

Sonderdruck aus:

Die Kunst der Mächtigen  
und die Macht der Kunst

Untersuchungen zu Mäzenatentum  
und Kulturpatronage

Herausgegeben von  
Ulrich Oevermann,  
Johannes Süßmann und  
Christine Tauber

ISBN 978-3-05-004223-7



Akademie Verlag

*Matteo Burioni*

## **Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I.**

Ein besonderer Fall von Patronage ist dann eingetreten, wenn der Fürst seine Herrschaftsausübung als künstlerische Tätigkeit verstanden wissen will. Welche eigentümliche Ausprägung von Patronage damit gegeben ist, soll nachfolgend anhand eines Herrscherbildnisses des Herzogs von Florenz, Cosimos I. de' Medici, erörtert werden. Daß sich Fürsten mit ihrer Kunstpatronage schmücken, daß die Baupolitik eine gewichtige Rolle in der Legitimierung ihrer Herrschaft einnimmt, ist üblich. Auch Cosimo I. setzte urbanistische Projekte in Stadt und Territorium gezielt zur Durchsetzung und Festigung seiner Herrschaft ein. In dem Maße, wie sich der Fürst aber selbst als Architekt sieht und sich mit den Werkzeugen des Meisters darstellen läßt, ist sowohl die herrscherliche Würde als auch die Profession des Architekten tangiert, ja das Konzept von Patronage wird in Frage gestellt. Bei seiner Analyse der Fürstenporträts der Medici bezeichnete Kurt Forster diese als „Metaphors of Rule“. Die Frage, die die nachfolgenden Ausführungen leiten wird, ist: Wie kann sich Herrschaft metaphorisch als Tätigkeit eines Baumeisters begreifen? Welche Vorstellung vom Hofkünstler und von Patronage impliziert eine solche Auffassung von Herrschaft?

### **1. Der Fürst als Architekt**

Giorgio Vasaris Fürstendarstellung in der Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio, die Cosimo I. bei der Planung der Einnahme von Siena verbildlicht, ist außergewöhnlich: Der Herzog wird mit Zirkel und Winkel in den Händen am Tisch sitzend bei der Arbeit gezeigt (Abb. 1).<sup>1</sup> Das freigelegte Knie, das verkürzt ins Bildfeld ragt und sich im Brustpanzer der

---

Die vorliegende Untersuchung ist aus der Dissertation des Verfassers hervorgegangen und wurde durch ein Doktorandenstipendium des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Max-Planck-Institut) ermöglicht.

<sup>1</sup> Vgl. Ettore Allegri; Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici: guida storica*, Florenz 1980, pp. 235–255, insb. p. 240; Ugo Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Florenz 1990, pp. 47–164; Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, pp. 69–78; Andrea Gáldy, „Che sopra queste ossa con nuovo ordine si vadano accommodando in più luoghi appartamenti“. Thoughts on the Organisation of the Florentine Ducal Apartments in the Palazzo Vecchio in 1553, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002), S. 490–509. – Zum Herrscherbild vgl. Kurt W. Forster, *Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15 (1971), S. 65–104; William Chandler Kirwin, *Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio. Typology and Re-Identification of Portraits*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15 (1971), S. 105–121; Claudia Brink, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München; Berlin 2000, S. 48–62 u. S. 107–179; Édouard Pommier, *Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité*, in: *Les portraits du pouvoir*, publ. p. Olivier Bonfait; Brigitte Marin, Rom 2003, pp. 3–20, insb. p. 7 f. – Zur Vorstellung des ‚principe architetto‘ vgl. Giorgio Spini, *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Florenz 1980; Karla Langedijk, *The Por-*

abgelegten Rüstung spiegelt, akzentuiert die Körperlichkeit des Dargestellten, was wenig zum Ambiente des Studierzimmers passen will, in dessen Hintergrund als *Sopraporte* eine Büste des Herrschers auf den durch die Kriegstat erworbenen Ruhm verweist. Die konzentrierte Aufmerksamkeit des Herzogs richtet sich auf den Bauplan einer Befestigungsanlage, die er mit einem aufgeklappten Zirkel vermisst. Oft ist die Eigentümlichkeit dieser Fürstendarstellung kommentiert worden, doch wurde bisher die Frage weitgehend unbeantwortet gelassen, wie die entwaffnende Direktheit dieses Herrscherbildes mit dem *Decorum* vereinbar sein konnte. Während die Feldherrntugenden, die durch den Brustpanzer und das Maneskraft suggerierende ins Licht gestellte, linke Bein alludiert werden, im Fürstenbild einen festen Platz einnehmen, ist fraglich, ob der doch offenbar kenntnisreiche Umgang mit den Werkzeugen des Architekten eines Herrschers würdig ist. Sicherlich wäre einzuwenden, daß Winkel und Zirkel über die Vorstellung des Messens und Maßhaltens durchaus gängige Attribute der gerechten Herrschaft sind: Aber auch dieser Hinweis vermag die spezifische Art ihrer Verbildlichung, die eine attributive Setzung übersteigt, nicht wirklich zu erklären.<sup>2</sup>

Und so sitzt der Herzog in der Tat in den ersten Entwürfen für dieses Bildfeld ohne Instrument in der Hand, den Kopf auf den angewinkelten Arm gestützt, und blickt nachdenklich auf das Modell der einzunehmenden Stadt (Abb. 2).<sup>3</sup> In dieser Vorzeichnung aus dem Louvre erscheint der Herzog durch die Hinwendung seines Oberkörpers zum Betrachter stärker körperlich anwesend. Der Tisch, auf den er sich, über Eck sitzend, stützt, wirkt mehr wie ein Beistell- und weniger wie ein Schreibtisch. Das Modell von Siena ist etwas erhöht im Hintergrund aufgebockt: Es wird dadurch stärker in die Ferne gerückt und verbildlicht die Eroberungsgedanken des Herzogs. In Vorwegnahme der Eroberung ist das vom Fürsten begehrte Siena als geistige Repräsentation bereits in seinem Studiolo präsent. Die Planung der Eroberung wird durch die verbildlichten Tugenden zur allegorischen Herrscherdarstellung. Die Tugenden des einsam sinnierenden Fürsten ermöglichen die Erweiterung des Territoriums. Im Bild der Inspiration wird zwar die herrscherliche Würde gewahrt, die Huldigung an den siegreichen Feldherrn dagegen deutlich zurückgenommen. Man dachte also anfangs an eine Darstellung in Anlehnung an Inspirationsbilder.

traits of the Medici 15th–18th Century, Florenz 1981–1987, vol. 1, S. 139–174 (The Medici as Architects); Martin Warnke, *Liberalitas Principis*, in: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530)*, a cura di Arnold Esch; Christoph L. Frommel, Turin 1995, pp. 83–92; Alberto Tenenti, *Il Principe architetto*, in: *Il Principe architetto: Atti del convegno internazionale*, Mantova, 21–23 ottobre 1999, a cura di Arturo Calzona; Francesco Paolo Fiore; Alberto Tenenti, Florenz 2002, pp. 1–9; Dietrich Erben, Rezension von: Arturo Calzona: *Il Principe architetto*, in: *Journal für Kunstgeschichte* 7 (2003), S. 27–31.

<sup>2</sup> Zu den Attributen vgl. Langedijk, *The Portraits of the Medici*, vol. 1, pp. 139–174.

<sup>3</sup> Ohne Zirkel auf den frühen Blättern von Stradano in Paris (Louvre, Inv. 10676) und Venedig (Accademia, Nr. 394), erst auf Vasaris Blatt in Berlin mit Zirkel (Kunstabibliothek, Nr. 6558). Mit Recht spricht hier Matthias Winner von der Nähe zu Inspirationsbildern; vgl. Gunther Thiem, *Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio in Florenz*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23 (1960), S. 97–135; Matthias Winner, *Eine Skizze Giorgio Vasaris*, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, hg. v. Antje Kosegarten; Peter Tigler, Bd. 1, Berlin 1968, S. 290–293; Bd. 2, Tf. CXXXVII; Gunther Thiem, *Neuentdeckte Zeichnungen Vasaris und Naldinis für die Sala Grande des Palazzo Vecchio in Florenz*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968), S. 143–150; Edmund Pillsbury, *The Sala Grande Drawings by Vasari and his Workshop: Some Documents and New Attributions*, in: *Master Drawings* 14 (1976), S. 127–146; Allegri; Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, p. 240; pp. 248–251; p. 252.

Die Lösung, den die Belagerung planenden Fürsten im Bild des aktiv den Zirkel an einen Grundriß legenden Baumeisters vorzustellen, war nicht von vorneherein naheliegend. Diese findet sich erst auf einer Zeichnung von Vasari im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 3). Der Fürst ist nunmehr vom Betrachter abgewandt, vollkommen auf die Arbeit am Schreibtisch konzentriert. Das Modell von Siena ist in unmittelbarer Nähe zu dem demonstrativ auf die Tischplatte gesetzten Zirkel gerückt. Die Verlagerung des Themas von der Inspiration zum entwerfenden Planen erlaubt, den Fürsten in einer aktiven, dem siegreichen Feldherrn angemessenen Position darzustellen. Die Vorwegnahme der Eroberung wird durch das Ansetzen des Zirkels verstärkt. Dabei wird jedoch in der Planung nunmehr weder der Moment der Inspiration vor der Eroberung noch ein genau bestimmtes Stadium der Vorbereitung verbildlicht. In der Planung erscheint der gesamte Feldzug im Studiolo des Fürsten vorweggenommen. Indem der Fürst durch seine Herrschertugenden nicht alleine die Eroberung inspiriert hat, sondern auch schon in Gänze als Simulation mit Papier und Zirkel umgesetzt hat, kann die militärische Leistung allein ihm zugeschrieben werden. In der skizzenhaft angedeuteten Büste, die bereits als *Sopraporte* in der Berliner Vorzeichnung erscheint, wird dies deutlich, indem der durch die Kriegstat erworbene Ruhm dem Fürsten persönlich zugeschrieben wird.

Auf ähnliche Weise, wie das Thema der Inspiration in die den Vordergrund einnehmende Sitzfigur verlagert wurde, deren verschattete, nach unten gewandte Augenpartie und deren ans Kinn angelegte Hand den sinnierenden Moment vor der Eingebung zu evozieren scheinen, so waren die Werkzeuge der Architektur schon in einer früheren Entwurfsphase präsent. Bevor der Herzog am 14. März 1563 brieflich seine Vorstellungen äußerte, plante Vasari, seinen Auftraggeber inmitten eines Kranzes von Heerführern und Befestigungsingenieuren darzustellen. Diesen Vorschlag verwarf Cosimo I. brieflich mit der Formel: „Wir taten es [ganz] allein“;<sup>4</sup> wodurch Vasari vor die Aufgabe gestellt wurde, die vormalig versammelte architektonische und militärische Kompetenz in einem Fürstenporträt zu kondensieren. Dies führte zur Überfülle an Personifikationen, die das enge Studierzimmer bevölkern, aber auch zur kompositorischen Gegenüberstellung der spiegelnden konvexen Fläche des am Boden ruhenden, glänzenden Brustpanzers und der über den Tischrand geschobenen Architekturzeichnung. Bei dieser Zusammenstellung mag Vasari an eine Anverwandlung an den in der Herrscherpanegyrik geläufigen Topos der militärischen und literarischen Bildung, *arma et litterae*, gedacht haben, der in Cäsar-Darstellungen geradezu unerlässlich war.<sup>5</sup>

Allerdings sind die beiden Ebenen hier so stark ineinander verschränkt, daß sie fast in eins fallen. Denn der Zirkel, den der Fürst in seiner rechten Hand messend gegen den Grundriß der Befestigungsanlage führt, konnte auch als Waffe verstanden werden, wie ein in der Sammlung des *Museo di Storia della Scienza* in Florenz befindliches Exemplar deut-

4 „[...] la corona et assistenza di quei consiglieri che volete metterci attorno nella deliberatione della guerra di Siena non è necessaria, perché Noi soli fummo; [...]“, zit. n.: Karl Frey; Hermann-Walther Frey, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, München 1923–1940, Bd. 1, CDI, S. 728–729 [Cosimo I. an Giorgio Vasari, 14. März 1563].

5 Vgl. Ernst H. Kantorowicz, *On Transformation of Apolline Ethics*, in: *Charites: Studien zur Altertumswissenschaft*, hg. v. Konrad Schauenburg, Bonn 1957, S. 265–274; August Buck, *Arma et litterae – Waffen und Bildung. Zur Geschichte eines Topos*, in: *Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M.* 28 (1992), S. 61–74; Brink, *Arte et Marte*, passim.

lich macht (Abb. 4).<sup>6</sup> Im Inventar der Medici-Sammlung wird ein solcher „als Dolch zu verwendender Zirkel“ aufgeführt.<sup>7</sup> Die Funktionsweise solcher Instrumente, die aufgeklappt als Zirkel und geschlossen als Dolch eingesetzt werden sollten, wird in einem anonymen Traktat über Kriegskunst erläutert, der heute in einem Band vereint mit Bartolomeo Ammannatis Fragment eines Architekturtraktats in der Biblioteca Riccardiana aufbewahrt wird (Abb. 5). Dort heißt es: „für alle Meßoperationen wird es nötig sein, den Dolch aufzuklappen, so daß zwei gleichlange Arme in der Form eines Zirkels entstehen“.<sup>8</sup> Das Instrument, das der Besitzer ähnlich einer Imprese mit einem eingravierten Motto „VOLENTIERI“ (dt. mit Vergnügen) versehen hat, ist ein anschauliches Dokument der entscheidenden Bedeutung, die der angewandten Geometrie in der Kriegsführung des Cinquecento zugewachsen war. Zieht man diese offenbar verbreitete, aber bisher unberücksichtigte Vorstellung des Zirkels als Waffe hinzu, so wird der Gestus des Ansetzens des Instruments an den Plan der Befestigungsanlage, den der Herzog mit der rechten Hand vollbringt, als Angriff und die gesamte Darstellung als neuartige Huldigung an die Feldherrnrolle des Herzogs verständlich. Der offensiven Geste der rechten Hand stände die lockere, an die Tischkante angesetzte Haltung der linken Hand mit dem Winkel als Attribut der Gerechtigkeit mäßigend entgegen. Mit der Darstellung des planenden Fürsten wird zugleich einer Forderung aus Machiavellis *Principe* entsprochen, der vom Herrscher fordert, für eine territoriale Eroberung wie ein Architekt sorgfältig die Fundamente zu legen, da sonst das Gewonnene ebenso schnell wieder verloren gehen könne.<sup>9</sup>

Die Tugenden des Feldherrn werden mit den Kenntnissen der Zeichenkunst, dem *dise-gno* des Herrschers, gleichgesetzt.<sup>10</sup> Die Planung (it. *dise-gno*) zur Einnahme Sienas wird ganz wörtlich im Abmessen und Ansetzen des fürstlichen Zirkels an die Architekturzeichnung verbildlicht. Der Fürst spiegelt sich im Architekten.<sup>11</sup> Wie weit diese Anäherung ging,

6 Das Exemplar trägt die Inschrift: „Volentieri. B.V.“ Das Instrument kann ins Cinquecento datiert werden; es gibt zwei konkurrierende Datierungen ca. 1530 oder ca. 1575, die jedoch beide spekulativ bleiben; vgl. *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, Ausst. Kat. Florenz Museo degli Argenti, Mailand 1997, Kat. Nr. 95, p. 131 (Mara Miniati; Mario Scalini).

7 „[...] un paio di seste ad uso di pugnale [...]“ im Inventar von 1587, zit. n. *Magnificenza alla corte dei Medici*, p. 131.

8 „In tutte le misure che ci ochorera fare sarà neciesario aprire il pugniale e aprendolo verrà a farsi della lama dua parte ughuale a guisa di compasso giometrio e chome nel sottocritto disegno si vede“; vgl. *Manoscritto Riccardiano*, Edizione Rare 120, fol. 95v, ediert in: Bartolomeo Ammannati, *La città. Appunti per un trattato*, a cura di Mazzino Fossi, Rom 1970, p. 442. Der Traktat wird von Fossi ins 16. Jahrhundert datiert, wobei mir nach einer Überprüfung des Originals die Schrift eher ins 17. Jahrhundert zu deuten scheint. Vgl. *ibid.*, p. 21.

9 „Perché, come di sopra si disse, chi non fa e' fondamenti prima, li potrebbe con una gran virtù farli poi, ancora che si faccino con disagio dello architettore e periculo dello edifizio.“ Machiavelli, *Il principe*, VII; zit. n. Niccolò Machiavelli, *Il principe*, a cura di Federico Chabod; Luigi Firpo, Turin 1961, p. 32.

10 Dazu Wolfgang Kemp, ‚Disegno‘: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219–240.

11 Vgl. auch die Erläuterung in den *Ragionamenti*: „[...] contenendo questo la risoluzione della guerra di Siena, dove ho finto il signor duca Cosimo solo in una camera di palazzo, il quale ha dinanzi a sè sopra un tavolino il modello della Città di Siena, e con le seste va misurando e scompartendo per trovare il modo di pigliare i forti di quella città“; Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, fotomech. Nachdruck des Ausgabe von 1906 mit Einleitung von Paola Barocchi*, Florenz 1973, vol. 8, p. 216.

wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, daß sinnfälligerweise bei dieser Bildfindung, insbesondere für den Umriß des Herrschers, die *Architectura* im ‚Artes‘-Zyklus des Florentiner Campanile Pate stand (Abb. 6).<sup>12</sup> Die Appropriation der Vorlage des Campanile, die der mittelalterlichen Tradition des *deus geometra* oder *deus artifex* folgt, im Bild des *principe architetto* scheint bedeutsam, wenn auch gewagt, da so die zerstörerische Kriegstat in die Nähe eines schöpferischen Aktes gerückt wird. Dennoch, die Frage bleibt: Wie kam der Fürst dazu, seine Herrschertugenden in der Malerei seines Hofmalers Vasari so weitgehend im Spiegel der Kompetenzen eines Architekten darstellen zu lassen? Inwiefern war diese Vorstellung naheliegend? Um die Stilisierung des Fürsten zum Architekten zu verstehen, muß man berücksichtigen, daß die Künstler als Hofmänner die schöpferische Tätigkeit als Ausweis ihrer persönlichen Tugend verstanden, die sie in Anlehnung an ein höfisches Ritterethos auf dem Feld der Kunst errungen hatten.

## 2. Der Künstler als Held

Die Kriegstat des Fürsten und die Zeichenkunst des Künstlers, der *dise-gno*, werden in Vasaris Viten mehrfach in metaphorischen Anklängen einander angenähert und auf eine Fürsten und Künstlern gemeinsame Tugend zurückgeführt. So ist in einer anekdotischen Erzählung in der *Vita* von Giuliano da Sangallo die Rede davon, der angehende Architekt habe sich der Zeichnung (it. *dise-gno*) gewidmet und das Blut der Jugend habe ihm in den Adern gebro-delt.<sup>13</sup> Da habe ihn sein Patron, Lorenzo de' Medici, beauftragt, die Kriegspläne eines feindlichen Herrschers, des Herzogs von Kalabrien, zu durchkreuzen. Dieser habe sein Heerlager an den Grenzen des Territoriums der Republik Florenz aufgeschlagen, um einen größeren Eroberungsplan (it. *dise-gno*) in die Tat umzusetzen.<sup>14</sup> Schließlich habe der *dise-gno* des Künstlers die Kriegspläne (it. *dise-gno*) des feindlichen Herrschers vereitelt. Neben diesem metaphorischen Bezug zwischen Kriegstat und Kunst, der sich über das Wort *dise-gno* hergestellt, wird gleich zu Anfang der *Vita* Giulianos Tapferkeit in der Lebensführung und seine zupackende Kühnheit in der Kunst gerühmt.<sup>15</sup> Einen Schwerpunkt auf die Taten der Künstler, ihren Charakter und ihr Aussehen zu setzen, ist selbstverständlich in der biographischen Form der Viten begründet. Doch welche Implikationen Vasaris Vorhaben, Künstlerlerviten zu schreiben, für die neuzeitliche Vorstellung von Werk, Kunst und Künstler hatte, ist bisher nur in Ansätzen gesehen worden.<sup>16</sup> In der höfischen Gesellschaft des Cinquecento

12 Zur Tradition des *deus geometra* oder *deus artifex* vgl. Johannes Zahlten, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979, S. 153–156; Friedrich Ohly, *Deus Geometra: Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott*, in: *Tradition als historische Kraft. Festschrift Karl Hauck*, hg. v. Norbert Kamp; Joachim Wollasch, Berlin 1982, S. 1–42. Zum Campanile vgl. Emma Simi Varanello, *Artisti e dottori nel medioevo. Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle ‚arti belle‘*, Rom 1995, pp. 160–163.

13 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini; Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, vol. IV, p. 132 [1550].

14 Vasari, *Le vite*, *ibid.*

15 Vasari, *Le vite* (ed. Bettarini; Barocchi), vol. IV, p. 131 [1550].

16 Hierzu vgl. Julian Kliemann, *Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano*, in: Giorgio Vasari, *Tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di studi Arezzo 1981*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, pp. 73–82; Thomas Ketelsen, *Künstlerlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbek bei Hamburg 1990, S. 11–100;

lagen die Vergleiche zwischen Kriegstat und Kunst offenbar nahe; denn in beiden äußerte sich die Tugend (lat. *virtus*) des Handelnden.<sup>17</sup> Wie weitgehend aber hier die Bezüge sind und wie eng sie mit den produktionsästhetischen Kategorien und der Werkstattsprache der Künstler verknüpft waren, ist bisher kaum gesehen worden.

Von besonderem Interesse ist das Wort *campo* (dt. Feld, Grund) in diesem Zusammenhang, das seit Cennino Cennini zur Bezeichnung des Malgrunds im Unterschied zum Bildträger verwendet wurde.<sup>18</sup> Vasari etwa definiert in der Einleitung zur Malerei: „La pittura è un piano coperto di campi di colori [...]“<sup>19</sup> Übersetzt hieße das, die Malerei ist eine mit Farbfeldern bzw. -schichten bedeckte Fläche, wobei *campo* hier den Farbauftrag bezeichnet, der in verschiedenen Schichten (it. *campi*) inklusive der Grundierung auf den Bildträger aufgetragen wird. In didaktischer Weise spricht Vasari im folgenden von drei aufeinanderliegenden Farbaufträgen, deren Helligkeit zueinander kontrastiert, so daß, „wenn man diese drei Farbschichten zusammenfügt, alles zwischen den Linien Liegende Plastizität und Relief erhält.“<sup>20</sup> Das Wort *campo* wird demnach verwendet, wenn das Abheben oder Hervortreten einer Gestalt vor einem Grund bezeichnet werden soll. So verwendet es auch Filippo Baldinucci, der es als besondere Leistung des Künstlers bezeichnet, solcherart den Grund zu bereiten, daß sich die Gestalten von ihm abheben können und an Plastizität gewinnen: „[...] und der verständige Künstler vermag mit jener Farbe zu grundieren, die seiner Malerei zu starkem Relief verhilft.“<sup>21</sup> In den Viten sieht man aber ganz deutlich, wie es der semantische Assoziationshof des technischen Terminus erlaubte, den Malgrund mit einem Feld (it. *campo*) zu vergleichen, vor dem sich die Tugend (lat. *virtus*) des Künstlers wie die Figuren vor dem Grund abheben soll. Denn *campo* bezeichnete im damaligen Sprachgebrauch vor allem das Schlachtfeld, auch das Spielfeld und im übertragenen Sinne jegliches ‚Feld‘, auf dem man sich Ruhm erwerben konnte.<sup>22</sup>

So heißt es etwa in Benedetto Varchis Leichenrede auf Michelangelo von 1564 in Anlehnung an Herrscherpanegyrik, das „Feld des Ruhmes“ (it. *campo delle glorie*) des Verstorbe-

Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, Wien 2000, S. 61–92. – Zum *disegno* als Tat und als Tugend vgl. Horst Bredekamp, Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem, München 1995, S. 46–53 (*Disegno* als Tat); Michael Cole, Cellini and the Principles of Sculpture, Cambridge 2002, pp. 118–148 (*The Design of Virtue*); Nicola Suthor, Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit, München 2004, S. 75–77.

17 Dazu Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996; Buck, *Arta et litterae*; Brink, *Arte et Marte*. Zum Verhältnis von Herrscher und Künstler vgl. Ernst H. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. by Millard Meiss, New York 1961, vol. I, pp. 267–279.

18 Dazu vgl. Jeroen Stumpel, *On Grounds and Backgrounds: Some Remarks About Composition in Renaissance Painting*, in: *Simiolus* 18 (1988), pp. 219–243; Frank Fehrenbach, *Komposition*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Begriffe Methoden*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Darmstadt 2003, S. 178–183.

19 Vasari, *Le vite* (ed. Bettarini; Barocchi), vol. I, p. 113 [1550].

20 „[...] unendosi insieme questi tre campi, tutto quello che è tra l' uno lineamento e l' alt[r]o si rilieva et apparisce tondo e spiccato“; Vasari, *Le vite*, *ibid.*

21 „[...] ed è parte di giudizioso Artefice il campire con tal colore, che aiuti a rilevare assai la sua pittura“; vgl. *Lemma campo* in: Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell' arte del disegno*, Florenz 1681, p. 27.

22 Für eine Fülle von Beispielen vgl. *Lemma campo* in: Nicolò Tommaseo; Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Turin 1865–1879, vol. I, p. 1156–1159; *Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato*, Venezia apresso Lorenzo Baseggio 1741, vol. I, pp. 387 f.

nen sei so groß, das es niemand erschöpfend behandeln könne.<sup>23</sup> In metaphorischer Absicht schillernd zwischen den Bedeutungen von Malgrund und Feld des Ruhmes gebraucht es Varchi an einer weiteren Stelle im Zusammenhang der Auftragsvergabe des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtina: „Nach vielen vielen Jahren – Papst Julius, Papst Leo und Papst Hadrian waren schon tot – verspürte Papst Clemens, der äußerst kenntnisreich war, Lust [...], Michelangelo auch die Frontseite derselben Kapelle malen zu lassen, und als Sujet gab er ihm den großen und schrecklichen Tag des jüngsten Gerichts, damit er ein riesiges Feld [*campo*, A.d.V.] habe, auf dem er seine Tugend zeigen könne.“<sup>24</sup>

Mit „*campo larghissimo*“ (dt. riesiges Feld) ist zugleich die große Fläche der Stirnseite der Sixtinischen Kapelle und das Sujet des *Jüngsten Gerichts* benannt, die Michelangelo ein riesenhaftes Feld böten, auf dem er seine Tugend erproben und zeigen könne. Zugleich wird so aber der künstlerische Prozeß, infolge dessen sich die Figuren vom Malgrund abheben, mit der Tapferkeit gleichgesetzt, die man auf einem Schlachtfeld zeigen könne. Zum Gebrauch des Wortes in der Geschichtsschreibung ist zum Beispiel der Vergleich mit Francesco Guicciardinis *Storia d' Italia* aufschlußreich: „Der Herzog zögerte in dieser Angelegenheit nicht, aus Sorge, die Venezianer könnten durch ihren Sieg zu viel Terrain [*campo*, A.d.V.] gutmachen, so daß es zu schwierig würde, sie zurückzuschlagen.“<sup>25</sup>

In Benvenuto Cellinis Vita kommt das Wort in unterschiedlichen Wendungen vor. *Campo* kann hier ebenso eine Jasminhecke sein, vor deren Grund (it. *campo*) eine Gruppe von zu einer Abendgesellschaft geladene Frauen einen wunderschönen Anblick abgeben, wie der aus Lapislazuli bestehende Hintergrund (it. *campo*) einer Atlas-Medaille.<sup>26</sup> Besonders interessant ist eine Stelle, in der die Wirkung von Cellinis Perseus in der Enge (it. *così ristretta*) des ihm als Atelier dienenden Bretterschlags in der Loggia dei Lanzi mit der exponierten Position vor der Weite der Piazza della Signoria (it. *a campo aperto*) kontrastiert wird.<sup>27</sup> Der

23 „La seconda è che il campo delle glorie, e grandezze, ed eccellenze di questo ò huomo, ò Angelo, ò atramente, che chiamare il debbiamo; è sì lungo, è sì largo, è sì profondo, che, come niuno non fu, non è, e non sarà mai nè sì veloce, nè sì destro, nè sì gagliardo, che egli possa in alcun tempo, quantunque lungo, trapassarlo tutto [...]“; Benedetto Varchi, *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi*. Fatta, e recitata da Lui pubblicamente nell' essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Mag. & Reverendo Monsignore M. Vincenzo Borghini Priore degli Innocenti, Firenze Giunti 1564, p. 9.

24 „Dopo molti, e molti anni, essendo morto Papa Giulio, Papa Leone, e Papa Adriano venne voglia a Papa Clemente, il quale era intendendissimo, [...] di far dipignere a Michelagnolo ancora le facciate della medesima capella; e gli die per istoria; affine che havesse il campo larghissimo di dimostrare la sua virtù; il gran Di, e tremendo della estremo universale Giudizio“; Varchi, *Orazione funerale*, pp. 20 f.

25 „Ma il duca non fu lento in questo bisogno, dubitando che i viniziani non pigliassino, con l'occasione della vittoria, tanto campo che fusse poi troppo difficile a reprimergli [...]“; Francesco Guicciardini, *Storia d' Italia*, IV, 2; zit. n. Francesco Guicciardini, *Storia d' Italia*, a cura di Ettore Mazzali, Mailand 1988, vol. I, p. 378.

26 „Era ivi per ispalliera alle donne un tessuto di gelsumini naturali e bellissimi, il quale faceva tanto bel campo a quelle donne, massimo alla mia, che impossibile saria il dirlo con parole“; Cellini, *Vita*, I, XXX; zit. n. Benvenuto Cellini, *La Vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Parma 1996, p. 110. „Questo era una figura [...] cesellata di piastra, aveva il cielo a dosso, fatto una palla di cristallo, intagliato in essa il suo zodiaco, con un campo di lapislazuli [...]“; Cellini, *Vita*, I, XLI; zit. n. *ibid.*, p. 160.

27 „Quando il Duca intese che tutta la mia opera del Perseo si poteva mostrare come finita, un giorno la venne a vedere [...] e disse: ‚Con tutto che questa opera ci paia molto bella, ell' ha anche a piacere ai popoli; sì che, Benvenuto mio, inanzi che tu gli dia la ultima sua fine io vorrei che per amor mio tu aprissi un poco

Fürst äußert das Bedenken, die Statue könne sich auf dem weiten Feld der Piazza nicht so behaupten, wie im geschützten Raum des Brettverschlags. Mit *campo* ist hier in zweifachem, rezeptionsästhetischen Sinngehalt ebenso die Weite des Aufstellungsortes gemeint wie die durch die Statuendichte gekennzeichnete Piazza della Signoria, auf deren umkämpften Feld (it. *campo*) sich Cellinis Werk im Paragone messen lassen müsse. Die Piazza ist der Grund, vor dem die künstlerische Gestalt ihre Wirkung entfalten kann, und zugleich das Feld, auf dem der Künstler seine Tugend (lat. *virtus*) beweisen kann. Die schon von Michael Cole und Horst Bredekamp herausgestellte Übergänglichkeit zwischen Kunst und Tat bei Cellini läßt sich so unter Berücksichtigung des Begriffes *campo* präzisieren.<sup>28</sup> An der zwischen künstlerischem Wettstreit und Duell changierenden Konkurrenz von Benvenuto Cellini und Baccio Bandinelli habe der Herzog, so Vasari, seinen Gefallen gehabt und habe ihnen dafür freies Feld (it. *campo franco*) gewährt. Als der Wettstreit tödlich zu enden drohte, habe der Herzog den Kampf aufs künstlerische Feld zurückgelenkt, indem er beiden in Konkurrenz zueinander eine Herrscherbüste in Auftrag gegeben habe. Bezeichnenderweise wird im ‚künstlerischen Duell‘ um die Herrscherbüste das letztgültige Austragungsfeld des Wettkampfes gesehen.<sup>29</sup> Das Kunstverständnis der Kontrahenten scheint Vasari hier treffend charakterisiert zu haben, da auch Bandinelli in seinem *Libro del Disegno* feststellt: „[...] das Schaffen in einer vortrefflichen Kunst ist nichts anderes als ein beharrlicher und ständiger Kampf, den ein tapferer Feldherr führt, um zum Sieg zu gelangen“.<sup>30</sup>

Nicht nur den heißblütigen Bildhauern, Cellini und Bandinelli, gerät der Grund, vor dem sich ihre Kunst zeigt, zum Schlachtfeld, auch vom ‚perfekten Hofmann‘ Raffael behauptet Vasari, im Fresko der *Schule von Athen* habe der Urbinat gezeigt, daß er „unter denjenigen, die einen Pinsel anrühren, das Feld [campo, A.d.V.] unbestritten halten wolle“.<sup>31</sup>

questa parte dinanzi, per un mezzo giorno, alla mia Piazza, per vedere quel che ne dice 'l popolo: perché e' non è dubbio che da vederla a questo modo ristretta, *al vederla a campo aperto*, la mostrerà un diverso modo da quello che la si mostra così ristretta.' [Hervorhebung d.V.]; Cellini, Vita, II, XC; p. 706.

28 Vgl. Bredekamp, Repräsentation und Bildmagie; Cole, Cellini and the Principles of Sculpture.

29 „[...] perché dicendo Baccio a Benvenuto, in presenza del Duca, molte parole delle sue mordaci, Benvenuto, che non era manco fiero di lui, voleva che la cosa andasse del pari; e spesso ragionando delle cose dell'arte e delle proprie, notando i difetti di quelle, si dicevano l'uno all'altro parole vituperosissime in presenza del Duca; il quale perché ne pigliava piacere, conoscendo ne' lor detti mordaci ingegno veramente et acutezza, gli aveva dato campo franco e licenza che ciascuno dicesse all' altro che egli voleva dinanzi a lui, ma fuori non se ne tenesse conto. [...] Per la qual cosa il Duca, perché molti mesi ebbe preso spasso del fatto loro, gli pose silenzio, temendo di qualche mal fine, e fece far loro un ritratto grande della sua testa fino alla cintura, che l'uno e l'altro si gettassi di bronzo, acciò che chi facesse meglio avesse l'onore“; Vasari, Le vite (ed. Bettarini; Barocchi), vol. V, pp. 268 f. [1568].

30 „Perciò quelli che no m'arano alche dischrizione, cierto che sarano tenuti uomini pesimi e pieni d' una millignia i[n]vidia, perché l' oparare d'una prechara arte non è altrimenti che una asidua e chontinova guera, che usa uno valoroso chapitano per avere una vettoria. E quello ch' i' ò aquistato da' sopradetti Signori e valenti maestri non è istato solo ne l'arte, ma anchora ne la nobilità de' chostumi.“ Bandinelli, Libro del Disegno, Vorwort; ediert in: Louis A. Waldman, Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources, Philadelphia 2004, p. 903.

31 „[...] tale che fece conoscere che egli voleva, fra coloro che toccavano i pennelli, tenere il campo senza contrasto“; Vasari, Le vite (ed. Bettarini; Barocchi), vol. IV, p. 167 [1550 u. 1568]. Vgl. dazu Matthias Winner, Il giudizio del Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano, in: Raffaello in Vaticano, Ausst. Kat. Città del Vaticano, Mailand 1984, pp. 179–193, insb. pp. 192 f.

„*Tener il campo*“ heißt im militärischen Jargon ein Terrain verteidigen und besetzt halten.<sup>32</sup> In diesem Tugendkampf gerät der Malgrund zum Schlachtfeld, der Pinsel zur Waffe. An anderer Stelle hatte Vasari den Pinsel des Malers mit der Lanze Achills verglichen, die „nicht nur heilt, sondern ihre Wunden auch ohne Narben hinterläßt“.<sup>33</sup> Diese Angleichung des Malgrunds an ein umkämpftes Feld des Ruhmes war nicht nur Vasari eigen, sondern in den Briefen von Sebastiano del Piombo an Michelangelo erhält der Wettstreit mit Raffael verschiedentlich die Konnotation eines höfischen Duells.<sup>34</sup>

Das Werk als Grund, vor dem der Künstler seine Kunst beweisen kann, ist in den Viten in zahlreichen weiteren Passagen nachzuweisen. So können Figuren im Hintergrund selbst zum Grund werden, auf dem die Kunstfertigkeit der Hauptfiguren erst angemessen bewundert werden kann.<sup>35</sup> Insgesamt scheint *campo*, wie gezeigt wurde, nicht nur den Malgrund zu bezeichnen, sondern ganz allgemein den Grund, vor dem die Kunst erst sichtbar wird und auf dem der Künstler in Anlehnung an das höfische Ritterethos seine Tugend unter Beweis stellen kann.

Der Fürst verstand sich hingegen als intimer Kenner der Kunst, auf dessen Urteilskraft und Rat sich die Künstler verließen. Der Leibarzt des Herzogs, Baccio Baldini, schrieb in seinem anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten verfaßten Nekrolog auf den Herzog: „Auf diese Künste verstand er sich so gut und redete über sie auf so verständige Weise, daß sich die besten Künstler oft nach seinem Urteil richteten und gerne seine Ratschläge zu ihren Werken anhörten.“<sup>36</sup> Baldini schließt mit der Bemerkung, der von Plinius erwähnte antike Maler Apelles hätte sich über Cosimo I. nicht in gleicher Weise belustigen können wie über den antiken König, der in seinem Atelier von den Gehilfen wegen seiner unbeholfenen Kommentare ausgelacht worden sei. Selbst Apelles hätte Cosimos Fachkenntnis bewundern müssen. Einschränkend fügt Baldini jedoch an, die Fachkenntnis in der Kunst sei bei seinem Fürst um so verwunderlicher gewesen, da dieser sich doch gänzlich dem Glauben und der Gerechtigkeit verschrieben hätte. Die Kennerschaft in der Kunst wird in dieser Passage erstaunlich stark an die für einen frühneuzeitlichen Herrscher unerläßlichen Herrschertugenden angenähert.

32 Vgl. Anm. 22.

33 „[...] il quale nelle man loro ha questo vantaggio dagli scarpelli dello scultore, ch'egli non solo sana, come faceva il ferro della lancia d'Achille, ma lascia senza margine le sue ferite“; Vasari, Le vite (ed. Bettarini; Barocchi), vol. I, p. 14 [1550].

34 Etwa: „[...] perché io non vi farò vergogna, come credo che non vi haver facto insino al presente“; Il Carteggio di Michelangelo. Ed. postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi; Renzo Ristori, Firenze 1965–1983, vol. II, p. 227 [Sebastiano del Piombo an Michelangelo, 12. April 1520]; oder: „Qui ve vendichate de tutte le inurie v' è state facte, et farete tacer le cichale, che non cridarano più, perché in questa stancia li va le più belle istorie che si possi depinger“; *ibid.*, vol. II, p. 240 [Sebastiano del Piombo an Michelangelo, 6. September 1520].

35 „E principalmente si abbia grandissima avvertenza di mettere sempre i colori più vaghi, più dilettevoli e più belli nelle figure principali et in quelle massimamente che nella istoria vengono intere e non mez[z]e, perché queste sono sempre le più considerate e quelle che sono più vedute che l' altre, le quali servono quasi a campo nel colorito di queste [...]“; Vasari, Le vite (ed. Bettarini; Barocchi), vol. I, p. 125 [1550].

36 „[...] delle quali arti egli si conosceva così bene, & ne ragionava di maniera, che i migliori artefici di quelle spesse fiata si rapportavano al giudizio suo, & volentieri udivano i suoi consigli circa l'opere [...]“; Baccio Baldini, Orazione fatta nella Accademia Fiorentina. In lode del Serenissimo Sig. Cosimo Medici Gran Duca di Toscana, Firenze nella Stamperia di Bartolomeo Sermartelli 1574, c. 10r–10v.

### 3. Fürst und Hofkünstler

Freilich darf das eingangs besprochene Herrscherporträt nicht isoliert betrachtet werden, da es selbst Teil eines großen, von Giorgio Vasari konzipierten Dekorationsprogramms in der Sala dei Cinquecento ist. Für das Verhältnis von Hofkünstler und Auftraggeber ist die in einem Bildfeld angeordnete Inschrift (Abb. 7) von zentraler Bedeutung:

MDLXV / HAS AEDES ATQ[UE] AULAM HANC TECTO ELATIORI, ADITU,  
LUMINIB[US] / SCALIS, PICTURIS, ORNATUQ[UE], ANG/USTIORI IN  
AMPLIOREM FORMAM / DECORATAM DEDIT, COSMUS/ MEDICES  
ILLUSTRIS[IMUS] FLORENT[IAE] / ET SENEN[ARUM] DUX, EX  
DESCR[PTIONE] ATQ[UE] ARTIFICO GEORGII / VASARII ARRET[INI]  
PICTORIS ATQ[UE] / ARCHITECTI ALUMNI SUI.<sup>37</sup>

[1565. Dieses Bauwerk und diesen Saal weihet der Mediceer Cosimo, hochverehrter Herzog von Florenz und Siena, nachdem er das Dach in erhabenerer, den Zugang, das Licht, die Treppen, die Malereien und die Zierde aus der vormaligen Dürftigkeit in prächtigerer Form mit Hilfe der Zeichnung und der Kunstfertigkeit seines Schülers, des Aretiner Malers und Architekten Giorgio Vasari, geschmückt hat.]

Dem wichtigen Anteil entsprechend, den der Herzog am Entwurfsprozeß der Sala dei Cinquecento hatte, wird die Vergrößerung und der Schmuck des Saales als Tat des Herzogs gewürdigt. Als Gegenüber des Herzogs, dem die Verbildlichungsabsicht zugeschrieben wird, steht in der Inschrift Vasari, dessen Zeichnung und Kunstfertigkeit (lat. *ex descriptione et artificio*) dem Werk zugrundeliegen. Die Verschönerungstat des Herzogs ruht auf der Zeichnung und Kunstfertigkeit des Malers auf, wie sich umgekehrt der Hofmaler in seiner Tätigkeit als Schüler des Fürsten (lat. *alumni sui*) bezeichnet. Der Bildzyklus wird dadurch als gemeinsame Tätigkeit begriffen, an dem der Hofmaler lernend und der Herzog lehrend Anteil gehabt haben. Die Ausstattung der Sala dei Cinquecento, während deren Ausmalung, wie Nicolai Rubinstein, Julian Kliemann und Henk van Veen gezeigt haben, zentrale Ideen der Staatstheorie der Medici-Herrschaft entwickelt wurden und sich eine vollständige Umdeutung und Appropriation der republikanischen Geschichte vollzog, wird durch die Inschrift zur Herrschertat.<sup>38</sup> Für die in der Inschrift angesprochene

<sup>37</sup> Allegri; Cecchi, Palazzo Vecchio e i Medici, p. 238; Muccini, Il Salone dei Cinquecento, p. 99. Die Inschrift ist in den *Ragionamenti* in leichter Umstellung angegeben: „Has aedes, atque aulam hanc tecto elatiore, aditu, luminibus, scalis, picturis, ornatuque angustiori, in amplio formam dedit decoratam Cosmus Medices illustrissimus Florentiae et Senarum dux, ex descriptione, atque artificio Georgii Vasarii Aretinii pictoris, atque architecti, alumni sui, anno MDLXV“; Vasari (ed. Milanese), vol. 8, p. 206.

<sup>38</sup> Vgl. Nicolai Rubinstein, Vasari's Painting of the Foundation of Florence, in: Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, pp. 64–73; Nicolai Rubinstein, Politische Ikonographie im Palazzo Vecchio, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 30 (1981–1982), S. 15–18; Henk Th. Van Veen, Antonio Giacomini, un commissario repubblicano nel Salone dei Cinquecento, in: Prospettiva 25 (1981), pp. 20–56; Henk Th. Van Veen, Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 55 (1992), pp. 200–209; Henk Th. Van Veen, Republicanism, not 'Triumphalism': On the Political Message of Cosimo I's Sala Grande, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz 27 (1993), S. 475–480; Kliemann, Gesta dipinte, pp. 69–78; Henk Th. Van Veen, Circles of Sovereignty: The Tondi of the Sala Grande and the Medici Crown, in: Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court, ed. by Philip Jacks, Cambridge 1998, pp. 206–119. Vgl. auch Markus Kiefer, Mediceische Erinnerungsräume: Cosimo I. im Palazzo Vec-

Transformation der Sala dei Cinquecento vom Ratssaal der Republik (lat. *consilium*) zum Audienzsaal des Hofes (lat. *aula*) muß der Fürst verantwortlich zeichnen, wobei der Künstler in seiner durch Zeichnung und Kunstfertigkeit garantierten Professionalität und in der Eigenschaft als eines Schülers oder besser Zöglings des Fürsten an dessen Souveränität partizipiert. Bedeutsam ist die Wortwahl: Für Schüler wird statt „discipulus“ hier „alumnus“ verwendet, was neben einem Verhältnis der Lehre eines des Nährens (*alumnus* von *alo*, dt. nähren, fördern) charakterisiert, das für den Höfling konstitutiv ist. Wird die Kunst zur Tat, so besteht kein Widerspruch darin, den Künstler als Schüler des Fürsten zu bezeichnen. Ohne die schöpferische Leistung seiner Zeichnung und Kunstfertigkeit wäre diese Tat nicht zu vollbringen. Im eingangs analysierten Bildfeld der *Planung zur Einnahme von Siena* (Abb. 1) ist dieses Bedingungsverhältnis sinnbildlich ausgedrückt: Während Cosimo I. auf keiner der großformatigen, dem Sienesischen Feldzug gewidmeten Schlachtszenen erscheint und stattdessen seine Heerführer verbildlicht sind, werden sämtliche Szenen durch die Planungsszene umgedeutet, da nun in Anlehnung an die Arbeitsteilung in der Baupraxis der Herrscher gegenüber seinen Heerführern als ‚Architekt des Sieges‘ erscheint.<sup>39</sup> Vasari definiert die Leistung des *disegno* für die Architekten in seinen Viten so, wobei mit *disegno* die Zeichenkunst im weitesten Sinne als visuelles Artikulieren geistiger Inhalte verstanden wird:

Die Männer dieser Künste unterscheiden die Zeichnung je nach Machart und Eigenschaft der geschaffenen Zeichnung. Diejenigen, die locker aufgezeichnet und mit dem Stift oder anderem nur gerade angedeutet sind, werden Skizzen genannt, wie an anderer Stelle gesagt werden wird. Diejenigen, die ganz von Linien umgeben sind, werden Profile, Umrisse oder Linien genannt. Diese alle nun, ob wir sie Profile oder anders benennen, dienen der Architektur und Skulptur ebenso wie der Malerei. Der Architektur aber [dienen sie] im höchsten Maße, denn ihre Zeichnungen bestehen ausschließlich aus Linien: das ist, was den Architekten angeht, Anfang und Ende dieser Kunst, denn das übrige ist mittels der nach den Linien gefertigten Holzmodelle nur noch Aufgabe der Steinmetze und Maurer.<sup>40</sup>

Der *disegno* des Herrschers erlaubt, die Kriegstat in Gänze im Studierzimmer als Simulation zu planen, und ist somit im Anklang an Vasaris Formulierung ‚Anfang und Ende der

chio. Die Methode und Funktion der historischen ‚inventio‘ in Francesco Salviati's Sala dell' Udienza (1543–1548), in: Bildnis, Fürst und Territorium (Rudolfstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 2), hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolfstadt, bearb. v. Andreas Beyer unter Mitarb. von Ulrich Schütte u. Lutz Unbehaun, München; Berlin 2000, S. 59–88.

<sup>39</sup> Dazu Kliemann, Gesta dipinte, S. 76–77.

<sup>40</sup> „Hanno gli uomini di quelle arti chiamato overo distinto il disegno in varii modi e secondo le qualità de' disegni che si fanno. Quelli che sono tocchi leggermente et appena accennati con la penna o altro, si chiamano schizzi, come si dirà in altro luogo; quegli poi che hanno le prime linee intorno intorno, sono chiamati profili, dintorni o lineamenti. E tutti questi, o profili o altrimenti che vogliamo chiamarli, servono così all'architettura e scultura come alla pittura; ma all'architettura massimamente, perciò che i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto a l'architetto, ch' il principio e la fine di quell'arte, perché il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori“; Vasari, Le vite (ed. Bettarini; Barocchi), vol. I, p. 112 [1568]. Vgl. Alberti, De re aedificatoria, I.1.: Leon Battista Alberti, L'architettura, a cura di Giovanni Orlandi; Paolo Portoghesi, Mailand 1966, vol. I, pp. 19 f. Die Alberti-Ausgabe von 1550 besorgte ein enger Freund und Berater Vasaris, Cosimo Bartoli.

Kriegskunst', während das Übrige nur noch Aufgabe der Soldaten und Befestigungsingenieure ist.

Eine besondere Subtilität der Bildfindung besteht allerdings darin, daß offen gelassen wird, ob die vom Herrscher kenntnisreich vermessene Zeichnung seiner eigenen Hand entstammt. Der Fürst wird ja weder beim Zeichnen gezeigt, noch ist ein weißes Blatt zu sehen, was viel stärker die Imaginations- und Erfindungskraft des Herrschers hervorgehoben hätte. Vielmehr bleibt hier wohl absichtsvoll die Interpretation zulässig, daß die vorgeführte, fürstliche Kenntnis der Zeichenkunst ohne die schöpferische Unterlage des Künstlers unmöglich wäre. Der *disegno* des Künstlers stellte so die Basis und Voraussetzung der Herrschertat dar. Herrscherlob und Künstlerlob verbänden sich dann auf eine für Vasari bezeichnende Weise. Daher gibt die analysierte bildliche und textliche Evidenz einer komplexen Vorstellung von Patronage Ausdruck. In der Inschrift, die die Ausstattung als Herrschertat feiert, ist vom Hofmaler und vom Fürsten die Rede, wobei ein komplexes Verhältnis zwischen Kunst und Herrschaft im Bild des Schülers und Zöglings evoziert wird.

Die Stilisierung der Künstler als Helden in Vasaris Viten und die Verinnerlichung eines höfischen Ritterethos machten sie zu einem gleichrangigen Gegenüber des Fürsten. Die Affinität zwischen Herrscher und Künstler zeigt sich nicht nur in der Zusammenarbeit bei Dekorationsprojekten, sondern auch daran, daß Cosimo seine Kennerschaft als Herrschertugend anerkannt wissen wollte. Der wechselseitige Austausch von Kompetenzen zwischen Künstler und Herrscher vermag zu erklären, warum der Fürst seine Feldherrnrolle so weitgehend im Bild des planenden Architekten dargestellt wissen wollte. Offensichtlich war die Figur des Architekten ein naheliegender Vergleich, um das gewandelte, zum Absolutismus tendierende Herrschaftsverständnis zu artikulieren. Dabei wird die künstlerische Professionalität zwar vereinnahmt, zugleich wird ihr aber im höchsten Maße gehuldigt. In unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Entstehung dieses neuartigen Herrscherbildnisses wurde in Florenz die *Accademia del Disegno* gegründet, wobei sich an die Gründung eine eingehende Diskussion um die Rolle und den Status des Architekten anschloß.<sup>41</sup> Welches Prestige die Figur des Architekten infolge der Akademiegründung und der Debatte um die Profession des Architekten erlangt hatte, zeigt sich an dieser demonstrativen Vereinnahmung durch den Fürsten. Herrschaft wird hier in Anlehnung an das mittelalterliche Bild des *deus artifex* als schöpferische Tätigkeit verstanden. Die im Zuge der Akademiegründung präzisiertere Vorstellung des *disegno*, im weitesten Sinne als visuelles Artikulieren geistiger Inhalte aufgefaßt, erlaubt dem Fürsten, eine neue Form der Ausübung von Herrschaft zu verbildlichen. Am Schreibtisch kann der Fürst mittels Zeichnung, Zirkel und Winkel die Strategie zur Einnahme von Siena entwerfen, die anschließend von seinen Heerführern und Soldaten ins Werk gesetzt wird. Der Fürst erscheint somit als übergeordnete Instanz, die alle Fäden in der Hand hält und vorausschauend plant. Die Art, wie hier spezifisch künstlerische Kompetenzen für die Herrscherpanegyrik vereinnahmt werden, kann kaum noch in Begriffen wie Patronage und Mäzenatentum gefaßt werden. Anstatt sich auf althergebrachte Topoi des Herrscherlobs zu beschränken, wird die künstlerische Professionalität zur Definition einer neuen Form von Herrschaft eingesetzt. Man könnte fast behaupten, daß der Fürst erst über die Professionalität

<sup>41</sup> Vgl. Matteo Burioni, Die Architektur: Kunst, Handwerk oder Technik? Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini und die Ordnung der Künste an der *Accademia del Disegno* im frühabsolutistischen Herzogtum Florenz, in: Zeitsprünge 8/III, IV (2004), S. 101–120.

tät des künstlerischen Diskurses zu einer neuen Definition seiner Herrschaft gelangt. Insofern ist die oft herausgestellte Vereinnahmung der Akademie durch den Herrscher nicht nur ein Ausdruck der fürstlichen Macht, sondern auch ein Anzeichen seiner Affinität zum künstlerischen Diskurs. Denn er sieht im *disegno* nicht allein einen dekorativen oder propagandistischen Aspekt seiner Herrschaft, sondern geht so weit, seine Herrschaftsausübung über das künstlerische Handeln zu definieren.



Abb. 1: Giorgio Vasari, Planung zur Einnahme Sienas. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dei Cinquecento, Decke



Abb. 2: Jan van Straet (zugeschrieben), Planung zur Einnahme Sienas, Vorzeichnung. Paris, Louvre, Gabinet des estampes et des dessins, Inv. 10676

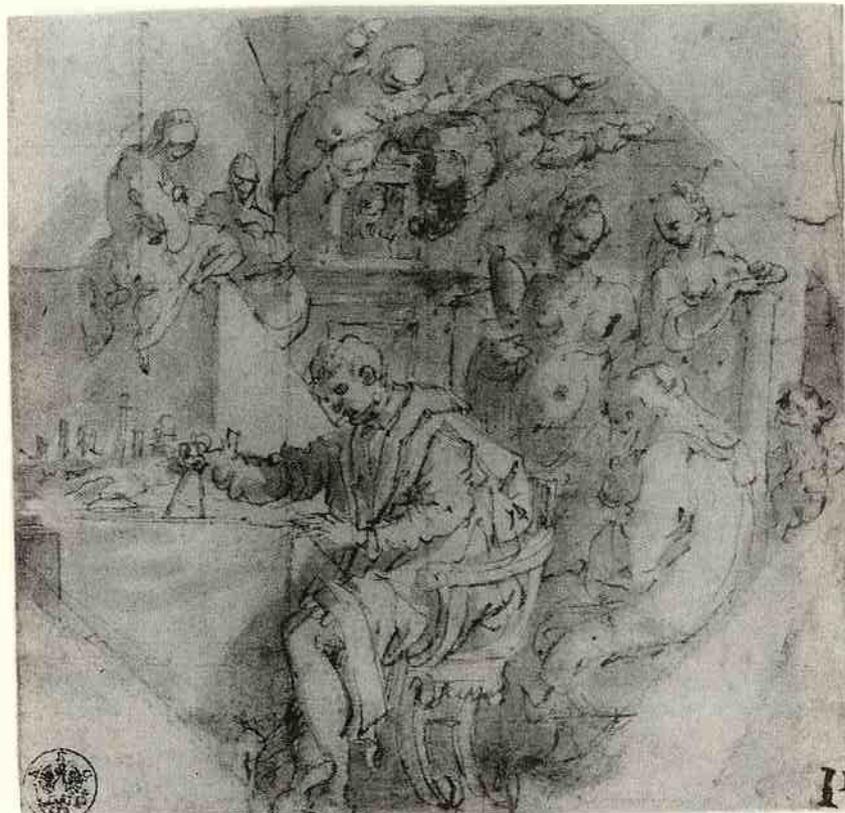


Abb. 3: Giorgio Vasari, Planung zur Einnahme Sienas, Vorzeichnung. Berlin, SMPK, Kupferstich-Kabinett, Inv. 6558

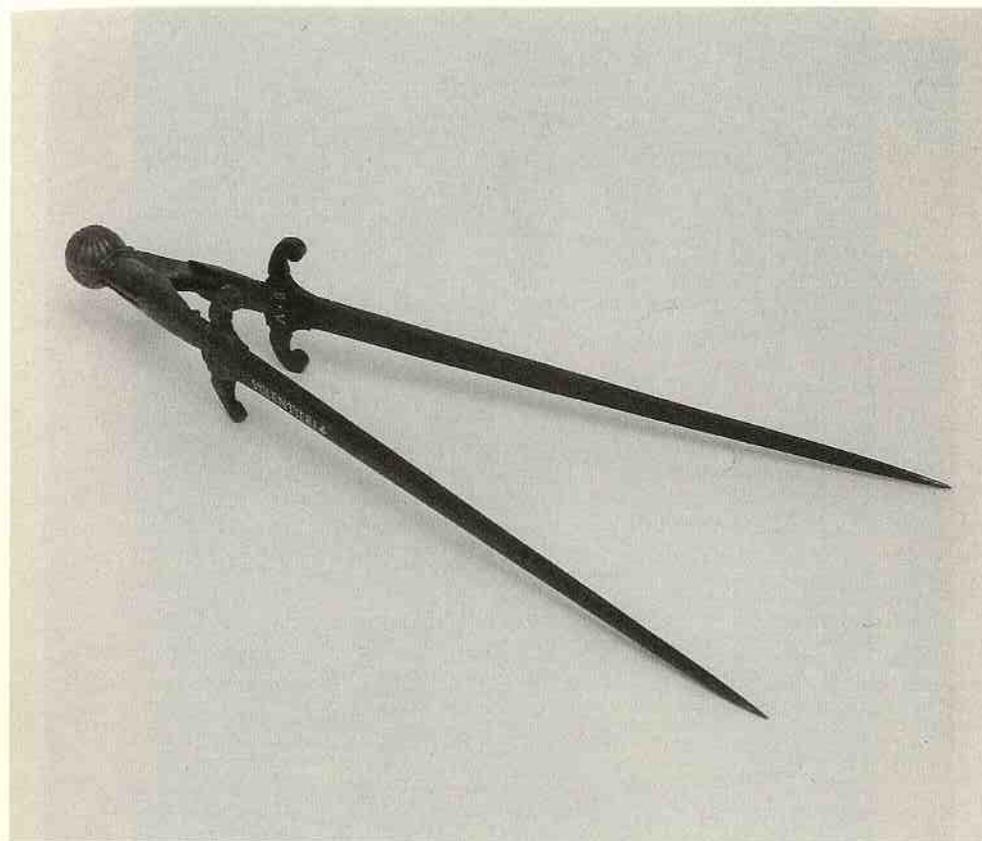


Abb. 4: Als Dolch zu verwendender Zirkel. Florenz, Museo di Storia della Scienza

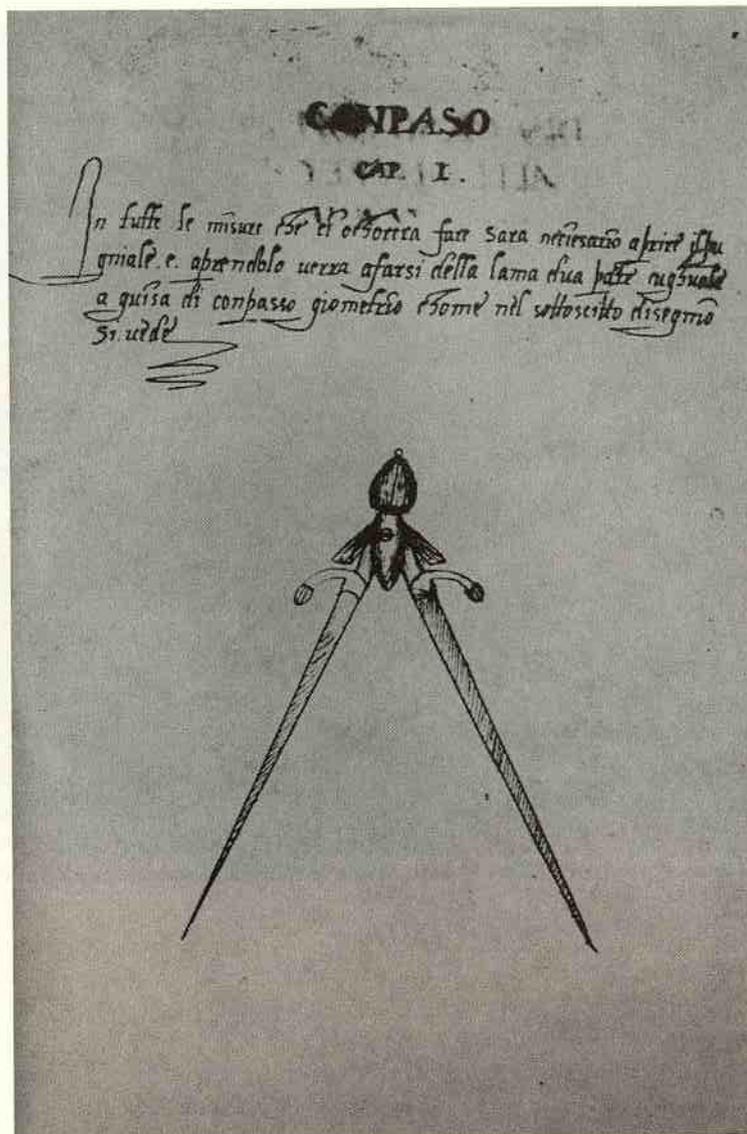


Abb. 5: Anonymer Traktat über Kriegskunst, Zirkel-Dolch. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Edizioni rare 120, fol. 95v

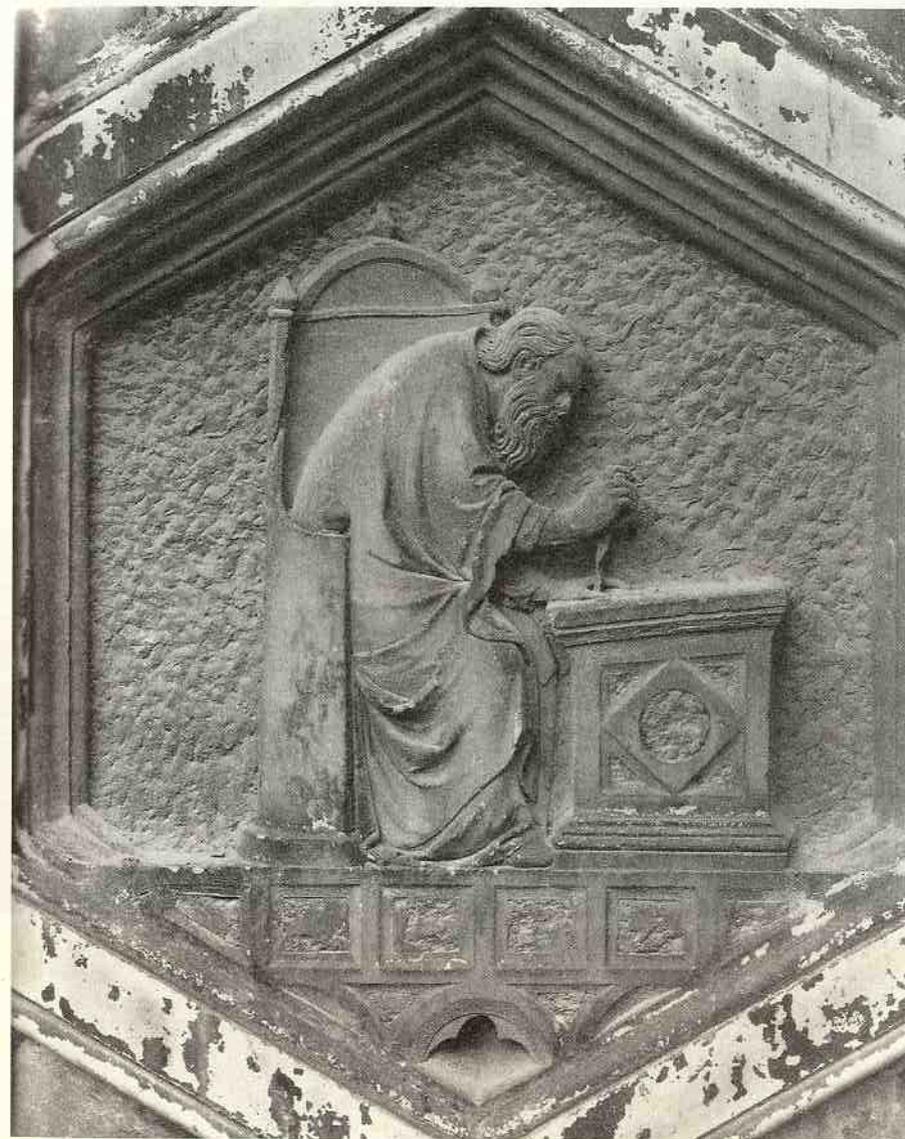


Abb. 6 Nicola Pisano, Gott als Architekt. Florenz, Santa Maria del Fiore, Campanile

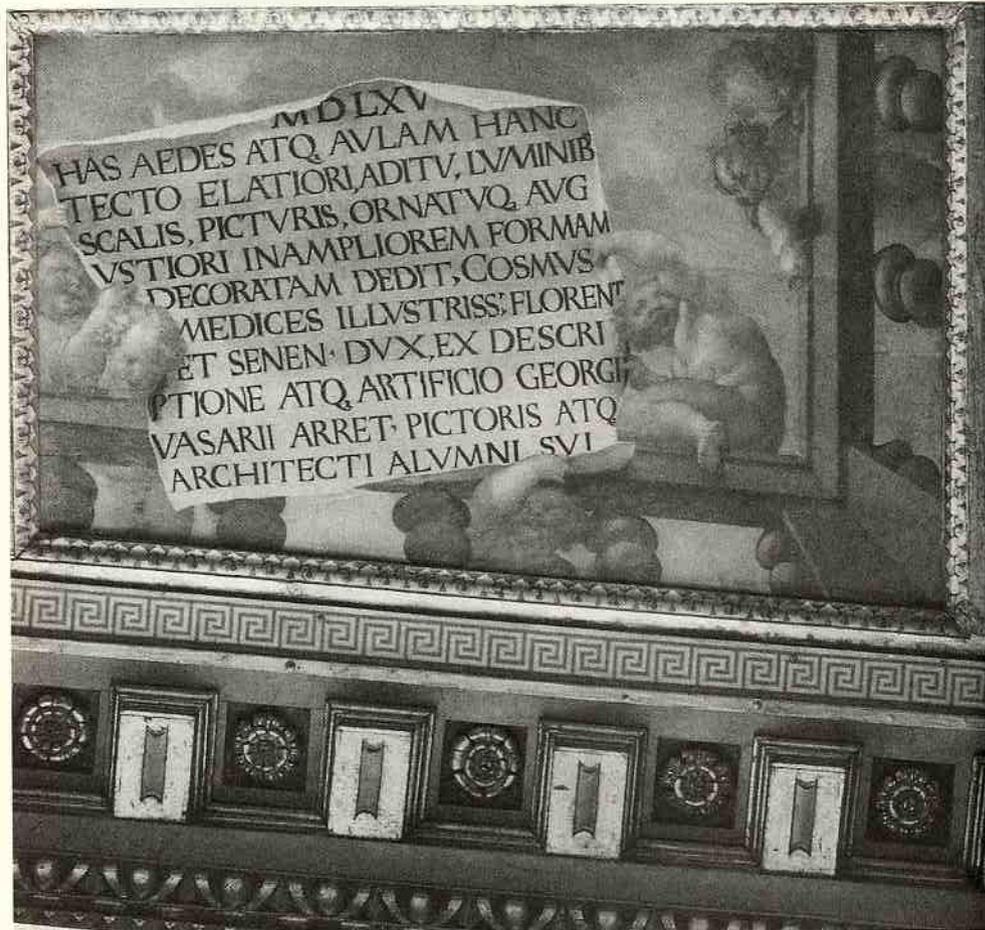


Abb. 7: Giorgio Vasari, Inschrift. Florenz, Sala dei Cinquecento, Decke

### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 aus: Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz

Abb. 2 aus: Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz

Abb. 3 aus: Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento, Ausst. Kat. Firenze Palazzo Pitti Museo degli argento 24. September 1997 – 6. Januar 1998, Mailand 1997, Kat. Nr. 95, S. 131

Abb. 4 aus: Antje Kosegarten u. Peter Tigler (Hgg.), Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, Bd. 2, Tf. CXXXVII

Abb. 5 aus: Bartolomeo Ammannati, La città. Appunti per un trattato, hrsg. von Mazzino Fossi, Rom 1970, S. 442

Abb. 6 aus: Emma Simi Varanello, Artisti e dottori nel medioevo. Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle 'arti belle', Rom 1995, S. 160–163.

Abb. 7 aus: Ugo Muccini, Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, Florenz 1990, S. 99

## Inhaltsverzeichnis

<i>Ulrich Oevermann / Johannes Süßmann / Christine Tauber</i>	
Vorrede .....	7
<i>Ulrich Oevermann</i>	
Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage .....	13
<i>Peter Scholz</i>	
Senatorisches Mäzenatentum. Überlegungen zum Verhältnis von Dichtern, Gelehrten und römischen <i>nobiles</i> in republikanischer Zeit .....	25
<i>Johannes Fried</i>	
Mäzenatentum und Kultur im Mittelalter .....	47
<i>Anna Akasoy</i>	
Patronage für Mystiker und Philosophen im arabischen Westen .....	73
<i>Barbara Schlieben</i>	
Herrscherliche Wißbegier und politisches Unvermögen. Historische und allegorische Lesarten der Herrschaft Alfons' X. ....	89
<i>Matteo Burioni</i>	
Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I. ....	105
<i>Christine Tauber</i>	
Der Künstler als Höfling: Rosso Fiorentinos Bild „Moses verteidigt die Töchter des Jethro“ als Allegorie einer gelungenen Patronagebeziehung .....	127
<i>Peter Münte</i>	
Strukturelle Motive der Beziehung von Wissenschaft und Herrschaft. Zur wissenschaftssoziologischen Bedeutung der Analyse von Widmungsbriefen am Beispiel der Widmung an Leopold de Medici in Christiaan Huygens <i>Systema Saturnium</i> .....	151
<i>Andreas Pečar</i>	
Schloßbau und Repräsentation. Zur Funktionalität der Adelspalais in der Umgebung des Kaiserhofes in Wien (1680–1740) .....	179