



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eine Untersuchung zu Giorgio Vasaris
Sala dei Cento Giorni“

Verfasserin

Agnes Mayrhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
I. Einleitung.....	3
Forschungsfrage.....	4
Fortuna critica.....	5
II. Historische und Ikonographische Einführung zur <i>Sala dei Cento Giorni</i>	9
Zur Person Paolo Giovio und dessen Einfluss auf Giorgio Vasari	10
Die Beziehung zwischen Giorgio Vasari, Alessandro Farnese und Paolo Giovio – Ein Beziehungsdreieck mit Folgen.....	11
Zustandekommen eines Vertrages zwischen Alessandro Farnese und Giorgio Vasari	12
Aufgaben der Cancelleria Apostolica.....	13
Die scheinarchitektonische Gliederung der Wand	13
Ein Spiel mit den Medien in der <i>Sala dei Cento Giorni</i>	17
Das Zusammenspiel der einzelnen Elemente im Saal	19
Exkurs: Vasari und der Werkstattbetrieb	21
Die vier Historien der <i>Sala dei Cento Giorni</i> und ihre Titel in der Literatur.....	22
Namensgebung des Saales.....	23
Ikonographie der <i>Sala dei Cento Giorni</i>	23
<i>Sala dei Cento Giorni</i> und Familienzyklen	27
Vasaris Werke vor der <i>Sala dei Cento Giorni</i>	28
Zwei einander widersprechende Beschreibungen	28
Rezeption des Saales der Zeitgenossen:	29
Kritik und die geringe Beachtung der Malereien	30
III. Zitatverwendung	33
Verfahrensweisen der Vorbildverarbeitung.....	35

Exkurs: Überlegungen zum Verhältnis von „Kopie“ und „Zitat“	35
Exkurs: Kunsttheoretische Überlegungen (rund um Vasari) zur Zitatverwendung in der bildenden Kunst.....	39
Vasari über Zitatverwendung, Schnelligkeit und Nachahmung in den <i>Viten</i>	42
Was machte Giorgio Vasari anders als seine Kollegen?	45
Porträts in den Historien von Zeitgenossen Vasaris	47
Figuren der <i>Sala dei Cento Giorni</i> und ihre Beziehung zu Werken anderer Künstler	48
Steigerung der Bedeutung durch die Zitatverwendung.....	55
Die Rezeption von Zitaten im Kennerkreis.....	57
IV. <i>Invenzione</i>	58
Wer übernahm die <i>invenzione</i> der Bildinhalte?	59
Giovios Beteiligung an Vasaris <i>Sala dei Cento Giorni</i> und den Fresken in Poggio a Caiano	61
Vergleich zwischen den Fresken in Poggio a Caiano und der <i>Sala dei Cento Giorni</i>	66
Giovios Inschriften im Saal	66
Die Botschaft hinter den Fresken	67
Vasaris Neuerungen in der Bilderfindung	68
Vasaris <i>Ricordanze</i> als Schlüssel zur <i>invenzione</i> -Frage	69
Giovios <i>Epistula</i> erlaubt einen Überblick während der Zeit der Ausmalung.....	69
Vasaris <i>Zibaldone</i>	71
Zu den zahlreichen Wappen, Büsten und Inschriften im Fries der <i>Sala dei Cento Giorni</i>	72
Zur Frage vom Verhältnis zwischen <i>invenzione</i> und Bilderfindung	80
Rhetorisches Prinzip in der <i>Sala dei Cento Giorni</i> :.....	81
V. Schlussfolgerungen	83
VI. Zusammenfassung	85

VII.	Abstract.....	86
VIII.	Abbildungen.....	87
IX.	Abbildungsverzeichnis	129
X.	Anhang	138
	Regesto delle Carte Vasariane aus Il Vasari (1927).....	138
	ZIBALDONE:	138
	PER LA STORIA DELLA CANCELLERIA DELLE SPEDIZIONI.....	138
	Giorgio Vasaris Beschreibung der <i>Sala dei Cento Giorni</i> in seiner <i>Vita</i>	140
	Anton Francesco Donis Beschreibung aus dem Brief von Rom an Lelio Torelli (1547):	143
	Brief von Anton Francesco Doni an Giorgio Vasari	147
	<i>Rircordanze</i> von Giorgio Vasari.....	148
	Raggionamenti	149
XI.	Literaturverzeichnis.....	150
XII.	Lebenslauf	156

Venite all'ombra de' gran`gigli d'oro, care Muse.
Annibale Caro, *Canzone* an die Familie Farnese, 1553.

Vorwort

Im Rahmen von Studienaufenthalten in Rom konnte ich meine Kenntnisse der Malerei des Cinquecento erweitern und vertiefen. Anstoß zu folgender Fragestellung war ein Seminarthema bei Prof. Rosenberg „Der Manierismus“. Da Giorgio Vasaris *Sala dei Cento Giorni* im Palazzo della Cancelleria von der Wissenschaft in vielerlei Hinsicht noch zu wenig untersucht wurde, fiel meine Wahl auf dieses Thema.

Dank

Mein Studium der Kunstgeschichte verdanke ich unzähligen Menschen. Ich möchte meinen Eltern besonders danken, dass sie mir das Interesse und die Begeisterung für Kunst so vermittelten, dass es für mich selbstverständlich war, Kunstgeschichte zu studieren. Ihrer Unterstützung in jeglicher Hinsicht verdanke ich ein sorgenfreies Studium. Danke! Hannas und Maries Gespräche sind für mich sehr wertvoll. Weiter möchte ich meinem Freund Harald danken, dass er mich in all dem, was ich mache, unterstützt und mir immer ein Gefühl von Geborgenheit gibt, auch wenn wir oft zwischen Rom und Wien getrennt waren. Den Mitarbeitern der Bibliotheca Hertziana, speziell Prof. Julian Kliemann und Dr. Lothar Sickel, danke ich für die Beantwortung vieler Fragen und seine nützlichen Hinweise, aber auch für die Hilfe durchs Labyrinth der Archive in Rom zu finden, bin ich sehr dankbar. Speziell der Archivkurs am Max Planck Institut in Rom, der Biblioteca Hertziana, hat mir über mein Studium hinaus tiefe Einblicke in die kunsthistorische Arbeit in Archiven ermöglicht. Genau diese Arbeit im Archiv hat mich motiviert, dieses Thema auszuarbeiten. Bei meinen Freund_innen bedanke ich mich sehr herzlich, auch sie haben zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen. Den Familien: Agnes - Cicogna und Montini – Iacovino gebührt mein großer Dank, die vielen Aufenthalte im Laufe des Studiums und für die Recherchearbeiten der Diplomarbeit wären ohne ihre Gastfreundschaft nicht so leicht möglich gewesen.

Geschlechtergerechte Sprache in dieser Diplomarbeit

Beim Verfassen dieser Arbeit und im Austausch mit Kolleg_innen suchte ich nach einer gendergerechten Möglichkeit, die für mich praktikabel und akzeptabel ist und den Leser_innen ein flüssiges Lesen erlaubt. Ich entschied mich anhand der Erklärung von Frau Gudrun Perko, einer Schreibtrainerin und Lehrenden an der Universität Potsdam, für die Unterstrichvariante¹. In einem Schreibtraining, das ich bei ihr besucht hatte, hat sie einleuchtend erklärt, dass diese Variante immer häufiger verwendet wird, da sie die aktuelle Lebenswelt am besten darstellt.

Die Gleichbehandlungsanwaltschaft Österreich gab in einer Empfehlung zur geschlechtergerechten Sprache an:

„Geschlechtergerechte Sprache bedeutet, immer, wenn es um Frauen und Männer geht, auch von Frauen und Männern zu reden und zu schreiben. Die Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen oder andere sprachliche Mittel machen dies deutlich. Sprachliche Formulierungen beeinflussen Denken und Weltbild. Studien belegen die Benachteiligung von Frauen durch die Verwendung der männlichen Sprachform für beide Geschlechter, des so genannten generischen Maskulinums. Frauen in der Sprache sichtbar zu machen ist daher ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Gleichstellung von Frauen und Männern.“²

Da im 16. Jahrhundert bis zur Zeit Artemisia Gentileschis (1593 – 1653) Künstler ausschließlich männlich waren und von männlichen Auftraggebern die *commissioni* bekamen, wird in dieser Diplomarbeit ein Unterstrich bei diesen Bezeichnungen weggelassen. Eine geschlechtergerechte Sprache würde in diesem Zusammenhang die zeitgenössische Realität verfälschen.

¹ Die Unterstrichvariante ist auch als Gender Gap bekannt. Die Schreibweise mit „Gender Gap“ lässt neben Mann und Frau auch Raum für andere Geschlechter. Dazu wird zwischen der männlichen und der weiblichen Schreibweise ein Unterstrich oder ein Stern eingefügt. So werden Geschlechter, die bisher unsichtbar waren, sichtbar. Siehe dazu auch: Perko [14].

² Gleichbehandlungsanwaltschaft [2011, 4]

I. Einleitung

Dem Künstlerbiographen, Architekten und Maler Giorgio Vasari³ im Studium der Kunstgeschichte zu entkommen ist unmöglich. Der Verfasser der Viten⁴ wird den Leser_innen der vorliegenden Arbeit durch seine Lebensbeschreibungen der von ihm als nennenswert erachteten Künstler bestens bekannt sein. Giorgio Vasaris eigentliches Oeuvre ist allerdings oftmals weniger bekannt. 1546 malte der Künstlerbiograph die *Sala dei Cento Giorni* (Abb.1) im Palazzo della Cancelleria⁵ (Abb.2) in Rom. Der Saal trägt seinen Namen durch die Ausmalung innerhalb von hundert Tagen. Die vorliegende Diplomarbeit untersucht, wie der Künstler in dieser kurzen Zeit vorgegangen sein muss, um dieses Vorhaben zu bewältigen.

³ Giorgio Vasari (30.7.1511 – 27.6.1574) wurde in Arezzo als Sohn von Antonio Vasari und Maddalena Tacci geboren. Milanesi spricht von drei Geschwistern, Pasqui von sechs. Er ging nach Florenz um bei dem Maler Andrea del Sarto und dem Bildhauer Baccio Bandinelli zu studieren. Nach Aufträgen in Arezzo, Bologna, Venedig und Neapel kam er nach Rom um die Aufträge von Kardinal Alessandro Farnese auszuführen. Der Name Vasari stammt von der Berufsbezeichnung der Familie, der Vasenmacher. Vorfahren von Giorgio Vasari waren Goldschmiede (ital. orefice) und Sattelmacher (ital. sellaio). Giorgio Vasari heiratete Niccolosa di Francesco Bacci, bekam jedoch keine Kinder. Sein Bruder Piero (1526 – 1595) sorgte mit dem Sohn Giorgio (1625 gestorben) für Nachkommen. Francesco Maria Cav. Di S. Stefano, der Urenkel von Giorgio Vasaris Bruder Pietro, starb 1687 und überließ die Güter der Familie Vasari, darunter auch Giorgio Vasaris Dokumente, der Fraternità dei Laici di Arezzo. 1909 wurden von Giovanni Poggi in Florenz im Privatarchiv der Familie Rasponi Spinelli Briefe und Dokumente Vasaris wiedergefunden. Der Senator Rasponi Spinelli war der Testamentsvollstrecker des Francesco Maria Vasari. Poggi [1927, 5] (Stammbaum der Familie Vasari von Milanesi und Pasqui in: Vita [1930, 59 - 75] Giorgio Vasari starb im Juni 1574.

⁴ Giorgio Vasari verfasste 1550 die erste Ausgabe der Viten, „Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri“. Diese erste Ausgabe wird in der Fachliteratur auch *Torrentiniana*, benannt nach dem Verleger, genannt. Die Giuntina, aus dem Jahr 1568, enthält weitere Biographien und Darstellungen der Künstler. Für das Verfassen vorliegender Arbeit wurden die Ausgaben von Gaetano Milanesi aus dem Jahr 1872 (Vasari and Milanesi [1872] und die circa 90 Jahre später nacheinander publizierten Viten von Paola Barocchi und Rosanna Bettarini verwendet. Vasari [1967]

⁵ Der Palazzo della Cancelleria wurde von Raffaele Riario in den Jahren 1485 – 1495 erbaut und ist auch unter den Namen Palazzo Riario und Palazzo di San Giorgio bekannt. Letzteren Namen verwendete unter anderem Giorgio Vasari in seinen Viten. (Siehe Eintrag Vasaris in Autobiographie zur *Sala dei Cento Giorni* im Kapitel Quellen.) Der Palast wurde im Jahr 1517 Sitz der *Cancelleria Apostolica*, im dem Jahr 1532 wurde der Kardinal und Vizekanzler mit dem Titel von San Lorenzo in Damaso ausgezeichnet. Grasso [2004, 175]

Die schnelle Ausmalung lässt darauf schließen, dass Vasari, um den Prozess zu beschleunigen und dem Wunsch seines Auftraggebers Alessandro Farnese⁶ zu entsprechen, bereits ausgearbeitete Figuren und Kompositionen wieder verwendete. Diese Arbeit soll unter anderem aufzeigen, welche Figuren er aus seinen eigenen Werken kopierte und adaptierte und welche Figuren er von anderen Künstlern übernahm. Ich habe dabei Werke im Umkreis von Vasari analysiert und mit dem zur Diskussion stehenden Werk in Beziehung gesetzt. Entscheidend für meine Auseinandersetzung waren für mich auch Werke, die zur Zeit Vasaris bereits historischen Charakter hatten. Weiters habe ich versucht, soll mögliche Vorbilder für Vasari aufzudecken und zu veranschaulichen, wie er Figuren auswählte und kopierte. Hat Vasari das Bildprogramm alleine entworfen oder mit fremder Hilfe? Diese Frage soll mit Hilfe der Analyse von Giovios Schrift und Anton Francesco Donis Beschreibung des Saales beantwortet werden. Anhand von Vergleichen mit den Malereien von Poggio a Caiano deren Autorschaft bezüglich der *invenzione* – Frage durch Paolo Giovio gesichert ist, soll herausgefunden werden, ob Vasari Hilfe in Anspruch nahm.

Forschungsfrage

Die Hauptforschungsfrage der Diplomarbeit beantwortet, welche Techniken und Strategien Giorgio Vasari anwendet, um die Fresken der *Sala dei Cento Giorni* innerhalb von 100 Tagen auszumalen. Geplant ist, anhand von vergleichbaren, zeitgenössischen Malereien zu untersuchen, was Giorgio Vasari anders machte als seine Kollegen und welche Methoden er anwandte um schneller zu sein.

⁶ Alessandro Farnese, Sohn von Pierluigi und Enkel von Papst Paul III., war von 1535 – 1589 Kanzler. Zur Zeit der Ausführung der Malereien in der Sala dei Cento Giorni war der Kardinalsnepot 26 Jahre alt und war seit mehr als zehn Jahren Kardinal und Vizekanzler. Kardinal Farnese versammelte um sich Gelehrte, darunter Caro, Maffei, Giovio, Tolomei, Orsini, Panvinio und Vasari, der laut eigener Darstellung von diesem Personenkreis bewogen wurde, die Viten zu verfassen. Siehe dazu: Vasari and Milanesi [1872, 20] und Irle [1997, 124]. Alessandro Farnese beauftragte neben der *Sala dei Cento Giorni* außerdem die Ausstattung des Familienpalastes in Caprarola und den Bau der Kirche Il Gesu in Rom.

In vorliegender Arbeit werden folgende Teilfragen berücksichtigt:

- Weshalb wurde der Saal in so verhältnismäßig kurzer Zeit ausgemalt?
- Übernimmt Giorgio Vasari alleine die ikonographische Gestaltung der Historienszenen oder mit Hilfe des Gelehrten Paolo Giovio?
- Stimmt die momentane / frühere ikonographische Zuordnung der Historienthemen oder werden ganz andere Inhalte dargestellt?
- Wird die Arbeit Giorgio Vasaris durch das Zitieren anderer Künstler aufgewertet?
- Von wem kopiert Vasari welche Figuren?
- Findet das Kopieren und Zitieren aus ökonomischen Gründen statt?
- Erfindet Paolo Giovio die *invenzione* oder erstellt er nur die Bildinschriften, aber nicht die Bildinhalte?

Fortuna critica

Ernst Steinmann (1866 – 1934) behandelte die Fresken eher allgemein in einem Aufsatz im *Monatsheft für Kunstwissenschaft* aus dem Jahr 1910. Der erste Direktor der Bibliotheca Hertziana schrieb über die Kontakte zwischen Vasari und der Familie Farnese durch den Gelehrten Paolo Giovio und beschrieb die Fresken auf ihre stilistischen und ikonographischen Besonderheiten hin. Steinmann benennt die einzelnen Historienszenen mit Titeln und äußert sich zu den Porträtdarstellungen in den freskierten Szenen.⁷

Auch **Karl Frey** schreibt im Zusammenhang mit der Sala dei Cento Giorni von Kopien aus anderen Werken, spezifiziert diese jedoch nicht näher: „[...] nicht eigentlich tief oder reich in der Erfindung, aber um so [sic] mannigfacher und geistvoller in der Zusammensetzung und Verklitterung eigener und fremder Motive [...]“,⁸ sei Vasari gewesen. **Karl Frey** veröffentlichte 1923 den literarischen Nachlass von Giorgio Vasari.⁹

⁷ Steinmann [1910, 45-58]

⁸ Vasari and Frey [178]

⁹ Vasari [1923]

Alessandro del Vita publizierte ab 1927 viermal jährlich die Zeitschrift *Il Vasari* um die Ricordanze, den Zibaldone und Artikel zu aktuellen zeitgenössischen Forschungen Vasaris zu veröffentlichen. Frey hat unter anderem Vasaris Briefverkehr in *Il Vasari* erstmals öffentlich einer breiteren Masse an Kunsthistoriker_innen zugänglich gemacht.

Antonio Pinelli geht in seinem Aufsatz *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura* auf Vasaris Einstellung zum „Manierismus“ ein. Er behandelt allerdings nicht die Fresken in der Cancellaria.¹⁰

Liana de Girolami Cheney hat sich intensiv mit Giorgio Vasaris Werken auseinandergesetzt. In *The Homes of Giorgio Vasari* bespricht sie die Entwicklung seiner Werke von der Ausmalung in Venedig im Palazzo Corner Spinelli bis zur Casa Vasari in Florenz, welche zwischen 1561 und 1569 ausgemalt wurde. Diese wurden für Vergleiche herangezogen.¹¹

Fedrica Hermann-Jacobs schrieb unter anderem 1982 über zwei mögliche Skizzen Vasaris für die Sala dei Cento Giorni im Louvre.¹²

Sehr hilfreich ist in diesem Zusammenhang **Alessandro Novas** Aufsatz *Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in Their Working Practice* in *Master Drawings* aus dem Jahr 1992, welcher einen Anfang in der Untersuchung verwendeter Zitate vorgenommen hat. Allerdings wählte er von der *Sala dei Cento Giorni* nur ein Beispiel. Ich möchte diese Arbeit nun fortführen.¹³

Bezüglich der Verwendung von Zitaten aus anderen Werken hat sich **Klaus Irle** in „Der Ruhm der Bienen“ mit dem Thema generell befasst, er ging allerdings nicht speziell auf Giorgio Vasaris *Sala dei Cento Giorni* ein und stellt fest, dass

¹⁰ Pinelli [1981, 124 - 138]

¹¹ De Girolami Cheney [2006]

¹² Jacobs [1982]

¹³ Nova [1992]

die bisherige Forschung, bis 1997, keine Untersuchung zur *imitazione d'altrui*¹⁴ bei Giorgio Vasari angestellt hatte.¹⁵ Diese soll nun vorgenommen werden.

Julian Kliemann hat sich in mehreren Aufsätzen mit der *Sala dei Cento Giorni* von Giorgio Vasari beschäftigt. Der Professor für Kunstgeschichte und Senior Scholar an der Bibliotheca Hertziana in Rom hat über Paolo Giovios *invenzione* in Bezug auf die *Sala dei Cento Giorni* publiziert.

In *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento* stellt Julian Kliemann 1993 einen Bezug zur *arte della Retorica* her. Weiters stellt er eine Verbindung des Saales mit den *teatri della memoria* her.¹⁶ Im Aufsatz: *À propos des fresques de Vasari à la Cancelleria* in *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'oeuvre*, ed. S. Deswarte-Rosa, geht er, ein Jahr später, auf die Beziehung zwischen Wort und Bild im Freskenzyklus ein.¹⁷ Durch einen Vortrag Kliemanns bei der Tagung *Paolo Giovio Il Rinascimento e la memoria* im Juni 1983 initiiert erschien Kliemanns Aufsatz: *Il pensiero di Paolo Giovio nelle Pitture eseguite sulle sue „invenzioni“* im Tagungsband.¹⁸

In der gleichen Publikation ist auch **Clare Robertsons** Aufsatz *Paolo Giovio and the „invenzioni“ for the Sala dei Cento Giorni* erschienen.

Monica Grasso legt die Ikonographie des Saales und die politischen Bestrebungen der Familie Farnese in ihrem Aufsatz *La Sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari: Il programma iconografico e la politica dinastica farnesiana* dar.¹⁹

¹⁴ Zum Begriff *imitazione d'altrui* wird im Kapitel *Zitatverwendung* noch näher einzugehen sein.

¹⁵ Irle [1997, 19]

¹⁶ Kliemann [1993, 37 - 51]

¹⁷ Deswarte-Rosa [1994, 75 - 92]

¹⁸ *Atti del Convegno Paolo Giovio*

il rinascimento e la memoria ; Como 3 - 5 giugno 1983 1985, 197 - 223]

¹⁹ Grasso [2004]

Claudia Conforti und **Antonella Fenech Kroke** haben erst kürzlich, im Jahr 2011, zur *Sala dei Cento Giorni* zwei Aufsätze veröffentlicht. Claudia Conforti bezieht sich in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello* auf Zusammenhänge mit anderen Wandmalereiausstattungen geht allerdings nicht ins Detail. Conforti hebt die scheinarchitektonische Gestaltung hervor und diskutiert Alessandro Farneses Beweggründe zum Auftrag der *Sala dei Cento Giorni*. Sie bezieht sich in ihrem Aufsatz häufig auf die Erkenntnisse Julian Kliemanns.

Antonella Fenech Kroke schreibt in *Les fresques de Giorgio Vasari de la Salle des Cent Jours: dispositifs d'encadrement, personnifications et théâtralité*.²⁰ Auch sie bezieht sich stark auf die Ikonographie der Historienszenen. Es sind allerdings bei der Lokalisierung der Büsten fehlerhafte Zuschreibungen aufgefallen.

Die Beschreibung der *Sala dei Cento Giorni* von **Anton Francesco Doni** aus einem Brief an Lelio Torelli im Jahr 1547, wurde von Bottari, Pastor in *Storia dei Papi* und Ernst Steinmann im Jahr 1910 im *Monatsheft der Kunstwissenschaft* und in Freys *Carteggio* von Vasari publiziert. Die Beschreibung findet sich im Anhang.

Die rasche Ausstattung des Hauptsaaes des Palazzo della Cancelleria im *piano nobile* lässt darauf schließen, dass Giorgio Vasari die Figuren nicht neu kreierte, sondern aus eigenen bereits vorangegangenen Werken bzw. Werken seiner Kollegen verwendete und sie zu einem großen „Puzzle an Zitaten“ zusammenfügte.

²⁰ Fenech Kroke and Morel [2011, 105 - 127]

II. Historische und Ikonographische Einführung zur *Sala dei Cento Giorni*

Die *Sala dei Cento Giorni* (Abb.3) hat ihren Namen aufgrund der beeindruckend schnellen Ausmalung des Saales innerhalb von hundert Tagen erhalten.²¹ Der Saal grenzte direkt an das Appartement für Alessandro Farnese an und befindet sich über dem rechten Schiff der Basilica San Lorenzo in Damaso (Abb.4). Der heutige Zugang ist nicht ursprünglich. Im Jahr 1546 gelangte man durch das Appartement Alessandros an der Längswand in die *Sala dei Cento Giorni*. Heute müssen die Besucher_innen zu diesem Zweck den *Salone Riario* (27m x 16m) durchqueren.²² Die kassettierte Holzdecke (Abb.5) wurde nach dem Feuer zu Silvester 1939 wieder originalgetreu nachgebildet.²³ Monica Grasso berichtet, dass speziell die Farben und die *chiaroscuro* Übergänge nach dem Feuer und den anschließenden Restaurierungen Einbußen erleiden mussten und der heutige Zustand der Malereien vom originalen Zustand sehr unterschiedlich ist.²⁴

Kardinal Alessandro Farnese (1520 – 1589), der Auftraggeber der Fresken, war der Enkel Papst Paul III. (1468 – 1549). Am 29. März 1546 wurde laut Karl Frey der Vertrag zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler unterschrieben. Giorgio Vasari bekam für dieses Werk 800 scudi.²⁵ Es war Alessandro Farneses erster monumentaler Auftrag, der die Aufgabe hatte, die Familie

²¹ Zur Namensgebung Sala dei Cento Giorni siehe Punkt: *Namensgebung des Saales*.

²² Der Palazzo wurde von Kardinal Raffaele Riario, einem Enkel Papst Sixtus IV. (1489 – 1514), erbaut. Raffaele Riario ließ die Cancelleria zwischen 1485 und 1511 erbauen. Der Salone Riario wurde nach Raffaele Riario (Cardinale di San Giorgio (1460 – 1521)) benannt.

²³ Conforti [2011, 127]

²⁴ Grasso [2004, 180]

²⁵ Rubin [1987, 87] Die Bezahlung von 800 scudi waren, in den Augen Paolo Giovios, günstig für die Ausmalung durch Giorgio Vasari. Dies betont er in einem Brief an Alessandro Farnese. (Siehe Anhang) Raffael bekam im Vergleich dazu, für die Gestaltung der Teppichkartons für Papst Leo X. 70 000 scudi. Siehe dazu die Vita von Raffael: Vasari [1967, 202] Die Banca Montaguto (Familienbank der Familie Farnese in Florenz) hat noch heute im Privatarhiv der Marchesa Nicolosa die Aufzeichnungen zu den Zahlungen der Familie Farnese. Die Vermutung, dass Giorgio Vasari nicht ganz ehrlich in seinen *Ricordanze* gewesen sein könnte, würde eine Recherche im Privatarhiv der Banca Montaguto bedingen. Auch Vasari vermerkt die Banca Montaguto auch in seiner eigenen *Vita*. (Siehe Anhang)

Farnese zu glorifizieren.²⁶ Vermittelt wurde er durch Paolo Giovio, der Vasari als „fattivo, espedito, manesco e risoluto pittore“ beschrieb und ihn dem Kardinal anpries. Im folgenden Teil der vorliegenden Arbeit soll auf Paolo Giovios Einfluss auf Alessandro Farnese und Giorgio Vasari näher eingegangen werden.

Zur Person Paolo Giovio und dessen Einfluss auf Giorgio Vasari

Paolo Giovio (1483 - 1552) fungierte als Gelehrter am Hof der Familie Farnese und wird von Carlo Dionisotti als „testimone e storico grande, di una grandezza che imbarazzava i contemporanei“²⁷ beschrieben.²⁸ Er war Arzt von Paul III. und Historiker. Dadurch hatte er Kontakt mit vielen Persönlichkeiten und Zutritt zu gesellschaftlichen und kirchlichen Ereignissen.²⁹ Nach der Studienzeit in Padua und Pavia zog Giovio nach Rom (in den letzten Jahren des Pontifikates Julius II. (1443 – 1513)) und blieb beinahe den Rest seines Lebens im Dienst der Päpste oder der „cardinal nipoti“³⁰. Zum Zeitpunkt der Ausführung der *Sala dei Cento Giorni* schrieb Paolo Giovio seine *Elogia*³¹. Vasari wurde laut seiner eigenen *Vita* durch Giovio angeregt, die Viten zu verfassen. Durch die Vermittlung Giovios bekam Giorgio Vasari den Auftrag für die *Justizia* (1543) (Abb. 6) und dadurch in weiterer Folge den Auftrag für die *Sala dei Cento Giorni*. Paolo Giovio verfasste in Poggio a Caiano das Programm. Er arbeitete zusammen mit den Künstlern Francesco di Cristofano (gen. Franciabigio) (1483 – 1525) und Andrea del Sarto (1486 – 1531). Diese Fresken wurden von Papst Leo X. (1475 – 1521) in Auftrag gegeben. Auf diese Kollaboration, Giovios

²⁶ Robertson [1992, 55]

²⁷ Minonzio [2002, 8]

²⁸ Dionisotti [1980, 411 - 444]

²⁹ Minonzio [2002, 9, 12]

³⁰ Zimmermann [1985, 9 f.]

³¹ *Elogia* wird von Franco Minonzio folgendermaßen beschrieben: „offrono una campionatura della cultura italiana della prima metà del secolo XVI e individuano una delle linee di forza che essa nella tradizione scientifica che trova i suoi centri di formazione e irradiazione a Padova, (...) Ferrara e Bologna“ Minonzio [2002, 18].

Einfluss bei der *invenzione* und sich daraus ergebender Thesen für die *Sala dei Cento Giorni* wird später einzugehen sein.

Die Beziehung zwischen Giorgio Vasari, Alessandro Farnese und Paolo Giovio – Ein Beziehungsdreieck mit Folgen

Im Jänner 1543 präsentierten Paolo Giovio und Bindo Altoviti³² (1491 – 1557), wie bereits erwähnt, dem Kardinal Farnese eine Leinwand mit einer Darstellung der *Pietà* (Abb.7) für Bindo Altoviti. Amadeo A. Ronchini notiert, dass Giorgio Vasari zu diesem Zeitpunkt als Künstler bezeichnet wurde, der „a meritare le lodi del divino Michelangelo“³³ am Hof der Farnese vorgestellt wurde. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Vasari zuerst in Florenz, dann in Bologna und Venedig.³⁴ Vasari weilte von 1541 – 1542 in Venedig und entwarf gemeinsam mit Cristofano Gherardi (1508 - 1556) Tafeln mit *Allegorien der Geduld, Justiz und Hoffnung* für die Decke des Palazzo Corner Spinelli (Abb. 8).³⁵ In den Jahren 1544 – 1545 malte er unter anderem für den Convento degli Olivetani in Neapel. In Florenz war er mit der freskalen Ausstattung der Villa des Bankiers Tommaso Cambi beschäftigt.³⁶

Es ist mit Sicherheit im Interesse des Künstlers gewesen sich selbst weiterzuentwickeln und die eigene Kunst voranzutreiben. Marcantonio, der Neffe Vasaris betont in einer Lobschrift: „in Firenze ed in Roma havendo amicizia di tanti Principi e Prelati non si faceva lavoro di momento che pochi

³² Bindo Altoviti (1491 - 1557), ein Florentiner Bankier, wird von Vasari in seiner Autobiographie als Vermittler für einen Auftrag für die „fabbrica di San Pietro“ erwähnt, außerdem war er Auftraggeber Vasaris im Jahr 1540 für die Kirche Santo Apostolo in Florenz für eine Kappelle namens „Concezione di Nostra Donna“ mit der Bitte an Vasari: „mettervi quanta diligenza mi [Vasari] fusse mai possibile“ eine Tafel mit Adam und Eva rund um den Sündenbaum. Für diese Tafel bekam Vasari 300 scudi d'oro von Bindo Altoviti. Weiters malte Vasari im Jahr 1544 für Altoviti nach Michelangelo. Vasari and Milanesi [1872, 11 f., 15] Siehe auch: Grasso [2004, 177]

³³ Vasari erwähnt genannte *Pietà* in seiner Autobiographie. Vasari and Milanesi [1872, 14] Siehe auch: Ronchini [1929, 273]

³⁴ Ronchini [1929, 273], siehe auch Barocchi [1964, 10] und Vasari and Milanesi [1872, 5 - 9]

³⁵ Paola Barocchi beschreibt von diesen verlorenen Ausstattungen eine Justizia von eleganter Statur und ihren Bezug zu Tizians Malerei. Barocchi [1964, 23]

³⁶ Conforti [2011, 127] Siehe auch: Barocchi [1964, 13 - 27]

non passassino per sua mano“³⁷, und streicht somit die freundschaftlichen Kontakte Vasaris zu den Auftraggebern heraus. Wie Monica Grasso allerdings betont, scheint dieser freundschaftliche Kontakt zwischen Alessandro Farnese und Giorgio Vasari durch die *Sala dei Cento Giorni* in Brüche gegangen sein. Es sind tatsächlich keine weiteren Aufträge von seiten der Familie Farnese an Giorgio Vasari bekannt.

Zustandekommen eines Vertrages zwischen Alessandro Farnese und Giorgio Vasari

Kurz nach der Präsentation der *Pietà* Vasaris wurde der Künstlerbiograph dem Kardinal Alessandro Farnese vorgestellt. Nach dem ersten Kontakt bestellte Alessandro Farnese bei Vasari „un quadro rappresentativo di una Virtù“³⁸, die bereits erwähnte *Justizia* (Abb. 6). Die Ausführung des Kartons erfolgte schnell und wurde mit einem Brief von Vasari und einer Erklärung desselben durch Paolo Giovio als Vermittler abgeschickt. Ronchini erwähnt, dass Paolo Giovio am 21. Jänner 1543 die Zeichnung an den Papstnepot sandte.³⁹ In diesem Brief von Giovio, so erwähnt Ronchini, werden die Fresken der Kirche Santa Maria Nuova lobend erwähnt.⁴⁰ Giovio beschreibt darin genau das künstlerische Vorgehen⁴¹ und lobt den Künstlerbiographen als „fattivo, expedito, manesco et resolutio pictore“⁴². Ranuccio Farnese (1530 – 1565), Bruder von Alessandro Farnese, gab bei Vasari „quattro portelli grandissimi a olio per l'organo del Piscopio di Napoli“⁴³, eine *Geburt Christi*, in Auftrag. Nach diesen beiden Aufträgen (*Justizia* und der soeben genannten *Geburt Christi* für Neapel) durch

³⁷ Marcantonio Vasari in Del Vita [1929, 164 f.]

³⁸ Ronchini [1929, 273]

³⁹ Ronchini [1929, 274]

⁴⁰ Scheinbar eine der wenigen überlieferten Hinweise zu diesen Fresken.

⁴¹ Ronchini [1929, 278]

⁴² Paolo Giovio zitiert nach: Ronchini [1929, 278]

⁴³ Vier Tafeln mit Stadtheiligen von Neapel und der Geburt Christi. Vasari and Milanesi [1872, 17 f.] und Ronchini [1929, 279]

die Familie Farnese bekam Giorgio Vasari bereits im Jahr 1545⁴⁴ den Auftrag die „grande Sala della Cancelleria Apostolica“ mit Fresken zu schmücken.⁴⁵

Aufgaben der Cancelleria Apostolica

In der Vita des Bastiano da Sangallo⁴⁶ wird die *Sala dei Cento Giorni* als „Parco Maiori nella Cancelleria“⁴⁷ bezeichnet. Dies zeigt, dass der Saal als „[...]ufficio più importante della Cancelleria, dove dodici abbreviatori scelti, detti „Parco maggiore“, redigevano le minute delle lettere e degli scritti pontifici [...]“⁴⁸ gesehen wurde.

Die Cancelleria ist der Ort an dem sich die Redaktion und Entsendung der apostolischen Briefe befand. Bis zum 15. Jahrhundert war die Cancelleria das einzige Büro, welches autorisiert war päpstliche Dokumente zu versenden.⁴⁹ Der Palast war neben Verwaltungssitz auch Wohnort für den Kanzler Alessandro Farnese.

Die scheinarchitektonische Gliederung der Wand

Die *Sala dei cento Giorni* ist circa 25 m lang, 12,5 m breit und ebenso hoch. Ein großer Teil der Wandfläche ist durch Scheinarchitektur gegliedert. (Abb. 9) Die in anderen Malereiausstattungen dieser Zeit üblichen grauen Postamente sind

⁴⁴ Dieses Datum ist nicht schriftlich belegt, allerdings durch Notizen Vasaris im *Regesto* unter der Bezeichnung *Cose della Cancelleria* gesichert.

⁴⁵ Ronchini [1929, 279] Die Betitelung Ronchinis der Sala dei Cento Giorni als „grande Sala della Cancelleria Apostolica“ belegt, dass die Namensgebung im Jahr 1929 noch nicht eindeutig war.

⁴⁶ Bastiano da Sangallo war ebenfalls für Alessandro Farnese im Palazzo della Cancelleria tätig. Vasari [1976, 401]

⁴⁷ Vasari [1976, 401] Sogenannte abbreviatori, insgesamt 62, waren Assistenten des Kardinales, sie waren für die Versteuerung und Versendung der päpstlichen Akten zuständig. Conforti [2011, 132]

⁴⁸ Conforti [2011, 132]

⁴⁹ Zur Funktion der Cancelleria und ihren Aufgaben siehe: Conforti [2011, 132 f.]

durch fingierte Treppen, welche zu den Hauptbildern hinaufführen, ersetzt.⁵⁰ Freedberg meint, dass Giorgio Vasari das Treppenmotiv von Michelangelos Treppenanlage (Abb. 10), dem *ricetto*, in der Biblioteca Laurenziana in Florenz übernommen haben könnte.⁵¹ In der *Sala dei Cento Giorni* umläuft ein mehrere Meter hoher Sockel die Wände. Giorgio Vasaris Sockellösung nimmt im Vergleich zu dem Sockel von Giovanni Antonio Fasolo⁵² im *Gastmahl der Kleopatra* (Abb. 11) in der Villa da Porto Colleoni in Thiene quantitativ sehr viel von der Bildfläche ein. Dort, wo das abgebildete Geschehen bei Fasolo nahezu auf einer Ebene mit den Betrachter_innen liegt, müssen die Rezipierenden in der Cancelleria hinauf blicken und gleichsam emporsteigen. Dadurch werden die Zuschauer_innen verstärkt mit dem Dargestellten in Bezug gesetzt. Die verwinkelten Treppen schaffen allerdings auch eine gewisse Distanz zum Publikum. Vasari baut eine imaginäre Bühne auf, wodurch, laut Kliemann: „das historische Geschehen (...) gleichsam in einer Zwischenzone angesiedelt“⁵³ wird. Dadurch sind, so Julian Kliemann, die Historienszenen „in die räumliche (und zeitliche) Distanz des gerahmten Wandbildes entrückt, noch findet es in einem Raum statt, der völlig mit dem des Betrachters zu identifizieren wäre. Die vier Historien des Saales haben einen hohen Augenpunkt. Der ideale

⁵⁰ Giovanni Battista Zelotti (1526 – 1578) hatte im Salone der Villa Emo in Fanzolo, bei Castelfranco (Abb. 12), zwischen 1567 und 1570 gemalt, wohlgermerkt zwanzig Jahre nach Vasaris Freskierung in der Cancelleria. Thieme, Becker, and Vollmer [454] Allerdings wurden hier illusionierte Reliefs in den fingierten Steinplatten der Sockelzone verwendet. Im Palazzo Martinengo-Salvadego in Brescia malte Moretto Francesco(?) weibliche Portraits vor Landschaftsdarstellungen (Abb. 13), welche auf einer hüfthohen Mauer sitzen. (Thieme, Becker, and Vollmer [144]) Hier fungiert die Mauer allerdings konkret als Trennung zwischen Betrachter_innen und Landschaft und Portraitfiguren. Das illusionierte Mäuerchen wirkt allerdings mit gemalten Intarsien und Teppichen trennender als Giorgio Vasaris hinaufführende Treppen. Marcello Fogolino (nachweisbar: 1519 – 1548) hat 1535, elf Jahre vor der *Sala die Cento Giorni* in Malpaga im Castello Colleoni eine brusthohe Sockelzone mit *marmo finto* Elementen, verwendet um die Historie darüber zu erhöhen. (Abb. 14) (Thieme, Becker, and Vollmer [140 f.]) Ob Giorgio Vasari Fogolinos Schaffen im Castello Colleoni gesehen hat konnte nicht nachgewiesen werden.

⁵¹ De Girolami Cheney [2006, 65] Siehe auch: Conforti [2011, 127 - 133]

⁵² Giovanni Antonio Fasolo (1530 – 1572) In Fasolos Schaffen wurde früh ein Einfluss durch Paolo Veronese erkannt. Eines seiner ersten gesicherten Werke sind die um 1551/52 entstandenen Wandfresken in der Villa da Porto Colleoni. (Meißner and Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte [2003, 162])

⁵³ Kliemann and Rohlmann [2004, 13]

Betrachterstandpunkt für die scheinarchitektonische Gestaltung der Wandfläche ist der Standort vor dem Kamin.⁵⁴

Die Architektur stützt sich auf einen „zoccolo alto quanto le porte e monumentalizzato da una sorprendente concatenazione di scale concave e convesse che, se incardinano lo spazio reale della sala a quello pittorico delle pareti.“⁵⁵In jeder Historie gibt es Figuren, (Abb. 15), (Abb. 16) und (Abb. 17), welche die Treppen ins Geschehen der Historie einbeziehen. Die Anlegung der Treppen ist perspektivisch verkürzt, so dass am Betrachterstandpunkt, in der Mitte der Eingangswand, unmittelbar vor dem Kamin, die Treppen perspektivisch korrekt wirken. Die Treppen scheinen, wie es Claudia Conforti treffend ausdrückt, „teleskopartig“ den unteren Wandmalereibereich zu gliedern.⁵⁶

Diese Treppen bilden gleichzeitig für die Betrachtenden die Einheit der malerischen Fläche und ihrer unterschiedlichen illusionistischen architektonischen Elemente. Gleichzeitig wird allerdings durch diesen breiten „Sockel“ und der durchgängigen oberen „Frieszone“ mit Wappen und Büsten der Eindruck einer Theaterbühne verstärkt auf welcher sich die Szenen der Glorifizierung Papst Paul III. durch Vasari und Paolo Giovio abspielen.

Bei der soeben erwähnten Eingangswand wird das Prinzip der Stufen nicht angewandt. An der Stelle wurde ein großer Kamin in *portasanta*, einem roten Marmor, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts sehr beliebt war gesetzt.⁵⁷ (Abb. 18)

Die Treppen täuschen nur bedingt den Effekt von *trompe – l’oeil* vor. Vasari beabsichtigte nicht die Betrachtenden zu verwirren, er wollte vielmehr verdeutlichen, dass es sich um einen fiktiven Raum handelt.

⁵⁴ Kliemann and Rohlmann [2004, 13]

⁵⁵ Conforti [2011, 128]

⁵⁶ „declinano un callidoscopio tipologico desunto dall’architettura cinquecentesca“(Conforti [2011, 128])

⁵⁷ Conforti [2011, 128]

Die Hauptszenen werden durch dorische Säulen gerahmt. Die Komposition der Historienszenen, flankiert von Personifikationen, könnte auf Giulio Romanos Ausführung der *Sala di Constantino* zurückgehen. (Abb. 19) Einen ähnlichen Aufbau weist auch Perino del Vagas, in Kollaboration mit Pellegrino Tibaldi, Fresko in der *Sala Paolina* (Abb.20) in der Engelsburg in Rom auf. Papst Paul III. beauftragte Perino del Vaga für die Ausmalung. Wie auch in der *Sala dei Cento Giorni*, führte der Künstler nur einen Teil der Fresken aus und ließ den Rest von seinen Mitarbeitern nach Kartons ausführen.⁵⁸ Hier wechseln sich auch Nischen mit gemalten Figuren und gerahmten Szenen in einer reduzierten Palette in Brauntönen ab. Weiters trennen hier Säulen die Statuen-Nischen mit den Szenen. In der Cancelleria stehen in den Mauervertiefungen gemalte Tugendpersonifikationen. Diese Statuen sind gemalt und nicht wie anzunehmen wäre durch fiktivem Marmor dargestellt, genauso wie in der *Sala di Constantino* (Abb. 19) von Giulio Romano und in der *Sala Paolina* (Abb. 20) von Perino del Vaga.⁵⁹ Die architektonische Struktur der Nischen und ihre Umrahmungen erinnern an Michelangelos Medici Grabkapelle (Abb. 21) in San Lorenzo in Florenz.

Liana de Girolami Cheney schreibt über Vasaris Anlehnungen an Giulio Romanos Malerei:

“Vasari borrows various compositional devices from Giulio Romano. The decorative framework of the composition in the walls of the Sala dei Cento Giorni, the concept of portraiture, the use of allegorical figures, the written Latin inscriptions on the base of the columns and steps, and the all’antica decorations – all are stylistic elements derived from the

⁵⁸ Zu den Fresken in der Sala Paolina siehe: Kliemann and Rohlmann [2004, 352 - 357]

⁵⁹ In den frühen 1540er Jahren ist Perino del Vaga der Maler der *Sala Paolina*. Kardinal Tiberio Crispo baut die *Sala Paolina* oder *Sala del Consiglio* in der Engelsburg. Im Jahr 1545 beginnen Perino del Vaga und seine Assistenten den Saal mit der Historie von Alexander dem Großen zu bemalen.

Sala di Constantino executed by Giulio Romano and assistants between 1521 and 1524.”⁶⁰

Die gekröpfte „Frieszone“ (Abb. 22),, beinahe berstend gefüllt mit allegorischen Figuren, Büsten, *Cartigli*, *Stemmi*, Masken, Monstern und Festons lösen „la partizione architettonica a specchiature incassate, che cadenza il fastigio dell’architettura picta“⁶¹. (Abb. 23) Einerseits funktioniert diese „fascia“ als „registro conclusivo“ „ovvero di fastigio monumentale dell’architettura, e di fregio decorativo a saldatura delle pareti con il soffitto, le cui poderose mensole ne intaccano spietatamente la convulsa figuratività“⁶². Diese Füllung der Wandfläche mit illusionistischer Architektur, fingierten Statuen etc. erinnert an das Frontispiz von Vasari für die erste Ausgabe seiner *Viten* der *Torrentiniana* (Abb. 24). In beiden Fällen ist die Fläche in zwei Ebenen aufgeteilt. Einerseits die scheinarchitektonische Rahmung, auf der sich die Figuren befinden und andererseits einen naturalistischeren Bereich mit Szenen von Paul III. und einer Stadtansicht von Florenz bei den *Viten*. Trotzdem machte Giorgio Vasari im Vergleich zu diesen soeben erwähnten Wandmalereiausstattungen etwas anders. Was neu und ungewohnt an der *Sala dei Cento Giorni* ist soll im Folgenden dargelegt werden.

Ein Spiel mit den Medien in der *Sala dei Cento Giorni*

Die toskanisch kannelierten Säulen (Abb. 16) grenzen jeweils die Historienszenen ein und bilden gleichzeitig den fließenden Übergang zwischen Nischen(figuren) und Geschehen in den Szenen. Hinter den Säulen sind jeweils scheinbar aus „Stein gehauene“ gemalte Figuren, die sich allerdings eindeutig in Bewegung befinden, zu sehen. (Abb. 25) Erkennbar ist diese Bewegung an der flatternden Kleidung und deren Faltenwurf. Irritierend für die Betrachtenden ist allerdings ihre scheinbar gewollte monochrome Farbgebung in Grau, Grau-

⁶⁰ De Girolami Cheney [2006, 75]

⁶¹ Conforti [2011, 128]

⁶² Conforti [2011, 128]

Beige und Weißgrau, in fingierter *pietra serena*. Dies ist ein klarer Widerspruch zu der doch ihnen immanenten Bewegung bzw. dem Eindruck von in Stein „gefrorener“ Bewegung.

Die Statuen der Tugendfiguren sind monochrom gehalten. (Abb. 26) Doch erinnert ihr Inkarnat an lebendige Figuren. Ihre Attribute und Kleidung sind ebenso farbig gestaltet, was den Eindruck vermittelt, als wären sie lebendiger als die flankierenden Steinskulpturen innerhalb der Historienszenen. (Abb. 25)

Die Pilaster und Säulen stützen eine lange, breite gekröpfte Travée, die mit perspektivischer Verkürzung den Raum umfängt und sich mit ihrer Verkürzung an dem zentralen Betrachterstandpunkt vorm Kamin, orientiert. Diese Travée umschließt als verbindendes Element die sich öffnenden Bildräume der vier Historienszenen. Diese öffnen sich gewissermaßen aus der illusionistisch dreidimensionalen und flachen Wand heraus und stellen dadurch einen Gegensatz zu der reich mit ornamentalen Elementen und Scheinarchitektur differenzierten Wand dar.

Hier hat sich auf der Wandfläche für die Betrachtenden ein Wandel oder Übergang vollzogen zwischen den scheinbar lebendigen Menschen innerhalb der Historienszenen und der steinernen Architektur mit ihren Nischenfiguren und markanten illusionistischen Treppen im unteren Bereich der Wandfläche. Man kann auch von einem Spiel zwischen fingierter Skulptur und gemaltem Inkarnat sprechen. Vergleiche (Abb. 26 und Abb. 25) Antonio Pinelli schreibt in einem Artikel zu *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura* über *Realtà* und *finzione*.⁶³ Pinelli betont, dass die Vorschläge des Humanisten und Architekten Leon Battista Alberti (1404 – 1472) in *Della pittura* (1435/36) Techniken des Einbeziehens der Betrachtenden sind. Diese Techniken des „raccordo tra lo spazio mentale e reale di chi guarda e quello simulato nelle due

⁶³ Pinelli [1981, 150]

dimensioni della rappresentazione“, treffen meines Erachtens auch den Punkt beim „Spiel der Medien“ in der *Sala dei Cento Giorni*.⁶⁴

Das Zusammenspiel der einzelnen Elemente im Saal

Die Personifikationen und Büsten antiker Kaiser haben die Aufgabe, die Aufmerksamkeit auf die speziellen Eigenschaften des Papstes, die in den Szenen hervorgehoben werden, zu lenken. Die Wappen werden von Viktorien gestützt.⁶⁵ (Abb.22) Giorgio Vasari hat das Konzept von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle übernommen, als er in der obersten Zone die Wappen mit Festons verband. (Abb. 27) Auch Perino del Vaga verwendet dieses Motiv in der *Sala Paolina* in der Engelsburg. Der untere wird vom oberen horizontalen Bereich durch einen gemalten Giebel getrennt. Die Verwendung der Büste, der Helme, Trophäen und Insignien zeugen, laut Liana Cheney, von Vasaris Zeit als Goldschmied in Florenz und Pisa.⁶⁶

Laut Fredrika Herman Jacobs sind keine *modelli* für die Fresken der Cancelleria bekannt. Außerdem sind nur drei vorbereitende Studien bekannt, die im Louvre aufbewahrt werden, allerdings in der Literatur nicht weiter besprochen wurden.⁶⁷ Liana De Girolami Cheney ist der Meinung, dass ein weiteres Vorbild für das dekorative Konzept der *Sala dei Cento Giorni* die *Sala dell'Udienza* (Abb.28) im Palazzo Vecchio in Florenz von Francesco Salviati gewesen sein könnte. Salviati malte die Sala zwischen 1543 und 1545 im Auftrag des Herzogs Cosimo I. de' Medici. Die Ikonographie in der *Sala dell'Udienza* basiert auf den Triumphen von Marcus Furius Camillus, Geschichten aus dem Alten

⁶⁴ Pinelli führt aus, dass diese Ratschläge Albertis eher zur Zeit des „Manierismus“ als zu Zeiten Albertis umgesetzt wurden. Er erklärt dies durch den Höhepunkt im Manierismus einer „scontata l'omogeneità di spazio naturale e spazio rappresentato“. Siehe dazu: Pinelli [1981, 150 - 166] Raffaels *Stanzen* werden in diesem Zusammenhang als Beispiele genannt und führt das Theater als „Ort des Täuschens“ an. Die Szene wäre der Ort wo der Wechsel zwischen *realtà* und *finzione* passiert. Wie später noch erklärt zu sehen sein wird, auch Vasaris Historien werden mit Theaterbühnen in Zusammenhang gebracht. Siehe dazu: Conforti [2011, 129]

⁶⁵ Näheres zu den Büsten, Inschriften und der Heraldik des Saales ist im Punkt: *Zu den zahlreichen Wappen, Büsten und Inschriften im Fries der Sala dei Cento Giorni* zu finden.

⁶⁶ De Girolami Cheney [2006, 75]

⁶⁷ Jacobs [1982, 373]

Testament, klassischen Mythen und christlichen Allegorien.⁶⁸ Bei Salviatis Fresko findet sich keine Gliederung durch Scheinarchitektur, während Giorgio Vasari die Wand mit illusionistischer Malerei architektonisch unterteilte. Zwischen gemalten Nischen mit Personifikationen und dorischen Säulen malte Giorgio Vasari Historien.⁶⁹

In der *Sala dei Cento Giorni* ist die Dekoration der von fünf oberen hochrechteckigen Fenstern (Abb. 29.) und fünf unteren Rundbogenfenstern, durchbrochenen Fensterwand ohne ikonographischen Bezug zu den restlichen Malereien und malerisch laut Ernst Steinmann sehr flüchtig behandelt worden.⁷⁰ An der Fensterwand sind keine Historien dargestellt. Auf der Wandfläche wird eine nicht genauer definierte *Campagna* dargestellt, die Fenster erlauben den Betrachtenden gleichzeitig auch einen Blick in die „Realwelt“. Die Landschaft ist in ein leicht rosa Licht getaucht und wird begrenzt von Bergen am Horizont. Die Fenster lassen den Blick frei auf die belebte Straße Corso Vittorio Emanuele II. Die Fensteröffnungen sind in zwei Ebenen übereinander angeordnet und bilden an dieser Wandfläche die realen Nischen, welche auf der gegenüberliegenden Längswand durch die gemalten Nischen mit den Tugendfiguren (nicht symmetrisch) widergespiegelt werden. Die Wand wird also nicht als zweidimensionale Fläche gesehen, eher als eine plastische, architektonische Struktur, in der sich imaginärer und realer Raum einander gegenüber treten.

An der Fensterwand sind keine Menschen dargestellt, nur Statuen und zwei weibliche Allegorien (Abb. 30) welche mit ihrer Position im Bildfeld an die Position der theologischen Tugenden Raffaels in der *Stanza della Segnatura* im Vatikan erinnern. (Abb. 31)⁷¹

⁶⁸ De Girolami Cheney [2006, 77]

⁶⁹ De Girolami Cheney [2006, 77]

⁷⁰ Steinmann [1910, 50]

⁷¹ Auch Claudia Conforti erkannte diese Nähe der beiden Figuren Vasaris und Raffaels. Siehe dazu: Conforti [2011, 128]

Jede der drei Wände sind mit ihren Historien allerdings klar durchdacht: Historien, Allegorien, aber auch Wappen und Kaiserbüsten verbindet meist *ein ikonographischer Zusammenhang*. Die Betrachtenden sind aufgefordert diesen Zusammenhang zu erkennen und die beabsichtigten Schlüsse, auf die später noch einzugehen sein wird, zu ziehen.

Exkurs: Vasari und der Werkstattbetrieb

Bei der umfangreichen Dekoration des Saales hat sich Giorgio Vasari, nach eigener Aussage in seiner *Vita*, auf das Zeichnen der Entwürfe beschränkt und die Fresken von seinen Gehilfen ausführen lassen.⁷² Er nennt: „Bizzera e Roviale, spagnuoli, che assai vi lavorarono con esso meco; e Batista Bagnacavallo bolognese, Bastian Flori aretino, Giovan Paolo dal Borgo, e fra Salvatore Foschi d`Arezzo, e molti altri miei giovani“⁷³. Cristofano Gherardi (1508 - 1556)⁷⁴, ein häufiger Mitarbeiter Vasaris, scheint nicht an der Ausführung der Wandmalereien mitgewirkt zu haben.⁷⁵

Vasari ist bekannt für seinen straff organisierten Werkstattbetrieb. Irle berichtet von dem großen Druck Vasaris wegen der im Jahr 1555 begonnene Ausmalung des Palazzo Vecchio.

„Er fing ihn [den Druck] mit einer durchorganisierten Arbeitsteilung auf, die er selbst delegierte. Er [Vasari] übernahm die zeichnerischen Entwürfe und ließ sie von seinen Assistenten zu übertragungsreifen

⁷² Giorgio Vasari bereute es nicht 100 Monate für die Auführung der Wanddekoration gebraucht zu haben und spricht von dem Zeitdruck durch Krankheit, der ihn bewegt hatte die Ausführung seinen garzoni zu überlassen. Siehe Anhang: Autobiographie Vasaris und Irle [1997, 135]

⁷³ Vasari and Milanesi [1872, 20]

⁷⁴ Cristofano Gherardi, genannt Doceno, war vorallem bei der malerischen Ausstattung Vasaris im Palazzo Vecchio in Florenz tätig. Gherardi und Vasari schienen freundschaftlich verbunden gewesen zu sein. 1556, so Adolfo Venturi, war er mit „24 quadretti per San Giovanni a Carbonara (...) e i portelli d`organo pel Piscopio (Duomo) [Neapel]“ tätig. Siehe dazu: Venturi [1932, 623]

⁷⁵ Weitere namentlich von Vasari erwähnte Mitarbeiter, welche allerdings nicht speziell für die *Sala dei Cento Giorni* erwähnt wurden, sind: Giovan Battista Cungi, Stefano Veltroni, Raffaellino del Colle, Giovanni Stradano, Giovanni Battista Naldini, Jacopo Zucchi, Il Poppi, Michele di Ridolfo del Ghirlandaio. Siehe dazu: Rud and Vasari [1964, 11]

Kartons ausarbeiten. Beaufsichtigt von Vasari und unterstützt von Gehilfen, übernahmen Assistenten auch die malerische Ausführung. Dabei war ihre persönliche Art der Gestaltung auf eine Linie zu bringen, damit die Resultate homogen erscheinen. Rationell zu entwerfen hieß für Vasari, sich auf ein bewährtes Formenvokabular zu berufen und nicht langwierig über die eigene subjektive Inspiration zu grübeln oder auf sie zu warten.“⁷⁶

Es kann angenommen werden, dass Vasari neun Jahre zuvor in der Cancellaria ähnlich gearbeitet hatte. Auch wenn Vasari die Mitarbeit seiner Werkstätte im Nachhinein bereute scheint dies kein unübliches Vorgehen im 16. Jahrhundert gewesen sein. Domenico Ghirlandaio (1449 – 1494) arbeitete ähnlich.⁷⁷

Die vier Historien der *Sala dei Cento Giorni* und ihre Titel in der Literatur

Claudia Conforti spricht in ihrem Artikel von den vier Historien mit den italienischen Titeln: *Remunerazione della Virtù*, *Spedizioni papali*, *Trionfo della Pace*, *Promozione delle Arte* und⁷⁸ und benennt die Historien somit auch inhaltlich anders als Kliemann. Julian Kliemann spricht von *Belohnung der Tugenden* und *Geschäfte der Cancellaria / Tribut der Nationen an Paul III.*, *Friede von Nizza* und *Bau von St. Peter*. Ernst Steinmann, knapp hundert Jahre früher, schreibt vom *Goldenen Zeitalter*, wenn er von der Historie *Tribut der Nationen* (Abb. 9) spricht.⁷⁹ *Bau von St. Peter* (Abb. 32) bleibt ähnlich: *Bau der Peterskirche* und hat von seiner Aussage als Titel keine Veränderung durchlebt. Beim *Frieden von Nizza* (Abb. 33), welcher auch im Französischen von Antonella Fenech Kroke so bezeichnet wird, spricht Ernst Steinmann von „Verherrlichung Pauls III. als Friedensfürst“⁸⁰. In vorliegender Arbeit werden

⁷⁶ (Pillsbury 1976, 137; Starn/ Partridge 1992, 206f) zitiert nach: Irle [1997, 107]

⁷⁷ Zu Vasaris Vita: Siehe Anhang. Artur Rosenauers Exkurs zur Arbeitstechnik und Werkstattbetrieb in Rosenauer [1965, 54 - 62]

⁷⁸ Conforti [2011, 127]

⁷⁹ Steinmann [1910, 51]

⁸⁰ Steinmann [1910, 53]

folgende Bezeichnungen verwendet: *Tribut der Nationen*, *Bau von St. Peter*, *Verteilung der Güter* (Abb. 16) und *Friede von Nizza*. Es darf nicht vergessen werden, dass Vasari selbst, keine speziellen Titel für die Historien verwendete und diese Bezeichnungen von den Forscher_innen später erfunden wurden.

Namensgebung des Saales

Bei Ernst Steinmann wird der Saal im Jahr 1910 als „Sala Farnese in der Cancelleria.“⁸¹ bezeichnet. Amadio Ronchini spricht 1929 von der „gran Sala della Cancelleria Apostolica“⁸². Auch in der Zeitschrift *Il Vasari* welche ich von 1927 bis 1943 durchsah wird der Saal noch nicht mit ihrem heutigen Namen betitelt. Es kann insofern angenommen werden, dass sich die heutige Bezeichnung *Sala dei Cento Giorni* erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgesetzt hat.

Ikonomie der Sala dei Cento Giorni

Die vier Szenen, die Tugenden in den Nischen und die Büsten sind ein Synkretismus, welcher die politischen Ideologien und Prinzipien von Papst Paul III. ausdrücken sollen. Papst Paul III. wird als Herrscher über eines der größten territorialen Gebieten der Halbinsel und gleichzeitig auch der christlichen Kirche dargestellt. Es handelt sich bei den Fresken der *Sala dei Cento Giorni* um eine „rappresentazione che non appartiene né alla storia né alla cronaca, né si traveste con gli orpelli del mito e della leggenda. Le scene, che si palesano simultaneamente sulle tre pareti, alludono a uno spazio atemporale, assoggettato alle lusinghe e alle intimidazioni della retorica dell'elogio“.⁸³

„Le scene vasariane pertanto non sono „fotogrammi“ che perpetuano episodi di una biografia straordinaria, ma ammonimenti universali riferiti a uno status politico supremo e di eccezione.“⁸⁴

⁸¹ Steinmann [1910, 45]

⁸² Ronchini [1929, 279 f.]

⁸³ Conforti [2011, 128]

⁸⁴ Conforti [2011, 129]

Im Folgenden soll auf die einzelnen Historienszenen eingegangen werden. Anton Francesco Donis Beschreibung an Lelio Torelli sechs Monate nach Fertigstellung des Saales im Anhang liefert allerdings weiterhin einen guten Eindruck. Außerdem ist ist Punkt *Inschriften des Saales* näheres zu diesen zu finden.

Tribut der Nationen

In der Historie *Tribut der Nationen* empfängt Papst Paul III. Botschafter und bekommt Geschenke. (Abb. 34) Es ist auffällig, dass nur in dieser Historie der Auftraggeber und Hausherr der Cancelleria, Alessandro Farnese, in voller Gestalt abgebildet ist. Er wird an der rechten Seite des Papstes dargestellt, ähnlich wie in Tizians Porträt von Paul III., das sich in Neapel im Museo Nazionale Capodimonte befindet.

Friede von Nizza

Paul III. sitzt auf der *sedia gestatoria*, (Abb. 35) welche von vier weiblichen Allegorien (*Pace*, *Vittoria*; *Autorità* und *Fermezza*) gehalten wird. Er schloss den Frieden mit einem Olivenzweig zwischen Franz I. und Kaiser Karl V. Dies ist kein Faktum der Geschichte sondern soll die päpstliche Diplomatie und die „dynastische Strategie der Farnese“⁸⁵ unterstreichen.

Friede zwischen Franz I. und Karl V.

Papst Paul III. versuchte eine große Allianz aller christlicher Staaten gegen die Türkei zu gründen. Franz I. aus Frankreich war gegen Kaiser Karl V. Aus diesem Grund sollten 1538 diplomatische Verhandlungen in Nizza stattfinden. Pietro Aretino (1492 – 1556), der als Gesandter Venedigs auftrat, wie Alessandro del Vita in „Il Vasari“ berichtet, interagierte Aretino zwischen den Parteien durch regen Briefverkehr.⁸⁶ Im Juli 1538 sollte ein persönliches Treffen zwischen Paul III., Franz I. und Kaiser Karl V. in Aigues – Mortes stattfinden. Ziel dieses Treffens war es, Frankreich von einer Allianz mit den Türken

⁸⁵ Conforti [2011, 129]ital: „strategia dinastica del Farnese“.

⁸⁶ Vita [1938, 151]

abzuhalten und eine „lega degli stati cristiani contro i Turchi“⁸⁷ zu bilden. Pietro Aretino sprach in den Briefen von einer „individua Trinità“⁸⁸ dem Geist aus Rom, dem Willen aus Frankreich und der Zielsetzung durch Spanien.

Die Beziehung zwischen Karl V. und dem Papst / Vatikan war durch den *sacco di Roma* im Jahr 1527 stark belastet. Auch wenn Papst Clemens VII. Karl V. im Jahr 1520 in Bologna krönte, war die Beziehung angespannt.⁸⁹ Pietro Aretino, der wie Vasari, aus Arezzo stammt, bekam von Karl V. jährlich 200 „scudi d’oro“. Auch von Franz I. erhielt er Geld und Geschenke.⁹⁰ Pietro Aretino war wohl bestechlich und nicht mehr neutral, wie ursprünglich von den Parteien erwünscht.⁹¹

Paolo Giovio, so Zimmermann, verstand als einer der wenigen, dass Karl V. die politische Situation stabilisieren wollte, im Hinterkopf habend, dass es große gemeinsame diplomatische Herausforderungen zu überwinden galt.⁹² Während des *Sacco di Roma* im Jahr 1527 blieb Giovio im Gegensatz zu anderen die ganze Zeit bei Papst Clemens VII. (1523 – 1534). Paolo Giovio pflegte Kontakte zum Kaiserhof und verkehrte dort zur Zeit der Vorbereitungen Karls V. für einen Kreuzzug gegen die Türken in Tunesien.⁹³ Im Juli 1532 trafen sich Karl V. und Giovio in Ungarn, als er als „membro del seguito del legato papale, cardinale Ippolito de’Medici“ mitreiste.

⁸⁷ Vita [1938, 156]

⁸⁸ Vita [1938, 156]

⁸⁹ Vita [1938, 168]

⁹⁰ Vita [1938, 169]

⁹¹ Vita [1938, 162]

⁹² Die Lösung der „Luther - Frage“ und der angespannten Beziehungen mit den Türken. Während der Zeit der Renaissance blieben die „basi dottrinali“ Gini [1985, 35] stabil. Bis zur Revolte Luthers (1483 – 1546) gab es keine Häresie, welche die katholische Lehre störte.

⁹³ Zimmermann [1985, 13]

Verteilung der Güter

Zeigt keine spezifische Situation, aber „asserisce la benigna attitudine del pontefice che, da paterno monarca assoluto, sa riconoscere e premiare la virtù, in qualunque forma e campo essa si esprima: dalle lettere alle arti, alla diplomazia, alla religione.“⁹⁴ Die Szene (Abb. 16) ist in einen Raum mit gedrehten Salomonischen Säulen gesetzt und erinnert an Raffaels Teppichkarton: Salomonischer Tempel von Jerusalem in *Guarigione dello storpio*.

Zwischen den Personifikationen sind real um 1546 lebende Personen unter denen sich auch Kardinäle befinden: Reginald Pole, Pietro Bembo, Jacobo Sadoletto, Bischöfe wie Paolo Giovio, der Humanist Annibale Caro und der Künstler Michelangelo.

Ikonographisch gesehen wird die *Remunerazione della Virtù* (Verteilung der Güter) mit der *Promozione delle Arti* (Bau von St. Peter) verbunden.

Zwischen beiden Szenen ist die *Religione* (Abb. 36) eingefügt. Dass es sich bei der Religion um den christlichen Glauben handelt, zeigen neben dem Auftraggeber, Papstnepot Kardinal Alessandro Farnese, die Attribute der „opima figura femminile“⁹⁵, die päpstliche Tiara mit drei Kronen.

Bau von St. Peter

In dieser Historie wird dem Papst der Bauplan von St. Peter durch den Architekten, Antonio da Sangallo (1483 – 1546) präsentiert. (Abb. 32) Sangallo ist der leitende Architekt von St. Peter ab 1539 und hinter dem Pontifex zu erkennen. Im September 1546 noch während der Ausführung der Fresken in dem Saal, starb Antonio da Sangallo.

Das Pergament mit den Bauplänen von St. Peter wird von vier knienden Mädchen gehalten: der *Architettura*, *Scultura*, *Pittura* und *Geometria*, welche

⁹⁴ Conforti [2011, 131 - 132]

⁹⁵ Conforti [2011, 132]

den Betrachtenden den Rücken zuwendet. (Abb. 32) Diese Historie könnte am bekanntesten sein, da Giorgio Vasari das gleiche Sujet in Florenz im Palazzo Vecchio im Jahr 1550 wieder verwendete. In dem Florentiner Fresko präsentiert Brunelleschi Cosimo de' Medici das Bauprojekt von San Lorenzo (Abb. 37). Die Armhaltung beider Herren ist absolut ident, ebenso die Stellung ihrer Finger.

***Sala dei Cento Giorni* und Familienzyklen**

Mit Giorgio Vasaris Farnese Zyklus, in dem die Taten Paul III. dargestellt sind liegt, ein bedeutender Familienzyklus vor. Für die Untersuchung der *Sala dei Cento Giorni* bietet sich als Vergleichsbeispiel unter anderem der Medici Zyklus von Franciabigio und Andrea del Sarto in Poggio a Caiano an, auf welchen noch später einzugehen sein wird. Dieser ist zum Teil in offensichtlicher Konkurrenz mit anderen Zyklen in Rom und Latium entstanden. Unter den Fresken der Familie Farnese bilden Giorgio Vasaris Fresken der Taten Pauls III. in der *Sala dei Cento Giorni* den ersten großen Zyklus.⁹⁶ Im Palazzo Farnese in Rom, der heutigen französischen Botschaft und in unmittelbarer Nachbarschaft zur Cancelleria, entstanden durch Ranuccio Farnese⁹⁷ beauftragt, zwischen 1555 und 1556, die Fresken in der *Sala dei Fasti Farnesiani*. Ikonographisch weisen Francesco Salviatis und Taddeo Zuccaris Malereien starke Ähnlichkeiten mit Giorgio Vasaris Fresken auf.⁹⁸ Auch hier wird die Familie Farnese glorifiziert. Die Malereien könnten als Pendant zur *Sala dei Cento Giorni* gesehen werden.

Auf den Fresken in der Cancelleria ist die Apotheose der Regierung Pauls III. dargestellt. Papst Paul III. wird als Gesetzgeber, Friedensstifter, Patron der Künste und Stifter der Kirche gezeigt. Aus den Regierungsjahren Pauls III., von 1534 bis 1549, ist kein ähnlich monumentaler Freskenzyklus in Rom erhalten.⁹⁹

⁹⁶ Für die Fresken von Poggio a Caiano siehe: Kliemann and Rohlmann [2004, 51, 232]

⁹⁷ Ranuccio Farnese ist der jüngere Bruder von Alessandro Farnese.

⁹⁸ Näheres zur *Sala dei Fasti Farnesiani* findet man in Anna Colivas Aufsatz: *La Sala dei Fasti Farnesiani di Salviati e Zuccari* in: Coliva [2010, 81]

⁹⁹ Steinmann [1910, 45]

Interessant ist allerdings, dass Paul III. Farneses Name in den Freskeninschriften des Saales nirgends erwähnt wird.¹⁰⁰

Vasaris Werke vor der *Sala dei Cento Giorni*

Für Giorgio Vasari war die Ausmalung der *Sala dei Cento Giorni* nicht die erste monumentale Ausstattung. Vielmehr ging der *Raum des Ruhmes* (Abb. 38) (1542) in Arezzo den Fresken voraus. Im gleichen Jahr fertigte Vasari in Venedig für die Decke des Palazzo Corner Spinelli „quadri riportati“ an, die heute allerdings nicht mehr vor Ort - und größten Teils verloren sind.¹⁰¹ (Abb. 8.) Des Weiteren malte er für das Refektorium des Ordens Santa Anna dei Lombardi von Monteoliveto in den Jahren 1544 und 1545 die Decke aus.¹⁰² Er schuf in dieser Zeit auch in Neapel eine Loggia in der Villa Pozzuolo für Pietro de Toledo und in Florenz eine Kammer für Tamaso Cambi, einen Florentiner Kaufmann in Neapel. Keines dieser Werke ist erhalten.¹⁰³

Zwei einander widersprechende Beschreibungen

Von dem fertigen Freskenzyklus existieren zwei in den Einzelheiten voneinander, wie auch von Vasaris *Ricordo*¹⁰⁴, abweichende Beschreibungen. Die eine stammt von dem Literaten und Drucker Anton Francesco Doni (1513 - 1574)¹⁰⁵, der sich im Mai 1547 in Rom aufhielt und von dort aus am 21. Mai einen Brief an den Gelehrten Lelio Torelli (1498 - 1576) aus Fano,

¹⁰⁰ Die soeben erwähnten Fasti Farnesiani sind nach Paul III. Tod entstanden. Deswarte-Rosa [1994, 80] und Kliemann [1993, 80]

¹⁰¹ Schulz [1961, 507]

¹⁰² De Girolami Cheney [2006, 60]

¹⁰³ De Girolami Cheney [2006, 61]

¹⁰⁴ *Ricordanze* ist Vasaris Notizbuch in welchem er seine Aufträge, Verkäufe, Käufe und Verträge notierte. Teile dieser *Ricordi* wurden von Alessandro del Vita in *Il Vasari* ab 1927 publiziert. Siehe Anhang.

¹⁰⁵ Antoni Francesco Donis Beschreibung im Brief befindet sich im Anhang. Giovanni Andrea Gilio (gesichert ab 1550 – 1584) kannte diese Beschreibung und zitierte ihn in seinem gegenreformatorischen Buch *Dialogo degli errori dei pittori* im Jahr 1564. Siehe dazu: Grasso [2004, 178]

Staatssekretär aus Florenz und ein Auditor von Herzog Cosimo I., geschickt hatte. Die zweite Beschreibung von Vasari selbst findet sich in seiner Autobiographie.¹⁰⁶ Die längere und detailliertere Erklärung ist die von Doni. Vasaris Notizen weisen mit dem tatsächlichen Fresko Unstimmigkeiten auf. Die Ursache für diese Unterschiede könnte in der langen Zeitspanne zwischen der Ausführung der Fresken und der Niederschrift in den *Viten* liegen. Wie die Beschreibungen bei der Frage der *invenzione* weiterhelfen können, wird später zu behandeln sein.

Vasari beschreibt in seiner *Vita*, als letzten Teil der *Giuntina*¹⁰⁷, seine Fresken im Detail. Interessant ist allerdings, dass die Beschreibung der Fresken in manchen Details sowohl von den Eintragungen in seinen *Ricordanze* als auch von den Fresken selbst abweicht. Das trifft laut Karl Frey vor allem bei der Benennung der dargestellten Personifikationen und den abgebildeten Porträtköpfen zu. Neben Aussagen Vasaris in seinen *Vite* gibt es außerdem noch drei Briefe des Gelehrten Paolo Giovio an den Kardinal Farnese. Paolo Giovio wird in der Literatur, unter anderem von Kliemann, häufig die *invenzione* des Programmes zugesprochen.¹⁰⁸ Gesichert ist, durch Vasaris Erklärung in den *Viten* (siehe Anhang), dass Giovio die Inschriften konzipierte.

Rezeption des Saales der Zeitgenossen:

„Es wird erzählt, daß Michelangelo, als Vasari ihm die rießigen Fresken in der Cancelleria in Rom zeigte und stolz erklärte, er habe dies alles in hundert Tagen geschaffen (der große Saal

¹⁰⁶ Vasaris Beschreibung des Saales in seiner *Vita* findet sich im Anhang.

¹⁰⁷ Die *Torrentiniana* (1550) enthielt noch keine Biographie von Vasari selbst, erst in den *Giuntina* (1568) erwähnte sich der Künstlerbiograph explizit mit einer eigenen *Vita*.

¹⁰⁸ Drei Briefe Paolo Giovios an Kardinal Farnese sind in der *Epistula* Giovios zu finden.

wird seitdem *Sala dei Cento Giorni* genannt), nur trocken bemerkte: "Ja man sieht es!"¹⁰⁹

Diese, heute widerlegte, Bemerkung wirft ein bezeichnendes Licht auf die zeitgenössische Bewertung Vasaris.¹¹⁰ Bis heute wird sie immer wieder erzählt, auch weil sie von Gaetano Milanesi in Vasaris Autobiographie tradiert wurde.¹¹¹

Kritik und die geringe Beachtung der Malereien

Ein Hauptkritikpunkt an Vasaris Schaffen war seine Schnelligkeit, Eile sowie die Werkstattbeteiligung. Einar Rud etwa ist der Meinung, dass es bei dieser Schnelligkeit auch an Inspiration mangeln musste.¹¹²

„Die Erfindung ist, obwohl groß angelegt, oft unfrei, die Haltung der Figuren krampfhaft, ihr Gestus nichtssagend, der Ausdruck der Gesichter ist häufig leer. Seine Frauengesichter sind kokett, ohne echtes Leben und Gefühl, geschweige denn Leidenschaft, kurz gesagt, sie sind langweilig. Die Wirkung vieler Bilder wird dadurch abgeschwächt, daß die Hauptpersonen, etwa ein Papst oder ein Fürst, sich im Wirrwarr untergeordneter Figuren verlieren oder einen bescheidenen Platz im Hintergrund einnehmen, während der Vordergrund mit Porträts von Kardinälen und anderen Größen oder mit allegorischen Figuren ausgefüllt ist.“¹¹³

Klaus Irle erklärte, „Vasaris *imitazione d'altrui* ernten in der momentanen zeitgenössischen Forschung entweder Mißfallensbekundungen oder nachsichtiges Schweigen.“¹¹⁴ Die Verwendung von Zitaten wird bei Vasari als

¹⁰⁹ Rud and Vasari [1964, 57]

¹¹⁰ Siehe dazu auch: Conforti [2011, 127]

¹¹¹ Siehe dazu im Anhang: Vasaris Beschreibung der *Sala dei Cento Giorni*.

¹¹² Rud and Vasari [1964, 57]

¹¹³ Rud and Vasari [1964, 56 f.]

¹¹⁴ Irle [1997, 19]

„schöpferisches Unvermögen und als törichter Versuch, Michelangelo zu gleichen“¹¹⁵, angesehen. Dem Künstlerbiographen wird scheinbar ein Mangel an Originalität nachgesagt, weshalb die Malerei des Künstlers „seelenlos, unselbstständig und verschult wirke“¹¹⁶.

Monica Grasso allerdings spricht Vasaris *Sala dei Cento Giorni* ein komplexes allegorisches Zusammenspiel zu und lobt: “il gusto letterario ed erudito non solo di Vasari ma del Giovio, che senza dubbio lo segui nell’ideazione”. Die römische Kunsthistorikerin vergleicht in ihrem Aufsatz Vasaris Stil der *Justizia* von 1543 (Abb. 6.), auf welche später noch einzugehen sein wird, mit dem des Saales mit den Worten: “lo stesso linguaggio erudite ed elegantemente antiquariale caratterizza anche la decorazione della sala.”¹¹⁷

Paola Barocchi meint in ihrer Monographie zu *Vasari pittore*: “Né della risibilità del ripiego si addà minimamente il pittore, tutto intent a far quadrare il proprio crucioverba allegorico” und spricht von einer Inspiration Vasaris durch Salviati in der *Udienza* in Florenz (Abb. 28).¹¹⁸

Paola Barocchi stellt fest: “era fatale che la responsabilità di celebrare degnamente i fasti della famiglia Farnese in una sala della Cancelleria lo incitasse alla magniloquenza già aduggiante varie sue opere romane e napoletane.”¹¹⁹ Barocchi spricht Vasari übermäßigen Eifer in seinen Ausmalungen zu, kritisiert allerdings die aggressive Behandlung der Treppen im unteren Wandbereich. Weiters kritisiert sie: “In realtà nella Cancelleria egli ha dato il meglio di sé in senso figurativamente negativo”.¹²⁰

¹¹⁵ Irle [1997, 19]

¹¹⁶ Irle [1997, 19]

¹¹⁷ Grasso [2004, 117]

¹¹⁸ Barocchi [1964, 28], Grasso [2004, 176] und Conforti [2011, 132]

¹¹⁹ Barocchi [1964, 27]

¹²⁰ Barocchi [1964, 29]

Giovanni Poggi schreibt über Giorgio Vasaris künstlerisches Können in Alessandro del Vitas Zeitschrift *Il Vasari* über den Künstlerbiographen: „felice interprete dei desideri altrui e a quelli facilmente accomodantesi, piuttosto decoratore abile e superficiale che artista geniale e profondo“¹²¹. Giovanni Poggi lobt Vasari für seine nette und einfühlsame Art und Weise, mit der er sich um Michelangelo kümmerte und versuchte die Beziehung zwischen Cosimo de` Medici und Michelangelo zu verbessern. Poggi ist im Gegensatz zu anderen Kunsthistoriker_innen dem Künstlerbiografen positiv gegenüber eingestellt und lobt Vasaris Charakter.¹²² Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass dies zu einer Zeit geschah, als Vasari, zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch del Vita, Frey und Poggi verstärkt einem Fachpublikum zugänglich gemacht wurde, da ab 1927 Alessandro del Vitas Zeitschrift *Il Vasari* publiziert wurde. In gewisser Weise kann in diesem Zusammenhang von einer „Renaissance Vasaris“ gesprochen werden. Dem steht, hinsichtlich der Cancellaria-Fresken, gegenüber, dass Adolfo Venturi in seiner *Storia dell'arte italiana*, im Jahr 1933 die Fresken nicht erwähnte.¹²³ Es ist heute noch schwer diese Fresken betrachten zu können, da es sich um einen Saal auf vatikanischem Territorium handelt. Doch die erst kürzlich erschienen Publikationen von Fenech Kroke und Grassi zeigen, dass der Saal wieder untersucht wird.

¹²¹ Vita [1938, 147]

¹²² Vita [1938, 148 - 150]

¹²³ Venturi [1933, 296]

III. Zitatverwendung

Entscheidend für die Fertigstellung eines Freskos dieser Größe in kurzer Zeit war mit Sicherheit das Prinzip des Zitierens. Meine These ist, dass Vasari deshalb so schnell war, weil er Figuren wie ein großes Puzzle aus verschiedenen anderen Kunstwerken, die er in den Jahren zuvor gemalt hatte, zusammengebaut hat. Er hat aber auch, wie später noch zu zeigen sein wird, auch von anderen Künstlern Figuren- und Figurenelemente verwendet. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, welche künstlerische Verfahrensweisen Giorgio Vasari anwandte um die Zitate in einen Zusammenhang zu bringen. Es soll vorab allerdings zwischen Zitieren, Kopieren, „Recyclen“, Transformieren, sich – Inspirieren lassen, unterschieden werden.

Neben dem 1:1 – Kopieren und einer genauen Übernahme eines Zitates könnten Künstler_innen¹²⁴ sicherlich auch Figuren von Vorbildern übernehmen, diese drehen, spiegeln in der gleichen Körperhaltung, aber von einem unterschiedlichen Blickwinkel aus wiedergeben. Kopieren ohne die Position der Figur zu ändern, wäre sicher zeitsparend. Eine Zeitersparnis setzt allerdings auch gleiche Maßstäbe und Größen voraus. Ändert sich einer dieser Parameter ist es wahrscheinlich noch immer Zeitersparnis, da ein Abzeichnen von Vorbildern bereits in der Ausbildung der Künstler_innen praktiziert wurde, aber es erfordert bereits mehr Aufwand, als die 1-1 Kopie.

Die Ersparnis von Konzeption und Invention der Figur, ihrer Gewandfalten und der Mimik, Gestik und Körperhaltung erspart ebenfalls Zeit. Hier sei belegt, dass Vasari nicht allein aus zeitökonomischen Gründen zitiert hat. Ob Vasari auch durch den Wiedererkennungseffekt bereits bekannter Figuren angesehener Künstler seine Malereien aufwerten wollte, soll später diskutiert werden.

Dass sich Vasari nicht nur mit 1:1 Übernahmen zufrieden gab, sondern die Figuren teilweise auch auf unterschiedliche Weise an die neue Bildumgebung

¹²⁴ Hier wird in männlicher und weiblicher Form gesprochen, da es m. E. nach eine allgemein gültige Aussage ist.

angepasst hatte, wird im Punkt *Figuren der Sala dei Cento Giorni und ihre Beziehung zu Werken anderer Künstler* zu sehen sein.

Die Zitatübernahme bzw. das „Sich – Inspirieren – Lassen“ passierte bei Giorgio Vasari auf unterschiedliche Art und Weise. Einerseits „recycelt“ er Figuren oder Haltungen von Figuren aus seinen früheren Werken, andererseits übernimmt er von seinen zeitgenössischen Künstlerkollegen und auch von Vorfahren bzw. scheinbar nachahmenswerten Künstlern Figuren, aber auch Kompositionsweisen.

Der Kunstgenuss der Betrachter war wahrscheinlich nur ein positives „Nebenprodukt“, ein erwünschter Synergieeffekt für Giorgio Vasari. Vielmehr konnte er durch das Zitieren anerkannter, bewunderter und geschätzter Künstler, beispielsweise Raffael und Michelangelo sein eigenes Können und seine Könnerschaft unter Beweis stellen und eventuell seine Malereien dadurch aufzuwerten.

Nun sei kurz vorausgegriffen:

In der Historie *Bau von St. Peter* übernahm Vasari die Figur der *Verwandlung* Raffaels. (Siehe dazu Punkt: *Figuren der Sala dei Cento Giorni und ihre Beziehung zu Werken anderer Künstler*.) Man könnte glauben, es sei 1:1 übernommen worden, allerdings fällt bei genauerer Betrachtung auf, dass Vasari die Figur leicht abgeändert hatte. (Abb. 39) Eine Arbeits- und Zeitersparnis war dies für Vasari allerdings nicht. Die Figur scheint den Bildraum, den Erdboden vor der Baustelle St. Peters, auszufüllen, trotzdem wurde sie aus einem anderen Grund verwendet, nämlich um Raffael zu zitieren. Dass Vasari die *Verwandlung* kannte, ist auch in der *Vita* von Raffael belegt. Er war, wie unter dem Punkt: *Vasari über Zitatverwendung, Schnelligkeit und Nachahmung in den Viten* zu lesen sein wird, ein Bewunderer Raffaels.

Es ist notwendig zu erwähnen, dass der Kontext, in welchem sich eine Figur befindet von großer Wichtigkeit ist. Die Bedeutung ändert sich aus wenn die Figur aus dem Umfeld genommen wird. Die Figur wirkt im Zusammenhang mit dem Umfeld. Insofern passiert beim Zitieren aus anderen Werken auch etwas

Neues: die Figur wird aus ihrem Kontext genommen und in ein neues Umfeld gebracht. Insofern ändert sich auch ihr Kontext. Ein weiteres Beispiel ist Michelangelos *Abend* (Abb. 40) aus der Medici Kapelle in Florenz. Giorgio Vasari kannte Michelangelos *Abend* mit Sicherheit. Diese Figur kommt allerdings häufiger in dem *Oeuvre* des Künstlerbiographen vor. Beispielsweise bei dem Frontispiz für die *Torrentiniana*. (Abb. 24) Bei der *Sala dei Cento Giorni* ist sie gespiegelt dargestellt und die Beinstellung verändert. Dies beweist, dass Vasari sich einerseits von Michelangelo inspirieren ließ, die Figur allerdings abänderte und anpasste. Ob Michelangelos Abendfigur konkretes Vorbild für den *Vatikan* (Abb. 41) (oder die *Eifersucht* (Abb. 16.)) der *Sala dei Cento Giorni* war, ist nicht mit Sicherheit zu belegen. Flussgötter sind häufig in der Form liegender älterer Männer dargestellt. Der liegende Mann, die Personifikation des Vatikans, wurde allerdings nicht in seiner Liegeform den gemalten Stufen des Saales angepasst. Er lehnt vielmehr an ihnen. Dies ist ein Beweis für Vasaris Zitieren.

Verfahrensweisen der Vorbildverarbeitung

Im folgenden Exkurs wird über das Problem des Unterschiedes zwischen Kopie und Zitat zu sprechen sein.

Exkurs: Überlegungen zum Verhältnis von „Kopie“ und „Zitat“

Die „Macht der Überlieferung“ in vorneuzeitlicher Kunst gegenüber dem Durchbrechen von „Formeln der Erfahrung“ im Bildzitat des 16. Jahrhunderts:

Julius von Schlosser schrieb 1902 den Aufsatz „Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter“.¹²⁵ Die Wahrnehmungspsychologie hat sich seit Schlossers Untersuchung radikal weiter entwickelt und für die kunstgeschichtliche Forschung wesentliche Erkenntnisse zu Tage gefördert. Schlossers Aufsatz, der Ernst Gombrichs theoretische Ausrichtung beeinflusste, liefert aber dennoch bis heute interessante Anregungen. Der Löwe aus Villard de Honnecourts (vor 1220 – nach 1235) Album soll für die weiteren Überlegungen herangezogen werden.

¹²⁵Schlosser [1902, 281 - 338]

(Abb. 42) Julius von Schlosser behandelt im genannten Aufsatz das Prinzip, was er als „Gedankenbild“ bezeichnet. „In den Schulen, die im Norden wie in Italien unter dem Namen Manieristen zusammengefasst zu werden pflegen, spielt die übernommene Vorlage und damit das construierte Gedankenbild zweifellos eine sehr grosse Rolle und in den officiellen Porträten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts steckt nicht viel weniger Typik als in mancher Grabfigur der Gotik. Wie sehr verflüchtigt sich das Individuelle unter dem Druck der antiken Schablone in den Porträtstatuen der Classicisten [...] während die mittelalterliche Plastik gar nicht selten auf Formen geräth, die wir auf unserem jenseitigen Standpunkte nur durch directes Studium des Lebens erklären zu können vermeinen.“¹²⁶ Schlosser konstatiert, dass der „Ersatz des Gedachten durch das Geschaute“ den meisten Völkern nicht gelingt, weil es einen „umständlichen psychischen Prozess“ voraussetzt.¹²⁷ „Wenn ein Künstler der Hochgotik gleich Villard, dessen Zeichnungen feinstes Liniengefühl verrathen einen an die Kette gelegten Löwen aus irgend einem Zwinger zeichnet, der in uns bedenkliche Erinnerungen an gewisse Scherze der fliegenden Blätter wachruft, und wenn er dazu ausdrücklich bemerkt, er habe ihn nach dem Leben gezeichnet, so missverstehen wir ihn und thun ihm bitteres Unrecht, wenn uns über sein Product ein Lächeln ankommt, wozu wir freilich von unserem Standpunkte aus wieder berechtigt sind. [...] Ebensowenig existiert für den gotischen Zeichner unsere Auffassung vom Wesen der Malerei; für ihn hat vor Allem die Frage nach der unmittelbaren Wiedergabe der Natur keinen Sinn und, nach dem Leben gezeichnet“ heisst ihm etwas ganz Anderes. Es ist der interessante Inhalt, den er dem Beschauer näher bringen möchte, eine Curiosität, wenn man will, in dieser Zeit voll naiver, stofflicher, wundergläubiger Interessen, aber durchaus nichts, was die Form als solches angeht. [...] In der Regel unterwirft sich die künstlerische Phantasie, und das gilt vor allem von der

¹²⁶ Schlosser [1902, 280]

¹²⁷ Schlosser [1902, 280]

Durchschnittsproduktion, der Herrschaft bestimmter Vorbilder, die zum grossen Theile in Stufenweiser Abwandlung von der Antike her vererbt sind [...].“¹²⁸

Ausgehend von Schlossers anregenden Überlegungen zum Problem des „Gedankenbildes“ könnte man dessen These kritisch hinterfragen. Liegt mit dem „Zitat“ in der Malerei des 16. Jahrhunderts gegenüber der „Macht der Überlieferung“ in der Kunst des Mittelalters lediglich ein gradueller Unterschied vor, oder handelt es sich nicht doch um prinzipielle Neuerung?

Unterschiedliche Richtungen der Wahrnehmungspsychologie belegen heute, dass wir nicht „mit unschuldigen Augen sehen“, sondern das sehen, was wir „wissen“. ¹²⁹

Dann aber liegt auf der Hand, dass ein bewusstes „Zitat“ gegenüber der „Macht der Überlieferung“ im Mittelalter insofern etwas prinzipiell Neues bedeutet, als der Künstler in der Lage sein muss, mit den eigenen Sehgewohnheiten zu brechen, diese gleichsam im bewussten Zitieren zu reflektieren. Wenn Max Dvorak feststellt, dass die Mehrzahl der manieristischen Künstler „[...] darauf verzichtet hat, selbständig aus der Natur zu schöpfen, und sich ähnlich der Kunst seit dem Zusammenbruch der Antike, mit überlieferten Formen und deren Umwertung zu begnügten, [...]“¹³⁰ so könnte man hinzufügen, dass die kunsthistorische Voraussetzung des „neuen Zitierens“ gegenüber der nachantiken Kunst die Anerkennung der Wirklichkeit, insofern das Wegfallen dessen, was Schlosser als „wundergläubige Interessen“ bezeichnet, war. Hier sei ein weit ausholender Analogieschluss erlaubt: Im Passagenwerk setzt Walter Benjamin methodisch auf das „Zitat“. Ziel des Werkes ist es, das Prinzip der „Montage“ in die Geschichte zu übernehmen.¹³¹ Man wird – wie immer man

¹²⁸ Schlosser [1902, 280 - 284]

¹²⁹ In diesem Sinne etwa ist Otto Pächts Rat zu verstehen, bei historischen Kunstwerken „eine etwas andere Optik auszuprobieren“, was nichts anderes meint, als mit unseren eigenen Sehgewohnheiten zu brechen und eine historisch adäquate Einstellung zu gewinnen. Pächt [1995, 233]

¹³⁰ Dvořák [1995, 270]

¹³¹ Benjamin [1982] W. Benjamin, Gesammelte Schriften, V, I. und II.

zu Walter Benjamins Methode steht - kaum behaupten, dass dieses Prinzip dem der nachantiken „Macht der Überlieferung gleichzusetzen wäre. Dies stellt uns allerdings vor das Problem, das Prinzip des „Zitates“ in der Kunst neu zu definieren.

Worauf es Vasari in seinen Fresken angekommen sein könnte, wäre die Steigerung der Bedeutung des eigenen Werks durch das Zitieren von anerkannten Vorbildern.¹³² Dies setzt in gewisser Weise „Kennerschaft“ voraus. Diese Kennerschaft kann aber nicht der Macht der Überlieferung unterworfen sein, also nach dem Prinzip eines bloßen Wiedererkennens funktionieren. Dann nämlich wäre es nicht möglich, das Zitat als solches zu intellektualisieren und damit wertzuschätzen. Das Bildzitat der Malerei des 16. Jahrhunderts bedeutet also in gewisser Weise einen Bruch mit Sehgewohnheiten, es „überrascht den Geist“, wie es Ernst Cassirer einmal formulierte. Der Unterschied zum Gedankenbild des Mittelalters ist also demnach kein gradueller sondern ein prinzipieller.

Der Künstler muss zuerst, um kopieren und in weiterer Folge zitieren zu können, das zu imitierende Element in anderen Kunstwerken entdecken und es als „beachtenswert / imitierenswert“ befinden. Hier vollzieht sich ein Prozess der Auswahl, der durch verschiedene Faktoren beeinflusst werden kann.¹³³ Was mit der Kopie / dem Zitat im späteren Kunstwerk des Künstlers passiert, ist ein zweiter Schritt. Der erste Schritt des Imitationsprozesses ist das „Erkennen“ und Abzeichnen / Abmalen.¹³⁴ Wenn Ersteres geschehen ist stehen dem Künstler

¹³² Zu diesem Punkt: Siehe: *Steigerung der Bedeutung durch die Zitatverwendung*.

¹³³ Michael Baxandall spricht konsequent von einer „relativen Wahrnehmung“ und argumentiert, dass jeder von uns unterschiedliche Erfahrungen gemacht hat und aus diesem Grund über unterschiedliche Kenntnisse und Interpretationskünste verfügt. Dies ist auch zu beachten, wenn die Auswahl des „zu imitierenden Elementes“ passiert. Weiter: „Die Fähigkeit, eine bestimmte Form oder Formbeziehung zu unterscheiden, wird Folgen haben für die Aufmerksamkeit, die der Betrachter einem Bild entgegenbringt.“ Siehe dazu: Baxandall [1999, 29 - 45]

¹³⁴ Carl Friedrich von Rumohr schreibt in seinen *Italienischen Forschungen* über das Ideal bei den Manieristen. Er sagt, dass „die besten, das ist die nicht künstlich zugestutzen, oder, wie man sagt, idealisierten Bildnisse aus einer ganz meachanischen nachbildung der Theile entstehen; obwohl der Darstellugn aller werthvollen bildnisse, wie man sie benennen sollte, die

verschiedene Wege offen. Er kann die Figur / das Element 1:1 übernehmen, es kopieren, aber in Haltung, Blickwinkel etc. transformieren, es drehen, spiegeln oder hyperbeln. In der vorliegenden Arbeit wird in diesen Fällen von Zitieren gesprochen. Verwendet der Künstler eine Figur aus seinen eigenen früheren Kunstwerken wieder, dann ist von „Recyclen“, dem Wiederverwenden aus dem eigenen Oeuvre, auch nach Transformation von Elementen die Rede.¹³⁵

Exkurs: Kunsttheoretische Überlegungen (rund um Vasari) zur Zitatverwendung in der bildenden Kunst

Michael Baxandall spricht in seinem Buch *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. von Bildern und Kategorien. Im Kapitel „Bilder und Kategorien“ wird unter anderem das Verhältnis zwischen Worten und Bildern besprochen. Er sagt, dass „die gesellschaftlichen Gewohnheiten, die am unmittelbarsten mit der Wahrnehmung von Gemälden zu tun haben, sind visuelle Gewohnheiten“¹³⁶, diese sind entscheidend um über Kategorien der Vorbildverarbeitung nachdenken zu können. Mit der Kategorie „imitatore della natura“ als idealen Vertreter, verbindet Michael Baxandall den Maler Masaccio (1401 – 1428).¹³⁷ Der Nachahmer der Natur, ist für Baxandall jemand, „der sich von den Lehrbüchern mit ihren fertigen Formeln und Lösungen abwendet, hin zu der Erscheinung wirklicher Gegenstände“¹³⁸ Im Gegenzug dazu wird, meines Erachtens nach, die *imitazione d'altrui* gesehen. Sie ist *nicht* die Nachahmung der Natur sondern der anderer Künstler.

Auffassung des Ganzen im Geiste des Künstlers nothwendig vorangeht, so daß Alles, was der Auffassung an sich selbst Werth und Verdienst giebt, eben sowohl den bildnissen und Nachbildungen aller Art in Kraft tritt, als den den ideelen Kunstaufgaben. Wer nun in den Irrthum verfallen, eben die besten Bildnisse als bloß mechanische Nachbildungen des Einzelnen, dem Sinne eben Vorliegenden anzusehen, dem wird schon das Gegensatzes willen auch der andere nahe liegen: daß Formen, in denen Ideen sich darstellen, aus einer vollkommenen Absonderung von sinnlichen Anschauungen entstehen, mithin von einer ganz besonderen Art und Urkunft sein müssen.“ (Rumohr [1920, 41 f.]

¹³⁵ Zur Transformation und imitazione d'altrui siehe Irle [1997, 218 - 220]

¹³⁶ Baxandall [1999, 130]

¹³⁷ Baxandall [1999, 143]

¹³⁸ Baxandall [1999, 144]

Giovanni Battista Armenini (1530 – 1609) setzt für eine erfolgreiche *imitazione d'altrui*, eine Nachahmung anderer, voraus, dass *pratica* (Übung und Routine), aber auch *giudizio* (Urteil) vonnöten seien. Armenini war der Ansicht, dass nur reifere Künstler in der Lage waren, sich der *imitazione d'altrui* zu bedienen.¹³⁹ Giorgio Vasari hat gemeinsam mit Francesco Salviati bei seinem ersten Romaufenthalt im Jahr 1532 viele Kunstwerke von Michelangelo, Raffael, Polidoro, Baldassare da Siena abgezeichnet und kopiert.¹⁴⁰ Klaus Irle nennt die Kunstwerke von Michelangelo, Raffael und Polidoro, mit welchen sich Salviati und Vasari vertraut gemacht hatten. Bis zu Vasaris 35. Lebensjahr lernte er viele Kunstwerke im Original kennen.¹⁴¹ Da der Künstlerbiograph sich selbst immer wieder als kritisch beschrieben hat, wird er sich ein richtiges Urteil über die zu kopierenden Kunstwerke zugetraut haben. Ein Beweis dafür, dass Vasari seine Studien später wieder verwendete, ist in seiner Autobiographie zu finden: „In tanto che posso dire con verità, che i disegni ch'io feci in quello spazio di tempo, furono più di trecento; de'quali ebbi poi piacere ed utile molti anni in rivedergli, e rinfrescare la memoria delle cose di Roma.“¹⁴²

¹³⁹ Vasari schreibt in seiner Autobiographie, dass er gemeinsam mit Salviati durch Rom zog und verschiedene Kunstwerke zeichnete, jeder unterschiedliche, abends tauschten die Künstler ihre Zeichnungen „per avvanzar tempo e fare più studio; per non dir nulla, che le più volte non mangiavamo la mattina, se non così ritti, e poche cose“. Vasari and Milanesi [1872] S. 4. Weiters hebt Vasari hervor, dass bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom von Februar bis Juni 1538 all das zeichnete, was er bei seinem ersten Aufenthalt mit Salviati nicht zeichnen konnte. Vasari: „Nè lasciai cosa alcuna d'architettura o scultura che io non disegnassi e non misurassi.“ Vasari and Milanesi [1872, 8] Siehe auch: Vita von Francesco Salviati Vasari [1976, 512] und Armenini zitiert nach Irle [1997, 46]

¹⁴⁰ Barocchi erklärt, dass sich Salviati und Vasari in Bologna kennenlernten und beide keine leichte Beziehung zueinander hatten. Sie meint: „non erano fatti per intendersi“, sich also nicht verstehen konnten, aber Vasari trotzdem stark von Salviati beeinflusst wurde. Barocchi [1964, 19]

¹⁴¹ Irle [1997, 148] Nach dem ersten Aufenthalt in Rom 1532 zeichnete Vasari nach den Skulpturen in der *Cappella Medicea* in Florenz und hielt sich 1538 noch einmal in Rom auf. Vasari and Milanesi [1872, 8] Salviati galt als ein Könnner des antithetischen Figurenstiles und wurde von Irle als „bemerkenswertester Nachahmer“ titulierte. Irle [1997, 96] Künstlich wirkende Figuren dienten eventuell den Künstlern zur Schaustellung ihrer Artistik, ihres künstlerischen Könnens. Siehe dazu auch: Barocchi [1964, 19]

¹⁴² Vasari and Milanesi [1872, 8]

Der Kunsttheoretiker Federico Zuccari (1542 - 1609) bevorzugt die *imitazione d'altrui* betreffend eine Synthese mehrerer, unterschiedlicher Vorbilder, wohingegen Lomazzo (1538 – 1600) einen *genio* empfiehlt. Lomazzos Meinung nach hat ein *genio* das Beste der Malerei in sich einverleibt, daher müssen seine *seguaci* nicht weiter nach anderen Stilvorbildern suchen, sondern können zugleich den Stil des *genio* übernehmen.

Die Auswahl des Vorbildes führt beim Künstler zu einigen Überlegungen, wessen Kunst wegen welcher Eigenschaften nachahmenswert wäre. Laut Klaus Irle sind sich Vasari, Federico Zuccari und Armenini einig, dass die antiken Statuen, welche sich im *Cortile* des *Belvedere* befinden, eine Orientierung bieten und eine Norm setzen.¹⁴³ Bei Vasaris *Sala dei Cento Giorni* kann man in vielen Figuren Anregungen von antiken Statuen erkennen. Beispielsweise gehen der liegende Vatikan (Abb. 41), auf den noch näher einzugehen sein wird, aber auch die liegende Personifikation der Eifersucht (Abb: 34), gehen eindeutig auf antike Flussgötter zurück.

Antike Vorbilder hat Vasari in Rom zur Verfügung gehabt. Man kann annehmen, dass die antiken Sarkophagreliefs und römische Torbögen Vasari durchaus bekannt waren. Wie bereits erwähnt, ist es überliefert, dass Salviati und Vasari gemeinsam durch Rom gingen um antike Gegenstände abzuzeichnen.

Antike Reliefs weisen einen hohen Grad an *varietà* auf. Es ist aber sicher nicht nur ihr Figurenreichtum sondern auch die Information über historische Kleidung, antike Begebenheiten und Bräuche für das Kopieren und Abzeichnen und „Sich-Inspirieren-Lassen“ für Historienbilder von großer Bedeutung.

Die Rezeption von nachahmenswerten Vorbildern wurde ab dem 15. Jahrhundert durch die beginnende Verbreitung von Druckgraphiken als Vorlage wesentlich erleichtert. Gerade im 16. Jahrhundert wurde vielen Künstlern und Auftraggebern durch die verbesserte Kupferstichproduktion ein neues Medium und somit schätzenswerte Muster leichter verfügbar gemacht.¹⁴⁴ Die

¹⁴³ Näheres zur *imitazione d'altrui* Irle [1997, 56 f.] Nach der Meinung der drei erwähnten Kunsttheoretiker waren die *Cleopatra*, die *Venus felix*, der *Torso* vom *Belvedere*, der Flußgott Nil, der Apoll und die *Laokoon-Gruppe* von besonderer Bedeutung für die Vorbildverarbeitung.

¹⁴⁴ Die Kupferstiche waren erschwinglich, leicht zu transportieren und konnten somit rasch verbreitet werden. Der Stecher Marcantonio Raimondi arbeitete seit ca. 1509 mit Raffael

Kunstwerke bewunderter Künstler konnten daher durch Kupferstiche, Holzschnitte und Radierungen auf relativ einfache und kostengünstige Weise verbreitet werden.

Vasari über Zitatverwendung, Schnelligkeit und Nachahmung in den *Viten*

Giorgio Vasari stellt in einem Exkurs in der *Raffaelvita* Überlegungen zum Thema *imitazione* an. Er meint, dass Raffael in der *imitazione d'altrui* zu den Besten zählte und lobt die „Vielgestaltigkeit und die Angemessenheit der Erfindungen“¹⁴⁵ mit den Worten *varietà*, *diligenza* und *decorum*, und den Fleiß Raffaels beim Studium der Vorbilder. Giorgio Vasari betont aber auch, dass Raffael *imitazione d'altrui* nicht nur auf Michelangelo begrenzt hatte sondern auch auf andere Künstler ausweitete.¹⁴⁶ Die Kriterien nach denen Vasari Kunstwerke bewertete sind in den *Viten* des Künstlerbiographen wiederzufinden.

Das Erlernen schneller Arbeitsmethoden ist für den Künstlerbiographen sehr wichtig und wird in den Lebensbeschreibungen der Künstler immer wieder betont. Diese *prestezza*, die er vor allem bei Francesco Salviati betont, wird allerdings auch, wie bereits behandelt, zum Hauptkritikpunkt der Kunstwerke von Giorgio Vasari.

Der „Rationalisierungsdruck“¹⁴⁷ durch Auftraggeber aufgrund des Wunsches nach möglichst schneller Fertigstellung ist zweifellos kein Vorteil um ausgereifte, gut durchdachte und originelle Entwürfe auszuführen. Der italienische Historiker Luigi Lanzi (1732 – 1810) macht darauf aufmerksam,

zusammen und blieb auch nach dem Tod des Urbinaten bis 1524 mit der Leitung der Werkstätte Raffaels, Giulio Romano, verbunden. Siehe dazu: Irle [1997, 156 - 166]

¹⁴⁵ Ludovico Dolce lobte die Vielgestaltigkeit und Angemessenheit der Erfindungen bei Raffael. Vasari lobt speziell, dass Raffael aus vielen Stilen einen einzigen bildete. In der zweiten Ausgabe der *Viten* geht Vasari speziell auf die Entwicklung Raffaels ein. Er schreibt: „fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria, la quale fu e sarà sempre stimata dagli artefici infinitamente“. Vasari [1967, 210 f.] Zu Ludovico Dolce siehe auch: Irle [1997, 68 f.]

¹⁴⁶ Irle [1997, 147]

¹⁴⁷ Irle [1997, 28]

dass das Zeichnen aus dem Gedächtnis die Voraussetzung dafür war, die Ausführung zu rationalisieren und somit möglichst umfassende und damit finanziell einträgliche Wandmalereiausstattungen erfinden zu können.¹⁴⁸

In den *Viten* berichtet Giorgio Vasari immer wieder von vorbildlichen Malern und nennt unter anderem Leonardo, Raffael, Correggio, Parmigianino, del Sarto, Giulio Romano, Perino del Vaga, Tizian und nicht zuletzt Michelangelo. Michelangelo hat, nach der Meinung Vasaris, die Antike sogar übertroffen. Gerade im Zusammenhang mit Historienmalerei in Palastausmalungen, wie es auch der zu besprechende Saal ist, findet man die von Vasari genannten Namen häufig.¹⁴⁹ In diesem Zusammenhang seien Vasaris Gedanken zur Nachahmungstheorie Alloris (1535 – 1607)¹⁵⁰ angeführt:

Vasari notiert über Alloris Nachahmungstheorie, dass es dem *ritrarre*, also reinem Abzeichnen im Gegensatz zum *imitare*, dem Imitieren, an einer „Durchdringung des Objektes“ fehle, da der Künstler sein eigenes Urteil, *giudizio*, und seine Vorstellungen, *idea(e)* nicht einfließen lassen könnte.¹⁵¹

Interessant ist, dass Vasari selbst, eine *imitazione d'altrui* bis zu einem gewissen Grad anfechtet, sich selbst aber, gerade bei der *Sala dei Cento Giorni*, wie später noch aufgezeigt werden wird, der Nachahmung bedient. Die Meinungsverschiedenheit zwischen Ludovico Dolce¹⁵² (1508 – 1568) und Giorgio Vasari ist im Prinzip ein *imitatio-Problem*.¹⁵³ *Electio, varietà* und *grazia*

¹⁴⁸ Zitiert nach Irle [1997, 28]

¹⁴⁹ Irle [1997, 63 f.].

¹⁵⁰ Alessandro Allori ist italienischer Maler des 16. Jahrhunderts und wird allgemein zu den „Manieristen“ gezählt.

¹⁵¹ .Vasari [1967, 189] Siehe auch: (Irle 1997, S. 114)

¹⁵² Ludovico Dolce war italienischer Humanist, Dichter und Kunsttheoretiker. Er lebte von 1508 bis 1568 in Venedig.

¹⁵³ Ludovico Dolce nannte Vasari einen Dutzendmaler, *pittoruccio*, und drückte somit sehr deutlich seine Meinung über den Künstlerbiographen aus. Er spricht sich gegen eine *maniera* aus, welche Gefahr läuft hinsichtlich Habitus, Statur und Gesichtszüge monoton zu sein. Eine Gleichförmigkeit wird allerdings im Gegenzug von Vasari auch bei Perugino, dem Lehrmeister Raffaels, bemängelt. Irle [1997, 189 f.]

und eine sorgfältige Transformation der Vorlagen sollten zu einem ansprechenden eigenen Ergebnis des Künstlers führen. Laut Vasari ist die *imitazione d'altrui* ebenso eine Talentsache, seiner Meinung nach ist ein Künstler, wie Raffael, der große Vorbilder mühelos nachahmen konnte ein „höheres Ingenium“.¹⁵⁴

Das Vorhandensein von *grazia* und *varietà* waren also für die Rezipienten des Cinquecento Auslöser eines Schönheitsempfindens (*delectatio*). Es stellt sich nun die Frage, was in den Malereien der *Sala dei Cento Giorni* fehlte um dieses Schönheitsempfinden häufig nicht hervorzurufen. Dies soll allerdings später hinterfragt werden. Aber noch eine weitere Begriffsklärung ist Vasari wichtig:

Laut Giorgio Vasari ist bei der richtigen Nachahmung Albrecht Dürers eine Trennung zwischen *invenzione* und *maniera* notwendig.¹⁵⁵ Er spricht sich für ein Entleihen aus Dürers *invenzioni* aus, ist aber gegen eine Nachahmung der *maniera tedesca*, der es seiner Meinung nach an *grazia* mangle.¹⁵⁶

Wenn man als Künstler ein reiches Repertoire an Vorlagen hatte, ermöglichte diese Möglichkeit ebenso eine Rationalisierung der Arbeitszeit. Da Vasari häufig bewundernd Francesco Salviatis *prestezza* und auch kurz nach Vollendung der *Sala dei Cento Giorni* seinen Stolz über die kurze Zeit der Ausführung betont, kann man annehmen, dass auch er, bedacht auf weitere Aufträge, schnell mit bereits verwendeten oder studierten Vorlagen arbeitet.¹⁵⁷

Allgemein gesprochen helfen die *Viten* und Kunsttraktate den Leser_innen, wie es Guido Mazzoni ausdrückt „a intendere le ragioni e la maniere di quelle arti“.¹⁵⁸ Mazzoni wirft Giorgio Vasari vor, dass er sich selbst in den *Viten* immer

¹⁵⁴ Irle [1997, 191]

¹⁵⁵ Irle [1997, 164] und Vasari [1967, 189]

¹⁵⁶ Irle [1997, 174]

¹⁵⁷ In seiner eigenen *Vita* erwähnt er später, wie sehr er es bereue nicht 100 Monate für diesen Saal gebraucht zu haben. Siehe dazu: Anhang.

¹⁵⁸ Mazzoni [1927, 236]

wieder widerspricht.¹⁵⁹ Mazzoni schreibt 1927, dass diese Widersprüche nicht vermeidbar sind, er allerdings auch dankbar dafür ist.¹⁶⁰ Vasari scheint sich seiner eigenen Widersprüche nicht bewusst geworden zu sein.¹⁶¹

Was machte Giorgio Vasari anders als seine Kollegen?

Giorgio Vasari verwendete in der Aufteilung der Wandflächen in Bildfelder ein einheitliches Ordnungssystem. Von der gesamten Wandfläche sind mehr als 3/5 scheinarchitektonisch gegliedert. Über 2,5 m des unteren Bildraumes bilden die hohen gemalten Treppen. Wie bereits dargelegt, wird die sonst gängige Sockelzone in der *Sala dei Cento Giorni* durch die Treppenelemente ersetzt. Die an sich komplexe und aufwändige perspektivische Struktur der Treppen ist im Hinblick auf anschließende Freskierung im Detail zeitersparend.¹⁶² Die Zone direkt unter der kassettierten Holzdecke (Abb. 22; 23) mit Wappen und Büsten und Festons, aber auch die „Füllfiguren“, welche zwar in der Körperhaltung variieren, aber immer wieder in der Frieszone vorkommen, sind im Vergleich zu den Historien mit Szenerie weniger zeitaufwändig. Die Nischen mit Tugendfiguren, insgesamt sieben verschiedene Tugenden nehmen ebenso viel Wandfläche ein.

Die Architektonische Rahmung der Historien, Treppen / Sockelzone, Frieszone mit Büsten, Wappen und Viktorien und die Nischen an sich nehmen insgesamt

¹⁵⁹ „uno scrittore vi fu che ci apparisca felicemente in contradizione, tra le idee da lui professate intorno all'arte, e l'applicazione ai casi singoli chi egli, come critico in atto, avrebbe dovuto farne e non fece, costui è il Vasari“. Mazzoni [1927, 236]

¹⁶⁰ „perchè, e ne sono [Mazzoni] spessimo lieto, il buon senso e il buon gusto valgono più nello stesso teorizzante di suoi preconetti e pregiudizii, troppo maggior meraviglia è la vita, anche nelle forme belle, che non una qualsiasi serie di precetti per ingegnosa che sembri a chi la dispone e la predica e a suoi seguaci. Ma nel Vasari è continua e paese la divergenza, ed io [Mazzoni], si noti, glielo fo un merito grande. Il giudizio pratico in lui valeva molto di più che il giudizio teorico.“ Mazzoni [1927, 236]

¹⁶¹ Mazzonis Artikel wurde 1927 in einer der ersten Ausgaben der Zeitschrift *Il Vasari* veröffentlicht. Wie bereits erwähnt, waren die italienischen Kunsthistoriker Anfang des 20. Jahrhunderts relativ moderat mit ihrer Kritik an Vasari. Mazzoni [1927, 241]

¹⁶² Die Treppen an der Längswand sind in ihrer perspektivischen Anlage und dem damit verbundenen Effekt für Betrachtende realistischer als die Treppenanlagen an den Schmalseiten der Wand.

3/5 der Malfläche ein. Die Komposition und Verteilung der oben genannten Elemente wird Giorgio Vasari vorgenommen haben, doch kann man davon ausgehen, dass gerade bei der Ausführung *al fresco* der soeben genannten Elemente die Werkstätte Vasaris zum Einsatz gekommen sein wird. Ein gleichzeitiges Malen unterschiedlicher Mitarbeiter fällt gerade bei neutralen (monochromen, grauen) Teilen der Wandmalerei in der Sockelzone, weniger auf, da die Stilsfreiheit und eine eigene Technik und eigenes Können nicht so beansprucht werden wie bei Figuren, Gesichtern etc. kann man eher eine Händescheidung vornehmen als bei monochromen illusionistisch gemalten Architekturflächen.

Bei diesen Flächen musste nicht vieles neu erfunden werden, viel eher wurden von Giovanni Francesco Pennis *Sala di Costantino*¹⁶³ Elemente übernommen. Diese bereits vordefinierte Wandfläche konnte mit Sicherheit schneller ausgemalt werden als die Historienszenen.

Vasari berichtet in seiner *Vita*, dass er nur die *cartoni* anfertigte und scheinbar den Großteil der malerischen Ausführung *in situ* seinen Mitarbeitern überließ. Abschließend kann gesagt werden, dass Giorgio Vasari durch eine klare Komposition viel Wandfläche durch relativ schnell auszuführende Rahmungen und eine hohe Treppenzone schmückte. Dies beschleunigte die Ausführung im Gegensatz zu Malereiflächen mit viel inhomogenem Inhalt.

Was er hier einsparte, brauchte er auch um innerhalb der 100 Tage die Konzeption der Historienszenen durchzuführen und die Komposition zu erfinden. Es sei jedoch in diesem Zusammenhang betont, dass Vasari bereits vor Vertragsabschluss an der Konzeption des Saales gearbeitet hatte und sich die Ausmalung der *Sala dei Cento Giorni* vermutlich auf 100 Tage beschränkt hatte.

¹⁶³ Clemens VII., der Mäzen und Gründer der *Biblioteca Vaticana*, ließ die *Sala di Costantino* im Apostolischen Palast durch Giulio Romano und Raffaellino del Colle ausmalen. (Gini [1985, 34])

Porträts in den Historien von Zeitgenossen Vasaris

Auffällig beim Betrachten der Historienmalereien ist, dass unzählige Köpfe nahezu übereinandergestapelt wirken. Beim näheren Betrachten fällt auf, dass viele von ihnen einen typenhaften Charakter aufweisen. Eine genauere Analyse der einzelnen Historien zeigt, dass bei der Historie *Tribut der Nationen* 26 Köpfe zu erkennen sind. Bei *Verteilung der Güter* 29 Personen. Der *Bau von St. Peter* enthält 53 Personen. Davon sind allerdings die meisten im Hintergrund und für die Analyse der Typenhaftigkeit versus Porträthaftigkeit der Gesichter nicht relevant. Die Historie *Friede von Nizza* ist mit 37 Personen die bei weitem überfüllteste. Gerade in der Historie *Verteilung der Güter* kann das Gesicht eines Mannes mit grauen Bart (Abb. 43) mehrmals gefunden werden. Hier wurde ganz klar, ein typenhaftes Gesicht immer wieder für unterschiedliche Personen verwendet. Vasari selbst ist in dieser Historie mit langem Bart ersichtlich. (Abb. 44) Er benutzte scheinbar sein Antlitz um die Wandmalereien in der *Sala dei Cento Giorni* zu „signieren“. Vermutlich verwendete Vasari für die Gesichter seiner darzustellenden Menschen, welche aus seinem eigenen Erfahrungsschatz oder von früheren Studien stammen. Ein Gros der Gesichter scheint dennoch typenhaft zu bleiben. Vasari legte offenkundig wenig Wert auf unterschiedlichen Gesichtsausdruck, weshalb er immer wieder gleiche Typen verwendete. Beim Betrachten der Historie *Verteilung der Güter* fällt auf, dass mehrfach, der bereits erwähnte Mann dargestellt wird. Auch in den anderen Historien ist dies der Fall. (Abb. 43) Obwohl die Personen nach realen Menschen gemalt scheinen dienen sie hier häufig zur Füllung von Bildraum in den Historien im Bildmittel- bzw. hintergrund.

Im folgenden Kapitel sei aufgezeigt, welche Künstler Giorgio Vasari als Vorbilder für die *Sala dei Cento Giorni* auswählte.

Figuren der *Sala dei Cento Giorni* und ihre Beziehung zu Werken anderer Künstler

Tribut der Nationen

Stehender Mann aus Kreuzabnahme von Camaldoli

Giorgio Vasari verwendete in der Historie *Tribut der Nationen* (Abb. 9) eine stehende männliche Figur in Rückenansicht (Abb. 45), die er bereits für die Kreuzabnahme in Camaldoli (Abb. 46) im Jahr 1540 gemalt hatte. Die männliche Rückenfigur (Abb. 46) in der Kreuzabnahme steht genauso am linken Bildrand wie die Figur in *Tribut der Nationen* und ist mit ähnlichem Gewand gekleidet wie in der Kreuzabnahmeszene. Gleiche Gesichtszüge, Handhaltung und Kleidung lassen eine 1:1-Übernahme der Figur aus der Kreuzabnahme von Camaldoli annehmen. Ebenso ist der Faltenwurf des Umhanges ident mit seinem Vorbild aus der *Kreuzabnahme*. Bei dem Werk von Camaldoli wird nur der Oberkörper des stehenden Mannes dargestellt, wohingegen im Fresko der Cancelleria der gesamte Körper der Figur zu sehen ist. Vasari verwendet die Figur ein weiteres Mal in der *Hochzeit von Esther und Assuerus* (Abb. 47) in den Jahren 1548 und 1549. Der stehende Mann führt die Betrachter_innen gewissermaßen ins Bild. Ihre Körperhaltung ist der Szene im Bild zugewandt, wohingegen sich der Blick auf die Betrachter_innen konzentriert.

Diese Figur übernahm Giorgio Vasari höchstwahrscheinlich von Raffaels Altar mit der Darstellung der *Heiligen Cecilia* (Abb. 48) aus San Giovanni in Monte in Bologna. Bis auf die Armhaltung gleicht diese Figur dem Mann von Vasari. Da Vasari von 1539 bis 1540 in Bologna weilte, kannte er mit hoher Wahrscheinlichkeit den Altar von Raffael.

Liegende Figur aus *Tag* von Michelangelo aus der Neuen Sakristei

Bei der liegenden Gestalt auf der linken Seite der Treppenanlage (Abb. 34) könnte Vasari Michelangelos Figur des *Tages* (Abb. 49) aus San Lorenzos Neuer Sakristei in Florenz als Vorbild gewählt haben. Die Skulptur auf dem Grabmal von Giuliano de' Medici ähnelt der Gestalt aus dem Fresko stark in

seiner gekrümmten Haltung und der Überkreuzung seiner Beine. Unterschiedlich ist allerdings die Haltung der Oberarme und des Kopfes. Außerdem schlägt der *Tag* von Michelangelo sein linkes Bein über sein rechtes, wohingegen Vasaris liegender Mann genau spiegelgleich dargestellt wird.

Mann mit ausgebreiteten Armen aus *Treffen mit Abraham und Melchizedek* von Vasari

Giorgio Vasari gestaltet die rechte Seite der Historie *Tribut der Nationen* mit mehreren Figuren, deren Arme stark ausladend den Bildraum bestimmen. Eine in ihrer Armhaltung ähnliche, männliche Person mit weit ausgebreiteten Armen, welche vor Papst Paul III. kniet (Abb. 15), hat Vasari bereits für eine Studie für das *Treffen von Abraham und Melchizedek* (Abb. 50) verwendet. In dieser Studie kniet ein Mann mit ebenso weit ausgebreiteten Armen am Boden. Der Winkel der Arme gleicht dem des Mannes in der Cancellaria. Die Skizze wurde circa 1545, ein Jahr vor der Ausmalung der Cancellaria, angefertigt. Allerdings ist nur der Oberkörper der Figur der Person aus dem Fresko *Tribut der Nationen* gleich. (Abb. 16) Die Figur aus der früheren Studie kniet. Im Gegensatz dazu steht die Figur vor Papst Paul III.

Justizia

Giorgio Vasari hat bei der *Justizia* in der *Sala dei Cento Giorni* einen Schwanenkopf als Attribut hinzugefügt. (Abb. 51) Schon im Jahr 1543 stellte er für sein erstes Werk im Auftrag Alessandro Farneses eine *Allegorie der Justizia* (Abb. 6), einen Strauss neben der *Justizia* dar.¹⁶⁴ Die weibliche Figur hält jeweils ein ägyptisches Zepter. Vasari könnte zu diesem Attribut aber auch von

¹⁶⁴ Vasari beschreibt diese *Justizia* folgendermaßen: „in una tavola alta otto braccia e larga quattro, una Iustizia che abbraccia uno struzzo carico delle Dodici tavole, e con lo scettro che ha la cicogna in cima, ed armato il capo d'una celeta di ferro e d'oro, con tre penne, impresa del giusto giudice, di tre variati colori: era nuda tutta dal mezzo in su. Alla cintura ha costei legati, come prigionieri con catene d'oro i sette vizi che a lei sono contrari; la Corruzione, l'Ignoranza, la Crudeltà, il Timore, il Tradimento, la Bugia e la Maledicenza: sopra le quali è posta in sulle spalle la Verità tutta nuda, offerta dal Tempo alla Iustizia, con un presente di due colombe, fatte per l'Innocenza, alla quale Verità mette in capo essa Iustizia una corona di quercia, per la fortezza dell'animo.“ Die *Justizia* war für den *Salone Riario* im Palazzo della Cancellaria bestimmt und wurde, so Milanese, später im Königlichen Palast in Neapel aufbewahrt. Vasari and Milanese [1872, 14] Siehe auch: Grasso [2004, 175]

der *Justizia* in Giulio Romanos *Sala di Constantino* (Abb. 52) angeregt gewesen sein. Sie ersetzt die gängigen Attribute der *Justizia*: Waage und Schwert.

***Eloquentia* von Domenico Beccafumi**

Die Position und Körperhaltung der *Eloquentia* (Abb. 53) in der gemalten Nische rechts von *Tribut der Nationen* erinnert an Domenico Beccafumis 1519 entstandene *Penelope* (Abb. 54). Der Körper selbst ist bei Giorgio Vasari wesentlich massiver und auch die Drapierung der Kleider weniger kunstvoll, doch erinnern beide Arme und die Fußstellung stark an die Figur der *Penelope* von Beccafumi.

Verteilung der Güter:

Vasari verwendet für die Historie *Verteilung der Güter* das Stufen- und Säulenmotiv von Giulio Romanos *Sala di Constantino* Fresken, darunter die *Die Taufe Konstantins* (Abb. 19) und *Die Stiftung Roms* (Abb. 55) aus den Jahren zwischen 1520 und 1524. In beiden Fresken wird die Illusion von Raum mittels gemalter Wandteppiche kreiert. Giulio Romano versucht in seiner Raumkreation die Verwendung des Mittelgrundes zu vermeiden. Giorgio Vasari hingegen erarbeitet Raumbeziehungen in seinem Fresko durch Vorder- und Mittelgrund.¹⁶⁵

***Eifersucht* aus *Allegorie der Empfängnis* von Vasari**

Die Figur der *Eifersucht* (Abb. 16) verwendete Giorgio Vasari bereits in ähnlicher Form in der *Allegorie der Empfängnis* (Abb. 56) aus dem Jahr 1543 aus Lucca. Die Haltung ihres Oberkörpers und beider Arme (Abb. 57) gleicht der Figur der *Eifersucht* aus der *Sala dei Cento Giorni*. Bei Vasaris *Eifersucht* streckt die Frau allerdings den Kopf nach oben, wohingegen die früher entstandene Figur ihren Kopf nach unten wendet. In dem Cancelleria Fresko ist die *Eifersucht* völlig nackt, wohingegen sie bei der *Allegorie der Empfängnis* ein

¹⁶⁵ De Girolami Cheney [2006, 75]

Fell um die Hüften gewickelt hat. Die Gestaltung des Rückens, der Schultern und die Position der Arme übernahm Vasari allerdings direkt aus der *Allegorie der Empfängnis*. Bei dieser Figur werden die Beine von einer anderen Figur verdeckt. Vasari bedient sich dabei ebenso einer *Allegorie der Empfängnis* (Abb. 58) und spiegelt dafür die Beine der ebenso nackten Frau im Vordergrund, die sich auch Schlangen zum Mund führt. (Abb. 59)

Papst Paul III. von Tizian

In der Historie *Verteilung der Güter* erinnert die Figur des Papst Paul III. Farnese (Abb. 60) stark an das Porträt, das Tizian drei Jahre zuvor im Jahre 1543 von Paul III. geschaffen hatte (Abb. 61). Obwohl der Papst wieder gespiegelt dargestellt wurde, sind seine Körperhaltung und seine Physiognomie nahezu identisch. Die Haltung des Papstes bei Giorgio Vasari ist etwas gebückter und auch seine Hände weisen eine andere Haltung auf als bei Tizians Porträt. Es sei allerdings an dieser Stelle betont, dass es sich bei Tizian um ein Porträt handelt und Vasari Paul III. in einer Historie darstellt. Auf die Porträthaftigkeit der Figuren wurde an anderer Stelle bereits eingegangen.

Kniender Mann vor Paul III aus *Hl. Hieronymus in der Wildnis* von Vasari

Den knienden Mann vor Papst Paul III. (Abb. 62), der seine rechte Hand auf seine Brust gelegt hat und nach unten blickt, könnte Vasari von dem *Hl. Hieronymus in der Wildnis* (Abb. 63) kopiert haben. Die gebückte Haltung und die Verschränkung seines Armes vor dem Brustkorb ähnelt stark dem knienden Mann aus der *Verteilung der Güter*. Im Gegensatz zu dem *Hl. Hieronymus* aus dem Jahr 1541 hält der Mann hier den Kopf gerade und blickt zu Papst Paul III. Die Stellung der Hand und des Armes sind allerdings jenen des *Hl. Hieronymus in der Wildnis* ähnlich. Ebenso gleichen sich Physiognomie und Haar- und Bartwuchs beider Männer.

Bau von St. Peter

Stehender Mann neben Papst von Francesco Salviatis *Die Ungläubigkeit des Hl. Thomas*

In der Darstellung der Historie des *Baus von St. Peter* befindet sich eine Figur aus Francesco Salviatis Werk. Der Mann zur rechten Seite des thronenden Papstes Paul III. (Abb. 64) gleicht in seiner Haltung sehr einem stehenden Mann an der linken Seite des Werkes *Die Ungläubigkeit des Hl. Thomas* (Abb. 65). Beide Figuren stehen mit Rückenansicht zum Betrachter, zur Szene hingewandt. Die Armhaltung beider Figuren ist ähnlich. In Francesco Salviatis Figur (Abb. 66), welche als Vorbild diente, hält der Mann allerdings ein Buch in der Hand, wohingegen Vasaris Figur seinen Umhang hoch rafft. Beide Figuren blicken nach links und ihre Kopfhaltung ähnelt sich.

Entgegen der Mehrheit der Forscher_innen, welche das Werk mit 1574 datieren - obwohl das Werk von Francesco Salviati von den meisten Kunsthistoriker_innen in seiner Entstehung auf das Jahr 1547 eingestuft wird - nimmt Catherine Monbeig Goguel an, dass es zwischen 1544 und 1545 entstanden sei, und zwar als Salviati in Rom weilte. Zu dieser Zeit könnte Vasari dieses Werk gesehen haben.¹⁶⁶

***Vatikan* von Michelangelos *Abend* aus der Neuen Sakristei**

Ein weiteres Zitat Vasaris für die Historie *Bau von St. Peter* ist der auf den Stufen liegende Mann, die Figur des *Vatikan*s. (Abb. 41) Es ist auffällig, dass sich die Figur nicht wirklich an die Treppen anpasst, sondern vielmehr auf ihnen zu schweben scheint. Ein Vorbild für diese Figur könnte aus Michelangelos Florentiner *Neuer Sakristei* in San Lorenzo stammen. Die Figur des *Abends* (Abb. 40) auf dem Grabmal von Lorenzo ähnelt der Figur des *Vatikan*s von Giorgio Vasari. Auch wenn bei Michelangelos *Abend-Skulptur* der rechte Fuß des Mannes über den linken gelegt ist, sind doch die liegende Haltung und die Position und Drehung des Oberkörpers in Richtung des Betrachtenden

¹⁶⁶ Monbeig-Goguel and Salviati [1998, 146 - 148]

vergleichbar. Der Kopf des Vatikans von Vasari ist allerdings nicht gedreht wie jener bei der Skulptur Michelangelos. Die Haltung der Oberarme und Hände von der Grabmalsskulptur wird von Giorgio Vasari für den Vatikan direkt übernommen. Ebenso die Ornamentik der Bauchmuskulatur des Mannes. Beide Figuren ziehen ihre linke Schulter stark zurück und stützen sich mit ihrem linken Arm auf.

Kniende Frau aus Raffaels *Verklärung*

Die kniende Frauengestalt (Abb. 39), die dem Farnese Papst den Plan von St. Peter zeigt und dabei den BetrachterInnen den Rücken zuwendet, könnte Vasari aus Raffaels *Die Transfiguration – Verklärung Christi*¹⁶⁷ (Abb. 67) verwendet haben. Die Frau kniet auf den Treppen, die zur Szene führen und scheint vielmehr auf diesen zu schweben als sich auf ihnen abzustützen. Bei Raffaels *Verklärung* erkennt man eine kniende Frauengestalt in gleicher Pose im Bildvordergrund, welche auf einen Jungen in Ekstase deutet. Die Beinstellung und die Rückenansicht sind bei beiden Figuren gleich. Allerdings ändert sich bei der Figur brustaufwärts die Körperhaltung. Die Frau wendet sich bei Vasari nach links zu Paul III. und zeigt ihm den *Plan von St. Peter*¹⁶⁸, wohingegen sich die Frau in der Verwandlung von Raffael mit Kopf und Armen nach rechts zu dem Knaben dreht. Vasari hat die Stellung der Beine und des Unterkörpers von Raffaels *Verklärung* übernommen, den Oberkörper drehte er allerdings.

Kopf und Armhaltung der Knienden Frau von Vasari

Die bereits oben erwähnte Frau, deren Unterkörper Vasari von Raffaels *Verklärung* genommen haben könnte, findet ihr Vorbild in einer *Allegorie der Geduld* (Abb.68), allerdings nur in der Kopf- und Armhaltung. Beide Figuren

¹⁶⁷ Die *Verklärung* gen. *Trasfigurazione* wurde für Kardinal Giulio de' Medici –Vizekanzler der Cancellaria- im Jahr 1520 von Raffael angefertigt und hing lange im Palazzo della Cancellaria. Sie wurde in die Kirche San Pietro in Montorio in Rom zum Hauptaltar gebracht, heute befindet sie sich in den Vatikanischen Museen. Conforti [2011, 133]

¹⁶⁸ Vasari verwendet denselben Karton des „cantiere petriano“ in der Sala di Leone X im Palazzo Vecchio in Florenz (Abb. 37) Siehe dazu Conforti [2011, 133]

blicken nach rechts und halten ihren Arm im gleichen Winkel ausgestreckt in dieselbe Richtung. Ebenso haben beide Gestalten ein Stück Stoff auf gleiche Weise in ihre Frisur integriert. Die Frau in Vasaris *Sala dei Cento Giorni* ist allerdings bekleidet, wohingegen die Figur in der *Allegorie der Geduld* einen nackten Rücken zeigt. Die *Allegorie der Geduld* ist von Giorgio Vasari in den frühen 1540er Jahren gemalt worden.

Profilkopf einer Frau von Vasari selbst

Den Kopf der hinteren rechten Frau, die den Plan von St. Peter hält, hat Vasari von einer Studie (Abb. 69) aus dem Jahr 1541 übernommen. Die Frisuren beider Frauen, kunstvoll geflochtene Zöpfe, gleichen einander sehr. Ebenso ist die Kopfstellung der Frauen ähnlich. Einzig der Blick der Frau auf der Skizze ist nach unten gerichtet, wohingegen sich der Blick der Frau in der Cancellaria nach oben zu Papst Paul III. richtet.

Engel bei Vatikan aus *Mannalese* von Vasari

Den kleinen Engel (Abb. 70), der bei dem Kopf des *Vatikan*s steht, einem anderen Engel einen kleinen Kranz reicht und dabei mit einem weiteren Engel kommuniziert, hat Giorgio Vasari bereits in dem 1545 entstandenen Bild *Mannalese* (Abb. 71) verwendet. Die Körperhaltung beider Figuren ist gleich. Bei der *Mannalese* hält sich der Junge, kein Engel wie in der Cancellaria, an der Schulter einer sitzenden Frau fest an.

Friede von Nizza

Die heutige Eingangswand, wurde von Vasari und seiner Werkstätte zuletzt ausgeführt. Sie ist malerisch flüchtiger gehalten und weist auch perspektivisch und von ihrer Raumkomposition und der Anlegung der Figuren einige Schwächen auf. Dies könnte durch Vasaris dokumentierte Krankheit (siehe Briefe Paolo Giovios) bedingt sein. Die Historie ist vielfigürlich angelegt und wird durch Porträts von Paul III. und Karl V. charakterisiert. Papst Paul III. ähnelt wieder in seiner Gestaltung dem Porträt Tizians wird von weiblichen Allegorien getragen. Sowohl im Bildvordergrund als auch im Hintergrund sind sich

umarmende Paare erkennbar. Diese schließen Frieden. Tizians Porträt von Karl V. (Abb. 72) zeigt, dass auch Karl V. in Vasaris Historie „nach dem Leben“ dargestellt ist.

Steigerung der Bedeutung durch die Zitatverwendung

Die These, dass Vasari seine eigene Malerei durch die Verwendung bekannter und bewunderter Künstler aufwerten wollte, kann durch Beispiele in denen er im Saal eindeutig von ihm bewunderten Künstlern zitiert, belegt werden. Ob die zeitgenössischen Rezipient_innen auch durchgehend seine bewussten Zitate wieder erkannt hatten, ist schwer zu sagen. Schriftliche Quellen in Form von Briefen oder Berichten sind während der Recherchetätigkeit nicht gefunden worden. Es ist jedoch mit Sicherheit anzunehmen, dass die Besucher_innen des Palazzo della Cancelleria und der *Sala dei Cento Giorni*, die *Stanzen* des Vatikans von Raffael und die *Verklärung* von demselben Künstler gekannt hatten. Nun stellt sich die Frage, was Vasari beispielsweise mit dem Zitat Raffaeles bewirken wollte. Die Figur passt zwar ikonographisch gut in die Darstellung des *Baus von St. Peter*, die kniende Haltung der Figur passt zur Präsentation der Baupläne. Die Figur ist allerdings eindeutig von Raffaels Darstellung der Verwandlung übernommen worden, daher könnte man in Betracht ziehen, dass Vasari die Bedeutung seines eigenen Werkes durch dieses Zitat steigern wollte. Dadurch hätte er seine Stellung als Künstler zusätzlich legitimiert. In seinen *Viten* rühmt Vasari, wie bereits diskutiert wurde, Raffaels Kunst und hebt ihn als nachahmenswerten Maler hervor. Siehe dazu: *Vasari über Zitatverwendung, Schnelligkeit und Nachahmung in den Viten*.

Ob Vasari damit auch erfolgreich war, hängt allerdings auch stark von der Gesamtwirkung der Malerei in dem Saal ab. Insgesamt wurde Vasari von den Zeitgenossen kritisiert.¹⁶⁹

Abschließend ist zu sagen, dass Vasari meines Erachtens diese Zitate bewusst eingesetzt hat. Ob sie auch die erhoffte Wirkung und die Aufwertung erbracht hatten, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Seine Kennerschaft und auch

¹⁶⁹ Siehe dazu *Kritik an der Sala dei Cento Giorni*

sein Können wollte Vasari allerdings mit Sicherheit vorerst am Hof des Farnese Papstes sichtbar machen. Die Reaktion Alessandro Farneses, nach Fertigstellung der Fresken ist jedoch nicht bekannt. Giorgio Vasari bekam allerdings keine weiteren Aufträge von der Familie Farnese und mit der malerischen Ausstattung der kleinen Kappelle im Palazzo della Cancelleria wurde wenige Jahre später Francesco Salviati beauftragt.

Vasaris verändertes Selbstbild als Künstler im Laufe seiner Entwicklung

Gaetano Milanesi setzte Vasaris Autobiographie, die der Künstlerbiograph in der Giuntina (1568) am Schluss hingeschrieben hatte, in der 3. Ausgabe aus dem Jahr 1872 an vorderste Stelle. Vasari verteidigt in dieser „Descrizione delle opere di Giorgio Vasari“ sein eigenes künstlerisches Schaffen mit den Worten: „se bene elle [opere] non sono di quella perfezione che io vorrei, si vedrà nondimeno, da chi vorrà con sano occhio riguardarle, che elle sono state da me con istudio, diligenza ed amorevole fatica lavorate, e perciò, se non degne di lode, almeno di scusa; senza che, essendo pur fuori e veggendosi, non le posso nascondere. [...] ed accusi da me stesso la mia imperfezione, la quale conosco da vantaggio, sicuro di questo, che se, come ho detto, in loro non si vedrà eccellenza e perfezione, vi si scorgerà per lo meno un ardente desiderio di bene operare, ed una grande ed indefessa fatica, e l'amore grandissimo che io porto alle nostre arti. Onde avverrà, secondo le leggi, confessando io apertamente il mio difetto, che me ne sarà una gran parte perdonato.“¹⁷⁰ Dieser Eintrag zeigt, dass er sich selbst als Künstler definierte aber, vermutlich gerade bei der *Sala dei Cento Giorni*, zwar anfänglich, kurz nach der Fertigstellung der Fresken, stolz darauf war, sich seine Einstellung negativ veränderte. Seine Offenheit bezüglich seiner difetti lässt Rückschlüsse auf Vasaris Selbsteinschätzung als Künstler ziehen.

¹⁷⁰ Vasari and Milanesi [1872, 1]

Rezeption von Zitaten

Was löst es bei den Betrachtenden aus, wenn Elemente in der *Sala dei Cento Giorni* wiedererkannt werden?

Wiedererkennung setzt eine Kennerschaft von Kunstwerken voraus. Nur gewissen Personenkreisen war der Zutritt zum Palazzo della Cancelleria, dem Wohnsitz des Papstnepoten, Kardinal Alessandro Farnese, gestattet. Es kann angenommen werden, dass diese Menschen oft auch Zutritt zum Vatikan und zu den sich dort befindlichen Kunstwerken hatten.

Wie schon im Exkurs zum Verhältnis zwischen Kopie und Zitat erwähnt wurde, ist es notwendig für die Betrachtenden aus der Sehgewohnheit herauszutreten und im neuen Kontext wiederzuerkennen. Aus dem Grund waren viele Kunstwerke den Besuchern der *Sala dei Cento Giorni* bekannt. Der Vasari erteilte Auftrag viele bekannte Persönlichkeiten darzustellen ist durch einen Brief Paolo Giovios an Alessandro Farnese vom 13. August 1546 überliefert. Darin bemerkt der Gelehrte, dass viele zeitgenössische Männer im Saal zu erkennen sind. Kritik zielte darauf ab, dass die Gesichter den abzubildenden Personen zu unähnlich waren. Die Porträts im Saal wurden bereits unter: *Porträts in den Historien von Zeitgenossen Vasaris* diskutiert. Wahrscheinlich ist, dass die Abbilder des Papstes Paul III. den realen Gesichtszügen des Farnese Pontifex entsprechen. Die eigene Wiedererkennung an den Wänden des Saales bedeutet für die Rezipienten¹⁷¹ auch eine Hervorhebung und Verewigung der eigenen Person. Nicht nur Papst Paul III. sondern auch Alessandro Farnese, der Auftraggeber, und viele andere Figuren des Farnese Pontifikates werden so im Saal glorifiziert.

Die Rezeption von Zitaten im Kennerkreis

„Zu erkennen, daß in einer Figur ein Zitat vorliegt, war eine Rezeptionsleistung, die nur von einem bewanderten Kenner der Bilderwelt und der Antike zu

¹⁷¹ Es kann angenommen werden, dass im 16. Jahrhundert nahezu ausschließlich Männer Zutritt zur Sala dei Cento Giorni hatten.

erwarten war.“¹⁷² Einen ähnlichen Gedanken wie Klaus Irle formulierten auch Giovanni Andrea Gilio (als er Doni in seinem *Dialogo degli errori die pittori* zitierte) und Paolo Giovio. Die Malereiausstattung der *Sala dei Cento Giorni* sollte der Glorifizierung der Familie Farnese, speziell Papst Paul III. und Alessandro Farneses dienen. Im folgenden Kapitel soll auf die Frage der Bilderfindung und der *invenzione* bei der *Sala dei Cento Giorni* eingegangen werden.

IV. Invenzione

Invenzione wird in der vorliegenden Arbeit als die Erfindung eines Themas, das Zusammenspiel einzelner Elemente und der Ikonographie eines Sujets gesehen. Wenn ein Thema gefunden wurde, werden durch die *invenzione* die Tugenden, im Fall der *Sala dei Cento Giorni*, oder Allegorien und der darzustellenden Personen definiert. Die Bilderfindung ist hingegen der Aufbau und die Komposition im Bildraum, das Erfinden der einzelnen Figuren in ihrer jeweiligen Haltung. Die Inschriften gehören meines Erachtens weder zur *invenzione* noch zur Bilderfindung. Sie sind ein drittes Element, welches sowohl die *invenzione* verdeutlicht und mit Worten für die Betrachtenden verständlicher macht aber auch die Bilderfindung bedingt. Die *disposizione* erklärt die Verortung der einzelnen Elemente im Bildraum.

Hätte Vasari Inschriften alleine erfinden können? Vasari genoss, wie bereits erwähnt, eine umfassende humanistische Ausbildung am Hof der Medici in Florenz. Er war mit hoher Sicherheit mit der lateinischen Sprache vertraut. Um zu erinnern: Vasari selbst bekundet, dass Paolo Giovio die Inschriften für den Saal erdacht hatte.¹⁷³ Zu den Inschriften: Siehe *Giovios Inschriften im Saal*.

¹⁷² Irle [1997, 101]

¹⁷³ Welche Inschriften sind sicher aus 1546, welche Inschriften kommen später hinzu? Die Inschriften, welche inhaltlich mit den Fresken zu tun haben, sind ursprünglich und original aus dem Jahr 1546 von Paolo Giovio. Im Jahr 1908 und im Jahr 1940 wurden an der Wand mit der Historie Tribut der Nationen jeweils unterhalb der Tugenden neue Inschriften angebracht. Diese Inschriften sind in Scheinkartuschen. Es ist zu vermuten, dass diese Kartuschen ursprünglich ohne Inschrift waren. Siehe dazu: *Giovios Inschriften im Saal*.

Vasaris und Giovios „regia decorativa particolarmente elaborata“¹⁷⁴ ist durch die gewonnenen Erfahrungen beider Akteure und auch die Erwartungen des Auftraggebers Alessandro Farnese stark beeinflusst.

Wer übernahm die *invenzione* der Bildinhalte?

Wie bereits erwähnt, gab Alessandro Farnese die Ausstattung der *Sala dei Cento Giorni* in Auftrag, um die Taten seines Großvaters zu glorifizieren. Ob er auch konkrete Wünsche für Inhalte der Historien ausdrückte, ist ungeklärt. Es ist allerdings anzunehmen, dass Farnese die Taten Pauls III. sehr wohl hervorheben wollte. Der *Frieden von Nizza* ist unter den Historien die konkreteste Tat des Farnese Papstes. Sowohl die *Verteilung der Güter* als auch der *Tribut der Nationen* sind Sujets, welche auf alle Päpste zutreffen und nicht besonders die Taten von Papst Paul III. hervorheben. Während der Entstehungszeit der Fresken, von Juli bis November; und vor allem während des gesamten Pontifikats Pauls III. ebenso vorher und nachher wurde an St. Peter gebaut.¹⁷⁵

Keine dieser Taten sind für die Hervorhebung und Glorifizierung der Taten des Papstes geeignet. Es handelt sich um Szenen des Alltags und seiner Ehrung. Die Historie *Tribut der Nationen* könnte man im weiteren Sinne als Zurschaustellung der internationalen Beziehungen und Bemühungen des Pontifikates ansehen. Es stellt sich nun die Frage, wer diese Historien erfunden hatte und wer die *invenzione* ausführte.

Giorgio Vasari betont, dass er eng mit Giovio zusammengearbeitet hatte. Dies ist allerdings kein eindeutiges Indiz für eine *invenzione* durch Giovio. Obwohl Giovio als Erfinder der Inschriften gilt, wird dadurch noch nicht eine *invenzione* durch Giovio deutlich. Dass Vasari die *invenzione* durch Giovio verheimlichen

¹⁷⁴ Conforti [2011, 127].

¹⁷⁵ Zum Bau von St. Peter und Papst Paul III. siehe: Horst Bredekamps Aufsatz: Zwei Souveräne: Paul III. und Michelangelo. Das *motu proprio* vom Oktober 1549. Bredekamp [2008, 147 - 157]

wollte um in falschem Ruhmeslicht zu glänzen ist unwahrscheinlich, da eine Zusammenarbeit mit dem Gelehrten Giovio sein Resumee gesteigert hätte.¹⁷⁶

In der Vasariforschung wird bis jetzt nicht von einer Zusammenarbeit Vasaris mit anderen Programmateuren gesprochen. Von Giovio ist, meinem Wissen nach, kein Schriftstück mit Notizen zur *Sala dei Cento Giorni* erhalten. Trotzdem konstatiert Julian Kliemann, dass Anton Francesco Donis Beschreibung der Sala aus dem Brief an Lelio Torelli vom 21. Mai 1547 eine Abschrift der *invenzione* Giovios wäre.¹⁷⁷

Wenn Donis Erklärung des Saales Giovios *invenzione* wortwörtlich abgeschrieben hat, ist dies zwar kein Beweis, dass Paolo Giovio das Bildprogramm erfunden hat. Aber es wäre ein Beweis dafür, dass die *invenzione* nicht auf Vasari zurückgeht. Durch die Publikation der Viten hätte Vasari mehrfach die Möglichkeit gehabt eine eigene *invenzione* zu veröffentlichen. Vasari wird nachgesagt, dass er in der Zeit, in der er mit dem Hof der Farnese regen Kontakt pflegte und mehrmals zu Abendessen eingeladen war, durch Aufforderungen von Alessandro Farnese und Paolo Giovio mit dem Verfassen der Viten begonnen hatte.¹⁷⁸ Es gäbe keinen Grund für Vasari die eigene *invenzione* nicht zu publizieren. Auch wenn die Beschreibung Donis in einem Brief erhalten ist, in welchem er Lelio Torelli den Saal beschreibt, so verliert er trotzdem kein Wort über Giovio.

Würde die *invenzione* von Vasari stammen, wäre es unwahrscheinlich, dass sie von Doni publiziert wurde. Für die Autorschaft Giovios spricht die belegte Zusammenarbeit zwischen Maler und Gelehrtem. Man kann annehmen, dass Giovio durch den engen Briefkontakt mit Alessandro Farnese die genauen Vorstellungen des Auftraggebers kannte.¹⁷⁹ Diesen zu entsprechen war mit

¹⁷⁶ Für Vasari war dieser Auftrag eine Chance die Gunst des Vatikans und potentieller Auftraggeber zu gewinnen.

¹⁷⁷ An dieser Stelle sei Julian Kliemann für den freundlichen Hinweis und die Anregungen bei einem persönlichen Gespräch im Juni 2012 gedankt.

¹⁷⁸ Vasari and Milanesi [1872, 20].

¹⁷⁹ Belege für Briefverkehr zwischen Alessandro Farnese und Paolo Giovio: siehe Anhang.

großer Wahrscheinlichkeit Vasaris Bestreben. Schließlich erhoffte er sich, allerdings vergebens, weitere Aufträge durch die Familie Farnese.

Um Giovios Person und seinen Einfluss auf Künstler zu analysieren ist es notwendig auf die Wandmalereiausstattung von Poggio a Caiano einzugehen.

Giovios Beteiligung an Vasaris *Sala dei Cento Giorni* und den Fresken in Poggio a Caiano

Die Beteiligung Giovios, wie sie in Giovios Biographie¹⁸⁰ beschrieben wird, lässt darüber nachdenken, welche Aufgabe Giovio bei den Malereiprojekten in Poggio a Caiano und der Cancelleria übernommen hatte. Die Fresken und Zeichnungen für Giovios Villa in Como (Norditalien) sind heute verloren, sie wären möglicherweise ein weiterer Schlüssel zu Giovios Arbeits- und Denkweise. Die einzige Quelle, welche, laut Kliemann, darauf verweist, dass Giovio in Poggio a Caiano beteiligt war, ist Vasaris Vita von Franciabigio: „le quali [storie antiche] dal dottissimo storico Messer Paolo Giovio vescovo di Nocera, allora prima appresso a Giulio cardinal de`Medici erano state date ad Andrea del Sarto et Iacopo da Puntormo et al Franciabigio“. Auch wenn Vasari nicht explizit davon berichtet, kann man annehmen, dass der „dottissimo storico“ Giovio für die *invenzione* verantwortlich zeichnete. Giovios Beziehung zur Kunst war nicht nur die eines Sammlers und Kunstkritikers oder Ratgebers von Künstlern sondern er wurde von den Auftraggebern „incaricato di dare le invenzioni per progetti decorativi, influenzò anche direttamente il processo creativo di opere d`arte“¹⁸¹.

Die Fresken in Poggio a Caiano (Abb. 73) wurden nur teilweise unter Aufsicht Giovios ausgeführt, erst 1582 wurden sie durch Alessandro Allori (1535 – 1607) vollendet.¹⁸² Für die *invenzione*-Frage durch Giovio ist daher nur der rechte Teil der Malereien (Abb. 73) relevant.

¹⁸⁰ Siehe *Zur Person Paolo Giovio und dessen Einfluss auf Vasari*

¹⁸¹ Kliemann [1985, 197]

¹⁸² Kliemann [1985, 198]

So wie Anton Francesco Donis Beschreibung¹⁸³ der *Sala dei Cento Giorni* in Rom erhalten ist, gibt Raffaello Borghini (1537 – 1588) für Poggio a Caiano genauere Informationen zu den Fresken.¹⁸⁴ Obwohl diese Beschreibung der Fresken den Schlüssel zur Interpretation der Malerein liefert und die *invenzione* Giovios beschreibt, ist Julian Kliemann erstaunt, dass Giovio, ein Historiker, dieses Thema erfunden hat, da sich in der *Vita* Ciceros die Begebenheiten anders darstellen.¹⁸⁵ Giovio wollte Parallelen zwischen Caesar und den Medicis herstellen und war sich sicher, so Kliemann, dass dieser Vergleich von den Florentinern verstanden wurde.¹⁸⁶

Eine Parallele in den Bildinhalten zwischen *Sala dei Cento Giorni* und den Malereien von Poggio a Caiano ist auch die Giraffe.

Die Giraffe kommt auch in Andrea del Sartos Malerei in Poggio a Caiano vor (Abb. 74). Sie findet sich in Vergils *Aeneis* als Beispiel für diplomatische Geschenke zwischen Herrschern und Prinzen wieder.¹⁸⁷ Dieser „atto della submissio“¹⁸⁸, wie Kliemann ihn nennt, findet auch beim Medici Zyklus in Poggio a Caiano statt. Er dient zur Veranschaulichung, dass ein Herrscher von seinen Untertanen Geschenke bekommt.¹⁸⁹

¹⁸³ Siehe dazu Anton Francesco Donis Beschreibung im Brief an Lelio Torelli im Anhang.

¹⁸⁴ Kliemann [1985, 198]

¹⁸⁵ Der Vergleich zwischen Caesar und Cosimo de' Medici wurde erstmals im Jahr 1434 bei Cosimos Rückkehr aus dem Exil nach Florenz angewandt. Diese Metapher verwendete Poggio Bracciolini. Kliemann [1985, 198]

¹⁸⁶ Kliemann: „cosicche Giovio, quando fece trasportare quest'immagine letteraria in un dipinto era sicura della comprensione die contemporanei“ Kliemann [1985, 198]

¹⁸⁷ *Aeneis* XII; 82 – 3, zitiert nach Kliemann [1985, 200]. Die erste Giraffe in Rom ist bei den „ludi circensi“ von Julius Caesar überliefert.

¹⁸⁸ Kliemann [1985, 200]

¹⁸⁹ Im Jahr 1514 brachten die Botschafter Portugals dem Papst Leo X. den Elefanten Hanno. Der Epitaph dieses Geschenkes wurde von Raffael gemalt und von Giovio in den *Elogi* beschrieben. Vasari beschreibt in der *Vita* von Franciabigio: „tutti quegli animali che Papa Leone aveva: il comaleonte, i zibetti, le scimmie, i lioni, i liofanti et altri animali più stranieri.“, die Geschenke an Leo X. und hat möglicherweise für die Historie Tribut der Nationen diese Tiere teilweise übernommen. Papst Paul III. hat meinem Wissen nach keine dieser Geschenke erhalten.

Die zwei Fresken del Sartos und Franciabigios repräsentieren „la storia come allegoria, un`allegoria in cui sono chiaramente espresse le idee politiche del committente“¹⁹⁰. Ähnliche Motivationen dürften auch bei Alessandro Farneses Auftrag an Vasari für die Cancelleria im Vordergrund gestanden sein.

Beide Wandmalereien tragen Inschriften. Die Inschriften in den Malereien von Poggio a Caiano sind heute schwer lesbar. (Abb. 73) Julian Kliemann ist der Überzeugung, dass diese Inschriften von Giovio stammen. Doch ist klar, dass die Inschriften nur für ein gebildetes Publikum bestimmt waren, welches die Zusammenhänge und die ursprüngliche Herkunft der aufgeschriebenen Zitate und somit auch deren beabsichtigte Botschaft verstand. Die Malereien von Poggio a Caiano weisen Symbole der Familie Medici auf.¹⁹¹ Im Bildprogramm der drei Fresken verband Giovio verschiedene Elemente aus der literarischen und visuellen Panegyrik der Familie Medici.¹⁹² In diesem Zusammenhang stellt Kliemann fest: „Il fulcro dell`invenzione è il motivo umanistico – letterario delle virtù. Gli affreschi laterali alludono a precisi episodi in cui la virtù medicea si è dimostrata, mentre la lunetta raffigura l`idea della virtù, simboleggiata dall`alloro.“¹⁹³

Ähnlichen Hintergrund hat auch das Bildprogramm, der Historien für Alessandro Farnese. Die dargestellten Tugenden legitimieren die (kirchen)politischen Ambitionen der Familie Farnese, speziell Alessandro und Paolo III. Farneses.

Vergleichbare Konzepte findet man auch in den Schriften Giovios. Beispielsweise schreibt Giovio in der Vita von Leo X. an Ippolito de`Medici (1511 – 1535), wie sehr durch das tugendhafte Leben der Familie Medici *gloria* und *virtù* den Nachkommen der Familie vererbt wird.¹⁹⁴ Julian Kliemann stellt

¹⁹⁰ Kliemann [1985, 200]

¹⁹¹ „alloro secco che avevo un unico ramo verde“ = simbolo della rinascita del secolo d`oro. Kliemann [1985, 201]

¹⁹² Kliemann spricht von einem Zusammenspiel verschiedener „elementi che la tradizione letteraria e visiva della panegirica medicea metteva a disposizione“ Kliemann [1985, 202]

¹⁹³ Kliemann [1985, 202]

¹⁹⁴ Giovio, *Le vite di Leone Decimo*, 1549, S.5, Zitiert nach Kliemann [1985, 203]

überzeugend dar, dass Paolo Giovio das „concetto della virtù“¹⁹⁵ aus den Schriften Ciceros paraphrasiert. Leo X. beauftragte die Dekoration in Poggio a Caiano um Lorenzo il Magnifico in Erinnerung zu behalten.

Wie in der *Sala dei Cento Giorni* wird auch in Poggio a Caiano auf andere Familienmitglieder hingewiesen.

Giovio vergleicht in dieser *dedica* an Ippolito de`Medici außerdem die Methoden eines Schriftstellers mit denen eines Malers. Vasari malte 1533 ein Porträt von Lorenzo il Magnifico (1449 – 1492). (Abb. 75) In diesem Porträt ist diese „evocazione della virtù degli antenati di cui Giovio ha parlato“¹⁹⁶ zu erkennen, wie auch Kliemann feststellt. Es wäre insofern möglich, dass mit dem Portrait Lorenzos die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Gelehrtem begann und aus dieser Freundschaft und Wertschätzung die Idee zur *invenzione* der *Sala dei Cento Giorni* entstand.

Giovio stellt in seinen Schriften mehrmals einen Vergleich zwischen der Tätigkeit als Schreiber und der als Maler her.¹⁹⁷ Gerade die Wiedergabe zeitgenössischer Porträts schien dem Auftraggeber besonders wichtig.¹⁹⁸ Aus diesem Grund wurde eine Analyse der Gesichter in den Fresken des Saales durchgeführt. Siehe dazu: *Porträts in den Historien von Zeitgenossen Vasaris*.

Nach Giovios Meinung sind nur begabte und gebildete Personen in der Lage sich die Bilder „vera effigies“ einer Persönlichkeit vorzustellen.¹⁹⁹ In den *Elogi*²⁰⁰

¹⁹⁵ Kliemann [1985, 203]

¹⁹⁶ Kliemann [1985, 203]

¹⁹⁷ Siehe dazu Kliemann [1985, 204] Kliemann meint, dass Giovio diesen Vergleich anstrebt, um die rhetorischen Fähigkeiten, welche für einen Literaten unbedingt notwendig sind um die „vera effigies“ einer Persönlichkeit wiederzugeben, herauszustreichen. Das, was Schriftsteller_innen durch Worte auszudrücken vermögen, können Künstler_innen unter anderem durch ihre Malerei.

¹⁹⁸ Siehe dazu Brief Giovios an Alessandro Farnese im Anhang.

¹⁹⁹ Kliemann [1985, 204]

²⁰⁰ Erklärung zu *Elogi*: Bei Giovios Porträtsammlung in Como hat der Gelehrte unter den Porträts die Elogi geschrieben und angebracht. Julian Kliemann geht genau auf die Beziehung

schreibt Giovio an Ottavio Farnese: „[...] volete ch`in parole io vi mandi i ritratti delle virtù loro [...] perciocché vi pare cosa assai più grave e più bella [...] il leggere le virtù di quegli animi grandi descritte con le parole lodi loro, che il vedere le effigie d`essi [...] ritratto dal naturale [...]“.²⁰¹

Es ist davon abzusehen, dass Giovio sich nicht zwischen den Möglichkeiten der Repräsentation durch Wörter oder durch Malerei entscheiden wollte.²⁰² Bei der Verwirklichung seiner *invenzioni*, auch bei den Fresken der Cancelleria, war Giovio augenscheinlich für die malerische Figuration der *vera effigies* von Persönlichkeiten und Tugenden.

Das Zusammenspiel von Inschriften, Tugenden, den Historien und den Büsten ergibt ein auf den ersten Blick kompliziertes Programm, das sicher nur für Gebildete dechiffrierbar war. Die Inschriften bieten aber trotzdem die Möglichkeiten einerseits die Historien und damit die immanenten Botschaften besser zu verstehen, andererseits die Tugenden zu erkennen sowie einen Gesamtzusammenhang und dessen Intention, die Glorifizierung der Familie Farnese zu verstehen. Julian Kliemann spricht in diesem Zusammenhang von „pittura retorica“²⁰³, welche nie auf Worte in Form von Inschriften oder Mottos verzichtet.²⁰⁴ Ein Beispiel für „pittura retorica“ wäre unter diesen Gesichtspunkten betrachtet, auch Vasaris Porträt des Lorenzo de`Medici. (Abb. 75)

zwischen Wort und Bild im Aufsatz: *Il Pensiero di Giovio nelle sue „invenzioni“* Kliemann [1985, 203 - 207] Und im Artikel: *Programme ou interprétation?* in: Deswarte-Rosa [1994, 78 - 80] ein.

²⁰¹ Giovio *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi*. Florenz 1552. S.2. Zitiert nach: Kliemann [1985, 204]

²⁰² Siehe dazu Kliemann [1985, 204]

²⁰³ Kliemann [1985, 204]

²⁰⁴ Kliemann [1985, 204]

Vergleich zwischen den Fresken in Poggio a Caiano und der *Sala dei Cento Giorni*

Das Programm in Poggio a Caiano entspricht den politischen Bestrebungen sowie dem Wunsch nach Zurschaustellung der „Tugendhaftigkeit“ der Familie Medici. Im Gegensatz dazu wird in der *Sala dei Cento Giorni* die Familie Farnese nur indirekt durch die Darstellung der Taten des Papst Paul III. glorifiziert.

Paolo Giovio konzipiert eine Gegenüberstellung Papst Paul III. mit verschiedenen antiken Persönlichkeiten und kreiert eine „pseudogenealogia fondata non sul riferimento agli antenati, ma sulla comunanza di azioni virtuose“²⁰⁵. In den Fresken von Poggio a Caiano wird die Tradierung von Tugenden in der Familie Medici thematisiert. Ein ähnlicher Grundgedanke, nämlich den der Glorifizierung Paul III. und somit auch seines Enkels Alessandro Farnese, findet sich in der Cancelleria in Vasaris *Sala dei Cento Giorni*.

Giovios Inschriften im Saal

Das Thema der Inschriften wird von Giovio folgendermaßen kommentiert: „bisogna vivificarli con quattro honorate inscriptioni, qual habbino poche et buone parole, come io saprò inventare“²⁰⁶. Die Kürze der Inschriften Giovios wird von dem Gelehrten folgendermaßen erklärt: „et perché li spatii sono pochi per mettere parole assai con lettere grande, acciò si possino leggere, metterò solamente quelle pregnante parole, quale denotaranno le historie alli cima d'huomini, et alli altri del vulgo lasceremo fantasticare co 'l cervello“²⁰⁷.

Der realhistorische Zusammenhang entspricht den dargestellten Szenen in der *Sala dei Cento Giorni* nicht.²⁰⁸ Sie sind vielmehr als Beispiel für

²⁰⁵ Kliemann [1985, 206]

²⁰⁶ Paolo Giovio zitiert nach Kliemann [1985, 204]

²⁰⁷ Giovio zitiert nach Kliemann [1985, 204 f.].

²⁰⁸ Papst Paul III., Kaiser Karl V. und Franz I. aus Frankreich haben einander nie gleichzeitig getroffen. Der sogenannte Frieden von Nizza kam durch die Vermittlung zwischen Paolo III. und den Kontrahenten zu Stande. Julian Kliemann meint, dass die Ikonographie dieser Historie an eine Malerei erinnert, welche einen Triumphbogen schmückte. Dieser Triumphbogen sei, so

Tugendhaftigkeit gedacht. Man kann auch im Zusammenhang mit den Tugenden von einer politischen Allegorie sprechen. Die Tugendhaftigkeit wird hiermit zu einer versteckten Allegorie.

Nur eine der *invenzioni* Giovios ist in schriftlicher Form erhalten.²⁰⁹ In dieser *invenzione* stellt er Parallelen zwischen Caesar und Karl V. her. Julian Kliemann betont, dass Giovios *invenzioni* nicht nach den Regeln der Geschichtsschreibung, „ma secondo quelle dell`encomio“²¹⁰ gesehen werden dürfen. Unter *encomio* versteht man ein öffentliches Lob einer Person oder einer Institution. Im Fall der Sala dei Cento Giorni werden Papst Paul III., die Cancelleria und Alessandro Farnese gelobt. Im folgenden Punkt soll auf diesen Gesichtspunkt näher eingegangen werden.

Die Botschaft hinter den Fresken

Claudia Conforti spricht von „[...] la mirabolante e unitaria architettura dipinta, sia per la concezione allegorica [...] L`architettura dipinta è qui inscindibile dalla figurazione pittorica, la quale è totalmente affrancata dai vincoli logico – narrativi usuali nei cicli pittorici parietali soggetti a percorsi di lettura obbligati[...]“²¹¹. Da der jüngere Bruder Alessandro Farneses, Ranuccio Farnese, einen Monat nach dem Vertragsabschluss, zum Kardinal erhoben wurde, bestand möglicherweise für Alessandro Farnese Handlungsbedarf, um sich die Gunst und Unterstützung des Papstes zu sichern. Es darf angenommen werden, dass sich Alessandro Farnese als Nachfolger seines

Kliemann, zur Rückkehr Paolo III. aus Nizza im Jahr 1538 aufgestellt worden. Vasari hat nur mehr aus einer für ihn zugänglichen Beschreibung des anonymen Malers die drei Protagonisten in einer Szene vereint. (siehe dazu: Kliemann [1985, 205])

²⁰⁹ Diese schriftliche *invenzione* Giovios kann im Anhang von Julian Kliemanns Aufsatz nachgelesen werden. Kliemann [1985, 204]

²¹⁰ Kliemann [1985, 205]

²¹¹ Conforti [2011, 127]

Großvaters gesehen hatte und sich auch selbst durch die Fresken hervorheben wollte.²¹²

Vasaris Neuerungen in der Bilderfindung

Beispielsweise verwendete Vasari *keine* aufgemalten Wandteppiche wie in Giulio Romanos und Giovan Francesco Pennis *Sala di Costantino* (nach Raffaels Tod bis 1524) im Vatikan um die Szenen darzustellen. Stattdessen wird ein illusioniertes Architektursystem verwendet um die Szenen im Saal einzubetten. Conforti spricht in diesem Zusammenhang von einer Theaterbühne.²¹³ Dies ist der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Bologna, Florenz, Arezzo und Venedig aufblühenden Theaterproduktion geschuldet, welche Vasari gekannt haben musste.²¹⁴

Für Claudia Conforti finden die Betrachtenden eine „consumata perizia“ in dem fiktiven Architektursystem die durch die „aulica architettura dipinta, che trova un autorevole giustificazione“²¹⁵ aufgebaut ist.

Die Zyklen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, darunter : Andrea del Sartos und Franciabigios Fresken in der Medici Villa in Poggio a Caiano, *Sala delle Prospettive* in der Villa Chigi von Baldassare Peruzzi, Raffaels *Stanzen* im Vatikan, oder auch Perin del Vagas *Appartamenti Paolini* in der römischen Engelsburg²¹⁶ haben wie bereits besprochen, den Künstler Vasari und

²¹² Zu den dynastischen Bestrebungen der Familie Farnese siehe: Grasso [2004, 189]

²¹³ „scenografia di un dramma teatrale Conforti [2011, 127]

²¹⁴ Vasari hatte in Venedig für Pietro Aretinos La Talanta im Jahr 1542 Bühnendekorationen ausgearbeitet. Vasari and Milanese [1872, 13] und Grasso [2004, 178]. In der Vita des Bastiano da San Gallo (genannt Aristotele) (1481 – 1551) erwähnt Vasari, dass der Künstler für die Familie Farnese in der Cancelleria tätig war und Conforti stellt die Hypothese auf, dass auch diese Theaterbühne die Fresken der *Sala dei Cento Giorni* beeinflusst haben könnten.) Conforti [2011, 127]

²¹⁵ Conforti [2011, 127]

²¹⁶ Italienisch: Castel Sant'Angelo.

möglicherweise auch Paolo Giovios Anteil an der *Sala dei Cento Giorni* beeinflusst.

Vasaris *Ricordanze* als Schlüssel zur *invenzione*-Frage

In Vasaris „*Ricordanze*“ ist vermerkt: „Ricordo come a dì 29 di marzo 1546 lo Illustissimo Reverendissimo Monsignore il Cardinale Farnese: mi aloga a dipingere a fresco la seconda Sala della Cancelleria del Palazzo di San Giorgio.[...].²¹⁷ Zuletzt spricht Vasari von der Bezahlung durch die Banca Montaguto und die Bereitstellung zweier Künstler. Vasari selbst, belegte allerdings in seiner Vita, dass wesentlich mehr Werkstattmitarbeiter tätig waren.

Es wäre nicht weiterführend zu überprüfen, ob die Zahlungsausgänge der Familie Farnese, speziell Alessandro Farneses, durch die Banca Montaguto, mit den Notizen Vasaris übereinstimmen. Eine Differenz zwischen Vasaris Aufzeichnungen von 800 scudi in den *Ricordanze* und möglicherweise anderen Aussagen durch die Kontobücher Farneses in dem Privataarchiv der Marchesa der Erbin Niccolosa, der „Famiglia Montaguto“, wäre unwesentlich, da 800 scudi zu dieser Zeit bereits sehr viel Geld waren.²¹⁸

Giovios *Epistula* erlaubt einen Überblick während der Zeit der Ausmalung

Durch den Briefverkehr zwischen dem Gelehrten Paolo Giovio und Alessandro Farnese (publiziert von Karl Frey im Jahr 1909 und Ronchini im Jahr 1929 in Alessandro del Vitas Zeitschrift „Il Vasari“) ist der Fortschritt der Ausmalung zu einigen Datierungen zuordnenbar.

Alessandro del Vita belegt, dass Alessandros Reise nach Deutschland im Juli 1546 stattfand.

²¹⁷ Vasari and DelVita [1927, 54] Der vollständige Eintrag zur *Sala dei Cento Giorni* ist im Anhang zu finden.

²¹⁸ In der *Vita* von Bastiano da San Gallo schreibt Vasari im Jahr 1568, dass er für die Ausmalung des Saales 1000 scudi bekommen hat. (Vasari [1976, 401]. Dies widerspricht sich mit den Angaben bei Kliemann. Trotzdem ist eine Differenz von 200 scudi bedeutend. Zum Vergleich bekam ein zeitgenössischer anonymer Künstler am Hof des Bischofes von Nocera, Paolo Giovio, 48 scudi Jahreslohn. Ronchini [1929, 280]

Um den Kardinal, der schlussendlich am 29. März 1546 die Fresken in Auftrag gab, auf dem Laufenden zu halten, schrieb Paolo Giovio nach Deutschland drei Briefe, die erhalten sind.²¹⁹

Am 13. August 1546:

Der Gelehrte und Arzt des Papstes beschreibt die Sala folgendermaßen: „[...] nessun Legato uscì mai con più grave peso delle pubblica salute, ne con maggior speranza di incomparabile trionfo qual subito sarà mezzo a l'altri di consumata glori. [...] Mastro Giorgio ha menato le mani di sorte, ch'io penso bisognerà pinger queste sperato trionfo nella Sala grande [...]“.²²⁰

Knapp zwei Wochen später am 25. August 1546 wird Alessandro Farnese über den Fortschritt der Sala informiert: „M.ro Giorgio ha fornito le tre historie, et è addosso alla quarta ed ultima; et va ritoccando di jocundissimi colori a secco, et riconciando, il tutto; di sorte ch'io tengo per certo che con questi racconciamenti V.S. Rev.ma et Illustrissima resterà con la saliva alla bocca di far fare la Sala grande a questo prezzo. È cosa mirabile a vedere in una occhiata un popolo di trecento figure dal naturale. Sarà fornita del tutto avanti San Luca, et forse San Francesco.“²²¹

Am 25. September 1546 wird Farnese darüber informiert, dass die Sala noch nicht fertig sei.²²² Am 3. Oktober sollte, so Giovio in diesem Brief, die Malerei fertig sein, doch beklagt er sich über die Qualität der Porträts.²²³ Am 13. November ist der Saal mit den Worten Giovios „fornitissima“²²⁴.

²¹⁹ Ronchini [1929, 280] und Grasso [2004, 177] bestätigen beide dieses Datum als Tag des Vertragsabschlusses. Siehe auch: Vasari and Frey [864 f.]

²²⁰ Ronchini [1929, 280f.]

²²¹ Ronchini [1929, 282]

²²² Ronchini [1929, 282]

²²³ Ronchini [1929, 283].

²²⁴ Ronchini [1929, 283]

Am 27. November 1546 kündigt Paolo Giovio mit einem Brief an Vasari, welcher sich schon in Florenz befand, eine erste Besichtigung der Fresken durch Alessandro Farnese an.²²⁵

Vasaris *Zibaldone*

Im *Zibaldone* von Vasari findet man auf einem „foglio volante“ mit der Katalogsbezeichnung (Ms. 4. C.7 Fil: Agnus dei) in der Handschrift von Giorgio Vasari: „Cose della Cancelleria 1545“ geschrieben. Auf der Rückseite kann man eine Unterschrift Vasaris erkennen. Das Datum 1545 zeigt, dass sich Vasari selbst schon im Jahr vor der Ausmalung des Saales mit der Malereiausstattung beschäftigt hat. Dieses Blatt beinhaltet flüchtig notierte Ideen zu symbolischen Figuren, die, so schreibt Alessandro del Vita, „dovevano essere eseguite dal pittore nelle decorazioni murali di una delle grandi sale del bellissimo palazzo della Cancelleria papale in Roma, per incarico del Cardinale Alessandro Farnese, e che dovevano illustrare i fatti più notevoli del pontificato di Paolo III suo zio“²²⁶. Diese Notizen könnte Vasari während einzelner Gespräche mit Paolo Giovio gemacht haben.²²⁷ In dieser Konzeptionsphase, in der „Cose della Cancelleria 1545“ entstanden sind, hatte Vasari vermutlich engen Kontakt mit Paolo Giovio, dem Vermittler des Auftrages.²²⁸ Die Ideen und Entwürfe aus dieser Zeit wurden, wie Vasari in seiner Autobiographie schreibt, nie ausgeführt.²²⁹ Karl Frey meint, dass diese Notizen Zeugnis für die ersten Pläne des Saales seien.²³⁰ Diese Notizen können als *abbozzo* gesehen werden, der eine Vorstellung davon geben sollte, wie Vasari die Disposition der allegorischen Figuren um die großen Historienszenen im Saal plante.²³¹ In den

²²⁵ Dieser Brief wurde von Karl Frey 1923 in *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasari 1* publiziert. Vasari [1923, 177]

²²⁶ Vita [1927, 54]

²²⁷ Vita [1927, 54]

²²⁸ Paolo Giovio wird von Alessandro del Vita als jemand beschrieben, der sich sehr dafür einsetzte, dass Vasari den Auftrag bekam.

²²⁹ Siehe Anhang und Vita [1927, 54]

²³⁰ Vita [1927, 54]

²³¹ Vita [1927, 54]

Ricordanze Vasaris schreibt der Künstlerbiograph über den Auftrag des Kardinals: „Ricordo come a dì 29 di marzo 1546 lo Illustissimo Reverendissimo Monsignore il Cardinale Farnese: mi aloga a dipingere a fresco la seconda Sala della Cancelleria del Palazzo di San Giorgio.[...]“²³²

In der eigenen *Vita* gibt Vasari bekannt, dass nach der langen Ausarbeitung die Disposition festgelegt wurde.²³³ Er spricht allerdings nur von der Verteilung der großen Historien „e di particolari di quegli affreschi nella imminenza della loro esecuzione“²³⁴.

Eine *disposizione* der Figuren, im Sinn einer Bilderfindung, hat Paolo Giovio mit großer Wahrscheinlichkeit *nicht* zur Verfügung gestellt. Er wird die Themen und Inhalte, die Wappen, Büsten und Inschriften vorgegeben haben, bzw mit Giorgio Vasari entwickelt haben, aber eine Bilderfindung für die einzelnen Historien war Giorgio Vasaris Aufgabe.

Zu den zahlreichen Wappen, Büsten und Inschriften im Fries der *Sala dei Cento Giorni*

Friede von Nizza

Über der Darstellung des *Friedens von Nizza* befindet sich das Wappen des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation von Kaiser Karl V. (Abb. 76) Es ist damit gegenüber dem Wappen von Paul III. (Abb. 77.) Monica Grasso erklärt, dass diese Gegenüberstellung des Kaisers mit dem Papst einen dauerhaften Frieden durch Kaiser Karl V. darstellen soll. Die Büsten von Augustus und Vespasian als Förderer der *pax romana* sollen dies noch einmal unterstreichen.²³⁵ In der Historie unter dem Wappen Karls V. ist die Begebenheit des Friedensschlusses dargestellt.

²³² Vasaris *Ricordanze* zur *Sala dei Cento Giorni* sind im Anhang zu finden.

²³³ Siehe Anhang.

²³⁴ Vita [1927, 55]

²³⁵ Grasso [2004, 186]

Rechts neben dem *Frieden von Nizza* befindet sich in der Nische die Figur der *Caritas* (Abb. 33). Darüber ist die Büste des Kaiser Augustus zu sehen. Über diesen Figuren lesen wir die Inschrift IANVM CLAVSIT.

Caritas trägt die Inschrift: CHRISTIANAE VIRTUTIS PERFECTVM SPECIMEN OSTENDIT. Unterhalb der *Caritas* befindet sich der heutige Eingang zur *Sala dei Cento Giorni* vom *Salone Riario*. Er ist eindeutig später hinzugekommen. Dies belegen die noch vorhandenen Reste der Kartusche unterhalb der Nischenfigur *Caritas* und Vasaris Beschreibung (siehe Anhang) des Saales, in welcher die Tür unterhalb der *Religio* (Abb. 78) lokalisiert wird.

Auf der linken Seite der Darstellung der Historie ist *Concordia* mit einer Inschrift über der Büste des Kaiser Titus TEMPLVM PACIS CONDIDIT zu sehen. Ihre Epistulainschrift lautet: RES PARVAS AVGET ET INSVPERABILES REDDIT. Unterhalb der *Concordia* befindet sich eine Scheinkartusche ohne Inschrift, von der mehr im Raum vorhanden sind. Diese Kartuschen zeigen keine Spuren von Schrift.

Auf den Sockeln der flankierenden Säulen im Bildfeld der Historie, steht links CONSTANTIA und rechts AMOR.

Unterhalb des *Friedens von Nizza* finden wir in einer Scheinkartusche die Inschrift: IN PACE * OPTIMAE * ARTES * EXCOLVNTVR*INGENIA * AD * FRVGEM * COALESCVNT * PVBLICAE * PRIVATAEQVE * OPES * AVGENTVR.

Rechts und links von der Historie befinden sich Personifikationen der *Concordia* und der *Caritas*. Unterhalb der Historie findet sich folgende Inschrift: IN PACE OPTIMAE (siehe oben). Diese nimmt nicht auf das historische Ereignis im Jahr 1538 sondern „sottolinea gli apporti benefici di una pace universale“²³⁶. In der oberen Wandzone der Schmalwand gibt es zwei Büsten römischer Kaiser. Die kurzen Inschriften weisen aus, dass es sich um VESPASIANO²³⁷ und

²³⁶ Kliemann [1985, 205]

²³⁷ *Titus Flavius Vespasianus*, kurz: Vespasian, war Gründer des Friedenstempels (templum pacis condidit).

AVGVSTO²³⁸ handelt und definieren den Bezug der Imperatoren zur Historie. Auch bei den Fresken von Poggio a Caiano wird ein ähnlicher Bezug zwischen zeitgenössischen und antiken Personen hergestellt.²³⁹

Verteilung der Güter

Über der Szene der *Verteilung der Güter* ist das Familienwappen der Farnese zu sehen. (Abb. 22) Die Konnotation mit dem Verschenken und Austeilen von Gütern deutet daraufhin, dass sich die Familie Farnese, speziell Alessandro Farnese, der Papstnepot, als Wohltäter und Mäzene sehen und auch gesehen werden möchten. Es ist signifikant, dass gerade bei der Glorifikation der Taten Papst Paul III. das familieneigene Wappen im Zusammenhang mit der *Verteilung der Güter* – Historie gebracht wird, da andere Taten Pauls III. aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, nicht so nennenswert sind. Die Schriftrolle unterhalb des Wappens zeigt links das Wort ETERNITAS und rechts blieb die Schriftrolle blank. Meines Erachtens hat Giorgio Vasari diese Schriftrolle absichtlich ohne Inschrift gelassen. Abgesehen davon, dass es schwierig ist ein Pendant zu ETERNITAS zu finden wird die Rolle frei gelassen worden sein, um den Betrachter_innen Möglichkeit zur Eigeninterpretation zu bieten.

Die Inschrift links oberhalb des Farnese - Wappens zeigt über der Büste des Kaisers Trajan und der Personifikation der *Benignitas* (Abb. 79) die Inschrift MERITIS HONORIBVS QVIRITES EXORNAVIT.

In der Epistulainschrift der *Benignitas* ist VIVIDAE RESCENTIQ VIRTVTI IANVAM PANDIT zu lesen. Die Kartusche unter ihr ist genauso wie auch bei *Opulentia*, auf der anderen Seite der Längswand, ohne Inschrift und mit Festons gerahmt.

Die Historie wird von zwei Säulen gerahmt, die Sockelzonen tragen die wie gemeißelte Inschrift: VIRTVS und LABOR.

²³⁸ Augustus schloss die Tore des Ianustempels (Ianum clausit) Kliemann [1985, 206]

²³⁹ Zu den Fresken in Poggio a Caiano siehe: Kliemann and Rohlmann [2004, 352 f.]

Unterhalb der Historie in der Treppenzzone ist zu lesen

IN * SVMMA * FORTVNA * NIHIL * PRAESTANTIVS
QVAM * BENEFICII * RECTE * COLLATI
MEMORIAM
AD * POSTEROS * EXTENDISSE

Die beiden großen Historien an der Längswand der *Sala dei Cento Giorni* werden durch die Tugend *Religio* getrennt. (Abb. 78)

Die Büste oberhalb der *Religio* rechts vom Wappen der Farnese zeigt Numa Pompilio mit der Inschrift auf einem weißen scheinbar ausgerollten Untergrund
FEROCES VITORIES POPLVM INDVCTA RELIGIONE FELICITER REXIT.
Unterhalb der *Religio*, an der Epistula der Nische steht DIIS HOMINES PROXIMUS FACIT.

Unterhalb dieser Nischenfigur ist auf rechteckigem weißem Untergrund die Inschrift der hundert Tage zu lesen.²⁴⁰

ALEXANDRO * FARNESIO CARD * VICECANCELLARIO
IVBENTE
QVVM * EXPEDITI * OPERIS * PICTVRAM * NON * AB * RE * NATA
PRAECEPTIS * OCCASIO * POSTVLARET
GEORGIVS * ARRETINVS * CENTESIMO * DIE * ITA * MVNVS * ABSOLVIT
VT * PROPERANTEM * OBSEQVENDI * NECESSITAS * IVRE * EXCVSET
NISI * MIRA * CELERITAS * AVGEAT * DIGNITATEM
M * D * XLVI

²⁴⁰ Direkt unter der Inschrift befindet sich eine doppeltürige Holztür, die zu den ehemaligen Wohnräumen des Kardinals führt.

Bau von St. Peter

Unterhalb des Wappens von Raffaele Riario (Abb. 23) sind links auf einem gemalten Pergament PROVIDENTIA und rechts, getrennt durch ein braunes Flügelpaar, SAPIENTIA zu erkennen. Das Emblem zeigt das Wappen des Erbauers der Cancelleria Raffaele Riario. Marco Agrippa, der Erbauer des Pantheons ist in der Büste dargestellt.

Wie schon in der Darstellung der *Verteilung der Güter* wird auch die Historie *Bau von St. Peter* von zwei fingierten dorischen Säulen flankiert. Auf dem Sockel der linken Säule am vordersten Bildfeldrand, direkt über den illusionistisch gemalten Marmorinkrustationen, steht MAGNIFICENTIA geschrieben. Bei seinem rechten Pendant steht SINCERITAS.

In der Treppenzzone unterhalb von *Bau von St. Peter* steht auf einer gemalten Steintafel

MAGNIFICENTIAE * STVDIVM
CVM * PLAECLARA * PIETATE
CONIVNCTVM
MORTALES * COELO * INFERT

Rechts von der Historie wird die Tugend *Opulentia* gezeigt. Über ihr die Büste des Marco Agrippa, darüber wieder auf ähnlicher Schriftrolle geschrieben TER CONS PANTHEON EXTRVXIT.

Die Epistulainschrift der *Opulentia* lautet: OPTIMO CIVIQ EXERCENDAE VIRTVTIS IN STRVMENTVM.²⁴¹ Die Kartusche unterhalb der Tugendnische ist zwar mit Festons geschmückt, beinhaltet allerdings keine Inschrift.

Tribut der Nationen

Diese Historie befindet sich an der Wand gegenüber dem heutigen Eingang zu dem Saal. Über der Historie *Tribut der Nationen* erkennt man wieder das

²⁴¹ Grasso meint, dass die Tugend der *Opulentia* an die Kapazität der Kirche die Reichtümer für noble und spirituelle Zwecke zu nutzen, beispielsweise den Bau von Neu St. Peter, erinnern soll. Grasso [2004, 185]

Wappen von Papst Paul III. mit den Papstinsignien. Auf den zwei Schriftrollen unterhalb des Stemmas steht links COPIA und rechts LIBERALITAS. Hier wird wie bei der *Verteilung der Güter* auf die Errungenschaften Papst Paul III. hingewiesen.

Links von der Historie befindet sich *Eloquentia*, über ihr die Büste des Julius Caesar und darüber die Inschrift EXPEDITO VIGORE ANIMI CVNCTA PERVICIT.

In der fingierten Papierrolle der Nischenfigur *Eloquentia* steht: SEGNES ANIMOS EXCITAT IRATOS MVLCT. In der mit Blumen- und Blütenfestons geschmückten Katusche darunter ist folgende Inschrift zu finden:

D * N * PIO * X * P * M * REGNANTE
PICTVRAE * VASARIANAE * INSTAVRATAE
PAVIMENTVM * AD * VETVS
EXEMPLVM * REFECTVM
V * E * ANTONIO * AGLIARDI²⁴²
PRAEP * A * PONTIFICIIS * DIPLOMATIS
CEASARE * SPEZZA * REGENTE
ANNO * MCMVIII

Wie bei den anderen drei Historien ist bei *Tribut der Nationen* in den jeweiligen Sockeln am Rand der Szenerie links INDVSTRIA und rechts MERITO geschrieben. Unterhalb der Historie, in der Treppenzone, steht auf einer gemalten Steintafel:

AVREVM * SECVLVM * CONDIDIT
QVI
RECTO * AEQVABILIQVE * ORDINE
CVNCTA * DISPENSAT

²⁴² Antonio Agliardi (1832 – 1915) war vatikanischer Diplomat und Kurienkardinal und ab 1908 Kanzler der apostolischen Kanzlei (Cancelleria).

Rechts der Historie erkennt man über der *Iustizia*, die Büste von Alexander dem Großen. In der Nischenrahmung der Tugend ist die Inschrift: „MAIESTATIS AC DITIONI VIMTVUETVR ET FIDEM CONCILIAT“ zu lesen. Unterhalb der Iustizia, in einer gemalten, mit Köpfen und polymorphen Formen versehenen Kartusche, befindet sich die längste Inschrift des Saales.

HOC * A * CENTVM * DIEBVS * CONCLAVE * MAGNVM
 QVOD * CAL * IAN * A * MCMXL * INCENDIVM * DETERIVS * VERTERAT
 PIVS * PP * XII * ROMANVS
 PRO * SVA * LIBERALITATE * AD PRISTINVM * RESTITVIT * DECVS
 QVANDOQVIDEM * CONTIGNATIONE * REFECTA * AFFABREQVE *
 ORNATA
 CAMINI * IANOVARVMO * OPERIBVS * REDINTEGRATIS
 AC * TESTACEO * PAVIMENTO * MARMOREIS * RENOVATO * LAMINIS
 VASASRIANAS * PICTVRAS * QVAE * CIRCVM * SVSPICIVNTVR
 INSTAVRANDAS ... RAVIT
 A * MCMXLIII * SACR * PR ...QVINTO

Über der Büste des Alexander des Großen steht auf weißem Hintergrund zu lesen SVpra GARAMANTAS ET INDOS PROTVLIT IMPERVm.

An der gegenüberliegenden Schmalseite des Saales in der Historie des *Tribut der Nationen* werden Paul III., Alessandro Farnese und Pierluigi Farnese, Alessandros Vater, die Botschafter verschiedener Länder empfangen, dargestellt. Dies erinnert an *Tribut an Caesar* in Poggio a Caiano. (Abb. 74.) Kliemann spricht von der auffälligen Kongruenz beider Fresken und sieht darin den Beweis, dass Giovios *invenzioni* „incentrate sulle stesse idee di base“ sind.²⁴³ Papst Paul III. empfängt die Diplomaten und nimmt eine Giraffe und einen Elefanten als Geschenk entgegen. Kliemann weist nach, dass Paul III. diese

²⁴³ Kliemann [1985, 206]

Tiere niemals geschenkt wurden. Dies zeigt ein weiteres Mal, wie Realität und Darstellung von einander abweichen. Die Darstellung könnte als Erinnerung an die berühmten Tiergeschenke, die die Familie Medici erhielt, zu verstehen sein. In der Malerei von Poggio a Caiano wird eine Parallele zwischen Caesar und Lorenzo de' Medici konstruiert. Auch in der Cancelleria wird wieder auf den Vergleich mit Julius Caesar zurückgegriffen. Dies bot für die Rezipientenschaft, die auch die Fresken in Poggio a Caiano kannte, einen Wiedererkennungswert. Links oberhalb der Historie findet sich, wie bereits erwähnt, ebenfalls eine Caesaren Büste. Rechts ist eine Büste des Alexander des Großen dargestellt. Dies könnte ein Hinweis auf den Namen Papst Paul III. und Alessandro Farneses, dem Auftraggeber, sein.²⁴⁴ Paul III. wird auf ein und derselben Wandfläche gleichzeitig mit Julius Caesar und Alexander dem Großen verglichen. Paul III. wird hier indirekt als dritter Kaiser hervorgehoben.

Über Alexander dem Großen kann man die Inschrift: SVpra GARAMANTAS ET INDOS PROTVLIT IMPERVM erkennen. Kliemann führt dieses Zitat auf Vergils 6. Buch der Aeneis zurück.²⁴⁵ Weiters stellt unterhalb der Historie die Inschrift (AVREVM ...) einen Bezug zur augusteischen Zeit her.²⁴⁶

Die Thematik der beiden Historien der Cancelleria passt sich gut in die „tradizione della panegirica farnesiana“²⁴⁷ ein, so dass man eventuelle Ideen Giovios für das Bildprogramm in der Cancelleria nicht nur in der Wahl der Themen sondern auch in der Art der Umsetzung betreffend erkennen kann. Hier sei noch einmal betont, dass unterschieden wird zwischen der Bilderfindung Vasaris und der *invenzione* Giovios.

²⁴⁴ Kliemann [1985, 206] Eine Kombination zwischen Julius Caesar und Alexander dem Großen kam allerdings, so Kliemann, zwischen Caesar und Plutarco zu Stande.

²⁴⁵ Kliemann [1985, 207] Aeneis VII, 792 – 795.

²⁴⁶ Unter der „augusteischen Zeit“ wird eine Zeit der Alleinherrschaft des römischen Kaisers Augustus verstanden, welche sich von 31 bzw. 27 v. Chr. – 14 n. Chr. erstreckt. Sie gilt als Epoche der Neuorganisation des römischen Staates unter dem Anschein der Wiederherstellung der Republik. Die Wirren des Bürgerkrieges im römischen Reich wurden beendet, die Politik war auf Frieden und inneren Ausgleich bedacht. Zudem kam es zu einer Renaissance altrömischer Werte und des klassizistischen Kunstgeschmackes.

²⁴⁷ Kliemann [1985, 207].

Zur Frage vom Verhältnis zwischen *invenzione* und Bilderfindung

„Si la conception des sujets est jovienne, le *spartimento* est, quant à lui, l'oeuvre de Vasari“.²⁴⁸

Diese Aussage von Antonella Fenech Kroke bedingt eine genauere Definition des Begriffes *spartimento*. Meiner Ansicht nach spiegelt *spartimento* den die deutsche Bezeichnung: Bilderfindung gut wieder. Vasaris Anlegung der Figuren im Bildraum, sein scheinarchitektonisches Konzept und die Interaktion der Figuren miteinander in den Historienszenen ist meiner Ansicht nach Giorgio Vasari geschuldet. Was dargestellt wird dürfte von Paolo Giovio gekommen sein, aber wie es dargestellt wird ist Vasaris Leistung gewesen.

Für Vasari galt Raffael als Könner der *invenzione*, wohingegen Michelangelo für ihn der Meister des *disegno* war. Klaus Irle ist allerdings der Meinung, dass sich dies auf den Interessensschwerpunkt der nachahmenden Künstler bezog, auf welches Vorbild sie sich konzentrierten.²⁴⁹

Vasaris eigene Ideen in der Historie *Verteilung der Güter* „ubi Paulus dispensat praemia“²⁵⁰ sind wiederum die Worte, mit denen Paolo Giovio dieses Fresko in den *Lettere* kommentiert.²⁵¹

Welche Gründe sprechen für Giovio als „Macher“ der *invenzione*? Die belegten und von ihm stammenden Inschriften und der enge Kontakt mit dem Auftraggeber, aber auch der belegte Briefverkehr zwischen Giovio und Alessandro Farnese einerseits, aber auch zwischen dem Gelehrten und Giorgio Vasari, sprechen für eine Erfindung des Bildprogrammes durch Paolo Giovio. Dass Vasari in seinem *Carteggio* und seinem *Zibaldone* Notizen zu einzelnen Elementen des Bildprogrammes gemacht hat spricht dafür, dass Giovio

²⁴⁸ Fenech Kroke [2011, 106]

²⁴⁹ Irle [1997, 69]

²⁵⁰ Giovio Lettere II Roma 1958, 38, zitiert nach Kliemann [1985, 207]

²⁵¹ Siehe dazu: *Zibaldone* im Anhang.

derjenige war, der sich den Gesamtzusammenhang und wie bereits erwähnt das indirekte Lob an die Familie Farnese erdacht hatte. Auch wenn nur kurze Zeit zwischen Vertragsabschluss im März und Vollendung der Fresken im November liegt, kann davon ausgegangen werden, dass Vasari schon vorher mit Giovio an der Konzeption und Erfindung des Bildprogrammes gearbeitet hatte.

Man kann annehmen, dass Vasari Kontakte knüpfen wollte und darauf erpicht war sein Können unter Beweis zu stellen. Dass er mit dem Verfassen der *Viten* betraut wurde, unter Anleitung von Giovio, spricht dafür, dass Alessandro Farnese zwar dem Künstlerbiograph Vasari hohe Anerkennung zollte, aber doch auf den Einfluss Giovios vertraute. Vasari wurde schriftstellerisches und erfinderisches Können zugesprochen, er genoss am Hof der Medici in Florenz eine fundierte Ausbildung. Die engen Parallelen zwischen den Fresken der Cancelleria und Poggio a Caiano sprechen aber für eine *invenzione* durch Giovio.²⁵² In diesem Zusammenhang weise ich auf Paola Barocchi. Sie erklärt, dass der Saal der Cancelleria „imponessa una regia degna del luogo e del casato ed una scenografia più elaborata e complessa di quella dello stesso apparato veneziano.“²⁵³

Rhetorisches Prinzip in der *Sala dei Cento Giorni*:

Kliemann betont die Zufälligkeit der gleichzeitigen Ausführung der Cancelleriafresken mit der Publikation von der *Arte Oratoria* von Francesco Sansovino (1512 – 1586)²⁵⁴.²⁵⁵ Es geht nicht um ein „elogio dell'individuo“ sondern vielmehr um die Institution, in der sich die Fresken befinden. Conforti

²⁵² Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass das Verfassen und Recherchieren von Künstlerbiographien und das Erfinden eines Bildprogrammes unterschiedliche Leistungen sind und prinzipiell nicht miteinander verglichen werden können.

²⁵³ Barocchi [1964, 28]

²⁵⁴ Francesco Sansovino lebte von 1512 – 1586, war Gelehrter, Dichter und lebte in Rom und Venedig. Diese Stadt wurde auch zu seinem Hauptforschungsgebiet.

²⁵⁵ Näheres zur „arte oratoria“ und ihren Zusammenhang mit der *Sala dei Cento Giorni* findet sich in Kliemann [1993, 84] Zum Rhetorischen Prinzip siehe: Kliemann [1993] und Kliemann [1985, 200 - 206]

spricht in diesem Zusammenhang von einer “rappresentazione encomiastica (e didascalica) degli strumenti della strategia politica di un monarca assoluto, che è Paolo III.”²⁵⁶ Die Betrachtenden könnten darüber erstaunt sein, dass es an Verweisen zur Heiligen Schrift und Heiligendarstellungen generell fehlt. Viel eher werden Errungenschaften und Tugenden des Papstes und der Farnese Familie werden verbildlicht.²⁵⁷

²⁵⁶ Conforti [2011, 128]

²⁵⁷ Papst Paul III. eröffnete im Dezember 1545 das Tridentinische Konzil. Näheres zu den Errungenschaften von Papst Paul III. Siehe Conforti [2011, 128 f.].

V. Schlussfolgerungen

In seiner eigenen *Vita* in der *Giuntina* stellt sich Giorgio Vasari seinen Leser_innen als Künstler vor, der seine Werke mit „istudio, diligenza et amorevole fatica“²⁵⁸ schafft. Er betont immer wieder seine Bemühungen und seinen Ehrgeiz.²⁵⁹ Besonders im Zusammenhang mit der *Sala dei Cento Giorni* in Rom werden diese künstlerischen Tugenden hervorgehoben.

Klaus Irle fasst gut zusammen „Vasaris selbstbewußte (sic!) Überzeugung, ein vollkommener Maler zu sein, ermutigte ihn zu gesteigerter formaler Kompliziertheit“, dies könnte der Schlüssel für seine veränderte Sichtweise im Laufe seiner Lebensjahre zu den Malereien der *Sala dei Cento Giorni* sein.²⁶⁰

Der römische Politiker und Philosoph Marcus Tullius Cicero (106 v. Chr. – 43 v. Chr.) sagte, dass Statuen und Malereien (imagines) simulacra der Körper seien. Für Cicero ist es allerdings wichtiger, an die Nachkommen „um` (sic!) immagine del nostro pensiero e delle nostre azioni“²⁶¹ zu liefern. Dieser Gedanke dürfte Giovio bekannt gewesen sein, er bezieht sich in der *Sala dei Cento Giorni* auf diesen Topos. Möglicherweise legte er dem Kardinal Alessandro Farnese diese Idee nahe, als es um die Ausstattung des Saales ging. Dass Giovio sich die einzelnen Themen ausgedacht hat und die *invenzione* der Kombination aus Nischenfiguren und antiken Büsten im Zusammenhang mit der Glorifikation der Taten Paul III. erfunden hat, ist, wie bereits dargelegt unter diesen Gesichtspunkten betrachtet, wahrscheinlich. Es ist aber kaum anzunehmen, dass sich Vasari gänzlich auf die *invenzione* des Gelehrten Giovio verlassen hat und nicht auch seine eigenen Ideen einbrachte. Wie oben argumentiert, hat Vasari die Bilderfindung und Disposition der Figuren mit hoher Wahrscheinlichkeit selbst übernommen. Wie schon anhand des Beispiels mit

²⁵⁸ Vasari [1984, 369]

²⁵⁹ Irle [1997, 148]

²⁶⁰ Irle [1997] S. 152.

²⁶¹ Zu den Gedanken Ciceros siehe: Kliemann [1985, 204] und Ciceros Zitat: „Consiliorum ac virtutum nostrarum effigiem [...] summis ingeniis expressam et politam“ (Cicero, Pro A. Licinio Archia poeta oratio, 12,30) zitiert nach Davitt-Asmus [1977, 52 f.]

der knienden Frau in der Historie *Bau von St. Peter* festgestellt wurde, arbeitet Vasari mit Zitaten und verändert diese. Dies ist ein weiterer Beweis, dass die Bilderfindung auf Vasari zurückgeht. Dass beispielsweise die Büste von Caesar und Alexander dem Großen über der Historie von Tribut der Nationen angebracht ist, sich unterhalb dieser die Inschrift AVREVM SECVLVM ... befindet und die gesamte Szene der Geschenküberreichung der einzelnen Botschafter von *Eloquentia* und *Justizia* flankiert wird, ist eine *invenzione* Giovios. Der Gelehrte Paolo Giovio adressiert seine *invenzione* allerdings an eine intellektuelle Elite, welche durchaus Zugang zur *Sala dei Cento Giorni* hatte. Die Komposition im Ganzen und die Wahl der einzelnen Figuren ist meines Erachtens Vasari zuzusprechen, wie ich anhand der Beispiele von möglichen Vorbildern im Umkreis Vasaris nachweisen konnte. Die Scheinarchitektur filtert Realraum und Bildraum und verbindet gleichermaßen das „reale Geschehen“ der Historienszenen mit dem Geschehen in der *Sala dei Cento Giorni*. Die Heraldik, Büsten und circa 30 Personifikationen bringen diese Funktion der Cancellaria und des Kanzlers (Alessandro Farnese) durch ihre Botschaften auf einer Metaebene zusammen. Die gesamte Wandfläche kann in drei horizontale Ebenen eingeteilt werden: die fiktiven Treppen, das „reale“ Geschehen in den Historienszenen und der komplexe Fries. Das ikonographische Programm stellt den Papst als idealen Herrscher dar, weil er die Qualitäten des Priesters, des gerechten Verwalters, des Künstlermäzens und des fähigen Diplomaten vereint. Der Saal zeigt, dass durch die Zusammenarbeit von Giovio und Vasari ein malerisch möglicherweise nicht immer „sauber“ aufgetragenes Bildprogramm entstand, das knapp 500 Jahre nach seiner Entstehung für die Betrachtenden weiterhin Rätsel aufgibt, gerade im Betracht auf die Zitatverwendung Vasaris, und durch das Zusammenspiel von Malerei und Inschrift, Historie und Tugend, imperialer „Zur – Schaustellung“ und geschichtlicher Verknüpfungen ein spannendes Ganzes ergibt.

VI. Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht Giorgio Vasaris *Sala dei Cento Giorni* anhand von Vergleichen der Werke aus dem Umkreis des Künstlerbiographen. Es wird die These vertreten, dass Vasari die schnelle Ausmalung des Saales nur gelingen konnte, weil er ein scheinarchitektonisches System anwandte und viele Figuren aus seinen früheren Werken verwendete. Weiter werden die Fragen der *invenzione* der *Sala dei Cento Giorni* und der originellen Bilderfindung thematisiert. Das Verhältnis zwischen *invenzione* und Bilderfindung wird anhand der *Sala dei Cento Giorni* analysiert. Welche Auswirkungen hatte eine Zusammenarbeit zwischen dem Gelehrten Paolo Giovio und dem Künstler Vasari? Welchen Einfluss hatte Paolo Giovio auf die Malereiausstattung? Die Ikonographie des Saales wird anhand der einzelnen Elemente analysiert. Weiters stellt die Arbeit eine Auswahl möglicher Quellen Vasaris vor, welche der Künstlerbiograph als „Puzzle von Zitaten“ in der *Sala dei Cento Giorni* im Palazzo della Cancelleria scheinbar zusammenfügte. Es wird untersucht, aus welchen Gründen Giorgio Vasari die Zitate ausgewählt haben könnte. Mögliche Verfahrensweisen der Vorbildverarbeitung sind in der vorliegenden Arbeit beleuchtet worden.

Außerdem wird die Rezeption des Saales von zeitgenössischen Kunstkritikern und der aktuellen Kunstforschung diskutiert. Zusätzlich wird die Beziehung zwischen Giorgio Vasari, Alessandro Farnese, dem Auftraggeber, und Paolo Giovio, dem scheinbaren Erfinder der *invenzione* aufgezeigt.

Die *Ricordanze* Vasaris zur *Sala dei Cento Giorni* und seine Einträge und Notizen im Regesto, sowie die *Epistula* Giovios werden im Bezug auf Giorgio Vasaris *Sala dei Cento Giorni* analysiert. Des weiteren wird Giorgio Vasaris Spiel mit unterschiedlichen Medien innerhalb des scheinarchitektonischen Konstruktes von Historienszenen, Treppen und Tugendfiguren analysiert. Vasaris Stellungnahmen zu Zitatverwendung, Schnelligkeit und Nachahmung in den *Viten* werden überprüft.

VII. Abstract

The present thesis examines Giorgio Vasari's *Sala dei Cento Giorni* by comparing works of art in the circle of the artistic biographer. Agnes Mayrhofer states that Vasari could only achieve the fast painting of the hall with the help of the system of illusionistic architecture and by using many characters of his former creations. Moreover the question of the *invenzione* of the *Sala dei Cento Giorni* and the inventive finding of the imagery are picked out as a central theme. The relation between *invenzione* and the finding of the imagery is analyzed by means of the *Sala dei Cento Giorni*. Which effects had the collaboration between the humanist Paolo Giovio and the artist Vasari? Which influences had Paolo Giovio on the composition of the painting? The iconography of the hall is analysed by means of the individual elements. In addition the thesis presents a selection of Vasari's possible sources, which the artist apparently assembled like a puzzle of citations. There is also research for which reasons Giorgio Vasari could have chosen those citations. Possible procedural methods of the prototype models are also embodied in these thesis. Another aspect is the discussion between contemporary art critics and current history of art research about the reception of the hall. Besides the connection between Giorgio Vasari, Alessandro Farnese, the sponsor, and Paolo Giovio, the apparent inventor of the *invenzione*, is demonstrated. Vasari's *Ricordanze* of the *Sala dei Cento Giorni*, his entries and his notes in the *Regesto*, but also Giovio's *Epistula* are analyzed concerning Giorgio Vasari's *Sala dei Cento Giorni*. In addition Giorgio Vasari's play with different media, within the illusionistic architecture, the construct of historic scenes, stairs and figures of virtue is analysed. Vasari's comments in his *Lives*, about promptitude and imitation are discussed in the present thesis.

VIII. Abbildungen



Abb. 1: *Sala dei Cento Giorni*, Blick auf Eingangswand, *Friede von Nizza*.

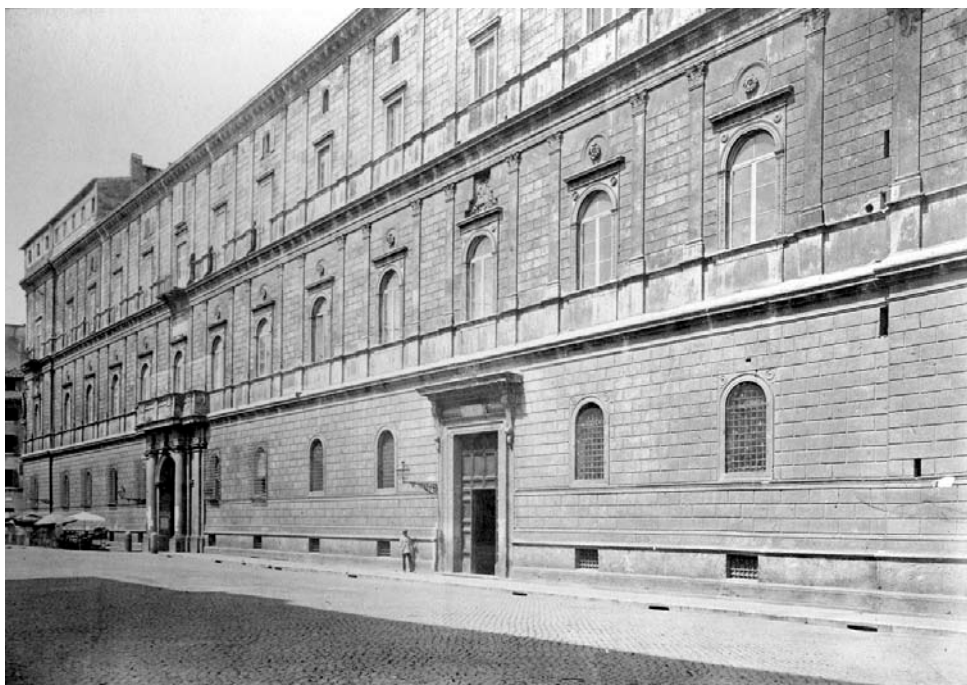


Abb. 2: Palazzo della Cancelleria, Fassade, Blick vom Piazza della Cancelleria.



Abb. 3: *Friede von Nizza*, Eingangswand, *Verteilung der Güter*.



Abb. 4: San Lorenzo in Damaso, Innenraum, Apsis.



Abb. 5: Detail: Wappen von Raffaele Riario, Ausschnitt der kassettierten Holzdecke.



Abb. 6: Giorgio Vasari, *Allegoria della Giustizia*, 1543, Öl auf Leinwand, 353 x 252 cm, Neapel, Museo di Capodimonte.



Abb. 7: Giorgio Vasari, Studie für *Pietà*, 1543, Paris, Louvre. Cabinet des dessins



Abb. 8: Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi, 3 Tafeln für die Decke des Palazzo Corner Spinelli in Venedig, *Geduld*, *Justizia* und *Hoffnung*, 1541 – 1542.

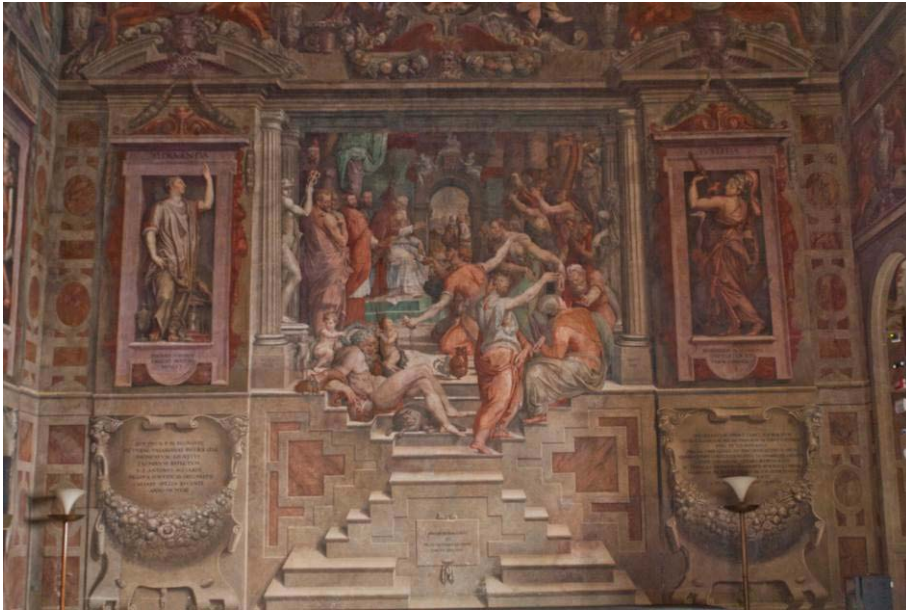


Abb. 9: Sala dei Cento Giorni, Tribut der Nationen mit Eloquentia und Justitia.



Abb. 10: Michelangelo, *Ricetto*, 1524 – 1534, Bibliotheca Laurentiana, Florenz.



Abb. 11: Giovanni Antonio Fasolo, Gastmahl der Kleopatra, Villa da Porto Colleoni, Thiene.



Abb. 12: Giovanni Battista Zelotti, Salone, 1567 – 1570, Villa Emo, Fanzolo, bei Castelfranco.



Abb. 13: Moretto Francesco, Weibliche Porträts vor Landschaftsdarstellungen, Palazzo Martinengo – Salvadego, Brescia.



Abb. 14: Marcello Fogolino, Freskenzyklus mit Darstellung des Besuchs Königs Christians I. von Dänemark, Turnier zu Ehren Christian I. von Dänemark, Castello Colleoni, 1535, Malpaga.

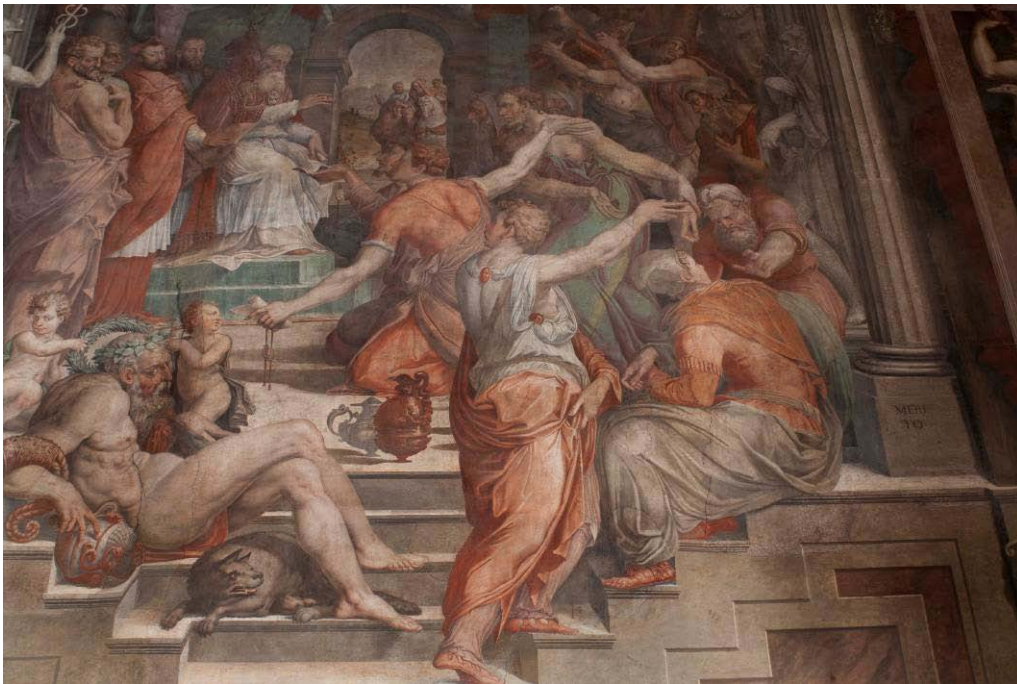


Abb. 15: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni*, *Tribut der Nationen*, Männliche Figur auf Stufen.



Abb. 16: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni*, *Verteilung der Güter*.



Abb. 17: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni*, *Bau von St. Peter*.



Abb. 18: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni*, Eingangswand, *Friede von Nizza*.



Abb. 19: Giulio Romano, *Sala di Constantino*, Rom, Vatikan, Taufe des Konstantin,



Abb. 20: Perino del Vaga, Pellegrino Tibaldi, 1545 – 1547, *Sala Paolina*, Engelsburg, Rom.



Abb. 21: Michelangelo, Medici Grabkapelle, ab 1520, Neue Sakristei in San Lorenzo, Florenz.



Abb. 22: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Frieszone über Verteilung der Güter, Farnese Wappen.

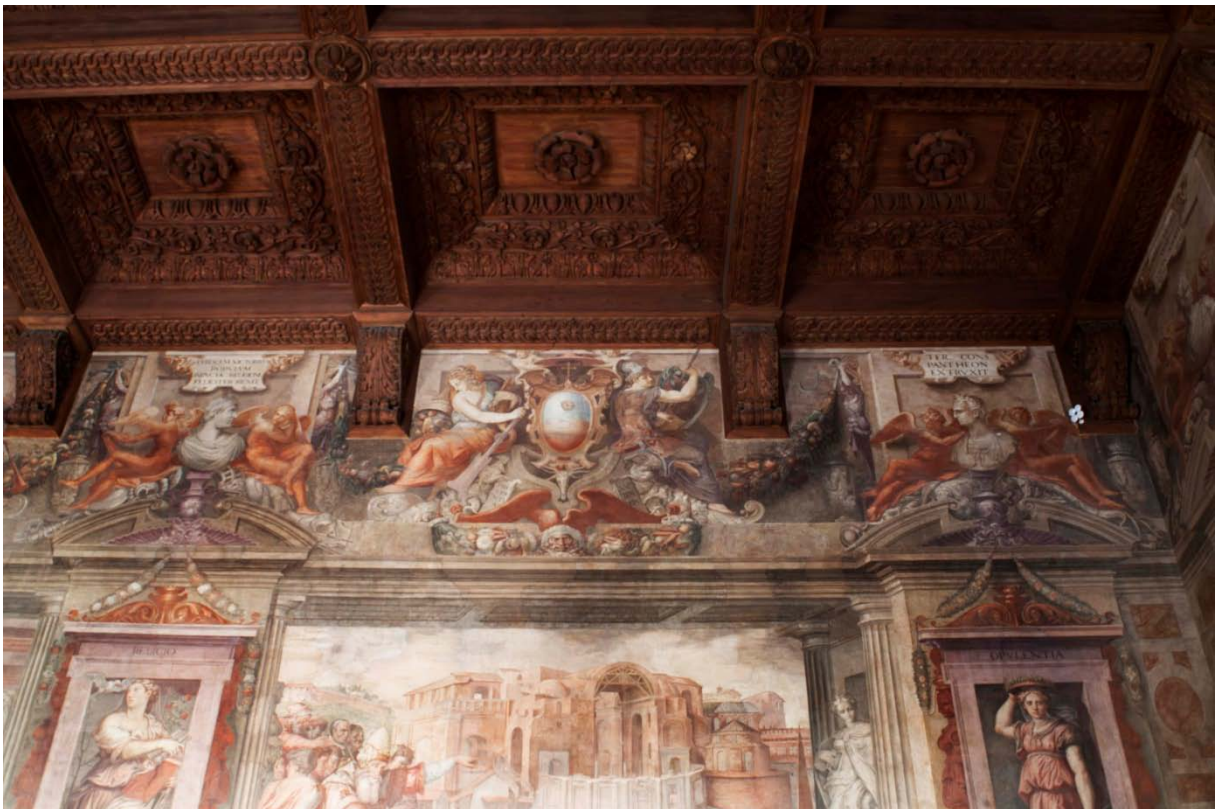


Abb. 23: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Frieszone über Bau von St. Peter. Wappen von Raffaele Riario.

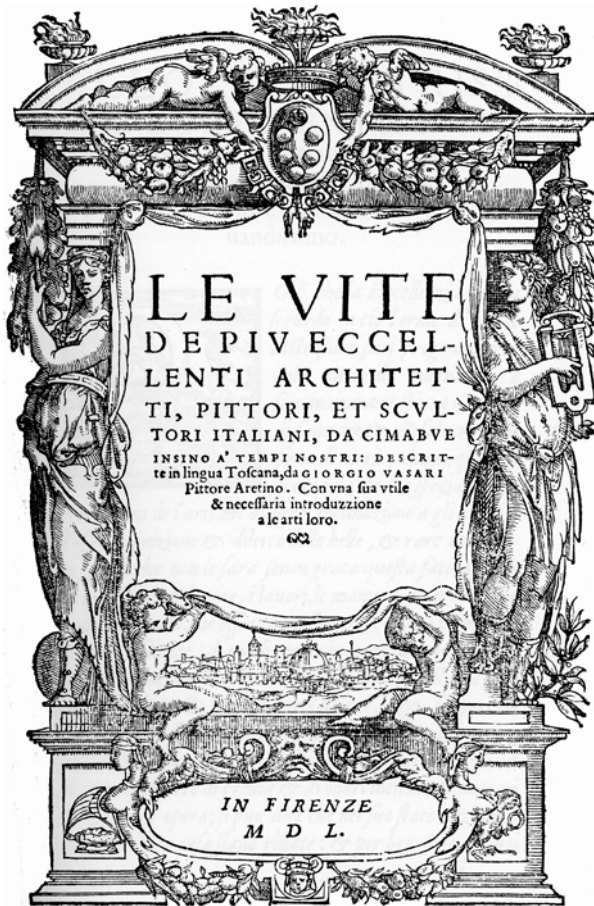


Abb. 24: Frontispitz der *Viten*, 1550, Giorgio Vasari.



Abb. 25: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Bau von St. Peter*, "bewegte Statuen".



Abb. 26: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Opulentia*.



Abb. 27: Michelangelo, Sixtinische Kapelle, 1508 – 1512, Detail der Rahmung des Bildfelds "Die Trunkenheit Noahs", Medaillon: Der Selbstmord des Razis.



Abb. 28: Francesco Salviati, 1543 – 1545, *Sala dell'Udienza*, Palazzo Vecchio, Florenz.

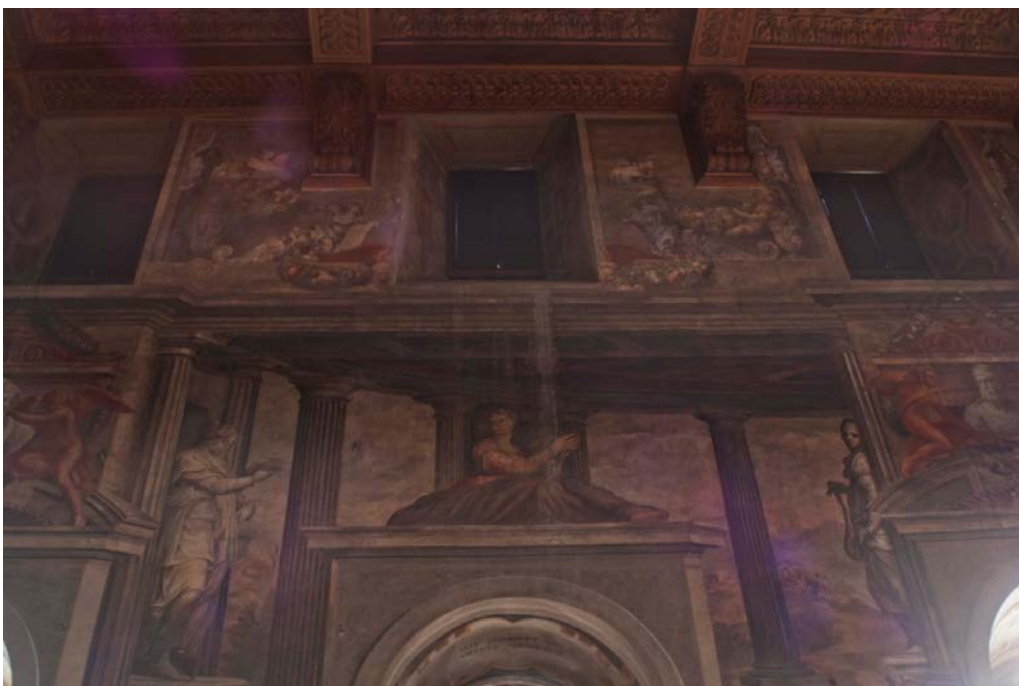


Abb. 29: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Fensterwand.

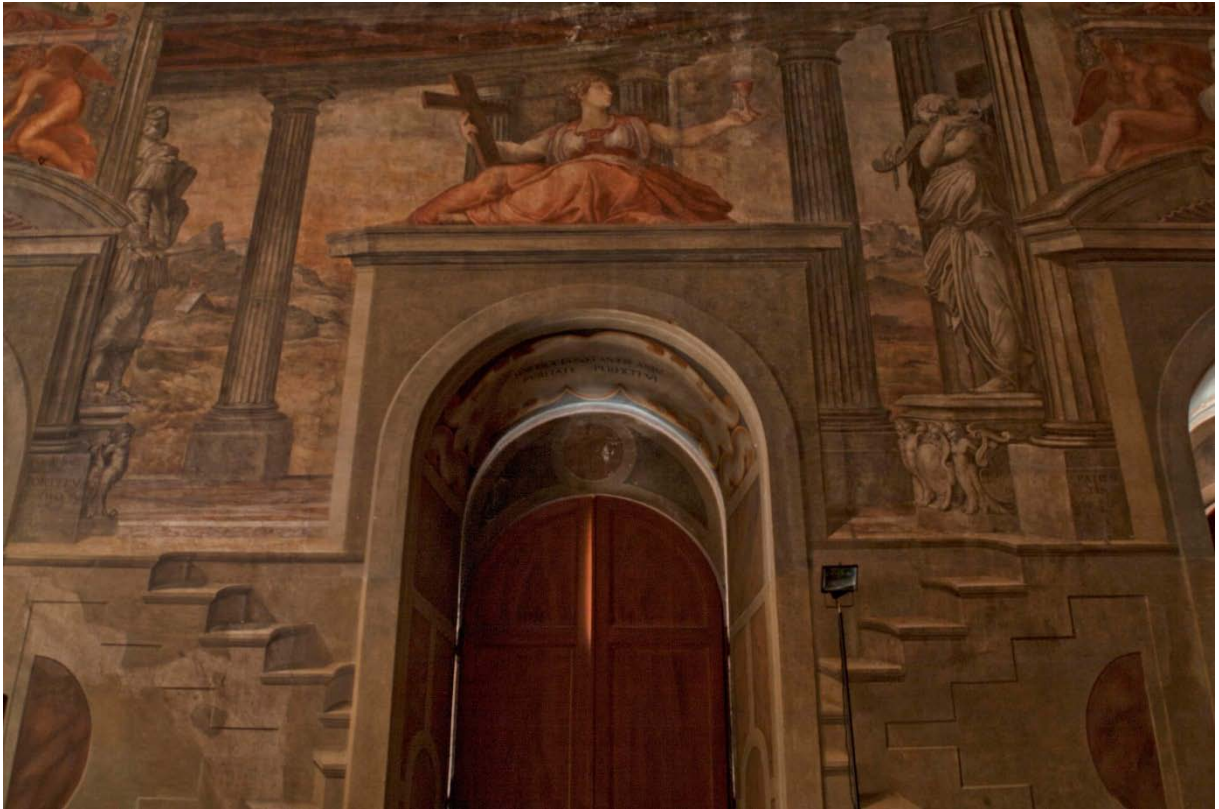


Abb. 30: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Fensterwand.

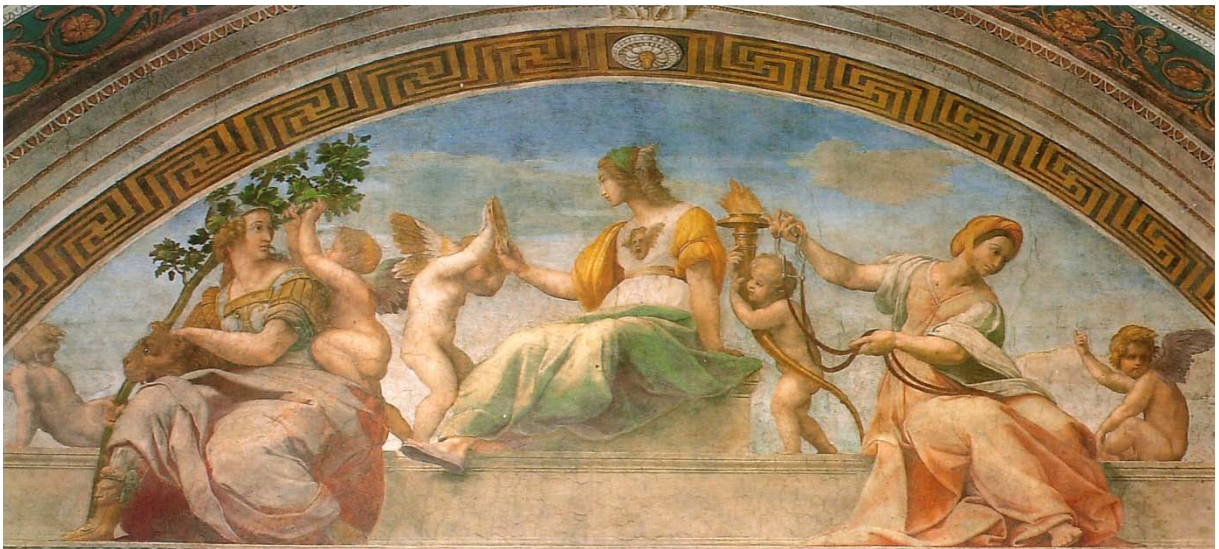


Abb. 31: Raffael, *Stanza della Segnatura*, Vatikan, 1511, Theologische Tugend.



Abb. 32: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Bau von St. Peter*.



Abb. 33: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Friede von Nizza*.

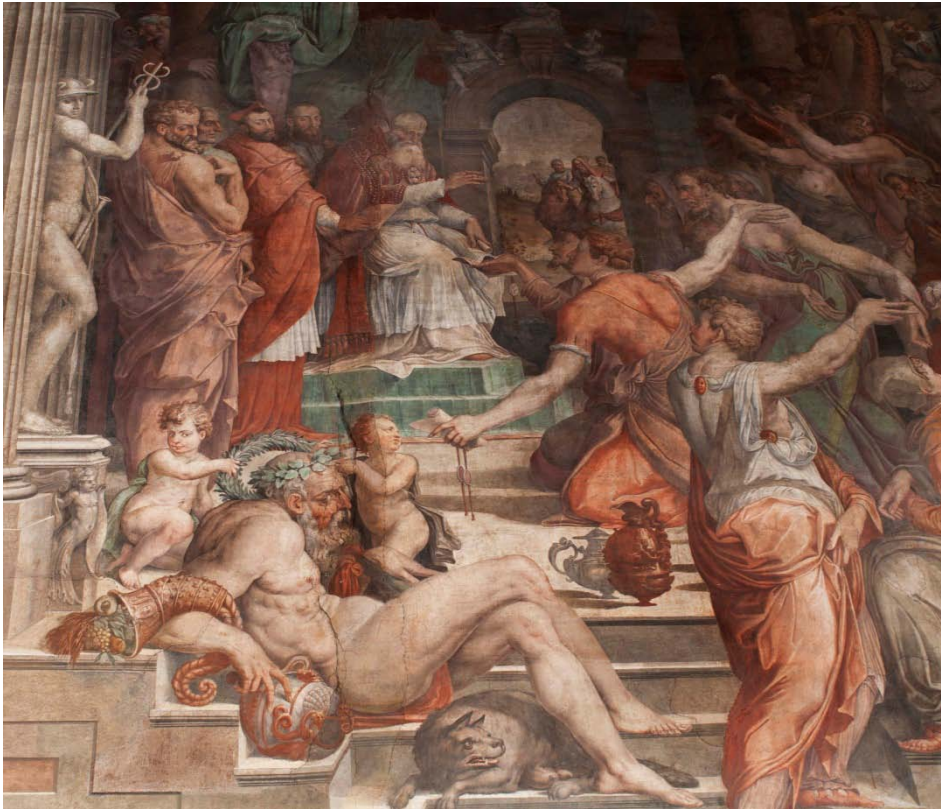


Abb. 34: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Tribut der Nationen*. Detail.



Abb. 35: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Friede von Nizza*. Detail.



Abb. 36: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Religio*, Detail.



Abb. 37: Giorgio Vasari, *Palazzo Vecchio*, 1562, *Brunelleschi und Ghiberti präsentieren Cosimo ein Modell von San Lorenzo*, Fresko.



Abb. 38: Giorgio Vasari, Arezzo, *Raum des Ruhmes*, 1542.

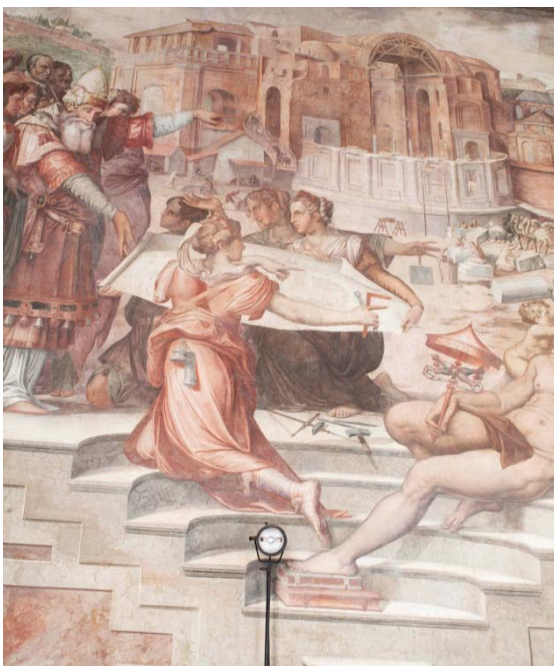


Abb. 39: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Bau von St. Peter*, Detail, knieende Frau.



Abb. 40: Michelangelo, *Abend*, Medici Kapelle, San Lorenzo, Florenz.

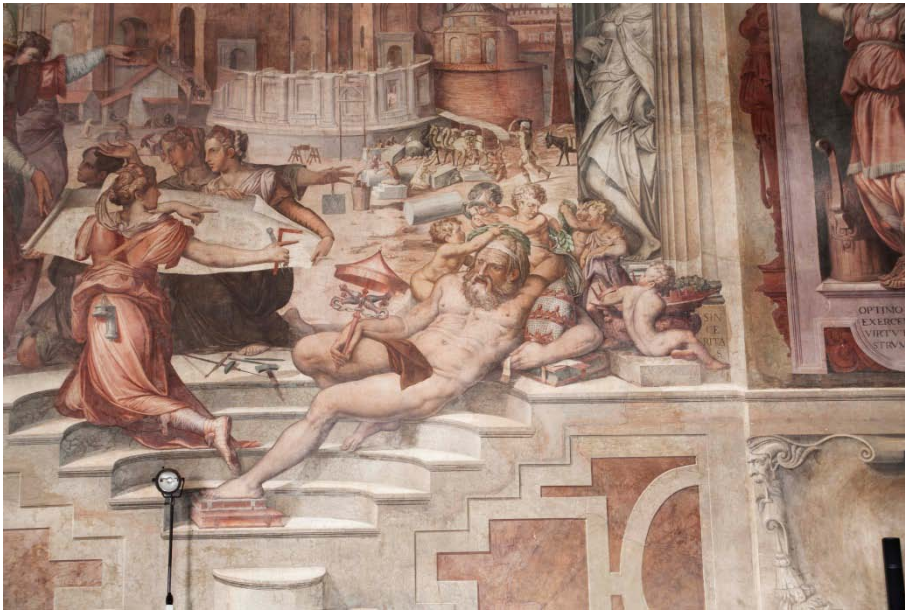


Abb. 41: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Bau von St. Peter*, Vatikan.

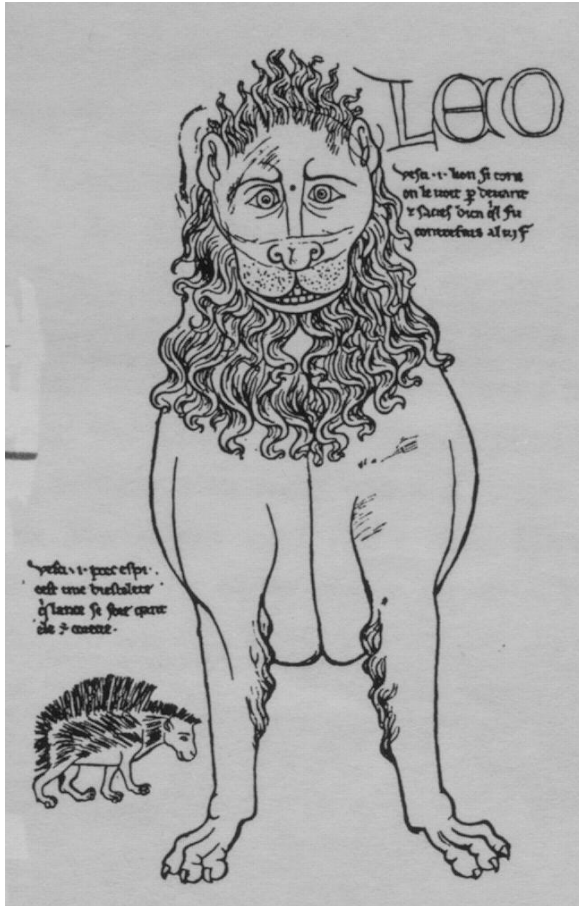


Abb. 42: Villard de Honnecourt, Album, Löwe.



Abb. 43: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Verteilung der Güter*.



Abb. 44: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Verteilung der Güter*. Giorgio Vasaris Porträt.



Abb. 45: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Tribut der Nationen*. Stehender Mann.



Abb. 46: Giorgio Vasari, *Kreuzabnahme*, 1540, Camaldoli, Holztafel



Abb. 47: Giorgio Vassari, *Hochzeit von Esther und Assuerus*, 1548 – 1549.



Abb. 48: Raffael, HI Cecilia Altar, 1513/1516, San Giovanni in Monte.

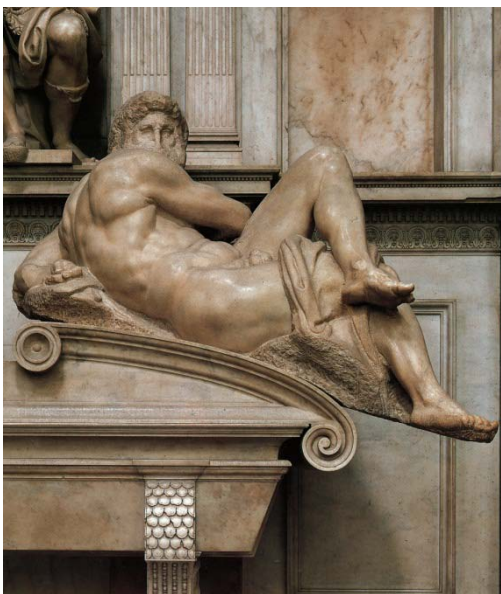


Abb. 49: Michelangelo, *Tag*, 1521 – 1534, Medici Kapelle, San Lorenzo, Florenz.



Abb. 50: Giorgio Vasari, *Treffen von Abraham und Melchizedek*, 1545, Öl und Tempera auf Leinwand, Predella, The Walters Art Museum.

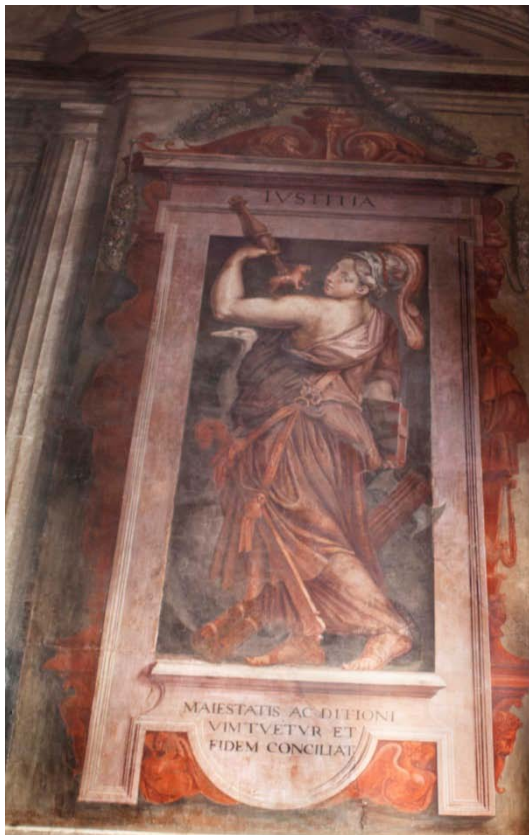


Abb. 51: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Justizia*.

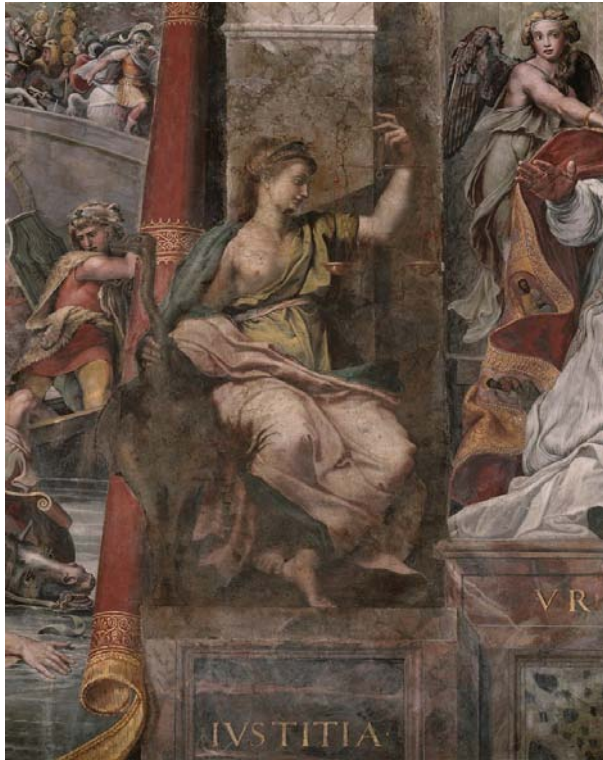


Abb. 52: Giulio Romano, *Justizia*, Sala di Costantino, Vatikan, 1520 – 1524, Fresko.



Abb. 53: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Eloquentia*.



Abb. 54: Domenico Beccafumi, *Penelope*. 1519, Tafel, Pinacoteca Manfrediana, 84,2 cm x 47, 8 cm, Venedig.



Abb. 55: Giulio Romano, *Die Stiftung Roms*, 1517 – 1524, *Sala di Costantino*, Vatikan. Fresko.



Abb. 56: Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1543, Lucca. 302 cm x 200 cm , Öl auf Holz, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.



Abb. 57: Giorgio Vasari, Detail aus: *Allegorie der Empfängnis*, 1543, Lucca. 302 cm x 200 cm . Öl auf Holz. Artstor: Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna), Zugriff: 19.12.12.



Abb. 58: Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1540, Florenz, Santi Apostoli.



Abb. 59: Detail aus: Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1540, Florenz, Santi Apostoli.



Abb. 60: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni*, Detail aus: *Verteilung der Güter*.



Abb. 61: Tizian, Porträt Papst Paul III., 1543, Museo nazionale di Capodimonte. 106 x 82 cm, Öl auf Leinwand.



Abb. 62: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus: *Verteilung der Güter*.



Abb. 63: Giorgio Vasari, *Hl. Hieronymus in der Wildnis*, 1541, Öl auf Tafel, 165 x 117 cm, Collezione Graetz, Vincigliata, Florenz.



Abb. 64: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus: *Bau von St. Peter*.



Abb. 65: Francesco Salviati, *Die Ungläubigkeit des Hl. Thomas*, 1544 – 1545/1547.



Abb. 66: Francesco Salviati, Detail: Die Ungläubigkeit des Hl. Thomas, 1544 – 1545/ 1547.



Abb. 67: Raffael, Die Transfiguration – Verklärung Christi, 1518 – 1520, Rom, Vatikanische Pinakothek. 405 x 278 cm.



Abb. 68: Giorgio Vasari, Allegorie der Geduld.



Abb. 69: Giorgio Vasari, Studie, 1541. Zeichnung und Wasserfarbe, Kreide, auf Papier, 22 cm x 18 cm, The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection Chicago, Illinois, USA.



Abb. 70: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Bau von St. Peter, Vatikan* und Engel.

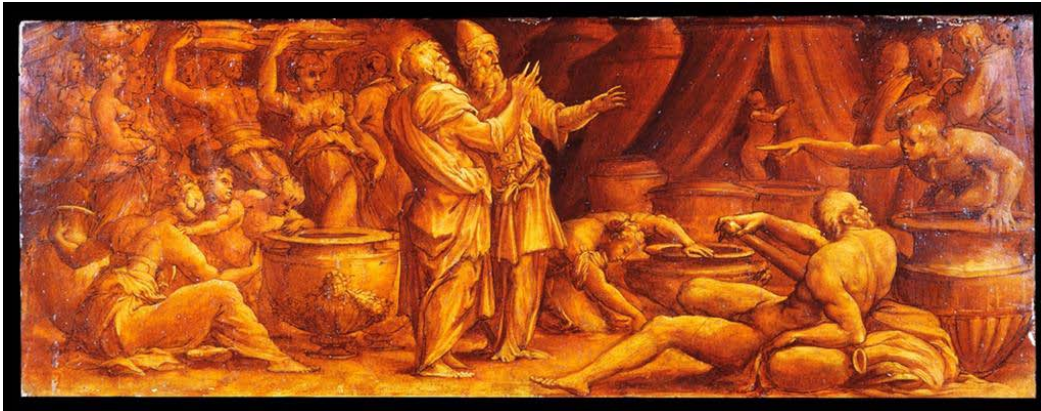


Abb. 71: Giorgio Vasari, Mannalese, 1545, Öl und Tempera auf Leinwand. 32,1 x 84,8 cm,



Abb. 71: Giorgio Vasari, Detail: Mannalese, 1545, Öl und Tempera auf Leinwand. 32,1 x 84,8 cm.



Abb. 72. Tizian, Porträt Karl V., 1548, Öl auf Leinwand, 205 x 114 cm. Alte Pinakothek, München.



Abb. 73: Ponormo, Andrea del Sarto, Salone, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 1512 begonnen.



Abb. 74: Andrea del Sarto, Salone, *Tribut an Caesar*, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 1512, begonnen.



Abb. 75: Giorgio Vasari, Porträt des Lorenzo il Magnifico, 1533, 92 x 72 cm, Öl auf Holz, Florenz, Uffizien.

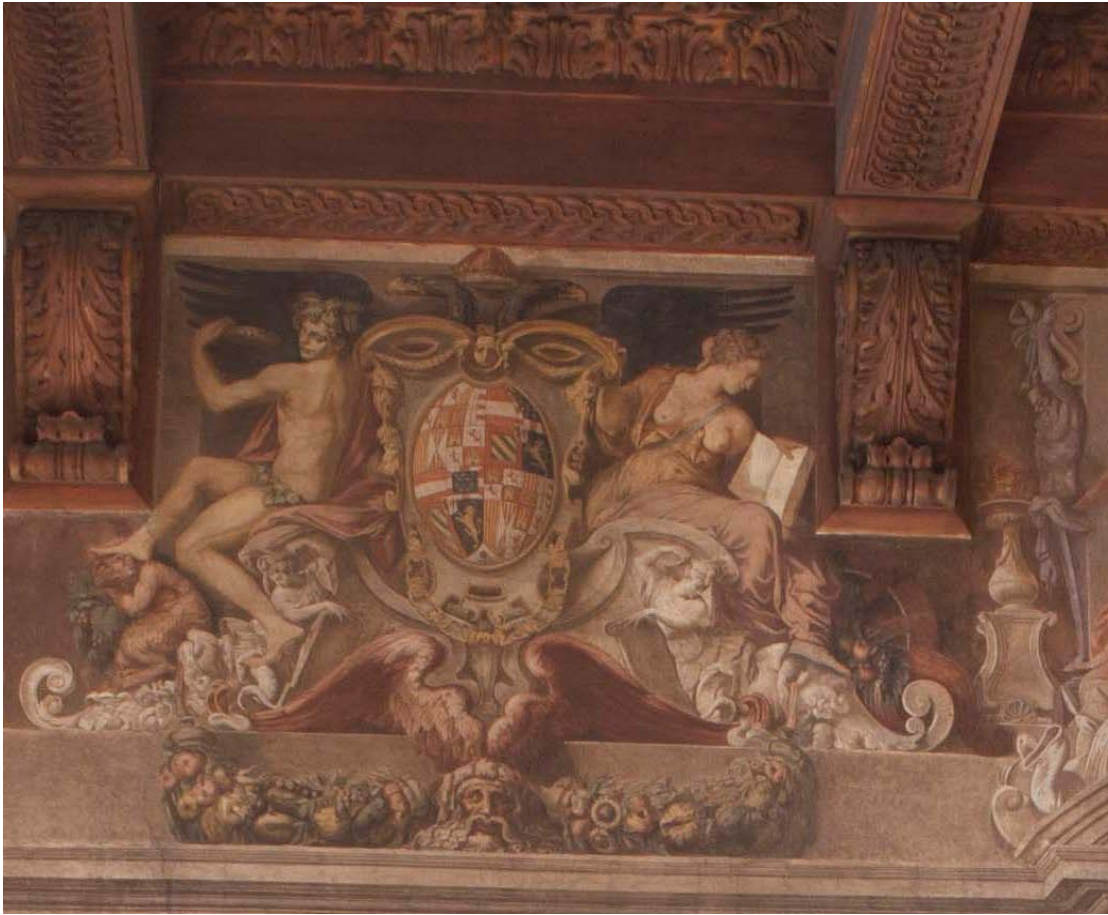


Abb. 76: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Wappen Kaiser Karl V. über *Friede von Nizza*.

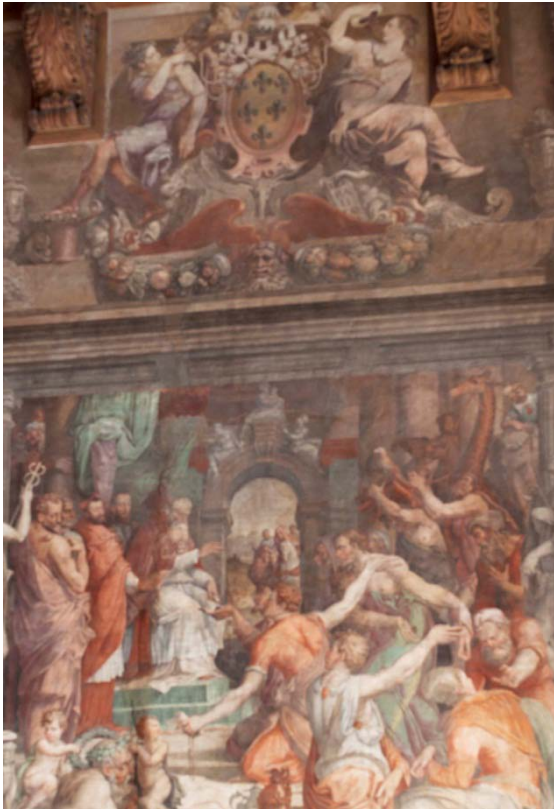


Abb. 77: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Farnese Wappen. über *Tribut der Nationen*

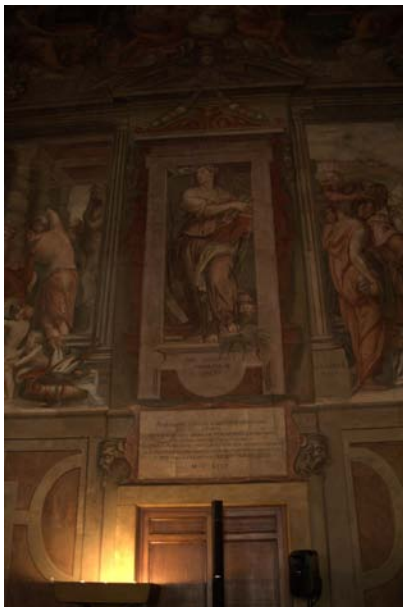


Abb. 78: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Tür unter *Religio*



Abb.79: Giorgio Vasari, Sala dei Cento Giorni, 1546, *Benignitas* und *Caritas*.

IX. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Sala dei Cento Giorni*, Blick auf Eingangswand, *Friede von Nizza*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 2: Palazzo della Cancelleria, Fassade, Blick vom Piazza della Cancelleria.

Fotothek, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 3: *Friede von Nizza*, Eingangswand, *Verteilung der Güter*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 4: San Lorenzo in Damaso, Innenraum, Apsis.

Fotothek, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 5: Detail: Wappen von Raffaele Riario, Ausschnitt der kassettierten Holzdecke.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 6: Giorgio Vasari, *Allegoria della Giustizia*, 1543, Öl auf Leinwand, 353 x 252 cm, Neapel, Museo di Capodimonte, Laura Corti, Vasari catalogo completo dei dipinti, Florenz, 1989, S. 47.

Abb. 7: Giorgio Vasari, Studie für *Pietà*, 1543, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins. Paola Barocchi, Vasari pittore, Florenz, 1964. Abb. 25.

Abb. 8: Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi, 3 Tafeln für die Decke des Palazzo Corner Spinelli in Venedig, Geduld, Justizia und Hoffnung, 1541 – 1542, Laura Corti, Vasari: catalogo completo dei dipinti. Florenz: 1989. S. 159.

Abb. 9: *Sala dei Cento Giorni*, *Tribut der Nationen* mit *Eloquentia* und *Justizia*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 10: Michelangelo, *Ricetto*, 1524 – 1534, Bibliotheca Laurentiana, Florenz.

<http://www.scalarchives.com>, Zugriff: 19.12.2012 über Artstor. c) 2006, SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y.

Abb. 11: Giovanni Antonio Fasolo, Gastmahl der Kleopatra, Villa da Porto Colleoni, Thiene. Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. S. 39 oben.

Abb. 12: Giovanni Battista Zelotti, Salone, Villa Emo, Fanzolo, bei Castelfranco. Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. S. 38 unten.

Abb. 13: Moretto Francesco, *Weibliche Porträts vor Landschaftsdarstellungen*, Palazzo Martinengo – Salvadego, Brescia.

Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. S.27.

Abb. 14: Marcello Fogolino, Freskenzyklus mit Darstellung des Besuchs Königs Christian I. von Dänemark, Castello Colleoni, 1535, Malpaga.

Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. S. 23. unten.

Abb. 15: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni, Tribut der Nationen*, Männliche Figur auf Stufen.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 16: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni, Verteilung der Güter*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 17: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni, Bau von St. Peter*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 18: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni, Eingangswand, Friede von Nizza*. Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 19: Giulio Romano, *Sala di Constantino*, Rom, Vatikan, Taufe des Konstantin,

Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. Taf. 57.

Abb. 20: Perino del Vaga, Pellegrino Tibaldi, 1545 – 1547, *Sala Paolina*, Engelsburg, Rom. Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. Taf. 162..

Abb. 21: Michelangelo, Medici Grabkapelle, ab 1520, Neue Sakristei in San Lorenzo, Florenz.
James Beck/Antonio Paolucci/Bruno Santi, *Un Occhio su Michelangelo. Le Tombe dei Medici nella Sagrestia Nuova di S. Lorenzo [...]*, Bergamo 2003, S. 166.

Abb. 22: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Frieszone über *Verteilung der Güter*, Farnese Wappen.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 23: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Frieszone über Bau von St. Peter. Wappen von Raffaele Riario.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 24: Frontispitz der *Viten*, 1550, Giorgio Vasari.
Druck: Lorenzo Torrentino in Florenz, 1550, EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Zugriff: 19.12.2012.

Abb. 25: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Bau von St. Peter*, "bewegte Statuen". Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 26: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Opulentia*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 27: Michelangelo, Sixtinische Kapelle, 1508 – 1512, Detail der Rahmung des Bildfelds "Die Trunkenheit Noahs", Medaillon: Der Selbstmord des Razis.
Frank Zöllner/ Christof Thoenes/ Thomas Pöpper, Michelangelo. 1475-1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 88.

Abb. 28: Francesco Salviati, 1543 – 1545, *Sala dell'Udienza*, Palazzo Vecchio, Florenz.

Abb. 29: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Fensterwand.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 30: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Fensterwand.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 31: Raffael, *Stanza della Segnatura*, Vatikan, 1511, Theologische Tugend.
Oberhuber, Konrad. Raphael / Konrad Oberhuber ; trad. de l'anglais par Jean-Francois Allain. Paris, 1999. S.259.

Abb. 32: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Bau von St. Peter*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 33: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Friede von Nizza*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 34: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Tribut der Nationen*.
Detail.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 35: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Friede von Nizza*. Detail.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 36: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Religio*, Detail.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 37: Giorgio Vasari, Palazzo Vecchio, 1562, *Brunelleschi und Ghiberti präsentieren Cosimo ein Modell von San Lorenzo*, Fresko. Laura Corti, Vasari; catalogo completo dei dipinti, Florenz, 1989 S. 99.

Abb. 38: Giorgio Vasari, Arezzo, *Raum des Ruhmes*, 1542.

Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. S. 34.

Abb. 39: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Bau von St. Peter*, Detail, knieende Frau.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 40: Michelangelo, Medici Kapelle, San Lorenzo, Florenz.

Mario Scalini, Florenz, 1993, Abb. 150.

Abb. 41: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Bau von St. Peter, Vatikan*

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 42: Villard de Honnecourt, Album, Löwe.

Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1902. S.370.

Abb. 43: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Verteilung der Güter*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 44: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Verteilung der Güter*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 45: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Tribut der Nationen*. Stehender Mann.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 46: Giorgio Vasari, *Kreuzabnahme*, 1540, Camaldoli, Holztafel

Paola Barocchi, Vasari pittore, Florenz, 1964. Taf. VI.

Abb. 47: Giorgio Vassari, Hochzeit von Esther und Assuerus, 1548 – 1549.

Paola Barocchi, Vasari Pittore, Florenz, 1964, Taf. XVII.

Abb. 48: Raffael, HI Cecilia Altar, 1513/1516, San Giovanni in Monte. Pinoteca Nazionale di Bologna

Andrea Emiliani (Hg.): L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinoteca Nazionale di Bologna, Bologna 1983, Taf. 55.

Abb. 49: Michelangelo, *Tag*, 1521 – 1534, Medici Kapelle, San Lorenzo, Florenz.

Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Band 2. München 1992. Abb. 79.

Abb. 50: Giorgio Vasari, *Treffen von Abraham und Melchizedek*, 1545, Öl und Tempera auf Leinwand, Predella, The Walters Art Museum, <http://thewalters.org>, Artstor Datenbank, Zugriff am 19.12.2012.

Abb. 51: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Justizia*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 52: Giulio Romano, *Justizia, Sala di Costantino*, Vatikan, 1520 – 1524, Fresko.
SCALA, Florence/ART RESOURCE, N.Y., <http://www.scalarchives.com>, Artstor, Zugriff: 19.12.12.

Abb. 53: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Eloquentia*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 54: Domenico Beccafumi, *Penelope*, 1519, Tafel, Pinacoteca Manfrediana, 84,2 cm x 47, 8 cm, Venedig. Fotograf: Alinari. Artstor: Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna). Zugriff: 19.12.12.

Abb. 55: Giulio Romano, *Die Stiftung Roms*, 1517 – 1524, *Sala di Costantino*, Vatikan. Fresko. c) 2006, SCALA, Florence / ART RESOURCE, N.Y., Artstor, Zugriff: 19.12.12.

Abb. 56: Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1543, 302 cm x 200 cm . Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1543, Öl auf Holz, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca. Artstor: Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna), Zugriff: 19.12.12.

Abb. 57: Giorgio Vasari, Detail aus: *Allegorie der Empfängnis*, 1543, 302 cm x 200 cm . Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1543, Öl auf Holz, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca. Artstor: Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna), Zugriff: 19.12.12.

Abb. 58: Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1540, Florenz, Santi Apostoli, Paola Barocchi, Vasari Pittore, Florenz, 1964, Tav. XI.

Auftraggeber: Bindo Altoviti.

Abb. 59: Detail aus: Giorgio Vasari, *Allegorie der Empfängnis*, 1540, Florenz, Santi Apostoli. Paola Barocchi, Vasari Pittore, Florenz, 1964, Tav. XI.

Abb. 60: Giorgio Vasari, 1546, *Sala dei Cento Giorni*, Detail aus: *Verteilung der Güter*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 61: Tizian, Porträt Papst Paul III., 1543, Museo nazionale di Capodimonte. 106 x 82 cm, Öl auf Leinwand. SCALA, Florence/ART RESOURCE, N.Y., Artstor. Zugriff: 19.12.12.

Abb. 62: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus: *Verteilung der Güter*.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 63: Giorgio Vasari, *Hl. Hieronymus in der Wildnis*, 1541, Öl auf Tafel, 165 x 117 cm, Collezione Graetz, Vincigliata, Florenz. SCALA, Florence/ART RESOURCE, N.Y., Artstor, Zugriff: 19.12.12.

Abb. 64: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus: *Bau von St. Peter*.

Abb. 65 + 66: Francesco Salviati, Die Ungläubigkeit des Hl. Thomas, 1544 – 1545/ 1547. Catherine Monbeig Goguel, Francesco Salviati o la bella maniera, Mailand, 1998, S. 146.

Abb. 67: Raffael, *Die Transfiguration – Verklärung Christi*, 1518 – 1520, Rom, Vatikanische Pinakothek. 405 x 278 cm. Pierluigi De Vecchi: Raffael, München, 2002, Abb. 311.

Abb. 68: Giorgio Vasari, Allegorie der Geduld. Quelle konnte nicht mehr eruiert werden. Sollte der Ursprung bekannt sein, bitte ich um Bekanntgabe.

Abb. 69: Giorgio Vasari, Studie, 1541. Zeichnung und Wasserfarbe, Kreide, auf Papier, 22 cm x 18 cm, The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection Chicago, Illinois, USA, Artstor. Zugriff: 19.12.2012.

Abb. 70: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, Detail aus *Bau von St. Peter, Vatikan* und Engel.
Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 71: Giorgio Vasari, Mannalese, 1545, Öl und Tempera auf Leinwand. 32,1 x 84,8 cm, The Walters Art Museum <http://thewalters.org>

Abb. 72: Tizian, Porträt Karl V., 1548, Öl auf Leinwand, 205 x 114 cm. Alte Pinakothek, München. Artstor, Erich Lessing Culture and Fine Arts Archives / ART RESOURCE, N. Y. Zugriff: 19.12.12

Abb. 73: Ponormo, Andrea del Sarto, Salone, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 1512 begonnen. Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. S. 243.

Abb. 74: Andrea del Sarto, Salone, *Tribut an Caesar*, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 1512, begonnen. Julian Kliemann, Wandmalerei in Italien, München, 2004. Abb. 99.

Abb. 75: Giorgio Vasari, Porträt des Lorenzo il Magnifico, 1533, 92 x 72 cm, Öl auf Holz, Florenz, Uffizien. AndreasBeyer, Das Porträt in der Malerei. München 2002, S. 176, Abb. 113.

Abb. 76: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Wappen Kaiser Karl V. über *Friede von Nizza*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 77: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Farnese Wappen. über *Tribut der Nationen*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb. 78: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, Tür unter *Religio*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

Abb.79: Giorgio Vasari, *Sala dei Cento Giorni*, 1546, *Benignitas* und *Caritas*.

Fotografie: Agnes Mayrhofer, 2012.

X. Anhang

Regesto delle Carte Vasariane²⁶² aus Il Vasari (1927)²⁶³
Carte 16:

Il 10 febbraio 1546 fa ricordo di alcuni suoi lavori minori ed il 29 marzo riceve dal Cardinale Farnese l'allogazione per le pitture della Cancelleria.

ZIBALDONE:
Ms 4 c7 verso:

Vasari schreibt in seiner Handschrift flüchtige Notizen und bezieht sich auf die allegorischen Figuren, welche er für „[...] la grande sala del Palazzo della Cancelleria di Roma, per ordine del Cardinale Alessandro Farnese [...]“ malen sollte.²⁶⁴

PER LA STORIA DELLA CANCELLERIA DELLE SPEDIZIONI²⁶⁵
Iustitia con scietro della cicogna e lipopotamo efaschi lo struzzo

Julio Cesare (cassato)

Industria il caduceo; il cappello e l'alje di mercurio: e lo specchio e lermelljno

Pompeo (cassato)

Liberalità Buttar via gioie danarj et il leone

Alexandro M(agno)

Facundia Il corno della copia e ornamentj assai. Laquila.

Pirro

²⁶² Vita [1927]

²⁶³ Vasari and DeVita [1927, 79]

²⁶⁴ Vita [1927, 54 f.]

²⁶⁵ Vita [1927, 54 - 57]

Merito Corona regale Manto pontificale igniudo sotto.
Honore Corona dj lauro Trionfo dj prigionj pavone il Tevere

Per la pace il furore legato.

Pace Abruciar Armi aver l'oljiva in mano colomba con l'uljva

Augusto Traiano

Concordja le mazze rotte et un fascio delle sane

Carità I puttj il fuoco et (il) pelicano.

Amore Larco gli strali la face et la benda Colombo
maschio e femjna

Illarjità Corona dj Bac(c)ho duve et il satiro Satiro con uve

Beatitudine L'alje et la forma d'angelo inelle rive col splendore e larco celeste
per la fabrica il Vaticano

Religione Fasci di palme il libero albitrio con li 4 librij lo spirito santo le chiavi et
cetera

Numa Pompilio

Eternità il mondo sotto il lume in mano il triangolo cervio

Fama la tromba in bocha quella di fuoco in mano el mondo sotto rinoceronte

Tito

Ricchezza le verghe doro in mano et d'argento et le gioie el dominjo

Marco Agrippa

Antimo Igniudo il petto col sportello al cuore ellume del capo, i raggi fuora
Leone

Per la remunerazione della virtù lamvidia crepi

Premjo un corno della copia pien di degnità rovesciato adosso al mondo

cicogna

Copia un grem(b)io dj frutte che riempia un corno pieno formicha

Cesare

Studio libri solitudine (a) strattezza d`animo in nell`aria cavallo

Virtù igniuda con la bocha aperta che il cielo gli empia di gratja il corpo per (la) bocha

fenice

Sapientja La Dea pallade con tuttj gli stromentj belljci lbri et machjne

Liocorno

Fede che batezzi un putto et in la sinistra una croce con il resto de sacramentj

Patientia il giogho al collo et il capo basso il cane

Speranza Lancora la colomba di noè con l`ulivo e le man gionte al cielo

Prudentia il farsi bella alla spera aver la serpe et le chiave di lano

Ljmprese otto il giglio il tricornio la freccia.

Die Orthographie und „punteggiatura“ wurden beibehalten. Ebenso die Abstände zwischen den einzelnen Wörtern.

Giorgio Vasaris Beschreibung der *Sala dei Cento Giorni* in seiner *Vita*

L`anno medesimo, [1545] avendo animo il cardinale Farnese di far dipingere la sala della cancelleria nel palazzo di San Giorgio, monsignor giovio, desiderando che ciò si facesse per le mie mani, mi fece fare molti disegni di varie invenzioni, ceh poi non furono messi in opera. Nondimeno, si risolvè finalmente il cardinale ch`ella si facesse in fresco, e con maggior prestezza che fusse possibile, per servirsene a certo suo tempo determinato. È la detta sala lunga poco più di palmi cento, larga cinquanta ed alta altrettanto. In ciascuna testa, adunque,

larga palmi cinquanta, si fece una storia grande, e in una delle facciate lunghe, due; nell'altra, per essere impedita dalla finestre, non si potè far istorie, e però vi si fece un ribattimento, simile alla facciata in testa, che è dirimpetto; e per non far basamento, come insino a quel tempo s'era usato dagli artefici in tutte le storie, alto da terra nove palmi almeno, feci, per variare e far cosa nuova, nascere scale da terra fatte in vari modi, ed a ciascuna storia la sua. E sopra quelle feci poi cominciare a salire le figure a proposito di quel soggetto a poco a poco, tanto che trovano il piano dove comincia la storia. Lunga e forse noiosa cosa sarebbe dire tutti i particolari e le minuzie di queste storie: però toccherò solo e brevemente le cose principali.

Adunque, in tutte sono storie de' fatti di papa Paolo III, ed in ciascuna è il suo ritratto di naturale. Nella prima, dove sono, per dirle così le spedizioni della corte di Roma, se veggiono sopra il Tevere diverse nazioni e diverse ambascerie, con molti ritratti di naturale, che vengono a chieder grazie e ad offerire diversi tributi al papa. Ed oltre ciò, in certe nicchione, due figure grandi poste sopra le porte, che mettono in mezzo la storia; delle quali una è fatta per l'Eloquenza, che ha sopra due Vittorie che tengono la testa di Giulio Cesare; e l'altra per la Giustizia, con due altre Vittorie che tengono la testa di Alessandro Magno; e nell'alto del mezzo è l'arme di detto papa, sostenuta dalla Liberalità e la Rimunerazione. Nella facciata maggiore è il medesimo papa che rimunera la virtù, donando porzioni, cavalierati, befeizij, pensioni, vescovadi, e cappelli di cardinali. E fra quie che ricevono, sono il Sadoletto, Polo, il Bembo, il Contarino, il Giovio, il Buonarroto ed altri virtuosi, tutti ritratti di naturale; ed in questa è dentro a un gran nicchione una Grazia con un corno di dovizia pieno di dignità, il quale ella riversa in terra; e le Vittorie che ha sopra, a somiglianza dell'altre, tengono la testa di Traiano imperatore. Evvi anco l'Invidia che mangia vipere, e pare che crepi di veleno; e di sopra, nel fine della storia, è l'arme del cardinal Farnese, tenuta dalla Fama e dalla Virtù. Nell'altra storia il medesimo papa Paolo si vede tutto intento alla fabbriche, e particolarmente a quella di San Pietro sopra il Vaticano, la Scultura e l'Architettura; le quali, avendo spiegato un disegno della pianta di esso San Pietro, pigliano ordine di eseguire e condurre al suo fine quell'opera. Evvi, oltre le dette figure, l'Animo, che aprendosi il

petto, mostra il cuore; la Sollecitudine appresso e la Ricchezza; e nella nicchia, la Copia, con due Vittorie che tengono l'effigie di Vespasiano. E nel mezzo è la Religione cristiana, in un'altra nicchia che divide l'una storia dall'altra; e sopra, le sono due Vittorie che tengono la testa di Numa Pompilio; e l'arme che è sopra a questa istoria, è del cardinale San Giorgio, che già fabbricò quel palazzo. Nell'altra storia, che è dirimpetto alla spedizioni della corte, è la pace universale fatta fra i Cristiani per mezzo di esso papa Paolo III, e massimamente fra Carl V imperatore e Francesco re di Francia, che vi son ritratti. E però vi si vede la Pace abbruciar l'arme, chiudersi il tempio di Iano, ed il Furore incatenato. Delle due nicchie grandi, che mettono in mezzo la storia, in una è la Concordia, con due Vittorie sopra, che tengono la testa di Tito imperatore; e nell'altra è la Carità, con molti putti. Sopra la nicchia tengono due Vittorie la testa di Augusto; e nel fine è l'arme di Carlo V, tenuta dalla Vittoria e dalla Carità. E tutta quest'opera è piena d'inscrizioni e motti bellissimi fatti dal Giovio; ed in particolare, ve n'ha uno che dice quelle pitture essere state tutte condotte in cento giorni.²⁶⁶ Il che io come giovane feci, come quegli che non pensai se non a servire quel signore, che, come ho detto, desiderava averla finita, per un suo servizio, in quel tempo. E nel vero, se bene io m'affaticai grandemente in far cartoni e studiare quell'opera, io confesso aver fatto errore in metterla poi in mano di garzoni per condurla più presto, come mi bisognò fare; perchè meglio sarebbe stato aver penato cento mesi, ed averla fatta di mia mano. Perciocchè, sebbene io non l'avessi fatta in quel modo che arei pure avuto quella stisfazione d'averla condotta di mia mano. Ma questo errore fu cagione che io mi risolvei a non far più opere che non fossero da me stesso del tutto finite sopra la bozza di mano degli aiuti, fatta con i disegni di mia mano. Si fecero assai pratici in quest'opera Bizzera e Roviale, spagnuoli, che assai vi lavorarono con esso meco; e Batista Bagnacavallo bolognese, Bastian Flori aretino, Giovan Paolo dal Borgo, e fra Salvatore Foschi d'Arezzo, e molti altri miei giovani.²⁶⁷

²⁶⁶ An dieser Stelle merkt Gaetano Milanesi die falsche Episode mit Michelangelo an. Vasari and Milanesi [1872, 19]

²⁶⁷ Vasari and Milanesi [1872, 18 - 20] und Vasari [1984, 387 f.]

Anton Francesco Donis Beschreibung aus dem Brief von Rom an Lelio Torelli (1547):

A messer Lelio Torelli, signor illustre

Gli obblighi, che ho con la Signora Vostra sono infiniti, però grandissima dovrebbe essere la gratitudine mia verso di quella. Ma essendo tanta differenza da me a Vostra Signoria quanta é dall' ombra alla luce, é necessario ancora che fra Lei e me vi rimanga in mezzo alcun vantaggio; e quello dee restare nella persona mia, sí come quella ch' ha bisogno dell' aiuto suo. Io non ho dunque altro modo die mostrarmele grato, se non confessare il debito ch' ho io seco e predicare in ogni parte del mondo le virtù sue, le quali, essendo notissime a ciascuno, poco mistero hanno né di mia né d'altrui lode. Poco dunque e quasi nulla é quello ch' io posso a onore di Vostra Signoria, ma non é già che io non m'ingegni di fare ogni cosa per fuggire il vizio della ingratitudine. Perché, ritrovandomi di presente in Roma, ho voluto farle conoscere ch'io mi ricordo di lei, es essendo certissimo che Vostra Signoria ha piena cognizione o per vista o per la lezione degli scritti delle cose antiche e belle di questa grandissima città, m' é paruto conveniente darlo aviso delle nòve e belle che Vostra Signoria non può aver veduto, se ben le ha sentite ricordare; ed è questa la sala del reverendissimo e illustrissimo cardinal Farnese che fu l'anno passato dipinta (S. 489)

per l'eccellentissimo pittore Giorgio Vasari aratino; la quale, ancora che io non spero di ritrarre con la penna in quella eccellenza che l'ha figurata il pennello del mirabile artefice, non è però che Vostra Signoria non la sia per gradire nelle mie carte, non potendo vederla nelle sue pitture. E però facendomi da capo, dico che 'l modo del basamento è stato cosa nuova: prima è una scala quadra mezza in fuori e mezza in dentro; posasi sopra detta scala a giacere il Tevere e i primi fondatori di Roma si veggono aver lasciato la lupa e corrono a incoronarlo di palme e oliva. A me pare che significhi che la Chiesa o la Sedia Apostolica sia fondata sopra la vittoria e la pace. Siedevi il papa in pontificale e il reverendissimo Farnese, come ministro principale della cancelleria, sta da canto; molti della corte gli fanno ornamento con una infinità d'imbasciadori greci, latini, tedeschi e varie nazioni e cristiani del prete Ianni e una moltitudine d'italiani. Tutte le nazioni, con i loro abiti diversi, hanno presenti secondo i paesi, come scimie, camelli, giraffe, elefanti, e gli presentano con altri strani arnesi, e quivi ricevono le spedizioni della cancelleria dal sommo pontefice e lasciano a quello vasi d'oro e diverse sorti di tributi, con le infrascritte lettere nel basamento di tal pittura: AURUM SECULUM CONDIT RECTO EQUABILIQUE ORDINE CUNCTA DISPENSAT. Questa storia da molte colonne è messa in mezzo, fra le quali da una banda è il Merito nudo, con un manto reale, scettro in mano, corona in testa, figurato di marmo, e da l'altra banda è un Mercurio col caduceo in mano, figurato per l'Industria. (S. 490)

Regge questo edificio dalle scale in su colonne e tabernacoli, il quale ordine seguita in ogni faccia e rifortificano la stanza ne' cantoni ne' quai tabernacoli ne tocca due per ogni storia; comincia il primo da man dritta, nel quale è figurata la Eloquenza, più tosto in atto d'orare che altrimenti, ha la toga romana in dosso e par che voglia parlare alzando un braccio in aria con la testa, ancora ha il vaso

dell'acqua per l'orologio insieme col tempo da polvere. Appresso di lei, in gabbia, è un papagallo (denotando ne gli uomini la loquacità) e alquanti libri; questo era il suo motto: SEGNES ANIMOS EXCITAT, IRATOS MULCET. Sopra questa figura nel più alto luogo sono due vittorie, contrafatte di bronzo, che tengono la testa di Giulio Cesare, sopravi queste lettere: EXPEDITO VIGORE ANIMI CUNCTA PERVICIT. Dall' altro lato, nell' altra nicchia, è la Giustizia figurata in questo modo: prima è in atto feroce, tenendo con la man dritta le civile e canoniche leggi, e nell' altra uno scettro egizio. Nel fondo dello scettro è quello animale del Nilo, l'ippopotamo, figurato per la crudeltà. Al sommo dello scettro una cicogna, per la pietà, denotando tal verga essere quella che punisce i delitti. La testa della Giustizia è armata d'elmo, parte d'oro e parte di ferro, uno corrutibile e rugginoso metallo, l'altro incorrotto e senza ruggine, cosa da giusto giudice. Lo struzzo v'è ancora, come quello che smaltisce il ferro: essa giustizia ogni ribalderia; conviensi tal animale aereo e terrestre, per essere la giustizia umana e divina. Èvvi ancora il mondo, per esserne ella padrona, e la spada ha rimesso nella vagina. Bel modo certo a mostrare che sotto il reggimento del pontefice è sicuro il dominio tutto. Leggonvisi (S. 491)

Queste parole: MAIESTATIS AC IMPERII VIM TUETUR ET FIDEM CONCILIAT. Ha sopra, come l'altra figura, due Vittorie (ripigliando il medesimo ordine che l'altro nicchio) le quali tengono la testa del Magno Alessandro, ecco il motto: SUPRA GRAMANTAS ET INDOS PROTULIT IMPERIUM („estese l'impero sopra i Gramanti e gli Indi“, Übersetzung), nel mezzo ultimamente sopra la storia è un'arma di Paola terzo sostenuta da fanciulli e due femine, l'una è la Copia e l'altra la Liberalità. Questo è adunque, signor mio, il primo quadro di pittura posto nella facciata in testa de la sala. Seguita la storia nella parete di San Lorenzo in Damaso, partita in due quadri e tre tabernacoli, uno nel mezzo e due dai canti, ripigliando il medesimo ordine che di sopra ho descritto. Le scalee nel basamento basso sono di sei facce e di sopra tonde; in contrario nella prima storia nel cantone a lato alla sopradetta son presi i tributi della Chiesa e messi in argomento. Quivi è il pontefice in abito e l'ebraica con gli smalti delle tribù, le campanelle, le melagrane e il tetragrammaton nella mitera in figura di papa Paolo, al quale si fanno inanzi ginocchioni quattro femine, cioè l'Architettura, Scoltura, Geometria e Pittura, le quali sopra un carton grande hanno segnata la pianta della fabbrica di San Pietro di Roma e gnene mostrano; onde egli accenna che sopra una figura grande, che è quivi al mio guidizio di sei braccia, figurata per il monte Vaticano, si muri la Chiesa di detto San Piero. Posasi questo Vaticano a giacere su le scale, sostendosi con una parte di bracci sopra certi libri cristiani, tenendo da una banda la mitera ponteficale e con l'altra mano l'ombrello, segno di Chiesa; ha sotto i piedi alcuni libri, che altro non credo io che significhino che l' vero fondamento della Chiesa. Intorno a questo figurone si vedon (S. 492)

sei fanciulli, i quali cavansi i lor ornamenti e le potestà loro, per adornarne il Vaticano come maggiore degl'altri. Così l'autorità del pontefice fa seguire la fabbrica, e quivi i camelli e gl'altri animali portano i pesi e altre cose necessarie a la fabbrica, èvvi San Piero (insino al termine che si truova oggi) murato e finito, ritratto con l'armature, legnami, pesi, travi, e altre macchine da muraglie. Sotto

nel basamento sono le infrascritte lettere: MAGNIFICENTIAE STUDIUM CUM PRECLARA PIETATE CONIUNCTUM MORTALES COELO INFERT È messo in mezzo questo quadro da due figure, dalla Fatica e dalla Sincerità, il quale l'hanno figurato in questa forma: stracciasi il petto, e mostra la purità del core il quale si vede intero grande. Nella nicchia, che è nel cantone, è dipinta la Fertilità, significa, secondo che io posso comprendere, l'entrata della Chiesa; porta in capo una cesta di frutti, come diviziosa e copiosa, e a' piedi l'antica misura del grano e la quarta, e questo ha scritto sotto i piedi: OPTIMO CUIQUE EXERCENDAE VIRTUTIS INSTRUMENTUM. Sopra di queste, come all'altre, sono due Vittorie medesimamente nude che tengono la testa di Marco Agrippa (quel che fece il portico della Ritonda) con queste lettere: TER CONS;; PANTHEON EXTRUXIT. Sopra il diritto della storia, posa l'arme del Cardinal San Giorgio, fondatore del palazzo: piacemi questo andare alludendo alla fabrica di San Pietro! È sostenuta l'arma da due figure, da Pallas con tutti gli istrumenti da milizia (S. 493)

e di lettere e da la Provvidenza, la quale è figurata con due teste a similitudine di Giano, con la chiave in mano del delubro, e dall'altra sostiene il timone, impresa di esso reverendissimo signore. Nell'altra storia a canto a questa medesima, è il papa figurato con l'abito ordinario e siede in un casamento di prospettiva torto, e vedesi da Sua Sanità simo di virtuosi poveri e magri, gittatisi a' piedi di Sua Sanità la quale, per mantener la Chiesa di San Piero, dà a questo una mitera e a quello un capello, e dispensa i cavalieratichi e le prelature di Roma; queste le porgano certi fanciulli per purità e buono influsso. A questo atto son testimoni ritratti in pittura al naturale il reverendissimo Bembo, il cardinal Sandoletto, e appresso a questi è il reverendo messer vescovo Giovio, Anton da San Gallo architetto e Michel Agnolo Buonarroti per la scoltura e pittura. Piacemi una figurona, l'Invidia, la quale per dolore se stessa soffoga, mentre la s'empie la bocca di grandissimo veneno di che essa si pasce; e questa storia è in mezzo di due figure, della Virtù nuda ricoperta da certi sottili veli che tiene in mano una fune, con la quale l'Invidia è legata; nell'altra mano ha una palma, e sotto questa si legge così: IN SUMMA FORTUNA NIHIL PRAESTANTIUS QUAM BENEFICII RECTE COLLATI MEMORIAM AD POSTEROS EXTENDISSE. L'altra figura, lo Studio. E da l'altra banda del cantone di sopra è l'altra nicchia, che ha dentro la Benignità, e ha in mano un cornucopia nel quale son molte corone di alloro per la poesia, capelli da cardinali e altre dignità che sparge, e sopra un mondo vota una borsa di scudi, mostrando esser la dignità l'entrata di quella grandezza, e sotto ha tali lettere: VIVIDAE CRESCENDIQUE VIRTUTI IANUAM PANDIT. E di sopra in quella forma che sono l'altre <in> alto, v'è la testa di Romulo sostenuta dalle medesime Vittorie, e il suo motto: MERITIS HONORIBUS QUIRITES EXORNAVIT. Nel mezzo della storia v'è l'arme del cardinal Farnese, autore di questa opera, alla quale per esser la Sua Signora reverendissima persona che ha cerco remunerare la virtù, quivi s'è posta, ed è sostenuta da due figure, l'una è la Fama, che bandisce la gloria di queste fatiche, l'altra è l'Eternità che al mondo queste cose scrive, come sarebbe a dire: „Il Doni, che è un dipintor che favella quando il reverendissimo Farnese gli donasse qualche cosa per pittore in scritto, tanto più avrebbe fama e sarebbe conosciuto e stimato“. Nel

mezzo delle due storie, sopra la finestra che risponde nella chiesa, è un tabernacolo come gl'altri, dentrovi la Religione Cristiana come persona naturale, che serve alla edificazione di San Piero e a remunerar la virtù, ed è così: ha sotto i piedi un fascio di palme per il fondamento fatto nel sangue de' martiri, e da una banda i cinque libri di Moysè e da l'altra, le pistole di Paolo e di Iacopo e di altri catolici scritti; ha in mano gl'Evangelii e da leis on aperti con le chiavi de l'autorità, una d'oro e l'altra d'argento, in figura di colomba ha sopra lo Spirito Santo, senza il quale non si possono tali libri interpretare; sta in mezzo di due rami, uno di rose e l'altro di spine, credo che significhino il libero arbitrio, e sotto questo verso: DIIS HOMINES PROXIMOS FACIT. Sopra son le Vittorie come all'altre con la testa di Numa Pompilio, primo (S. 495)

padre della religione de' suoi tempi, e queste lettere: FEROCES POPULUM INDUCTA RELIGIONE FELICITER REXIT. Nell'altra faccia, dove è un cammino, v'è la storia della pace; il sommo pontefice è portato da quattro femine: la Vittoria, l'Autorità, la Fermezza e la Pace, la quale passa dal tempio di Iano, dove hanno chiuso il delubro, e quivi hanno legato il Furore, ed essa con una face gl'abbrucia l'arme. Qui son corsi tutti i principi cristiani con molti cavalli e parte dei loro eserciti e, abbracciandosi insieme, si baciano in segno di tal vittoria e pace; qui si vede a naturale ritratto il papa con un ramo d'oliva in mano, vestito alla greca, e gli benedisce, così il vittorioso imperatore armato e il gran re di Francia. Ed è una bellissima storia, messa in mezzo dei due figure similmente come l'altre sono: uno è l'Amore e l'altra è la Costanza, pur colorite di marmo. La Costanza tiene la catena, dove è legato il Furore, e sotto la storia sono queste parole: IN PACE OPTIME ARTIS EXCOLUNTUR, INGENIA AD FRUGEM COALESCUNT; PUBLICAE PRIVATAEQUE OPES AUGMENTUR. Sono nelle due nicchie che tal pittura mettono in mezzo, una la Carità con certi fanciulli e questo verso: CHRISTIANAE VIRTUTIS PERFECTUM SPECIMEN OSTENDIT; nell'altra la Concordia, che tiene un fascio di frecce legate insieme e molte sole n'ha a' piedi rotte, denotando che molte non si posson rompere e disunite sí, e questo motto: RES PARVAT ET FRAGILES FACILE IMMENSAS ET INSUPERABILES REDDIT. Sopra la Carità è la testa d'Augusto sostenuta da le medesime figure come l'altre, e il suo verso: IANUM CLAUSIT. Sopra la Concordia, quella di Vespasiano, e questo scritto: TEMPLUM PACIS CONDIDIT. Nel mezzo sopra il quadro della storia è posta l'arme del felicissimo imperatore, la quale è sostenuta, come l'altre, da due figure: una Bacco con un satiro a' piedi per l'ilarità, e una Felicità che tiene con i piedi una rota ferma e ha un cornucopia, e v'è un breve che dice: FAELICITAS AUGUSTI, ILARITAS PUBLICA. L'altra banda, in verso le finestre di sotto che guardano nella strada, è fatto il medesimo componimento che è d'attorno, con colonne, tabernacoli e vari ornamenti con assai figure, ribattendo e alludendo alle due storie che sono all'incontro, cioè la fabrica di San Piero, e la remunerazione della virtù. A quella della fabrica è fatta la Speranza, la Prudenzia e la Fortezza, a quella della virtù, la Fede, la Temperanza e la Pazienza con un giogo al collo. Sotto la fede si legge: SYNCERA CONSTANTIS ANIMI PURITATE PERFICITUR. Sotto la Speranza: ALIT ANIMOS ET VIVIDAE VIRTUTIS NERVOS INTENDIT. Avendo scritto le cose principali, lascio molti motti e molte imprese per non vi fastidire: tutte l'imprese della casa Farnese, l'iris del papa,

la freccia del cardinale e molte altre con putti festoni e adornamenti. Ultimo v'è un breve il qual testimonia come in brevissimo tempo fu fatto tanto e sí gran bel lavoro: ALEXANDRO FARNESIO CARDINALE VICECANCELLARIO IUBENTE. QUUM EXPEDITI OPERIS PICTURAM NON AB RE NATA PRAECEPTO OCCASIO POSTULARET, GEORGIUS ARETINUS CENTESIMO DIE ITA MUNUS ABSOLVIT, UT PROPERANTEM OBSEQUENDI NECESSITAS IURE EXCUSET, NISI MIRA CELERITAS AUGMENTAT DIGNITATEM. („per commissione del cardinale Alessandor Farnese vicecancelliere. Dal momento che l'occasione precipitosa non richiedeva la pittura di un'opera libera da impacci, Giorgio Aretino assolse l'incarico in cento giorni, in modo che la necessità di obbedire possa scusare a buon diritto lui che si affrettava, a meno che la velocità non ne accresca la dignità“. L'immagine che segue rappresenta la RICCHEZZA, ma qui si dovrebbe significare l'Onore.) (S. 498)

Sono tutte le storie modi strani di abbigliamenti indosso alle figure, grandissima diversità d'aria nelle teste così giovani come vecchi e delle femine con acconciature straordinarie di capelli, di trecce e poi abiti modernamente antichi e anticamente moderni che dimostrano il grande ingegno del pittore. Un ornamento poi ha tutta l'opera di maschere e altre cose alla grottesca, con tutte quelle bizzarie che si possa in tal arte dipingere; e bene ha dimostrato in ogni professione essere eccellente, e s'altri non avesse avuto a metter mano ai colori che egli solo per la brevità del tempo, certo faceva stupire l'età nostra. Questa è la pittura della Sala di Cancelleria, la quale essendo nuova cosa e notevole e, come io dissi prima, da Vostra Signoria non più veduta, spero che le debba esser cara, il che a me fia carissimo intendere per il gran desiderio ch'io ho di farle servizio e di riconoscere in parte quel ch'infinitamente le debbo. E a quella senza fine mi raccomando, pregandola a continuare nella sua solita e officiosa protezione di me e delle cose mie, aspettandone guiderone da Dio, che tutte l'opere pie largamente remunera. ²⁶⁸

Brief von Anton Francesco Doni an Giorgio Vasari²⁶⁹

A messer Giorgio Vasari aretino

S'io volessi minutamente raccontarvi le infinite accoglienze che m'ha fatto il gentilissimo messer Simon Botti, avrei troppo che dire, dicendo, non direi tanto che bastasse. Altro non poteva aspettare dalla lettera vostra e dalla cortesia sua, la quale m'ha posto intorno al cor cento legami, perché se io non mi trovo tanto sapere che basti a ringraziar voi della raccomandazione vostra, credo che fia meglio a non parlare pur delle grazie ch'a lui si converrebbero. E così farò per non ingiuriar l'uno e l'altro. A questi dí ritrassi in scritto la pittura della sala di Farnese e n'ho mandato copia al signor messer Lelio. Se non ho saputo

²⁶⁸ Anton Francesco Doni beschreibt im Brief aus Rom an Lelio Torelli im Jahr 1547 die Fresken der Sala dei Cento Giorni ausführlich. Doni [489 - 499] und Barocchi [1964, 29].

²⁶⁹ Dieser Brief belegt die Bekanntschaft zwischen Anton Francesco Doni und Giorgio Vasari. Doni [499].

esprimere con l'inchiostro quel che voi avete dipinto coi colori, iscusatemi, e contentatevi di quel ch'io posso fare.

Rircordanze von Giorgio Vasari

„Ricordo come a dì 29 di marzo 1546 lo Illustissimo Reverendissimo Monsignore il Cardinale Farnese: mi aloga a dipingere a fresco la seconda Sala della Cancelleria del Palazzo di San Giorgio. La quale si debbe fare in quattro facciate (con) storie Tabernacoli fregi et ornamenti di figure variate secondo un disegno mostro a S. S. Reverendissima da me in nel quale convenimmo che nella prima faccia di rimpetto dove (dov'sè) scurra vi si faccia una storia *datur iura gentibus* e che tutte le Nationi del Mondo venghino al Pontefice a Roma per le speditioni et portino varii tributi sievi in varj luoghi messo queste virtù: la Iustitia, la Eloquentia et la Liberalità et la Divitia così il Merito et la Facundia: Nella faccia che volta a la chiesa quando il Papa fa murare San Pietro che consegna alla Architettura Scoltura et Pittura che gli mostra la pianta che eseguischono et che al Vaticano sette Putti, per li sette Monti, gli rendono tutti gli onori et in questa e (è) l'animo et la Geometria, et sopra la pridentia et la Sapientia. Nell'altra storia il Papa rinumera la Virtù che a molti poveri dona dignità et gradi dove è la (i)nvidia che è legata et drento la Magnificentia e la Pietà sopra a fama e la eternità et disotto ne tabernacoli tre virtù: il premio la religione et la Abbondantia: nella terza dov'è il cammino v'è la storia della Pace fatta dal Papa da Principi cristiani dove la concordia, la pace et la vittoria et la giustizia portono il Papa et legano il furore et si chiude il tempio di Iano. E(v)vi lo amore et la Fortezza, così sopra la Letitia et la pace che abruscia l'arme così ne tabernacoli. È in uno la carità nell'altro la concordia così nell'altra faccia casamenti con le tre virtù Teologiche: che tutta questa opera si debba fare in dì cento et così promessi et S. S. R(everendissi)ma mi dà per pagamento scudi ottocento ottanta di 10 juli per iscudo et mi fa consegnare la spesa per me due

servitori et cavallo come per scritta di mano di Monsignor Iovio si vede et mi obliha il Banco di Montaguti a pagare detta somma.“²⁷⁰

Raggionamenti

Giorgio Vasari verfasste die *Raggionamenti* (dt. Erörterungen) zur Erklärung der Bildprogramme seiner Wandmalereiausstattung im Palazzo Vecchio in Florenz. Die *Raggionamenti* wurden erstmals 1588 in Florenz publiziert. Vasari erklärt Francesco I. de`Medici die Bildprogramme des großen Saales, der Gemächer des *Quartiere di Leone X* und der zehn Säle des *Quartiere degli Elementi*.²⁷¹

²⁷⁰ Vita [1927, 54 f.]

²⁷¹ Siehe dazu: Irle [1997, 147]

XI. Literaturverzeichnis

Atti del Convegno Paolo Giovio

il rinascimento e la memoria ; Como 3 - 5 giugno 1983. 1985. Como:
Presso la Soc. a Villa Gallia.

Barocchi, Paola 1964

Vasari pittore. Giorgio Vasari, Collana d'arte ; 9. Firenze: Barbèra.

Baxandall, Michael. 1999.

Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Übersetzt von Hans Günter Holl.
2. Aufl. ed,
Painting and experience in 15th century Italy, Berlin.

Benjamin, Walter. 1982.

Gesammelte Schriften. Edited by Rolf Tiedemann. 1. Aufl. ed. Vol. V.
Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bredekamp, Horst. 2008.

Zwei Souveräne: Paul III. und Michelangelo. Das motu proprio vom Oktober 1549. In: Sankt Peter in Rom 1506 – 2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22. - 25. Februar 2006 in Bonn.
Herausgegeben von: Georg Satzinger und Sebastian Schütze,
St. Peter in Rom. München: Hirmer.

Coliva, Anna. 2010.

"La Sala dei Fasti Farnesiani di Salviati e Zuccari. in: Palazzo Farnèse, dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia ;
[Roma, Palazzo Farnese, 17 dicembre 2010 - 27 aprile 2011]."
In *Giunti arte mostre musei*, herausgegeben von Francesco Buranelli
und Farnèse Palazzo, Firenze: Giunti.

Conforti, Claudia. 2011.

"La Sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma, Il Rinascimento a Roma nel segno di Michelangelo e Raffaello ;
[Roma, Fondazione Roma Museo, 25 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012]."
In, Maria Grazia Bernardini (Hrsg.) und Museo Fondazione Roma, 357 S.
Milano: Electa.

Davitt-Asmus, Ute. 1977.

Corpus quasi vas. 1 ed, Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance. Berlin: Mann.

De Girolami Cheney, Liana. 2006.

The homes of Giorgio Vasari. New York ; Vienna [u.a.]: Lang.

Del Vita, Alessandro. 1929.

"Opere d'arte distrutte e salvate da Giorgio Vasari." *Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani, diretta da Alessandro del Vita. anno 2.*

Deswarte-Rosa, Sylvie. 1994.

À travers l'image. lecture iconographique et sens de l'oeuvre ; actes du séminaire CNRS (G.D.R. 712), (Paris, 1991). [Paris]: Klincksieck.

Dionisotti, Carlo. 1980.

Machiavellerie : storia e fortuna di Machiavelli, Einaudi paperbacks.
Torino: G. Einaudi.

Doni, Antonio Francesco.

Le novelle. edited by Patrizia Pellizzari. Roma: Salerno Ed.

Dvořák, Max. 1995.

"Über Greco und den Manierismus in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung." In *Edition Logos*, XIV, 283 S. Berlin: Mann.

Fenech Kroke, Antonella. 2011.

"Les fresques de Giorgio Vasari de la Salle des Cent Jours: dispositifs d'encadrement, personnifications et théâtralité in: *Artibus et historiae an art anthology.*" (64):105 - 127.

Fenech Kroke, Antonella, Philippe Morel. 2011.

Giorgio Vasari : la fabrique de l'allégorie : culture et fonction de la personnification au Cinquecento, Biblioteca dell'Archivum romanicum. Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia. Firenze: Leo S. Olschki.

Gini, Pietro. 1985.

Paolo Giovio e la Vita Religiosa del Cinquecento, Atti del Convegno Paolo Giovio. In: *il rinascimento e la memoria ; (Como 3 - 5 giugno 1983).* In *Paolo Giovio, il rinascimento e la memoria*, edited by Como Convegno Paolo Giovio. Como: Presso la Soc. a Villa Gallia.

Gleichbehandlungsanwaltschaft. 2011.

<http://www.gleichbehandlungsanwaltschaft.at/DocView.axd?CobId=34417>.
Zugriff: 19.12.2012

Grasso, Monica. 2004.

"La Sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari: Il Programma Iconografico e

la politica dinastica farnesiana, in: Rendiconti." *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia / 3 / Rendiconti* (76):175 - 191.

Irle, Klaus. 1997.

Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens. Münster [u.a.]: Waxmann.

Jacobs, Fredrika Herman. 1982.

"A New Drawing by Vasari for the Sala dei Cento Giorni." *Master Drawings* no. 20 (4):371-421.

Kliemann, Julian. 1985.

Il Pensiero di Paolo Giovio nelle Pitture eseguite sulle sue `invenzioni', Atti del Convegno Paolo Giovio. In: il rinascimento e la memoria ; (Como 3 - 5 giugno 1983). In *Paolo Giovio, il rinascimento e la memoria*, edited by Como Convegno Paolo Giovio. Como: Presso la Soc. a Villa Gallia.

———. **1993.**

Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento. Milano: Silvana Ed.

Kliemann, Julian, and Michael Rohlmann. 2004.

Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510 - 1600. München: Hirmer.

Mazzoni, Guido. 1927.

"Il Dissidio tra il Vasari critico e il Vasari ammiratore dell'arte." *Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani, diretta da Alessandro del Vita.* anno 1-anno 14. fasc. 1/2 (1):6.

Meißner, Günter, and Marburg Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte. 2003.

Faraonava - Fejervary, Allgemeines Künstlerlexikon / Saur allgemeines Künstlerlexikon / De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon / AKL / Encyclopédie universelle des artistes / Enciclopedia universale degli artisti / Enciclopedia universal de los artistas. Berlin [u.a.]: de Gruyter.

Minonzio, Franco. 2002.

Studi gioviani : scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio, Raccolta storica. Como: Società storica comense.

Monbeig-Goguel, Catherine. 1998.

Francesco Salviati (1510 - 1563) o la bella maniera ; Roma, Villa Medici, 29 gennaio - 29 marzo 1998 ; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998. Milano: Electa.

Nova, Alessandro. 1992.

Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in Their Working Practice.
Master Drawings 30 (1): 83 - 101.

Pächt, Otto. 1995.

Methodisches zur kunsthistorischen Praxis
Ausgewählte Schriften. Edited by Jörg Oberhaidacher. 3., verb. Aufl. ed.
München: Prestel.

Perko, Gudrun.

Sprache im Blick Leitfaden für einen geschlechtergerechten
Sprachgebrauch

Pinelli, Antonio. 1981.

"La maniera: definizione di campo e modelli di lettura." In *Storia dell'arte italiana*, edited by Paolo Fossati, S. 89 - 181. Torino: Einaudi.

Poggi, Giovanni. 1927.

"Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani, diretta da Alessandro del Vita. anno 1."

Robertson, Clare. 1992.

Il gran cardinale Alessandro Farnese, patron of the arts. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press.

Ronchini, Amadio A. 1929.

"Giorgio Vasari alla Corte del Cardinal Farnese, Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani, diretta da Alessandro del Vita. anno 1-anno 14. fasc. 1/2." (4).

Rosenauer, Artur. 1965.

Studien zur stilistischen Entwicklung von Domenico Ghirlandajo's Frühzeit.

Rubin, Patricia. 1987.

"The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* no. 50: 1987 / Copyright © 1987 The Warburg Institute):82-112.

Rud, Einar. 1964.

Giorgio Vasari. Vater der europäischen Kunstgeschichte. Dt. Erstausg. ed. Stuttgart: Kohlhammer.

Rumohr, Carl Friedrich von. 1920.

Italianische Forschungen. Edited by Julius Schlosser. Frankfurt am Main: Frankfurter Verl.-Anst.

Schlosser, Julius Ritter von. 1902.

"Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in:

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses." In *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, edited by Wien Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 279 - 338. Wien: Schroll.

Schulz, Juergen. 1961.

"Vasari at Venice." *The Burlington Magazine* no. 103 (705):500-511.

Steinmann, Ernst. 1910.

"Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom, I, Die Sala Farnese in der Cancelleria." *Monatshefte der Kunstwissenschaft* no. III.

Thieme, Ulrich, Felix Becker und Hans Vollmer.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. München: Dt. Taschenbuch-Verl.

Vasari, Giorgio. 1923.

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Edited by Karl Frey. München [u.a.]: Müller.

———. **1967.**

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Herausgegeben von: Rosanna Bettarini und Paola Barocchi. Firenze: Sansoni.

———. **1976.**

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Herausgegeben von: Rosanna Bettarini and Paola Barocchi. Firenze: Sansoni.

———. **1984.** *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Herausgegeben von: Rosanna Bettarini and Paola Barocchi. Firenze: Sansoni.

Vasari, Giorgio (Architekt, 1511-1574 und Karl (Kunsthistoriker) Frey.

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. München [u.a.]: Müller.

Vasari, Giorgio (Architekt, 1511-1574) und Gaetano Milanesi. 1872.

Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti. 3. ed. stereotipa ed. Firenze: Barbèra.

Vasari, Giorgio, und Alessandro DelVita. 1927.

Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari. Arezzo: Casa Vasari.

Venturi, Adolfo. 1932.

Storia dell'arte italiana. Milano: Hoepli.

———. **1933.**

Storia dell'arte italiana. Milano: Hoepli.

Vita, Alessandro del. 1927.

Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani, diretta da Alessandro del Vita. anno 1-anno 14. fasc. 1/2: Arezzo.

———. **1930.**

"Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani, diretta da Alessandro del Vita. anno 1-anno 14. fasc. 1/2." (1).

———. **1938.**

"Il Vasari. Rivista d'arte e di studi vasariani, diretta da Alessandro del Vita. anno 1-anno 14. fasc. 1/2." (4).

Zimmermann, T. C. Price. 1985.

Paolo Giovio e la Crisi del Cinquecento, Atti del Convegno Paolo Giovio in: il rinascimento e la memoria ; (Como 3 - 5 giugno 1983). In *Paolo Giovio, il rinascimento e la memoria*, edited by Como Convegno Paolo Giovio. Como: Presso la Soc. a Villa Gallia.

XII. Lebenslauf

Agnes Mayrhofer

Geboren am: 21.6.1985 in Linz, Österreich

Bisherige Ausbildung und Berufspraxis

seit 11/2012	Trainer_innenlehrgang des Österreichischen Unabhängigen Tutoriumsprojektes
02/2012 – 01/2013	Studienassistentin am Institut für Kunstgeschichte
10/2010 – 03/2012	STEP-Assistant am Institut für Kunstgeschichte
seit 03/2012	Forschungsreisen nach Rom, Italien
10/2010 – 02/2011	Praktikum beim Auktionshaus Sotheby`s in Wien
07/2010 – 07/2012	Zentralkoordinatorin des Unabhängigen Tutoriumsprojektes
07/2009 – 06/2011	Mitglied der Studienrichtungsvertretung Kunstgeschichte, Universität Wien
09/2009 – 10/2011	Mitglied der Fakultätsvertretung der Historisch – Kulturwissenschaftliche Fakultät an der Universität Wien
Seit 03/2008	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
10/2006 – 03/2008	Studium der Internationalen Kulturwirtschaft und Kunstgeschichte, sowie Italienische Literatur – und Kulturwissenschaft an der Universität Passau
10/2005 – 03/2006	Praktikum beim Auktionshaus Christie`s in Rom
08/2004 – 10/2006	Aupair in Rom
1999 – 2004	Bundesbildungsanstalt für Kindergartenpädagogik und Horterziehung in Steyr