

Originalveröffentlichung in: Rohlmann, Michael ; Thielemann, Andreas (Hrsgg.): *Michelangelo - neue Beiträge : Akten des Michelangelo-Kolloquiums veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln*; 7. - 8. November 1996, München 2000, S. 265-297

Christina Strunck

Eine radikale Programmänderung im Palazzo Vecchio

Wie Michelangelos »Sieger« auf Giambologna und Vasari wirkte

In einem denkwürdigen Kondolenzbrief vom 4. 3. 1564 sprach Giorgio Vasari Michelangelos Neffen und Erben Leonardo Buonarroti sein Beileid aus, brachte jedoch sogleich auch seine Unzufriedenheit mit dem Testament des Künstlers zum Ausdruck. Da Michelangelo dem Herzog von Florenz nichts hinterlassen hatte, schlug Vasari nun Buonarroti vor, Cosimo I. die Statuen in der Via Mozza zum Geschenk zu machen.¹ Er meinte damit den sogenannten »Sieger« (Abb. 1) und vier »Sklaven«, die ursprünglich für das Juliusgrab bestimmt gewesen waren, nach einer Planänderung jedoch unvollendet in Michelangelos Florentiner Atelier zurückblieben.²

Leonardo Buonarroti ging nicht auf Vasaris Gesuch ein, da er den »Sieger« für Michelangelos Grablege verwenden wollte. Vasari wies nun nochmals brieflich darauf hin, daß Cosimo möglicherweise diese Statue für sich reklamieren werde.³ Cosimo selbst war auf die Skulpturen allerdings weniger versessen als Vasari: In einem Brief an Vasari erklärte sich der Herzog ohne Umstände damit einverstanden, daß Buonarroti die Werke seines Onkels behalte.⁴ Vasari gab die Skulpturen aber noch nicht verloren und schrieb an Leonardo Buonarroti, der »Sieger« eigne sich nicht für das Grab, da Michelangelo Künstler und nicht Kriegsheld gewesen sei. Trotzdem habe der Herzog in seiner großen Güte auf die Statuen verzichtet, die er doch eigentlich schon für »un Suo capriccio« verplant hatte.⁵ Leonardo verstand die unterschwellige Botschaft und bot Cosimo am 22. 3. 1564 die Skulpturen zum Geschenk an.⁶

Vasari schrieb triumphierend an Cosimo, daß ihnen beiden dieses Geschenk gerade recht komme.⁷ Ende des folgenden Jahres wurde der »Sieger« dann in der Sala grande des Palazzo Vecchio plaziert, rechtzeitig zur Einweihung des neuen Deckenbildes in der Sala, an dem Vasari von 1563 bis 1565 gearbeitet hatte.⁸ So konnte Vasari sein eigenes Werk, das er als die großartigste Malerei aller Zeiten bezeichnete,⁹ mit einem Meisterwerk Michelangelos krönen, den er in den »Viten« als den größten Künstler schlechthin gepriesen hatte.¹⁰

In diesem Saal der Superlative wurde der »Sieger« unter dem Deckenbild »Einzug in Florenz nach dem Sieg über Siena« aufgestellt.¹¹ Die eigentlich für ein Grab bestimmte Skulptur erfuhr durch die räumliche Nähe zu den Schlachtenbildern des Salone dei Cinquecento¹² eine Umdeutung und scheint nun direkt den Sieg des mediceischen Florenz zu verherrlichen.



1. Michelangelo, »Der Sieger«, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Im Gegensatz zur herrschenden Ansicht, daß der »Sieger« nachträglich in ein bereits in allen Punkten feststehendes Bildprogramm integriert wurde, möchte ich beweisen, daß umgekehrt das Geschenk des »Siegers« umfangreiche Programmänderungen zur Folge hatte. Vasari setzte sich kreativ mit Michelangelos Skulptur auseinander und gelangte dadurch zu neuen Bildfindungen und einer neuen Programmordnung, wie ich im zweiten Teil dieser Abhandlung darlegen werde.

Der erste Teil des vorliegenden Textes beschäftigt sich mit der Rezeption des »Siegers« in der Skulptur und speziell mit Giambolognas Triumphgruppe, die er ca. 1565 als Gegenstück zum »Sieger« für die Sala grande schuf (Abb. 2) – zunächst in Stuck, ab etwa 1569 in Marmor ausgeführt.¹³ Ich möchte zeigen, wie der Künstler auf die Herausforderung durch den »Sieger« reagierte und welche Strategien er anwandte, um neben dem großen Vorbild zu bestehen. Anschließend wird es um die Frage gehen, inwiefern der Titel »Florenz triumphiert über Pisa«, der sich in der neueren Literatur für das Werk durchgesetzt hat, überhaupt korrekt ist beziehungsweise wie sich die Bedeutung der Gruppe genauer fassen läßt.

I

Die kriegerische Zweifigurengruppe war ein formales Problem von hoher Schwierigkeit, das Michelangelo so exemplarisch gelöst hatte,¹⁴ daß zahlreiche Künstler sich an seinem Vorbild zu messen versuchten. Michelangelo prägte zwei verschiedene Typen, die beide schnell von den Zeitgenossen aufgegriffen wurden: einerseits die dynamisch kämpfende Gruppe,¹⁵ andererseits die ruhige Triumphgruppe.¹⁶ Prinz Francesco de' Medici, der Giambologna seit etwa 1560 förderte,¹⁷ scheint Wert dar-



2. Giambologna, »Der Sieg über die Täuschung« (»Florenz triumphiert über Pisa«), Florenz, Bargello

auf gelegt zu haben, daß sein Protegé sich im Paragone mit beiden Typen von michelangellesken Zweifigurengruppen bewies: Bereits Giambolognas »Samson«,¹⁸ der vom Typus der dynamisch kämpfenden Gruppe ausging, war in Francescos Auftrag entstanden, und nun sollte Giambologna ebenfalls auf Veranlassung Francescos ein würdiges Gegenstück zum »Sieger« liefern.¹⁹ Giambologna stand damit vor der schwierigen Aufgabe, für das in der Florentiner Kunst zentrale und oft behandelte Thema der Triumphgruppe eine neue Formulierung zu finden und dabei den Vergleich mit Michelangelos Prototyp auszuhalten, der als unübertrefflich galt.²⁰

Baldinucci berichtet, Giambologna sei einmal in seiner Jugend mit einem sorgfältig ausgeführten Modell zu Michelangelo gekommen. Der Meister habe Giambolognas Arbeit kurzerhand in Einzelteile zerbrochen, diese zu einer neuen Form zusammengefügt und dem jungen Künstler den Rat erteilt: »or va prima ad imparare a bozzare e poi a finire«.²¹ Es mag dahingestellt bleiben, wieviel Wahrheit diese Anekdote enthält – sie gibt auf jeden Fall zutreffend die damals in Florenz vorherrschende Ansicht zum Primat des »Disegno« wieder: Eine oberflächlich noch so schön ausgearbeitete Skulptur bleibt unvollkommen, wenn ihr formaler Aufbau (beziehungsweise der zugrundeliegende Disegno) Mängel aufweist. Wenn Giambologna Michelangelo, den allseits anerkannten Meister des Disegno,²² mit dessen eigenen Waffen schlagen wollte, mußte er sich also mit der Florentiner Disegno-Theorie auseinandersetzen.

Es kann hier nicht Aufgabe sein, die Disegno-Theorie in all ihren Verästelungen darzustellen; dazu sei auf die Spezialliteratur verwiesen.²³ An dieser Stelle mag es genügen, diejenigen Aspekte der Theorie herauszugreifen, die für Giambolognas Paragone mit Michelangelo relevant waren.

Vasari definierte Disegno als »una scienza di bella e regolata proporzione di tutto quello che si vede«.²⁴ Stimmige Proportionen bildeten den Theoretikern zufolge eine grundlegende Voraussetzung für »bellezza«.²⁵ In diesem Punkt hatte Giambologna in seinem Wettstreit mit Michelangelo einen entscheidenden Startvorsprung: Michelangelos »Sieger« sollte eigentlich in einer Nische des Juliusgrabes untergebracht werden; die Nische hätte viele Teile der Skulptur verborgen, die bei freier Aufstellung unschön ins Auge fallen. Vom herzoglichen Thronpodium²⁶ in der Sala grande aus gesehen (also von schräg links), bietet der »Sieger« einen besonders unvorteilhaften Anblick (Abb. 1). Der kleine Kopf steht in einem schlecht proportionierten Verhältnis zum massigen Körper, der Unterkörper wirkt extrem schwerfällig und verzeichnet, die sich sehr weit vorlehrende Figur läßt höfische Haltung vermissen.²⁷

Giambologna hingegen konnte sich auf den vorgesehenen Aufstellungsort einstellen. Er wußte im voraus, daß sein Werk gegenüber von Michelangelos »Sieger« an der Westwand stehen sollte, das heißt daß der Herzog von seinem Sitz aus die Skulptur von schräg rechts betrachten würde. Folglich machte Giambologna die dem Herzog zugewandte Seite zur attraktiven Hauptansicht (Abb. 2). Seine Skulptur antwortet symmetrisch auf Michelangelos Komposition, korrigiert aber deren »Fehler«: Die Frau steht aufrechter und eleganter, die Anatomie erscheint insgesamt stimmiger und natürlicher, die Pose ungezwungener. Außerdem versucht Giambologna den »Sieger«, der blockhaft schwer und geschlossen wirkt, durch ein raffiniertes, auf den Standpunkt des Herzogs berechnetes Spiel mit der Tiefendimension und mit Silhouettenwirkungen optisch zu übertrumpfen.²⁸

Zu den gelungenen Proportionen muß laut Disegno-Theorie allerdings noch etwas anderes hinzukommen, um ideale Schönheit zu erzeugen: Grazie, die man als Ausdruck von seelischer Schönheit der dargestellten Person verstand.²⁹ »Grazie« ist ein Begriff mit vielen Facetten; bezogen auf die Einzelfigur betrifft er vor allem die bewegte Pose. Grazie sei in »attitudini e movenzie« beziehungsweise »moto o gesto o attitudine« der Figur zu erkennen, meinten etwa Danti und Zuccari.³⁰

Schon lange bevor Giovan Paolo Lomazzo unter Berufung auf Michelangelo die figura serpentina zum Inbegriff von Grazie erklärte, galt die schlangenartig-flammenförmige Bewegung als besonders schön, wie sich in den Schriften von Alberti und Leonardo nachweisen läßt.³¹ Der »Sieger«, heute immer wieder als ideales Exempel für die figura serpentina angeführt, wurde im 16. Jahrhundert für seine »grazia mirabile« gepriesen.³² Giambologna mußte sich folglich für sein Gegenstück um eine gleichermaßen graziös bewegte Pose bemühen.

Die Haltung der »Firenze« nimmt spiegelbildlich auf den »Sieger« Bezug, schraubt das Serpentina-Prinzip aber noch um eine Drehung weiter: Während bei Michelangelo der Besiegte unbewegt verharrt und mit seinem horizontal gelagerten Rücken ein ruhiges Gegengewicht zur spiraligen Aufwärtsbewegung des Siegers bildet, bindet Giambologna beide Figuren in einer einzigen fließenden, geschwungenen Linie in der Form einer Acht zusammen (Abb. 3).³³ Diese Linie beginnt beim ausgestreckten Fuß des Gefangenen, führt über sein Schienbein zu seinem Kopf, macht dort eine S-förmige Kehrtwendung, folgt Schenkel und Arm der Frau aufwärts bis zu deren linker Schulter und läuft schließlich über ihre rechte Schulter, den rechten Arm und das Tuch wieder abwärts. Im Gegensatz



3. Giambologna, »Der Sieg über die Täuschung« (»Florenz triumphiert über Pisa«), Florenz, Bargello

zum »Sieger« antwortet bei Giambologna auf die Aufwärtstendenz eine Abwärtsbewegung, die der Komposition eine besondere Ausgewogenheit verleiht. Giambologna beruft sich mit dieser Figurenbildung auf zwei durch jahrzehntelange Bewunderung geadelte Prototypen weiblicher Schönheit: Die Nackte kopiert in ihrer Pose recht genau (aber seitenverkehrt) Leonardos »Leda« und Raffaels »Galathea«. ³⁴ Das Gesicht ist dagegen einer antiken Venus, der sogenannten »Kauernden Aphrodite« des Vatikan, nachgebildet. ³⁵ Giambologna setzt Michelangelo also die Autorität der beiden anderen großen Cinquecento-Meister sowie der Antike entgegen und entspricht damit Vasaris antik geprägter Vorstellung, daß ideale Schönheit aus der Kombination vieler Einzelschönheiten entsteht. ³⁶

Die figura serpentinata ist eine raffinierte Form des Contrapposto. ³⁷ Contrapposto stand im 16. Jahrhundert allerdings für ein ganzes ästhetisches System, das weit über Vorschriften zur Darstellung von Einzelfiguren hinausging. Contrapposto im weiteren Sinne meinte jede Art von Gegensatz im Kunstwerk, wodurch Bewegung, varietas und letztlich Grazie erzeugt wird. ³⁸ So wie der Redner einen Text mit Antithesen verschönere, so belebe der Künstler sein Werk mit Contrapposti, indem er zum Beispiel Frauen und Männer, Kinder und Greise einander gegenüberstelle, schrieb Gregorio Comanini. ³⁹

Während in Michelangelos »Sieger«-Gruppe nur der Altersgegensatz von jungem Mann und Greis besteht, beutet Giambologna den erotischen Reiz des Gegensatzes von Mann und Frau aus. Dabei invertiert er die Rollen: Denn während bei Michelangelo naturgemäß die Jugend über das Alter triumphiert, siegt bei Giambologna die schwache Frau über den starken Mann – eine in der damaligen Liebesliteratur verbreitete Vorstellung. ⁴⁰ Giambologna durfte in seinem Paragone mit Michelangelo wohl damit rechnen, daß der Kontrast zwischen dem zarten, nackten Frauenkörper und den harten Muskeln des unterworfenen Mannes die Phantasie der meisten Betrachter stärker entflammen würde als Michelangelos rein virile Gruppe. ⁴¹

Die Contrapposto-Ästhetik orientierte sich am »genus demonstrativum« der Rhetorik, das heißt an einem vom Stilmittel der Antithese geprägten prunkenden Stil, zu dem auch der Reichtum an schmückenden Details und der betonte Kunstcharakter gehören. ⁴² Das Ideal des Virtuosen, Geschmückten wird vor allem in der Marmorversion von Giambolognas Gruppe greifbar (Abb. 3). Wie Vasari es in der Einleitung zu den »Viten« den Bildhauern empfohlen hatte, ist der Marmor sorgfältig ausgearbeitet und auf Hochglanz poliert. ⁴³ Die Haare, auf deren täuschend echte Wiedergabe Vasari besonderen Wert legte, ⁴⁴ und der Blumenkranz wurden mit größter Exaktheit imitiert. Die Plinthe blieb dagegen relativ roh, um die kunstvolle Bearbeitung der restlichen Teile umso deutlicher hervortreten zu lassen. ⁴⁵

Mit ihrer meisterlich vollendeten Oberfläche setzt sich Giambolognas Gruppe gegen den unvollendeten »Sieger« ab. ⁴⁶ Letzterer war aufgrund einer geänderten Auftragslage unfertig geblieben, gehört also nicht zu jenen Werken, bei denen Michelangelo das »Non-finito« als bewußtes, aus dem Thema entwickeltes Kunstmittel einsetzte. Generell waren im 16. Jahrhundert »pulitezza« und »finito« die Leitlinien für die Oberflächenbehandlung von Statuen; eine positive Bewertung des »Non-finito« begann sich erst allmählich auszubilden. Wenn Michelangelos Zeitgenossen seine nicht voll ausgearbeiteten Werke loben, dann mit dem Tenor, daß sie auch so schon zeigen, wie göttlich sie in vollendetem Zustand ausgesehen hätten. ⁴⁷

Dem unvollendeten »Sieger« stellt Giambologna nun seine geballte technische Meisterschaft entgegen. Im Vergleich zum Stuckmodell ist die Marmorfassung viel komplizierter, weil das Material an etlichen Stellen durchbrochen wurde, so daß sich vor allem im unteren Teil der Gruppe Durchblicke zwischen den einzelnen Formen ergeben. Dieses Verfahren, das die Statue optisch interessanter macht, erfordert hohes technisches Geschick.⁴⁸ Auf Bewunderung der Kunstfertigkeit zielt auch die besonders kleine Plinthe ab, über die die Gruppe in einem statischen Balanceakt allseitig hinausragt. Es sieht so aus, als habe Giambologna gerade im Kontrast zu Michelangelos »Non-finito« seine Virtuosität zur Schau stellen wollen.

Giambolognas Werk »interagiert« mit dem Betrachter auf eine ganz andere Art als der »Sieger«. Letzterer sollte am Juliusgrab auf einem niedrigen Sockel stehen, fast auf einer Höhe mit dem Betrachter.⁴⁹ Man hätte nah an den »Sieger« herangehen können und wäre von seiner Überlebensgröße und der Kühnheit des Gestus überwältigt worden. Im Palazzo Vecchio wurden die beiden Gruppen stattdessen vom Betrachter distanziert und auf mannshohe Podeste erhoben. Diese Distanziertheit kennzeichnet auch die Art, mit der Giambologna den Betrachter anzusprechen versucht: Er zielt nicht auf spontane, unmittelbare Überwältigung, sondern auf eine eher intellektuelle Rezeption ab, lädt zu Gedankenspielen ein. Er appelliert an die erotische Phantasie des Betrachters und verrätst den Bildsinn, indem er der klassischen Triumphgruppe eine dritte Figur (den Fuchs zu Füßen des Mannes) beigesellt. So wirft Giambologna Fragen auf: Wieso legt die Frau den Mann in Ketten? Was bedeutet der Fuchs? Ist eine amouröse, eine politische oder eine allegorisch-moralische Botschaft beabsichtigt oder gar alles gleichzeitig?

Wie Salvatore Settis am Beispiel von Giorgiones »Gewitter« exemplarisch erläutert hat, wurde es im 16. Jahrhundert geschätzt, wenn ein Gemälde in seiner Bedeutung nicht ganz offensichtlich festgelegt war, sondern die Betrachter zu verschiedenen Interpretationen und Diskussionen anregte.⁵⁰ Das galt ebenso für Skulpturen. Beispielsweise bezeichnete Francesco Sansovino die Statuen in der loggetta des venezianischen Senats als »luoghi di memoria«, die geeignet seien, vielfältige Assoziationen hervorzurufen.⁵¹ Bewußte Vieldeutigkeit besaß auch Giambolognas »Raub der Sabinerin«, eine Gruppe, die als rein formales Experiment, nicht in Illustration einer bestimmten Geschichte entstand und im nachhinein unterschiedlich interpretiert wurde, bis man sich auf den heutigen Titel einigte.⁵² Eine vergleichbare thematische Offenheit sieht David Summers bei Vincenzo Dantis »Onore che vince l'Inganno« gegeben: Auf den ersten Blick bietet diese Gruppe kaum einen Anhaltspunkt für die Deutung; ein konkretisierendes Attribut rückt erst beim Umschreiten der Statue wie die Auflösung eines Bildrätsels ins Blickfeld und wurde vermutlich im letzten Arbeitsschritt als Resultat der Ateliardiskussionen hinzugefügt.⁵³ Giambolognas Pendant zum »Sieger« ist meiner Meinung nach ebenfalls als ein solches vielschichtiges, zur Diskussion anregendes Kunstwerk konzipiert.

Der heute allgemein akzeptierte Titel »Firenze che opprime Pisa«, der auf der Grundlage verschiedener Schriftquellen formuliert wurde,⁵⁴ trifft nicht die ganze Essenz der Gruppe, wie klar zutage tritt, wenn man Giambolognas Werk mit themenverwandten Darstellungen aus derselben Zeit vergleicht. »Florentia« wurde generell als züchtig bekleidete Frau abgebildet, manchmal sogar in Rüstung, stets reich geschmückt mit Medici-Insignien.⁵⁵ Die Literatur zeichnete damals ein ähnlich wehrhaftes und herrscherliches

Bild von Flora-Firenze: Cosimo Bartoli imaginierte sie 1567 mit »braccia armate«, einem Szepter in der linken Hand und Blumen in der rechten, die sie mit himmelwärts gewandtem Blick Gott darbiere.⁵⁶ Die von Giambologna modellierte Nackte trägt dagegen nur einen Blumenkranz im Haar, der zwar durchaus als Hinweis auf Florenz gelesen werden kann, aber aufgrund des Fehlens weiterer Attribute keine eindeutige Identifizierung der Person ermöglicht. Die thematische Ambivalenz wird durch den Umstand bekräftigt, daß Kleinbronzen nach dem Modell dieser Frau unter dem Titel »Venus« kursieren.⁵⁷ Wenn wirklich nur »Firenze« gemeint gewesen wäre, hätte man dann nicht eine seriösere Bekleidung und klarere, mediceische Kennzeichen gewählt?

Ebenso wirft die Benennung des Mannes als »Pisa« Probleme auf. Städte wurden bekanntermaßen gewöhnlich als Frau personifiziert, wie zum Beispiel Pierino da Vincis Allegorie »Pisa restaurata« belegt: Die weibliche Pisa hält auf Pierinos Relief einen Schild mit dem Pisaner Kreuzeswappen.⁵⁸ Seit alters her führten die Pisaner das Kreuz und den Adler im Wappen, und folgerichtig war 1589 die »Pisa« in einer Medici-Festdekoration mit diesen Abzeichen ausgestattet.⁵⁹ Wieso taucht statt all dessen bei Giambologna der Fuchs auf, der in der Pisaner Heraldik keine Rolle spielt? Darf der Mann mit Fuchs folglich ohne weiteres als Sinnbild für Pisa verstanden werden?

Um die verschiedenen Sinnebenen des Werkes zu rekonstruieren, ist ein Blick auf die Umstände seiner Entstehung und Rezeption hilfreich. Für die ersten Betrachter wurde das Verständnis von Giambolognas Gruppe dadurch konditioniert, daß sie im Zusammenhang mit den Vorbereitungen für die Hochzeit des Regenten Francesco de' Medici geschaffen und zu den Hochzeitsfeiern im Winter 1565/66 in der Sala grande plaziert wurde.⁶⁰ Vasari und Borghini waren sowohl für die Ausmalung der Sala grande, die bei der Hochzeit eingeweiht wurde, als auch für die umfangreichen ephemeren Hochzeitsdekorationen verantwortlich – daher verwundert es nicht, daß beiden Programmen identische Leitideen zugrunde lagen.⁶¹ Auch Giambolognas Gruppe besaß quasi ephemere Pendants, die in den Festbeschreibungen ausführlich erklärt wurden und dadurch den Hochzeitsgästen Anhaltspunkte für die Interpretation der rätselhaften Skulptur boten.

Gerade im Kontext einer Hochzeit lud die Nacktheit der Frau zunächst zu einer erotischen Lesart ein. Die schöne Frau triumphiert über den angeketteten Mann – diese Grundkonstellation wurde bei Florentiner Hochzeiten häufig dargestellt.⁶² Schon Petrarca hatte im »Triumpho dell'Amore« formuliert, daß die Frau den verliebten Mann quasi in Ketten legt.⁶³ Besagtes Denkmuster, in unendlichen Variationen von den Petrarkisten wiederholt, läßt sich auch noch in den Entstehungsjahren von Giambolognas Skulptur nachweisen,⁶⁴ ja es tauchte sogar direkt bei den Hochzeitsfeierlichkeiten für Francesco de' Medici in einem Komödien-Intermedium auf.⁶⁵

Diese erste, im Rahmen einer Hochzeit beinahe zwangsläufige Assoziation, die Gruppe als Sinnbild für die Macht der Liebe zu verstehen, wird modifiziert durch den Fuchs zu Füßen des Mannes.⁶⁶ Der Fuchs, der in der antiken Literatur (zum Beispiel bei Aesop) ebenso wie in der Bibel sprichwörtlich für Schläue, List und Täuschung steht, symbolisiert in einer ungebrochenen Tradition durch das Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit »inganno«,⁶⁷ wie zahlreiche Beispiele belegen.⁶⁸

Beide Themen, Liebe und Inganno (Täuschung), verbanden sich 1565 bei den Hochzeitsfeiern, unter anderem an dem Triumphbogen Hymens, den die Braut bei ihrem Ein-

zug in Florenz passierte. Bronzino lieferte für diesen Bogen drei große Gemälde. Eines davon zeigte laut Festbeschreibung, wie bestimmte positive Qualitäten, die in der Ehe herrschen sollen, die Gefährdungen der Ehe vertrieben – und zu diesen Gefährdungen zählte »inganno«. ⁶⁹ Auf Bronzinos Vorzeichnung nimmt Inganno inmitten der zahlreichen anderen Allegorien die zentrale Stellung ein, identifiziert durch das Attribut Fuchs. ⁷⁰

Borghinis ursprüngliches Projekt für den Hymenbogen sah jedoch nicht die Vertreibung, sondern die Unterwerfung des Inganno vor. Inganno und Gelosia sollten zu Füßen von Amore und Lealtà liegen, schrieb er; und Vasaris Projektskizze setzte dies formal nach demselben Psychomachieschema um, das auch Giambologna für seine Skulptur wählte. ⁷¹ Es liegt also nahe, den Mann mit Fuchs bei Giambologna als den Inganno zu deuten, der in einer glücklichen Ehe niedergehalten werden muß. ⁷²

Für die Florentiner scheint damals amouröse mit politischer Symbolik problemlos vereinbar gewesen zu sein. Dies belegt zum Beispiel die Imprese des Bräutigams Francesco de' Medici, die amouröse und politische Vorstellungen mischte. ⁷³ Ebenso verschränkte sich in der Theateraufführung, die am 26. 12. 1565 für die Hochzeitsgäste in der Sala grande veranstaltet wurde, amouröser mit politischem Inganno.

Die Aufführung bestand aus zwei Komponenten: einerseits aus der Komödie »La Cofanaria«, andererseits aus den sechs Intermedien, die vor und nach der Komödie sowie zwischen den Akten gespielt wurden. ⁷⁴ Die Komödie beschäftigte sich, dem Anlaß angemessen, primär mit Liebesintrigen, besaß aber brisante politische Untertöne. Die Handlung spielte im Florenz der Gegenwart, wo sich der angebliche Hochverräter Claudio, vom Kaiser mit Bann belegt, vor dem kaisertreuen Medici-Herzog versteckt. ⁷⁵ Claudio war zum unschuldigen Opfer einer politischen Intrige geworden; dieser erste, politische Inganno zieht dann die meisten anderen Täuschungsmanöver und amourösen Verwechslungen der Komödie nach sich, und erst als die politische Schuldlosigkeit Claudios geklärt beziehungsweise der Inganno überwunden ist, kann die Liebeshandlung ihr gutes Ende finden. ⁷⁶

Die politische Bedeutung des Inganno wurde in den Intermedien unterstrichen, die Motive aus Apuleius' Geschichte von Amor und Psyche benutzten, um das Geschehen der Komödie allegorisch zu kommentieren. ⁷⁷ Im dritten Intermedium traten vierzehn personifizierte Inganni auf, zu erkennen an den Füchsen auf dem Kopfputz; ihr Lied konstatierte ihre schädliche Herrschaft über die Menschheit. ⁷⁸ Die negativen Folgen des Inganno auf politischer Ebene wurden im vierten Intermedium angesprochen, wo sich Discordia, Ira, Crudeltà etc. einstellten. ⁷⁹ Von ihnen angestachelt, forderten vierzehn »Furori« nichts als Krieg und Waffen. ⁸⁰ Die Welt gerät allmählich durch die gefährliche Einwirkung der Inganni aus den Fugen und steuert in den Krieg, bevor sie im letzten Intermedium in ein neues goldenes Zeitalter unter Medici-Herrschaft überführt wird. ⁸¹ Der Sieg über den Inganno ist also fundamental für Stabilität und Prosperität des Staates. ⁸²

Die Struktur der Theateraufführung hielt den Betrachter zu einer Rezeption an, die vom sinnlich Anschaulichen der Komödienhandlung zu einer abstrakteren, »globalen« Lesart (in den Intermedien) fortschreitet beziehungsweise vom Amourösen zum Politischen aufsteigt. Eine ähnliche Rezeptionshaltung ist meiner Meinung nach auch von Giambologna intendiert. Daß seine Triumphgruppe nicht nur die Überwindung des amourösen, sondern auch des politischen Inganno meint, liegt schon angesichts des hochhoffiziellen Aufstel-

lungsortes auf der Hand.⁸³ Die Qualität von Giambolognas Entwurf besteht aber in der Vermeidung einer langweilig didaktischen, eindeutig politischen Ikonographie.⁸⁴ Möglicherweise von formalen Überlegungen ausgehend (der nackte »Sieger« erforderte eine nackte Frau als Pendant?),⁸⁵ erotisierte der Künstler das Sujet und erzeugte eine reizvolle Mehrdeutigkeit. Die sexuell aufgeladene Grundkonstellation, die im Kontext der Hochzeitsfeiern eine amouröse Interpretation erlaubte, konnte vom Betrachter abstrahierend als Tugendallegorie gedeutet werden (Triumph der »nackten Wahrheit« über die Täuschung)⁸⁶ und ließ sich schließlich, wenn man den Blumenkranz im Haar der Frau als Hinweis auf »Florentia« verstand, als Sieg von Florenz über den politischen Inganno auffassen.

Die Warnung vor dem Inganno in der Ehe geriet wohl schon bald nach der Hochzeit in Vergessenheit (zumal Francesco de' Medici seine Frau permanent betrog),⁸⁷ aber die allgemeine allegorische Lesart der Gruppe hielt sich bis ins 17. Jahrhundert, wie eine damalige Beschreibung des Werkes verrät: Es handle sich um »una Femmina effigiata per una Vittoria, che conculca l'inganno, o 'l tradimento«. ⁸⁸ Daneben existierten im Cinquecento aber auch klar politisch-militärische Auslegungen als »una Vittoria con un prigione«, ⁸⁹ »una Firenze, che ha sotto un prigione«⁹⁰ oder als »la Firenze grande che rappresenta col prigione sotto l'espugnazione di Pisa«. ⁹¹ Giambologna selbst nennt sein Werk »Fiorense«, ⁹² und eine Rechnung von 1566 spricht von »due figure insieme fatta per pisa«. ⁹³

Der Bezug zu Pisa ist plausibel, da die Gruppe in der Sala grande unter einem Deckenbild aufgestellt wurde, das den triumphalen Einzug in Florenz nach dem Sieg über Pisa zeigt,⁹⁴ und da Cosimo gerade in jenen Jahren ein Projekt zur weiteren symbolischen Unterwerfung Pisas verfolgte.⁹⁵ Die neuere Giambologna-Literatur hat sich daher für den Titel »Florenz triumphiert über Pisa« entschieden, ohne aber von der Anschauung auszugehen, das heißt ohne zu erklären, warum die Skulptur ikonographisch so gar nichts mit dem gewohnten Florenz-Pisa-Bild zu tun hat.⁹⁶ Wieso war es möglich, den Mann, der durch das Attribut Fuchs klar als Inganno ausgewiesen wird, zugleich als Sinnbild für Pisa zu verstehen, obwohl der Fuchs in der Pisaner Heraldik keine Rolle spielt?⁹⁷

Die Pisaner waren im Mittelalter als besonders listige Menschen berüchtigt. Deswegen nennt Dante die Pisaner »Füchse«. ⁹⁸ Auch in anderen Texten des Trecento läßt sich der Vergleich von Pisanern mit Füchsen nachweisen.⁹⁹ Dieses Vorurteil blieb bis ins 16. Jahrhundert lebendig, so daß zum Beispiel Machiavelli und Guicciardini die Pisaner als von Natur aus arglistig bezeichneten.¹⁰⁰ Allmählich trat der Fuchs als inoffizielles, negativ konnotiertes Symbol Pisas an die Stelle des Pisanischen Wappenadlers. Schon bei der Hochzeit von Cosimo de' Medici 1539 bekrönte daher ein Fuchs den Kopfschmuck der Allegorie von Pisa.¹⁰¹ Pisa und füchsischer Inganno waren quasi Synonyme.

Von Anfang an stand fest, daß Giambolognas Skulptur unter denjenigen Deckenbildern plaziert werden sollte, die Szenen aus dem Krieg der Florentiner gegen die Pisaner (1496–1509) darstellen.¹⁰² Die Florentiner Geschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts, die diesen Krieg behandelten, hoben besonders die »inganni« hervor, die den Florentinern im Kampf gegen Pisa zu schaffen machten.¹⁰³ Da Geschichte als Exempel dienen sollte, kam es Machiavelli und Guicciardini darauf an, im Zusammenhang des Pisa-Krieges auch die gerechte Bestrafung des Inganno moralisierend herauszuarbeiten.¹⁰⁴ Dafür eignete sich vor allem das Schicksal des Lodovico Sforza, das sich auf die Moral reduzieren ließ »Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein«. ¹⁰⁵

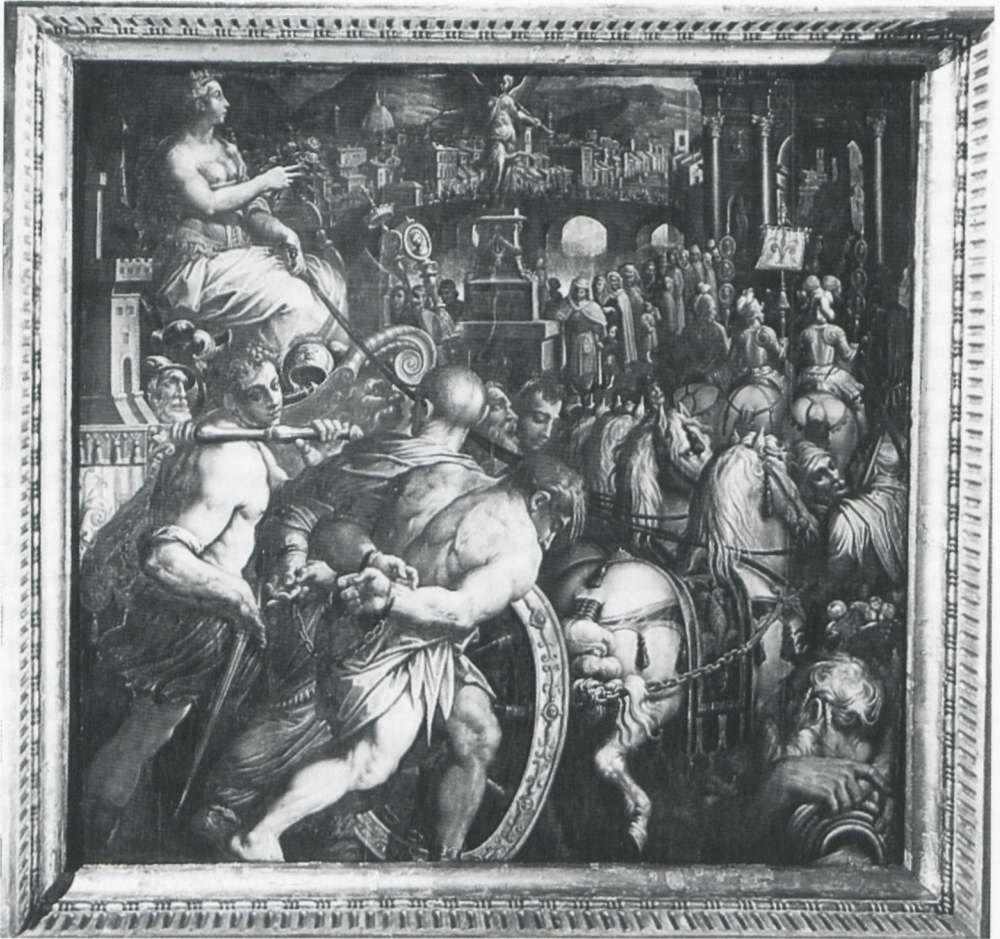
Über die Bestrafung der List gibt es im Italienischen ein altes Sprichwort, das schon bei Boccaccio begegnet und nachweislich bis mindestens ins 18. Jahrhundert hinein in Italien geläufig war. Es faßt quasi die gesamte Struktur der Skulpturengruppe zusammen: »Lo 'ngannatore rimane a piè dello 'ngannato«. ¹⁰⁶ Giambologna hat diesen metaphorischen Spruch wörtlich ins Kunstwerk übersetzt: Florenz, die Getäuschte, die im Krieg gegen Pisa so vielen »inganni« ausgesetzt war, drückt triumphierend den »ingannatore« zu ihren Füßen nieder. Genau wie die erwähnten Florentiner Historiker, die die Schilderung des Kriegs gegen Pisa auf die Moral von der Bestrafung des Inganno zuspitzen, zieht auch Giambologna den Sieg über Pisa zu einer moralisierenden, sprichwörtlichen Essenz zusammen. Nach den Maßstäben seiner Zeit erhebt er sich damit über die Ebene der Historiographie und dringt zu einer höheren, allgemeingültigen, lehrhaften Wahrheit vor. ¹⁰⁷

Vom Typus des »Siegere« ausgehend, hat Giambologna ein formal und konzeptionell eigenständiges Gegenstück zum großen Vorbild geschaffen. Wie gezeigt, bestand seine Strategie im Wettstreit mit Michelangelo darin, seine Skulptur möglichst geschickt auf die Blickachse des Herzogs auszurichten, sich an den Schönheitsdefinitionen der Florentiner Kunsttheorie zu orientieren, Punkte zu gewinnen durch korrekte Proportionen und graziöse Haltung der »Firenze«, sich auf allgemein anerkannte Prototypen idealer Schönheit aus der Antike beziehungsweise aus dem Œuvre Raffaels und Leonardos zu berufen und sein Werk (in Analogie zum rhetorischen »genus demonstrativum«) durch Contrapposti und betonte Virtuosität interessant zu machen. Die Erotisierung der Gruppe sollte ebenso zu einer starken Betrachteransprache beitragen wie der bewußt verrätselte Sinn, der zu Debatten über die verschiedenen Bedeutungsebenen einlud und das Werk zu einem Stimulus für die höfische Diskussionskultur werden ließ. ¹⁰⁸

Die Bedeutung der Skulptur ist wesentlich komplexer als bisher von der Forschung gesehen. Die grundlegende, aus der Anschauung durch das Attribut Fuchs erschließbare Sinnenebene meint den Sieg über den Inganno, entsprechend dem Sprichwort »L'ingannatore rimane a piè dell'ingannato«. Diese Grundstruktur erlaubt dann verschiedene weitergehende Interpretationen betreffs des Inganno in der Liebe und des Inganno in der Politik. Die Deutung der Gruppe als Sieg von Florenz über Pisa, die in der Literatur als die primäre Sinnenebene gilt, läßt sich nicht direkt aus der Anschauung ableiten, sondern funktioniert nur über das damals verbreitete Vorurteil »alle Pisaner sind schlaue Füchse«.

II

Die Contrapposto-Ästhetik der Antithese, die Giambolognas Skulptur entscheidend prägt, bestimmt ebenfalls das Bildprogramm der Sala grande. Dieses Programm zerfällt in drei symmetrisch ausbalancierte Teile. ¹⁰⁹ Der von Norden nach Süden zu lesende Mittelstreifen der Decke behandelt die Florentiner Stadtgeschichte. Die gesamte Westseite der Sala, sowohl der westliche Deckenstreifen als auch die Westwand, ist dem Krieg von Florenz gegen Pisa gewidmet, während die Szenen des östlichen Deckenstreifens und der Ostwand Ereignisse aus dem Krieg der Florentiner gegen Siena wiedergeben. Diese beiden Kriege stehen einander als Gegensätze gegenüber, weil sie zu unterschiedlichen Zeiten von gegensätzlichen politischen Systemen verantwortet wurden: Der Sieg über Pisa wurde in fernerer Vergangenheit von der Republik Florenz errungen, der Sieg über Siena war dagegen der große und noch frische Triumph des Herzogs Cosimo. Zwei zentrale Decken-

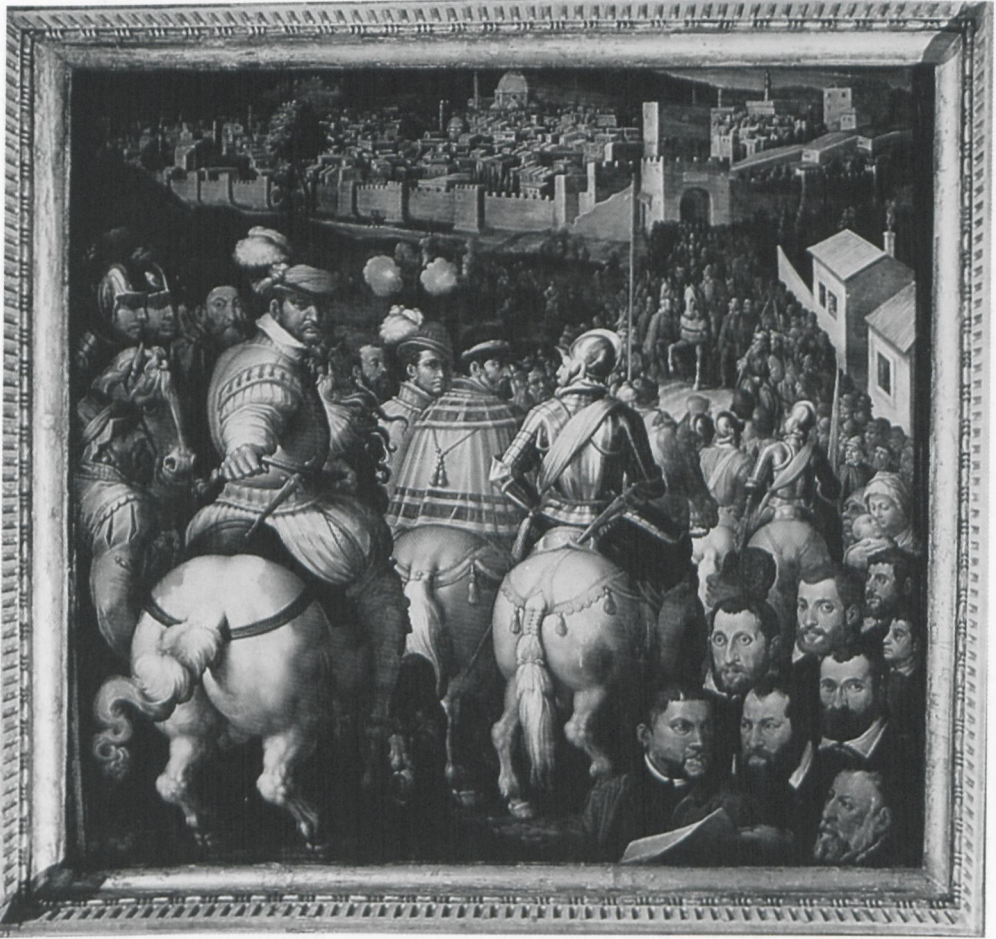


4. Giorgio Vasari, »Einzug in Florenz nach dem Sieg über Pisa«, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

inschriften betonen, daß der Krieg gegen Pisa 14 Jahre dauerte, während der Sieg über Siena in nur 14 Monaten erfolgte.¹¹⁰ Schon dieser Vergleich macht klar, daß das Programm darauf abzielt, die Effizienz der großherzoglichen Kriegsführung im Kontrast zu der zaudernden republikanischen Politik positiv hervorzuheben.¹¹¹

Die sogenannte »Apotheose Cosimos I.« besetzt das Zentrum der Decke. Westlich davon befindet sich als Mittelpunkt und Höhepunkt der Pisa-Seite ein Bild des triumphalen Einzugs nach dem Sieg über Pisa (Abb. 4); unter diesem Triumphbild wurde Giambolognas Gruppe aufgestellt. Auf der Ostseite flankiert analog der Triumph nach dem Sieg über Siena (Abb. 5) den Apotheose-Tondo; darunter kam Michelangelos »Sieger« zur Aufstellung.¹¹²

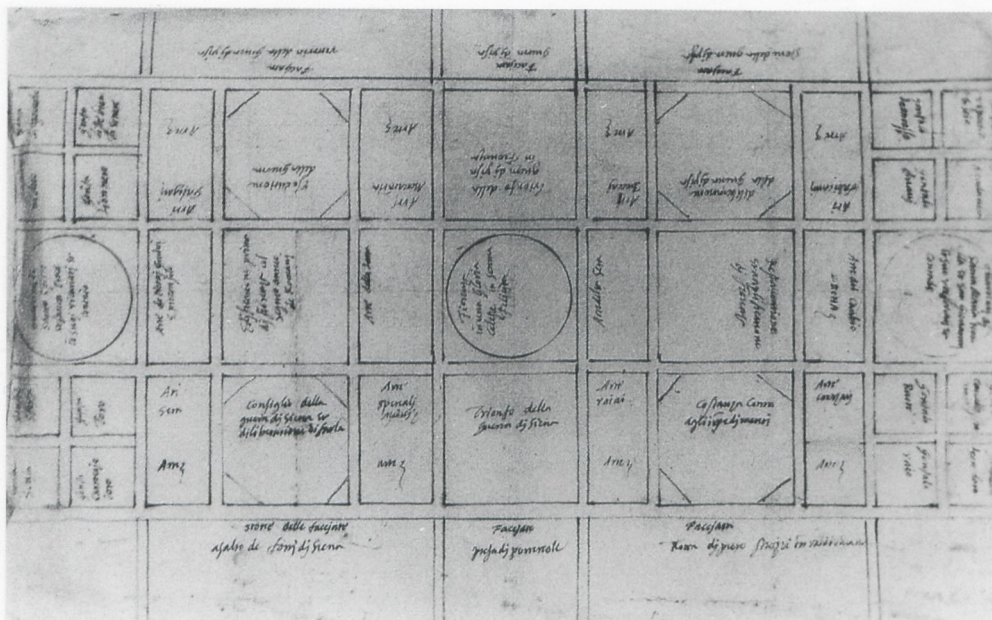
Der »Einzug in Florenz nach dem Sieg über Pisa« (Abb. 4) folgt dem Vorbild eines antiken Triumphzuges. Offensichtlich wollte man die Darstellung von republika-



5. Giorgio Vasari, »Einzug in Florenz nach dem Sieg über Siena«, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

nischen Helden vermeiden und setzte statt eines identifizierbaren Feldherren die siegreiche Florentia auf den Triumphwagen, der sich von links auf einen antiken Triumphbogen zubewegt. Im Mittelgrund beschirmt eine antike Ruhmesgöttin die Szene.

Der »Einzug in Florenz nach dem Sieg über Siena« (Abb. 5) verzichtet dagegen auf die antike Kostümierung und stellt alle Beteiligten sorgfältig porträtiert in zeitgenössischer Kleidung dar. Der siegreiche Feldherr Giangiaco-
mo de' Medici, ein Bruder Papst Pius' IV.,¹¹³ reitet links im Vordergrund auf die Stadt zu. Er sitzt in kraftstrotzender, dynamischer Pose auf seinem Schimmel und hat die Zügel fest in der Hand – ein markanter Kontrast zu der passiven Florentia gegenüber, die nicht selbst reitet, sondern gezogen wird und die Zügel lässig schleifen lässt.



6. Erstes Deckenschema für den Salone dei Cinquecento, Florenz, Archivio di Stato (Mediceo del Principato, Carteggio Universale 497 a, fol. 1597)

Es fällt ins Auge, daß die unter den Bildern aufgestellten Statuen mit der so unterschiedlichen Darstellung der Sieger in den Deckengemälden korrespondieren. Giambolognas »Firenze« ist wie die Florentia in Abb. 4 eine schwache, träumerisch versunkene Frauenfigur, die mit eleganter, aber matter Gestik posiert, unfähig zu kraftvoller Aktion. Der siegreiche Giangiacomo de' Medici im Siena-Triumphbild besitzt dagegen dieselbe virile Dynamik wie Michelangelos »Sieger«.

Die Inschriften zu den genannten Deckenbildern führen die Gegenüberstellung von maskulin und feminin (beziehungsweise stark/schwach, aktiv/passiv) fort. Auf der Pisa-Seite heißt es mit Bezug auf eine weibliche Victoria »Laeta tandem victoria venit«. Die Inschrift des Siena-Triumphbildes lautet hingegen »Exitus victis victoribusque felix«, spricht also von männlichen Siegern.¹¹⁴

Es ist offensichtlich, daß diese Deckenbilder und Statuen einen Kontrast erzeugen, der dazu dient, die republikanische Periode abzuwerten: Auf Seiten der Republik herrscht ein schwaches, weibliches Prinzip, während auf der Seite des Großherzogs die starke Männlichkeit triumphiert. Die evidente Übereinstimmung von Triumphbildern und Statuen kam wohl kaum zufällig zustande. Inwiefern konnte aber die Schenkung des »Siegers« im März 1564 noch Einfluß auf das Deckenprogramm nehmen?

Den »Ricordi« zufolge machte Vasari sich im August 1563 an die Ausführung der ersten Deckengemälde für die Sala grande.¹¹⁵ Ende November 1564 berichtete er jedoch, daß er sieben Szenen immer noch nicht begonnen habe.¹¹⁶ Die Inschriften, die den eindeutigen bildlichen Kontrast zwischen Sieger und Siegerin, weiblichem und männlichem

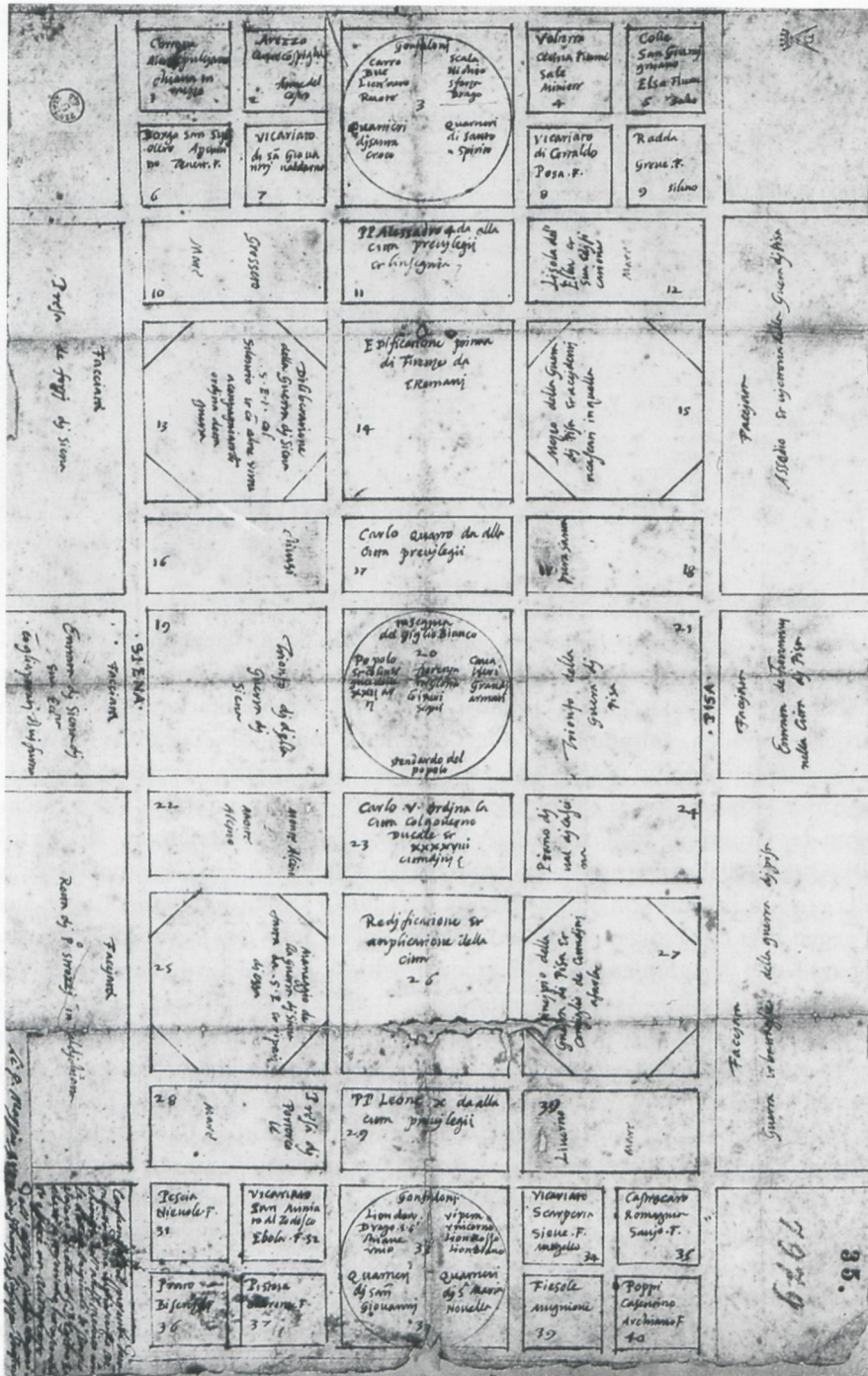
Prinzip versprochen, wurden 1565 entworfen, also definitiv nach dem Statuengeschenk.¹¹⁷

Vasari hatte zwar bereits in seinem ersten Programmentwurf vom Frühjahr 1563 für die Mitte jeder Deckenseite ein Triumphbild vorgesehen, doch deutet sein Text auf eine ursprünglich ganz anders geplante Gestaltung des Triumphs über Siena hin: »un trionfo, dove la virtu et la perseveranza dj Vostra Eccellenza avessin vinto«. ¹¹⁸ Diese Projektbeschreibung klingt ganz nach einem allegorischen »trionfo«, wie er ja auch in Analogie zum Triumph der Florentia auf der Pisa-Seite angemessen wäre. Für das schließlich völlig andersartige, maskulin-dynamische Bild der triumphalen Rückkehr Giangiacomo de' Medici dürfte der »Sieger« Vasaris Inspirationsquelle gewesen sein: Michelangelos ungewöhnliche Idee, den Sieg (»*la vittoria*«) einmal nicht wie üblich als Frau, sondern als Mann zu verbildlichen, hat vermutlich bei Vasari einen Denkprozeß in Gang gesetzt, der zu einer neuen, polarisierten Konzeption der beiden Triumphbilder führte.

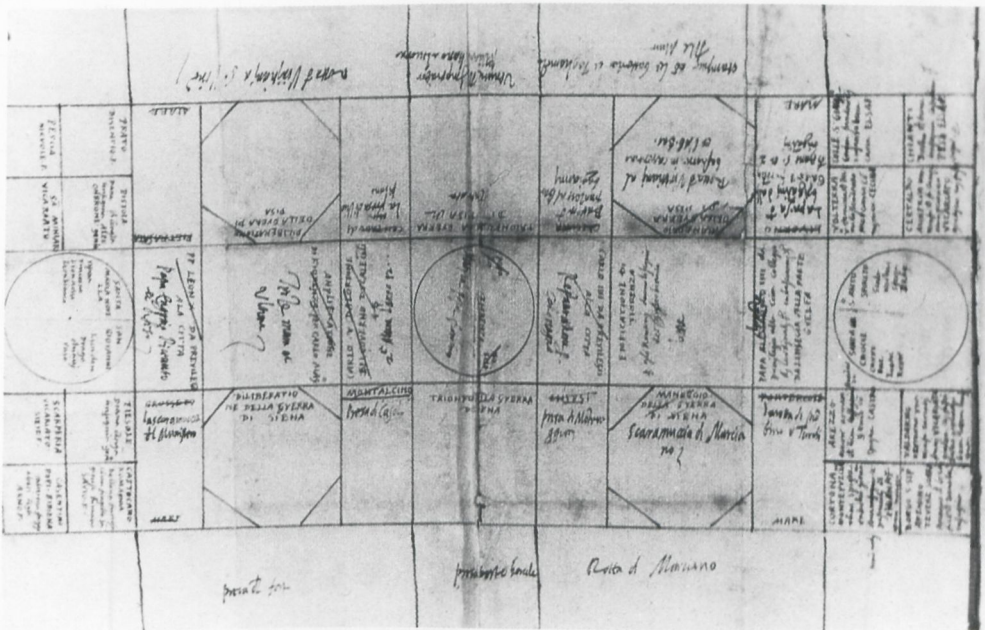
Diese ersten Indizien für den Einfluß des »Siegere« auf das Deckenprogramm werden gestützt und bestätigt durch einen genaueren Blick auf die Programmgenese. Der Vergleich der drei erhaltenen Deckenprojekte weist darauf hin, daß Michelangelos Werk radikale Änderungen in der Programmstruktur bewirkte.

Als Vasari und Borghini am 3. März 1563 ihren ersten Programmentwurf für die Sala grande an Herzog Cosimo schickten, legten sie eine Schemazeichnung bei, die heute im Florentiner Archivio di Stato verwahrt wird (Abb. 6). Nach jenem Plan sollte sich an jeder Schmalseite der Decke ein Tondo mit je zwei Personifikationen der Florentiner »Quartieri« befinden, umrahmt von Allegorien der »Gonfaloni«. Die drei großen Bildfelder in der Mittelachse sind mit »Edificazione prima di Fiorenza«, »Fiorenza in una Gloria celeste« und »Restauratione et anplificatione di Fiorenza« beschriftet. Die logische Abfolge von der Gründung zum Ausbau der Stadt gibt die Hauptleserichtung an, die folglich von den Quartieri Santa Croce/Santo Spirito zu den Quartieri San Giovanni/Santa Maria Novella verläuft. Rechts von dieser Hauptachse sind an Decke und Wand Szenen aus dem Krieg gegen Pisa eingetragen, während auf der linken Seite des Plans die Ereignisse aus dem Siena-Krieg Platz finden. Die kleinen querrrechteckigen Deckenfelder werden von den Zeichen der Florentiner »Arti« eingenommen.

Cosimo de' Medici befürwortete den genannten Plan in einem Brief vom 14. 3. 1563, schlug aber noch einige Änderungen vor.¹¹⁹ Diese Änderungswünsche flossen in den zweiten Plan ein, der in seiner Grundstruktur dem ersten stark ähnelt (Abb. 7). Die Mittelachse hat dieselbe Leserichtung (von Santa Croce/Santo Spirito zu San Giovanni/Santa Maria Novella) und thematisiert wie in Plan 1 Bau und Ausbau von Florenz. Allerdings sind nun noch weitere Historienszenen hinzugekommen, die an besondere Privilegien erinnern sollen, die der Stadt zu verschiedenen Zeiten verliehen wurden. Genau wie im ersten Plan befinden sich die Pisa-Bilder rechts, die Siena-Bilder links von der Hauptachse; anstelle der »Artis« erscheinen nun die Namen von umkämpften beziehungsweise neu eroberten Territorien. Die Zeichen der Florentiner »Gonfaloni« wurden ersetzt durch Darstellungen von Städten und Gebieten des Medici-Herzogtums. Dieses Schema, das von Cosimo im April 1563 gebilligt wurde, diente den ersten Entwurfszeichnungen für die einzelnen Bildfelder als Grundlage.¹²⁰ Man hatte beschlossen, zunächst nur die Decke in Angriff zu nehmen;



7. Zweites Deckenschema für den Salone dei Cinquecento, Florenz, Uffizien (Inv. Nr. 7979 A)

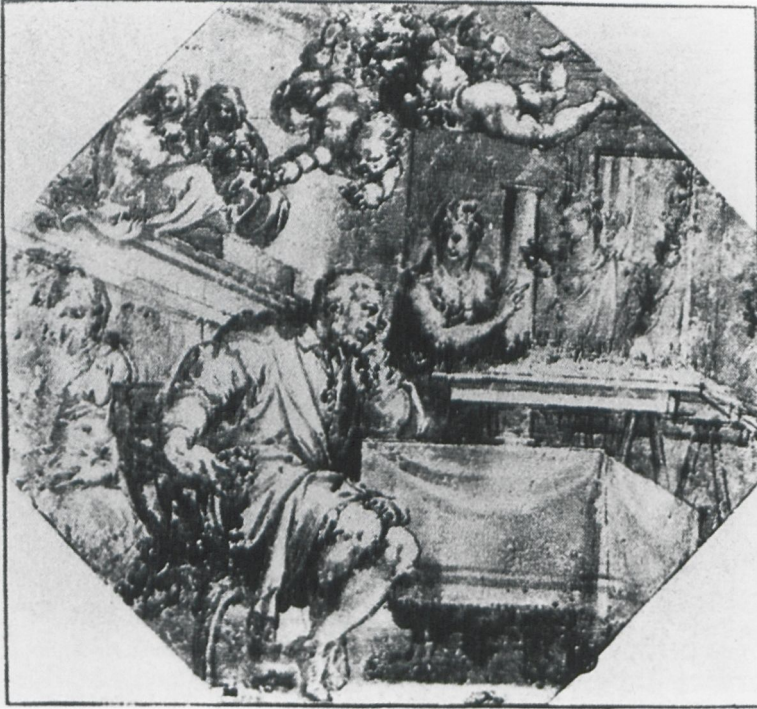


8. Drittes Deckenschema für den Salone dei Cinquecento, Florenz, Archivio di Stato (Carte Stroziane, Prima serie, CXXXIII, fol. 141)

die von vornherein vorgesehenen Wandfresken entstanden erst in den Jahren 1566–1572 nach Abschluß der Deckendekoration.¹²¹

Schließlich gibt es aber noch einen dritten Entwurf für die Decke (Abb. 8). Die in Majuskeln geschriebenen Bildtitel auf Plan 3 stimmen weitgehend mit denjenigen von Plan 2 überein.¹²² Viele der alten Bildtitel wurden aber durchgestrichen und von anderer Hand korrigiert. Die neu eingetragenen Themen entsprechen zum größten Teil den schließlich ausgeführten, so daß dieser Entwurf eindeutig nach Plan 2 datiert werden muß.¹²³ Die wichtigste Veränderung gegenüber Plan 2 besteht jedoch nicht in den neuen Bildtiteln, sondern in der spiegelbildlichen Vertauschung der Seiten. Wieder verläuft die Leserichtung der Mittelachse von Santa Croce/Santo Spirito über Bau und Ausbau von Florenz zu San Giovanni/Santa Maria Novella; verblüffenderweise befindet sich diesmal aber nicht Pisa, sondern Siena rechts von der Hauptachse. Ein kompletter Seitenwechsel hat stattgefunden: Alle Szenen des Siena-Krieges, die in Plan 1 und 2 links angeordnet waren, befinden sich jetzt rechts, und alle Szenen des Pisa-Krieges sind nach links verlagert worden. Die Beobachtung macht neugierig: Beruht dieser Seitentausch nur auf der Anwendung verschiedener Projektionssysteme beim Zeichnen der Pläne oder hat er realiter stattgefunden?¹²⁴

Da die Deckenbilder der Sala grande auf separaten Holztafeln gemalt wurden, war es durchaus möglich, eine Seitenvertauschung zu einem relativ späten Zeitpunkt der Planungen vorzunehmen, selbst wenn schon einige Gemälde auf der Basis von Plan 2 ausgeführt waren. Die Frage nach dem Grund eines solchen Seitenwechsels soll im Moment zurück-



9. Giorgio Vasari, »Cosimo I. de' Medici plant den Krieg gegen Siena«, Paris, Louvre, Gabinet des Dessins

gestellt bleiben; es gilt zunächst, nach Indizien für einen tatsächlich erfolgten Seitentausch zu suchen. Dabei fallen zwei Besonderheiten der Deckenbilder auf, die nicht zu erklären wären, wenn man davon ausginge, daß der Siena-Krieg von Anfang an auf der Ostseite der Sala dargestellt werden sollte:

1. Im Westteil der Decke wurde die Lichtführung einheitlich und konsequent auf die natürlichen Lichtverhältnisse abgestimmt. Auf der Ostseite bietet sich dagegen eine ganz konfuse Situation. Betrachtet man (von der Udienza ausgehend) den östlichen Randstreifen der Decke, wird offenbar, daß das erste Bild von rechts, das zweite von links, das dritte von rechts und das vierte wiederum von links beleuchtet ist.¹²⁵ Analog zum gegenüberliegenden Deckenbereich, wo die Quadri ihr Licht alle von rechts (das heißt quasi von den Udienza-Fenstern) erhalten,¹²⁶ müßten im Osten logischerweise alle Bildfelder von links, ebenfalls von der Udienza her, erhellt werden. Die Hypothese liegt nahe, daß die beiden »falsch« beleuchteten Szenen (»Presa di Monastero« beziehungsweise »Presa di Casole«) zu einer Zeit entstanden, als man sich den Krieg um Siena noch auf der Westseite der Decke und daher von rechts belichtet dachte. Der Seitenwechsel wäre demnach erst erfolgt, nachdem diese Gemälde schon fertiggestellt waren. Dies läßt sich zeitlich einigermaßen präzise eingrenzen, denn es existiert ein Brief vom 26. 1. 1564 (stile comune), mit dem Vasari eine Beschreibung der Einnahme von Monastero und eine Skizze des Schlacht-



10. Giorgio Vasari, »Cosimo I. de' Medici plant den Krieg gegen Siena«, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

feldes erhielt.¹²⁷ Die Ausführung der betreffenden Szene begann sicherlich erst nach diesem Datum, so daß der Seitentausch frühestens im Frühjahr 1564 stattgefunden haben könnte.

2. In den drei bekannten Vorzeichnungen für jene Szene, in der Cosimo den Krieg gegen Siena plant, betrachtet der Herzog ein Modell der Stadt Siena. In der ersten Zeichnung (Abb. 9) sitzt er links vom Stadtmodell und wird von rechts beleuchtet, während er in den anderen beiden, klar später zu datierenden Entwürfen rechts neben dem Stadtmodell plazierte.¹²⁸ Im ausgeführten Gemälde (Abb. 10) befindet sich Cosimo ebenfalls rechts vom Tisch, so daß sein Blick nach links zum fürstlichen Thronpodium der Sala gerichtet ist; das Bildlicht kommt von links. Vermutlich legte man von Anfang an Wert auf die Ausrichtung des Großherzogs zur Udienza hin, denn auch die Statuen von Michelangelo und Giambologna sind ja so aufgestellt, daß sie ihr Gesicht dem Thronpodest zuwenden. Wenn aber alle Siena-Szenen ursprünglich auf der linken (West-)Seite des Saales angebracht werden sollten, dann ist es nur logisch, daß Cosimo in der ersten Zeichnung links sitzt, um nach rechts zur Udienza (und zur Lichtquelle) hinzuschauen. Die erste Zeichnung entstand folglich noch auf der Grundlage von Plan 2, der die Siena-Szenen im Westen des Saales lokalisierte. Die anderen beiden Zeichnungen reagieren hingegen in ihrer spiegelbildlichen Seitenvertauschung auf den in Plan 3 vollzogenen Wechsel, der die



11. Michelangelo, »Der Sieger«, Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Siena-Szenen auf die rechte (Ost-)Seite der Sala versetzte.

Die Datierung des Seitentauschs ergibt sich nun relativ genau aus dem Umstand, daß sich eine Rechnung vom 18.7.1564 über den Transport des Sieneser Stadtmodells nach Santa Croce erhalten hat.¹²⁹ Da Vasari und seine Gehilfen in Santa Croce an den Deckenbildern für die Sala grande arbeiteten, bedeutet die Transportrechnung, daß im Sommer 1564 mit den Vorzeichnungen zu dem besprochenen Siena-Bild begonnen wurde, wofür das Stadtmodell als Anschauungsmaterial erforderlich war. Wenn nun die erste dieser Vorzeichnungen kurz nach Anlieferung des Modells entstand und noch von der alten Seitenverteilung des Plans 2 ausgeht, muß der in den anderen beiden Zeichnungen manifeste Planwechsel nach Juli 1564 erfolgt sein.

Der Seitentausch fiel offenbar mit einer gut dokumentierten Programmdiskussion im Spätsommer 1564 zusammen.¹³⁰ In zwei Briefen von Mitte August 1564 bat Borghini Vasari zu sich, weil es dringend notwendig sei, noch einmal ausführlich und in aller Ruhe über das Programm der Sala zu reden.¹³¹ Am 23.8.1564 war das Programm dann bereits geändert, mußte aber noch die Zustimmung Cosimos erhalten.¹³² Aus diesem Grund suchte Vasari den Herzog im September 1564 in Poggio a Caiano auf, wo Cosimo nachweislich mehrere neue Bildthemen festlegte. Diese wurden nach Vasaris Rückkehr gezeichnet.¹³³ Trotzdem fehlte Anfang November 1564 immer noch ein Thema für das erste Bildfeld des Mittelstreifens.¹³⁴ Cosimo billigte Borghinis diesbezüglichen Themenvorschlag am 12.11.1564, womit die Programmgenese abgeschlossen war.¹³⁵

Der Seitentausch, der wahrscheinlich im September 1564 in Poggio a Caiano beschlossen wurde, verursachte zweifellos

mehr Arbeit als eine einfache Fortführung des alten Programms. Daß im September 1564 zur Verstärkung der Salone-Equipe zwei weitere Maler eingestellt wurden, könnte mit dieser zusätzlichen Belastung zusammenhängen.¹³⁶ Während Vasari im April 1564 geplant hatte, die 21 begonnenen Gemälde so schnell wie möglich zu vollenden und gleich an der Decke anzubringen, damit er die Werkstatt für die fehlenden 18 Szenen frei habe,¹³⁷ berichtet er am 23. 12. 1564 auf einmal, er habe zwar schon fast alle der 40 Deckenbilder abgezeichnet, aber erst das eine oder andere sei ganz fertig.¹³⁸ Gut denkbar, daß er alle Werke deswegen in abgezeichnetem Zustand in seiner Werkstatt behielt, um noch etwaige durch den Seitenwechsel erforderliche Korrekturen vorzunehmen.

Wenn mehr als ein Jahr nach Ausmalungsbeginn noch gewichtige Programmänderungen vorgenommen werden, dann muß das einen triftigen Grund haben. Meiner Meinung nach lieferte die Schenkung von Michelangelos »Sieger« im März 1564 den Anlaß zur Seitenvertauschung. Am 22. Mai 1564 schrieb Vasari an Cosimo, daß ihm das Statuengeschenk gerade recht komme;¹³⁹ vermutlich hatte er da bereits die Idee, den »Sieger« in die Dekoration der Sala grande zu integrieren.

Der »Sieger« dreht seinen Kopf stark nach rechts (Abb. 11). Wenn man ihn an der Westwand der Sala plazierte hätte, hätte er sich geradezu brüsk vom herzoglichen Thronpodest abgekehrt, was ein intolerabler Decorumsverstoß gewesen wäre; folglich mußte der »Sieger« an der Ostwand aufgestellt werden, so daß er sein Gesicht dem Herzog zuwendete. Dies warf aber das Problem auf, daß an der Ostwand bislang der Krieg gegen Pisa vorgehen war.

Wie bereits gesagt, bildet der republikanische Krieg gegen Pisa nur so etwas wie eine Folie, gegen die sich die höheren taktischen Fähigkeiten Herzog Cosimos positiv abheben sollen. Diesen Intentionen wäre es zuwidergelaufen, wenn die Pisa-Seite nun plötzlich durch die Aufstellung des »Siegens« stark aufgewertet worden wäre. Natürlich wollte man dieses große Kunstwerk lieber auf der herzoglichen Seite wissen. Wenn also der »Sieger« als symbolische Verherrlichung des Herzogs unter Cosimos Eroberung von Siena stehen sollte, und wenn die Skulptur gleichzeitig aus formalen Gründen an der Ostwand der Sala plazierte werden mußte, dann blieb nur eine Lösung des Problems: Der Siena-Krieg mußte auf die Ostseite der Sala verlagert und Pisa dafür auf die Westseite transferiert werden. Und genau so geschah es.

Da die Schenkung des »Siegens« eine dermaßen radikale Änderung des Gesamtprogramms bewirkte, drängt sich die Vermutung auf, daß auch die letzte und wichtigste Änderung eines Bildthemas mit dem »Sieger« zusammenhängt.¹⁴⁰ Nachdem alle drei bekannten Deckenschemata für den zentralen Tondo eine Allegorie von »Florenz in Glorie« projektiert hatten, fand nämlich etwa im November 1564 ein weiterer Themenwechsel statt, der die Gesamtbotschaft der Dekoration entscheidend veränderte: Nun wurde Herzog Cosimo im Mittelpunkt des gesamten Programms inthronisiert (Abb. 12).¹⁴¹

Partridge und Starn haben betont, daß Cosimo in diesem Bild als antiker Triumphator und neuer Augustus erscheint.¹⁴² Ungewöhnlicherweise wird er jedoch nicht – wie sonst auf Triumphbildern üblich – von Victoria oder Fama mit Lorbeer gekrönt, sondern erhält einen Eichenlaubkranz von der Allegorie der Florentia. Bisher wurde übersehen, daß sowohl diese neue Bildidee (Krönung durch Florenz) als auch weitere Hauptmerkmale der Darstellung eine präzise Quelle besitzen: Cosimos triumphalen Einzug in Siena im Jahr 1560.



12. Giorgio Vasari, «Cosimo I. de' Medici in Glorie», Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Für den genannten Einzug war Siena mit einer ephemeren Figurengruppe geschmückt, die Cosimo in Rüstung als thronende Sitzfigur zeigte, über die die Allegorien von Florenz und Siena Kronen hielten – das nahm in den Grundzügen die Struktur des Tondos vorweg.¹⁴³ Der Eichenlaubkranz, Zeichen der augusteischen *Clementia*, spielte bei dem Einzug an mehreren Monumenten eine herausragende Rolle.¹⁴⁴ Die Umschrift des Mitteltondos im Salone ist im Stil einer Triumphbogeninschrift formuliert;¹⁴⁵ sie greift exakt das Motto einer Medaille auf, die 1561 zur Erinnerung an den Sieg über Siena geprägt wurde.¹⁴⁶

Der Mitteltondo verherrlicht also nicht nur ganz allgemein die hohe Ehre, die der Herzog sich durch seine gute Regierung verdiente, sondern bezieht sich markant auf seinen Triumph über Siena. Nicht mehr »Florenz in Glorie« steht im Zentrum der Decke, sondern Cosimo, der Sieger – eine Programmänderung, die durchaus von dem durch Michelangelo »Sieger« in der Sala neu angeschlagenen personalisiert-virilen Triumphthema angeregt worden sein könnte. –

Wie sich gezeigt hat, war die Redewendung vom »göttlichen Michelangelo« 1564 noch weit davon entfernt, zur bildungsbürgerlichen Phrase zu erstarren: Der enorme Respekt, der Michelangelos Werk entgegengebracht wurde, läßt sich deutlich an der hier geschilderten Rezeption des »Siegere« im Salone dei Cinquecento ablesen. Giambologna und Vasari fühlten sich durch den »Sieger« nicht nur zu neuen ikonographischen Erfindungen angespornt, sondern das Statuengeschenk galt auch als so wichtig, daß das gesamte Deckenschema geändert wurde, um das Meisterstück des »Divino« würdig in die Sala grande des Palazzo Vecchio zu integrieren.

Anmerkungen

Diese überarbeitete Fassung meines Kölner Vortrages wurde 1997 in einem Werkstattgespräch an der Bibliotheca Hertziana diskutiert, dem ich wichtige Hinweise (wie in den Fußnoten vermerkt) verdanke. Julian Klieemann, Lorenz Enderlein und Michael Rohlmann danke ich besonders herzlich für Lektüre und Diskussion des Manuskripts. Seither sind noch einige weitere Publikationen zum Salone dei Cinquecento erschienen, die jedoch die von mir behandelten Aspekte aussparen:

- Robert Williams, *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara*, in: *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, hrsg. v. Ph. Jacks, Cambridge 1998, 163–181.
- Henk Th. van Veen, *Circles of Sovereignty: The tondi of the Sala Grande in Palazzo Vecchio and the Medici Crown*, in: *Jacks 1998* (s. o.), 206–219.
- Ders., *Cosimo I de' Medici. Vorst en republieken. Een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537–1574)*, Amsterdam 1998, 167–222.
- Wolfgang Brassat, *Zwischen Heteroglossia und Historisierung. Bemerkungen zu Vasaris Ausmalung des Palazzo Vecchio in Florenz* (im Druck).

Ergänzend zu den auf S. 15 verzeichneten Abkürzungen werden folgende Titel abgekürzt zitiert:

Allegri/Cecchi = Ettore Allegri/Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980.

Frey I–II = Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris. Mit kritischem Apparate versehen v. Karl Frey, hrsg. u. zu Ende geführt v. Hermann-Walther Frey, 2 Bde., München 1923 u. 1930.

Muccini = Ugo Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze 1990.

Starn/Partridge = Randolph Starn/Loren Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992.

- 1 Frey II, Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris. Mit kritischem Apparate versehen v. Karl Frey, hrsg. u. zu Ende geführt v. Hermann-Walther Frey, 2 Bde., München 1923 u. 1930; Nr. CDXXXI, 28–30.
- 2 Zum »Sieger« und zum Juliusgrab: Johannes Wilde, Michelangelo's »Victory«, London/New York/Toronto 1954; Pope-Hennessy III, 311–324, 452 f.; Vasari-Barocchi, Michelangelo II, 323–332; Ettore Allegri/Alessandro Cecchi, Palazzo Vecchio e i Medici, Firenze 1980; 268–270; Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei (Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento, Bd. II), Firenze 1980, 316–318; Edith Balas, Michelangelo's »Victory«: Its Role and Significance, in: Gazette des Beaux-Arts 113, 1989, 67–80; Claudia Echinger-Maurach, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, 2 Bde., Hildesheim/New York 1991; Poeschke II, 89–98, 102–104.
- 3 Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris. Mit kritischem Apparate versehen v. Karl Frey, hrsg. u. zu Ende geführt v. Hermann-Walther Frey, 2 Bde., München 1923 u. 1930, II, Nr. CDXXXII, 49 (10. 3. 1564).
- 4 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDXXXIII, 50–51 (13. 3. 1564).
- 5 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDXXXVI, 59 (18. 3. 1564).
- 6 Frey II (wie Anm. 1), 68 (18. 3. 1564). – Den 22. 3. 1564 geben als Datum des Briefes an: Vasari-Barocchi, Michelangelo II, 330; Palazzo Vecchio: committenza (wie Anm. 2) 318.
- 7 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDXLIX, 82 (22. 5. 1564).
- 8 Am 29. 12. 1564 heißt es bereits, daß das Atelier in der Via Mozza leergeräumt sei (Frey II (wie Anm. 1) Nr. CDLXXIX, 138). Eine Rechnung vom 31. 12. 1565 belegt den Transport von »una vittoria di micelagnolo bonaroti« (Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 37). Die Aufstellung in der Sala wird sicherlich vor dem 16. 12. 1565 erfolgt sein: An diesem Tag fand der triumphale Einzug der Braut von Francesco de' Medici statt, der mit einem Empfang in der Sala Grande endete. Die gesamte neue Dekoration des Palazzo Vecchio mußte vor diesem Tag fertiggestellt sein (Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 275 f.; Randolph Starn/Loren Partridge, Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300–1600, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992; 168–189).
- 9 Frey I (wie Anm. 1), 722 f.: »[la sala] supererà ogni altra che sia stata mai fatta da e' mortali per grandezza et magnificentia«. – Herman-Walther Frey, Neue Briefe von Giorgio Vasari, Burg 1940, Nr. XXX, 52 (20. 8. 1563): »la [sala] sara la piu onorata impresa che si sia maj fatta«.
- 10 Vasari-Barocchi/Bettarini IV, 10 f.
- 11 Detlef Heikamp, Sculptura e politica. Le statue della Sala Grande di Palazzo Vecchio, in: Le Arti del Principato Mediceo, Firenze 1980, 201–254, 203, 208.
- 12 Der heute gebräuchliche Name Salone dei Cinquecento bürgerte sich erst im 19. Jahrhundert ein; zuvor wurde der Saal nur als Sala Grande bezeichnet. Vgl. Mercedes Carrara, Vasari e il suo messaggio politico nel salone dei Cinquecento, in: Antichità viva XVIII, Nr. 2, 1979, 3–9, Anm. 1.
- 13 Elisabeth Dhanens, Jean Boulogne. Giovanni Bologna Fiammingo. Douai 1529 – Florence 1608, Brüssel 1956, 147–151; James Holderbaum, The Sculptor Giovanni Bologna, Diss. Harvard University 1959, New York/London 1983, 133–136; Pope-Hennessy III, 51, 53, 380; Herbert Keutner, Giovanni Bologna und Michelangelo, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. II: Michelangelo, Berlin 1967, 128–134, 132–133; Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 271–273; Palazzo Vecchio: committenza (wie Anm. 2) 330–331; Charles Avery, Giambologna. The Complete Sculpture, Oxford 1987, 77–79, Plates 13, 17, 89–91, 151, 254.
- 14 Vgl. John David Summers, The Sculpture of Vincenzo Danti: A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera, New York/London 1979, 136: »Perhaps more than anything else, the formula of one figure over another carved from one block of marble was identified with the style of Michelangelo«.
- 15 Beispiele: Michelangelos Bozzetto in der Casa Buonarroti, Bronzen des Typs »Samson und zwei Philister« (Kopien nach Michelangelo), Bandinellis »Hercules und Cacus«-Bozzetto, Giambolognas »Samson«. Siehe dazu A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti. Italienische Bildhauer. Italian Sculptors, Bd. I, Frankfurt/M. 1923, 28, 44; Pope-Hennessy III, 45, 48, 51, 363 f., 382, figs. 34, 128, plates 64, 82; Poeschke II, 115, 117; Eike D. Schmidt, Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40, 1996, 78–147.
- 16 Beispiele: Victorien in Michelangelos Zeichnungen für das Juliusgrab, Michelangelos »Sieger«, Ammannatis »Victoria«, vier ephemere Triumphgruppen auf Michelangelos Katafalk, Dantis »Onore che vince l' Inganno«, Pierino da Vincis »Samson«. Siehe dazu Pope-Hennessy III, 48, 49, 51, 361, 373, 378, fig. 33, plates 62, 73, 77; The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his death in 1564. A facsimile edition of Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti, Florence 1564, hrsg. v. R. u. M. Wittkower, London 1964, 96, 161 f., Abb. 9; Summers (wie Anm. 14) 132, 137–149, 219–226, 370, 400 f., 501; Francesco Santi, Vincenzo Danti. Scultore. (1530–1576), Bologna 1989, 19, 44–46; Poeschke II, 197, 221, 234, 235.

- 17 Raffaello Borghini, *Il Riposo*. Saggio biobibliografico e Indice analitico, hrsg. v. M. Rosci, 2 Bde., Milano 1967, Bd. I, 586; Pierre De Bouchaud, *Jean de Boulogne (1524–1608)*. Fin de la Renaissance, Paris 1906, 140; Avery (wie Anm. 13) 18, 73, 75.
- 18 Keutner (wie Anm. 13) 131; Avery (wie Anm. 13) 18, 75–76, plates 9, 10, 83, 84.
- 19 Vasari-Milanesi VII, 629 über Giambologna: »avendolo ultimamente fatto il signor Principe accomodare di stanze in palazzo, e datogli a fare una statua di braccia cinque d'una Vittoria con un prigionio, che va nella sala grande dirimpetto a un' altra di mano di Michelagnolo«; Pope-Hennessy III, 50; Avery (wie Anm. 13) 18, 63–67, 75 f. – Zu den einzelnen Entwurfsstadien vgl. Charles Avery, *The sketch-models of Giambologna*, in: *Giambologna, 1529–1608*. Sculptor to the Medici, hrsg. v. C. Avery und A. Radcliffe, Ausst.-Kat. Edinburgh 1978, 48–49, 217–219.
- 20 Speziell über den »Sieger« urteilte der Florentiner Raffaello Borghini 1584: »opera di tal bellezza che ne antica, ne moderna non le si agguaglia«. Borghini (wie Anm. 17) Bd. I, 513.
- 21 Keutner (wie Anm. 13) 128.
- 22 Vasari (wie Anm. 10); Borghini (wie Anm. 17) Bd. I, 517 f.; Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Firenze 1567, Vorwort und 1–3. Danti hatte sein »Primo libro« mit großer Wahrscheinlichkeit schon vor 1565 verfaßt; vgl. Summers (wie Anm. 14) 23 f.
- 23 Erwin Panofsky, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Zweite verbesserte Auflage Berlin 1960; Wolfgang Kemp, *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, 219–240, speziell 224–230, 235; Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les »Vite«*, Grenoble 1988; Karen-Edis Barzman, *Perception, Knowledge, and the Theory of »Disegno« in Sixteenth-Century Florence*, in: Larry J. Feinberg, *From Studio to Studiolo*. Florentine Draftsmanship under the First Medici Grand Dukes, Ausst. – Kat. Oberlin College, Allen Memorial Art Museum, Seattle/London 1991, 37–48; Julian Klieemann, *Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hrsg. v. P. Ganz, M. Gosebruch, N. Meier u. M. Warnke (Wolfenbütteler Forschungen 48), Wiesbaden 1991, 29–74, 55–58, 61–64; Gianni Carlo Sciolla, *Il disegno nella letteratura artistica del Cinquecento*, in: *Grafica d'arte* 2, no. 7, 1991, 24–32; Paolo Carloni, »Il disegno« di Anton Francesco Doni, in: *Notizie da Palazzo Albani* 21, 1992, 51–58; Claudia Hattendorff, *Francesco Bocchi on »Disegno«*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, 1992, 272–277; Ulrich Pfisterer, *Die Entstehung des Kunstwerks*. Federico Zuccaris »L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 38, 1993, 237–268; Ghislain Kieft, *Het brein van Michelangelo*. Kunst, kunsttheorie en de constructie van het beeld in de Italiaanse Renaissance, Leiden 1994; Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/London 1995, 239–245; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy*. From *Techne* to *Metatechne*, Cambridge 1997, 29–72.
- 24 Rubin (wie Anm. 23) 241; Kemp (wie Anm. 23) 225, 227.
- 25 *Scritti d'Arte del Cinquecento*. VII: *L'Imitazione, Bellezza e Grazia, Proporzioni – Misure – Giudizio*, hrsg. v. P. Barocchi, Torino 1979, 1673 (Varchi, die Meinung anderer referierend: »questi per la maggior parte dicono che la bellezza non è altro che la debita proporzione e corrispondenza di tutte le membra tra loro«), 1693 (Lomazzo), 1709 (Zuccari »mostrò che la bellezza de la figura consisteva in molte parti, e particolarmente e principalmente nella proporzione e nel moto e disposizione sua conveniente all'effetto che dovesse fare«). – Danti (wie Anm. 22) 15: »La Bellezza dunque del corpo humano non nasce, ò non si vede altrove, che nelle perfette attezze ò vero proporzioni di tutte le membra, a tutte l'operazioni dell' huomo«.
- 26 Das Thronpodium (die sogenannte Udienza) ist eine Estrade an der Nordseite der Sala Grande, wo der Herzog bei wichtigen Audienzen und Staatsakten inmitten der Statuen seiner wichtigsten Vorfahren thronte. Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 32–38; Heikamp (wie Anm. 11) 203–206; Starn/Partridge (wie Anm. 8) 156, 181, 191, 352, Anm. 129.
- 27 Heikamp (wie Anm. 11) Abb. 64–67; Echinger-Maurach (wie Anm. 2) Bd. I, 347, 353.
- 28 Zum vorgesehenen Aufstellungsort vgl. Anm. 19 und Heikamp (wie Anm. 11) 209. – Vom Mittelpunkt der Udienza aus sieht man das Gesicht des Gefangenen bei Giambologna genau im Profil, das sich reizvoll gegen die Wandfläche abhebt; bei dem Michelangeloschen Gefangenen stellt sich keine solche Silhouettenwirkung ein. Er erscheint aus dieser Sicht wie eine massive Steinscheibe, die ganz in einer rechtwinklig zur Wand stehenden Raumbene bleibt. Giambologna spielt dagegen mit der Tiefendimension der Skulptur; der Blick prallt nicht an einem geschlossenen Block ab, sondern wird von dem weit vorgestreckten Fuß des Gefangenen aus in die Tiefe (zu dessen Kopf) und dann durch den Arm der Frau wieder in den Vordergrund (zu deren Schulter) geführt: Die Gruppe ist insgesamt offener, optisch einladender.
- 29 Barocchi (wie Anm. 24) 1676–1679 (Varchi), 1691–1693 (Lomazzo); Danti (wie Anm. 22) 20.

- 30 Danti (wie Anm. 22) 21; Barocchi (wie Anm. 24) 1710 (Zuccari); in dieselbe Richtung zielt wohl auch Lomazzo (1692 f.). – Zur Vielschichtigkeit des Grazie-Begriffs bei Vasari vgl. Vasari-Barocchi, Michelangelo V, 393 und Le Mollé (wie Anm. 23), 90, 92, 95, 97, 126, 200, 203. Auf letztere Publikation machte mich netterweise Gabriele Wimböck aufmerksam.
- 31 Summers (wie Anm. 14) 72, 81–87, 411–413. Siehe auch Emil Maurer, »Figura serpentinata«. Von der Renaissance zur »maniera«, in: Das 16. Jahrhundert. Europäische Renaissance, hrsg. v. H. Kuester (Eichstätter Kolloquium, II), Regensburg 1995, 77–98.
- 32 Francesco Bocchis Kommentar über den »Sieger«: »Tra molte [sculture] che nella sepoltura di Papa Giulio Secondo si doveano collocare, fu quasi finita questa da Michelagnolo in Firenze con grazia mirabile, con disegno sovrano, con artificio dicevole à quell'ingegno che più di tutti sempre l'opera, e con l'avviso è ito in alto.« Zitiert bei Heikamp (wie Anm. 11) 235.
- 33 Werner Gramberg, Giovanni Bologna. Eine Untersuchung über die Werke seiner Wanderjahre (bis 1567), Diss. Freiburg i. Br. 1928, o. O. 1936, 82.
- 34 Summers (wie Anm. 14) 77, fig. 5; Pierluigi De Vecchi, L'opera completa di Raffaello, Milano 1979, Tav. XXXI.
- 35 Alois Grünwald, Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 7, 1912, 165–177, 177, Abb. 17; zu Giambolognas Antikenstudium vgl. Borghini (wie Anm. 17) Bd. I, 585.
- 36 Vasari-Barocchi/Bettarini, 4, 8 f.; Rubin (wie Anm. 23) 245.
- 37 Summers (wie Anm. 14) 77.
- 38 David Summers, Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art, in: The Art Bulletin 59, 1977, 336–361; Barocchi (wie Anm. 24) 1730 (Leonardo), 1840 (R. Borghini).
- 39 Zitiert bei Summers (wie Anm. 14) 80.
- 40 Siehe unten Anm. 62–65.
- 41 Wir wissen nicht, welche Themenvorgabe Giambologna erhielt. Wenn das Thema einfach »Florenz siegt über Pisa« lautete, wie einige Quellen es nahelegen (vgl. Anm. 89–91), war damit noch nicht gesagt, daß Florenz nackt erscheinen müsse und daß Pisa durch einen Mann verkörpert werden solle (denn Städteallegorien sind ja im allgemeinen weiblich). Die Erotisierung der Gruppe ergab sich keineswegs zwangsläufig, sondern wohl als bewußte künstlerische Absicht.
- 42 Summers (wie Anm. 38); Antonio Pinelli, La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza, Torino 1993, 122–129, sieht die »figura serpentinata« als visuelles Äquivalent des rhetorischen Oxy-morons.
- 43 Vasari-Barocchi/Bettarini I, 82–84.
- 44 In seinem Inchiesta-Brief an Varchi behauptete Vasari, die Überlegenheit der Malerei über die Skulptur zeige sich u. a. bei der Darstellung von Haaren (zitiert bei Le Mollé, wie Anm. 23, 105). Umso eindrucksvoller fand er täuschend echte »Haare« aus Marmor (Vasari-Barocchi/Bettarini I, 83). Vgl. Vasaris Lob der Haare von Dantis »Inganno« (zitiert bei Poeschke II, 235) oder seine Bewunderung des Bartes von Michelangelo »Moses« (zitiert bei Rubin, wie Anm. 23, 268).
- 45 Avery (wie Anm. 13) 78 f.
- 46 Michelangelo legte den Besiegten nur grob an, und auch dem Sieger selbst fehlt an manchen Stellen der letzte Schliff, z. B. besitzt er nur eine Pupille. Vgl. Palazzo Vecchio: committenza (wie Anm. 2) 316.
- 47 Werner Körte, Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1955, 293–302, 294–296; Piero Sanpaolesi, Il »Non finito« di Michelangelo in scultura e architettura, in: Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze-Roma 1964, Roma 1966, 228–240, 232; Renato Bonelli, Michelangiolo e il non-finito, in: Atti (s. o.), 403–416, 404; Teddy Brunius, Michelangelo's non finito, in: Contributions to the History and Theory of Art, Uppsala 1967, 29–67, 34 f., 43, 45, 54, 58–61; Vasari-Barocchi, Michelangelo IV, 1645–1670, 1650–1652; Juergen Schulz, Michelangelo's Unfinished Works, in: The Art Bulletin 57, 1975, 366–373, 367; Karl Möseneder, Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 29, 1985, 347–384, 347–358; Le Mollé (wie Anm. 23) 86, 198; Paul Barolsky, The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art, University Park (Pennsylvania) 1994, 63–76; Rubin (wie Anm. 23) 250, Anm. 71. Siehe auch den Beitrag von Andreas Thielemann im vorliegenden Band.
- 48 Avery (wie Anm. 13) 78 f. Zur Rolle der »difficoltà« in der Kunsttheorie der Zeit siehe z. B. John Shearman, Maniera as an Aesthetic Ideal, in: Renaissance Art, hrsg. v. C. Gilbert, New York u. a. 1970, 181–221, 195.
- 49 Vgl. etwa die Rekonstruktionszeichnungen bei Wilde (wie Anm. 2) 22, fig. 2 und Herbert von Einem, Michelangelo. Bildhauer – Maler – Baumeister, Berlin 1973, 119, fig. j. Eine Studie für die nie ausgeführte Dekoration des unteren Wandbereichs im Salone dei Cinquecento (Allegrici/Cecchi (wie Anm. 2) 265,

- Abb. 55/4–6b) deutet an, daß die Skulpturen damals im Palazzo Vecchio etwas niedriger als heute aufgestellt waren; allerdings ist zweifelhaft, wie exakt diese Zeichnung die reale Situation wiedergibt, da sie die Gruppe auch in einer Nische plaziert.
- 50 Salvatore Settis, Giorgiones »Gewitter«. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982, 160 ff.
- 51 Charles Davis, Jacopo Sansovino's »Loggetta di San Marco« and two Problems in Iconography, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 29, 1985, 396–400, 397.
- 52 Borghini (wie Anm. 17) Bd. I, 72–74; Pope-Hennessy III, fig. 53, 55; hierzu demnächst auch ein Aufsatz von Gerald Schröder.
- 53 Summers (wie Anm. 14) 145, 147, 148.
- 54 Zu diesen Quellen siehe Anm. 89–91.
- 55 Die ebenfalls für die Sala grande des Palazzo Vecchio bestimmte, ab 1563 in der Loggia dei Lanzi aufgestellte »Firenze« von Ammannati ist keusch bekleidet und zum Zeichen ihrer Wehrhaftigkeit sogar teilweise gerüstet. Nicht nur ein Blumenkranz, sondern auch ein Blumenbündel in der Schürze weisen sie eindeutig als Flora/Florenza aus; der Orden vom Goldenen Vlies sowie ein Helm mit Cosimos »Capricorno« machen sie zur »Firenze medicea« (Poeschke II, 200–202). Die »Firenze«, die 1539 bei Cosimos Hochzeit auftrat, war ebenfalls bekleidet und mit mediceischen Attributen nur so überladen: A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539. An Edition of the Music, Poetry, Comedy, and Descriptive Account with Commentary by Andrew C. Minor and Bonner Mitchell, Columbia/Missouri 1968, 166. Rekonstruktionszeichnung bei Claudia Rousseau, The Pageant of the Muses at the Medici Wedding of 1539 and the Decoration of the Salone dei Cinquecento, in: »All the world's a stage [...]«. Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, hrsg. v. B. Wisch und S. Scott Munshower, Part 2: Theatrical Spectacle and Spectacular Theatre, University Park 1990, 416–457, Fig. 11–12. Ganz ähnlich präsentierte sich die »Firenze« bei den Medici-Hochzeiten von 1565 und 1589: Vgl. Starn/Partridge (wie Anm. 8) 218, 267 und Raffaello Gualterotti, Descrizione del Regale Apparato per le Nozze Della Serenissima Madama Cristina di Loreno Moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici III [...], Firenze 1589, 35 f.
- 56 Zitiert bei Detlef Heikamp, Ammannati's Fountain for the »Sala Grande« of the Palazzo Vecchio in Florence, in: Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains, Washington 1978, 115–173, 129 f., Anm. 18, 19.
- 57 Charles Avery, Giambologna. An exhibition of sculpture by the master and his followers from the collection of Michael Hall, Esq., New York 1998, 9–11.
- 58 Hildegard Utz, Neue Dokumente und Anmerkungen zu einigen Werken des Pierino da Vinci, in: Storia dell'Arte 14, 1972, 101–125, Abb. 6. Utz (112–115) sieht die Frau im Bildzentrum als Minerva – wohingegen Vasari (zitiert 112) die Hauptfigur eindeutig »Pisa« benennt. Das Wappen weist sie ferner klar als »Pisa« aus; siehe die zahlreichen vergleichbaren Wappen in: Pisa. Iconografia a stampa dal XV al XVIII secolo, Pisa 1991.
- 59 Pisa (wie Anm. 58) und David Herlihy, Pisa nel Duecento. Vita economica e sociale d'una città italiana nel medioevo, Pisa 1973, Tav. 1, 3, 5, 7, 9; Raffaello Gualterotti, Descrizione del regale apparato fatto in Firenze per le nozze del Serenissimo Gran Duca di Toscana, e di Madama Cristina di Loreno sua Moglie [...], Mantua 1589, 45.
- 60 Heikamp (wie Anm. 11) 209; Avery (wie Anm. 13) 78.
- 61 Wie Starn/Partridge (wie Anm. 8) 1992 gezeigt haben, wurde die Sala Grande nach denselben Prinzipien des »Triumphalismus« strukturiert wie der Hochzeitszug Francescos.
- 62 Anne Jacobson-Schutte, »Trionfo delle donne«: Tematiche di rovesciamento dei ruoli nella Firenze rinascimentale, in: Quaderni storici, 44, 1980, 474–496; speziell 482–488.
- 63 Triomphi di messer Francesco Petrarca, Reprint der Ausgabe Florenz 1499, o. O., o. J., Cap. I.
- 64 Trattato di Domenico Mellini Intitolato Visione Dimostratrice della malvagità del carnale Amore, Florenz 1566, 4, 24, 49, 65, 75. (Mellini gehörte zum Medici-Umkreis und verfaßte zwei Festbeschreibungen zur Hochzeit von 1565, siehe Anm. 69 und 77.) – Michelangelo Biondo, Angoscia Doglia e Pena. Le tre furie del mondo, in: Trattati del Cinquecento sulla Donna, hrsg. v. G. Zonta, Bari 1913, 71–220, 74; Lodovico Domenichi, I Rimedi d'Amore, in: Dialoghi di M. Lodovico Domenichi [...], Venedig 1562, 89–150, 96, 97, 99. – Weitere Beispiele bei Victoria von Flemming, Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis, Mainz 1996, 356–364.
- 65 [A. F. Grazzini:] Descrizione degli Intermedii Rappresentati colla Commedia nelle Nozze Dell' illustrissimo Signor Principe di Firenze, e di Siena, Florenz 1566, 8: Amor ist der »prigionier« von Psyche.
- 66 Wenn die aktuelle rekonstruierte Aufstellung bezüglich der Höhe der Statuensockel korrekt ist, dann befand sich der Fuchs damals wie heute auf Augenhöhe des Betrachters und nahm mit ihm Blickkontakt auf, was klar zum Nachdenken über die (symbolische) Bedeutung des Tieres aufforderte.

- 67 Zur Fuchssymbolik im Mittelalter: Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik. Übertragen und erläutert von Otto Seel, ⁵Zürich/München 1987, 26, 27; E. P. Evans, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London 1896, Reprint Detroit 1969, 205–215; Beryl Rowland, *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Knoxville 1973, 76–79; Fior di virtù historiato [um 1300, viele Auflagen im 15. und 16. Jh.], Reprint Florenz 1949, Cap. XXII. – Zur Fuchssymbolik in der Neuzeit: Guy de Tervarent, *Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVI^e siècle*, Brüssel 1968, 34, 35; Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, Roma 1603, Reprint Hildesheim/New York 1984, 29 (»Astutia«), 93 (»Corruttela ne' giudici«), 237 (»Insidia«), 452 (»Sforzo con inganno«); Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia 1612, 952 (»volpe« = »per metaf. astuto, malizioso«); Gerlind Werner, Falschheit, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VI, München 1973, Sp. 1374–1407.
- 68 Im Mittelalter überwog die negative Bewertung der »teuflischen« Täuschungen des Fuchses, während im 16. Jh. bei Machiavelli oder in den Emblembüchern seine List auch als Vorbild erscheinen konnte. Vgl. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. v. A. Henkel u. A. Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 392, 454–457; Niccolò Machiavelli, *Il Principe*. Prolegomeni e note critiche di Luigi Russo, Florenz 1931, Kap. XVIII, 133 (freundlicher Hinweis von Ulrich Heinen). Da Giambologna den Fuchs jedoch dem Unterworfenen zuordnet, dürfte hier nicht positive listige Klugheit, sondern Täuschung als Laster gemeint sein, das nach dem gängigen Psychomachie-Schema von der Tugend niedergedrückt wird.
- 69 Domenico Mellini, *Descrizione dell' Entrata Della sereniss. Reina Giovanna d' Austria [...]*, Florenz 1566, 35: »Si vedevano l'Allegrezza, il Contento, il Diletto, il Riposo, & gl'altri, & di più l'Amore, & la Fedeltà, che tutti insieme cacciavano del mondo (rimettendogli nell'Abisso, donde forse prima erano usciti) la Gelosia, la Contenzione, la Lite, l'Affanno, il Dolore, il Pianto, gl'Inganni, il Dispiacere, la Sterilità: & simili altre cose spiacevoli, & noiose«.
- 70 R. A. Scorza, Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, 57–75, 70, Abb. 9a.
- 71 *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' Piu Celebri Personaggi dei Secoli XV, XVI e XVII, I*, hrsg. v. G. Bottari u. S. Ticozzi, Milano 1822, Nr. LVI, 125–204, 154; 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, 79, Abb. 1.
- 72 Das Wort »inganno« ist grammatisch maskulin und wird daher angemessenerweise nicht durch eine weibliche Allegorie, sondern durch einen Mann verkörpert.
- 73 Das Motto von Francesco's Wiesel-Imprese »amat victoria curam« stammt aus einem Epithalamium von Catull, *Carmina*, 62, Z. 16 (Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries*, Florenz 1983, II, 894, Kat. Nr. 42,99), wo es amourösen Eifer beschreibt. Catulls Epithalamien *Carmina* 61 und 64 lagen dem Programm des Hymenbogens zugrunde (Scorza [wie Anm. 70] 71 f.). Die scheinbar amouröse Imprese begegnete beim Festzug von 1565 aber ganz ernsthaft im genealogischen »Medici-Teatro« (Starn/Partridge [wie Anm. 8] 284, 293). Gleichzeitig wurde sie in hochpolitischem Kontext an der Udienza im Salone dei Cinquecento angebracht. (Ugo Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze 1990; 35, Abb. rechts oben. Die Stuckdekoration der Udienza war 1565 abgeschlossen: *Allegri/Cecchi* 33, 37, 38.) Ruscelli publizierte 1584 eine politische Deutung der Imprese, die deren amouröse Ursprünge völlig ignoriert: *Le Imprese Illustri del S. or Ieronimo Ruscelli*. Aggiuntovi nuovamente il Quarto Libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo. In Venetia MDLXXXIII. Libro Quarto, 26–31.
- 74 *La Cofanaria Comedia Di Francesco d'Ambra, Con gl' Intermedij di Giovam Batista Cini, Recitata nelle Nozze dell' Illustrissimo S. Principe Don Francesco de Medici, & della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*, Florenz 1566.
- 75 *Cofanaria* (wie Anm. 74) 20: »Claudio trovasi ancora in bando del capo da Genova et rebel dell' Imperio, & con la taglia et qui [a Firenze] non è secur per l'amicizia che tiene il nostro Principe [Medici] con Cesare«. Die loyalen Beziehungen der Medici zum Kaiserhaus, aus dem ja Francesco's Braut stammte, waren Thema des gesamten Hochzeitstzuges (vgl. Starn/Partridge [wie Anm. 8]). An die florentinisch-österreichische Allianz erinnerte auf der Bühne deutlich ein Hochzeitstriumphbogen mit Arno und Donau. Das Bühnenbild besaß höchste politische Signifikanz, denn es zeigte jenen Bereich von Florenz bei der Ponte Santa Trinità, wo Cosimo gerade seine »Gerechtigkeitssäule« (zur Erinnerung an die Niederwerfung des anti-mediceschen Rebellen Pietro Strozzi in der Schlacht von Marciano) aufgerichtet hatte (Starn/Partridge [wie Anm. 8] 279). Die Bestrafung von Verschwörern gegen Kaiser und Medici wurde also gleich doppelt thematisiert, in Text und Bühnenbild, wobei man die Gerechtigkeit der Medici hervorhob: »Fatemi quel che vi par, noi siam sott' un Principe che fà ragione à ognuno« (*Cofanaria* 79). Zu Bühne und Bühnenbild: Feste

- e Apparati Medicei da Cosimo I. a Cosimo II., hrsg. v. G. Gaeta Bertelà u. A. Petrioli Tofani, Ausst. – Kat. Florenz 1969, 20; Il Luogo Teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi, Ausst. – Kat. Florenz 1975, Mailand 1975, 94–99; La scena del principe, in: Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento, Florenz 1980, Bd. III, 303–410, 313, 325, 339, Kat. Nr. 3.13; Starn/Partridge (wie Anm. 8) 256, Fig. 128; Anna Maria Testaverde, Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili, in: Medioevo e Rinascimento 6, 1992, 83–95.
- 76 Cofanaria (wie Anm. 74) 20–23. Der Umstand, daß der totgeglaubte Claudio sich aus politischen Gründen versteckt halten muß, bringt die ganze Komödie in Gang, denn seine Frau soll wiederverheiratet werden, was sowohl er als auch der auserwählte neue Bräutigam zu hintertreiben versuchen. Sobald Claudio rehabilitiert ist, lösen sich die Verwirrungen auf (Cofanaria 120).
- 77 Die kommentierende Funktion der Intermedien wird von den Beschreibungen hervorgehoben: Cofanaria (wie Anm. 74) 4; Grazzini (wie Anm. 65) 3; [Domenico Mellini:] Descrizione dell'Apparato della Comedia et Intermedii d'essa Recitata in Florenz il giorno di S. Stefano l'anno 1565 nella gran Sala del palazzo di sua Ecc. Illust. nelle reali nozze [...], Fiorenza 1566, 10. Die Geschichte von Amor und Psyche war gerade in einer italienischen Übersetzung erschienen: Apuleio, Dell'Asino d'Oro. Tradotto per M. Angelo Firenzuola Fiorentino, Venedig 1565.
- 78 Grazzini (wie Anm. 65) 8f. Das Lied bezieht sich in der ersten Hälfte genau auf Apuleius, erweitert dann aber die Botschaft ins allgemeine: »S'Amor vinto, e prigion posto in oblio/ L'Arco, e l'ardente face./ Della Madre ingannar nuovo disio/ Lo punge, e s' à lui Psiche inganno face./ E se l'empia, e fallace/ Coppia d' inuide suore, inganno, e froda/ Sol pensa: hor chi nel Mondo hoggi piu sia./ Che 'l Regno à Noi non dia?/ D'inganni dunque goda/ Ogni saggio: e se speme altra l'invita./ Ben la strada ha smarrita.«
- 79 Furor und Discordia werden ausdrücklich als Folgeerscheinungen des Inganno bezeichnet: »derivando da gl'Inganni l'offese, e dall'offese le disensioni, e mill'altri mali« (Grazzini [wie Anm. 65] 10).
- 80 Grazzini (wie Anm. 65) 10f. Wiederum bietet die Geschichte von Amor und Psyche nur den Anlaß für eine weit umfassendere Aussage: »In bando itene vili/ Inganni, il Mondo solo Ira, e Furore/ Sent' hoggi; audaci voi spirti gentili/ Venite à dimostrar vostro valore/ Che, se per la Lucerna, hor langue Amore./ Nostro conven non che lor sia l'Impero./ Su dunque ogni piu fero/ Cor surga: il nostro bellicoso carne/ Guerra, guerra, sol grida: e solo Arm', Arme.«
- 81 Im Intermedio sesto (Grazzini [wie Anm. 65] 13 f.) feiern Amor und Psyche ihre Versöhnung auf dem Berg Helikon, wozu Hymen ein Lied auf die Hochzeit von Francesco und Giovanna anstimmt, das die guten Auswirkungen dieser Verbindung auf Florenz thematisiert. Der Begriff »Goldenes Zeitalter« fällt zwar nicht, aber in den Liedern kommen typische Topoi des Goldenen Zeitalters vor: ewiger Frühling, dauerhafter Frieden, »piu felice stato mai si vide«. Die Rückkehr des Goldenen Zeitalters war ein so gebräuchliches Motiv in der Medici-Propaganda, daß diese Andeutungen völlig ausreichten. Vgl. etwa Janet Cox-Rearick, *Dynasty and destiny in Medici art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton 1984, 15–31, 127–137.
- 82 Beim triumphalen Einzug der Braut waren ganz ähnliche Ideen demonstriert worden: Ein ephemeres Reitermonument zeigte die Niederwerfung einer Frau mit Skorpionsschwanz (Symbol für Falschheit beziehungsweise »Fraus«). Der Bogen am Eingang zum Palazzo Vecchio, laut Borghinis Programm thematisch der wichtigste, war »securità« beziehungsweise »quiete« gewidmet, führte also den Idealzustand nach Überwindung des Inganno vor; dementsprechend waren die Allegorien von Furor und Discordia, die im Theaterstück als Folgen des Inganno entfesselt, mit losgerissenen Ketten auftraten, an diesem Bogen gefangen und angekettet präsent. (Starn/Partridge [wie Anm. 8] 290, 293 f., figs. 74, 78; Bottari/Ticozzi [wie Anm. 71] 138 f., 183; Grazzini [wie Anm. 65] 11).
- 83 Die Deutung der Skulptur als Triumph über den politischen Inganno wird unten weiter ausgeführt; siehe Anm. 103 und 105 sowie die zugehörigen Textpassagen.
- 84 Wahrscheinlich hatte Giambologna (wie alle an den Festdekorationen beteiligten Künstler) eine Programmvorgabe von Borghini zu befolgen (Dhanens [wie Anm. 13] 149), die allerdings nicht überliefert ist. Es muß daher offen bleiben, wie groß Giambolognas eigener Anteil an der »invenzione« war.
- 85 Darauf machte mich freundlicherweise Professor C. L. Frommel aufmerksam.
- 86 Der Vorschlag, die Frau als Wahrheit zu deuten, stammt von Professor H. Ost. Bei der zu Francesco de' Medicis Hochzeit veranstalteten Maskerade »Genealogia degli Dei« (1566) erschien die Allegorie der Wahrheit als nur leicht bekleidetes Mädchen »coperta solo da certi pochi e trasparenti e candidi veli« (Vasari-Milanesi VIII, 594). Zur Nacktheit als Attribut der Wahrheit vgl. auch Ripa (wie Anm. 67) 499 f. und Giovanni Bonifaccio, *L'Arte de' Cenni* [...], Vicenza 1616, 494.
- 87 Die großen Familien Italiens, hrsg. v. V. Reinhardt, Stuttgart 1992, 351f.
- 88 Cinelli, zitiert bei Heikamp (wie Anm. 11) 235.

- 89 Vasari-Milanesi VII, 630.
- 90 Borghini (wie Anm. 17) I, 587.
- 91 Sermatelli, zitiert bei Dhanens (wie Anm. 13) 149.
- 92 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 272.
- 93 Gramberg (wie Anm. 33) 110, Reg. Nr. LXXXI: »due figure insieme fatta per pisa di terra messi nel salone grande dipinto per ornamento di essa«.
- 94 Heikamp (wie Anm. 11) 209. – Vasari-Milanesi VII, 630.
- 95 Ab ca. 1562 wurde das alte republikanische Zentrum Pisas in einen Medici-Platz umgewandelt; die Gebäude der kommunalen Selbstverwaltung vereinnahmte Cosimo für den neu gegründeten Medici-Ritterorden. Vgl. Ewa Karwacka Codini, *Piazza dei Cavalieri ed Edifici adiacenti*, in: Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici, Pisa 1980, 223–241.
- 96 Siehe Anm. 58 und 59.
- 97 Der Zusammenhang von Fuchs und Inganno ist in der Literatur bereits flüchtig angesprochen worden, ohne aber den Zusammenhang von Fuchs und Pisa erklären zu können. Siehe Patrizio Patrizi: *Il Giambologna*, Mailand 1905, 103; Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 272; Palazzo Vecchio: committenza (wie Anm. 2) 331; Avery (wie Anm. 13) 148.
- 98 Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio, Canto XIV, 53. Daß mit den »Füchsen« die Pisaner gemeint seien, stellte schon der Dante-Kommentator Buti im späten 14. Jahrhundert fest. Vgl. *Enciclopedia Dantesca*, Bd. III, Rom 1971, 24, 59.
- 99 Beispiele in *Enciclopedia Dantesca*, Bd. V, Rom 1976, 1140.
- 100 Niccolò Machiavelli, *La Vita di Castruccio Castracani da Lucca*, Rom 1969, 35: »Pisa, dove sono gli uomini di natura mobili e pieni di fallacia«; Francesco Guicciardini, *Storie Fiorentine dal 1378 al 1509*, hrsg. v. R. Palmarocchi, Bari 1931, 176: »e' pisanì rimanevano liberi di potere ogni volta di nuovo ribelarsi, il che era credibile farebbono, rispetto alla ostinazione e malignità loro«.
- 101 *A Renaissance Entertainment* (wie Anm. 55) 176.
- 102 Siehe Anm. 19.
- 103 *Opere complete di Niccolò Machiavelli con aggiunte e correzioni tratte dai manoscritti originali*, Florenz 1843, Decennale primo, 680: »Lungo sarebbe narrar tutti i torti./ Tutti gl'inganni corsi in quello assedio«. Guicciardini berichtet, daß die Florentiner sich im Krieg um Pisa oft (und nicht nur von den Pisanern) getäuscht fühlten: Guicciardini (wie Anm. 100) 166, 179 f., 184, 199, 201.
- 104 Zur Geschichte als Exempel: John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton/New Jersey 1989, über Machiavelli: 35–71; Felix Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini. Politics and History in Sixteenth-Century Florence*, ²Princeton 1973, 106–108, 116–122, 267, 282, 288 u. a.
- 105 Lodovico Sforza war nach allgemeiner Auffassung für den Ruin Italiens verantwortlich, da er die Franzosen ins Land gerufen hatte. Die Florentiner mußten vor den Franzosen kapitulieren; die Pisaner benutzten die dadurch bewirkten Unruhen, gegen die Florentiner Herrschaft zu rebellieren. Damit begann der Krieg um Pisa. Wegen eines taktischen Seitenwechsels in diesem Krieg galt Sforza als listig und unzuverlässig; man beschuldigte ihn, daß er in einer Verschwörung mit dem Florentiner Heerführer Paolo Vitelli den sicher scheinenden Sieg über Pisa vereitelt habe. (Guicciardini [wie Anm. 100] 120 f., 161–184.) Daß dann Sforzas Staat, die Lombardei, an die Franzosen und die Venezianer fiel, wurde als die gerechte Strafe für seine List bewertet: »Così restò l'astuzia sua derisa« (Machiavelli [wie Anm. 103] Decennale primo, 680). Guicciardini (wie Anm. 100) 191 paraphrasiert das Sprichwort »wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein«: »le quali cose per giusto giudicio di Dio, ritornorono [...] finalmente sopra el capo suo«. Weitere Beispiele für diese moralisierende Zuspitzung bei Gilbert (wie Anm. 104) 258–267, 286 und bei Scipione Ammirato, *Opuscoli*, II, Florenz 1637, 213.
- 106 Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, hrsg. v. A. F. Massera, Bd. I, Bari 1927, *Giornata seconda*, novella nona, 158, 170. Beispiele für die Popularität dieses Sprichworts im 17. und 18. Jahrhundert: *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (wie Anm. 67) 444; Ammirato (wie Anm. 105) Bd. II, 583; Giovanni Pietro Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne* (...) I, Rom 1725, 360.
- 107 Aristoteles (Poetik, Kapitel 9) hatte die Geschichtsschreiber den Poeten untergeordnet, da sie nur das Besondere, nicht aber das Allgemeine schilderten. Das Herauspräparieren einer »Moral« aus der Geschichte stellt den Versuch dar, vom Besonderen zum Allgemeinen aufzusteigen. Vgl. Williams (wie Anm. 23) 34 f.
- 108 Zur Diskussionskultur im Cinquecento: Raffaele Girardi, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari 1989 und Virginia Cox, *The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts*, Castiglione to Galileo, Cambridge 1992; speziell zum

- Florentiner Kunstgespräch siehe Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990.
- 109 Das heutige Deckenschema abgebildet bei Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 235, 238.
- 110 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 243, Kat. Nr. 23.
- 111 Weitere Beispiele für diese wertende Gegenüberstellung bei Carrara (wie Anm. 12). Van Veen vertritt dagegen in mehreren Aufsätzen die Vorstellung von einer neutralen, gleichwertigen Präsentation der beiden Kriege: Henk Th. Van Veen, Antonio Jacomini: un commissario repubblicano nel Salone dei Cinquecento, in: *Prospettiva* 25, 1981, 50–56; ders., Cosimo I e il suo messaggio militare nel Salone dei Cinquecento, in: *Prospettiva* 27, 1981, 86–90; ders., Ulteriori considerazioni su alcuni personaggi negli affreschi del Salone dei Cinquecento, in: *Prospettiva* 31, 1982, 82–85; ders., Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, 1992, 200–209; ders., »Republicanism«, not »Triumphalism«. On the political message of Cosimo I's Sala Grande, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 37, 1993, 475–480. Kritik an van Veens Argumenten bei Starn/Partridge (wie Anm. 8) 354 f., Anm. 141. Carraras Meinung wird durch meinen folgenden Vergleich der beiden Triumphbilder weiter gestützt. – Zur Stellung des Salone-Programms innerhalb der umfassenden Neudekoration des Palazzo Vecchio siehe Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993, 69–78.
- 112 Heikamp (wie Anm. 11) 208 f.
- 113 La fortuna di Cosimo I. La battaglia di Scannagallo, Ausst.-Kat. Foiano della Chiana u. a. 1992, Arezzo 1992, 74.
- 114 Starn/Partridge (wie Anm. 8) 299 (Nr. 35), 300 (Nr. 45).
- 115 Frey II (wie Anm. 1), 877.
- 116 Frey II, Nr. CDLXXIII, 127 f. (23. 11. 1564).
- 117 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 251, Dokumente vom 20. 1. 1565 und 22./24. 9. 1565.
- 118 Frey I (wie Anm. 1), Nr. CCCXCVII, 724 (3. 3. 1563).
- 119 Frey I (wie Anm. 1), Nr. CDI, 735.
- 120 Aus dem Briefwechsel zwischen Cosimo, Vasari und Borghini geht hervor, daß Vasari Ende März 1563 damit beschäftigt war, auf der Grundlage von Plan 2 einen sogenannten »Cartone grande« anzufertigen. Es handelte sich dabei um eine große, heute nur noch teilweise erhaltene Zeichnung der gesamten Decke, in die jede einzelne Historie einskizziert wurde. Diesen Cartone grande legte Vasari dem Herzog im April 1563 vor. Ab Mai 1563 finden sich Zahlungen an die mit Entwurf und Ausführung der Deckenbilder beschäftigten Künstler. Siehe Frey I (wie Anm. 1), Nr. CDIII, 741 f. (27. 3. 1563), 742, Anm. 3, Nr. CDVII (12. 4. 1563), Nr. CDIX, 751–754 (ca. 17./19. 4. 1563). Die Zahlungsdokumente bei Edmund Pillsbury, *The Sala Grande Drawings by Vasari and his Workshop: Some Documents and New Attributions*, in: *Master Drawings* XIV, 1976, 127–146, 128, 145 f. Den »Cartone grande« und spätere Entwurfszeichnungen behandelt Gunther Thieme, Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23, 1960, 97–135; ders., Neuentdeckte Zeichnungen Vasaris und Naldinis für die Sala Grande des Palazzo Vecchio in Florenz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31, 1968, 143–150; ders., Neue Funde zu Vasaris Dekorationen im Palazzo Vecchio, in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo-Florenz 1974, Florenz 1976, 267–273.
- 121 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 256–267.
- 122 Transkription der Bildtitel aller drei Pläne bei Paola Barocchi, *Mostra di Disegni del Vasari e della sua cerchia*, Florenz 1964, 32–35.
- 123 Dies bemerkte 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*, hrsg. v. D. Fraser, H. Hibbard u. M. J. Lewine, London 1967, Bd. I, 64–73, 65.
- 124 Wenn man annehmen wollte, daß es realiter keinen Seitenaustausch gab, dann müßte man davon ausgehen, daß den Plänen 1 und 2 beziehungsweise 3 unterschiedliche Projektionssysteme zugrunde liegen. Einen sicheren Anhaltspunkt für die Ausrichtung der 3 Pläne bieten die Allegorien der Quartieri: Santa Croce und Santo Spirito befinden sich südlich vom Palazzo Vecchio und daher auf der südlichen Stirnwand der Sala, San Giovanni und Santa Maria Novella entsprechend im Norden (über der Udienza). Will man unterstellen, daß die Szenen des Siena-Krieges von Anfang an (wie heute) an der Ostwand lokalisiert waren, dann wären Plan 1 und 2 quasi »von oben« zu betrachten, Plan 3 dagegen über Kopf gehalten »von unten«, weil sonst die jeweiligen Nord- und Südseiten der Pläne nicht zur Deckung kommen. Allerdings ergäbe sich bei der Annahme solcherart unterschiedlicher Projektionssysteme eine widersinnige Leserichtung der geplanten Fresken, denn dann würden Plan 1 und 2 vorsehen, daß die Szenen an Ost-

- und Westwand jeweils chronologisch von rechts nach links laufen, d. h. genau entgegen der Lesekonvention. Nimmt man dagegen an, daß Plan 1 und 2 so konzipiert sind, daß sie einen imaginären Blick von unten an die Decke der Sala wiedergeben, dann ist die Freskendisposition viel logischer: Die Geschichte beginnt links neben der Udienza mit dem zeitlich frühesten Ereignis (»Principio della Guerra di Pisa«) und ist kontinuierlich von links nach rechts weiterzulesen, endet schließlich rechts von der Udienza mit dem wichtigsten Sieg Cosimos gegen Siena. Dies ist meiner Meinung nach die korrekte Lesart von Plan 1 und 2; Siena war demzufolge zunächst für die Westseite der Sala vorgesehen, wie auch die im Haupttext aufgeführten weiteren Belege bezeugen. Die Interpretation von Plan 3 ist dagegen schwieriger; es könnte durchaus sein, daß er »von oben« gelesen werden soll und ebenfalls noch den Zustand vor der realen Seitenvertauschung dokumentiert. Deswegen stützt sich meine Argumentation im folgenden ganz auf die aus den Deckenbildern selbst zu gewinnenden Indizien.
- 125 Siehe Muccini (wie Anm. 73), heutiger Deckenplan (Abb. S. 88), »Capture of Monastero« (Abb. S. 122), »Cosimo studies plans for the capture of Siena« (Abb. S. 120), »Capture of Casole« (Abb. S. 123) und »Triumph after the fall of Siena« (Abb. S. 126).
- 126 Siehe Muccini (wie Anm. 73), Deckenplan (Abb. S. 88), »Capture of Cascina« (Abb. S. 115), »Antonio Giacomini's oration« (Abb. S. 112), »Capture of Vicopisano« (Abb. S. 114), »Triumph after the victory over Pisa« (Abb. S. 119). Die wichtige Anregung zur Untersuchung der Lichtführung verdanke ich Tristan Weddigen.
- 127 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 250.
- 128 Die erste, Pariser Vorzeichnung publizierte Catherine Monbeig-Goguel, *Inventaire Général des Dessins Italiens, I: Maitres toscans nés après 1500, morts avant 1600*. Vasari et son Temps, Paris 1972, 209 f., Kat.-Nr. 314; siehe auch Pillsbury 1976 (wie Anm. 120) Plate 7 und ders., *Vasari and his Time*, in: *Master Drawings XI*, 1973, 171–175, Plate 35. Professor M. Winner entdeckte die zeitlich letzte, Berliner Vorzeichnung und verglich sie mit der zweiten Vorstudie (Venedig, Accademia); Matthias Winner, *Eine Skizze Giorgio Vasaris*, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, hrsg. v. A. Kosegarten und P. Tigler, Berlin 1968, Bd. I, 290–293 und II, Tafel CXXXVII. Die zeitliche Abfolge der drei Zeichnungen geht klar aus dem jeweiligen Grad der Übereinstimmung mit der ausgeführten Version hervor.
- 129 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 250.
- 130 Zu dieser Programmdiskussion siehe Rubinstein (wie Anm. 123).
- 131 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDLIX, 100–102 (14. 8. 1564): »Quanto alla sala e sarebbe in ogni modo necessario, che noi stessimo un giorno insieme, et si per conto della invention et si per altre particolarita; et senza questo non mi vanto di poter far cosa buona.« – Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDLXIV, 108–110 (19. 8. 1564): »Quanto alla sala, io sarò costi, come ho detto, Lunedì; et saremo insieme a lungo: che bisogna farlo a animo posato et considerar tutto diligentemente.«
- 132 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDLXV, 112, Borghini an Vasari.
- 133 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDLXVIII, 116–118, Borghini an Cosimo (4. 11. 1564).
- 134 Siehe Anm. 131 und Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDLXIX, 123 f., Vasari an Cosimo (5. 11. 1564).
- 135 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDLXX, 124 f.
- 136 Santi di Tito kollaborierte nur einen Monat (16. 9.–14. 10. 1564), aber Battista Naldini half vom 2. 9. 1564 bis zum 24. 11. 1565 bei der Fertigstellung der Gemälde für die Sala. Schon seit 1563 assistierten Stradano und Zucchi Vasari (kontinuierlich bis Ende 1565). Siehe Pillsbury (wie Anm. 120) 128, 145 f.
- 137 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 250.
- 138 Allegri/Cecchi (wie Anm. 2) 251.
- 139 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDXLIX, 82, Vasari an Cosimo über die Statuen aus der Via Mozza: »ci veranno in proposito, come ne ragionerò alla sua venuta con Vostra Eccellenza.«
- 140 Dies erwog bereits Malcolm Campbell, *Observations on the Salone dei Cinquecento in the Time of Duke Cosimo I de' Medici*, 1540–1574, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500* (Biblioteca di Storia Toscana Moderna e Contemporanea, Studi e Documenti, 26), Florenz 1983, Bd. III, 819–830. Campbell (826 f.) meint, daß der Tondo in Auseinandersetzung mit den beiden Statuen von Michelangelo beziehungsweise Giambologna entstanden sei und deren Hauptelemente (Florenz, Triumphator, Eichenlaubkranz) zusammenfasse, geht aber nicht auf den Bezug zum Siena-Triumph ein.
- 141 Frey II (wie Anm. 1), Nr. CDLXXII, 126 f. Die gängige Betitelung des Tondos als »Apotheose Cosimos I.« ist nicht korrekt, da es sich um eine Vergöttlichung schon zu Lebzeiten handelt; Kliemann (wie Anm. 111, 76) schlägt daher den Titel »Gloria di Cosimo I.« vor.
- 142 Starn/Partridge (wie Anm. 8) 184. Zu Cosimo als Augustus siehe auch Paul William Richelson, *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence*, New York/London 1978, 25–78; Cox-Rearick (wie Anm. 81) 278–283; Volker Reinhardt, *Florenz zur Zeit der Renaissance*. Die Kunst der

Macht und die Botschaft der Bilder, Freiburg/Würzburg 1990, 255–261, 267 f.; Henk Th. van Veen, *Circles of Sovereignty: The Tondi of the Sala Grande in Palazzo Vecchio and the Medici Crown*, in: Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court, hrsg. v. Ph. Jacks, Cambridge 1998, 206–219, 214 f.

- 143 Cristina Acidini Luchinat, *Due Episodi della Conquista Cosimiana di Siena*, in: *Paragone* XXIX, Nr. 345, 1978, 3–26, 18.
- 144 Acidini Luchinat (wie Anm. 143) 17, 18.
- 145 Die Umschrift des Tondo lautet: »S. P. Q. F. Optimo Principi/Pacata Etruria/Aucto Imperio/Constituta Civitate« (Allegri/Cecchi [wie Anm. 2] 243). Stilistisch und inhaltlich ähnlich, ebenfalls vierteilig strukturiert, aber etwas zurückhaltender war die Inschrift eines Triumphbogens in Siena gehalten: »Cosmo MED Duci Flor et SEN ob servata civitatem cives patriae restitutos pacem domi forisque parta S. P. Q. S.« (Acidini Luchinat [wie Anm. 143] 17).
- 146 Die Medaille, die die Union von Florenz und Siena feiert, konnte nur einen besonders signifikanten Teil der langen Inschrift reproduzieren: »Hetruria Pacata«. Zur Medaille: Langedijk (wie Anm. 73) 493 f., Kat.-Nr. 27, 152 rev. a.