

Rolf Quednau

Zeremonie und Festdekor – Ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X.

Die Nutzung des Vatikanischen Palastes ist und war seit je strengen protokollarischen Zwängen unterworfen. Diese Zwänge, die u.a. vorschrieben, welche Zeremonien sich in welchen eigens dafür bestimmten Räumen abzuspielen hatten, beeinflussten auch die Programmwahl bei der Dekorierung dieser Räume. Dies entsprach der in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance kodifizierten Forderung nach der Angemessenheit von Raumnutzung und Raumdekor, die sich auch in den seit der Mitte des 16. Jahrhunderts überlieferten Programmentwürfen zur Ausmalung des Vatikanischen Palastes niedergeschlagen hat. In der 1520 – 24 ausgemalten Sala di Costantino wurden im 16. Jahrhundert verschiedene Zeremonien abgehalten, wie etwa Festbankette oder halböffentliche Audienzen. Auf das bei diesen Zeremonien vornehmlich anwesende Kardinalskollegium und diplomatische Corps ist das Bildprogramm der Wandfresken zugeschnitten (1). Zu dieser permanenten Ausschmückung des Saales traten nun noch 20 figürliche Wandteppiche als mobiler Zusatzdekor hinzu. Diese im Auftrage Leos X. gleichzeitig mit der Raumausmalung in Rom konzipierte und dann in Brüssel gewirkte Teppichserie ist zwar nicht mehr erhalten, doch lassen sich die einzelnen Szenen anhand von Vorzeichnungen, Kopien und Nachstichen rekonstruieren (2).

Aus Brüssel, wo er seit dem Sommer 1520 zur Überwachung der päpstlichen Teppichaufträge weilte, schrieb der Raphaelschüler Tommaso Vincidor am 20.7. 1521 an Leo X., er habe die Kartons für 20 Teppiche mit Puttenspielen fertiggestellt und diese so reich wie möglich mit Impresen Leos X. ausgestattet. Als Bestimmungsort der Teppichserie wird die Sala di Costantino genannt (3). Dort hingen die Teppiche wahrscheinlich in der Sockelzone und wohl nur bei bestimmten Anlässen, entsprechend dem vatikanischen Brauch, beim Empfang hoher Gäste bestimmte Räume zusätzlich mit kostbaren Wandteppichen zu schmücken (4).

Im Gegensatz zur dauerhaften, vom historischen Gehalt her schwerwiegenden Aussage der Papst- und Konstantinsfresken sind die auf den Teppichen dargestellten Puttenspiele von einer leichten und vergnüglichen Atmosphäre bestimmt, die in idealer Weise ein entspannendes, heiter stimmendes Ambiente für die päpstlichen Festessen in der Sala di Costantino geliefert haben wird. Darüber hinaus traten manche Szenen in den Dienst einer spezifisch mediceisch-leoninischen Selbstdarstellung des Auftraggebers.

Den literarischen Ausgangspunkt für das Programm der stets vor einem üppigen Fruchtgehänge dargestellten Puttenspiele liefert die Bildbeschreibung der "Liebesgötter" in den "Eikones" (I,6) des Philostrat: Eros in einem Obstgarten; sie lau-

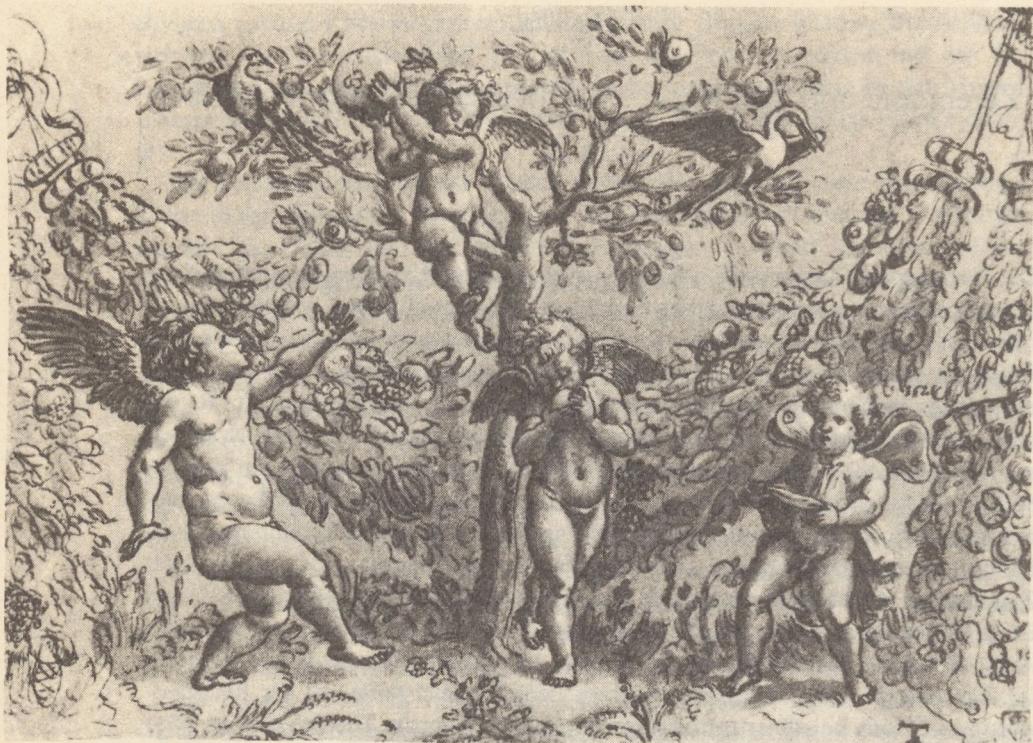


Abb. 1 Eroten beim Apfelwerfen. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Graphische Sammlung

fen, tanzen, fliegen umher, ernten Äpfel, werfen sich die Früchte zu oder beißen in sie hinein, balgen sich, jagen einem Hasen nach usf. Eine Entwurfszeichnung in Wien (5) illustriert wörtlich das bei Philostrat beschriebene Sammeln der Äpfel in Körben, eine andere in Budapest (Abb. 1) (6) zeigt drei Putten unter einem Apfelbaum und einen weiteren im Geäst, der sich anschickt, einen Riesenapfel hinabzuwerfen; entweder nach links zum verlangend Gestikulierenden oder aber nach rechts zu dem Kleinen, der sein Hemdchen zum Fangen bereithält. Philostrat schildert, wie die Eroten sich Äpfel, mit Küssen befrachtet, wechselseitig zuwerfen zum Zeichen ihrer erwachenden Liebe. Der mittlere Putto küßt einen Apfel oder beißt in ihn hinein (vgl. Eikones I,6 "wie es ihnen beim Hineinbeißen schmeckt"). Ernte und Verzehr von Äpfeln: welch passendes Thema für eine Esszimmerdekoration!

Ebenfalls wörtliche Illustrationen des philostratischen Textes liefern zwei weitere Szenen mit dem Ringkampf zweier Eroten und der Jagd auf den Hasen (7). Die Erotenszene mit dem Hasenfang wird im oberen Teil ergänzt durch drei Dohlen, die sich mit den Federn eines radschlagenden Pfaus schmücken. Dies ist eine variierte Anspielung auf die äsopische Fabel des Phaedrus von der hochnützigen Dohle

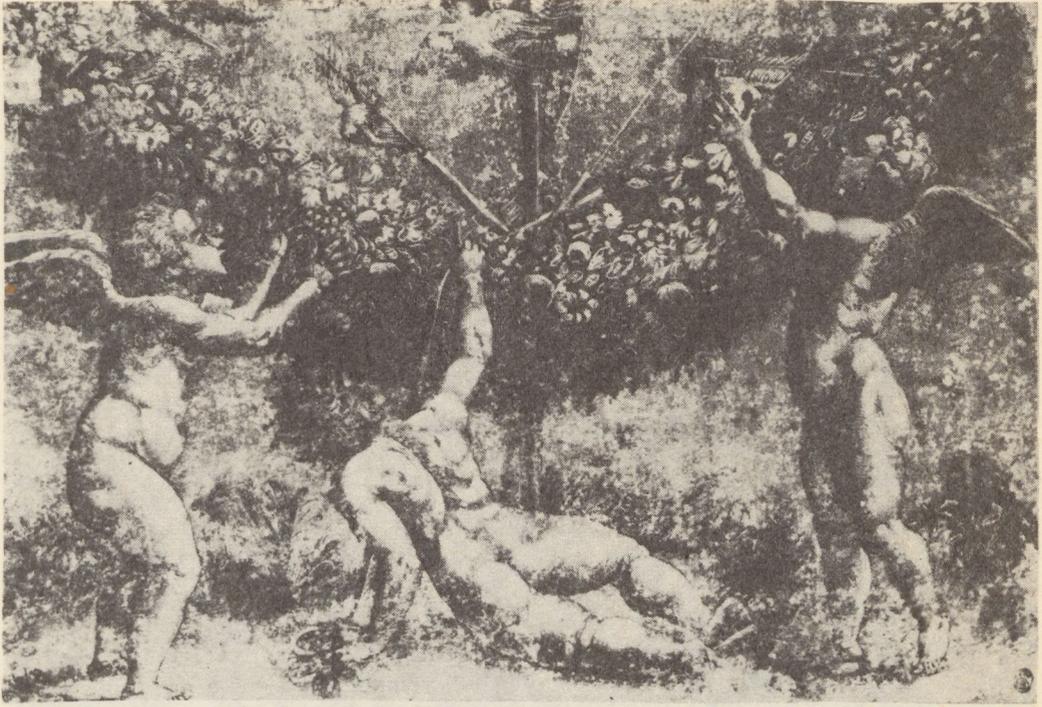


Abb. 2 Eroten beim Vogelfang. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni

und dem Pfau, die einen Apell an die Tugend der Selbstgenügsamkeit zur Moral hat (8). In diesem Falle ist es wohl eine Mahnung an die Personen im Umkreis des Papstes, sich nicht mit fremden — sprich: des Papstes — Federn zu schmücken.

Das Ergänzen und Vermischen philostratischer Erotenszenen mit anderen Inhalten und das Erfinden neuer Episoden à la Philostrate ist das Bezeichnende der übrigen Puttenszenen unserer Teppichfolge. Dabei wiederholt sich mehrfach der bereits beobachtete Bezug zur Funktion der Sala di Costantino als Bankettsaal: so z.B. auf einer Zeichnung in Paris mit weintrunkenen Putten (9); auf einer Zeichnung in Florenz (Abb. 2) (10), die drei Eroten beim Vogelfang zeigt, und zwar mit Lockkauz und Leimruten, wie es aus Jagdtraktaten der Zeit überliefert ist (11); oder auf einer Zeichnung in München (12), wo die Zusammenstellung von drei verschiedenen Eulenarten und einer Fledermaus wohl im biblischen Speiseverbot von unreinen Tieren (Dt 14,11 ff.) ihre Erklärung findet.

Unter diese Szenen, die durch Philostrate bzw. die Esszimmerfunktion des Anbringungsortes bestimmt sind, mischen sich nun Episoden, die ihren Bezugspunkt allein in der Person des Auftraggebers haben, entsprechend der bereits erwähnten Mitteilung des Tommaso Vincidor, er habe die Puttenszenen so reich wie möglich mit allen Impresen des Papstes ausgestattet. Auf einer nur durch eine Teppichkopie in



Abb. 3 Eroten mit Impresen Leos X. Teppichkopie. Budapest, Musée des Arts Décoratifs

Budapest (13) überlieferten Szene hantieren zwei Putten mit einem Joch (Abb. 3). Dieses bildet zusammen mit dem Motto SVAVE eine Imprese Leos X., die sich an das Christuswort in Mt 11,29 f. anlehnt: "Tollite iugum meum super vos, et discite a me, quia mitis sum, et humilis corde: et inuenietis requiem animabus vestris. Iugum enim meum suave est, et onus meum leve." Nach der Erklärung des Paolo Giovio hatte Leo X. bereits als Kardinal anlässlich der Wiederherstellung der Medici-Herrschaft in Florenz im Herbst 1512 die Jochimpresse angenommen, um den Bürgern der Stadt zu zeigen, daß seine Regentschaft "clemente et suave" sein werde (14). Der Putto links nimmt das Joch bereitwillig auf sich und befolgt somit in vorbildlicher Weise die sich auf Christus berufende Gehorsamsforderung Leos X.

Häufig in Nachbarschaft zu der mit einer politischen Aussage verknüpften Joch-

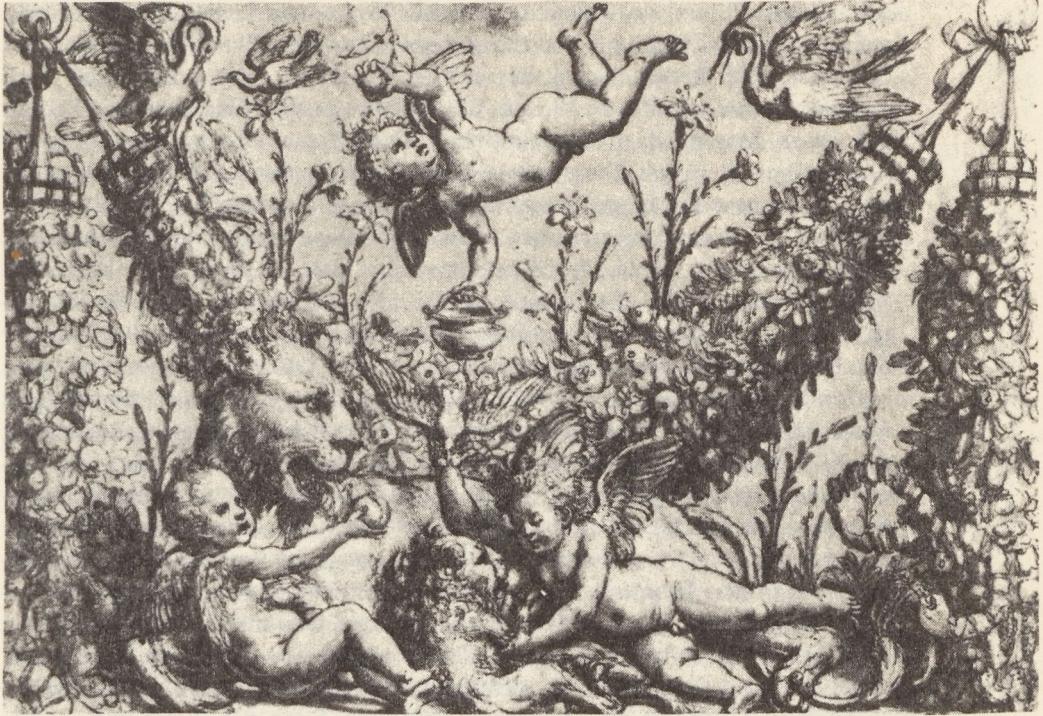


Abb. 4 Eroten und Löwenmutter mit Jungem. London, British Museum, Department of Prints and Drawings

imprese Leos X. erscheinen drei Federn in einem Diamantring. Diese bilden zusammen mit dem Motto SEMPER eine weitere Imprese, die aber vor Leo X. bereits dessen Vater Lorenzo il Magnifico benutzte. Als Zeichen christlicher Gesinnung steht der Diamant für die Liebe zu Gott (Dio amando), die sich in den christlichen Tugenden Fides, Spes und Caritas offenbart, ausgedrückt durch das Weiß, Grün und Rot der drei verschieden farbigen Federn. Das Motto SEMPER bezeichnet die Dauerhaftigkeit sowohl in der Ausübung dieser Tugenden als auch in der Anwendung dieser Imprese durch verschiedene Generationen der Medici-Familie (15). Unsere Teppichszene zeigt neben der als Handlung verbildlichten Jochimprese noch einen dritten Putto, der einen großen Diamantring mit den drei verschieden farbigen Federn nebst Inschriftband vom Boden aufhebt. Durch die Veranschaulichung zweier Impresen Leos X. werden die Tugenden und das Seelenruhe verheißende Gehorsamsgebot des Auftraggebers vor Augen geführt.

Eine Anspielung auf eine weitere Tugend – nämlich die Caritas – enthält eine andere Teppichszene (Abb. 4), in deren linker oberer Ecke ein Pelikan dargestellt ist, der sich die Brust öffnet, um die Jungen mit seinem Blut zu nähren (16). Die-

ses aus dem Physiologus bekannte Beispiel aufopfernder Liebe ist immer wieder auf den Opfertod und die Liebe Christi bezogen worden. Eine Übertragung dieses christologischen Bedeutungsgehaltes auf den Papst liegt nahe, versteht sich doch dieser kraft seines Amtes als Vicarius Christi. Eine parallele Handlung zum Pelikan mit seinen Jungen bildet das Hauptthema dieser Szene: eine am Boden liegende Löwin säugt ihr Junges. Diese seltene Darstellung – geläufiger ist das Bild des Löwen, der seine toten Jungen wachbrüllt oder mit seinem Hauch wiedererweckt – figurierte als Exemplum caritatis auf einem Triumphbogen, der 1515 zu Ehren Leos X. errichtet wurde, als dieser zum ersten Male als Papst seine Vaterstadt Florenz besuchte (17). Die Vermutung, daß hier eine individuell auf den Florentiner Leo X. bezogene Ikonographie vorliegt, wird angesichts der Handlung der drei Putten zur Gewißheit. Der Putto rechts schickt sich an, das Löwenjunge vom Muttertier fortzunehmen, während er mit der rechten Hand eine Taube auf das Löwenjunge zuleitet. Diese Szene liefert eine geistreich verschlüsselte Darstellung der Erhebung Leos X. zum Papst: der aus Florenz stammende junge Löwe Leo wird seiner Mutter, der Löwin Florenz (Löwe = Wappentier von Florenz), weggenommen, damit fortan die Taube des hl. Geistes ihn nähre. Die Vorstellung, daß in dem neuerwählten Papst der hl. Geist wohne, nahm auf vergleichbare Weise Bildgestalt an in dem Frontispiz einer Leo X. gewidmeten Schrift des Johannes Franciscus Poggius über das päpstliche Hirtenamt: auf dem mit der Tiara bekrönten Kopf Leos X. sitzt die Taube des hl. Geistes mit den Spruchbändern HIC PASTOR VERE EST. ET SINE LABE PIVS / HVNC HABITABO QVONIAM ELEGI EVM (18).

Auch die Lilien, die die Löwenszene umblühen, fügen sich in das Bild von der florentinischen Herkunft Leos X., welche vor allen Dingen von Florentiner Panegyrikern des Leo-Pontifikates ausführlich gewürdigt wurde. Eine Lilie bildet das Wappen von Florenz, erscheint aber auch im Familienwappen der Medici, und zwar auf der obersten von sechs Kugeln. Die allegorische Auslegung dieser Kugeln – sprich: Palle – war in der Medici-Panegyrik ein sehr beliebtes Thema, und nicht selten wurden die Palle als “mala medica” aufgefaßt; d.h. in der lateinischen Bezeichnung für Orangen erkannte man mediceische Äpfel, “mala medica” (19). In unserer Löwenszene bringen die beiden Putten mit den runden Früchten die mediceischen Äpfel – die “mala medica” – herbei, an denen die Löwenmutter genüsslich schleckt. So gesehen, lassen sich Lilien und Äpfel als Teile des Medici-Wappens auffassen. Nicht ausschließen möchte ich endlich die Möglichkeit, daß darüber hinaus in der Art und Weise, wie die Lilien die Nährszene umstehen, ein Anklang an die vierte Ekloge Vergils beabsichtigt wurde. Dort heißt es von dem Knaben, mit dessen Geburt das Goldene Zeitalter anbricht, “ipsa tibi blandos fundent canabula flores” (Ecl. IV,23).

Die Vorstellungen vom Goldenen Zeitalter und von einer endzeitlichen Friedenserwartung lassen sich noch deutlicher in zwei weiteren Szenen nachweisen. In der einen ist aus dem Löwenjungen ein ausgewachsener Löwe geworden, dessen Strahlenkrone ihn als König der Tiere ausweist (20). Daß mit ihm Leo X. gemeint ist, steht außer Zweifel angesichts der umfangreichen Löwensymbolik, welche die

literarische wie künstlerische Produktion des Pontifikates Leos X. geradezu überwucherte. Besonders häufig wollte man im Medici-Papst den in Apc 5,5 prophezeiten siegreichen Löwen aus dem Stamm Juda erkennen. Leo X. billigte diese Gedankengänge und beteiligte sich schon früh aktiv an ihrer Verbreitung. Dies beweisen zahlreiche Emissionen einer auf Geheiß des Papstes geprägten Münze, die einen Löwen mit der Legende *VICIT LEO DE TRIBV IVDA* zeigt (21). Diesen Löwen sehen wir auch auf unserer Teppichszene. Mit der Lilienpalla auf einer die Löwenkrone bedeckenden Platte sowie mit einer zweiten Kugel unter dem Fuß des linken Putto wird erneut auf die Palle im Medici-Wappen angespielt. Die drei Putten, die das so menschlich dreinschauende Löwenantlitz umrahmen, halten die Insignien höchster weltlicher und geistlicher Macht: Zepter und Reichskrone sowie Tiara und Petrus-Schlüssel. Zwei Tauben mit Ölzweigen kennzeichnen die Szene als Friedenszeitalter, in dem gemäß der päpstlichen Auslegung der Zweischwerterlehre beide Gewalten, die geistliche und die weltliche, dem Löwen Leo zugeordnet sind.

Die Vereinigung von weltlicher und geistlicher Gewalt in einer Person zeigt auch unsere letzte Szene (Abb. 5) (22), der ein überaus gedankenreicher Concetto zugrunde liegt. Die zentrale Gestalt, nimbiert und mit der Strahlenkrone, trägt die Papstschlüssel in der Linken, das kaiserliche Zepter in der Rechten und hat den rechten Fuß gleich einem antiken Imperator beherrschend auf eine Kugel gesetzt. Diesem "rex et sacerdos" bringen zwei weitere Putten mit Goldmünzen gefüllte Schalen dar. Diese Szene spielt sich ab "sub signo leonis", d.h. unter dem Sternbild des Löwen, das in wörtlicher Illustrierung der astrologischen Lehre vom Löwen als dem Haus der Sonne von Sonnenstrahlen umleuchtet wird. Links und rechts neben dieser astrologischen Formation erscheinen Adler und Phönix. Ihre Beziehung zur Sonne ist gleichermaßen eng; und als charakteristische Erneuerungssymbole sind sie mit der Vorstellung von der Wiederkehr des Goldenen Zeitalters verbunden (23). In der Gesamtszene manifestiert sich somit die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters; eine Vorstellung, die sich wie ein roter Faden durch Panegyrik und Propaganda des Leo-Pontifikates zog (24). Aus päpstlicher Sicht ist die Einheit von geistlicher und weltlicher Gewalt die Grundvoraussetzung für die Aetas Aurea, der durch die dargebrachten Goldmünzen materieller Ausdruck verliehen wird. Bereits beim Possess Leos X. im April 1513 befand sich unter den Dekorationen, die den Weg des Papstes säumten, eine Darstellung, auf der mehrere Könige Leo X. Gold und Silber darbrachten (25). Wiederholte Male wurde Leo X. von seinen Panegyrikern als Phönix gepriesen, mit dem das Goldene Zeitalter anbreche (26); und es ist sicher kein Zufall, daß der Phönix auf der Seite der Papstschlüssel plazierte wurde, der Reichsadler dagegen auf der Seite des weltlichen Zepfers. Schließlich war auch die Anspielung auf das Sternbild des Löwen ein vielbetontes Thema der auf Leo X. gemünzten Panegyrik und Kunstproduktion (27).

Fassen wir zusammen: Die Teppichserie der "Giocchi di Putti", als mobiler Zusatzdekor für einen Bankettsaal des Vatikanischen Palastes bestimmt, trägt deutlich den Stempel ihres Auftraggebers Leo X. Unter die anscheinend mehr vordergründig unterhaltenden, z.T. auf die Esszimmerfunktion des Anbringungsortes



Abb. 5 Eroten unter dem Sternbild des Löwen. Kupferstich des Meisters mit dem Würfel

Bezug nehmenden Puttenspiele mischen sich Szenen, in denen die Eroten – “die Nymphenkinder, die alle Menschen beherrschen” (Philostrat) – die Aufgabe haben, den Tafelgästen des Papstes persönliche, z.T. politische Botschaften des päpstlichen wie mediceischen Auftraggebers zu vermitteln (28). In diesen Punkten berührt sich das Programm mit der panegyrischen Literatur des Leo-Pontifikates und hat wiederholt Entsprechungen in den gleichzeitigen Festzugsikonographien, deren Aufgabe sowohl panegyrischer als auch propagandistischer Art war.

Die kostbaren Seidentepiche, deren Hintergrund jeweils aus puren Goldfäden gewirkt war, brachten inhaltlich und materiell den Gedanken an ein sich unter Leo X. verwirklichendes Goldenes Zeitalter zum Ausdruck. Daß man bei der Konzeption der Szenen von einer philostratischen Gemäldebeschreibung ausging, die dann den Darstellungsrahmen auch für die nicht-philostratischen Episoden abgab, entspricht einer um Antikenrekonstruktionen bemühten Tendenz der Zeit. Möglicherweise war aber sogar der Rückgriff auf die Eroten des Philostrat durch mediceische Überlegungen motiviert. Wie wir eingangs sahen, ernten und spielen die Liebesgöt-

ter mit Äpfeln. Vielleicht hat der Gedanke an die medicaischen Äpfel, die "mala medica", auch bei der Wahl des philostratischen Themas Pate gestanden.

- 1 Vgl. hierzu die Monographie des Verf.: Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. – Hildesheim/New York 1979.
- 2 Vgl. einstweilen Müntz, Eugène: Les Tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe. – Paris 1897, S. 47 – 52; Csernyánszky, Marie: Tapisseries des Médicis. Jeux d'enfants. – Budapest o.J. [1948]; Pouncey, Philip und Gere, J.A.: Raphael and His Circle. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. – London 1962, S. 87 – 90. – Eine ausführliche Behandlung dieser Teppichserie bereitet Verf. im Rahmen einer allgemeineren Studie zur Puttendarstellung vor. Aus Platzmangel können an diesem Ort nur knappste Belege angeführt werden.
- 3 Müntz, Eugène: Un collaborateur peu connu de Raphael. Tommaso Vincidor de Bologne. – In: La Revue de l'Art Ancien et Moderne 6 (1899), S. 335 – 338. – Den einzelnen Entwürfen liegen Kompositionen Raphaels zugrunde.
- 4 Ehrle, François und Stevenson, Henri: Les fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican. – Rome 1898, S. 25, Anm. 3, 4, 6.
- 5 Albertina, S.R. 443; Wickhoff, Franz: Die italienischen Handzeichnungen der Albertina . . . – In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 13 (1892), S. CCX.
- 6 Szépművészeti Múzeum, Graph. Slg., Inv. 2265; Csernyánszky (s. Anm. 2), S. 20 Abb. 17.
- 7 München, Staatl. Graph. Slg., Inv. 2554 b bzw. 2552; Foerster, Richard: Philostrats Gemälde in der Renaissance. – In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 25 (1904), S. 25 f.
- 8 Phaedrus: Liber Fabulorum. Hrsg. von Antonius Guaglianone. – Torino 1969, S. 5 f.; vgl. Diez, Ernst: Ein Karton der "Giocchi di Putti" für Leo X. – In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 31 (1910), S. 36.
- 9 Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 11140; vgl. Kunstchronik 31 (1978), S. 69 Abb. 5, S. 73.
- 10 Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Inv. 305 S; unveröffentlicht; erster Hinweis bei Dacos, Nicole: Le Logge di Raffaello. – Roma 1977, S. 133 Anm. 279.
- 11 z.B. Lindner, Kurt: Das Jagdbuch des Petrus de Crescentiis in deutschen Übersetzungen des 14. und 15. Jahrhunderts. – Berlin 1957, S. 135, 145.
- 12 Staatl. Graph. Slg., Inv. 2554 a; Foerster (s. Anm. 7), S. 26 Abb. 4.
- 13 Musée des Arts Décoratifs, Inv. 20001; Csernyánszky (s. Anm. 2), S. 6 Taf. III.
- 14 Giovio, Paolo: Dialogo dell'impresa militari et amorose. – In Vinegia 1557, S. 25 f.
- 15 So Giovio (s. Anm. 14), S. 26 f. und Vasari, Giorgio: Ragionamenti. In: Le Opere di Giorgio Vasari. Hrsg. von Gaetano Milanese. Bd. 8. – Firenze 1882, S. 24 f.
- 16 London, Brit. Mus., Department of Prints and Drawings, Inv. 1957-4-13-5; Pouncey und Gere (s. Anm. 2), Taf. 121.
- 17 Nobili, Guglielmo de: Scritti e Canzoni in Lode di Papa Leone X^o. – Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Landau Finaly 183, fol. 47 v.
- 18 De veri pastoris munere. – Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 3732; Shearman, John: Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. – London 1972, Abb. 10.
- 19 Einige Nachweise bei Susan Regan McKillop: Franciabigio. – Berkeley/Los Angeles/London 1974, S. 74 Anm. 42 f.

- 20 Budapest, Szépművészeti Múzeum, Graph. Slg., Inv. 2266; Csernyánszky (s. Anm. 2), S. 19 Abb. 15.
- 21 Muntoni, Francesco: *Le monete dei papi e degli stati pontefici*. Bd. 1. – Roma 1972, Taf. 24 – 28.
- 22 Nachstich des Meisters mit dem Würfel (B. XV, S. 208, Nr. 32); Müntz (s. Anm. 2), Abb. S. 48.
- 23 Vgl. Ladner, Gerhart B.: *Vegetation Symbolism and the Concept of the Renaissance*. – In: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*. – New York 1961. Bd. 1, S. 318 f.
- 24 z.B. Fulvius, Andreas: *Sanctissimo Patri Leoni X. Pont. Max. Panegyricus*. – In: *Carmina Illustrium Poetarum Italorum*. Bd. 5. – Florentiae 1720, S. 157.
- 25 Cancellieri, Francesco: *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici*. – In Roma 1802, S. 71.
- 26 z.B. Capperone, Biagio del: *Sonetti rustici*. Hrsg. von Costantino Arlía. – Città di Castello 1902, S. 84.
- 27 z.B. Capiferreus, Faustus Magdalenus: *Leoni X. Pont. Max.* – In: *Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 3351, fol. 125 r*; *Triumphbogenentwurf des Baldassare Peruzzi* (Frommel, Christoph Luitpold: *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*. – Wien/München 1967/68. – Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, Taf. XXIIc).
- 28 Dieses Gesamtbild wird auch durch die Inhalte der restlichen neun hier nicht vorgestellten Szenen der Teppichfolge nicht verändert.