

# „Ergon“ und „Parergon“: Giorgio Vasaris Malereien in den *Stanze Nuove* und seine Selbstdeutung

Fabian Jonietz

**Das Buch zum Bild. Die Stanze Nuove im Palazzo Vecchio, Giorgio Vasaris Ragionamenti und die Lesbarkeit der Kunst im Cinquecento.** Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2017. 352 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-422-07468-2. € 68,00

In den Jahren nach 2000 hat die Forschung ihre Aufmerksamkeit wieder verstärkt auf Giorgio Vasaris Malereien in den sogenannten *Stanze Nuove* des Florentiner Palazzo Vecchio, dem *Quartiere degli Elementi* und dem *Quartiere di Leone X*, gerichtet. Dabei wurden die Fresken stets in Relation zu ihrer schriftlichen Beschreibung durch den Künstler in dessen *Ragionamenti* gedeutet, die 1588 postum durch den Nefen, Giorgio Vasari il Giovane, veröffentlicht worden sind. Zwar hat bereits Karl Frey 1923 in seinem Buch *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* darauf aufmerksam gemacht, dass die Schrift nicht als ‚Schlüssel‘ für den Inhalt der Malereien fungieren könne, doch hält sich in der Literatur zu der nach wie vor als einheitliches ‚Bildprogramm‘ rezipierten Ausstattung bis in die jüngste Zeit die Auffassung, dass nur der beschreibende Text die Lesart und Identifikation der Bildinhalte vorgebe (Émilie Passignat, *Vasari e i Ragionamenti in Palazzo Vecchio*, in: „*Reverse engineering*“. *Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, hg. v. ders./Antonio Pinelli, Rom 2007, 115–128, hier v. a. 119).

Infolgedessen wurden Vasaris Malereien häufig als manieristisch-komplex und für sich allein genommen als nahezu ‚unleserlich‘ kritisiert. Auch die in den *Ragionamenti* als „senso nostro“

bezeichnete vermeintlich vertikale Entsprechung zwischen den antiken Göttern im Obergeschoss und den „dei terrestri“ der Medici-Familie im *Quartiere di Leone X* ist dabei meist als Faktum aufgefasst worden. Diskrepanzen zwischen Text und Ausführung wurden mitunter gar als ‚Vertuschungsversuch‘ des apologetisch schreibenden Künstlers für vermeintliche ‚Fehler‘ in seiner malerischen Umsetzung des vom ‚ikonografischen Berater‘ ersonnenen *concetto* angesehen (Lorenzo Pericolo, *Giorgio Vasari and the invisible prince. The Palazzo Vecchio as a figure of introjection*, in: *Il principe invisibile*, hg. v. Lucia Bertolini, Turnhout 2015, 401–429, hier v. a. 410f.).

Diese Annahmen, die auf dem Zirkelschluss einer direkten und gültigen Aussagefähigkeit des Textes für den Bildinhalt beruhen, unterzieht Fabian Jonietz’ 2012 eingereichte und 2017 publizierte Dissertationsschrift einer ebenso kritischen wie gründlichen Revision, wobei sie gleichzeitig das bestehende Desiderat einer konzisen Einbettung der malerischen Ausstattung in den zeitgenössischen Entstehungskontext sowie in bau-, funktions- und rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen zum Palazzo Vecchio und seinem Aufbau, den *Stanze Nuove*, erfüllt. Eine reiche Bebilderung des Bandes mit 200 Schwarz-Weiß-Abbildungen und 20 ganzseitigen Farbtafeln sowie ein umfangreicher Personen- und Namensindex unterstützen das Unterfangen, das den internationalen Forschungsstand ausführlich in die Argumentation integriert.

## METHODOLOGISCHE NEUAUSRICHTUNG

Die Publikation greift einige vom Autor bereits vorab in Aufsätzen veröffentlichte Kernthesen auf, die sie nun als Teile eines größeren Forschungszusammenhangs präsentiert und zur Erhärtung weiterer Schlussfolgerungen heranzieht (Fabian Jonietz, *Die Geburt des Programms und der Tod des*

**Abb. 1 Werkstatt Vasaris, Details der Wanddekoration im „ricetto“ vor der Sala degli Elementi. Florenz, Palazzo Vecchio [Jonietz 2017, S. 169, Abb. 126]**



Autors. Kollektive Kreativität im Palazzo Vecchio 1555–1575, in: *Kollektive Autorschaft in der Kunst*, hg. v. Rachel Mader, Bern 2012, 23–44; Vasari als Kompilator, in: *Le Vite del Vasari*, hg. v. Katja Burzer/Charles Davis/Sabine Feser/Alessandro Nova, Venedig 2010, 161–180). Durch zahlreiche gedruckte wie handschriftliche Primärquellen gestützt, welche teils erstmals aufbereitet, teils auch aus bislang ungekannter Perspektive beleuchtet werden, gelingt es Jonietz, profunde Einsichten in frühneuzeitliche Konzeptions- und Deutungspraktiken zu geben, wodurch sein Buch der Forschung zu malerischen Raumausstattungen im Cinquecento – auch über das konkrete Beispiel der *Stanze Nuove* und der *Ragionamenti* hinausgehend – ein bedeutendes neues Kapitel hinzufügt.

Vorgesprochen und im Buch exemplarisch durchexerziert wird nichts weniger als eine neue, differenziertere ‚Lesart‘ von monumentalen Palaustattungen und den sie betreffenden Textquellen, die sich nicht darauf versteifen, zwingend ein kohärentes ‚Bildprogramm‘ ausmachen zu wollen, sondern die vielmehr den komplexen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen im jeweiligen Einzelfall Rechnung trägt. Dabei seien Fragen der Zugänglichkeit, des Planungszeitraums, der räumlichen Vorbedingungen und der personellen Aufgabenteilung sowie gegebenenfalls die intentionale Ausrichtung des beschreibenden Textes jeweils individuell zu berücksichtigen. Jonietz nimmt hier eine interessante und spannungsreiche Zwischenposition inmitten zweier prinzipiell widerstreitender methodologischer Lager ein: den

Vertretern einer strengen Ikonologie einerseits, die von der ‚Codierung‘ frühneuzeitlicher Kunstwerke ausgehen, welche sie im Rekurs auf schriftliche Vorlagen zu dechiffrieren suchen; und den Ikonologie-Kritikern andererseits, die den Versuch inhaltlicher Bilddeutung als latent ikonoklastisch verurteilen und für eine rein ästhetische Betrachtung der Malereien votieren. So gelingt es ihm zum einen, an der Vorstellung Zweifel anzumelden, frühneuzeitliche Bildwerke verfügten zwingend über einen einzigen kohärenten Gehalt; zum anderen belegt er mit Fokus auf die *Stanze Nuove* die gleichberechtigte Rolle inhaltlicher ‚Lesbarkeit‘ neben anderen Rezeptionsmodi der Kunst im 16. Jahrhundert, wobei diskursive, spielerische und assoziative Deutungen bevorzugt wurden (hierzu in Bezug auf die Galerieausstattung von Fontainebleau: Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I<sup>er</sup>*, Berlin 2009, v. a. 195–289).

Um die *Ragionamenti* in Bezug zur Raumausstattung zu setzen, greift Jonietz eingangs auf das

von Jacques Derrida verwendete, in seinem Ursprung jedoch bereits auf die Antike zurückgehende Begriffspaar von *Ergon* und *Parergon* zurück, welches er einer kritischen begriffsgeschichtlichen Einordnung unterzieht sowie schließlich durch das der Literaturtheorie entlehnte methodologische Instrumentarium des ‚Paratextes‘ (Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 2001 [EA Paris 1987]) schärft. Was zunächst wie ein dem frühneuzeitlichen Forschungsgegenstand künstlich aufkotroyierter theoretischer Überbau anmuten mag, entpuppt sich im weiteren Argumentationsverlauf als weitgehend gelungener methodischer Griff, der es dem Verfasser erlaubt, das Verhältnis von Giorgio Vasaris malerischer Ausstattung in den *Stanze Nuove* zum begleitenden Text der *Ragionamenti* in seiner Komplexität abzubilden, wodurch eine nuancierte und somit historisch gerechtere Sicht auf die beiden Medien, ihr Verhältnis zueinander und ihren jeweiligen Gehalt gewonnen werden kann.

### GENESE DER RAUMAUSSTATTUNG

Im ersten, mit „Ergon“ überschriebenen Teil befasst sich die Studie vornehmlich mit der malerischen Ausstattung des *Quartiere degli Elementi* und des *Quartiere di Leone X*, für die Vasari ab 1555 hauptverantwortlich war. Ausführliche einleitende Kapitel kontextualisieren die Malereien zunächst im Hinblick auf Cosimo I. de’ Medici als Auftraggeber, auf den durch die Ausführung zum Hofkünstler avancierenden Giorgio Vasari und hinsichtlich des Palazzo Vecchio selbst als symbolträchtiges Machtzentrum des republikanischen wie herzoglichen Florenz. Zwar werden hierbei kaum neue Ergebnisse präsentiert, doch wird durch die Neukombination bekannter Details in einem weiten Informationsrahmen ein klareres Bild von den Voraussetzungen für den inhaltlichen Entwurf und die Umsetzung der Dekorationen gezeichnet.

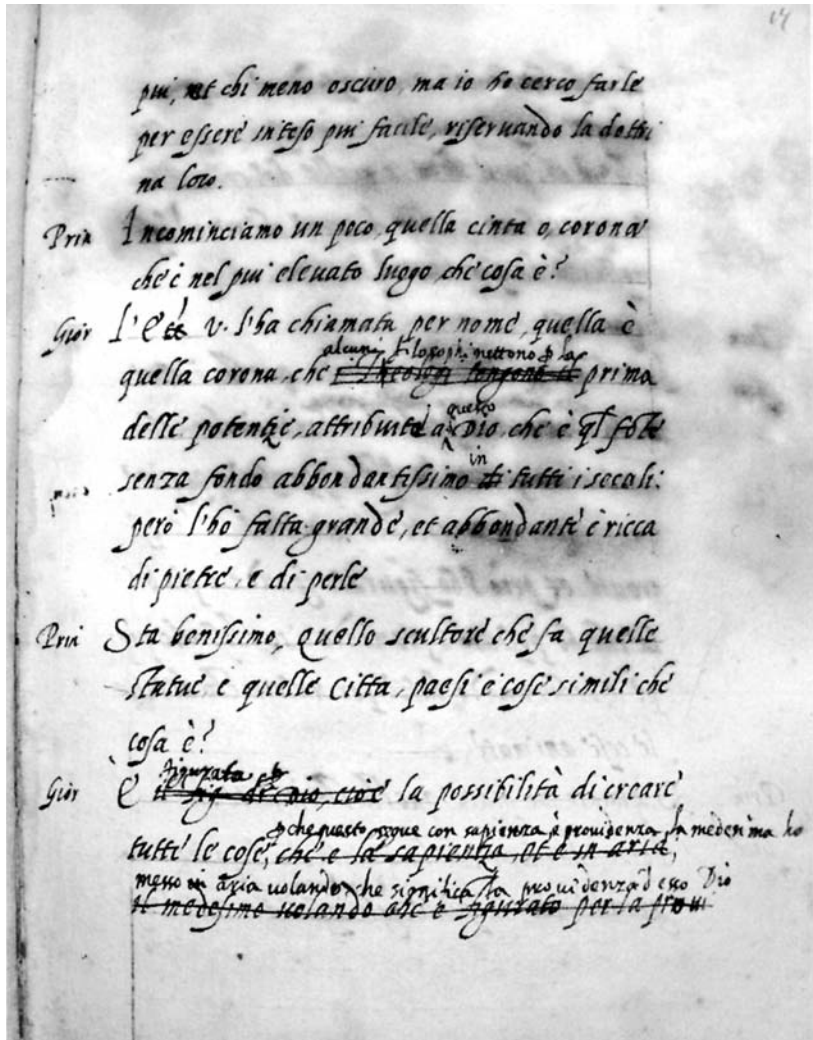
Beleuchtet werden die Malereien zudem aus dem Blickwinkel ihrer intendierten und tatsächlichen Zugänglichkeit. Als Gästetrakt für bevorzugte Staatsbesucher geplant und erstmals anlässlich der politisch entscheidenden Hochzeit zwischen

Lucrezia de’ Medici und Alfonso d’Este 1558 in Gebrauch genommen, sollten die Raumfolgen ästhetischen Genuss und praktische Annehmlichkeit vereinen sowie durch materiellen Reichtum und die *varietà* ihrer Bilderfindungen beeindrucken. Obwohl fürstliche Residenzen in zeitgenössischen Texten häufig in Bezug auf ihren Nutzen und ihre Funktion als „pubblico“ angesprochen sind, waren solche Räumlichkeiten, wie Jonietz mit diversen Quellen belegt, keineswegs öffentlich im Sinne einer permanenten Zugänglichkeit, sondern blieben mitunter selbst für Hofbeamte „a chiave“ verschlossen. Zwar konnten die *Stanze Nuove* im Austausch gegen Gefälligkeiten und bei Abwesenheit des Fürsten bereits früh auch von Außenstehenden ‚besichtigt‘ werden, aber im Gegensatz zur *Sala dei Cinquecento* finden sie in den Reiseberichten des 16. und 17. Jahrhunderts kaum Erwähnung. Außerdem logierte ab 1560 Kardinal Ferdinando de’ Medici dauerhaft im *Quartiere degli Elementi*, was die allgemeine Sichtbarkeit der Räumlichkeiten weiter einschränkte. Auf diesem Wege kann Jonietz letztlich für die geringe Relevanz zeitgenössischer Forderungen nach einer allgemeinen Verständlichkeit ‚öffentlicher‘ Werke argumentieren.

Auch die Konzeption und Ausführung der Bildfolgen ereignete sich, wie eine sorgfältige Rekonstruktion der Werkgenese belegt, als diskontinuierlicher, komplexer sowie von mehreren Personen bestimmter Prozess, der – entgegen der landläufigen Forschungsmeinung – keine eindeutige Aufgabenteilung und keine strenge programmatische Ausrichtung aufwies. So stellt sich das Interesse des Fürsten an Form und Gehalt der Bildinhalte im Falle der *Stanze Nuove* als frapperend gering dar. Auch die sogenannten humanistischen Berater, Cosimo Bartoli und Vincenzo Borghini, unterstützten das Projekt mehr durch optionale Vorschläge als durch Direktiven, wobei sie sich mittels eigener Ideen zur technisch-formalen Gestaltung auch an der Umsetzung beteiligten. Vasari schließlich brachte selbst inhaltliche Entwürfe ein, und seine Ausführungen weisen mitunter große Selbstständigkeit gegenüber den schriftlichen Planungen auf. Gestützt wird Jonietz’ Forderung

Abb. 2 Manuskript der Rationamenti (BUF, Ms. 11), fol. 14r (Jonietz 2017, S. 209, Abb. 143)

nach einer individuellen Ausdifferenzierung der planerischen Zuständigkeiten im 16. Jahrhundert schließlich durch eine kritische Auseinandersetzung mit Albertis Forderung nach einer Kooperation des Künstlers mit Gelehrten sowie durch die Auswertung weiterer frühneuzeitlicher Quellen, unter anderem zur Florentiner Baptisteriumtür und zum *studiolo* der Isabella d'Este im Palazzo Ducale in Mantua, welche die aktive Rolle des Künstlers bei der inhaltlichen Gestaltung belegen und der Annahme einer rigiden Aufgabenteilung zwischen Gelehrten und Künstlern widersprechen.



## DEUTUNGSOFFENHEIT

Auf diese Weise unterzieht die Untersuchung schließlich auch den Begriff des ‚Bildprogramms‘ am Beispiel der *Stanze Nuove* einer kritischen Revision. Die Annahme von Stringenz und Geschlossenheit in der Bilderfindung halte der inhomogenen Planung und Entstehung der Malereien nicht stand. Diese beinhaltet ebenso die Wiederverwendung und Neukombination älterer Vorlagen – beispielsweise aus Vasaris *Sala dei Cento Giorni* in der Cancelleria in Rom (Abb. 3 und 4) –, wie sie auf bestehende räumliche Vorbedingungen Rücksicht

nimmt und gängige Dekorationsmodi aufgreift. Politischer Hintersinn im Sinne eines zu etablierenden ‚Kanons‘ sei demnach einwandfrei nur im *Quartiere di Leone X* zu identifizieren und scheine außerdem eher plakativ in diversen ornamental gewendeten *Imprese* sowie im durchaus subversiv angelegten variablen Spiel mit den mediceischen Pallae auf (Abb. 1).

Einen strengen „senso nostro“ jedoch lassen, so die am Befund dokumentierte Erkenntnis der Studie, die oberen Räumlichkeiten weder im Sinne eines horizontalen Narrativs noch im Sinne einer

vertikalen Typologie erkennen. Diese Auslegung weist Jonietz als fiktionale und durch Auslassungen sowie Diskontinuitäten im Erzählfluss erreichte Zutat der *Ragionamenti* aus, die intentional prinzipiell von den Malereien zu unterscheiden sei. Wie allerdings auch die *Ragionamenti* stellenweise nahelegten, sei die Ausstattung der *Stanze Nuove* vielmehr dazu bestimmt, vom Betrachter auf mehrere verschiedene Arten erfasst zu werden, wobei die sensorische Wahrnehmung in der dynamischen Bewegung durch die Räume und ein ästhetischer Zugang nicht zu vernachlässigen seien. Die assoziativ-inhaltliche Interpretation wird gleichsam als charakteristisch für das diskursive Kunstgespräch im 16. Jahrhundert ausgewiesen, wie es sich fiktiv im Dialog zwischen dem Prinzen Francesco de' Medici und dem als Lehrmeister auftretenden Vasari in den *Ragionamenti* entfaltet.

### TEXTGENESE DER „RAGIONAMENTI“

Zu diesen Kunstgesprächen liefere die Deutung des „senso nostro“, wie Jonietz im zweiten Teil seines Buches unter der Überschrift „Parergon“ darlegt, lediglich einen zwar teilweise auktorialen, deswegen aber nicht zwangsläufig als letztgültig betrachteten Beitrag. Als Ausgangspunkt seiner Untersuchung wählt der Verfasser nicht Gaetano Milanesis Edition von 1882, welche das erhaltene Manuskript Ms. 11 der Biblioteca della Galleria degli Uffizi di Firenze unsystematisch mit der Editio Princeps von 1588 vermischt, sondern setzt sich zunächst intensiv mit dem handschriftlichen Text auseinander. Dies ermöglicht ihm eine klare Rekonstruktion der von Vasari geplanten Version, die er nach Schriftbild, Grammatik, Kommentaren und Satzstruktur analysiert, um verschiedene Phasen der langwierigen und von Brüchen begleiteten Werkgenese herauszuarbeiten sowie frühe, gleichzeitige und nachträgliche auktoriale wie fremde Textteile voneinander zu scheiden.

Auf diese Weise kann er zudem nachweisen, dass die einzelnen Passagen sich mitunter auf verschiedene Planungsstadien der Malereien beziehen. Im Abgleich diverser Originalbriefe zwischen Vasari und Vincenzo Borghini, welche seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur in einer Ab-

schrift im *Carteggio inedito d'artisti* des Johannes Gaye vorlagen und sich heute in der Pierpont Morgan Library in New York befinden, gelingt es Jonietz, die bislang gängige Datierung der *Ragionamenti* teilweise zu revidieren. Zwar weist das Titelblatt des Manuskripts durch seine Widmung an Cosimo de' Medici als Herzog von Florenz (und nicht von Florenz und Siena) auf einen Entstehungszeitraum der ersten *giornata* um 1558 hin, und im selben Jahr lag Borghini bereits ein Teil zur Prüfung vor. Jedoch plausibilisiert die Studie unter Bezug auf den letzten Brief aus dem Jahr 1560, dass die Arbeit am Text zu diesem Zeitpunkt nicht abgeschlossen war, und führt mehrere Stellen der *Giuntina*-Edition der *Vite* als Beleg dafür an, dass, obschon sich für die Zeit nach 1560 am Manuskript keine Veränderungen mehr nachweisen lassen, auch 1564 noch keine Endredaktion erfolgt war. Die dritte *giornata* dagegen erweist sich letztlich als nachträgliches, vielleicht vom Neffen verfasstes Konstrukt. Eine reiche Bebilderung des Abschnitts durch Reproduktionen des Originalmanuskripts erlaubt dem Leser den unmittelbaren Nachvollzug der Argumentation (Abb. 2). Beleuchtet werden zudem die Publikationsgeschichte der Erstausgabe sowie weitere Editionen des Werkes im Hinblick auf den Originaltext.

### FUNKTION DES PARATEXTES

Das methodische Instrumentarium vom ‚Para-‘ und ‚Epitext‘ ermöglicht abschließend eine exkurshafte Verortung der Schrift in einer breiten Tradition vom Gelehrten Diskurs über die höfische Gesprächs- und Spieltradition bis hin zu paratextuellen Ergänzungen im Allgemeinen sowie im Kontext gedruckter *Descriptions* und Festberichte, welche den Inhalt der häufig komplexen Dekorationen einem breiten Publikum erschließen sollten. Durch die Einbettung der *Ragionamenti* in die zeitgenössische diskursiv-assoziative Deutungspraxis wird gleichsam ihr intendierter Beitrag zu einem Kompendium verschiedener optionaler Deutungsmöglichkeiten für die Malereien begründet. Auch kann der Autor so seine These erhärten, dass die vermehrt gedruckten allegorisierenden Beschreibungen in der Mitte des 16. Jahrhunderts



Abb. 3 Giorgio Vasari und Mitarbeiter, Paul III. entlohnt die Tugendhaften, 1546. Rom, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento Giorni (Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Mailand 1993, S. 44, Abb. 47)

keineswegs zu einer strengeren Kanonbildung bei mythologischen Bildthemen führten, sondern vielmehr die variablen Deutungsdiskurse belebten. Problematisch erscheint allerdings, dass Jonietz die verschiedenen Text- und Sprachtraditionen hinsichtlich ihrer teils näheren, teils fernerer Verwandtschaft zu den *Ragionamenti* nicht hinlänglich differenziert. So wäre beispielsweise dem Umstand Rechnung zu tragen, dass, bei aller Nähe zu den als ‚Erklärungen‘ komplexer Inhalte geforderten Festberichten und Fassadenbeschreibungen, Vasaris Text ein Ausstattungsprogramm schildert, das sich im Inneren eines Palastes befindet,

und das – wie der Autor zuvor zutreffend herausgearbeitet hat – im Unterschied zu Palastfassaden nur bedingt ‚öffentlich‘ in Augenschein genommen werden konnte. Daher ist sein Impetus nicht zwingend auf eine Aufforderung an den Leser zur aktiven Diskursbeteiligung beschränkt.

Vielmehr scheint es, gerade weil die Malereien selbst nur eingeschränkt zugänglich waren, sehr wohl auch Ziel der *Ragionamenti* – und auch dieser Umstand findet in Jonietz’ Argumentation wenig Beachtung –, durch die politische Deutung im Sinne des „senso nostro“ auf literarischem Wege eine eigene, ‚öffentliche‘ Lesart zu verbreiten, die der



Abb. 4 Giorgio Vasari und Mitarbeiter, Leo X. ernennt neue Kardinäle, 1555–62. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X (Ugo Muccini/Alessandro Cecchi, Le stanze del principe in Palazzo Vecchio, Florenz 1991, S. 117 oben)

Enkomiastik auf das Fürstenhaus bei einem breiteren Publikum Gehör verschaffen sollte. Hierin ist der Text wiederum den Schilderungen ephemerer Festdekorationen vergleichbar, deren panegyrische Überhöhungen ebenfalls an eine überregionale Leserschaft adressiert waren, welche den Vorführungen nicht unbedingt persönlich beigewohnt hatte. In diesem letzten Teil der Studie scheint demnach die an anderer Stelle so ertragreiche Behandlung der *Ragionamenti* als *Parergon* gleichsam den Blick für deren literarisch eigenständigen, auch auf ihre bildunabhängige Rezeption abzielenden Charakter zu verstellen.

**D**essen ungeachtet generiert sich der enorme Wert von Jonietz' Studie aus ihrer systematischen Auseinandersetzung mit den *Stanze Nuove* wie den *Ragionamenti*, welche die jeweils komplexen Entstehungsbedingungen berücksichtigt und

die semantische Offenheit der Bildinhalte ebenso einbezieht, wie sie verschiedene gleichberechtigte Rezeptionsmodi für Bild und Text herausarbeitet. Die prinzipielle Sinnfälligkeit dieses Vorgehens am konkreten Beispiel verleiht dem Plädoyer des Verfassers für eine die historischen Ambivalenzen offenhaltende ikonografische Erforschung cinquecentesker Palastausstattungen zusätzliches Gewicht.

---

**DR. TANJA KREUTZER**  
 Berliner Allee 229b, 86161 Augsburg,  
[tanja\\_kreutzer@t-online.de](mailto:tanja_kreutzer@t-online.de)