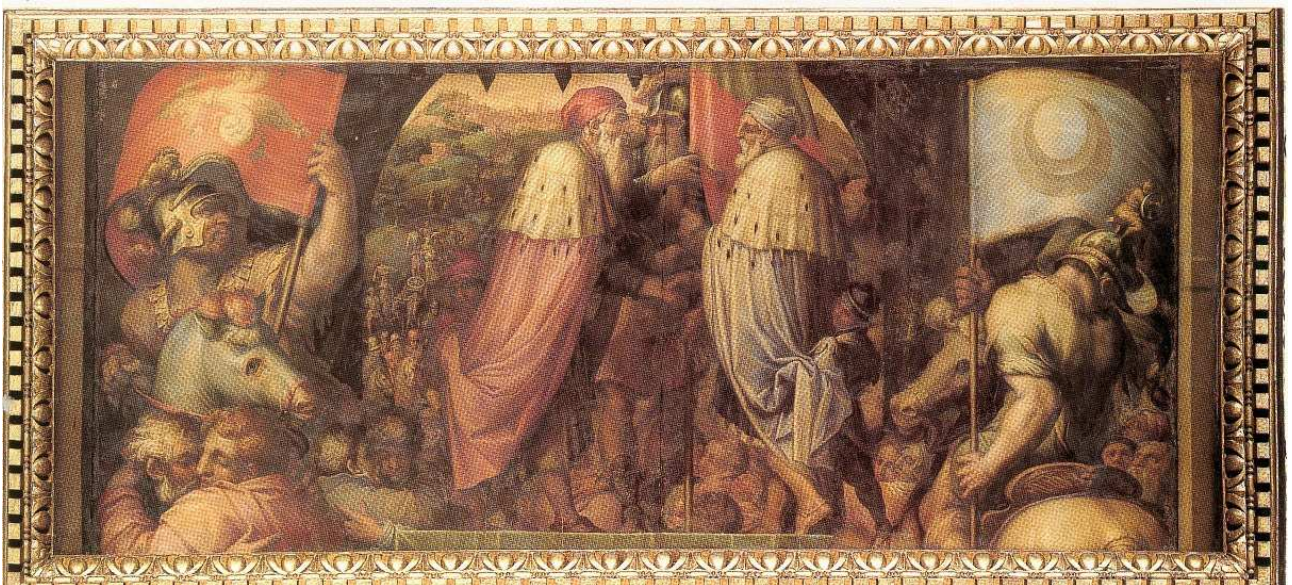
25 San Giovanni Valdelsa



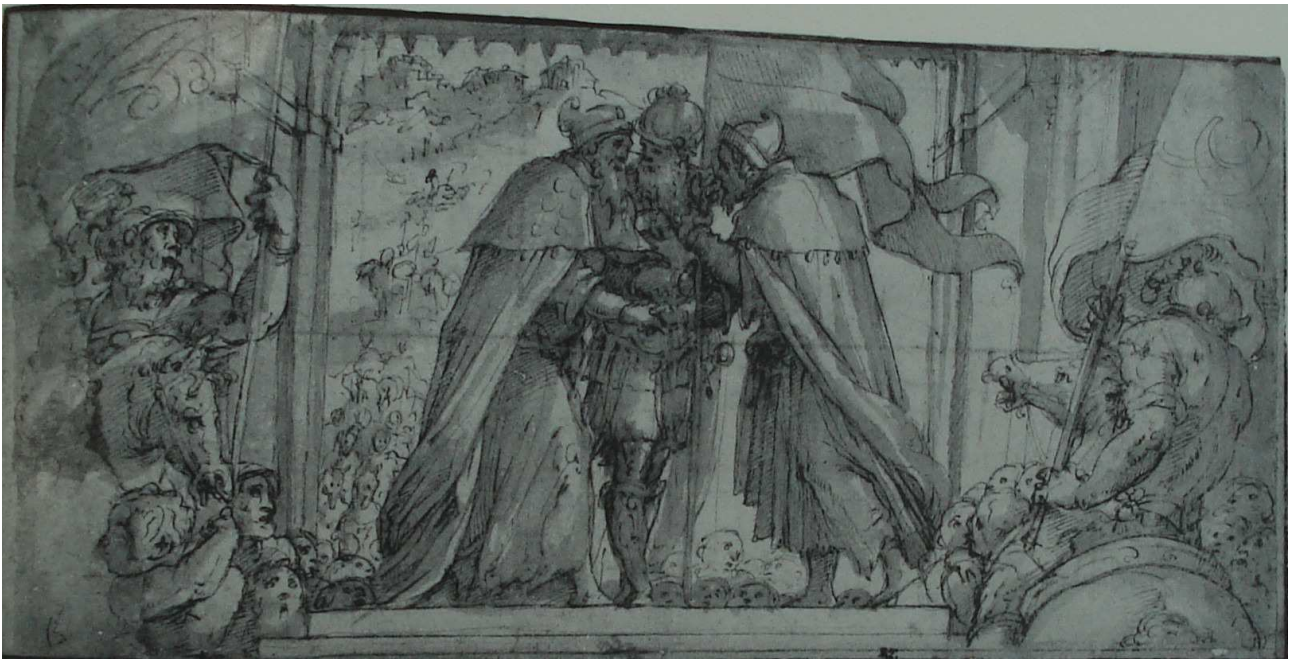
26 San Sepolcro/ Anghiari



27 Seeschlacht zwischen Florentinern und Pisanern



28 Vereinigung Florenz und Fiesole



29 Zeichnung, Vereinigung von Florenz und Fiesole



30 Niederlage der Türken bei Piombino



31 Niederlage der Venezianer im Casentino



32 Der dritte Mauerring



33 Rom, Cancelleria, Sala dei Cento Giorni, Paul III. mit den Artes Liberales



35 Palazzo Vecchio, Sala Leone X, Fresko Leo X. mit Bramante



36 Palazzo Vecchio, Sala Cosimo Vecchio, Brunelleschi und Ghiberti reichen Cosimo il Vecchio ein Holzmodell von San Lorenzo



38 Palazzo Vecchio, Sala di Lorenzo Magnifico, Lorenzo mit Philosophen und Literaten





39 Palazzo Vecchio, Sala Cosimo I, Cosimo mit Hofkünstlern



40 Schlacht von Marciano in der Valdichiana



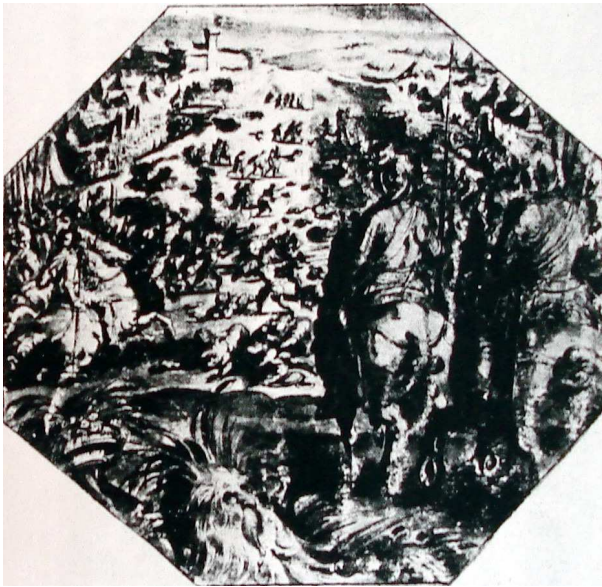
41 Marchese von Marignano



43 Zeichnung, Schlacht von Marciano



42 Zeichnung, Schlacht von Marciano



44 Zeichnung, Schlacht von Marciano



45 Schlacht von Barbagianni



47 Einnahme von Montereggioni



46 Ankunft Papst Eugens IV. in Livorno



48 Zeichnung, Einnahme von Monteriggioni



49 Triumph über Pisa



50 Cosimo in Gloria



51 Zeichnung, Cosimo in Gloria



52 Tondo Arte Giudici e Notai



53 Mantua, Camera degli Sposi



54 Parma, Zimmer der Äbtistin



56 Vasari, Porträt Alessandro I. De'Medici



57 Triumph über Siena



58 Zeichnung, Triumph über Siena



59 Einnahme von Vicopisano



60 Zeichnung, Einnahme von Vicopisano



62 Einnahme von Casole



61 Clemens IV. überreicht den welfischen Kapitänen sein Wappen



63 Rede Antonio Giacominis



64 Zeichnung, Rede Antonio Giacominis



65 Gründung der Stadt Florenz



66 Cosimo beschließt die Einnahme Sienas



67 Zeichnung, Cosimo beschließt Einnahme Sienas



68 Cosimo beschließt Einnahme Sienas





69 Zeichnung, Cosimo beschließt die Einnahme  
Sienas



70 Einnahme von Cascina



71 Niederlage Radagastius bei Fiesole



72 Einnahme von Monastero



73 Pescia



74 San Miniato



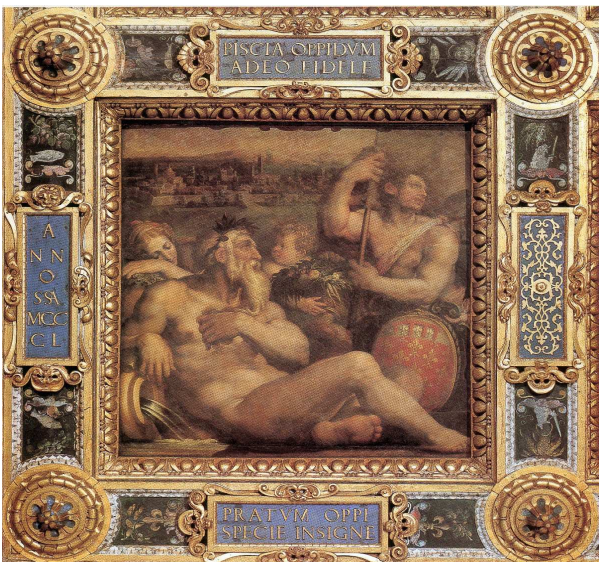
75 Stadtviertel Santa Maria Novella/ San Giovanni



76 Mugello



77 Casentino



78 Prato



79 Pistoia



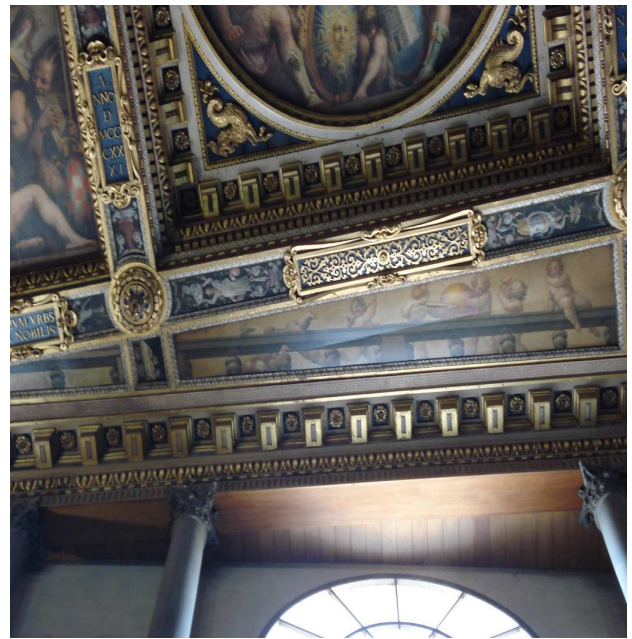
80 Zeichnung, Pistoia



81 Fiesole



82 Romagna



83 Putti mit Ball, Maske und Stöcken



84 Porträts der Mitarbeiter



85 Putti mit Inschrift



86 Schlacht bei Torre San Vincenzo



87 Zeichnung, Schlacht bei Torre San Vincenzo



90 Besetzung Livornos durch Maximilian



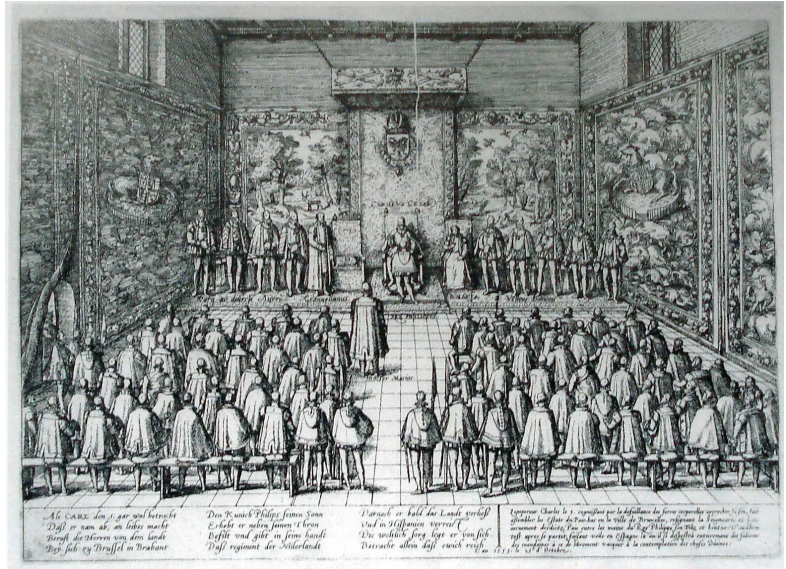
92 Einnahme der Festung Stampace bei Pisa



93 Nächtlicher Angriff auf Siena (Porta Camollia)



94 Einnahme von Porto Ercole



96 Radierung, Hogenberg



97 Tunis-Teppich



98 Münzen, Karl V.





99 Münze, Kaiser Karl V.



100 Münze, Tunisfeldzug



101, Kupferstich, Hieronymus Cock



102 Kupferstich, Hieronymus Cock





103 Kupferstich, Hieronymus Cock



104 Kupferstich, Hieronymus Cock



106 Rom, Palazzo Farnese

Der Online-Publikation ist der Lebenslauf aus Gründen des Datenschutzes nicht beigefügt.