

CHRISTINE TAUBER

DIE POLITISCH-ZEREMONIELLE NUTZUNG DER GRANDE GALERIE IN FONTAINEBLEAU DURCH FRANÇOIS I^{er}*

Stützt man sich bei der Erschließung des repräsentativen und zeichenhaften Einsatzes der Grande Galerie in Fontainebleau im Ritual der Schlossbesichtigung ausschließlich auf Schriftquellen, so wird man wenig Aufschluss über die konkrete zeremonielle Nutzung der Galerie durch den französischen König François I^{er} erhalten. Die Quellen aus der Zeit ihrer Entstehung und aus den nachfolgenden Jahrzehnten schweigen sich über diesen Punkt weitestgehend aus: Ein einziger Besuch eines ausländischen Diplomaten am französischen Hof ist für das Jahr 1540 quellenmäßig dokumentiert und gibt einige wichtige Hinweise für unsere Fragestellung. Es handelt sich um Henry Wallop, den Gesandten Heinrichs VIII., der in diesem Jahr Fontainebleau besucht und dem die außerordentliche Ehrenbezeugung zuteil wird, vom Hausherrn höchstpersönlich am 17. November durch das repräsentative Herzstück seiner Hauptresidenz geführt zu werden¹ – durch die im Rahmen der Neugestaltungen des Schlosskomplexes seit 1528 erbaute und in den Jahren 1533–39 von Rosso Fiorentino und seinen Mitarbeitern ausgestaltete Galerie.²

Im Vorfeld der Besichtigung erkundigt sich François zuerst sehr detailliert nach den Ausstattungen der englischen Königsschlösser Windsor Castle und Hampton Court und dokumentiert damit einmal mehr sein Konkurrenzverhältnis gegenüber Heinrich VIII. auch bezüglich der Bautätigkeit. Generell scheint der französische König die Kunstsinnigkeit und ikonografische Vorbildung des von ihm geführten Diplomaten nicht übertrieben hoch (und damit zutreffend) eingeschätzt zu haben, da seine Führung mehr den Materialwert der Galerie als ihren genuin künstlerischen Wert hervorhebt. Auch die berühmte Szene, in der der König seinem Besucher in der *chambre du roi* sogar beim Besteigen einer Bank behilflich ist, damit dieser die Materialien aus

* Die ausgearbeitete Fassung des folgenden thesenhaften Aufrisses findet sich in Kapitel 6 und 7 meiner Habilitationsschrift »Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}« (Studien aus dem Warburg-Haus 10), Berlin 2009.

¹ Wallops Bericht über diese Schlossführung ist abgedruckt bei WILLIAM McALLISTER JOHNSON, On Some Neglected Usages of Renaissance Diplomatic Correspondance, in: Gazette des Beaux-Arts 79, 1972, S. 51–54.

² Vgl. zur Baugeschichte der Galerie: MAURICE ROY, La Galerie de François I^{er} à Fontainebleau, in: Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, 1914, S. 205–224; DERS., La Galerie de François I^{er} à Fontainebleau, in: DERS., Artistes et Monuments de la Renaissance en France, Bd. 1, Paris 1929, S. 226–237; SYLVIA PRESSOUYRE, Le cadre architectural, in: La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau, numéro spéciale de la Revue de l'art 16/17, 1972, S. 13–24; FRANÇOISE BOUDON, JEAN BLÉCON und CATHERINE GRODECKI, Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV: les bâtiments et leurs fonctions, Paris 1998, S. 31–33; 150; 156; EUGENE E. CARROLL (Hg.), Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts (Ausstellungskatalog, Washington, National Gallery of Art 25.10.1987–3.1.1988), S. 222–226; HENRI ZERNER, L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme, Paris 1996, S. 66f.

der Nähe würdigen kann, spricht für die Materialfixiertheit Wallops, der damit dem durchschnittlichen Schlossbesucher entsprochen haben dürfte:

»And for bycause in suche my communication had with Hym before, I did not gretely prease the matter and stuff that the said borders was made of, geving no good luster, the said Frenche King requiered me to go uppon a benche to feele the said matier and stuff; unto whom I saied, ›Sir, the benche is to highe, and shal hardly gett upp, [...] He, lyke a good gratiouse Prince did help me forward with his hande, orelles, to be playne with Your Majestie, I shuld hardly have gotton upp; and likewise at my cummyng downe stayed me agayn [...]«³

Sollte der englische König Genaueres über die künstlerische Ausstattung der Galerie erfahren wollen, so empfiehlt ihm Wallop in seinem Bericht, seinen eigenen Hofkünstler Nicolò Belin da Modena zu befragen, der, bevor er um 1535/37 fluchtartig nach England übersiedelte, an der Galerieausstattung in Fontainebleau mitgearbeitet hatte. Er selbst, Wallop, fühle sich für die ikonografischen Spitzfindigkeiten nicht hinlänglich gebildet. Er gibt somit wenig zutreffend das wieder, was er zu sehen glaubt, wenn er beispielsweise eine Venus für eine Lukretia hält. Offensichtlich wurde er auch vom König aufgrund seines subalternen Ranges keiner näheren Erklärung des Dargestellten für würdig erachtet. Er hätte eine solche dichte Beschreibung ohnehin niemals adäquat an seinen Dienstherrn weiterleiten können.

Dass es sich bei der Grande Galerie in Fontainebleau um einen gezielt zum Privatraum stilisierten Repräsentationsraum handelt, zeigt nicht nur Wallops Bemerkung, der französische König bewahre den Schlüssel zu seinem Allerheiligsten der Kunst selbst auf und wache somit strikt über die Zugänglichkeit mit Hilfe dieser persönlichen Schlüsselgewalt.⁴ Im zeremoniellen Ablauf innerhalb des Schlosses wurde die Galerie zu einer Art privatem *studiolo* (und gar nicht so sehr zu einem Durchgangsort und Verbindungsgang, wie es der üblichen Raumfunktion einer Galerie entspräche), indem sie unmittelbar an das Schlafzimmer des Königs, die *chambre du roi*, anschloss.⁵ Die berühmten *studioli* der Renaissance in den oberitalienischen Residenzen (insbesondere der der Isabella d'Este in Mantua) hatten ebendiese Funktion einer handverlesenen Bildersammlung, deren Vorzeigen im Sinne eines prononcierten Herrschaftsaktes eingesetzt wurde.⁶ Selbstverständlich galt die ehrenvolle Geste einer königlichen Privatführung in Wallops

³ McALLISTER JOHNSON (wie Anm. 1) S. 53f.

⁴ »[T]he Frenche King [...] brought me into his gallerey, keping the key therof Hym self, like as Your Majestie useth, and so I shewed Hym, wherewith he toke plesur.« (McALLISTER JOHNSON (wie Anm. 1) S. 53) – Zum Aspekt der vom König exklusiv beanspruchten Schlüsselgewalt: ZERNER (wie Anm. 2) S. 83; vgl. auch CARMELO OCCHIPINTI, Il »camerino« e la »galleria« nella Villa d'Este a Fontainebleau (»Hôtel de Ferrare«), in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 4, 1997, S. 601–635; hier S. 632.

⁵ Eigentliche *studiolo*-Funktion im Sinne eines Rückzugs- und Studienortes hatte in Fontainebleau wahrscheinlich eine »camera« in den königlichen Gemächern um die Cour du Donjon, die Gilles Corozet in einem Gedicht von 1539 als »estude« bezeichnet, und in der Teile der Bibliothek (vor allem Literatur zum Studium der *artes* sowie juristische und historische Literatur) zu Studienzwecken aufbewahrt wurden; vgl. OCCHIPINTI (wie Anm. 4) S. 634f.

⁶ Andrew Carl Weislogel unterschätzt in seiner sonst sehr aufschlussreichen Arbeit die politische Instrumentalisierung der Galerie, wenn er sie ausschließlich in die *studiolo*- und Kunstsammlungs-Tradition einordnet und annimmt, der König habe sich in seiner Freizeit dem »solitary musing over the gallery's mysteries« hingeeben (ANDREW CARL WEISLOGEL, Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini and Clement Marot. Court

Fall nicht dem kleinen Diplomaten, sondern fand ausschließlich im Hinblick auf einen würdigeren Rezipienten der hier bildlich und augenfällig vermittelten repräsentativen Botschaft statt, richtete sich also an dessen Dienstherrn, den englischen König.

Die inszenierte Schlüsselgewalt wird flankiert von einem weiteren machtvoll ausgespielten Herrschaftsmonopol: demjenigen der Reproduktionshoheit über die vom König in Auftrag gegebene Kunst. François I^{er} bietet nämlich dem englischen Diplomaten nicht nur an, Heinrich könne gerne Marmor aus den neu erschlossenen französischen Brüchen beziehen, sondern scheint auch bereit, ein weiteres Set von Antikenabgüssen aus den berühmten Gussformen für ihn anfertigen zu lassen, die sein Hofkünstler Primaticcio gerade in Rom im Belvederehof abnimmt – die ersten identisch großen Bronzeabgüsse der Belvederischen Antiken (Abb. 1).⁷ Offensichtlich nimmt Wallop dieses Angebot ernst, denn er geht im Verlauf seines Berichts so weit zu behaupten, dass der französische König sicherlich auch gerne bereit wäre, die Innenausstattung seiner gesamten Galerie für den englischen Hof duplizieren zu lassen: »An in the galerey of St. James the like wold be wel made, for it is bothe highe and large. Yf your pleasure be to have the paterne of this here, I knowe right wel the Frenche King wold gladly geve it me.«⁸ In der Tat setzte François dieses Recht auf Reproduktion später auch in diesem Fall ein, indem er die Südseite seiner Galerie in aufwendigen Tapisserien verdoppeln ließ, die eventuell für Karl V. bestimmt waren (Abb. 2).⁹ Das königliche

Artists and Poets at Francis I's Fontainebleau (1530–45), Ithaca/New York 2000, S. 63). Auch ZERNER (wie Anm. 2) S. 67 bezeichnet die Galerie unzutreffenderweise als »promenoir privé«.

⁷ Hierzu Kapitel 7 von TAUBER (wie Anm. *) sowie DIES., »Translatio Imperii?« – Primaticcios Abguss des Laokoon für Fontainebleau, in: DOROTHEE GALL und ANJA WOLKENHAUER (Hgg.), Laokoon in Literatur und Kunst (Beiträge zur Altertumskunde 254), Berlin 2008, S. 201–227; vgl. auch SYLVIA PRESSOUYRE, Les fontes de Primaticcio à Fontainebleau, in: Bulletin monumental 127, 1969, S. 223–239; BERTRAND JESTAZ, Les moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle, in: HENRI LAVAGNE und FRANÇOIS QUEYREL (Hgg.), Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie, Genf 2000, S. 23–28; REGINA SEELIG-TEUWEN, Large Bronzes in France During the Sixteenth Century, in: PETA MOTTURE (Hg.), Large Bronzes in the Renaissance, New Haven/London 2003, S. 114–126; SUZANNE FAVIER, Les collections de marbres antiques sous François I^{er}, in: Revue du Louvre 24, 1974, S. 153–156; FRANCIS HASKELL und NICHOLAS PENNY, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture (1500–1900), New Haven/London 1981, S. 1–6; JANET COX-REARICK, Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}, Paris 1995, S. 319–361; DOMINIQUE CORDELLIER (Hg.), Primaticcio. Maître de Fontainebleau (Ausstellungskatalog, Paris, Musée National du Louvre 22.9.2004–31.1.2005), Paris 2004, S. 137–154. In keiner dieser Darstellungen wird jedoch die Frage nach der (kunst)politischen Intention dieser Abgüsse gestellt.

⁸ McALLISTER JOHNSON (wie Anm. 1) S. 53.

⁹ Hierzu LOUIS DIMIER, La tenture de la Galerie de Fontainebleau à Vienne, in: Gazette des Beaux-Arts 16, 1927, S. 166–170; BERTRAND JESTAZ, La tenture de la Galerie de Fontainebleau et sa restauration à Vienne à la fin du XVII^e siècle, in: Revue de l'art 22, 1973, S. 50–56; GERLINDE GRUBER, Les tentures à sujets mythologiques de la Grande Galerie de Fontainebleau, in: Revue de l'art 108, 1995, S. 23–31; SYLVIA PRESSOUYRE, Problèmes de style. Le témoignage des tapisseries, in: La Galerie François I^{er} (wie Anm. 2) S. 106–111; SOPHIE SCHNEEBALG-PERELMAN, Les chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie, Brüssel 1982, S. 117–154; CARROLL (wie Anm. 2) S. 246–249; WOLFGANG BRASSAT, Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992; THOMAS CAMPBELL (Hg.), Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence (Ausstellungskatalog, New York, The Metropolitan Museum of Art 12.3.–19.6.2002) New York/London 2002, S. 470–476, Kat.-Nr. 55; ANDREA STOCKHAMMER, Tapestry Production in France (1520–60), in: CAMPBELL (s. o.) S. 459–469.



Abb. 1: Francesco Primaticcio, Laokoon, 1543, Galerie de la Diane, Fontainebleau



Abb. 2: Tapiserie »Cléobis et Biton«, um 1540–47, Kunsthistorisches Museum, Wien

Copyright wird somit zu einem genuinen Herrschaftsrecht, das im diplomatischen Verkehr auf höchster Ebene eingesetzt wird. Es dient gleichermaßen zur Demonstration von *largesse* wie als Überlegenheitsbeweis; denn die Verbreitung des originären und originellen, da einzigartigen Stils von Fontainebleau stellt die Machtdemonstration einer neuen Leitkultur dar, die sich selbstbewusst vom »Modell Italien« das nimmt, was sie benötigt, ohne ihm sklavisches zu folgen.

Doch die wohl wichtigste Botschaft der politisch-zeremoniellen Nutzung der Galerie lag zweifellos in der alleinigen Deutungshoheit des Königs über seine Kunstwerke. Schriftliche Quellen zur Stützung dieser Hypothese gibt es, wie schon erwähnt, so gut wie keine, so dass wir auf die Kunstwerke selbst und deren Struktur- und Funktionslogik zurückverwiesen sind. Doch deren Aussagewert übersteigt in seiner Komplexität ohnehin jede Botschafterrelation der Zeit – man muss den im Kunstwerk enthaltenen latenten Sinngehalt nur freilegen. Ich glaube zeigen zu können, dass die Grande Galerie strukturell einer Strategie gezielt eingesetzter Verschlüsselung und Hermetik folgt, die vom Herrscher im Akt des Zeigens als Herrschaftsinstrument und politische Überlegenheitsdemonstration genutzt werden konnte und *de facto* genutzt wurde – und zwar bei jeder Besichtigung erneut. Das »Programm« der Galerie setzt auf eine Ästhetik der intellektuellen Überwältigung des Betrachters durch ikonografische Finesse und subtile Zitate einerseits, Materialreichtum und -mischung andererseits. Die Verweigerung einer durchgängig erschließbaren inhaltlichen Programmatik, so meine These, war hier Programm und wurde höchstwahrscheinlich gezielt in der zeremoniellen Nutzung der Galerie durch den König eingesetzt.¹⁰

¹⁰ REBECCA ZORACH ist in ihrer parallel zu meiner Untersuchung entstandenen Arbeit »Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance«, Chicago/London 2005, deren Druckfahnen sie mir freundlicherweise zum Teil zur Verfügung gestellt hat, unabhängig von meinen Überlegungen zu ähnlichen

Die Galerie in Fontainebleau knüpft an den antiken Raumtypus der *ambulatio* an, die bei Vitruv ein Peristyl oder eine langgestreckte Wandelhalle im Sinne der griechischen Stoa bezeichnet.¹¹ Damit ist die Funktion des Ortes als Raum des ästhetischen Erlebens in müßigem und ziellosem Hin- und Herspazieren einerseits, als Szenerie des politischen oder philosophischen Gesprächs andererseits bereits umrissen. »Innenpolitisch« hatte die kleine Elite der Hofgesellschaft Zugang zur Galerie und zum Gesellschaftsspiel ihrer Deutung. Der Souverän konnte sich im Kreis seiner Höflinge als der geistreichste Deuter seiner Kunstwerke profilieren und zugleich mit Witz und Ironie auf höchstem Niveau unterhalten. Insbesondere aber im diplomatischen Verkehr und damit »außenpolitisch« wusste François I^{er} seine Galerie zu nutzen und unter Beweis zu stellen, dass geistiger Wettstreit und Überbietung für ihn gleichermaßen künstlerische wie politische Kategorien waren.

Die angemessene Rezeptionshaltung angesichts eines solchen Bilderrätsels wäre – rein physisch gesprochen – eine doppelte: die genannte *ambulatio*, also das vagierende Herumlaufen, das Suchen nach Motiven und formalen Analogien einerseits, die konzentrierte Einzelbildbetrachtung, sitzend auf der jeweils gegenüber dem Bild angebrachten Bank, andererseits. Eine narrativ-sequentielle Struktur interagiert somit mit einer räumlich-fixierten Betrachtungsweise. Auf diesen Bänken hatten jeweils genau zwei Personen Platz.¹² Damit ist der idealtypische Besichtigungsmodus der königlichen Kunst-Kammer durch den beschränkten Sitzplatz vorgegeben: Jeweils einen seiner hochgestellten Besucher konnte der König durch die Galerie führen und ihm das Dargestellte im intensiven Zwiegespräch erläutern.

Begeben wir uns im Folgenden gedankenexperimentell auf einen idealtypischen Besichtigungsgang durch die Galerie, um im rekonstruktiven Akt der Rezeption ihre Funktionslogik zu analysieren. Der Eintritt in diesen Kosmos stellt für den Uneingeweihten eine extreme Krisenerfahrung dar, die zugleich eine zugespitzte ästhetische Erfahrung ist: Gänzlich unvorbereitet wird er in einem fast schockhaft zu nennenden Erlebnis mit einer Akkumulation hermetischer Bedeutungen konfrontiert. Dem Zeremonialweg durch das Schloss entsprechend betritt man, wie bereits erwähnt, die Galerie von ihrem Ostende und damit von der *chambre du roi* her. Hat sich die niedrige Eingangstür, die ursprünglich unscheinbar in die umlaufende Holzdekoration der Lambrierung eingefügt war, hinter dem Besucher geschlossen, sieht er sich mit einer künstlerischen Vielfalt konfrontiert, wie er sie zu diesem Zeitpunkt an keinem europäischen Hof vorfinden konnte. Richtet er zuerst den Blick in die rund 64 Meter messende Tiefe dieses Gebildes, so sieht er, dass diese zeichenübersäte Kunstwelt ein geschlossener

Ergebnissen gekommen; vgl. ebd. S. 38–48, v. a. S. 45: »Obscurity itself could serve a particular purpose, bolstering the king's authority as a controller of meaning.«; vgl. auch ZERNER (wie Anm. 2) S. 81, 84f.

¹¹ VITRUV, *De Architectura*, Liber VII, 5, S. 332; vgl. auch WOLFRAM PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970, S. 7; FRANK BÜTTNER, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Kiel 1972, S. 129–132.

¹² Vgl. WILLIAM McALLISTER JOHNSON, *Once More the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 103, 1984, S. 127–144, hier S. 128f., 137; ELISABETH ANN LOEFFLER, *The Arts in the Court of Francis I (1515–1547). A Comparative Study of Selected Examples from Poetry, Music and Visual Arts*, Ann Arbor 1983, S. 293.

Mikrokosmos ist, da die Ausmalungen und Stuckdekorationen um alle vier Wände herumlaufen. Wendet er dann den Blick nach rechts und links, so kann er erleichtert feststellen, dass der ausführende Künstler immerhin in der Stukkatur rechts von ihm einen Fingerzeig für den richtigen Einstieg in das Deutungsabenteuer angebracht hat (Abb. 3/Farbtaf. VIII): Dort wendet sich ihm nämlich eine monumentale Frauenfigur zu und lädt ihn gewissermaßen durch ihren weiterweisenden Handgestus zur Besichtigung ein. Sie scheint die ›Tagesgeschäfte‹ der Kriegsführung – repräsentiert durch das Stuckrelief mit der Darstellung einer Schlacht – mit Füßen zu treten und weist mit der rechten Hand auf die kulturell und künstlerisch dominierte Gegenwelt der königlichen Galerie. Unter dem Hauptfresko wird dem Betrachter in einem kleinen *quadro riportato* – der durch seinen überdimensionierten Rahmen deutlich als fiktives Gemälde gekennzeichnet ist – ein letztes Mal vor Augen geführt, wo er sich gerade befindet und welchen Weg er bereits zurückgelegt hat, seit er das Schloss betreten hat: Die kleine Ansicht der majestätischen *porte dorée* mit der nach Westen anschließenden Galerie in der Kartusche ist die letzte Orientierungsmarke leicht über der Augenhöhe des Betrachters und sein letzter Kontakt mit der Außenwelt.

Richtet er seinen Blick nach oben auf das Hauptbild – das ihm ebenfalls gerahmt und damit wie in einer Sammlungspräsentation entgegentritt –, so steht ihm das erste unter vielen uneindeutigen und polysemen Bildthemen vor Augen. Die grazile Hauptfigur (ebendiejenige, die Wallop als Lukretia identifiziert hatte) links von dem kompliziert liegenden Knaben scheint das malerische *Double* der Dame im Stuck rechts zu sein. Frühere Interpreten waren sich uneinig, ob es sich um Venus handelt, die Amor straft, weil er Psyche verlassen hat,¹³ oder um die Erziehung des Amor¹⁴ oder um den schlafenden Amor,¹⁵ – oder aber um die von Mars verlassene Venus.¹⁶ Auch die händeringende weibliche Figur, die die zentralen Stufen zum Wasserbecken hinabschreitet, ist mehrdeutig: Es könnte Minerva sein, die sich mit Venus im kulturellen Auftrag verbindet und verbündet, während Cupido schläft;¹⁷ sie könnte aber auch eine Nymphe darstellen, die thematisch zum Wasser und den beiden violett-skulpturalen Tritonen links im Bild ›passen‹ würde. In spielerischer Weise schlägt das Fresko zugleich das Thema der *arma et litterae* an: Die Amorinenschar links oben, wohl eine Hommage an Raffaels »Galatea«,¹⁸ spielt mit Waffen, während rechts unten eine Amorette hinter einer Säule mit salomonisch-gewundenem Schaft ein nur leicht geöffnetes Buch präsentiert. Die durch die Lüfte getragenen Waffen verweisen – ebenso wie die beiden Schlachtenreliefs

¹³ So die frühen Beschreibungen des PÈRE PIERRE DAN, *Fontainebleau, le trésor des merveilles de la maison royale*, Paris 1642 (ND Paris 1990), S. 91; sowie PIERRE GUILBERT, *Description historique du château, bourg et forêt de Fontainebleau*, Bd. 1, Paris 1731 (ND Marseille 1978), S. 92.

¹⁴ So KURT KUSENBERG, *Le Rosso*, Paris 1931, S. 65.

¹⁵ Zusammenfassend zu den bisherigen Deutungen: SYLVIE BÉGUIN und SYLVIA PRESSOUYRE, *Documentation, descriptions, interprétations et exégèses*, in: *La Galerie François I^{er}* (wie Anm. 2) S. 125–142, hier S. 125.

¹⁶ Vgl. GUY DE Tervarent, *La pensée du Rosso*, in: DERS., *Les énigmes de l'art*, Bd. 4: *L'art savant*, Brügge o. J. [1952], S. 28–45, hier S. 40ff.

¹⁷ So CARROLL (wie Anm. 2) S. 231.

¹⁸ Vgl. PAOLA BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, Rom 1950, S. 148.

unter den monumentalen antikischen Stuckfiguren seitlich des Freskos – auf Kriegs- und Kampfthematik und stehen damit in deutlichem Kontrast zu den sonstigen Bildinhalten. Diese heterogenen Elemente in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen, gelingt dem Betrachter nicht.

Da hier eine sequentiell-immanente Erschließung des Dargestellten offensichtlich scheitert, wird er bestrebt sein, im Umfeld Hinweise auf eine mögliche Deutung zu finden. Er sucht naturgemäß zuerst nach Vergleichbarem und Ähnlichem, um sich in der verwirrenden Vielfalt zu orientieren. Bei diesem Bemühen um Aufklärung hat er prinzipiell zwei Möglichkeiten: Entweder folgt er den Dekorationseinheiten entlang der Nordwand, an der er seinen Besichtigungsgang begonnen hat, oder er wendet sich zur gegenüberliegenden Bildeinheit um und versucht dort sein Glück. Die aufwändigen, ins Dreidimensionale heraustretenden Stuckelemente, die das Venus-Fresko rahmen und abschließen, vor allem jedoch die ›Lichtschranken‹ der jeweils anschließenden Fensteröffnungen, die im 16. Jahrhundert noch beide Seiten der Galerie durchbrachen, legen vorerst eine Fortsetzung der Sinnsuche auf der gegenüberliegenden Südseite nahe.

Dort findet der Betrachter dann auch tatsächlich recht schnell ein korrespondierendes formales Element (Abb. 4/Farbtaf. VIII): Die in Richtung auf den Betrachter gestürzte Männerfigur am unteren Bildrand mit ihrem parallel zum Rahmen ausgestreckten Arm spiegelt die Armhaltung des Amor beziehungsweise Cupido im Vordergrund des Venus-Freskos – dies ein typisches Beispiel für Rosso Fiorentinos Technik formaler Überleitungen bei gleichzeitiger Heterogenität der Bedeutungen. Auch das Thema des Kampfes war dem Betrachter bereits in den beiden Schlachtenreliefs begegnet. Diese Koinzidenzen stimulieren jedoch eine Erschließungshoffnung, die sich nicht erfüllt. Generell überwiegen bei näherer Betrachtung die Differenzen zwischen den beiden einander gegenüberliegenden Bildeinheiten. Stilistisch und im Hinblick auf Bildaufbau und Flächenfüllung kontrastiert das Fresko »Le Combat des Centaures et des Lapithes«¹⁹ deutlich mit dem der »Vénus«. Waren das Venusbild und seine Dekorationen von raffaelesker Grazie geprägt, so herrschen jetzt – sowohl im Hauptfresko wie bei den fanfarenblasenden liegenden Männergestalten in den Eckfeldern der Umrahmung – michelangelesker Furor und herkulische Bildung vor. Die Fanfarenbläser scheinen direkte Persifflagen von Michelangelos Tageszeitenskulpturen aus der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz zu sein, insbesondere ihre Beinhaltung kam in Rossos ironisierendes Visier. Das Hauptfresko bezieht sich unverkennbar auf Michel-

¹⁹ Die zeitgenössischen Benennungen der einzelnen Fresken aus dem 16. Jahrhundert sind nicht dokumentiert, und somit sind sämtliche Bezeichnungen arbiträr und variieren in der Literatur je nach Deutung; hier werden die folgenden (ebenso arbiträr) gewählt:

Travée I, Nordwand: »Vénus«; Travée I, Südwand: »Le Combat des Centaures et des Lapithes«;
 II N: »L'Education d'Achille«; II S: »La Jeunesse perdue«;
 III N: »La Vengeance de Nauplius«; III S: »La Mort d'Adonis«;
 IV N: »Semèle« bzw. heute »La Nympe de Fontainebleau«; IV S: »Danaé«;
 V N: »La Piété filiale«; V S: »Cléobis et Biton«;
 VI N: »L'Eléphant fleurdelysé«; VI S: »L'Unité de l'Etat«;
 VII N: »Le Sacrifice«; VII S: »L'Ignorance chassée«.

angelos Kentaurenschlacht-Relief und überbietet zugleich seinen Karton zur »Schlacht von Cascina«.

Rossos Kunstgriff der Symmetrieaufhebung bei vorgeblich dichotomischem Aufbau zeigt sich in dieser Eingangssituation der Galerie gleich mehrfach. Im Venus-Fresko wurde die Sphäre des Weiblichen mit der des Männlichen durch die Waffen und die violetten Tritonen kontrastiert. In der Stuckdekoration standen einander erneut ein apollinischer männlicher und ein venerischer weiblicher Part gegenüber, doch waren sie formal und vor allem in ihrer Beinhaltung asymmetrisch gestaltet. Auch die Symmetrie der beiden Stuckhermen mit ihren priesterlichen Oberkörpern neben dem Kentauren-Fresko wird durch die beiden unterschiedlichen königlichen Insignien (das »F« für François und den Salamander, sein vieldeutiges Wappentier), die sie wie Potenzbeweise an anatomisch einschlägiger Stelle vorzeigen, durchbrochen. Am Endpunkt einer imaginären Diagonale durch die gesamte Galerie hin zur letzten Travée der Nordwand wird einer der beiden dem Betrachter erneut als opfernder Priester im Hauptfresko des so genannten »Sacrifice« begegnen – diesmal jedoch im Medium der Malerei.²⁰ Solche Vergleichsparameter aber funktionieren stets nur auf einer formal-assoziativen Ebene; inhaltlich haben sie nichts Zwingendes.²¹ Die Abfolge dieser labyrinthisch-fantastischen Bilderzählung könnte immer auch eine ganz andere sein.

Hätte der Betrachter beispielsweise trotz der Fensterbarriere von der »Vénus« aus Aufschluss im auf dieser Seite anschließenden Dekorationsensemble gesucht (der so genannten »Éducation d'Achille«), wären ihm auch dort Korrespondenzen aufgefallen – so erneut monumentale flankierende Figuren (diesmal nicht skulptiert, sondern gemalt), das Wasser als Grundelement der Darstellung und insbesondere das Kolorit. Inhaltlich sind diese beiden Fresken hingegen nicht mehr und nicht weniger aufeinander bezogen als die zwei einander gegenüberliegenden. Hätte er hingegen die Galerie von den »Centaures et Lapithes« ausgehend an der Südwand weiter zu erschließen versucht, so wäre er dort mit einem Fresko konfrontiert worden, das als das ikono-

²⁰ Diese formale Analogie bemerkten bereits ERWIN und DORA PANOFKY, *The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 52, 1958, S. 113–190, hier S. 122; vgl. auch ANDRÉ CHASTEL, *Le système de la Galerie*, in: *La Galerie François I^{er}* (wie Anm. 2) S. 143–150, hier S. 149. – Neben einer strukturellen Analyse der Bedeutungskonstitution zielt die hier vorgestellte Deutung der Galerie darauf, frühere, um eindeutige Entschlüsselung bemühte Interpretationen kategorial in Frage zu stellen, indem sie den Aspekt des politischen Einsatzes von Kunst als Hauptkennzeichen der Galerieausstattung gegenüber einer rein ikonografischen Deutung hervorhebt. Kurzschlüssige Engführungen von formalen Beschreibungen und inhaltlich-biografistischen Interpretationen haben bislang nur wenig Aufschluss über die Funktion dieses Raumes im Rahmen der Herrschaftsausübung des französischen Königs gegeben. Die Annahme des Ehepaars Panofsky, der König habe in privatistischer Selbstverliebtheit Momente seiner Biografie und spezifische Inhalte seines Familienlebens in antiquarisch-ikonografischer Verbrämung darstellen lassen, geht an der tatsächlichen künstlerischen und politischen Intention dieses Dekorationsensembles vorbei, zumal diese Deutung noch auf der falschen Grundannahme beruhte, der Ausgangspunkt eines »korrekten« Besichtigungsablaufs des Galerieensembles liege an seiner Westseite und nicht, wie neuere Forschungen überzeugend nachweisen konnten, im Osten, ausgehend von der *chambre du roi*.

²¹ ZERNER (wie Anm. 2) S. 72, beschreibt die Funktionsweise dieser Korrespondenzen zutreffend: »Le rapport ici est plus thématique que morphologique. On assiste à une sorte de chassé-croisé, de contamination ou de mise en équivalence inattendue entre l'aspect formel et l'aspect thématique des motifs dont on trouverait bien d'autres exemples.«

grafisch hermetischste der gesamten Galerie gelten darf, mit der (völlig willkürlich) so benannten »Jeunesse perdue« (Abb. 5/Farbtaf. VIII), für die es bislang keine befriedigende Deutung gibt. Weder die Interpretation als Verlust der ewigen Jugend durch die Menschheit (nach Nikander von Kolophons »Theriaca«²²) noch als Ankunft Äskulaps in Rom nach Ovid²³ (aufgrund des merkwürdigen Schlangendrachsens oder Schlangenschwans rechts) vermögen alle Bildelemente zufriedenstellend zu erklären. Viele unter ihnen scheinen vor allem Virtuosenstücke der Überbietung großer Kunstvorbilder zu sein: So ist die liegende Nackte links eine manieristische Übersteigerung der belvederischen schlafenden Ariadne, die sich ja auch unter Primaticcios Antikenabgüssen befand, welche nach Benvenuto Cellinis nicht immer ganz glaubwürdiger Aussage in seiner »Vita« zeitweilig auch in der Galerie aufgestellt waren. Und das Chamäleon unter dem Hauptfresko weist als ironischer Fingerzeig darauf hin, dass das Auge jederzeit vor Ent-Täuschungen und trügerischen Verwandlungen auf der Hut sein sollte.

Künstlerische Innovation im Rahmen eines primär auf Imitation ausgerichteten ästhetischen Systems kann stets nur dialektisch über pointierte Differenzmarkierung erfolgen. Dies gelingt Rosso durch das Verdoppelungsmotiv, das in seiner Variation ähnlicher Parameter und seiner Auffächerung semantischer Ebenen – im Sinne eines rhetorischen Kommentars – stets mehr bietet und anders ist als das Ur- und Vorbild. Im hinteren Teil der Galerie verdichten sich die Beispiele für diese Verdoppelungsstrategien und für andere Aufspaltungen von Bedeutungen, die sich in Einzelementen disseminativ über die verschiedenen Zonen der Dekorationseinheiten verteilen: So findet man beispielsweise unter dem »Sacrifice« eine Kartusche, in der sechs Dryaden tanzen (der Überbietungsanspruch gegenüber den antiken Borghesischen Tänzerinnen wie auch den »Grazien« Raffaels ist evident) – die ikonografisch zugehörige Eiche der Ceres mit ihren Exvoten fehlt jedoch, da sie in das Hauptbild nach oben gewandert ist. Zudem wird mit Inversionen gespielt: So kehrt Rosso zum Beispiel die Spiralwindung der Trajanssäule im Stucktondo rechts neben dem Fresko »Cléobis et Biton« (vgl. Abb. 7/Farbtaf. IX) entgegen den realen Gegebenheiten um.

Die verdoppelnden Mehrdeutigkeiten in der Galerie führen den Betrachter absichtlich in die Irre, indem sie vorgeben, Klarheit und Sinn zu vermitteln. Diese »Vielfältigungen« mit künstlerischen Mitteln, die immer auch (Überlegenheit gegenüber den Originalen beanspruchende) Substitute für Werke Raffaels oder Michelangelos im Modus der »hauseigenen« Reproduktion darstellen, liefern mehr als nur Doppeldeutigkeiten. Durch die Bedeutungstransformation werden die einzelnen Bildelemente immer neu kontextualisierbar, assoziierbar und dadurch polysem. Ihre Ambivalenz und Mehrdeutigkeit verteilt sich über den gesamten Galerieraum und spinnt ein unentwirrbares Netz disseminierter Semantik – ein Paradefall für die *différance* im Sinne Derridas. Variierende und transformierende Wiederholung ist das Strukturprinzip der Metamor-

²² V. 343–358; vgl. Tervarent (wie Anm. 16) S. 39; Panofsky und Panofsky (wie Anm. 20) S. 148; Zerner (wie Anm. 2) S. 72. In der Bibliothek des Königs befand sich eine Nikander-Handschrift.

²³ Ovid, Metamorphosen 15, 622–744; vgl. Sven Lövgren, Il Rosso Fiorentino à Fontainebleau. Une étude préliminaire iconographique du programme imagier dans la galerie François I^{er}, in: *Figura* 1, 1951, S. 57–76, hier S. 69–76.

phose – es ist daher sicher kein Zufall, dass gerade Ovids Hauptwerk bei mehreren der dargestellten Szenen den literarischen Anknüpfungspunkt geboten hat.

Erst die Verdoppelung mit ihrer Möglichkeit des motivinternen Kommentars erlaubt die spielerisch-witzige, aber auch kritisch-sarkastische Variation desselben Themas. Erst die Differenzierung in der transformierten Wiederholung ermöglicht den Einsatz des Stilmittels der Ironie und die ironische Brechung des scheinbar Positiv-Offensichtlichen. Im Fresko der so genannten »Piété filiale« in der fünften Travée der Galerie (Abb. 6/Farbtaf. IX) retten die Zwillinge Amphinomus und Aenapias ihre Eltern nach dem Ätna-Ausbruch aus der brennenden Stadt Catania und statuieren damit im Kontrast zu den Figuren im Hintergrund, die nur egoistisch um die Rettung ihrer armseligen Habe bemüht sind, ein Exemplum von kindlicher *pietas*. Welche vorbildliche Darstellung des *pious Aeneas* mit seinem Vater Anchises auf den Schultern hier überboten werden soll, muss nicht eigens erwähnt werden – ein hübscher *scherzo di fantasia* auch hier die ironische Volte Rossos, das Tragemotiv in den zweimal zwei Kindern zu vervielfältigen, die ein Hündchen und eine Puppe retten. Demgegenüber stellt das *en face* gelegene Fresko, das erneut mit zwei zwillingsähnlichen jungen Männern als Hauptpersonen operiert, die sarkastische Variante dar (Abb. 7/Farbtaf. IX). Die Geschichte von Cleobis und Biton (wie sie Herodot, Ciceros »Tusculanae Disputationes«²⁴ und der Georgikakommentar des Servius erzählen),²⁵ wird in Rossos Gemälde zu einem zynischen Kommentar über die Nutzlosigkeit von *caritas* und *pietas*, der nach dem vorbildlichen und erfolgreich praktizierten Akt der Nächstenliebe der katanischen Zwillinge die hochgesteckten moralischen Erwartungen des Betrachters drastisch enttäuscht: Die Junopriesterin Kydippe hatte statt ihrer Ochsen ihre beiden Söhne vor ihren Karren gespannt, um im Tempel ein Opfer darzubringen. Sie bittet die Göttin um die größte nur denkbare Gnadengabe für ihre Kinder – diese schickt den beiden daraufhin den Tod. Die Mutter scheint soeben diese schreckliche Nachricht erhalten zu haben, da sie im Entsetzensgestus erstarrt ist – in einer für Rosso typischen Inversion wirkt sie damit in ihrer innerlichen Versteinerung skulpturaler als die Göttinnenstatue selbst, die recht locker und lächelnd in ihrer Nische sitzt.

Die Ambiguität der Galerie mit ihrem von Fresko zu Fresko changierenden Grad der Hermetik ist Programm. Sie verweigert dem Betrachter eine kontinuierlich-narrative Sinnerschließung. Mit jedem neuen Blick lässt er sich ein auf einen dynamischen Prozess ständiger Bedeutungsverschiebung, unabschließbarer Bedeutungsanreicherung und andauernder Neukontextualisierung vermeintlich bereits abschließend gedeuteter Elemente. Als Indikator für die Vergeblichkeit seiner Bemühungen kann das letzte

²⁴ CICERO, *Tusculanae Disputationes* 1, 113.

²⁵ Vergil spielt auf die Geschichte in seiner Darstellung der Norischen Viehseuche an (Georgica 3, 531 ff.). Servius erläutert in seinem Kommentar zur Stelle diese Anspielung mit Berufung auf Herodot. Dem Zusammenhang bei Vergil entsprechend führt Servius den Tod der Zugtiere durch die Pest als Grund für ihr Ausbleiben in der Geschichte ein. Auch bei Hyginus, *Fabulae* 254 heißt es, die Zugtiere seien gestorben. Nur in der erweiterten Fassung des Servius-Kommentars (wohl aus dem Kommentar des Donat) steht, dass die Priesterin ihre Söhne vor den Wagen spannt, in den anderen Quellen gehen sie selbst unter das Joch. Die extrem negative Interpretation des Mythos durch Rosso ist somit im Servius-Kommentar bereits angelegt. Vgl. hierzu auch ZORACH (wie Anm. 10) S. 56.

Fresko der Galerie gelesen werden, die so genannte »Ignorance chassée« (Abb. 8/Farbt. IX). Erst auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter, dass die für die Deutung zentrale Stelle dieses Freskos von der kleinen Figur vor der hellerleuchteten Tür im Hintergrund eingenommen wird: Wie schon in zwei Fresken vorher (besonders prominent im allegorischen Porträt des so genannten »Königlichen Elephanten« mit den Herrschaftszeichen des Königs – »fleur-de-lys« und »F« – auf der Decke) tritt der Herrscher hier leibhaftig auf: Er zieht als *ex utroque Caesar* (mit Buch und Schwert) und *Divus Augustus* zugleich in den kapitolinischen Tempel des Jupiter Optimus Maximus ein (erkennbar an der Inschrift auf dem Portalsturz »OSTIUM IOVIS«). Das Buch unter seinem Arm war dem Betrachter bereits im »Vénus«-Fresko begegnet, wie auch die flankierenden Satyrn verwilderte Versionen der zu Beginn gesehenen Stuckfiguren zu sein scheinen.²⁶

Dieses Buch enthält vielleicht die Auflösung für die Rätsel der Bildhieroglyphen in der Galerie,²⁷ vielleicht auch das nie geschriebene Programm. Doch es ist geschlossen; denn der König als sein fiktiver Autor benötigt diese Lesehilfe selber nicht. Auch das Schwert wird nicht zum Kampf Mann gegen Mann gezogen, sondern symbolisiert nur herrscherliche Potenz. François I^{er} setzt nicht auf militärische Stärke und kriegerische Machtausübung, wie der Kentaurenkampf sie in ihrer negativen Ausprägung einer *fortitudo* ohne *intellectus* emblematisch verbildlicht hatte. Er zeigt sich vielmehr abschließend als der gebildete Herrscher, als Intellektueller und *litteratus*, der die Unwissenheit – erkennbar an ihren Augenbinden – vertreibt. Doch zugleich hält er als der Gebildetste eine elitär-intellektuelle und damit absolute Distanz zu seinen Untertanen wie zu den ausländischen Diplomaten, eine Distanz, die ihn als Herrscher und thaumaturgischen Zeichendeuter unerreichbar und somit in höchstem Maße legitimiert erscheinen lässt. Nur der Souverän, so scheint die »Ignorance chassée« den Betrachter lehren zu wollen, hat Zugang zu den *arcana imperii* und ist damit der Herr über die Deutungen der Hieroglyphen, die diese *arcana* in enigmatischer Verschlüsselung versinnbildlichen. Er wahrt seine Deutungshoheit, weil er dieses Geheimnis mit niemandem teilt und den Zugang zu den Hieroglyphen, die hermetische Andeutungen über die Grundlagen seiner Macht geben, ohne die ganze Wahrheit auszuplaudern, streng elitistisch beschränkt. Er nimmt die Verblendeten, die verzweifelt ihre Hände nach ihm ausstrecken, nicht mit ins aufklärende Licht, sondern beendet durch seinen Abgang in höhere Sphären demonstrativ den Besichtigungsparcours. Er bricht die Kommunikation einseitig ab und verabschiedet sich hoheitsvoll in die göttliche Sphäre.

Allein der König hat die Deutungshoheit in »seiner« Galerie. Er bestimmt nicht nur den Ablauf der Besichtigung, sondern vor allem auch die Zeit, die der Besucher vor den

²⁶ John Shearman und Henri Zerner haben zu Recht auf die künstlerische Strategie Rossos hingewiesen, das Erinnerungsvermögen des Betrachters durch solche Reminiszenzen auf die Probe zu stellen: JOHN SHEARMAN, *The Galerie François Premier: A Case in Point*, in: *Miscellanea Musicologica. Studies in Musicology* II, 1980, S. 1–16, hier S. 2; ZERNER (wie Anm. 2) S. 71f.

²⁷ Vgl. – unter einer Vielzahl von Titeln zum Hieroglyphenverständnis der Renaissance und zur Horapollon-Rezeption – ULRICH GAIER, *Vielpersprechende Hieroglyphen. Hermeneutiken der Entschlüsselungsversuche von der Renaissance bis Rosette*, in: WILFRIED SEIPEL (Hg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*, Wien/Mailand 2000, S. 174–191.

Bildern verbringen darf. Er ist damit in seiner Galerie Herr über Raum und Zeit – wenn auch auf einem recht begrenzten Territorium.²⁸ Wissen ist Macht und Erläuterung von Unverständlichem ein herrscherlicher Gnadenbeweis. Der Souverän legt die Sinnschichten arbiträr frei und kann sie seinen jeweiligen Intentionen entsprechend erklären, da sie nicht abschließend deutbar sind. Entscheidend ist nicht, ob der Herrscher selbst die verschlüsselten Zeichen versteht, ausschlaggebend ist vielmehr, ob er seiner Umgebung erfolgreich suggerieren kann, er allein durchschaue die Geheimnisse.

Abstract

Written sources reveal almost nothing about the concrete political and ceremonial use of the gallery of Fontainebleau, the primary residence of the French king François I^{er}. But an analysis of its artistic furnishings by Rosso Fiorentino and his collaborators conclusively proves that the king used the showing of his gallery as a demonstrative act of rule in several respects: He not only claimed sole power of the keys and thus exclusive control over access to this space, but also emphasized anew to each visitor his prerogative as sole interpreter of the art he had commissioned. The gallery pursues a strategy of intentional encoding and hermeticization. It aims at overwhelming the viewer intellectually and aesthetically. The rejection of a generally comprehensible program in terms of content is the program here and is employed by the ruler as a demonstration of political superiority.

²⁸ Vgl. die interessante Arbeit von FRANÇOISE und PIERRE JOUKOVSKY, *A travers la Galerie François I^{er}*, Paris 1992, S. 174: »Cet art de l'illusion est essentiellement dynamique: tous ces artifices tendent à repousser l'espace, à aller plus loin, pour métamorphoser en empire une galerie d'un château français.«