

## Bilderdiplomatie zwischen Palazzo Vecchio und Palais du Luxembourg

Die Frankreichkontakte Leos X. in Darstellungen des Cinque- und  
Seicento

CHRISTINA STRUNCK

Wohl kaum eine Fürstenfamilie des 16. Jahrhunderts hat sich so intensiv, ja geradezu obsessiv mit ihrem Nachruhm befaßt wie die Medici, denen innerhalb weniger Jahrzehnte der Aufstieg aus dem reichen Florentiner Kaufmannspatriziat zur Großherzogswürde geglückt war. Sowohl in Geschichtswerken als auch in Bildzyklen ließen die Mediceer wieder und wieder ihre guten Taten verherrlichen, um die noch junge Herrschaft zu legitimieren.<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag, der das Bild der Nachwelt von den diplomatischen Beziehungen zwischen Leo X. und Frankreich untersucht,

---

<sup>1</sup> Hier nur eine Auswahl von Publikationen, die sich mit pro-mediceischer Geschichtsschreibung und Bildpropaganda beschäftigen: LUCIANO BERTI, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967; ERIC COCHRANE, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527–1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago / London 1973, S. 67–73, 81f., 86; FURIO DIAZ, *Il Granducato di Toscana. I Medici (Storia d'Italia, diretta da Giuseppe Galasso, 13/1)*, Torino 1976, S. 206–229; PAUL WILLIAM RICHELSON, *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I De' Medici, Duke of Florence*, New York / London 1978; ETTORE ALLEGRI / ALESSANDRO CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980; FRANCO BORSI, *L'Architettura del Principe*, Firenze 1980; ERIC COCHRANE, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago / London 1981, S. 278–284; KARLA LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici. 15th–18th Centuries*, 3 Bde., Firenze 1981/1983/1987; JANET COX-REARICK, *Dynasty and destiny in Medici art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton 1984; JULIAN KLIEMANN, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, Kapitel II, III, IX; ANGELO BAIOCCHI / SIMONE ALBONICO (Hg.), *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*, Milano / Napoli 1994, S. 271–286, 529–537, 673–684, 829–842, 907–917; *Magnificenza alla corte dei Medici: Arte a Firenze alla fine del Cinquecento* (Ausst.-Kat. Firenze, Palazzo Pitti), Milano 1997; CHRISTINA STRUNCK, *Zwischen David und Augustus. Rom und Florenz in der Selbstdarstellung von Großherzog Ferdinando I de' Medici (1587–1609)*, in: Henry Keazor (Hg.), *Florenz – Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz. Akten des am 10./11. April 1997 am Kunsthistorischen Institut in Florenz veranstalteten interdisziplinären Kolloquiums*, Münster 1998, S. 103–137.

konzentriert sich auf die künstlerische Imagepflege der Familie. Es geht dabei um die Frage, inwiefern und warum die visuelle Präsentation von Leos Frankreichkontakten vom literarischen Geschichtsbild abwich. Als Fallstudien seien drei besonders signifikante Ensembles aus drei verschiedenen Epochen herausgegriffen: die *Sala di Leone X* im Florentiner Palazzo Vecchio (ausgestattet 1555–1562), die Festdekorationen anlässlich der Heirat von Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen (1589) und schließlich das *Cabinet doré* im Pariser Luxembourg-Palast (1623–1627).<sup>2</sup> Wie zu zeigen sein wird, wurde die Historiendarstellung mit spezifisch bildkünstlerischen Mitteln manipuliert, um sie mit der jeweils gültigen außenpolitischen Linie in Einklang zu bringen: Das Frankreichbild variierte je nachdem, ob die Florentiner gerade mit Spanien oder mit Frankreich paktierten.

## 1. Die *Sala di Leone X* im Palazzo Vecchio

Herzog Cosimo I. de' Medici, der den einst republikanischen Palazzo Vecchio zur Medici-Residenz umgestalten ließ, stand bekanntermaßen seit seinem Regierungsantritt (1537) in dauerhaftem Bündnis mit Spanien.<sup>3</sup> 1552–1554 kämpfte er an der Seite Spaniens gegen die Franzosen, die damals u.a. Siena und Korsika kontrollierten. Für die Habsburger, aber natürlich mit eigenen territorialen Hintergedanken gewann Cosimo 1554 Siena zurück. Der panische Rückzug der französischen Kavallerie brachte ihm am 2. August 1554 den entscheidenden Schlachtsieg ein. Nachdem der Stadtstaat im April 1555 kapituliert hatte, erhielt Cosimo 1557 Siena vom spanischen König als Lehen.<sup>4</sup>

Wenige Monate nach den großen Siegen des Jahres 1554 begann unter Leitung Giorgio Vasaris die Ausstattung des sogenannten *Quartiere di Leone X* im Piano nobile des Palazzo Vecchio.<sup>5</sup> Es handelt sich dabei um eine Suite von sechs Zimmern, die mit Darstellungen aus der Geschichte der Familie Medici geschmückt sind. Jeder Raum ist einem bestimmten Familienmitglied gewidmet. Der größte Saal am Anfang des Appartements wurde für die Taten von Giovanni de' Medici (Papst Leo X.) reserviert, da

<sup>2</sup> Einen Überblick über die Fülle von Darstellungen Leos X. gibt LANGEDIJK (wie Anm. 1), II, S. 1400–1454.

<sup>3</sup> DIAZ (wie Anm. 1), S. 184–186; ROBERTO CANTAGALLI, *Cosimo I de' Medici granduca di Toscana*, Milano 1985, S. 62–65, 148–150.

<sup>4</sup> DIAZ (wie Anm. 1), S. 109–127; CANTAGALLI (wie Anm. 3), S. 177–236.

<sup>5</sup> ALLEGRI/ CECCHI (wie Anm. 1), S. XIII, 55–61, 114–177; UGO MUCCINI/ ALESSANDRO CECCHI, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze 1991, S. 97–183.

man ihn gewissermaßen als politischen Begründer der Dynastie sah.<sup>6</sup> In Anbetracht des kurz zurückliegenden Krieges gegen die Franzosen verwundert es nicht, daß Cosimo Bartoli im Frühjahr 1556 als zentrales Deckengemälde für jene *Sala la cacciata de Franzesj di Italia* vorschlug.<sup>7</sup> Damit war allerdings kein aktuelles Ereignis gemeint, sondern eine Begebenheit aus dem Pontifikat Leos X., die Rückeroberung des französisch besetzten Mailand durch päpstliche und spanische Truppen im Jahr 1521. Vermutlich fiel die Wahl gerade deswegen auf das genannte Thema, weil die militärische Konstellation derjenigen im Siena-Krieg glich und so die scheinbar konstant pro-spanische bzw. anti-französische Politik der Medici unterstreichen konnte. Im folgenden soll untersucht werden, wie das Bildprogramm Leos Frankreichkontakte in diesem Sinne frankophob uminterpretierte.<sup>8</sup>

Die Entstehungsgeschichte der *Sala di Leone X* ist gut dokumentiert durch Bartolis Programmwurf, durch Notizen und Zeichnungen Vasaris sowie durch Briefe und Zahlungsdokumente aus den Jahren 1555 bis 1563.<sup>9</sup> Der Vergleich zwischen Bartolis schriftlichem Projekt, seiner Deckenskizze und den ausgeführten Deckenbildern zeigt, daß Vasari sich bei der künstlerischen Gestaltung der einzelnen Bildfelder nicht sonderlich stark durch Bartolis Vorschriften gebunden fühlen mußte,<sup>10</sup> daß er jedoch in puncto Auswahl und Anordnung der Szenen nur minimal von Bartolis Programm abwich. Als einzige signifikante Änderung wurde eines der neun Bildthemen ausgetauscht: „Der triumphale Einzug Leos X. in Florenz“ machte „Giovanni de’ Medicis Flucht aus der französischen Gefangenschaft“ Platz.<sup>11</sup> Da Leos triumphaler Einzug heute an der Eingangswand des Raumes zu sehen ist, läßt sich folgern, daß die Wanddekoration zur Zeit von Bartolis Programmwurf noch nicht geplant gewesen sein

<sup>6</sup> ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), S. 114.

<sup>7</sup> KARL FREY (Hg.), *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, I, München 1923, S. 450.

<sup>8</sup> Zur eigentlich frankophilen Politik Leos X. siehe den Beitrag von GÖTZ TEWES im vorliegenden Band.

<sup>9</sup> FREY (wie Anm. 7), I, S. 447–451; ALESSANDRO DEL VITA (Hg.), *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Roma 1938, S. 235–244; CATHERINE MONBEIG-GOGUEL, *Musée du Louvre / Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins italiens, I: Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et son temps*, Paris 1972, S. 162–164; ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), S. 114–127; CECILE SCAILLIEREZ, *François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris 1992, S. 68f.; KLIEMANN (wie Anm. 1), S. 69–78.

<sup>10</sup> Das ausgeführte Werk ist anschaulicher und weniger intellektuell als das Programm, da die von Bartoli vorgeschlagenen allegorischen Figuren und lateinischen Beischriften eliminiert wurden. Vgl. FREY (wie Anm. 7), I, S. 447–451.

<sup>11</sup> FREY (wie Anm. 7), I, S. 449. Das Bildfeld, das die Investitur Lorenzo de’ Medicis zum Herzog von Urbino darstellt, wurde gleichzeitig in eine andere Ecke der Decke verschoben.

kann – andernfalls wäre ja dasselbe Ereignis zweimal, an Wand und Decke, begegnet. Zudem spricht Bartolis Projekt ausschließlich von den Deckenbildern. Höchstwahrscheinlich brachte Vasari also erst zu einem etwas späteren Zeitpunkt die Idee ein, die Wände zu freskieren. Folglich sollen primär die Deckenbilder diskutiert werden, da sie den konzeptuellen Kern des Programms bilden.

Eine wichtige Quelle zum Verständnis der Ikonographie bilden Vasaris *Ragionamenti* – fiktive Dialoge, in denen der Künstler die von ihm geschaffenen Dekorationen des Palazzo Vecchio detailliert erläutert.<sup>12</sup> Er identifiziert alle Ereignisse und Personen, so daß die moderne Literatur über den Palast sich weitgehend darauf beschränkt, Vasaris Angaben zu zitieren. Aber hat er tatsächlich alles Wesentliche über den Inhalt der Bilder gesagt?

Vasari stand bei der Dekoration des *Quartiere di Leone X* vor der Aufgabe, Personen und Ereignisse aus längst vergangenen Epochen zu vergegenwärtigen. Nach eigener Aussage scheute er keine Mühen, Porträts der Protagonisten aufzuspüren, um die historischen Persönlichkeiten anhand der Vorlage so wahrheitsgetreu wie möglich abbilden zu können.<sup>13</sup> So viel Akribie erweckt den Anschein historischer Korrektheit, soll die Glaubwürdigkeit des Dargestellten verbürgen.<sup>14</sup> Die historische Manipulation findet jedoch unter der exakt abkonterfeiten Oberfläche statt, etwa durch die suggestive Kombination bestimmter Ereignisse. Vasari verliert in den *Ragionamenti* kaum ein Wort über die Auswahl der Szenen, ihren programmatischen Zusammenhang und den speziellen Hintersinn in der Anordnung der einzelnen Episoden.<sup>15</sup> Durch genaues Hinsehen lassen sich hier noch etliche neue Erkenntnisse gewinnen.

Die etwa quadratische Decke der *Sala di Leone X* gliedert sich in neun Bildfelder: Ein großes Mittelbild wird umgeben von vier Querformaten

<sup>12</sup> Die *Sala di Leone X* behandelt Vasari in seinem *Ragionamento terzo* (abgedruckt in GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino*, hrsg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Firenze 1878–1885, Bd. 8, S. 122–164).

<sup>13</sup> Dies ist ein wiederkehrendes Thema im *Ragionamento terzo* zur *Sala di Leone X*; siehe VASARI (wie Anm. 12), u.a. S. 125, 129, 136, 156f.

<sup>14</sup> Wie akkurat Vasaris Porträts tatsächlich sind, diskutiert CHARLES HOPE, *Historical Portraits in the "Lives" and in the Frescoes of Giorgio Vasari*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, hrsg. v. Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1985, S. 321–338.

<sup>15</sup> Vasaris Text behandelt die dargestellten Szenen ihrer historischen Abfolge nach, erklärt aber nicht, warum ausgerechnet jene Ereignisse für bildwürdig gehalten wurden, wieso man sie gerade nicht in korrekter chronologischer Folge in der Sala anbrachte und warum manche mehr Raum einnehmen als andere.

und vier Oktogonen in den Ecken (siehe Schemazeichnung Abb. 1).<sup>16</sup> Der Zyklus beginnt gegenüber dem Haupteingang mit Giovanni de' Medici Gefangennahme durch die Franzosen in der Schlacht von Ravenna 1512 (Abb. 2). Die verschiedenen späteren biographischen Stationen folgen dann im Uhrzeigersinn, jedoch nicht streng chronologisch; das Mittelbild zeigt als krönenden Abschluß das späteste wichtige Ereignis aus Leos Vita, die Einnahme Mailands, die schon erwähnte *cacciata de' Francesi di Italia* (Abb. 6). Anfang und Ende der Bildfolge beziehen sich klar aufeinander, da sie in einer Achse angeordnet sind und von demselben Standpunkt beim Eingang aus gelesen werden können (Abb. 1, Nr. 1 und 5). Der Sinn dieser Gegenüberstellung liegt auf der Hand: Leo, der einst von den Franzosen erniedrigt und gefangengenommen wurde, hat schließlich über seine Feinde triumphiert und die Franzosen aus Italien vertrieben.

Wenn man bedenkt, daß die Deckendekoration eine Summe des gesamten achtjährigen Medici-Pontifikats ziehen soll, dann fällt auf, wie stark sich das Programm auf Leos Beziehungen zu Frankreich konzentriert. Immerhin fünf der neun Deckenbilder beschäftigen sich mit diesem Thema: Neben den zwei bereits genannten Szenen sind das die Flucht aus der französischen Gefangenschaft, die Begegnung mit Franz I. in Bologna und die Vertreibung der französischen Truppen aus Oberitalien (Abb. 5, 7, 10). Um Aussage und Funktion jener Episoden genauer verstehen zu können, ist es notwendig, sie im Zusammenhang des Bildzyklus zu sehen. Es müssen daher zunächst die Strukturprinzipien des Programms analysiert werden.

Betrachtet man die Abfolge der vier langgestreckten Bildfelder, die jeweils die Mitte einer Wand markieren (Abb. 1, Nr. 1, 2, 3 und 4), dann wird jede dieser Szenen als eine entscheidende Etappe von Giovanni de' Medici's Aufstieg erkennbar. Das erste Gemälde erinnert an den absoluten Tiefpunkt seiner Biographie, die Gefangennahme durch die Franzosen (Abb. 2). Nach seiner Befreiung kehrt Kardinal Giovanni im zweiten Bild nach Florenz zurück und beendet damit 1512 das fast zwanzigjährige Exil der Medici. Er reitet von links heran, während ihm Bürger grüßend entgegenkommen (Abb. 3). Rechts im Vordergrund steht die blumenbekränzte Personifikation der Stadt, die dem Fluß Arno die Herzogskrone aufsetzt – dies laut Vasari zum Zeichen, daß mit Giovanni's Heimkehr die ständige Medici-Herrschaft in Florenz begann.<sup>17</sup> Das dritte Querformat verewigt

<sup>16</sup> Das Schema Abb. 1 verzeichnet die Bildthemen aus der Draufsicht. Die Anordnung der Bildtitel zeigt an, in welcher Ausrichtung der Betrachter die einzelnen Bildfelder wahrnimmt (die Randszenen sind allesamt auf einen in der Raummitte stehenden Betrachter hin orientiert).

<sup>17</sup> VASARI, Ragionamenti (wie Anm. 12), S. 134.

dann eine weitere Stufe der Expansion mediceischer Macht: Indem Giovanni 1513 in Rom zum Papst gekrönt wurde, gewann er das Zentrum der Christenheit zu seinem Herrschaftsbereich (Abb. 4).

Im vierten Gemälde fliehen die Franzosen vor Leos Stellvertreter, dem Kardinallegaten Kardinal Giulio de' Medici. Die nackte Frau im Bildzentrum verkörpert nach Vasaris Worten die wehrlose Lombardei, *spogliata da' soldati*. Sie übergibt dem Kardinal die Schlüssel zu ihren Städten, was die Rückgewinnung von Parma, Piacenza, Cremona und Pavia im Jahr 1521 symbolisieren soll (Abb. 5).<sup>18</sup> Das schon erwähnte zentrale Deckenbild führt die Handlung zum glücklichen Ende: Giulio de' Medici reitet 1521 in das eroberte Mailand ein (Abb. 6). Von Rom aus, wo Leo 1513 den Thron bestieg, weitet sich also in den letzten beiden Szenen päpstlich-mediceische Macht unaufhaltsam auf Kosten der Franzosen nach Norden aus. Der einst wehrlos den Franzosen ausgelieferte Giovanni de' Medici hat nicht nur Florenz und Rom, sondern schließlich ganz Italien unter seine Kontrolle gebracht. Die Präsenz Kardinal Giulios deutet dabei die Kontinuität mediceischer Herrschaft an, da Giulio bekanntlich später Leos Nachfolge als Papst Clemens VII. antrat.<sup>19</sup>

Unter den besprochenen vier großen Querformaten der Decke sind Wandfresken angeordnet, die das Thema der Expansion mediceischer Macht weiter ausführen. Die jeweils gegenüberliegenden Wände beziehen sich dabei paarweise aufeinander. Ein Paar betrifft die Macht des Papstes, das andere die Macht seiner Familie. Dem Papst kommt selbstverständlich die prominentere Position (an der Wand gegenüber dem Eingang) zu, während seine Familie die beiden Seitenwände besetzt.

Da die rechte Seitenwand von drei Fenstern durchbrochen ist, konnte dort kein großes Historienbild angebracht werden. Man entschied sich vielmehr für zwei Ganzfigurenporträts, die den Auftraggeber, Herzog Cosimo I., sowie dessen Amtsvorgänger, den ersten Medici-Herzog Alessandro, darstellen. Darunter sind die Festungsbauten der beiden Herzöge zu sehen, die von Alessandro errichtete *Fortezza da Basso* in Florenz und die gerade erst 1561 von Cosimo begonnene Festung in Siena, Sinnbild des aktuellen mediceischen Triumphes über die mit den Franzosen verbündeten Sienesen.<sup>20</sup> Das axial darüber angeordnete Deckenbild (Abb. 3) zeigt nach den Worten Vasaris *che da questa tornata che Giovanni cardinale de' Medici venne in questa terra, si stabili per la grandezza sua*

<sup>18</sup> VASARI, Ragionamenti (wie Anm. 12), S. 160.

<sup>19</sup> Diese Kontinuität kommt auch darin zum Ausdruck, daß auf der prominentesten Seite des Raumes (gegenüber dem Haupteingang) Büsten von Leo X. bzw. Clemens VII. als Pendants aufgestellt wurden. (ALLEGRI / CECCHI [wie Anm. 1], S. 119f., Nr. 18 und 22).

<sup>20</sup> ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), S. 121.

*il fondamento vero del governo di questa città nella casa de' Medici*<sup>21</sup> – und genau das illustrieren die betreffenden Wandbilder, die die Medici-Herrschaft über das Herzogtum Florenz zum Thema haben.

An der gegenüberliegenden Wand geht es hingegen um die Macht der Medici-Familie außerhalb der Toskana. Büsten von Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours, und Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, rahmen „Die Einnahme von San Leo“, eine Schlacht, die entscheidend zur Eroberung des Herzogtums Urbino beitrug.<sup>22</sup> Da darüber an die Einnahme der Lombardei erinnert wird (Abb. 5), sind wiederum Wand- und Deckendekoration parallelisiert: Leo setzte sich nicht nur für die Verteidigung des Kirchenstaates, sondern auch für die territoriale Etablierung seiner Familie ein.<sup>23</sup> Sowohl hier als auch gegenüber, wo Leos Rückkehr nach Florenz die Errichtung des Medici-Herzogtums einleitete, erscheint der Papst als Vorbild und Vorkämpfer seiner Familie.

Die beiden verbleibenden Wände sind dem Papst selbst gewidmet. Unter seiner Krönung (Abb. 4) befindet sich „Der Einzug Leos X. in Florenz“ – eine Zeremonie, bei der durch die Festdekorationen gewissermaßen Rom nach Florenz geholt werden sollte.<sup>24</sup> Die darunter angeordnete Grisaille *è quando egli [Leo] manda a Firenze a presentare alla signoria il berrettone e la spada, che i papi soglion benedire e donare ai difensori ed amici della Chiesa*.<sup>25</sup> Die Kombination der drei Szenen führt vor Augen, daß während Leos Pontifikat Rom und Florenz gleichermaßen unter Medici-Herrschaft standen. Während hier also das harmonische Verhältnis von weltlicher und geistlicher Macht thematisiert ist, vergegenwärtigt das gegenüberliegende Wandbild Leos kuriale Macht. Es zeigt ihn im Kreise seines Kardinalskollegiums, das er 1517 durch die Kreation von 31 neuen

<sup>21</sup> VASARI, *Ragionamenti* (wie Anm. 12), S. 134.

<sup>22</sup> ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), S. 118f.; VASARI, *Ragionamenti* (wie Anm. 12), S. 146–154.

<sup>23</sup> Der unterste Wandstreifen, die Grisaille „Bramante präsentiert Leo X. den Plan für den Neubau von St. Peter“, scheint auf den ersten Blick nicht recht ins Konzept zu passen. Brink deutet die Grisaille und „Die Einnahme von San Leo“ als ein Gegensatzpaar, das den zugleich kriegerischen und musischen Charakter des Papstes pointieren solle (CLAUDIA BRINK, *Arte e Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München / Berlin 2000, S. 157–162). Das *tertium comparationis* lautet in diesem speziellen Fall vermutlich „Berg“, denn Vasari betont extra, daß er den *monte Vaticano* inmitten der sieben Hügel Roms dargestellt habe (ALLEGRI / CECCHI [wie Anm. 1], S. 119). Während also oben die Bergfestung San Leo eingenommen wird, deren Verteidiger vom Papst exkommuniziert worden waren (VASARI, *Ragionamenti* [wie Anm. 12], S. 148), errichtet darunter der Papst quasi als ein zweiter „San Leo“ ein neues christliches „Bollwerk“ auf dem *mons Vaticanus*.

<sup>24</sup> ILARIA CISERI, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Firenze 1990.

<sup>25</sup> VASARI, *Ragionamenti* (wie Anm. 12), S. 162; ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), S. 121–123.

Kardinälen nach seinen Wünschen umstrukturiert hatte. Die Neuernennungen erfolgten in Reaktion auf eine Verschwörung, die Leo durch die Exekution bzw. Einkerkering mehrerer Purpurträger niedergeschlagen hatte.<sup>26</sup> Diese gerade überwundene Bedrohung schafft die Verbindung zu den darüber angebrachten Deckenbildern (Abb. 1, Nr. 1 und 5): Durch Gottes Hilfe hat Leo wiederholt gefährliche Situationen überstanden, sowohl die französische Gefangenschaft als auch die Kardinalsverschwörung; er hat letztlich sowohl über seine außenpolitischen als auch über seine innenpolitischen Feinde triumphiert.

Anders als die Hauptbilder der Decke sind die Wandfresken nicht chronologisch im Uhrzeigersinn angeordnet,<sup>27</sup> sondern vielmehr so plaziert, daß sie sich thematisch auf das jeweils darüberliegende Deckengemälde beziehen und Paare bilden, die verschiedene Aspekte familiärer bzw. päpstlicher Macht illustrieren. Angeregt durch die Leserichtung der Deckenbilder, kann man die Wandfresken aber trotzdem im Uhrzeigersinn betrachten und dabei dieselbe kontinuierliche Expansion mediceischer Macht konstatieren wie in den Deckengemälden: Von Florenz aus erstreckt sich die Medici-Herrschaft zunächst auf Urbino und schließlich auf die gesamte Christenheit (repäsentiert durch das Kardinalskollegium).

Um seine Herrschaft zu sichern, berief Leo Kardinäle aus allen Teilen der Welt: *obbligò a casa nostra, per ogni accidente che potessi nascere ne' casi della fortuna, quasi tutte le nazioni*.<sup>28</sup> Da also beinahe jeder Staat den Medici verpflichtet sein mußte, wurde die betreffende Szene als zentraler Blickfang gegenüber dem Eingang der *Sala di Leone X* plaziert, wohl um so jeden auf Besuch kommenden Diplomaten gleich an die bestehende Dankesschuld zu erinnern. Die Bildposition der Kardinäle reflektiert dabei deren Wichtigkeit: Die schon geschilderte anti-französische und pro-spanische Haltung des Auftraggebers Cosimo I. schlug sich darin nieder, daß der französische Kardinal im Bildhintergrund kaum auszumachen ist, während der spanische Kardinal eine Schlüsselstellung im Vordergrund einnimmt.<sup>29</sup>

Diese Beobachtung führt nun zurück zu den Deckenbildern, in denen Leos Konflikt mit Frankreich eine so zentrale Rolle spielt. Bislang noch nicht betrachtet wurden die vier Oktogone, die zwischen den Hauptszenen der Decke stehen (Abb. 1, A, B, C und D). Im Unterschied zu den exakt chronologisch aufeinander folgenden Querformaten (Abb. 1, Nr. 1, 2, 3 und 4) wurden die Oktogone eher nach thematischen Kriterien um die

<sup>26</sup> VASARI, *Ragionamenti* (wie Anm. 12), S. 156.

<sup>27</sup> Die Kardinalsernennungen erfolgten vor der Einnahme von San Leo; Cosimo I. ergriff erst viele Jahre später die Regierung.

<sup>28</sup> VASARI, *Ragionamenti* (wie Anm. 12), S. 159.

<sup>29</sup> ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), S. 119f., Nr. 13 und 25 auf der Schemazeichnung.

langgestreckten Bildfelder herumgruppiert. So flankieren etwa zwei Investiturszenen Giovannis Erhebung zum Papst (Abb. 4, 8, 9): Der *Pontifex maximus* gibt seine bei der Krönung erhaltene Macht quasi weiter, indem er wiederum Familienmitglieder bzw. treue Anhänger erhöht. Links krönt er Lorenzo de' Medici zum Herzog von Urbino (1516), rechts erhebt er Giuliano de' Medici zum *Gonfaloniere della Chiesa*, wobei die von Leo kreierte toskanischen Kardinäle zusehen.<sup>30</sup> Obwohl alle diese Ereignisse nach der Papstwahl stattfanden, ist die Investitur von 1516 links neben der Krönung plaziert, d.h. sie durchbricht das Schema einer chronologisch im Uhrzeigersinn fortschreitenden Entwicklung, indem sie zeitlich vor der Krönung zu stehen scheint. Offenbar war der thematische Zusammenhang der drei Amtsübernahmen hier wichtiger als die logisch korrekte Abfolge der Szenen.

Die Übereckstellung der vier Oktogone deutet an, daß sie sich visuell stets auf die beiden benachbarten Historien beziehen, also eine Art erzählerisches Scharnier zwischen angrenzenden Wänden bilden. Im Fall des ersten Oktogons (Abb. 1, A und Abb. 7) ist das ganz einfach nachzuvollziehen: Es zeigt Giovannis Flucht aus der französischen Gefangenschaft und vermittelt so zwischen der vorigen Historie, seiner Gefangennahme (Abb. 2), und der folgenden Episode, seiner Rückkehr nach Florenz (Abb. 3). Das zweite Oktogon, Lorenzo de' Medicis Investitur zum Herzog von Urbino (Abb. 8), ordnet sich in die Dynamik der Ausdehnung mediceischer Macht von Florenz nach Rom ein (Abb. 3, 4).<sup>31</sup> Das dritte Oktogon stellt nicht nur Giuliano de' Medicis Ernennung zum *Gonfaloniere della Chiesa* dar, sondern porträtiert auch die von Leo kreierte toskanischen Kardinäle, darunter Giulio de' Medici (Abb. 9). Da Giulio Leos Stellvertreter die Franzosen aus der Lombardei vertrieb, verbindet das Oktogon die Darstellung des thronenden Papstes sinnvoll mit der

<sup>30</sup> Vasari vereint hier mehrere zeitlich getrennte Ereignisse: Nach seiner Auskunft visualisiert das Oktogon einerseits die Verleihung der römischen Bürgerwürde an Giuliano de' Medici und die Ernennung von vier toskanischen Kardinälen (13.9. bzw. 23.9. 1513), andererseits aber auch die Übergabe der Kirchenstandarte an Giuliano (d.h. seine Erhebung zum Generalkapitän der Kirche am 10. 1. 1515). Vgl. VASARI, Ragionamenti (wie Anm. 12), S. 138f.; MARINO SANUTO, I Diarii di Marino Sanuto, 58 Bde., Venedig 1879-1903, Bd. 17, Sp. 100-102 und Bd. 19, Sp. 371.

<sup>31</sup> Zudem dürften bei der Plazierung dieser Szene übergreifende programmatische Überlegungen eine Rolle gespielt haben. Das Investiturbild, das sich direkt über dem Aufgang zum *Quartiere degli Elementi* befindet, schlägt nämlich eine formale Brücke zum ersten Deckengemälde ebenjenes *Quartiere*: Nachdem der Besucher die Auszeichnung eines Medici mit einer Herzogskrone gesehen hat, wird er gleich darauf im *Quartiere degli Elementi* mit einer überdimensionalen Version derselben Krone konfrontiert, die dort in eine Allegorie der Schöpfung einbezogen ist, um die Medici-Herrschaft mit der Ordnung des Kosmos zu parallelisieren. ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), Abb. S. 65.

Rückeroberung des lombardischen Terrains (Abb. 4, 5). Komplizierter liegt der Fall bei dem vierten Eckbild, das für Leos Frankreichkontakte besonders aufschlußreich ist, da es seine Begegnung mit Franz I. in Bologna im Jahr 1515 wiedergibt (Abb. 10). Es steht außerhalb jeder Chronologie zwischen dem ersten und dem letzten Breitformat der Serie, d.h. hinter der Rückeroberung Oberitaliens (1521) und vor Giovannis Gefangennahme (1512). Was brachte Vasari und seinen Auftraggeber wohl dazu, jenes wichtige Ereignis gerade an eine Stelle zu setzen, wo es auf den ersten Blick überhaupt nichts zu suchen hat? Bevor diese Frage beantwortet werden kann, ist es sinnvoll, das Oktogon und seinen historischen Hintergrund erst einmal gesondert zu betrachten.

Vasari ahnte nichts von den geheimen französischen Triebkräften der leoninischen Politik, die jüngst Tewes aufgedeckt hat.<sup>32</sup> Die Florentiner Historiker seiner Zeit nahmen eine generell frankreichfeindliche Haltung ein. Iacopo Nardi benannte *l'intera espulsione de' Franzesi di tutta Italia* als Leos vorrangiges Ziel und schilderte genußvoll die Freude des Papstes über die Rückeroberung Mailands, *così gran vittoria di quei superbissimi nemici*.<sup>33</sup> Francesco Vettori betonte die Freundschaftsbeweise, die Papst und König einander bei dem Treffen in Bologna zeigten, erweckte in seiner Zusammenfassung der Verhandlungsergebnisse jedoch den Eindruck, Franz habe die wesentlich größeren Zugeständnisse erhalten.<sup>34</sup> Francesco Guicciardini legte die für Leo positiven Aspekte des Abkommens zwar ausführlich dar, wies aber darauf hin, daß die Franzosen Teile der Vereinbarungen später nicht eingehalten hätten, und unterstrich abschließend in rhetorischer Steigerung, wie sehr der Papst unter dem Verlust von Mailand, Parma, Piacenza, Modena und Reggio gelitten habe – sein wohlwollendes Verhalten gegenüber Franz sei reine Tarnung gewesen.<sup>35</sup>

Auf welche Quellen griff nun Vasari zurück? Wie seine Notizen im *Zibaldone* verraten, exzerpierte er ein (leider nicht näher bezeichnetes) Geschichtsbuch, um sich über Leos Leben und Taten zu informieren.<sup>36</sup> Er notierte zwar nicht den Titel des Werkes, vermerkte aber die Seiten, auf denen er die relevanten Passagen gefunden hatte. Aufgrund dieser Angaben läßt sich nun seine Quelle identifizieren: Die Seitenzahlen und

<sup>32</sup> Siehe TEWES im vorliegenden Band.

<sup>33</sup> IACOPO NARDI, *Istorie della città di Firenze*, pubblicate per cura di Agenore Gelli, Bd. II, Firenze 1858, S. 31, 57.

<sup>34</sup> FRANCESCO VETTORI, *Scritti storici e politici*, a cura di Enrico Niccolini, Bari 1972, S. 168–170.

<sup>35</sup> FRANCESCO GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, a cura di Costantino Panigada, III (Libri IX–XII), Bari 1929, S. 369–373, 377–381. Vgl. Anm. 83.

<sup>36</sup> DEL VITA (wie Anm. 9), S. 235–244.

teilweise auch die exzerpierten Formulierungen korrespondieren mit der italienischen Erstaussgabe von Giovios Leo-Vita.<sup>37</sup> Vasari orientierte sich also nicht an einer allgemeinen Geschichte von Florenz oder Italien, sondern an einer Biographie, das heißt an einem historiographischen Modell, das per se stärker panegyrisch angelegt ist und den Porträtierten zu einem Exempel von *virtus* stilisiert.<sup>38</sup>

Anders als etwa Guicciardini interessiert sich Giovio nicht für die Einzelheiten der in Bologna beschlossenen Abmachungen zwischen Leo X. und Franz I.; statt auf konkrete Detailresultate einzugehen, streicht er die Tugenden des Papstes heraus, seine Klugheit, die Würde, mit der er sich verhalten habe, und seine Treue zu Spanien. Giovio, dessen hispanophile Haltung schon deutlich aus dem Vorwort hervorgeht, stellt die Verhandlungen mit dem französischen König vor allem als den erfolgreichen Versuch dar, die toskanischen und spanischen Interessen in Italien zu schützen.<sup>39</sup> Seiner Schilderung nach empfing Leo den Franzosen zwar (wie es sich gehörte) mit *benigna mansuetudine*, blieb in der Sache aber hart und lehnte es ab, sich mit Franz I. gegen Spanien zu verbünden.<sup>40</sup> Beide Aspekte lassen sich auch in Vasaris Wiedergabe des Ereignisses erkennen, wie im folgenden näher erläutert werden soll: Das Bildfeld selbst bringt zeremonielle *mansuetudine* zum Ausdruck, während sich die anti-französische Tendenz dadurch äußert, wie das Gemälde mit den benachbarten Szenen verknüpft ist.

Auf den ersten Blick strahlt „Das Treffen in Bologna“ (Abb. 10) Harmonie zwischen Papst und König aus. Franz I. ist auf der linken Bildseite in einer sehr demütigen Haltung vor dem Papst hingesunken (*umilissimamente il re Francesco s'inginocchia*, schreibt Vasari in den *Ragionamenti*).<sup>41</sup> Der Papst segnet Franz und beugt sich mit väterlichem Gestus zu einer leichten Umarmung herunter, um dem König zu bedeuten, sich wieder zu erheben. Das Herrschaftssymbol Tiara zeichnet den Papst gegenüber dem barhäuptigen König aus, hinter dem ein Knappe einen mit dem Kronreif geschmückten Helm, ein Schwert und ein Lilienszepter hält.

Die Bildkomposition ähnelt auffällig dem Aufbau der beiden schon besprochenen Investiturszenen (Abb. 8, 9): Der Papst nimmt jeweils die rechte Bildseite ein, während Giuliano bzw. Lorenzo bzw. Franz links vor

<sup>37</sup> Le Vite di Leon Decimo, et d'Adriano Sesto Sommi Pontefici, et del Cardinal Pompeo Colonna, scritte per Mons. PAOLO GIOVIO Vescovo di Nocera, & tradotte per M. Lodovico Domenichi, Fiorenza 1549.

<sup>38</sup> Zu Giovio als Viten-Autor siehe T. C. PRICE ZIMMERMANN, Paolo Giovio. The historian and the crisis of sixteenth-century Italy, Princeton 1995.

<sup>39</sup> GIOVIO (wie Anm. 37), S. 239–243.

<sup>40</sup> GIOVIO (wie Anm. 37), S. 242f.

<sup>41</sup> VASARI, Ragionamenti (wie Anm. 12), S. 155.

ihm knieen. Ein dichter Kreis von Zeugen bildet den Hintergrund aller drei Gemälde, wohingegen im Vordergrund stets Attribute von Macht (Krone, Banner, Szepter) eine wichtige Rolle spielen. Diese formale Parallelisierung legt natürlich den Gedanken an inhaltliche Bezüge nahe. Die kompositionelle Angleichung dient jedoch dazu, den inhaltlichen Kontrast umso pointierter herauszuarbeiten: Im Gegensatz zu Lorenzo bzw. Giuliano de' Medici nimmt Franz gerade keine Herrschaftsinsignien entgegen, sondern legt die seinen ab, um dem Papst zu huldigen. Die päpstliche Überlegenheit wird so besonders deutlich – durchaus im Widerspruch zur historischen Situation, in der Leo die schwächere Position gegenüber dem siegreichen Franzosen innehatte.

Francesco Guicciardini überliefert das Versprechen des französischen Königs, Papst und Kirchenstaat, Florenz und Medici unter seinen Schutz zu stellen.<sup>42</sup> Bei Vasari hingegen erscheint umgekehrt der Papst in der Rolle des väterlichen Beschützers. Vasari bildet nicht das reale politische Kräfteverhältnis, sondern die zeremonielle Hierarchie ab: Aufgrund seines spirituellen Sonderstatus kann Leo hier die dominante Bildposition besetzen.

Vasari zeigt Leo und Franz nicht als gleichwertige Partner am Verhandlungstisch (wie Maratti das später tat),<sup>43</sup> sondern wählte bewußt den Moment der Huldigung. Guicciardini, Vettori und Ammirato betonten in ihrer Schilderung der Zusammenkunft, daß der König den rituellen Gehorsam leistete, den er bisher verweigert hatte.<sup>44</sup> Einer Zeichnung zufolge wollte Vasari den Papst zunächst auf einem hohen Podium inthronisieren, wo er in herrschaftlicher Würde den Fußkuß entgegennehmen sollte (Abb. 11).<sup>45</sup> Schließlich entschied der Künstler sich jedoch für den Moment nach dem Fußkuß, als der Papst den König aufstehen hieß und ihn umarmte.<sup>46</sup> In dieser Geste kommt einerseits die Großmut und Milde (*mansuetudine*)

<sup>42</sup> GUICCIARDINI (wie Anm. 35), S. 370.

<sup>43</sup> Zu Marattis Wiedergabe desselben Treffens siehe JENNIFER MONTAGU, Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque, Princeton 1996, S. 97–99, Abb. 151; STEFANIE WALKER / FREDERICK HAMMOND (Hg.), Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente barocco, New Haven / London 1999, S. 216–218, Abb. 76.

<sup>44</sup> SCIPIONE AMMIRATO, Istorie fiorentine, ridotte all'originale e annotate dal professore Luciano Scarabelli, VI, Torino 1853, S. 307; GUICCIARDINI (wie Anm. 35), S. 378; VETTORI (wie Anm. 34), S. 169.

<sup>45</sup> Dieses Detail belegt, daß Vasari neben Giovio auch noch über andere Informationsquellen verfügt haben muß, da Giovio den Fußkuß nicht erwähnt.

<sup>46</sup> Vgl. den Augenzeugenbericht bei LUDWIG VON PASTOR, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens' VII. (1513–1534), Freiburg / Rom<sup>13</sup>1956, S. 93, Anm. 3.

Leos zum Ausdruck,<sup>47</sup> dessen Herrschaftsmotto ja *Suave* lautete – andererseits offenbart die Geste aber auch die väterliche Autorität des *Pontifex maximus*. Die hier fingierte innige Beziehung zwischen dem Papst und dem König, der seine Herrschaftszeichen abgelegt hat, scheint geradewegs die französische Obedienzrede zu illustrieren, in der es hieß, Franz sei zum Papst geeilt, „um als erstgeborener Sohn dem Vater und Statthalter Christi zu huldigen und demselben seine ganze Macht zu Füßen zu legen“.<sup>48</sup>

Die scheinbar harmonieträchtige, doch machtbewußte Bildaussage wird modifiziert durch den Kontext des Oktogons. Wie oben am Beispiel der Papstkrönung und der beiden sie flankierenden Investiturszenen erläutert, war es Vasari und Bartoli offenbar wichtig, einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den drei Bildfeldern jeder Wandseite zu schaffen (siehe Abb. 1: B, 3, C). Die Begegnung von Leo X. und Franz I. bildet entsprechend den Endpunkt einer Trias, die das Verhältnis der Medici zu Frankreich thematisiert (Abb. 1: C, 4, D). Die Handlung beginnt mit der Ernennung von Giuliano de' Medici zum Generalkapitän der Kirche bzw. mit der Kardinalskreation von Giulio de' Medici (Abb. 9). Das betreffende Oktogon führt damit schon in die Thematik des Kampfes für den Kirchenstaat (bzw. gegen Frankreich) ein<sup>49</sup> und stellt Giulio de' Medici vor, den Protagonisten des nächsten Historienbildes. Quasi aus Richtung jenes Oktogons reitet Giulio von links in die Szene ein, nimmt die oberitalienischen Städte Parma, Piacenza, Cremona und Pavia wieder für die Kirche in Besitz und treibt die besiegten Franzosen nach rechts vor sich her (Abb. 5). Rechts daneben schließt sich optisch direkt der knieende Franzosenkönig an (Abb. 10).

Der Betrachter, der es gewohnt ist, eine Bildgeschichte von links nach rechts zu lesen, interpretiert die Begegnung von Leo und Franz zwangsläufig als Fortsetzung der vorangehenden Episode. Es sieht daher so aus, als bitte der französische König nach der verlorenen Schlacht den Papst um Gnade – eine komplette Verdrehung der Tatsachen, denn schließlich hatte Franz I. bei dem Treffen in Bologna Parma und Piacenza gerade nicht aufgegeben, sondern sie im Gegenteil seinem Territorium einverleibt. In diesem Zusammenhang erscheint die Annahme plausibel, daß die Haltung der beiden Figuren von antiken *Restitutor*-Münzen inspiriert

<sup>47</sup> Bei der Beschreibung jener Szene übernimmt VASARI exakt Giovios oben zitierte Terminologie: Er spricht ebenfalls von *benigna mansuetudine* (Ragionamenti [wie Anm. 12], S. 146).

<sup>48</sup> PASTOR (wie Anm. 46), S. 94.

<sup>49</sup> Vgl. VASARI, Ragionamenti (wie Anm. 12), S. 139: Giuliano fu [...] mandato poi in Lombardia per ovviare all'impresa di chi desiderava fare Francesco Primo, re di Francia, che designava impatronirsi d' Italia.

sein könnte, auf denen der Herrscher seine wohlwollende Überlegenheit beweist, indem er der knieenden Personifikation eines bezwungenen Volkes wieder auf die Füße hilft.<sup>50</sup> Wer solche formalen Parallelen assoziieren konnte, sah Franz erst recht in der Rolle des Verlierers: Nach der französischen Niederlage in Oberitalien, die das vorangehende Historiengemälde versinnbildlicht, scheint der Papst nun gütig die Huldigung der unterworfenen Nation entgegenzunehmen.

Die Anordnung der Szenen suggeriert dem historisch nicht ganz sattelfesten Betrachter eine bewußt falsche Lesart der Geschichte – und die Abwesenheit von Beischriften oder historischen Daten unterstützt dies noch. Die *Ragionamenti*, die den Anschein einer akkuraten historischen Erläuterung der Gemälde erwecken, klären den Irrtum nicht etwa auf, sondern vermitteln bezeichnenderweise ein verzerrtes Bild der Vorgänge in Bologna. Der Text schweigt sich komplett über den päpstlichen Verlust von Parma und Piacenza aus und hebt stattdessen wiederholt Leos Treue zu Spanien hervor (höchst opportun angesichts der Spanienbindung von Vasaris Auftraggeber Cosimo I.). Ebenso wie Giovio und Guicciardini verweist auch Vasari darauf, daß Leo durch seine Verzögerungstaktik den von Frankreich gewünschten Bündnisschluß gegen Spanien vermied.<sup>51</sup> Letztlich stellt Vasaris Kommentar den Franzosenkönig als Verlierer hin: *ma il fine di questa sua venuta non partorì quel desiderio che aveva il re di cacciar gli Spagnuoli d'Italia* – Leos geschickte Diplomatie habe dies verhindert.<sup>52</sup> Für Vasari fügt sich das Treffen in Bologna dadurch bruchlos in die konsequent pro-spanische bzw. anti-französische Botschaft des Zyklus ein.

Die zentrale Position als Anfang und zugleich Schluß des Bildzyklus (zwischen dem ersten und dem letzten Querformat der Serie) macht das Oktogon gewissermaßen zu einer Inhaltsangabe des Deckenprogramms: In der Begegnung von Leo X. und Franz I., in der Leo zumindest visuell die Oberhand behält, verdichtet sich die triumphale Gesamtaussage. Wie sich gezeigt hat, wurden die fünf Szenen, die Leos Verhältnis zu Frankreich thematisieren, so in das Gesamtprogramm eingebunden, daß sie als Stationen der unaufhaltsamen Expansion leoninischer Macht erscheinen. Hier sei noch einmal daran erinnert, daß Leos Gefangennahme durch die

<sup>50</sup> RICHARD BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage* (Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences, 14, 1963), New Haven 1963, S. 189f.

<sup>51</sup> GUICCIARDINI (wie Anm. 35), S. 371f., 378; GIOVIO (wie Anm. 37), S. 242f.

<sup>52</sup> VASARI, *Ragionamenti* (wie Anm. 12), S. 145f., 155. Die friedensstiftende Verhandlungskunst des Papstes hatte übrigens bereits Bartoli in seinem Programmentwurf betont, indem er das „Treffen in Bologna“ mit dem Motto *Ut tranquillitati consuleret* paaren wollte. FREY (wie Anm. 7), I, S. 449.

Franzosen (Abb. 2) und die Einnahme des französisch besetzten Mailand (Abb. 6) formal aufeinander bezogen wurden, um zu demonstrieren, daß der Papst letztlich über seine Feinde obsiegte. Das Treffen in Bologna veranschaulicht dies auch auf einer ganz persönlichen Ebene: Leo, einst als französischer Gefangener erniedrigt, empfängt nun seinerseits die unterwürfige Hommage seines königlichen Gegners.

## 2. Die Dekorationen zur Hochzeit von Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen

Die anti-französische Tendenz in der *Sala di Leone X* hing eindeutig mit der Loyalität des Auftraggebers gegenüber Spanien zusammen und verwies indirekt auf Cosimo de' Medici's aktuellen Sieg über die Franzosen im Kampf um Siena. Etwa drei Jahrzehnte später drehte sich die mediceische Politik um 180 Grad – nun suchte man die Allianz mit den Franzosen. Großherzog Ferdinando de' Medici, der von 1587 bis 1609 regierte, trachtete danach, die spanische Vorherrschaft in Italien durch die Stärkung der französischen Monarchie zu untergraben und aufgrund des Bündnisses mit Frankreich einen größeren Handlungsspielraum für die Toskana zu gewinnen.<sup>53</sup> Zum Zeichen der neuen Orientierung heiratete Ferdinando im Jahr 1589 Christine von Lothringen, eine Nichte König Heinrichs III. und zugleich Schwester von dessen Frau, der Königin. Christine war die Lieblingskelin der Königinmutter Caterina de' Medici und von dieser am französischen Hof aufgezogen worden.<sup>54</sup>

Die Hochzeit Ferdinandos mit Christine fiel auf einen ungünstigen Zeitpunkt: Heinrich III. hatte an Weihnachten 1588 Henri und Louis de Guise, die Führer der ultrakatholischen Liga, ermorden lassen und weigerte sich, den aufgebrachten Papst um Absolution zu bitten. Im April 1589 verbündete er sich mit dem Hugenotten Heinrich von Navarra, den er trotz des Konfessionsunterschiedes als seinen legitimen Nachfolger akzeptierte. Genau während der Florentiner Hochzeitsfeiern publizierte Sixtus V. im Mai 1589 ein Monitorium, das die Exkommunikation und Absetzung des französischen Königs androhte.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> RIGUCCIO GALLUZZI, *Storia del Granducato di Toscana*, 9 Bde., Firenze 1822, Libro Quinto (= Bd. 5/6), Capitolo 1, S. 30 und Capitolo 6, S. 161; DIAZ (wie Anm. 1), S. 285–287.

<sup>54</sup> JAMES M. SASLOW, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven / London 1996, S. 16f., 264.

<sup>55</sup> LUDWIG VON PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Sixtus V., Urban VII., Gregor XIV. und Innozenz IX.* (1585–

Bereits bei Aufnahme der Heiratsverhandlungen dürfte Ferdinando de' Medici klargewesen sein, daß seine Verbindung mit dem französischen Königshaus dem Papst problematisch erscheinen mußte, war doch der designierte Thronfolger ein Protestant.<sup>56</sup> Bei den Hochzeitsfeiern bezog der Großherzog daher eindeutig gegen den Protestantismus Stellung, um alle Befürchtungen betreffs einer politischen Allianz mit dem Hugenottenführer auszuräumen und sich dadurch das Wohlwollen des Papstes zu sichern. Die Festdekorationen und die Festbeschreibung sollten Ferdinandos Rechtgläubigkeit und die Bereitschaft zur konstruktiven Zusammenarbeit mit Rom im gemeinsamen Glaubenskampf herausstreichen.

Schon am ersten Triumphbogen, den die Braut bei ihrem Einzug in Florenz am 30.4.1589 durchritt, wurde leitmotivisch das gute Verhältnis zwischen Florenz und Papsttum angesprochen – ein Thema, das dann die Dekorationen an der Domfassade weiter vertieften. Am *Canto a' Carnesecchi* vergegenwärtigten ephemere Malereien die frommen Aktivitäten von Christines Vorfahren. Gottfried von Bouillon, der im ersten Kreuzzug Jerusalem erobert hatte, bekam dabei ebenso einen prominenten Platz wie Christines Großonkel François de Guise. Die Verherrlichung von de Guises Sieg über 16.000 „Häretiker“ (Hugenotten) betonte die kritische Abgrenzung vom Protestantismus. Am *Canto de' Bischeri* und am *Canto degli Antellesi* konfrontierte man die Festgäste mit Bildern von der Gründung und den kriegerischen Erfolgen des mediceischen Stefansritterordens, der sich im Kampf gegen die türkischen Feinde der Christenheit zu bewähren hatte. Inschriften deuteten an, daß man von Christine und Ferdinando, die aus gleichermaßen glaubenseifrigen Familien stammten, würdige Nachkommen erwartete, die sich wiederum heldenhaft für den rechten Glauben einsetzen würden. Die letzte, programmatische Allegorie über dem Eingang des Palazzo Vecchio präsentierte schließlich die Religion als das Fundament mediceischer Herrschaft.<sup>57</sup>

Im Kontext der vorliegenden Studie interessiert vor allem die Frage, wie die Frankreichbindung der Medici in den Festdekorationen bildlichen Ausdruck fand. Wie konnte die Verwandtschaft zwischen den Medici und dem französischen Königshaus gewürdigt werden, ohne gleichzeitig Six-

---

1591), Freiburg / Rom <sup>9</sup>1958, S. 222–237; ILJA MIECK, Heinrich III., 1574–1589, in: Peter C. Hartmann (Hg.), *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III., 1498–1870*, München 1994, S. 120–142, hier S. 137–141. Zur Chronologie der Florentiner Hochzeitsfeiern (April bis Juni 1589) siehe SASLOW (wie Anm. 54), S. 19.

<sup>56</sup> MIECK (wie Anm. 55), S. 149f.

<sup>57</sup> Eine ausführliche Diskussion der Festdekorationen bei STRUNCK (wie Anm. 1), S. 108–112. Siehe auch den unkommentierten ikonographischen Katalog bei SASLOW (wie Anm. 54), S. 189–262.

tus V. zu verärgern? Angesichts der gespannten Situation zwischen Kirchenstaat und Frankreich drängte sich beinahe zwangsläufig die Lösung auf, die beiden Medici-Päpste quasi posthum als Vermittler einzusetzen.

Der Festapparat am *Ponte alla Carraia* erinnerte durch verschiedene Hochzeitsdarstellungen daran, daß die Heirat von Ferdinando und Christine ein bereits bestehendes dynastisches Band verstärkte, da ja die Braut eine Enkelin der französischen Königin Caterina de' Medici war.<sup>58</sup> Als erstes Bild sah man die Eheschließung zwischen Lorenzo de' Medici und der Französin Madeleine de la Tour d'Auvergne, eingefädelt und zelebriert von Lorenzos Onkel, Papst Leo. Caterina, das einzige Kind aus jener Verbindung, wurde dann von Clemens VII. mit dem späteren französischen König Heinrich II. verheiratet, wie die folgende Szene dokumentierte. Da also sowohl Leo als auch Clemens an der Plazierung einer Medici auf dem französischen Thron Anteil gehabt hatten, erschienen anachronistischerweise beide auf dem zentralen Gemälde, das die thronende Caterina inmitten ihrer Familie zeigte (Abb. 12).<sup>59</sup>

Über die Identität des restlichen Bildpersonals informiert die ausführliche Festbeschreibung Raffaello Gualterottis.<sup>60</sup> Neben Caterina stehen die beiden Kardinäle Ippolito und Giovanni de' Medici. Auf der würdigeren Seite zur Rechten der Königin (d.h. in der linken Bildhälfte) ordnete der Maler Cosimo Gamberucci die königliche Verwandtschaft an, nämlich Caterinas Schwiegervater Franz I., ihren Mann Heinrich II. und diejenigen ihrer Söhne, die nacheinander als Könige regierten: Franz II., Karl IX. und Heinrich III., jeweils mit Ehefrau. Außerdem fanden auf dieser Seite noch Caterinas Tochter Claudia und deren Mann Karl von Lothringen Platz, die Eltern der Braut Christine von Lothringen. In der rechten Bildhälfte posieren Caterinas Florentiner Verwandte, die Medici-Herzöge Giuliano, Lorenzo (Caterinas Vater) und Alessandro (Caterinas Bruder) sowie die drei Großherzöge Cosimo, Francesco und Ferdinando de' Medici. Sowohl die

<sup>58</sup> RAFFAELLO GUALTEROTTI, *Descrizione del regale apparato fatto in Firenze per le nozze del Serenissimo Gran Duca di Toscana, e di Madama Cristina di Loreno sua Moglie (...)*, Mantova 1589, S. 57–68; SASLOW (wie Anm. 54), S. 190f.

<sup>59</sup> SIMONA LECCHINI GIOVANNONI, *Cosimo Gamberucci: Aggiunte al Catalogo. Problemi attributivi nelle cartelle di disegni di Santi di Tito degli Uffizi e del Louvre*, in: *Antichità viva* 21 (1982), Nr. 5–6, S. 5–29, hier S. 5–6, Abb. 1; SARA MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo 1987, S. 40, Abb. 37.

<sup>60</sup> GUALTEROTTI (wie Anm. 58), S. 57–59. Zu den Verwandtschaftsverhältnissen siehe den Stammbaum in ALLEGRI / CECCHI (wie Anm. 1), S. XXX–XXXI bzw. die Angaben bei RAINER BABEL, *Heinrich II., 1547–1559*, in: Peter C. Hartmann (Hg.), *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III., 1498–1870*, München 1994, S. 71–90, hier S. 71.

Brauteltern als auch der Bräutigam sind demzufolge bildlich präsent, womit die gemalte Genealogie auf die erneute Verbindung der beiden Linien verweist.

Ferner verzeichnet die Festbeschreibung auf der rechten Bildseite zwei Töchter Caterinas: Elisabeth, die 1559 Philipp II. von Spanien geheiratet hatte, und Marguérite, die Ehefrau Heinrichs von Navarra. Einfaches Nachzählen der Personen genügt um festzustellen, daß die mißliebigen Ehegatten Philipp und Heinrich ausgespart blieben – eindeutig nicht aus kompositionellen Gründen, denn die rechte Bildhälfte ist sogar leerer als die linke. Die Unterdrückung der beiden Porträts dürfte vielmehr aus politischen Erwägungen erfolgt sein: Bei dieser Hochzeit wollte man offenbar weder an den einstigen spanischen Bündnispartner Philipp II. denken noch an Heinrich von Navarra, den designierten hugenottischen Thronfolger, der dem Papst ein Dorn im Auge sein mußte.

Leo X. und Clemens VII. thronen erhöht im Bildhintergrund, hervorgehoben durch ihre Nähe zur Hauptfigur Caterina, mit der sie optisch ein Dreieck bilden. Wie eine Vorzeichnung belegt, wollte Gamberucci die beiden Medici-Päpste ursprünglich in wesentlich größerem Maßstab als das restliche Bildpersonal darstellen.<sup>61</sup> Dieses Verfahren, das an die mittelalterliche Bedeutungsansicht erinnert, weist darauf hin, daß die ja bereits verstorbenen Päpste einer anderen Sphäre zugehören als die lebenden Verwandten. Die räumliche Unklarheit ihrer Position verstärkt noch den Eindruck einer eher spirituellen als realen Präsenz. Wie himmlische Erscheinungen wachen die beiden Päpste über Caterina. Clemens VII. spricht Leo X. gestikulierend an. Seine Hand, die sich hell gegen den dunklen Hintergrund abhebt, schwebt dabei wie zufällig über dem Kopf Caterinas.

Die beschriebene Dreiergruppe spielt offensichtlich auf das ikonographische Schema von Marienkrönungen an, wie es damals sowohl nördlich als auch südlich der Alpen verbreitet war. Die direkte Anregung zu dieser Bildgestaltung könnte von Dürers „Marienkrönung“ ausgegangen sein (Abb. 13).<sup>62</sup> Dürers Graphik wirkte bis ins 17. Jahrhundert hinein

<sup>61</sup> CHRISTEL THIEM, Kompositionsentwürfe des Cosimo Gamberucci, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 18 (1974), S. 383–392, hier S. 385, 392, Abb. 1.

<sup>62</sup> ERWIN PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Bd. II, Princeton 1948, Abb. 178. Weitere eng mit Gamberuccis Komposition vergleichbare Darstellungen finden sich im gleichen Zeitraum etwa im Dom von Trient (1583) und im Werk *El Grecos*. Vgl. *Il Duomo di Trento. Pitture, arredi e monumenti*, II, Trento 1993, S. 188–191. Die Abhängigkeit der „Marienkrönung“ *El Grecos* von Dürers Stich bemerkten bereits Lafuente-Ferrare und Pita Andrade (zitiert bei PAUL GUINARD / TIZIANA FRATI, *Tout l'oeuvre peint de Greco*, Paris 1971, S. 104, Nr. 72 und 74 A).

inspirierend auf italienische Künstler<sup>63</sup> und wurde speziell von den Florentiner Manieristen begeistert rezipiert.<sup>64</sup> Dürers „Marienkrönung“ diente Vasari als Vorbild für ein Altarblatt,<sup>65</sup> wurde von Alessandro Allori in einer Zeichnung paraphrasiert und von einem Schüler Alloris in ein Gemälde umgesetzt.<sup>66</sup> Der Stich war demnach einem ganzen Kreis Florentiner Künstler zugänglich – so vermutlich auch Cosimo Gamberucci, der in demselben kulturellen Milieu operierte.

Gamberucci vermied eine völlig exakte Imitation der Marienkrönung, wohl weil das blasphemisch gewesen wäre. Die genau über dem Kopf der Königin plazierte Hand Clemens' VII. evoziert das vertraute Bildschema jedoch auch ohne daß sie eine Krone hält, einfach durch ihre Position. Die ikonographische Allusion gibt dem Betrachter zu verstehen, daß Caterina de' Medici Königswürde etwas Gottgegebenes ist. Zwei Päpste, Stellvertreter des Allmächtigen, haben sie auf den französischen Thron gebracht. So wie die Jungfrau Maria ihre Krone von Gott dem Vater und dem Sohn empfing, so erhielt Caterina ihre königliche Ehre durch die Vikare Christi.

Liest man Gamberuccis Gemälde als Botschaft an den erzürnten Sixtus V., dann läßt sich erkennen, daß der Papst mit einer Doppelstrategie besänftigt werden sollte: Zum einen durch den bildlichen Ausschluß des Protestanten Heinrich von Navarra aus dem Familienkreis, zum anderen durch Berufung auf die Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. Wenn quasi Gott selbst durch seine zwei Vikare die Frankreichallianz der Medici abgesegnet hat, kann Sixtus kaum noch etwas dagegen einwenden – so will es zumindest die Bildargumentation.

### 3. Das *Cabinet doré* im Palais du Luxembourg

Anhand der *Sala di Leone X* bzw. der Festdekorationen von 1589 ließ sich zeigen, wie unterschiedlich die Frankreichkontakte Leos X. je nach politischer Wetterlage in Florenz interpretiert wurden, strikt anti-französisch

<sup>63</sup> KRISTINA HERRMANN FIORE, Caravaggio's 'Taking of Christ' and Dürer's woodcut of 1509, in: *The Burlington Magazine* 137 (1995), S. 24–27.

<sup>64</sup> KRISTINA HERRMANN FIORE, Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer, in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo / Firenze, 2–8 settembre 1974, Firenze 1976*, S. 701–715; LÁSZLÓ MÉSZÁROS, Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, Erlangen 1983; ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, Ludovico Cigoli: variazione su un tema di Dürer, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, Firenze 1984*, S. 461–465.

<sup>65</sup> HERRMANN FIORE (wie Anm. 64), S. 710f., Abb. 138, 139.

<sup>66</sup> SIMONA LECCHINI GIOVANNONI, Alessandro Allori, Torino 1991, S. 280, Abb. 314.

unter Cosimo I., pro-französisch unter Ferdinando I. Das dritte und letzte Beispiel soll nun aus Florenz hinausführen und einen Zyklus vorstellen, der in Florenz für eine Ausstellung in Frankreich geschaffen wurde. Welche Rolle spielte Leo X. bei jenem Versuch, den Franzosen das Verhältnis der Medici zu Frankreich zu erklären?

Großherzog Ferdinando de' Medici, der Heinrich IV. in seinem Kampf um die französische Krone unterstützt und wesentlich zur Aussöhnung Heinrichs mit dem Papst beigetragen hatte, konnte im Jahr 1600 als Krönung seiner Bemühungen seine Nichte Maria de' Medici mit dem französischen König verheiraten, wobei er selbst als Stellvertreter Heinrichs IV. agierte.<sup>67</sup> Nach der Ermordung Heinrichs übernahm Maria de' Medici 1610 die Regentschaft für ihren minderjährigen Sohn Ludwig XIII., der sie 1617 jedoch entmachtete.<sup>68</sup> Erst 1620 durfte die Königinmutter aus dem Exil zurückkehren. Im folgenden kompensierte sie ihren Einflußverlust durch die Konzentration auf ein gewaltiges Bauprojekt, die Fertigstellung des Palais du Luxembourg in Paris. Architektur und Ausstattung des Palastes sollten dem Hof Marias Größe vor Augen führen. Rubens bekam 1622 den Auftrag, in zwei Galerien die Taten Marias und ihres königlichen Gemahls zu verewigen. Um die weitere Ausschmückung der Residenz zu fördern, wandte sich die Mediceerin 1623 mit der Bitte um Kunstgeschenke an ihre Florentiner Verwandten.<sup>69</sup>

Die Korrespondenz zwischen dem großherzoglichen Botschafter in Paris, Giovanni Battista Gondi, und dem Florentiner Staatssekretär Curzio Picchena erlaubt es, die Programmgenese im Detail zu verfolgen.<sup>70</sup> Nachdem Maria zunächst nur sechs Gemälde erbeten hatte, stockte sie Anfang 1624 ihre Forderung auf zehn Bilder auf; sie präziserte, daß die Werke für ihr Audienzgemach bestimmt seien, *che è il luogo più nobile e più degno di qualsiasi altro*, überließ die Themenwahl jedoch ganz dem Florentiner Großherzog.<sup>71</sup> Am 6.3.1624 teilte Picchena mit, daß vier Bildthemen bereits festgelegt seien. Drei davon besaßen primär genealogischen Charakter (die Eheschließung von Caterina de' Medici mit dem späteren französischen König Heinrich II., die Heirat von Maria de' Medicis Eltern und die

<sup>67</sup> GALLUZZI (wie Anm. 53), S. 106–131; MAMONE (wie Anm. 59), S. 43–54.

<sup>68</sup> ALBERT CREMER, Ludwig XIII., 1610–1643, in: Peter C. Hartmann (Hg.), Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III., 1498–1870, München 1994, S. 171–188, hier S. 171–179.

<sup>69</sup> DEBORAH MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, Diss. University of Pennsylvania 1978, S. 42–135, hier S. 42f., 74.

<sup>70</sup> Die Dokumente finden sich abgedruckt bei MARROW (wie Anm. 69); eine Kurzfassung bietet DEBORAH MARROW, *Maria de' Medici and the Decoration of the Luxembourg Palace*, in: *The Burlington Magazine* 121 (1979), S. 783–791.

<sup>71</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 74–76, 195f.

Doppelhochzeit von Marias Kindern mit Partnern aus dem spanischen Königshaus), während es sich bei der vierten Szene um einen diplomatischen und militärischen Vorgang handelte (*Aiuti mandati dal Gran Duca Cosimo Primo a Carlo Nono Re di Francia contro gli Ugonotti*).<sup>72</sup> Für die restlichen sechs Gemälde unterbreitete Picchena gleichzeitig einen Vorschlag, zu dem er Marias Meinung erfragte. Der Vorschlag umfaßte nur relativ weit zurückliegende historische Ereignisse, unter anderem die Begegnung von Leo X. und Franz I.<sup>73</sup> Maria ließ durchblicken, daß sie lieber aktuellere Themen sehen wollte, z.B. ihre eigene Hochzeit und Überfahrt nach Frankreich. Außerdem legte sie Wert auf Historienbilder, die (ähnlich wie Cosimos Unterstützung der Franzosen im Kampf gegen die Hugenotten) veranschaulichen konnten, wie die Medici Frankreich immer wieder zu Hilfe gekommen waren. Ferner verlangte Maria speziell eine Seeschlacht.<sup>74</sup>

Die Florentiner gingen auf diese Vorgaben ein, indem sie Bilder von Maria de' Medici's Heirat und Einschiffung in Livorno sowie von zwei Siegen des großherzoglichen Stefansordens bestellten, darunter eine Seeschlacht.<sup>75</sup> Damit blieben immer noch zwei Themen offen. Maria verfiel auf die Idee, an die Rückgabe der Festung Yf zu erinnern, die Ferdinando de' Medici 1591 besetzt und 1598 an Heinrich IV. zurückerstattet hatte. Da dies dem Florentiner Herzogspaar jedoch mißbehagte, stellte man Maria mit den beiden letzten Gemälden vor vollendete Tatsachen. So komplettierten den Zyklus nun das Treffen zwischen Leo X. und Franz I. bzw. Cosimo de' Medici's Krönung zum Großherzog.<sup>76</sup>

Das resultierende Programm mutet recht konfus an – ein lieblos zusammengewürfeltes, erzwungenes Geschenk.<sup>77</sup> Die Gemälde künden zwar

---

<sup>72</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 76f., 197. Abbildungen und Erläuterung aller Gemälde des Zyklus bei ANTHONY BLUNT, A series of Paintings illustrating the History of the Medici Family executed for Marie de Médicis, in: The Burlington Magazine 109 (1967), S. 492–498 und 562–566. Farbproduktionen bei MAMONE (wie Anm. 59), S. 45f., 49 und bei MARIE-NOELLE BAUDOUIN-MATUSZEK u.a., Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, Paris 1991, S. 86f. Siehe auch GÉRALDINE A. JOHNSON, Imagining Images of Powerful Women. Maria de' Medici's Patronage of Art and Architecture, in: Cynthia Lawrence (Hg.), Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs, University Park / Pennsylvania 1997, S. 126–153, hier S. 140f. und speziell Anm. 38 zum jüngsten Besitzerwechsel der Gemälde.

<sup>73</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 197f.

<sup>74</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 198f.

<sup>75</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 200f.

<sup>76</sup> MARROW (wie Anm. 70), S. 784 und Anm. 11.

<sup>77</sup> Maria meinte Anspruch auf dieses „Geschenk“ zu haben, weil sie kurz zuvor auf zukünftige finanzielle Forderungen an die Florentiner Verwandten verzichtet hatte. Letztere akzeptierten die Erpressung zähneknirschend, zögerten die Fertigstellung des Auftrages aber lange hinaus und lieferten nicht die gewünschte Qualitätsware. Nachdem

zweifelloos allesamt vom Glanz des Hauses Medici, können aber in Marias Audienzgemach, dem sogenannten *Cabinet doré*, keinen homogenen Gesamteindruck erzeugt haben. Unterschiedliche Stile der beteiligten Künstler, verschiedene Bildtypen und eine Fülle von Bildinhalten fügten sich in bunter Mischung aneinander. Manche Szenen bezogen sich direkt auf Marias Lebensgeschichte, andere waren entlegeneren historischen Ereignissen gewidmet. Rechtgläubigkeit und militärische Stärke der Medici wurden ebenso thematisiert wie die genealogische Verbindung mit diversen europäischen Herrscherhäusern. Ein genau durchdachter, logischer Nexus wie etwa in der *Sala di Leone X* fehlte; doch vielleicht lag gerade darin eine Stärke des Konzepts: Die thematische Vielseitigkeit ermöglichte es, Konversationen zu den unterschiedlichsten Themen anzuknüpfen – was angesichts der Funktion des *Cabinet doré* als Audienzzimmer vorteilhaft erscheinen mochte.

Die französisch-florentinischen Beziehungen wurden in drei der zehn Gemälde angesprochen. Die Hochzeit von Caterina und Heinrich betonte die lange Tradition der dynastischen Verbindung zwischen den Medici und dem französischen Königshaus, während ein Schlachtenbild den gemeinsamen Glaubenskampf gegen die Hugenotten hervorhob (*Aiuti mandati dal Gran Duca Cosimo Primo a Carlo Nono Re di Francia contro gli Ugonotti*). Beide Argumentationsmuster waren nicht neu, sondern z. B. in den schon diskutierten Festdekorationen von 1589 erprobt worden. Das dritte Gemälde, das das Treffen von Leo X. und Franz I. in Bologna zeigte (Abb. 15), schloß sich dagegen ikonographisch an die *Sala di Leone X* an. Bemerkenswerterweise wurde jenes Bildthema also aus einem dezidiert anti-französischen Kontext in einen Zyklus übertragen, der wegen seines Bestimmungsortes doch wohl eine frankreichfreundliche Note aufweisen sollte.

Wie bereits erwähnt, begann Maria de' Medici die Dekoration des Luxembourg-Palastes nach der Rückkehr aus einem dreijährigen Exil, das ihr der eigene Sohn auferlegt hatte. Vermutlich gerade infolge jener Auseinandersetzungen bestand die Königinmutter vehement auf Bildern, die die Verpflichtungen des französischen Königshauses gegenüber den Medici zum Ausdruck bringen konnten: *quelle [azioni] sarebbero più grate a S(ua) M(aes)tà che potessero far vedere et ricordare ai francesi che la Francia non sia senz'obblighi alla Casa Ser(enissi)ma di S(ua) M(aes)tà*.<sup>78</sup> Maria legte ferner großen Wert darauf, das gute Einverständnis

---

Marias Kunstagent den vor der Vollendung stehenden Zyklus in Florenz besichtigt hatte, beschwerte er sich, *che quei quadri che si fanno costà fare per la Regina siano di lavoro tanto dozzinale che ai rari ornamenti del Palazzo di S(ua) M(aes)tà sarebbero cosa molto sproporzionata*. MARROW (wie Anm. 70), S. 784, 786f., 791, Doc. 27.

<sup>78</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 199.

zwischen ihrem Gemahl Heinrich IV. und Ferdinando de' Medici zu akzentuieren und die Franzosen nicht durch eine undiplomatische Themenwahl zu brüskieren.<sup>79</sup>

Als nur noch zwei Bildthemen festzulegen waren, wiederholte die Mediceerin ihr Gesuch *che [...] si rappresentasse in generale l'intelligenza buona et amorevole corrispondenza di questi detti due Principi* [Ferdinando de' Medici und Heinrich IV.], *perché insomma ella vorrebbe che in qualche modo vi si vedesse, che questa corona non è senza qualche obbligazione in cotesta Ser(enissi)ma sua Casa*.<sup>80</sup> Die beiden von Maria favorisierten Szenen, Eroberung und Rückgabe der Festung Yf, erschienen den Florentinern politisch inakzeptabel; doch bemühte man sich bei der Auswahl von Alternativthemen um *cose che habbino a dar gusto a S(ua) M(aes)tà*.<sup>81</sup> Da dann die Entscheidung auf „Die Krönung von Cosimo I. zum Großherzog“ sowie „Das Treffen von Leo X. und Franz I.“ fiel, kann angenommen werden, daß die letztere Szene in Reaktion auf die Bitte der Königinmutter bestellt wurde: Die Florentiner Auftraggeber betrachteten die Begegnung von Leo X. und Franz I. offenbar als ein geeignetes Sujet, um wie gewünscht die französischen *obblighi* bzw. eine *amorevole corrispondenza* zwischen den Medici und dem französischen Königshaus zu vergegenwärtigen. Trotz der großen territorialen Einbußen, die der Papst in Bologna anerkennen mußte, sah man Leo also keineswegs in der Verliererrolle, sondern (ähnlich wie im Palazzo Vecchio) in einer Position der Stärke. Das Bild sollte zeigen, daß Frankreich den Medici verpflichtet sei – verpflichtet durch die vorteilhaften Zugeständnisse, die der Papst im Konkordat von Bologna gewährte, und verpflichtet zum Schutz von Kirchenstaat und Medici-Dynastie, wie Franz es in Bologna ausdrücklich bekundet hatte.<sup>82</sup>

Vergleicht man die beiden Darstellungen des Treffens in der *Sala di Leone X* bzw. im *Cabinet doré* (Abb. 10 und 15), so fällt auf, daß die spätere Fassung einigermaßen „entschärft“ wurde. Zwar griff der Maler Giovanni Bilivert nach wie vor den Moment der Huldigung heraus, verlieh diesem aber ein weniger formelles Gepräge. Der Papst, in „privater“ Aufmachung ohne Tiara, hat sich von seinem Thronsessel erhoben und scheint den Franzosen daran hindern zu wollen, zum Fußkuß niederzusinken. Während Vasari den Rangunterschied zwischen dem knieenden König und

<sup>79</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 199: *non vorrebbe che s'entrasse nelle cose di Siena, perché questi Franzesi non dicessero ch'ella facesse trofeo di cosa nella quale questa nazione andò al disotto*.

<sup>80</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 203f.

<sup>81</sup> MARROW (wie Anm. 70), S. 785, 788.

<sup>82</sup> Zum „do-ut-des-System“ und seinen Konsequenzen in Bologna vgl. TEWES im vorliegenden Band.

dem gekrönten Papst auskostet, fingiert Bilivert ein freundschaftlicheres Verhältnis. Dies entspricht nicht nur der von Maria de' Medici geforderten *amorevolezza*, sondern mag auch eine veränderte Bewertung des Treffens in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung widerspiegeln. Während nämlich Guicciardini behauptete, daß Leo nur zum Schein Franz freundlich behandelte,<sup>83</sup> und während Giovio suggerierte, Leos *benigna mansuetudine* sei eine Form von überlegener Höflichkeit gewesen, die der Papst sich selbst und seinem Amt schuldig war,<sup>84</sup> schilderte Scipione Ammirato gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf einmal ein beiderseitig herzliches Verhältnis: *grandi segni d'umanità e d'amore, come erano amendue di natura liberali e magnanimi, si mostraron l'un l'altro.*<sup>85</sup> Entsprechend betonte Ammirato auch den für beide Parteien gewinnbringenden Charakter der Zusammenkunft.<sup>86</sup> Hinterließ die Bündnispolitik der Medici, die sich ab 1589 nach Frankreich statt wie bisher nach Spanien ausrichtete, also nicht nur in der Ikonographie, sondern auch in der Historiographie ihre Spuren?<sup>87</sup>

Eigenartigerweise wandelte Bilivert die wohlbekanntesten markanten Züge Franz' I. in ein Allerwelts Gesicht um. Man könnte beinahe bezweifeln, daß überhaupt die Zusammenkunft in Bologna gemeint sei, wenn nicht durch ein Zahlungsdokument das Thema einwandfrei gesichert wäre, nämlich *l'abboccamento del Re franc.o Primo di francia fatto à bologna à Papa leone X:mo de Medici.*<sup>88</sup> Inventare des Luxembourg-Palastes von 1686 und 1709/10 sowie eine Beschreibung von 1752 können mit dem Bild überhaupt nichts mehr anfangen, mißdeuten das Dargestellte gründlich.<sup>89</sup> Möglicherweise ist die verunklärte Identität des Königs weniger als künstlerische Freiheit denn als diplomatische Konzession an das französische Publikum aufzufassen: Um dem Vorwurf mediceischer Arroganz zu

<sup>83</sup> GUICCIARDINI (wie Anm. 35), S. 380: *Da questo colloquio partì il re molto contento nell'animo, e con grande speranza della benivolenza del pontefice: il quale dimostrava copiosamente il medesimo ma dentro sentiva altrimenti; perché gli era molesto come prima che 'l ducato di Milano fusse posseduto da lui, molestissimo avere rilasciato Piacenza e Parma, parimente molesto il restituire al duca di Ferrara Modona e Reggio.*

<sup>84</sup> GIOVIO (wie Anm. 37), S. 242: *Né Leone mancò punto alla natura sua nè all'ufficio in alcuna parte di splendore & di benigna mansuetudine.*

<sup>85</sup> AMMIRATO (wie Anm. 44), S. 307.

<sup>86</sup> BENEDETTO VARCHI, *Storia fiorentina*, con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi e corredata di note per cura e opera di Lelio Arbib, I, Firenze 1838–1841, S. 59 (Auszug aus einem Manuskript Ammiratos).

<sup>87</sup> Im Rahmen dieser primär kunsthistorisch angelegten Untersuchung kann die ange deutete historiographische Akzentverschiebung leider nur thesenhaft behauptet, nicht aber mit der nötigen Akribie verfolgt und verifiziert werden.

<sup>88</sup> BLUNT (wie Anm. 72), S. 494.

<sup>89</sup> Zitiert bei BLUNT (wie Anm. 72), S. 493.

entgehen, wollte man nicht jedem gleich zu verstehen geben, daß hier ein französischer König einem Medici-Papst huldigte – es genügte, wenn man dies bei passender Gelegenheit in einer privateren Bildbetrachtung erklären konnte.<sup>90</sup>

Sogar die Adressatin des Zyklus erkannte die Szene zunächst nicht! Einem Brief vom 31.12.1627 ist zu entnehmen, daß Maria sich über die endlich eingetroffenen Gemälde freute – *ma vorrebbe havere nota delle historie che rappresentano, perché fuor di quelli sponsali, dell'impresse delle Galere e de' Galeoni e dell'imbarcamento di S(ua) M(aes)tà, non sa ritrovare che rappresentazioni siano le altre.*<sup>91</sup> Folglich lag in Paris kein Gesamtprogramm oder gar ein Hängungskonzept vor. Eine Liste aller Bildthemen war zwar angefordert,<sup>92</sup> aber offenbar nicht rechtzeitig nach Paris versandt worden. Erst im März 1628 traf die gewünschte Erläuterung aus Florenz ein.<sup>93</sup> Da sie unauffindbar ist, läßt sich nicht ermitteln, ob die Florentiner auch das Hängungsschema lieferten oder ob dieses vielmehr *ad hoc* in Paris entwickelt wurde.

Aufgrund einer Beschreibung von 1752 konnte Anthony Blunt die Anordnung der Gemälde innerhalb des *Cabinet doré* rekonstruieren (Abb. 14).<sup>94</sup> Die Werke, verschieden breit, aber alle gleich hoch, bildeten einen kontinuierlichen Historienfries, der wohl direkt unter der Decke (jedenfalls über dem Niveau der Türen) angebracht war. Die Abmessungen der Gemälde waren im Januar 1624 festgelegt worden, noch bevor man überhaupt begonnen hatte, sich über die Bildthemen zu einigen.<sup>95</sup> An erster Stelle der Überlegungen stand also nicht die Bildaussage, sondern die dekorative Wirkung des Raumes. Die Bildformate sollten sich harmonisch auf die Wandgliederung beziehen, wurden beispielsweise auf die Breite einer Tür und eines Kamines abgestimmt.<sup>96</sup> Daher besaßen nur sechs der

---

<sup>90</sup> Maria de' Medici forderte zu dem Bildprogramm eigens eine Erläuterung an, die ihr Gondi nach Lieferung des Zyklus im März 1628 übersendete. Sie ist heute leider verschollen. MARROW (wie Anm. 69), S. 84, 217f.

<sup>91</sup> MARROW (wie Anm. 69), S. 217.

<sup>92</sup> MARROW (wie Anm. 70), S. 791, Doc. 32.

<sup>93</sup> MARROW (wie Anm. 70), S. 791, Doc. 38.

<sup>94</sup> Die graphische Rekonstruktion Abb. 14 basiert auf den Angaben bei BLUNT (wie Anm. 72), S. 493 und 565. Das Grundriß-Detail stammt aus ANTHONY BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Harmondsworth 1991, S. 172 (Palais du Luxembourg).

<sup>95</sup> MARROW (wie Anm. 70), S. 784, 787, Doc. 5.

<sup>96</sup> „Die Einnahme von Bona“ und „Die Krönung Cosimos I.“, die über dem Kamin bzw. über einer Tür plaziert wurden, sind deutlich schmaler als die anderen Szenen. Vgl. BLUNT (wie Anm. 72), S. 493.

zehn Gemälde identische Dimensionen (Abb. 14, Nr. 1, 2, 3, 7, 9, 10).<sup>97</sup> Während die restlichen vier Szenen aufgrund ihrer stark abweichenden Maße allein an den vorherbestimmten Stellen in die schon 1626 vollendete Vertäfelung eingepaßt werden konnten,<sup>98</sup> ließen sich die sechs gleich großen Gemälde untereinander vertauschen. Bei der Anbringung bestand hier also ein Spielraum, der interpretationsbedürftig ist. Selbst wenn aus Florenz ein Hängungsplan mitgeliefert worden sein sollte, lag das letzte Wort doch bei Maria de' Medici. Warum entschied sie sich für gerade jene Anordnung, und welche Rolle spielte dabei das französisch-florentinische Verhältnis? Inwiefern modifizierte der Anbringungsort die Bedeutung der „Begegnung von Leo X. und Franz I.“?

Besucher erreichten das *Cabinet doré* üblicherweise durch die *Salle des gardes*, die an die Haupttreppe angrenzte (Abb. 14, A und B).<sup>99</sup> Der Thronsessel, auf dem Maria de' Medici bei ihren Audienzen saß, muß sich an der prominentesten Stelle des Raumes befunden haben – vermutlich gegenüber dem Haupteingang, also in der Mitte zwischen den beiden Fenstern. An dieser Wand, die dem Eintretenden als erstes ins Auge fiel, wurde nur ein einziges Werk plaziert, das sich zudem in Bildtyp und Stil von allen anderen Gemälden des Zyklus unterschied: „Die spanisch-französische Doppelhochzeit“ (Abb. 14, Nr. 7).<sup>100</sup> Am 25. November 1615 hatten Maria de' Medicis Kinder Ludwig und Elisabeth jeweils einen Sprößling Philipps III. von Spanien geheiratet: Ludwig XIII. vermählte sich mit Anna von Österreich, während seine Schwester den zukünftigen König Philipp IV. von Spanien ehelichte.<sup>101</sup> Jenes Ereignis lag der Königinmutter ganz besonders am Herzen, wie sich daraus ablesen läßt, daß sie es in ihrer ab 1622 von Rubens gestalteten Galerie gleich in vier Gemälden verewigt sehen wollte.<sup>102</sup> Die Doppelhochzeit exemplifizierte ideal Marias Doppelrolle als Mutter und Politikerin: Sie hatte Frankreich Nachwuchs geschenkt, der durch die geschickt von ihr eingefädeltten Heiratsverbindungen den europäischen Frieden garantieren sollte – ihr „außenpolitisches Meisterstück“, wie sie meinte.<sup>103</sup>

<sup>97</sup> BLUNT (wie Anm. 72), S. 493f. und MARROW (wie Anm. 70), S. 786, Anm. 18. Die Angaben in französischen *pieds*, Florentiner *braccia* und englischen *inches* weisen gewisse, allerdings nur minimale Varianzen auf. Das „Standardformat“ der sechs gleich großen Leinwände liegt bei ca. 1,74 x 2,44 m.

<sup>98</sup> MARROW (wie Anm. 70), S. 791, Doc. 26.

<sup>99</sup> Siehe den kompletten Grundriß bei BLUNT (wie Anm. 94), S. 172; sowie zu den Raumfunktionen MARROW (wie Anm. 69), Abb. 11.

<sup>100</sup> Abbildung des Gemäldes bei BLUNT (wie Anm. 72), S. 496, Abb. 6.

<sup>101</sup> CREMER (wie Anm. 68), S. 171.

<sup>102</sup> OTTO VON SIMSON, Peter Paul Rubens (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996, S. 257.

<sup>103</sup> VON SIMSON (wie Anm. 102), S. 258, 260.

Bei der Anbahnung dieser französisch-spanischen Allianz kam Maria de' Medici der Umstand zu Hilfe, daß sie selbst mütterlicherseits eine Habsburgerin war. Wohl nicht zufällig wurde daher ein Bild der Eheschließung ihres Vaters Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich gegenüber der Doppelhochzeit aufgehängt (Abb. 14, Nr. 2). Daneben plazierte man ein formal ganz ähnlich aufgebautes Gemälde, das an die Verheiratung von Caterina de' Medici mit dem späteren französischen König Heinrich II. erinnerte (Abb. 14, Nr. 1).<sup>104</sup> Die drei Gemälde in der Hauptachse des Raumes thematisierten also allesamt dynastische Verbindungen und konnten zeigen, daß die französisch-spanische Doppelhochzeit die logische Fortsetzung der internationalen mediceischen Heiratspolitik war – ja daß die etablierten dynastischen Kontakte der Medici zu Frankreich und Habsburg überhaupt erst die Voraussetzung für den diplomatischen Coup von 1615 bildeten. Die Hochzeitgemälde veranschaulichten folglich nicht nur das soziale Prestige der Medici, sondern begründeten gewissermaßen Marias Politik des europäischen Ausgleichs. Oder, um dies noch stärker auf das Generalthema Medici / Frankreich zuzuspitzen: Der Bildargumentation zufolge war es Marias Florentiner Abkunft, die sie zur Friedensstifterin in Frankreich prädestinierte.

Alle drei genannten Hochzeiten gehörten zu den zuallererst vorgeschlagenen, offenbar besonders wichtigen Bildthemen<sup>105</sup> und scheinen auch die Thematik des Deckengemäldes beeinflußt zu haben, das ca. 1625 bei Monier in Auftrag gegeben worden sein dürfte. Moniers Werk zeigt, wie ein allegorisches *alter ego* Maria de' Medicis ein Pfeilbündel überreicht bekommt<sup>106</sup> – wobei das Band, das die Pfeile umschlingt, in diesem Zusammenhang vermutlich auf das Band der Ehe anspielt, das kriegerische Konflikte zwischen den europäischen Supermächten verhindern solle.<sup>107</sup>

Die restlichen Wandbilder gruppierten sich eher locker um den soeben skizzierten ideologischen Kern; eine stringente Programmlogik läßt sich an den beiden Seitenwänden nicht erkennen. Bestimmte Subthemen (etwa sozialer Status, militärische Stärke und religiöses Engagement der Medici) spielten jeweils in mehreren Gemälden eine Rolle, teilweise einander überlappend. „Das Treffen von Leo X. und Franz I.“ wurde in der Mitte der rechten Seitenwand angebracht (Abb. 14, Nr. 9) und flankiert von zwei Szenen, die den militärischen Einsatz für den „rechten Glauben“ illustrierten: links eine Seeschlacht der Florentiner gegen die Türken (Abb.

<sup>104</sup> BLUNT (wie Anm. 72), Abb. 2 und 3.

<sup>105</sup> MARROW (wie Anm. 70), S. 787, Doc. 9.

<sup>106</sup> BLUNT (wie Anm. 72), S. 566, Abb. 25; MARROW (wie Anm. 69), S. 60, 71, 169f.

<sup>107</sup> Das Pfeilbündel variiert Ripas Attribut der *Concordia: Donna, che tiene in mano un fascio di verghe strettamente legato*. CESARE RIPA, Iconologia, hrsg. v. Piero Buscaroli, Milano 1992, S. 65.

14, Nr. 8), rechts die Bereitstellung von Finanz- und Militärhilfe durch die Florentiner im Kampf gegen die Hugenotten (Abb. 14, Nr. 10 und Abb. 16). Dieser Kontext ließ keinen Gedanken daran aufkommen, daß Leo X. die Franzosen als *superbissimi nemici* empfunden habe (wie Vasari und seine Historikerkollegen ihre Zeitgenossen glauben machen wollten).<sup>108</sup> Im Gegenteil suggerierten die Bildgestaltung und die Zusammenstellung der Bildthemen, daß die so freundschaftlich aussehende Begegnung von Leo und Franz genau jene *Concordia* verkörpere, die mit Moniers Deckenbild zum Zentralthema des Raumes erhoben wurde. Man sollte wohl den Eindruck erhalten, daß die Medici und Frankreich seit eh und je im Interesse des katholischen Glaubens kooperierten, wie es ja die Hilfe im Hugenottenkrieg eindrucksvoll vor Augen führte – ein durchaus brisantes Thema, wenn man bedenkt, daß Maria de' Medici's Gemahl Heinrich IV. ein nur aus politischen Gründen konvertierter Hugenotte war. „Die Begegnung von Leo X. und Franz I.“ konnte die Katholizität der Franzosenkönige unterstreichen, die für die Einheit des Reiches auch und gerade zu Maria de' Medici's Zeit große Bedeutung besaß.

Interessanterweise sind „Das Treffen in Bologna“ und „Die Hilfe im Hugenottenkrieg“ spiegelbildlich aufgebaut, was den Zusammenhang zwischen den beiden Szenen betont (Abb. 15, 16). Das Zentrum beider Kompositionen bildet ein Mann, der in jeweils ähnlicher, tief gebückter Pose eine stehende Person begrüßt. In Abb. 15 nähern sich der Mann und sein Gefolge von links, in Abb. 16 von rechts. Die beiden Medici-Protagonisten, Leo X. bzw. Caterina de' Medici, markieren jeweils den Ziel- und Höhepunkt der kompositionellen Diagonale. Der Zeigegestus Caterinas, der ihrem Sohn Karl IX. gilt, scheint auch in das links vorausgehende Bild zurückzuweisen. Während dort Franz I. dem Medici-Papst huldigte, grüßt nun ein Medici-Abgesandter ehrerbietig den jungen französischen König Karl und dessen Mutter. Dieser Chiasmus erweckt den Eindruck einer kausalen Relation zwischen beiden Episoden – als habe Franz den Papst um Hilfe gebeten, die im rechts benachbarten Bild dann in Frankreich eintrifft.

Mehr noch als die Einzelbilder vermittelt folglich deren Kombination die Auffassung *che la Francia non sia senz'obblighi alla Casa Ser(enissi)ma di S(ua) M(aes)tà*. Im Unterschied zur *Sala di Leone X* des Palazzo Vecchio, wo „Das Treffen in Bologna“ in ein rein territorial- und machtpolitisches Programm eingebunden ist, dürften der religionspolitische Kontext und die *Concordia*-Thematik im *Cabinet doré* den Betrachter daran erinnern haben, daß in Bologna ein Konkordat beschlossen wurde, das sowohl Frankreich als auch dem Kirchenstaat zum Vorteil ge-

<sup>108</sup> Siehe z.B. GIOVIO (wie Anm. 37), S. 328, und Abschnitt I vorliegender Studie.

reichte – eine weitere Facette der französischen *obblighi*, die im Palazzo Vecchio ausgespart blieb.

Wie sich erwiesen hat, „funktionierte“ die Begegnung von Leo X. und Franz I. sowohl in einem anti-französischen als auch in einem pro-französischen Dekorationsschema. Während in der *Sala di Leone X* Franz als der eigentliche Verlierer erscheinen mußte, der die Vertreibung seiner Truppen aus Italien letztlich nicht aufhalten konnte und seinem Gegner Leo demütig zu huldigen hatte, wurde im *Cabinet doré* umgekehrt die *Concordia* von Papst und König betont, die sich in religionspolitischer Kooperation manifestierte. Trotz ähnlicher Bildmotive erzeugte der Programmkontext zwei diametral entgegengesetzte Bildaussagen, die der jeweiligen Funktion des Zyklus Rechnung trugen: Die politische Abhängigkeit Cosimos I. von seinem spanischen Lehnsherren bewirkte im Palazzo Vecchio eine streng anti-französische Stilisierung der Leo-Vita, was als verhüllte Loyalitätserklärung an Spanien dienen sollte – während das Programm des *Cabinet doré* im Gegenteil darauf bedacht sein mußte, eine positive Beziehung zwischen Florenz und Frankreich zu konstruieren, um Maria de' Medicis Stellung in Frankreich zu festigen.

#### 4. Strategien der Geschichtsmanipulation

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß in den ziemlich genau 100 Jahren zwischen dem Tod Leos X. und der Ausstattung des *Cabinet doré* die Rolle des Medici-Papstes mehrfach neu definiert worden ist. In der *Sala di Leone X* figurierte er als der Befreier Italiens, der über die französischen Feinde triumphierte; bei der Hochzeit Ferdinando de' Medicis verlieh er der dynastischen Allianz mit Frankreich göttliche Legitimation; und im Audienzzimmer Maria de' Medicis symbolisierte er die freundschaftliche Kooperation zwischen dem Hause Medici und der französischen Krone. Je nach politischer Großwetterlage vereinnahmten die Medici ihren illustren Vorfahren für jeweils opportune Bildaussagen. Es kam dabei keinesfalls darauf an, der historischen Person Giovanni de' Medici und deren Handeln gerecht zu werden; vielmehr bestimmten die gerade aktuellen (spanischen bzw. französischen) Bündnispartner von Florenz den Tenor der Botschaft.

Alle drei hier untersuchten Bildzyklen wurden einst gewissermaßen komplettiert durch schriftliche Erläuterungen,<sup>109</sup> die jedoch nicht mit Interpretationen verwechselt werden dürfen. Diese Begleittexte sollten

<sup>109</sup> Vasaris *Ragionamenti* und Gualterottis Festbeschreibung von 1589 haben sich erhalten, leider allerdings nicht das an Maria de' Medici gesandte Programm des *Cabinet doré*. Vgl. Anm. 12, 58, 90.

dem Betrachter nur das für die Deutung nötige Grundwissen an die Hand geben, also vor allem die Bildpersonen und die dargestellten Ereignisse identifizieren. Über den Sinn des Programms schweigen sie sich weitgehend aus. Die riskanteren Botschaften erschlossen sich rein visuell aus der Gestaltung und Anordnung bestimmter Bilder. Auf diese Weise konnten Gedanken angedeutet werden, die viel zu brisant waren, als daß man sie in Worte fassen wollte. Während Florentiner Historiker wie Guicciardini, Vettori und Ammirato recht ausgewogene Darstellungen von Leos Frankreichkontakten boten, agierte Vasari in der *Sala di Leone X* viel partiischer und suggerierte eine bewußt falsche Lesart der Geschichte, um ganz im Sinne seines Auftraggebers eine anti-französische Lanze zu brechen. In Malerei ließ sich das Unaussprechliche sagen, ohne daß man dafür zur Verantwortung gezogen werden konnte.

Wie im folgenden erläutert werden soll, betreffen die künstlerischen Mittel, mit denen Geschichte manipuliert wurde, erstens die Bildauswahl, zweitens das Bildpersonal, drittens die Komposition, viertens die Bildformel, fünftens den Darstellungsmodus, sechstens das Bildformat und siebtens die Bildanordnung. Eine weitere Möglichkeit der Manipulation, die Kombination von Bild und Inschrift, spielt bei den hier betrachteten Zyklen keine Rolle, ja blieb wohl extra ausgeklammert, um der (Fehl-) Deutung einen weiteren Spielraum zu lassen.<sup>110</sup>

Ad 1 (Bildauswahl): Das nicht Dargestellte ist mindestens ebenso interessant wie das zur Darstellung Ausgewählte. Die Deckenbilder der *Sala di Leone X* übergehen beispielsweise komplett die spirituellen und musischen Aspekte des Pontifikats, um die machtpolitische Expansion umso stringenter herausarbeiten zu können. Die Zusammenstellung mehrerer Bilder zu Zyklen schafft einen Kontext, der seinerseits die Interpretation des Einzelwerks konditioniert. So kann dieselbe Episode (das Treffen in Bologna) in verschiedenen Kontexten eine ganz unterschiedliche Bedeutung besitzen, wie der Vergleich der *Sala di Leone X* mit dem *Cabinet doré* gezeigt hat.

Ad 2 (Bildpersonal): Auch hier gilt, daß die nicht Anwesenden mindestens ebenso interessant sind wie die Anwesenden. Bei der Hochzeit Ferdinando de' Medici wurden unliebsame Personen aus dem Familienbild ausgeblendet, während man gleichzeitig bereits verstorbene familiäre Heroen in die Gruppe hineinprojizierte. Die exakte Porträtwiedergabe der Protagonisten erzeugt Glaubwürdigkeit und lenkt dadurch von dem suggestiven Einsatz anderer Bildmittel ab (dito in der *Sala di Leone X*). Umge-

<sup>110</sup> Interessanterweise wollte Maria de' Medici die Gemälde im *Cabinet doré* zunächst durch Beischriften erläutern lassen, nahm davon aber wieder Abstand (Marrow [wie Anm. 70], S. 788, Doc. 18).

kehrt kann es manchmal aber auch diplomatisch ratsam sein, die Identität der Dargestellten zu verunklären (beispielsweise wurde Franz I. im *Cabinet doré* geradezu unkenntlich gemacht).

Ad 3 (Komposition): Größe und Anordnung der einzelnen Bildelemente tragen selbstverständlich entscheidend zur Bildaussage bei und können manipulativ eingesetzt werden, indem z. B. politisch „genehme“ Figuren groß im Vordergrund, „unbequeme“ dagegen versteckt im Hintergrund erscheinen (Palazzo Vecchio, „Leo X. im Kreise seiner Kardinäle“). Die Komposition lenkt den Blick des Betrachters und vermag – oft im Zusammenspiel mit der Farbgebung – die Hauptfiguren besonders prominent zu inszenieren: So unterstreicht in Gamberuccis Medici-Gruppenbild die streng zentrierte Komposition die majestätische Würde Caterina de' Medici. In der Vorzeichnung erwog Gamberucci zudem, durch Einsatz der altmodischen Bedeutungsperspektive die Medici-Päpste speziell hervorzuheben.

Wenn innerhalb eines Zyklus mehrere Bildkompositionen ähnlich aufgebaut sind, kann diese Parallelisierung zwei entgegengesetzte Funktionen haben – entweder die Suggestion von historischer Kontinuität (etwa bei den Hochzeitsbildern im *Cabinet doré*) oder die Pointierung eines Kontrastes gerade durch die scheinbare formale Ähnlichkeit (in der *Sala di Leone X* macht die optische Angleichung des „Treffens in Bologna“ an die beiden Investiturszenen deutlich, daß Franz I. gerade keine Ehrenzeichen verliehen bekommt, sondern die seinen huldigend ablegt). Eine weitere Möglichkeit, durch die Bildkomposition inhaltlich signifikante Bezüge zwischen verschiedenen Episoden zu konstruieren, besteht darin, eine spiegelbildliche Entsprechung herzustellen. Dieses Mittel läßt im *Cabinet doré* die mediceische Militärhilfe im Hugenottenkrieg als symmetrische „Antwort“ auf ein Hilfsgesuch des französischen Königs wirken.

Ad 4 (Bildformel): Im Unterschied zu Punkt 3 geht es hier nicht um Kompositionen, die innerhalb desselben Zyklus miteinander parallelisiert werden, sondern um die Anspielung auf Vorbilder, die außerhalb des Zyklus selbst liegen, aber allgemein so geläufig sind, daß das gebildete Publikum sie assoziieren und daraus interpretierende Schlüsse ziehen kann. Die allusive Verwendung wohlbekannter ikonographischer Formeln weckt im Betrachter eine bestimmte Rezeptionshaltung. So suggeriert Caterina de' Medici's Präsentation nach dem Schema einer Marienkrönung, daß ihre Macht gottgegeben sei; und die Wiedergabe des Treffens in Bologna nach dem Muster einer *Restitutor*-Münze soll den Betrachter in der *Sala di Leone X* dazu verleiten, Franz I. als den Unterworfenen zu empfinden.

Ad 5 (Darstellungsmodus): Historische Ereignisse können in verschiedenen Modi präsentiert werden, wobei die Bandbreite, salopp gesagt, von

schlicht bis pathetisch-geschmückt und von dokumentarisch bis allegorisch reicht. Die beiden Historienzyklen, die gleichzeitig für den Palais du Luxembourg entstanden (Rubens' Medici-Galerie und das Bildprogramm des *Cabinet doré*), markieren zwei Punkte an entgegengesetzten Enden dieser Skala. Ähnlich wie in der *Sala di Leone X* legt es der „bescheidene“ Modus des *Cabinet doré* darauf an, Personen und Orte möglichst exakt und sachlich wiederzugeben.<sup>111</sup> Das erzeugt eine Glaubwürdigkeit, die leicht über die manipulative Zusammenstellung des Programms hinwegtäuscht. Rubens hingegen meidet „Reportagemalerei“ und integriert bewußt irrealer Elemente: Er vermischt Historie und Allegorie, um Zeitgeschichte zu nobilitieren, indem er sie scheinbar aus universalen, überzeitlichen Gesetzen begründet.<sup>112</sup> Auch Vasari benutzt allegorische Bildelemente in der *Sala di Leone X*, um dem Betrachter eine bestimmte Lesart des Geschehens nahezulegen.<sup>113</sup> Im *Cabinet doré* hingegen beschränkt sich die Allegorie auf das Deckengemälde, das die Historienbilder unter das Oberthema der *Concordia* stellt und damit einen Interpretationsrahmen vorgibt.

Ad 6 (Bildformat): Unterschiedliche Bildformate strukturieren und hierarchisieren einen Bildzyklus (meist im Zusammenspiel mit der Bildanordnung), lenken also die Wahrnehmung des Betrachters in den gewünschten Bahnen. Größere Bilder erscheinen wichtiger als kleinere. Bilder identischer Größe können eine argumentative Untereinheit innerhalb eines umfangreicheren Zyklus konstituieren: So thematisieren etwa die vier Querformate an der Decke der *Sala di Leone X* den stetigen Machtzuwachs Giovanni de' Medicis, während die vier kleineren Oktogone in den Ecken sekundäre Szenen einführen, die inhaltlich zwischen den Hauptbildern vermitteln.

Ad 7 (Bildanordnung): Im Gegensatz zur historischen Schilderung, die üblicherweise linear fortschreitet, besitzt die Malerei die Möglichkeit, Szenen in einen räumlichen Bezug zueinander zu setzen. Deswegen spielen nicht nur „Vorher“ und „Nachher“, sondern auch Kategorien wie „Nebeneinander“ und „Gegenüber“ eine bedeutungsvolle Rolle. „Gegenüber“

<sup>111</sup> Im *Cabinet doré* läßt sich dieses Phänomen vor allem an den Hochzeitsbildern beobachten. Vasari ging in der *Sala di Leone X* sogar so weit, die „Einnahme von San Leo“ nach Berichten von Veteranen zu gestalten (ALLEGRI / CECCHI [wie Anm. 1], S. 118).

<sup>112</sup> Man vergleiche etwa die schlichte dokumentarische Wiedergabe der „Französisch-spanischen Doppelhochzeit“ aus dem *Cabinet doré* mit Rubens' Version desselben Themas, das durch mythologische Stilisierung als im Himmel geschlossener Friedensbund interpretiert wird (VON SIMSON [wie Anm. 102], S. 258).

<sup>113</sup> Beispielsweise setzt bei „Giovanni de' Medicis Rückkehr nach Florenz“ Flora dem Arno einen Herzogshut auf, um anzudeuten, daß hiermit die permanente Medici-Herrschaft über die Stadt beginne. VASARI, Ragionamenti (wie Anm. 12), S. 134.

parallelisiert zwei Szenen (auch wenn sie kompositionell nicht aneinander angeglichen sind). Das kann zwei verschiedene Funktionen besitzen: Betonung einer Analogie (so in der Hauptachse des *Cabinet doré*) oder Steigerung eines Kontrastes (z.B. in der *Sala di Leone X* Gegenüberstellung von Erniedrigung und Triumph).

Da wir es gewohnt sind, von links nach rechts zu lesen, wird „Nebeneinander“ oft instinktiv als „Nacheinander“ empfunden und kann dadurch Kausalität vortäuschen: Speziell wenn zwei benachbarte Episoden durch formale Mittel (etwa eine fortlaufende oder spiegelsymmetrische Komposition) sichtbar aufeinander bezogen sind, erscheint die linke, „frühere“ Szene als Ursache, die rechte, „spätere“ als Wirkung. Auf diese Weise wurde sowohl in der *Sala di Leone X* als auch im *Cabinet doré* das Treffen von Leo X. und Franz I. in eine verfälschende propagandistische Aussage eingebunden. Besonders in der *Sala di Leone X* wurde deutlich, daß sich die Abfolge von Bildern ferner im Sinne von Steigerung instrumentalisieren läßt.

Wie aus diesen Beobachtungen hervorgeht, illustrieren Historienzyklen nicht Geschichtsbücher, sondern nutzen ihre speziellen visuellen Möglichkeiten zu suggestiven Aussagen, die im Medium der Sprache viel zu riskant wären. Das historische Geschehen wird aus seinem Kontext herausgelöst und der inneren Logik der Bilderzählung unterworfen. So kommt es, daß ein und dasselbe Ereignis (die Begegnung von Leo X. und Franz I. in Bologna) je nach Kontext eine ganz verschiedene Bedeutung haben kann, hier frankophob, dort frankophil.

Zur Ehrenrettung solcher visueller Geschichtskonstruktionen sei gesagt, daß sie von den Urhebern möglicherweise weniger als Verfälschung denn als Offenlegung historischer Mechanismen verstanden wurden. Paolo Giovio betonte in seiner *Vita Leos X.* wiederholt das Wirken der Vorsehung, die gewisse symbolische Muster in die Biographie des Papstes einschrieb. So gab etwa Leo seinen Kardinalshut an Giulio de' Medici weiter, der später ebenfalls Papst wurde: *quasi che col suo ingegno divino prevedesse, quanto havebbe ad esser grande nella repubblica christiana colui c'haveva riputato degno del suo fatal capello.*<sup>114</sup> Leo selbst inszenierte bewußt historische Parallelen, ritt beispielsweise bei seinem *Possesso* auf demselben Pferd, auf dem er einst in die französische Gefangenschaft geführt worden war; fabrizierte also höchstpersönlich die später von Vasari replizierte Antithese von Erniedrigung und Triumph, in der der Papst wohl das Walten der *divina provvidenza* sah.<sup>115</sup> Der Bildzyklus in der *Sala di Leone X.*, der mittels visueller Parallelen bzw. Antithesen

<sup>114</sup> GIOVIO (wie Anm. 37), S. 223.

<sup>115</sup> GIOVIO (wie Anm. 37), S. 197.

strukturiert ist und vielfältige symbolische Bezüge in einer strengen Logik zusammenfaßt, soll vielleicht in ähnlicher Weise eine höhere Wahrheit sichtbar machen – die verborgene Ordnung hinter den geschichtlichen Prozessen, die Gesetzlichkeit der Vorsehung.

„Historia magistra vitae“? Ob man die Lehren aus der Geschichte beherzigen soll, ist wohl ein geringeres Problem als die Frage, welche der vielen möglichen Lehren ...

Wandbild: Papst Leo X. ernennt 31 neue Kardinäle (1517)

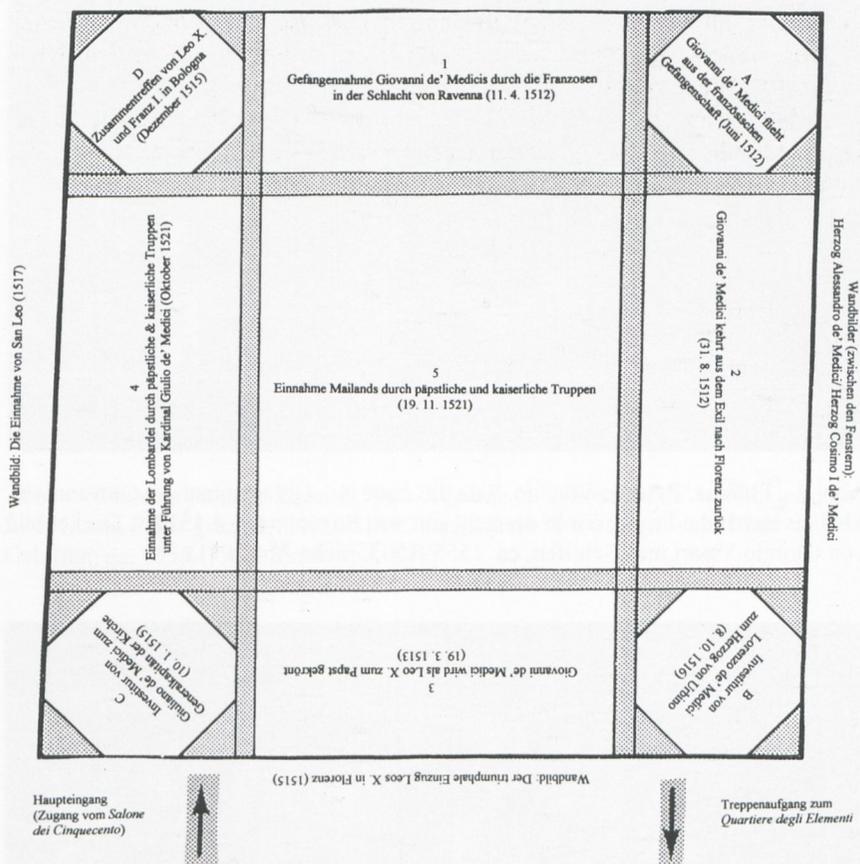


Abb. 1 Schematische Darstellung der Decken- und Wanddekoration in der Sala di Leone X des Palazzo Vecchio. Die Positionierung der Bildtitel zeigt die Ausrichtung der Bildfelder an.

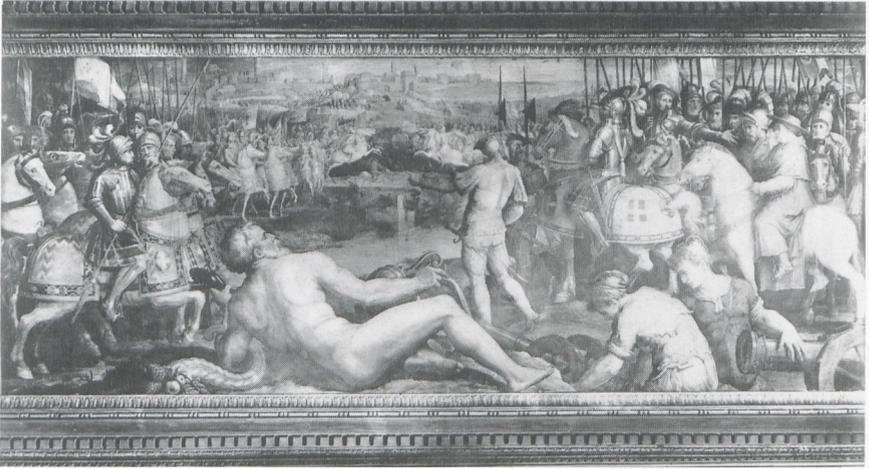


Abb. 2 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Gefangennahme Giovanni de’ Medicis durch die Franzosen in der Schlacht von Ravenna (11.4.1512)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (1)



Abb. 3 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Giovanni de’ Medici kehrt aus dem Exil nach Florenz zurück (31.8.1512)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (2)



Abb. 4 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Giovanni de' Medici wird als Leo X. zum Papst gekrönt (11.3.1513)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (3)



Abb. 5 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Einnahme der Lombardei durch päpstliche und kaiserliche Truppen unter Führung von Kardinal Giulio de' Medici (Oktober 1521)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (4)



Abb. 6 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Einnahme Mailands durch päpstliche und kaiserliche Truppen (19.11.1521)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (5)



Abb. 7 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Giovanni de’ Medici flieht aus der französischen Gefangenschaft (Juni 1512)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (A)



Abb. 8 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Investitur von Lorenzo de’ Medici zum Herzog von Urbino (8.10.1516)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (B)



Abb. 9 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Investitur von Giuliano de' Medici zum Gonfaloniere della Chiesa (10.1.1515)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (C)



Abb. 10 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X: „Zusammentreffen von Leo X. und Franz I. in Bologna (Dezember 1515)“. Deckenbild von Giorgio Vasari und Gehilfen, ca. 1555–1562. Siehe Abb. 1 (D)



Abb. 11 Giorgio Vasari, Studie für das Deckenbild in der Sala di Leone X, Detail „Fußkuß in Bologna“, Paris, Louvre, Gabinet des Dessins

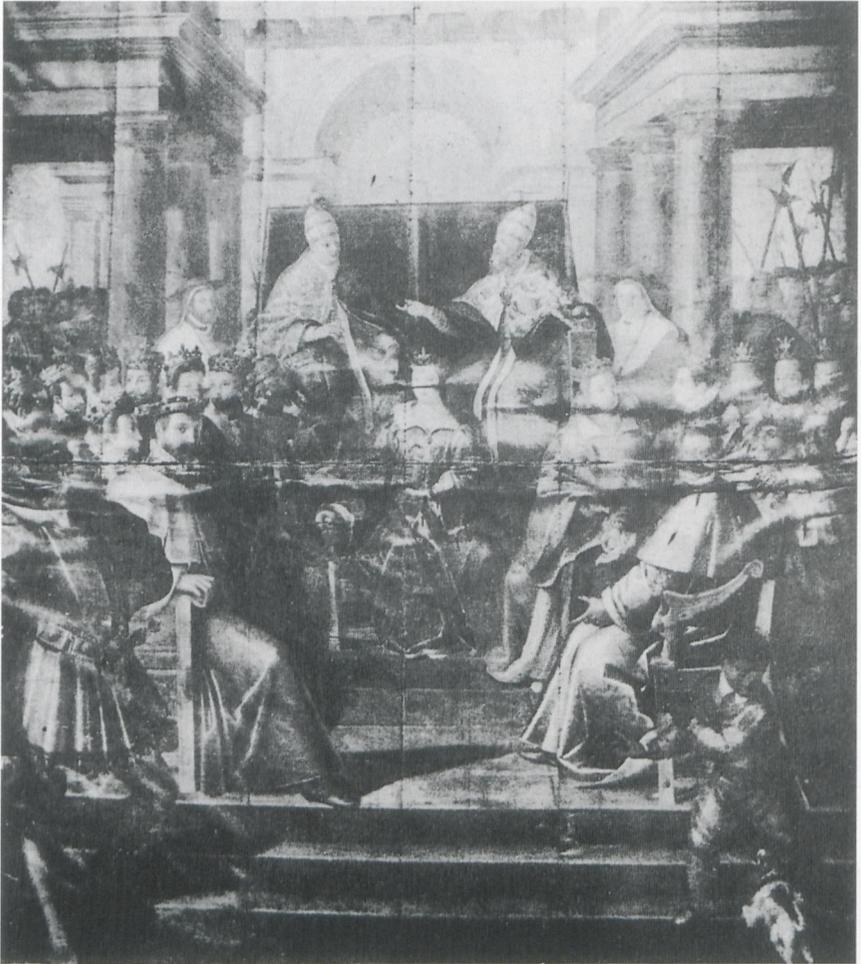


Abb. 12 Cosimo Gamberucci, „Caterina de' Medici im Kreise ihrer Familie“, 1589, Firenze, Uffizi, 1890: n. 7428



Abb. 13 Albrecht Dürer, „Marienkrönung“, Holzschnitt aus der Serie des „Marienlebens“

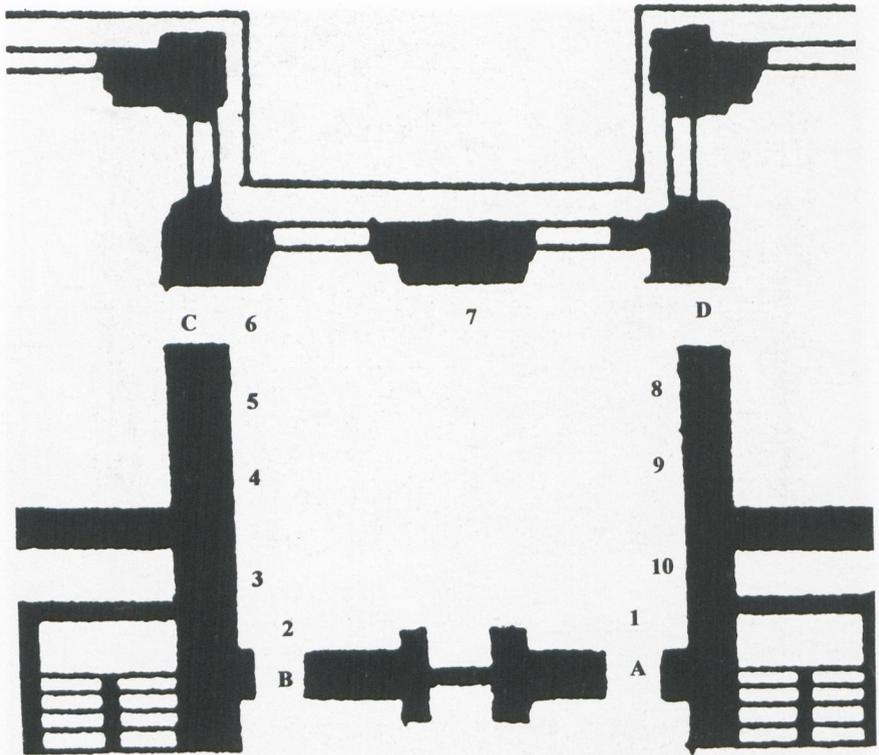


Abb. 14 Der Historienfries im *Cabinet doré* des Palais du Luxembourg (Rekonstruktion der Hängung nach Blunt): 1. Die Hochzeit des Herzogs von Orléans (später Heinrich II. von Frankreich) mit Caterina de' Medici (1533); 2. Die Hochzeit von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich (1565); 3. Die Hochzeit von Heinrich IV. von Frankreich (vertreten durch Ferdinando de' Medici) mit Maria de' Medici (1600); 4. Maria de' Medicis Einschiffung in Livorno (1600); 5. Die Einnahme von Bona (1607); 6. Papst Pius V. krönt Cosimo de' Medici zum Großherzog (1570); 7. Die spanisch-französische Doppelhochzeit von 1615; 8. Ein Seesieg des Florentiner Stefansordens über eine türkische Flotte (1608); 9. Die Begegnung von Leo X. und Franz I. in Bologna (1515); 10. Cosimo de' Medici schickt Caterina de' Medici Hilfe im Kampf gegen die Hugenotten (1569); A & B: Zugänge von der *Salle des gardes*; C: Zugang zum Privat-Appartement Maria de' Medicis; D: Zugang zu den Repräsentationsräumen Maria de' Medicis.



Abb. 15 Giovanni Bilivert, „Zusammentreffen von Leo X. und Franz I. in Bologna“. Wandbild für das *Cabinet doré* des Palais du Luxembourg, Paris, ca. 1624–1627 (Verbleib unbekannt)



Abb. 16 Anastasio Fontebuoni, „Cosimo de' Medici schickt Caterina de' Medici Hilfe im Kampf gegen die Hugenotten (1569)“. Wandbild für das *Cabinet doré* des Palais du Luxembourg, Paris, ca. 1624–1627 (Verbleib unbekannt)