

Christine Tauber

Der Künstler als Höfling: Rosso Fiorentinos Bild „Moses verteidigt die Töchter des Jethro“ als Allegorie einer gelungenen Patronagebeziehung*

Der prekärste Moment in einer Patronagebeziehung ist derjenige ihrer Anbahnung: Denn für einen Herrscher ist es eine Entscheidung von höchster kunstpolitischer Relevanz, welchem Künstler er die außerordentlich wichtige Aufgabe überträgt, seinem Herrschaftskonzept einen tragfähigen und überdauernden Ausdruck zu verleihen. Ist doch der Herrscher im Bereich der autonomen ästhetischen Gestaltung, den er selber nicht beherrscht, sondern notwendig an den geistesaristokratischen Spezialisten delegieren muß, auf diesen ebenso angewiesen wie der Künstler auf ihn im Sinne der materiellen Absicherung und des Zugeständnisses eines Freiraums, in dem er autonom künstlerisch tätig sein kann. Dem Künstler kommt in diesem reziproken Abhängigkeitsverhältnis eine Art Geburtshelferfunktion bei der Symbolisierung des herrscherlichen Habitus zu, den er künstlerisch gültig zum Ausdruck zu bringen hat. Bei der konkreten personellen Entscheidung – so ist zu vermuten – manifestiert sich dieser Habitus auch strukturell in den Kunstwerken, die dem Herrscher im Vorfeld eine Entscheidungshilfe dafür geben, welchen Künstler er beschäftigen möchte. Die Rolle, die ein einzelnes Kunstwerk als „Präsentationsstück“ für eine sich anbahnende Patronagebeziehung am französischen Königshof des 16. Jahrhunderts gespielt hat, soll im folgenden detaillierter untersucht werden.

Das hier zu analysierende Fallbeispiel für die supponierte wechselseitige Abhängigkeit zwischen Künstler und Auftraggeber stammt aus dem Jahr 1530, in dem der französische König François I^{er} den Florentiner Künstler Rosso an seinen Hof berief; letzterer sollte bald die leitende Funktion in der Ausgestaltung der Residenz von Fontainebleau übernehmen. Die politische Situation in diesem Jahr¹ war alles andere als vorteilhaft für François: Nach seinem fulminanten Herrschaftsantritt 1515 und der Schlacht von Marignano, nach der ihm Italien offenzustehen schien, wendete sich das Blatt seit etwa 1521. Am 24. Februar 1525 fand die verheerende Schlacht von Pavia statt, er wurde von Karl V. gefangengenommen und mehrere Monate in Madrid inhaftiert. Zwar gelang es ihm durch den Vertrag von Madrid, den er von vorneherein niemals einzuhalten gedachte, im Frühjahr 1526 freizukom-

* Mein Dank gilt Leatrice Mendelsohn, die mir auf der Konferenz 2003 der Renaissance Society of America in New York die Möglichkeit gab, die Thesen dieses Aufsatzes zu diskutieren. Dietrich Erben, Marcia B. Hall, Victoria Coates Gardner, Ulrich Oevermann, Tina Rudersdorf und Johannes Süßmann verdanke ich weitere wichtige Anregungen. Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine gekürzte und leicht überarbeitete Version von Kapitel 5.1. meiner Habilitationsschrift: *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, die voraussichtlich 2007 erscheinen wird.

¹ Zum politischen Hintergrund: Robert Jean Knecht, *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I*, Cambridge 1994, pp. 216–290.

men, er mußte jedoch seine beiden ältesten Söhne als Geiseln in Spanien zurücklassen. Nach einem erneuten, durch den Frontenwechsel von Andrea Doria von der französischen auf die kaiserliche Seite katastrophalen Italienfeldzug beginnt François I^{er} Friedensverhandlungen mit Karl V. Am 3. August 1529, im sogenannten Damenfrieden von Cambrai – ausgehandelt von François' dominanter Mutter Louise de Savoye, die auch die Regierungsgeschäfte während seiner Gefangenschaft führte, und Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande – wird ein Lösegeld von zwei Millionen Ecu für die Freigabe der Söhne festgelegt, der französische König verzichtet auf alle Machtansprüche in Italien und willigt in die Hochzeit mit der verwitweten Schwester seines Kontrahenten, Eleonore von Portugal, ein. Der letzte Schritt des französischen Machtverlustes im europäischen Mächtenspiel ist die Kaiserkrönung Karls V. im Winter 1530 in Bologna, eine Würde, um die François sich 1519 selbst vergeblich beworben hatte.

In dieser zugespitzten Krisensituation unternimmt der französische König dreierlei: Er beginnt ab 1528, den bis dato unbedeutenden Jagdsitz Fontainebleau zu seiner Hauptresidenz auszubauen und auszugestalten; er schickt im Frühjahr des gleichen Jahres seinen Kunstagenten, den Florentiner Battista della Palla, nach Italien, um dort für ihn möglichst viele Antiken, Malerei und moderne Skulptur zu erwerben;² und er lädt 1529 Michelangelo – und damit den modernsten und avanciertesten Künstler der Klassikergeneration der italienischen Hochrenaissance – ein, sich am französischen Hof zu installieren.³ Die Quantität der nach Frankreich zu transferierenden Kunstwerke war bei della Pallas Mission ebenso entscheidend wie ihre Qualität: „provedergli grosse quantità et eccellente d'antichaglie di qualunque sorte di marmi et bronzi et medaglie et pittura di maestri degni di sua Maestà“.⁴ Es scheint, als habe der französische König mit der Überführung von „40 casse di pittura, sculpture, antichaglie et altre gentilezze“⁵ den im Damenfrieden ausgesprochenen Verzicht auf seine territorialen Ansprüche in Italien durch einen gezielten Kunstraub zu kompensieren versucht.

2 Vgl. Caroline Elam, *Art in the Service of Liberty. Battista della Palla, Art Agent for Francis I*, in: *I Tatti Studies – Essays in the Renaissance* 5 (1993), pp. 33–109; ead., *Art and Diplomacy in Renaissance Florence (The Selwyn Brinton Lecture)*, in: *Royal Society of Arts Journal* 136 (1988), pp. 813–825; Marie-Geneviève de La Coste-Messelière, *Battista della Palla, conspirateur, marchand ou homme de cour*, in: *L'Éil* (septembre 1965), pp. 19–24; 34; ead., *Pour la république florentine et pour le roi de France: Giovanbattista della Palla, des 'Orti Oricellari' aux cachots de Pise*, in: „Il se rendit en Italie“. *Études offertes à André Chastel*, publ. p. Giuliano Briganti, Rom; Paris 1987, pp. 195–208.

3 Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Paris 1995, p. 73. Bereits 1519/20 hatte François I^{er} sich um Michelangelo bemüht; der zweite, hier erwähnte Anlauf ging auf Michelangelos eigene Initiative zurück, der der unsicheren politischen Lage in Florenz entfliehen wollte, der aber, nachdem sich die Situation dort wieder entspannt hatte, kein Interesse mehr an einer Expatriierung zeigte, woran auch das Angebot eines eigenen Hauses in Frankreich und einer jährlichen Pension von 1200 livres nichts ändern konnten (*ibid.*, p. 284).

4 Brief von Battista della Palla an Filippo Strozzi vom 21. 1. 1529, zit. n. Elam, *Art in the Service of Liberty*, p. 88; vgl. auch *ibid.*: „in qualità et in quantità degna d'uno tale principe“; *ibid.*, p. 90: „che lo provedessi d'ogni sorte d'antichaglie et maxime eccellenti“; *ibid.*, p. 91: „[...] luoghi ne' quali sono assai cose eccellenti come à il bisogno nostro, il quale non è minore della quantità di moltissime mediocri purché antiche che la qualità delle eccellentissime.“

5 Zit. n. Elam, *Art in the Service of Liberty*, p. 107.

1. Der Hofkünstler als Höfling

Dieser kurze Abriss der historischen Fakten verdeutlicht schlaglichtartig, daß der französische König zum hier betrachteten Zeitpunkt eine extreme Charisma-Einbuße zu verkraften hat, daß er in dem angestrebten neuen Patronage-Verhältnis eigentlich der Bedürftigere ist und daß er dementsprechend sehr genau abwägen muß, welchem Künstler er die Ausstattung seiner Hauptresidenz übertragen will. Da es in der französischen Kunstlandschaft zu diesem Zeitpunkt eigentlich keine herausragende Künstlerpersönlichkeit gibt, die dem von Ulrich Oevermann skizzierten Anforderungsprofil von Innovativität, Zukunftsoffenheit und Habituskongruenz entspricht,⁶ wendet François sich folgerichtig nach Italien, das zu diesem Zeitpunkt über das größte innovative Künstlerpotential verfügt und außerdem weitgehend höfisch strukturiert ist. Insbesondere die römische Kunstlandschaft war in den Jahren nach Raffaels Tod bis zum *Sacco di Roma* ein wahrer Schmelztiegel der Konkurrenz und der gegenseitigen Einflußnahme für die junge Künstlerelite, die das Erbe Raffaels und Michelangelos zu verwalten hatte, zugleich aber den Druck verspürte, inhaltlich und stilistisch über die mächtigen Vorbilder hinauszugehen.⁷

Laut Vasaris Aussagen in seiner Rosso-Vita – er kannte den Malerkollegen persönlich –,⁸ hatte dieser „stets vorgehabt, sein Leben in Frankreich zu beschließen, und sich, wie er sagte, von einer gewissen Armuth und Dürftigkeit frei zu machen, welche denen anhängt, die in Toscana oder in dem Lande bleiben, wo sie geboren sind“.⁹ Rosso beweist in Vasaris Darstellung – auch auf die Gefahr des Scheiterns hin – Flexibilität im Gegensatz zu seinen Künstlerkollegen, die keine Bereitschaft zeigen, ihr soziales und geographisches Umfeld zu verlassen. „Zur Ausführung dieses Planes entschlossen, hatte er eben die lateinische Sprache gelernt [...]“¹⁰ – „per comparire più pratico in tutte le cose et essere universale“¹¹. Rosso scheint also eine Art vorauseilende Anpassung seines Habitus an das zu erwartende Bildungsklima des französischen Hofes angestrebt zu haben – Lateinkenntnisse konnte er zwar nicht unbedingt gegenüber dem König selbst ausspielen, doch sollten sie seine Integration in das humanistische kulturelle Milieu des französischen Hofes erleichtern. Kenntnis von der Charakterstruktur seines potentiellen Auftraggebers hatte er wohl unter anderem aus der Lektüre von Castigliones *Cortegiano* gewonnen, der als eines von acht Büchern in dem Inventar von 1529 genannt ist, welches detailliert diejenigen Besitzstände des Malers Rosso verzeichnet, die dieser bei seiner übereilten Abreise aus Arezzo zurückließ: Neben drei nicht genau bezeichneten Büchern, einer lateinischen Grammatik des Niccolò Perotti, einem ma-

6 Vgl. hierzu ausführlich den Beitrag von Oevermann in diesem Band.

7 Hierzu passim: Marcia B. Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999; Rona Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven 2002.

8 Vgl. Frederick Antal, *Drawings by Salvati and Vasari after a Lost Picture by Rosso*, in: *Old Master Drawings* 14 (1939/40), pp. 47–49, hier: p. 48.

9 Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hg. v. Julian Kliemann, 6 Bde., Stuttgart; Tübingen 1832–1849 [ND Darmstadt 1988], Bd. 3.1, S. 99; vgl. den italienischen Originaltext (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi; Rosanna Bettarini, Florenz 1966 ff., *Vita del Rosso*, vol. 4, p. 485), wo die Formulierung lautet: „avendo egli sempre avuto capriccio di finire la sua vita in Francia“.

10 Vasari (ed. Schorn; Förster), Bd. 3.1, S. 99.

11 Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 485.

rianischen Erbauungsbüchlein, einer Ausgabe der *Naturalis historia* des älteren Plinius und einer ungebundenen Vitruv-Ausgabe findet man dort „uno libro vocato ‚el Cortiggiano““. ¹² Eine dort wohl erst nach 1515 in das 42. Kapitel des 1. Buches eingefügte Passage, die im Jahr 1508 spielt, gibt vor, zum Abfassungsmoment des Textes in einer Art rückwärtsge- wandten Prophetie auf eine in Frankreich zu erwartende kulturelle Blüte hinzuweisen, sollte François d'Angoulême den Thron besteigen – was ja bereits 1515 geschehen war:

Ma, oltre alla bontà, il vero e principal ornamento dell'animo in ciascuno penso io che siano le lettere, benché i Franzesi solamente conoscano la nobiltà delle arme e tutto il resto nulla estimo; di modo che non solamente non apprezzano le lettere, ma le aborriscono, e tutti e litterati tengon per vilissimi omini [...]. Allora il Magnifico Iuliano, – Voi dite il vero, – rispose, – che questo errore già gran tempo regna tra' Franzesi; ma se la bona sorte vole che monsignor d'Angolem, come si spera, succeda alla corona, estimo che sí come la gloria dell'arme fiorisce e risplende in Francia, cosí vi debba ancor con supremo ornamento fiorir quella delle lettere; perché non è molto ch'io, ritrovandomi alla corte, vidi questo signore e parvemi che, oltre alla disposizion della persona e bellezza di volto, avesse nell'aspetto tanta grandezza, congiunta però con una certa graziosa umanità, che 'l reame di Francia gli dovesse sempre parer poco. Intesi da poi da molti gentilomini, e franzesi ed italiani, assai dei nobilissimi costumi suoi, della grandezza dell'animo, del valore e della liberalità; e tra l'altre cose fummi detto che egli somamente amava ed estimava le lettere ed avea in grandissima osservanzia tutti e litterati; e dannava i Franzesi proprii dell'esser tanto alieni da questa professione, avendo massimamente in casa un cosí nobil studio come è quello di Parigi, dove tutto il mondo concorre [...]. ¹³

Rosso war während seiner italienischen Karriere bislang niemals höfisch gebunden gewesen – jetzt wird der *Cortegiano* zu seinem Ausbildungsmanual zum prospektiven Höfling und Hofkünstler. ¹⁴ Bereits in Castigliones Charakterzeichnung des zukünftigen Auftraggebers konnte er von dessen großer *liberalità* erfahren, die ihm den notwendigen Freiraum zur künstlerischen Entfaltung bieten sollte. Rosso versuchte im Hinblick auf die literarischen und geistigen Vorlieben des französischen Herrschers dem zu erwartenden Anforderungsprofil eines *pictor doctus* zu entsprechen, indem er als Ergänzung seiner in die Waagschale zu werfenden künstlerischen Fähigkeiten seinen Bildungsstand erhöhte. Diese Rechnung geht auf, denn – einmal in Frankreich angekommen – finden nicht nur seine Kunstwerke großen Anklang beim französischen König. Vor allem sein Auftreten, „la presenza, il parlare e la maniera del Rosso, il quale era grande di persona“, ¹⁵ gefielen dem Monarchen, der

¹² Eric Darragon, *Maniérisme en crise. Le Christ en gloire de Rosso Fiorentino à Città di Castello (1528–1530)*, Rom 1983, p. 55; vgl. auch *ibid.*, p. 52; Eugene A. Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Ausst. Kat. Washington D. C. 1987, pp. 25; 29 f.

¹³ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Turin 1998, lib. I, cap. XLII, pp. 89 f.

¹⁴ Vgl. Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, p. 30; vgl. Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 483, der Rosso im Doppelsinn von höflich/höfisch als „persona cortese“ bezeichnet; vgl. auch Cesare Vasoli, *Il cortegiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell'Italia del Cinquecento*, in: *La Corte e il Cortegiano. Bd. 2: Un modello europeo*, a cura di Adriano Prosperi, Rom 1980, pp. 173–193; Sylvie Deswarte, *Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle*, in: *La condition sociale de l'artiste: XVI^e–XX^e siècles. Actes du colloque du CNRS, 12 octobre 1985*, publ. p. Jérôme de la Gorce, Saint-Etienne 1987, pp. 14–16.

¹⁵ Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 486.

mit seinen knapp zwei Metern Größe selbst der höchstgewachsene unter den europäischen Potentaten seiner Zeit war, wie die Quellen immer wieder betonen.

Rosso war ein Rotschopf, wie sein Name bereits andeutete, doch die von dieser exzentrisch-rothaarigen Konstitution¹⁶ zu erwartende Verwegenheit und Kühnheit wurde aufgrund eines glücklichen Naturells und hoher Selbstdisziplin so abgemildert, daß er dennoch „in tutte le sue azzioni grave, considerato e di molto giudizio“ erschien.¹⁷ Daß der König und der Künstler gleichaltrig waren, trug gewiß auch zu dieser augenblicklichen Gleichgestimmtheit bei.¹⁸ Beide entsprachen – wenngleich auf ganz verschiedenen Niveaus – dem Typus des Aufsteigers: Rosso entstammte der nicht-florentinischen niederen Verwaltungsschicht; der Herrschaftsantritt von François I^{er} war vom Ruf der Illegitimität begleitet, da seine Familie nur eine unbedeutende Nebenlinie der Valois darstellte.¹⁹ Die Projektion dieser genannten Charaktereigenschaften auf das Porträt eines jungen rothaarigen Mannes, das sich heute in Berlin befindet, mögen dessen Identifikation als Selbstporträt Rossos befördert haben (Abb. 1).²⁰

Die Strategie, den Künstler durch Alimentierungen in eine auch äußerlich gefestigte Sozialbeziehung einzubinden, greift in Rossos Fall erwartungsgemäß: Der König stellt ihm eine Wohnung in Paris zur Verfügung, entlohnt ihn im Vergleich mit anderen Künstlern mit monatlich 1000 Ecu fürstlich und naturalisiert ihn im Mai 1532. Die *lettre patente*, die diese Einbürgerung rechtskräftig werden läßt, unterstreicht noch einmal, daß Rosso nicht aus eigener Initiative nach Frankreich gekommen sei, sondern daß der König „fait appeler en notre service, par deça, nostre cher et bien amé painctre ordinaire, Roux Jehan Baptiste de Rousse, natif de Florance, pour l'excellante et grant industrie qu'il a en cest art, et désirans singulièrement bien et favorablement le traicter et luy donner occasion et moy[en] de s'employer songneusement et curieusement en nostre dit service“.²¹

¹⁶ Vgl. Paul Barolsky, Rosso's Red Hair, in: Source 16/II (1997), pp. 33–36.

¹⁷ Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 486. Vgl. zu diesem Aspekt der Selbstzensur Martin Warnkes Begriff der „Affektmodellierung“, in: id., Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln² 1996, S. 290.

¹⁸ Vgl. Marc Fumaroli, Rosso tra Italia e Francia, in: Pontormo e Rosso, la „maniera moderna“ in Toscana. Atti del convegno di Empoli e Volterra, a cura di Roberto Paolo Ciardi; Antonio Natali, Venedig 1996, pp. 102–112, hier: p. 103.

¹⁹ Zum familiären und sozialen Hintergrund Rossos: Louis Alexander Waldman, The Origins and Family of Rosso Fiorentino, in: The Burlington Magazine 142 (2000), pp. 607–612.

²⁰ Hierzu Claude Phillips, Il Rosso (Fiorentino) by Himself (?), in: The Burlington Magazine 20 (1911), pp. 140–146, hier: p. 140, dessen Charakterisierung dieses Porträts als das eines „turbulent young man“, „full of unrest, at once sensitive and aggressive“ mit „eyes of suspicion and defiance“ den von mir herausgearbeiteten Charaktermerkmalen Rossos auffällig entspricht. Gegen die Annahme, es handle sich hier um ein Selbstporträt Rossos, wendet sich David Franklin, der auch die Eigenhändigkeit des Bildes bestreitet (Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino, New Haven; London 1994, p. 212); vgl. auch Christopher Fulton, Present at the Inception: Donatello and the Origins of Sixteenth-Century Mannerism, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60 (1997), S. 166–199, hier: S. 173. Die dort angeführten stilkritischen Argumente scheinen mir allerdings nicht von großem Gewicht zu sein, da Rossos *maniera* mit fast jedem Bild eine neue wurde.

²¹ Zit. n. E. de Fréville, Lettres patentes de François I^{er} en faveur du Rosso (mai 1532), in: Archives de l'Art Français 3 (Documents), Paris 1852–1855, pp. 113–117, hier: p. 114.

Die materielle Absicherung durch den Mäzen soll also garantieren, daß Rosso seine künstlerische Neugier auf innovative Lösungen hin frei von materiellen Sorgen entfalten kann. Auffällig sind auch die zwar für das Genre der *lettres patentes* floskelhaften, aber hier fast obsessiv auftretenden Kombinationen präsentischer und futurischer Zeitformen, die einerseits den momentanen Stand der Dinge festschreiben, sie aber jeweils sofort in die Zukunft verlängern sollen: „en faveur des services qu’il nous a jà faiz et espérons qu’il fera cy après“.²²

Rosso wird in den zeitgenössischen Quellen als „*painctre et ymager du Roy*“²³ – im Sinne eines Porträtisten und damit königlichen Imagegestalters – bezeichnet. Im Gegenzug scheint François I^{er} alles darangesetzt zu haben, höchstmögliche soziale Reziprozität im Verhältnis zu seinem bevorzugten Künstler herzustellen. In Frankreich steigt Rosso zum Malerfürsten auf – äußeres Zeichen einer geistesaristokratischen Haltung –, einem Künstlertypus, der in Italien in Reinform von Tizian repräsentiert wird. Vasari schreibt über Rossos französischen Aufstieg: „*vivea da signore*“,²⁴ und an anderer Stelle: „*non più da pittore, ma da principe vivendo, teneva servitori assai, cavalcature, et aveva la casa fornita di tapezzerie e d’argenti et altri fornimenti e masserizie di valore*“.²⁵ Auch der Gehilfe Michelangelos, Antonio Mini, der sich zu Beginn der 1530er Jahre in Frankreich aufhält, schreibt neidvoll an seinen Meister, der Maler Rosso sei „*gra’ maestro di danari e d’atre provisione*“²⁶ geworden, außerdem maße er sich seinem sozialen Stand eigentlich nicht angemessene Repräsentationsformen an, die er allerdings, wie Mini zugeben muß, ausschließlich seiner Kunst verdanke: „*Questa arte è venutta qua in sì ‘n gran riputazione, [c]h’e’ Rosso dipintore, c[he], sin[c]hondo [c]he io òne inteso da di moltti [c]he ànno visto cho’ lorro oncli, [c]h’e’ Rosso chavan[c]ha [c]hon tanti servidori e [c]ho [c]hovertine di setta a usso d’insigniori grande*“.²⁷

Neben seinem Gehalt wird Rosso von François I^{er} zusätzlich durch zwei Kanonikate (eines 1532 an der S^{te} Chapelle,²⁸ eines 1537 an Notre-Dame²⁹) abgesichert. Auch dies veranlaßt Mini zu despektierlichen Bemerkungen gegenüber Michelangelo: Er unterstellt Rosso nicht nur niedrige materielle Beweggründe, ihm scheint dessen Überheblichkeit auch hervorragend in den priesterlich-aristokratischen Kontext zu passen: „*S’e’ Roso dipi[n]tore no si fusi fanto prete per paura del pachio! Si dice qua [c]he lui l’à fanto meglio [c]he nesuno, per[c]hé conoce costoro e con gra[n]de fati[c]ha della sua prusu[n]zione è pronto*“.³⁰

22 Ibid., pp. 115 f.

23 Premier jugement devant la prévôté de Paris entre le chapitre de Notre-Dame et Francisque Sibec de Carpi, Menuisier du Roi vom 5. Februar 1541, zit. n. Catherine Grodecki, Documents inédits sur le Rosso: sa participation au décor du chœur de Notre-Dame de Paris au milieu du XVI^e siècle, in: Actes du colloque international sur l’art de Fontainebleau, Fontainebleau et Paris, 18, 19, 20 octobre 1972, publ. p. André Chastel, Paris 1975, pp. 99–115, hier: p. 106.

24 Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 486; erneut p. 487.

25 Ibid., p. 489.

26 Michelangelo Buonarroti, Il carteggio, 5 vol., a cura di Paola Barocchi; Renzo Ristori, Florenz 1965–1983, hier: vol. 3, p. 358 (Brief vom 10. 12. 1531); vgl. auch den Brief vom 23. 12., ibid., p. 361.

27 Ibid., p. 366 (Brief vom 2. 1. 1532).

28 Seit dem 14. 8. 1532: Kurt Kusenberg, Rosso Fiorentino, Straßburg 1931, S. 83.

29 Hierzu ausführlich und mit Quellenbelegen: Grodecki, Documents inédits sur le Rosso.

30 Michelangelo, Carteggio, vol. 4, p. 9.

Bereits in seiner einleitenden Charakterisierung des Künstlers hatte Vasari betont, daß Rosso neben der Malerei auch Redekunst, Musik und Philosophie beherrschte. Und die Handhabung seiner künstlerischen Mittel zeichnet sich für seinen Biographen nicht nur durch Castigliones Schlüsselbegriff für den idealen Höfling, die „grazia“,³¹ sondern vor allem durch die Ambivalenz von „fiero e fondato“³² (eine stolze und selbstbewußte Kühnheit und eine diese regulierende und mäßigende Gründlichkeit), von michelangelesker „terribilità“³³ und diese leicht und unangestrengt erscheinende „leggiadra maniera“³⁴ und „facilità“³⁵ aus.

Auch die Umstände seiner, wie Vasari berichtet, übereilten Abreise nach Frankreich verdienen Aufmerksamkeit unter dem Aspekt des Schlüsselwortes der Vita, der „fierezza“.³⁶ Hier, wie in mehreren weiteren Episoden, zeigt sich nämlich ein offensichtlich sehr ausgeprägtes Ehr- und Gerechtigkeitsgefühl des Malers, das seinen Höhepunkt im Selbstmord Rossos findet: 1540 soll er einen Freund zu Unrecht beschuldigt haben und meinte, nachdem er seinen Fehler erkannt hatte, diese von ihm begangene unverzeihliche Ungerechtigkeit nur durch seinen eigenen Abgang wiedergutmachen zu können – der Freitod als ultimativer Akt der Ehrenrettung und der Autonomie.³⁷ Rossos Abreise nach Frankreich wird durch ein Ereignis während des Chorgebets am Gründonnerstag beschleunigt: Dort hatte nämlich im Augenblick der absoluten Verdunklung der Kirche (der *tenebrae*) sein Lehrling mit Harz und einem brennenden Span Blitze und Flammen erzeugt, worauf die anwesenden Priester handgreiflich wurden. Rosso, dem diese Reaktion übertrieben vorkam und der offensichtlich auch die halb-künstlerische Komponente dieses *scherzo di fantasia* seines Gehilfen würdigte, griff nun ebenfalls in die Auseinandersetzung ein – in einer Empörung, die derjenigen der Hauptfigur auf dem im folgenden zu analysierenden Bild in nichts nachstand.³⁸

2. Das Präsentationsbild und sein königlicher Betrachter

In den bisherigen Untersuchungen zu Rosso Fiorentinos französischer Karriere wurde zu meist angenommen, daß die Zeichnung „Mars, von Cupido entwaffnet und Venus zugeführt“ sein Entreebillet zum Hof von François I^{er} gewesen sei (Abb. 2).³⁹

31 Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, pp. 476 f.

32 Ibid., p. 474; vgl. auch ibid., p. 477, wo Vasari die „fierezza“ von Rossos Werken hervorhebt.

33 Ibid., p. 474: „terribilità di cose stravaganti“.

34 Viele der Werke Rossos zeichnen sich darüber hinaus durch ihre „bravura“ aus; vgl. ibid. und pp. 474; 476.

35 Ibid., p. 477.

36 Ibid.

37 Vgl. Sylvie Béguin, Pontormo et Rosso, in: Pontormo e Rosso, la „maniera moderna“ in Toscana, pp. 91–99, hier: p. 96. – Maurice Roy, La mort de Rosso (14 novembre 1540), in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français (1920), pp. 82–93, führt überzeugende Argumente gegen einen Selbstmord und für eine längere schwere Krankheitsphase des Künstlers an. Rosso starb nicht, wie Vasari angibt, 1541, sondern bereits am 14. November 1540.

38 Vgl. hierzu auch Nicholas Penny, Making Sparks: The Awkward Originality of Rosso Fiorentino, in: Times Literary Supplement 4780 (1994), pp. 11–12.

39 Ihren Ausgang nahm diese Hypothese 1954 von Jean Adhémar's Aufsatz: Aretino: Artistic Adviser to Francis I., in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 17 (1954), pp. 311–318. Ein Großteil der

Ohne den geringsten Beleg konstruierte die Forschung eine hübsche, aber wenig glaubhafte Geschichte um diese Zeichnung, die, angeblich von Aretino inspiriert, wahlweise eine Allegorie auf die Heirat von François und Eleonore von Portugal oder auf seine Abwendung vom Kriegshandwerk (Mars) hin zu höfisch-kulturellen Ambitionen sein soll, wobei Venus ja mit ihrer lockenden Geste nun gerade nicht zu kultureller Sublimierung einlädt. Der wenig entzückte Gesichtsausdruck des benötigten Mars, die heftig Blumen streuenden Amori- nen über dem Paar, der Cupido, der sich an vergleichbaren Stellen trotz seines kindlichen Alters schon ebenso männlich (bzw. ebenso dürrig) präsentiert wie Mars selbst, vor allem aber der kleine Bursche im Vordergrund, der ganz andere Waffen vorzuweisen hat als der sich Sträubende, ließen – will man überhaupt die Übertragung der Zeichnung auf die Eheschließung nachvollziehen – nur eine extrem parodistische Lesart zu, die dann die bekann- termaßen auf beiden Seiten fehlende Leidenschaft der Ehegatten persiflieren würde.⁴⁰ Doch gerade eine solche Interpretation würde die Zeichnung in höchstem Maße ungeeignet als initiierendes Präsentationsstück für eine angestrebte Patronagebeziehung machen, die sich sicherlich nicht allein auf einen gelungenen Witz gründen sollte.

Die Untersuchung von Caroline Elam „Art in the Service of Liberty. Battista della Palla, Art Agent for Francis I“ stützt dagegen durch dokumentarische Belege meine Hypothese, daß vielmehr das Bild „Moses beschützt die Töchter des Jethro“ bzw., wie Vasari es nennt, „Moses, der den Ägypter erschlägt“⁴¹ das ausschlaggebende Kunstwerk am Anfang der Patronagebeziehung zwischen François I^{er} und Rosso Fiorentino war (Abb. 3).

Battista della Palla erhielt es auf seiner Kunstsuche 1529 in Florenz von Giovanni Bandi- ni als Geschenk für den französischen König – vielleicht in der Hoffnung auf politische

Forschung schloß sich hieran zumeist kritiklos an, vgl. z. B. Dora und Erwin Panofsky, *The Iconography of the Galerie François I^{er}*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 52 (1958), pp. 113–190, hier: p. 143; Eugene A. Carroll, *Rosso in France*, in: *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, p. 19; id., *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, pp. 170–179; Darragon, *Maniérisme en crise*, p. 28; Sylvie Béguin, *À propos du dessin de Rosso, Mars et Venus servis par les Amours et les Grâces*, in: *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, a cura di Laurent Golay, Mailand 1995, pp. 138–145; Olga Pujmanova, *A propos du Mars et Vénus servis par les Nymphes et les Amours de Rosso (1496–1540): Le dessin du Louvre et le tableau de Bucovice*, in: *Revue du Louvre* 46/3 (1996), pp. 54–61. – Franklin, *Rosso in Italy*, pp. 263 f., erwägt hingegen eine mögliche flankierende Rolle des Moses-Bildes in der Entscheidung des französischen Königs, Rosso als Hofkünstler zu engagieren; ebenso Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, p. 259; pp. 265–273, und Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris 1996, p. 65: „Œuvre très abstraite, d'une violence figée et érotique, cette peinture était sur un registre différent du dessin enjoué de *Mars et Vénus*. François I^{er} avait donc pu se rendre compte de la force et de l'étrangeté dont l'artiste était capable, aussi bien que de sa grâce.“ Vgl. auch Leatrice Mendelsohn, „Come dipingere amore“: fonti greche per la figura di Eros maligno nella pittura del Cinquecento / „How to Depict Eros“: Greek Origins of the Malevolent Eros in Cinquecento Painting, in: *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Venus and Love. Michelangelo and the New Ideal of Beauty*, a cura di / ed. by Franca Falletti; Jonathan Katz Nelson, *Ausst. Kat. Galleria dell'Accademia, Florenz 2002*, pp. 90–108, hier: pp. 100–102.

⁴⁰ Vgl. John Shearman, *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt a.M. 1988, S. 79 f.; Paul Barolsky, *Infinite Jest: Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia 1978, pp. 113; 115; Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, p. 173.

⁴¹ Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 477: „Mosè quando egli amazza lo Egizzio“. Einführend zum Bild und zu seiner *fortuna critica* vgl. Roberto Paolo Ciardi; Alberto Mugnaini, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1991, pp. 104–109.

Unterstützung der antimediceischen Fraktion in Florenz durch Frankreich.⁴² Die prospektiven Betrachter des Bildes waren neben dem französischen König die Angehörigen der zahlenmäßig großen Gemeinde der Florentiner *fuorusciti* in Frankreich,⁴³ die ihren Schwerpunkt in Lyon hatte, aber auch einige Vertreter (wie zum Beispiel Luigi Alamanni) am Königshof selbst aufwies. Spätestens 1530 gelangte das Bild zu François, die Berufung Rossos als Hofkünstler muß unmittelbar danach erfolgt sein, da er bereits im Oktober desselben Jahres erste Zahlungen für Arbeiten erhält, die er für den König ausführte.⁴⁴

Bisherige Deutungen des Bildes haben 1.) formale Elemente wie die auffällige Schichtenkomposition des Gemäldes, abgetrennt von seiner inhaltlichen Bedeutung, untersucht und dem Bild wegen seiner angeblich rein virtuosen Kombination von Motivzitate den Vorwurf des Eklektizismus oder gar „Ästhetizismus“⁴⁵ gemacht; 2.) diskutiert, ob hier nur die Szene „Moses beschützt die Töchter des Jethro“ oder auch das Erschlagen des Ägypters und das Eingreifen des Moses in den Streit der beiden Hebräer im Vorfeld der Jethro-Episode dargestellt sei;⁴⁶ 3.) sich gewundert, daß die von Rosso ins Bild gesetzte Gewalttätigkeit in der entsprechenden Bibelstelle gar nicht vorkommt,⁴⁷ so als sei der Künstler einzig dazu verurteilt, vorgegebene Texte detailgetreu zu illustrieren; 4.) im Rahmen dieses Unbehagens sich auf die Suche nach möglichen anderen oder weiteren Textvorlagen begeben, und Funde – allerdings, nicht ganz unerwartet, jeweils nur für einzelne Bildkomponenten – im Moses-Kommentar des Philon Judäus⁴⁸ und in den Predigten Savonarolas⁴⁹ gemacht; 5.) diskutiert,

42 Ebenso, wie hier nach den habituellen Übereinstimmungen zwischen François I^{er} und Rosso Fiorentino gefragt wird, könnte man fragen, ob und wie Battista della Palla die Wünsche und Bedürfnisse des französischen Königs in der Auswahl der Kunstwerke bewußt zu befriedigen suchte. Vgl. Elam, *Art in the Service of Liberty*, p. 77: „It is not far-fetched to claim that della Palla selected or commissioned works with a knowledge of Francis's character, preferences and cultural ambitions. This would hardly be surprising, given the Florentine's six-year experience of the court.“

43 Vgl. Alison Brown, Savonarola, Machiavelli and Moses: a Changing Model, in: *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, ed. by Peter Denley; Caroline Elam, London 1988, pp. 57–72; Christian Bec, *Les Florentins et la France ou la rupture d'un mythe (1494–1540)*, in: *Il Pensiero Politico* 16/3 (1981), pp. 375–394; Jean-François Dubost, *La France italienne. XVI^e–XVII^e siècle*, Paris 1997; Jacqueline Boucher, *Présence italienne à Lyon à la Renaissance. Du milieu du XV^e à la fin du XVI^e siècle*, Lyon [s. a.]; Paolo Simoncelli, *Florentine Fuorusciti at the Time of Bindo Altoviti*, in: Raphael, Cellini & A Renaissance Banker. *The Patronage of Bindo Altoviti*, ed. by Alan Chong; Donatella Pegazzano; Dimitrios Zikos, Boston 2004, pp. 285–328; Emile Picot, *Les italiens en France au XVI^e siècle*, Bordeaux 1918 [ND Rom 1995]; Vivien Gaston, *The Prophet Armed. Machiavelli, Savonarola and Rosso Fiorentino's Moses Defending the Daughters of Jethro*, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988), pp. 220–225; Edward J. Olszewski, *The Subject of Rosso's Painting of Moses in the Uffizi*, in: *Source 4/I* (1984), pp. 1–6, hier: pp. 1 f.; Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, p. 265.

44 Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, pp. 259; 458, n. 2. – Kusenbergh, *Rosso Fiorentino*, S. 38, geht bereits vom Oktober 1530 aus.

45 In seiner schärfsten Zuspitzung bei Ulrich Wilmes, *Rosso Fiorentino und der Manierismus. Ein Beitrag zur Entwicklung der Tafelmalerei im 16. Jahrhundert*, Essen 1985, S. 137; vgl. auch: Walter Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York 1957, p. 32, und Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, S. 190.

46 Letzteres vermutet zu Recht Olszewski, *The Subject of Rosso's Painting of Moses*, p. 4.

47 Gaston, *The Prophet Armed*.

48 Graham Smith, „Moses and the Daughters of Jethro“ by Rosso Fiorentino, in: *Pantheon* 35 (1977), pp. 198–204.

49 Gaston, *The Prophet Armed*, pp. 220–225.

ob das Rosso-Bild „Rebekka und Eliezer“ für Giovanni Cavalcanti, das anschließend an den englischen Hof gelangte (und nur in einer Kopie in Pisa überliefert ist), ein Pendant zum Moses-Bild darstellt oder nicht;⁵⁰ schließlich sich 6.) über Datierung, Entstehungsort (Florenz oder Rom)⁵¹ und Zuschreibung gestritten (handelt es sich um das Original, eine eigenhändige oder fremdhändige Kopie?).⁵²

All dies interessiert hier nicht. Auch die schon interessantere Frage, inwieweit die Behandlung des Bildthemas spezifische Bezüge zur Person des zur Gewalttätigkeit neigenden, eigentlichen Florentiner Auftraggebers, Giovanni Bandini, aufweist,⁵³ kann hier ebensowenig beantwortet werden wie diejenige, inwiefern sich Rossos künstlerisches Selbstkonzept im Bild manifestiert, obwohl sich die Intensität und herausragende sinnliche Qualität des Gemäldes sicherlich in einem hohen Maße der biographischen Identifizierung des Künstlers mit dem dargestellten Thema verdankt. Die hier einzig interessierende Frage ist: Wie vollzog sich der initiatorische Akt einer Patronagebeziehung, deren Zustandekommen – so meine Behauptung – darauf zurückzuführen ist, daß François I^{er} bei der Betrachtung des Mosesbildes in diesem offensichtlich genau diejenigen Strukturen hat erkennen können, die seiner angestrebten Recharismatisierung entsprachen.

Unter den Präferenzen, Mustern und Selektionsfaktoren, die den französischen König, nachdem er das Mosesbild gesehen hatte, dazu veranlaßten, den Maler Rosso an seinen Hof zu holen, soll zuerst ein Punkt angesprochen werden, der sicherlich nicht der zentrale bei der Entscheidungsfindung war, der aber dennoch wohl eine Rolle gespielt hat: Mehrere Figuren des Bildes, so die zentrale des schlagenden Moses und die erschreckt wirkende Frau rechts

50 Vgl. Antal, *Drawings by Salviati and Vasari after a Lost Picture by Rosso*; John F. Peluso, *Rosso Fiorentino's Moses Defending the Daughters of Jethro and its Pendant. Their Roman Provenance and Allegorical Symbolism*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20 (1976), S. 87–106; Dalia Haitovsky, *Rosso's Rebecca and Eliezer at the Well Reconsidered*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 123 (1994), pp. 111–122; Franklin, *Rosso in Italy*, pp. 113–119.

51 Ein Großteil der Forschung folgt Vasaris Aussage, daß das Bild in Florenz 1523, kurz vor Rossos Abreise nach Rom, gemalt wurde. Vgl. z. B. Michael Hirst, *Rosso: A Document and a Drawing*, in: *The Burlington Magazine* 106 (1964), pp. 120–125, hier: p. 122; Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, p. 265; Franklin, *Rosso in Italy*, p. 109. – Nur Peluso und Brugnoli haben wenig überzeugend für einen römischen Kontext der Bildentstehung plädiert: Maria Vittoria Brugnoli, *Gli Affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore*, in: *Bollettino d'arte* 47 (1962), pp. 327–350, v. a. p. 342; Peluso, *Rosso Fiorentino's Moses*, p. 90.

52 Hierzu: Antonio Natali, *Sei schede d'indagine per il Rosso: le opere degli Uffizi e l'affresco col Cristo morto*, in: *Pontorno e Rosso, la „maniera moderna“ in Toscana*, p. 170. Alberto Mugnaini plädiert nach Abwägung aller Argumente für eine eigenhändige Kopie oder aber für eine schlecht erhaltene, unvollendete, aber eigenhändige Version, wobei er vor allem auf den in Rossos Œuvre einmaligen Umstand hinweist, daß das Bild auf Leinwand gemalt ist, und sich ansonsten hauptsächlich auf stilkritische Argumente stützt: *La Furia della Virtù. Temi biblici e mitologici nell'opera del Rosso Fiorentino*, in: *Il Rosso e Volterra*, Ausst. Kat. Venedig 1994, pp. 103 f. Die Hypothese, daß es sich bei dem Bild in den Uffizien um eine Kopie des Originals aus der Zeit handeln könnte, bevor dieses nach Frankreich geschickt wurde, ist nicht unplausibel und würde erklären, wieso es bereits 1587 wieder im Inventar der Medici-Sammlungen auftauchte; vgl. Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, p. 267.

53 Hierzu Elam, *Art in the Service of Liberty*, pp. 61–69.

oben zitieren antike Statuen – der Moses den berühmten myronischen Discobol,⁵⁴ die Frauengestalt den Typus der *Venus genetrix* (Abb. 4).⁵⁵

Wie bereits erwähnt, hatte Battista della Palla hauptsächlich die Aufgabe gehabt, möglichst viele antike Stücke aus Italien nach Frankreich zu exportieren. Nach 1527 eine fürstliche Sammlung mit den so begehrten Antiken – bis dahin in der Sammlung von François I^{er} eher unterrepräsentiert, wie Skulpturen überhaupt – aufzustocken, war keine leichte Aufgabe: Die wirklich bedeutenden Stücke waren längst unwiederbringlich in italienischen Sammlungen verschwunden;⁵⁶ die deutschen Landsknechte hatten während des *Sacco di Roma* die Bestände weiterhin erfolgreich dezimiert; und die übertriebene Wertschätzung selbst mediokrer Stücke im Zuge der Antikenmode der Zeit ließ die Preise in die Höhe schnellen.⁵⁷ Immerhin gelang es François I^{er}, 1530 ein Exemplar der *Venus genetrix* aus dem Besitz des Renzo da Ceri, seines *lieutenant général* in Neapel, zu erwerben,⁵⁸ doch war dies fast sein einziger erfolgreicher Antikenaufkauf. Umso mehr wird er die Antikenzitate auf Rossos Bild goutiert haben, nicht nur als Erinnerung an „seine“ Venus, sondern auch als Substitut in einem anderen, aber als gleichwertig betrachteten künstlerischen Medium – der Malerei.

Ein ähnlicher „Wiedererkennungseffekt“ auf dem Niveau der Anspielung an künstlerische Vorbilder mag sich bei den michelangelesk-herkulischen Figurenbildungen auf dem Mosesgemälde eingestellt haben: Nach langen vergeblichen Bemühungen seitens François', ein Kunstwerk Michelangelos zu erwerben oder gar den Künstler selbst nach Frankreich zu holen, war es della Palla endlich gelungen, den (nicht mehr erhaltenen) Herkules Michelangelos aus dem Besitz der Strozzi von Florenz nach Frankreich zu transferieren.⁵⁹ Auf Rossos Verhältnis zu Michelangelos Kunst, das ein ausgesprochen ambivalentes war, kann hier nicht im Detail eingegangen werden.⁶⁰ Die intellektuell hochaufgeladene Zitattechnik Ros-

54 Vgl. David Summers, *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*, in: *The Art Bulletin* 59 (1977), pp. 336–361, hier: p. 339; Olszewski, *The Subject of Rosso's Painting of Moses*, p. 3.

55 Peluso, *Rosso Fiorentino's Moses*, p. 95; Smith, „Moses and the Daughters of Jethro“, p. 198.

56 Vgl. den Brief des Migliore Covoni an Filippo Strozzi vom 11. April 1529, zit. n. Elam, *Art in the Service of Liberty*, p. 102: „Batista della Palla non resta di sollecitare le anticaglie et qui non si trova cosa bona che tutto el bono fu portato via o è stato di poi comperate dal Valle, Cesi, Rodolphi, e Medici, e G. Gaddi, le quali le stimono quanto potete pensare.“

57 Beispiele bei Elam, *Art in the Service of Liberty*, pp. 98 f. Vgl. z. B. den Brief Piero Strozzi an Filippo Strozzi vom 11. 3. 1529 oder den Brief des Francesco del Nero aus Rom vom 18. 3. an den gleichen Adressaten: „[...] finalmente trovai la cosa non solo difficile, di spedio grandissimo, ma etiam impossibile. [...] In somma tutte le antichaglie portatili sene andorno per il sacho a Napoli, et di qui sene potria cavare alcune che vi havesse messo; qui non ne restano se non quelle tante che furono salvate dalle persone che le stimavano più che [...] la vita propria et da questi tali è impossibile cavarle, se già il Papa non le chiedessi et per ogni una d'essi una vescovado“ (ibid., pp. 99 f.).

58 Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, p. 347; Emile Picot, *Sur une statue de Venus envoyée par Renzo da Ceri au roi François I^{er}*, in: *Revue archéologique* 41 (1902), pp. 226–229.

59 Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, pp. 302–313; Liliane Châtelet-Lange, *Michelangelo's Herkules in Fontainebleau*, in: *Pantheon* 30 (1972), S. 455–468; Paul Joannides, *Michelangelo's Lost Hercules*, in: *The Burlington Magazine* 119 (1977), pp. 550–554.

60 Vgl. Sydney J. Freedberg, *Rosso's Style in France and its Italian Context*, in: *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, pp. 13–16; vgl. auch den hervorragenden Aufsatz von Stephen J. Campbell, „Fare una Cosa Morta Parer Viva“: Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art, in: *The Art Bulletin* 84 (2002), pp. 596–620. – Hingewiesen sei hier nur abreviatuartig auf Rossos ersten großen römischen

so kombiniert unterschiedliche Bedeutungsallusionen, so daß ein Antikenzitat eine gleichzeitige Michelangelo-Anspielung ebensowenig ausschließt wie die erotische Darstellung eines halbnackten Frauenkörpers.

Doch kann sich die Rezeption des Mosesbildes nicht auf die Ebene eines virtuosen Kunststücks und Zitatenkonglomerats beschränkt haben. Die zentrale Frage, wie sich der zugrundeliegende Bibeltext zur bildlichen Umsetzung verhält und welchen Stellenwert die dargestellte Szene in der Moses-Vita hat, wurde bislang nicht gestellt. Die Bibelstelle (Exodus 2, 11–22) muß daher ausführlich zitiert werden, da sie die Grundlage für die folgenden Überlegungen zur Patronagestruktur bildet: Der erste Teil der Erzählung schildert Moses als aufbrausenden und gewaltbereiten Charakter, der seine Emotionen nur partiell unter Kontrolle hat und dem es unmöglich ist, einen Akt der Ungerechtigkeit mit anzusehen, ohne einzuschreiten. Die Mordtat, die er verübt, wird bezeichnenderweise – obgleich emotional motiviert – nicht als reine Affekthandlung beschrieben, denn Moses ist immerhin so schlau, vorher sicherzustellen, daß er keine Zeugen hat. Auf der Ebene der Selbsterhaltung handelt er somit bereits hier höchst kalkuliert:

Und es geschah in selbigen Tagen, als Mose groß geworden war, da ging er aus zu seinen Brüdern und sah ihren Lastarbeiten zu; und er sah einen ägyptischen Mann, der einen hebräischen Mann von seinen Brüdern schlug. Und er wandte sich dahin und dorthin, und als er sah, daß kein Mensch da war, erschlug er den Ägypter und verscharrte ihn im Sande. Und er ging am zweiten Tage aus, und siehe, zwei hebräische Männer zankten sich. Da sprach er zu dem Schuldigen: Warum schlägst du deinen Nächsten? Und er sprach: Wer hat dich zum Obersten und Richter über uns gesetzt? Gedenkst du mich zu töten, wie du den Ägypter getötet hast? Da fürchtete sich Mose und sprach: Fürwahr, die Sache ist kund geworden! Und der Pharao hörte diese Sache und suchte Mose zu töten.

Im folgenden durchläuft Moses, der (wie auch Rosso) gezwungen ist, sein kulturelles Umfeld zu verlassen, eine Art *rite de passage* vom Hebräer zum Ägypter, einen Übergang, der auch die Fähigkeit zur Sublimation von ungefilterter Emotionalität und zur Affektkontrolle mit sich bringt. Körperliche Gewalt wird in dieser zweiten Episode nur noch zu moralisch vorbildlichen Handlungen eingesetzt:

Und Mose floh vor dem Pharao und weilte im Lande Midian. Und er saß an einem Brunnen. Und der Priester von Midian hatte sieben Töchter; und sie kamen und schöpften und füllten die Tränkrinnen, um die Herde ihres Vaters zu tränken. Und die Hirten kamen und trieben sie hinweg. Da stand Mose auf und half ihnen und tränkte ihre Herde. Und sie kamen zu Reghuel [i.e. Jethro; Ch.T.], ihrem Vater, und er sprach: Warum seid ihr heute so bald gekommen? Und sie sprachen: Ein ägyptischer Mann hat uns aus der Hand der Hirten errettet, und hat auch sogar für uns geschöpft und die Herde getränkt. Da sprach er zu seinen Töchtern: Und wo ist er? warum habt ihr denn den Mann zurückgelassen? ruft ihn, daß er mit uns esse.

Auftrag 1524, unmittelbar nach dem Moses-Bild: die Ausgestaltung der Cappella Cesi in S. Maria della Pace, in dem Rosso sich an seinem übermächtigen Vorbild Michelangelo abarbeitet. Detailliert hierzu demnächst: Tauber, Manierismus und Herrschaftspraxis, Kap. 6.2.2.; vgl. auch Hirst, Rosso: A Document and a Drawing; Darragon, Maniérisme en crise, pp. 37–39; Franklin, Rosso in Italy, pp. 121–133; Achim Gnann, Parmigianinos Projekte für die Cesi-Kapelle in S. Maria della Pace in Rom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59 (1996), S. 360–380.

Schließlich wird der Expatrierte gänzlich in den neuen kulturellen Kontext integriert, in dem er bezeichnenderweise als Ägypter identifiziert wird: „Und Mose willigte ein, bei dem Manne zu bleiben; und er gab Mose Zippora, seine Tochter. Und sie gebar einen Sohn, und er gab ihm den Namen Gersom, denn er sprach: Ein Fremdling bin ich geworden in fremdem Lande.“ In einem späteren, dritten Schritt der Moses-Geschichte wird er dann sogar zum Gesetzgeber aufsteigen, der jedoch seine emotionale Handlungsweise nicht gänzlich abgelegt hat, sondern in einem Anfall von *furor* die Gesetzestafeln zerschlägt.

Was aber sah der französische König bei der Betrachtung des Moses-Bildes, das ihn annehmen ließ, der ausführende Künstler und kein anderer sei der ideale Imagegestalter für ihn? Zuallererst sicherlich eine energische, dynamische, gewagte Malweise von hoher sinnlicher Qualität. Dann, auf der inhaltlichen Ebene, eine courtoise Handlung gegenüber einer virtuos frisierten, kostbar gekleideten und erotisch durchaus ansprechenden Dame; ein *exemplum virtutis* einer herkulisch-tugendhaften Figur, die durch das aureol-artig sie umfassende rote Gewand als göttlich konnotiert ist,⁶¹ nicht nur Herkules, die Identifikationsfigur frühneuzeitlicher Herrscher *par excellence* sah er somit, sondern auch Jupiter⁶² und sein christliches Pendant, Gottvater; weiterhin sah er – in vorausgesetzter Kenntnis des Bibeltexes – einen Expatrierten, der jenseits aller nationalen Rücksichten die Partei der Gerechtigkeit ergreift und in gerechtem Zorn und unter Einsatz all seiner Kräfte einen richtenden Akt vollzieht, indem er einen Unterdrücker erschlägt; einen Flüchtigen, der hier kühn in einen neuen Wirkungsraum hereinstürmt, in dem er sich bald durch eine erneute mutige Tat der Gerechtigkeit den Eintritt in ein Versorgungssystem erringen wird, und damit das Strukturmuster des unteren Bildteils oben in abgemilderter Form wiederholt; er sah das zukunfts-trächtige Eingehen einer Sozial-, genauer einer Gattenbeziehung, auf die auch der Gestus der Frau hinweist, die damit als Zipporah zu identifizieren ist, ein Gestus, der die traditionelle Handhaltung Mariens bei der Verkündigung zitiert.⁶³ Ob *Venus genetrix* oder *Maria immaculata*, mit beiden Frauengestalten, die in der Zipporahfigur anklingen, beginnt eine zukunfts-offene Geschichte: die des Aeneas und die von Christus. Das die zukünftige Perpetuierung der hier angedeuteten neuen Sozialbeziehung garantierende Instrument ist bei Rosso prominent und geradezu unverschämt in die Bildmitte gerückt⁶⁴ – wenn auch, wohl aufgrund der momentanen physischen Anstrengung, noch nicht in wirklich überzeugender Zeugungsstellung. Auf der Ebene des manifesten Sinngehalts geht es dabei wohl um die auf Prokreation ausgerichtete Gattenbeziehung, auf der Ebene des latenten und für François entscheidenden Sinngehalts aber eben auch um die fruchtbare Beziehung Herrscher – Hofkünstler. Moses bietet bildlich der Schönheit mit quasi-göttlicher Machtvollkommenheit einen

61 Vgl. hierzu Caraglios Stich nach Rossos Jupiter aus den *Dei nelle nicchie*; Carroll, Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts, pp. 75 f.; Mugnaini, Furia della Virtù, p. 107. Eine Vielzahl von weiteren ikonographischen Vorbildern klingt in diesem Gewandmotiv an: Die Nacht verbirgt sich in vielen Darstellungen unter einem solchen *velum*, aber auch Artemis wird häufig damit ausgestattet.

62 Mugnaini verweist explizit auf eine vergleichbare Darstellung auf der Trajans-Säule: Furia della Virtù, pp. 100; 108; vgl. auch Carroll, Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts, p. 102.

63 Dies bemerkt zu Recht Mugnaini, Furia della Virtù, p. 109, der insbesondere auf die Handhaltung der Maria auf Filippo Lippis Verkündigung in S. Lorenzo (Florenz) verweist.

64 Vgl. Haitovsky, Rosso's Rebecca and Eliezer at the Well Reconsidered, p. 118, die die schöne Formulierung wählt, das gesamte Bild sei „revolving around Moses' genitals“; der Penis selbst ist ein direktes Zitat aus Michelangelos „Trunkenheit Noahs“ der Sixtina-Decke.

Schutzraum, auch er wird – hierin dem König vergleichbar – in der Bibel im weiteren Fortgang seiner Geschichte zu einer charismatischen Herrscherfigur. Das ganze Bild wird so zu einer Allegorie einer erfolgreichen Patronagebeziehung, bei der die Interessenlage von Auftraggeber und Künstler in idealer Weise ausgeglichen ist.

Einige der von Ulrich Oevermann in seinem Theoriemodell benannten Strukturmerkmale einer solchen Sozialbeziehung zwischen real Mächtigem und Geistesaristokraten sind dem Bild strukturimmanent: So ist „Moses, der die Töchter des Jethro verteidigt“ ein Bildthema, das über so gut wie keine ikonographische Tradition verfügt, vor allem über keine, auf die Rosso in seiner brutalisierenden Zuspitzung der Themenbehandlung hätte zurückgreifen können.⁶⁵ Rosso begibt sich somit mit seinem Bild bewußt auf ein Terrain ohne jegliche bisherige Bewährung, sein Gemälde ist ein Unikat, die Themenbehandlung neu und rar. Allein dies schon mußte das Bild für den französischen König wertvoll machen. Von mittelalterlichen Darstellungen der Szene einmal abgesehen,⁶⁶ die nicht in Rossos Blickfeld waren, wäre als einziges mögliches Vorbild nur Botticellis Fresko in der Sixtinischen Kapelle zu nennen (Abb. 5), wo die Szene eine unter mehreren simultan dargestellten aus dem Leben des Moses ist.

Zwar findet man auch auf Rossos Bild die Kombination mehrerer Szenen, aber nicht im Sinne einer kontinuierenden, comic-stripartigen Bilderzählung wie bei Botticelli, sondern, wie zu zeigen sein wird, wesentlich komplexer strukturiert. Ich gehe im folgenden von zwei Prämissen für die Deutung des Bildinhaltes aus: 1. Es handelt sich um die Darstellung zweier, im Text zeitlich getrennter Szenen, nämlich um das Erschlagen des Ägypters, die den Hauptteil des Bildes einnimmt, und das Beschützen der Töchter Jethros am Brunnen im oberen Bildteil. Daraus folgt 2., daß Personen im Bild mehrfach dargestellt sind.

Die so drastische Überfüllung des Bildraums ist laut Vasari Zeichen überschießender Erfindungskraft und verbildlicht eindrucksvoll Rossos künstlerische Potenz zur sinnlich präsenten Gestaltung, die den Betrachter im vorderen, ihm am nächsten gelegenen Bildraum regelrecht bedrängt.⁶⁷ Zugleich empfiehlt Rosso sich hiermit auf einer eher materiellen Ebene auch als ein Künstler, der mit seinen künstlerischen Mitteln nicht knausert, sondern sie in ihrer ganzen energischen Lebendigkeit in den Dienst eines potentiellen Auftraggebers zu stellen gedenkt. Die freskenhafte „Oberflächlichkeit“ der formalen Behandlung der Figuren scheint sich auf den ersten Blick als plakative Präsentation darzubieten, doch diese Präsentationsqualität wird bei näherer Betrachtung durch die inhaltliche Vielschichtigkeit überlagert und „vertieft“. Gleichzeitig wird die extreme Flächigkeit dann im Sinne einer formalen Abstraktion wahrgenommen, die ihrerseits einer extremen Rationalisierung der Darstellungsweise folgt. Vasari spricht anläßlich von Rossos *Pala Dei* von der „astrattezza delle attitudini“,⁶⁸ die dieses Bild einmalig mache. Die Gewalttätigkeit der auf dem Mosesbild dargestell-

65 Walter Friedlaender spricht zu Recht von „the strangest, wildest picture created in the whole period“, das „quite apart from every canonical normative feeling“ stehe; *Mannerism and Anti-Mannerism*, p. 34.

66 Vgl. Smith, „Moses and the Daughters of Jethro“.

67 Vgl. Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 477: „Era anco tanto ricco d’invenzioni che non gl’avanza mai niente di campo nelle tavole“; vgl. auch Haitovsky, Rosso’s Rebecca and Eliezer at the Well Reconsidered, p. 114, die diese Überfüllung des Bildraums mit antiken Sarkophagreliefs vergleicht.

68 Vasari (ed. Barocchi; Bettarini), vol. 4, p. 476: „né pensi alcuno che nessuna opera abbia più forza o mostra più bella di lontano di quella; la quale per la bravura nelle figure e per l’astrattezza delle attitudini non più usata per gli altri, fu tenuta cosa stravagante [...]“.

ten Handlung wird durch formale Abstraktion rationalisiert und abgemildert. Dies gelingt durch die pastose, „ätherische“, abstrakte Malweise der Körper im Vordergrund, die keineswegs allein auf den schlechten Erhaltungszustand des Bildes zurückzuführen ist.

Edward J. Olszewski hat in seinem Aufsatz „The Subject of Rosso's Painting of *Moses* in the Uffizi“ erstmals auf die Möglichkeit hingewiesen, daß Moses im Bild dreimal dargestellt sein könnte.⁶⁹ Sein Vorschlag, welche Figuren mit Moses zu identifizieren seien,⁷⁰ ließe sich meiner Meinung nach so modifizieren, daß seine Deutung noch schlagkräftiger würde: Zum einen möchte ich die dem Schlag des Mannes ausgelieferte Gestalt links im Moment des Niedergestrecktwerdens als verdoppelt, wenn nicht sogar verdreifacht deuten, so daß hier auf kleinstem Raum ein beschleunigter, sequentieller Zeitablauf dargestellt wäre – Bewegungsstudien eines Totschlags, wobei der Moment des eigentlichen Schlages bewußt ausgelassen wurde.⁷¹ Zum andern scheint die in meiner Lesart dreimal dargestellte Person des Moses von der Wut aufgespalten zu sein in eine schreiende (unten rechts), eine schlagende (in der Bildmitte) und eine (links oben) rettend herbeistürmende Persönlichkeitskomponente. Die drei Figuren sind durch ihre leoninische Kopfgestaltung⁷² und durch ihre Positionierung im Bild als ein und dieselbe Person gekennzeichnet, jedoch in unterschiedlichen Funktionen: Die rechte, schreiende kann als Affekt- oder Charakterporträt verstanden werden, das zugleich einmal mehr Michelangelo zitiert;⁷³ die mittlere vollzieht eine konkrete Hand-

69 Franklin, Rosso in Italy, p. 113, hat dieser Annahme vehement widersprochen, während Mugnaini, *Furia della Virtù*, pp. 110 f., weitere Indizien für eine Mehrfachdarstellung angeführt hat. Franklins Gegenargument, die drei Figuren hätten kein identisches Aussehen, läßt sich zum einen durch die hier vorgeschlagene Neuidentifizierung der Moses-Figuren entkräften, zum andern aber auch durch die Beobachtung, daß Moses ja in drei verschiedenen Zeitstufen und Affektlagen dargestellt ist.

70 Olszewski sieht Moses in der sich aufstützenden Figur im Vordergrund, deren Kopf auf den Betrachter zuragt, in dem Schlagenden und in dem von rechts ins Bild Rennenden: *The Subject of Rosso's Painting of Moses*, p. 4.

71 Vgl. Mugnaini, *Furia della Virtù*, p. 103, der zu Recht von „una struttura a più dimensioni e con molti centri, composta di strati temporali diversi“ spricht. Meine Deutung des chronometrischen Moments im Bewegungsablauf weicht allerdings von Mugnainis Deutung ab, der glaubt, in den beiden Gestalten im Vordergrund die zwei streitenden Hebräer aus der Bibelerzählung erkennen zu können. Die Tatsache, daß diese Episode zeitlich sehr eng mit dem Erschlagen des Ägypters verbunden ist, erscheint ihm als der Grund, wieso Rosso hier auf eine erneute Darstellung des Moses verzichtet habe (*Furia della Virtù*, p. 111). Mugnainis Deutung rückt die Zeitstruktur des Moses-Bildes wieder näher an Botticellis Bilderzählung heran, von der sie meine Interpretation einer Kombination verschiedener und unterschiedlich schneller Zeitabläufe gerade abheben möchte.

72 Vgl. zur leoninischen Physiognomie des schreienden „früheren“ Moses, die gewaltsam konnotiert ist: Gaston, *The Prophet Armed*, p. 221; Peter Meller, *Physionomical Theory in Renaissance Heroic Portraits*, in: *Studies in the Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. 2: *The Renaissance and Mannerism*, ed. by Ida E. Rubin, Princeton 1963, pp. 53–69. – Die schreiende Figur ist auch als Allegorie der ungebändigt-wütenden Persönlichkeitskomponente des Moses lesbar, als Abstraktion seines „*furor*“.

73 Zum Zitat von Michelangelos Zeichnung eines schreienden Mannes vgl. Eike D. Schmidt, „*Furor*“ und „*Imitatio*“: Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians, in: *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. Ulrich Pfisterer; Max Seidel, München 2003, S. 351–383, hier: S. 357–359, und Creighton Gilbert, „Un viso quasichè di furia“, in: *Michelangelo's Drawings*, ed. by Craigh Hugh Smyth, Washington D.C. 1992, pp. 213–225. – Die schreiende Figur im Moses-Bild als Laokoon-Zitat zu betrachten und daraus auf eine Entstehung des Bildes in Rom zu schließen, wie Peluso (*Rosso Fiorentino's Moses*, p. 94) es tut, ist wenig plausibel. Wollte man hierin ein

lung; die linke schließlich reflektiert diese Handlung und hebt sie damit auf die höhere, sublimierte Ebene eines kulturbildenden Aktes.

Diese emotionale und zugleich intellektuelle Leistung der Sublimierung von Gewalt seitens der historischen Gestalt des Moses wird erneut mit Mitteln der Abstraktion dargestellt. Mit Rossos einzigartiger und innovativer, gleichzeitig Reliefs der Antike und des Quattrocento (vor allem Donatellos⁷⁴) rezipierender Formgebung gehen neue Möglichkeiten der inhaltlichen Akzentuierung einher: Wie auf einer Bühne, vor den kulissenhaft wirkenden Häuserattrappen im Hintergrund, werden unterschiedliche emotionale und psychische Komponenten der dargestellten Figuren szenisch vorgeführt⁷⁵ – auch auf Kosten der Eindeutigkeit der *istoria*. Ungleichzeitiges wird simultan gezeigt, in einer – wie Fumaroli es bewußt anachronistisch genannt hat – Art „chronophotographie“.⁷⁶ Die gesamte Bildfläche kreist um die zuschlagende zentrale Mosesfigur wie Radspeichen in schneller Drehung. Die zwei unteren Drittel des Bildes sind der bereits zurückliegenden Handlung „Moses erschlägt den Ägypter“ vorbehalten, im oberen Drittel sind der heranstürmende Moses, Zipporah und ihre sechs fliehenden Schwestern dargestellt – die eigentliche Aktion im Bild, die aber wie in einer Momentaufnahme der Erstarrung stillgestellt ist. Der üblichen Leserichtung im westeuropäischen Kontext entsprechend, öffnet sich das Geschehen über die Figur der Zipporah nach rechts zur Zukunft hin (der bevorstehenden Heirat und der sozialen Integration des Fremden in die Familie des Jethro). Der von links in das Bild stürmende Moses, der Jethros Töchter unter Einsatz aller seiner physischen Kräfte beschützt, deutet mit seinem hinweisenden Handgestus nach unten auf die Szene aus seiner eigenen Vergangenheit, auf die Zeit also, in der er noch nicht hinlänglich in der Lage war, seine Wut beim Anblick von Ungerechtigkeiten gegenüber Schwächeren zu bändigen. Gewalt wird also auch rationalisiert durch diese mögliche Lesart als einer erinnerten Handlung. Zugleich ist dieser Verweis eine beruhigende Geste in Richtung der so verschreckt blickenden Frau, die, in Unkenntnis der

Antikenzitat sehen, so wären eher Medusenhäupter oder Mänaden zum Vergleich heranzuziehen. Vgl. auch Schmidt, „Furor“ und „Imitatio“, S. 357–360, der dort viele Beispiele für eine der „gängigsten Pathosformeln der Renaissancekunst“ anführt. Die Tatsache, das der zum Schrei geöffnete Mund zum Topos wird, entwertet jedoch nicht das inhaltliche Gewicht seines zitathaften Einsatzes, wie Schmidt (*ibid.*, S. 358) im Zusammenhang mit dem Moses-Bild fälschlich meint.

74 Fulton, *Present at the Inception*, p. 180, zeichnet in seinem äußerst aufschlußreichen Beitrag Rossos Donatello-Filiation im Detail nach und weist insbesondere auf die sehr ähnliche Raumstrukturen von Donatello-Reliefs und Rosso-Bildern hin. Auch spricht er den Aspekt der überschießenden *invenzione* eines bestimmten Künstlertypus' an, der zu uneindeutig und unübersichtlich wirkenden Bildlösungen führe. Zugleich habe die „antiklassische“, vor allem Albertis Anweisungen gänzlich entgegenlaufende Kunstkonzeption Donatellos eine Identifikationsfolie für eine ganze junge Künstlergeneration des frühen Manierismus bereitgestellt (Fulton, *ibid.*, pp. 166; 170; 185; 199), deren Hauptproblem darin bestand, die Errungenschaften eines Michelangelo oder eines Raffael aufzunehmen, ohne sich von diesen übermächtigen Vorbildern in der eigenen Produktion hemmen zu lassen, wie auch Joannides betont: „... non volevo pigliar quella maniera“: Rosso and Michelangelo, in: Pontormo e Rosso, la „maniera moderna“ in Toscana, pp. 136–139, hier: p. 136. Zu Donatellos Einfluß auf Rosso vgl. weiterhin: Roberto Paolo Ciardi, *Il Rosso e Volterra*, in: *Il Rosso e Volterra*, pp. 16–99; Campbell, „Fare una Cosa Morta Parer Viva“, p. 604.

75 Vgl. Mugnaini, *Furia della Virtù*, p. 108; *id.*, *Mosè che difende le figlie di Jetro*, in: *Il Rosso e Volterra*, p. 135.

76 Fumaroli, *Rosso tra Italia e Francia*, p. 110. Zum szenischen Charakter des Bildes, der durch die Maskenhaftigkeit mehrerer Gesichter (der Zipporah, des schreienden Mannes) noch unterstrichen wird, vgl. Wilmes, *Rosso Fiorentino und der Manierismus*, S. 134, und Mugnaini, *Furia della Virtù*, p. 135.

Vorgeschichte ihres Retters, den Energieschub des Heranstürmenden nicht richtig einschätzen kann und als bedrohlich empfinden muß.

Rosso bringt so mit genuin malerischen Mitteln eine autonome Zeit-Raumstruktur im Bild hervor. Hierbei geht er weit über die bekannten Bildstrategien der Simultandarstellung hinaus: Denn die dargestellten zeitlichen Abläufe sind weder kontinuierlich, noch in sich homogen angelegt. In der unteren Bildhälfte sieht man Zeitabläufe, die unkontrollierten Akzelerationen unterschiedlicher Schnelligkeit ausgesetzt sind: Auf einer ersten Ebene erblickt Moses die Unrechtstat, brüllt los und stürzt sich dann in unkontrollierter Wut auf den Kontrahenten. Auf der zweiten Ebene fällt dieser gewissermaßen in Zeitlupe zu Boden, nachdem er vom brutalen Faustschlag niedergestreckt worden ist. Die obere Bildhälfte zeigt demgegenüber einen erstarrten Moment der Angst, der eine zeitliche Tiefendimension überhaupt erst durch die geistige Reflexionstätigkeit des Moses gewinnt. In der dort heranstürmenden Figur vereinen sich konzentriert mehrere Zeitebenen: das gegenwärtige Rennen, die Reflexion über die Vergangenheit und der Ausblick in die Zukunft.

Zukunftsoffenheit und Modernität sind generelle Strukturmerkmale manieristischer Kunst, die im Sinne einer ständigen Überbietungslogik große Kunstvorbilder zu übertreffen sucht. Überbietung aber ist ein dynamisch-dialektisches Prinzip und damit per se un abgeschlossen und zukunfts offen. Den Paragone mit Michelangelos Skulpturen auf malerischer Ebene mit diesen flächig angelegten, fast fragmentierten Flach-Figuren im Sinne einer plastischen Überbietung gewinnen zu wollen, ist aussichtslos. Die gemalten Figuren werden hier aus skulpturalen Massen abstrahiert,⁷⁷ sie sind aus der Dreidimensionalität der Skulptur ins Zweidimensionale der Malerei übertragen, sind ganz bewußt im Sinne der formalen Rationalisierung flächig gegeben – so ist die rennende Mosesfigur gänzlich im Profil dargestellt. Der gesamte Bildraum des Mosesbildes ist kein im voraus durchgängig strukturiertes Gefüge, er wird allein durch die flächenschaffenden Körper gebildet, die dadurch, wie Arnold Hauser zu Recht bemerkt hat, „Autonomie“ beanspruchen können⁷⁸ – insbesondere in dem bildparallel liegenden Arm des niedergestreckten Ägypters, der den Bildraum nach unten hin abschließt und der in Rossos Fresko „Le Combat des Centaures et des Lapithes“ der Grande Galerie in Fontainebleau fast wörtlich wiederkehrt (Abb. 6). Aus zweidimensionaler Flächigkeit entsteht so ein schichtartig gestaffelter Raum im Medium eines stilistisch wie semantisch hoch aufgeladenen „relief-like style“, wie Marcia Hall gezeigt hat.⁷⁹

Doch der wirkliche Wettkampf der Künstler im Rahmen manieristischer Überbietungen spielt sich hier nicht auf der Ebene illusionistisch gemalter Dreidimensionalität ab, die Malerei will hier nicht demonstrieren, daß sie bessere Skulpturen malen kann, als der Bildhauer sie meißelt. Rosso zeigt vielmehr, daß seine Malerei zu größerer Expressivität, formaler und inhaltlicher Modernität, Darstellung unterschiedlichster Zeitebenen und psychischer Verfaßtheiten in der Lage ist als Michelangelos Skulpturen. Rosso ist für den französischen

⁷⁷ Vgl. Haitovsky, Rosso's Rebecca and Eliezer at the Well Reconsidered, p. 114, und Joannides, „... non volevo pigliar quella maniera“, pp. 137 f., der sogar so weit geht, das Mosesbild als De-/Rekonstruktion des Bildraums von Michelangelos Tondo Doni zu interpretieren. Leider führt er dies nicht detaillierter aus.

⁷⁸ Hauser, Der Manierismus, S. 189.

⁷⁹ Hall, After Raphael, passim, v. a. pp. 47; 73–79; vgl. auch ihren im Druck befindlichen Aufsatz „Politics and the Relief-like Style“, in: The Introduction of the Raphaellesque Style at the European Courts, ed. by Henk Th. van Veen [erscheint voraussichtlich Groningen 2007].

König somit mehr als nur ein Ersatz-Michelangelo, er überbietet den Titan der Hochrenaissancekunst auf einer genuin modernen Ausdrucksebene. Im Moses-Bild nutzt Rosso den Prozeß der Fragmentierung von Körpern im Bild als Mittel zur Darstellung hochexpressiver Emotionalität: Sind doch die Figuren im unteren Bildteil ein besonders adäquater Ausdruck der hier verbildlichten poetischen Idee des Geschlagenwerdens und Erschlagenseins.⁸⁰ Der manieristische Wettstreit der Künste hat sich hier aus dem *traditionellen* Paragone längst verabschiedet, seine Überbietungen zielen auf Expressivität und Modernität der Ausdrucksgestalt.

Die Eingangshypothese über die spezifische Verfaßtheit von Patronagestrukturen wird durch den hier analysierten Fall bestätigt: Die beste Möglichkeit, Herrschaft mit künstlerischen Mitteln zu perpetuieren, besteht darin, auf das autonome Kunstwerk zu setzen. Denn paradoxerweise wird der dauerhafte Machtanspruch des Souveräns am besten durch das Versprechen von unabschließbarer Innovation, durch die risikobereite Öffnung hin auf immer Neues garantiert. Der geeignetste Hofkünstler ist in diesem Modell von Patronage derjenige, dessen Œuvre extrem heterogen ist, der immer wieder nach neuen Ausdrucksmitteln sucht – der nonkonformistische, verwegene Exzentriker mit ausgeprägter Phantasietätigkeit, die Innovation verspricht. Die Habituskongruenz zwischen dem real Mächtigen und dem Geistesaristokraten scheint im Falle von François I^{er} und Rosso Fiorentino so hoch gewesen zu sein, daß der König dem Künstler bei der Ausgestaltung des Kernstücks seiner Residenz, der Grande Galerie, völlig freie Hand ließ. In den entscheidenden Jahren, zwischen Ende 1531 und 1536, war der König selber kaum in Fontainebleau anwesend.⁸¹ Er hat offensichtlich fest damit gerechnet, genau die Kunst zu bekommen, die das Mosesbild ihm versprochen hatte: Die erstrebte Zukunftsoffenheit garantierte dieses bewußt hermetisch gestaltete „Gesamtkunstwerk“ in Fontainebleau auch durch die Unabschließbarkeit seiner Deutungen, die in Rossos Fresken und bedeutungsüberladenen Stukkaturen bis heute unendlichen Stoff für die Diskussion mehr oder weniger müßiger, aber immer interessanter Fragen bereitstellt.

⁸⁰ Vgl. Dalli Regoli, Rosso e altri di fronte alla „scuola del mondo“, in: Pontormo e Rosso, la „maniera moderna“ in Toscana, pp. 140–146, hier: pp. 144 f.

⁸¹ Vgl. Andrew Carl Weislogel, Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini and Clement Marot. Court Artists and Poets at Francis I's Fontainebleau (1530–45), Ithaca (N.Y.) 2000, p. 113. – Vgl. die Statistik der unterschiedlichen Aufenthaltsdauern von François I^{er} in seinen verschiedenen Residenzen bei Monique Chatenet, La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture, Paris 2002, pp. 320 f. Danach war der König 1532 drei Tage, 1533 sechs Tage, 1534 27 Tage und 1535 überhaupt nicht in Fontainebleau.



Abb. 1: Rosso Fiorentino, Porträt eines jungen Mannes (Selbstporträt [?]), um 1515/18, Staatliche Gemäldegalerie, Berlin

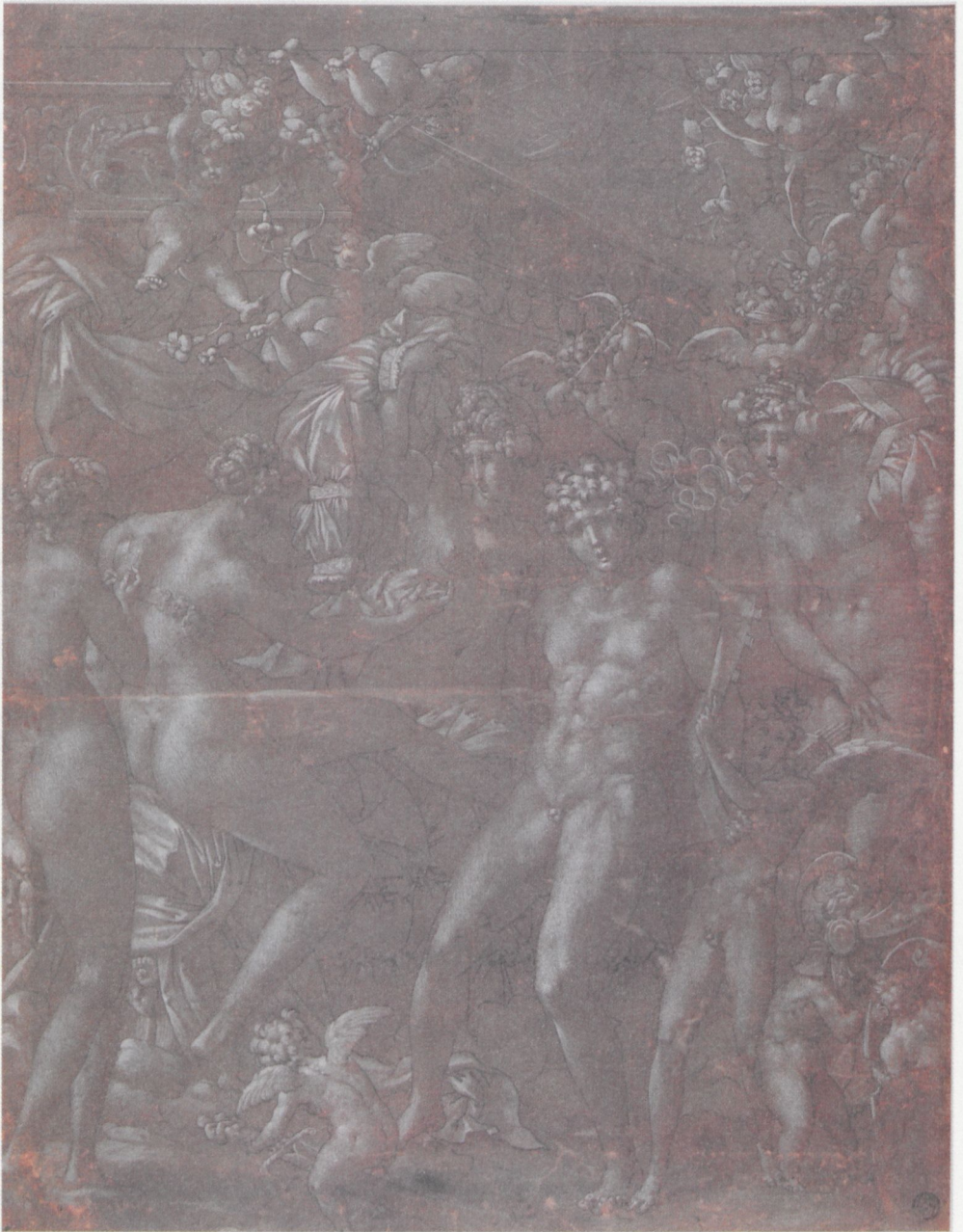


Abb. 2: Rosso Fiorentino, Mars, von Cupido entkleidet und Venus zugeführt, um 1530, Département des arts graphiques, Louvre, Paris

„Mars, von Cupido entkleidet und Venus zugeführt“ in: *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Vliegmann, München 1987, S. 107. Derselbe: *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Vliegmann, München 1987, S. 107. Derselbe: *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Vliegmann, München 1987, S. 107.

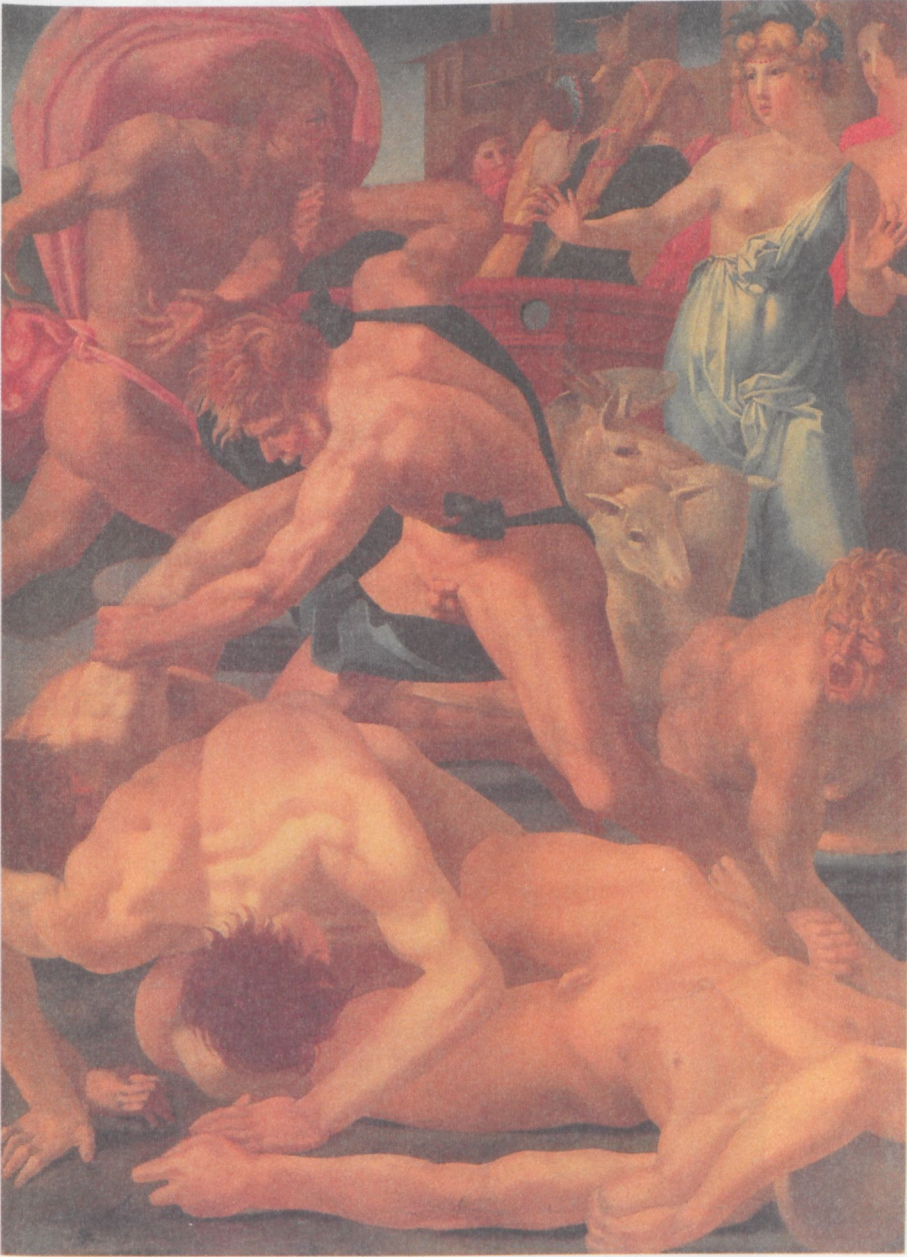


Abb. 3: Rosso Fiorentino, Moses beschützt die Töchter des Jethro, um 1523, Uffizien, Florenz



Abb. 4: Venus genetrix, 5. Jh. v. Chr., Louvre, Paris



Abb. 5: Sandro Botticelli, Szenen aus dem Jugendleben des Moses, 1481/82, Sixtinische Kapelle, Vatikan

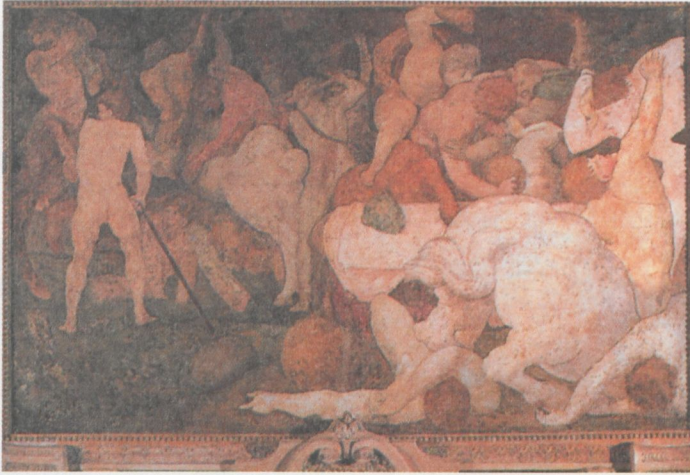


Abb. 6: Rosso Fiorentino und Mitarbeiter, sog. Combat des Centaures et des Lapithes, um 1534/39, Galerie François I^{er}, Fontainebleau

Abbildungsnachweis

Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn