

Zwischen Konkurrenz und Bewunderung.

Parallelen in der politischen Ikonographie Andrea I. Dorias in Genua und Cosimo I. de'Medici in Florenz.¹

*[...] vi è noto quello che novamente ha tentato alla corte cesarea l'ambasciatore del duca di Ferrara nella causa della precedentia tra lui et noi [...]*²

Als Cosimo Ende 1548 seinen erstgeborenen Sohn Francesco mit einem beeindruckenden Gefolge nach Genua schickte, um dort den Sohn Kaiser Karls V., Philipp II. von Spanien, zu treffen, versah er dessen Begleiter mit der Aufgabe, den Streit um die Hegemonie zwischen Ferrara und Florenz zugunsten der Medici zu schlichten. Das, was für Cosimo „più chiaro della luce del Sole“³ war, nämlich die Vormachtstellung (*precedentia*) von Florenz gegenüber Ferrara, ist Ausdruck des Wettstreits, den die Fürstenhöfe Italiens in dieser Zeit untereinander austrugen.⁴

Bereits im Jahre 1504 hatte Paride Grassi, Zeremonienmeister am römischen Hof, die zeremonielle Rangordnung der Höfe folgendermaßen festgelegt: Savoyen, Mailand, Venedig, Genua, Ferrara.⁵ Florenz war darin also gar nicht erwähnt. Doch der Streit war damit noch längst nicht beigelegt, sondern spitzte sich soweit zu, daß Kaiser Karl V. im August 1526 ein Dekret erließ, in welchem er klar Genua die Vormachtstellung über Ferrara und Florenz erteilte.⁶ Gleichzeitig hatte sich am päpstlichen Hof in Rom durchgesetzt, daß die Medici bei dort stattfindenden Zeremonien die Vormachtstellung zuerkannt wurde. Dies ist sicherlich in engem Zusammenhang mit der Amtszeit der beiden Medici-Päpste Leo X. (1513-21) und Clemens VII. (1523-34) zu sehen. Da der Kaiser sich in seinem Dekret von 1526 auf die am päpstlichen Hof in Rom geltende Rangordnung berufen hatte, wähten sich die Medici als nun sichere Anführer der Rangliste und es kam zu einem Eklat, als im September 1541 beim Treffen Kaiser Karls V. und Papst Paul III. ein Este an der rechten Seite des Kaisers geritten war und dem Kaiser beim darauf folgenden Bankett die Serviette hatte reichen dürfen. Bei der weihnachtlichen Zeremonie am päpstlichen Hof in Rom erteilte Papst Paul III. mündlich dem

¹ Der Aufsatz wurde teilweise durch ein Stipendium des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Gesellschaft) finanziert.

²Schriftliche Instruktionen Cosimo I. De'Medici für den Bischof von Cortona und Agnolo Niccolini anlässlich deren Reise nach Genua 1548. „Istruzione a Voi vescovo di Cortona et messer Agnolo Niccolini, amendua nel nostro Consiglio, di quanto havete a fare in questa Legatione, appresso il serenissimo principe di Spagna, 1548 novembre“. Gedruckt bei: G. SALTINI, „Di una visita che fece in Genova nel 1548 il fanciullo don Francesco di Cosimo I de'Medici al principe don Filippo di Spagna“, in: Archivio Storico Italiano, IV, 27, 1879, 19-34.

³Ebd.

⁴Zum Streit zwischen Ferrara und Florenz siehe: Luigi CARCERERI, *Cosimo Primo Granduca*, Verona 1926, 11ff; Luciano CHIAPPINI, *Gli Estensi*, Milano 1967, 5f; Ders., *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara 2001, 1ff. Dort auch weitere Literatur.

⁵CARCERERI 1926, 12.

⁶„Ita ut deinceps orator Januensis Ferrariensem et Florentinum oratores precedat“ Vgl. CARCERERI 1926, 12.

Ferrareser Hof den Vorrang, was zum Fernbleiben des Florentiner Botschafters an der öffentlichen Zeremonie führte. Nur sechs Tage später revidierte der Papst seine Erklärung und legte fest, daß den Florentinern ihr alter Platz als Ranglistenführende zurückgegeben werden müsse. Die Debatte zog sich noch über weitere Jahrzehnte hin, wobei meist die Medici und vor allem von Kaiser Karl V. begünstigt wurden, was sicher auch großzügigen Krediten sowie militärischen Unterstützungen seitens der Florentiner geschuldet war.⁷

Das Innehaben der Vormachtstellung unter den verschiedenen italienischen Höfen bedeutete Macht, die sich in angemessener, den höchsten Ansprüchen genügender Selbstrepräsentation, besonders in den politisch-propagandistischen Ausstattungen der fürstlichen Residenzen und den feierlichen Einzügen mit prächtigen ephemeren Apparaten widerspiegelte. Die Kunstaufträge Kaiser Karls V. übten maßgeblichen Einfluß auf die italienischen Fürsten aus.⁸ Besonders die anlässlich von Besuchen Karls geschaffenen ephemeren Festapparate bestimmten die politisch-propagandistische Ikonographie der italienischen Regenten, die sich in den permanenten Ausstattungsprogrammen ihrer Residenzen manifestierte, nachhaltig.⁹ Gemeinsam wetteiferten die italienischen Höfe um kaiserliche Gnade mittels propagandistischer Kunstaufträge und rivalisierten gleichzeitig untereinander um die Vorherrschaft im Konkurrenzgeflecht der europäischen Fürstenhöfe.

Ein solches Spannungsverhältnis zwischen Konkurrenz und Bewunderung und dessen daraus resultierenden zahlreichen Parallelen in ihrer propagandistischen Selbstrepräsentation läßt sich eindrucksvoll am Beispiel zweier italienischer Höfe, dem von Andrea I. Doria (1466-1560) in Genua und dem von Cosimo I. de' Medici (1519-74) in Florenz, nachweisen, ist jedoch von der Forschung bisher kaum fokussiert worden.

Wichtiges verbindendes Glied zwischen beiden Höfen ist sicherlich die nahezu gleichzeitige Machtübergabe von Genua und Florenz an die Doria (1528) bzw. die Medici (1530) durch Kaiser Karl V. Durch Teilnahme an bzw. Ausrichtung von feierlichen Einzügen für den Habsburger Kaiser bzw. den Austausch von Künstlern – wie Perino del Vaga und Baccio Bandinelli – , die an der Schaffung ephemerer Apparate mitgewirkt hatten, ergeben sich zahlreiche Parallelen in den ikonographischen Programmen der beiden Fürsten. Auch die politischen Verflechtungen der Medici-Familie, welche zur Regierungszeit Karls V. zwei Päpste hervorbrachte, trug zu Vermischung und Verbreitung visueller Konventionen in Florenz, Rom und ganz Italien bei. So arbeitete Perino del Vaga in Raffaels Werkstatt nicht

⁷Vgl. CARCERERI 1926, 13ff.

⁸Zum Einfluß Karls V. auf die Kunstaufträge in Italien siehe Uta Barbara ULLRICH, *Der Kaiser im „giardino dell'Impero“*. Zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts, Berlin 2006. Darin auch weitere Literatur.

⁹Vgl. William Lawrence EISLER, *The impact of the Emperor Charles V upon the Italian visual culture 1529-33*, Dissertation, Pennsylvania State University 1983; ULLRICH 2006.

nur am Hofe Papst Leos X., sondern auch unter Clemens VII. Papst Clemens VII. wiederum überlebte nicht nur den *Sacco di Roma*, sondern erwirkte in dessen Folge die Bestätigung der Medici als Stadtherren von Florenz durch Karl V., wofür er diesen 1530 in Bologna zum Kaiser krönte. Die Verstrickungen beider Höfe (Genua und Florenz) und deren daraus folgenden Parallelen in den Kunstaufträgen der beiden Fürsten sollen im folgenden näher beleuchtet werden.

Andrea I. Doria und Cosimo de'Medici als mythologische Gottheiten

Allegorische und mythologische Darstellungen erfreuten sich bereits im 15. Jahrhundert, vor allem in ephemeren Apparaten und Theaterstücken anlässlich von Festen und feierlichen Einzügen immer größerer Beliebtheit. In Prozessionen rezitierten von bewegten Wagen aus als mythologische Gottheiten, Personifikationen von Städten und Flüssen etc. und historische Persönlichkeiten verkleidete Schauspieler Verse, in denen diese dem jeweiligen Fürsten oder seinen Gästen ihre Ehre erwiesen. Für den Karneval von 1489 ließ Lorenzo de'Medici Wagen der sieben personifizierten Planeten durch die Stadt ziehen, welche von ihm selbst gedichtete Verse rezitierten.¹⁰ Gewissermaßen als lebendige Personifikationen zogen die rezitierenden Planetengottheiten durch die Straßen von Florenz und erwiesen dem Fürsten die Ehre. „Die Regenten des Himmels verwandeln sich in Apologeten irdischer Herrschaft.“¹¹ Diesen Theateraufführungen liegt die Auffassung zugrunde, daß die Welt als in sich stabiles System, in dem keine Energie vergeht und Göttliches in Irdisches in einer Art Kreislauf ineinander übergeht, existiert.¹²

Besonders Karl V. und seine politische Ikonographie, die der bis zu seiner Abdankung rastlos durch Europa reisende Habsburger auf Teppichen, Münzen u.a. verbreitete, um in seinem enormen Kaiserreich seine Herrschaft zu behaupten, beeinflussten die ikonographische Selbstrepräsentation der italienischen Fürsten. Der Kaiser ließ sich als Jupiter darstellen und der Sturz der Giganten vom Berg Olymp, wie von Vergil in der „Aeneis“ und von Ovid in den „Metamorphosen“ und den „Fasti“ als Lob an Augustus beschrieben ist, wurde zum Sinnbild von Karls siegreichen Unternehmungen zur Verteidigung seines Reiches und des Christentums.¹³ Karl V. trat damit nicht nur in die Fußstapfen Kaiser Augustus und

¹⁰Vgl. BLUME 2000, 191ff.

¹¹BLUME 2000, 195.

¹²Vgl. BLUME 1985, 121, der Niccolò Leonico THOMEIO („L'anima nei Dialoghi intitolati al Bembo“, in: *Annali dell'Istituto di Filosofia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze*, I, 1979, 47ff, bes. 59f.) zitiert.

Die ewige Wiederkehr der Medici in Florenz und damit die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters ist ein Thema, welches seit Lorenzo Magnifico immer wieder aufgegriffen wird und sich besonders auf eine Textstelle Vergils (Ekloge IV, 4-10) bezieht. Vgl. beispielsweise COX-REARICK 1984, 17ff, besonders S. 21.

¹³Vgl. Andreas W. VETTER, *Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext*, Weimar 2002; ULLRICH 2006, 19.

legitimierte sich als Nachfolger der antiken römischen Imperatoren, sondern er ließ sich gleichzeitig als mythologische Gottheit darstellen. Das ikonographische Repertoire Kaiser Karls V. erstreckte sich über verschiedene Persönlichkeiten aus Mythologie, Geschichte und biblischer Historie, wie Herkules, Neptun, Alexander der Große, Camillus Furius, Augustus und so weiter und wurde von den italienischen Fürsten auf eigene Kunstaufträge appliziert. Dabei glorifizierte sich der Auftraggeber mal in einer dieser Prototypen selbst, mal als deren „Begleitperson“.¹⁴ Die politische Ikonographie Andrea I. Dorias in Genua und Cosimo I. de'Medicis in Florenz ist stark von den Kunstaufträgen Karl V. beeinflusst. Außer einer Art Modeströmung, der die Fürsten in ganz Italien und auch im restlichen Europa folgten und deren Bildsprache sich vor allem aus den ephemeren Apparaten der Feste und *entrate* zu entwickeln scheint, bekunden die italienischen Herrscherhäuser mit ihren Kunstaufträgen auch ihre Loyalität gegenüber dem Kaiser. Der habsburgische Einfluß auf die italienischen Bildprogramme variiert in seiner Stärke, wobei er gegen die Jahrhundertmitte nach der Abdankung Karls zugunsten seines Sohnes Philipp abzunehmen scheint. Die visuelle Selbstrepräsentation Andrea Dorias und Cosimo de'Medicis sind unbestritten geprägt durch die Kunstaufträge von und für Karl V., aber sie haben sich gleichzeitig auch gegenseitig beeinflusst. Dies war möglich durch eine neue Vernetzung der Fürstenhöfe, die verschiedenen Ursachen – wie dem gemeinsamen Anschluß an das Reich Karls V., der zeitweiligen „Doppelherrschaft“ der Medici als Herzöge in Florenz und als Päpste in Rom sowie einem regen Austausch von Künstlern - geschuldet ist. Überraschend ist hier der Einfluß Genuas auf die Florentinischen Kunstaufträge, der in der Forschung bisher keine besondere Beachtung fand und im folgenden näher beleuchtet werden soll. Um die ikonographische Selbstrepräsentation Andrea Dorias zu verstehen, ist es notwendig, zunächst einige historische Fakten zu rekapitulieren. Andrea Doria (1466-1560) hatte sich – gerade achtzehnjährig, seitdem er als Weiser einer mittellosen, aber adeligen Familie aus Genua zurückgeblieben war – als *condottiere* im Dienste des Papstes, der Montefeltro, der della Rovere, später auch Franz I. von Frankreich und Papst Clemens VII. durchgeschlagen und einige militärische Erfolge errungen. In einer Revolte im September 1528 gelang es Andrea als Anführer einer Union alteingesessener adeliger Familien, die französische Stadtherrschaft zu zerschlagen und eine Art aristokratische Republik in Genua zu begründen. Er erhielt den Titel *Pater Patriae* und beherrschte *de facto* (mittels der Regierung eines gewählten Rates und einem alle zwei Jahre neu gewählten Dogen) die Stadt. Von Karl V. erhielt er das Versprechen, keinen spanischen

¹⁴ULLRICH 2006, bes. S. 20.

Regenten in Genua einzusetzen und nur drei Jahre später den Ritterschleier des Ordens vom Goldenen Vlies.¹⁵

Andrea Doria als Neptun

Neptun-Darstellungen in Verbindung mit Hafenstädten, wie Genua, Venedig und Messina sind keine Seltenheit und so ist auch die Verbindung von Andrea Doria, der mit Genua nicht nur einer Hafenstadt entstammt, sondern gleichzeitig ein erfolgreicher Admiral war, nicht verwunderlich. Neuartig ist jedoch die Darstellung des zur Entstehungszeit der Kunstwerke noch lebendigen Fürsten als monumentale Skulptur des Meeresgotts, wie im folgenden näher beleuchtet und mit ihren Einflüssen auf Cosimo de' Medicis Kunstaufträge dargestellt werden soll. Bereits in einem Brief von Paolo Giovio an Papst Clemens VII. im Mai 1528, in dem die Seeschlacht von *Capo d'Orso* bei Salerno beschrieben ist, wird von den acht Genueser Galeeren die *Patrona* als jene „che porta Nettuno“ bezeichnet.¹⁶ Die Verbindung vom Flottenkommandanten und Neptun, dem Herrscher über das Meer und die Wellen sowie Friedens- und Gerechtigkeitsbringer, ist nachvollziehbar. Bereits Vergil beschrieb Neptuns Beruhigung der Meereswellen in der *Aeneis* wie eine Allusion auf einen klugen Mann (Sovran, Politiker), der mit einer Rede sein Publikum zur Vernunft zu bringen versteht.¹⁷ Die Interpretation des Vergilschen Neptuns als Fürstenideal bildet wohl auch einen naheliegenden Interpretationsaspekt des im folgenden näher beleuchteten Kunstauftrags, dem gleichzeitig eine Art Schlüsselrolle für viele folgende zuerkannt werden muß.

Im Oktober 1528, zusammen mit der ehrenvollen Ernennung Andrea Dorias zum *Pater Patriae*, übergab die Republik Genua dem Florentiner Bildhauer Baccio Bandinelli den Auftrag, eine Bronze-Skulptur Andrea Dorias zu schaffen. Als die erste Bezahlung im Juni des folgenden Jahres an Bandinelli ging, war dieser noch in Rom. Nach verschiedenen

¹⁵Siehe George L. GORSE, „Between Empire and Republic: Triumphal Entries into Genoa during the Sixteenth Century“, in: Barbara WISH/ Susan SCOTT MUNSHOWER (Hgg.), „All the world's a stage...“. Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Part I: Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft, University Park/ Pennsylvania 1990, 189-256; Laura STAGNO, *Il palazzo del principe. Villa di Andrea Doria*, Genova 2005, bes. 6f. Siehe auch Lorenzo CAPELLONI, *La vita del principe Andrea*, Venezia 1565.

¹⁶Pauli IOVII, *Opera cura et studio societatis historicae novocomensis denuo edita*, Tomus I, *Epistolarum*, hg.v. Giuseppe Guido Ferrero, Roma 1956, 120.

Zwar stand die Flotte unter der Führung Filippino Dorias, jedoch ist im folgenden Text immer wieder von den Genuesern und von der großen Kriegskunst Andrea Dorias die Rede.

¹⁷*Aen. I*, 147ff. Übersetzung aus VERGIL, *Aeneis*. Lateinisch und deutsch, hg.v. A. Vezin, Münster 1952; hier zitiert nach PREIMESBERGER 1976, 271: „Und auf leichtem Gefährt durchglitt er der Wellen Gekräusel. / Wie man wohl im versammelten Volk es sieht, wenn der Aufruhr / Züngelt, erregten Gemüts sich erhebt die niedere Masse - / Flammendes Kienholz fliegt und Gestein, Wut bietet die Waffen - / Doch da erscheint ein Mann von Verstand und gewichtigem Ansehn, / Und nun schweigt sie zumal und steht mit horchendem Ohre, / Während sein Wort sie lenkt und die Geister und Herzen beruhigt: / Also zerrann das Toben der See, als der Vater der Wogen / Umschau über sie hielt und in heiterer Helle dahinflog / Lockeren Zügels die Fahrt des Gespanns, des flüchtigen, lenkend“.

Änderungen des ursprünglichen Auftrags (Aufstellungsort, Verringerung der Höhe und Marmor statt Bronze), entschloß sich Bandinelli 1538, die Skulptur unvollendet zu belassen.¹⁸



Abb. 1 Zeichnung Baccio Bandinellis



Abb. 2 Herkules im Vatikan

In einer Zeichnung Baccio Bandinellis, die zwischen der Auftragsvergabe des Senats an Bandinelli 1528 und der Niederlegung seiner Arbeit 1538 entstanden sein muß (Abb. 1),¹⁹ ist der Genueser Fürst als vollkommen nackter Neptun mit seinen Attributen, einem Delphin in seiner linken Hand und dem Dreizack in seiner rechten, abgebildet. Über seinen Rücken und den linken Arm ist ein schwerer Stoff mit merkwürdigen Zotteln drapiert. Andrea Doria ist im Gesichtsporträt erkenntlich – abgesehen von dem langen Bart, der Meereswellen evoziert – und auch der lange geschwungene Säbel mit dem Adlerkopf-Griff, der an einem Lederband am Oberkörper des Prinzen befestigt ist, verweist auf das Doria-Wappen. Körperhaltung, Artikulation der Muskeln sowie der schwere Stoff hinter seinem Rücken, der an eine Tierhaut

¹⁸Erst 25 Jahre später wurde der unvollendete Neptun in Carrara neben dem Dom aufgestellt, wo er sich noch heute befindet. Vgl. KEUTNER 1956, 143ff; WARD 1988, 54ff; POLLEROSS 2001, 107ff; HEIKAMP 2011, 212ff.

¹⁹Diese frühe Datierung schlägt Heikamp mehrfach vor. Vgl. HEIKAMP 1966, 51-62; HEIKAMP 2011, 183-260. KEUTNER (1956, 141ff) deutet einen Programmwechsel an, der aus der ursprünglichen Porträtskulptur eine Neptunskulptur machen sollte. Diese sei vor allem der Änderung des Aufstellungsortes (nicht mehr im Salone des Palazzo Pubblico, sondern auf dem Platz davor) geschuldet. War die ursprüngliche Aufstellung im innerräumlichen Kontext geplant, so konnte einer Aufstellung der Skulptur im Freien durch den republikanischen Senat nur zugestimmt werden, wenn eine „durch die Verkleidung gemilderte Individualität“ vorgenommen werden würde (KEUTNER 1956, 148). WARD (1988, 54-56) schließt sich dieser Theorie an und fügt hinzu, daß auch stilistisch von einer Zeit Mitte der 1530er Jahre ausgegangen werden müßte. POLLEROSS (2001, 107-21) faßt sachlich zusammen, daß lediglich die Auftragsänderung von einer Bronzeskulptur für das Rathaus (1528) zu einer lebensgroßen Marmorskulptur für die Aufstellung im öffentlichen Raum durch Quellen belegt sind. Der Katalog der Zeichnungen Bandinellis im Louvre, der drei Sockel-Entwürfe für das Doria-Monument behandelt (VIATTE/ BORMAND/ DELIEUVIN 2011, 161-63), stellt fest, daß die Zeichnungen für ein im Freien stehendes Monument angefertigt seien und gehen somit ebenfalls von einer späteren Entstehung aus.

erinnert, alludieren auf Herkules. Dies wird besonders deutlich beim Vergleich der Zeichnung Bandinellis mit der in den Vatikanischen Museen konservierten antiken Skulptur des Herkules mit Telephos (Abb. 2).²⁰ Was der Forschung bisher entgangen ist, scheint offensichtlich: Bandinelli muß diese Skulptur als Vorbild gedient haben, denn nicht nur die Körperhaltung im antiken Kontrapost ist die gleiche, sondern auch die Arme und Hände. Lediglich die Attribute sind ausgetauscht worden: Statt des kleinen Telephos in der linken Hand des Herkules, ist der Zeichnung ein Delphin beigefügt und statt einer auf der Erde aufgestützten Keule der Skulptur, umfaßt Neptun in der Zeichnung mit seiner rechten Hand einen Trident. Das Löwenfell Herkules' ist über seiner rechten Schulter verknotet und fällt über seine linke Schulter und seinen linken Arm. In der Zeichnung wird ein relativ dünner Lederriemen über der rechten Schulter Neptuns geführt, an dem der Säbel befestigt ist. Nur die Haare und der Bart Neptuns, die ungeschnitten, zerzaust und wellig erscheinen, erinnern an den Meeresherrn, der ständig Winden ausgesetzt ist und diese dominiert. Es erscheint offensichtlich, daß Bandinelli die Skulptur, die Papst Julius II. 1507 gekauft hatte,²¹ nicht nur kannte (Bandinelli hatte bereits 1520 von Papst Leo X. den Auftrag, eine Kopie der Laokoon-Gruppe anzufertigen, erhalten),²² sondern auch ganz bewußt kopiert hat.

Wie ist es möglich, einen Fürsten als Herkules-Neptun darzustellen? Welche Verbindungen gibt es zwischen dem starken Herkules und Neptun, dem Meeresherrn? Einen entscheidenden Anteil an der Darstellungsfindung ist mit Sicherheit dem Umstand geschuldet, daß in der Renaissance keine monumentalen antiken Neptun-Statuen überliefert und somit kein visuelles Vorbild einer überlebensgroßen Neptunskulptur bekannt war.²³ Jedoch auch die Tatsache, daß Bandinelli eine Herkules-Skulptur sozusagen kopiert, um einen Sovran – Andrea Doria – als Neptun darzustellen, ist bemerkenswert. Im Gegensatz zur Darstellung eines Fürsten als Neptun, waren Herrscher-Repräsentationen als Herkules keine Seltenheit:

Gerade dieser Heros, Personifikation christlicher *virtus*, ja typologischer Vorläufer Christi, Inbegriff der Weisheit, Kraft und Stärke, Sinnbild der *vita activa* und Überwinder des Bösen und der Laster, war seit der Antike ideale Identifikationsfigur für viele Fürsten und Republiken, politische und kulturelle Institutionen, Amtsträger und Privatpersonen.²⁴

²⁰Herkules und Telephos, Rom, Vatikanische Museen, Galleria Chiaramonte. Vgl. NESSELRATH 1998, 1-16, bes. 4-5, Abb. 6. Zur Skulptur siehe auch: RUBINSTEIN/ BOBER 2010, 131, Nr. 131; LIVERANI 1999, 227-35; NESSELRATH 1999, 236-58; AK, Hochrenaissance im Vatikan 1999, Nr. 217, 509. Dort auch weitere Literaturhinweise.

²¹NESSELRATH 1998, 4.

²²Die Laokoon-Gruppe befand sich im Figurenhof des Belvedere im Vatikan. Zum Auftrag siehe GREVE 2008, 71ff.

²³Antike Neptundarstellungen sind in der Renaissance lediglich von Sarkophagen und Gemmen bekannt. Vgl. FREEDMAN 1995a, 49.

²⁴ULLRICH 2006, 20. Vgl. auch: PANOFSKY 1930 (Reprint 1997); BLUME 1985b; IRLE 1997, 61-78; POLLEROS 1998, 37-62.

Ein kurzer Überblick über Geschichte und Interpretation der Herkules-Skulptur im Belvedere soll zeigen, wie die Skulptur im 16. Jahrhundert rezipiert wurde. Wie bereits erwähnt, kaufte Papst Julius II. die Skulptur Mitte Mai 1507 kurz nach ihrer Entdeckung.²⁵ Zu diesem Zeitpunkt plante Julius nach entscheidenden militärischen Erfolgen, sich in seiner Skulpturensammlung selbst zu glorifizieren.²⁶ Die Platzierung der Skulptur gleich am Eingang des Skulpturenhofs, wo das dort angebrachte Aeneis-Zitat „procul este profani“ (Bleibt fern, die ihr nicht eingeweiht seid“ Aen. VI, 258.) programmatisch in die Skulpturensammlung einführt, macht deutlich, welche zentrale Rolle die Herkules-Skulptur im Gesamtkonzept spielte. Sie ist die zweite von Papst Julius erworbene Skulptur der Sammlung und gleichzeitig Ausgangspunkt einer neuen Kontextualisierung der Sammlung:

Zunächst hatte er nur den *Laokoon* als das schönste Kunstwerk der Antike erworben und ihn mit „schönen antiken Werken“ aufstellen und museal zelebrieren wollen. Doch zwischen 1508 und 1511 wurde daraus eine Herrscherpropaganda, deren Ziel die Wiederherstellung des Goldenen Zeitalters des Kaisers Augustus war, in dessen Tradition Julius sich stellte. Aufbauend auf Vergils *Äneis* wurden die antiken Statuen im Statuenhof zu einer Heldenschau versammelt, die die einzelnen Etappen auf dem Weg zum neuen Goldenen Zeitalter beschrieb: der Untergang Trojas als Voraussetzung für die Gründung Roms (Laokoon), der Sieg bei Actium (Apoll) über die Ägypter (Kleopatra) und der Beginn der Friedenszeit des Augustus und die Vollendung der Politik Julius Cäsars. Als zweiter Julius (mythische Stamm-Mutter des julisch-claudischen Herrscherhauses war Venus) schließt der Rovere-Papst hier an.²⁷

Julius II. stellte sich demnach in die Tradition einer mythologisierten römischen Geschichte und präsentierte sich – unterstrichen durch seinen Papstnamen – als zweiten Julus, als zweiten Begründer Roms und als Widerbringer eines neuen Goldenen Zeitalters.²⁸ Trotzdem der vatikanische Hof-Bibliothekar Tommaso Inghirami die Herkules-Telephos-Skulptur sofort als Kaiser Commodus interpretiert hatte,²⁹ macht der Kontext ihres Aufstellungsortes deutlich,

²⁵Dies geht aus einem Brief Giorgio da Negropontes an Isabella d'Este vom 19. Mai 1507 hervor. Vgl. LANCIANI 1902-12, I, 144; LUZIO 1986, 94. Zitiert nach RUBINSTEIN/ BOBER 2010, 131f, Nr. 131. Zur Skulptur und ihrer Aufstellung im Skulpturenhof des Belvedere siehe auch: BRUMMER 1970; NESSELRATH 1994, 52-55; NESSELRATH 1998, 1-16; BRUMMER 1998, 67-76; LIVERANI 1999, 227-35; NESSELRATH 1999, 236-58. Dort weitere, vor allem ältere Literaturhinweise.

²⁶Zu Julius II. siehe: RANKE 1986, 44ff; Bram KEMPERS, „Julius inter laudem et vituperationem. Ein Papst unter gegensätzlichen Gesichtspunkten betrachtet“, in: AK, Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I. 1503-1534 (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: 11.12.1998-11.4.1999), Ostfildern-Ruit 1999, 15-29.

²⁷ NESSELRATH 1999, 236.

²⁸Herkules hatte für Julius II. eine wichtige Bedeutung, da sein Onkel, Papst Sixtus IV., die Bronzestatue aus dem Tempel des Herkules Vincitore auf den Kapitol bringen lassen hatte. Vgl. Matthias WINNER, „Der eherne Herkules Victor auf dem Kapitol“, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, 629-42.

²⁹Bereits am 19. Mai 1507 schrieb Giorgio da Negroponte einen Brief an Isabella d'Este, in dem er von der Aufstellung der Skulptur im Belvedere-Hof sowie ihrer Interpretation als Kaiser Commodus durch Tommaso Inghirami berichtet. Vgl. RUBINSTEIN/ BOBER 2010, 131. Zur Darstellung Kaiser Commodus' als Herkules siehe: Ralf von den HOFF, „Commodus als Herkules“, in: Luca Giuliani (Hg.), Meisterwerke der antiken Kunst, München 2005, 114-35.

daß eine Interpretation als Aeneas hier bevorzugt wurde.³⁰ Die Darstellung des Papstes als Herkules-Aeneas erscheint einerseits als eine Reminiszenz an römisch-antike Traditionen, andererseits ist die Darstellung Julius' als Herkules als eine Art Fürstenspiegel zu interpretieren: Durch die Personifikation sowohl als Herkules als auch als Aeneas läßt er sich als tugendhafter und fähiger Herrscher repräsentieren.³¹ In diesem Sinne ist auch die Zeichnung Bandinellis zu lesen: Indem sie den tugendhaften Herkules (und vielleicht auch ein wenig Aeneas) evoziert, überträgt sie dessen Tugenden auf Neptun und schließlich auf Andrea Doria. Bandinelli tauschte demnach die Attribute einer im 16. Jahrhundert durchaus bekannten³² antiken Herkules-Skulptur aus und kreierte einen Neptun-Herkules-Typus, der wegweisend für folgende Neptun-Skulpturen sein wird.³³ Erstmals in der Renaissance wird somit eine Porträtstatue geschaffen und erstmals wird diese als mythologische Allegorie allgemein (und als Neptun im Speziellen) dargestellt.³⁴ Es ist bezeichnend, daß Montorsoli, der 1532-33 die antike Herkules-Skulptur restaurierte³⁵ und ab März 1539 den Auftrag zur Anfertigung einer Porträtstatue Andrea Doria's annahm und bis Juni 1540 ausführte, keine Neptun-Skulptur anfertigte, sondern einen militärischen Heerführer *all'antica*.³⁶ Scheinbar war Bandinellis Projekt seiner Zeit einen Schritt voraus und konnte erst in den folgenden Jahrzehnten des Cinquecento gewürdigt und in verschiedenen Projekten umgesetzt werden.³⁷ Es ließ sich somit nachweisen, daß Bandinelli für den Entwurf einer monumentalen Neptun-Skulptur mangels angemessener Vorbilder auf eine antike Herkules-Skulptur zurückgreifen mußte, dennoch ist die Allusion auf einen Fürsten durch die Gestalt des mythologischen Meeresherrn bekannt. Durch Vergils Beschreibung der Beruhigung des Meeres durch Neptun, in der er auf Augustus als gerechten und fähigen Herrscher alludiert, war bereits eine Art

³⁰LIVERANI 1999, 509.

³¹„Schon Francesco Petrarca (1304-74) stellt Herkules, den er im Rahmen der berühmtesten Männer der Antike, der *virii illustri*, als historische Person versteht, gleichermaßen als Philosoph wie als Kriegsherren heraus. Damit wird der Heros zum perfekten Fürstenideal, das Bildung und Weisheit mit Tatkraft und militärischem Erfolg verknüpft.“ BLUME 1985b, 133. Zu Herkules als Fürsten- und Republikideal siehe auch: PANOFKY 1930; POLLERROSS 1998, 37-62; ULLRICH 2006, 20. Dort auch weitere Literaturhinweise.

Zu Aeneas-Darstellungen siehe: Viktor PÖSCH, *The Art of Virgil: Image and Symbol in the Aeneid*, Ann Arbor 1962, 20, 53; Rudolf PREIMESBERGER, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus. Die Galleria Pamphili und ihre Fresken*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVI, 1976, 221-89; zitiert nach DAVIDSON 1990, 37.

³²Die Skulptur fand große Beachtung unter den Künstlern, was zahlreiche Zeichnungen, u.a. von Raimondi, belegen. Siehe RUBINSTEIN/ BOBER 2010, 131f.

³³Vgl. FREEDMAN 1995b, 228.

³⁴Vgl. POLLERROSS 2001, 107; 112.

³⁵AK Bonn 1999, Nr. 217, 509.

³⁶Vgl. LASCHKE 1993, 39ff.

³⁷Eine übergreifende Untersuchung der monumentalen Neptun-Herkules-Statuen des Cinquecento steht noch aus, allerdings werden die Verbindungen in den einzelnen Monographien der Objekte angedeutet. LAVIN (1995, 93ff) hatte erstmals den Herkules des Belvedere als Vorbild für Giambolognas Neptun-Brunnen in Bologna vorgeschlagen. Zu den Neptun-Statuen des Cinquecento siehe auch: MÖSENER 1979, 104f; FFOLIOTT 1984, 139ff; FREEDMAN 1995b, 228ff; PREIMESBERGER 1998, 173-90; WARNCKE 1999, 195-208; POLLERROSS 2001, 114.

schriftliche Vorlage für Herrscherdarstellungen als Neptun gegeben.³⁸ In der zweiten Hälfte des Cinquecento wird die *Aeneis* als Fürstenspiegel und damit als Herrscherallegorese ausgelegt,³⁹ doch die Beziehung der vergilschen Verse auf einen Herrscher ist älter. So war bereits Julius II. mit dem Neptun der *Aeneis* verglichen worden.⁴⁰ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte Benedetto Varchi beschrieben, wie der politische Körper eines Prinzen in Darstellungen nicht nur sein wahres Antlitz widerspiegelte, sondern auch alle seine Tugenden und wie dieses Porträt als Beispiel für sein Publikum dient.⁴¹ Eine "tugendhafte" Darstellung bedurfte demnach eines visuellen Vorbilds, wie eben die Herkules-Darstellungen.



Abb. 3 Christoph Weiditz, Medaille Andrea Dorias, Hamburg, Kunsthalle.

Besonders in der Vorder- und Rückseite von Münzen wird die Vorstellung von Herrscherporträt und Tugendallegorie deutlich. So stellt eine Medaille des Christoph Weiditz aus den 1530er Jahren auf der Vorderseite die Porträtbüste Andrea Dorias und auf der

³⁸"Mit diesem Kommentar [Aen. I, 148ff] verwandelt sich Vergils „literarisches Gemälde“ in ein allegorisches Bild, das eine rein narrativ-illustrative Auffassung des Motivs von vornherein einschränkt. Darüberhinaus prädestiniert schon diese ursprüngliche Auslegung bildliche Darstellungen der Szene zur Herrscherallegorese, und auch die Gestalt Neptuns, herausgelöst aus dem Kontext, zum Symbol der besonnenen und friedlichen Herrschaft.“ MAREK 1985, 87.

³⁹Lamberti Hortensii MONTFORTII enarrationes doctissimae atque utilissimae in XII libros P. Virgilii Maronis Aeneidos. His accessit: NASCIMBAENI NASCIMBAENII, in priorem P. Virgilii Maronis epopeiae partem id est in sex primos Aeneidos libros erudita admodum et perelegans, Basel o.J. (1570).

MONTFORT, 80f: „Porro autem in Neptuno videtur poeta id spectasse, ut optimi principis munus delinearet: cuius ex aequo sit, in malos animadvertere, et bonos defendere: vim prohibere; neque omnia pro iure suo persequi: clementer cum hostibus agere, prohibere; neque omnia pro iure suo persequi: clementer cum hostibus agere, vindictam saepe in alius tempus differre: remittere nonnumquam iniuriam, autoritate magis tenore hostibus esse, quam armorum vi. Quare Neptunum inducit gravem, cor datum, pium, autoritate pollentem qua iniuriam prohibet magis quam ulciscatur.“ Zitiert nach PREIMESBERGER 1976, 271. Vgl. auch MAREK 1985, 87.

⁴⁰RANKE 1986 (1934), I, 44. Dort zitiert: Carlo FEA (1822, 57), der von einer Rede Tomaso Inghiramis, in der dieser Papst Julius II. mit dem vergilschen Neptun vergleicht, der es verstehen würde die wütenden Wogen von Krieg und Volksaufständen zu beruhigen, berichtet. Vgl. PREIMESBERGER 1976, 272.

⁴¹Benedetto Varchi 1546. Vgl. Ulrike MÜLLER-HOFSTEDT, „Benedetto Varchi: Principium factivum. Der Anfang des Porträts und die Seele des Künstlers (1546)“, in: Rudolf Preimesberger/ Hannah Baader/ Nicola Suthor (Hgg.), Porträt, Berlin 1999, 254-61. Zum Thema des politischen und individuellen Körpers des Fürsten siehe auch: E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Theology*, Princeton N.Y. 1966. Vgl. POLLEROS 2001, 118.

Rückseite einen im angedeuteten Kontrapost stehenden, nackten Neptun mit im Wind wehenden Gewand und dem Trident dar (Abb. 3).⁴²



Abb. 4 Leone Leoni, Münze mit Porträt Andrea Dorias, London, British Museum.

1541 fertigte Leone Leoni drei Medaillien für Andrea Doria, nachdem dieser sich für die Begnadigung des wegen Totschlags verurteilten Künstlers eingesetzt hatte (Abb. 4). In diesen Münzen wird die sonst eher übliche Tradition einer Vorderseite mit Porträt und einer Rückseite mit der Allegorisierung des Porträtierten gewissermaßen auf die Spitze getrieben. Leoni setzt in allen drei Münzen das Porträt Andrea Dorias auf die Vorderseite, während die Rückseiten auf ihn selbst bzw. die Freilassung durch Doria anspielen.⁴³ Die Vorderseite stellt jedoch nicht nur ein Porträt Andrea Dorias dar, sondern durch – Beigabe von Dreizack und Delphin – den Admiral als Beherrscher der Meere oder eben als Neptun. Es wird deutlich, wie sich die Ikonographie Andrea Dorias bzw. die Darstellungsmöglichkeiten im Laufe des Cinquecentos ändern: Hatte Weiditz noch die Rückseite der Medaille für die Neptun-Darstellung verwendet, die sich auf die Vorderseite der Medaille bezieht, so ist Andrea Doria auf den Medaillien Leone Leonis direkt als Neptun mit seinen Attributen repräsentiert.⁴⁴

Ungefähr zur gleichen Zeit wie die Bandinelli-Zeichnung (ab 1528/29) entstanden im Genueser Palast Andrea Dorias (Fassolo) Freskenzyklen, die auf den Hausherrn und seinen wohl illustresten Gast – Kaiser Karl V. - alludieren. Anlässlich seiner Krönung zum Kaiser in Bologna durch den Medici-Papst Clemens VII. besuchte Karl V. 1529 Genua. Für diese

⁴²Vgl. GROTEMEYER 1958, 317-27.

⁴³Die Rückseiten der Münzen stellen eine Allegorie der Freiheit, ein Selbstporträt Leone Leonis und eine Galeere, mit der der Künstler in die Freiheit entlassen worden sein soll, dar. Vgl. AK Bonn 2000, 207, Kat.Nr. 166.

⁴⁴Grottemeyer verweist auf eine mögliche Augsburger Herkunft der Neptun-Darstellungen, hatte sich Jakob Fugger doch bereits 1518 auf der Rückseite einer Münze als Neptun allegorisieren lassen. GROTEMEYER 1958, 232f. Vgl. auch LIEB 1952, 270f, Abb. 198, 200. Der Dreizack war die Fuggersche Handelsmarke und wurde wahrscheinlich ab Ende des 15. Jahrhunderts bzw. ab um 1500 von den Fuggern verwendet. Zur Handelsmarke allgemein siehe: LIEB 1952, 27f. Darin auch Abbildungen einer Glocke von 1500 sowie zweier Münzen von 1503 mit dem Dreizack als Fuggersche Handelsmarke. Vgl. LIEB 1952, Abb. 33, 35.

Gelegenheit ließ Andrea Doria seinen Palast, den Palazzo del Principe in Fassolo, den er in den 1520er Jahren aus drei Vorgängerbauten errichten lassen hatte, in einen „kaiserlichen Wohnsitz“⁴⁵ verwandeln. Nur ein Jahr vor Ankunft Karls hatte Andrea Doria den Florentiner Maler Perino del Vaga nach Genua kommen lassen, um den gesamten Palast durch ihn ausstatten zu lassen. Perino del Vaga (1501-47) stellt ein wichtiges Verbindungsglied zwischen den Kunstaufträgen Kaiser Karls V., Andrea Doria und den Medici dar. Er war in Florenz geboren worden und hatte – so Vasari – in der Werkstatt Ridolfo Ghirlandaios sein Handwerk erlernt.⁴⁶ Bereits 1515, also mit nur vierzehn Jahren, soll Perino in Florenz an den *apparati* für den feierlichen Einzug des Medici-Papstes Leo X. in Florenz mitgearbeitet haben.⁴⁷ Ab 1518 ist er in der Werkstatt Raffaels in Rom nachweisbar, wo er für Leo X. und Clemens VII. an den malerischen Ausstattungen des Vatikanspalastes, vor allem der Loggien, mitwirkte und die Bekanntschaft von Giulio Romano und Giovanfrancesco Penna machte. Als Perino 1528/29 nach Genua an den Hof Andrea Dorias kam, kannte dieser den Florentiner Maler möglicherweise schon aus Rom, denn Andrea war Admiral der päpstlichen Flotte unter Clemens VII.⁴⁸ Die ersten Arbeiten, die Perino am Genueser Hof ausführte, waren die ephemeren Apparate für den Einzug Kaiser Karls V. in Genua, der im August 1529 stattfand. Die Apparate sind die ersten für den Kaiser in Italien geschaffenen und gelten als wegweisend für alle späteren Einzüge.⁴⁹ Zwischen 1529 und 1530 sowie zwischen 1532 und 1533 arbeitete Perino del Vaga an der Ausstattung des gesamten Palastes Andreas,⁵⁰ der dem Admiral nicht

⁴⁵In einem Dokument vom 3. November 1536 wird der Palast Dorias als kaiserlicher Wohnsitz bezeichnet: „pro tribunali sedente in camera superiori palatii sui Imperialis domus Ill. Princ. Melphi domini Andreae de Auria sita in Genuae Portae Sancti Tomae“. Vgl. A. NERI, „Andrea Doria e la corte di Mantova“, in: *Giornale Ligustico*, 1898, 68-69; zitiert in: PARMA 1986, 99.

⁴⁶VASARI-LABÒ 1912, 67ff.

⁴⁷Ebenda, 77. Zur *entrata* Leos X. in Florenz siehe: Iliaria CISERI, *L'ingresso di Leone X in Firenze nel 1515*, Firenze 1990.

⁴⁸Ein Porträt von Sebastiano del Piombo zeigt Andrea Doria 1526 als Admiral. Vgl. George L. GORSE, „Augustan mediterranean iconography and Renaissance hieroglyphics at the court of Clement VII: Sebastiano del Piombo's Portrait of Andrea Doria“, in: Kenneth Gouwens/ Sheryl E. Reiss (Hgg.), *The pontificate of Clement VII: History, politics, culture*, Aldershot [u.a.] 2005, 313-37; Claudia CIERI VIA, „L'immagine del potere: Il ritratto di Andrea Doria di Sebastiano del Piombo“, in: Anne-Lise Desmas (Hg.), *Les portraits du pouvoir*, Paris 2003, 35-47; Philippe COSTAMAGNA, „Entre Raphael, Titien et Michel-Ange: les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino“, in: Anne-Lise Desmas (Hg.), *Les portraits du pouvoir*, Paris 2003, 25-33.

⁴⁹Zu Perino del Vaga siehe vor allem: Elena PARMA, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986; Dies., „Perino del Vaga, ingegno sottile e capriccioso“, in: AK Perino del Vaga: *tra Raffaello e Michelangelo (Mantua, Palazzo Te: 18.3.-10.6.2001)*, Milano 2001, 13ff.

Vorbilder für die *entrata* Karls V. 1529 in Genua waren die *entrate* 1515 in Brügge und 1520 in Antwerpen. Für den *ingresso* von 1529 ist bisher keine zeitgenössische Beschreibung gefunden worden, während der Einzug Karls V. von 1533 von Mantuas Botschafter in einem Brief beschrieben ist. Vgl. PARMA 1986, 83ff und 149, Anm. 26.

⁵⁰Vasari berichtet, daß Perino sofort nach seiner Ankunft in Genua mit den Kartons des „naufragio“, also des Schiffbruchs Aeneas', begann. VASARI-LABÒ 1912, 96. Sowohl GORSE (1980, 46f) als auch BOCCARDO (1989, 51f) bestätigen, daß es sich bei der Deckenmalerei (hier hatte Perino Ölfarbe verwendet, statt eines reinen Freskos, was den schlechten Konservierungszustand des Deckenbildes erklärt) um die erste Dekoration in Palazzo Doria handelt. Da die Arbeiten am Palazzo selbst bis mindestens 1530 andauerten, gehen beide von

nur als fürstliche Residenz, sondern auch als zeitweiliger kaiserlicher (provisorischer) Regierungssitz dienen sollte.⁵¹ Einem bisher unbekanntem Konzept folgend, welches möglicherweise auf Paolo Giovio und/oder Paolo Partenopeo zurück zu gehen scheint,⁵² entstand ein ikonographisch komplexes Ausstattungsprogramm, welches sich in den verschiedenen Räumen der Residenz über mehrere Zyklen von Fresken, Stuckelementen, Kaminen, kombiniert mit Tapisserien,⁵³ erstreckt. Darin ließ sich Andrea I. Doria als *condottiere*, als erfolgreicher Feldherr, dem es zusammen mit den vereinigten Kräften Karls V. gelungen war, Europa und damit das Christentum vor den Türken zu verteidigen, aber auch als siegreicher Beschützer seiner Heimatstadt Genua und Beherrscher der Meere darstellen.

Bereits im Atrium, von dem aus man über eine Treppe zur *Loggia degl'Eroi* gelangt, wird eine Art ikonographische Einführung in die folgenden Säle gegeben. In Lünetten, die sich unter einem Stichkappengewölbe an den Wänden anschließen, sind Geschichten der sieben römischen Könige dargestellt, während das Stichkappengewölbe antike mythologische Gottheiten und Windallegorien zeigt. Zentral über der Eingangstür befindet sich eine Darstellung Saturns, dem Herrscher über das Goldene Zeitalter und dem Wächter der Türen sowie Hüter des Friedens. Auf der gegenüberliegenden Seite, sozusagen als Pendant zu Saturn, ist Jupiter, der Herrscher über das Silberne Zeitalter dargestellt. Im Zentrum der beiden Langwände befinden sich vier mythologische Gottheiten, welche die vier Elemente symbolisieren.⁵⁴ Die prominente Anbringung Saturns und die für Karl V. geläufige Identifizierung mit der antiken Gottheit, lassen an eine Art „punto di partenza iconologico di tutta la decorazione“ denken, der gleichzeitig gewissermaßen einen Kreislauf, der von der Antike bis in die Gegenwart reicht, schließt.⁵⁵ Die Allusion auf Karl V. durch Saturn in

einem Beginn der malerischen Ausstattung durch Perino aus, der nicht vor diesem Zeitpunkt liegt. Boccardo schlägt den Zeitraum einer Reise Perinos nach Pisa – zwischen Ende 1530 und Anfang des folgenden Jahres – als eine Art Zäsur vor, nach der Perino seine Arbeit in Genua aufnahm. Vgl. BOCCARDO 1989, 51.

⁵¹BOCCARDO 1989, 51ff; PARMA 2001, 26.

⁵²Vgl. PARMA 1986, 85ff; PARMA 2001, 25; STAGNO 2004, 13; STAGNO 2005, 17.

Paolo Partenopeo war zwischen 1528 und 1536 der Chronist der Genueser Republik. Seine Tochter Simonetta rezitierte anlässlich der Ankunft Karls V. 1533 ein lateinisches Gedicht als Willkommensgruß. Vgl. L. T. BELGRANO, „Delle feste e dei giuochi dei Genovesi“, in: ASI, S. III, XIV, 1871, 99.

Nur wenige bibliographische Daten Partenopeos sind bekannt. Vgl. A. NERI, „Paolo Partenopeo, notizie biografiche e bibliografiche“, in: Giornale Storico e Letterario della Liguria, Genova 1901, o.S.; zitiert in PARMA 1986, 85, Anm. 45.

Paolo Giovio war möglicherweise 1528 in Genua und danach mehrfach zeitgleich mit dem Kaiser in der Stadt. Parma bemerkte eine gewisse Vertrautheit zwischen Giovio und Andrea Doria, die sich aus Briefen herauslesen lasse. Vgl. PARMA 1986, 85.

⁵³Zur Kombination von Fresken und permanent ausgestellten Wandteppichen, wie sie auch in Florenz angefertigt wurde, siehe weiter unten.

⁵⁴Aiolos (Luft), Neptun (Wasser), Vulkan (Feuer) und Pluto (Erde). Vgl. GORSE 1980, 50-56; PARMA 1986, 267.

⁵⁵GORSE 1980, 53; PARMA 1986, 105; BOCCARDO 1989, 52. Saturn, der in Ovids „Fasti“ als Bewacher des Friedens und der Türen (I, 254) beschrieben wird, wurde auch von Simonetta, der Tochter Paolo Partenopeos

Verbindung mit der Darstellung der vier Elemente und der Winde in den Deckenecken, macht das malerische Ausstattungsprogramm zu einer Art kosmischer Fibel, in die sich Karl V. und damit auch Andrea Doria in logischer Konsequenz einordnen. Auf den Hausherrn selbst alludiert wohl Jupiter, einerseits wegen seiner Pendant-Positionierung gegenüber Saturn, andererseits auch, weil der Adler, Attribut Jupiters gleichzeitig auf das Wappen Dorias verweist.⁵⁶ Die Anspielungen scheinen gleichzeitig in einem feinen Spiel zu changieren, wobei Jupiter mal Andrea Doria, dann wieder Karl V. und dann doch wieder der Admiral zu sein scheinen.⁵⁷ Hierbei spielt sicherlich auch die provisorische „Hausherrenschaft“ des Kaisers, die mit der „eigentlichen“ Hausherrschaft Andreas gewissermaßen alterniert, eine wesentliche Rolle. Der Genueser Admiral ließ seine Residenz bereits hinsichtlich des kaiserlichen Aufenthalts angemessen ausstatten und kalkulierte somit die provisorische Übernahme des Palastes bei der Konzeption der Bilderzyklen mit ein, während er sich gleichzeitig bewußt war, daß die Ausstattung auch nach der Abreise des Kaisers ihre Aussagekraft behalten wird.⁵⁸

Über die *Loggia degli Eroi*, deren malerische Ausstattung an späterer Stelle genauer beleuchtet werden soll, erreicht man die beiden großen Säle – die *saloni* –, die zum einen zu den Wohneinheiten Andrea Dorias und zum anderen den Räumen seiner Ehefrau, Peretta Usodimare Cibo, gehörten.⁵⁹ Der große Saal mit dem Deckenbild des *naufragio* gehörte zur

anlässlich der *entrata* Karls V. in Genua im Zusammenhang mit dem Goldenen Zeitalter rezipiert. Anlässlich der *entrata* Philipps II. 1548 in Antwerpen hatten die Genueser einen Triumphbogen anfertigen lassen, auf dem sich Saturn an einen Janus (Personifikation Genuas) anlehnt. Eine darunter angebrachte Inschrift zitiert Vergil und weist auf das Zeitalter Saturns hin. Vgl. J.C. CALVETE de ESTRELLA, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe don Phelippe*, Antwerpen 1552, I, 229-35. Zitiert nach PARMA 1986, 150, Anm. 73.

Noch expliziter wird Karl V. mit Saturn in einer Caesar-Biographie verglichen: „Si come Saturno è il più alto di tutti i pianeti e gira molto tardo così a quelli che di casa d'Austria governano lo Imperio si conviene non essere precipiti nelle azioni loro“. S.A. SCHIAPPALARIA, *La vita di Iulio Cesare*, Antwerpen 1578, 458. Zitiert nach PARMA 1986, 105.

⁵⁶In der *Loggia degli Eroi* ist jedem Doria-Vorfahren ein Adler-Wappen beigelegt. Vgl. ASKEW 1956, 46-53.

⁵⁷Karl V. als Jupiter war eine geläufige Allegorie im Cinquecento. Dabei spielt sicherlich auch der Adler, der sowohl Jupiters Attribut als auch Karls Wappentier war, eine zentrale Rolle. Pietro Aretino vergleicht Karl V. mit Jupiter in einem Brief von 1537. Vgl. PARMA ARMANI 1986, 122; STAGNO 2005, 35. Eine tiefere Untersuchung zum Thema, vor allem hinsichtlich dieser frühen Jahre (20er und 30er Jahre des Cinquecento) steht aus. Vgl. ULLRICH 2006, 18f. Dort auch weitere Literaturangaben.

Zu den mehrfachen Bildbedeutungen siehe auch: Arwed ARNULF, „Das Bild als Rätsel. Zur Vorstellung der versteckten und mehrfachen Bildbedeutung von der Antike bis zum 17. Jahrhundert“, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, 53, 2002, 103-62.

⁵⁸Vgl. Anm. 44.

⁵⁹Die Aufteilung fürstlicher Residenzen in einen weiblichen und einen männlichen Wohnteil, dem ggf. auch die bildlichen Ausstattungen angepaßt werden, findet sich auch in Florenz im Palast Cosimo de'Medicis (Palazzo Vecchio) wieder und stellt eine im Cinquecento durchaus geläufige „Wohnform“ dar. Vgl. Patricia WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge/ Mass. 1990, 288; Peter THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London 1991, 28f. Zu den Wohneinheiten des Palazzo Vecchio unter Cosimo I. De'Medici siehe: Andrea GÁLDY, „Che sopra queste ossa con nuovo ordine si radiano 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*,

weiblichen Wohneinheit.⁶⁰ Dies mag auf den ersten Blick überraschen, lässt sich aber hinsichtlich der bereits erwähnten „alternierenden Hausherrenschaft“ sowie der „changierenden Bildillusion“ erklären. Doch dazu später mehr.

Wie bereits erwähnt, beschrieb Giorgio Vasari in der Vita Perino del Vagas die Decke der *Sala del Naufragio* als das erste von Perino geschaffene Werk im Palazzo Doria.⁶¹



Abb. 4 Perino del Vaga, Zeichnung, Paris, Louvre.

Dargestellt war dort demnach der Schiffbruch Aeneas, bildlich umgesetzt durch viele Schiffe und Galeeren und nackte lebendige und tote Körper, die sich gegen die tosenden Wellen zur Wehr setzen. Von einem Neptun ist bei Vasari keine Rede,⁶² Lomazzo beschrieb 1584 allerdings die Szene etwas genauer:

Nell'altra [sala] ha vaghissimamente dipinto una spaventevole fortuna di mare, dove si vede Nettuno irato sopra il carro e le navi agitate per l'onde e l'aria colma d'orribili et oscurissime nubi aggirate quindi e quindi a soffi di rabbiosi venti.⁶³

Eine im Louvre konservierte und Perino del Vaga zugeschriebene Zeichnung stellt vermutlich einen Entwurf für die Deckenmalerei,⁶⁴ die nicht erhalten ist, dar (Abb. 5).⁶⁵ Die Zeichnung

46.2002 (2004), 490-510. Zu den herzoglichen Wohneinheiten Cosimo de'Medici und seiner Ehefrau Eleonora von Toledo siehe auch weiter unten.

⁶⁰Vgl. BOCCARDO 1989, 51.

⁶¹„Nella prima sala, che risponde in su la loggia dove s'entra per una delle due porte a man manca, nella volta sono ornamenti di stucchi bellissimi; in su gli spigoli e nel mezzo è una storia grande di un naufragio d'Enea in mare, nel quale sono ignudi vivi e morti, in diverse e varie attitudini, oltre un buon numero di galee e navi, chi salve e chi fracasse dalla tempesta del mare, non senza bellissime considerazioni delle figure vive che si adoprono a difendersi, senza gli orribili aspetti che mostrano nelle cere il travaglio dell'onde, il pericolo della vita e tutte le passioni che danno le fortune marittime. Questa fu la prima storia et il primo principio che Perino cominciasse per il prncipe [...]“ VASARI-LABÒ 1912, 96.

⁶²Auch ARMENINI (1587, 161f.) erwähnt keinen Neptun.

⁶³LOMAZZO (1584) 1974, 326

⁶⁴Louvre Nr. 363. Erstmals bei LABÒ 1912, 44. Vgl. auch QUINCI 2004, 88ff; STAGNO 2005, 46. BOCCARDO (1989, 66ff) schlägt, für mich weniger glaubhaft, weil die in den zeitgenössischen Quellen beschriebenen nackten Körper und die Winde nur in der erstgenannten Zeichnung sichtbar sind, eine andere Zeichnung (Edinburg, National Gallery of Scotland) vor.

⁶⁵Bereits LOMAZZO (1974, 326, siehe Zitat oben) beschrieb das Deckenfeld als „vaghissimamente dipinto“, was möglicherweise auf den schlechten Erhaltungszustand verweist.

Soprani hielt 1674 fest: „Ma questa pittura, per essere stata colorita sul muro ad olio, e per aver molto tempo sofferto il vapor de' doppieri allumati in occasion di festini, s'è fortemente affumicata; onde quasi nulla

zeigt den von Lomazzo beschriebenen Neptun, der mit einer ausladenden Geste seinen Dreizack schwenkt, auf einem Wagen, während über ihm dunkle Wolken durch pustende Wind-Köpfe wild durcheinander gewirbelt werden. Am linken Bildrand retten sich nackte Menschen auf einen Felsen und im zentralen Bildhintergrund sind mehrere Schiffe von tosenden Wellen umspült. Von Paolo Partenopeo hingegen stammt eine zeitgenössische und detaillierte Beschreibung des Deckenfeldes.⁶⁶ Die Identifikation Neptuns mit Andrea Doria ist von der bisherigen Forschung anerkannt und erscheint hinsichtlich der bereits besprochenen Kunstaufträge, die den Admiral als Neptun darstellen, vollkommen nachvollziehbar.⁶⁷

Die permanente Deckendekoration wurde durch ständig ausgestellte Teppiche ikonographisch ergänzt.⁶⁸ Die minutiöse Untersuchung Katuscia Quincis 2004 gibt einen Überblick über die erhaltenen Dokumente und Zeichnungen und macht Theorien zum Ausstattungsprogramm möglich.⁶⁹ Erhalten sind in der *Sala del Naufragio* selbst Stuckdekorationen (mit mythologischen Gottheiten und Tugenden in Lünetten und Stichkappen als Verbindung zwischen Wänden und Decke) und ein Kamin, auf dessen Haube ein Tondorelief die *Schmiede Vulkans* zeigt und die von einem mächtigen Adler bekrönt wird. Links und rechts an den Seiten der Haube sitzen Satyrn, die Panflöten in ihren Händen halten. Sowohl die Kartons für die Wandteppiche als auch für die Stuckausstattung und den Kamin gehen auf Entwürfe Perino del Vaga und demnach auf ein gemeinsames Konzept zurück.⁷⁰ Vasari berichtet von einer Serie von Wandteppichen, die Geschichten aus der *Aeneis* als Thema

più vi si discerne di ciò, che vi era dipinto.“ und Ratti fügte seiner Ausgabe von 1768 die Anmerkung „La sopradetta volta al presente è messa a bianco.“ bei. SOPRANI-RATTI 1768, I, 382.

Perino del Vaga hatte demnach die Decke mit Öl auf Kalk bemalt, was ihre schlechte Haltbarkeit erklärt. Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Darstellung des Schiffbruchs verblaßt, im 17. Jahrhundert ist sie von einer Schicht Kerzenruß bedeckt und schon im 18. Jahrhundert hatte man die Decke geweißt, vermutlich weil das darunterliegende Ölbild Perinos nicht mehr sichtbar war.

⁶⁶Er beschreibt einen „maestoso Nettuno armato del terribile tridente, poichè quassate e rotte le navi de' Troiani, a questi dispersi e cacciati dai venti o dalle onde rovinose, oppressi dai flutti, e dallo imperversare della procella, reca soccorso“ Paolo PARTENOPEO, *Annali di Paolo Partenopeo voltati dalla Latina nell'Italiana favella* da Stefano Bacigalupo, Genova 1847, 117. Zitiert nach QUINCI 2004, 87.

⁶⁷Vgl. ASKEW 1956, 46-53; PARMA ARMANI 1970, 33ff; ROSSO DEL BRENNA 1970, 59-63; PARMA ARMANI 1986, 128; BOCCARDO 1989, 108-16; STAGNO 2005, 46. BOCCARDO (1989, 56) schließt sich der Interpretation nicht an, weil die Darstellung Kaiser Karls V. als Jupiter in der *Sala dei Giganti* eine Identifikation Andrea Doria als Neptun ausschliesse, da eine Allusion des Kaisers und des Admirals auf der gemeinsamen Ebene der mythologischen Gottheiten nicht angemessen gewesen sei.

⁶⁸B. DAVIDSON, „The Navigatione d'Enea Tapestries designed by Perino del Vaga for Andrea Doria“, in: *The Art Bulletin*, 1990, LXXII, 1, 35-50; Nello FORTI GRAZZINI, „Un contesto per l'arazzo con „Enea davanti a Didone“ delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata“, in: *Rassegna di studi e di notizie*. Castello Sforzesco, 1993, XVII, 99-146; AK, Elena Parma (Hg.), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano 2001, Nr. 99-102, S. 208-11 und Nr. 118-24, S. 232-241; Katuscia QUINCI, „Enea come *speculum principis* in un salone di Palazzo Doria“, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 82/ 83, 2004, 87-116. Zu den Wandteppichen siehe weiter unten.

⁶⁹QUINCI 2004, 87-116.

⁷⁰Die Kartons datierte Quinci auf 1532/ 33-1536. Der Kamin ist ca. 1533 von Silvio Cosini geschaffen worden und die Stuckdekorationen wahrscheinlich von Luzio Romano. Vgl. QUINCI 2004, 87-116; siehe auch PARMA 1986, 73ff; PARMA ARMANI 1987, 288.

haben, wobei die meisten von ihnen die „storie di Didone“ behandeln.⁷¹ Dies ist bemerkenswert, da Vasari demnach einen ikonographischen Schwerpunkt bei der mythologischen Königin Dido festmacht, während ihn der Neptun nicht zu interessieren scheint. Soprani beschrieb „disegni di alcuni arazzi rappresentativi d'eroiche azioni descritte da Virgilio“, also Wandteppiche mit Geschichten aus der *Aeneis*.⁷² Der berühmte *Quos-Ego*-Stich Marcantonio Raimondis, welcher 1516 nach Entwurf Raffaels entstand, hat in vielerlei Hinsicht als Vorbild für Perino gedient. So sind die Figur Neptuns, die Winde und Wolken am Stich orientiert, was die Vermutung nahelegt, daß möglicherweise auch die im Stich außerdem dargestellten Szenen aus der *Aeneis* Vorlage für die Kartons der Wandteppiche gewesen sein könnten.⁷³ Da die Wandteppiche und auch die Kartons vermutlich verschollen sind, kann über die tatsächliche Wandteppich-Ausstattung nur gemutmaßt werden.⁷⁴ Überzeugend schlägt Quinci (anhand erhaltener Zeichnungen Perinos, der übrigen Ausstattungselemente des Saales etc.) als Themen der im Inventar von 1561 sechs beschriebenen *Aeneas*-Teppiche folgende vor: Venus vor Jupiter mit dem Gebet Aeneas während des Sturms, Aeneas und Achates auf Jagd, Aeneas und Achates treffen die als Jägerin verkleidete Venus, Aeneas und Achates sehen dem Bau Karthagos zu, die Trojaner vor Dido und das Bankett zu Ehren von Aeneas.⁷⁵ Aeneas, der ja bereits im Figurenhof des Belvedere unter Papst Julius II. als eine Art Fürstenideal fungiert hatte, übernahm im *Salone del Naufragio* mit hoher Wahrscheinlichkeit eben diese Rolle.⁷⁶ Als direktes Vorbild für den Genueser Saal diente möglicherweise das *Camerino d'Alabastro* von Alfonso d'Este in Ferrara, welches um 1520 von Dosso Dossi mit einem Fries, welcher zehn Episoden aus der

⁷¹VASARI-LABÒ 1912, 99: „[...] i disegni che e' [Perino] fece de la maggior parte dell'Eneide con le storie di Didone, che ne fece panni d'arazzi.“

⁷²SOPRANI-RATTI 1768, I, 382.

⁷³PARMA ARMANI 1986, 73ff; QUINCI 2004, 87-116.

⁷⁴Quinci nimmt an, daß die Kartons der Teppich-Serie nie aus der Flämischen Manufaktur nach Genua zurück gelangt sind. Im Inventar von 1561 ist die Serie als „Di Enea pezzi sei“ verzeichnet. 1739 waren die Teppiche noch im *Salone del Naufragio* ausgestellt und im Inventar von 1790 sind sie in der *guardaroba* mit leicht verkürzten Maßen, was auf eine Restaurierung der Teppiche durch Abnutzung der Ränder zurückschließen läßt. QUINCI 2004, 92f.

BOCCARDO (1989, 77ff.) hatte die *Aeneis*-Teppiche aus Genua bis zu einem Inventar von 1876 verfolgt, in dem die einzelnen sieben Teppiche detailliert beschrieben werden, und hatte eine für die Schwester Kaiser Karls V., Maria von Ungarn, angefertigte *Aeneas*-Teppichserie, die sich heute in Madrid befindet, als eine später nach Kartons Perinos gefertigte Serie erkannt. Überzeugend widerlegt QUINCI (2004, 98f.) diese Theorie und weist nach, daß die im Inventar beschriebene Serie später entstand als die Madrilener Teppiche und daß es sich bei den 1876 ausführlich beschriebenen Teppichen nicht um die ursprünglich im *Salone del Naufragio* aufgehängte Serie handelt.

Zu den Teppichen in der *Sala del Naufragio* siehe auch: Nello FORTI GRAZZINI, „Un contesto per l'arazzo con „Enea davanti a Didone“ delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata“, in: Rassegna di studi e di notizie. Castello Sforzesco, 1993, XVII, 99-146; AK, Elena Parma (Hg.), Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, Milano 2001, Nr. 99-102, S. 208-11 und Nr. 118-24, S. 232-241.

⁷⁵QUINCI (2004, 108) hat ein Schema, welches die bisherigen Forschungsergebnisse mit ihren eigenen konfrontiert, erstellt.

⁷⁶Vgl. Anm. 38: PREIMESBERGER 1976, 271; MAREK 1985, 87.

Aeneis darstellte, ausgestattet wurde.⁷⁷ Konzeptor dieses Bildprogramms war Mario Equicola, der in einem posthum gedrucktem Traktat von 1541 Aeneas als *exemplum virtutis* darstellte:

Piglino esempio i Principi dal vergiliano Enea in tolerar le fatiche. Et in honorar forestieri imitino Didone, et Evandro re.⁷⁸

Equicola stand in engem Briefkontakt mit Paolo Giovio, der wiederum möglicherweise Konzeptor der Genueser Palastausstattung war.⁷⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, Aeneas auch in Genua als Helden, in dessen tugendhaften Taten sich jene Kaiser Karls V. und Andrea Dorias widerspiegeln sollten, zu interpretieren. Der imposante Adler über dem Kamin, der sowohl auf das Wappentier des Kaisers als auch auf jenes des Admirals verweist, unterstreicht diesen Interpretationsansatz. Ebenso deutet möglicherweise auch die Schmiede Vulkans, die im Tondo über dem Kamin dargestellt ist, auf Andrea Doria und die Förderung der Künste durch ihn.⁸⁰

Quincis weist darauf hin, daß die Ikonographie von Andrea Doria als Neptun erst ab den späten 1530er Jahren etabliert,⁸¹ jedoch ist dies meines Erachtens kein Beweis dafür, daß nicht doch auch auf den Fürsten in der Gestalt Neptuns angespielt wird. Zunächst ist zu beachten, daß (auch wenn der Salone ursprünglich mit den Wandteppichen konzipiert wurde) Deckenbild und Wandbehänge aus unterschiedlichen Materialien und in verschiedenen Medien ausgestattet worden sind. Auch wenn die Darstellung Neptuns an der Decke zunächst ihre Gewichtung innerhalb eines *Aeneis*-Zyklus verliert, so bleibt die herausgestellte Position des Meeresherrn doch erhalten. Bei einem Austausch der Wandteppiche durch einfachere Modelle, beispielsweise mit Ornamenten oder Pflanzenmotiven, würde das nicht austauschbare Deckenbild sofort eine vollkommen andere Bedeutung bekommen.⁸² Ebenso auch Kaminhaube und Stuckdekoration: Bei einer Abnahme der Wandteppiche blieben außer Neptun an der Decke auch Vulkan, der Wappenadler über dem Kamin und die olympischen

⁷⁷Den Vergleich hat QUINCI (2004, 110) bereits vorgeschlagen. Zum *Camerino* siehe: Vincenzo FARINELLA, „L'Eneide di Dosso per Alfonso I d'Este (ed altre mitologie). Un esercizio di filologia ricostruttiva“, in: Alessandro Ballarin (Hg.), *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I*, Bd. 6: Alessandra Pattanaro (Hg.), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella 2007, 299-342.

⁷⁸Mario EQUICOLA, *Istitutioni al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo discorso della pittura*, Milano 1541, 8v. Zitiert nach QUINCI 2004, Anm. 64.

⁷⁹Siehe Anm. 51: PARMA 1986, 85; QUINCI 2004, 110. Zum Briefkontakt zwischen Giovio und Equicola siehe: Paolo GIOVIO, *Lettere*, hg.v. G. G. Ferrero, 2 Bde., Roma 1956.

⁸⁰Das Thema der *Schmiede Vulkans* alludierte oft auf eine „funzione di promozione economica dell'attività artistica, in una rinnovata età dell'oro propiziata da una provvida azione di governo“ und nimmt möglicherweise auch im Kontext der *Sala del Naufragio* eben diese Bedeutung ein. Vgl. BARROERO/ SUSINNO 2002, 133. Zitiert nach QUINCI 2004, 104.

⁸¹Andrea Doria wird demnach vor allem nach dem erfolgreichen Tunisfeldzug 1535 und nach der Gefangennahme des gefürchteten Piraten Dragut 1540 als Neptun gefeiert. Vgl. PARMA ARMANI 1970, 33ff; QUINCI 2004, 104.

⁸²Dies war wohl der Fall als die Aeneas-Serie beim Besuch Karls V. 1533 noch nicht fertig waren. Vgl. PARTENOPEO-BACIGALUPO 1847, o.S.; zitiert nach BOCCARDO 1989, 161. Siehe auch weiter unten [Anm. 261](#).

Gottheiten der Stuckdekoration als permanente Ausstattungsstücke im Saal erhalten. Die gesamte Ausstattung konnte demnach immer wieder neu interpretiert werden, was zum einen durch die Hängung unterschiedlicher Wandteppiche möglich war, vor allem aber durch die mythologischen Stoffe der Ausstattungselemente, deren Bedeutungen nicht starr auf eine Person fixiert wurden.⁸³

Der mehrfache Bildsinn macht sich auch in einem anderen Detail bemerkbar. Wie bereits erwähnt, hatte Vasari beschrieben, daß die Wandteppiche vor allem die „storie di Didone“ darstellten.⁸⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, daß Vasari nur über dritte von der Ausstattung des Doria-Palastes erfahren hat.⁸⁵ Umso mehr erstaunt es, daß er als – sofern mir bekannt – einzige Quelle von einem Dido-Zyklus schreibt. Dafür ist von Bedeutung, daß der Gebäude-Flügel, dem die *Sala del Naufragio* angehört, zu den Gemächern von Peretta Usodimare gehörte.⁸⁶ Möglicherweise hatte Vasari Notiz von dieser Palast-Aufteilung, die durchaus üblich für fürstliche Residenzen des 16. Jahrhunderts war.⁸⁷ Auch im Florentiner Palazzo Vecchio unter Cosimo I. de'Medici und seiner Ehefrau Eleonora von Toledo wurden zwei identische Wohneinheiten einerseits vom Fürsten und andererseits von seiner Ehefrau bewohnt. Dort hatten die Ausstattungsprogramme im vom Fürsten bewohnten Flügel eher männlich konnotierte Themen, während der von seiner Ehefrau bewohnte Palastteil mit weiblichen Sujets, wie mythologischen Göttinnen oder Heldinnen, ausgestattet war.⁸⁸ In Andrea Dorias Palast in Fassolo zeigten die Säle Peretta Usodimares ebenfalls überwiegend Zyklen mit weiblichen Sujets oder von Figuren, deren Tugenden für Peretta als vorbildlich gelten konnten: Arachne, Phaeton, Psyche, Philemon und Baucis.⁸⁹ Wie auch von Waddy in ihrer Untersuchung zu den römischen Palästen des 17. Jahrhunderts festgestellt, konnten die Frauenapartments auch von Männern benutzt werden.⁹⁰ Dies ist möglicherweise auch für das Ausstattungsprogramm der *Sala del Naufragio* von Bedeutung. Denn war der Saal einerseits als Pendant zur *Sala dei Giganti* dem Admiral gewidmet (nämlich dann, wenn Karl V. im

⁸³Zum mehrfachen Bildsinn vgl. ARNULF 2002, 103-62.

⁸⁴VASARI-LABÒ 1912, 99. Vgl. [Anm. 70](#).

⁸⁵Vgl. PARMA ARMANI 1976, 605-21; SBORGI 1976, 623-36; QUINCI 2004, 101.

⁸⁶BOCCARDO 1989, 68; STAGNO 2005, 47.

⁸⁷Vasari deutet das Wissen um den männlichen und den weiblichen Wohntrakt in der Beschreibung der *Loggia degli Eroi* an, indem er die weibliche Figur über der Tür zur *Sala del Naufragio* und die männliche Figur über der Tür zur *Sala della Caduta dei Giganti* beschreibt: "Salita la scala, si giugne in una bellissima loggia, la quale ha nelle teste per ciascuna una porta di pietra bellissima, sopra le quali ne' frontispizj di ciascuna sono dipinte due figure, un maschio ed una femmina, volte l'una al contrario dell'altra [...]" VASARI-LABÒ 1912, 95.

WADDY (1990, 28) erklärt dies folgendermaßen für die römischen Paläste des 17. Jahrhunderts: „Women who fulfilled responsibilities of receiving and paying calls in the diplomatic society of Rome required apartments similar to those of men.“

⁸⁸ALLEGRI/ CECCHI 1980, 63ff und 195ff. Die Wohnräume der Eleonora von Toledo im Florentiner Palazzo Vecchio waren den Sabinerinnen, Esther, Penelope und der Gualdrada (einer Florentiner Heldin, die für ihre Schönheit und Keuschheit berühmt war) gewidmet.

⁸⁹BOCCARDO 1989, 52.

⁹⁰WADDY 1990, 30.

Doria-Palast residierte), so gehörte er andererseits zum Apartment von Peretta Usodimare (nach Abreise des Kaisers). Die Ausstattungszyklen der beiden großen Säle konnten somit in ihrer Bedeutung variieren und einerseits auf Karl V. und gleichzeitig auf Andrea Doria (der Gigantensturz in der *Sala dei Giganti*), andererseits auf Andrea Doria und gleichzeitig auf seine Ehefrau bezogen werden. So ist erklärbar, weshalb Vasari von Dido schreibt und nicht vom Neptun an der Decke.

Für die Ikonographie Andrea Dorias bedeutet das einerseits, daß er sich als Neptun und damit als Beherrscher der Meere und als Admiral darstellen lassen hatte und gleichzeitig als Untergebener Karls V./Jupiters. Der Gigantensturz kann ebenfalls als Allusion auf den Hausherrn - und damit Andrea Doria selbst - gelesen werden, während parallel Neptun weiterhin als Symbol der Herrschaft über das Meer steht.⁹¹ Möglicherweise alludiert in diesem Fall Aeneas als tugendhafter Held auf Andrea Doria. Dido, seine Partnerin in Karthago, deren tragisches Ende wahrscheinlich im Zyklus nicht dargestellt worden war,⁹² würde in diesem Fall auf Peretta Usodimare anspielen. Auch Mario Equicolas belehrende Worte „Et in honorar forestieri imitino Didone [...]“⁹³ scheinen eine direkte Interpretationsvorgabe für das Ausstattungsprogramm der *Sala del Naufragio* zu sein: Dido als vorbildliche Gastgeberin alludiert auf die ebenso gastfreundliche Hausherrin Peretta. Vasari hatte diese Deutung mit seiner Beschreibung des „weiblichen“ Salone möglicherweise bereits mit einbezogen.

Die Darstellung Andrea Dorias als Neptun etabliert sich – wie bereits beschrieben – vor allem nach dem erfolgreichen Tunis-Feldzug (1535). In einem Brief aus dem Jahr 1541, adressiert „a lo immortale Andrea Doria“ beschrieb Pietro Aretino detailliert die Darstellung Andrea Dorias als Neptun:

[...] il carro sul quale egli si figura, è il senno che vi regge. I mostri che lo tirano sono gli essempli de i vostri stratagemmi. Il tridente che l'arma è il tremendo del valor che vi move. Lo ignudo che lo discopre, la chiarezza de l'opre che vi fan tale. Le ninfe che l'adorano, son le virtù che vi esaltano. I Tritoni che gli suonon le trombe, i gridi de la fama che vi divulga. E Proteo, che profetizzandogli piglia varie imagini, si referisce a la diversità de i poeti che antividdero la potestà che il divin consenso doveva darvi ne le giuridizioni di quelle acque terribili che cavalcano e che predominano le navi, le insegne e le schiere vostre.⁹⁴

⁹¹Die Identifizierung des Auftraggebers mit verschiedenen mythologischen Figuren im gleichen Kontext ist durchaus üblich in den Ausstattungsprogrammen des 16. Jahrhunderts und läßt sich auch im Florentiner Palazzo Vecchio in den Wohnräumen Cosimo de' Medicis beobachten. Siehe weiter unten.

⁹²QUINCI 2004, 108.

⁹³Vgl. Anm. 88.

⁹⁴Brief vom 13. Juli 1541, in: Pietro ARETINO, *Il primo libro delle lettere*, II, Bari 1913, CXXX, 153f.

Darin wird gleichsam Perinos Deckenbild der *Sala del Naufragio*, wie auch Vergils Neptun-Allusion auf einen potenten Herrscher evoziert.⁹⁵ Ein paar Jahre später beruft sich der Hof-Biograph Lorenzo Capelloni Andrea Dorias bereits auf die scheinbar etablierte Allegorie des Admirals als Neptun:

[...] havendo tante volte solcato il mare, quando il Sole gira i suoi raggi più bassi per questo emisphero, tal che dagli huomini sete chiamato il secondo Nettuno.⁹⁶

Paolo Giovio, der bereits als möglicher Konzeptor des Ausstattungsprogramms der Villa Fassolo vorgestellt wurde, behandelt Andrea Doria in seinen „Elogi degli uomini d'arme illustri“, die er Cosimo de'Medici widmete, in einem großzügigen Kapitel.⁹⁷ In der Übersetzung von „Gli elogi. Vite d'uomini illustri di guerra“ von 1554 wird die Allegorese Andrea Doria-Neptun deutlich:

Questo è il gran Doria, el qual col fier tridente
Ha sopra il mare imperio et signoria⁹⁸

Der Trident, der hier dem Genueser Admiral beigegeben ist, steht traditionell für das Attribut Neptuns, mit dem dieser das Meer beherrscht.



Abb. 6 Bronzino, Andrea Doria als Neptun.



Abb. 7 Genua, S. Matteo, Doria-Grabmal.

⁹⁵Vgl. Anm. 38.

⁹⁶Lorenzo CAPELLONI, *Al vittorioso Principe d'Oria*, s.l. 1550, s.p.; zitiert nach POLLERROSS 2001.

⁹⁷„Che il cielo ti protegga a lungo, vecchio fortunato, reso illustre d'altissimo prestigio della liberazione della patria, nemico implacabile e invito dei pirati e famoso per le numerose vittorie che hai conquistato per mare: i numi del cielo ti conservino, lo ripeto, e ti mantengano nel rigore di una vecchiaia robusta come la tua. Infatti si pensa che tu sia nato per la difesa della costa marittima, come favore concesso dagli dèi immortali, e che tu solo, osservatore del cielo e delle nuvole, abbia svelato i segreti della tecnica nautica a questo nostro secolo, per insegnare a chi ha il coraggio di affidarsi con audacia alla cattiva stagione come rimanere indifferente di fronte a un mare in tempesta e alle minacce dei venti che infuriano. Ti resta da compiere un'ultima fatica: servire a lungo la patria, che, con l'eliminazione dei vecchi tiranni e il ritorno dell'armonia tra i cittadini, hai reso davvero libera e fiorente di ricchezze, mantenendola incolume e felice grazie al valore, all'accortezza e alla devozione che hai già mostrato in precedenza.“ Vgl. Paolo GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, hg. v. Franco Minonzio, Torino 2006, 962.

⁹⁸Paolo GIOVIO, *Gli elogi. Vite d'uomini illustri di guerra*, übers. v. L. Domenichi, Firenze 1554, 421; zitiert nach AK Bronzino 2010, 66.

Andrea Doria wird somit zu einem göttlichen Beherrscher der Meere, wie auch in der zweiten Zeile spezifiziert. Paolo Giovio ist auch Auftraggeber des berühmten Gemäldes Agnolo Bronzinos, welches sich heute in der Mailänder Brera befindet.⁹⁹ Ursprünglich war Andrea Doria in dem Gemälde mit einem Ruder dargestellt und erst später wurde es mit dem Dreizack übermalt. Wann genau das Gemälde übermalt wurde, ist von der Forschung bisher nicht genauer bestimmt worden. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß das Gemälde noch im 16. oder in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts übermalt worden ist, als vor allem Giovanni Andrea I. Doria, der Sohn von Andrea Dorias Cousin Giannettino und Nachfolger des Admirals, die Glorifizierung seines Vorfahren propagierte.¹⁰⁰ Möglicherweise kannte Bronzino die Zeichnung Bandinellis, denn der nackte Admiral ähnelt dem Neptun der Zeichnung in der Behandlung des Körpers. Auch in Bronzinos Gemälde scheint der Bart Andreas Meereswellen zu evozieren und erinnert damit an den Neptun in Bandinellis Zeichnung.

Ganz explizit wird auf Andrea Dorias Amt des Admirals und seine Loyalität gegenüber Kaiser und Papst in den Stuckdekorationen seines Grabmals in San Matteo in Genua, welches zwischen 1542 und 1545 von Montorsoli und Silvio Cosini angefertigt wurde, verwiesen.¹⁰¹ In der Stuckdekoration der Decke über der Zugangstreppe zum Grabmal befindet sich ein Neptun, der nicht nur den Dreizack in seiner Hand hält, sondern auch Kriegstrophäen. (Abb. 7) Direkt über dem Sarkophag des Admirals befindet sich eine reiche Stuckdekoration, die in einer fingierten Halbkuppel zentral das Doria-Wappen mit dem Adler, flankiert von zwei

⁹⁹Craig Hugh SMYTH, *Bronzino Studies*, 2 Bde., Princeton University 1955, 194f; POLLEROSS 2001, 107-21; COSTAMAGNA 2003, 25-33; BROCK 2003, 49-62; Philippe COSTAMAGNA, "Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno", in: AK, *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici* (Firenze, Palazzo Strozzi: 24.9.2010-23.1.2011), hg. v. Carlo Falciani/ Antonio Natali, Firenze 2010, 66.

¹⁰⁰Ab den 1580er Jahren entstehen mehrere Neptun-Brunnen für den Palast und den Garten in Fassolo. Vgl. KRUFF/ ROTH 1970, 318-20.

Giovanni Andrea Doria bezahlt Ende des 16. Jahrhunderts Übersetzung und Neuauflage einer Andrea-Doria-Biographie: Carlo SIGONIO, *Della vita et fatti di Andrea Doria principe di Melfi*, tradotti dal latino di Carlo Sigonio nella vostra volgar lingua da Pompeo Arnolfini, Genova 1598. Diese wird von einem Sonett Arnolfinis eröffnet, in der Andrea Doria explizit als Neptun bezeichnet wird: „Questi con sommo ardir da giogo indegno/ la Patria oppressa in libertà ripose,/ e volontariamente il petto espose/ del Re de' Franchi al periglioso sdegno./ E per lasciar più memorabil pegno/ d'amor paterno e d'opra gloriose, / contro il commun voler saggio s'oppose,/ e lo scettro spregiò del patrio regno./ Ben li diede Nettuno il vasto impero/ de l'onde salse, e molti lo stimaro/ Nettuno istesso, o del suo sangue nato:/ Hor sia favola questa. Egl'è pur vero/ ch'ovunque preme il fier Nettuno irato/ tremaro i liti al nome inclito, e chiaro.“ Zitiert nach ROSSO DEL BRENNIA 1970, 62f.

In einer Quelle von 1780 ist von einer Kopie des Neptun-Gemäldes in Piacenza die Rede: „[San Savino, appartamento del Padre Abbate] [...] mezza figura esprimente un Nettuno, ed è il ritratto di Andrea Doria Ammiraglio di Carlo V., il quale soleva farsi dipingere sotto forma di quella deità. L'originale è del Tiziano, e conservasi a Como in casa del fu Conte Alessandro Giovio, ed è uno de' pezzi più belli dell'antico museo di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nocera: Il museo fu diviso fra le due famiglie: Il Doria era soprannominato il Nettuno: Questa per altro è una copia assai bella.“ Carlo CARASI, *Le pubbliche figure di Piacenza*, Piacenza 1780, 77.

¹⁰¹PARMA ARMANI 1987, 290ff.

Meereswesen, welche die Flaggen des Papstes und des Habsburger Kaisers halten, zeigt. (Abb. 8)

Für den Garten hatte Montorsoli eine Neptun-Statue aus Stuck gefertigt,¹⁰² die allerdings



Abb. 8 Genua, San Matteo, Doria-Grabmal.



Abb. 9 Fassolo, Neptun-Springbrunnen.

schnell verloren ging und bereits Ende des 16. Jahrhunderts durch einen Neptun-Springbrunnen von Taddeo, Giuseppe und Battista Carlone ersetzt wurde (Abb.9). Hatte Montorsolis Neptun-Statue noch aufs Meer geschaut, so wurde die neue Neptun-Skulptur zur Villa ausgerichtet und schien damit in direktem Blickkontakt zu einer kolossalen Jupiter-Statue aus Gips zu stehen, welche sich über den Hügeln hinter der Villa befand.¹⁰³ Dies ist durchaus bemerkenswert, handelt es sich bei dieser Kombination aus Jupiter und Neptun doch um die gleiche wie bei den Deckenthemen der beiden Hauptsäle der Villa, der *Sala della Caduta dei Giganti* und der *Sala del Naufragio*. Die Jupiter-Statue hielt in ihrer rechten Hand ein Schwert und in ihrer linken einen Kommandostab; rechts zu ihren Füßen befand sich ein großer Adler. Der Adler verwies sowohl auf Jupiter als auch auf das Wappen des Kaisers und der Doria, ebenso deutet der Kommandostab sowohl auf den Kaiser als auch auf die *condottieri* Doria anspielen. Das feine Spiel aus Allusionen läßt sich auch am äußeren

¹⁰²Vasari beschreibt die Statue in der Vita Montorsolis: „[...] fece un gran Nettuno di stucco che sopra un piedistallo fu posto nel giardino del Principe“ VASARI-MILANESI, VI, 645f; zitiert nach MAGNANI 2004, 41.

¹⁰³1586 war Marcello Sparzo mit der Anfertigung der Jupiter-Statue beauftragt worden. Die Gips-Statue ist in den 1930er Jahren im Zuge von Bauarbeiten zerstört worden, allerdings ist sie auf einem Foto aus dem 19. Jahrhundert dokumentiert. Abbildung in: STAGNO 2005, 112. Zur Jupiter-Statue siehe auch: MERLI/BELGRANO 1874, 46-81; PARMA ARMANI 1987, 304ff; GALASSI 1999, 78-83; MAGNANI 2004, 45.

STAGNO (2005, 113) weist darauf hin, daß die Jupiter-Statue von antiken Skulpturen beeinflusst ist, möglicherweise von „Commodo a mo' di Ercole“, ohne das Bindeglied der Bandinelli-Zeichnung (siehe Text oben) zu erkennen und weitere Schlußfolgerungen zu ziehen.

Becken des Neptun-Springbrunnens nachvollziehen: Dort befinden sich zwölf Adler auf Sockeln, die mit bedrohlich ausgebreiteten Flügeln zu Neptun schauen, während sie in ihren Klauen Meeresungeheuer und Schlangen halten.¹⁰⁴ Auch hier wird wieder der Bezug zwischen Meeresbeherrscher und der Familie Doria deutlich: Die Doria-Wappenadler schauen ihren Herren an und haben gleichzeitig einen schützenden Ring um ihn gebildet.

Es läßt sich festhalten, daß die Allegorese Andrea Doria-Neptun wohl – wie bereits in der Forschung übereinstimmend festgestellt – ab den späten 1530er Jahren an Bekanntheit zunahm. Gleichzeitig ist aber auch deutlich geworden, daß die Allusion auf Andrea Doria als mythologischer Meeresgott schon etwa zehn Jahre früher, nämlich mit der Ausstattung des Palastes in Fassolo durch Perino del Vaga und der fast gleichzeitig begonnenen Skulptur Baccio Bandinellis, ihren Ausgangspunkt nahm. Der Aufenthalt Karls V. spielte dabei sicher eine bedeutende Rolle: Dessen Darstellung als Jupiter war zu diesem Zeitpunkt bereits fester Bestandteil von Festapparaten.¹⁰⁵ Ob nun Baccio Bandinelli Perino del Vaga (oder umgekehrt) dabei beeinflusste, bleibt ungeklärt; in beiden Fällen stammen die Künstler aus Florenz und haben in Rom gearbeitet.

Cosimo de'Medici als Neptun

In Florenz kehrten die Medici erst 1531 wieder in „ihre“ Stadt zurück. Mit Zustimmung von Papst und Kaiser wurde Alessandro de'Medici Herzog von Florenz. Dies erforderte neue Repräsentationsansprüche, die sich in den Kunstaufträgen der Herzöge widerspiegeln.¹⁰⁶ Als Cosimo de'Medici nach der Ermordung seines Vorgängers Alessandro zum Herzog ernannt wurde, war er gerade 18 Jahre alt und entstammte einem entfernten Zweig der Familie. Er hatte weder Erfahrungen in Regierungsfragen noch war er auf die Übernahme dieses Amtes vorbereitet worden. Seine Herrschaft war in den ersten Jahren alles andere als gesichert und wurde erst mit dem Sieg über die sogenannten *fuoriusciti* und über Siena gefestigt. Dies spiegelt sich auch in der politischen Ikonographie Cosimos wider, die sich von ephemeren Apparati zu permanenten mythologischen Bilderzyklen und schließlich zu einer Familiengenealogie und diversen Porträts von sich und Mitgliedern seiner Familie in den Freskenzyklen des *Quartiere di Leone X* im Palazzo Vecchio entwickelt.¹⁰⁷ Eine Verbindung von Cosimo mit dem Meer als Anspielung auf die Seemacht Florenz läßt sich bereits relativ früh nachweisen: Schon anlässlich der Hochzeit Cosimos mit Eleonora von Toledo 1539

¹⁰⁴Zum Brunnen siehe: PARMA ARMANI 1987, 304ff; MAGNANI 2004, 45ff; STAGNO 2005, 112.

¹⁰⁵Eine systematische Untersuchung der Darstellungen Karls V. als Jupiter liegt bisher nicht vor. Vgl. ULLRICH 2006, 17ff.

¹⁰⁶Vgl. FORSTER 1971, 65-104.

¹⁰⁷Vgl. MALZ 2010, bes. 301.

befand sich in der ephemeren Dekoration der Porta al Prato ein Neptun mit Trident, „dimostrante lo Occidentale Oceano esser dominato da Sua Maestà“. ¹⁰⁸ Anlässlich des Karnevals von 1556 ist eine *Genealogia degli dei* belegt, die in einem Zug von mehreren Wagen die verschiedenen antik-mythologischen Gottheiten präsentierte. Darunter befand sich ein Wagen, der Neptun gewidmet war. ¹⁰⁹

In seinen „Ragionamenti“ beschrieb Giorgio Vasari ab 1558 die unter seiner Regie entstandenen Ausstattungszyklen der herzoglichen Wohneinheiten *Quartiere degli Elementi* und des *Quartiere di Leone X* in der Florentiner Palazzo Vecchio. In einem fiktiven Dialog zwischen Francesco I. de'Medici und Giorgio Vasari selbst werden Freskenzyklen und andere Ausstattungselemente (wie auch Wandteppiche) beschrieben und oft mit dem Hinweis „il senso nostro“ als Allegorie auf Cosimo gedeutet. ¹¹⁰ Der in der *Sala degli Elementi* dargestellte Neptun wird dort als Allusion auf den meeres- und völkerberuhigen vergilschen Neptun beschrieben und evoziert damit eine Neptun-Cosimo-Allegorese:

G. Quello è Nettuno, dio del mare [...]

Tutto questo tessuto dell'elemento dell'Acqua, Signor Principe mio, è accaduto al duca signore nostro, il quale venuto in aspettamento dal cielo in questo mare del governo delle torbide onde, e fatte tranquille e quiete, per la difficoltà di fermare gli animi di questi popoli tanto volubili e varj per i venti delle passioni degli animi loro, i quali sono dalli interessi propj oppressi [...]¹¹¹

Auch bei der *Genealogia* von 1565/66, die anlässlich der Hochzeit von Cosimos erstgeborenem Sohn Francesco I. de'Medici und Johanna von Österreich stattfand, gab es einen Wagen, auf dem sich Neptun und weitere Meereswesen befanden. ¹¹² Am Ponte Santa Trinita waren neben dem die Winde dominierenden Neptun mit dem Motto „Maturate fugam“ auch „dua mari, l'Oceano Grande et il Tirreno“ am Ponte a Santa Trinita repräsentiert. ¹¹³ An der Porta al Prato waren Halcyone dargestellt, die ihr Nest auf dem Meer unter dem Zeichen des Steinbocks, „che rende tranquillo il mare“, bauen. ¹¹⁴

Nachdem, wie bisher anhand der Dokumente gezeigt, die Allegorese Neptun-Cosimo nur unter anderen Darstellungen mythologischer Gottheiten, die ebenfalls auf den Medici-Fürsten anspielten, und zudem nur in ephemeren Apparaten vorkam, scheint mit der monumentalen Brunnenskulptur Bartolomeo Ammannatis erstmals eine für sich stehende Neptun-Cosimo-Allegorie geschaffen worden zu sein. (Abb. 10)

¹⁰⁸Pier Francesco GIAMBULLARI, "Copia d'una lettera di M. Pier Francesco Giambullari, al molto Magnifico M. Giovanni Bandini [...]", in: *Apparato et feste delle nozze dello Ill. Signor Duca di Firenze*, Firenze 1539, 15; zitiert nach ACIDINI LUCHINAT 1991, 36, Anm. 19.

¹⁰⁹ACIDINI LUCHINAT 1989, 39.

¹¹⁰Zu den „Ragionamenti“ siehe ausführlicher MALZ 2010, 51ff. Dort auch weiterführende Literatur.

¹¹¹VASARI-MILANESI, VIII, 27f.

¹¹²VASARI-MILANESI, VIII, 606; AK VASARI 1966, 52.

¹¹³ACIDINI LUCHINAT 1989, 36.

¹¹⁴VASARI-MILANESI, VIII, 530.



Abb. 10 Florenz, Piazza della Signoria, Neptun-Brunnen

Die Entstehungsgeschichte dieses Springbrunnens macht deutlich, wie sehr er von Baccio Bandinelli und dessen Erfahrungen in Rom und Genua abhängig ist. Bereits Anfang der 1550er Jahre hatte Bandinelli erste Projekte für den Neptun-Springbrunnen vorgelegt.¹¹⁵ Zur Erinnerung: 1528 hatte Bandinelli den Auftrag vom Genueser Stadtrat bekommen, die Andrea-Doria-Skulptur zu schaffen, die er 1538 unvollendet in Ferrara zurückließ. In der Zwischenzeit (wahrscheinlich kurz nach der Auftragsvergabe) war die berühmte Zeichnung Bandinellis entstanden, welche Andrea Doria als Neptun zeigt.¹¹⁶ In einem Wettbewerb zwischen Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini entstanden zunächst Zeichnungen und kleinere Modelle, wobei Eleonora von Toledo Bandinelli bevorzugte. Nach dessen überraschendem Tod im Februar 1560, verweigerte die Herzogin weiterhin, Cellini ihre Gunst auszusprechen, was möglicherweise dazu führte, daß ein neuer Wettbewerb ausgerufen wurde, für den Modelle in realer Größe ausgeführt werden sollten. Die berühmtesten Teilnehmer waren Benvenuto Cellini, Bartolomeo Ammannati, Giambologna, Vincenzo Danti und Simone Mosca. Cosimo interessierte sich vor allem für die Modelle von Cellini und Ammannati, die zusammen in der Loggia dei Lanzi arbeiteten, wohl auch, weil es sich bei dem Auftrag um einen besonders großen mit politisch wichtigem Aufstellungsort handelte. Als Cellini im Sommer 1560 einem Vergiftungsanschlag zum Opfer fiel (er starb zwar nicht daran, war aber zu sehr geschwächt, um weiter zu arbeiten), war dies ausschlaggebend für die Auftragsvergabe an Bartolomeo Ammannati, der nicht nur die Herzogin auf seiner Seite hatte, sondern auch Giorgio Vasari.¹¹⁷ Die Rekapitulation der Auftragsvergabe ist deshalb so wichtig, weil sie deutlich macht, wie es zur Entstehung der Neptun-Skulptur kam und welche Persönlichkeiten daran beteiligt sind. Es läßt sich festhalten, daß Baccio Bandinelli, der bereits um 1530 Andrea Doria in einer Zeichnung als

¹¹⁵CAMMARELLA FALSITTA/ FALSITTA 2009, 7; HEIKAMP 2011, 214.

¹¹⁶Zur Zeichnung Bandinellis siehe oben.

¹¹⁷Zum Wettbewerb siehe vor allem CAMMARELLA FALSITTA/ FALSITTA 2009, 7ff.

stehenden Neptun dargestellt hatte, ab den 1550er Jahren Vorschläge für einen Neptun-Brunnen in Florenz vorlegte.¹¹⁸

Nur wenige Jahre später, 1556-58, schuf Fra Giovan Angelo da Montorsoli einen Neptun-Brunnen in Messina.¹¹⁹ Dabei handelt es sich nicht nur um die monumentale Darstellung eines Neptuns mit Allusion auf einen Fürsten,¹²⁰ sondern (wie auch schon für die Zeichnung Bandinellis) können die Skulpturen aus dem Figurenhof des Belvedere im Vatikan als vorbildlich benannt werden. Montorsoli hatte sowohl zusammen mit Bandinelli für Clemens VII. in Rom gearbeitet (1532-33), als auch mit Perino del Vaga in Genua am Hof von Andrea del Doria (1539), wo er nicht nur Baccio Bandinellis unvollendeten Auftrag einer Ehrenstatue für Andrea Doria annahm, sondern auch für den Garten der Villa Doria in Fassolo einen monumentalen Stuck-Neptun ausführte.¹²¹ Die Beziehungen der Künstler und ihre Einflüsse hinsichtlich der monumentalen Neptun-Skulpturen des 16. Jahrhunderts sind bisher nicht ausschöpfend erforscht und können im Rahmen dieser Untersuchung nur angedeutet werden.¹²²

Im September 1565 – rechtzeitig zur Hochzeit Francesco I. de'Medici mit Johanna von Österreich – wurde der weiße Gigant Ammannatis auf der Piazza della Signoria aufgestellt, allerdings zunächst noch mit ihm umgebenden Gipsfiguren.¹²³ Wie bereits oben beschrieben, wurde Cosimo in den anlässlich der Hochzeit angefertigten ephemeren Apparaten mehrfach als Neptun dargestellt und so auf dessen Herrschaft über verschiedene Hafenstädte (wie Pisa) und Inseln (Elba) angespielt.¹²⁴ Die zeitgenössische Beschreibung des Neptunbrunnens

¹¹⁸Eine heute im Louvre konservierte Zeichnung Baccio Bandinellis zeigt Neptun mit Meeresmonstern zu seinen Füßen, die sich – ähnlich wie die Delphinschwänze der unvollendeten Andrea-Doria-Skulptur in Ferrara – in die Höhe winden. In der Zeichnung inspirierte sich Bandinelli offensichtlich an Michelangelos David, wie sich an Körperhaltung und -behandlung, Kontrapost, der nach unten hängenden Hand und der Blickrichtung nachvollziehen lässt. Die Zeichnung gehörte zur Sammlung Giorgio Vasaris. Vgl. HEIKAMP 2011, 214.

¹¹⁹MÖSENER 1974, 134ff; LASCHKE 1993, 107ff.

¹²⁰Der Neptunbrunnen in Messina alludiert auf Karl V. und einen Sohn Philipp II., wie aus Wappen und Inschriften, die am Brunnen angebracht sind, hervorgeht. Vgl. MÖSENER 1974, 144; PREIMESBERGER 1976, 272; LASCHKE 1993, 109.

¹²¹Zu Montorsolis Aufenthalt in Rom vgl. LASCHKE 1993, 25ff; zur Ehrenstatue Andrea Dorias siehe LASCHKE 1993, 39ff. Zum Stuck-Neptun im Garten der Villa Doria in Fassolo siehe Anm. 101. Montorsoli hatte ebenfalls nach dem Tod Bandinellis am Wettbewerb für den Neptun-Brunnen in Florenz teilgenommen. Vgl. LASCHKE 1994, 411-20; CAMMARELLA FALSITTA/ FALSITTA 2009, 26, Anm. 9.

¹²²Das Thema der monumentalen Neptun-Brunnen, ihre formale Entstehung und ikonographischen Gemeinsamkeiten werden Thema eines eigenständigen Aufsatzes sein. Dabei werden auch die von Giambologna geschaffenen Neptun-Brunnen in Bologna (1563-67) und in den Boboli-Gärten einbezogen werden müssen, die nach dem Wettbewerb in Florenz entstanden. Zu den Brunnen Giambolognas siehe vor allem CAMPBELL 1989, 89-106; LAVIN 1995, 93ff.

HEIKAMP (2011, 212) sprach im Zusammenhang mit dem Auftrag der Doria-Skulptur an Bandinelli bereits von einem „progetto che ebbe innegabili conseguenze sul monumento in Piazza della Signoria“.

¹²³LAPINI 1900, 128; zitiert nach: CAMMARELLA FALSITTA/ FALSITTA 2009, 29.

¹²⁴Als Verbündeter des Kaisers Karl V. nahm Cosimo an siegreichen Schlachten gegen die Türken teil. 1547 wurde die erste Galeere des Medici-Herzogs gebaut. Auch der St.-Stefans-Orden, der von Cosimo de'Medici 1554 gegründet worden war, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die mediterranen Gewässer vor Piraten zu schützen. BOOTH 1921, 247; MOCKLER 1967, 150f; RICHELSON 1974, 148; FADER 1977, 275.

innerhalb der Festapparate von 1565/ 66 zeigt, wie politisch intentioniert die Neptun-Skulptur ist und wie sie Cosimo darstellt:

[...] al suo luogo nel principio dell'aringhiera si mettesse quello per grandezza e per bellezza, e per ciascuna sua parte meraviglioso e stupendo gigante di bianco e finissimo marmo, che vi si vede ancor oggi conosciuto dal tridente, che ha in mano, e dalla corona di pino, e da i tritoni che con le buccine a' piedi sonando gli stanno, essere Nettunno lo dio del mare. Questo sur un grazioso carro di diverse marine cose e de' due ascendenti capricorno del duca et ariete del principe adorno, e da quattro marini cavalli tirato, pare con una certa benigna protezione che prometter nelle cose marittime ne voglia quiete, felicità e vittoria.¹²⁵

Es wird deutlich, wie sowohl Cosimo als auch sein Sohn Francesco in diesem Zusammenhang als gute Regenten über das Meer beschrieben werden. Im schriftlichen Konzept Vincenzo Borghinis für die festlichen Apparate von 1565 wird betont, wie zentral die Aussage der guten Herrschaft Cosimos, der als Bringer von *stabilitas* und *quies* gefeiert wird, war.¹²⁶

Der Kommandostab, den Ammannatis Neptun in seiner rechten Hand hält, unterstreicht den militärischen Aspekt der Skulptur. Er verweist zudem auf die seine Herrschaft legitimierende Selbstrepräsentation Cosimos, der sich als Sohn des *condottiere* Giovanni delle Bande Nere, ebenfalls als *condottiere* darstellen ließ.¹²⁷

Für den Neptun auf der Piazza della Signoria sind jedoch noch weitere Elemente, die seine Intentionen und zeitgenössische Rezeption darlegen, von Bedeutung. 1565, im Jahr der Aufstellung des Neptun-Brunnens, hatte Cosimo einen Aquaeduct bauen lassen, der Wasser vom Pian de'Giullari über den Ponte alle Grazie bis zur Piazza della Signoria führte. Mellini berichtet, daß ein weiterer Aquaeduct geplant war, der Wasser vom Monte Reggi bis zur

¹²⁵MELLINI, in: VASARI-MILANESI 1882, VIII, 565.

¹²⁶„Resta l'ultima parte, ch'è il fine e la principale intenzione di tutta la festa, ch'è tale: che mediante la prudenza, o per dir propriamente, sapienza dell'illustrissimo sig. Nostro duca, e col suo giustissimo e clementissimo governo, e ultimamente con queste nozze egli abbia stabilito per sé e per la sua casa, e pel dominio un stato tranquillo, quieto, sicuro e ...beato; e che il suo fedele et affezionato popolo lo conosca e lo giudichi e lo celebri per tale, e così ne ringrazia Dio, e ne lodi e salti il suo signore. E per questo io pensavo a quell'arco che si ha a fare in palazzo dove è il fine e termine di questo viaggio, e dove la sposa ha a smontare e riposare, dedicarla alla Securit  e Quiet .“ Konzept Borghinis in: BOTTARI/ TICOZZI 1822, I, 170; zitiert nach LANGEDIJK 1981, I, 84.

¹²⁷In der sogenannten *Udienza* in der *Sala dei Cinquecento* des Palazzo Vecchio lie  sich Cosimo selbst, seinen Vorg nger Alessandro und seinen Sohn Francesco als antike Feldherren mit dem Kommandostab darstellen. Vgl. ALLEGRI/ CECCHI 1980, 32ff.

CAMPBELL 1989, 97: „The deployment of the *bastone* in the hands of Ammannati's *Neptune* was a symbol of that deity's authority over rivers, streams, and seas; it is also by extension an expression of the authority of its commissioner, Duke Cosimo, who, as the ruler of a unified Tuscany, had striven to control its rivers, to bring water to its capital, and, with the fortification of Elba, the economic revival of Pisa, the development of Livorno, and the creation of the maritime order, the Cavalieri di Santo Stefano, had extended his power into the waters of the Tyrrhenian Sea and beyond. Ammannati strengthened the association of his *Neptune* with Cosimo by the never-officially-acknowledged but quite unmistakable physiognomic resemblance – as opposed to portrait-likeness – between sea god and duke.“ Dort auch Verweis auf RICHELSON 1978, 154, Anm. 22.

Zu den Darstellungen der *capitani* siehe auch: Elisabeth OY-MARRA, „Aspetti della rappresentazione del 'perfetto capitano' nell'arte italiana nel Quattro-Cinquecento“, in: Marcello Fantoni (Hg.), *Il 'perfetto capitano'*, Roma 2001, 351-83.

Piazza della Signoria bringen sollte.¹²⁸ Die Piazza della Signoria war damit nicht nur Zentrum der Macht, sondern auch der Mittelpunkt der Wasserverteilung. Die Bedeutung des Wassers für Cosimos Zeitgenossen und die mit ihm verbundene Rezeption des Springbrunnens hat Heikamp mehrfach überzeugend herausgearbeitet.¹²⁹ Anders als heute, versprühte der Brunnen kostbares Wasser aus etwa siebzig Wasserlöchern und das Wasser lief über seine Ränder.¹³⁰ Von einem Gefühl wie am Ufer des Meeres schrieb Mellini in seiner *Descrizione* und auch Bocchi nahm die kühlende Wirkung des Springbrunnens an heißen Tagen als Wohltat wahr.¹³¹ Wie eine übernatürliche, glitzernde, filigrane Architektur umgaben die Wasserstrahlen einen Neptun, dessen Gesichtszüge denen Cosimos ähneln.¹³² Eine Münze von 1567 zeigt die Büste Cosimos auf der Vorderseite während auf der Rückseite der Aquaeduct und ein Teil des Neptun-Springbrunnens abgebildet ist.¹³³ Dies macht deutlich, wie sehr der Springbrunnen auf Cosimo als Beherrscher des Wassers im weiteren Sinne (also nicht nur das Meer, sondern auch die Flüsse und Aquaeducte) alludiert. In diesem Sinne sind auch die in den Boboli-Gärten 1574-75 aufgestellten Brunnen, die beide Neptun gewidmet waren, zu interpretieren.¹³⁴

¹²⁸MELLINI, in: VASARI-MILANESI 1882, VIII, 565; zitiert nach HEIKAMP 1995, 21.

¹²⁹„L'acqua, il primo elemento della vita, ha perso oggi ormai la sua aura salvica. È dappertutto a portata di mano, basta aprire un rubinetto, la si può sprecare o avvelenare come avviene in molti fiumi ormai senza vita, ma al tempo del duca l'acqua manteneva intatta la sua dimensione cosmica e simbolica, era un prezioso bene civico, e negli zampilli delle fontane essa ricordava saggezza e buon governo, così come Nettuno che viaggia sul suo corteo festoso sulle onde simboleggiava allora – con intento propagandistico – il dominio del principe sul mare. La fontana, dunque, era anche un messaggio altamente politico. A quell'epoca l'acqua veniva faticosamente attinta da pozzi profondi, spesso secchi e melmosi, oppure dalle cisterne dove diventava spesso stagnante. Veder sorgere sulla piazza, da un anno all'altro, un grande scintillante specchio dell'acqua mosso da zampilli sempre freschi che ricadevano gorgogliando doveva sembrare ai cittadini una meraviglia inaudita, quasi che un lembo di oceano fosse stato per magia trapiantato nel cuore della città.“ HEIKAMP 2011, 247. Vgl. auch HEIKAMP 1995, 19-30.

¹³⁰Vgl. HEIKAMP 1995, 22. Raffaello Borghini beschrieb 1584: „per settanta bocche manda fuore l'acque sue“. Raffaello BORGHINI, *Il Riposo*, hg. v. Mario ROSCI, 2 Bde., Milano 1967, I, 593; zitiert nach HEIKAMP 2011, 248.

¹³¹„come persona che fusse sul lito del mare“ MELLINI, in: VASARI-MILANESI 1882, VIII, 565.

„quando da' razzi del sole molto è l'aria calda divenuta, gli zampilli sono per l'uso comune di refrigerio, e di salute.“ Francesco BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj, di palazzi i più notabili artifizij & più preziosi si contengono*, Firenze 1592, 35. Zitiert nach HEIKAMP 2011, 248 dort ohne Literaturangabe.

¹³²Vgl. LANGEDIJK 1981, I, 117: „Thus it was unthinkable that a figure of Neptune would have appeared with the features of Cosimo [...]“.

Zur mythologischen Skulptur, die auf den Herrscher anspielt, ihn aber nicht wirklich repräsentiert siehe: Sheila FFOLIOT, *Civic sculpture in the Renaissance. Montorsoli's Fountains at Messina*, Ann Arbor/ Mich. 1984, 28, 171; CAMPBELL 1989, 97.

¹³³I. B. SUPINO, *Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze (Secoli XV-XVI)*, Firenze 1899, 134, Nr. 384, 385; zitiert nach MOCKLER 1967, 151.

¹³⁴Die Brunnen von Stoldo Lorenzi und Giambologna wurden im Oktober 1574 und 1575 in zeitlich relativer Nähe aufgestellt und beziehen sich nachweislich auf die ephemeren Apparate der Hochzeit von 1565/ 66.

„Gli [Stoldo Lorenzi] ha fatto fare il medesimo signore [Cosimo de'Medici] per lo suo giardino de'Pitti, una fontana simile al bellissimo trionfo di Nettuno, che si vide nella superbissima mascherata che fece Sua Eccellenza nelle dette nozze del signor Principe Illustrissimo.“ VASARI-MILANESI 1882, VII, 637; zitiert nach ACIDINI LUCHINAT 1989, 31.

ACIDINI LUCHINAT (1989, 40) erkennt im Neptun-Brunnen Ammannatis und dem Lorenzis eine ikonographische Verbindung: „[...] esse [...] si intrecciano un fitto dialogo contrapponendosi nell'iconografia e

Wie bereits mehrfach angedeutet, ist die politische Ikonographie Karl V. wegweisend für die hier besprochenen Kunstaufträge. So scheint auch die Neptun-Fürst-Allegorese dem direkten Einfluß des Habsburgers zu entstammen. Für den Einzug Karls in Bologna am 24. Oktober 1529 anlässlich seiner Kaiserkrönung wurden ein Neptun- und ein Bacchus-Triumph gezeigt, welche die Herrschaft Karls über Land und Meer symbolisieren sollten.¹³⁵ Im Zusammenhang mit Karl V. muß auch auf den Triumphbogen verwiesen werden, der 1539 in Florenz anlässlich der Hochzeit von Cosimo I. de'Medici mit Eleonora von Toledo errichtet worden war. Darin wird Karl V., zu dessen Füßen sich Flußgötter befanden, von Personifikationen Spaniens und Neu-Mexikos und einem Neptun auf der einen Seite und Personifikationen Deutschlands, Italiens und Afrikas auf der anderen Seite flankiert.¹³⁶ Hier fungiert Neptun deutlich als Allegorie der Herrschaftsgebiete des Kaisers. Etwas anders scheint das bei den festlichen Einzügen von Karls Sohn Philipp II. 1549-50 zu sein: Bereits bei seiner Ankunft in Genua wurde er von der geschmückten Fassade des Doria-Palastes empfangen. Dort war eine Weltkugel von Jupiter und Neptun flankiert. Die beiden Inschriften ließen keinen Zweifel aufkommen, daß es sich bei den beiden mythologischen Gottheiten um Allusionen auf Karl V., bzw. Philipp II. und Andrea Doria handelte.¹³⁷ Selbstverständlich fehlt auch hier der Spielraum für changierende Interpretationen nicht. Die Selbstrepräsentation Genuas mit einer Neptun-Statue wird deutlicher beim Einzug Philipps in Antwerpen: In einem eigenen ephemeren Triumphbogen präsentieren sich die Genuesen mit zwei großen Statuen, die Janus und Neptun darstellen.¹³⁸ Wie bereits erwähnt, war das Bild des vergilschen Neptun vorher auch schon auf Papst Julius II. (1443-1513) bezogen worden.¹³⁹

Nach heutigem Forschungsstand ist demnach davon auszugehen, daß durch Karl V. und die für seine feierlichen Einzüge angefertigten ephemeren Apparate die politische Ikonographie des Neptuns verbreitet wurde. In Genua vermischt sich das Bildthema mit der bereits vorhandenen Tradition der Hafenstädte und wird von Andrea Doria adoptiert und reinterpretiert. Der Einfluß von Julius II., an dessen Hof Bandinelli vor der Anfertigung der Neptun-Andrea-Doria-Zeichnung gearbeitet hatte, und seiner Kunstsammlung auf die Doria-Ikonographie, ist nachgewiesen worden. Über die verschiedenen Künstler, hier vor allem

intersecandosi nella cronologia“.

Auch der sogenannte Ozeanus-Brunnen ist eigentlich als Neptun-Brunnen zu interpretieren. Wie Ammannatis Neptun-Skulptur auf der Piazza della Signoria hält auch der Neptun Giambolognas einen Kommandostab in seiner Hand. Vgl. CAMPBELL 1989, 89-106.

¹³⁵JACQUOT 1960, II, 204; zitiert nach MÖSENER 1974, 142. STRONG 1973, 87.

¹³⁶STRONG 1973, 79.

¹³⁷„Quae sunt Dei Deo“ und „Quae sunt Caesaris Caesari“. Vgl. JACQUOT 1960, II, 441.

¹³⁸JACQUOT 1960, II, 460, siehe auch Abb. XLII.2; STRONG 1973, 102ff.

¹³⁹Vgl. Anm. 39.

Bandinelli, gelangte die Neptun-Allegorese auch an den Hof Cosimo de'Medicis in Florenz und wurde dort erneut inhaltlich erweitert.¹⁴⁰

Von einem Neptun als fähigem Herrscher (bei Vergil und Julius II.) zu Beginn des 16. Jahrhunderts entwickelte sich die Allegorese weiter zu einem fähigen Herrscher und Beherrscher des Meeres sowie Pendant zu Jupiter (unter Andrea Doria in Genua) um schließlich, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts die Bedeutung eines fähigen Herrschers und Flottenkommandanten sowie Wasserbeherrschers allgemein (unter Cosimo I. de'Medici in Florenz) zu erhalten.

Andrea Doria als Jupiter

In Genua befindet sich von der *Loggia degli Eroi* abgehend, entgegengesetzt zur bereits besprochenen *Sala del Naufragio* der sogenannte *Salone della Caduta dei Giganti*, für deren Decke Perino del Vaga das berühmte Fresko mit dem *Gigantensturz* angefertigt hat. Im Gegensatz zur *Sala di Nettuno* ist das Deckenfresko erhalten und die Stuckdekoration um das zentrale Deckenfeld und im oberen Bereich der Wände sowie die Kamingestaltung etwas prunkvoller.¹⁴¹ Dies läßt darauf schließen, daß es sich um den Hauptfestsaal handelte. Tatsächlich diente er bei den Aufenthalten Karls V. als Thronsaal.¹⁴² Die Datierung der Sala läßt sich zwischen der Ankunft Perinos am Hof Andrea Dorias 1529 und dem Aufenthalt des Kaisers im Frühjahr 1533 festsetzen.¹⁴³

Eingebettet in ein reiches Dekorationssystem aus Stuck und Fresken ist an der Decke des Saales eine *Gigantensturz*-Szene dargestellt: Umgeben von den olympischen Göttern schwebt der Blitze schleudernde Jupiter über seinem Adler und den Windpersonifikationen mit

¹⁴⁰Vasari hatte in der Vita Baccio Bandinellis von der Marmorskulptur zu Ehren Andrea Dorias berichtet und auch Vincenzo Borghini bezieht sich in seinen Planungen für die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1565-66 direkt auf Perino del Vaga. VASARI-MILANESI, VI, Vita di Baccio Bandinelli, 154: „[...] e dalla republica di Genova gli fu allogato una statua di braccia sei, di marmo, la quale doveva essere un Nettunno in forma del principe Doria, per porsi in su la piazza in memoria delle virtù di quel principe, e de'benefizi grandissimi e rari, i quali la sua patria Genova aveva ricevuti da lui.“

Brief Vincenzo Borghinis an Michele di Ridolfo vom 13. August 1565: „metterei cose marittime di quella sorta che n'è un disegno di Pierino del Vaga“. Aus: BOTTARI/ TICOZZI 1979, I, LX, 212ff.

¹⁴¹VETTER 2002, 126.

¹⁴²In einer Biographie aus dem Jahr 1548 heißt es: „La stanza dove il principe alloggiò, haveva una gran sala apparata di ricchissimi arazzi d'oro, et argento, dove si vedevano con meraviglioso ingegno lavorate, e tessute tutte le favole, che i Poeti fingono di Giove.“ A. De ULLOA, Vita dell'invitissimo e sacratissimo Imperator Carlo V, Venezia 1575, 248; DAVIDSON 1988, 428; zitiert nach VETTER 2002, 116. Vgl. auch PARMA ARMANI 1986, 122f und TELLINI PERINA 1989, 61.

¹⁴³Brief des Mantuanischen Botschafters Lodovico da Bagno an Isabella d'Este vom 31. März 1533: "Solo le diro che vi erano dui salotti uno a mano dextra in capo de una loggia bellissima nela quale se entra in capo de la sala, l'altro salotto de la medesima grandezza alla sinistra, et questi sono accompagnato da quattro alloggiamenti tra camere e camerini bellissimi in volta tutti dipinti nel volto de stucchi e grotteschi bellissimi, come sono tutti le alloggiamenti di sopra. Questi salotti [...] son de bellissima quadratura et con camini di marmore superbissimi [...] Dicto apparato non è da un gentilomo, ma da un gran Re." Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, Carteggio degli Invitati e Diversi, Genova, Busta 759, Nr. 310; siehe GORSE 1986, 321; zitiert nach VETTER 2002, 107f. Vgl. auch PARMA ARMANI 1986, 94.

Wolken, während darunter die Giganten am Boden liegen, fallen, sich mit ihren Händen und Armen schützen oder immernoch versuchen, den Himmel zu erklimmen (Abb. 11). Die Stuckrahmung des zentralen Deckenfeldes setzt sich aus Windallegorien in den vier Ecken sowie zwölf Reliefs zusammen, welche *all'antica* verschiedene Szenen wie Opferungen, Ritualhandlungen, Gefangenenszenen zeigen.



Abb. 11 Fossolo, Sala della Caduta dei Giganti, Deckenfresko

Auf den Stichkappen befinden sich Medaillons mit Göttern und allegorischen Gestalten, die mit auf den Zwickeln mit gleicher Thematik alternieren. Die Stuckreliefs in den Lünetten sind mit Darstellungen Neptuns, Ozeans, Quellnympfen und ähnlichem alle dem Element Wasser gewidmet. Der darunterliegende Stuckfries mit Kriegstrophäen wird durch mehrere Wappenadler rhythmisiert. Ein großer Kamin ist - wie auch der bereits besprochene Kamin in der *Sala del Naufragio* - aus schwarzer *Pietra di Promontorio*, die mit weißem Marmor aus Ferrara kontrastiert, gearbeitet. Die schwarze Haube trägt einen weißen Marmortondo mit der Darstellung von Prometheus, der den Menschen das Feuer vom Himmel herab reicht. Darüber thront ein Wappenadler, der wiederum von einer bekrönten Viktoria mit einer Krone in den Händen überfangen wird. Links und rechts des Feuerlochs befinden sich Atlanten, die den Architrav des Kamins stützen, auf dem sich darüber zwei Pax-Statuen befinden, welche mit ihren gesenkten Fackeln Kriegstrophäen anzünden.¹⁴⁴ Für die Wände der *Sala della Caduta dei Giganti* waren - wie auch in der *Sala del Naufragio* - Wandteppiche vorgesehen, die als *Furti di Giove* in den Inventaren verzeichnet sind und demnach amouröse Abenteuer des Göttervaters darstellten.¹⁴⁵ Die nicht erhaltenen Teppiche, die nach Raffaels vatikanischen Teppichentwürfen als wohl wichtigster italienischer Teppichauftrag seiner Zeit gewertet werden müssen,¹⁴⁶ waren zusammen mit dem Deckenfresko, der Stuckdekoration und dem Kamin von Perino del Vaga entworfen worden und müssen demnach als ikonographische

¹⁴⁴BOCCARDO (1989, 57) identifizierte die beiden weiblichen Figuren als Pax und Libertas.

¹⁴⁵Zu den Teppichen siehe vor allem DAVIDSON 1988, 224-50.

¹⁴⁶DAVIDSON 1988, 425.

Einheit interpretiert werden.¹⁴⁷ Überzeugend zieht Vetter für seine Untersuchung des *Gigantensturz*-Freskos auch das Atrium, die *Loggia degli Eroi* sowie die *Sala del Naufragio* heran, um dem einheitlich geplanten und ausgeführten Ausstattungsprogramm gerecht zu werden.¹⁴⁸ Demnach thematisieren das Deckenfresko und der Kamin im Sieg über die erdgeborenen Giganten und realen Flammen des Kaminfeuers göttliches und irdisches Feuer, die sich - verbunden durch den Kamintondo mit der Übergabe des Feuers an die Menschen durch Prometheus - gegenüber stehen.¹⁴⁹ Die Wandteppiche mit den Liebesabenteuern Jupiters erinnern zugleich an Arachne, die im Wettstreit mit Athene Teppiche mit gleicher Thematik webte, wodurch sich "Künstler und Auftraggeber gleichermaßen [verherrlichten], der eine als überragender Meister, der andere als derjenige, dessen gesellschaftliche Position, Geschmack und Reichtum große Kunst erst möglich machen".¹⁵⁰ In allen Fällen, sowohl durch die Blitze Jupiters als auch die Übergabe des Feuers durch Prometheus und die Liebesepisoden Jupiters findet eine Berührung von Göttlichem und Irdischem statt, was positive Konsequenzen für den Menschen hat. Jupiter wird hier zum Garant einer Ordnung, welche erst die Bedingungen für eine kulturelle und künstlerische Situation, wie sie dem Betrachter des *Salone della Caduta dei Giganti* vor Augen geführt wird, schafft.¹⁵¹

Bei einer näheren Beleuchtung der Jupiter-Darstellungen im Zusammenhang mit Kaiser Karl V. läßt sich das Thema bis 1515 zurückverfolgen, als der Habsburger in Brügge einzog.¹⁵² Dabei wurde der Kaiser auf einem Pferd, zu dessen Füßen sich die besiegten Feinde befanden,

¹⁴⁷VETTER (2002, 108) spricht treffend von einem "Entwurfsmonopol" Perino del Vagas, dem alle Ausstattungselemente des Palazzos ihre stilistische Einheit verdanken.

In einem undatierten Brief, wahrscheinlich von 1536, betont Nicola Valentini den engen Bezug der Wandteppiche zu den Deckenmalereien: „sotto li paramenti di broccato sopra scritti le tapezarie de panni di raza fatte in fiandre che seguitano le istorie de le piture che sono nele volte de le ditte chamere quale furono fatte fare apossta che sono statte comandate da tutti quessti signori più che li brociati che li possava[no] di sopra.“ (Nicola VALENTINI, *Lettere*, Roma, Archivio di Stato, Collezione Acquisti e Doni, Eredità de Paoli, Busta 22, fasc. 1, Brief Nr. 20. Zitiert nach: DAVIDSON 1988, 427.

Im Inventar von 1561 (ein Jahr nach dem Tod Andrea Dorias) werden sieben Teppiche dieser Serie genannt (siehe E. PANDIANI, "Arredi ed argenti di Andrea D'Oria da un inventario del 1561", in: *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, LIII, 1926, 241ff; zitiert nach: DAVIDSON 1988, 428, Anm. 38.

Durch Reproduktionen aus dem 18. Jahrhundert ließen sich fünf Kartons des Teppichzyklus nachweisen (Jupiter mit Alkmene, Calisto, Danae, Semele und Io) einen weiteren Entwurf stellt Perinos Zeichnung (Jupiter mit Juno) dar. Vgl. DAVIDSON 1988, 433ff.

¹⁴⁸VETTER 2002, 101-45.

¹⁴⁹VETTER 2002, 115.

¹⁵⁰VETTER 2002, 119. Im Apartment Peretta Usodimares gab es eine *Sala di Aracne*. Vgl. PARMA ARMANI 1986, 144.

¹⁵¹Vgl. VETTER 2002, 120f. Für GORSE (1980, 72) gelangt das göttliche Feuer durch Prometheus zur Erde, um die Menschen von den Sünden zu reinigen. Ähnlich deutet DAVIDSON (1988, 447), die im Kamin eine Analogie zum biblischen Sündenfall sieht und damit das Gesamtprogramm als eine Allegorie der göttlichen Liebe und Erlösung interpretiert.

¹⁵²JACQUOT 1960, 432; BELLUZZI 1998, 128; CHECA 1999, 55; ULLRICH 2006, 19. Die vermutlich früheste Darstellung eines Gigantensturzes innerhalb eines permanenten Ausstattungszyklus ist 1519-20 entstanden und befindet sich im Palazzo Venturi in Siena (Domenico Beccafumi). Vgl. VETTER 2002, 31f.

dargestellt. Das Thema des *Gigantensturzes* eignete sich hervorragend zur Glorifizierung eines Fürsten und so verwundert es nicht, daß die ephemeren Apparate für die *entrata* Franz I. von Frankreich diesen mit dem französischen Sovran assoziierten.¹⁵³

Bemerkenswert ist, daß um 1530 drei Zyklen entstanden, die einen *Gigantensturz* als zentrales Bildthema zeigen: Zur gleichen Zeit als die *Sala dei Giganti* in Fassolo von Perino del Vaga geschaffen wurde, arbeitete Giulio Romano in Mantua am Hof von Federico Gonzaga (1500-40) an der *Sala dei Giganti* im Palazzo Té in Mantua. Vetter konnte überzeugend nachweisen, wie das gesamte Ausstattungsprogramm auf den Hausherrn alludiert.¹⁵⁴ Dennoch überrascht das Fehlen jeglicher Wappen, Flaggen und Inschriften, die sicherlich den Raum (wie auch die *Sala dei Giganti* in Genua) im Sinne des Hausherrn deuten lassen, gleichzeitig aber eine Allusion auf den Kaiser - vor allem wenn dieser physisch im Raum präsent war - nicht ausschließen.¹⁵⁵ Der *Gigantensturz* entstand zudem in einer Zeit, in der Federico auf die Bestätigung des Kaisers bezüglich seiner durch Vermählung erlangte Markgrafschaft Monferrato hoffte. Als der Kaiser im November 1532 nach Mantua kam, wurden die Arbeiten an der Sala unterbrochen, aber der Habsburger konnte bereits einen Teil der Fresken bewundern. Erst einen Monat später, Ende Dezember 1532, bekam Federico die gewünschte kaiserliche Zustimmung.¹⁵⁶ Ein dritter *Gigantensturz* aus der gleichen Zeit läßt sich ebenfalls mit dem Habsburger Kaiser in Verbindung bringen: Die Fassade des Palazzo Tinghi in Udine, die von Pordenone 1532-34 geschaffen wurde.¹⁵⁷

¹⁵³JACQUOT 1960, 427; BELLUZZI 1998, 128; ULLRICH 2006, 20.

Vor allem Ovids *Metamorphosen*, welche schon ab dem 12. Jahrhundert, vor allem aber ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts großen Erfolg hatten und in vielen Ausgaben verbreitet wurden, spielten für die darstellenden Künste des 16. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Durch die Beschränkung des Konflikts zwischen Jupiter und den Giganten auf nur eine Kampfhandlung hatte Ovid die ideale "Voraussetzung für die Instrumentalisierung des Mythos im Sinne einer Herrschaftsallegorie geschaffen." Vgl. VETTER 2002, 24.

In zahlreichen kommentierten Ausgaben wurden die *Metamorphosen* "nicht nur zu einem Lehrbuch der antiken Mythologie [...] [sondern] zu einem Lehrbuch des Glaubens und der Moral, zu einem Erbauungswerk, das die Gottesfurcht nähren soll." GUTHMÜLLER 1986, 39; zitiert nach VETTER 2002, 24.

¹⁵⁴Zur Sala siehe VETTER 2002, 43-100. Dort auch weitere Literatur. VETTER (2002, 92ff) hatte bereits darauf hingewiesen, daß es sich bei Olymp, Adler, Blitz und den Winden um Gonzaga-Embleme handelt und teilweise schon beim Herrschaftsantritt von Federico 1519 auf Siegeln und Münzen dargestellt wurden. Außerdem wurde der Sturz der Giganten bereits in einer Schrift von 1505 mit der ruhmreichen Familiendynastie der Gonzaga in Verbindung gebracht. Marcantonio Aldegati, *Gigantomachia* (1505), Manuskript: Mantua, Biblioteca Comunale, Ms. H III 31, ff. XIII-206; zitiert nach VETTER 2002, 94.

¹⁵⁵BELLUZZI/ FORSTER 1989, 328; VETTER 2002, 91.

¹⁵⁶Die übrigen Forschungsergebnisse Veters behalten - trotz der erweiterten Deutung auf Karl V. - ihre Gültigkeit: Natürlich ist die Darstellung der Juno, die neben Jupiter steht und diesem ein Blitzbündel reicht, nicht üblich und scheint sich auf die Vermählung Federico Gonzagas mit Margherita Paleologo (im Oktober 1530) und der damit verbundenen Angliederung der Markgrafschaft Monferrato zu beziehen. VETTER 2002, 94ff.

¹⁵⁷Die Fassade ist fast vollkommen zerstört und kann durch Zeichnungen und schriftliche Quellen ansatzweise rekonstruiert werden. VETTER (2002, 147ff) verweist selbst darauf, daß die Familie Tinghi dem hasburgischen Kaiser zugetan war. Zur Fassade des Palazzo Tinghi siehe auch: C. E. COHEN, "Pordenone's painted facade on the Palazzo Tinghi in Udine", in: *The Burlington Magazine*, 1974, CXVI, 857, 445-57; TELLINI PERINA 1989, 61. Pordenone hatte vorher in Genua im Palazzo Doria gearbeitet und ist somit möglicherweise durch Perinos Werke beeinflusst worden. Vgl. Piero BOCCARDO, "L'episodio genovese del Pordenone all'interno di una nuova proposta cronologica per la decorazione di palazzo Doria", in: *Pordenone e il suo tempo*, Pordenone 1984,

Von Mai 1537 stammt der berühmte Brief Pietro Aretinos an Karl V., in welchem er die Feinde des Kaisers mit den Giganten verglich und den Kaiser selbst mit Jupiter.¹⁵⁸ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts scheint sich der *Gigantensturz* immer mehr zu einer allgemeinen Herrscher-Allegorese und zu einem Paradigma der erfolgreichen Verteidigung des Christentums zu entwickeln,¹⁵⁹ wobei die Verbindung zu Karl V. weiterhin präsent bleibt.¹⁶⁰ Wie bereits im Zusammenhang mit der *Sala di Nettuno* festgestellt, kann die *Sala della Caduta dei Giganti* sehr wohl mit der politischen Ikonographie des Habsburger Kaisers in Verbindung gebracht werden. Daß die Ausstattungen der beiden Säle aufeinander bezogen sind (Blitzbündel am Kamin des Neptun-Saales verweisen auf Jupiter, während im Jupiter-

165-69; zitiert nach TELLINI PERINA 1989, 62.

¹⁵⁸ „La Maestà vostra, soprano imperatore, è giunta a un termine che, se la grandezza del cielo fusse minore, o l'aguagliereste o ve gli appressareste; e il mondo, che la misura, giudica smisurata la potenza di Carlo [...] il miracolo, con che fate stupire e tremar le genti, è l'universo, che si muove quasi tutto per farvi impotente, e favvi onnipotente, perchè nei terribili suoi apparati appare il tremendo vostro potere. Ecco i milioni d'oro tratti de le viscere a la Gallia, ecco le turbe die Grisoni, ecco la moltitudine degli svizzeri, ecco le schiere die taliani, ecco i cavalli infiniti, ecco le navi innumerabili, ed ecco il Turco. Ma che è e che sarà? Che fanno e che faranno? Mentre che essi minacciano contra de l'imperatore [...] paiono i giganti stolti, che posero i monti sopra i monti e Nembrotte fece la torre, presumendosi di levare Iddio dal seggio; il poter del quale [...] tosto che ebbe riguardato a la temerità de la lor superbia, gli disperse con quei folgori, che tiene ascosi tra gli artigli l'aquila, che diè Giove ad Agosto. Ma i monstri, che presero a far guerra a Dio, fur meno insolenti che non son le chimere che vogliono combattere con Cesare: perchè essi ciò facendo, repugnarono solo alla natura; e costoro, ciò operando, repugnano alla natura e a Dio. A la natura, con isforzarla a far quello che non si puote; a Dio con il credersi, nel fargli ingiuria, rimuoverlo de la cura che ha la bontà sua de la bontà vostra.“ Aus: Pietro ARETINO, *Il primo libro delle lettere*, Bari 1913, CXXX, 153f; zitiert nach ROSSO DEL BRENNIA 1970, 60; PARMA ARMANI 1986, 122; STAGNO 2005, 35.

Wie wandelbar das Thema des *Gigantensturzes* ist, macht ein weiteres Beispiel besonders deutlich: 1537 sendete Giulio Romano mit einem "disegno del assalto del cielo" Vorlagen für Teppiche mit dem Versprechen, weitere folgen zu lassen, nach Ferrara. Statt Jupiter war Ercole der Protagonist des Zyklus, um auf seinen Auftraggeber, Ercole d'Este, zu alludieren. Zu den Teppichen: Nello FORTI GRAZZINI, „Disegni di Giulio Romano per gli arazzi estensi (1537-43)“, in: *Arte Tessile*, 1, 1990, 9-21. Vgl. auch: TELLINI PERINA 1989, 62 und VETTER 2002, 216. In beiden Untersuchungen werden weitere Beispiele für *Gigantensturz*-Darstellungen angeführt.

¹⁵⁹ Entscheidenden Einfluß auf die Jupiter-Darstellungen haben die um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienenen Schriften Lelio Gregorio Gyraldis (*De Dei gentium varia et multiplex Historia*, Basel 1548), Natale Contis (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia 1551) und Vincenzo Cartaris (*Imagini con la spositione de i Dei de gli antichi*, Venezia 1556). Bei Conti ist der Aufstand der Giganten als Angriff auf die Religion gedeutet und wird so zum Sinnbild einer gottgewollten Herrschaft. Cartari hingegen beschreibt Jupiter als alleinigen Herrscher des Universums und erhebt ihn zum Vorbild irdischer Regenten, die als Stellvertreter der göttlichen Macht agieren. Vgl. VETTER 2002, 183ff.

Ähnlich drückt sich auch Annibale Caro in seinem Brief an Vicino Orsini von 1564 aus: „[...] V.S. Vuol far dipignere la favola de'Giganti. Mi piace la prima cosa, il soggetto, e mi pare conforme al luogo, dove sono tant'altre cose stravaganti e soprannaturali, ed a proposito per lo stato suo, ch'è di signor buono, e per ammonizioni di tutti quelli che vi capitino, e specialmente de' suoi discendenti; perché io, considerata ogni cosa di questa favola, tengo che i Giganti, oltre ai cattivi uomini, significhino segnatamente i cattivi signori, i quali essendo in terra maggiori degli altri, si lasciano trasportare a un'albagia, che non sia altra possanza sopra loro, il che gli fa presumere e contra gli uomini e contra Dio. E V.S. Vuole che in casa sua si vegga che Dio è sopra loro e che i suoi figliuoli imparino a riverirlo, e non essere ingiusti nè insolenti con gli altri.“ Annibale CARO, *Lettere*, II, Milano 1807, XV, 102; zitiert nach LABÒ, *Introduzione alla Vita di Perino del Vaga*, Firenze 1912, 48; ROSSO DEL BRENNIA 1970, 59f.

¹⁶⁰ „per le vane e le temarie battaglie de'Giganti si può con molta acconcia proprietà rappresentar quelle che spesse volte con non minor temerità move il mondo contra la potenza di Cesare, la quale è imagine e esempio in terra di quella di Dio.“ Lodovico DOLCE, *Le Trasformazioni tratte da Ovidio*, Venezia 1568, 6v; zitiert nach BELLUZZI 1998, 127. 1549 entstand auch die Münze Leone Leonis mit Karl V., deren Revers einen *Gigantensturz* zeigt. Vgl. BELLUZZI 1998, 127.

Saal Meeresgottheiten in den Lünetten auf Neptun rekurrieren), zeigt, daß die Säle eine ikonographische Einheit repräsentieren. Durch die "vom Betrachter zu leistende Verbindung" der Bilderzyklen, die mit Neptun und Aeolus Wasser und Luft, mit Jupiter und den Giganten Erde und Feuer darstellen, "rundet sich der Kreis der vier Elemente als Metapher für den Kosmos, als dessen Beherrscher Jupiter und Neptun erscheinen".¹⁶¹ Eine Interpretation der Jupiter-Darstellungen als Allusion auf Andrea Doria war sicherlich möglich,¹⁶² allerdings wohl kaum während der Anwesenheit Karls V., der unter der *Gigantensturz*-Darstellung seinen Thron aufgestellt hatte. Vielmehr läßt sich im Zusammenhang mit dem Besuch des Habsburgers an eine Jupiter-Kaiser-Allegorese und gleichzeitig Neptun-Andrea-Doria-Allusion denken, während im "Alltag" wohl eher Jupiter mit Andrea Doria assoziiert wurde, während die *Sala del Naufragio* mit Dido und Peretta Usodimare verbunden wurde, wie auch Vasaris Beschreibung nahelegt.¹⁶³ Die "offizielle" Deutung Neptuns als Admiral legt auch der Auftrag Giovanandrea Dorias für eine Teppichserie mit sechs Szenen der Schlacht von Lepanto nahe. Im Zyklus ließ sich der Nachfolger Andreas, der selbst als Sieger an der Schlacht 1571 teilgenommen hatte, glorifizieren. Der ambitionierte Auftrag, der nach Kartons Luca Cambiasos in Brüssel ausgeführt worden war, war ausdrücklich für die *Sala d'Enea* bestimmt.¹⁶⁴

Cosimo de'Medici als Jupiter

Die ambigue Bedeutung Jupiters bleibt auch in den Kunstaufträgen Cosimo de'Medicis erhalten. Im Gemälde Battista Francos von ca. 1537, welches die Schlacht von Montemurlo allegorisch repräsentiert, war Cosimo noch als Ganymed in den Klauen des als Adler erschienenen Jupiters dargestellt (Abb. 12).¹⁶⁵ Giorgio Vasari beschreibt das Gemälde in der Vita des Malers, ohne jedoch auf die Jupiter-Karl V.-Allegorese einzugehen. Stattdessen erklärt er den Jupiter-Adler als "göttliche Tugend oder ähnliches".¹⁶⁶ Besonders deutlich wird

¹⁶¹VETTER (2002, 134f) deutet dies als Sinnbild der Herrschaft Andrea Dorias über Land und Meer.

¹⁶²VETTER (2002, 135) verweist hier auf das Hauptportal an der Nordfassade, an deren Gebälk ein dreistrahler Blitz mit dem Adler zusammen mit der Inschrift FUNDAVIT EAM ALTISSIMUS ("Der Höchste hat sie gegründet") dargestellt ist. Hier verweist der Adler sicher nicht nur auf Jupiter, sondern auch auf das Wappen der Doria. Ähnlich äußert sich auch ULLRICH 2006, 19: "Bezüge entsprechender Ausstattungsprogramme [mit Sturz der Giganten] auf Karl V. in Italien sind jedoch selten als solche eindeutig nachweisbar. Ganz im Gegenteil zeichnet sich gerade das Gigantensturz-Thema durch eine außerordentliche Bedeutungsvielfalt aus, die sich häufig genug außerhalb jeglichen habsburgischen Kontextes bewegt."

¹⁶³Zur Polisemantik von Bildern siehe auch ARNULF 2002, 103-62.

¹⁶⁴Ein Dokument von 1582 bestätigt die Bezahlung für "Patroni delle Tapessarie dell'armata per la sala d'Enea". Siehe MERLI/ BELGRANO 1874, 58, Nr. 3; zitiert nach STAGNO 2008, 57.

Im 18. Jahrhundert wurde die Teppichserie bei festlichen Ereignissen in der *Sala dei Giganti* aufgehängt. Vgl. QUINCI 2004, 114, Nr. 10.

¹⁶⁵Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 1911, Nr. 144. Vgl. LANGEDIJK 1981, I, 79; MARONGIU 2002, Kat.Nr. 22, 82; ULLRICH 2006, 147ff.

¹⁶⁶VASARI-MILANESI 1878-85, VI, Vita di Battista Franco, 575: "[...]essendo nel lontano il fatto d'arme, nel dinanzi erano i cacciatori di Ganimede che stavano a mirar l'uccello di Giove che se ne portava il giovinetto in

die Polysemantik der Jupiter-Darstellungen jedoch in der *Sala di Giove* im Palazzo Vecchio und der von Giorgio Vasari verfaßten Schrift der *Ragionamenti*.



Abb. 12 Battista Franco, Allegorie der Schlacht von Montemurlo.

Vasari beschreibt darin die Ganymed-Szene, die auf einem der Wandteppiche dargestellt war: Darin alludiert Jupiter (oder der Adler) auf Karl V., während Ganymed mit Cosimo assoziiert wird:

Dico così, che come Ganimede di smisurata bellezza, figliuolo di Troo, così il Duca nostro, figliuolo del gran Giovanni de'Medici, re di tutti gl'uomini forti, giovanetto di bellezza e grazia assai, cacciando sopra il monte per le virtù di lettere, d'arme e altre scienze, turbando ai cervi la quiete co'cani, cioè con li costumi buoni, vinse le fiere; poi dal sommo Giove in forma d'aquila rapito in cielo, diventando coppiere di tutti li Dei. Questo dinota che l'essere chiamato da' suoi cittadini nella sua giovinezza, destinato principe di questa città, e da Cesare vostro, cioè dall'aquila, portato in cielo e confermato duca; viene ad esser poi fatto coppiere, perchè con l'ambrosia déssi bere alli Iddei, cioè con modo dolcissimo di essere albitro, metta pace fra la discordia di questi principi, e togga la sete delle loro volontà maligne, e venga a soddisfare con l'ambrosia dell'essere specchio nostro d'ogni virtù e costumi, e fare che ogni vivente che lo cognosce, abbi a stupire di sè; e come rimasono ammirati i guardiani di Ganimede, vedendolo portare in cielo, così tutti coloro, che veddono crearlo principe da Iddio miracolosamente, se ne maravigliano, sempre che se ne ricordano."¹⁶⁷

cielo: [...] e mostrare che il duca giovinetto, nel mezzo de'suoi amici, era per virtù di Dio salito in cielo; o altra cosa somigliante."

¹⁶⁷VASARI-MILANESI 1878-85, VIII, 70f.

Bei der Beschreibung einer anderen Darstellung des gleichen Saals erklärt Vasari, daß Jupiter auf Cosimo anspiele.¹⁶⁸ Und gleichzeitig erklärt Vasari den Adler wieder als Anspielung auf den, der "gli ha confermato lo stato", also Kaiser Karl V.¹⁶⁹

Wie schon Boccaccio in seinen *Genealogie* beschrieb, lassen sich die antiken Götter als verschleierte philosophische Wahrheiten der Antike interpretieren.¹⁷⁰ Jupiter erscheint nicht nur als Verkörperung der antiken Welt, sondern auch als "Schöpfer und Garant einer Zivilisation und Kultur, die einerseits den Kanon der römischen Tugenden hervorbrachte, der dem Bürgertum der Renaissance zum Paradigma wurde, andererseits aber auch als Vorstufe auf dem Weg der Welt zur Erlösung als Endpunkt der christlichen Heilsgeschichte, als *praeparatio evangelica* verstanden werden konnte".¹⁷¹ Jupiter, der mythologische Göttervater steht somit - wie durch Vasaris Schrift belegt - für höchste, nämlich göttliche Tugenden und damit für den höchsten Herrscher, was, je nach politischer Situation und anlaßbezogenen Kontext, gleichsam auf den Kaiser wie auf den Hausherrn gedeutet werden kann.

Bis zum Exzess werden die antik-mythologischen Gottheiten und Episoden aus deren Leben in Giorgio Vasaris "Ragionamenti" auf Cosimo I. de'Medici und seine Familie übertragen. Dies ist natürlich vor allem dem panegyrischen Zweck der Schrift geschuldet, macht aber gleichzeitig deutlich, wie weit der Deutungsradius der Bilder problemlos gedehnt werden konnte.¹⁷²

Andrea Doria und Cosimo de'Medici als antike Feldherren und *condottieri*

Der Auffassung folgend, daß Mythos, antike Geschichte und zeitgenössische Ereignisse sich periodisch wiederholen, sind auch die Darstellungen von Andrea Doria und Cosimo de'Medici als antike Feldherren und als *condottieri* zu interpretieren.

In Genua waren bereits im Atrium Szenen aus der legendären Geschichte Roms dargestellt worden. Die Lünetten sind der Herrschaft Romulus, römischen Königen sowie Tarquinius Superbus gewidmet, während sich auf den Pendentifs mythologische Gottheiten befinden. Die

¹⁶⁸ „Dissi sopra che Giove cacciò del regno i padri che lo vollono far morire, così il duca nostro, aiutato dalla bontà di Dio, ha disperso del suo regno i falsi lupi, che hanno creato d'impedirli il governo, fulminando i giganti, cioè i superbi [...].“ VASARI-MILANESI 1878-85, VIII, 66.

Ebenso auch bei der Beschreibung des Terrazzo di Giunone: „[...] essendosi trattato di Giove, in figura del duca signor nostro, bisogna ora trattare della moglie sua, cioè dell'illustrissima signora granduchessa [...].“ VASARI-MILANESI 1878-85, VIII, 71.

¹⁶⁹ „L'aquila di Giove l'ha avuta per segno ed augurio, e per ispegnere i sua nemici, quella gli ha scorto il cammino ed ha abbracciato l'insegna sua, ed è stata quella che gli ha confermato lo stato, e che gliene ha ampliato grandemente.“ VASARI-MILANESI 1878-85, VIII, 67.

¹⁷⁰ „coperte di un sottil velo di figurazione“; "sotto ridicolo velame delle favole" etc. Giovanni BOCCACCIO, *Genealogie degli Dei Gentili*, Firenze 1564, Buch I, Proömium. Vgl. auch BUCK 1981, 9; VETTER 2002, 41f.

¹⁷¹ VETTER 2002, 42.

¹⁷² Zum Entstehungsgrund der *Ragionamenti* siehe MALZ 2010, 51ff, besonders 60ff. Dort auch weitere Literaturhinweise.

Lünetten lassen sich thematisch mit der Stadtgründung Romulus und Remus, verschiedenen Königen bis zu Tarquinius Superbus und seiner Vertreibung, welche die republikanische Regierungsform nach sich zieht, als eine Art römisch-antike Stadtchronik zusammenfassen.¹⁷³ Die antiken Götter auf den Zwickeln werden vor allem durch Saturn und Jupiter jeweils im Zentrum der schmalen Seite strukturiert, während sich an den langen Seiten Aeolus und Neptun sowie Vulkan und Pluto als Personifikationen der vier Elemente paarweise im Zentrum gegenüber stehen. Jupiter und Saturn, die für das Silberne und das Goldene Zeitalter (nach Vergil) stehen, lassen sich durch ihren Anbringungsort im Atrium mit der Gründung Roms (Jupiter) und der Gründung der Republik (Saturn) verbinden.¹⁷⁴ Die Decke unterteilt sich in vier große Bildfelder, auf denen der dreitägige Triumph des Aemilius Paulus dargestellt ist sowie ein Triumph des Bacchus in Indien. Die Parallelen zwischen dem antiken Helden, der Ligurien von den Galliern befreit hat und Andrea Doria, der die Franzosen aus Genua vertrieben hat, sind offenkundig. Der im vierten Deckenfeld repräsentierte Triumphzug des Bacchus als Friedens- und Freiheitsgott, spielt damit wahrscheinlich auf die politische Situation in Genua und - nach den Friedensabkommen von Barcelona und Cambrais sowie der Kaiserkrönung in Bologna - ganz Italien an.¹⁷⁵ Demnach verweist das malerische Ausstattungsprogramm des Atriums unter dem "Schleier" antiker Episoden und mythologischer Gottheiten auf Andrea Doria und die Republik Genua und stellt die gegenwärtige politische Ordnung als logische Konsequenz des geschichtlichen Laufs der Dinge, die in der historischen Vergangenheit bereits angedeutet wurde, dar.

Diesem Konzept folgten schon die Freskenzyklen im Palazzo dei Conservatori auf dem Kapitol in Rom, die zwischen 1508 und 1513 entstanden und Episoden aus der Gründung Roms bis hin zur Republik zeigen. Die Aufstellung der Skulptur Papst Leos X. 1521 macht deutlich, wie römisch-antike Stadtgeschichte mit zeitgenössischer Historie verbunden wurde.¹⁷⁶

¹⁷³Leider ist die Darstellung der letzten Lünette bisher nicht identifiziert. Zur Decke des Atriums siehe PARMA ARMANI 1986, 267; BOCCARDO 1989, 52f.

¹⁷⁴Auf die während der feierlichen *entrata* Karls V. in Genua 1533 gehaltene Ansprache, welche die Ankunft des Kaisers mit einer Rückkehr des Goldenen Zeitalters verglich, hat bereits PARMA ARMANI (1986, 105) hingewiesen. In der Ansprache hieß es: "Si come Saturno è il più alto di tutti i pianeti e gira molto tardo così a quelli che di casa d'Austria governano lo Imperio si conviene non essere precipiti nelle azioni loro." Zitiert nach SCHIAPPALARIA 1578, 458.

VETTER (2002,125) sieht in der häßlichen Darstellung Saturns einen Indiz für die alte Regierung, die durch die neue Regierung Andrea Dorias (als Jupiter) abgelöst wird.

¹⁷⁵ASKEW 1956, 49f; GORSE 1980, 51f; PARMA ARMANI 1986, 106; BOCCARDO 1989, 53f; VETTER 2002, 125f.

¹⁷⁶MASINI 1984, 17-22; PARMA ARMANI 1986, 110. Zu den politischen Intentionen der Aufstellung der Skulptur siehe BRUMMER/ JANSON 1976, 79-93.

Andrea Doria als antiker Feldherr

In einer Statur von Angelo da Montorsoli ist Andrea als antiker Feldherr dargestellt (Abb. 13). Als der Senat von Genua 1528 die Auftragsvergabe für eine Ehrenstatue für Andrea Doria beschloß, wendete er sich zunächst an Baccio Bandinelli,¹⁷⁷ der den Auftrag letztendlich, wie bereits dargestellt, nicht ausführte. Der Auftrag ging schließlich an Angelo da Montorsoli, der die Skulptur bis Juni 1540 fertigstellte.¹⁷⁸ Die vom Senat ausdrücklich zu Ehren des Admirals „in laudem Illustrissimi Principis Andree de Auria“¹⁷⁹ in Auftrag gegebene Statur zeigte Andrea als antiken Feldherren in einem Muskelpanzer, über dem die Kette des Ordens des Goldenen Vlies hing, und mit einem Feldherrenstab in seiner rechten Hand.¹⁸⁰



Abb. 13 Montorsoli, Skulptur Andrea Dorias, Genua, Palazzo Ducale

Die Beinschienen waren reich verziert mit Ornamenten, Meereswesen und Trophäen, während auf der Basis, auf welcher der linke Fuß Andreas erhalten ist, durch den Halbmond auf ihren Rüstungen als Türken ausgewiesene Gegner und Kriegsgerät dargestellt sind. Andrea Doria wird in der Skulptur demnach als *condottiere*, der den antiken Feldherren durchaus ebenbürtig ist, und als Admiral und Besieger der Türken glorifiziert. Gleichzeitig verweisen die beiden Meeresherrn, die mit Blitzbündel und Dreizack ausgestattet sind, auf die bereits etablierte Ikonographie Andreas als Jupiter und Neptun. Die Bekrönung der

¹⁷⁷Zur Auftragsvergabe an Bandinelli siehe ausführlicher oben.

¹⁷⁸Zunächst wurde die Marmorskulptur im Herbst des folgenden Jahres rechts neben dem Hauptportal des Palazzo Ducale in Genua aufgestellt, 1797 wurde sie nach Ausrufung der „Repubblica Ligure Democratica“ jedoch vom Volk gestürzt und mutwillig beschädigt. Dies erklärt auch den schlechten Erhaltungszustand der Skulptur, von der heute nur noch Torso und Basis erhalten sind. Nach einer vorübergehenden Aufstellung des Standbildes im Kreuzgang von San Matteo im 19. Jahrhundert, steht sie seit 1933 wieder an ihrem alten Platz neben dem Palazzo Ducale und wurde 1990 restauriert. Vgl. LASCHKE 1993, 39ff; GREVE 2008, 162f.

¹⁷⁹Federico ALZIERI, Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle Origini al secolo XVI, 1877, Bd. V, 318,1; zitiert nach LASCHKE 1993, 40.

¹⁸⁰Eine Kopie der Skulptur ist in der Stuckdekoration im Westflügel der Galerie erhalten. Vgl. LASCHKE 1993, Abb. 41.

Skulptur mit einem Lorbeerkranz unterstreicht gemeinsam mit der auf dem Sockel befindlichen Inschrift die Auszeichnung Andreas als *Pater Patriae* und Befreier der Genueser Republik.¹⁸¹ Herbert Keutner hatte der Skulptur eine besondere Rolle zugestanden und sie als das „erste zur Vollendung gebrachte öffentliche Standbild der Kunstgeschichte“ bezeichnet.¹⁸² Die Besonderheit der Genueser Skulptur hatte auch der Florentiner Giovanni Paolo Lomazzo erkannt und sie deshalb in seinem Malerei-Traktat im Kapitel „Della forma de gl’eroi, de i santi e de i filosofi, tanto antichi, quanto moderni“ beschrieben. Interessant für die vorliegende Untersuchung ist, daß er unter den berühmten *capitani* die Medici von Florenz gemeinsam mit der Genueser Skulptur benennt. Die einzige Beschreibung eines Kunstwerk stellt die der Montorsoli-Skulptur dar:

[...] pensai di raccogliere in questo capitolo tutti i capitani famosi italiani: [...] i Medici di Fiorenza [...] la Doria, massime per Andrea il vecchio, capitano di mare famosissimo, che si vede scolpito in marmo di mano di frate Angelo da Montorso nella piazza maggiore del consiglio di Genova, alto da sei brazza, armato all’antica, con un bastone in mano e con alcuni Turchi sotto a i piedi, sopra un gran piedistallo [...].¹⁸³

Lomazzo setzte – als er 1584 sein Traktat über die Kunst schrieb – etwas voraus, was in Florenz erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts etabliert wurde: Die politisch-propagandistische Darstellung Cosimos I. de’Medici als *condottiere*, bzw. als antiker Feldherr.

Die Loggia degli Eroi in Fassolo

In Fassolo gelangt man über eine Treppe vom Atrium aus ins *piano nobile* und betritt die sogenannte *Loggia degl'Eroi* (Abb. 14, 15). Die ursprünglich zum Garten und Meer hin geöffnete Loggia zeigt an den Wänden eine Ahnengalerie der Doria. Zwölf Helden in Rüstungen sitzen dort überlebensgroß vor einer angedeuteten fingierten Architektur. Eine Inschrift über den Soldaten bezeugt, daß es sich bei den dargestellten Persönlichkeiten um Vorfahren des Hausherrn handelt.: PRAECLARAE FAMILIAE MAGNI VIRI MAXIMI DUCES OPTIMA FECERE PRO PATRIA.¹⁸⁴ Dargestellt sind zwölf *capitani* der Familie Doria, die sich um die Stadt in verschiedener Weise verdient gemacht haben und daher (bis

¹⁸¹Die nicht erhaltene, originale Inschrift auf dem Sockel lautete: ANDREAE AURIAE CIVI OPT./ FELICISS. Q. VINDICI ATQUE AUCTORI PUBLICAE LIBER/ SENATUS POPULUS Q. GENUENSIS/ POS. Zitiert nach: LASCHKE 1993, 160.

¹⁸²KEUTNER 1956, 138-68, hier: 147.

¹⁸³Gian Paolo LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, hg.v. Roberto Paolo, 2 Bde., Firenze 1973-75, II, 551.

¹⁸⁴Bei LORINI/ IRLLENBUSCH übersetzt: GROSSE MÄNNER, GRÖSSTE FELDHERREN, SIE TATEN DAS BESTE FÜR DAS VATERLAND. Siehe Giorgio VASARI, *Das Leben des Perino del Vaga*, übers.v. Victoria LORINI, hg., eingel. u. kommentiert v. Christina IRLLENBUSCH, Berlin 2008, 44.

auf einer) in den „Annali della Repubblica di Genova“ (1537) von Agostino Giustiniani erwähnt sind.¹⁸⁵



Abb. 14, 15 Fassolo, Palazzo del Principe, Loggia degli Eroi.

Alle zwölf Männer sitzen in verschiedenen Rüstungen auf Stühlen, die teilweise durch wallende Stoffe verhüllt sind und halten Lanzen oder Feldherrenstäbe in ihren Händen. Jedem Krieger ist das Wappen der Doria (Adler auf gold-weißem Grund) zugeteilt, was deren Zugehörigkeit zur Doria-Familie unleugbar bezeugt. In teilweise expressiven Gesten scheinen die Vorfahren Andreas miteinander zu kommunizieren und bilden so eine imaginäre Einheit von Zeit und Raum, die sich jedoch auf einen gemeinsamen Nenner – ihre Abstammung von der gleichen Familie – bringen läßt. Diese imaginäre Einheit von Zeit und Raum läßt sich auch im ikonographischen Programm der Decke weiterverfolgen: Dort sind in den zentralen Oktogonen Taten römisch-antiker Helden dargestellt.¹⁸⁶ So gesehen vereinigen sich in Zeit und Raum die Taten der römisch-antiken Helden, die alten Doria-Vorfahren und in deren logischer Konsequenz auch der zeitgenössische Hausherr und bilden zusammen mit den mythologischen Gottheiten, die ebenfalls an der Decke dargestellt sind, und mit den vier Elementen verbunden sind, eine Art Gesamtdarstellung von Kosmos und Weltgeschichte. Der Freskenzyklus fungiert somit als eine Urkunde, die einerseits historische Fakten bezeugt und

¹⁸⁵Agostino GIUSTINIANI, *Annali della Repubblica di Genova*, Genova 1537; zitiert nach PARMA 2004, 56. PARMA weist darauf hin, daß bei Giustiniani der später durch ALZIERI angeführte Rosso nicht in den *Annali* erwähnt ist.

Die "dodici capitani della famiglia Doria dipinti da Pierino del Vaga" werden 1874 erstmals einzeln namentlich genannt. Es handelt sich um Ansaldo (12. Jahrhundert), Oberto, Corrado, Lamba, Rosso (13. Jahrhundert), Odoardo, Filippo, Pagano, Luciano, Pietro (14. Jahrhundert), Antonio, Tommaso (15. Jahrhundert). Siehe Agostino Giustiniani, *Annali della Repubblica di Genova*, Genova 1537. Vgl. Federico ALZIERI, *Notizie die professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, III, Genova 1874, 367-68. Zit. nach: PARMA 2004, 56.

¹⁸⁶Dargestellt sind Horatius Cocles, Titus Manlius, Marcus Curtius, Marcus Furius Camillus mit dem gallischen Heerführer Brennus, Gaius Mucius Scaevola mit dem Etruskerkönig Porsenna. Vgl. Schema der Decke bei PARMA ARMANI 1986, 269. Alle diese römisch-antiken Heerführer haben sich besonders erfolgreich um die Verteidigung ihrer Heimat (Rom) verdient gemacht.

gleichzeitig für die angemessene und bewährte Abstammung des Hausherrn und Auftraggebers Andrea Doria bürgt.¹⁸⁷ Jene zwölf Vorfahren Andreas stehen sozusagen für die qualifizierte Herrschaft des neuen Regenten ein. Zugleich bescheinigen sie Andrea eine lange Familientradition der Kriegskunde, die Andrea selbst als *condottiere* mit beachtlichen militärischen Erfolgen bestätigt hat.

Die Anzahl der Vorfahren – zwölf – erscheint nach heutigem Forschungsstand gewollt (fast forciert)¹⁸⁸ und entspricht jener der zwölf Kaiser, deren Viten Sueton im 2. Jahrhundert verfaßt hatte. Besonders im 16. Jahrhundert wurde das Thema wieder aufgegriffen, um vor allem auf die Vorbildfunktion dieser antiken Kaiser für die zeitgenössischen Regenten zu verweisen.¹⁸⁹ In diesem Sinne drückte sich auch Giovanni Battista Armenini aus, der die *Loggia degl'Eroi* folgendermaßen beschrieb:

[...] fece dipignere il Principe Doria, in una loggia di sopra del suo magnifico Palazzo fuori di Genova, dove [...] vi è nella volta cinque ottangoli, ne' quali sono Istorie colorite de' fatti più notabili di gran Romani, i quali col valor loro diffesero & liberorno la Patria loro. Ma nelle facce vi sono maggior del vivo alcuni Gran Duchi a sedere, armati al modo antico, figurati per gli piu invitti Capitani di casa Doria, con le proprie effigie loro, i quali vivissimi si mostrano, & sopra di essi vi sono scritte lettere, le quali denotano essere stati diffensori, & benefattori immortali della lor patria, i quali soggetti io non sò se meglio imaginar si potesse di quelli, che quivi si veggono.¹⁹⁰

Intentionell besonders nahe steht der Loggia der Doria-Helden die sogenannte *Loggia di Davide* im Mantuaner Palazzo Te. Die drei freskierten Oktogone an der Decke mit Episoden

¹⁸⁷Vgl. Barbara ULLRICH, "Ehrlich währt am längsten? Überlegungen zum Verständnis Karls V. vom Kunstwerk als Zeitzeugnis", in: Nicole Hegener/ Claudia Lichte/ Bettina Marten (Hgg.), *Curiosa Poliphili*. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag, Leipzig 2007, S. 148-53.

¹⁸⁸PARMA 2004, 55-74.

¹⁸⁹PARMA 2004, 56. Das Thema der zwölf Kaiser bedürfte einer gründlicheren Untersuchung, die der vorliegende Beitrag nicht leisten kann. Es scheint, daß das Thema ausgehend von Sueton und den ersten Drucken bzw. Übersetzungen seiner Schrift besonders ab dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert wieder aufgegriffen und ikonographisch umgesetzt wird. Eine übergreifende Untersuchung zu den zwölf Kaisern in der Kunst steht meines Wissens noch aus.

Die Vorbildfunktion der römischen Kaiser für die italienischen Fürsten wird besonders deutlich im Vorwort der Übersetzung der Suetonischen Schrift durch den Florentiner Paolo del Rosso. In der gedruckten Ausgabe von 1611 befindet sich das Vorwort Filippo Giuntis von 1590: "[...] descrisse [Suetonius] le cose de' Romani, fatte ne'tempi, che quell'Imperio era nel colmo della sua potenza, e dava quasi à tutto 'l mondo allora conosciuto, ne narrò le vite, e l'opere pe'primi imperatori [...] e le virtù loro degne d'essere da tutti ammirate, e seguitate [...] le quali tutte le cose sono da questo scrittore divinamente descritte, e quali in uno specchio davanti a gli occhi de'leggenti proposte, accioche possano agevolmente scorgere quello, che sia da imitare, e che da fuire." *Le vite dei dodici Cesari di Gaio Suetonio Tranquillo*. Tradotte in volgar Fiorentino da F. Paolo DEL ROSSO..., Firenze 1611, Vorwort.

Bereits 1472 hatte Ercole I. d'Este an der Fassade des Palazzo Ducale Reliefs der zwölf Kaiser anbringen lassen. Die Dekorationen der Fassade sind leider nicht erhalten. Vgl. Salvatore SETTIS/ Walter CUPPERI (Hgg.), *Il Palazzo Schifanoia in Ferrara*, Modena 2007.

In Mantua ließ Federico Gonzaga das *Camerino dei Cesari* von Giulio Romano ausstatten, in welchem die Porträts der zwölf von Sueton genannten Kaiser von Tizian aufgehängt werden sollten. Vgl. BODART 1998, 149ff.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde das Thema der zwölf Kaiser auch im Palazzo der Doria in Fassolo in der *Galleria di ponente* durch den Erben Andrea Dorias, Giovanni Andrea Doria, aufgegriffen. Vgl. PARMA 2004, 56.

¹⁹⁰ARMENINI 1587 (1971), 181f.

der Liebesgeschichte von David und Bathseba rekurrieren auf die Beziehung des Auftraggebers, Federico Gonzaga, mit Isabella Boschetti. In den Lünetten sind die musischen, aber auch kampfproben Qualitäten Davids dargestellt und repräsentieren damit eben diese Fähigkeiten Federicos.¹⁹¹ In den Wandnischen der Loggia sollten Porträtstatuen berühmter *condottieri* aufgestellt werden, "deren *virtus* der Hausherr zur Legitimation seiner Herrschaft ebenso für sich als *principe guerriero* in Anspruch nimmt wie eine Erwählung durch Gott, die mittels des Bezugs zu König David evoziert wird".¹⁹² Sowohl in Mantua als auch in Fassolo wird der Ratschlag, den auch Baldassare Castiglione seinem Höfling mit auf den Weg gibt, befolgt, nämlich Statuen oder ähnliches berühmter Männer oder *capitani* als Art Fürstenspiegel in öffentlichen Räumen aufzustellen.¹⁹³ Für Fassolo bedeutet das, daß in der *Loggia degli Eroi* die Vorfahren Andrea Dorias mit den berühmten Taten römischer *capitani* in Beziehung gesetzt sind und so in einer Art Parabel römisch-antike, alte und zeitgenössische Geschichte miteinander verbinden, Andrea Doria glorifizieren und gleichzeitig legitimieren: So wie die römischen Helden sich um ihr Vaterland verdienten, haben es auch die Vorfahren Andrea Dorias und er selbst getan.¹⁹⁴

Der Camillus-Zyklus für Fassolo

Für die Nordfassade des Palazzo del Principe in Fassolo entwarf Perino del Vaga einen Freskenzyklus, der zwischen den Fenstern des *Piano nobile* einzelne Szenen aus dem Leben des Furius Camillus zeigen sollte. Die Fresken sind nie ausgeführt worden und nur durch erhaltene Zeichnungen lassen sich Rückschlüsse auf die geplante Fassadengestaltung vornehmen. (Abb. 16, 17)¹⁹⁵ Die Datierung der Fassade läßt sich auf Anfang der 1530er Jahre

¹⁹¹Vgl. VERHEYEN 1977, 32f; zitiert nach VETTER 2002, 82f.

¹⁹²VETTER 2002, 83.

¹⁹³„il cortegiano [...] potrà [...] insegnarli [al principe] [...] le virtù [...]; ed a queste eccitarlo con l'esempio dei celebrati capitani e d'altri omini eccellenti, ai quali gli antichi usavano di far statue di bronzo e di marmo e talor d'oro; e collocarle ne' lochi pubblici, così per onor di quegli, come per lo stimulo degli altri, che per una onesta invidia avessero de sforzarsi di giugnere essi ancor a quella gloria.“ Baldassare CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, 1527, IV, 9; zitiert nach VETTER 2002, 83, Anm. 280.

¹⁹⁴Mit der Bestätigung der Herrschaft Andrea Dorias in Genua durch Karl V. war es zu einer Umstrukturierung der Genueser Gesellschaft gekommen. Jährlich wurden 27 altadelige und nichtadelige Familien in sogenannte "Alberghi nobiliari" aufgenommen und nur Personen, deren Familien sich unter diesen erwählten befanden, konnten öffentliche Ämter bekleiden. Vgl. PARMA 2004, 70f. Dies hatte neue Legitimationsansprüche zur Folge, die sicher auch Andrea Doria in seiner Eigenrepräsentation beeinflussten.

¹⁹⁵BOCCARDO (1989, 45ff) hat die beiden Zeichnungen (Amsterdam, Rijksmuseum und Chantilly, Musée Condé) erstmals in einem Rekonstruktionsvorschlag so zusammengesetzt, daß sie sich mit einer dritten (bisher nicht identifizierten) Zeichnung zu einer Vorzeichnung der gesamten Fassadengestaltung zusammenfügen würden. Die Theorie Boccardos wird durch den publizierten Inventar von Everhard Jabach, dem beide erhaltene Fassaden-Zeichnungen im 17. Jahrhundert gehörten, gestützt: Darin werden nicht nur die beiden Zeichnungen von Amsterdam und Chantilly erwähnt, sondern auch eine dritte Fassade mit vier Szenen mit "histoires de Camille". B. Py, Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). *Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris 2001, 41-42, Nrr. 41-43; zitiert nach BOCCARDO 2004, 37.

festlegen, möglicherweise auf 1534.¹⁹⁶ Die schlecht lesbaren Inschriften geben nur fragmentarische Informationen, doch läßt sich der Fassadenzyklus (oder besser gesagt dessen erhaltene Planungsphase) teilweise rekonstruieren: Gerahmt von einem Fries mit römischen *condottieri* im oberen Bereich der Fassade und von Nischen mit olympischen Gottheiten im Erdgeschoß, sollten im Hauptgeschoß Episoden aus dem Leben des römischen Konsuls Furius Camillus dargestellt werden. Die bisher nicht genauer entschlüsselten Darstellungen zeigen möglicherweise Camillus im römischen Senat (Camillus Befürwortung der Rekonstruktion Roms),¹⁹⁷ eine Reiterkampfsszene im städtischen Ambiente (vermutlich die Befreiung Roms von den Galliern) und eine Opferszene (Neugründung Roms).¹⁹⁸

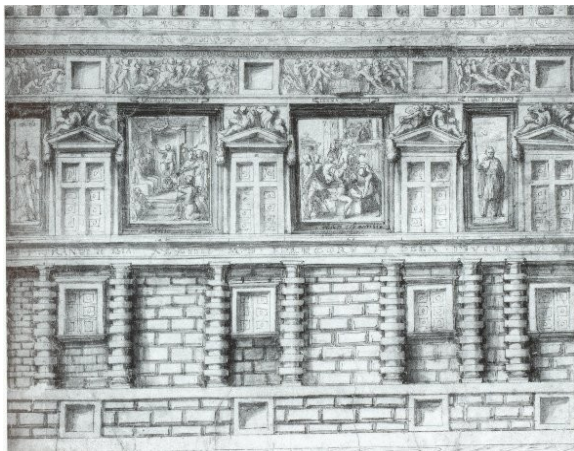


Abb. 16 Perino del Vaga, Zeichnung, Amsterdam, Rijksmuseum.

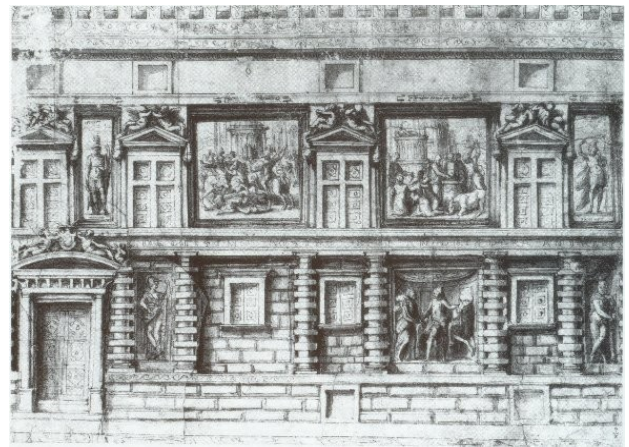


Abb. 17 Perino del Vaga, Zeichnung, Chantilly, Musée Condé.

Die große Inschrift, welche sich in einem Fries zwischen Unter- und Obergeschoß über die gesamte Fassade erstreckt, macht den Bezug zu Andrea Doria deutlich.¹⁹⁹ Der Freskenzyklus mit den Darstellungen der römischen Mythologie und Historie wird so mit der zeitgenössischen Geschichte und Andrea Doria verbunden. Dies wird ebenfalls in einer Zeichnung deutlich, die 2003 von Sotheby's in New York versteigert wurde. Die Inschrift "El trion[n]fo de Chamillo" benennt das Bildsujet. Im Vordergrund läßt sich somit Camillus erkennen, vor dem seine besiegten Feinde die Waffen niederlegen. Die Szene findet vor einer Hafenkulisse statt und im Hintergrund sind mehrere Schiffe erkennbar. Die Schiffe, die sich nicht mit Camillus' Vita vereinbaren lassen, beziehen sich auf Andrea Doria, den siegreichen

¹⁹⁶Zur Datierung siehe VAN DER SMAN 1995, 126ff.

¹⁹⁷VAN DER SMAN 1995, 127. Die zweite Szene der Amsterdamer Zeichnung zeigt einen Reiter innerhalb einer städtischen Ensembles. Im Bildvordergrund sind Handwerker zu sehen, die einen großen Steinblock (möglicherweise für den Straßenbau) bearbeiten.

¹⁹⁸BOCCARDO 1989, 47; BOCCARDO 2004, 33-38.

¹⁹⁹"S.I. II. RANDI II BIA (?) XXXIII. M. D. FRANCORU ET DE LA DIVINA MAES...T (?)" (Amsterdamer Zeichnung) und "C DEGNISIMO NOSTRO DIVO ANDREA DORIA AMIRALIO (?)" (Zeichnung Chantilly). Zitiert nach BOCCARDO 1989, 48, Anm. 34.

Admiral.²⁰⁰ Wie *Furius Camillus* hatte auch *Andrea Doria* seine Stadt von den Franzosen befreit und wurde zum *Pater patriae* ernannt. Von "sentimenti antifrancesi"²⁰¹ war auch der *Camillus* gewidmete Umzug geleitet, der 1514 in Florenz am Festtag des Stadtpatrons *Johannes* stattfand.²⁰² *Camillus* wurde hier mit der Glorifikation der *Medici-Familie*, die nicht nur gegenüber den Franzosen siegreich waren, sondern mit *Leo X.* ein Familienmitglied auf dem Papstthron und die erneute Machtübernahme in Florenz feierten, verbunden.²⁰³ Möglicherweise war *Perino del Vaga* an der Schaffung der ephemeren Apparate des *Camillus-Triumphzuges* von 1514 beteiligt.²⁰⁴

Cosimo I. de'Medici und Camillus-Zyklen

In Florenz blickte *Camillus* bereits auf eine längere Bildtradition zurück, als *Cosimo* sich in den 1540er Jahren für einen diesem Thema gewidmeten Freskenzyklus in seiner neuen Residenz - dem *Palazzo Vecchio* - entschied. So hatte *Coluccio Salutati* um 1400 für einen Saal in der zweiten Etage des *Palazzo Vecchio* einen *uomini illustri* – Zyklus konzipiert, in dem auch *Camillus* enthalten war.²⁰⁵ Ebenfalls im *Palazzo Vecchio* schuf *Domenico Ghirlandaio* zwischen 1482 und 1485 in der *Sala dei Gigli* einen Freskenzyklus, der den Heiligen *Zenobius* (erster Bischof von Florenz) mit zwei Diakonen (*Eugenius* und *Crescentius*) sowie sechs antiken Helden, die durch Inschriften benannt sind. Unter ihnen

²⁰⁰BOCCARDO 2004, 33-38.

²⁰¹BOCCARDO 1989, 47.

²⁰²In einem Brief von *Baldassare da Pescia* an *Lorenzo de'Medici* vom 8. Juni 1514 heißt es: "El quale triumpho [di Camillo], per essere contra Franzesi [...]". ROSCOE 1817, VI, Brief CXIII, 224. Vgl. auch ROSCOE 1817, V, 43.

²⁰³"Il 24 di giugno dell'anno 1514, ricorrendo la festa annuale di S. Giovanni Battista protettore della città di Firenze, che per molti secoli era stata celebrata dagli abitanti con ilarità straordinaria, fu fissato per la rappresentazione di un magnifico spettacolo, accompagnato da tornei, e da pubblici trattenimenti, all'oggetto di rammemorare il ritorno de'Medici in Firenze, e la recente elevazione di quella famiglia." ROSCOE 1817, V, 41f. Der Umzug von 1514 ist beschrieben bei *Luca Landucci* (LANDUCCI-HERZFELD 1978, 274ff); *Marin SANUDO*, I diarii, Bd. 18, Venezia 1887, 313f; *Bartolomeo MASI*, Ricordanze di Bartolomeo Masi calderaio fiorentino dal 1478 al 1526, hg.v. *Giuseppe Odoardo Corazzini*, Firenze 1906, 142. Vgl. auch WINNER 1961, 236ff.

Im November 1515 anlässlich des feierlichen Einzugs *Leo X.* in seine Heimatstadt Florenz wurde ein weiterer *Camillus-Triumphzug* durchgeführt. Dieser ist beschrieben bei: VASARI-MILANESI, VII, 21ff. Vgl. auch COX-REARICK 1984, 34-36; *Ilaria CISERI*, L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515, Firenze 1990, 42f; *Volker BREIDECKER*, Florenz oder "Die Rede, die zum Auge spricht". Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt, München 1992, 297-309; *Marcus KIEFER*, "Mediceische Erinnerungsräume. *Cosimo I.* im *Palazzo Vecchio*; die Methode und Funktion der historischen inventio in *Francesco Salviati's Sala dell'Udienza* (1543-48)", in: Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt (Hg.), München 2000, 59-87.

²⁰⁴BOCCARDO 1989, 47.

²⁰⁵*Teresa HANKEY*, „Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, 363-65; *Maria Monica DONATO*, "Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di *Uomini Famosi*", in: *Salvatore Settis* (Hg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin 1985, 95-152; KIEFER 2000, 59-88.

In *Salutati's* Epigramm zu *Furius Camillus* heißt es: "Ingenio veios domui, pietate faliscos/ Gallos virtute, quos et dictator ad urbem/ Tactus ab exilio fregi captivaque signa/ Eripui victis, senuique camillus in armis". Zitiert nach HANKEY 1959, 364.

befindet sich auch Furius Camillus. Es ist gut möglich, daß Ghirlandaios *uomini famosi* bewußt einige Helden aus dem 1472 bei Umbauarbeiten zerstörten Freskenzyklus der *uomini famosi* wieder aufnehmen und damit auf die Taten dieser Helden als Retter des Vaterlandes in Notsituationen, die nun die städtischen Tugenden der Stadt-Republik Florenz verkörpern, verweisen.²⁰⁶ Viel mehr scheint aber eine bewußt auf die Medici bezogene Auswahl der Helden vorgenommen worden zu sein.²⁰⁷ Furius Camillus läßt sich vor allem deshalb auf die Medici beziehen, weil er von den Römern aus dem Exil zurückgerufen wurde, ebenso wie Cosimo il Vecchio von den Florentinern.²⁰⁸

Francesco Petrarca hatte im 14. Jahrhundert in seiner Schrift „De viris illustribus“ das Leben von 36 berühmten Persönlichkeiten der (mehrheitlich) römisch-antiken Geschichte beschrieben.²⁰⁹ Furius Camillus war bei Petrarca als zweiter Gründer und Staatsführer Roms stilisiert, der vor allem durch seine Frömmigkeit ein überragendes Beispiel der *virtus romana* sei.²¹⁰ Die Untersuchung von Heidy Böcker-Dursch zu den „Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst“ konnte feststellen, daß sich unter den verschiedenen dargestellten Persönlichkeiten der frühen Zyklen in Padua, Florenz, Siena und Foligno sieben Bestandteil aller Ensembles sind: Camillus ist eine von ihnen.²¹¹ In der Bildtradition des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wurden weniger die Geschichte und die einzelnen Ereignisse aus dem Leben des antiken Feldherren thematisiert, als vielmehr seine Symbolhaftigkeit als

²⁰⁶Leider ist das Programm von 1482 für die gesamte Sala nicht erhalten. Ghirlandaio führte nur die Fresken der einen Wand aus, während die anderen Wände mit goldenen Lilien auf blauem Grund ausgeführt wurden. Vgl. HELAS 2004, 66.

Durch *Salutati* sind 23 Heroen überliefert, davon sind zwölf in Petrarcas "De viris illustribus" beschrieben, weitere sind mit der legendären Geschichte der Stadtgründung von Florenz verbunden, ergänzt durch die drei Florentiner Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio. In der *Sala dei Gigli* finden sich vier Helden aus dem zerstörten Freskenzyklus wieder (Brutus, Furius Camillus, Scipio Africanus, Cicero) sowie weiterhin Dante und Petrarca, die in der Intarsiendekoration der Türen dargestellt sind plus die beiden David-Skulpturen von Donatello und Verrocchio. HELAS 2004, 67.

²⁰⁷Zum Einfluß der Medici siehe vor allem: Melinda HEGARTY, "Laurentian Patronage in the Palazzo Vecchio: The Frescoes of the Sala dei Gigli", in: *The Art Bulletin* 78, 1996, 264-85; HELAS 2004, 63-88.

Auch die Darstellung Zenobius ist auf den Einfluß Lorenzo de'Medicis rückführbar: Bei der Pazzi-Verschwörung hatte sich Lorenzo in der Sakristei des Doms verbarrikadieren und damit sein Leben retten können. Im Florentiner Dom Santa Maria del Fiore waren die Gebeine des Heiligen Zenobius bestattet. HELAS 2004, 77.

HELAS (2004, 78) weist darauf hin, daß es sich ursprünglich bei der Wand mit dem Zyklus der *uomini famosi* in der *Sala dei Gigli* um eine Außenwand handelte, die durch ihre Fenster den Blick auf die gegenüberliegende Dogana freigab. Nach der Pazzi-Verschwörung 1478 wurden an der Dogana die Schandbilder der Beteiligten angebracht. Die Fresken zeigten fünf bereits Gehängte, während die beiden Flüchtigen an einem Fuß aufgehängt dargestellt wurden. Als der flüchtige Bernardo Bandini gefaßt und an dieser Stelle gehängt wurde, wurde auch das Fresko aktualisiert und zwar von keinem geringeren als Botticelli. Die Fresken wurden erst 1494 nach der Vertreibung der Medici und der Rückkehr der Pazzi entfernt.

²⁰⁸Dieser Vergleich wird auch in einem Gedicht von Carlo de'Massimi an Lorenzo de'Medici von 1473 gezogen. W. ROSCOE, *The Life of Lorenzo de'Medici the Magnificent*, London 1796, Bd. II, 47; zitiert nach RUBINSTEIN 1995, 64, Anm. 167.

²⁰⁹Francesco Petrarca, *De viris illustribus*, Firenze 1964.

²¹⁰Siehe auch KIEFER 2000, 71.

²¹¹Heidy BÖCKER-DURSCH, *Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst Italiens. Eine ikonologische Studie*, Diss., München 1973; KIEFER 2000, 72.

Tugendideal.²¹² Dies wird auch im Zyklus von Taddeo Bartolo deutlich, der 1413-14 im Seneser *Palazzo Pubblico* sechs römisch-antike Heerführer, unter ihnen auch Camillus, dargestellt hat. Eine italienische Inschrift, die jene Helden in zwei Dreiergruppen unterteilt, stellt ihre Vorbildhaftigkeit für die Regierenden heraus.²¹³ Furius Camillus wird in der lateinischen Bildunterschrift als Retter des Vaterlandes und als einer der Gründer Sienas gefeiert.²¹⁴

Die Gründe für die Wahl des Camillus-Themas in der *Sala dell'Udienze*, die Cosimo de'Medici 1543-45 von Francesco Salviati mit einem monumentalen Freskenzyklus ausstatten ließ, waren vermutlich vielschichtig. Zunächst handelt es sich bei der neuen Residenz des noch relativ frisch im Amt bestätigten Herzogs um den alten *Palazzo dei Priori*, ursprünglich Sitz der republikanischen Regierung von Florenz. Als vom Rat der 48 offiziell gewählter Rechtsnachfolger der Prioren in einer Person setzte sich Cosimo de'Medici in die Tradition seiner republikanischen Vorgänger und versuchte zudem aus der Vergangenheit Vorteile für seine politische Eigenrepräsentation zu ziehen.

Daß republikanische und monarchische Regierungsform einander nicht ausschließen mußten, beweist auch das malerische Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento, in denen die Siege der republikanischen und der herzoglichen Regierung antithetisch gegenübergestellt werden und einander trotzdem komplettieren.²¹⁵ Giorgio Vasari beschreibt die Regierung Cosimos als logische Konsequenz innerhalb einer quasi schicksalhaft vorbestimmten Geschichtsentwicklung:

G. [...] Eccellenza che quando io mi preparava per l'invenzione di questa sala nel leggere le storie antiche e moderne di questa città, e che io considerava leggendo i travagliosi tempi ed i vari accidenti, per tante mutazioni di governi [...] ed i contrasti e guerre sofferte da quella repubblica [...] mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente.²¹⁶

Cosimos Regierung stellt somit eine folgerichtige Stufe der Geschichtsentwicklung dar, die es erlaubt, republikanisches Bilderrepertoire zu übernehmen. Dies geschieht jedoch nur

²¹²KIEFER 2000, 72.

²¹³"Spechiatevi in costoro voi che reggete/ Se volete regnare mille et mille anni,/ Seguite il ben comune et non v'inganni/ Se alcuna passione in voi avete./ Dritti conegli come quei rendete,/ Che qui di sotto sono co' longhi panni/ Giusti co' l'arme ne' comuni affanni,/ Come questi altri che qua giù vedete./ Sempre maggiori sarete insieme uniti/ Et saglierete al cielo pieno d'ogni gloria/ Sì come fecie il gran popolo di marte,/ El quale avendo del mondo victoria,/ Perché infra loro si furo dentro partiti/ Perdè la libertade in ogni parte." Zitiert in: ASCHERI/ GUERRINI 2002, 55.

²¹⁴"Restitui patriam. consumpti gloria Galli/ Sunt mea; quos etiam victor dum multa ruentes/ Hac per rura sequor, nostro de nomine dicta est/ Camillia, tue pars urbis terna Senensis." ASCHERI/ GUERRINI 2002, 45.

²¹⁵Vgl. MALZ 2010.

²¹⁶VASARI-MILANESI 1882, VIII, 220f.

scheinbar, denn gleichzeitig ist Camillus auch ein altbewährtes Medici-Thema, welches die Rückkehr der Medici aus dem erzwungenen Exil allegorisch glorifiziert.²¹⁷

Bereits Poggio Bracciolini hatte 1433 in einem Brief an Cosimo Vecchio tröstend die miserable Lage des Adressaten mit denen berühmter römisch-antiker Helden - darunter auch Furius Camillus - verglichen.²¹⁸ Giorgio Vasari beschrieb die Fresken Salviatis in der *Sala dell'Udienza* detailliert. An der Fensterseite der Sala, die dem Triumphzug Camillos gegenüber liegt, deutete er die Fresken als Darstellungen der "grandezza de' suoi pontefici e gli eroi di casa Medici" und verbindet damit unmißverständlich Camillo und Cosimo.²¹⁹

Camillus-Triumphzüge lassen sich demnach - nach heutigem Forschungsstand - auf die Medici und besonders Papst Leo X. zurückführen,²²⁰ während die Camillus-Darstellungen innerhalb von *uomini-illustri*-Zyklen wohl eher auf Rathaus-Ausstattungen zurückgehen, in denen der römische Held als Tugendideal glorifiziert wurde und als Vorbild für republikanische Regierungen in der Nachfolge von Petrarca's Schrift "De viris illustribus" fungierte. Der Camillus-Zyklus an der Fassade in Fassolo ist etwa zehn Jahre vor dem

²¹⁷WINNER 1961, 219-52, bes. 236ff; FORSTER 1971, 73f; Wiebke FASTENRATH, *Finto e favoloso. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom*, Hildesheim u.a. 1995, 128; HEGARTY 1996, 264-85; KIEFER 2000, 73.

Ein Zyklus mit den *uomini famosi* hatte sich bereits Giovanni di Bicci de'Medici von Lorenzo di Bicci (1350?-1427) in der *Sala* des alten Medici-Palast malen lassen. Vasari benennt diesen Zyklus ("gli fece dipinger nella sala della casa vecchia de'Medici [...] tutti quegli uomini famosi che ancor oggi vi si veggiono." VASARI-MILANESI, II, 50; HEGARTY 1996, 275.

²¹⁸Vgl. Alison M. Brown, "The Humanist Portrait of Cosimo de'Medici, Pater Patriae", in: *Warburg Journal*, XXIV, 1961, 188; zitiert nach WINNER, 1961, 238, Anm. 42; KIEFER 2000, Anm. 75.

²¹⁹VASARI-MILANESI 1881, VII, 24. Auf die vielen Hinweise auf Cosimo in den Fresken Salviatis, wie die Darstellung von Cosimos Aszendenten (dem Steinbock) an Camillus Wagen und der Darstellung der Juno als Eleonora von Toledo, kann hier im einzelnen ebensowenig eingegangen werden, wie auf die überzeugende Deutung der Fresken als Glorifikation Cosimos und der Vision eines vereinigten toskanischen Staates. Vgl. Caroline HILLARD, „The conquest of Etruria in Francesco Salviati's Triumph of Camillus“, in: *Athanos*, 26.2008, 35-43.

²²⁰In den Festen Leo X. in Rom wird ab seiner Wahl 1513 die Antike als Lebens- und Regierungsideal und kulturelles Vorbild gefeiert. Vgl. CRUCIANI 1968, *Introduzione*.

Eine übergreifende Analyse der Camillus-Zyklen wäre angebracht, kann aber im Rahmen dieser Untersuchung nicht geleistet werden. Genannt seien zwei Fassaden Polidoro da Caravaggios aus den 1520er Jahren. Es handelt sich um eine Fassade in Montecavallo, in der Nähe von S. Agata dei Goti und eine in der Nähe der Engelsbrücke beim Turm Torre di Nona. Vasari berichtet von beiden Fassaden in der *Vita Polidoros*. VASARI-MILANESI, V, 141ff. Vgl. Alessandro MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 2 Bde., Roma 1969; zitiert in: FARINELLA 1986, 56f.

Um 1548 entstand die Fassade des Palazzo Giacomo Mattei in Rom von Taddeo Zuccaro (Fresken verloren). Auch hier scheinen die Tugenden Furius Camillus und die Verdienste um sein Vaterland im Mittelpunkt des Interesses zu stehen. Vgl. FARINELLA 1986, 43-60, bes. 56.

VAN DER SMAN (1995, Anm. 11) führt den Raffaellino del Colle zugeschriebenen Freskenzyklus im Palazzo Rondanini (um 1550) als Beispiel für einen Camillus-Triumph an. Die Bezugnahme auf Camillus ist mir nicht bekannt. Vgl. auch: Raimund KEAVENEY, "A Fresco Cycle by Raffaellino del Colle in the Palazzo Rondanini", in: *Antologia di Belle Arti*, 2.1978, 6, 125-33.

Eine Auflistung der Camillus-Zyklen bei Andor PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Budapest 1974, II, 375-76; zitiert in: BOCCARDO 1989, 47, Anm. 48.

Hinsichtlich dieser Daten scheinen die Camillus-Triumphe in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem in Fassadendekorationen dargestellt zu sein und erstmals mit Francesco Salviatis Zyklus im Florentiner Rathaus Einzug in die Innendekoration zu halten.

Camillus-Triumph von Francesco Salviati entstanden. Möglicherweise hatte sich Perino in seiner Florentiner Lehrzeit von den ephemeren Festapparaten in Florenz beeinflussen lassen,²²¹ oder er kannte die Fassaden Polidoros in Rom. Erstmals jedoch sollten Szenen aus dem Leben des Furius Camillus als Allegorese auf einen lebenden Herrscher dargestellt werden. Dies wiederum erinnert an die Medici Villa in Poggio a Caiano und den berühmten Freskenzyklus der *Sala grande*, den Papst Leo X., der eigentliche Herrscher von Florenz "per memoria di Lorenzo suo padre"²²² anfertigen lassen hatte. Das Konzept wurde von keinem geringeren entwickelt als von Paolo Giovio, woraus sich ein weiteres Verbindungsmoment ergibt, denn Giovio war auch in Genua und hatte möglicherweise die Ausstattung der Doria-Villa in Fassolo mitkonzipiert. In Poggio a Caiano sind in vier monumentalen Freskenfeldern Episoden aus dem Leben heldenhafter Männer der römischen Antike dargestellt, die allesamt auf Medici-Familienmitglieder alludieren. Franciabigios Cicero-Fresko verweist zudem auf die Rückkehr Cosimo Vecchios aus dem Exil, ein Thema, das später auch in der Camillus-Cosimo-Allegorese von Bedeutung sein wird.

Beide Fürsten – sowohl Andrea Doria als auch Cosimo de' Medici – setzten sich demnach in monumentalen Zyklen mit dem antiken Heerführer Camillus gleich. Dabei ist der (nie ausgeführte) Fassadenzyklus durch Inschriften und konkrete Episoden, die sich fast offensichtlich mit dem Leben des Dorias verbinden lassen, auf römische Fassadenmalereien zurückzuführen und auf die Kunstaufträge Papst Leo X., während sich der Florentiner Camillus-Zyklus nicht nur an tradierte Medici-Themen anlehnt, sondern auch die Tradition des tugendhaften Camillus von Rathaus-Ausstattungen in sein Programm mit einbezieht. Der Camillus-Triumph Salviatis ist - entsprechend der frühen Regierungszeit Cosimos und des Anbringungsortes - wesentlich weniger konkret in den Allusionen auf seinen Auftraggeber.

Die Udienza im Palazzo Vecchio

Cosimo de' Medici kannte Fassolo und die Freskenzyklen, die Perino del Vaga für Andrea Doria geschaffen hatte, als er in der sogenannten *Udienza* in der Sala dei Cinquecento in seiner Residenz 1542 ein Skulpturenprogramm in Auftrag gab,²²³ welches Familienmitglieder

²²¹“Venendo poi, il terzo anno del suo pontificato, papa Leone a Fiorenza, per che in quella città si feciono molti trionfi, Perino, parte per vedere la pompa di quella città e parte per rivedere la patria, venne inanzi alla corte; e fece, in un arco trionfale a S. Trinita, una figura di sette braccia bellissima [...]” VASARI-LABÒ 1912, 77.

²²²VASARI-MILANESI, V, 195f; zitiert nach Matthias WINNER, "Cosimo il Vecchio als Cicero. Humanistisches in Franciabigios Fresken zu Poggio a Caiano", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 33, 1970, 4, 261-297, bes. 264.

²²³Für das Jahr 1531 ist ein Besuch Alessandro de' Medicis in Bergleitung seines späteren Nachfolgers Cosimo in Genua überliefert. Vgl. Baccio BALDINI, Vita di Cosimo Medici. Primo Granduca di Toscana, Firenze 1574, 14.

der Medici teilweise in römisch-antiken Feldherren-Rüstungen zeigt.²²⁴ Als Giorgio Vasari nach dem Tod Baccio Bandinellis 1560 die Fertigstellung der *Udienza* übernahm, verschlankte er das ursprünglich geplante Skulpturenprogramm und veränderte die Aufstellungsorte einzelner Skulpturen: Das in der zentralen Nische geplante Figurenensemble Papst Clemens VII., der Kaiser Karl V. krönt, wurde an die rechte Wand verschoben und durch die Skulptur Leos X. ersetzt. Auf die ursprünglich geplanten Skulpturen von Cosimo il Vecchio, Giuliano und Lorenzo Magnifico wurde verzichtet. Die von Vasari neu gestaltete *Udienza* räumte Karl V. eine weniger prominente Stellung im Skulpturenprogramm ein und glorifizierte gleichzeitig Mitglieder der Medici-Familie, die höchste Ämter in Staat und Kirche bekleidet haben und damit als Legitimatoren für die Regierung Cosimo I. gelten konnten. Mit Leo X. war der erste Medici-Papst vertreten, der von Giovanni delle Bande Nere (Cosimos Vater und gleichzeitig *condottiere*, in dessen militärische Nachfolge Cosimo sich - zumindestens in seinen Kunstaufträgen - setzte) und Alessandro I. (erster Herzog von Florenz) flankiert wurde. In einer Nische der linken Wand befand sich die Skulptur Cosimos und ihm gegenüber wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Skulptur seines Sohnes Francesco I. aufgestellt.²²⁵

Cosimo, der nach der Ermordung Alessandros aufgrund fehlender Nachkommen als neuer Herzog von Florenz eingesetzt wurde, entstammte einer "Nebenlinie" der Medici. Im Skulpturenprogramm der *Udienza* ist als einziger direkter Vorfahr sein Vater Giovanni dargestellt.²²⁶ Es wird hier sehr deutlich, wie Cosimo in diesen ersten Jahren seiner Herrschaft präsentable Legitimationsstrategien suchte.²²⁷ Die Decke des *Salone dei Cinquecento*, welche

²²⁴ALLEGRI/ CECCHI 1980, 32ff; Detlef HEIKAMP, "Scultura e politica. Le statue della Sala Grande di Palazzo Vecchio", in: *Le Arti del Principato Mediceo*, Firenze 1980, 201-54.

Aus einem Brief Baccio Bandinellis vom 12. Oktober 1554 geht hervor, welche Skulpturen geplant waren: "[...] già ho fatto papa Clemente, la statua di V.E., e del Signor vostro padre, e del Duca Alessandro. Mancaci papa Leone, il Vecchio Cosimo, il Duca Giuliano, e il Duca Lorenzo, che più nicchie e figure non ci vanno." BOTTARI/ TICOZZI 1822-25, VI, 28; zitiert nach ALLEGRI/ CECCHI 1980, 36.

²²⁵Der Transport der Skulptur vom Wohnhaus des Skulpteurs Giovanni Caccini in die *Sala dei Cinquecento* ist durch eine Rechnung vom 18. Juni 1594 belegt. Firenze, Archivio di Stato, F.M. 14, c. 92v; zitiert nach ALLEGRI/ CECCHI 1980, 38.

²²⁶Auch Baldini unterstreicht die Abstammung Cosimos: „[...] tanto grandi le virtù di questo gran Principe [...] riconobbero sempre come lor propria madre: tra i quali il Signor Giovanni suo Padre per il valore: per la fortezza dell'animo: per la scienza dell'arte della guerra fu meraviglioso & conosciuto da tutto 'l mondo." Aus: Baccio BALDINI, *Vita di Cosimo Medici. Primo Granduca di Toscana*, Firenze 1574, Orazione fatta nell'Accademia Fiorentina, 17.

Bereits Cosimos Vorgänger, Alessandro I., hatte sich als Soldat darstellen lassen. In dem berühmten Porträt von Vasari trägt er eine metallene Ganzkörper-Rüstung und eine Lanze, die er mit seiner rechten Hand hält. (Florenz, Galleria degli Uffizi).

²²⁷Bereits in den frühen Jahren seiner Herrschaft gab Cosimo den Auftrag für die Schaffung eines Grabmals für seinen Vater Giovanni delle Bande Nere. Die Entstehungsgeschichte des heute auf der Piazza San Lorenzo in Florenz stehenden Denkmals ist komplex. Siehe: Detlef HEIKAMP, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Firenze 1980, 319.

Die aus diesem Auftrag hervorgehende Skulptur Giovanni's befindet sich heute auf der Piazza San Lorenzo und zeigt den *condottiere* als antikisch gekleideten Feldherren. Zwar ist der Gegenstand, den die Skulptur in ihrer rechten Hand hält, nicht ganz deutlich identifizierbar, die Darstellung Giovanni's als antiker

später entstand, macht dies deutlich: Im zentralen Deckentondo zeigt sich der Herzog selbstbewußt in einer Art Apotheose mit den Insignien seiner Herrschaft (Krone, Kette des Ritterordens vom Goldenen Vlies) und als römisch-antiker Feldherr gekleidet, während er von einer Fiora-Fiorenza-Allegorie bekrönt wird, umkreist von Wappen der Zünfte und der Stadt.²²⁸ Zu diesem späteren Zeitpunkt seiner Regierung konnte sich Cosimo bereits als konsolidierter Herrscher allein darstellen lassen. Sein Vater fand im Deckenprogramm keinen Platz mehr, stattdessen wird seine Herrschaft als schicksalhaft vorbestimmt und als logische Konsequenz des Geschichtsverlaufs präsentiert.²²⁹ In diesem Sinne wirken auch die Parallelen, die Cosimo mit Octavianus Augustus unterstreicht. Augustus folgte Caesar nach dessen Ermordung im Januar (43 v. Chr.), wie auch Cosimo nach der Ermordung Alessandros (1537). Im August feierten sowohl Augustus (Ankunft in Alexandrien, 30 v. Chr.) als auch Cosimo (Schlacht von Scanagallo/ Marciano, 1554) entscheidende Siege gegen ihre Feinde.²³⁰ Die Skulpturen Alessandros, Cosimos und dessen Vater Giovanni delle Bande Nere in der *Udienza* erinnern an die bereits erwähnte Ehrenstatur von Andrea Doria, die Montorsoli 1540 in Genua schuf. Auch Andrea Doria ist dort als römisch-antiker Feldherr repräsentiert und setzt sich damit nicht nur in die römische Tradition einer glorreichen Geschichte, sondern wird gleichzeitig für seine militärischen Erfolge als Admiral gefeiert. Es handelt sich bei der

Heerführer und damit der Verweis auf seine Tätigkeit als condottiere ist jedoch unumstritten. Wie bereits im Vorwort der Suetonius-Übersetzung zu lesen war, dienen die antiken Exempel als Vorbilder. Ebenso ist die antikisierende Kleidung Giovanni delle Bande Neres zu verstehen: Als condottiere hat er so beachtliche Erfolge errungen, daß er sich mit den antiken Helden messen kann.

²²⁸Zur Decke und besonders zum zentralen Deckenfeld siehe: MALZ 2010, 134ff. Dort auch weiterführende Literatur.

²²⁹Cosimos schicksalshafte Bestimmung, die einerseits von den Sternen vorherbestimmt und andererseits als logische Konsequenz, in der der Geschichtsverlauf als eine Art Treppe angesehen wird, erscheint, wird besonders in Vasaris "Ragionamenti" deutlich: „corpo cosmo [...] dritto il nome del duca nostro signore, che è fatto patrone di questo Stato; e Saturno suo pianeta, tocca il Capricorno ascendente suo, e mediante i loro aspetti fanno luce benigna alla palla della terra, e particolarmente alla Toscana, e, come capo della Toscana, a Firenze, oggi per sua Eccellenza con tanta iustizia e governo retta.“ (VASARI-MILANESI, VIII, 22).

"[...] mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente." (VASARI-MILANESI, VIII, 221).

"[...] capricorno, segno appropriato dagli astrologi alla grandezza de'principi illustri, ed ascendente loro; come fu di Augusto, così è ancora del Duca Cosimo nostro, con le medesime sette stelle; e così come egli operò che Augusto fussi monarca di tutto il mondo, così giornalmente si vede operare in Sua Eccellenza, che lo ingrandisce e lo accresce, che poco gli manca a esser re di Toscana [...]." (VASARI-MILANESI, VIII, 66).

²³⁰Vgl. FORSTER 1971, bes. 85f.

„Certo che il giorno delle nozze sue [Cosimo I. de'Medici], io ne vidi molte [imprese] fabricate de gentili ingegni, ma sopra tutte una me ne piacque per essere molto accomodata a Sua Eccellenza, le quale avendo per oroscopo e ascendente suo il capricornio che ebbe anche Augusto Cesare (come dice Suetonio) e però fece battere le monete con tale imagine, mi parve questo bizarre animale molto al proposito massimamente che Carlo Quinto imperatore, sotto la cui protezione fiorisce il principato del prefato signor Duca, ebbe ancor egli il medesimo ascendente.“ Paolo GIOVIO, Dialogo dell'imprese militari ed amorose, Roma 1551, 71; zitiert nach: FERNANDO CHECA 1981, 230f.

Montorsoli-Skulptur wahrscheinlich um das erste monumentale Ganzkörperporträt in römisch-antiker Kleidung.²³¹

Die Situation ist auch für die Kunstaufträge der Skulpturen *all'antica* an den Höfen von Genua und Florenz komplex und wird geprägt von den engen Beziehungen der beiden Städte und den "wandernden" Künstlern. Zusammenfassend läßt sich hier festhalten, daß Bandinelli 1528 vom Genueser Senat mit der Schaffung einer Ehrenstatue für Andrea Doria beauftragt wurde, die jedoch erst 1540 von Montorsoli angefertigt wurde. Als Bandinelli ab 1542 für Cosimo mit den Arbeiten an der *Udienza* begann, hatte Tribolo bereits für den Garten der Medici-Villa *Il Castello* ein Skulpturenprogramm entworfen (ab 1537), welches die Büsten verschiedener Medici-Vorfahren mit Tugenden verband.²³² Diesen Zyklus muß auch Montorsoli gesehen haben, als er Anfang 1538 an einer Brunnen-Skulpturengruppe für den Garten der Villa arbeitet.²³³

Die *Loggia degli Eroi* in Fassolo war Vasari zumindest vom "Hörensagen" bekannt, denn er beschrieb ihr malerisches Ausstattungsprogramm in den Viten Perino del Vagas detailliert:

Salita la scala, si giugne in una bellissima loggia, la quale ha nelle teste, per ciascuna, una porta di pietra bellissima, sopra le quali, ne' frontispizii di ciascuna, sono dipinte due figure, un maschio et una femmina, volte l'una al contrario dell'altra per l'attitudine, mostrando una la veduta dinanzi, l'altra quella di dietro. Evvi la volta con cinque archi, lavorata di stucco superbamente, e così tramezzata di pitture con alcuni ovati, dentrovi storie fatte con quella somma bellezza, che più si può fare; e le facciate son lavorate fino in terra, dentrovi molti capitani a sedere armati, parte ritratti di naturale e parte imaginati, fatti per tutti i capitani antichi e moderni di casa Doria, e di sopra loro son queste lettere d'oro grandi che dicono: „Magni viri, maximi duces, optima fecere pro patria.“²³⁴

Bereits in den frühen 1530er Jahren wurde so in Genua eine Ahnengalerie der Doria geschaffen, in denen sich ihr Auftraggeber mittels seiner Vorfahren - allesamt erfolgreiche *condottieri* - als militärisch siegreicher und damit fähiger Regent darstellen ließ. Dieser Gedanke wird von Montorsoli wieder aufgegriffen, als er nicht einmal zehn Jahre die Skulptur Andreas als römisch-antiker Feldherr schafft. In Florenz folgte Cosimo dem Gedanken einer Ahnengalerie und gab ungefähr zur gleichen Zeit wie die Montorsoli-Skulptur das Skulpturenprogramm der *Udienza* in Auftrag, welches durch die Freskenzyklen des *Quartiere di Leone X* (1556-61) mit seinen Medici-Familienmitgliedern gewidmeten Räumen, inhaltlich

²³¹FORSTER (1971, 84) vermutet, daß die Skulptur ihre Wurzeln im norditalienischen Grabmalkontext hat. LASCHKE 1993, 39ff.

²³²Dargestellt werden sollten nach dem Konzept Benedetto Varchis Leo X. (Liberalità), Cosimo Vecchio oder Clemens VII. (Sapienza), Lorenzo Magnifico (Nobiltà), Giovanni delle Bande Nere (Valore), Giuliano, Herzog von Nemours (Pietà) und Cosimo I. (Iustizia). Vasari hat das Skulpturenprogramm nicht nur ausführlich beschrieben, sondern auch eine Skizze dessen beigefügt. VASARI-MILANESI, VI, Vita del Tribolo, 55ff.

²³³LASCHKE 1993, 37ff.

²³⁴VASARI-LABÒ 1912, 95f.

komplettiert wird.²³⁵ Für beide Residenzen lassen sich demnach Genealogie-Zyklen nachweisen, die jeweils als Legitimation des Hausherrn und dessen ausgezeichnete und durch die Vorfahren verbürgte Fähigkeit zur Regierung fungieren. Die Darstellung der Prinzen als *capitani* entspricht, wie bereits Oy-Marra in ihrer Untersuchung zum Thema nachweisen konnte, einer modischen Strömung, die sich besonders im 16. Jahrhundert nachweisen läßt. Die ursprünglich im Umfeld der kommunalen Stadt-Staaten beheimatete Darstellung der *capitani* wurde im Laufe des Cinquecento zu einem wichtigen *topos* der öffentlichen Selbstdarstellung des Prinzen. Die Prinzen identifizierten sich mit den großen Helden der Antike und griffen dabei vor allem auf das ikonographische Vokabular Kaiser Karls V. zurück, dessen Darstellung als siegreicher Verteidiger der christlichen Welt starken Einfluß auf italienische Kunstaufträge ausübte. Dies galt in besonderem Maße für Prinzen, die sich militärisch an den Eroberungen Karls beteiligten.²³⁶ Mit Andrea I. Doria und Cosimo I. de'Medici lassen sich zwei Beispiele dieser Strömung nachweisen. Im Fall Andreas handelt es sich um einen wirklichen *capitano*, der sich als solcher und im Sinne des *pater patriae* darstellen läßt. Im Exempel Cosimos hingegen ist es der Prinz, welcher sich an den Tugenden der antiken Feldherren mißt. Besonders deutlich wird dies im malerischen Ausstattungsprogramm der Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz, wo Cosimo als antiker Feldherr dargestellt ist, der allein mit seinen intellektuellen Fähigkeiten und den Tugenden den Sieg über Siena erwirkt.²³⁷ Damit übertrumpft Cosimo sozusagen den „normalen“ *capitano*, und überflügelt mehr als zwanzig Jahre nach Andreas Ehrenstatue bildlich mit seiner monarchischen die republikanische Regierung.²³⁸

²³⁵Jeweils ein Raum ist Leo X., Cosimo Vecchio, Lorenzo Magnifico, Cosimo I., Giovanni delle Bande Nere und Clemens VII. gewidmet. Vgl. ALLEGRI/ CECCHI 1980, 114ff.

Zwischen 1568 und 1572 entstand Vincenzo Dantis Skulptur, welche Cosimo als Augustus zeigt (Florenz, Museo Nazionale del Bargello). Der ursprüngliche Bestimmungsort der Skulptur nicht bekannt, allerdings wurde sie 1592 anlässlich der Taufe Cosimos II. in der Sala dei Cinquecento aufgestellt. Aufgrund der dadurch doppelten Erscheinung Cosimos, kam es in der folgenden Zeit zu Mißverständnissen bei der Beschreibung der Skulptur. So schreibt Giovanni Cinelli Calvoli: "Giovanni padre di Cosimo Primo in abito militare col baston di comando [...], benché a mio credere, anzi Cosimo giovanetto rappresenti, avendo nello scudo il Capricorno con le stelle ritrovate nel suo nascimento." (BNCF, Magl. XIII, 34, c. 42v; zitiert nach Detlef Heikamp, in: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, Firenze 1980, 327f.) Die Verwirrung bei der Identifikation der Skulptur macht deutlich, wie ungewöhnlich sie für Cosimo ist. Der bartlose Krieger hält in seiner rechten Hand ein Rutenbündel, welches auf den ersten Blick wie ein Kommandostab wirkt. Mit ebensolchen oszillierenden Anspielungen ist auch der Steinbock auf dem Schild zu verstehen: Er verweist auf den Aszendenten Augustus einerseits und auf jenen Cosimos andererseits. Erst die Schildkröte mit dem Segel (Cosimos Imprese) löst die Verwirrung auf und identifiziert den Medici-Herzog eindeutig, wobei eine – zumindest auf den ersten Blick – mögliche Mehrdeutigkeit sicher gewollt ist.

²³⁶Vgl. Elisabeth OY-MARRA, „Aspetti della rappresentazione del ‚perfetto capitano‘ nell’arte italiana del Quattro-Cinquecento“, in: Marcello Fantoni, Il perfetto capitano: immagini e realtà (secoli XV-XVIII), Roma 2001, 351-83.

²³⁷Siehe Matteo BURIONI, „Der Fürst als Architekt: Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I.“, in: U. Oevermann/ J. Süßmann u.a. (Hgg.), Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst, Berlin 2007, 105-25.

²³⁸MALZ 2010, bes. 230ff.

Anhand des früheren Beispiels des Genueser Ausstattungsprogramms (*Sala del Naufragio*, *Sala della Caduta dei Giganti*, *Loggia degli Eroi*) läßt sich eine Entwicklung der Selbstrepräsentation der Fürsten nachweisen: So scheinen die Allegoresen mythologischen Ursprungs erst später der direkten Darstellung des Auftraggebers zu weichen. In Genua ließ Andrea Doria in der *Loggia degli Eroi* zwar Mitglieder seiner Familie darstellen, aber er sparte sich selbst aus und ließ sich eher "indirekt" glorifizieren. Erst mit der Montorsoli-Statue entstand eine Skulptur mit porträthaften Zügen Andreas und erst in den frühen 1580er Jahren gab Giovanandrea Doria einen Wandteppichzyklus mit Darstellungen der Schlacht von Lepanto, an der er selbst teilgenommen hatte, in Auftrag.²³⁹

Auch in Florenz läßt sich der Übergang von mythologischen Episoden und Figuren, die auf den Herrscher alludieren, hin zur direkten Darstellung Cosimos nachweisen: Vasari hatte bereits vor seiner Ernennung zum baulichen und künstlerischen Leiter des Palazzo Vecchio im Januar 1555 mit der malerischen Ausstattung des *Quartiere degli Elementi* begonnen.²⁴⁰ Schon 1554 war Vasari mit der Decke der *Sala degli Elementi* beauftragt worden,²⁴¹ während das Konzept für die *Sala di Cosimo I* erst im Frühjahr/ Sommer 1556 vorlag.²⁴² Auch für den zentralen Deckentondo in der *Sala dei Cinquecento* war zunächst mehrfach die Darstellung einer *Fiora-Fiorenza* vorgesehen (ab März 1563), während Cosimo in der ausgeführten Decke (Dezember 1565 fertiggestellt) als antiker Feldherr gezeigt wird.²⁴³

Wandteppiche als Teil der permanenten Ausstattung

Eine Besonderheit der Ausstattung verbindet die Residenzen von Andrea I. Doria und Cosimo I. de'Medici: Die permanente Hängung von Teppichen, welche die freskierten Decken thematisch komplementieren. Bereits in den 1530er Jahren hatte Niccolò Valentini, der höfische Stuckmeister Andrea Dorias in einem Brief geschrieben:

²³⁹Zu den Teppichen siehe auch weiter unten!

²⁴⁰ALLEGRI/ CECCHI 1980, XII-XIII.

²⁴¹ALLEGRI/ CECCHI 1980, 72.

²⁴²ALLEGRI/ CECCHI 1980, 153.

²⁴³MALZ 2010, 134ff. Dort auch weitere Literatur. In Florenz waren die Wahl der mythologischen Themen in der politischen Repräsentation Cosimos sicher auch mit der politischen Sicherheit seiner Regierung verbunden. Erst 1560 hatte der Herzog Siena endgültig besiegt und konnte sich Herzog über Florenz und Siena nennen. Die Verheiratung seines erstgeborenen Sohnes und Nachfolgers Francesco mit Johanna von Österreich 1565, verbunden mit der Übergabe der Regierungsgeschäfte an seinen Sohn, waren sicher ausschlaggebend für die Darstellung Cosimos im zentralen Deckentondo. Vgl. Matthias SCHNETTGER, "Geschichte einer Dekadenz? Die italienischen Dynastien im Europa der frühen Neuzeit", in: Jahrbuch für Europäische Geschichte, VIII, 2007, 51-75, bes. 56.

Noch am 23. November 1564 hatte Vincenzo Borghini an Vasari geschrieben, daß der Tondo nicht fertig sei. (FREY 1980, II, CDLXXII, 126).

[...] sotto li paramenti di broccato sopra scritti le tapezarie de panni di raza fatte in fiandre che seguitano le istorie de le piture che sono nele volte de le ditte chamere quale furono fatte fare apossta che sono state comendotte da tutti questi signori piu che li brochati che li passava[no] di sopra..²⁴⁴

Aus dieser zeitgenössischen Quelle geht deutlich hervor, daß Decken- und Teppichausstattung thematisch aufeinander bezug nehmen und es scheint, daß dies eine Neuheit darstellt, denn Valentini schreibt weiter, daß alle Leute mehr über die Teppiche gesprochen haben als über die wertvollen Brokatstoffe, die darüber (wahrscheinlich im Zwischenraum von Teppichen und Decke) aufgehängt waren.

Für Fassolo sind im Inventar von 1561 über zweihundert Teppiche verzeichnet, die bisher nur teilweise einzelnen Räumen zugeordnet werden konnten.²⁴⁵ Es gilt als gesichert, daß die beiden *Saloni* - zumindest an Festtagen - mit Wandteppichen ausgestattet waren, die die Deckenmalereien thematisch fortsetzten. Nach Davidson wurde zunächst ein Aeneas-Zyklus für die *Sala del Naufragio* Anfang der 1530er Jahre in Flandern gewebt.²⁴⁶ In den Doria-Inventaren wird die Serie als "Navigatione d'Enea" oder im Inventar von 1561 als "Enea pezzi sei" aufgelistet.²⁴⁷ Das nicht erhaltene Deckenfresko ist durch eine Zeichnung Perino del Vagas sowie einen zeitgenössischen Stich überliefert.²⁴⁸ Außerdem berichten zeitgenössische Quellen von dem Fresko.²⁴⁹ Demnach war an der Decke der *Sala del Naufragio* ein nackter Neptun dargestellt, welcher mit kraftvoller, ausholender Geste die Wellen beruhigt und damit die schiffbrüchigen Trojaner vor dem sicheren Tod rettet. Im linken Bildvordergrund waren die Schiffbrüchigen dargestellt, die sich an einem Felsen aus dem Wasser ziehen, während im Bildhintergrund zerborstene Schiffe unter bedrohlich dunklen Wolken gezeigt werden. Im Auftrag Jupiters werden so Aeneas und seine Begleiter von Neptun gerettet und an die libysche Küste verschlagen. Die Art der Darstellung erinnert, wie bereits dargelegt, an Marcantonio Raimondis Stich "Quos Ego" und an die berühmten Zeilen Vergils, die mit ihrer Huldigung an Augustus Caesar gleichsam auch für jeden anderen Herrscher angewendet werden konnten. Zusammen mit dem an der Kaminhaube angebrachten Tondo, der Venus gefolgt von Cupidus in der Schmiede des Vulkan zeigt (es war Venus, die Vulkan gebeten hatte, die Waffen für Aeneas zu schmieden) und der Inschrift OPTIMA PANDES kreiert die

²⁴⁴Archivio di Stato di Roma, Lettere di Nicola Valentini. Eredità de Paoli, Collezioni Acquisti e Doni, Busta 22, fasc. 1; zitiert in: DAVIDSON 1990, 36.

Nicola di Giovanni de'Valentini war nach eigenen Angaben Venezianer und hielt sich ab mindestens 1527-28 bis zu seinem Tod am 1. April 1565 am Hof Andrea Dorias auf. BOCCARDO 1989, 77, Anm. 8.

_____Laut Vasari war es Valentini, "raro ed unico maestro di ricami, servitore del principe Doria", der Perino del Vaga in Genua empfahl. Vgl. VASARI-LABÒ 1912, 94.

²⁴⁵Der Inventar von 1561 ist publiziert bei BOCCARDO 1989, Appendix II.

²⁴⁶DAVIDSON 1990, 35-50, bes. 36.

²⁴⁷DAVIDSON 1990, 35. Der Inventar ist publiziert bei BOCCARDO 1989, 165ff.

²⁴⁸Die Zeichnung befindet sich in Paris (Louvre, Inv.nr. 636). Der Stich ist Giulio Bonasone (aktiv zwischen 1530 und 1574) zugeschrieben. Vgl. Achim Gnann, in: AK Perino del Vaga 2001, 210.

²⁴⁹PARTENOPEO-BACIGALUPO 1847, o.S.; zitiert in BOCCARDO 1989, 161; VASARI-LABÒ 1912.

Sala del Naufragio eine Art Herrscher-Triumph.²⁵⁰ Da die Teppiche nicht erhalten und auch keine Beschreibungen von ihnen bekannt sind, ist jede Rekonstruktion des Zyklus hypothetisch.²⁵¹

Giorgio Vasari hatte in der *Vita* des Perino del Vaga von einer Serie mit Episoden aus dem Leben der Dido berichtet.²⁵² Dido ist nicht nur die Partnerin Aeneas, sondern hat gleichzeitig den Rang einer Königin. Mario Equicola, der um 1520 für den Ferrareser Hof einen Aeneiszyklus entworfen hatte und zudem mit Paolo Giove (der als Konzeptor der Genueser Ausstattungszyklen in Frage kommt) in Briefkontakt stand, hatte Dido in seinem posthum gedruckten Traktat als vorbildliche Gastgeberin interpretiert.²⁵³ Möglicherweise hatte Vasari, der selbst wahrscheinlich nie in Genua war, gewußt, daß die *Sala del Naufragio* zu den Wohneinheiten der Ehefrau Andrea Dorias, Peretta Usodimares gehörten und hat sie deshalb so gedeutet.²⁵⁴ Keine andere zeitgenössische Quelle benennt den Saal oder seine Ausstattung so. In dieser Hinsicht ist auch der Teppich-Zyklus mit der Schlacht von Lepanto bemerkenswert, welcher nach Kartons von Luca Cambiaso im Auftrag von Andrea Dorias Nachfolger Giovanandrea Doria in Brüssel gewebt wurden.²⁵⁵ Der vermutlich originalen Intention der Ausstattung der *Sala del Naufragio* folgend, ließ Giovanandrea die Teppichserie, die ihn für seine in den Teppichen bezeugte Teilnahme an der Schlacht von Lepanto feiern, explizit für den Neptun-Saal anfertigen.²⁵⁶ Statt sich in der mythischen Figur Aeneas zu repräsentieren, wie es einst sein Vorgänger getan hatte, bevorzugte Giovanandrea Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte.²⁵⁷ Er folgt damit nicht nur dem Vorbild Karls V., der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in seinen berühmten *Tunis-Teppichen* seinen

²⁵⁰Die Inschrift ist bei DAVIDSON (1990, 37) mit "You will reveal the best things" übersetzt.

²⁵¹QUINCI (2004, 87-116, bes. 103) versucht anhand von Zeichnungen Perino del Vagas und durch einen Vergleich von erhaltenen Aeneas-Teppichzyklen eine überzeugende Rekonstruktion: Sie schlägt in einem Schema sechs Themen und ihren Hängungsort vor ("I Troiani di fronte a Didone", "Il banchetto in onore di Enea", "Venere davanti a Giove con la preghiera di Enea nella tempesta", "Enea e Acate a caccia", "Enea e Acate scorgono Cartagine in costruzione", "Enea e Acate incontrano Venere vestita da cacciatrice").

²⁵²"[...] i disegni che e' [Perino] fece de la maggior parte dell'Eneide con le storie di Didone, che ne fece panni d'arazzi." VASARI-LABÒ 1912, 99.

²⁵³"Pigliano esempio i Principi dal vergiliano Enea in tolerar le fatiche. Et in honorar forestieri imitino Didone, et Evandro re." Mario EQUICOLA, Istitutioni al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo discorso della pittura, Milano 1541, 8v; zitiert nach QUINCI 2004, 110, Anm. 64.

²⁵⁴Zur Ausstattung des Palazzo Vecchio, der ebenfalls einen weiblichen und einen männlichen Wohntrakt besaß, siehe weiter unten. Vasari verwendete für die Räume der Eleonora von Toledo (der Ehefrau Cosimo I. de'Medicis) vor allem "weibliche Sujets".

²⁵⁵Luca Cambiaso fertigte zwischen 1582 und 1583 die Kartons für die Teppiche an, die schließlich nach Brüssel in die Weberei geschickt wurden. 1591 ist ihre Ankunft in Genua bezeugt. Vgl. BOCCARDO 1983-85, 113-31; STAGNO 2008,

²⁵⁶"Patroni delle Tapessarie dell'armata per la sala d'Enea" Vgl. MERLI/ BELGRANO 1874, 58, Nr. 3; zitiert nach STAGNO 2008, 57.

²⁵⁷"Piuttosto però che affidarsi dalla proiezione ideale delle proprie gesta in quelle di un eroe mitico, il Doria ne ordinò la rappresentazione diretta." STAGNO 2008, 83.

siegreichen Feldzug gegen die moslimische Welt feierte,²⁵⁸ sondern gewissermaßen auch Cosimo I. de'Medici, der nur etwa zehn Jahre vorher die *Sala dei Cinquecento* mit monumentalen, Wandteppiche fingierenden Fresken ausstatten lassen hatte, die zeitgenössische Schlachten aus den Kriegen gegen Pisa und Siena repräsentieren.²⁵⁹ Gleichzeitig wird deutlich, wie sehr die *Sala del Naufragio* mit der Selbstrepräsentation des Hausherrn verbunden ist.

Hinsichtlich der *Aeneas*-Teppiche, die mit einer permanenten malerischen Ausstattung kombiniert werden, muß auf einen Teppich-Zyklus verwiesen werden, der möglicherweise als direktes Vorbild für Fassolo gewirkt hat: In einem Inventar von 1529 sind in Ferrara im Palast des Alfonso I. eine Serie von Wandteppichen mit *Storie di Enea e del re Latino* verzeichnet.²⁶⁰ Einem Konzept Mario Equicolas von 1511 folgend, wurde das sogenannte *Camerino d'Alabastro* in der oberen Wandzone um 1520 mit einem Fries von Dosso Dossi ausgestattet. Der Fries zeigte zehn Geschichten aus der *Aeneis*.²⁶¹ Möglicherweise wurden die Teppiche unter dem Fries aufgehängt und bildeten dementsprechend eine ikonographische Einheit, die permanente Ausstattung (gemalter Fries) und ephemere (Wandteppiche) thematisch miteinander verband.²⁶²

²⁵⁸Hendrik J. HORN, Jan Cornelisz Vermeyen. *Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, 2 Bde., Doornspijk 1989; BRASSAT 1992, 170f; AK Kaiser Karl V. 2000, 345, Nr. 403; MALZ 2010, 254f.

Bei den Burgundischen Herzogen hatten Teppichserien, welche an die siegreich beendeten Schlachten ihrer Auftraggeber erinnerten, Tradition. So wurde beispielsweise die berühmte *Schlacht von Roosebeke* wahrscheinlich in den 1380er Jahren von Karl dem Kühnen in Auftrag gegeben und stellte nicht nur die vermutlich erste Tapiserie mit der Darstellung eines zeitgenössischen historischen Ereignisses dar, sondern war mit ihren Maßen von über fünf Metern Höhe und über vierzig Metern Breite von enormer Größe. Vgl. BRASSAT 1992, 164; CHECA 2008, 127.

Bereits zwischen 1525 und 1531 waren acht Teppiche mit Schlachtenszene, die an den Sieg der Schlacht von Pavia erinnern sollten angefertigt worden und Kaiser Karl V. als Geschenk überreicht. Vgl. BRASSAT 1992, 169f; CHECA 2008, 127.

²⁵⁹Vgl. MALZ 2010, bes. 205ff. Dort auch weitere Literatur.

²⁶⁰Modena, Archivio di Stato, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tapezzerie, reg. n. 14 bis. *Inventario delle tapezzerie*, 1529, 3r-v, 5r, 24r. Vgl. Nello FORTI GRAZZINI, *L'arazzo ferrarese*, Milano 1982, 56, Anm. 80; QUINCI 2004, 110.

²⁶¹Vincenzo FARINELLA, „L'Eneide di Dosso per Alfonso I d'Este (ed altre mitologie). Un esercizio di filologia ricostruttiva“, in: Alessandro Ballarin (Hg.), *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I*, Bd. 6, Cittadella 2006, 299-342.

²⁶²QUINCI 2004, 110. QUINCI (2004, 111) unternimmt hier, basierend auf den Kommentar Cristoforo Landinos (*Disputationes Camaldulensis*, 1472 geschrieben, ab 1480 gedruckt) einen vergleichenden Deutungsversuch: "Nettuno che assume il controllo del mare simboleggia la vittoria della ragione sull'irrazionalità e la città di Cartagine, dove Enea cerca di condurre una vita civica con la benedizione di Venere, incarna la vita attiva, a metà strada tra Troia (città del piacere corporeo) e l'Italia (raffigurazione della vita contemplativa). [...] mentre Alfonso mirava a compiere tutto il viaggio di Enea verso la purificazione, Andrea si fermava a Cartagine, alla vita attiva, aspirando ad essere agli occhi dell'imperatore e del popolo un buon Principe, ricco di virtù civili e pratiche."

Vgl. auch Michaela J. MAREK, "La 'Loggia di Psiche' nella Farnesina: per la ricostruzione ed il significato", in: Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Roma 1986, 209-16.

Ein ähnliches Dekorationsmodell war bereits zuvor in der Sixtinischen Kapelle unter Papst Leo X. angewendet worden. Mit der Anfertigung von Kartons für die berühmten *Apostel-Teppiche* Raffaels 1515-16 konnte die Kapelle in der unteren Wandzone zu feierlichen Ereignissen mit diesen Teppichen ausgestattet werden und ergänzte damit die freskierte permanente Ausstattung, deren in Format, Figurenbehandlung und Farblichkeit ähnlichen einzelnen Felder damit vollkommen als (fingierte) Wandteppiche erschienen. Vgl.

Wahrscheinlich erst ein bis zwei Jahre nach der Aeneas-Serie (1532-35) ist der Zyklus mit den sogenannten *Furti di Giove* für die *Sala dei Giganti* angefertigt worden.²⁶³ Die Teppiche waren wohl beim Besuch Kaiser Karls V. 1533 noch nicht fertig, denn Paolo Partenopeo beschrieb zwar die Deckenfelder der beiden Hauptsäle, nicht aber die Wandteppiche. Für die *Sala dei Giganti* bezeugt er an den Wänden "non tapezzerie, ma prati fiorenti, non arazzi ma pampini lussureggianti, non tappeti, ma rosai di Pesto, e tuttoché verdeggia e fiorisce negli orti Sabei, diresti abbellire per ogni dove quelle case insieme coll'oro, coll'argento, colla porpora."²⁶⁴ Demnach waren an den Wänden 1533 noch *Millefiori*-Teppiche aufgehängt worden, wahrscheinlich aufgrund der noch nicht fertiggestellten Teppiche der *Furti di Giove*.²⁶⁵ Die *Millefiori*-Motive an den Wänden müssen das figürliche Thema des Deckenfeldes noch mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt haben. Diese Vermutung wird durch die Beschreibung Valentinis bestätigt, denn er führt zunächst über mehrere Zeilen die Darstellung des Deckenfreskos aus.²⁶⁶

Erst aus dem Jahr 1548 stammt eine Beschreibung, die der Teppichserie in der *Sala dei Giganti* einen Namen gibt:

La stanza dove il principe alloggiò, haveva una gran sala apparata di ricchissimi arazzi d'oro, et argento, dove si vedevano con maraviglioso ingegno lavorate e tessute tutte le favole, che i Poeti fingono di Giove.²⁶⁷

Es handelt sich damit um die einzige bisher bekannte zeitgenössische Quelle, die von einer bestimmten Teppichserie in einem konkreten Raum spricht. Überraschend erscheint, daß die erste Teppichserie für die *Sala del Naufragio* angefertigt worden ist,²⁶⁸ denn sie steht der *Sala dei Giganti* hierarchisch durch eine weniger prunkvolle Stuck-Ausstattung etwas zurück.²⁶⁹ Möglicherweise begannen die Arbeiten an der *Sala del Naufragio*, weil sich in ihr der Hausherr selbst darstellen wollte, während die Ausstattung für die *Sala dei Giganti*, in der Kaiser Karl V. seine Audienzen halten sollte, sicher einem strengen Dekor entsprechen

WEDDIGEN 1999, 268-84.

²⁶³DAVIDSON 1990, 36. Siehe auch DAVIDSON 1988, 424-50.

²⁶⁴PARTENOPEO-BACIGALUPO 1847, o.S.; zitiert nach BOCCARDO 1989, 161. Siehe auch GORSE 1980, Appendix C 3, 392-94.

²⁶⁵DAVIDSON 1988, 447.

²⁶⁶PARTENOPEO-BACIGALUPO 1847, o. S.; zitiert in: BOCCARDO 1989, 160ff.

²⁶⁷A. de ULLOA, *Vita dell'invittissimo e sacratissimo Imperator Carlo V*, Venezia 1575, 248; zitiert nach DAVIDSON 1990, 36.

²⁶⁸DAVIDSON 1990, 36. Diese These wird auch durch das Deckenfeld der *Sala del Naufragio* bestätigt, welches wahrscheinlich vor den anderen Fresken im Palazzo entstand. In ihm erprobte Perino del Vaga eine Technik, die jedoch nur schwerlich konserviert werden konnte. Glücklicherweise beließ er es mit dieser Technik bei der besagten *Sala*, so daß die anderen Fresken konserviert werden konnten.

²⁶⁹Siehe oben.

mußte. Dies wurde vielleicht mit Karl V. selbst oder mit seinen Beratern abgeklärt und verursachte damit die leichte zeitliche Verschiebung.

Weitere Teppichserien, die möglicherweise speziell für den Doria-Palast und für bestimmte Räume angefertigt worden sind, waren auch die sogenannten "Mesi de l'anno", die Monatsbilder, welche 1525 in Brüssel gewebt worden sind und nach Boccardo möglicherweise im Atrium aufgehängt wurden.²⁷⁰ Ebenfalls zu den Wohneinheiten Andrea Dorias im Palazzo von Fassolo gehörten wohl auch die 31 Teppiche der *Dei a grottesche*, die im Inventar von 1561 erwähnt sind. Sie zeigen jeweils eine mythologische Gottheit (Neptun, Merkur etc.), über der ein fingiertes Banner mit einem Tondo schwebt, umgeben von Grottesken. Möglicherweise handelte es sich um drei verschiedene Teppichserien mit jeweils zehn Teppichen, die nach dem Vorbild einer Teppichserie für Leo X. von Perino del Vaga entworfen worden sind.²⁷¹ Über ihren Bestimmungsort kann bisher nur spekuliert werden, es wurde sowohl die große Treppenanlage, die zur *Loggia degli Eroi* führt, genannt, als auch die kleineren Räume der Doria-Appartments (nicht die beiden großen *Saloni*).²⁷² Die ebenfalls im Inventar von 1561 verzeichneten Teppiche "de la carità pezzi quattro" lassen sich möglicherweise der Sala della Carità Romana zuordnen.²⁷³

Die Ausstattung fürstlicher Residenzen mit Wandteppichen ist eine Erscheinung, die besonders unter der Herrschaft Karls V. in ganz Europa einen Aufschwung erlebt.²⁷⁴ Aufgewachsen am Hof seiner Tante Margarete von Österreich in Mecheln, wo Tapisserien das Hauptausstattungsmedium darstellten, repräsentierte er sich auch nach der Übernahme der spanischen Krone ab 1516 vor allem durch das gewebte Medium.²⁷⁵ Nach dem Tod seines Großvaters Maximilian I. und der Krönung zum König des Heiligen Römischen Reiches 1519

²⁷⁰Repliken von drei Monaten (Januar, Februar und August) befinden sich heute im Palazzo Doria Pamphilj in Rom. Vgl. Heinrich GÖBEL, *Wandteppiche, I: Die Niederlande*, Leipzig 1923, 164-68; zitiert nach BOCCARDO 1983-85, 113. Boccardo erkannte, daß die Monatsserie im Inventar von 1561 mit 18 Stück verzeichnet war, in späteren Inventaren des Sei- und Settecentos nur noch mit 12 Stück aufgelistet ist. Er vermutet, daß der Zyklus im Atrium aufgehängt wurde, "ove, nei pennacchi della volta, attraverso le figure degli Dei dell'Olimpo, erano allegoricizzati gli inizi mitici del tempo." BOCCARDO 1983-85, 113.

²⁷¹A. M. Louise E. ERKELENS, "Rafaeleske grotesken ap einige Brusselse Wandtapijtseries", *The Rijksmuseum bulletin*, 10, 1962, 115-38; BOCCARDO 1983-85, 119f; PARMA ARMANI 1986, 341- 45; BOCCARDO 1989, 82.

Die Teppichserie für Leo X. wurde um 1520 nach Kartons von Giovanni da Udine von Pieter van Aelst gewebt. Siehe PARMA ARMANI 1986, 342.

²⁷²PARMA ARMANI 1986, 343.

²⁷³BOCCARDO 1983-85, 120.

²⁷⁴BOCCARDO 1983-85, 113: "L'interesse di Andrea Doria per gli arazzi deve essere comunque collegato al rapporto instauratosi fra lui e l'imperatore Carlo V, di cui è nota la passione per le tappezzerie, derivata dai suoi antenati e probabilmente connessa alla sua nascita in Fiandra." BOCCARDO 1989, 78.

²⁷⁵CHECA CREMADES 1999, 486; CHECA 2008, 102ff.

bestand für Karl V. ein neues Repräsentationsbedürfnis, welches sich in der gesteigerten Auftragsgabe neuer Teppichserien besonders in den Jahren von 1520 bis 1530 widerspiegelt.²⁷⁶ Die Verbindung von Wandteppichen und Fresken, die sich thematisch ergänzen, ist etwa zehn Jahre früher in Rom von Raffael und seiner Werkstatt umgesetzt worden. Bereits 1514 oder 1515 hatte Leo X. an Raffael den Auftrag gegeben, Kartons für eine Serie von Wandteppichen anzufertigen, die für die untere Wandzone der Sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Mit dieser ephemeren Festausrüstung ergänzte er die bereits aus dem 15. Jahrhundert stammenden Fresken des darüberliegenden Registers.²⁷⁷ Durch die Kombination mit den Apostelteppichen im unteren Bereich wird für die darüberliegenden Fresken, die bereits in Größe, Anbringungsort, Farblichkeit und Stil stark an Wandteppiche erinnern, eine Lesart der doppelreihigen Tapissierfolge favorisiert. In jedem Fall ergänzen sich in der Sixtinischen Kapelle Fresken und Teppiche, wobei die gewebten Bilder speziell für ihren Hängungsort entworfen und angefertigt worden sind.²⁷⁸ Eine ähnliche, allerdings im Zuge eines einzigen Konzepts ausgeführte Ausstattung läßt sich für die *Loggia di Psiche* in der Villa Farnesina vermuten. Die bis 1518 von Raffael und seiner Werkstatt angefertigten Deckenfresken sollten möglicherweise durch Teppiche an den Wänden komplettiert werden. Die beiden an der Decke dargestellten fingierten Teppiche würden diese Ergänzung sozusagen vorwegnehmen und somit gleichsam permanente und ephemere Dekoration verbinden.²⁷⁹

²⁷⁶CHECA 2008, 111.

²⁷⁷Zu den Teppichen siehe vor allem: Tristan WEDDIGEN, "Tapissierkunst unter Leo X. Raffaels Apostelgeschichte für die Sixtinische Kapelle", in: AK, Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, I: 1503-1534, Ostfildern-Ruit 1999, 268-84; Mark EVANS/ Claire BROWNE/ Arnold NESSELRATH, Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel, London 2010.

Vasari beschreibt in der Vita Raffaels lediglich den Umstand, daß Teppiche für Leo X. von Raffael entworfen und in Flandern gewebt worden sind. ("Similmente venne volontà al papa di far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci; perché Raffaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni coloriti; i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni, vennero a Roma.") Er fährt fort mit Lobpreisungen der ausgeführten Teppiche, beschreibt deren Darstellungen jedoch nicht genauer. VASARI-MILANESI, IV, 369f.

Unter Sixtus IV. waren nicht nur die 16 Freskenfelder von den florentinischen Malern Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Perugino, Cosimo Rosselli und weiteren Mitarbeitern angefertigt worden, sondern auch die fingierten Stoffbehänge im unteren Bereich der Kapelle. Vgl. NESSELRATH 2010, 21-25.

²⁷⁸An dieser Stelle wäre eine detailliertere Untersuchung der ikonographischen Inhalte von Fresken und Teppichen notwendig, die beispielsweise genauer herausarbeitet, weshalb keine Unkosten gescheut wurden, um die Teppiche anfertigen zu lassen. Ein wichtiger Aspekt im Vatikan ist sicherlich die relativ kurze Zeit der Amtszeit eines Papstes. Nach dessen Tod war es leicht möglich, seine Wappen etc. zu entfernen. Gibt man jedoch eine äußerst kostspielige und noch dazu abnehmbare Ausstattung bei einem bereits renomierten Künstler in Auftrag, so haben auch die Grisaillebordüren mit den Szene aus dem Leben Leo X. gute "Überlebenschancen".

²⁷⁹Godefridus J. HOOGEWERFF, "Raffaello nella Villa Farnesina", in: Capitolium, 20, 1945, 9-15; Godefridus J. HOOGEWERFF, "Raffaello nella Farnesina", in: Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome, 32, 1963, 7, 19; BOCCARDO 1989, 79.

Vasari schreibt in der Vita Raffaels: "Fece in questa opera tutti i cartoni, e molte figure colori di sua mano in fresco." Dann fährt er fort mit der detaillierteren Beschreibung der Fresken. VASARI-MILANESI, IV, 367f.

In Florenz wurde für die herzogliche Residenz Cosimo I. de'Medici ab 1555, dem Jahr der Ernennung Giorgio Vasaris zum Direktor aller baulichen und künstlerischen Eingriffe, ein ähnliches Ausstattungssystem entworfen, in welchem die Deckenfresken sich mit den permanent auf sonst nackten Wänden aufgehängten Wandteppichen thematisch ergänzen. Vasari kannte natürlich sowohl Raffaels Arbeiten in Rom als auch Perino del Vagas Werke, allerdings ist auffällig, wie Vasari darum bemüht erscheint, die konzipierte, thematische Verbindung von Fresken und Wandteppichen nicht zu erwähnen.²⁸⁰ Möglicherweise liegt die Ursache dafür darin, daß er eben diese Ausstattungsform Cosimo de'Medici für dessen Residenz vorschlägt und als originell verkauft. In den *Ragionamenti* legt Vasari der Figur des Giorgio, also sich selbst, folgendes in den Mund:

Signor, sì, perché ogni stanza ha le sue storie di panni, appropriate a ciò, stanza per stanza; non vi pare che il duca abbi fatto una santa opera a questa città, che è stata sempre piena d'arte ingegnosa, a condurci questa arte di tessere arazzi e più s'ha a fare, che questi ingegni sottili l'apparino?²⁸¹

Auch aus einem Brief von Pierfrancesco Riccio, den er einer ersten Arbeitsprobe der flämischen Weber in Florenz beifügt, ist im Jahr 1545 davon die Rede, daß "questa impresa hà da esser' singular".²⁸² Der bereits eingangs erwähnte Hierarchie-Streit zwischen den Fürstenhöfen drückt sich somit nicht nur in politischen Manövern aus, mit denen sich die einzelnen Fürsten gegenüber ihren Konkurrenten absetzen wollen, sondern eben auch in der Pracht der Ausstattung ihrer Residenzen. Für die Teppichherstellung in Florenz scheint der Hegemoniestreit nachweisbar zu sein: Der bereits erwähnte Disput am päpstlichen Hof von 1541 ist auch der Grund dafür, daß Cosimo de'Medici am 31. Mai 1545 seinen Botschafter vom französischen Hof abziehen ließ und in relativ kurzem Zeitabstand (im Juni 1545) die Entscheidung trifft, eine eigene Weber-Manufaktur in Florenz zu gründen.²⁸³

Als einer der ersten Aufträge, der zugleich das ambitionierteste Projekt der Mediceischen Teppichweber-Werkstatt darstellt, zählt der zwanzigteilige Joseph-Zyklus, dem erst kürzlich im Römischen Quirinalpalast eine Ausstellung gewidmet wurde.²⁸⁴ Die Teppiche wurden zwischen 1545 und 1553 zunächst von drei der renommiertesten Florentiner Künstlern - Agnolo Bronzino, Jacopo Pontormo und Francesco Salviati - entworfen und von der Mediceischen

²⁸⁰Vasari nennt beispielsweise die berühmte und hochgelobte Serie der *Furti di Giove* aus Fassolo nicht. Vgl. DAVIDSON 1990, 49.

²⁸¹VASARI-MILANESI, VIII, 51f.

²⁸²ADELSON 1990, 46, Dok. 40.

²⁸³Der Hof von Ercole d'Este II. in Ferrara hatte bereits seit 1536 eine eigene Weberwerkstatt. Der Umstand, daß Cosimo de'Medici zwei Brüsseler Weber (Nicola Karcher und Giovanni Rost) direkt aus Ferrara abwarb, hatte sicher keinen schlichtenden Einfluß auf den Streit. Vgl. ADELSON 1990, 38ff.

²⁸⁴Zu den Teppichen siehe: ADELSON 1990; AK, Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale (Rom, Palazzo del Quirinale: 29.4.-30.6.2010), Roma 2010.

Auch in der Mitgift, die Karl V. seiner Schwester Margerita von Kastilien zusammenstellte, befanden sich zwei Teppiche mit der Joseph-Geschichte. Vgl. CHECA 2008, 111, Anm. 30.

Teppichweberei in Florenz angefertigt. Wie repräsentativ und prächtig die Teppiche waren, zeigt der Umstand, daß Cosimo de'Medici seinem erst sieben Jahre alten Sohn Francesco die bis zu diesem Zeitpunkt fertigen Teppiche des Joseph-Zyklus für den Empfang Philipp II. in Genua mitgab.²⁸⁵ Es ist bemerkenswert, daß Cosimo in diesen ersten Jahren seiner Herrschaft und der Übernahme des Palazzo Vecchio als fürstliche Residenz einen Teppich-Zyklus anfertigen ließ, der in der Figur des Joseph ihn und seine Herrschaft glorifiziert. Damit knüpfen die Teppiche an die Fresken Agnolo Bronzinos mit Geschichten aus dem Leben Moses in der Cappella di Eleonora (1540-45) und den Camillus-Zyklus Francesco Salviatis in der Sala dell'Udienza (1543-45) an, die ebenso wie die Teppiche einen Helden als Retter und Gründer seines Volkes feiern und damit Parallelen zur Herrschaft Cosimo de'Medicis evozieren.²⁸⁶ Gleichzeitig ist allen Zyklen eine gewisse Gemeingültigkeit bzw. auch Anspielungen auf Florentiner Traditionen inhärent, die ein "Überleben" der Kunstaufträge auch in sich wandelnden politischen Situationen möglich machten. Die Praxis der Mitnahme der Teppiche auf Reisen macht deutlich, wie praktisch in diesem Sinne das Teppichmedium war, das einfach eingepackt und gegebenenfalls auch weggetragen werden konnte.²⁸⁷ Gleichzeitig konnte das Medium des Teppichs als kostbare und künstlerisch angemessenes mobiles Ausstattungsstück polyfunktional eingesetzt werden, was Zeit- und Geldersparnis bedeutete.²⁸⁸

In den herzoglichen Apartments des Florentiner Palazzo Vecchio stattete Giorgio Vasari ab 1555 zahlreiche Wohnräume des Herzogpaares Cosimo I. de'Medici und seiner Ehefrau Eleonora von Toledo aus. Dabei hielt er sich in der zweiten Etage der Wohntrakte an ein

²⁸⁵ADELSON 1990, 74f; dort auch der Brief Pier Francesco Riccios an Cosimo I. vom 26. September 1548 mit der Anmerkung des Herzogs bezüglich der Joseph-Teppiche. ADELSON 1990, Bd. III, Dok. 106.

Anlässlich dieser Reise ist auch ein Brief entstanden, den Cosimo I. an den Bischof von Cortona und Agnolo Niccolini schrieb, um die beiden Begleiter des Prinzen, die in Genua als Florentiner Botschafter agieren sollten, zu instruieren. Einer der Aufträge Cosimos bezieht sich auf den Hegemoniestreit ("nella causa della precedenza tra lui [il duca di Ferrara] et noi"), der vor dem Herzog von Alva erneut angesprochen werden soll, um endlich zu klären, was eigentlich "più chiaro che la luce del Sole" ist. Der Brief ist zitiert bei SALTINI 1879, 18-34, bes. 34.

²⁸⁶ADELSON 1990, 151ff; Lucia MEONI, in: Dies., AK, La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei "Creati fiorentini" (Florenz, Palazzo Pitti, Galleria del Costume: 7.4.-28.9.2008), Firenze 2008, 16.

²⁸⁷ADELSON (1990, 188) machte darauf aufmerksam, daß Teppiche Cosimo ebenfalls bei einer Reise im Jahr 1551 begleiten sollten (die Reise ist letztendlich nicht unternommen worden) und vermutet, daß auch 1560 bei der Reise Cosimos und Eleonoras nach Rom anlässlich der Einsetzung ihres Sohnes als Kardinal Teppiche im Reisegepäck waren.

In diesem Zusammenhang sind sicherlich auch die sogenannte *Spalliere* zu sehen, die zwischen 1546 und 1551 für den unteren Bereich der Sala dell'Udienza angefertigt worden sind, um die Sala für festliche Anlässe auszustatten. Vgl. ALLEGRI/ CECCHI 1980, 47; ADELSON 1990, 205ff; MEONI 2008, 52ff, Nr. 3.

²⁸⁸So wurden die Joseph-Teppiche beispielsweise 1591 anlässlich des Stadtfestes des Heiligen Johannes an der sogenannten *ringhiera* vor dem Palazzo Vecchio befestigt. Vgl. ADELSON 1990, 194. Natürlich ist dabei zu berücksichtigen, daß es sich um eine andere Zeit handelt, in der Cosimo bereits seit fast zwanzig Jahren beerdigt war, die politische Situation verändert und in der somit möglicherweise die ursprünglichen Intentionen der Teppich-Serie nicht mehr präsent waren.

Schema, das bereits von Perino del Vaga in Fassolo angewendet worden war: Er kombinierte permanente Deckenmalerei mit thematisch ergänzenden Teppichzyklen an den Wänden. Sowohl in Fassolo als auch in Florenz entwarf der gleiche Künstler zeitgleich und nach einem gemeinsamen Konzept sowohl die permanente Ausstattung der fürstlichen Residenz als auch die Kartons, nach denen die Tapisserien gewebt wurden. Anders als die ersten in Florenz von flämischen Meistern gewebten Teppiche (wie auch die Joseph-Serie) sind die ab 1555 für die herzoglichen Wohneinheiten angefertigten Tapisserien in einer weniger aufwendigen Technik und mit weniger wertvollen Materialien (mehr Wolle und weniger Seide) gewebt, was sie widerstandsfähiger machte und längere Hängungszeiten möglich machte.²⁸⁹

Eine detaillierte Untersuchung des komplexen Zusammenspiels der verschiedenen Ausstattungselemente (Deckenmalereien, Stuck, Wandteppiche, figürliche Glasfenster etc.) für die herzoglichen Wohneinheiten des Palazzo Vecchio steht noch aus und kann in dieser Untersuchung nur angedeutet werden. Nahezu zeitgleich werden unter der künstlerischen Leitung Vasaris ab 1555 sowohl das *Quartiere degli Elementi* als auch das *Quartiere di Leone X* ausgestattet. Dabei fällt auf, daß die Säle oberen Etage des *Quartiere degli Elementi* von Beginn an mit Wandteppichen geplant waren,²⁹⁰ die die bemalten Holzbalkendecken thematisch ergänzten, während im darunter liegenden *Quartiere di Leone X* erst später unter Francesco I. Wandteppichserien für diese Räume angefertigt wurden.²⁹¹ Ab 1561 entstanden die Wohneinheiten der Herzogin Eleonora von Toledo, bemerkenswerterweise wurde die Ausstattung analog zum Apartment Cosimos vorgenommen: Bemalte Holzbalkendecken sollten durch Wandteppiche auf weißen Wänden thematisch ergänzt werden.²⁹² Weshalb zunächst nur für die oberen Wohneinheiten Teppiche an den Wänden geplant waren, läßt sich

²⁸⁹MEONI 2008, 29: "Gli arazzi realizzati dai due maestri fiamminghi con materiali preziosi erano infatti destinati ad un uso limitato solo a particolari occasioni, mentre questi panni facevano probabilmente parte dell'arredo quotidiano ed erano destinati perciò, pur con il necessario periodico ricovero in magazzino, a rimanere appesi molto più a lungo."

²⁹⁰Vasari beschreibt in den *Ragionamenti* (VASARI-MILANESI, VIII, 9-223) Wandteppiche für die *Sala di Saturno* (*Terrazzo di Saturno*), die *Sala di Opi*, die *Sala di Cerere*, die *Sala di Giove*, und die *Sala d'Ercole*. Lediglich die *Sala degli Elementi* besitzt freskierte Wände und besitzt keine Teppiche, was vermutlich ihrer Funktion als Vorzimmer geschuldet ist. Vgl. ALLEGRI/ CECCHI 1980, 73.

Für die ebenfalls beschriebenen Räume des *Quartiere di Leone X* sind in den *Ragionamenti* keine Teppiche beschrieben, allerdings fragt der Prinz in der *Sala di Giovanni delle Bande Nere*: "[...] ma ditemi, perchè vi siete voi affaticato fare quaggiù basso nelle facciate queste storie, sapendo voi che hanno andar parate o di panni d'arazzo o d'altro?", worauf Vasari vage antwortet: "Signore, io l'ho fatto per accompagnare la sala di Leone e di Clemente, ed anco se piacesse a sua Eccellenza di volersene servire qualche volta, così possa." VASARI-MILANESI, VIII, 187.

²⁹¹Erst ab 1569 wurden die einzelnen Räume des *Quartiere di Leone X* mit Wandteppichen ausgestattet. 1569 entwarf Giovanni Stradano Kartons für den Krieg gegen Siena, während 1587 eine Serie des gleichen Themas bestehend aus sechs Teppichen, für die *Sala di Cosimo I* verzeichnet ist. ALLEGRI/ CECCHI 1980, 153. Teppichserien für die *Sala di Cosimo il Vecchio* und die *Sala di Lorenzo il Magnifico* mit Episoden aus dem Leben der beiden Medici-Vorfahren wurden zwischen 1571 und 1572 angefertigt. ALLEGRI/ CECCHI 1980, 128ff; MEONI 1998, 232ff und 238ff.

²⁹²Es handelt sich um die *Sala delle Sabine*, die *Sala d'Ester*, die *Sala di Penelope* und die *Sala della Gualdrada*. Vgl. ALLEGRI/ CECCHI 1980, 195ff.

nicht mehr nachvollziehen. Möglicherweise spielten auch thermische Faktoren eine Rolle, denn die vorrangig aus Wolle gewebten Tapisserien waren sicher auch ein Wärmespeicher in kalten Wintermonaten. Bei der Beschreibung der *Sala di Clemente VII* scheint Vasari hinsichtlich einer geplanten Wandteppichausstattung vorgeschlagen zu haben, doch einfach die Fresken an den Wänden als Teppiche weben zu lassen. Dieser Vorschlag wurde zwar nicht angenommen, wie aus einem Brief Vincenzo Borghinis vom 12. April 1572 hervorgeht, macht aber deutlich, daß die Fresken bereits wie fingierte Wandteppiche angelegt waren.²⁹³ In den *Ragionamenti* werden die Wandteppiche in gleicher Weise wie die Fresken oder die Malereien der Holzbalkendecken behandelt, das heißt, zunächst wird das Thema behandelt und dessen Geschichte erzählt, worauf dann eine Ausdeutung im Sinne des "senso nostro" folgt.²⁹⁴ Vasari unterstreicht dabei an einer Stelle, daß die Teppichsujets, ebenso wie die übrigen Malereien in den Räumen, von ihm entworfen sind.²⁹⁵ In einem komplexen Zusammenspiel verschiedener Medien (Vasari beschreibt in den *Ragionamenti* auch Glasfenster, die sich ikonographisch dem restlichen Ausstattungsprogramm eines Saales anpassen) wird ihr Auftraggeber Cosimo de'Medici gefeiert. Die Sujets der Teppiche scheinen sich zunächst auf biblische und mythologische Themen zu beschränken und folgen damit zeitgenössischen Modeströmungen, die sich bereits in Fassolo nachweisen ließen. Erst um 1570 wurden auch in den Teppichen Schlachtenszenen und auf einzelne Vorfahren bezogene Teppichzyklen angefertigt.²⁹⁶ Auch in Fassolo wurden erst in den 1580er Jahren die Teppiche mit der *Schlacht von Lepanto* in Auftrag gegeben. In Florenz ist das ursprüngliche Ausstattungssystem der Säle des *Quartiere degli Elementi* und derer der Herzogin Eleonora schon relativ schnell verändert worden, denn bereits 1574 ist die Teppichserie der *Donne romane*, die für die *Sala delle Sabine* angefertigt worden war, in der *Guardaroba* des Palazzo Pitti verzeichnet.²⁹⁷

²⁹³FREY 1930, II, DCCCLXII, DCCCLXV, DCCCLXIX, 646, 651f, 655; zitiert nach Allegri/ Cecchi 1980, 174.

²⁹⁴Vgl. MALZ 2010, 63ff.

Für die *Sala d'Ercole* beispielsweise verlangt der Prinz nach der kurzen Erläuterung der Wandteppiche an den Wänden eine Erklärung "secondo il senso nostro", worauf Vasari die *invenzioni* erläutert und auf Cosimo bezieht. VASARI-MILANESI, VIII, 79ff.

²⁹⁵"G. Ma possiamo oramai a guardare l'opera de'panni d'arazzo tessuti da questi giovani, e fatte le invenzione da me." VASARI-MILANESI, VIII, 67.

²⁹⁶Vgl. MEONI 2008, 33ff.

²⁹⁷MEONI 1998, 200f. Ebenso sind im Inventar von 1587 andere Wandbehänge für die *Sala delle Sabine*, die *Sala di Ester* und die *Sala di Penelope* verzeichnet. Archivio di Stato Fiorentino, G. 126, c. 87v; zitiert in ALLEGRI/ CECCHI 1980, 198. Lediglich in der *Sala di Gualdrada* ist im gleichen Dokument einer der drei Wandteppiche, die 1564 nach Kartons von Federigo di Lamberto Sustri angefertigt wurden, aufgeführt.

Anlässlich des Festtags des Stadtpatrons Johannes am 24. Juni 1588 wurden verschiedene Teppiche, wie beispielsweise einer der Herkules-Serie aus der gleichnamigen Sala in der Stadt aufgehängt, was darauf hindeutet, daß sie zu dieser Zeit ihrem ursprünglichem Kontext entnommen worden waren. Vgl. MEONI 1998, 192f.

Die Aufgabe der ursprünglich geplanten Ausstattungskombination aus permanenter Deckenmalerei und thematisch passenden Wandteppichen hängt sicherlich mit verschiedenen Faktoren zusammen: Der Tod

Es konnten weitreichende Verknüpfungen der Kunstaufträge Andrea I. Dorias und Cosimo I. de Medici nachgewiesen werden. Diese standen vor allem unter dem Einfluß von Kaiser Karl V., dem Papst und den miteinander wetteifernden Fürsten Italiens, aber auch unter dem der beteiligten Künstler, die an den verschiedenen Fürstenhöfen arbeiteten. Als besonders wichtig hinsichtlich der Parallelen an den Höfen Andrea I. Doria und Cosimo I. de' Medici und auch anderer Kunstaufträge des 16. Jahrhunderts konnte Baccio Bandinelli herausgearbeitet werden. Es scheinen immer die Künstler von den Fürsten bevorzugt worden zu sein, die bereits Erfahrungen an anderen Höfen vorweisen konnten oder als Mitarbeiter berühmter anderer Künstler tätig waren. Möglicherweise fiel den Künstlern dieser Zeit auch die Rolle einer Art Botschafters zu, die nicht nur politische Neuigkeiten überbrachten, sondern auch modische Neuheiten die Ausstattungen der Residenzen betreffend.

Eleonora von Toledo 1562, der Rücktritt Cosimos aus seinen politischen Ämtern zugunsten seines Sohnes Francesco I. etc. Es scheint, daß der von Eleonora von Toledo erworbene Palazzo Pitti zunächst eher zu privaten, weniger zu repräsentativen Zwecken genutzt wurde. Durch den Bau des *Vasarianischen Korridors* wurden die beiden Medici-Residenzen diesseits und jenseits des Arnos (Palazzo Vecchio und Palazzo Pitti) miteinander verbunden. Vgl. Emanuela FERRETTI, "Palazzo Pitti 1550-1560. Precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleonora von Toledo", in: *Opus Incertum*, 1. Palazzo Pitti, 2006, 45-56; Giuseppina Carla ROMBY/ Emanuela FERRETTI, "Aggiornamenti e novità documentarie sul Palazzo Pitti", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46, 2002/2003, 152-96.

Eine bezüglich der Funktion dieser beiden Residenzen unter Cosimo I. und Eleonora gewidmete Untersuchung steht meines Wissens noch aus.