

**Imagebildung italienischer Fürsten im 16.
Jahrhundert - die d'Este, della Rovere,
Medici, Gonzaga und Farnese im Vergleich**

von Christine Dalliard

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen
Fakultät der Universität Freiburg (Schweiz). Genehmigt von der
Philosophischen Fakultät auf Antrag der Professoren Volker Reinhardt
(1. Gutachter) und Arne Karsten (2. Gutachter)

Freiburg, den 17. Dezember 2012
Prof. Marc-Henry Soulet, Dekan

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Erkenntnisstand, Vorgehensweise, Definitionen	9
3. Künstler an italienischen Fürstenhöfen	15
4. Selbstdarstellung	18
4.1 Portraits	19
4.1.1 D'Este	19
4.1.2 Della Rovere	28
4.1.3 Medici	32
4.1.4 Gonzaga	53
4.1.5 Farnese	58
4.1.6 Synthese	63
4.2 Historische Darstellungen	66
4.2.1 Della Rovere	66
4.2.2 Medici	75
4.2.3 Gonzaga	88
4.2.4 Farnese	90
4.2.5 Synthese	95
4.3 Allegorien	98
4.3.1 D'Este	98
4.3.2 Della Rovere	101
4.3.3 Medici	104
4.3.4 Gonzaga	113
4.3.5 Synthese	115
5. Familie und Verwandtschaft	117
5.1 Portraits	117
5.1.1 D'Este	117
5.1.2 Della Rovere	120
5.1.3 Medici	122
5.1.4 Gonzaga	126
5.1.5 Farnese	129
5.1.6 Synthese	132
5.2 Historische Darstellungen	134
5.2.1 Della Rovere	134
5.2.2 Medici	135
5.2.3 Gonzaga	152
5.2.4 Farnese	154
5.2.5 Synthese	159
5.3 Imprese	161
5.3.1 D'Este	163
5.3.2 Della Rovere	166
5.3.3 Medici	168
5.3.4 Gonzaga	172
5.3.5 Farnese	175
5.3.6 Synthese	177

6. Territorium	179
6.1 Territorien und Karten	179
6.1.1 D'Este und della Rovere	179
6.1.2 Medici	180
6.1.3 Gonzaga	184
6.1.4 Farnese	185
6.1.5 Synthese	188
6.2 Darstellungen von Schlachten	190
6.2.1 Della Rovere	190
6.2.2 Medici	190
6.2.3 Farnese	195
6.2.4 Synthese	197
7. Antike Darstellungen	198
7.1 D'Este	198
7.2 Medici	200
7.3 Gonzaga	207
7.4 Synthese	210
8. Religion	212
8.1 D'Este	212
8.2 Medici	214
8.3 Gonzaga	223
8.4 Farnese	224
8.5 Synthese	227
9. Mythologie	229
9.1 D'Este	229
9.2 Della Rovere	234
9.3 Medici	237
9.4 Gonzaga	245
9.5 Farnese	251
9.6 Synthese	253
10. Astronomie und Astrologie	255
10.1 D'Este	255
10.2 Gonzaga	256
10.3 Farnese	259
10.4 Synthese	261
11. Schluss	263
12. Literaturverzeichnis	278
12.1 Primärliteratur	278
12.2 Sekundärliteratur	278
13. Abbildungsverzeichnis	286
14. Abbildungen	294

1. Einleitung

Im Zentrum dieser Dissertation stehen die fünf wichtigsten Fürstenfamilien Italiens im 16. Jahrhundert, die Familien der d'Este, della Rovere, Medici, Gonzaga und Farnese. Diese Familien liessen sich alle von Künstlern bildlich darstellen. Insbesondere der jeweilige Repräsentant der Familie mass dem Bild, das von ihm wahrgenommen wurde - sei es tatsächlich oder fiktiv - grossen Wert bei. In diesem Sinne legten sich alle italienischen Fürsten und ihre Familien ein individuelles Image zu.

Es gibt bereits wissenschaftliche Untersuchungen zur Darstellung italienischer Herrscher und ihrer Familien in Kunstwerken, in denen die historische Aussagekraft der Bilder näher betrachtet wird. Zu nennen ist als Beispiel die Monographie von Cox-Rearick mit dem Titel "Dynasty and Destiny in Medici Art". In diesem Werk ist der Fokus vorwiegend auf das 15. Jahrhundert gelegt, über das in der Forschung bereits sehr viel geschrieben wurde. Viel weniger beachtet wurde dagegen bis anhin das 16. Jahrhundert. So gibt es zwar einzelne Arbeiten über die Kunstwerke, die in jener Zeit unter den italienischen Fürstenfamilien entstanden sind wie etwa der Palazzo Ducale in Ferrara oder der Palazzo della Signoria in Florenz. Diese beschränken sich aber meist auf den kunsthistorischen Aspekt und stellen die Frage nach der Verbindung zwischen dem Kunstwerk und dem damit nach aussen evozierten Bild des Herrschers nicht. An diesem Punkt setzt die vorliegende Dissertation an.

Zum einen bezieht sich diese Arbeit auf das 16. Jahrhundert. Zum anderen wird der bis anhin noch nicht unternommene Vergleich zwischen den fünf italienischen Herzogsfamilien und der Darstellung ihrer Herrscher gemacht. Es stellt sich die Frage, inwiefern jede dieser Familien ein eigenständiges, nach aussen durch Kunstwerke projiziertes Bild aufbaute und ob es zwischen den Familien Ähnlichkeiten oder tief greifende Unterschiede gibt. Bei Ähnlichkeiten und Unterschieden wird wiederum herauszufinden sein, ob sich diese durch die Tradition oder die Geschichte des Herrscherhauses erklären lassen.

Warum eine Betrachtung des 16. Jahrhunderts? Für dieses Jahrhundert liegen, wie bereits erwähnt, noch keine wissenschaftlichen Arbeiten vor, die einen Vergleich zwischen den Herrschern ziehen. Warum dies so ist, bleibt eine offene Frage, denn das 16. Jahrhundert ist in dieser Hinsicht nicht weniger interessant als das vorangehende. Mit einem Mangel an Quellenmaterial, sprich Kunstwerken, kann das Fehlen von Untersuchungen nicht begründet werden. Es gibt eine Vielzahl von Kunstwerken, die zur Verfügung stehen. Als Beispiel seien die Appartements von Leo X. im Palazzo della Signoria in Florenz oder der sogenannte Gonzaga-Zyklus von Tintoretto genannt.

Das Quellenmaterial dieser Dissertation sind Kunstwerke. In erster Linie sind dies Gemälde und Fresken. Alle diese Kunstwerke wurden von den jeweiligen Herrschern bei verschiedenen Künstlern in Auftrag gegeben. So stammen viele der Portraits aus dem Hause der Farnese von Tizian, die meisten der Fresken in den Appartements von Leo X. im Palazzo della Signoria von Giorgio Vasari, der Gonzaga-Zyklus von Tintoretto usw.

Bei den gemalten Quellen kann man grundsätzlich zwei Typen unterscheiden. Zum einen die Fresken, welche heute meist noch in den jeweiligen Palazzi zu besichtigen sind, und zum anderen einzelne Gemälde, die in diversen Museen der Welt zu finden sind.

Neben den gemalten Quellen werden auch einige Skulpturen und Medaillen in dieser Arbeit mitberücksichtigt. Dies sind zum Beispiel eine von Pastorino gefertigte bronzene Medaille, die Ottavio Farnese zeigt, oder eine Büste mit demselben Konterfei.

In dieser Dissertation werden sieben grosse Aspekte der Imagebildung italienischer Fürstenfamilien beleuchtet und verglichen. Es sind dies erstens der Aspekt der Selbstdarstellung des Herrschers, zweitens die Darstellung von Familie und Verwandtschaft, drittens das vermittelte Bild des eigenen Territoriums und der Stadt, viertens mythologische Abbildungen und ihre Bedeutung für die jeweiligen Herrscher, fünftens Darstellungsweisen antiker Themen, sechstens religiöse Darstellungen und siebtens astronomische und astrologische Kunstwerke und deren Bedeutung für die Herzöge.

In diese sieben Themenblöcke kann der grösste Teil des vorhandenen

Quellenmaterials einbezogen werden und es entsteht ein gesamthafter, vergleichender Blick auf die Inszenierung der genannten italienischen Fürstenfamilien.

Eines der wichtigsten, von beinahe jedem Mächtigen in Auftrag gegebenen Kunstwerk, ist sicher die Selbstdarstellung. Sie zeigt wie der Herrscher wahrgenommen werden wollte und sagt einiges über seine Intentionen aus in Bezug auf sein Umfeld, das heisst Territorium, Volk, Mitstreiter usw. Auch im 16. Jahrhundert verhielt es sich diesbezüglich nicht anders. Für alle italienischen Fürsten aus den fünf Herrscherhäusern sind in dieser Zeit Portraits gemalt worden. Einige der Herrscher liessen es dabei nicht bewenden, sondern liessen sich in szenischen Gemälden und Fresken abbilden. Als Beispiel hierzu dienen die Fresken im Saal von Cosimo I. de' Medici im Palazzo della Signoria. Diese Kunstwerke beinhalten alle bewusst getätigte Aussagen, die oft verschleiert, aber doch präsent sind.

Die Kunstwerke mit Selbstdarstellungen der Herrscher werden in dieser Dissertation genau beschrieben und auf ihre Aussage hin untersucht. Nicht jeder Herrscher liess sich etwa in kriegerischen Auseinandersetzungen in derselben Weise darstellen. Wo gibt es hierbei Unterschiede? Worin bestehen sie und wie lassen sie sich in Bezug auf die Geschichte der Familien erklären?

Ebenso wie die Fürsten Aufträge für Selbstportraits vergaben, taten sie dies auch für Kunstwerke, die zum Teil bereits verstorbene oder noch lebende Verwandte und Familienmitglieder zeigen sollten. Bei diesem Themenbereich kommt ein weiterer Aspekt hinzu: Es stellt sich nicht mehr nur die Frage nach dem von aussen wahrgenommenen Bild der fürstlichen Familie, sondern auch nach der Beziehung, die zwischen dem Fürsten und seiner Familie geherrscht hatte. Sind diesbezüglich unterschiedliche Aussagen in den Kunstwerken auszumachen?

Der dritte Aspekt - das in Kunstwerken vermittelte Bild von der Stadt des Herrschers und dessen Territorium - war relativ schwierig zu erarbeiten, da es nicht viele Kunstwerke gibt, in denen das Volk oder das städtische Treiben dargestellt wurde. Bei den meisten bekannten Gemälden ist ein Blick auf das Territorium des Herrschers nur im Hintergrund einer anderen dargestellten Szene möglich. Dennoch gibt es Werke, bei denen zum Beispiel die Erweiterung der Stadtmauern oder ähnliches im Zentrum stehen. Hier stellt sich die Frage, ob alle italienischen Fürsten im 16. Jahrhundert dieselben Ziele bezüglich ihrer

Territorien verfolgten oder ob Unterschiede auch in den Kunstwerken ersichtlich sind.

In den Kunstwerken des 16. Jahrhunderts nahmen auch antike Themen einen wichtigen Platz ein. Gerade römische Kaiser boten eine gute Projektionsfläche, um die Stärken der Herzöge aufzuzeigen. Aus diesem Grund ist ein Teil dieser Dissertation den antiken Darstellungen gewidmet.

Kunstwerke mit religiösen Themen nahmen ebenfalls eine wichtige Stellung ein. Nicht nur Kapellen oder Kirchen wurden ausgeschmückt, sondern auch Gemälde mit religiösen Darstellungen in Auftrag gegeben.

Im Weiteren geht es um mythologische Darstellungen in Fresken und auf Gemälden, die aus dieser Zeit in grosser Zahl vorhanden sind. Jeder Herrscher hatte bestimmte Vorlieben bezüglich der Geschichten aus der Mythologie. Diese kommen in den geschaffenen Werken zum Ausdruck. Lassen sich diese unterschiedlichen Vorlieben einzig auf den individuellen Geschmack des Fürsten zurückführen oder gibt es dafür eine Erklärung, die tief greifender ist und in der Geschichte des Herrschers und dessen Familie begründet liegt?

Als Abschluss dieser Arbeit werden astronomische und astrologische Darstellungen in Kunstwerken betrachtet. Bei einigen Herzögen wurden Fresken in Auftrag gegeben, die alle Sternkreiszeichen oder bestimmte astrologische Konstellationen zeigen. Es stellt sich die Frage, welche Interessen sich hinter solchen Darstellungen verbargen.

Um einen Vergleich zwischen den verschiedenen Kunstwerken der Familie überhaupt anstellen zu können, muss mit allen Quellen auf dieselbe Weise verfahren werden. Dies wird im Folgenden genauer dargelegt.

Ohne Voreingenommenheit wird bei jedem Kunstwerk zuerst erläutert werden, was dargestellt ist. Erst in einem zweiten Schritt wird versucht zu erklären, um welche Person oder welches Ereignis es sich in diesem Kunstwerk handelt. Des Weiteren wird darauf eingegangen, wie die Person oder das Ereignis dargestellt sind. Ebenso stellt sich die Frage nach den Gründen, die zur Wahl dieses Themas für das Kunstwerk geführt haben - wer traf sie und aus welchem Gedanken heraus?

Erst nachdem diese Fragen beantwortet sind, kann ein Vergleich mit anderen Kunstwerken stattfinden und eine Erkenntnis gezogen werden.

Ziel dieser Dissertation ist es, durch die Deutung der verschiedenen Kunstwerke und ihren Vergleich Aussagen über das Selbstverständnis der jeweiligen Herrscher, ihrer Familien und ihrer Beziehung zum Volk zu machen. Durch den Vergleich mit den anderen Fürstenfamilien ist es möglich, das nach aussen projizierte Bild /Image des Fürsten zu erkennen und zu deuten.

2. Erkenntnisstand, Vorgehensweise, Definitionen

Als Hauptquellen der vorliegenden Untersuchung wurden Kunstwerke verwendet. Lange Zeit tat man sich in der historischen Forschung schwer, sich auf diese Art der Quellen zu stützen und einen Erkenntnisgewinn daraus anzuerkennen. Im Gegensatz zu schriftlichen Quellen gibt es bei Kunstwerken einen viel grösseren Deutungsspielraum, was die Akzeptanz der daraus gezogenen Erkenntnisse deutlich schwächt. Ein Text kann ebenfalls auf verschiedene Weisen interpretiert werden, hat aber zuerst einmal eine Aussage, die bei einem Kunstwerk unter Umständen erst geklärt werden muss. Wenn die dargestellten Figuren oder Gegenstände nicht erkannt werden, ist eine Deutung schwierig bis unmöglich. Aus diesen Gründen musste eine Vorgehensweise gewonnen werden, die für alle Kunstwerke, insbesondere Bilder, die als historische Quelle dienen sollten, angewandt werden konnte.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde aus diesem Grund die ikonographisch-ikonologische Methode vom Kunsthistoriker Erwin Panofsky beschrieben und als Grundlage zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Bildern festgelegt. Diese Methode beinhaltet drei aufeinander aufbauende Schritte, unter denen ein Kunstwerk genauer untersucht werden kann. Wenn die drei Stufen eingehalten werden, dann ist einerseits ein Erkenntnisgewinn aus den als Quellen verwendeten Kunstwerken gegeben und andererseits werden so alle verschiedenen Kunstwerke auf dieselbe Art und Weise untersucht, was einen Vergleich überhaupt erst ermöglicht.

Die drei Stufen zur Bearbeitung eines Kunstwerkes werden von Panofsky die vorikonographische Beschreibung, die ikonographische Analyse und die ikonologische Interpretation genannt.¹

Der erste Schritt bei der Verwendung eines Kunstwerkes als Quelle ist die vorikonographische Beschreibung: Es wird nur das, was zu sehen ist, beschrieben, ohne es bereits konkret zu benennen. Das heisst, falls auf einem Gemälde Personen zu sehen sind, wird ihr Aussehen genauer unter die Lupe genommen und beschrieben, es wird aber noch in keiner Weise auf ihre Namen, beziehungsweise ihre Identifizierung eingegangen. Es geht bei diesem Schritt

¹ Vgl. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst und Ikonographie und Ikonologie*, S. 185.

einzig und allein darum, das zu Beschreiben, was zu sehen ist.

Die zweite Stufe des Modells von Erwin Panofsky nennt sich ikonographische Analyse. Hier wird nun zur Sprache gebracht, was für ein Ereignis das Kunstwerk zeigt. Das zuvor Beschriebene wird jetzt konkreter. Wurden im ersten Schritt - als Beispiel - zwei Männer beschrieben, die nebeneinander stehen, ist nun klar, dass es sich bei diesen um den heiligen Cosmas und den heiligen Damian handelt, die anhand ihres Heiligenscheins und ihrer Insignien zu erkennen sind.

Dieser Schritt ist äusserst wichtig, damit von einem eher vagen Verständnis des im Kunstwerk Gezeigten zu einem konkreten Erkenntnisgewinn gelangt werden kann. Wie bei Büttner und Gott dang “Einführung in die Ikonographie” steht, ist dieser Schritt heute in Bezug auf Kunstwerke aus früheren Jahrhunderten oft schwierig zu vollziehen, da Wissen um die Darstellungsweisen gewisser Ereignisse und Figuren verloren gegangen ist.²

Für die in dieser Arbeit verwendeten Kunstwerke ist aber meistens bereits eine Untersuchung vorhanden, die sich mit der Ikonographie befasst. Dies ist auch unbedingt vonnöten, damit die Kunstwerke für einen Vergleich zwischen den Herzögen herangezogen werden können.

Die dritte und letzte Stufe des Modells von Erwin Panofsky nennt sich ikonologische Analyse und befasst sich mit der “Umgebung” des Kunstwerkes, das heisst der zur Entstehungszeit herrschende Zeitgeist soll in die Betrachtung mit einfließen. Die ikonologische Analyse wird bei Panofsky wie folgt angewandt:

(...) indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Gesamteinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.³

Es ist der Schritt der ikonologischen Analyse, der es ermöglicht, ein Kunstwerk als Quelle für den historischen Erkenntnisgewinn herbeizuziehen. In diesen Bereich fällt ebenfalls die für diese Forschungsarbeit so wichtige Erkenntnis, mit welcher Intention ein Herrscher die Kunstwerke in Auftrag gegeben hatte. Aus diesen Gründen heraus entwickelt sich die Möglichkeit des Vergleichs zwischen

² Vgl. Büttner, Gott dang, *Einführung in die Ikonographie*, S. 9.

³ Panofsky, *Ikonografisch-ikonologische Methode*, S. 40.

den verschiedenen Herzogsfamilien.

Die ikonographisch-ikonologische Methode ist auch in neuerer Zeit von verschiedenen Historikern, die sich mit Kunstwerken als historischen Quellen befassten, aufgegriffen und zum Teil ergänzt worden. So ermutigt Peter Burke in seiner Monographie „Eyewitnessing. The Use of Images as historical Evidence“ zur Nutzung von Kunstwerken als Quellen der historischen Erkenntnis:

*Paintings, statues, prints and so on allow us, posterity, to share the non-verbal experiences or knowledge of past cultures.*⁴

In der Monographie „Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit“ geht Professor Bernd Roeck ebenfalls auf die Nutzung von Kunstwerken in den historischen Wissenschaften ein. Er zeigt ein System auf, anhand dessen Kunstwerke untersucht werden müssen, um einen möglichst hohen Erkenntnisgewinn zu erlangen. Vier Fragen an das Kunstwerk stehen dabei im Zentrum dieses Systems: Wann, wer, wo und was?⁵

Bei der Frage „wann?“ geht es um die Entstehungszeit des Kunstwerkes. Den Zeitpunkt der Entstehung zu kennen ist wichtig, um eine Einordnung sowohl in den vorherrschenden Kunststil als auch in die historischen Gegebenheiten vorzunehmen. Innerhalb dieser Untersuchung beschränken sich die Kunstwerke auf das 16. Jahrhundert. Aber auch hier ist es von Bedeutung, den genauen Zeitpunkt der Entstehung zu kennen, da dieser Informationen liefert zu den historischen Gegebenheiten, unter denen das Werk in Auftrag gegeben wurde.

Das „wer?“ als Frage an das Kunstwerk bezieht sich nicht nur auf den Urheber des Werkes, sondern im Speziellen auch auf den Auftraggeber. Dieser, hier ein italienischer Herzog aus dem 16. Jahrhundert, verfolgte mit dem Auftrag an einen Künstler ein bestimmtes Ziel. Diese Ziele waren durchaus unterschiedlicher Art, wie im Verlauf dieser Arbeit deutlich zu sehen sein wird. Aus dem Vergleich der Auftraggeber und ihrer Ziele lässt sich ein individuelles Bild der Kulturpatronage zeichnen.

Die Fragen „wo?“ und „was?“ fragen nach dem Entstehungsort des Kunstwerkes und dem, was zu sehen beziehungsweise zu deuten ist. Wo das Kunstwerk entstanden ist, hat insofern Bedeutung, als dass bei Gemälden - im Gegensatz zu

⁴ Burke, *Eyewitnessing. The Use of Images as historical Evidence*, S. 13.

⁵ Vgl. Roeck, *Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*, S. 79.

Fresken - der heutige Standort oft nicht mehr dem ursprünglichen entspricht.
Der eigentliche Inhalt und die Aussage des Kunstwerkes werden schliesslich auch in diesem Fragesystem durch die ikonologisch-ikonographische Methode von Panofsky erschlossen.

Wenn Kunstwerke als Quellen für historisches Geschehen herbeigezogen werden, gerade im Italien des 16. Jahrhunderts, gibt es auch einige zentrale Begriffe, die von Bedeutung sind und immer wieder auftreten. Was versteht man genau unter Kunst- und Kulturpatronage oder dem Image eines italienischen Fürsten?
Der Auftraggeber der Kunstwerke ist der Urheber der Kunstpatronage. Eine genauere Definition des Begriffs ist ebenfalls in der Monografie "Das historische Auge" von Bernd Roeck zu finden:

Darunter [Kunstpatronage] wird die Vergabe von Aufträgen für Werke der bildenden Kunst und Architektur, auch deren Erwerb einschliesslich der damit verbundenen finanziellen Transaktionen und "ausserökonomischen" Zuwendungen an die Handwerker und "Künstler" - Ehrungen, Adelstitel und dergleichen - verstanden.⁶

Bei der Kunstpatronage handelt es sich nicht nur um den direkten Auftrag zur Neuerschaffung von Kunstwerken, sondern auch um das Sammeln von Kunstwerken. Peter Burke unterscheidet in seiner Monographie gar vier verschiedene Typen von Kulturpatronage. Erstens die persönliche Beziehung zwischen Patron und "Klient", bei der der Künstler unter anderem auch an den Hof des Herrschers aufgenommen werden kann, deren Beziehung aber auch zeitlich begrenzt sein kann. Als zweiter Typ der Kulturpatronage wird ein Marktsystem beschrieben, bei dem der Auftraggeber Kunst einkauft und sammelt. Patronage konnte aber auch durch Akademien, die in dieser Zeit neu entstanden sind, betrieben werden oder durch eine Finanzierung der Kunst, bei der es keine Erwartungen an das fertige Objekt gab.⁷

In der vorliegenden Arbeit wird das Augenmerk allerdings nur auf den Aspekt des direkt vom Herzog in Auftrag gegebenen Kunstwerks gelegt. Dies ermöglicht es, die vom Herzog verfolgten persönlichen und machtpolitischen Interessen besser

⁶ Roeck, *Das historische Auge*, S. 86.

⁷ Vgl. Roeck, *Das historische Auge*, S. 87.

herauszufiltern.

Der Schauplatz der in dieser Arbeit genauer untersuchten Art von Kunstpatronage war der Hof der verschiedenen Herzogsfamilien. Ein Idealbild vom Hof hatte im 16. Jahrhundert (1528) Baldassare Castiglione in seinem Werk, dem *Corteggiano*, beschrieben. Der Hof der Herzöge muss als eine Bühne verstanden werden, auf der sie sich selbst inszenierten.⁸ Es war äusserst wichtig, ein perfektes Bild nach aussen abzugeben, da die Herzöge zum Teil auch miteinander in direkter Konkurrenz standen. Der Hof war zur Selbstdarstellung ein äusserst geeignetes Mittel und machte einen bedeutenden Teil dessen aus, was von aussen wahrgenommen wurde.

Das Hauptbestreben der Herzöge an ihren Höfen war es, durch Kunstpatronage ihr eigenes Prestige und das ihrer Familie zu steigern. Wie bereits erwähnt, nutzen sie dafür das Klientel-System. Bei Volker Reinhardt "Renaissance in Italien" wird dieses System wie folgt definiert:

*Klientel bezeichnet ein Abhängigkeits- und Loyalitätsgeflecht; in ihrem Zentrum steht, (...), der Patron, der seinen Klienten verschiedenartige Förderung angedeihen lässt (...), wofür sich der Begünstigte als Gegenleistung nützlich zu machen (...) aber auch dessen Prestige zu mehren hat.*⁹

Die Kunstwerke, die in dieser Arbeit untersucht werden und von den Herzögen bei diversen Künstlern in Auftrag gegeben worden sind, sind alle als Folge eines Klientelsystems entstanden.

Der Sammelband von Charles M. Rosenberg "The court cities of northern Italy"¹⁰ bietet eine hervorragende Zusammenfassung der Kunstpatronage, auch des 16. Jahrhunderts, die von den hier untersuchten Familien betrieben wurde. Es wird auf verschiedene Kunstwerke der jeweiligen Familie eingegangen, jedoch in getrennten Kapiteln, so dass es zu keinem Vergleich der Kunstpatronage unter den Familien kommen konnte. Das Hauptaugenmerk der Autoren liegt zudem verstärkt auf dem 15. Jahrhundert, so dass einige Kunstwerke aus der spätern Zeit

⁸ Vgl. Reinhardt, *Renaissance in Italien*, S. 75.

⁹ Reinhardt, *Renaissance in Italien*, S. 35.

¹⁰ Vgl. Rosenberg, *The court cities of northern Italy*, 2010.

nicht ausführlich beschrieben wurden.

Einen Hof zu haben und Patronage zu betreiben war auch eine Frage des Geldes, das der Herzog aufbieten konnte. Woher das Vermögen der Herzöge, mit dem sie später Kunstpatronage betrieben, stammte, wird im Artikel "The Condottiere" von M. Mallett deutlich:

*Without the resources earned from their military activities, the patronage of the Gonzaga, the Este, (...) would have been far less significant. The ducal palaces at Mantua, Ferrara (...) could not have been built or decorated (...) Without these resources many other distinguished patrons of letters and the arts would have been reduced to cultural impotency.*¹¹

Dies traf nicht nur für die hier genannten Gonzaga und d'Este zu, sondern in deutlichem Mass auch für die della Rovere, deren erster Herzog Francesco Maria I. insbesondere als Condottiere berühmt geworden war.

¹¹ Malett, *The Condottiere*, S. 43.

3. Künstler an italienischen Fürstenhöfen

Die Bildung ihres persönlichen Images anhand von Kunstwerken wurde den italienischen Herzögen erst durch das Können der von ihnen beauftragten Künstler ermöglicht. So wie persönliche Berater, meist Humanisten, oft die Thematik eines Kunstwerkes zusammen mit dem Herzog und dem Künstler erarbeiteten, so war es schliesslich die alleinige Aufgabe des Künstlers, diese in Form eines Kunstwerkes umzusetzen.

Die Künstler nahmen an den italienischen Höfen im 16. Jahrhundert eine wichtige Stellung ein. Die Verbindung zwischen den Herrschern und den Künstlern begann aber langsam eine andere Form anzunehmen, als dies noch zu Beginn der Renaissance der Fall gewesen war. Der sogenannte Hofkünstler, der sich ein Leben lang nur einem einzigen Herrscher verpflichtet sah, rückte immer stärker in den Hintergrund. Vermehrt wurde jetzt von den Fürstenhäusern um die besten Künstler geworben und versucht, diese mit Privilegien und Provisionen an den eigenen Hof zu locken. Aus diesem Grund entwickelte sich unter den Künstlern eine Art Wanderschaft von einem Hof zum anderen.¹²

Dennoch gab es auch im 16. Jahrhundert einige Künstler, die vorwiegend an einem Hof gearbeitet hatten - etwa Giorgio Vasari für die Medici oder Giulio Romano für die d'Este. Hatte es der Künstler geschafft, an einem Hof eine herausragende Stellung einzunehmen, erreichte er durch die von ihm geschaffenen Kunstwerke eine Strahlkraft nach aussen, die ihn bekannt und dadurch sehr wertvoll für den Herrscher werden liess.

*Je angesehener der Künstler in der übrigen Welt war, desto behutsamer musste der Fürst mit ihm umgehen.*¹³

Im besten Fall gab es also eine Verbindung zwischen Künstler und Herrscher, die beiden von Nutzen war. Der Künstler gewann genauso an Prestige wie der Herrscher, nur auf einer anderen Ebene.

Im 16. Jahrhundert gab es einen Künstler, der für fast alle der hier betrachteten

¹² Vgl. Müller-Jentsch, *Die Kunst in der Gesellschaft*, S. 100.

¹³ Müller-Jentsch, *Die Kunst in der Gesellschaft*, S. 98.

Fürstenfamilien tätig gewesen war: Tizian.

Bei Tizian kann die Wanderschaft von einem Fürstenhof zum anderen und der Zuwachs seines Ruhms durch diese nur kurz andauernden Bindungen an einen Herrscher deutlich erkannt werden. 1488/90 wurde er in Pieve di Cadore geboren und kam bereits in jungen Jahren nach Venedig, wo er seine künstlerische Karriere begonnen hatte. Alfonso I. d' Este war der erste italienische Herzog, der ab 1516 dem jungen Tizian Aufträge erteilte.¹⁴

Auf die d' Este folgten die della Rovere, die Gonzaga und die Farnese. Einzig von den Medici ist kein Auftrag an Tizian bekannt. Alle genannten Herzogsfamilien holten Tizian an ihren Hof, damit er Portraits des Herzogs und zum Teil auch der Herzogin anfertigte. Aber nicht nur bei den italienischen Herzögen war Tizian sehr beliebt, sondern auch – und dies wog viel schwerer – bei Kaiser Karl V.. Auch vom Kaiser malte Tizian Portraits. 1548 hatte Karl V. Tizian nach Augsburg gerufen, wo dieser ein lebensgroßes Ritterbild des Kaisers schuf.¹⁵ Mit jedem neuen Kunstwerk mehrte sich der Ruhm des Künstlers und damit auch das Bestreben der Herrscher, Tizian an ihren Hof zu holen, um sich selbst von ihm malen zu lassen. Tizian war ein Künstler, der bei den Mächtigen ein und aus ging. 1533 hatte Kaiser Karl V. ihn sogar in den Ritterstand erhoben. Es entstand ein Wettbewerb zwischen den verschiedenen Höfen um die Gunst eines Künstlers. Denn es bedeutete ein Prestigezuwachs, wenn man als Herrscher das eigene Portrait vom selben Künstler malen lassen konnte wie der Kaiser.

Tizian hatte Portraits gefertigt von Alfonso I. d' Este, von Francesco Maria I. della Rovere, von Federico II. Gonzaga, von Pier Luigi und von Ottavio Farnese zusammen mit Papst Paul III.. Einzig die Medici hatten, wie bereits erwähnt, von den fünf betrachteten italienischen Herzogsfamilien Tizian nicht als Portraitmaler beauftragt. Cosimo I. de' Medici stützte sich hierbei auf Agnolo Bronzino. Dieser malte kurz nach dem Amtsantritt von Cosimo I. ein Portrait von ihm, das über die Jahre - mit einigen kleineren Änderungen - zu einer Art Staatsportrait geworden war. Immer wieder wurde der Herzog auf dieselbe Weise dargestellt. Aber auch als Portraitist seiner Kinder vertraute Cosimo I. auf Agnolo Bronzino. Er gab ihm 1551 ausdrücklich den Auftrag, Bilder seiner Kinder zu malen und rief den Künstler deshalb nach Pisa, wo sich seine Familie aufhielt.¹⁶ Cosimo I. war es vor

¹⁴ Vgl. Schlink, *Tizian*, S. 9.

¹⁵ Vgl. Paoletti, Radke, *Art in Renaissance Italy*, S. 422.

¹⁶ Vgl. Heikamp, *Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse*, S. 133.

allem wichtig, dass ein Portrait von Giovanni de' Medici für den Papst angerfertigt wurde, da für diesen eine Karriere an der Kurie vorgesehen war. Man erkennt deutlich, dass die getätigten Kunstaufträge immer einen Hintergrund hatten, das heisst der Herrscher verfolgte mit den Kunstwerken eine Strategie.

Nicht nur von Giovanni de' Medici sollte Agnolo Bronzino ein Portrait fertigen, sondern auch von weiteren Kindern Cosimos: Garzia, Maria und Francesco. Da die Familie in der Zwischenzeit bereits nach Livorno weitergereist war, musste ihr der Künstler dorthin folgen.¹⁷ Diese Begebenheit zeigt auf, dass die Künstler vom Herzog zur Erfüllung seiner Kunstaufträge Geld und zum Teil andere Privilegien erhielten, sich aber während eines Auftrages nach den Wünschen des Herzogs richten mussten.

Die Künstler hatten die Aufgabe, die von ihren Auftraggebern gewünschten Themen auf eine Weise umzusetzen, die den Fürsten in ein positives Licht setzten.

*Patrons were willing to allow artists to find arguments for themselves.*¹⁸

Nicht nur durch ihr Können mehrten die Künstler das Prestige der Herzöge, sondern auch durch ihren eigenen Bekanntheitsgrad. Hatte ein Künstler bereits mehrere Werke für einen Herzog geschaffen, wurden auch andere Herrscher auf ihn aufmerksam. Es entstand so ein Wettbewerb um diesen Künstler, da der Herzog einzig durch dessen Verpflichtung einen Prestigezuwachs erreichte.

¹⁷ Vgl. Heikamp, *Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse*, S. 134.

¹⁸ Campbell, *Artists at Court*, S. 177.

4. Selbstdarstellung

Der erste grundlegende Teil der vorliegenden Arbeit befasst sich mit den Selbstdarstellungen der Fürsten. Es sind dies Kunstwerke, in denen der Herrscher gezeigt wird. Die persönliche Darstellung in Kunstwerken war im 16. Jahrhundert eines der wichtigsten Mittel, um ein Bild von sich - in diesem Fall vom Herrscher - zu verbreiten. In einem Zeitalter, in dem Kommunikation noch völlig anders ablief als heute, spielten Kunstwerke, insbesondere Bilder eine grosse Rolle. Erst durch sie konnte der Herrscher eine Präsenz erlangen, die ihm andernfalls verwehrt blieb.

Es kommen in diesem Teil der Arbeit drei Aspekte der Selbstdarstellung zur Sprache: Portraits, historische Darstellungen und Allegorien. Das erste Kapitel befasst sich mit den Portraits. Diese Art der Darstellungsform war nicht nur im 16. Jahrhundert weitverbreitet. Beinahe aus jeder Zeit und jeder Dynastie der Geschichte sind Portraits der Herrscher überliefert. Diese bieten eine gute Möglichkeit, nicht nur den kunsthistorischen Aspekt zu betrachten, sondern auch Fragen zu stellen, die tiefer hinter die dargestellten Figuren blicken und so den historischen Aspekt jedes einzelnen Portraits mit einbeziehen. Jedes Portrait hat nicht nur einen einzigartigen Entstehungshintergrund, sondern auch eine individuelle Aussage über die gezeigte Person.

Das zweite Kapitel setzt sich mit den historischen Darstellungen der Herzöge auseinander. Immer wieder liessen sich Herrscher noch zu Lebzeiten in "Aktion" verewigen. Sie legten Wert darauf, dass jene Momente ihres Lebens in Kunst gefasst wurden, die sie während eines besonderen, meist historisch bedeutenden Ereignisses zeigten. Diese Ereignisse mussten nicht von einer für das gesamte Italien bedeutenden Grösse sein, sondern waren oft in der individuellen Geschichte des Herrschers und seiner Familie von herausragender Bedeutung.

Im dritten Kapitel wird auf die sogenannten "Allegorien" eingegangen. Damit ist der Versuch eines Herrschers gemeint, sich mit einer bedeutenden, meist mythologischen Person in Verbindung zu bringen und sich als diese abbilden zu lassen. Ebenfalls in diesen Themenkreis gehört die Apotheose, das heisst die vergöttlichte Darstellung des Herrschers.

4.1 Portraits

4.1.1 D'Este

Die Familie d'Este hatte von den hier untersuchten Familien am frühesten den Herzogstitel erhalten. Bereits im Jahr 1452 war Borso d'Este von Kaiser Friedrich III. der Herzogstitel für Modena und Reggio verliehen worden. 1471 erhielt er denselben Titel für Ferrara durch Papst Paul III..¹⁹ Die d'Este waren folglich sowohl vom Kaiser als auch vom Papst belehnt worden. Diese Zwiespältigkeit bereitete den Herrschern vor allem im 16. Jahrhundert Mühe, insbesondere als Kaiser und Papst sich in gegnerischen militärischen Positionen wiederfanden.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war Alfonso I. d'Este Herzog von Ferrara, dessen Portrait, gemalt von Dosso Dossi, bis heute grosse Aufmerksamkeit auf sich zieht. Was ist auf dem Gemälde zu sehen? Der Bildvordergrund wird beinahe gänzlich von einem teilweise in Rüstung gekleideten Mann beherrscht, der seine linke Hand auf eine Kanone aufstützt, während seine rechte ein Zepter umschlossen hält. Das unter der Rüstung getragene Gewand ist aus edlem dunkelblauem Samt gefertigt. Auf der Brust prangt ein grosses weisses Kreuz und um den Hals trägt der Mann eine massige Goldkette, in die Muscheln eingearbeitet sind und an deren Ende ein Medaillon zu sehen ist. Im Hintergrund ist der Kampf verschiedener Heere zu erkennen, die sich im Feuergefecht befinden. Unzählige Reiter und Soldaten sind in diese Schlacht verwickelt.

Bei dem in Rüstung gekleideten Mann (Abb. 1) handelt es sich um ein Portrait von Alfonso I. d'Este, das Dosso Dossi für diesen um das Jahr 1530 gemalt hatte.²⁰ Alfonso I. ist hier in schwerer Kavallerierüstung zu sehen - es ist keine festliche Rüstung. Das graue Haar und der etwas längere graue Bart verleihen Alfonso I. zusätzlich ein majestätisches Aussehen. In der rechten Hand hält er einen sogenannten Kommandostab. Das Schwert, das er an seiner linken Hüfte trägt, und die auf der Kanone aufgestützte Hand tragen weiter zu dem Bild eines

¹⁹ Vgl. Rimondi, *Estensi*, S. 70.

²⁰ Allgemein geht man von einer Datierung zwischen 1528 bis 1534 aus. Jane Bridgeman vertritt in ihrem Artikel „Armour, Weapons and Dresses in four paintings by Dosso Dossi“ die Meinung, dass das Portrait bereits zwischen 1520 bis 1525 entstanden sein muss. Dies aufgrund der genauen Darstellung der Rüstung von Alfonso I. d'Este.

Kriegsführers, eines sogenannten Condottieres bei. Alfonso I. war Zeit seines Lebens in schwerwiegende militärische Auseinandersetzungen verwickelt. Kurz nach seinem Machtantritt 1505 begann sich 1508 die Lage in Italien nach dem Tod von Papst Alexander VI. Borgia zuzuspitzen. Dieser hatte seinem Sohn Cesare während seines Papsttums Ländereien übertragen, die Venedig beanspruchte. Nach dem Tod des Papstes besetzte Venedig diese Gebiete. Der neue Papst Julius II. wollte diese Gebiete zurück in den Kirchenstaat eingliedern und schloss zu diesem Zweck die Liga von Cambrai. Ihr gehörten neben dem Papst auch der Kaiser, Frankreich, Spanien und Ferrara an. Alfonso I. hatte Interesse daran, Gebiete um Polesine und paduanische Gebiete von Venedig zurückzuerobern. 1509 war beinahe das komplette von Venedig besetzte Gebiet in der Hand der Liga von Cambrai. Alfonso I. erhielt Polesine. Doch Venedig setzte - die nahende totale Niederlage vor Augen - sofort alle diplomatischen Hebel in Bewegung und verteilte grosszügig Gebiete unter den Alliierten. Diese schieden nach und nach aus der Liga von Cambrai aus. Für Ferrara und Alfonso I. war es wichtig, die Kontrolle über den Po weiter in eigener Hand zu behalten. Er wollte Polesine nicht kampflos aufgeben. Die venezianische Armee stellte eine akute Gefahr für Ferrara dar, das inzwischen von seinen Verbündeten völlig allein gelassen worden war. Über eine kurzfristig von den Venezianern errichtete Brücke drängten diese Richtung Ferrara.

Die rettende Idee für diese Schlacht hatte schliesslich Kardinal Ippolito, der Bruder von Alfonso I.. Im Winter, als der Po wenig Wasser führte, wurden in der Nacht des 22. Dezember 1509 heimlich kleine wendige, mit Artillerie bestückte Flosse ins Wasser gelassen und die Venezianer überraschend geschlagen.²¹

Am 27. Dezember kam es in Ferrara zu einem grossen, siegreichen Einzug von Alfonso I. d'Este, der unter anderem 13 feindliche Galeeren gekapert hatte. Doch mit diesem Sieg kehrte keine Ruhe um die Zugehörigkeit von Polesine ein. Papst Julius II. hatte inzwischen das politische Lager gewechselt und sich mit Venedig verbündet, da er sich vor einer drohenden Invasion der Türken fürchtete und er sich von Venedig als Seefahrern den grössten Schutz versprach. Zudem fürchtete der Papst Frankreich, das aber noch der einzige Bündnispartner von Ferrara war. Der Papst bat deshalb Alfonso I., den Konflikt mit Venedig zu beenden. Zu diesem Zweck fanden diplomatische Verhandlungen in Rom statt, zu denen

²¹ Vgl. Rimondi, *Estensi*, S. 104.

Ludovico Ariosto aus Ferrara anreiste. Dieser erzürnte den Papst jedoch derart, dass dieser drohte, Ariosto in den Tiber werfen zu lassen. Alfonso I. wollte in diesem Konflikt ums Territorium nicht nachgeben. Aus diesem Grund wurde er am 9. August 1510 exkommuniziert und über Ferrara der Kirchenbann ausgesprochen. Der Papst gab zugleich Markgraf Francesco Gonzaga den Auftrag, das Herzogtum Ferrara anzugreifen. Doch dieser sah sich nicht in der Lage, diesen Auftrag auszuführen, so dass Julius II. selber zum Angriff ansetzte. Er liess Modena und Reggio besetzen und im Januar 1511 Mirandola (die dortigen Herrscher, Pico, waren Verbündete von Ferrara). Der Papst selbst soll über eine Leiter in Mirandola eingestiegen sein. Im letzten Augenblick konnte Alfonso I. seinen Verbündeten Frankreich auf den Platz rufen. Am 11. April 1512 kam es zu der entscheidenden Schlacht zwischen der französisch-ferraresischen Armee unter Gastone di Foix und der päpstlich-spanischen Armee in Ravenna. Frankreich siegte, doch wegen des Todes ihres Kommandanten und der folgenden Konfusion wurde kurze Zeit später Bologna vom Papst eingenommen. Alfonso sah, dass seine Lage und jene des Herzogtums immer prekärer wurde. Er reiste deshalb nach Rom zum Papst, um das Lager zu wechseln. Der Papst nahm in zwar wohlwollend auf, doch schlug er ihm vor, auf Gebiete zu verzichten und dafür Asti als Lehen entgegenzunehmen - ein Vorschlag, auf den Alfonso I. nicht einging.²²

Das weisse Kreuz auf der Brust weist Alfonso I. auf dem Gemälde als Gonfaloniere, das heisst Bannerträger der Kirche, aus. Alfonso I. wurde dieses Amt am 19. April 1508 von Papst Julius II. übertragen, als der Herzog sich noch in der Gunst des Papstes befunden hatte. Später, unter Leo X., wurde Alfonso I. erneut Gonfaloniere.

Die goldene Kette, die Alfonso I. um den Hals trägt und deren Medaillon auf seiner Brust zu sehen ist, ist das Zeichen des französischen Ordens des Heiligen Michael. Alfonso I. wurde dieser Orden im Mai 1502 von König Louis XII. überreicht. Der Orden des Heiligen Michael wurde am 1. August 1469 vom französischen König Ludwig XI. zu Ehren des Heiligen gestiftet, der das französische Reich beschützt haben soll. Das Zeichen des Ordens war eine goldene Kette, die mit Muschelschalen durchwirkt ist und eine Medaille, die den Erzengel Michael zeigt, der das Böse in Form eines Drachen niedersticht. Die

²² Vgl. Rimondi, *Estensi*, S.106.

Umschrift lautet: IMMENSI TREMOR OCEANI (der Schrecken der unermesslichen Meere). Kurz nach der Stiftung des Ordens war eine Höchstzahl von maximal 36 Rittern festgelegt worden, die dem Orden angehören durften. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Orden allerdings in grosszügigem Mass vergeben.²³

Die Schlacht im Hintergrund des Bildes, die auf zwei Seiten eines Flusses ausgetragen wird, stellt einen der grössten Siege von Alfonso I. dar - es ist die Schlacht von Polesine. Diese fand am 22. Dezember 1509 statt. Der auf dem Portrait zu erkennende Fluss ist der Po. Neben Alfonso I. kämpfte in dieser Schlacht auch sein Bruder Kardinal Ippolito.²⁴ Auf die genaueren Umstände des Geschehens wurde bereits eingegangen.

Als Dosso Dossi²⁵ dieses Porträt malte, konnte er in der Schatzkammer von Ferrara auf einen reichen Fundus an Rüstungen zurückgreifen. Es ist bekannt, dass Alfonso I. die modernsten Rüstungen und besten Waffen seiner Zeit besass. Es verwundert aus diesem Grund kaum, dass Alfonso I. vor dem Hintergrund einer Schlacht portraitiert wurde. Seine Macht und seine Erfolge als Militärkommandant sowie sein Rang kommen in diesem Portrait deutlich zum Ausdruck. Man kann festhalten, dass dieses Portrait das Ziel hat, einen militärisch starken Herrscher zu zeigen. Dennoch wird Alfonso I. nicht so sehr als Herzog, sondern als Kriegermann dargestellt. Das Bild suggeriert Erfolg und Grösse. Der militärische Erfolg von Polesine war einer der grössten von Alfonso I. d'Este. Danach folgten kaum mehr grosse militärische Erfolge, vielmehr musste der Herzog sich darum bemühen, seine Machtposition in Ferrara zu erhalten. Die wechselnden diplomatischen Beziehungen trugen ein Weiteres zu der schwierigen Situation bei, in der sich das Herzogtum nach 1510 wiederfand. Unter diesem Aspekt betrachtet zeigt das Gemälde von Dosso Dossi einen militärisch erfolgreichen Herrscher, den es in dieser Weise nicht gegeben hatte. Die Schwierigkeiten wurden bewusst komplett ausgeblendet.

²³ Vgl. Gottschlack, *Almanach der Ritter-Orden*, Leipzig 1918, S. 56.

²⁴ Vgl. Bridgeman, *Armour, Weapons and Dresses in four paintings by Dosso Dossi*, S. 24.

²⁵ Dosso Dossi wurde in Ferrara zwischen 1480 und 1490 geboren. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt. Ab 1514 war er Hofmaler von Alfonso I. d'Este. In den folgenden Jahren baute er eine bekannte Schule der Malerei in Ferrara auf. Dosso war nicht nur Maler, sondern auch für die Gestaltung diverser Festlichkeiten zuständig gewesen. Dosso Dossi hatte einen Bruder, Battista, der lange Zeit mit ihm zusammenarbeitete. Informationen zu den beiden Künstlern finden sich bei Felton Gibbons, *Dosso and Battista Dossi. Court painters at Ferrara*, Princeton 1968.

Das Portrait von Alfonso I. d'Este, gemalt von Dosso Dossi, beruht auf einem ursprünglich von Tizian bereits um das Jahr 1523 geschaffenen Portrait (Abb. 2). Im Unterschied zu dem hier vorliegenden Portrait war Alfonso I. bei Tizian noch nicht als Träger des Ordens des Heiligen Michael abgebildet. Er ist auch jünger dargestellt und in einer weniger repräsentierenden, dafür aber kommandierenderen Geste gezeigt.

Alfonso I. d'Este war der erste italienische Fürst, der Tizian unter seine Patronage nahm. Das Portrait entstand kurz nachdem Tizian mehrere Gemälde für das Studiolo des Herzogs im Castello Estense gemalt hatte und es war bereits kurz nach seiner Entstehung berühmt. Tizian selbst stellte es Kaiser Karl V. als eines seiner besten Werke vor. Aus diesem Grund scheint Dosso Dossi auf dieses Darstellungsthema zurückgegriffen zu haben.

Für Alfonso I. d'Este war es von grosser Wichtigkeit, sich als kompetenten und erfolgreichen Kriegsherrn darzustellen, da Ferrara auch durch seine geographische Lage immer wieder in den Blickpunkt fremder Mächte und damit kriegerischer Attacken geriet. Aus diesem Grund waren die d'Este auf gute, aber auch immer wieder den Gegebenheiten entsprechend wechselnde diplomatische Beziehungen angewiesen.²⁶ Das besprochene Portrait von Tizian steht für eine solche diplomatische Begebenheit. Es ging hierbei um einen alten Konflikt zwischen dem Herzogtum Ferrara und dem Kirchenstaat bezüglich der beiden Städte Modena und Reggio, der im Jahr 1530 seinen Höhepunkt erreichte. Alfonso I. musste gegenüber Karl V., der ein Verbündeter des Papstes war, seinen guten Willen signalisieren. Aus diesem Grund wurde auch über verschiedene Kunstwerke verhandelt, die in den Besitz von Karl V. übergehen sollten. Auf der Wunschliste des Kaisers stand unter anderem das von Tizian gemalte Portrait.²⁷ Während der Verhandlungen wurde von estensischer Seite darauf hingewiesen,

²⁶ Ein wichtiges diplomatisches Mittel, dessen die d'Este regen Gebrauch machten, war die sogenannte Heiratspolitik. Aus diesem Grund hatte zum Beispiel Ercole I. seinen Sohn Alfonso mit Lucrezia Borgia verheiratet, welche die Tochter von Papst Alexander VI. war. Auch später wurde diese Heiratspolitik konsequent weitergeführt. Ercole II. wurde zu einer Zeit mit Renata von Frankreich verheiratet, als Ferrara sich in einem engen Bündnis mit Frankreich befand. Diese Allianz sollte gestärkt werden. Alfonso II. heiratete Lucrezia de' Medici zu einer Zeit, als es für die d'Este von grosser Wichtigkeit war, eine gute Verbindung zum Haus der Medici zu haben, da sie ansonsten alleine in der italienischen Politik dastanden. Die zweite Frau von Alfonso II., Barbara von Österreich, die Tochter des Kaisers, bedeutet erstens eine gute Verbindung zum Kaiserhaus und zweitens eine Erneuerung des Bündnisses mit den Medici. Denn die Schwester von Barbara, Johanna, heiratete zur gleichen Zeit Francesco de' Medici.

²⁷ Vgl. Burroughs, *The Portrait of Alfonso d'Este by Titian*, S. 99.

dass es sich bei diesem Portrait nicht mehr um eine aktuelle Darstellung von Alfonso I. handelte. Doch Karl V. bestand weiterhin auf dem Original, das ihm schliesslich ausgehändigt wurde.²⁸ Anhand dieser Episode kann man deutlich die grosse diplomatische Bedeutung von Kunstwerken erkennen. Das Gemälde ist in diesem Fall nicht nur Ausdruck einer persönlichen, herrscherbezogenen Aussage, sondern zugleich auch ein Wegbereiter für die Stärkung von Beziehungen.

Der Nachfolger von Alfonso I. als Herzog von Ferrara wurde im Jahr 1534 sein Sohn Ercole II. d'Este. In seiner Zeit wurden einige architektonische Neubauten geplant und verwirklicht sowie die Universität von Ferrara vergrössert. Unter Ercole II. kam es zu einer leichten Konsolidierung der wirtschaftlichen Lage von Ferrara.²⁹ Im Gegensatz zu seinem Vater versuchte Ercole II. allen militärischen Auseinandersetzungen aus dem Weg zu gehen und wenn möglich durch diplomatisches Geschick Konflikte zu lösen. Bereits vor seinem Herrschaftsantritt war Ercole II. am 28. Juni 1528 mit Renata von Frankreich verheiratet worden, da Ferrara seine Beziehungen zu Frankreich stärken wollte. Diese Ehe bereitete dem Herzog später einige Schwierigkeiten, zum Beispiel als er direkt nach seinem Amtsantritt nach Rom reiste und dort eine Allianz zwischen Ferrara, dem Papst und dem Kaiser gegen Frankreich schloss. Renata von Frankreich war nicht nur ein französischer "Stachel" im Fleisch von Ferrara, sondern zog durch ihre Sympathie mit der Reformation auch immer öfters verfolgte Schriftsteller und Gläubige an den Hof von Ferrara, was der Papst, ein Verbündeter des Herzogs, mit Argwohn sah.³⁰

Die Kassen des Herzogtums waren ein weiterer schwieriger Punkt in der Regierungszeit von Ercole II.. Durch die kräftezehrenden Kriege seines Vaters waren diese weitestgehend leer. Für diesen Zustand nicht unbedingt förderlich war es, dass Ercole II. 1556 sich gezwungen sah, ein weiteres Mal mit Ferrara in den Krieg zu ziehen. Zusammen mit dem Papst und mit dem erneut verbündeten Frankreich zog er gegen Spanien. Nach dem Ende dieses Krieges verliessen ihn die Alliierten und liessen ihn gegen Spanien und dessen Verbündete, die Farnese und Medici, alleine. Ein diplomatischer Friede rettete Ferrara aus dieser Situation. Die Heirat zwischen Alfonso II. und Lucrezia de' Medici besiegelte am 3. Juli

²⁸ Die gesamte Episode bei Campori, *Tiziano e gli Estensi*.

²⁹ Vgl. Borella, *Il Castello Estense*, S. 11.

³⁰ Vgl. Borella, *Il Castello Estense*, S. 139.

1558 die neue Situation.³¹

Ein weiteres Gemälde, es zeigt Ercole II. d'Este, wurde von Girolamo da Carpi geschaffen und befindet sich heute in der Galleria Estense in Modena (Abb. 3). Es ist ein Bildnis, das in verschiedenen schwarz-braunen Stufen gehalten ist. Im Zentrum steht ein Mann mit schwarzen Haaren und ebensolchem Bart. Er ist in eine Rüstung gekleidet, trägt allerdings nur Arm-, Schulter- und Beinteile. Der Helm mit geschlossenem Visier steht links neben dem Mann auf dem Boden. In der linken Hand hält der Mann ein Schwert und in der rechten einen Stab, dessen Ende auf dem Bild nicht mehr ersichtlich ist. Der Hintergrund des Portraits besteht aus einer grauen Wand mit einer angedeuteten Säule. Der Boden ist in schachbrettartigem schwarz-weiss Muster verlegt.

Wie bereits bekannt ist, handelt es sich bei dem hier abgebildeten Mann um Ercole II. d'Este.

Dieses Portrait erscheint im Vergleich zu jenem von Dosso Dossi gemalten Bildnis von Alfonso I. weniger eindrucklich. Dies liegt zum einen daran, dass hier vorwiegend Brauntöne verwendet wurden, während Dossi kräftige Farben ins Spiel brachte.

Ein weiterer Punkt ist die völlig differierende Umgebung, in die das Portrait der beiden Herzöge eingebettet ist. Bei Alfonso I. ist im Hintergrund eine Schlacht mit vielen Akteuren zu erkennen, während sich der Hintergrund bei Ercole II. auf eine karge Schlossmauer beschränkt.

Dennoch gibt es auch Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Portraitierten. Man kann unmissverständlich erkennen, dass es sich bei ihnen um Vater und Sohn handelt, wenn man die Gesichter sowie Haare und Bart genauer betrachtet. Ebenso liessen sich beide in Rüstung darstellen.

Obwohl der Hintergrund des portraitierten Ercole II. nüchtern gehalten ist, ist die Bildaussage eine ähnliche wie bei seinem Vater Alfonso I.. Der Aspekt des fähigen Kriegers soll betont werden. Auch in der Herrschaftszeit von Ercole II. war Ferrara weiterhin auf gute diplomatische und militärische Verbündete angewiesen, um die eigene Unabhängigkeit zu sichern. Ferrara musste aus diesem Grund während Jahrzehnten das nach aussen hin demonstrierte Bild einer im

³¹ Vgl. Borella, *Il Castello Estense*, S. 140.

Inneren militärisch starken Kraft aufrechterhalten.

Die meisten Herrscher liessen ihre Portraits auch auf eigens für sie angefertigten Münzen anbringen. Ercole II. d'Este liess eine grosse Anzahl verschiedener Münzen von sich prägen. Eine davon stammt von Pompeo Leoni.³² Auf der einen Seite ist ein Portrait von Ercole II. zu sehen, auf der Rückseite eine Personifikation von Pazienza (Abb. 4).

Der Kopf von Ercole II. ist im seitlichen Profil abgebildet. Der Blick ist nach links gerichtet. Wie auf dem zuvor besprochenen Gemälde ist Ercole II. mit einem Bart dargestellt, der sein markantes Gesicht weiter betont.

Die Figur der Pazienza auf der Rückseite der Münze ist nur teilweise mit Kleidern verhüllt, was Sinnbild für ihren Zustand zwischen Reichtum und Armut sein soll. Sie hält ihre Arme vor der Brust gekreuzt und ist mit ihren Füßen an einen Felsen gekettet. Neben ihr steht eine Sanduhr. In einem Kreis um das Bild herum ist folgender Schriftzug zu lesen: SUPERANDA OMNIS FORTUNA.

Dieses Impresa stammt aus der Aeneis von Vergil und will verdeutlichen, dass es mit Geduld möglich ist, jedem Schicksal gegenüberzutreten und auch dem widrigsten Schicksal entgegenzuwirken.³³

Pazienza repräsentiert auf dieser Münze das politische Programm von Ercole II. d'Este. Sie steht für die diplomatischen Bemühungen des Herzogs um Frieden für sein Gebiet, das sich im Mächtespiel zwischen Kaiser, Papst und dem König von Frankreich wiederfand. Wenn Ferrara wieder einmal diplomatisch alleingelassen wurde, benötigte der Herrscher die Zuversicht auf eine bessere Zeit. Pazienza spielte für Ercole II. eine wichtige Rolle. Er widmete ihr im Castello Estense einen ganzen Saal - die Sala della Patientia.

Ein weiteres wichtiges Portrait, das hier zur Sprache kommt, zeigt Alfonso II. d'Este, gemalt von Cesare Aretusi. Das Gemälde (Abb. 5) befindet sich heute in der Galleria Estense in Modena.

Auf den ersten Blick ist dieses Portrait eines der unscheinbarsten unter den hier bereits besprochenen Bildern. Es ist ein alter Mann mit grauem, schütterem Haar und ebensolchem Schnauz und Bart zu sehen. Der Mann ist in ein komplett

³² Pompeo Leoni (1537-1612) lernte das Prägehandwerk von seinem berühmten Vater Leone, der einer der grössten Münzenpräger seiner Zeit war.

³³ Vgl. Gulinelli, *Iconografia ed imprese estensi nelle fonti numismatiche*, S. 53.

schwarzes Gewand gehüllt. Er trägt über seinen Schultern einen üppigen Pelz und eine weisse Halskrause. Das Bild ist in sehr dunklen Farben gehalten. Aus diesem Grund tritt der in hellen Farben gemalte Kopf des Portraitierten besonders in den Vordergrund.

Dieses Portrait ist das einzig heute bekannte Abbild von Herzog Alfonso II. d'Este. Es gibt noch ein weiteres Gemälde, das ihn allerdings als Kind zeigt.³⁴

Auf dem Portrait von Cesare Aretusi ist mit Alfonso II. d'Este ein weiterer Herzog von Ferrara abgebildet. Alfonso II. hielt sich in seiner Kindheit und Jugendzeit oft am französischen Hof auf, wo er selbst noch nach seiner Eheschliessung mit Lucrezia de' Medici ein illustres Leben führte. Nach dem Tod seines Vaters, Ercole II., am 3. Oktober 1559 kehrte er nach Ferrara zurück und wurde zum Herzog ernannt. Alfonsos Frau starb 1561, ohne ihm einen Erben geboren zu haben. Bei der Suche nach einer neuen Frau behielt Alfonso II. für Ferrara gute diplomatische Verbindungen im Auge. 1565 heiratete er Barbara von Österreich, eine Tochter des Kaisers.

Die Herrschaftszeit von Alfonso II. d'Este war von zwei wichtigen Themen geprägt. Einerseits von der schwierigen ökonomischen Lage, in der sich Ferrara wiederfand, die zusätzlich durch ein schlimmes Erdbeben 1570 verschlechtert wurde; andererseits vom Kampf Alfonsos um einen Erben. Nachdem auch seine zweite Frau ihm keinen Nachwuchs schenkte, wurde festgestellt, dass Alfonso II. unfruchtbar war - denkbar schlechte Nachrichten für einen Herzog. Zudem erliess Papst Pius V. 1567 eine Bulle, in der die Kirche als Feudalherr von Ferrara keine illegitimen Erben erlaubte. Diese Bulle schaffte die Grundlage für die spätere Übernahme des Herzogtums durch die Kirche. Nachdem auch Barbara von Österreich verstorben war, heiratete Alfonso II. eine drittes Mal - die dreissig Jahre jüngere Margherita Gonzaga. Da sich aus den bekannten Gründen immer noch kein Erbe einstellte, wandte Alfonso II. sich an Rom, um seine Nachfolge zu regeln. Papst Gregor XIV. erklärte sich bereit, Filippo d'Este, den Neffen von Ercole I. d'Este, als Erben anzuerkennen. Doch Alfonso II. zog sich von diesen Verhandlungen wieder zurück, da er glaubte, selber noch einen Erben zu zeugen. Nachdem der Papst gestorben war, wollte dessen Nachfolger nichts mehr von dieser Regelung wissen. Aus unbekannten Gründen bevorzugte Alfonso II. die Linie der Montecchio bei der Wahl seines Erbens - in diesem Fall Cesare d'Este.

³⁴ Vgl. Rimondi, *Estensi*, S. 170.

Doch dieser war illegitim (Alfonso I. hatte mit Laura Dianti den Vater von Cesare vor ihrer Heirat gezeugt) und deshalb fiel Ferrara nach dem Tod von Alfonso II. d'Este der Kirche anheim.³⁵

Im Vergleich zu den vorhergehenden Portraits besticht das Portrait von Alfonso II. durch seine Schlichtheit. Alfonso II. wird hier nicht in Rüstung und schon gar nicht in der Nähe eines Schlachtfeldes gezeigt. Dieses Portrait betont vielmehr die intellektuelle Seite von Alfonso II..

Aus welchem Grund liess er sich nicht wie seine Vorgänger als kriegerischer Staatsmann abbilden? Die Antwort auf diese Frage kann in der Zeit von Alfonso II. gefunden werden. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts verlor das Bild des höfischen Ritters, geprägt von Baldassare Castigliones "Il Corteggiano", immer mehr an Bedeutung. Was bei Alfonso I. und Ercole II. noch dem sogenannten guten Geschmack der Zeit entsprochen hatte, entsprach nicht mehr dem Zeitgeist von Alfonso II.. Zudem hatte sich Alfonso II. sehr für das höfische Leben und die Musik interessiert. Dieses Interesse schlägt sich in dem beschriebenen Portrait nieder, da der Betrachter ihn dort als Theaterbesucher und nicht als Kriegsheld wahrnimmt.

Die besprochenen Portraits innerhalb der Familie der d'Este zeigen auf, wie sich die Darstellungsformen den Gegebenheiten der Zeit angepasst haben. Nicht desto trotz sind auf allen Bildern auch vereinende Merkmale zu erkennen. In jedem Portrait wird versucht, durch zum Teil subtile Merkmale der Macht des Herzogs Ausdruck zu verleihen. Bei Alfonso I. durch seinen Orden und seine militärischen Auszeichnungen, bei Ercole II. durch die Rüstung und den herrschaftlichen Bildhintergrund und bei Alfonso II. durch den umgelegten Pelz. Auch fällt bei allen dreien die charakterstarke Darstellung ihres Kopfes auf. Durch Bart und Haarpracht können sie unschwer als Mitglieder ein und derselben Familie erkannt werden.

4.1.2 Della Rovere

Francesco Maria I. war der erste aus der Familie della Rovere, der 1508 Herzog von Urbino wurde. Er war 1490 als Sohn von Giovanni della Rovere, dem Fürst von Sengallia, und Giovanna da Montefeltro, der Tochter von Federico da

³⁵ Vgl. Borella, *Il Castello Estense*, S. 12.

Montefeltro, seines Zeichen Herzog von Urbino, geboren worden. Da sein Onkel Guidobaldo da Montefeltro keine eigenen Nachkommen hatte, adoptierte dieser seinen Neffen Francesco Maria. 1504 wurde die Adoption von Papst Julius II. anerkannt und die Nachfolge für das Herzogtum Urbino war gesichert.³⁶

Beim nachfolgenden nur kurz angesprochenen Gemälde bleibt offen, ob es Herzog Francesco Maria I. della Rovere in sehr jungen Jahren und vor seinem Amtsantritt zeigt. Es ist das Portrait (Abb. 6) eines jungen Ritters, gemalt von Carpaccio, das sich heute in der Thyssen-Bornemisza Colecion in Madrid befindet.

Das Portrait zeigt im Bildvordergrund einen jungen Ritter in Rüstung, der mit seiner rechten Hand den Knauf seines Schwertes umfasst hält. Er trägt seine Haare schulterlang und auf dem Kopf eine flache, dunkle Mütze. Um ihn herum und im Hintergrund des Bildes ist eine lebendige Landschaft zu erkennen. Blumen blühen, Vögel fliegen und Tiere springen durch die Landschaft. Links hinter dem Ritter ist ein weiterer Ritter zu sehen, der ein schachbrettartig gemustertes Gewand trägt und auf einem Pferd vorüberreitet. Hinter diesem Ritter ist eine Burg zu erkennen und weiter rechts die Mauern einer Stadt.

Über dieses Gemälde gibt es mehrere einander widersprechende Meinungen. Es gibt eine Gruppe von Wissenschaftlern, zu denen auch Ian Vestegen gehört, die der Meinung sind, dass es sich bei diesem jungen Ritter um Francesco Maria I. della Rovere handelt. Andere Wissenschaftler lehnen diese Deutung kategorisch ab.³⁷ Auch wenn offen bleibt, ob man hier Francesco Maria I. sieht oder nicht, wird dieses Portrait hier kurz gedeutet.

Während Restaurationsarbeiten an diesem Gemälde wurde unter anderem folgendes Motto freigelegt: MALO MORI / QVAM / FOEDARI³⁸. Im linken Bildvordergrund ist ein Hermelin zu erkennen, das mit diesem Motto in enge Verbindung gebracht werden muss. Lange wurde geglaubt, dass das gefundene Motto jenes des Ordens des Hermelin ist, der 1465 vom König von Neapel,

³⁶ Vgl. Hollingsworth, *Art Patronage in Renaissance Urbino*, S. 345.

³⁷ Im Artikel „Nouveaux regards sur Le jeune Chevalier de Vittore Carpaccio“ von Lubomir Konecny werden die wichtigsten von Francesco Maria I. della Rovere abweichenden Deutungsversuche dargelegt. Nach A. Rona muss es sich bei dem jungen Ritter um einen aragonesischen Prinzen handeln. Sie glaubt, dass auf dem Gemälde Ferdinand II. gezeigt wird. R. Goffen wiederum sieht in diesem Portrait die Darstellungsformen eines posthumen Gemäldes für eine verstorbene Person. H. Nickel kommt schliesslich zum Schluss, dass es sich bei der abgebildeten Stadt im Hintergrund um Ragusa (Dubrovnik) handelt und der junge Ritter Roland repräsentiert. Das Bild soll ein diplomatisches Geschenk von Venedig an eine alliierte Stadt gewesen sein.

³⁸ „Ich würde eher sterben, als entehrt zu werden.“

Ferdinand I., gegründet wurde. Einer der Mitglieder des Ordens des Hermelin war Federico da Montefeltro, der Grossvater von Francesco Maria I. Federigo da Montefeltro hatte ausserdem ein Hermelin mit dem Motto NON MAI als persönliches Impresa. Agathe Rona stellte später jedoch fest, dass das Motto des Ordens vom Hermelin in Tat und Wahrheit ein anderes war - nämlich DECORUM. Bei der auf dem Bild gefundenen Inschrift handelte es sich um ein persönliches Motto von Ferdinand II.³⁹ Dies ist einer der Gründe, die Zweifel an der Identifizierung des Ritters als Francesco Maria I. hinterlassen.

Der junge Ritter könnte ein Prinz des Hauses Aragon-Neapel sein, da die Farben des Wappens von Aragon und Neapel rot und gold waren. Die Kleidung des Ritters im Hintergrund des Gemäldes hingegen hat die Farben schwarz und gold. Dies wiederum ist eher ein Hinweis auf Francesco Maria I. della Rovere, wenn man die Farben des Wappens der da Montefeltro betrachtet. Das Wappen der da Montefeltro, die Francesco Maria I. adoptiert hatten, bestand nämlich aus den Farben Gold und Schwarz. Dies könnte ein versteckter Hinweis auf die Herkunft des dargestellten Jünglings sein.

Es gibt ein weiteres Gemälde, das jedoch zweifelsfrei Francesco Maria I. della Rovere zeigt. Es handelt sich um ein von Tizian gemaltes Porträt (Abb. 7), das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet und als Doppelportrait zusammen mit dem Bildnis von Eleonora Gonzaga - der Frau von Francesco Maria I. - bekannt ist. Hier wird aber nur das Portrait von Francesco Maria I. genauer betrachtet.

Auch auf diesem Gemälde ist der Protagonist in seiner vollen Grösse zu sehen. Francesco Maria I. trägt eine prachtvolle Rüstung, die den gesamten Körper bedeckt. Seinen rechten Arm zusammen mit dem Kommandostab, den er an seine rechte Hüfte gestützt hält, wendet er in einer energischen Bewegung dem Betrachter des Bildes entgegen. Links hinter ihm ist ein Paradehelm abgebildet, der mit Federn geschmückt ist. Auf der rechten Seite lehnen einige Lanzen griffbereit an einer Wand.⁴⁰

Dieses Portrait zeigt ein Ideal. So stellte man sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts den idealen, kriegserprobten Herrscher eines Territoriums vor. Wenn man sich der

³⁹ Siehe hierzu Agathe Rona „Zur Identität von Carpaccios Ritter“ in: *Pantheon* Vol. 41 No. 4, 1983, S. 295-302.

⁴⁰ Vgl. Paoletti, *Art in Renaissance Italy*, S. 414.

Biographie von Francesco Maria I. zuwendet, wird deutlich, dass es in seinem Interesse lag, sich als Herrscher von Urbino und Pesaro als Idealbesetzung zu zeigen. Einzig und allein weil sein Onkel Guidobaldo kinderlos verstorben war und ihn adoptiert hatte, konnte Francesco Maria I. das Herzogtum erben. Diese Erbschaft, die zudem noch über die mütterliche Linie zustande gekommen war, verlangte nach Legitimation. Was lag näher, als sich selbst als kraftvollen und unerschrockenen Herrscher zu stilisieren? Unter diesem Aspekt ist das Portrait von Tizian zu betrachten.

1538 wurde Guidobaldo della Rovere Herzog von Urbino und Pesaro. Als Nachfolger und Sohn von Francesco Maria I. war er nicht mehr demselben Legitimationsdruck ausgesetzt, wie es noch sein Vater gewesen war. Ohne etwas vorwegzunehmen, kann man darauf hinweisen, dass man dies in den für ihn gefertigten Portraits wiedererkennen kann.

Das Portrait von Guidobaldo della Rovere (Abb. 8) wurde von Agnolo Bronzino gemalt und befindet sich heute im Museum des Palazzo Pitti in Florenz. Es ist ein Dreiviertelportrait. Guidobaldo ist sitzend zu sehen. Er trägt eine edle dunkelgrüne Rüstung mit einer roten Schamkapsel. Seine linke Hand ruht auf dem Kopf eines grossen Jagdhundes mit hellem Fell, der neben ihm sitzt. Die Kleidung von Guidobaldo ist reich mit Ornamenten verziert. Seine rechte Hand ruht auf einem Helm.

Dieses Portrait ist weit entfernt von einer Darstellung, die einzig Abenteuer und Krieg ausstrahlt. Durch den Hund und die edle Rüstung erhält dieses Gemälde eine spezielle Betonung. Der Hund ist ein Symbol für Treue und Wachsamkeit - insbesondere der helle Hund, im Gegensatz zu einem dunklen Tier, welches das Böse verkörperte. Auch auf anderen Portraits sind Hunde oft wiederzufinden. Dies sowohl bei Portraits, die Männer zeigen, zum Beispiel ein Portrait von Karl V. gemalt von Tizian, als auch Portraits von Frauen. Hier ist das Portrait von Eleonora Gonzaga zu nennen, die das Pendant zu dem vorhergehend besprochenen Bild von Francesco Maria I. bildete. Die Prunkrüstung, welche Guidobaldo II. trägt, stammte aus Mailand. Sie spielte zusammen mit der Darstellung des Hundes auf die verschiedenen Aspekte des höfischen Lebens an -

Krieg, Jagd, Kunst und Feste.⁴¹

Wie im vorhergehenden Kapitel über die d'Este kann auch hier gesehen werden, dass die Darstellung des Herrschers in reiner Rüstung während des 16. Jahrhunderts langsam immer mehr an Bedeutung verloren hatte. Die Rüstung machte der Darstellung exklusiver, höfischer Lebensart platz.

Auf Guidobaldo folgte 1574 sein Sohn Francesco Maria II. della Rovere. Von ihm ist ebenfalls nur ein Portrait (Abb. 9) überliefert. Es ist ein Gemälde von Federico Barocci, das bereits 1572 entstand. Heute befindet sich das Portrait in den Uffizien in Florenz.

Wie bereits sein Grossvater wird Francesco Maria II. auf dem Gemälde als Kriegermann gezeigt. Er ist wie sein Vorfahre in militärische Rüstung gekleidet und hat die eine Hand auf seinen ausgezogenen Helm gelegt. Im Gegensatz zum Portrait seines Grossvaters, gemalt von Tizian, das hier paraphrasiert wurde, ist seine Rüstung mit vielen textilen Ornamenten geschmückt.

Das Portrait sollte den Augenblick der Rückkehr aus der Schlacht von Lepanto festhalten. Erneut wurde mit diesem Gemälde ein Herrscher im Zustand des Erfolges wiedergegeben. Die Darstellung von militärischer Macht war für die della Rovere von grosser Wichtigkeit, um die Ereignisse in der frühesten Geschichte ihrer Herrschaft (Adoption, Verlust des Herzogtums an die Medici) vergessen zu machen.

4.1.3 Medici

In der Familie der Medici war Alessandro der erste, der ab 1530 das Amt des Herzogs von Florenz bekleidete. Er wurde von Kaiser Karl V. im März 1530 in der Kirche San Petronio in Bologna zum Herzog gekrönt. Von ihm sind zwei Portraits bekannt, die hier genauer betrachtet werden. Beide sind um das Jahr 1534 entstanden. Das erste Gemälde stammt von Giorgio Vasari und befindet sich heute in den Uffizien in Florenz. Das andere - ein eher informelles Portrait - wurde von Pontormo gemalt und ist im Philadelphia Museum of Art zu sehen. Zuerst eine genauere Betrachtung des von Vasari geschaffenen Portraits (Abb.

⁴¹ Vgl. Hollingsworth, *Art Patronage in Renaissance Urbino*, S. 358.

10). Dieses zeigt einen jungen Mann in Rüstung, der auf einem Hocker sitzt, dessen Beine mit arm- und beinlosen, menschlichen Figuren geschmückt ist. In seiner rechten Hand hält er einen *Bastone del dominio*. Alessandro de' Medici zeigt sich dem Betrachter im Profil und lässt seinen Blick -vom Betrachter aus gesehen - nach rechts, in die Weite schweifen. Der Helm seiner Rüstung steht links neben ihm auf dem Boden. Während der Hintergrund dunkel gehalten ist, kann man in der rechten oberen Ecke des Bildes eine helle Öffnung erkennen, in der die Silhouetten einer Stadt auszumachen sind. Es handelt sich hier eindeutig um Florenz, wie deutlich an der Kuppel des Domes und an der spezifischen Ausformung des Turms des Palazzo della Signoria zu erkennen ist.

Alessandro de' Medici war der erste aus der Familie Medici, der in einer Rüstung portraitiert wurde. Dieser Wandel in der Darstellungsform kann damit begründet werden, dass Alessandro ebenfalls der erste Medici war, der in Florenz in einem legitimen Amt die Herrschaft ausübte. Bis anhin hatten die Medici ihre Macht immer indirekt, ohne legitimen Titel in Anspruch genommen. Aus diesem Grund war es die Aufgabe von Giorgio Vasari, in diesem Portrait die offensichtliche Macht und die dynastische Kontinuität von Alessandro de' Medici aufzuzeigen.

Die arm- und beinlosen Figuren auf dem Hocker von Alessandro haben in Bezug auf dieses Thema eine tiefer greifende Bedeutung. Bei diesen Figuren handelt es sich um extremitätenlose Bürger von Florenz, wie einem Brief von Vasari an Ottaviano de' Medici zu entnehmen ist:

... sono i suoi popoli, che guidandosi secondo il volere di chi sopra gli comanda, non hanno nè braccia nè gambe.⁴²

Ausserdem wird in diesem Portrait eine dynastische Legitimation von Alessandro de' Medici betrieben, indem einige Zeichen und Symbole der Medici verwendet wurden; auch besteht eine Ähnlichkeit zu anderen, früher portraitierten Medici. So hält Alessandro de' Medici in seiner rechten Hand den sogenannten *bastone del dominio*, der in derselben Form bereits bei einer Statue von Michelangelo in der Neuen Sakristei in Florenz zu sehen ist. Diese Statue stellt Giuliano de' Medici dar. Neuere Forschungen haben allerdings ergeben, dass hier eigentlich Lorenzo,

⁴² Dieser Brief ist abgedruckt bei Campbell, *Il Ritratto del Duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: Contesto e Significato*, S. 360-361.

Das sind die Menschen, die durch seinen Willen, der über ihnen steht und sie kommandiert, gelenkt werden und weder Arme noch Beine haben.

der Herzog von Urbino, gezeigt wird.⁴³ Lorenzo galt in Florenz als der illegitime Vater von Alessandro de' Medici, obwohl dieser vermutlich der Sohn von Papst Clemens VII. war.

Giorgio Vasari hatte kurz vor dem Beginn seiner Arbeit am Portrait von Alessandro de' Medici die Neue Sakristei wenige Tage vor ihrer Eröffnung für die Öffentlichkeit besucht. Es kann sein, dass er die Figur des *Bastoniere* als Vorbild für das Portrait gewählt hatte. Wenn dies so ist, kann durch dieses Portrait auch Legitimität durch Abstammung erzeugt werden. Die Begründung von Alessandros Macht in Florenz lag zum grössten Teil in seiner Abstammung von Lorenzo von Nemours, denn so galt er als das letzte lebende Mitglied des alten Zweiges der Medici. Zu diesem alten Zweig hatten sowohl Cosimo Pater Patriae als auch Lorenzo der Prächtige gehört.⁴⁴

Auf dem Portrait ist des Weiteren ein Lorbeerstrunk zu erkennen, aus dem ein neuer, frischer Zweig gewachsen ist. Dies ist ein weiterer Hinweis auf das laurentianische Erbe, das Alessandro de' Medici angetreten hat. Der Lorbeer war von Lorenzo dem Prächtigen als persönliches Zeichen genutzt worden und wurde auch von Lorenzo, dem Herzog von Urbino übernommen.

Der neue Lorbeerzweig auf diesem Portrait weist auf Alessandro, die neue verwandtschaftliche Linie hin, aus welcher der Familie Medici Macht, Ruhm und Ehre zuteilwerden wird. Die Linie ist auch aus diesem Grund neu, weil Alessandro de' Medici der erste Herzog in der Familie ist. Das Amt des Herzogs war erblich. Daher sollte der Lorbeerzweig für Alessandro, den Begründer einer neuen, herzoglichen Dynastie der Medici stehen.

Das zweite Portrait von Alessandro de' Medici, gemalt von Pontormo (Abb. 11), steht in grossem Gegensatz zu jenem von Vasari. Aus diesem Grund wurde es von den meisten Kunsthistorikern als informelles, privates Portrait betrachtet, das Alessandro de' Medici für seine Geliebte Taddea Malaspina anfertigen liess. Dieser Ansicht muss allerdings widersprochen werden, wie nachfolgend aufgezeigt wird.

Das Portrait zeigt einen jungen Mann, der von der Hüfte an aufwärts zu sehen ist. Er ist in vollkommener schwarzer Kleidung gehüllt. Auf dem Kopf trägt er eine

⁴³ Dies ist im Artikel von R. C. Texler und M. E. Lewis „Two Captains and Three Kings: New Light on the Medici Chapel“ in: *Studies in Medieval and Renaissance History* IV, 1981, S. 141-161 nachzulesen.

⁴⁴ Vgl. Walkers-Oaks, *Representing the Perfect Prince*, S. 132.

ebenfalls schwarze Mütze. Seine wohlgeformten Hände halten ein Papier, auf dem er mit der rechten Hand eine Zeichnung anfertigt. Bei genauerem Betrachten ist auf dem Blatt der schwache Umriss eines Frauenkopfs zu erkennen. Im Hintergrund ist eine Öffnung zu sehen, die meist als Fenster gedeutet wurde; es kann hier aber ebenso gut eine Tür sein.

Bei der dargestellten Person handelt es sich um Alessandro de' Medici. Auf dem Bild trägt der Herzog Trauer, deshalb die schwarze Kleidung. Das Portrait entstand Ende 1534, anfangs 1535. Das heisst Alessandro trug Trauer für den kurz zuvor - am 25. September 1534 - verstorbenen Papst Clemens VII., welcher der Vater von Alessandro gewesen war. Der Tod von Clemens VII. bedeutete für Alessandro nicht nur einen persönlichen Verlust, sondern auch eine Destabilisierung seiner eigenen politischen Lage. Nur durch die Verhandlungen von Clemens VII. hatten die Medici 1530 in Florenz an die Macht zurückkehren können. Mit seinem Tod verlor Alessandro de' Medici eine wichtige Stütze seiner Herrschaft. Man kann festhalten, dass die Macht von Alessandro de' Medici durch den Tod des Papstes geschwächt wurde.

Aus diesem Grund ist die sich im Hintergrund des Portraits befindende Öffnung leichter als Tür statt als Fenster zu deuten. Eine offene Tür weist ebenfalls auf den Tod hin. Dies war in der Renaissance eine bekannte Allegorie, die von den römischen Sarkophagen übernommen worden war.⁴⁵

Schwarze Kleidung hebt allerdings nicht nur den trauernden Alessandro in den Vordergrund, sondern hat auch eine weitere Bedeutung. Im Buch "Il Cortegiano" von Baldassare Castiglione wird deutlich beschrieben, dass der perfekte Prinz in seiner Kleiderwahl äusserst zurückhaltend ist und dass Schwarz die passendste Farbe für edle Kleidung ist.⁴⁶

Auch war bekannt, dass insbesondere Karl V. schwarze Kleidung bevorzugte. Es ist deshalb möglich, dass die dunkle Kleidung auf dem Portrait eine Referenz an den Kaiser ist, der Alessandro de' Medici die Herzogswürde überreicht hatte.

Oft wurde dieses Portrait als privat und informell, ohne differenzierte Aussage für die Öffentlichkeit abgestempelt. Dies vor allem aus zwei Gründen. Zum einen ist Alessandro auf diesem Bild ohne Waffen abgebildet. Lange herrschte die

⁴⁵ Vgl. Steinberg, *Pontorno's Alessandro de Medici*, S. 64.

⁴⁶ Aus B. Castiglione, *The Book of the Courtier*, trans. Ch. Singleton, S. 122.

I prefer (the clothes of the Courtier) always to tend a little more toward the grave and sober rather than the foppish. Hence, I think that black is more pleasing in clothing than any other color; and if not black, then at least some color on the dark side.

Meinung vor, dass nur Portraits mit abgebildeten Waffen etwas über die Stärke und Legitimität eines Herrschers aussagen könnten. Zum anderen wurde die Tätigkeit des Zeichnens als etwas privates, ohne jeglichen Interesses für die Öffentlichkeit angesehen. Zudem wurde der auf dem Zeichenblatt erkennbare Frauenkopf als Taddea Malaspina gedeutet, was dem Bild einen weiteren privaten Charakter verlieh.

Wieso ist Alessandro de' Medici auf diesem Portrait ohne Waffen zu sehen? Dies kann als Hinweis auf die lange Tradition der Familie der Medici ohne rechtmässigen Titel in Florenz verstanden werden. Die Medici waren seit langem Aristokraten, aber nicht legitime Herrscher. Deshalb entspricht die Darstellung in diesem Portrait einer Tradition innerhalb der Familie der Medici. Wenn man die beiden Portraits von Vasari und Pontormo als Kombination sieht, wird klar, dass hier ein aktiver und ein kontemplativer Alessandro de' Medici gezeigt werden. Auch die Geste des Zeichnens ist nicht grundlos gewählt worden. Alessandro wollte sich als der perfekte Prinz zeigen, zu dem nicht nur das Beherrschen der Kriegskunst, sondern auch ein Sinn für die Künste gehörte. Dies unterstreicht wiederum eine Passage aus *il Corteggiano* von Baldassare Castiglione.

*... another matter which I consider to be of great importance and which I think must therefore in no way be neglected by our courtier: and this is a knowledge of how to draw.*⁴⁷

Castiglione betonte weiter, dass das Zeichnen wichtig für den perfekten Prinzen ist, da es das Auge für die Schönheit schulte. Ein Prinz sollte ein Kenner und Geniesser der Schönheit sein. Dies war ein weiterer wichtiger Aspekt seines perfekten Erscheinungsbildes.⁴⁸

Das Zeichnen wurde auf diesem Portrait nicht als Arbeit dargestellt, sondern als ein Akt des Erschaffens, das den Intellekt des Herrschers forderte und der dadurch im Bild zum Ausdruck gebracht wurde. Unterstrichen wird der Akt des Erschaffens durch die Gegebenheit, dass Alessandro de' Medici keinen Stift in der Hand hält. Bis anhin ist nirgends die Frage gestellt worden, weshalb ein Maler kein entsprechendes Zeichengerät in der Hand hält. Das Fehlen des Stiftes zeigt

⁴⁷ Castiglione, *The Book of the Courtier*, S. 77.

⁴⁸ Vgl. Walker-Oaks, *Representing the Perfect Prince*, S. 136.

aber deutlich die Betonung des Malens als weiteren wichtigen Aspekt des perfekten Prinzen.

Neben dem zeichnenden Herzog Alessandro de' Medici ist nur ein weiteres Bild bis 1535 geschaffen worden, das ebenfalls eine malende Person zeigte. Es ist ein Gemälde von Dosso Dossi, das in den 1520er Jahren entstanden ist und Jupiter zeigt, der Schmetterlinge zeichnet. Bei beiden Gemälden fällt auf, dass die dargestellte Person ein Herrscher ist. Alessandro de' Medici regierte zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes Florenz und Jupiter gilt als der Herrscher unter den Göttern. Zugleich ist Jupiter als Kreator bekannt - auf dem Bild im übertragenen Sinn von Schmetterlingen. Daraus kann man schliessen, dass ein Maler wie ein Gott Dinge - seien es Gegenstände oder Menschen - durch seine Kunst zum Leben erwecken konnte. Wenn nun Alessandro de' Medici als Maler dargestellt wurde, erhielt er so die Aura eines Menschen, der Neues erschuf, und damit vielleicht sogar eine göttliche Aura.

Es steht ausser Frage, dass Alessandro de' Medici genau dies in Florenz getan hat - er hat Neues erschaffen. Sein Titel als Herzog, auch wenn nicht aus eigener Kraft erlangt, bedeutete für Florenz eine neue Herrschaftsform, die bis anhin so noch nie dagewesen war. Mit seiner Herrschaft setzte ein Wandel in der Florentiner Tradition der Republik und der freien Bestimmung ein. Alessandro de' Medici kontrollierte die Stadt. Als eine seiner ersten Handlungen als Herrscher liess er die grosse Glocke abhängen, die bisher die Zusammenkunft des *parlamenti* angekündigt hatte. Des Weiteren liess er alle Waffen konfiszieren, die privaten Bürgern gehörten, selbst jene, die in Kirchen hingen. Und er begann im Juli 1534 mit dem Bau der Fortezza da Basso, einer mächtigen Festung.⁴⁹

Es kann noch ein weiterer Sinn hinter der Darstellung des zeichnenden Alessandro de' Medici gesehen werden: Durch die Darstellung eines kunstliebenden Herrschers konnte eine Verbindung zu einem Vorfahren von Alessandro - Lorenzo dem Prächtigen - geschlossen werden. Dieser galt als Förderer der Künste und der Literatur. Er hatte Florenz zu einem Zentrum der Kunst gemacht. Die Verbindung zu Lorenzo dem Prächtigen wurde in Kunstwerken des frühen 16. Jahrhunderts in Florenz oft dargestellt. Ein zweifacher Glanz sollte dadurch auf die Dargestellten abfärben. Zum einen wurde

⁴⁹ Vgl. Walker-Oaks, *Representing the Perfect Prince*, S. 130.

dadurch die Vorrangstellung betont, zu der die Medici Florenz durch ihr Handeln verholfen hatten, und zum anderen konnte auf diese Weise die eigene Herrschaft als von langer Tradition verbürgt gerechtfertigt werden.

Zu Beginn des Jahres 1537 wurde Alessandro de' Medici von seinem Verwandten Lorenzaccio de' Medici ermordet. Da er keinen legitimen Nachfolger hatte - seine beiden unehelichen Kinder waren noch nicht einmal fünf Jahre alt -, musste nach einem würdigen Nachfolger gesucht werden, der bald in Cosimo I. gefunden wurde. Bis zu seiner Wahl, zuerst als *capo e primario* und erst später als rechtmässiger Herzog, verbrachte Cosimo I. ein eher unscheinbares Leben im Mugello, einem Seitental von Florenz.

Von Cosimo I. de' Medici gibt es eine grössere Anzahl an Portraits. Auf die wichtigsten wird hier eingegangen. Von einigen Portraits entstanden noch unter Cosimo I. eine Vielzahl an Kopien mit leicht abgeänderter Darstellung. Diese werden hier nicht berücksichtigt, und wenn immer möglich, wird das ursprüngliche Portrait besprochen.

Eines der wichtigsten Portraits von Cosimo I. (Abb. 12) wurde um das Jahr 1543 von Agnolo Bronzino gefertigt. Es diente während einiger Jahre als Vorlage für alle weiteren Portraits des Herzogs und kann dem entsprechend als sein offizielles Portrait angesehen werden. Das Gemälde zeigt Cosimo I. von der Hüfte an aufwärts in einer glänzenden Uniform, die seinen gesamten Körper bedeckt. Der Hintergrund des Gemäldes bildet ein drapierter Teppich. Cosimo I. hat seinen Oberkörper auf diesem Portrait leicht nach links gedreht. Er steht neben einem alten Lorbeerstrunk, aus dem ein neuer, blühender Lorbeerzweig erwächst. Auf dem Baumstrunk liegt sein abgelegter Helm und auf diesen stützt er seine rechte Hand. Der Kopf von Cosimo I. ist nach rechts gewandt. Sein Gesichtsausdruck kann als neutral und unbeweglich beschrieben werden.

Bei einigen späteren Kopien dieses Gemäldes kann man den Orden des Goldenen Vlieses an einer Kette um den Hals von Cosimo I. erkennen. Diesen Orden erhielt der Herzog allerdings erst 1545. Aus diesem Grund kann der Orden im Originalportrait nicht wiedergefunden werden.⁵⁰ Ebenfalls 1545 wurde diese Art des Portraits von Bronzino um einiges in der Länge erweitert, so dass Cosimo I.

⁵⁰ Vgl. Simon, *Bronzino's Portrait of Cosimo I in armour*, S. 531.

neu in einer dreiviertel Ansicht zu sehen war.

Der Nutzen eines solchen Portraits lag für Cosimo I. darin, sich in staatsmännischer Manier zu präsentieren. Oft wurde diese hier von Bronzino geschaffene Darstellungsform zu diplomatischen und politischen Zwecken verschenkt. Daher war es von grosser Wichtigkeit, auf diesem Gemälde jene Seiten von sich zu zeigen, die an anderen Höfen bleibenden Eindruck hinterliessen.

Ein wichtiges Merkmal in diesem Portrait ist der ausgedörrte Lorbeerstrunk mit dem neuen, spriessenden und sogar blühenden Zweig. Hinter diesem Symbol verbirgt sich eine klare Aussage. Der blühende Lorbeerzweig stammt von einem Impresa von Cosimo I., bei dem der neue Zweig vom Motto UNO AVULSO NON DEFICIT ALTER⁵¹ begleitet wird. Dieser Ausspruch stammte von Vergil.

Die Aussage, die mit dem neuen Lorbeerzweig gemacht werden sollte, ist mehr als deutlich: Nachdem Alessandro de' Medici ermordet worden war und dieser keinen Nachfolger hinterlassen hatte, war mit Cosimo I. eine neue Person aus der Familie Medici an die Macht gelangt. Der alte Zweig der Familie Medici war ausgestorben, doch ein neuer folgte nach. Es sollte nicht nur auf das Weiterbestehen der Familie hingewiesen werden, sondern auch darauf, dass Cosimo I. ein stärkerer Herrscher als sein Vorgänger sein wollte. Das Motto, welches zum Lorbeerzweig gehört, zeigt deutlich, dass Cosimo I. nicht damit rechnete, ein ähnliches Schicksal wie Alessandro zu erfahren.

Der Lorbeerzweig war auf diesem Portrait nicht zum ersten Mal zu sehen. Bereits kurz nach seiner Wahl zum *Capo e primario* verwendete Cosimo I. diesen auf seinen Portraitmedallien. Auch auf den Dekorationen für seine Hochzeit mit Eleonora di Toledo war dieses Symbol wiederzufinden.⁵²

In späteren Kopien desselben Portraits wurde der Lorbeerzweig durch einen Olivenzweig ersetzt. Zudem war der Ursprung des neuen Zweiges deutlicher zu erkennen. Der Olivenzweig stand bei den Medici als Symbol für den Frieden und als Attribut der Göttin Minerva. Bereits Cosimo Pater Patriae liess eine Medaille fertigen, auf der eine Fiorentina zu sehen war, die einen Olivenzweig als ein Zepter für den Frieden in den Händen hielt.

Warum gab es überhaupt einen solchen ikonographischen Wechsel in einem ansonsten immer wieder gleich kopierten Portrait? Dies lag daran, dass die

⁵¹ Wenn einer wegfällt, betrifft dies nicht den anderen.

⁵² Vgl. Simon, *Bronzino's Portrait of Cosimo I in armour*, S. 533.

Herrschaft von Cosimo I. de' Medici ab 1555 zu mehr Stabilität fand. Es war nicht mehr nötig, immer wieder auf die rechtmässige Machterlangung von 1537 hinzuweisen. Cosimo I. wollte von nun an Florenz Frieden bringen und sich selbst als vorausschauenden, wohltätigen Herrscher etablieren. Der Kontrast zwischen auffallender Rüstung und Olivenzweig unterstreicht die Aussage, dass man es hier mit einem Herrscher zu tun hat, der Schlachten schlagen kann, aber vorwiegend im Frieden triumphiert. Cosimo I. wird als ein Bringer von *stabilitas* und *quies* gezeigt. Durch diese beiden Merkmale ist er nicht länger vom Schicksal abhängig. Eine weitere wichtige Änderung in der Darstellungsform dieses Portraits trat 1555 ein. Cosimo I. wurde nicht länger in Rüstung dargestellt. Diese wurde durch Kleidung aus einem feinen Stoff ersetzt. Auch hiermit sollte der durch Cosimo I. erlangte Status des Friedens für Florenz untermalt werden. Die Rüstung war nicht länger Vonnöten. Eines der Portraits in dieser Machart ist heute in der Galleria Sabauda in Turin zu sehen.

Für Cosimo I. war auch die persönliche Darstellung auf Münzen und Medaillen sehr wichtig. Es gibt unzählige Medaillen, die aus dieser Zeit überliefert sind. Hier werden drei davon genauer betrachtet. Es handelt sich dabei um drei, für die Darstellung Cosimos besonders aussagekräftige Stücke. Alle Medaillen stammen von Domenico di Polo de Vetri und sind relativ kurz nach der Machtübernahme von Cosimo I. entstanden, das heisst zwischen 1538 und 1540. Sie sind heute im British Museum in London zu sehen. Des Weiteren ist allen drei Medaillen gemein, dass auf der Vorderseite das Portrait von Cosimo I. zu sehen ist.

Die erste Medaille (Abb. 13) zeigt auf der Rückseite einen Steinbock, der von dem Motto ANIMI CONSCIENTIA ET FIDUCIA FATI⁵³ umkreist ist. Der Steinbock war ein persönliches Impresario von Cosimo I.. Der Steinbock spielte zum einen zu seinem Geburtszeitpunkt eine Rolle, das heisst Cosimo I. kam im Zeichen des Steinbocks auf die Welt. Zum anderen war der Steinbock auch das persönliche Zeichen von Kaiser Karl V., dem Cosimo I. immer wieder in Sachen Machtbestrebungen nachzueifern versuchte. Schliesslich stand der Steinbock auch in Zusammenhang mit dem römischen Kaiser Augustus, dessen Vergleich Cosimo I. ebenfalls immer wieder anstrebte. Auf diese Punkte wird im Kapitel über die Imprese genauer eingegangen.

⁵³ Vertrauen auf sich und das Schicksal.

Die zweite Medaille zeigt auf der Vorderseite einen noch bartlosen, das heisst jungen Cosimo I., der eine Rüstung trägt. Auf dem Revers (Rückseite der Medaille) ist erneut ein abgebrochener Zweig zu sehen und das bereits bekannte Motto UNO AVULSO NON DEFICIT ALTER. Diese Medaille zeigt erneut auf, dass mit Cosimo I. ein starker Nachfolger gefunden wurde. Die Beschädigung durch das Abbrechen konnte dem Zweig nichts anhaben. Ebenso erging es der Familie de' Medici, die durch den Mord an Alessandro zwar einen Einschnitt erlebt hatte, sich aber nicht von ihrer erst kurze Zeit zuvor in geordnete Bahnen gelenkten Macht, sprich dem Herzogsamt, trennen liess.

Die dritte Medaille (Abb. 14) schliesslich zeigt auf dem Revers Herkules und Anateus. Herkules ist in dem Augenblick dargestellt, als er Anateus strangulierte. Die umlaufende Inschrift lautet: HERCULEE VIRTUTIS VLTIMVS CONATV. Ohne Zweifel kann diese Darstellung als allegorischer Hinweis auf den Umgang des Herzogs mit seinen Feinden verstanden werden.⁵⁴ Wie an anderer Stelle zu sehen sein wird, tauchte das Thema Herkules bei Cosimo I. immer wieder auf. Diese Medaille sowie die beiden anderen, sind relativ kurze Zeit nach der Machtübernahme von Cosimo I. entstanden.

Bereits in seinem ersten Amtsjahr musste er sich gegen einen Aufstand der Exilflorentiner um Filippo Strozzi durchsetzen. In der Schlacht von Montemurlo gelang es Cosimo I. am 1. August 1537, seine Macht erfolgreich zu verteidigen. In der Folge wurden seine Gegner zur Abschreckung geköpft oder ins Gefängnis gebracht.

Diese drei Medaillen zeigen alle auf dem Revers Imprese von Cosimo I. de' Medici. Anhand seiner persönlichen Zeichen konnte der Herzog die Bedeutung seiner politischen Handlungen unterstreichen und zu einem grösseren Verständnis bringen.

In den frühen Jahren seiner Macht wurden von Cosimo I. nicht nur Gemälde, Medaillen oder Fresken geschaffen, sondern auch einige aussagekräftige Büsten. Die zwei wichtigsten stammen von Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini.

Die Marmorbüste von Baccio Bandinelli (Abb. 15) wurde 1544 geschaffen und ist heute im Nationalmuseum Bargello in Florenz zu sehen. Beim Betrachten der

⁵⁴ Vgl. Forster, *Metaphors of Rule*, S. 79.

Büste fällt sofort auf, dass es sich um eine antikisierte Darstellung von Cosimo I. handelt. Cosimo I. ist im Stile eines römischen Kaisers dargestellt. Sein Kopf mit den leicht krausen Haaren ist nach rechts gewandt. Ein kurzer Bart ist unter seinem Kinn zu erkennen. Cosimo I. trägt eine Rüstung, die reich verziert ist. Auf der Vorderseite sind sowohl rechts als auch links ein Löwenkopf mit Ring zu erkennen. In der Mitte, im Prinzip über dem Herzen des Herrschers, ist der Kopf eines Steinbocks abgebildet. Dieser wird auf beiden Seiten von einem weiblichen Kopf flankiert.

Was hatte es mit den Verzierungen seiner Rüstung und der Darstellungsart *all'antica* auf sich?

Einiges an dieser Büste kopierte Bandinelli von antiken kaiserlichen Büsten, so zum Beispiel die Ausarbeitung des Kopfes von Cosimo I. und die Darstellung der Schulterriemen. Hierzu gehört auch die Darstellung der beiden Frauenköpfe, die Medusa zeigen und auf antiken Büsten des Öfteren zu sehen waren. Bandinelli fügte der Büste aber zudem einige wenige persönliche Symbole der Medici hinzu.⁵⁵ Die beiden Löwen auf der Vorderseite der Büste halten in ihren Mündern je einen Diamantring. Schon zur Zeit von Cosimo Pater Patriae hatten die Medici mehrere ineinander verschlungene Diamantringe zu ihren persönlichen Symbolen gezählt. Drei ineinander verschlungene Ringe mit Diamanten wurden bei den Medici oft von dem Ausspruch *deo amante* (mit der Liebe Gottes) begleitet und weisen durch die Diamanten auf die Beständigkeit der Verbindung zwischen den Medici und Gott hin. Die Diamantensteine der Ringe zeigten immer nach aussen, während die dünnen Ringe ineinander verschlungen waren. Ursprünglich tauchte dieses Symbol bei Cosimo Pater Patriae als erstes auf.⁵⁶

Die Löwen, welche die Ringe auf dieser Büste festhalten, sind ein typisches Zeichen für Florenz. Der Löwe, Marzocco genannt, stand für die Republik Florenz, das heisst für die lange Zeit der Stadtfreiheit. Wenn Cosimo I. diesen Löwen nun in seinen Darstellungskanon einbaute, übernahm er ein Zeichen, das für die Freiheit und das Wohlergehen der Stadt Florenz stand. Er sah sich in gewisser Weise als logische Konsequenz und Fortführer der republikanischen Macht. Nur indem er und die Medici die Macht übernommen hatten, konnte Florenz seine Freiheit und Unabhängigkeit in Italien wahren - dies der Gedanke, der hinter der Darstellung verborgen lag.

⁵⁵ Vgl. Forster, *Metaphors of Rule*, S. 78.

⁵⁶ Vgl. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny*, S. 15.

Der Steinbock war, wie bereits erwähnt, ein persönliches Zeichen von Cosimo I. de' Medici. Das Zeichen des Steinbocks während seiner Geburt hatte ihm ein Schicksal vorgegeben, das ihn zwangsläufig an die oberste Stelle im Herzogtum Florenz führen musste und ihn sogar noch zu Höherem bestimmt hatte. Dies die Vorstellung, die Cosimo I. durch das Zeichen des Steinbocks immer wieder aufzuzeigen versuchte.

Die zweite wichtige Büste von Cosimo I. de' Medici (Abb. 16) wurde von Benvenuto Cellini zeitnah zu der vorangehenden Büste, nämlich 1545, aus Bronze geschaffen. Sie ist heute ebenfalls im Nationalmuseum Bargello in Florenz zu sehen. Zwischen den beiden Büsten gibt es eine gewisse Ähnlichkeit, was schon alleine darin begründet liegt, dass auch Cellini Cosimo I. *all'antica* darstellte. Cosimo I. ist wiederum mit leicht gelocktem Haar und markanten Gesichtszügen zu sehen. Dieses Mal trägt er allerdings einen Bart und hat seinen Kopf - vom Betrachter aus gesehen - nach links gewandt. Die antikisierte Rüstung des Herzogs ist um einiges reicher verziert, als sie es noch bei Bandinelli gewesen war. Um die Lederrüstung ist ein Tuch, ein sogenanntes *palludamentum* geschlungen. Auf der rechten Schulter von Cosimo I. ist ein grosser brüllender Löwenkopf zu erkennen. Neben kleineren Löwenköpfen sind wiederum Hörner des Steinbocks dargestellt.

Durch den grossen Löwenkopf wurde Cosimo I. nicht nur mit dem Marzocco, dem Symbol der florentinischen Republik, in Verbindung gebracht, sondern auch mit Herkules.⁵⁷ Eine der Aufgaben des Herkules war es, den nemäischen Löwen zu töten und dessen Fell mit sich zu tragen. Der Löwe auf Cosimos Schulter kann als solcher gedeutet werden. Zusammen mit den kleineren Löwenköpfen repräsentiert der Löwe *ira* und *iracundia*, die zwei Herkules zugeschriebenen Gemütsregungen. Cosimo I. sah zwischen sich und Herkules einige Parallelen. Um die erhaltene Macht zu sichern, musste auch Cosimo I. einige schwierige Aufgaben bestehen, zum Beispiel den Krieg gegen die Exilflorentiner gewinnen, um seine Position zu bewahren. Aus allen gestellten Aufgaben ging er als Sieger

⁵⁷ Herkules war der Sohn von Zeus und Alkemene. Hera, die Gattin von Zeus, war eifersüchtig auf Herkules und schickte ihm bereits in die Wiege zwei Schlangen, die Herkules erfolgreich bekämpfte. Später hatte er zwölf schwierige Aufgaben zu erfüllen, die er erfolgreich hinter sich brachte. Es folgt eine Aufzählung der zwölf Aufgaben: Nemeischer Löwe, Hydra, keryneische Hirschkuh, erymanthischer Eber, stymphalische Vögel, Ställe des Augias, kretischer Stier, Pferde des Diomedes, Gürtel der Königin Hippolyte, Rinder des Gerynoeus, Äpfel der Hesperiden und Kerberos.

hervor, genauso wie es Herkules getan hatte.

Wenn man die Gesichtszüge von Cosimo I. genauer betrachtet, kann man erkennen, dass Cellini in seiner Büste bewusst Parallelen zwischen dem majestätischen und entschlossenen Aussehen des Herzogs und dem eines Löwen gezogen hatte. Über allem schwebt der Ausdruck von *magnanimitas*. Die Büste stand bis 1781 in Portoferraio auf der Insel Elba. Die Stadt war von Cosimo I. gegründet und mit dem Namen Cosmopolis versehen worden. Der Standort dieser Büste kann als weiterer Beweis dafür angesehen werden, dass Cosimo I. zum Ausdruck bringen wollte, wie stark seine Machtposition war. Nur durch seine Stärke war es Florenz möglich geworden, neues Territorium dazuzugewinnen; und Cosimo war es, der neue Städte gründen konnte. Eine Stadt zu begründen setzte ihn in eine Reihe mit römischen Kaisern, deren Nähe die antikisierte Darstellung der Büste unterstrich.

Eine weitere Skulptur von Cosimo I., dieses Mal eine Statue, wurde von Vincenzo Danti für die Fassade der Uffizien geschaffen. Diese Statue wurde allerdings nie an ihrem vorgesehenen Platz aufgestellt. In die Nische an der Fassade der Uffizien wurde zuerst eine andere Statue von Danti - Cosimo I. in der Gestalt des römischen Kaisers Augustus (Abb. 17) - eingefügt. Diese Statue stand ebenfalls nur bis 1578 an ihrem ursprünglichen Platz, sie wurde dann durch eine Darstellung Cosimos von Giambologna (Abb. 18) ersetzt.⁵⁸

Cosimo I. war bei Danti sitzend dargestellt. In der einen Hand hielt er ein Szepter und auf dem Kopf trug er eine Krone. Die Statue befand sich zwischen zwei allegorischen Figuren, die Gerechtigkeit und Herrschaft symbolisierten.⁵⁹ Die Anordnung der Figuren tauchte an dieser Stelle nicht erstmalig in solcher Form auf, sondern war, wie bereits andere Komponenten, von den Darstellungen der Gräber in der Neuen Sakristei entlehnt.

Die Uffizien waren von Cosimo I. in Auftrag gegeben worden, um die verschiedenen Ämter im Staat zu zentralisieren und ihnen einen einheitlichen Sitz zu geben. Mit dem Bauwerk der Uffizien wurde 1560 begonnen. Die Arbeiten fanden aber erst 1580 ein Ende. Die dreizehn Einheiten der toskanischen Administration wurden an diesem Ort zusammengefasst. Es fand eine Bürokratisierung statt. Dieses Bauwerk sollte Ausdruck der Effizienz sein, die im

⁵⁸ Vgl. Crum, „*Cosmos, the World of Cosimo*“, S. 241.

⁵⁹ Vgl. Langedijk, *The Portraits of the Medici*, S. 91.

toskanischen Staat unter der Herrschaft der Medici herrschte.⁶⁰

Nicht nur zu Beginn seiner Regierungszeit wurden von Cosimo I. Büsten angefertigt, auch nach 1550 sind einige solche Kunstwerke entstanden. Ein eindruckliches Beispiel hierfür ist die 1565 von Giambologna geschaffene lebensgrosse Bronzebüste. Erstmals zeigt diese Büste Cosimo I. nicht mehr in antikisierter Form, sondern in zeitgemässer Rüstung. Er trägt über der Rüstung eine Kette mit dem Orden des Goldenen Vlieses.

Auffallend an dieser Büste ist die im Vergleich zu Bandinelli und Cellini natürlichere Darstellung des Herzogs. Sein Gesicht ist nicht wie zuvor in perfekter Schönheit dargestellt. Dies liegt zu einem grossen Teil nicht nur an einer veränderten Aussageabsicht des Kunstwerkes, sondern an der Tatsache, dass antikisierte Darstellungen immer auch idealisierte Darstellungen waren.

Es scheint offensichtlich, dass es in der späteren Regierungszeit von Cosimo I. nicht mehr nötig war, sich derart zu stilisieren, wie es noch in den 1540er Jahren der Fall gewesen war. Die politische Lage hatte sich verändert. Cosimo I. hing nicht mehr länger der sogenannte Makel seiner Wahl nach. Durch geschickte Propaganda und politische Erfolge, etwa die Einnahme von Siena, war es Cosimo I. gelungen, seine Position zu festigen. Er konnte es sich leisten, sich natürlicher zu zeigen. Eine der wichtigsten Auszeichnungen seines gefestigten, hohen Status trägt er auf der Statue prominent bei sich: den Orden des Goldenen Vlieses.

Gegründet wurde der Orden des Goldenen Vlieses 1430 von Herzog Philipp dem Guten von Burgund. Der Anlass hierfür war dessen Vermählung mit Isabella von Portugal gewesen. Das politische Ziel hinter der Gründung des Ordens war die Bindung der bedeutendsten Herrscher dieser Zeit an Philipp von Burgund und die Verteidigung des christlichen Glaubens insbesondere gegen die Türken. Bald nach seiner Gründung nahm der Orden des Goldenen Vlieses den höchsten Rang unter den Ritterorden ein.⁶¹

Eine weitere höchst interessante Darstellung von Cosimo I. ist auf einem Relief (Abb. 19) von Francesco Ferrucci del Tadda zu finden. Das Relief ist heute im Nationalmuseum Bargello in Florenz zu sehen.

Wie bei einer Medaille ist auf diesem Relief nur das Profil des Kopfes von

⁶⁰ Vgl. Crum, „*Cosmos, the World of Cosimo*“, S. 237.

⁶¹ Vgl. Leithe-Jasper; Distelberg, *Kunsthistorisches Museum Wien*, S. 60.

Cosimo I. zu sehen. Sein Blick ist auf die rechte Seite gewandt. Auffallend sind erneut die antikisierten Gesichtszüge von Cosimo I.. Der Bart sowie die Haare des Herzogs nehmen einen grossen Teil des Kopfes ein und lassen den Vergleich mit einem römischen Kaiser zu. Derartige Darstellungen von Cosimo I. sind häufig zu finden und sie weisen keine aussergewöhnlichen bildlichen Merkmale auf. Dieses Relief hingegen beeindruckt durch das verwendete Material. Es handelt sich um ein Relief aus Porphyr. Dieser spezielle Stein war in der römischen Antike einzig Kaisern vorbehalten gewesen. Auch im 16. Jahrhundert lag diesem Material noch immer ein Hauch seiner speziellen Bedeutung als Stein der Kaiser inne.

Wenn Cosimo I. sich auf diesem Relief sowohl in antikisierter Form als auch durch ein in der Antike den Kaisern vorbehaltenes Material darstellen lässt, dann verweist er in doppelt verstärkter Form auf seine idealen Werte, die ihn zu einem zweiten Augustus machen sollten.

Als letztes Portrait von Cosimo I. kommt erneut ein Fresko zur Sprache. Es wurde erst kurz vor Cosimos Tod im Studiolo von Francesco de' Medici im Palazzo della Signoria gemalt (Abb. 20). Oberhalb der Tür, die in die Sala Grande des Palazzos führt, malte Allori den Herzog ein Jahr vor seinem Tod. Cosimo I. starb 1574. Zuvor hatte er 1569 von Papst Pius V. endlich den lange ersehnten und hart erkämpften Titel eines Grossherzogs der Toskana erhalten. Cosimo I. war am Ziel seiner Machtbestrebungen angelangt. Hatte er es jetzt überhaupt noch nötig, sich weiter in Bildern zu präsentieren? Vermutlich nicht, denn er war zum Zeitpunkt der Entstehung des Freskos bereits stark von seiner Krankheit gezeichnet und lebte zurückgezogen im Palazzo Pitti. Doch Cosimos Sohn und Nachfolger, Francesco de' Medici, liess das besagte Fresko ausführen und sparte dabei nicht an der Idealisierung seines Vaters. Dies aus gutem Grund. Hatte Cosimo I. noch dafür gekämpft, von seiner Wahl zum Herzog abzulenken und seine dynastische Linie dergestalt umzuwandeln, dass sie zu seinem Vorteil gereichte, setzte Francesco nun alles daran, seine dynastische Abstammung zu betonen. Sein Vater war Cosimo I. de' Medici - dies musste hervorgehoben werden, damit er von den Erfolgen seines Vaters profitieren und seine eigene Machtposition in Florenz sowie in ganz Europa stärken konnte.

Ein Blick auf das Fresko im Studiolo zeigt deutlich, wie Francesco sich seinen Vater für propagandistische Zwecke zu Nutze machte. Es handelt sich bei diesem

Portrait um eine Darstellung ab Kniehöhe. Cosimo I. ist in eine glänzende Rüstung gehüllt und um Jahre verjüngt dargestellt. Das Portrait lehnt sich stark an den immer wieder kopierten, von Agnolo Bronzino geschaffenen Typus an. Cosimo I. trägt einen Bart und hat den Kopf leicht geneigt. Er ist ohne den Orden des Goldenen Vlieses dargestellt. Auffallend ist, dass sowohl das Portrait von Cosimo I. als auch jenes seiner Frau Eleonora di Toledo, das sich an der gegenüberliegenden Wand befindet, kreisförmig ist. Rund um die beiden Portraits herum sind jeweils sechs Tierkreiszeichen gemalt. Sowohl die Kreisform als auch die Tierkreiszeichen gelten als Symbol für Perfektion. Es gibt rein mathematisch betrachtet nichts perfekteres als einen Kreis. Dies bedeutet, dass es bei dem vorliegenden Portrait zum einen zu einer deutlichen Verjüngung und zum anderen zu einer Stilisierung von Cosimo I. gekommen ist.

Das Studiolo von Francesco de' Medici war als sogenannte *guardaroba* für die Wunder der Natur und Kunst angelegt worden. Der Raum zeigte einen kosmischen Plan, der die vier Elemente, die vier Jahreszeiten und die Götter der Antike umfasste.⁶² Cosimo I. und Eleonora umrahmten mit ihren beiden Portraits die gesamte Komposition des Raumes und zeigten sich so als die Begründer einer neuen Dynastie.

Alles in diesem Raum weist auf die Vollkommenheit, die *perfettione*, hin. Der Kreis als die perfekte Darstellung und die beiden Personen als die perfekten Vorbilder. Die Tierkreiszeichen um die Portraits verstärkten diesen Eindruck noch um ein Vielfaches.⁶³

Bereits 1560 hatte sich Cosimo I. von seinem Regierungsamt zurückgezogen und übergab dieses an seinen ältesten Sohn Francesco I.. Cosimo I. übersiedelte zur selben Zeit vom Palazzo della Signora in den Palazzo Pitti. Nach dem Rücktritt von seinem Amt war es Cosimos grösstes Bestreben, einen höheren Titel für sich selbst zu erlangen. Mit der Hilfe von Papst Pius IV. versuchte Cosimo I. den Titel eines *Re di Toscana* zu bekommen, doch dabei stiess er auf Widerstand von König Philipp II. von Spanien. Erst unter Pius V. bekam Cosimo I. seinen lang ersehnten Titel. In der Bulle vom 25. August 1569 verlieh ihm der Papst den Titel

⁶² Vgl. Langedijk, *The Portraits of the Medici*, S. 92.

⁶³ In seinem Werk *Iconologica* nannte Cesare Ripa ein knappes Jahrhundert nach der Entstehung der Fresken die Bedeutung der in einem Kreis dargestellten Tierkreiszeichen. Sie stehen in der Ikonographie für Perfektion.

eines *Magnus Dux Etruria* - eines Grossherzoges der Toskana.⁶⁴

Die Regierungszeit von Francesco I. de' Medici war nicht im selben Masse von Kunst und Architektur geprägt wie bei seinem Vater. Wie in späteren Abschnitten genauer zu lesen sein wird, interessierte sich Francesco sehr für die Naturwissenschaften. Im Vergleich zu den anderen herzoglichen Herrschern des 16. Jahrhundert fiel Francesco deutlich aus dem Rahmen. Es ist wenig von seinen Machtbestrebungen bekannt, allerdings viel über sein Interesse für den Humanismus und die Gelehrten.

Es sind drei Portraits von Francesco de' Medici bekannt, die alle von Agnolo Bronzino gemalt wurden. Das eine Portrait (Abb. 21) zeigt Francesco I. als Knaben. Er trägt ein rotes Gewand mit einem Spitzenkragen. Der Knabe sitzt auf einem reich verzierten Holzstuhl an einem Tisch. Auf diesem befindet sich ein Buch, auf das er seine Hände gelegt hat, wobei zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der rechten Hand der Griff eines Schwertes zu sehen ist.

Als zukünftiger Erbe des Herzogtums wurde von Francesco, im Gegensatz zu den anderen Kinder von Cosimo I., ein Einzelportrait geschaffen. Das auf dem Tisch liegende Buch ist vermutlich eine Bibel. Obwohl Francesco de' Medici auf diesem Portrait noch jung ist, wird dennoch bereits als Symbol seiner zukünftigen Macht ein Schwert in den Blickpunkt gerückt.

Ein weiteres Portrait (Abb. 22) von Francesco I. zeigt ihn mit leicht nach rechts gewandtem Kopf. Er hat braune Haare, Augen und Bart. Seine Kleidung besteht aus einem roten Hemd mit einem weissen, vorne gebundenen Kragen und einem über die Schultern gelegten Fell. Auf diesem Portrait wird das Bild eines gebildeten, mit dem höfischen Leben vertrauten Francesco de' Medici gezeigt und es gibt kein Detail, das in irgendeiner Weise wie bei seinem Vorgänger auf militärische Stärke anspielen würde.

Das dritte Portrait (Abb. 23) von Francesco de' Medici wurde von Agnolo Bronzino 1567 geschaffen und befindet sich heute in den Uffizien in Florenz. Das Gesicht des Gezeigten ist in ähnlicher Weise wiedergegeben, wie beim zuvor betrachteten Portrait. Einzig die Gesichtszüge lassen einen älteren Francesco de'

⁶⁴ Vgl. Erben, *Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz*, S. 312. Bulle von Papst Pius V. 27. August 1569: „Cosmus Medicus Reipublicae Florentinae Dux, ejusque sucessores Magni Duces Etruria creantur“ aus: *Magnum Bullarium Romanum Augustae Taurinorum Editum*, vii, S. 763.

Medici erkennen. Dieser ist in ein edles, dunkles, mit Goldfaden durchwirktes Brokkatgewand gehüllt. Neben ihm steht sein Helm mit geschlossenem Visier. An seiner linken Seite steckt das Schwert in der Scheide. Die linke Hand ist in die Seite gestützt. Die rechte Hand ist auf den Kommandostab gestützt.

Bei diesem Portrait ist auf den ersten Blick zu erkennen, dass es sich hier um einen Herrscher handelt. Auch wenn Francesco de' Medici nicht wie sein Vater in Rüstung wiedergegeben wurde, sind Helm, Schwert und Kommandostab als Attribute seiner herzoglichen Macht zu erkennen und zu verstehen.

Francesco I. starb am 19. Oktober 1587. Francescos Nachfolger wurde sein jüngerer Bruder Ferdinando, der bis anhin als Kardinal in Rom gelebt hatte. Zum Zeitpunkt des Todes von Francesco befand sich dieser jedoch in Florenz, was den Gerüchten Nahrung gab, Ferdinando hätte seinen Bruder vergiftet.

Kurz nach seinem Machtantritt gab Ferdinando bei Giambologna zwei Reiterstatuen in Auftrag, von denen die eine Statue noch im 16. Jahrhundert fertiggestellt wurde. Sie zeigt Ferdinandos Vater Cosimo I. und wurde auf der Piazza della Signoria aufgestellt (Abb. 24). Bis zur Zeit von Ferdinando gab es niemanden unter den italienischen Herzögen, der sich selbst oder einem seiner Vorfahren ein Reiterdenkmal setzte. Bevor das Denkmal genauer betrachtet wird, stellt sich die Frage, wieso Ferdinando seinen Vater Cosimo I. als Motiv wählte.

Um diese Frage beantworten zu können, muss man wissen, wie umstritten die Machtübernahme von Ferdinando war. Bereits zu Lebzeiten von Cosimo I. war es zwischen Ferdinando und seinem Bruder Francesco zu Streitigkeiten um die Herrschaft von Florenz gekommen. Die Ernennung von Francesco zum Herzog von Florenz war trotz der Erbfolge nicht von Anfang an klar. Auch Ferdinando hatte sich Chancen ausgemalt. Während Francescos Herrschaft lebte dieser für lange Zeit in Rom. Er war Kardinal und nicht verheiratet - beides Merkmale, die ihn beim Tod von Francesco nicht automatisch als Nachfolger dessen auszeichneten. Da Francesco jedoch keine legitimen Nachkommen für das Herzogtum vorweisen konnte, fiel der Titel an Ferdinando. Die Gerüchte, nach denen Ferdinando dem Tod von Francesco nachgeholfen hatte, erhielten durch den plötzlichen Tod von Bianca Cappello, der zweiten Frau von Francesco, am Tag nach dessen Tod zusätzliche Nahrung. Was über dieses Ereignis aus den

Quellen zu erfahren ist, ist widersprüchlich und zu ungenau, um sich ein klares Bild über die Ereignisse machen zu können. Fest steht, dass Ferdinando seine Abstammung von Cosimo I. deutlich herausheben musste und die Erinnerung an die Umstände seiner Machtübernahme möglichst in den Hintergrund drängen wollte. Was 1587 geschah, konnte man kaum zur Sicherung der eigenen Position verwenden - zu schlecht war in den Augen der Bevölkerung von Florenz Ferdinandos Standpunkt während der Machtübernahme gewesen. Aus diesem Grund musste Ferdinando direkt an seinen Vater Cosimo I. anknüpfen und die Herrschaftszeit seines Bruders Francesco in den Hintergrund drängen. Cosimo I. war ein frühneuzeitliches Sinnbild der Fürstenherrschaft. Obwohl vor ihm bereits Alessandro de' Medici den Titel eines Herzog inne gehabt hatte, war es Cosimo I., der in den Jahren seiner Herrschaft die Macht für die Medici ausgebaut und stabilisiert hatte.

Nicht erst in der heutigen Zeit stellen Historiker fest, dass sich das Andenken an den Vorgänger, in diesem Fall Cosimo I., immer mit den Eigeninteressen eines Fürsten verbindet. Bereits Scipione Ammirato, ein Hofhistoriker von Ferdinando, stellte fest:

*Dee ciascun principe onorar la memoria del suo predecessore se non per i meriti del morto, almeno per util proprio (...)*⁶⁵

Ein genauerer Blick auf das Reiterdenkmal zeigt, dass nicht nur Reiter und Pferd für die Interpretation dieses Kunstwerkes wichtig sind, sondern auch drei Historienreliefs, die am Sockel, dem sogenannten Postament angebracht sind.

Direkt ins Auge sticht die aufrechte Haltung des Reiters, die durch dessen Harnisch vorgegeben ist. Mit einem leicht abgewendeten Kopf überblickt die Reiterfigur den gesamten Schauplatz. Über die Rüstung fällt ein Tuch, das mehrere Falten wirft. Auf dem vom Tuch freigelassenen Schulterpanzer ist eine Kampfhandlung angebracht. Es handelt sich dabei um Herkules Kampf mit dem Zentauren. Ebenfalls zu sehen ist die Ordenskette des Goldenen Vlieses. In der rechten Hand hält der Reiter einen langen Stab, den sogenannten *bastone*, den er auf seinen rechten Oberschenkel aufstützt. Auf seiner linken Seite trägt der Reiter sein Schwert und hält in der linken Hand die Zügel.

⁶⁵ Ammirato, *Discorsi del Signor Scipione Ammirato*, S. 400.

Schwert und *bastone*, bekannt als Kommandostab, sind in diesem Fall die fürstlichen Attribute von Cosimo I.. Bereits im Dom von Florenz, das heisst in den Darstellungen zu verschiedenen Grabmälern ist der Kommandostab präsent. Bevor Florenz zu einem Herzogtum wurde, war der *bastone* die Insignie des *Capitano della milizia cittadina* gewesen. In der Darstellung von Cosimo I. wird nun der eigentlich rein militärische Oberbefehl des Capitano mit der Herrschaft des Herzogs vereint.⁶⁶

Obwohl auf dem Schulterpanzer eine Szene mit Herkules dargestellt ist, wird bei dieser Reiterstatue von Cosimo I. nicht seine Verbindung zu Herkules besonders betont, sondern jene zu Augustus. Die gesamte Komposition des Denkmals, insbesondere die Ausführung des Reiters und seines Pferdes, erinnern an antike Darstellungen. Zudem verweist die am Postament angebrachte Inschrift⁶⁷ indirekt auf Augustus. So wird etwa Cosimo I. als Begründer der heiligen und friedensstiftenden Miliz genannt. Damit ist Cosimos Gründung des Ordens des Heiligen Stefans gemeint.

1561 gründete Cosimo I. zur Erinnerung an seine Siege in Montemurlo, Marciano und Scanagallo gegen die vereinten Exilflorentiner und Franzosen unter Filippo Strozzi den Orden des Heiligen Stefans. Zuerst war der Sitz des Ordens auf der Insel Elba, später in Pisa. Der Orden hatte einen militärischen Zweck - den Schutz des Levantehandels sowie die Bekämpfung afrikanischer Piraten und der Türken auf dem Mittelmeer. Papst Pius IV. bestätigte den Orden mittels einer Verleihungsbulle, die am 15. März 1561 offiziell an Cosimo I. übergeben wurde.⁶⁸

Nachdem alle hervorzuhebenden Merkmale von Cosimo I. in der Inschrift genannt wurden, liess Ferdinando seinen eigenen Namen als Stifter dieses Reiterdenkmals und Sohn des gewürdigten Cosimos in die Inschrift einfügen, damit allen Betrachtern klar wurde, dass zumindest etwas von den positiven Eigenschaften von Cosimo I. auf seinen Nachfolger übergegangen sein musste.

Obwohl in diesem Kapitel vorwiegend Portraits der Herzöge behandelt werden, lohnt es sich dennoch, einen kurzen Blick auf die am Postament angebrachten Historienreliefs zu werfen. Auf eine genauere Bildbeschreibung wird verzichtet.

⁶⁶ Vgl. Erben, *Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz*, S. 301.

⁶⁷ COSMO MEDICI MAGNO ETRVRIAE DVCI PRIMO PIO FELICI IN / VICTO IVUSTO CLEME(n) / TI SACRAE MILITIAE / PACISQ(ue) IN ETRVRIA / AVTHORI PATRI ET PRINCIPI OPTIMO / FERDINANDVUS F(ilius) MAG(nus) / DVX III EREXIT AN(no) / MDLXXXIII

⁶⁸ Vgl. Gottschalck, *Almanach der Ritter Orden*, S. 96.

Folgende drei Themen sind zu sehen: Erstens die Proklamation Cosimos zum Herzog 1537, zweitens der Einzug von Cosimo in Siena 1560 und drittens die Krönung Cosimos zum Grossherzog der Toskana durch Pius V. 1570.

Beim ersten Bild, Cosimos Proklamation zum Herzog, ist hervorzuheben, dass die Darstellung des Ereignisses den Eindruck erweckt, die Nachfolge von Cosimo I. sei in grosser Einigkeit und Harmonie über die Bühne gegangen. Wie kommt dieser Eindruck zustande? Zum einen durch die Inschrift⁶⁹ und zum anderen durch die Huldigung, die Cosimo I. auf dem Bild erfährt. Von unzähligen Senatsmitgliedern umgeben, nimmt Cosimo I. den Handkuss eines Patriziers entgegen. Einer der Senatsmitglieder steht vor den anderen und liest das kaiserliche Diplom vor. In der Inschrift ist vom Dux Patriae die Rede - ein Titel, den es so nicht gab⁷⁰. Offiziell erhielt Cosimo den Titel eines *Capo e Primario del Governo della Citta di Firenze, e suo Dominio, e de Magistrati, e Offici di quella*. Er wurde an dieser Stelle also noch nicht offiziell mit dem Titel eines Herzogs bedacht. Das Bild will die Legitimität von Cosimos Amt noch einmal deutlich unterstreichen und hervorheben, dass bei Cosimos Machtantritt angeblich Einigkeit unter den Senatsmitgliedern geherrscht hatte.

Das zweite Bild zeigt Cosimo I. bei seinem Einzug zur Inbesitznahme von Siena am 28. Oktober 1560. Hervorzuheben ist hierbei die besondere Betonung von antiken Elementen. Der Einzug wird als Triumphzug dargestellt und es werden sogar, wie bei antiken Triumphzügen üblich, mitgeführte Gefangene gezeigt. In Wahrheit wurde der Einzug nicht von Gefangenen begleitet.

Das dritte Bildnis, die Krönung von Cosimo I. zum Grossherzog, zeigt Papst Pius V., der Cosimo in der Capella Sistina umgeben von Kardinälen die Grossherzogskrone aufsetzt. Diesem Ereignis waren lange Bemühungen von Cosimo I. vorausgegangen, die erst 1569 mit dem Titel eines *Magnus Dux Etruriae* gekrönt wurden.

Die Historienreliefs am Reiterdenkmal von Cosimo I. verdeutlichen, wie sehr Ferdinando darum bemüht war, auf die bedeutende Herrschaft seines Vaters

⁶⁹ Die Inschrift lautet: PLENIS LIBERIS SEN(atus) FL(orentiae) SVFFRAGIIS / DVX PATRIAE RENVNTIATUR Vom vollzähligen und unbefangenen Senat von Florenz gewählt und zum Führer des Vaterlandes ausgerufen.

⁷⁰ D. Erben führt aus, dass der in der Inschrift genannte Titel eines Dux Patriae eine Anlehnung an Pater Patriae sein soll, das heisst an Cosimo Pater Patriae. Siehe hierzu Erben, *Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz*, S. 304.

hinzuweisen und daran anzuknüpfen. Während seiner gesamten Regierungszeit gab Ferdinando nie ein Kunstwerk in Auftrag, das an die Regierung seines Bruders Francesco erinnern sollte. Dies zeigt deutlich auf, dass es ein Bestreben von Ferdinando gewesen war, die Erinnerung an Francesco in den Hintergrund zu drängen und sich selbst als den “richtigen” Nachfolger von Cosimo I. zu präsentieren.⁷¹

4.1.4 Gonzaga

Wie beinahe alle italienischen Herzogsfamilien zu Beginn des 16. Jahrhunderts liess sich auch der erste Herzog der Gonzaga von Tizian portraituren. Bei diesem Gemälde (Abb. 25) handelt es sich um ein Dreiviertelportrait, das bereits 1525 entstanden ist.⁷²

Der Herrscher wird in seinem dunklen Festtagsgewand gezeigt, das mit diversen goldenen Bordüren geschmückt ist. Federico II. blickt den Betrachter des Portraits direkt an. Seine braunen Haare und sein ebenfalls brauner, voller Bart mit Schnauz sind gekraust. Der Herrscher hält seine linke Hand leicht vom Betrachter verborgen auf sein Schwert gelegt. Der goldene Knauf ist deutlich an seiner linken Seite zu erkennen. Die rechte Hand liegt locker auf dem Rücken eines kleinen hellfarbigen Hundes, der mit einer seiner Vorderpfoten den Herrscher berührt und ihm zugleich seinen Kopf zugewandt hat. Der dargestellte Hund ist ein Bologneser - im Gegensatz zu anderen Portraits keine Jagdhunderasse, sondern ein Schosshund. Dennoch ist seine Symbolik die Gleiche. Der Hund steht für Treue. Die Hand von Federico II. auf dem Hund charakterisiert ihn als Beschützer des Hundes und im übertragenen Sinne der Treue. Das Portrait ist im Zusammenhang mit der Hochzeit von Federico II. entstanden und soll einen vertrauenswürdigen Ehemann wiedergeben.⁷³

Wie bereits bei den anderen Herzogsfamilien gesehen werden konnte, waren

⁷¹ In seinem Artikel über die Reiterdenkmäler der Medici geht D. Erben sogar so weit zu sagen, dass Ferdinando eine „Dammatio Memoriae“ von Francesco betrieben habe. Man kann festhalten, dass er die Erinnerung an Francesco nicht aktiv förderte, dennoch geht der Begriff einer „Dammatio Memoriae“ zu weit. Es ist nicht bekannt, dass Ferdinando direkt zur Zerstörung von Kunstwerken, die von Francesco in Auftrag gegeben wurden, aufgerufen hatte.

⁷² Weitere Informationen über dieses Portrait finden sich bei Zeitz, *Tizian, teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga: Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, 2000.

⁷³ Vgl. Schlink, *Tizian: Leben und Werk*, S. 111.

Münzen und Medaillen wichtige Mittel, um das eigene Portrait darstellen zu lassen. Auch von Federico II. Gonzaga werden hier zwei Beispiele für die persönliche Darstellung gegeben. Es sind dies eine Medaille aus Bronze und eine Silbermünze.

Die genaue Herkunft der Bronzemedaille kann heute nicht mehr geklärt werden. Sie stammt von einem anonymen Künstler und ist im Victoria und Albert Museum in London zu sehen (Abb. 26). Auf dem Avers (Vorderseite) ist ein Brustportrait von Federico II. zu sehen. Sein Oberkörper ist leicht, sein Kopf ganz nach links gewandt. Federicos Gesicht wird von einem kurzen Bart geschmückt. Der Herzog trägt eine Rüstung.

Bei dieser Medaille muss es sich um eine Darstellung handeln, die vor dem Jahr 1530 entstanden ist. Dies ist an der umlaufenden Inschrift⁷⁴ zu erkennen, welche die dargestellte Person klar als Federico II., den fünften Markgrafen von Mantua, bezeichnet. Federico II. war erst 1530 durch Kaiser Karl V. zum Herzog von Mantua ernannt worden. Lange war den Gonzaga in Mantua ein Balanceakt der Loyalität zwischen dem Kaiser und dem König von Frankreich gelungen. Der Vater von Federico II., Francesco, hatte seinen Sohn in jungen Jahren an den Hof in Frankreich geschickt, um auf diplomatischer Ebene an seiner eigenen Machtposition zu arbeiten. Federico II. brach allerdings später mit Frankreich und stellte sich in den Dienst von Karl V., von dem er am 21. September 1529 zum Generalkapitän ernannt wurde. Seine Hinwendung zum Kaiser wurde schliesslich am 8. April 1530 durch die Ernennung zum Herzog von Mantua weiter belohnt.⁷⁵ Auf dem Revers der Medaille ist ein Berg mit einer umlaufenden, auf die Bergspitze hin ansteigenden Strasse zu erkennen. Zuoberst auf dem Berg befindet sich ein Altar, mit der die Inschrift FIDES. Auf der Spitze ist zudem eine weibliche Figur zu erkennen, die ein Schwert und ein Füllhorn in den Händen hält. Neben ihr ist der griechische Schriftzug ΑΜΩΜΟΣ zu lesen.

Bei diesem Berg handelt es sich um den Olymp. Diese Art der Darstellung war ein Impresa von Federico II.. Wie Federico II. zu diesem Impresa kam und was seine Bedeutung ist, wird im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit zur Sprache kommen.

Die Medaille soll hier aufzeigen, dass Federico II. bereits vor seiner Ernennung zum Herzog eifrig darum bemüht war, sich als umsichtigen und starken Herrscher

⁷⁴ Die umlaufende Inschrift auf der Medaille lautet FEDERICVS II MAR V MANTVAE.

⁷⁵ Vgl. Cashman, *Performance Anxiety: Federico Gonzaga at the Court of Francis I*, S. 350.

zu präsentieren. Federico strebte einen höheren Titel an. Dieses Ziel versuchte er durch diplomatische Bande und militärische Einsätze zu erreichen. So brachte er es etwa 1522 zu einigem Ansehen bei Kaiser Karl V., als er Pavia erfolgreich verteidigte. Während des italienischen Krieges trafen französische Truppen hier auf kaiserliche Truppen, die in Pavia ein Lager aufgeschlagen hatte. Ab dem 2. November kam es zu Angriffen gegen die Stadt, wobei unter anderem schlechtes Wetter das weitere Vordringen der französischen Armee verhinderte.

Wie bereits erwähnt, war das Portrait von Federico II. auch auf eine Silbermünze geprägt. Auf dieser ist der Kopf des Herzogs in stark antikisierter Form zu sehen. Dies bedeutet, dass die Münze sich an den Münzen der römischen Kaiser orientiert. Ein Herrscher, der sich selbst mit den römischen Kaisern in Verbindung brachte, hatte zum Ziel, dass die positiven Charaktereigenschaften dieser auf ihn abfärbten. Damit sollte einmal mehr die Kraft des Herrschers und sein hervorhebenswürdiger Status präsentiert werden.

Auf dem Revers dieser Silbermünze ist in der Mitte ein hoher Stab zu erkennen, der von zwei Engeln auf jeder Seite gestützt wird. Es handelt sich hierbei um die Reliquie des Heiligen Blutes, die von zwei Cheruben begleitet wird. Die umlaufende Inschrift SANGVINI IHESV verdeutlicht dies.⁷⁶ Diese Darstellung ist wiederum ein Impresa von Federico II..

Die Basilika Sant'Andrea in Mantua war eine Aufbewahrungsstätte für diese Reliquie. Es gab einen grossen Kult um dieses Blut. Genauerer dazu ist dem Ausstellungskatalog *Storia e Arte religiosa a Mantova: Visite di Pontefici e la Reliquia del Preziosissimo Sangue*, Mantua 1991 zu entnehmen.

Hier ein Exkurs zur Geschichte der Gonzaga in Mantua, der zum besseren Verständnis der Machtverhältnisse in Mantua im 16. Jahrhundert beitragen soll.

Ursprünglich war Mantua eine Bischofsstadt und wurde von den Markgrafen von Canossa beherrscht. Ab 1116 konnte sich das Gebiet als weitestgehend "freie" Stadt behaupten. Es wurde eine Podesta eingerichtet, in der im 13. Jahrhundert die Familie der Bonacolsi als *Capitani del popolo* zu *Signori* aufstiegen. Die Gonzaga waren damals noch Vasallen der Bonacolsi. Doch am 13. August 1328 übernahmen sie bei einem Putsch die Macht. Obwohl es keine offizielle

⁷⁶ Vgl. Chambers, *Splendours of the Gonzaga*, S. 180.

Legitimation der Macht gab, übergaben die Gonzaga in der Folge ihre Macht immer weiter vom Vater an den Sohn. 1396 wurde von den Gonzaga der Kult des Heiligen Anselm eingeführt, der fortan Stadtpatron war. An diesem Beispiel zeigt sich, dass ein Heiliger von den Herrschern instrumentalisiert und für die eigene Machtsicherung eingesetzt wurde.⁷⁷

1432 wurde Gianfrancesco Gonzaga schliesslich durch Kaiser Sigismund in den Rang eines Markgrafen erhoben. Die Gonzaga versuchten ebenso durch Heirat eine gesicherte Position unter den Herrschaftsfamilien zu erlangen. So heiratete 1432 Ludovico II. Gonzaga Barbara von Brandenburg. Von nun an war die Macht der Gonzaga in Mantua legitimiert durch einen Titel und die Familie mit dem Hochadel verbunden.⁷⁸

Der Nachfolger von Federico II. Gonzaga im Amt des Herzogs von Mantua war 1540 sein Sohn Francesco III. Gonzaga. Von Francesco III. gibt es ein einfaches Portrait (Abb. 27) von einem unbekannten Künstler. Francesco Gonzaga wird auf diesem als Knabe wiedergegeben. Der Abgebildete wird in seiner vollen Grösse vor einem dunklen Vorhang gezeigt. Zudem ist er komplett in schwarze Kleider gehüllt. In der rechten Hand hält er seine beiden hellen Handschuhe. Die Linke ist auf den Knauf des Schwertes gelegt, das sich an seiner Seite befindet. Im Hintergrund ist der Vorhang ein wenig zur Seite geschoben und man kann dahinter einen Ausschnitt der Fassade eines Palastes erkennen.

Francesco III. hatte bereits 1540 als Siebenjähriger den Herzogstitel von seinem verstorbenen Vater geerbt. Grösstenteils wurde die Herrschaft aufgrund seines jungen Alters von seinem Onkel ausgeübt. Wegen der kurzen Regierungszeit von Francesco III. - er starb bereits 1550 - gibt es keine Portraits, die ihn als Erwachsenen zeigen. Francesco III. hatte 1549 Katharina von Österreich geheiratet. Bereits vier Monate später verstarb er, so dass es keine Nachkommen gab. Deshalb fiel der Herzogstitel an seinen Bruder Guglielmo.

Ein Portrait von Guglielmo Gonzaga, der 1558 Herzog von Mantua wurde, wurde von einem unbekannten Künstler geschaffen (Abb. 28). Es handelt sich um eine Darstellung, die mit der Inschrift *Gulielmus Dux Mantua* überschrieben ist. Das Portrait zeigt einen Herrscher mit etwas kräftigeren Gesichtszügen, hellbraunen

⁷⁷ Vgl. Antenhofer, *Die Gonzaga und Mantua*, S. 35.

⁷⁸ Vgl. Antenhofer, *Die Gonzaga und Mantua*, S. 37.

Haaren und einem ebensolchen spitzen Bart. Guglielmo trägt auf dem Portrait keine Rüstung, sondern ein festliches Gewand. Das Portrait zeigt ihn nicht mit den typischen Attributen der Macht, sondern als Oberhaupt einer adligen Familie und deren Hof.

Eine bis anhin weitestgehend unbeachtete Statue von Guglielmo Gonzaga befindet sich in der Basilika di Sant'Andrea in Mantua. Es ist eine Marmorstatue, die um 1600 geschaffen wurde und den betenden Herzog zeigt.

Dieses Portrait von Guglielmo wurde erst nach seinem Tod geschaffen. Sein Sohn und Nachfolger, Vincenzo I. Gonzaga, hatte ursprünglich den Plan, in der Krypta von Sant'Andrea ein Mausoleum der Gonzaga-Herrscher zu errichten.⁷⁹ Von den geplanten elf Vorgängern Vincenzos wurde jedoch einzig die Statue von Guglielmo fertig gestellt.⁸⁰

Von Vincenzo I. Gonzaga, dem vierten Herzog von Mantua, ist ebenfalls ein Portrait überliefert (Abb. 29). Es wurde von Frans Pourbus dem Jüngeren um 1600 geschaffen und befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Vincenzo trägt auf diesem Portrait einen Brustpanzer, der reich mit Ornamenten verziert ist. Darunter befinden sich auch das Zeichen des aufgehenden Mondes und das Monogramm SIC (*sic illustrior crescam*⁸¹). Um den Hals an einer Kette befestigt trägt Vincenzo den Orden des Goldenen Vlieses, der ihm 1588 verliehen worden war. Auf seiner rechten Seite befindet sich sein Helm, der mit grossen Federn geschmückt ist. Im Bildhintergrund ist Wasser und eine Landschaft zu erkennen - es sind Mantua und die Mantua umgebenden Gewässer.

Das Symbol des aufgehenden Mondes war seit 1595 ein Zeichen von Vincenzo I.. Er hatte es bei seiner ersten Expedition gegen die Türken erstmals verwendet.⁸²

Der Orden, das persönliche Zeichen sowie die Landschaft von Mantua als Hintergrund waren alles Symbole des Herzogs, die dieser bewusst in die Bildkomposition mit einfliessen liess, um seinen Machtanspruch sowie seine Position anhand von subtilen Mitteln zu verdeutlichen.

Vincenzo war 1587 Herzog von Mantua geworden. Seine Mutter war die Tochter des habsburgischen Kaisers Ferdinand I. gewesen. Er glaubte durch seine eigene

⁷⁹ Vgl. Chambers, *Splendours of the Gonzaga*, S. 220.

⁸⁰ Genaueres über diese Statue findet sich bei Chambers, *Splendours of the Gonzaga*, S. 211.

⁸¹ An Erhabenheit wachsen

⁸² Vgl. Palliser, *Historic Devices*, S. 142.

verwandtschaftliche Beziehung als Enkel, Neffe und Cousin von habsburgischen Kaisern dazu prädestiniert zu sein, gute Stellungen für seine Familie, die Gonzaga, zu erlangen. So strebte Vincenzo etwa nach dem Thron von Polen und von Albanien. Für seinen Sohn Ferdinando plante er kein geringeres Amt als das Papsttum zu erlangen.⁸³

4.1.5 Farnese

Als erster Herzog aus der Familie Farnese war für das Gebiet von Parma und Piacenza von Papst Paul III. - ein geborener Farnese - sein eigener Sohn Pier Luigi eingesetzt worden. Wie kam es dazu?

Paul III. war unter dem Namen Alessandro 1468 als Sohn von Ranuccio Farnese dem Älteren geboren worden. Der Vater war ein angesehener Condottiere gewesen und die Familie in Ligurien alteingesessene Landbesitzer. Der Vater liess Alessandro eine humanistische Bildung zukommen und ebnete ihm den Weg nach Rom. Dort wurde Alessandro unter die Fittiche von Papst Alessandro VI. Borgia genommen. Von diesem wurde er im jungen Alter von erst 25 Jahren zum Kardinal ernannt. 1534 wurde er schliesslich zum Papst gewählt und nahm den Namen Paul III. an. Innerhalb kürzester Zeit war ein Mitglied der Familie Farnese vom Landbesitzer ins höchste kirchliche Amt aufgestiegen. Es war Paul III. klar, dass das Ansehen und die Stellung seiner Familie - der Farnese - in höchstem Mass mit seinem Amt zusammenhingen. Wenn er dereinst stirbt, könnte die Familie Farnese sehr schnell wieder an Macht verlieren und in die Provinz absinken. Aus diesem Grund war es ein Bestreben von Paul III., sein Amt zu benützen, um die Macht seiner Familie zu festigen, zu erhalten und erweitern. Ein wichtiger Schritt hierfür war 1537 die Kreation des neuen Herzogtums Castro, das ursprünglich zum Territorium des Kirchenstaates gehört hatte, dann jedoch abgespalten wurde und an den Sohn von Paul III., Pier Luigi, übergeben wurde. Ähnlich verlief es 1545 mit dem Herzogtum Parma und Piacenza. Bekannt ist ein Ausspruch, den Ercole Gonzaga zu dem neu geschaffenen Staat machte - er sei "nascere in una notte come un fungo"⁸⁴ (Wie ein Pilz sei er des Nachts aus dem Boden gewachsen). Dies zeigt auf, dass es sich bei der Schaffung des Staates um

⁸³ Vgl. Chambers, *Splendours of the Gonzaga*, S. 221.

⁸⁴ Vgl. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, S. 9.

einen aus rein taktischen, zur Erhaltung der Macht getätigten, geschickten Schachzug gehandelt hatte. Die Übernahme der Macht durch Pier Luigi, der auch päpstlicher Gonfaloniere gewesen war, gestaltete sich allerdings alles andere als einfach. Der alt eingesessene Adel von Parma und Piacenza war nicht bereit, seine Privilegien an einen neuen Herrscher abzutreten, was zu schweren Konflikten führte.⁸⁵

Es gibt ein Portrait (Abb. 30) von Pier Luigi, das von Tizian gefertigt wurde. Es zeigt einen Mann von der Hüfte an aufwärts, der eine militärische Rüstung trägt. Sein Kopf ist vom Betrachter weg nach rechts gewandt. Der Portraitierte hat seine rechte Körperhälfte in den Bildvordergrund gedreht. Seine unbehandschuhte Hand am unteren rechten Bildrand zieht durch ihre Helligkeit den Blick auf sich. Neben dem Portraitierten ist im Hintergrund eine weitere Gestalt zu erkennen - ein männlicher Kopf. Die beiden Hände des Mannes halten einen Stab.

Von Pier Luigi Farnese gibt es auch eine Medaille, welche von einem anonymen Künstler gefertigt wurde, die sich heute im National Museum in Kopenhagen befindet (Abb. 31). Auf der Vorderseite ist, wie allgemein üblich, das Portrait von Pier Luigi zu sehen. Der Kopf wird im Profil gezeigt und ist nach rechts gewandt. Pier Luigi trägt eine reich mit Ornamenten geschmückte Rüstung. Üppiger Bart- und Haarwuchs kennzeichnen sein Aussehen. Umlaufend ist die Inschrift P LOYSIVS F PARM ET PIAC DUX I zu lesen.

Auf dem Revers ist ein stark befestigtes Bauwerk zu sehen, in dessen Mitte eine Kirche steht. Es handelt sich um Pier Luigis Castello, in dessen Mitte sich eine ehemalige Klosterkirche befand.

Direkt nach seiner Machtübernahme als Herzog von Parma und Piacenza wollte Pier Luigi in Piacenza sein eigenes Schloss erbauen lassen. Obwohl die Absicht bereits zu einem frühen Zeitpunkt bestanden hatte, wurde erst im Mai 1547 mit dem Bau begonnen, der sich im süd-westlichen Teil der Stadt befand. Die Baupläne für das Castello schlossen auch ein altes Kloster mit ein, das den *Canonici Regolari Lateranensi*, einem ursprünglich in Rom beheimateten Orden gehörte. Obwohl sich diese gegen die Vereinnahmung ihres Klosters wehrten, überhörte Pier Luigi die Proteste.

⁸⁵ Vgl. Gamrath, *Farnese*, S. 1.

Auf der beschriebenen Medaille ist nun dieses Castello samt Kloster zu sehen. Für Pier Luigi war das Projekt des eigenen Castelllos von grosser Wichtigkeit. In einem Territorium, das bis anhin nicht mit der Familie Farnese verbunden war, sollte ein Monument entstehen, dass deutlich aufzeigte, wer die Macht in diesem Herzogtum übernommen hatte und ausübte. Die Pläne für das Castello sahen zudem vor, dass es von gewaltigen Schutzmauern umgeben sein würde, so dass es Pier Luigi die nötige Sicherheit in einem immer umstrittenen Territorium geben konnte. Obwohl auf der Medaille die trutzigen Mauern zu sehen sind, boten diese offenbar nicht genügend Schutz, denn im Jahr 1547 wurde Pier Luigi ermordet.

Das Herzogtum Parma und Piacenza unter der Herrschaft von Pier Luigi Farnese war Karl V. von Anfang an ein Dorn im Auge gewesen. Da es in dessen Reich aber noch weit dringendere Probleme zu lösen gegeben hatte - eines davon war der immer weiter verbreitete Protestantismus gewesen - fand Karl V. erst 1547 die günstige Gelegenheit, um gegen den Farnese-Herzog vorzugehen. Der Kaiser gab in diesem Jahr seine Zusage für eine Aktion gegen Pier Luigi Farnese. Sein Ziel war es aber, Pier Luigi und auch Ottavio Farnese als Gefangene zu haben, um sie als Druckmittel gegen den Papst einsetzen zu können. Der Verbündete von Karl V., Ferrante von Spanien, fand unter den in Parma und Piacenza ansässigen Feudalherren Gleichgesinnte. Zusammen mit Giovanni Anguissola, Agostini Landi und Girolamo Pallavicini wurde ein Aufstand geplant.⁸⁶ Am 10. September 1547 war es schliesslich soweit. Als der Herzog mit Gästen in seinem Schloss ass, drang Giovanni Anguissola zu ihm vor und tötete Pier Luigi. Als Zeichen für den geglückten Anschlag wurden drei Kanonenschüsse abgegeben, die ein Zeichen für die spanischen Truppen waren, die bereits zum Einmarsch bereit an der Grenze warteten.⁸⁷

Auch noch nach seinem Tod war das Castello von Pier Luigi in Piacenza und das darin enthaltene Kloster ein Thema, das für Aufsehen sorgte. Der spanische Diplomat Mendoza schrieb einen fiktiven Dialog zwischen dem Geist von Pier Luigi und Charon, der bei Pier Luigis Reise über den Styx stattfand. In diesem sagt Pier Luigi, dass er sehr stolz auf sein beinahe fertig gestelltes Castello sei, das eines der Besten in ganz Italien sei. Charon fragt daraufhin, wie es Pier Luigi möglich gewesen sei, in so kurzer Zeit ein ganzes Schloss zu bauen. Dieser antwortet, dass er nicht selbst ein ganzes Schloss baute. Dort, wo das Castello

⁸⁶ Vgl. Gamrath, *Farnese*, S. 64.

⁸⁷ Vgl. Gamrath, *Farnese*, S. 65.

stehe, habe sich ein Kloster befunden, das er als Residenz nutzte. Charon sagt daraufhin entrüstet:

*Du wolltest eine Kirche und einen Ort des Gebets in ein Tyrannenhaus umwandeln. Ich sage extra nicht Mördergrube, um dich nicht noch schlechter zu machen.*⁸⁸

Dies weist auf den Eindruck hin, den die architektonischen Pläne von Pier Luigi bei der Bevölkerung hinterlassen hatten.

Nach der Ermordung von Pier Luigi ging Piacenza an Ferrante Gonzaga, einen der Verschwörer, über. Parma verblieb beim Papst. Ottavio Farnese, der Sohn von Pier Luigi, erklärte sich selbst zum Nachfolger seines Vaters. Papst Paul III. aber wollte den Staat nun wieder in den Kirchenstaat integrieren, da er fürchtete, das Territorium gänzlich zu verlieren. Ottavio wandte sich daraufhin an seinen Bruder Alessandro, der als Kardinal eine direkte Verbindung zu ihrer beiden Grossvater in Rom hatte. Alessandro stellte sich gegen Papst Paul III. und konnte bewirken, dass Parma an Ottavio zurückgegeben wurde. 1550 konnte Ottavio als Herzog nach Parma zurückkehren. Es folgte ein Krieg um die Vorherrschaft in Parma, da Kaiser Karl V. nicht damit einverstanden war, dass das Territorium ursprünglich dem Papst gehört hatte.

Eine Bronzestatue, die zwischen 1547 und 1552 geschaffen wurde, zeigt Ottavio Farnese (Abb. 32). Der Künstler ist unbekannt, es könnte sich aber um Francesco Pastorino aus Siena gehandelt haben, da die Darstellung von Ottavio Farnese jenen des bekannten Medallisten ähnlich sieht. Zudem ist bekannt, dass Pastorino 1552 in Parma weilte.⁸⁹

Wie bei Büsten üblich handelt es sich um eine Darstellung von der Brust an aufwärts. Ottavio trägt eine mit reicher Ornamentik verzierte Rüstung. Das Gesicht ist ausdrucksstark, die Augen sind allerdings vom Betrachter weg, nach links gerichtet. Krauses Haar bedeckt den Kopf der Büste, ähnlich der Darstellung Pier Luigis auf der besprochenen Medaille.

Vorne auf der Brust, am unteren Rand der Büste, ist knapp ein Medaillon zu

⁸⁸ Der Dialog befindet sich bei Ossola, „Varianti del Potere: Caronte e Plutone“ in: Quondam (Hg.), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza*, Bd. 2, Rom 1978, S. 275-289.

⁸⁹ Diese Meinung vertritt Goldsmith in seinem Artikel. Siehe Goldsmith Philips, „Ottavio Farnese“ in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 12 No 8, S. 234.

erkennen, das Ottavio als Träger des Ordens des Goldenen Vlieses kennzeichnet. Anhand dieses Ordens, den 1552 nur drei weitere Italiener trugen - Cosimo I. de' Medici, Andrea Doria und Emmanuel Philibert von Savoyen -, kann der Zeitpunkt der Entstehung dieser Büste deutlich zwischen Januar 1547 und April 1552 eingegrenzt werden. Weshalb ist diese Eingrenzung möglich? Der Orden des Goldenen Vlieses war Ottavio 1547 von Kaiser Karl V. überreicht worden. Im April 1552 gab Ottavio das Zeichen des Ordens an den venezianischen Diplomaten von Karl V. aus Protest zurück - eventuell aufgrund des Konflikts um die Vorherrschaft in Parma.

Deutlich ist bei der Darstellung des Ordens eine Anlehnung an andere Herzöge zu erkennen.

Ein weiteres Portrait in Gemäldeform zeigt Ottavio Farnese (Abb. 33). Dieses wurde 1551 von Giulio Campi geschaffen. In der Mitte des Portraits ist Ottavio zu sehen, der eine Rüstung mit roten Beinkleidern trägt. Den Kopf, mit Bart, hat er leicht nach rechts gewandt und blickt so am Betrachter vorbei. Die linke Hand des Herzogs liegt auf dem Knauf seines Schwertes, die rechte aufgestützt auf den Helm, der rechts vom Herrscher auf einem Tisch steht. Auf demselben Tisch sind auch die Handschuhe der Rüstung abgelegt. Darunter am Boden befindet sich ein runder Schild. Auf der linken Seite des Herzogs befindet sich eine männliche Figur in römisch-antiker Soldatenkleidung, die mit der einen Hand einen roten Vorhang zurückhält, damit der Blick auf Ottavio frei bleibt. Im Bildhintergrund ist schliesslich eine bogenförmige Maueröffnung zu sehen, durch die der Blick auf einen stehenden Mann fällt, der ein braunes Pferd am Zügel festhält. Grössere Hügel sowie ein mit weissen Wolken überzogener Himmel komplettieren den Hintergrund.

Dieses Portrait vermittelt den Eindruck, dass der Herrscher eben von einer siegreich geschlagenen Schlacht nach Hause zurückgekehrt ist. Das Pferd im Hintergrund weist auf die Ankunft des Herzogs hin. Auch Schwert und Rüstung verweisen auf die militärische Macht des Gezeigten.

Nach dem Tod von Ottavio Farnese wurde 1586 sein Sohn Alessandro zum Herzog von Parma. Alessandro hatte sich bis zu seiner Machtübernahme den Namen als einer der grössten Condottiere Italiens verdient. Seine Kindheit und

Jugend hatte er am spanischen Hof verbracht und dort das Vertrauen von Philipp II. erlangt. Dieser schickte ihn 1577 als spanischen Statthalter in die Niederlande. Selbst als Alessandro 1586 Herzog von Parma wurde, musste grösstenteils sein eigener Sohn Ranuccio die Geschäfte im Herzogtum führen, da es ihm von Philipp II. nicht gestatt wurde, die Niederlande zu verlassen.

Auf dem Portrait von J. B. de Saive (Abb. 34), das heute in der Galleria Nazionale in Parma zu sehen ist, trägt Alessandro nur einen Brustpanzer und ansonsten die Kleider eines Edelmannes. Am rechten Oberarm ist eine grosse Schleife zu sehen. Das Gesicht von Alessandro ist spitz zulaufend. Er trägt einen Kinnbart mit Schnauz. In der rechten Hand hält der Herzog einen Kommandostab, die linke ist auf den Knauf des Schwertes gelegt. Auf einem Tisch rechts neben dem Herrscher sind ein reich geschmückter Helm sowie die Handschuhe seiner Rüstung zu sehen. Auf dem Helm sind verschiedene antikisierte Figuren angebracht. Er wird von bunten Federn gekrönt. Links am Boden an eine Säule gelehnt befindet sich ein Schild, der mit denselben Figuren geschmückt ist wie der Helm. Im Hintergrund lässt ein Fenster den Blick auf eine Wasserlandschaft mit Stadt frei. Besonders in den Blick fällt der starke Griff von Alessandro um den Kommandostab. Sein rechter Arm ist deutlich in den Vordergrund gestellt. Die Qualitäten von Alessandro als strenger Statthalter und Condottiere sollen hier aufgezeigt werden. Erneut sind Rüstung und Schwert Symbole für die militärische Macht.

Bei diesem Portrait sind eindeutig Anlehnungen an das zuvor besprochene Portrait von Ottavio, gemalt von Giulio Campi, zu erkennen. Erstens ist der Hintergrund ähnlich konzipiert und zweitens wendet bei beiden Portraits der Gezeigte dem Betrachter die rechte Körperhälfte zu.

4.1.6 Synthese

Nachdem die verschiedenen Selbstdarstellungen - sprich Portraits - der herrschenden Herzöge im 16. Jahrhundert der Familie d'Este, della Rovere, Medici, Gonzaga und Farnese genauer betrachtet wurden, stellt sich die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden.

Innerhalb der verschiedenen Portraits sind keine grossen Differenzen zu finden. Keines der betrachteten Portraits fällt auffallend aus dem Rahmen oder zog durch

seine Andersartigkeit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Diese recht grosse Einförmigkeit hat sicherlich einen Hauptgrund: Die Form des Herrscherportraits war weitestgehend vorgegeben und zudem waren einige Künstler, wie etwa Tizian, für mehrere Herrscher im Italien des 16. Jahrhunderts tätig.

Die Form des Portraits und der Selbstdarstellung waren praktisch fixe Grössen, an denen nichts verändert werden konnte. Einzig über die Symbole und Requisiten, zum Beispiel Orden, vermochte der Herrscher dem Bildnis eine individuelle Aussage zu verleihen. Der neu erblühende Lorbeerzweig war ein Symbol, das bei den Medici bereits vor Machtantritt als Herzöge von Florenz verwendet wurde. Die Aufnahme dieses Symbols in den herzoglichen Bilderkanon ermöglichte neben dem eigenen Bildnis eine tiefer gehende Aussage zu tätigen und somit sich von anderen Herrschern zu distanzieren.

Die Ereignisse rund um die Machtübernahme des Herrschers finden in dessen Darstellung im Portrait ebenfalls ihren Niederschlag. Selbst bei Portraits - oder gerade bei solchen - die als Geschenk für andere Herrscher gedacht waren, wurde nichts ohne dahinterliegenden Gedanken entworfen.

Die Medici, della Rovere und Farnese waren Familien, die im Vergleich zu den d'Este und Gonzaga erst in jüngerer Zeit zu ihrem Titel gekommen waren. Man könnte sagen, dass die d'Este und Gonzaga sich hier in einer gewissen "Komfortzone" bewegten, was die Dauer ihrer Macht anging.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich alle Herrscher, ausser jene der Familie Farnese, als Kriegsführer portraituren liessen. Die Farnese waren ein Sonderfall - hatten sie doch als Einzige ihre Gebiete direkt vom Papst erhalten, was sich in ihren Kunstaufträgen widerspiegelt.

Innerhalb der Portraits trat mit der Zeit eine Wandlung ein, das heisst, je später im 16. Jahrhundert das Kunstwerk geschaffen wurde, desto mehr wurden die Herrscher als Edelmänner dargestellt. Die Kanone, die man noch zu Beginn des Jahrhunderts auf einem Portrait des d'Este Herzoges findet, verschwand aus der Bildsprache.

Eine Erklärung für diesen Wandel ist in der politischen Geschichte dieser Staaten zu finden. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts, insbesondere 1527/30, befand sich vieles in Italien im Umbruch und es schwelten unzählige Konflikte. Dies schlug sich in den Portraits in Form von zur Schau getragener militärischer Stärke nieder.

Der Herzog war darum bemüht, in seinem Portrait den Eindruck zu erwecken, dass das Territorium von einem starken Herrscher gelenkt und geschützt wurde. Nicht immer entsprach diese Bildaussage der Realität. Als bestes Beispiel hierfür dient der Verlust Urbinos von Francesco Maria I. della Rovere.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatten sich diese Konflikte etwas abgeflacht. Nicht mehr nur der militärisch starke Herrscher war jetzt gefragt, sondern auch jener, der an seinem eigenen Hof brillieren konnte.

Portraits erfüllten im 16. Jahrhundert jene Aufgaben, die heute von Fotos erfüllt werden. Diese Kunstwerke wurden auch von den Herrschern in Auftrag gegeben, um sie später an andere Herrscher, meist von höherem Rang, zu verschenken. Es ist nur natürlich, dass in diesem Fall möglichst viele Attribute der Macht auf dem Gemälde zur Geltung kommen sollten.

Den Portraits wurden oft persönliche Zeichen und Symbole des Herrschers beigelegt. Bei den Medici war dies zum Beispiel der Lorbeerstrunk, der auf die Kontinuität der Macht hinweisen sollte.

Es musste aber nicht unbedingt das persönliche Zeichen (Impresa) eines Herrschers sein, das in Erscheinung trat. Beim Portrait von Federico II. Gonzaga erfüllte der beigelegte Hund nicht nur seine Aufgabe als Blickfang, sondern auch als Hinweis auf die Charaktereigenschaften des Herrschers. Auf diese Weise sind auf allen Portraits nicht nur der Herrscher als Person, sondern durch die verschiedenen Symbole auch ihre persönlichen Eigenschaften und angestrebten Tugenden zu erkennen. Nicht immer mussten diese mit dem tatsächlichen Lebensstil des Herrschers übereinstimmen.

4.2 Historische Darstellungen

4.2.1 Della Rovere

Bei der Familie della Rovere finden sich einige Darstellungen des Herzogs in einem historischen Augenblick. Die folgenden Fresken befinden sich alle in der Villa Imperiale in Pesaro. Ab 1523 wurde unter der Leitung von Girolamo Genga mit dem An- und Umbau der Villa Imperiale begonnen. Selbst unter Guidobaldo II. war der Bau noch nicht beendet. Die Villa bestand aus zwei Gebäudekomplexen, die durch einen Korridor miteinander verbunden wurden. Einerseits war dies die bestehende Villa der Sforza, die ehemals Signori von Pesaro gewesen waren (erbaut 1469); andererseits ein Neubau. Francesco Maria I. hatte kurz nach seiner Rückkehr in das Herzogtum - nach sechs Jahren im Exil, unter anderem in Venedig - den Auftrag für den Bau erteilt. Strategisch gesehen war Pesaro in dieser Zeit wichtiger als Urbino, da die Stadt unter anderem am adriatischen Meer lag.⁹⁰

Das erste Fresko mit historischen Darstellungen (Abb. 35) befindet sich an der Decke in der *Sala del Giuramento*. Der Name dieses Saales rührt von der im Fresko dargestellten Schwurszene.⁹¹

Das Fresko ist ein langgezogenes, rechteckiges Bild, das von unzähligen Menschen bevölkert ist. Auf den ersten Blick können diese kaum voneinander unterschieden werden. Es lassen sich jedoch drei Gruppen ausmachen. Die erste Gruppe befindet sich am linken Bildrand und wird von einigen Soldaten abgeschlossen, die dem Betrachter den Rücken zuwenden und ihre Hand zum Schwur erhoben halten. Bis in den Horizont hinein sind immer weitere Soldaten zu erkennen.

Die zweite Menschengruppe scharf sich hinter drei berittenen Figuren, die sich auf ihren Pferden auf den Betrachter zubewegen. Die dritte erkennbare Gruppe ist am rechten Bildrand auszumachen und besteht wie die beiden anderen Gruppen aus Soldaten, die ebenfalls die Hand zum Schwur erhoben halten. Im Hintergrund sind die Gebäudesilhouetten einer Stadt zu erkennen.

In der mittleren Bildgruppe, auf dem Schimmel, der sich an der Spitze des Zuges

⁹⁰ Vgl. Miotto, *Villa Imperiale di Pesaro*, S. 9.

⁹¹ Vgl. Patzak, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, S. 287.

befindet, ist Francesco Maria I. della Rovere zu sehen. Der Herzog stützt mit der einen Hand den Kommandostab auf seinem Oberschenkel ab. In der anderen Hand hält er die Zügel sowie seinen Helm. Francesco Maria I. hat seinen Kopf einem Hauptmann zugewandt, der auf einem dunklen Pferd seitlich hinter ihm reitet und seine rechte Hand hoch erhoben hält. Dieser sogenannte Schwurgestus setzt sich im gesamten Bild durch die Reihen der Soldaten fort.

Dieses Fresko zeigt Francesco Maria I. della Rovere nach einer Ansprache, die er am 17. Juli 1517 an die spanischen und deutschen Söldnertruppen hielt. Das Bild zeigt den Augenblick, in dem der Herzog seine Ansprache beendet hatte und sich die Bereitschaft unter den Soldaten, weiterhin alles für den Herzog als ihren Militärkommandanten zu geben, wie eine Kettenreaktion bis in die hintersten Reihen fortgesetzt hatte. Diese Reaktion ist am Schwurgestus zu sehen. Die Türme, rechts im Hintergrund, gehören zum Städtchen Sermide.

Auf den ersten Blick scheint Francesco Maria I. della Rovere auf diesem Fresko nicht aufzufallen. Zumindest fällt es schwer, ihn als Kommandant der dargestellten Söldner sogleich wahrzunehmen. Dennoch zeigt dieses Bild auf eindrückliche Weise, wer hier das Kommando innehat. Dies ist an drei verschiedenen Punkten zu erkennen.

Zum einen befindet sich das Pferd von Francesco Maria I. ungefähr eine Schrittlänge vor den anderen Pferden an der Spitze des Zuges. Wie es sich gehört, reitet der Herzog vor allen anderen.

Zum anderen ist deutlich ersichtlich, wer die Macht innehat, da alle Soldaten Francesco Maria I. durch ihren Schwurgestus die Zugehörigkeit und Treue zusichern. Drittens weist der Kommandostab in der Hand von Francesco Maria I. diesen als den Anführer aller Soldaten aus.

Es stellt sich die Frage, warum diese Darstellungsform gewählt wurde. Francesco Maria I. wird nicht unbedingt als Herzog gezeigt, dafür überdeutlich als militärischer Kommandant. Seine Macht wird von allen anwesenden Soldaten anerkannt. Es ist ein Fresko, das die Stärke von Francesco Maria I. versinnbildlicht. Der Hintergedanke dieses Freskos war es, Francesco Maria I. als erfahrenen Condottiere zu zeigen und auf diese Weise seine militärische Stärke zu betonen. So konnte geschickt von anderen Themen wie etwa der ungewöhnlichen Machterlangung von Francesco Maria I. in Urbino abgelenkt werden. Es wurde Stärke gezeigt, ohne ausdrücklich auf das Territorium des Herzogs zu sprechen zu

kommen.

Ein weiteres Deckenfresko (Abb. 36) ist in der *Camera delle Cariatidi* zu finden. Es ist auf dem Fresko ein Reiterzug zu erkennen. Das Fresko wurde 1844 zum Teil übermalt und leicht verändert. Anhand einer Beschreibung von Pompeo Mancini, der das Fresko noch in seinem ursprünglichen Zustand gesehen hatte, kann das Bild rekonstruiert werden.

Von dem wenigen, was übrig bleibt, scheint man einen prunkvollen Aufzug oder einen Triumphritt zu erkennen. Man erblickt den Herzog wie gewöhnlich in voller Eisenrüstung (jetzt auf einem braunen Ross). Es folgen ihm vier vornehme Kavalier, drei auf braunen Pferden, der vierte auf einem weissen. Vielleicht sind es dieselben Persönlichkeiten, welche man auf dem vorher erwähnten Eidesschwur erblickt. Stallmeister, Pagen und Ehrenwachen folgen in der Ordnung eines Festmarsches dem Zuge. Sie sind alle in Rot gekleidet, mit Federhut auf dem Haupte, angetan mit gestreiften Wämsern, roten Strümpfen, schwarzen Stiefeln und langen Scheidendegen an der Seite. Dahinter erblickt man eine grosse Volksmenge und Soldaten mit entrolltem Banner. Über Ansichten von Hügeln und fernen, dichten Bäumen schweift der Blick auf dunkles Himmelsblau.⁹²

Diese Beschreibung von Mancini hat das Wichtigste zu diesem Fresko bereits genannt. Es lohnt sich allerdings, noch einen zweiten Blick auf die Figur des Francesco Maria I. zu werfen, dessen Pferd heute braun und nicht mehr - wie ursprünglich - weiss ist.

Der Herzog reitet eine Pferdelänge vor den anderen und hält seinen rechten Arm mit dem Feldherrenstab erhoben. Energisch weist er damit auf irgendetwas, das sich ausserhalb des Bildes befindet. Seinen Kopf hat Francesco Maria I. dabei nach hinten gewandt, so als wollte er zu den hinter ihm reitenden Männern sprechen.

Es konnte bis heute nicht schlüssig geklärt werden, ob es sich bei diesem Fresko um eine bestimmte Szene aus dem Leben von Francesco Maria I. handelt oder ob

⁹² Zitiert nach Patzak, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, S. 289.

es eine allgemein gehaltene Fürstenverherrlichung ist. Die Fresken in der Villa Imperiale sind seit langer Zeit von keinem Wissenschaftler mehr untersucht worden. Eine der letzten Forschungsarbeiten stammt von Patzak zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dieser bildete sich allerdings keine definitive Meinung zu der besprochenen Szene. Er verweist auf eine Aussage des eben zitierten Pompeo Mancini, wonach es sich bei diesem Fresko um die siegreiche Heimkehr von Francesco Maria I. nach dem Kampf bei Ginestro am 17. Januar 1517 handelte.

Im Endeffekt spielt es eine untergeordnete Rolle, um welches Ereignis es sich genau gehandelt hat. Viel wichtiger ist die Deutlichkeit, mit der Francesco Maria I. als Herrscher hervorgehoben wurde.

Zum einen handelt es sich bei dieser Darstellung in jedem Fall um einen siegreichen Reiterzug: Die Bediensteten und Pagen, wie sie bei Mancini genannt werden, schreiten vorneweg. Die Banner sind entrollt und zeigen deutlich, dass hier eine bedeutsame Persönlichkeit unterwegs ist.

Zum anderen reitet Francesco Maria I. auf einem ehemals weissen Pferd an der Spitze des Zuges. Seine Macht ist durch den ausgestreckten Arm mit dem Feldherrenstab für jeden deutlich zu erkennen. Er hat das Kommando über den gesamten Zug inne.

Dieses Fresko gesellt sich mit seinem Themenschwerpunkt zu jenem aus der *Sala del Giuramento*. Erneut werden durch die Darstellung der militärischen Kompetenz des Herzogs seine auf das eigene Territorium bezogenen Schwächen überspielt.

Es bleibt die Frage, ob hier nur von einem Reiterzug gesprochen werden kann, wie es Patzak tut, oder ob es sich hier nicht bereits um eine Art Triumphzug handelt. Die Anordnung des Zuges mit Francesco Maria I. an der Spitze spricht für einen Triumphzug, dagegen spricht die Umgebung. Der Zug befindet sich inmitten einer Landschaft. Er ist von Bäumen und Sträuchern umgeben, eine Stadt ist jedoch nirgends zu erkennen. Da ein Triumphzug immer die ruhmreiche Rückkehr eines Herrschers und seiner Armee entweder in seine Heimatstadt oder sein erobertes Territorium bedeutete, ist das Fehlen einer solchen auf diesem Fresko ein klares Indiz dafür, dass es sich hierbei um einen Reiterzug handelt.

Das zentrale Fresko in der *Camera dei Semibusti* in der Villa Imperiale von Pesaro zeigt eine weitere historische Darstellung von Francesco Maria I. (Abb. 37). Was ist zu sehen? Durch die langgezogene oktagonale Form des Freskos scheint das Bild an den vier Seiten wie abgeschnitten. Vom rechten Bildrand aus führt ein langgezogenes Podest auf ein Kirchenportal zu, das die hintere Mitte des Bildes einnimmt. Acht Männer schreiten auf dem Podest in Richtung Kirche, wobei einige unter ihnen an ihrem Talar als Geistliche zu erkennen sind. Vor dem Eingangsportal der Kirche haben sich bereits mehrere Menschen eingefunden. Auch vor dem Podest ist eine grosse Menschenmenge versammelt. Ein Kopf reiht sich bis zum Horizont an den nächsten. Begrenzt wird die Menge im Vordergrund von zwei berittenen Männern. Im Hintergrund sind die Häuser einer Stadt zu sehen.

Bei diesem Fresko handelt es sich um den festlichen Einzug in die Kirche San Petronio in Bologna anlässlich der Krönung von Karl V. zum Kaiser durch Papst Clemens VII.. Die Personen auf dem Podest sind nicht eindeutig zu unterscheiden, können aber benannt werden. Es sind dies Bonifazio Markgraf von Monferrato mit dem kaiserlichen Szepter, Francesco Maria I. mit dem Schwert, Graf Filippo Palatino mit dem Reichsapfel und Carlo Herzog von Savoyen mit der Kaiserkrone.

Von Geistlichen begleitet folgt der Kaiser selbst. Im Bildvordergrund sind die unzähligen Zuschauer zu sehen, die dem Ereignis beiwohnen.

Die Krönung fand am 24. Februar 1530 statt. Es gibt einige historische Berichte, die über dieses Ereignis berichten. Bei Muratori steht über die Teilnehmenden:

*(...) si celebrò la solenne funzione nel vasto tempio di San Petronio della coronazione dell' imperadore, e vi intervennero fra gli altri Bonifazio marchese di Monferrato, Francesco Maria della Rovere duca d'Urbino, ed uno de' principi di Baviera. Ma sopra gli altri fu distinto ed onorato Carlo III duca di Savoia (...)*⁹³

Bei Giordani kann man über das Ereignis nachlesen:

Erano seguitati dai quattro Principi gran-dignitari, che, siccome nella

⁹³ Muratori, *Annali d'Italia*, S. 124.

*cerimonia della incoronazione, così in questa cavalcata portavano le insegne o gli onori dell'imperio: e però dal Marchese Bonifacio di Monferrato tenevasi ritto lo scettro imperiale: da Francesco Maria Duca d'Urbino lo stocco della Cesarea Maestà: il Duca Filippo di Baviera recava la palla d'oro: e Carlo Duca di Savoia un ricchissimo cappello da porre in capo all'Imperatore, qualunque volta avesse questi voluto levarsi la preziosa corona.*⁹⁴

Auffallend an diesem Fresko ist, dass eine Szene ausgewählt wurde, in der Francesco Maria I. nicht in besonderer Weise aus der Menge hervorsticht. Ohne Kenntnisse über das dargestellte Ereignis ist er auf dem Fresko nicht und mit dem historischen Wissen nur kaum zu erkennen.

Was wurde mit einer solchen Art der Darstellung bezweckt?

Mit der Darstellung des Festzuges von Karl V. wurde eine komplett andere Strategie verfolgt als mit den bereits besprochenen Fresken. Es ging nicht darum, die Stärke und Macht von Francesco Maria I. hervorzuheben, sondern darauf hinzuweisen, dass er und die Familie della Rovere bei der Krönung dabei gewesen waren und eine prominente Rolle gespielt hatten. Unter den vier Adligen zu sein, die Karl V. auf seinem Zug in die Kirche zum Festakt der Krönung begleitet hatten, bedeutete ein hohes Ansehen zu haben, sowohl beim Kaiser als auch unter den anderen adligen Familien. Das Fresko will aufzeigen, dass man dabei war und zwar an vorderster Front.

Auch in der *Camera delle Forze di Ercole* findet sich ein bedeutendes Deckenfresko. Das Fresko zeigt in der Mitte einen in Rüstung gekleideten, knienden Mann, der seine rechte Hand ausgestreckt hat, um von einem vor ihm stehenden älteren Mann den Kommandostab entgegen zu nehmen.

Hinter den beiden Männern scharen sich jeweils in Gruppen weitere Männer, die der Zeremonie beiwohnen. Es handelt sich bei dieser Szene um den Augenblick, in dem der Doge von Venedig, Gritti, Francesco Maria I. im Markusdom die Generalwürde verlieh. Dies geschah 1523.

Francesco Maria's condotta with the Florentines being expired, he was

⁹⁴ Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna*, S. 133.

*named to succeed Teodoro Trivulzio, whose supposed French tendencies occasioned his removal from command of the Venetian troops.*⁹⁵

Francesco Maria I. kniet auf dem Fresko vor dem Dogen, hinter dem sich ein mit Kerzen und einem Kreuz geschmückter Altar befindet, der von einem mit vier Marmorsäulen gestützten Baldachin überragt wird.

Der Doge trägt einen Goldbrokatmantel mit einem Hermelinpelzkragen. Auf seinem Kopf ist die rote phrygische Mütze zu erkennen. Das Alter des Dogen Gritti ist an seinen bereits weissen Haaren und seinem weissen Bart zu erkennen. Die zahlreichen Zuschauer der Zeremonie sind Senatoren. Ein Fahnenträger führt ein purpurfarbenes Banner mit sich, auf dem das Wappentier von Venedig, der geflügelte Löwe, mit offenem Buch in Gold eingestickt ist.

Im Mittelpunkt dieses Freskos ist hier deutlich Francesco Maria I. zu sehen. Ihm wird die Generalwürde verliehen. Dennoch ist der Doge deutlich grösser dargestellt als Francesco Maria I.. Es stellt sich die Frage, warum dies der Fall ist, da es sich hierbei doch um ein Fresko in der Villa Imperial von Francesco Maria I. handelt und nicht um ein Fresko, das in Venedig zu sehen ist.

Dafür gibt es zwei Erklärungen. Zum einen ist die Darstellung von Francesco Maria I. zwar deutlich kleiner als jene der anderen Figuren, sie sticht aber gerade durch ihre Andersartigkeit ins Auge des Betrachters. Dazu trägt auch die Rüstung, die Francesco Maria I. trägt, ihren Teil bei.

Der zweite mögliche Grund für eine derartige Bildauswahl wiegt viel schwerer und ist in der gezeigten Verbindung zu Venedig zu suchen. Wenn Francesco Maria I. vom Dogen die Generalwürde erhielt, war dies ein ungemeiner Vertrauensbeweis der Republik Venedig gegenüber dem Herzog und bedeutete eine Machtsteigerung für diesen. Francesco Maria I. galt als einer der besten Condottiere seiner Zeit und zeigte viel Interesse an allem Militärischen. Durch das vorliegende Fresko konnte er seiner militärischen Stärke Ausdruck verleihen.

Im *Gabinetto* befindet sich ein weiteres Fresko, das allerdings grosse Feuchtigkeitsschäden aufweist und aus diesem Grund nur mehr in Teilen zu erkennen ist. Es zeigt eine Szene, die sich in einem Kirchenraum abspielt. Am

⁹⁵ Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, S. 423.

linken Freskenrand steht ein Mann in purpurfarbenem Gewand und roter Kopfbedeckung, von der mehrere gelbe Bänder herunterhängen. Diese Figur ist eindeutig als Kardinal zu erkennen. Der Kardinal steht einen Treppenabsatz oberhalb des vor ihm knienden, in komplette Rüstung gehüllten Herzogs. Francesco Maria I. hat seinen Kopf leicht in den Nacken gelegt, um den Kardinal besser zu erkennen. Dieser überreicht ihm den Feldherrenstab.

Links hinter dem Kardinal steht ein Bischofsstuhl, der auf beiden Seiten von einem Geistlichen gesäumt wird. Auf der hinteren rechten Seite des Kardinals sind zwei adlige Damen zu erkennen, die der Szene beiwohnen. Schräg hinter Francesco Maria I. ist ein gepanzerter Ritter dargestellt, der dabei ist, eine weisse Fahne zu entrollen, die mit einer roten Lilie geschmückt ist. Am äussersten rechten Bildrand sind weitere Priester und Patrizier zu sehen.

Bei dieser Szene soll es sich um die Darstellung jener kirchlichen Zeremonie handeln, bei der Francesco Maria I. 1508 von Kardinal Francesco Alidosi im Auftrag von seinem Onkel Papst Julius II. zum *Capitano Generale* ernannt wurde.

*Julius gratified his family predilections by appointing his nephew Francesco Maria to be captain-general of the ecclestical troops. His investiture took place in the church of S. Petronio, at Bologna, on the 4th of October, 1508, when he received the pontifical baton from the Cardinal of Pavia.*⁹⁶

Wie bei dem bereits zuvor betrachteten Fresko aus der *Camera della Forze di Ercole* handelt es sich auch bei diesem Fresko um die Darstellung einer Szene, bei der an Francesco Maria I. Macht übergeben wurde. Francesco Maria I. hatte nicht wie andere Herzöge dieses Amt von seinem Vater geerbt. Die Verbindung seiner Mutter mit dem Herzogtum Urbino und den da Montefeltros und schliesslich die Adoption hatten Francesco Maria I. auf den Herzogsthron gebracht.

Die Aussage dieses Freskos muss unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Es war für Francesco Maria I. wichtig zu betonen, was er als Person bisher alles geleistet hatte. Der Erhalt der Würde des *Capitano Generale* bedeutete eine machtvolle Position, die man sich erarbeiten musste. Dies bildet einen Gegensatz zu einem Erbe, in das man ohne besondere Leistungen hineingeboren wurde.

⁹⁶ Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, S. 311.

Zumal Francesco Marias Erbe des Herzogtums Urbino durch die Adoption nicht unter die üblichen Erbschaftspraktiken fiel. Die Umstände der Machterlangung von Francesco Maria I. in Urbino sind in keinem der Fresken ein Thema. Die Betonung liegt auf seinen eigenen Errungenschaften und jenen der Familie della Rovere. Das Augenmerk liegt auf dem erfolgreichen Kommandanten und seinen militärischen Erfolgen.

Diese Betrachtungsweise setzt sich auch im letzten Fresko (Abb. 38) aus der Villa Imperiale in Pesaro fort, das hier genauer untersucht werden soll. Dieses befindet sich in der *Camera degli Amorini*. Erneut wird auf diesem Fresko Francesco Maria I. der Feldherrenstab überreicht. Dieses Mal allerdings vom Papst.

Es ist auf dem Fresko der feierliche Akt der Übergabe des Feldherrenstabes in der Kirche zu sehen. Der Papst, umgeben von Kardinälen, übergibt den Stab an Francesco Maria I. della Rovere. Auf diesem Fresko ist der Herzog im Gegensatz zu anderen Abbildungen noch jung und bartlos dargestellt.

Die dargestellte Szene wird durch die mächtigen Kirchenpfeiler in zwei Teile gegliedert. Auf der rechten Seite befindet sich der Altarraum. Auf der linken Seite Francesco Maria I., der vor dem auf einem Thron sitzenden Papst kniet.⁹⁷

Auf einfache Weise lassen sich die Gründe für die Themenwahl bei diesem Fresko herausarbeiten. Der Augenblick der Übergabe eines Feldherrenstabes war ein wichtiger Akt für das Ansehen des Herzogs gewesen. Es war ein Augenblick der Machtübergabe und Machtsteigerung. Dies ist durchaus ein triftiger Grund, der für die Bildauswahl eigentlich genügt. Hinzu kommt noch ein weiterer Punkt. Der Herzog wurde nicht von irgendjemandem mit dieser Macht ausgestattet, sondern vom Papst. Die Würdigung des eigenen Könnens und der eigenen Fähigkeiten war ein weiterer Grund für diese Themenwahl. Das Ereignis war vom Blickwinkel des Prestigezuwachses aus betrachtet zu wichtig, um nicht dargestellt zu werden.

Von Francesco Maria I. stammen die einzigen bekannten historischen Darstellungen eines Herzogs der della Rovere Familie, die bereits zu Lebzeiten des Herrschers entstanden sind. Es stellt sich die Frage, weshalb Francesco Maria I. in einer Vielzahl von Sälen in der Villa Imperiale seine eigenen Erlebnisse

⁹⁷ Vgl. Patzak, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, S. 342.

darstellen liess, seine Nachfolger dies aber nicht taten.

Die Antwort auf diese Frage muss erneut in den Umständen der Machterlangung der della Roveres gesucht werden. Es war und musste ein Anliegen von Francesco Maria I. sein, sich selbst als fähigen Herrscher zu stilisieren. Die Leistungen, die auf den Fresken Francesco Maria I. zugesprochen werden, konnten davon ablenken, dass er den Herzogstitel nicht in direkter Erbfolge erhalten hatte. Zudem sprachen die Fresken in wirkungsvollen Bildern von einer Vielzahl von machtvollen Ämtern, die ihm sowohl vom Papst als auch von der Republik Venedig anvertraut worden waren.

Zudem lenkten die Fresken von dem für Francesco Maria I. umstrittenen Herrschaftsintermezzo der Medici in Urbino ab, das aus natürlichen Gründen in keinem Kunstwerk in der Villa Imperiale erwähnt wurde.

4.2.2 Medici

Die Medici hatten im 16. Jahrhundert ein Bauwerk, das in besonderer Weise umgestaltet wurde, um der Darstellung der Familiengeschichte zu dienen: der Palazzo della Signoria, heute Palazzo Vecchio.

Mit Cosimo I. de' Medici wurde nicht nur die Macht der Medici in stabilere Bahnen gelenkt, sondern auch die Umgestaltung⁹⁸ des Palazzo della Signoria in Angriff genommen. Cosimo I. liess zwischen 1540 und 1545 verschiedene Säle, das sogenannte Quartier von Leo X. ausschmücken. In diesem befindet sich ein Saal, den Cosimo I. komplett sich selbst gewidmet hatte.⁹⁹ Einige wichtige Fresken aus diesem Saal sollen genauer betrachtet werden.

Eines der wichtigsten Fresken (Abb. 39) im Saal von Cosimo I. befindet sich nicht direkt im Zentrum der Decke, sondern an ihrem Rand in einem runden Medaillon. Auf dem Fresko sind verschiedene Männer dargestellt, die in eine angeregte Diskussion vertieft zu sein scheinen. Am unteren Bildrand ist ein Mann zu erkennen, der mit erhobener linker Hand auf die versammelte Menge hinweist. Darüber sind eine Reihe sitzender Männer dargestellt. Alle gestikulieren mit ihren Händen. Am oberen rechten Rand des Bildes liest ein Mann aus einer

⁹⁸ Ab 1540 fanden die Umbaumassnahmen statt. Sie begannen mit dem Einzug von Cosimo I. und seiner Familie in den Palast. Zuvor lebte dieser im Palazzo in der Via Larga (heute Via Cavour).

⁹⁹ Vgl. Muccini, *Palazzo Vecchio*, S. 63.

Pergamentrolle vor. Ungefähr in der Mitte des Freskos, etwas hervorgehoben, steht ein weiterer Mann, der mit seiner linken Hand eine resolute Geste ausführt. Bei dem hier gezeigten Ereignis handelt es sich um die Anerkennung von Cosimo I. als Herzog von Florenz. Dementsprechend ist die Person im Mittelpunkt des Bildes Cosimo I.. In der sitzenden Reihe der Männer kann man ganz rechts auf einer Art Chorgestühl Kardinal Cibo sehen. Jene Person, die etwas von einer Schriftrolle vorliest, ist Francesco Campana, der Sekretär des Herzogs. Francesco Guicciardini und Francesco Vettori sind relativ klein am oberen linken Bildrand platziert. Der Mann am untersten Bildrand mit der erhobenen linken Hand wird als Alessandro Vitelli beschrieben.

Das Fresko zeigt den Augenblick, in dem der “Senat der Achtundvierzig” nach einigen Monaten der Regierung von Cosimo I. zusammengekommen war, um ihm nach längerer Zeit den vom Kaiser erhaltenen Titel eines Herzogs von Florenz zukommen zu lassen.¹⁰⁰ Der Sekretär des Herzogs, Francesco Campana, liest das *privilegio* des Kaisers mit dem Datum vom 30. September 1537 vor.¹⁰¹

Alessandro de` Medici hatte 1532 den Titel und die damit verbundene Macht eines Herzogs von Kaiser Karl V. zwar auf Lebenszeit erhalten, bei seinem Tod sollte aber alles an den Kaiser zurückfallen. Sein Nachfolger, Cosimo I., war deshalb zu Beginn seiner Herrschaft mit dem Titel eines *Capo e primario* versehen worden. Den endgültigen Erhalt des Titels eines Herzogs verdankte Cosimo I. unter anderem seinem geschickten Vorgehen gegen die Angriffe der Exilflorentiner in den ersten Wochen seiner Herrschaft.¹⁰²

Wenn der Saal von Cosimo I. als eine Abfolge seiner grössten Erfolge gelesen wird, scheint es natürlich, dass die endgültige Ernennung zum Herzog von Florenz nicht fehlen darf. Bis zu diesem Augenblick war Cosimo I. als *Capo e primario* nicht auf derselben Stufe wie sein Vorgänger Alessandro de` Medici gestanden. Die Anerkennung des Titels durch den Kaiser zeigt aber auf, dass Cosimo I. die ersten Hürden seines Amtes gut gemeistert hatte und dass er hier zum ersten Mal den sogenannten Makel der Wahl hinter sich lassen konnte.¹⁰³

¹⁰⁰ Hierzu ein Zitat von Vasari: ... *qui è quando, dopo la morte del signor duca Alessandro, il quarantotto cittadini, che rappresentano lo stato, chiamarono e crearono il signor Cosimo nuovo duca della repubblica fiorentina...* Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 189.

¹⁰¹ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 146.

¹⁰² Vgl. Reinhardt, *Florenz zur Zeit der Renaissance*, S. 252.

¹⁰³ Vgl. Chandler, *Vasaris Tondo of Cosimo*, S. 115.

Das zentrale Deckenfresko im Saal von Cosimo I. nimmt die grösste Fläche ein und zeigt einen der wichtigsten Augenblicke der Machtsicherung des noch jungen Herrschers (Abb. 40).

Die Figur vorne links mit dem ausgestreckten linken Arm ist Cosimo I.. Er ist in antikisierte Kleider gehüllt und nach antiker Art bewaffnet. Über ihm schwebt eine Frauengestalt, welche die allegorische Figur des Sieges darstellt. Sie trägt in ihren Händen einen Lorbeerkranz, den sie über den Kopf von Cosimo I. hält.

Das Fresko zeigt den Sieg, den Cosimo I. und die kaiserlichen Truppen am 1. August 1537 in Montemurlo gegen die Exilflorentiner und die Franzosen erlangt hatten.¹⁰⁴

Diese Schlacht war der Höhepunkt des Aufstands der Exilflorentiner. Grund für die Auseinandersetzungen in Montemurlo war die Wahl von Cosimo I. zum Herzog von Florenz gewesen. Nach dem Tod von Alessandro de' Medici wollten einige Personen in Florenz nicht mehr unter der Herrschaft der Medici stehen. Sie erhielten bei ihren Bemühungen Unterstützung aus Frankreich und von Filippo Strozzi sowie Baccio Valori. Nachdem diese ihre Truppen gesammelt hatten und Ende Juli gegen Florenz gezogen waren, kam es am 1. August zur entscheidenden Schlacht.

Die anderen dargestellten Figuren sind zum einen Gefangene, die nach Florenz gebracht wurden, und zum anderen solche, die mit Cosimo I. zusammen den Sieg erreicht hatten. Auch Filippo Strozzi, einer der prominentesten Gefangenen aus diesem Krieg, soll auf diesem Fresko abgebildet sein. Doch er kann aus der Vielzahl von Figuren nicht genau identifiziert werden.¹⁰⁵

Der Sieg in Montemurlo war zu Beginn der Herrschaft von Cosimo I. eines der wichtigsten Ereignisse gewesen. Noch nicht mit dem Titel eines Herzogs geschmückt musste Cosimo I. beweisen, dass er der Richtige war, um die zukünftigen Geschicke von Florenz zu lenken. Bereits in den ersten Monaten der Regierungszeit bahnte sich dieser schwerwiegende Konflikt mit den im Exil lebenden Bürgern von Florenz an. Die Gelegenheit zu einem Umsturz schien den Exilflorentinern günstig, da Cosimo I. zu Beginn seiner Herrschaft falsch

¹⁰⁴ Vasari zu diesem Fresko: *... e questa è la rotta di Montemurlo data ai fuorusciti fiorentini, i quali, preso il castello, ne vengono prigionieri tutti a Firenze; e fingo che vengano legati avanti al duca, che in quel tempo era giovanetto e l'ho ritratto al naturale, ritto ed armato all'antica; e sopra il capo gli ho fatto una Vittoria, che lo corona di lauro.*

Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 190.

¹⁰⁵ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 144.

eingeschätzt wurde. Cosimo I. gelang es aber früh, den sich anbahnenden Konflikt zu erkennen und Gegenmassnahmen einzuleiten. Der Sieg in der Schlacht von Montemurlo brachte viel Sicherheit in die frühe Regierungszeit von Cosimo I.. Durch das zum Teil rigorose Durchgreifen und Verurteilen der Aufständischen setzte Cosimo I. ein Zeichen. Aus diesen Gründen durfte dieses Fresko in seinem eigenen Saal nicht fehlen.

Auf dem ersten Fresko (Abb. 41), das eine kreisrunde Form hat, ist im linken Vordergrund eine Person auf einem Klippenvorsprung stehend zu sehen. Mit ausgestrecktem rechten Arm und erhobener Fingerspitze zeigt die Figur auf eine Festungsanlage, die in der Vogelperspektive dargestellt wurde. Dieselbe Festung ist auf einem Plan wieder zu erkennen, den der eben beschriebene Mann, bei dem es sich um Cosimo I. handelt, in der linken Hand hält. Auf dem Felsvorsprung stehen noch drei weitere Männer. Links einer mit einer Schriftrolle und langem Bart, in der Mitte ein Mann mit schwarzer Kopfbedeckung und rechts ein weiterer vollbärtiger Mann. Am unteren linken Bildrand ist nur der Kopf eines vierten Mannes zu erkennen. Auf der rechten Seite ist die bereits erwähnte Festungsmauer von oben zu sehen. Sie befindet sich auf einer Insel, die deutlich erkennbar von Wasser umgeben ist. Vor der Festung ist im Wasser ein Pferd, auf dem ein nackter Mann und eine nackte Frau reiten, wobei die Frau verkehrt herum auf dem Pferd sitzt.

Bei der dargestellten Insel handelt es sich um die Insel Elba. Das heutige Portoferraio wurde von Cosimo I. gegründet und trug den Gründungsnamen Cosmopoli - in Anspielung auf den Vornamen von Cosimo I.. 1548 hatte Cosimo I. vom Kaiser die Macht über die Insel erhalten. Sogleich liess er zwei Festungen erbauen - *il Falcone* und *la Stella*. Der Architekt dieser Festungen, Giovanni Canieri, ist auf dem Fresko der bärtige Mann rechts von Cosimo I.. Hinter ihm steht Luca Martini, der *proveditore* der Festung, zusammen mit Lorenzo Pagini, dem Sekretär, der ein Dokument in den Händen hält. Der Kopf unten links zeigt den Zwerg Morgante. Im Wasser, auf dem Pferd reitend, entführt der Meeresgott Neptun eine Frau. Diese Allegorie stand für die grösstmögliche Sicherheit, die im Staat und seinen Meeren herrschen sollte.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Hierzu Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 191:

Ho finto quella femmina per la Sicurtà, denotando che Sua Eccellenza, null' avere edificato quel luogo, ha apportato grandissima sicurezza al suo stato ed a'suoi mari.

Dass Cosimo I. bei der Besichtigung seiner neuen Festungen auf der Insel Elba gezeigt wurde, hat mehrere Gründe. Einerseits wurde deutlich, dass Cosimo I. seine persönliche Macht ausgedehnt hatte. Zu Beginn seiner Herrschaft hatte er “nur” einen provisorischen Titel erhalten, gute zehn Jahre später hatte er es geschafft, seine Macht auf umliegende Gebiete zu erweitern. Das Fresko zeigt den territorialen Machtausbau von Cosimo I..

Des Weiteren weist der starke Ausbau der Festung auf der Insel Elba auf die militärische Macht von Cosimo I. hin. Das Fresko bezeugt, dass Cosimo I. dazu bereit war, einmal gewonnenes Territorium zu befestigen und in sein Reich zu integrieren. Der Bau der Festung kann als Signal an andere Herrscher verstanden werden. Cosimo I. war bereit, sein Territorium zu verteidigen. Auch zeigt der Bau einer Festung auf, dass es Cosimo I. ein Anliegen war, seine Bevölkerung vor erneuten Angriffen zu schützen.

In einem weiteren Medaillon (Abb. 42) ist erneut ein rundes Fresko zu sehen, in dessen Mitte ein sitzender Mann abgebildet ist. In der linken Hand hält er zwei Gegenstände, einen Zirkel und einen Massstab - die Insignien des Architekten. Dieser ist umgeben von weiteren Männern, die der gestikulierenden Figur interessiert zuhören. Links befindet sich ein Mann, der ein architektonisches Modell bei sich trägt. Am unteren Rand des Freskos hält eine weitere Figur einen Plan in den Händen und auch rechts ist ein Mann mit einem architektonischen Modell für einen Brunnen zu sehen.¹⁰⁷

Auch in diesem Fresko ist die zentrale Figur Cosimo I.. Die anderen Personen sind Architekten und Ingenieure, die zum grössten Teil aus der Regierungszeit von Cosimo I. stammen. Die Person links von Cosimo I. ist als Giovanni Battista di Marco, il Tasso genannt, zu erkennen. Dieser war Architekt beim Umbau des Palazzo della Signoria. Er trägt das Modell des *Mercato Nuovo* bei sich, dessen Architekt er war.

Unterhalb von Cosimo I. ist vermutlich Giorgio Vasari dargestellt, während die Person rechts von Cosimo I. mit Sicherheit Niccolo de` Pericoli, genannt il Tribolo, ist. Il Tribolo war Bildhauer und hält ebenfalls das Modell eines Bauwerkes in der Hand, das für Cosimo I. gebaut werden sollte. Es handelt sich um das Modell für einen Brunnen im Labyrinth des Herkules für die Villa von

¹⁰⁷ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 147.

Cosimo I. in Castello. Cosimo I. ist auf diesem Fresko selbst als Architekt dargestellt, indem er die Insignien eines Architekten in den Händen hält.¹⁰⁸

Nicht nur Cosimo I. wurde im Palazzo della Signoria zusammen mit Künstlern und Architekten dargestellt, sondern auch seine Vorfahren Cosimo Pater Patriae sowie Lorenzo der Prächtige. Die Gesten der Hauptfiguren sind in allen diesen Fresken beinahe gleich. Eines der Ziele dieser Art der Darstellung war es, den Intellekt des jeweilig dargestellten Medici besonders zu betonen.¹⁰⁹

Warum hatte Cosimo I. dieses Fresko in das Bilderprogramm des Saales, der seiner eigenen Person gewidmet war, aufgenommen? Man kann zur Klärung dieser Frage zwei Punkte nennen: Erstens wurde auf diese Weise die Regierung von Cosimo I. mit derjenigen seiner Vorfahren in Verbindung gebracht. Indem seine Vorfahren in ähnlicher Manier dargestellt worden waren, konnte eine direkte Linie zwischen ihnen und Cosimo I. hergestellt werden. Er unterstrich damit die Legitimität seiner Nachfolge von Cosimo Pater Patriae und Lorenzo de' Medici und zeigte sich als der unangefochtene Herrscher der Toskana. Es ging einmal mehr darum, die Legitimität seiner Herrschaft zu belegen.

Zweitens zeigt dieses Fresko alle wichtigen Architekten und Ingenieure, die unter Cosimo I. in Florenz tätig waren. So konnte Cosimo I. deutlich aufzeigen, dass er ein Förderer dieser Künstler war und Patronage betrieb. Dadurch konnte sein Ansehen um einiges gesteigert werden. Da bereits die vorangehenden Medici Kulturpatronage betrieben hatten, entstand der Eindruck, dass nur die Medici alleine Florenz zu einer Stadt der schönen Künste erheben und sie auf eine Stufe mit anderen wichtigen italienischen Städten stellen konnten.

Das vierte Fresko in Form eines Medaillons an der Decke im Saal von Cosimo I. zeigt in der Mitte einen sitzenden Mann, bei dem es sich um Cosimo I. handelt. Rechts neben ihm ist ein weiterer Mann, Lelio Torelli, der Sekretär von Cosimo I. zu erkennen. Auf der linken Seite des Herzogs befindet sich Noferi Bartolini, der Erzbischof von Pisa.

Vasari beschreibt, dass Cosimo I. im dargestellten Augenblick dabei ist, diverse Anordnungen zu geben, um Seravalle zu unterstützen.

¹⁰⁸ Vgl. Chandler, *Vasaris Tondo of Cosimo*, S. 115.

¹⁰⁹ Vgl. Chandler, *Vasaris Tondo of Cosimo*, S. 108.

*Comanda a que' Signori Capitani, che vadano a dar soccorso a Seravalle, dove nel lontano Vostra Eccellenza vede il soccorso, e la battaglia fatta a Seravalle e gl' Imperiali restano superiori*¹¹⁰

Über das folgende militärische Ereignis ist in den historischen Quellen nichts zu finden. Es gibt allerdings zwei militärische Ereignisse, die in zwei verschiedenen Ortschaften namens Seravalle stattgefunden haben. Es soll sich bei der Darstellung um eine Anlehnung an ein Ereignis von 1544 in Seravalle Scrivia handeln. Dabei standen sich die von Ridolfo Baglioni geführten florentinischen Truppen zusammen mit den kaiserlichen Truppen unter dem Kommando des Marchese von Marignano in der Nähe von Seravalle den französischen Truppen unter Pietro Strozzi gegenüber. Der Vormarsch der französischen Truppen auf Mailand konnte gestoppt werden.

Aber auch 1554 in Seravalle Pistoiese während des Krieges gegen Siena stoppten die vereinten florentinischen und kaiserlichen Truppen den Vormarsch der Franzosen auf Pistoia.¹¹¹

Die Inschrift der Jahreszahl 1549 stimmt allerdings nicht mit dem dargestellten Ereignis überein. Deshalb bleibt die Deutung dieses Freskos weiterhin umstritten. Ein direkter historischer Zusammenhang mit dem Dargestellten kann nicht ersichtlich gemacht werden. Aus diesem Grund ist es schwierig, dieses Fresko in die Deutung mit einfließen zu lassen. Es steht dennoch fest, dass mit diesem Fresko erneut zum Ausdruck gebracht wurde, wer die oberste Herrschaft in Florenz innehatte. Cosimo I. sitzt in der Mitte und erteilt Befehle. Ein deutlicheres Zeichen für Herrschaft gibt es kaum.

Ein letztes Fresko aus dem Saal von Cosimo I. findet hier Erwähnung, da es ein Ereignis zeigt, das für Cosimo I. von grosser Bedeutung war.

Das Fresko ist in ovaler Form an der Seitenwand des Saales angebracht. Der gesamte Hintergrund des Bildes ist mit einem Kirchenraum ausgeschmückt. Deutlich ist das Kirchenschiff mit den markanten Säulen des Domes von Florenz zu erkennen. Im vorderen Kirchenraum steht ein grosser Altar. Im Kirchenschiff befinden sich einige Menschen, die im Vergleich mit dem Kirchenraum klein erscheinen. Zuvorderst am Altar stehen drei Personen, eine vierte Person kniet vor

¹¹⁰ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 192.

¹¹¹ Vgl. Gregg, *Panorama, power and history*, S. 252.

ihnen und erhält etwas überreicht.

Die hier dargestellte Zeremonie fand am 11. August 1545 im Dom von Florenz statt. Es handelt sich um jenen Augenblick, in dem Cosimo I. den Orden des Goldenen Vlieses erhält. Das Datum für diesen Moment wurde bewusst gewählt, da der 11. August der Tag des Heiligen Andreas ist, dem Schutzheiligen des Ordens des Goldenen Vlieses.

Bei den Personen im Chor handelt es sich um diverse Würdenträger, die der Zeremonie beiwohnten. Diese benennt Vasari wie folgt:

*Con l'intervento della Duchessa, de Magistrati, de Consiglieri di stato, della Nobilità Estera e Nazionale*¹¹²

Wie bereits mehrfach erwähnt, bedeutete die Überreichung eines Amtes oder - wie in diesem Fall - eines Ordens für den Herzog eine Machtsteigerung. Dieser Augenblick wurde deshalb gerne dazu benutzt, ihn in Form eines Kunstwerkes wiederzugeben, um damit die Erinnerung an das Ereignis und die damit verbundenen persönlichen Verdienste wachzuhalten.

Zum Schluss fehlt noch ein wichtiges Fresko aus dem Palazzo della Signoria, das Cosimo I. zeigt. Dieses befindet sich allerdings nicht im Quartier von Leo X., sondern im Saal der Fünfhundert. Der Saal der Fünfhundert war in republikanischer Zeit jener Saal gewesen, in dem die Zusammenkünfte der regierenden Bevölkerung von Florenz stattgefunden hatten. Als Cosimo I. in den Palazzo della Signoria einzog, wollte er den ehemaligen Sitz der Stadtregierung in einen herzoglichen, wenn nicht sogar mediceischen Palast umwandeln. Einer der wichtigsten Schritte hierzu war die Umwandlung des Saales der Fünfhundert, einer der republikanischsten Säle im gesamten Palast, in einen Audienzsaal. Der Saal der Fünfhundert war bis anhin meist in Zusammenhang mit der Opposition gegen die Medici gestanden, deshalb war eine Veränderung in diesem Saal unumgänglich. Diesen grossen Saal künftig als Audienzsaal zu nützen, bedeutete, dass alle, die in ihm zum Empfang geladen waren, die Ausschmückungen des Saales wahrnehmen würden. Dies machte bei der Wahl der Freskenthemen eine sorgfältige Auswahl besonders wichtig.

¹¹² Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 196.

Das Konzept für die Gestaltung der Decke des Saals der Fünfhundert wurde zwischen Januar 1563 und November 1564 ausgearbeitet. Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini und Cosimo I., der bei der Themenwahl das abschliessende Wort hatte, waren an der Themenauswahl beteiligt. Am 3. März 1563 präsentierte Giorgio Vasari Cosimo I. den ersten Entwurf für die Decke des Saals der Fünfhundert. Damals bestand die Ikonographie der Decke aus einer Kombination zwischen historischen Ereignissen in Florenz, den Quartieren von Florenz und den Zünften.

Die Zünfte nahmen nach der Meinung von Cosimo I. in diesem Freskenplan zu viel Platz ein. Damals galten die Zünfte als eine republikanische Institution und passten so nicht in das herzogliche Streben von Cosimo I.. Das Ziel von Cosimo I. war es gewesen, in den Fresken des Saals der Fünfhundert seinen eigenen Beitrag und den seiner Familie zum Aufstieg von Florenz aufzuzeigen. Er stellte sich bei diesem Unterfangen sehr geschickt an, in dem er nicht direkt auf seine Macht hinwies, sondern indirekt, indem er das Thema Florenz und die Vorherrschaft der Stadt in der Toskana benützte. Der Betrachter musste sich, wenn er die Fresken sah, unwillkürlich fragen, durch wen diese Stadt zu so einer Vorherrschaft gelangt war. Hier konnte der Gedanke auf die Familie Medici fallen.¹¹³

Bis anhin war die Rede von drei Entwicklungsschritten, die das ikonographische Programm des Saals der Fünfhundert durchgemacht hatte. In der ersten Phase waren die Darstellungen noch eine Feier auf die florentinisch-republikanische Tradition gewesen, mit dem Fortschreiten der Programme wurde dann aber immer mehr auf die Regierung von Cosimo I. eingegangen. Das ikonographische Programm im Saal der Fünfhundert war eine Annäherung zwischen dem Republikanismus und feudalen Elementen. Das heisst, dass der Saal der Fünfhundert eine politische Idee ausdrückte: Cosimo I. benützte die Macht der Bilder, um den Übergang von einer Regierungsform und sozialen Ordnung zu einer anderen leichter zu gestalten.¹¹⁴

Eines der Fresken (Abb. 43) aus dem Saal der Fünfhundert zeigt Cosimo I.. Es handelt sich um ein Fresko in achteckigem Format, das sich im seitlichen Bereich der Decke befindet. Dort ist ein Mann mit Bart abgebildet, der an einem Tisch sitzt und mit einem Zirkel in der rechten Hand einen Plan studiert, der vor ihm auf

¹¹³ Vgl. Van Veen, *Cosimo I de Medici and his self-representation*, S. 55.

¹¹⁴ Vgl. Williams, *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio*, S. 163.

dem Tisch liegt. Im vorderen linken Bildbereich kann man noch knapp eine abgelegte Rüstung erkennen, die vermutlich dem sitzenden Mann gehört. Dieser ist in das Studium des Planes vertieft, während neben ihm noch weitere Personen zu erkennen sind. Rechts sitzt ein Jüngling, der seine Finger nachdenklich an den Mund gelegt hat. Hinter den beiden sitzenden Männern befinden sich zwei Frauen. Jene rechts ist mit einem Helm und einer Rüstung bekleidet, die links trägt ein rotes Gewand und hält eine Schlange sowie einen Spiegel in den Händen. Im linken Teil des Bildes findet man die Darstellung einer Stadt in Modellform. Über ihr sitzen auf einem Mauervorsprung zwei Frauen. Die Linke sitzt neben einer Urne, die Rechte trägt ein Licht mit sich. Über der gesamten Szene fliegen zwei Putti, die einen Lorbeerkranz und einen Olivenzweig bei sich tragen.¹¹⁵

Die das Fresko beherrschende Person, die im roten Sessel sitzt und einen Plan studiert, ist einmal mehr Cosimo I.. Der auf einem Tisch liegende Plan und das Städtmodell im Hintergrund stellen Siena dar. Das Fresko zeigt Cosimo I. in einem seiner Gemächer im Palast beim Studium des Planes von Siena. Cosimo I. wollte herausfinden, wie man die Festung von Siena bezwingen konnte. Er ist auf diesem Bild umgeben von Tugenden. Auf die Säule gelehnt und bewaffnet ist die Tugend der Fortezza, das heisst der Stärke und Tapferkeit zu erkennen. Neben ihr steht mit ihren Attributen, dem Spiegel und der Schlange, die Tugend der Prudenza, die Besonnenheit. Die männliche Darstellung vor den beiden Tugenden ist il Silenzio, der Verschwiegene. Dies ist eine allegorische Darstellung, von der Cosimo I. in Darstellungen über den Konflikt mit Siena oft begleitet wurde. Auch die zwei Frauen im Hintergrund sind Darstellungen von zwei Tugenden. Zum einen die Pazienza, die Geduld mit der Urne, und zum anderen die Vigilanza, die Wachsamkeit, in deren Nähe ein Licht brennt. Die beiden Putti mit Lorbeerkranz und Olivenzweig, die über der gesamten Szene schweben, sind Vorboten des herzoglichen Sieges über Siena. Unterhalb des Freskos befindet sich folgende Inschrift: BELLUM COGITANTES PRAEVENIT: AB HUMANI GENERIS SALUTE MDLIII¹¹⁶

Dieses Fresko zeigt also Cosimo I. bei der Planung der Eroberung von Siena. Es muss sich dabei um eine Szene handeln, die sich vermutlich im Herbst / Winter 1553 abgespielt hatte, da sie auf jeden Fall vor dem nächtlichen Vorrücken gegen die Festungen Sienas vom 26. auf den 27. Januar 1553 stattgefunden hatte.

¹¹⁵ Vgl. Muccini, *Palazzo Vecchio*, S. 44.

¹¹⁶ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 240.

Zum besseren Verständnis des Freskos dient ein genauerer Blick auf den Konflikt zwischen Florenz und Siena. Im Jahr 1552 gab es in Siena eine Revolte, weil Kaiser Karl V. eine Zitadelle erbauen wollte. Aus diesem Grund wurden die spanischen Truppen aus der Stadt ausgewiesen und Siena schlug sich auf die französische Seite. Dies konnte der Kaiser nicht hinnehmen und beantragte deshalb bei Cosimo I. die Eroberung von Siena. Doch dieser wollte aus freien Stücken handeln und nicht vom Kaiser für diese Rückeroberung benützt werden, denn Cosimo I. wollte Siena für sich selbst, das heisst dem Territorium von Florenz hinzufügen.¹¹⁷

Bis anhin hatte Cosimo I. eine wohlwollend neutrale Haltung gegenüber Siena eingenommen. Doch diese Haltung verliess er 1553, weil Pietro Strozzi, der Chefkommandeur der französischen Truppen, versuchte, aus Siena eine Bastion der Franzosen und auch der Exilflorentiner zu machen. Cosimo I. liess dann seine Truppen sammeln und setzte diese am 24. Januar 1554 an die Grenze zu Siena. Der nun folgende Krieg war eher ein Bürgerkrieg als ein Eroberungskrieg. Cosimo I. hatte mit einem vier Wochen dauernden Krieg gerechnet, doch bis sich Cosimo I. auch Herzog von Siena nennen konnte, dauerte es ganze fünf Jahre.¹¹⁸

Kommandant der florentinisch-spanischen Truppen war der bereits erwähnte Marchese von Marignano gewesen - ein seit 1528 geachteter Armeeführer im Dienst von Karl V.. Die Truppen von Siena wurden von Pietro Strozzi geleitet. Der Zug gegen Siena war für die Sienesen recht unerwartet gekommen, da er mitten im Winter stattfand, doch Siena wurde bis auf das Äusserste verteidigt. Strozzi und seine Truppen hinderten die Florentiner an der totalen Einschliessung von Siena, um möglichst lange Munition und Lebensmittel nach Siena bringen zu können. An diesem Punkt hatte sich die Schlacht aber schliesslich entschieden. Auch als die französischen Truppen bereits über 4000 Männer verloren hatten, hielt die Stadt noch stand. Der Marchese von Marignano liess daraufhin alle Personen hängen, die versuchten, Lebensmittel nach Siena zu schmuggeln. Schlussendlich wurde der Krieg nicht durch eine Schlacht, sondern durch eine Art Friedensvertrag beendet. Siena war inzwischen von der langen Belagerung derart gezeichnet, dass es für die Stadt keinen anderen Ausweg mehr geben konnte. Siena verpflichtete sich dazu, die Oberhoheit von Florenz anzuerkennen. Zugleich wurde allen Überlebenden Straffreiheit gewährt und die Verfassung von Siena

¹¹⁷ Vgl. Hale, *Florence and the Medici*, S. 131.

¹¹⁸ Vgl. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries*, S. 88.

blieb für die Zukunft erhalten.¹¹⁹

1555 hatte Cosimo I. faktisch den Krieg gegen Siena für sich entschieden. Die Folgen dieses Krieges waren nicht zu übersehen. Siena war zerstört und total entvölkert. Seine beiden natürlichen Häfen, Orbetello und Talamone, fielen an König Philipp von Spanien. Dieser Krieg hatte Cosimo I. zwar ungefähr zwei Millionen Scudi gekostet, doch das Territorium von Florenz hatte sich auch um einen Drittel vergrößert. Viel wichtiger war es aber für Cosimo I., dass er ab 1559 den Titel eines Herzogs von Florenz und Siena tragen durfte. Die Reise nach Rom, die Cosimo I. im darauf folgenden Frühjahr zusammen mit seiner Frau Eleonora di Toledo unternahm, wurde zu einem Triumphzug.¹²⁰

Wieso hatte Cosimo I. dieses Fresko ausgewählt? Wie bereits weiter vorne erwähnt, hatte man das ikonographische Programm der Decke für den Saal der Fünfhundert dreimal geändert. In allen Programmen wurde immer ein Teil der Fresken dem Krieg gegen Pisa und ein anderer Teil dem Krieg gegen Siena gewidmet. Dies sind zwei Ereignisse, die im Saal der Fünfhundert sehr präsent sind. Der Krieg gegen Siena hatte für Cosimo I. eine besondere Bedeutung gehabt. Von den vier Territorien, von denen Florenz zu Beginn seiner Regierungszeit umgeben gewesen war, war Siena das grösste und in gewisser Weise auch gefährlichste für die Position von Cosimo I. gewesen. Da der von Cosimo I. geführte Krieg gegen Siena niemals so lange gedauert hatte wie derjenige seiner Vorfahren gegen Pisa, war die Eroberung von Siena für Cosimo I. einer seiner grössten Triumphe gewesen. Sein Territorium in der Toskana zu erweitern und eine Art toskanischen Staat zu begründen, war denn auch eines seiner wichtigsten Ziele gewesen. Diesem Ziel war er durch die Eroberung von Siena sehr nahe gekommen, da er sich von nun an nicht nur Herzog von Florenz, sondern auch Herzog von Siena nennen durfte. Schon allein aus diesem Grund ist die Themenwahl für dieses Fresko zu erklären.

Cosimo I. wird darin als ein Stratege gezeigt. Das Bild vermittelt den Eindruck, Cosimo I. habe jene Strategie, durch die Siena schliesslich erobert wurde, alleine am Schreibtisch ausgearbeitet. Die Rüstung zu seinen Füßen vermittelt den Eindruck, als ob er sogleich aufbrechen und in den Krieg ziehen würde. Dabei darf man nicht vergessen, dass Cosimo I. die Truppen nicht selbst kommandiert hatte, sondern der Marchese von Marignano. Die zahlreichen Tugenden, die mit

¹¹⁹ Vgl. Schreiber, *Florenz*, S. 335.

¹²⁰ Vgl. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries*, S. 89.

ihm zusammen auf dem Fresko dargestellt sind, verdeutlichen die Qualitäten, die Cosimo I. in sich selbst vereint sah. Diese Tugenden versinnbildlichen die Eigenschaften eines idealen Herrschers. Indem Cosimo I. mit ihnen allein in einem Raum seines Palastes zu sehen ist, verweist er auf sein grosses eigenes Verdienst am Gelingen der Einnahme von Siena.

Ebenfalls im Palazzo della Signoria befindet sich ein Fresko, das Francesco de' Medici nicht unbedingt in einem historischen Augenblick, aber in einem durchaus bemerkenswerten Moment zeigt (Abb. 44).

Das Fresko befindet sich im Studiolo von Francesco de' Medici. Das Studiolo von Francesco I. war ein kleiner Saal im Palazzo della Signoria, in dem der Herzog diverse Sammlungsgegenstände ausstellte und aufbewahrte. Es waren sowohl Kunstwerke als auch kuriose Gegenstände aus der Natur wie etwa Steine oder getrocknete Tiere, die hinter speziell dafür angefertigten Wandschränken aufbewahrt wurden.¹²¹

Das Konzept für die ikonographische Gestaltung, die einen engen Bezug zwischen Natur und Kunst hervorhebt, geht auf Vincenzo Borghini zurück.

Das Fresko, auf dem Francesco selbst zu sehen ist, befindet sich am oberen Teil der rechten Wand. Die gesamte Szene spielt sich in einem eher dunkel gehaltenen gewölbten Raum ab. Vier markante Säulen bilden den Hintergrund des Bildes. Hinter ihnen ist nur wenig von einem Art Vorratsraum zu sehen, der vom Boden bis unter die Decke mit Regalbrettern gefüllt ist, auf denen zum Teil bauchige Flaschen stehen. Auf einer langen Leiter stehend holt ein Mann eine Flasche herunter. Im Bildvordergrund wird mit ebensolchen Flaschen und drei Feueröfen hantiert. Im Zentrum steht ein brauner Ofen, auf dem aus verschiedenen Flüssigkeiten etwas zusammengebraut wird. Direkt hinter den Öfen sind drei Männer zu sehen. Jener rechts rührt mit einem Holzlöffel in einer Pfanne. Hinter ihm befindet sich ein älterer, mit einem Pelzmantel und Hut gekleideter Mann, der den Zeigefinger seiner rechten Hand erhoben hält. Neben den beiden steht links ein junger Mann mit hellblondem Haar, der mit beiden Händen ein grosses Glasgefäss umschlossen hält und seinen Blick interessiert auf das in der Pfanne kochende Gebräu lenkt. Neben diesen drei Hauptfiguren sind weitere Männer damit beschäftigt, verschiedene Flüssigkeiten zu mischen, kochen oder

¹²¹ Vgl. Hamburgh, *Naldis Allegory of Dreams*, S. 682.

auszupressen.

Das Bild wurde 1570 von Giovanni Stradano gefertigt, wie der Inschrift auf einem der Öfen unschwer zu entnehmen ist. Es handelt sich bei dem eben Beschriebenen um eine sogenannte Alchemistenküche.

Jener Mann, der in der Pfanne rührt, soll Francesco de` Medici sein. Er wird von dem hinter ihm sitzenden Mann instruiert und in die Kunst der Alchemie eingeführt. Das Bild zeigt eine typische Alchemistenküche, wie man sie sich im 16. Jahrhundert vorgestellt hatte. Die vielen Öfen und Glasflaschen sind ebenso charakteristisch wie das aufgeschlagene Buch, die Katze, die man in der linken Bildhälfte erkennen kann und das dunkle Gewölbe. Alchemie brachte man in Verbindung mit Zauberkunst. Aus diesem Grund sind die aufgezählten Symbole typisch.

Francesco de' Medici war Zeit seines Lebens sehr an den Naturwissenschaften interessiert. Das Bild von Giovanni Stradano fügt sich gut in das Studiolo von Francesco ein, in dem es darum ging, verschiedene Dinge - durchaus Kuriositäten - zu sammeln. Dass Francesco selbst aktiv in das Geschehen auf dem Bild eingebunden ist, zeigt sein grosses Interesse an der Alchemie und ihrer praktischen Ausführung. Er war nicht damit zufrieden, die von anderen gewonnen Erkenntnisse zu studieren, sondern wollte selbst aktiv daran teilhaben. Dieses Bild ist frei von jeglicher herrschaftlicher Aussage. Es ist vielmehr ein Beweis für das Aufkommen der Naturwissenschaften, die nicht nur einen kleinen Teil von Gelehrten interessiert hatten, sondern auch einen Herzog.

Das Bild vermittelt zwar den Eindruck, als ob Francesco I. der Erste in der Familie Medici gewesen sei, der sich für die Naturwissenschaften interessiert hatte. Dem war aber nicht so. Bereits Cosimo Pater Patriae werden Interessen an der Metallurgie und Alchemie zugeschrieben. So hatte dieser zum Beispiel Marsilio Ficino den Auftrag gegeben, den griechischen "Corpus Hermeticum" ins Lateinische zu übersetzen.¹²²

4.2.3 Gonzaga

Für die Familie Gonzaga wurde nur ein Gemälde gefunden, auf dem ein noch

¹²² Auch Cosimo I. hatte sich für die Alchemie interessiert. Sie dazu A. Perifano, *L'Alchimie à la Cour de Cosme Ier de Médicis: savoirs, culture et politique*, Paris 1997.

lebender Herzog in einem historischen Augenblick dargestellt wurde - dies stützt die bei der Familie d'Este zur Sprache gebrachte Vermutung, dass die Umstände der Titelerlangung Auswirkungen auf die Bildpropaganda hatten.

Die Gonzaga hatten ihren Herzogstitel 1530 rechtmässig vom Kaiser erhalten. Sie hatten weder Probleme bei der Erbnachfolge noch war ihr Titel auf eigene Willkür abgestützt. Sie benötigten deshalb keine Legitimation der Macht des Herzoges durch Unterstreichungen anhand anderer wichtiger Ereignisse. Dennoch findet sich ein Gemälde von Lorenzo Costa aus dem Jahr 1522, das Federico II. Gonzaga zeigt und sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet.

Die Hauptperson ist auf dem Gemälde vorne links auf einem weissen Pferd zu sehen. Es handelt sich dabei um Federico II. Gonzaga. Er wird von unzähligen Personen begleitet. Diese sind in drei Gruppen zu unterteilen. Links, hinter Federico II., eine berittene Gruppe, die als befehlsgebende Soldaten zu erkennen sind. In der Mitte des Gemäldes eine weitere Gruppe berittener Soldaten und rechts schliesslich Fusssoldaten, welche die Gefangenen in ihrer Mitte begleiten.

Vasari schrieb zu diesem Kunstwerk:

*... nell'altro che fu fatto a olio molti anni dopo il primo e che fu quasi dell'ultime cose che dipignesse Lorenzo, è il marchese Federigo fatto uomo con un bastone in mano, come generale di Santa Chiesa sotto Leone X; ed intorno gli sono molti signori ritratti dal Costa di naturale.*¹²³

Vor den Soldaten im Bildvordergrund sind ein Lamm und eine Ziege zu sehen. Diese zwei Tiere hatten eine allegorische Bedeutung und sollten sowohl das aktive als auch das kontemplative Leben symbolisieren. Das Lamm stand für die "vita activa", die Ziege für die "vita contemplativa".¹²⁴

Dieses Kunstwerk stellt einen Triumphzug von Federico II. dar. Dies ist neben den triumphierenden Soldaten auch an den mitgeführten Gefangenen zu erkennen. Der Triumph ist "all'antica" dargestellt, was man insbesondere an den Rüstungen der Soldaten erkennen kann.

Federico II. Gonzaga war Kommandant der päpstlichen Armee und als solcher wurde er auf diesem Gemälde wiedergegeben. Im Jahr der Entstehung dieses Kunstwerkes, 1522, war Federico II. noch nicht der Titel eines Herzogs verliehen

¹²³ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, III, S. 135.

¹²⁴ Vgl. Schaeffer, *Der Triumph des Federigo Gonzaga*, S. 769.

worden. Dennoch war das Gemälde eine gute Möglichkeit, die guten militärischen Leistungen im Kampf gegen die Franzosen hervorzuheben.

4.2.4 Farnese

Die Farnese als die jüngste Herzogsfamilie unter den betrachteten Familien betrieb insbesondere an einem Ort grosse persönliche Propaganda: in der von Kardinal Alessandro Farnese in Auftrag gegebenen Villa in Caprarola. Im Folgenden kommen vier Fresken zur Sprache, die sich allesamt in Caprarola befinden. Sie zeigen entweder Pier Luigi oder Ottavio Farnese. Dennoch wurden sie nicht von den beiden in Auftrag gegeben, sondern von Kardinal Alessandro Farnese. Die Fresken befinden sich alle in der *Sala dei Fasti*.

Das erste Fresko (Abb. 45) zeigt auf der rechten Seite auf einem ausgeschmückten Thron den Papst, bei dem es sich um Paul III. handelt. Vor ihm kniet ein junger Mann, fast noch ein Knabe. Dieser ist in einen am Rand mit Ornamentik verzierten Brokatmantel gehüllt. Hinter dem Papst und dem Jüngling sind drei ältere Männer zu sehen, die der Zeremonie beiwohnen. Dies alles findet auf einem kleinen Podest statt, das die Figuren räumlich von vier weiteren Männern mit langen Bärten trennt, die ebenfalls zugegen sind.

Bei dieser Szene soll es sich um den Augenblick handeln, in dem Papst Paul III. seinen Enkel Orazio zum römischen Präfekten gemacht hatte.¹²⁵ Dies geschah 1538. Direkt links neben dem Papst befindet sich der Bruder von Orazio, Ottavio Farnese. Neben ihm Pier Luigi, der Vater der beiden und zugleich Sohn von Paul III..

Vor dem kleinen Podest, auf dem die Figuren stehen, befindet sich eine Urne aus klassischer Zeit und der Thron des Papstes, der mit kleinen kaiserlichen Motiven geschmückt ist. Beides kann auf die antiken Wurzeln des Amtes eines römischen Präfekten hinweisen. Orazio trägt eine reich verzierte, purpurfarbene Robe, die allerdings von jener des Papstes noch übertroffen wird. Durch diese zwei Personen kommt zum Ausdruck, dass Rom als zweifach kaiserliche Stadt verstanden wurde und zwar sowohl weltlich als auch geistlich. Dies wird durch die jeweils vier weltlichen und vier geistlichen Repräsentanten, die an der

¹²⁵ Die Inschrift unter dem Fresko erklärt das Gezeigte. PAVLVS III PONTIFEX MAXIMUS HORATIVM FARNESIVM NEPOTEM SVMMAE SPEI ADVLESCENTEM PRAEFECTVUM VRBIS CREAT SALVTIS MDXXXIIX.

Zeremonie teilnehmen, zusätzlich unterstrichen.¹²⁶

Obwohl 1538 das Herzogtum Parma und Piacenza noch nicht bestanden hatte, zeigt das Fresko bereits, woher die Macht der Farnese grösstenteils herrührte - von Papst Paul III.. Dennoch gibt es in diesem Fresko einen Schönheitsfehler: 1538, im Jahr des gezeigten Ereignisses, war Orazio Farnese erst sieben Jahre alt und in Tat und Wahrheit hatte nicht er, sondern sein Bruder Ottavio die römische Präfektur erhalten. Aber auch Orazio hatte später, 1547 mit 16 Jahren, die Präfektur inne. Partridge ist der Meinung, dass die Ungenauigkeit bewusst gewählt wurde, um ein dynastisches Recht der Farnese auf das Amt des römischen Präfekten geltend zu machen. Bereits 1537 war Pier Luigi zum Herzog von Castro und Ronciglione gemacht worden. Die Kontrolle über Ronciglione hatte während zweihundert Jahren in enger Verbindung mit dem Amt des römischen Präfekten gestanden. Wenn nun die beiden Söhne von Pier Luigi Präfekten waren, gab dies seiner eigenen Herrschaft als Herzog von Ronciglione eine gewisse Legitimation.¹²⁷

In demselben Saal - der *Sala dei Fasti* - befindet sich ein weiteres, ähnlich aufgebautes Fresko (Abb. 46), wie das eben beschriebene. Erneut sitzt Papst Paul III. auf einem Thron und führt mit der rechten Hand einen Segensgestus aus. Dieses Mal befindet sich das Podest und der Thron des Papstes allerdings in der linken Bildhälfte.

Vor dem Papst kniet ein Mann, der in eine Rüstung gekleidet ist und in seiner rechten Hand einen Kommandostab hält. Den Arm hält er vorgestreckt und den Kommandostab erhoben. Links neben dem Papst befindet sich ein Geistlicher, rechts von ihm zwei weitere sowie ein in ein dunkles Gewand gehüllter Mann. Hinter dem Knienden stehen ein kleiner Junge in festlichem Gewand sowie zwei weitere Männer in Rüstung.

¹²⁶ Weshalb war das Amt eines römischen Präfekten prestigeträchtig? Der Präfekt war so etwas wie der zivile Administrator von Rom. Das Amt wurde zurückverfolgt bis zu Romulus und versinnbildlichte in der Renaissance die Macht des Papstes über weltliche Angelegenheiten, die das gesamte ursprüngliche römische Reich betrafen. Die Aufgaben des Präfekten werden bei Pecchiai, *Roma nel Cinquecento*, S. 195-97 beschrieben: I) der strator der Pferde des Papstes II) ritt neben dem Papst auf dessen Weg zur Krönung und bei der Inbesitznahme des Laterans III) sass zu den Füßen des Papstes und war der erste nach den Kardinälen, der Kerzen, Palmenzweige und Asche bekam IV) traf als erster den Kaiser, wenn dieser Rom betrat V) ging vor dem Kaiser mit gezogenem Schwert VI) war der Stallmeister der Pferde des Kaisers VII) trug einen der Stützen des kaiserlichen Baldachins VIII) stand rechts neben dem Kaiser bei dessen Krönung durch den Papst

¹²⁷ Vgl. Partridge, *Divinity and Dynasty*, S. 509.

Bei dieser Szene geht es um die Ernennung von Pier Luigi Farnese zum General / Kommandanten der päpstlichen Truppen. Dementsprechend kniet Pier Luigi vor seinem Vater, Papst Paul III.. Am äussersten linken Rand wohnt Kardinal Alessandro Farnese der Zeremonie bei. Rechts vom Papst stehen Kardinal Guido Ascanio Sforza und Kardinal C. Madruzzo sowie der Historiker und Ratgeber der Farnese, Paolo Giovio. Der Junge hinter Pier Luigi ist sein Sohn Ranuccio, gekleidet als Ritter von Malta.

Die Inschrift zu diesem Fresko lautete: PETRVS LVISIVS FARNESIVS A PAVLO III PONTIFICIE MAXIMO ECCLESIASTICI EXERCITVS IMPERATOR CONSTITVITVR ANNO SAL MDXXXV

Erneut ist dieses Fresko dynastisch zu verstehen. Die Hauptpersonen sind zwar eindeutig Papst Paul III und Pier Luigi Farnese. Dennoch wird deutlich aufgezeigt, wie sowohl die geistliche als auch die weltliche Dynastie der Farnese eine Fortsetzung findet. Für die geistliche Fortsetzung der Familie der Farnese stehen die beiden ersten Kardinalsernennungen und Enkel von Paul III., und für das weltliche Fortbestehen der Familie steht Pier Luigis Sohn Ranuccio. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Freskos 1535 war dieser erst fünf Jahre alt. Erneut ist dies ein Indiz dafür, dass es die Absicht war, mit dem Dargestellten einen Erfolg innerhalb der Familie aufzuzeigen. Die Farnese setzten alles daran, einmal gewonnene Ämter und Macht in der Familie zu erhalten.

Der Soldat in Rüstung, der die päpstliche Standarte trägt, ist vermutlich Giovanni Battista Castaldo, der Kommandant der kaiserlichen Truppen von Kaiser Karl V.. Die Standarte der Farnese mit ihren sechs abgebildeten Lilien wird von Pietro Strozzi getragen, dem Kommandanten der französischen Truppen von Henri II.. Dass ein Kommandant der französischen Truppen das Banner der Farnese trägt, wurde bewusst so gewählt. Die Franzosen vertraten die Interessen der Farnese während des Krieges von Parma.¹²⁸

Das folgende Fresko (Abb. 47) befindet sich ebenfalls in der *Sala dei Fasti* in Caprarola. Zwischen zwei Säulen, die den Bildraum begrenzen, sind einige Menschen auszumachen. In der Mitte von ihnen, beinahe wie ein Abgrenzungspunkt, steht Papst Paul III.. Neben ihm steht rechts ein Mann, bei dem es sich um Ottavio Farnese handelt, und links vom Papst eine Frau -

¹²⁸ Vgl. Partridge, *Divinity and Dynasty*, S. 507.

Margarete von Österreich. Der Papst hat jeweils einen Arm der beiden ergriffen und führt ihre Hände zusammen. Dieses Fresko zeigt die Trauung von Ottavio und Margarete. Hinter Ottavio scharen sich einige Männer. Dies sind unter anderem sein Vater Pier Luigi, Kardinal Alessandro und Kardinal Ranuccio. Auf der linken Seite, hinter Margarete von Österreich, wohnen einige Frauen der Zeremonie bei.

Das Fresko trägt die Inschrift OCTAVIVS FARNESIVS CAMERINI DVX MARGARITAM CAROLI V IMP FILIAM PAVLO III PONTIFICE MAX AVSPICE SIBI DESPONDET ANNO SAL MDXXXIX.

Die Hochzeit zwischen Ottavio und Margarete fand am 4. November 1538 statt. Margarete war vor ihrer Ehe mit Ottavio mit Alessandro de` Medici verheiratet gewesen. Nach dessen gewaltsamen Tod zu Beginn des Jahres 1537 hatte sich Cosimo I. de` Medici grosse Hoffnungen gemacht, die Witwe seines Vorgängers im Herzogamt heiraten zu können. Dies hätte für Cosimo I. eine enorme Legitimation seiner Person für das Amt des Herzogs bedeutet. Papst Paul III. setzte sich jedoch bei Karl V. für seinen Enkelsohn durch, so dass das Prestige einer Ehefrau aus kaiserlichem Haus den Farnese zuteilwurde.

Die Figuren auf dem Fresko können einfach identifiziert werden. Hinter Margarete stehen zwei weitere Töchter von Karl V.. Zum einen Maria, die Frau von Maximilian II., und zum anderen Johanna, verheiratet mit Prinz Johann von Portugal. Im Vordergrund befindet sich ein kleiner Junge, bei dem es sich vermutlich um Don Juan von Österreich handelt. Im Hintergrund sind Pier Luigi Farneses Tochter Vittoria sowie Costanza, die Tochter von Paul III. zu erkennen. Auf der linken Seite des Papstes befindet sich Filippo Archinto, der Gouverneur von Rom war und bei der Hochzeit eine Rede gehalten hatte.¹²⁹

Das Interessante an diesem Fresko ist, dass 1538 die beiden Töchter von Karl V., Maria und Johanna, erst zehn beziehungsweise zwei Jahre alt gewesen waren und Don Juan noch nicht einmal geboren. Warum sind diese Figuren dennoch auf dem Fresko anzutreffen? Die Anwesenheit der Verwandtschaft von Margarete von Österreich verlieh dem Fresko einen zusätzlichen Glanz. Dem Betrachter wird suggeriert, dass sich die Familie Farnese und die Familie Habsburg sehr nahe standen. Die Farnese wollten, dass etwas vom Glanz der Habsburger auf sie selbst abfiel. Paul III. war 1538 erst in den Anfängen, seiner Familie zu Macht und

¹²⁹ Vgl. Partridge, *Divinity and Dynasty*, S. 513. Siehe hierzu auch Pastor, *Geschichte der Päpste*, XI, S. 291.

Territorium zu verhelfen. Jeder historische Augenblick, der die Bedeutung der Farnese hervorhob, musste deshalb gezeigt werden.

Ein letztes Fresko aus der *Sala dei Fasti* in der Villa Caprarola soll hier zur Sprache kommen (Abb. 48). Um das Fresko verstehen zu können, muss zuerst ein Blick auf die Geschichte des Herzogtums Parma und Piacenza geworfen werden. Wie bereits erwähnt, war Pier Luigi Farnese 1545 von Papst Paul III. zum Herzog von Parma und Piacenza gemacht worden. Verschiedene Gründe¹³⁰ hatten dazugeführt, dass dieser 1547 ermordet worden war. Die Ermordung von Pier Luigi war unter dem Einverständnis von Karl V. geschehen. Die kaiserlichen Truppen hatten daraufhin Piacenza in Besitz genommen, das bis 1556 in deren Hand blieb.

Auf Pier Luigi folgte sein Sohn Ottavio als Herzog von Parma und Piacenza, wovon die eine Hälfte aber bereits verloren war. Um die Konflikte, die das Territorium erschütterten, zu beherrschen, gliederte Paul III. das Herzogtum Parma 1547 vorsorglich wieder in den Kirchenstaat ein. Damit war Ottavio allerdings nicht einverstanden und stellte sich gegen seinen Grossvater. Er wollte sein Recht an Parma nicht aufgeben. Kardinal Alessandro versuchte zu vermitteln, stellte sich aber deutlich auf die Seite von Ottavio. Es gelang Kardinal Alessandro Papst Paul III. auf dem Sterbebett dazu zu bewegen, Parma an Ottavio zurückzugeben. Der plötzliche Meinungsumschwung des Papstes wurde allerdings nicht ernst genommen. Erst durch Kardinal Alessandros geschickte Verhandlungen gelang es, das Herzogtum Parma für Ottavio zurückzuerhalten. Kardinal Alessandro garantierte Julius III. die Wahl zum Papst beim folgenden Konklave, wenn dieser im Gegenzug dafür versprach, als eine der ersten Amtshandlungen Ottavio das Herzogtum zurückzugeben. 1550 erfüllte Julius III. das Versprechen.¹³¹

Das vorliegende Fresko zeigt den Augenblick, als Julius III. Parma an Ottavio Farnese zurückgibt. Die Szene spielt sich hinter einer reich verzierten Balustrade auf einem etwas erhöhten Podest ab. In der rechten Bildhälfte unter einem

¹³⁰Von einigen Zeitgenossen wurde Pier Luigi als Monster beschrieben, zum Beispiel in der Autobiografie von Benvenuto Cellini oder bei Calvin. Pier Luigi hatte zudem, um den Machtanspruch durchzusetzen, direkt nach seiner Ankunft in Piacenza 1545 eine herzogliche Armee aufgebaut. Des Weiteren kam mit ihm aus Rom ein ganzer administrativer Apparat mit. Diese zwei Punkte trugen bei der lokalen Bevölkerung nicht zu einem positiven Ansehen bei. Die Ermordung war allerdings ein Komplott grösserer Mächte. Vgl. Gamrath, *Farnese*, S. 58.

¹³¹ Vgl. Partridge, *Divinity and Dynasty*, S. 520.

Stoffbaldachin, sitzend auf einem mächtigen Thron, befindet sich der Papst. Mit der rechten Hand führt Julius III. einen Segensgestus aus. Direkt vor ihm mit einem Knie am Boden zeigt ein Mann das Modell einer Stadt - Parma. Ein weiterer Mann befindet sich direkt hinter dem Städtmodell und berührt dieses ebenfalls mit einer Hand. Es ist Kardinal Alessandro, der seinem Bruder Ottavio Parma übergibt. Dies zeigt deutlich, wer den grössten Verdienst am Rückgewinn von Parma für die Familie Farnese hatte.¹³²

Der Junge, der hinter den beiden steht, ist Ottavios Sohn Alessandro, der später zum Herzog von Parma werden wird. 1550, zum Zeitpunkt des gezeigten Ereignisses, war er erst fünf Jahre alt. Dass er auf dem Fresko hinter Vater und Onkel zu sehen ist, weist darauf hin, dass die Farnese für die Zukunft vorgesorgt hatten. Ein Erbe für das Herzogtum war bereits vorhanden. Die Familie dachte nicht mehr daran, das erhaltene Territorium jemals wieder an den Kirchenstaat zurückzugeben. Es war das erklärte Ziel der Farnese, ihre Gebiete zu festigen.

Die Farnese erhielten mit der Rückgabe von Parma ihr Herzogtum wieder, das ursprünglich von Papst Paul III. aus dem Kirchenstaat herausgelöst worden war. Das Territorium der Farnese war das Letzte dieser Art und in dieser Grösse. Es gab später noch zwei Päpste, Paul IV. und Gregor XIII., die ein Territorium für ihre Familien schufen. Jenes von Paul IV. für die Carafa 1556 war aber klein und kurzlebig, und das von Gregor XIII. für die Boncompagni lag ausserhalb des Kirchenstaates.¹³³

4.2.5 Synthese

Die betrachteten Kunstwerke zeigen Folgendes auf: Es gelangten alle Ereignisse zur Darstellung, an denen der Herrscher selber mitgewirkt oder teilgenommen hatte und die ein positives Licht auf den Herzog warfen. Dies waren vor allem Situationen der Machterlangung oder deren Sicherung.

Verschiedene Ereignisse fanden Eingang in die Kunstwerke. So zum Beispiel die Übergabe der Herzogswürde, militärische Erfolge, Erlangung diverser Ehrungen, erfolgreiche Rückkehr nach Schlachten, Verwaltung von Territorien usw.

¹³² Inschrift: ALEXANDER FARNESIVS CARDINALIS VRBEM PARMAM OCTAVIO FRATRI INTERPOSITIS CALVMNIIS NON REDDITAM A IVLIO III ACCIPIT EAQVE FRATRI TRADITA ANCIPITEM ID TEMPORIS DOMVS SVAE STATVM IN TVTO COLLOCAT AN MDL

¹³³ Vgl. Partridge, *Divinity and Dynasty*, S. 522.

Diese Kunstwerke zeigen auf direkte Weise die angeblichen Verdienste eines Herrschers. Da sich jeder Herrscher in einer anderen machtpolitischen Situation wiederfand, gibt es auch hier Unterschiede sowohl in der Darstellungsweise als auch in der Themenwahl.

Bei der Familie der della Rovere gibt es im Vergleich zu anderen Familien viele Fresken zu diesem Thema. Der Grund mag darin liegen, dass Francesco Maria I. della Rovere seine Machtposition nach dem Verlust von Urbino stabilisieren musste. Womit konnte er dies besser tun als mit der Darstellung seiner verschiedenen Verdienste und Ämter!

Die Fresken zeigen Francesco Maria I. als einen starken und erfolgreichen Condottiere. Verständlicherweise wurde in den Darstellungen in keiner Weise auf die Adoption von Francesco Maria I. durch die da Montefeltro oder auf den zwischenzeitlichen Verlust des Herzogtums eingegangen. Es waren nur die positiven Ereignisse, die Ausdruck in den Kunstwerken fanden. Auf dieselbe Weise verhielt es sich auch bei den Medici. Der gesamte Saal von Cosimo I. im Palazzo della Signoria ist eine zur Schaustellung der ruhmreichen Taten des Herzogs. Geschickt wurden die erfolgreichen Tage von Cosimo I. als Herrscher aufgezeigt und damit vom Ursprung seiner Macht abgelenkt.

Bei den d'Este konnten keine solchen Darstellungen der Herrscher gefunden werden. Die d'Este waren als Herzöge im 16. Jahrhundert bereits längere Zeit mit ihrem Amt verbunden. Es gab hier in der unmittelbaren Geschichte auch keine Ereignisse der Machtübernahme, die hätten dargestellt werden können. Dies hatte bei den d'Este bereits ein Jahrhundert zuvor stattgefunden.

Anders die Farnese, die ihre herzogliche Macht im 16. Jahrhundert erhalten hatten und zu ihrer Festigung Fresken in Auftrag gegeben hatten, die sowohl Pier Luigi als auch Ottavio Farnese in der Position des mit redlich erworbenen Ämtern ausgestatteten Herrschers zeigten. Diese Ämter mussten zur Schau gestellt werden, da der Staat der Farnese kein solides Fundament hatte.

Die Medici hatten ebenfalls ihre in Ämtern gefestigte Macht im 16. Jahrhundert erlangt - Papst, Herzog, Grossherzog. Dies wurde in entsprechenden Kunstwerken gezeigt und immer wieder zur Darstellung gebracht. Was gab es besseres als den eigenen Erfolg in etwas idealisierter Form zur Schau zu stellen!

Auch die Gonzaga hatten zusammen mit den Medici 1530 die Herzogswürden erhalten - dennoch gibt es hier keine ähnlich gelagerten Kunstwerke, die Federico

II. Gonzaga in Auftrag gegeben hat. Dessen künstlerische Pläne galten vor allem dem Palazzo Te, in dem mythologische Themen vorherrschen.

Die grosse Gemeinsamkeit bei allen historischen Darstellungen ist, dass sich die Herzöge im Augenblick der Machtsicherung zeigen liessen. Welches Ereignis dies im Konkreten war, hing immer von der individuellen Geschichte des Herzogtums ab.

4.3 Allegorien

Von den Herrschern wurden nicht nur Kunstwerke in Auftrag gegeben, bei denen der Herrscher selbst zu sehen ist, wie zum Beispiel Portraits, sondern es gibt auch Darstellungen, in denen der Herrscher bewusst die Gestalt eines anderen annahm. Dies konnte eine Figur aus der Bibel sein wie auch eine antike oder mythologische Gestalt. Das einzig Wichtige bei solchen Darstellungen war, dass der Herrscher durch den Vergleich mit der dargestellten Person auf irgendeinem Gebiet einen Prestigezuwachs erhielt. Der Vergleich sollte Charaktereigenschaften oder Talente betonen, die dem Herzog zur Erhaltung seiner Machtposition nützlich waren. Oft waren diese erstrebenswerten Eigenschaften beim Herrscher überhaupt nicht vorhanden, da es sich vorwiegend um Tugenden handelte, die alle in ihrer Komplettheit nur der ideale Herrscher erfüllen konnte, der allerdings ein Ideal blieb.

Im 1528 erschienen Werk *Libro del Cortegiano* von Baldassare Castiglione wurden die Tugenden des perfekten Höflings dargelegt. Der Schriftsteller Castiglione war nicht nur Literat und hielt sich nicht nur am Hof auf, sondern war auch Condottiere. An erster Stelle des von ihm geschaffenen Tugendkataloges stand der perfekte Umgang mit den Waffen. Hinzu kamen das Interesse für Kunst und Wissenschaft.¹³⁴

Einige Herrscher, auch aus den hier betrachteten Familien, trieben diese Art der Darstellung sogar auf die Spitze und liessen Kunstwerke schaffen, die sie in einer Apotheose zeigten, das heisst in vergöttlichter Darstellung.

Da nicht jede Herzogsfamilie in gleich intensiver Weise derartige Darstellungen von sich anfertigen liess, stellt sich die Frage, warum einige Familien intensiver von der Möglichkeit, die Gestalt eines anderen anzunehmen, Gebrauch machten als andere.

4.3.1 D'Este

Bei den d'Este wurde für das 16. Jahrhundert nur eine einzige Darstellung gefunden, auf der ein Herzog sich mit seinen Gesichtszügen als eine andere

¹³⁴ Vgl. Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht*, S. 153.

Person zeigen liess. Das Kunstwerk wurde von Alfonso I. in Auftrag gegeben und befand sich im *Camerino d'Alabastro*.

Im Oktober 1511 hatte Alfonso I. an Mario Equicola, den Hofhumanisten, den Auftrag gegeben, ein Programm aus Themen des Bachus für das *Camerino d'Alabastro* zu entwerfen. Der Name des kleinen Raumes rührte von Alabasterdekorationen her, die Antonio Lombardo bereits hierfür geschaffen hatte. Nachdem Equicola ein Themenprogramm entworfen hatte, sandte Alfonso I. dieses zu Giovanni Bellini, Tizian, Raphael und Fra Bartolomeo, die alle ein künstlerisches Konzept entwerfen sollten. Am Ende starben Raphael und Fra Bartolomeo, bevor sie ein Bild für den Raum schaffen konnten. Bellini fertigte nur ein Gemälde an, während Tizian deren drei schuf und der Hofkünstler der d'Este, Dosso Dossi, ein weiteres beitrug.

Das Bild von Bellini (Abb. 49), das unter dem Namen Fest der Götter bekannt ist, beinhaltet eine Figur, welche die Gesichtszüge von Alfonso I. trägt. Das Gemälde dreht sich um das Thema der Liebe und zeigt drei verschiedene Paare: eine Naturgöttin und Jupiter, Ceres und Apollo sowie Priapus und die Nymphe Lotis.

Die Naturgöttin und Jupiter, der die Gesichtszüge von Alfonso I. trägt, sitzen hinter einem grossen Gefäss, das mit Früchten gefüllt ist. Jupiter ist anhand des Adlers, der sich neben ihm befindet, leicht zu erkennen. Rechts neben der Mitte sitzt Ceres, die Mutter der Erde, und Apollo, der Sonnengott. Das dritte Paar ist am äussersten rechten Rand zu sehen, wo sich Priapus über die schlafende Nymphe Lotis beugt. Die gesamte Szene ist von grossgewachsenen Bäumen umgeben.

Die Szene spielte sich während den sogenannten Tagen des *Halycon* ab. Die Tage sind nach einem kleinen Vogel, dem Eisvogel, benannt, der auf dem Bild vorne links beim Fischen zu sehen ist.

Links neben den drei Paaren trinkt ein Mann aus einem Kelch - es ist Bachus, der Gott des Weines. Es handelt sich bei diesem Fresko um die Darstellung des Festes von Bachus.¹³⁵ Am linken Bildrand ist ein Mann mit einem Esel zu sehen - Silenius, dessen Esel bald zu schreien anfangen wird, um so die Nymphe Lotis vor den Absichten des Priapus zu warnen, der bereits eine Hand unter die Falten ihres Kleides geschoben hat.¹³⁶ Die Nymphe Lotis war durch das Fest und den

¹³⁵ Vgl. Colantuono, *Dies Alyconiae*, S. 247.

¹³⁶ Vgl. Paoletti, Radke, *Art in Renaissance Italy*, S. 394. Ovid, *Fasti*, I, 433-440: Ecce rudens rauco Sileni vector asellus

Wein müde geworden, so dass der Schlaf sie übermannt hatte. Priapus, der durch ihre Schönheit bereits während des gesamten Festes angezogen worden war, sieht seine Gelegenheit gekommen. Die dargestellte Szene wird im ersten Buch von Ovids *Fasti* wiedergegeben.¹³⁷

Warum liess sich Alfonso I. auf diesem Gemälde als Jupiter darstellen? Auf diese Frage kann keine eindeutige Antwort gegeben werden. Es können nur Vermutungen angestellt werden.

Eine Möglichkeit liegt darin begründet, dass Bellini den Auftrag zur Gestaltung der bachanalischen Themen zusammen mit einigen anderen Künstlern erhalten hatte. Er wollte mit der Themenwahl die Gunst des Herzogs auf sich ziehen. Es war bekannt, dass Dosso Dossi der Hofkünstler von Alfonso I. war. Dennoch war es das Bestreben der verschiedenen Künstler, in der Gunst des Herzogs möglichst hoch aufzusteigen, um sich Aufträge und die damit verbundenen guten Entlohnungen zu sichern. Dies könnte einer der möglichen Gründe sein, warum Bellini Jupiter die Gesichtszüge von Alfonso I. verpasste. Von den dargestellten männlichen Gottheiten war Jupiter der Angesehenste. Er war der Herrscher, der Vater des Wiedergeborenen Bachus, dessen Fest auf dem Gemälde gefeiert wird. In der literarischen Quelle der Szene - bei Ovid - nimmt Jupiter allerdings nicht an diesem Fest teil.

Mit dem Einbezug seines Auftraggebers in das Kunstwerk konnte Bellini einerseits sein Können als Portraitist unter Beweis stellen und zum anderen dem Herrscher gegenüber seine Ehre erweisen. Alfonso I. hatte sich mit Sicherheit auf

intempestivos edidit ore sonos.
territa consurgit nymphe, manibusque Pripum
reicit, et fugiens concitat omne nemus.
at deus, obscena nimium quoque parte paratus,
omnibus ad lunae lumina risus erat.
morte dedit poenas auctor clamoris, et haec est
Hellespontiaci victima grata deo.

¹³⁷ Ovid, *Fasti*, I, 421 - 440:

Nox erat, et vino somnum faciente iacebant
corpora diversis victa sopore locis.
Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis,
sicut erat lusu fessa, quievit humo.
surgit amans animamque tenens vestigia furtim
suspensio digitis fert taciturna gradu.
ut tetigit niveae secreta cubilia nymphae,
ipsa sui flatus ne sonet aura cavet.
et iam finitima corpus librabant in herba:
illa tamen multi plena soporis erat.
gaudet et a pedibus tracto velamine vota,
ad sua felici coeperat ire via.

dem Gemälde wiedererkannt und musste geschmeichelt sein, sich selbst als Jupiter wiederzusehen. Jupiter schrieb man als Göttervater insbesondere Eigenschaften zu, die für eine gute Herrschaft vonnöten waren. Ein Vergleich damit bedeutete für Alfonso I. etwas Positives.

Es kann nicht rekonstruiert werden, ob Bellini die Entscheidung für die Darstellung des Herzogs im Kunstwerk selbst getroffen hatte oder ob gar Alfonso I. bewusst einen Auftrag für diese Art der Darstellung gegeben hatte. Schlussendlich ist diese Frage nebensächlich, da es nur darum ging, den Herzog mit den positiven Seiten von Jupiter in Verbindung zu bringen und dies war mit dem vorliegenden Gemälde gelungen.

Weitere Kunstwerke mit einer Ähnlichkeit der dargestellten Figuren zu lebenden Herzögen aus der Familie d'Este im 16. Jahrhundert konnten nicht gefunden werden. Vermutlich schenkten die d'Este diesem Aspekt keine grössere Aufmerksamkeit.

4.3.2 Della Rovere

Die Villa Imperiale in Pesaro ist eines der grössten Bauwerke, in dem sich die della Rovere als Herzöge von Urbino und Pesaro ein Denkmal setzten. Aus verschiedenen Gründen¹³⁸ war es ihnen nicht möglich gewesen, den Palastkomplex in Urbino selbst derart umzugestalten, damit er als Zeichen ihrer Herrschaft verstanden werden konnte. Urbino und die Architektur sowie die Ausgestaltung des Palazzo Ducale waren fest mit der Herrschaft der da Montefeltro verbunden. Dies war einer der Gründe, weshalb Francesco Maria I. della Rovere seinen Herrschaftsmittelpunkt nach Pesaro verlegt hatte.

In der Villa Imperiale ist ein Fresko zu finden, das den Herrschaftsanspruch von Francesco Maria I. über das Herzogtum Urbino geradezu überdeutlich vor Augen führt (Abb. 50). Es handelt sich hierbei nach Patzak um die Apotheose von

¹³⁸ Es gibt verschiedene Gründe, die dazu führten, dass sich die della Rovere-Herrscher mit grösserem Interesse der Gestaltung von Bauwerken in Pesaro als in Urbino zuwandten: 1. Der Palast in Urbino hatte bereits unter Federico da Montefeltro seine Blütezeit erlebt. Es gab kaum mehr Möglichkeiten zu einer Verbesserung der künstlerischen Leistungen. 2. Urbino war von den da Montefeltros gestaltet worden. Dagegen bot es sich für die della Rovere an, ihre eigenen gestalterischen Möglichkeiten an einem noch weitgehend unvoreingenommenen Ort auszuspielen. 3. Pesaro lag strategisch wichtig direkt am adriatischen Meer.

Francesco Maria I..¹³⁹ Das Fresko ist in der *Sala della Calumnia* oder auch *Sala dell'Zodiaco* zu finden.

Was ist zu sehen? Zwei Marmorsäulen stechen ins Auge, die das Bild in drei Teile gliedern. In der Mitte spielt sich die Hauptszene ab. Auf einem kleinen, durch zwei Stufen erhobenen Podest kniet ein Mann, der nach der Mode römischer Feldherren gekleidet ist. Er verneigt sich vor einer Frau, die auf einem Thron sitzt und dem Mann mit ihrer linken Hand einen Lorbeerzweig überreicht. Mit der Rechten führt sie so etwas wie einen Segensgestus über dem Kopf des Mannes aus. Hinter dem Mann knien zwei junge Männer. Über der ganzen Szene schwebt ein geflügelter Genius mit einem Lorbeerkranz. Hinter dem Thron sind zwei junge Frauen zu erkennen. Die eine hält ein amphorenartiges Gefäß und die andere eine sich windende Schlange. Rechts neben den Säulen befindet sich eine Frauengestalt, die eine Fackel an einen am Boden liegenden Harnisch hält, während links neben den Säulen eine andere Frau mit ihrer rechten Hand ein Bündel Schilfrohre empor hält.

Bei der knienden Hauptfigur handelt es sich um Francesco Maria I. della Rovere. Hinter ihm sind seine Söhne zu erkennen. Francesco Maria I. ist bewusst als römischer Feldherr dargestellt. Den Lorbeerzweig nimmt er aus der Hand seiner Frau Eleonora entgegen, die wie eine römische Friedensgöttin gekleidet ist. Die beiden Frauengestalten hinter dem Thron der Herzogin sind zwei allegorische Figuren. Die eine mit der Urne symbolisiert *Pazienza*, Geduld, und die andere mit der sich windenden Schlange *Prudenza*, Besonnenheit. Auch die an den beiden Seiten des Gemäldes zu findenden Frauengestalten sind Allegorien. Links mit dem Bündel Schilfrohr ist Ceres als die Personifikation des Sommers zu erkennen. Patzak bezeichnet in seiner Monographie über die Villa Imperiale in Pesaro dieses Fresko eindeutig als eine Apotheose, das heisst Vergöttlichung von Francesco Maria I. della Rovere. Was ist eine Apotheose? Hierzu sagt das Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte Folgendes:

Apotheose, das griechische Wort ἀποθεωσις = Vergöttlichung, Erhebung eines Sterblichen unter die Götter, im heutigen Sinne: Verherrlichung profaner Personen in Anlehnung antiker Vorstellungen. Zuerst nachweisbar bei Cicero (ad Atticum XII, 36) und Strabo (VI,

¹³⁹ Vgl. Patzak, *Die Villa Imperiale*, S. 385.

284)...

*Von einer Wiederaufnahme des Gedankens der A. kann man erst in dem Augenblick sprechen, wo sie völlig dem Bereich des Sakralen entzogen, zur metaphorischen Verherrlichung fürstlicher Verdienste verwandt wird.*¹⁴⁰

Des Weiteren werden in der Definition die wesentlichen Merkmale der ursprünglichen römischen Kaiser-Apotheose genannt. Wichtige Punkte hierbei sind das Emporschweben des Dargestellten zur himmlischen Sphäre, unter Umständen auf einer Wolke, der sich über dem Kopf befindende Lorbeerkranz sowie die Darstellung von Tierkreiszeichen oder Adler.

Eindeutig zu erkennen ist, dass Francesco Maria I. von zwei Seiten Lorbeer zuteilwird. Einerseits erhält er von seiner Frau einen Lorbeerzweig, andererseits ist ein Genius dabei, ihn mit einem Lorbeerkranz zu krönen. Lorbeer, insbesondere ein Kranz, war bereits in römischer Zeit das Zeichen des Siegers. Jeder, der sich auf einem römischen Triumphzug als Sieger feiern liess, trug einen Lorbeerkranz bei sich. Das vorliegende Fresko versinnbildlicht einen siegreichen Herzog. Die beiden nahestehenden Tugenden weisen des Weiteren darauf hin, was eine Rolle gespielt hatte, damit Francesco Maria I. siegreich sein konnte: seine Geduld und seine Besonnenheit. Nun stellt sich die Frage, in Bezug auf was Francesco Maria I. siegreich gewesen war. Die Vermutung liegt nahe, dass damit die erfolgreiche Etablierung seiner Macht als Herzog von Urbino und Pesaro gemeint ist. Das Fresko entstand 1524. In dieser Zeit musste Francesco Maria I. als relativ neu auf dem Herzogsthron sich noch unter Beweis stellen. Das Fresko kann also als Vorwegnahme eines zukünftigen Zustandes verstanden werden. Seine Frau Eleonora ist auf dem Fresko als Friedensgöttin gekleidet, das heisst, dass durch die Herrschaft des Herzogs und seiner Frau Frieden in seinem Territorium herrschte und in Zukunft herrschen wird.

Sehr deutlich wird aufgezeigt, dass durch die Tugenden von Francesco Maria I. das Herzogtum für die della Rovere wieder gewonnen werden konnte, nachdem Papst Leo X. Francesco Maria I. 1516 zuerst exkommuniziert und dann das Territorium an seinen Verwandten Lorenzo de` Medici übergeben hatte.¹⁴¹

¹⁴⁰ Sommer, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, Sp. 842.

¹⁴¹ Hierzu bei Pastor, *Geschichte der Päpste*, Bd. 4, S. 101: *Das äusserlich gute Verhältnis, in welchem Leo X. im Anfang seiner Regierung zu dem alten Freunde seines Hauses, dem Herzog*

Seitdem Francesco Maria I. wieder als Herzog von Urbino waltete, herrschte Frieden in seinem Territorium. Das Fresko zeigt, wer der Sieger ist. Es ist auf jeden Fall eine verherrlichende Darstellung, dennoch kann es nicht als Apotheose verstanden werden - es fehlt eindeutig das göttliche Element.

4.3.3 Medici

Herzöge, die ihre Gesichtszüge einer anderen, oft erfolgreichen und historisch bekannten Persönlichkeiten liehen, sind auch unter den Medici zu finden. Angefangen bei Alessandro de` Medici, der sich im Palazzo della Signoria als Alexander der Grosse darstellen liess (Abb. 51).

Giorgio Vasari zeigt Alessandro als Alexander der Grosse mit Rüstung und Lanze in Feldherrenposur. Dieses Fresko befindet sich im Saal von Leo X..¹⁴² Dieses Portrait ist nach dem Tod von Alessandro, in den späten 1550er Jahren, entstanden. In einem Brief an Ottaviano schrieb Vasari über dieses Fresko, dass er den Herrscher als “principe e capitano” darstellen wollte.¹⁴³

Von Cosimo I. de` Medici sind einige Fresken und Gemälde bekannt, auf denen dieser seine Gesichtszüge einer anderen Person lieh. Oft ist es schwierig herauszufinden, ob dies bewusst vom Auftraggeber des Kunstwerkes gefordert wurde oder ob es sich um eine Freiheit des ausführenden Künstlers handelte. So ist auch beim folgenden Fresko von Bronzino aus dem Palazzo della Signoria diese Frage nicht eindeutig zu klären. Das Fresko ist 1545/46 entstanden, also relativ kurze Zeit nach der Machtübernahme von Cosimo I.. Es ist die biblische Geschichte des Josephs dargestellt. In der Szene “Joseph im Gefängnis und das Bankett des Pharaos” trägt der gezeigte Pharao die Gesichtszüge von Cosimo I. de` Medici. Das Aussehen des Pharaos wird oft darauf zurückgeführt, dass

Francesco Maria I. von Urbino stand, hatte sich getrübt, als bei Gelegenheit der französischen Invasion statt des erkrankten Guliano de` Medici dem jungen Lorenzo der Oberbefehl über die päpstlichen Truppen übertragen wurde. (...) Der Herzog von Urbino mochte sich damals mit Grund zurückgesetzt und verletzt fühlen (...) Durch seine Verbindung mit Frankreich konnte er den Papst nicht unterstützen (...) Während der Zusammenkunft von Bologna war die Entscheidung über das Geschick des Herzogs gefallen. (...) Dieser [Papst] erklärte (...) Francesco Maria habe derart seine Pflichten als Lehensträger vergessen, dass von Verzeihen keine Rede sein könne (...) Der Sturz des Herzogs von Urbino war beschlossen. Sein Land sollte dem Lorenzo de` Medici zufallen.

¹⁴² Vgl. Kohl, *Fama und Virtus*, S. 71.

¹⁴³ Vgl. Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 241.

Bronzino den Mechanismus der Patronage, der im 16. Jahrhundert herrschte, verstanden hatte. Wer dem Auftraggeber schmeichelte und ihn selbst im Kunstwerk in bedeutungsvoller Position zeigte, vermochte beim Herrscher an Gunst zu gewinnen. Dies ist ein nicht zu vernachlässigender Punkt. Dennoch wird klar, dass Cosimo I. selbst den Ausschlag für die vorliegende Themenwahl gegeben hatte. Dies geht aus einem Brief von Marzio Marzi de' Medici hervor, den dieser am 28. August 1545 an den Majordomus in Florenz sandte.

*S. Ecc. tia vuole che le [arazzerie] si faccino et se ne pigli adesso la misura per la sala dove si fanno li pasti et per il salone grande dove si fece la commedia, et vuole che vi sia dentro la storia di Joseph.*¹⁴⁴

Die Themenwahl der Geschichte des Josephs stammte eindeutig von Cosimo I. de' Medici selbst. Ob er allerdings auch den Auftrag gab, dem Pharao seine eigenen und der Pharaonin die Gesichtszüge seiner Frau Eleonora zu verleihen, bleibt im Dunkeln.

Die dargestellte Szene stützt sich auf die Bibel und zeigt eine Szene, die im Alten Testament wiederzufinden ist. Im ersten Buch Moses ist darüber zu lesen:

*Und es geschah am dritten Tag, da beging der Pharao seinen Geburtstag. Und er machte ein Festmahl für alle seine Grossen und erhob das Haupt des obersten Schenken und das Haupt des obersten Bäckers unter seinen Grossen und setzte den obersten Schenken wieder in sein Amt, dass er den Becher reiche in des Pharao Hand, aber den obersten Bäcker liess er aufhängen, wie ihnen Joseph gedeutet hatte.*¹⁴⁵

Der Szene ging voraus, dass Joseph sich mit dem ehemaligen obersten Mundschenk des Pharaos sowie dessen Bäcker im Gefängnis befunden hatte. Er hatte den beiden vorausgesagt, was sie am Bankett des Pharaos erwarten würde und die Voraussage trat ein.

Es stellt sich die Frage, wieso Cosimo I. sich in dieser Szene als Pharao darstellen liess. Was zeichnet den Pharao in dieser Darstellung positiv aus? Das Wichtigste,

¹⁴⁴ Archivio Storico Firenze, Mediceo del Principato, f. 1170a, fas. 3, c. 109 zitiert aus: Reiss, Wilkins, *Beyond Isabella*, S. 258.

¹⁴⁵ AT, 1. Moses 40,20-22.

was das Fresko zeigt, ist ein herrschender Pharao. Er lässt einerseits Gnade walten, indem er den obersten Mundschenk wieder in sein Amt einsetzt. Andererseits ist er auch hart, denn er lässt den Bäcker hinrichten. Dies zeigt die Macht, die der Pharao verkörpert und in seinem Amt liegt. Der Gedanke liegt nahe, dass etwas von dieser Macht auf Cosimo I. de' Medici übergehen sollte. Die Tatsache, dass Cosimo I. über seine Widersacher mit derselben Härte oder Gnade richten konnte, verbindet Cosimo I. mit dem Pharao. Der Pharao regierte über Ägypten in Alleinherrschaft. Cosimo I. hegte diese Absicht für die Toskana. Er wollte seiner eigenen Person durch diese Darstellung Macht verleihen, obwohl Cosimos Position in Florenz zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Kunstwerkes nicht annähernd denselben gesicherten Status hatte wie jene des Pharaos zu dessen Zeit.

Ein weiteres Kunstwerk zeigt Cosimo I. als Herkules (Abb. 52). Dieses Werk ist in einem Druck von Nicolò della Casa 1544 nach Bandinelli erhalten. Der Herzog ist in Rüstung dargestellt, die mit Szenen der verschiedenen Arbeiten des Herkules geschmückt ist. Hinter dem Herzog befinden sich die Trophäen des Herkules sowie eine Löwenhaut, auf welcher der Name von Cosimo I. eingraviert ist. COSMVS MEDICES FLORENTIAE DVX II.

Herkules war eine Figur, die lange Zeit mit der Republik Florenz identifiziert wurde. 1537 adoptierte Cosimo die Bedeutung des Herkules. Das erste Mal zeigte er sich mit Herkules auf einer Münze. Dort war auf dem Avers das Portrait von Cosimo I. und auf dem Revers Herkules mit Anateus zu sehen gewesen.¹⁴⁶

Auf dem Portrait von Bandinelli steht Cosimo dem Betrachter frontal gegenüber. Die rechte Hand ist in die Seite gestützt, die Linke auf seinen Kommandostab. Der Kopf ist leicht nach links gewandt und der Blick vom Betrachter weg gerichtet. Die Rüstung und der Helm sind überall mit Motiven der Heldentaten von Herkules geschmückt. In vielen Kunstwerken wird eine Relation zwischen Cosimo I. und Herkules gezogen, aber es gibt nur wenig Literatur, die eine Verbindung zwischen den beiden schafft. Ein Canzano von Giovanni Ceroni da Colle, verfasst bei Cosimos Tod, befasste sich mit dem Thema.

¹⁴⁶ Vgl. Simon, *Bronzino's Cosimo de Medici as Orpheus*, S. 22.

In einer weiteren biblischen Darstellung ist Cosimo I. zusammen mit seiner Frau Eleonora di Toledo deutlich zu erkennen (Abb. 53). Es handelt sich um ein recht unbekanntes Fresko der Hochzeit von Kana, das sich in der Villa Ganucci-Cancellieri in Caserotta in San Casciano, Val di Pesa befindet. Das Fresko wurde 1561 von Michele di Ridolfo Ghirlandaio, genannt il Tasini, geschaffen. Das Brautpaar trägt die Gesichtszüge von Cosimo I. und Eleonora. Beide sitzen nebeneinander an einer reich gedeckten Tafel. Vor ihnen liegt jeweils ein Teller mit einem toten Vogel und Früchte aller Art. Eleonora trägt ein mit Perlen reich verziertes Gewand und hat ihre Hände überkreuzt auf den Tisch gelegt. Cosimo I. neben ihr hat seine rechte Hand zu einem Grussgestus erhoben. Die weisse Kleidung mit dem roten Umhang betont den Bart von Cosimo I.. Beide Figuren sehen den Betrachter an.

Über die Hochzeit von Kana berichtet im Neuen Testament nur Johannes:

*Am dritten Tag fand in Kana in Galiläa eine Hochzeit statt und die Mutter Jesu war dabei. Auch Jesus und seine Jünger waren zur Hochzeit eingeladen. Als der Wein ausging, sagte die Mutter Jesu zu ihm: Sie haben keinen Wein mehr. Jesus erwiderte ihr: Was willst du von mir, Frau? Meine Stunde ist noch nicht gekommen. (...) Es standen dort sechs steinerne Wasserkrüge, wie es der Reinigungsvorschrift der Juden entsprach; jeder fasste ungefähr hundert Liter. Jesus sagte zu den Dienern: Füllt die Krüge mit Wasser! Und sie füllten sie bis zum Rand. Er sagte zu ihnen: Schöpft jetzt und bringt es dem, der für das Festmahl verantwortlich ist. Sie brachten es ihm. Er kostete das Wasser, das zu Wein geworden war. (...) So tat Jesus sein erstes Zeichen.*¹⁴⁷

Jesus verwandelte bei diesem Hochzeitsfest Wasser in Wein. Der Wein ist in dieser Szene als Hinweis auf ein Leben in Fülle zu betrachten. Warum wurden Cosimo I. und Eleonora als das Hochzeitspaar von Kana dargestellt? Bei Torriti findet sich der Hinweis, dass das Fresko in Erinnerung an einen Besuch des herzoglichen Paares in der ehemaligen Strozzi-Villa entstanden ist.¹⁴⁸ Diese Szene eignete sich deshalb besonders gut, um dem Ehepaar Ehre zu erweisen.

¹⁴⁷ NT, Johannes 2,1-11

¹⁴⁸ Vgl. Torriti, *Francesco di Giorgio Martini*, S. 35-36.

Auf einem weiteren Fresko sind Cosimo I. und seine Frau Eleonora di Toledo als Paar zu sehen, die ihre Gesichtszüge einem anderen berühmten Paar leihen. Dieses Fresko befindet sich einmal mehr im Palazzo della Signoria, in der Sala degli Elementi. Dieser Saal war Teil des Quartiers der Elemente, das aus mehreren Sälen bestand und von Cosimo I. zwischen 1555 und 1558 umgestaltet wurde. Die Säle waren verschiedenen antiken Gottheiten geweiht.¹⁴⁹ Auf dem betreffenden Fresko sind Cosimo I. und Eleonora als Adonis und Venus zu sehen. Adonis und Venus stehen für das sich liebende Paar. Hier wurde eine Anspielung auf Cosimo I. und seine Frau Eleonora di Toledo gemacht, zwischen denen angeblich eine für das 16. Jahrhundert seltene grosse Verbundenheit geherrscht haben soll.

Vasari, der dieses Fresko schuf, erklärt in den *Ragionamenti*, dass seine allegorischen Darstellungen des herzoglichen Paares wegen ihrer grossen gegenseitigen Liebe zustande kamen. Er schrieb, dass es nie zuvor einen Herrscher gegeben hatte, der seine Frau mehr liebte als Cosimo I..¹⁵⁰

Die Darstellung von Cosimo I. als Adonis beruhte dementsprechend auf der Tatsache, dass er Eleonora sehr liebte. Ein Umstand, der im 16. Jahrhundert durchaus nicht alltäglich war. Es stellt sich die Frage, ob diese Betonung auf die Liebe zwischen Cosimo I. und Eleonora ein geschicktes propagandistisches Mittel war oder der Realität entsprach. Nicht nur die unzähligen Portraits, welche die beiden gemeinsam zeigen, sprechen eine eindeutige Sprache, wie in einem späteren Kapitel zu sehen sein wird, sondern auch einige Dokumente, welche die Liebe zwischen Cosimo I. und Eleonora zum Inhalt haben. Da ist zum einen Caterina Cibo zu nennen, die sich im Kreis der Hofliteraten von Cosimo I. aufhielt und 1541 an einen Freund schrieb:

*El Sr. Duca e Duchessa innamoratissimi insieme, mai stà l'uno senza altro.*¹⁵¹

Aber auch in späterer Zeit wurde über die Liebe zwischen Cosimo I. und Eleonora geschrieben, wie Cosimos Biograph Giovanni Battista Adriani zu entnehmen ist:

¹⁴⁹ Vgl. Muccini, *Palazzo Vecchio*, S. 81.

¹⁵⁰ Vgl. Cox-Rearick, *Public and Private*, S. 143.

¹⁵¹ Archivio Storico Firenze, MdP, Carte d'Urbino, cl. I. D.G., cc. 659r-659v. Brief von Caterina Cibo in Florenz an Eleonora Gonzaga in Castel Durante am 8. Juli 1541 zitiert nach: Cox-Rearick, *Public and Private*, S. 142.

*E visse [Cosimo] con essa molto contento, amandosi scambievolmente quanto si possa credere: ed era anche da essa amato.*¹⁵²

Und auch auswärtigen Personen fiel die enge Bindung des Herrscherpaares auf. William Thomas schrieb in seiner "Geschichte Italiens" von 1549 darüber.¹⁵³

Ein weiteres Fresko mit den Gesichtszügen von Cosimo I. befindet sich in der Kapelle des Quartiers von Leo X. im Palazzo della Signoria. Es zeigt den heiligen Cosmas und den heiligen Damian (Abb. 54). Es ist ein Fresko, das von Giorgio Vasari geschaffen wurde. Nur die zwei Heiligenfiguren rechts und links des in der Mitte stehenden Gemäldes sind von Giorgio Vasari. In der Mitte befindet sich ein anderes Bild, die sogenannte Madonna dell' Impannata von Raphael. Die beiden Heiligen sind so dargestellt, dass sie sich dem Bild in der Mitte zuwenden. Beide tragen lange rote Gewänder und halten ein Buch in den Händen. Sie unterscheiden sich nur dadurch, dass der linke Heilige einen jüngeren Mann darstellt, während der rechte Heilige ein älteres Gesicht mit grauen Haaren hat und einen Hut trägt. Bei den beiden hier dargestellten Heiligen handelt es sich zwar um den heiligen Cosmas und den heiligen Damian, ihnen wurde aber von Giorgio Vasari die Gesichtszüge zweier bekannter Medici verpasst - dem linken Heiligen die von Cosimo I., dem rechten Heiligen jene von Cosimo Pater Patriae. Allegorische Portraits waren in dieser Zeit sehr selten, weshalb sich die Frage stellt, wie diese Personifizierung der Heiligenfiguren geschehen konnte und welche Absicht sich dahinter verbarg.¹⁵⁴

Um diese Frage klären zu können, muss man wissen, wer die Heiligen Cosmas und Damian überhaupt waren. Es waren zwei Brüder, die zu Beginn des 4. Jahrhunderts in der Stadt Kyros in Syrien gelebt hatten und dort als Ärzte tätig gewesen waren. Sie hatten Patienten zum Teil unentgeltlich behandelt. Die Heiligen Cosmas und Damian sind deshalb auch die Schutzpatrone der Ärzte. Hier zeigt sich bereits die erste Verbindung, die zwischen den beiden Heiligen und den Medici bestanden hatte. Die Medici führten sechs Palle in ihrem Wappen,

¹⁵² Adriani, *Scritti varii editi e inediti di G.B. Adriani e di Marcello suo figliuolo*, Bologna 1871, S. 19-20 zitiert nach: Cox-Rearick, *Public and Private*, S. 143.

¹⁵³ Vgl. Cox-Rearick, *Public and Private*, S. 143.

¹⁵⁴ Vgl. Langedijk, *The Portraits of the Medici*, S. 118.

die auch als Pillen angesehen wurden. Ihr Wappen und ihr Nachname legte die Vermutung nahe, dass sie einst ärztlich tätig gewesen waren. Aus diesem Grund standen die Medici den beiden Heiligen besonders nahe. Der heilige Cosmas und der heilige Damian waren aus diesem Grund auch traditionell die Schutzheiligen der Medici.

Die Darstellung der beiden Heiligen in der Kapelle des Quartiers von Leo X. mit Gesichtszügen der Medici hat deshalb eine weitere in die Geschichte zurückreichende Tradition in der religiösen medizinischen Malerei. Es war so üblich, dass das Familienoberhaupt der Medici als heiliger Cosmas und ein anderes Mitglied der Familie als heiliger Damian dargestellt wurde. Diese Darstellungsform sollte eine Verbindung zu den Medici als Heiler und Ärzte schaffen. Erstmals entstand diese Bildkomposition in einem Altarstück von Fra Angelico in der Kirche San Marco. Dort waren die Heiligenscheine der beiden Figuren mit ihren Namen versehen. Cosimo Pater Patriae war auf der linken Seite des Bildes kniend als Cosmas abgebildet. Diese Art der Darstellung wurde von Botticelli beibehalten, als dieser um das Jahr 1470 ebenfalls die Heiligen Cosmas und Damian malte. In diesem Bild war jedoch Lorenzo der Prachtige als heiliger Cosmas dargestellt, da er damals das Familienoberhaupt war. Neben ihm als heiliger Damian war vermutlich sein Bruder Giuliano zu sehen.¹⁵⁵

1561 wurde schliesslich von Vasari das Bild der beiden Heiligen in der Kapelle des Quartiers von Leo X. gemalt. Die Kapelle war im Übrigen diesen beiden Heiligen geweiht. Der Kopf von Cosimo Pater Patriae ist sehr markant dargestellt und basiert auf einem bekannten Portrait, das von Pontormo stammte. Durch den Heiligenschein, der auf dem Bild nur schwer zu erkennen ist, wurde aus zwei Medici zwei Heilige gemacht. Auf den beiden Bildern gibt es keine Inschriften oder spezifische Attribute der Heiligen zu sehen, die klar ersichtlich machen würden, welcher der beiden welcher Heilige ist. Das Portrait von Cosimo I. auf der linken Seite und seine Geste machen aber klar, dass Giorgio Vasari der traditionellen Ikonographie dieser Darstellungsform gefolgt ist und Cosimo I. als heiligen Cosmas dargestellt hatte. Der vorangehenden Tradition gemäss trat Cosimo I. nun als Oberhaupt der Familie auf und sein Vorfahre nahm die zweite Rolle ein. Cosimo I. zeigte sich in diesem Fresko als höchster Medici und hatte sich sogar über Cosimo Pater Patriae gestellt. Damit zeigte er sich als legitimer

¹⁵⁵ Vgl. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny*, S. 249.

Herrscher von Florenz. Die Verdienste von Cosimo Pater Patriae, welcher der Begründer der älteren Linie der Medici gewesen war, liessen sich nicht klein reden. Durch diese Darstellungsform konnte Cosimo I. aber aufzeigen, dass er als “neuer” Cosimo den Älteren schon überholt hatte.¹⁵⁶

Es gibt nicht nur Fresken mit allegorischen Darstellungen von Cosimo I., sondern auch eine Statue, die zwischen 1568 und 1572 von Vincenzo Danti für die Fassade der Uffizien geschaffen wurde (Abb. 55). Heute befindet sich diese Statue im Nationalmuseum Bargello in Florenz.

Die Statue wurde aus Marmor gefertigt. Es ist ein aufrecht stehender Mann in antiker römischer Rüstung zu sehen. Der Kopf ist nach links gewendet, so dass das Profil des Gesichtes zu erkennen ist. Auf dem Kopf trägt der Dargestellte einen römisch-antiken Helm. Die Statue ist 2.8 Meter hoch.

Es handelt sich bei dieser Statue um Cosimo I., der als Augustus dargestellt wurde. Vincenzo Danti hatte zuvor in Rom bei Michelangelo und Daniele da Volterra studiert, bevor er 1557 nach Florenz ging. Während seines Aufenthaltes in Rom hatte er gelernt, wie man Statuen von römischen Kaisern fertigte. Dies kam ihm in Florenz zugute, als er Cosimo I. als Augustus darstellen sollte.

Was verband Cosimo I. mit Augustus? Einerseits glaubte Cosimo I., dass er durch den Geburtszeitpunkt unter dem Zeichen des Steinbocks mit Augustus verbunden war. Es herrschte die Annahme, dass all jene, die unter demselben Stern geboren wurden, ein vorgegebenes Schicksal hatten. In diesem Fall lautete die Gemeinsamkeit für die Beiden, erfolgreich ein Volk regieren zu können.

Andererseits wird durch die Fresken im Saal der Fünfhundert deutlich, dass Cosimo I. sich gerne darauf berief, dass Augustus der Mitbegründer von Florenz gewesen war. Die Kontinuität und der Erfolg seiner eigenen Herrschaft wurden damit betont.

Die Uffizien waren von Cosimo I. geplant worden, um alle zivilen Ämter, Zünfte und Hofkünstler von Florenz in einem Gebäude zu vereinen. Der Begriff “uffizi” weist deutlich darauf hin. Die Uffizien sind deshalb ein deutliches Zeichen für die Bürokratisierung, die unter Cosimo I. de` Medici stattgefunden hatte. Giorgio Vasari war der Architekt des Gebäudekomplexes, der ein langes u-förmiges

¹⁵⁶ Vgl. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny*, S. 249.

Gebäude bildete, das mit seinen Säulen das Forum Romanum imitieren sollte.¹⁵⁷

In der Architektur der Uffizien war die Anlehnung an die römische Antike vorhanden. Dennoch erstaunt es, dass Cosimo I. in einem zivilen Kontext als Militärherrscher dargestellt wurde. Um das Jahr 1570, als die Statue entstanden war, hatte sich Cosimo I. in seiner Herrschaft jedoch als militärisch erfolgreich erwiesen. Er hatte sich gegen die Exilflorentiner behauptet, hatte die spanische Oberherrschaft über die Fortezza del Basso erfolgreich beendet und hatte das Territorium von Florenz erweitert. Dies sind alles Punkte, die ihn militärisch betrachtet zu einem erfolgreichen Herrscher machten. Darin ist ein weiterer Grund zu sehen, sich mit Augustus zu vergleichen.¹⁵⁸

Diese Statue ist nicht das einzige Objekt, das Cosimo I. als Augustus zeigt. Im Palazzo della Signoria befindet sich ein Fresko, auf dem Augustus mit den Gesichtszügen von Cosimo abgebildet ist. Hier wurde er ebenfalls in militärischer Rüstung gezeigt.

Abschliessend soll noch ein Gemälde zur Sprache kommen, das Cosimo I. in einer Art und Weise zeigt, die bis heute einzigartig ist. Es handelt sich dabei um ein Gemälde, das von Agnolo Bronzino gemalt wurde. Cosimo I. ist dort als Orpheus zu sehen (Abb. 56). Das Gemälde befindet sich heute im Philadelphia Museum of Art.

Was ist zu sehen? Cosimo-Orpheus sitzt auf der rechten Seite des Bildes und wendet dem Betrachter die eine Hälfte seines Rückens zu. Das linke Bein und der linke Arm sind ebenfalls dem Betrachter zugewendet. Der Kopf ist proportional gesehen zu klein für den Körper. Er ist nach links, direkt zum Betrachter hingewandt. Der Bart und die Gesichtszüge zeigen eindeutig Cosimo I.. Mit der linken Hand hält dieser ein Instrument. Direkt dahinter ist der Kopf eines kräftigen Hundes zu sehen.

Orpheus war der sterbliche Sohn von Apollo und der Muse Calliope. Am bekanntesten war Orpheus' musikalisches Talent. Wenn er auf seiner Lyra spielte und seinen eigenen Gesang begleitete, konnte er der Legende nach wilde Tiere bändigen, Flüsse zum Stehen bringen usw.

Er verliebte sich in Eurydike, die kurz nach der Hochzeit an einem Schlangenbiss starb. Orpheus stieg daraufhin in die Unterwelt hinab und bat Pluto und

¹⁵⁷ Vgl. Paoletti, *Art in Renaissance Italy*, S. 434.

¹⁵⁸ Vgl. Paoletti, *Art in Renaissance Italy*, S. 435.

Proserpina um die Rückkehr seiner Frau unter die Lebenden. Durch sein Musikspiel konnte er auch den Höllenhund Cerberus bezirzen. Seinem Wunsch wurde stattgegeben. Die einzige Bedingung war, dass er sich auf dem Weg aus der Unterwelt nicht nach Eurydike umdrehte. Doch Orpheus konnte sich nicht zurückhalten und Eurydike fiel daraufhin sofort zurück in die Unterwelt.

Im Florenz der Renaissance war Orpheus die Rolle des Friedensstifters zugedacht worden. Dennoch ist es zu einfach, wenn man auf dem Gemälde Cosimo I. als Friedensstifter wahrnimmt. Denn wie bereits R. Simon in seinem Artikel aufzeigte, war dieses Portrait eher für einen privaten Kreis aus Betrachtern geschaffen worden.¹⁵⁹

Auf dem Gemälde wird jener Augenblick gezeigt, in dem Orpheus mit seiner Musik den dreiäugigen Höllenhund Cerberus beruhigt hatte. Darstellungen, auf denen Orpheus mit Cerberus zu sehen sind, sind in der Kunst des 16. Jahrhunderts selten zu finden. Es gibt dennoch einige Vorgänger. Ein Beispiel dafür ist Mantegnas Fresko in der Camera degli Sposi in Mantua.

Des Öfteren wurde der Mythos um Orpheus und Eurydike in der Kunst abgeändert, so dass Eurydike doch aus der Unterwelt zurückkehrte. Auf diese, eher spätmittelalterliche Interpretation des Mythos stützt sich dieses Gemälde. Cosimo I. wird daher nicht so sehr als Friedensstifter, sondern eher als grosser Liebender, wie es Orpheus war, dargestellt. So wie dieser den Höllenhund Cerberus bezirzte, so sollte die mit diesem Bild beschenkte Person bezirzt werden. Das Gemälde war nach 1537, vermutlich im Kontext der Hochzeit von Cosimo I. mit Eleonora di Toledo entstanden. Unter Umständen handelte es sich sogar um ein Hochzeitsgeschenk.¹⁶⁰

4.3.4 Gonzaga

Bei der Familie Gonzaga liess sich nur eine allegorische Darstellung des Herzogs finden und selbst diese ist nicht unumstritten. Es ist ein Gemälde von Tizian (Abb. 57), das um das Jahr 1530 entstanden ist und sich heute im Louvre in Paris befindet.

Auf dem Gemälde sind in der Mitte im Vordergrund zwei junge Frauen zu sehen.

¹⁵⁹ Vgl. Simon, *Bronzino's Cosimo de Medici as Orpheus*, S. 19.

¹⁶⁰ Vgl. Simon, *Bronzino's Cosimo de Medici as Orpheus*, S. 21.

Die eine sitzt auf dem Boden und hält mit ihrer linken Hand einen schneeweissen Hasen fest. Sie ist in ein rotes Gewand gehüllt und hat einen dunklen Umhang umgeworfen. Vor ihr auf dem Boden steht ein geflochtener Korb, in dem Trauben und ein Apfel liegen. Die zweite Frau neben ihr hält in ihren Armen ein Kind, das sie der ersten Frau hinüberhält. Das Kind hat seinen Blick auf den Hasen gerichtet. Die gesamte Szene wird von einer relativ düsteren Landschaftsszene umrahmt. Am rechten Rand des Bildes kniet ein Schäfer, welcher der zentralen Szene zusieht. Dieser bärtige Schäfer trägt die Gesichtszüge von Federico II. Gonzaga. Bei der zentralen Frauengestalt mit Hasen handelt es sich um die Heilige Katharina. Neben ihr befindet sich die Jungfrau Maria.

Die Existenz der Heiligen Katharina von Alexandrien ist historisch nicht belegt. Der Legende nach lebte sie im dritten oder vierten Jahrhundert nach Christus und war eine Königstochter aus Zypern. Wegen ihres christlichen Glaubens wurde sie vom römischen Kaiser Maxentius zum Märtyrertod verurteilt.

Die Ähnlichkeit des Schäfers mit Federico II. kann relativ leicht nachgewiesen werden, denn im Entstehungsjahr des Bildes 1530 schuf Tizian ein Portrait von Federico II., dessen Gesichtszüge dort jenen des Schäfers ähneln.

Warum liess sich Federico II. im Jahr seiner Ernennung zum Herzog derart an den Rand eines Gemäldes gedrängt als Schäfer abbilden? Um diese Frage beantworten zu können, ist es hilfreich zu wissen, dass der heutige Zustand des Gemäldes nicht der Ursprüngliche war. X-Ray-Fotografien haben gezeigt, dass das Gemälde an einigen Stellen verändert wurde. Die wichtigste und bedeutendste Veränderung ist jene von Maria. In der ursprünglichen Fassung war ihr Blick auf den Schäfer gerichtet gewesen.¹⁶¹

Im heutigen Zustand ist der Schäfer nichts anderes als eine Bildzugabe. Wenn Maria jedoch ihren Blick zu ihm hinwirft, nimmt der Schäfer unvermutet die Stellung eines Gläubigen ein. Auch der weisse Hase im Bildvordergrund ist nicht ohne Bedeutung. Er zeigt symbolisch die Jungfräulichkeit von Maria auf. Nach Plinius waren Hasen fähig zur Parthenogenese.

Einerseits wird Federico II. als Gläubiger gezeigt, andererseits stellt er sich als Schäfer, der gut für seine Tiere sorgt, auch als ein umsichtiger Herrscher seines Staates dar. Die positiven Qualitäten eines Schäfers sind auch jene von Federico II., das heisst er ist dafür verantwortlich, dass es seinen Untergebenen gut geht.

¹⁶¹ Vgl. Chambers, *Splendours of the Gonzaga*, S. 186.

4.3.5 Synthese

Sowohl bei den Medici als auch bei den Farnese wurden Herzöge in einer Apotheose, das heisst vergöttlichten Darstellung gezeigt. Bei den Farnese war die Verbindung zwischen weltlicher und religiöser Macht von Beginn weg durch die Gründungsgeschichte ihres Herzogtums gegeben. Der Hintergrund dieser Darstellungsform, dass die Farnese als gottähnliche Herrscher nur das Beste für ihre Gebiete herbeiführten, wurde durch ihre Verbindung zum Papsttum gefördert und begünstigt.

Warum hatte sich auch Cosimo I. de' Medici vergöttlicht darstellen lassen? Sein Schicksal - so sollte glaubhaft gemacht werden - hatte ihn auf den Herzogsthron von Florenz gebracht und dort leitete er die Geschicke der Stadt als voraussehender, gottähnlicher Herrscher. Es konnte keine stärkere Darstellungsform geben, um den natürlichen Anspruch von Cosimo I. auf sein Amt und auch die logische Fortsetzung der Republik Florenz in diesem Amt zu manifestieren.

Bei den Medici ist im 16. Jahrhundert insbesondere bei Cosimo I. eine grosse Vorliebe für allegorische Darstellungen auszumachen. Andere Herzogsfamilien verzichteten weitgehend darauf. Der Betrachter des Kunstwerkes hatte den Herrscher vor Augen und zugleich die heldenhafte Figur, die hier verkörpert wird. Dies war eines der stärksten Mittel, um positive Eigenschaften mit der eigenen Person zu verknüpfen und zu prägen.

Die Voraussetzungen für Cosimo I. waren gegeben, um solche Kunstwerke in Auftrag zu geben. Für Francesco Maria I. della Rovere hätte diese Art von Kunstwerk ebenfalls eine Verfestigung der Macht bedeutet. Hier kam es allerdings nicht zur Ausführung, da Francesco Maria I. zu Beginn seiner Herrschaft einen um einiges härteren existentiellen Kampf führen musste, um den Herzogstitel überhaupt zu erhalten. Vor der Machtsicherung durch Kunst benötigte der Herrscher ein Mindestmass an politischer Macht, das heisst Stabilität, über sein Territorium.

Die Herrscher liessen sich auf den allegorischen Kunstwerken als unterschiedliche Figuren darstellen, so unter anderem als Herkules, Schäfer (guter Hirte), Orpheus,

Augustus.

Die Verbindung von Cosimo I. zum römischen Kaiser Augustus war einzigartig in seiner Form. Kein anderer Herzog aus dem 16. Jahrhundert pflegte eine derart enge Verbindung zu einer historischen Persönlichkeit, wie dies Cosimo I. getan hatte.

Verbindungen zu mythologischen Figuren waren allerdings häufiger anzutreffen. Die Figuren charakterisierten immer eine herausragende Leistung, die durch ihre Darstellung auf den Herrscher übergehen sollte oder zumindest den Anschein erwecken sollte, dass der Herrscher der mythologischen Figur ebenbürtig war.

Herkules war eine bei den Herzögen äusserst beliebte mythologische Figur gewesen, wie im Kapitel Mythologie zu lesen ist. Dennoch hatte sich einzig Cosimo I. de` Medici als Herkules abbilden lassen. Die Stärke der mythologischen Figur war bestens bekannt gewesen und diente dem Herzog zum eigenen Machtausdruck.

5. Familie und Verwandtschaft

5.1 Portraits

5.1.1 D'Este

Es gibt nicht nur Portraits von einzelnen Personen, sondern auch von ganzen Menschengruppen oder Ansammlungen, die bei der Familie d'Este in Auftrag gegeben worden waren. Heutzutage ist im Innenhof des Castello Estense in Ferrara allerdings nicht mehr viel von den einst schätzungsweise zweihundert Portraits aus der Familie d'Este zu sehen. Die drei noch schwach zu erkennenden Fresken mit ihren sechs Portraits geben einen Einblick in das ursprüngliche Aussehen dieses Gesamtkunstwerkes.

C. Cittadella beschrieb im 18. Jahrhundert die Fresken.

Here as in chiaroscuro were painted various compartments divided by colonnades and frames, forming, as it were, many niches in which were painted standing portraits of these illustrious personages much greater than life size, done in a bright bronze color and highlighted with the greatest skill as if gilded statues, arranging two images in each division, and on the pedestals, painted beneath, are depicted their noble arms with the names of the Princes.¹⁶²

Der Auftraggeber dieser zweihundert wichtigen Persönlichkeiten aus der Geschichte der Familie d'Este war Alfonso II. d'Este gewesen. Von 1575 bis 1577 waren die Gebrüder Bartolomeo und Girolamo Faccini damit beschäftigt, diese Portraits zu malen. Es waren jedoch nicht die beiden Künstler, die das Thema hierfür selbst entworfen hatten, sondern vermutlich Pirro Ligorio, der 1513 oder 1514 in Neapel geboren wurde. Am 1. Dezember 1568 trat er als herzoglicher Antiquar in den Dienst von Alfonso II. ein. Von ihm stammte die Komposition dieser Ausmalungen des Innenhofes des Castello Estense.

Innerhalb eines Arkadenbogens standen immer zwei d'Este zusammen. Meistens

¹⁶² Cittadella, *Catalogo storico de pittori e scultori ferraresi*, II, Ferrara 1782 zitiert nach Coffin, *Pirro Ligorio*, S. 167.

waren es Vater und Sohn oder zwei Brüder. Diese Aufteilung wird aus einem weiteren Überbleibsel der Fresken deutlich. 1641 hatte Catarino Doino vom Herzog von Modena den Auftrag bekommen, die Portraits aus dem Innenhof des Castello Estense als Grundlage für ein Skizzenbuch zu nehmen. Zu jedem der Portraits wurde zusätzlich von Cariola eine kurze Lebensbeschreibung verfasst.¹⁶³ Die Darstellungen der d'Este im Innenhof, die heute noch erkennbar sind, und jene von Doino stimmen in ihrem Aussehen überein, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Doino eine Kopie anfertigte.

Die Quelle für die Komposition der Darstellungen fand Ligorio im 16. Jahrhundert in einem Abstammungsbaum der d'Este, der 1570 vom herzoglichen Sekretär G.B. Pigna angefertigt worden war.¹⁶⁴ Dieser Abstammungsbaum war das Resultat einer im 16. Jahrhundert bereits lange andauernden Beschäftigung der d'Este mit ihrer Herkunft. Bereits seit dem Mittelalter gab es verschiedene Legenden über die Abstammung der Familie d'Este.

Im 13. Jahrhundert stellte Paolo Marro fest, dass die Familie d'Este angeblich vom trojanischen Prinzen Martus, der Mailand angegriffen hatte, abstammte.¹⁶⁵

Im 14. Jahrhundert wurde insbesondere von Bewohnern von Padua, die den d'Este nicht besonders zugetan waren, kolportiert, dass diese von Gamelon von Mainz abstammten, der ein "berüchtigter Verräter" von Karl dem Grossen in Roncevaux gewesen war. Diese Legende lebte noch lange weiter.¹⁶⁶

In Ferrara war man im 15. Jahrhundert sehr interessiert an französischen Romanen gewesen, so dass bald eigene Schriftsteller gefördert wurden, unter ihnen Bioardo, Arosto und Tasso. Diese weisen in ihren Werken ebenfalls auf die Abstammung der d'Este hin. Boiardo schuf das Werk *Orlando Innamorato*, in dem sein Held Ruggiero der Vorfahre der d'Este ist. Ruggiero wiederum stammte von Hektor von Troja ab.

Auch Tasso wies in seinem Werk *Gerusalemme Liberata* auf die Abstammung der d'Este hin, die bei ihm vom Römer Caius Atius abstammten.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts kam schliesslich ein weiterer wichtiger Aspekt in der Abstammung der d'Este hinzu: Herkules. Cinzio Giraldi, der Sekretär von

¹⁶³ Siehe hierzu A. Cariola, *Ritratti de ser.^{mi} principi d Este Sig.^{Ri} di Ferrara*, Ferrara 1641.

¹⁶⁴ Pigna, *Historia de principi di Este*, Ferrara 1570.

¹⁶⁵ Vgl. Muratori, *Delle antichita Estensi ed italiane*, part I, S. 67-68.

¹⁶⁶ Diese Legende lebte so lange weiter, dass Ercole I. d'Este nach der Schlacht von Fornovo 1495 angeblich bei seinem Besuch von Venedig mit folgendem Ruf vom Strassenrand aus begrüsst wurde: *Marquis of Ferrara, of the House of Mainz, You will lose your state in spite of the King of France.* (Vgl. E. G. Gardner, *Dukes and Poets in Ferrara*, S. 319.)

Ercole II., benannte Herkules als einen Vorfahren der d'Este.¹⁶⁷ Die angebliche Abstammung von Herkules fand auch in der Kunst ihren Niederschlag. Bereits zuvor war Herkules eine Figur, mit der sich die d'Este identifizierten und der in verschiedenen Kunstwerken verherrlicht wurde.

Auch Pigna ging in seinem Werk über die Abstammung der d'Este auf Troja zurück. Es finden sich aber auch Hinweise auf eine Abstammung vom Römer Caius Atius.

Portraits von Familienmitgliedern waren bei den d'Este im 16. Jahrhundert wichtig. So gibt es ein weiteres Kunstwerk, das die Vorfahren der herrschenden Herzöge zeigte. Im Palazzo von Copparo malte Girolamo da Carpi ebenfalls für Ercole II. dessen Vorgänger. Dieses Kunstwerk wurde jedoch 1808 komplett zerstört.

Es stellt sich die Frage, warum die Abstammung und die Darstellung von Vorfahren für die d'Este ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine derart grosse Bedeutung hatte. Die Antwort darauf ist in dem in dieser Zeit herrschenden Streit um die Vorherrschaft zwischen Ferrara und Florenz zu suchen.

Der Konflikt ist bekannt als Streitigkeit um den Vorrang der jeweiligen Stadt. Der Konflikt wurde vor allem auf kultureller und ideologischer Ebene ausgetragen. Es ging darum herauszufinden, welche Rechte die Diplomaten eines Staates bei Hofzeremonien gegenüber anderen Diplomaten hatten. Jeder Staat wollte für seine Diplomaten sowohl am päpstlichen als auch am kaiserlichen Hof den höchsten Rang erwirken. Traditioneller Weise genoss Florenz den Vorrang über die Herzöge von Ferrara, aber ab 1541 wurde dieses Recht auf den Kopf gestellt.

Die Kontroverse scheint daraus entstanden zu sein, dass Papst Paul III. ein Interesse daran hatte, dass Cosimo I. de' Medici nicht zu viel Macht erlangte. Die Pläne von Cosimo I. kollidierten nämlich mit jenen des Papstes. Paul III. wollte nämlich Siena und eventuell noch weitere toskanische Gebiete dem Farnese-Territorium hinzufügen. Dieser Konflikt um den Vorrang schwelte einige Zeit vor sich hin, bis 1554 durch ein Edikt des Kaisers die Sache zugunsten der Medici entschieden wurde. Obwohl die d'Este den Entscheid vordergründig anerkannten, wurden im Hintergrund Aktionen getätigt, um diesen Entscheid umzustürzen.

¹⁶⁷ Cinzo Giralaldi, der Sekretär von Ercole II.: *I can scarcely be persuaded that it (the Este race) had its origin from the ordinary beginnings of mortals. ... Wherefore I come generally to the conclusion that I believe that the Este race (which was have developed more fully in Lydian Meter in our Hercule) is descendes from ancient Hercules...*

1561 brach der Konflikt erneut aus, diesmal aber mit grösserer Intensität. Als Cosimo I. de' Medici Anstalten machte, bei einer Revolte in Pitigliano militärisch einzugreifen, wurde dies vom Kaiser als Versuch von Cosimo I. gewertet, seinen Staat zu vergrössern, worauf der Kaiser das einstige Edikt zuungunsten von Florenz revidierte. Florenz und Ferrara wurden dann aufgefordert, Repräsentanten zu schicken, die darlegen sollten, weshalb die einen vor den anderen stehen sollten. In beiden Städten begannen die Gelehrten daraufhin entsprechende Schriften zu verfassen.¹⁶⁸

Das Hauptargument der d' Este für ihre Überlegenheit gegenüber Florenz war die lange und ehrenvolle Abstammung ihrer eigenen Familie. Ein Zitat soll dies unterstreichen:

*...the antiquity of family, the antiquity of the rank of Duke, the antiquity of the city of Ferrara, the nobility of many great german houses related with that of the Este, and the antiquity of the states dependent and subject.*¹⁶⁹

Die Portraits im Innenhof des Castello Estense in Ferrara sind deutlich im Blickwinkel der Propaganda während des Vorherrschaftsstreits mit Florenz zu sehen.¹⁷⁰

5.1.2 Della Rovere

Francesco Maria I. della Rovere war seit 1508 mit Eleonora Gonzaga verheiratet gewesen. Von Tizian liess Francesco Maria I. eine Art Doppelportrait schaffen, in dem er zwei Gemälde in Auftrag gab. Das eine zeigte ihn selbst, das andere seine Frau Eleonora (Abb. 58).

Eleonora ist auf der rechten Seite des Portraits sitzend zu sehen. Sie trägt ein schwarzes mit goldenem Brokat geschmücktes Kleid. Das Haar ist streng nach

¹⁶⁸ Vgl. Williams, *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio*, S. 165.

¹⁶⁹ V. Santi zitiert nach Coffin, *Pirro Ligorio*, S. 173.

¹⁷⁰ Beim anderen Konfliktpartner, bei Florenz, sind zu diesem Zeitpunkt ebenfalls Fresken entstanden. Insbesondere einige von Cosimo I. de' Medici in Auftrag gegebene Fresken im Saal der Fünfhundert des Palazzo della Signoria sind unter diesem Gesichtspunkt entstanden. Diese greifen unter anderem auch auf das Element der weiter zurückreichenden Ursprünge zurück. Im Falle von Florenz wird argumentiert, dass Florenz als Stadt eine römische Gründung gewesen sei und seither ununterbrochen fortbestanden habe. Aus diesem Grund sahen sich die Florentiner und die Medici als viel älter an als Ferrara und deshalb soll ihnen der Vorrang gebühren. Mehr hierzu bei Williams, *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio*, S. 165.

hinten frisiert. Ihr linker Arm ruht locker auf der Armlehne des Stuhles. Der rechte Arm liegt auf ihrem Oberschenkel. In der Hand hält Eleonora einen Zobel mit gold- und juwelenbesetztem Kopf - ein luxuriöser Gegenstand, den man öfters bei Damen aus dem 16. Jahrhundert wiederfindet, den sie als Nackenwärmer benutzt hatten.

Im linken Hintergrund des Portraits befindet sich ein Fenster, durch das der Blick auf eine weite, etwas hügelige Landschaft freigegeben wird. Vor dem Fenster befindet sich eine Uhr und vor dieser liegt ein kleiner Hund mit weiss-braun geschecktem Fell.

Sowohl der Hund als auch die Uhr werden zum Teil als Symbol für Treue angesehen. Andere Wissenschaftler wie etwa Wethey zweifeln an einer tieferen Bedeutung von Hund und Uhr. Wethey glaubt, dass sie die einzige Möglichkeit waren, um das Portrait etwas zu beleben.¹⁷¹

Das Portrait entstand 1536, als Eleonora dreiundvierzig Jahre alt war. Sie war 1493 als Tochter von Francesco II. Gonzaga und Isabella d'Este geboren worden. Das heisst sie war eine Schwester von Federico II. Gonzaga, Herzog von Mantua. Mit sechzehn Jahren heiratete sie Francesco Maria I. della Rovere. Hier wird deutlich, wie eng italienische Herzogshäuser untereinander zum Teil verbunden waren.

Während Francesco Marias langer kriegsbedingter Abwesenheiten führte Eleonora die administrativen Geschäfte des Herzogtums Urbino.

Ein weiteres Portrait aus der Familie della Rovere zeigt Giulia Varano (Abb. 59). Sie war die erste Frau von Guidobaldo della Rovere. Das Portrait wurde ebenfalls von Tizian gemalt. Das Gemälde entstand um das Jahr 1545. Giulia sitzt in derselben Pose wie ihre eben genauer betrachtete Schwiegermutter Eleonora Gonzaga: der linke Arm auf die Stuhllehne aufgelegt und den rechten auf ihren Oberschenkel. Das Kleid ist ebenfalls dunkel gehalten, weist allerdings zum Hals hin und an den Ärmeln helle Rüschen auf.

Um den Hals trägt Giulia Varano eine Kette mit einer tropfenförmigen Perle. Eine solche Perle trägt sie ebenso als Ohrstecker und in ihrem Haar. In der rechten Hand hält sie ein paar Blümchen. Der Hintergrund des Bildes ist sehr dunkel gehalten. Rechts oben ist ein kleines Fenster, das den Blick auf eine eher düstere

¹⁷¹ Vgl. Wethey, *The Paintings of Tizian*, S. 134.

Landschaft frei gibt.

Wer war die erste Frau von Guidobaldo delle Rovere? Giulia wurde 1524 geboren. Nach dem Tod ihres Vaters Giovanni Maria war sie von Papst Clemens VII. 1527 zur Erbin von Camerino gemacht worden. Als Reaktion auf diese Ernennung wurde Camerino von Rudolfo Varano, einem natürlichen Sohn von Giovanni, zerstört. 1534 wurde Giulia, damals zehn Jahre alt, eilig mit Guidobaldo della Rovere verheiratet. Nachdem Papst Paul III. Farnese auf Clemens VII. gefolgt war, legte dieser das Interdikt über Camerino und exkommunizierte Giulia, da er sie aufgrund ihres Territoriums als Ehefrau für seinen Enkel Ottavio vorgesehen hatte. 1542 musste Guidobaldo II. seine Rechte am Herzogtum Camerino abtreten, das zuerst an Ottavio Farnese und schliesslich 1545 an den Kirchenstaat fiel.

Giulia starb schwanger 1547 mit dreiundzwanzig Jahren an einer plötzlichen Krankheit. Sie hatte zusammen mit Guidobaldo eine Tochter.¹⁷²

Nach dem Tod von Giulia Varano wechselte Guidobaldo II. die Seiten und wandte sich Papst Paul III. zu. In der Folge heiratete er zum zweiten Mal, nämlich Vittoria Farnese.

Tizian schuf auch von Vittorias Sohn und Erben des Herzogtums Urbino, Francesco Maria II., ein Portrait. Hier wird deutlich, wie eng Tizian mit den Herrschern von Urbino verbunden gewesen war. Einzig von Vittoria Farnese findet sich kein Portrait von Tizian.

5.1.3 Medici

Bei den Portraits der Familie de' Medici bleibt der Fokus weiterhin auf Cosimo I. und den nachfolgenden Familienmitgliedern, da Alessandro de' Medici nur für kurze Zeit Herzog von Florenz gewesen war und nach seinem Tod in gewisser Weise eine Zäsur stattgefunden hatte. Es kann bereits vorweggenommen werden, dass es im Vergleich zu anderen Herzogsfamilien viel mehr Portraits gibt, auf denen Cosimo I. zusammen mit seiner Frau Eleonora di Toledo zu sehen ist.

Eines davon befindet sich im Palazzo della Signoria, genauer im Tondo des Studiolo von Francesco de' Medici. Das Portrait (Abb. 60) wurde 1572, also relativ spät in der Umgestaltungsgeschichte des Palazzo della Signoria von

¹⁷² Vgl. Wetthey, *The Paintings of Tizian*, S. 136.

Alessandro Allori geschaffen.

Cosimo I. ist wie üblich, in starker Anlehnung an das Portrait von Bronzino, in militärischer Rüstung zu sehen. Eleonora trägt ein festliches Gewand, das mit einer doppelreihigen Perlenkette geschmückt ist. Um ihren Hals trägt Eleonora ebenfalls eine Perlenkette zusammen mit einem kleinen Medaillon. Das Erstaunliche an diesem Fresko ist, dass Eleonora ein äusserst junges Gesicht hat. Im Jahr 1572, als das Fresko entstanden ist, war Eleonora allerdings bereits verstorben. Sie hatte seit den frühen 1550er Jahren an Tuberkulose gelitten.

Wieso das junge Gesicht auf diesem Portrait? Das Gemälde war zu Ehren des zehnten Todestages von Eleonora in Auftrag gegeben worden, um an die glückliche und auch fruchtbare Verbindung von Eleonora mit Cosimo I. zu erinnern.¹⁷³

Auf die glückliche Verbindung zwischen den beiden Eheleuten ist bereits in einem früheren Kapitel eingegangen worden. Wie für jeden Herrscher war es auch für Cosimo I. von grösster Wichtigkeit gewesen, dass aus seiner Verbindung mit Eleonora baldmöglichst ein Erbe und Nachfolger entsprang. Ein Jahr nach der Hochzeit mit Eleonora wurde 1540 Maria geboren, doch bereits nach einem weiteren Jahr folgte mit Francesco der spätere Grossherzog der Toskana. Im Vergleich zu anderen Herzogsfamilien in Italien wie etwa den d'Este und den della Rovere hatte Cosimo I. sich über mangelnden Nachwuchs keine Sorgen zu machen. In den nachfolgenden Jahren wurden Isabella (1542), Giovanni (1543), Lucrezia (1544), Garzia (1547) und Ferdinand (1549) geboren. Wie es im 16. Jahrhundert den Umständen entsprach, waren viele Kinder noch keineswegs ein Garant für eine geregelte Nachfolge. Zwei von Cosimos Knaben, Giovanni und Garzia, starben bereits in jungen Jahren.

Das Fresko im Tondo des Studiolo von Francesco de' Medici wurde bewusst als Doppelportrait an dieser Stelle positioniert. Francesco de' Medici, der 1572 bereits die Herrschaft innehatte, wollte damit aufzeigen, dass Cosimo I. und Eleonora eine neue Dynastie der Medici gegründet und sich als Herrscher von Florenz etabliert hatten. Francesco betonte seine Abstammung von Cosimo I., da sie ihm zu neuer Stärke in seiner Position als Herzog verhelfen konnte.

Nicht nur anhand von Fresken im Palazzo della Signoria, sondern auch in anderen

¹⁷³ Vgl. Cox-Rearick, *Public and Private*, S. 140.

Kunstwerken liess Cosimo I. sich selbst und seine Familie dynastisch darstellen. Bereits 1557 schuf Giovanni Antonio de Rossi eine Gemme (Abb. 61), auf der Herzog Cosimo I., seine Frau Eleonora und fünf ihrer Kinder zu sehen sind. Die Gemme wurde nicht fertig gestellt. Heute befindet sich diese im Palazzo Pitti in Florenz. De Rossi schuf die Gemme nach einer von Giorgio Vasari angefertigten Skizze.¹⁷⁴

Die Gesichter von Cosimo I. und Eleonora sind im Profil dargestellt und sind einander direkt gegenübergestellt. Cosimo I. befindet sich auf der linken Seite, Eleonora auf der rechten. Auf Cosimos Arm liegt eine Art Kugel, bei der es sich um die unfertige Stelle der Gemme handelt. Hinter den Köpfen des Herzogspaares sind knapp die Profile zwei ihrer Kinder zu sehen. Jeweils über der Schulter des Herzogspaares ist der Kopf eines weiteren Kindes zu erkennen. Am unteren rechten Rand der Gemme ist schliesslich das jüngste Kind zu sehen, das sich mit beiden Händen am Arm von Eleonora festhält.

Die Gemme entstand 1557. Interessant ist, dass auf ihr nur fünf der damals sechs lebenden Kinder von Cosimo I. und Eleonora zu sehen sind. Selbst wenn Maria de' Medici, die im Entstehungsjahr der Gemme gestorben war, nicht dargestellt wurde, fehlt eines der Kinder. Um welches Kind es sich dabei handelt und was der Grund für das Fehlen war, konnte nicht geklärt werden.

Fest steht, dass diese Gemme ein dynastisches Bild zeigt. Es wurde vom Künstler betont, dass Cosimo I. und Eleonora viele Nachkommen hatten und damit den Fortbestand der Familie sowie den Verbleib des Herzogstitels bei den Medici gesichert hatten.

Es gibt noch ein weiteres Kunstwerk, das die gute Beziehung zwischen Cosimo I. und Eleonora di Toledo betonte. Es ist eine Gemme *all'antica*, die von Domenico Compagni 1574, also nach dem Tod von Cosimo I., geschaffen wurde (Abb. 62). Die Gemme befindet sich heute im Museo degli Argenti des Palazzo Pitti in Florenz. Diese Gemme ist ähnlich konzipiert wie die vorangehend beschriebene. Erneut befindet sich Cosimo I. links und Eleonora rechts. Wiederum sind sie in Profilansicht gezeigt und blicken einander direkt an. Dieses Mal sind die Gesichter der beiden Dargestellten eher älter. Auffallend ist auch, dass beide in antike Gewänder gehüllt sind. Auch die Form der Gemme erinnert stark an antike

¹⁷⁴ Vgl. Cox-Rearick, *Public and Private*, S. 113.

Gemmen.

Diese Gemme war von Francesco de' Medici kurz nach dem Tod von Cosimo I. in Auftrag gegeben worden. In einem Brief an Compagni äusserte Francesco, dass es dem Künstler gelungen war, den beiden Figuren grosse Ähnlichkeit zu ihren Vorbildern zu schenken.

*Tornerà molto bene; e così abbozzate somigliano, molto.*¹⁷⁵

Nur schwer ist auf der Gemme zu erkennen, dass Cosimo I. seine grossherzogliche Krone trägt. Diese kann als Erinnerungsstück eher privaten Charakters bezeichnet werden. Die antikisierte Darstellung entsprach zum einen der Mode Mitte des 16. Jahrhunderts und zum anderen wurde auf diese Weise erneut indirekt die Verbundenheit von Cosimo I. mit Augustus betont.

Es wurden zur Zeit von Cosimo I. allerdings nicht nur sogenannte Doppelportraits in Auftrag gegeben, sondern auch Gemälde, die nur Eleonora di Toledo und die Kinder von Cosimo I. zeigten. Auf sie wird im Folgenden näher eingegangen.

Diese Art von Portraits wurde vorwiegend von Agnolo Bronzino geschaffen. Zuerst das Portrait, welches Eleonora zusammen mit einem ihrer Kinder zeigt (Abb. 63). Es entstand 1550 und zeigt Eleonora mit Francesco. Das Gemälde befindet sich heute im Museo Nazionale di San Matteo in Pisa.

Eleonora ist in der Bildmitte wie üblich in ihrem mit Perlen durchwirkten Kleid zu sehen. Francesco auf der linken Seite hält sich am Arm seiner Mutter fest und trägt ebenfalls ein dunkles Gewand. Die Beiden befinden sich vor einem mächtigen Vorhang.

1550, zum Zeitpunkt der Entstehung des Portraits, war Francesco neun Jahre alt, was dem Aussehen des Kindes auf dem Gemälde entspricht. Diese Art von Portrait war weitverbreitet. Sie dienten vorwiegend als diplomatische Geschenke.

Nachdem das soeben beschriebene Portrait von Agnolo Bronzino zur Zufriedenheit der Medici ausgeführt worden war, wurden ab dem Jahr 1550 immer mehr Aufträge vom Hof Cosimos an Bronzino gegeben, um weitere Kinderportraits zu malen (Abb. 64). Cosimos Majordomus Pier Francesco Riccio

¹⁷⁵ Giovanni Antonio Dosi in Rom an Niccolo Gaddi am 8. Mai 1574. Aus: Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, S. 300.

wurde am 8. Dezember 1550 beauftragt, Bronzino von Florenz nach Pisa zu senden. Cosimos Sohn Giovanni hielt sich dort auf und sollte von Bronzino für den Papst portraitiert werden. Nicht nur Giovanni wurde schliesslich gemalt, sondern auch Eleonora und Garzia sowie eine Tochter Cosimos, Maria.¹⁷⁶

Im Juli 1551 wurden die Kinderportraits mit Ausnahme von jenem Giovanni zur Villa Poggio a Caiano gesandt, jenes von Giovanni nach Rom, wo es am 24. Oktober 1551 eintraf.

Was ist auf diesem Bild zu sehen? Das Portrait zeigt einen Jungen von der Hüfte an aufwärts. Er trägt ein dunkles mit goldenem Faden durchwirktes Gewand, das eindeutig als festliche Kleidung gesehen werden kann. Sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt und weist einen ernsten, etwas abweisenden Blick auf. Die linke Hand des Jungen ist nicht zu sehen, während die rechte erkennbar ein aufgeschlagenes Buch hält, von dem nur eine Ecke zu sehen ist. Als Hintergrund diente eine Vorhang.

Dieses Portrait wurde bewusst für den Papst angefertigt.

Das Portrait zeigt Giovanni ohne viel Aufhebens. Es ist ein Kinderportrait wie die anderen von Agnolo Bronzino. Einzig durch das am linken Bildrand zu sehende Buch wird ein Hinweis auf Giovanni zukünftigen Weg gegeben. Ob es sich bei dem dargestellten Buch tatsächlich um eine Bibel handelt, muss offen bleiben. Es weist jedoch deutlich auf die vorhandene Bildung von Giovanni hin.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass es auffallend ist, wie viele Kinder- und Familienportraits von der Herzogsfamilie de' Medici angefertigt wurden. Der Gedanke, der hinter diesen Bildnissen lag, war ihre Verwendung als diplomatische Geschenke. Durch das Schenken eines Portraits war man an anderen Höfen und bei anderen Herrschern präsent. Es war der Sinn dieser Portraits, die Erinnerung an die eigene Macht und Position bei anderen wachzuhalten.

5.1.4 Gonzaga

Bei der Familie Gonzaga werden vorerst die Portraits von zwei Frauen betrachtet - Isabella d'Este und Margerita Paleologa. Isabella d'Este war die Mutter von

¹⁷⁶ Vgl. Heikamp, *Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse*, S. 134.

Federico II. und Margerita Paleologa dessen Frau.

Das Portrait von Isabella wurde von Tizian um 1534 / 36 gemalt (Abb. 65). Isabella trägt ein schwarzes Gewand, auf dessen Ärmeln helle Muster gezeichnet sind. Über ihren Schultern hat sie ein Fell. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Portraits war Isabella bereits sechzig Jahre alt, was auf dem Gemälde allerdings nicht zu erkennen ist. Sie hat die Gesichtszüge einer jungen Frau. Warum ihre Gesichtszüge jugendlich gezeigt werden, muss Spekulation bleiben. Eine mögliche Erklärung kann sein, dass sie bewusst von dem Betrachter als perfekte Herrscherin und Patronin der Künstler, Humanisten und Gelehrten wahrgenommen werden wollte.

Isabella war die Tochter von Ercole I. d'Este und Eleonora d'Aragn gewesen. Mit sechzehn Jahren wurde sie mit dem Markgrafen von Mantua, Francesco II. Gonzaga, verheiratet. Sie erlangte in der Geschichtsforschung grosse Berühmtheit für ihre ausgewählte Kunstsammlung.

Ein weiteres Indiz für das junge Aussehen von Isabella auf diesem Portrait könnte die 1530 erlangte Herzogswürde für ihren Sohn Federico II. sein. Dieser war bestrebt, seine Herkunft und Abstammung in Form von Bildern zu verdeutlichen. Das junge Erscheinen seiner Mutter war eine Idealisierung.

Das zweite Portrait zeigt Margerita Paleologa und wurde 1531 von Giulio Romano gemalt (Abb. 66). Zu sehen ist eine auf einem Holzstuhl sitzende Frau in einem reich mit Ornamenten verzierten dunklen Gewand. Ihre Arme liegen auf den Armlehnen des Stuhls. Um ihren Hals trägt sie eine lange goldene Kette und an der rechten Hand einen Goldring mit Stein. Ihre Augen blicken ernst auf die linke Seite. Ihre braunen Haare sind geflochten und hochgesteckt. Über ihrer linken Schulter ist eine Türöffnung zu sehen, durch die man im Raum dahinter eine Frau in einem langen grünen Gewand sieht, die einen grünen Samtvorhang von einem weiteren Türrdurchgang weghält. Durch diesen Durchgang betreten weitere Frauen den Raum.

Das Gemälde zeigt Margerita Paleologa zur Zeit ihrer Hochzeit mit Federico II. Gonzaga. Die Dame im Hintergrund ist die Dienerin von Margerita, die gerade dabei ist, drei Besucherinnen der Herzogin zu empfangen.¹⁷⁷

Hinter der ersten Frau von Federico II. Gonzaga versteckt sich eine komplexe

¹⁷⁷ Vgl. Whitaker, Clayton, Leconte (Hg.), *The Art of Italy in the Royal Collection*, S. 241.

Geschichte, bei der die Heirat als Mittel zum Zweck diene. Die Geschichte begann bei Margeritas Schwester Maria Paleologa. Diese, die Tochter des Markgrafen von Monferrato, einem benachbarten Territorium von Mantua, wurde noch in sehr jungen Jahren als Ehefrau für Federico bestimmt. Mit zehn Jahren, 1517, wurde Federico verheiratet. Da die Braut zu diesem Zeitpunkt aber erst acht Jahre alt war, wurde die Ehe nicht vollzogen.

Diese Verbindung war unter anderem durch den französischen König Franz I. zustande gekommen. Als sich Federico später immer stärker dem Kaiser zugewandt hatte und auch zugelassen hatte, dass Mantua zu einer Durchgangsstation der kaiserlichen Armee wurde, war es für Federico wichtig, eine Frau zu heiraten, welche die Gunst des Kaisers besass. Deshalb galten seine Bemühungen der Auflösung seiner Ehe mit Maria Paleologa. Zu diesem Zweck schrieb er einen Brief an Papst Clemens VII. und bat ihn um Ungültigerklärung der Ehe.

*... per poter disporre di se secondo che dalla occasione de 'tempi la vera consigliata.*¹⁷⁸

Der Papst gab der Bitte statt und an Federico II. wurden in der Folge mehrere neue Heiratskandidatinnen herangetragen. Vom Kaiser wurde ihm die Tochter des Herzogs von Bayern oder Giulia, die Tochter des letzten Königs von Neapel, empfohlen. Auch die Franzosen schlugen eine mögliche Kandidatin vor: eine Tochter aus dem Haus von Navarre.

Federico II. unterzeichnete schliesslich am 6. April 1530 eine Heiratserklärung für Giulia d' Aragon. Doch im Juni 1530 starb der Markgraf von Monferrato. Als Erbe hinterliess er einen älteren, kinderlosen Onkel, Giovanni Giorgio. Maria, die erste Frau von Federico II., hatte nun grosse Aussichten, Monferrato zu erben. Ohne zu zögern hielt sich Federico II. daraufhin nicht mehr an den mit Giulia geschlossenen Ehevertrag, sondern erklärte wiederum mit Hilfe des Papstes die Aufhebung der Ehe mit Maria Paleologa für ungültig.

Im September 1530 schloss er einen neuen Ehevertrag mit Maria Paleologa. Wenige Tage vor der Fertigstellung des Vertrages starb diese allerdings. Federico II. drängte daraufhin den Papst, ihm die nötige Erlaubnis zu geben, anstelle von

¹⁷⁸ Mozzarelli, *La corte die Mantova*, S. 80.

Maria ihre Schwester Margerita heiraten zu dürfen. Durch diese Heirat gewann Federico II. auf einen Schlag ein neues Territorium.

Um Kaiser Karl V. wegen der aufgelösten Hochzeit mit Giulia d'Aragon zu besänftigen, bot Federico II. diesem 50 000 scudi.¹⁷⁹

Der Erbe des Herzogtums Mantua war 1540 Federicos Sohn Francesco III. Gonzaga. Er war mit Katharina von Österreich verheiratet, einer Tochter von Kaiser Ferdinand I.. Die Herrschaft von Francesco III. und insbesondere seine Ehe waren allerdings nicht von langer Dauer. Bereits vier Monate nach seiner Eheschliessung starb Francesco III. am 21. Februar 1556. Aus diesem Grund gibt es kein Portrait von Katharina von Österreich, das in ihrer Funktion als Herzogin von Mantua entstanden ist. Das Paar blieb den Umständen entsprechend kinderlos, so dass 1550 Francescos Bruder Guglielmo den Thron bestieg. Er heiratete am 26. April 1561 Eleonore von Österreich, die ebenfalls eine Tochter von Kaiser Maximilian I. war.

5.1.5 Farnese

Bei den Farnese, der jüngsten Herzogsfamilie dieser Untersuchung, sind vorwiegend Portraits von männlichen Verwandten der Herzöge bekannt. Zwei dieser Portraits werden genauer betrachtet. Es handelt sich bei beiden Bildern um Werke von Tizian. Der Grund hierfür liegt in einem Besuch, den Tizian 1545 / 46 Rom und dem Papst abstattete und währenddessen diese Gemälde entstanden sind.

Interessant ist, dass alle diese Portraits kurze Zeit nach der Entstehung des Herzogtums Parma und Piacenza entstanden sind. Dieser Aspekt sollte bei der Betrachtung der Gemälde nicht ausser Acht gelassen werden.

Das erste Portrait ist äusserst bekannt und zeigt Papst Paul III. mit seinen beiden Enkeln (Abb. 67). Die gesamte Szene spielt sich vor einem grossen Vorhang ab. In der Mitte des Gemäldes sitzt Papst Paul III.. Seine Arme hat er auf beiden Seiten seines Sessels auf die Armlehnen gelegt. Das Gesicht des Papstes zeigt einen alten Mann mit einem etwas längeren, weissen Vollbart. Da Paul III. mit rundem Rücken dargestellt wurde, ist sein Hals kaum zu sehen. Sein Blick ist

¹⁷⁹ Vgl. Salgado, *Terracotta and Iron. Mantuan Politics*, S. 37.

skeptisch auf den neben ihm stehenden Mann gerichtet - es ist sein Enkel Ottavio Farnese, der eine Verbeugung gegenüber dem Papst andeutet. Ottavio trägt ein dunkles Gewand mit hellen Beinkleidern und an seiner linken Seite einen Säbel. Der Blick ist auf den Papst gerichtet.

Auf der linken Seite des Gemäldes, seitlich hinter dem Papst, ist Kardinal Alessandro Farnese zu sehen. Er trägt die übliche Kardinalsrobe. Seine rechte Hand ist erhoben und er blickt als einziger der Dargestellten den Betrachter des Bildes an.

Das Interessante an diesem Gemälde von Tizian ist die unterschwellige Aussage, die durch die Figuren gemacht wird. Obwohl Papst Paul III. eindeutig im Zentrum des Gemäldes zu sehen ist und Ottavio Farnese sich vor ihm verneigt, sind die Machtverhältnisse nicht derart eindeutig. Der Blick von Papst Paul III. ist skeptisch auf Ottavio gerichtet und dieser scheint gegenüber dem vom Alter gezeichneten und sitzenden Papst trotz Verbeugung die Überhand zu haben. Ein Blick auf die bewegte Geschichte der Gründung des Herzogtums Parma und Piacenza erhellt das Gemälde weiter. Ursprünglich war Ottavio dafür vorgesehen gewesen, der erste Herzog von Parma und Piacenza zu werden, da Pier Luigi nicht sehr angesehen war. Dieser war 1527 sogar von Papst Clemens VII. exkommuniziert worden. Es gelang Pier Luigi jedoch, mit diplomatischem Geschick den Papst 1545 umzustimmen.

Parma-Piacenza stand an der Grenze zwischen dem Kaiserreich und dem Kirchenstaat. 1513 war das Gebiet von päpstlichen Truppen Julius II. besetzt worden. Es blieb lange ein umstrittenes Gebiet. 1521 kam es zur Übereinkunft zwischen Kaiser und Papst. Die päpstlichen Interessen an Parma-Piacenza wurden anerkannt, es war aber keineswegs die Absicht von Karl V., dass daraus ein Herzogtum entstand. 1545 übergab Paul III. das Gebiet an seinen Sohn. Karl V. waren indes die Hände gebunden, da er das kurz bevorstehende Konzil von Trient nicht gefährden wollte.¹⁸⁰ Nicht nur der Kaiser war gegen dieses Vorhaben gewesen, auch einige Kardinäle konnten sich damit nicht anfreunden. Paul III. hielt diesen als Argument entgegen, es sei besser, wenn Parma-Piacenza ein unabhängiges Herzogtum sei, das von einer papstloyalen Familie regiert werde,

¹⁸⁰ Vgl. Gamrath, *Farnese*, S. 54.

als eine schwache Provinz, die dem Feind zufallen könnte.¹⁸¹

Dieses Gemälde von Tizian kann als Staatsportrait gesehen werden. Es wird daraus deutlich, dass Papst Paul III. der Begründer der Dynastie der Farnese mit Herzogstitel war. Aber es wird auch deutlich, dass Papst Paul III., wenn es um den Machterhalt für die Farnese ging, ursprünglich auf seinen Enkel Ottavio setzte und nicht auf seinen Sohn Pier Luigi, der auf dem Gemälde vergeblich gesucht wird. Deutlich wird durch die gemeinsame Darstellung von Kardinal Alessandro und Ottavio auch, dass dieser auf die Unterstützung seitens der Kirche, insbesondere Kardinal Alessandros, angewiesen war. Ohne Alessandro wäre Ottavio kaum jemals Herzog geworden - dies sollte bedacht werden.

Zwei weitere Portraits unterstreichen diese Aussage zusätzlich - ein Portrait von Papst Paul III. und eines von Kardinal Alessandro Farnese.

Das Portrait von Papst Paul III. entstand ebenfalls 1545. Der Papst ist erneut mit älteren Gesichtszügen dargestellt. Er trägt das übliche Papstgewand. Den Hut auf seinem Kopf nennt man camauro. In seiner rechten Hand hält Papst Paul III. eine Geldbörse, in der anderen ein Blatt Papier.

Auch das Portrait von Kardinal Alessandro Farnese wurde 1545 geschaffen (Abb. 68). Es handelt sich hierbei um ein Dreiviertelportrait. Alessandro steht in der für einen Kardinal typischen roten Kleidung vor einem grossen braun-schwarzen Vorhang, auf dessen Rückseite sich eine Farnese-Lilie befindet.

Innerhalb der Farnese Familie erlangte Kardinal Alessandro grosse Macht und war für die Familie eine wichtige Persönlichkeit zu Erhaltung und Erweiterung der Macht. Bereits mit vierzehn Jahren war Alessandro Kardinal von Sant'Angelo in Foro Piscium geworden.

Wie später noch genauer zu sehen ist, war Kardinal Alessandro auch ein tatkräftiger Patron der Künste. Eines seiner wichtigsten Bauwerke war die Villa in Caprarola.

Papst Paul III. und Kardinal Alessandro Farnese waren für die Entstehung und den Fortbestand des Herzogtums Parma und Piacenza ausschlaggebend. Ohne sie wären Pier Luigi und Ottavio Farnese nicht Herzöge geworden. Bei der Familie der Farnese nahmen diese zwei hohen kirchlichen Würdenträger die Position von

¹⁸¹ Vgl. Gamrath, *Farnese*, S. 56.

Sicherern der Herrschaft ein. Bei keiner anderen Herzogsfamilie gab es männliche Verwandte, die einen derart grossen Einfluss auf das Fortbestehen des Herzogtums ausübten.

Einmal mehr wird überdeutlich, dass das Herzogtum der Farnese künstlich konstruiert worden war und deshalb anderen Gegebenheiten unterworfen war.

Es gibt aber auch in der Familie der Farnese des 16. Jahrhunderts mindestens eine wichtige Frau, deren Portrait an dieser Stelle nicht ausser Acht gelassen werden darf. Das Portrait, gemalt von Piombo, zeigt Margarete von Österreich, genannt Madama (Abb. 69).

Margarete war die Tochter von Kaiser Karl V. und war vor ihrer Ehe mit Ottavio Farnese bereits mit Alessandro de` Medici verheiratet gewesen. Nach dessen gewaltsamem Tod hatte sich Cosimo I. de` Medici grosse Hoffnungen gemacht, Margarete zu heiraten, doch Papst Paul III. gab sie seinem Enkel Ottavio zu Frau. Das Portrait zeigt Margarete auf einem grossen, mit Schnitzereien verzierten Stuhl sitzend. Die Füsse des Stuhles sind geschwungen und an der Vorderseite der Armlehne ist ein Löwenkopf zu erkennen. Margarete trägt ein helles wallendes Gewand, über das sie einen dunkeln Umhang gelegt hatte. Den rechten Arm hat sie auf die Armlehne gelegt, der linke Arm liegt locker auf ihrem Oberschenkel. Auf einem Mauervorsprung am rechten oberen Bildrand ist eine Büste zu sehen. Bei dem dargestellten Männerkopf in militärischer Rüstung handelt es sich um Karl V., den Vater von Margarete.

Dieses Portrait von Madama zeigt durch die Präsenz ihres Vaters Karl V. in Form einer Büste deutlich, wem sie Zeit ihres Lebens verpflichtet war. Ihre Hochzeit, sowohl mit Alessandro als auch mit Ottavio, muss als geschickter Schachzug ihres Vaters zur zukünftig loyalen Bindung der beiden Herrscher an das Kaiserreich verstanden werden.

5.1.6 Synthese

Die Heirat war eines der wichtigsten Instrumente aller Herzöge im 16. Jahrhundert, um das persönliche Prestige durch Verbindungen mit anderen Familien zu steigern und den Erhalt der Herrschaft durch Nachkommen zu sichern. Auch innerhalb der hier untersuchten Familien wurde oft geheiratet. Als Beispiel dient die Ehe zwischen Francesco Maria I. della Rovere und Eleonora

Gonzaga. Gerade hier wird deutlich, dass es wichtig war mit seinem näheren Umfeld Allianzen zu schliessen, um die eigene Macht zu stabilisieren und abzusichern sowie im Ernstfall mögliche Verbündete zu haben.

Bei Federico II. Gonzaga wurde ein Doppelportrait geschaffen, um die Verbindung zu seiner Frau zu verdeutlichen. Anders bei Cosimo I. de` Medici - dieser liess sich unter anderem direkt mit der gesamten Familie abbilden, mit seiner Frau Eleonora di Toledo und mit seinen unzähligen Kindern. Cosimo I. liess sich oft mit seiner Familie wiedergeben. Diese Darstellungsform zeigte, dass die Nachkommenschaft gesichert war und dem Fortbestehen der eigenen Linie sowie dem zukünftigen Machtanspruch Beachtung geschenkt wurde. Da Cosimo I. die Herrschaft nicht in direkter Erbfolge erhalten hatten, wollte er für die Zukunft keine Zweifel an seiner Nachfolge lassen.

Es gab einen Künstler, der für mehrere italienische Herzöge im 16. Jahrhundert Portraits der Familienmitglieder anfertigte. Es handelt sich hierbei um Agnolo Bronzino, der sowohl für die Medici als auch für die Gonzaga malte.

Den Auftrag für ein Kunstwerk an einen Künstler zu vergeben, der bereits für andere gearbeitet hatte, vermittelte immer auch den Eindruck der Dazugehörigkeit zu einem bestimmten Kreis der Adligen. Gerade für die relativ jungen Herzogtümer war der Schein nach Aussen von grosser Wichtigkeit.

Portraits der Familienmitglieder anfertigen zu lassen, gehörte zum guten Ton - wie bereits erwähnt, sind sie in etwa mit Fotos in der heutigen Zeit zu vergleichen. In der Darstellungsweise gibt es keine grossen Unterschiede zwischen den einzelnen Familien. Es finden sich hier kaum individuelle Motive im Gegensatz zu den Portraits der Herrscher, die oft von persönlichen Zeichen und Symbolen geprägt waren.

Es kann festgehalten werden, dass sich einzig Cosimo I. de` Medici bei der Darstellung seiner Familie etwas aus dem Rahmen des Üblichen der anderen Herzogsfamilien hinaus bewegte, indem er nicht nur Einzelportraits von Frau und Kindern, sondern auch der gesamten Familie anfertigen liess.

5.2 Historische Darstellungen

Das folgende Kapitel widmet sich Historischen Darstellungen, so wie sie bereits zuvor für die Herzöge selbst betrachtet wurden. Hier geht es nun um Darstellungen von Vorfahren der im 16. Jahrhundert herrschenden Herzöge. Alle Kunstwerke, die erläutert werden, wurden von den regierenden Herrschern im 16. Jahrhundert in Auftrag gegeben. Das Interessante an der Untersuchung dieser Kunstwerke sind die Schwerpunkte, welche die Herrscher setzten, das heisst, welchen Vorfahren und Themen sie einen besonderen Stellenwert einräumten.

5.2.1 Della Rovere

Im Gegensatz zu den ausführlichen Darstellung von Francesco Maria I. in den verschiedenen Fresken in der Villa Imperiale in Pesaro liessen sich keine historischen Abbildungen von Vorfahren der della Rovere finden. Dies liegt in der Geschichte der Familie della Rovere begründet.

Nachdem bereits bekannt ist, dass Francesco Maria I. della Rovere durch Adoption zum Erben von Urbino geworden ist, ist auch die angeblich adlige Abstammung der Familie zu hinterfragen. Der adlige Ursprung der Familie wurde durch Francesco della Rovere, Papst Sixtus IV., begründet. Er war Franziskaner und wurde 1471 zum Papst gewählt. Obwohl dessen Verwandtschaftszweig ursprünglich von Händlern abstammte, stellte der Papst sofort eine Verbindung zu den Grafen von Vinovo bei Turin her. Ebenso wurde der Familie della Rovere durch das Papstamt eine Reihe von Kardinalaten zuteil.¹⁸²

Beim Betrachten der Geschichte der Familie della Rovere wird deutlich, dass es für die Herzöge des 16. Jahrhunderts wichtig war, die Geschichte ihrer Vorfahren nicht zu erwähnen oder gar zu betonen. Im Gegensatz zu anderen Herzogsfamilien konnten die della Rovere nicht auf eine erfolgreiche Karriere als Herzöge zurückblicken, sondern waren erst im 16. Jahrhundert zu diesem Titel gelangt. Die Umstände der Machterlangung, die auf Adoption und indirekter Erbschaft beruhten, sollten nicht hervorgehoben werden, um Zweifel an ihrer Legitimität

¹⁸² Vgl. Verstegen, *Patronage and Dynasty*, S. 146.

keinen Nährboden zu geben. Der Fokus wurde auf die Fähigkeiten und Erfolge der lebenden Herzöge ausgerichtet und dementsprechend in der Kunst wiedergegeben.

5.2.2 Medici

Bei den Medici lassen sich im Gegensatz zu den della Rovere sowohl im 15. Jahrhundert als auch im darauffolgenden Jahrhundert viele Kunstwerke finden, welche die Vorfahren der Herrscher zeigen. Hinter diesen Kunstwerken verbirgt sich mehr oder weniger offensichtlich eine Aussage, nicht nur zu den Vorfahren, sondern auch zu den in der Entstehungszeit herrschenden Zuständen.

Bei den Medici des 16. Jahrhunderts ist und bleibt der Palazzo della Signoria das grösste Gesamtkunstwerk überhaupt. Cosimo I. de' Medici widmete in dem bereits erwähnten Quartier von Leo X. nicht nur einen Saal sich selbst, sondern fünf weitere Säle seinen Vorfahren. Es handelt sich bei diesen Vorfahren um Leo X., der dem Quartier den Namen verlieh, Cosimo Pater Patriae, den Begründer einer eigentlichen Medici-Dynastie, Lorenzo den Prächtigen, unter dem ein sogenanntes Goldenes Zeitalter geherrscht hatte, Giovanni delle Bande Nere, den Vater von Cosimo I., und schliesslich Papst Clemens VII.. Da die fünf Säle mit unzähligen Fresken ausgeschmückt sind, auf denen die Protagonisten zu erkennen sind, werden hier nur die wichtigsten Fresken genauer untersucht. Zudem wird ein Gesamtüberblick über die dargestellten Szenen gegeben.

Als Begründer der Macht der Medici in Florenz wird Cosimo Pater Patriae in seinem Saal gefeiert.

Das Hauptfresko befindet sich in diesem Saal in zentraler Position an der Decke (Abb. 70). Was ist zu sehen? Im Vordergrund sind viele Personen, die meisten stehend, einige auch gebeugt. Hinter ihnen ist eine Landschaft mit einer Stadt zu erkennen. Die Personengruppen erscheinen auf dem Bild zweigeteilt, da sie aufeinander zugehen. Rechts sind nur Männer abgebildet, wobei drei von ihnen auf einem Pferd reiten. Links sind sowohl Männer als auch Frauen und Kinder zu sehen. Die Kinder wedeln mit Lorbeerzweigen. Auf diesem Fresko können diverse Personen genauer bestimmt werden. Der Mann im Vordergrund, der auf einem Pferd reitet und einen kaiserlichen Gestus ausführt, ist Cosimo Pater Patriae. Der zweite berittene Mann mit einem sehr weiblichen Gesichtszug soll

Giovanni de' Medici sein. Und der dritte Mann auf dem Pferd ist Piero de' Medici. Diese werden von ihren Anhängern umgeben, beispielsweise Niccolo di Cocco¹⁸³, Neri di Gino Capponi¹⁸⁴ und noch weiteren.¹⁸⁵

Auf der linken Seite des Freskos im Vordergrund mit rotem Umhang ist Piero di Tommaso Soderini abgebildet und neben ihm Niccolo da Uzzano¹⁸⁶ - beides Freunde von Cosimo Pater Patriae. Auch die weiteren abgebildeten Personen stellen verschiedene Florentiner Bürger dar. Diese scheinen den ihnen entgegenkommenden Zug ehrfürchtig willkommen zu heissen. So tragen sie auch ein Banner mit sich, auf dem "Patrie Pater Salve" zu lesen ist.¹⁸⁷

Dieses Fresko soll die Rückkehr von Cosimo Pater Patriae aus dem Exil darstellen. Wenn man das Fresko betrachtet, erhält man den Eindruck, dass die Rückkehr von der Bevölkerung sehr lange ersehnt und schliesslich triumphal gefeiert wurde. Der rechte Teil des Bildes mit Cosimo Pater Patriae sieht einem Triumphzug ähnlich. Die Medici kehren auf ihren Pferden reitend und von vielen Anhängern umgeben heroisch nach Florenz zurück. Diese Idee möchte das Fresko dem Betrachter vermitteln. Zu dieser Vorstellung trägt auch bei, dass die Personen auf der linken Seite kleiner dargestellt sind als jene auf der rechten Seite. Es ist klar ersichtlich, wer hier die Macht innehat und wer ehrerbietig dem Herrscher zjubelt.

Die Stadt im Hintergrund ist Florenz, da sich die abgebildeten Begebenheiten vor den Toren der Stadt zugetragen haben sollen. In der Tat kehrte Cosimo Pater Patriae am 6. Oktober 1434 aus dem Exil nach Florenz zurück. Doch die Rückkehr gestaltete sich etwas anders, als auf dem Fresko dargestellt.

Wie kam es überhaupt zu diesem Ereignis? Seit 1429 war Florenz in einen Krieg mit Lucca verwickelt gewesen, für den man die Medici verantwortlich gemacht hatte, obwohl dies nicht den Tatsachen entsprach. Als 1433 das Ende des Krieges da war, wollten die Gegner der Medici, die sogenannte Albizzi-Partei, abrechnen.

¹⁸³ Niccolo di Cocco war ab August 1434 für zwei Monate Gonfaloniere in Florenz und war den Medici freundlich gesinnt.

¹⁸⁴ Die Familie der Capponi unterstützte ursprünglich die Albizzi. Neri di Gino Capponi stellte sich allerdings auf die Seite der Medici und war einer derjenigen, die an der Rückkehr der Medici nach Florenz beteiligt war. Er vertrat Cosimo Pater Patriae nach dessen Rückkehr auf diplomatischen Missionen.

¹⁸⁵ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 129.

¹⁸⁶ Piero di Tommaso Soderini lebte von 1452 bis 1522. Er wurde 1502 zum Gonfaloniere auf Lebenszeit (*vexilifer perpetuus*) ernannt. 1512 zog die spanisch-päpstliche Armee gegen Florenz und verlangte den Rücktritt von Soderini zugunsten der Medici. Dieser lebte von da an bis zu seinem Tod im Exil.

¹⁸⁷ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 129.

Sie hatten zum Ziel, Cosimo Pater Patriae und die Medici ein für allemal zu ruinieren.

In Florenz wurde alle zwei Monate das Los für die Signoria neu gezogen. Jedes Mal gab es dabei eine Konkurrenzsituation zwischen den Medici und den Albizzi. Im September und Oktober 1433 ergab die Wahl der Signoria eine Vorherrschaft der Albizzi und Bernardo Guadagni, ein Freund der Albizzi, wurde Gonfaloniere. Dies war für die Albizzi-Partei eine günstige Situation, um gegen Cosimo Pater Patriae und die Medici vorzugehen. Doch Cosimo Pater Patriae hatte die Ereignisse vorausgeahnt und frühzeitig sein Vermögen von Florenz nach Venedig transferiert, weshalb es kein Desaster war, als er und viele Verwandte und Anhänger zuerst unter Arrest gestellt und schliesslich ins Exil geschickt wurden.¹⁸⁸ Viele erwarteten, dass Cosimo Pater Patriae nun mit Waffengewalt für seine Rechte und eine Rückkehr nach Florenz kämpfen würde, doch dies tat er nicht. Er stellte sein Exil so dar, als ob er schuldlos und ohne Grund verfolgt wurde und erhielt so die Aura eines politischen Märtyrers. Dies war ein geschickter Schachzug von Cosimo Pater Patriae gewesen. Als das Losglück ein Jahr später im August 1434 mehr medicifreundliche Entscheidungsträger an die Macht kommen liess, konnten die Medici nach Florenz zurückkehren.¹⁸⁹ Dies geschah aber nicht in Form eines Triumphzuges, sondern in einer eiligen Aktion. Die Rückkehr war auch nicht aufgrund von Bitten der Florentiner ermöglicht worden, sondern durch das Schicksal in Form eines Losglücks und durch die innere Zerstrittenheit der Albizzi-Partei. Als Cosimo Pater Patriae am 6. Oktober 1434 in einem seiner Häuser in Careggi, vor der Stadt Florenz, ankam, wurden Gesandte zu ihm geschickt, die ihn aufforderten, Florenz erst dann zu betreten, wenn es ihm gesagt würde. Dies geschah nicht vor dem Sonnenuntergang. Als Cosimo Pater Patriae und Lorenzo de' Medici Florenz betraten, waren die Strassen von Männern, Frauen und Soldaten so überfüllt, dass sie um die Stadtmauern herumreiten mussten und quasi durch einen Hintereingang, ohne von jemandem gesehen zu werden, zum Palazzo della Signoria gelangten. Die Rückkehr verlief in Wirklichkeit also ganz anders, als sie auf dem zentralen Fresko im Saal von Cosimo Pater Patriae zu sehen ist.¹⁹⁰

Cosimo I. hatte dieses Thema für das zentrale Fresko im Saal von Cosimo Pater

¹⁸⁸ Vgl. Hale, *Florence and the Medici*, S. 22.

¹⁸⁹ Vgl. Reinhardt, *Florenz zur Zeit der Renaissance*, S. 56.

¹⁹⁰ Vgl. Hale, *Florence and the Medici*, S. 23.

Patriae ausgewählt, um seine eigene Legitimität zu beweisen. Es war Cosimo I. ein Anliegen, den "Makel der Wahl" abzulegen. Durch die 1537 erfolgte Wahl war klar ersichtlich, dass er nicht der leibliche Nachfahre von Alessandro de' Medici war. Indem er sich nun aber in eine Linie mit Cosimo Pater Patriae stellte, wollte er sich als dessen legitimen Erben in Szene setzen. Er, Cosimo I., war der Nachfahre von Cosimo Pater Patriae und führte dessen Herrschaft genauso glorreich weiter, wie es dieser getan hatte. Cosimo Pater Patriae ist auf dem Fresko sehr prinzenhaft dargestellt, was die Bedeutung der dynastischen Herrschaft betonen sollte. Es sollten vor allem die Qualitäten als Staatsmann betont werden.

Ein weiterer Grund für die Wahl dieses Themas war die Rückkehr aus dem Exil. Dieses Thema wird noch öfters im Palazzo della Signoria seine Verwendung finden. Es soll die Verbindung aufzeigen, die zwischen Florenz und den Medici bestand. Die Medici waren die Herrscher von Florenz und - auch wenn sie eine gewisse Zeit im Exil verbracht hatten - kamen sie doch immer wieder "ehrenvoll" zurück. Nur durch die Darstellung einer triumphalen Rückkehr aus dem Exil liess sich die Stärke der Medici aufzeigen. Es entstand der Eindruck, als ob Florenz nicht ohne die Medici bestehen konnte und die Gegner kapitulierten. Deshalb war die Darstellung einer triumphalen Rückkehr aus dem Exil viel wichtiger als die Darstellung der tatsächlichen Gegebenheit.¹⁹¹

Nicht nur die Rückkehr von Cosimo Pater Patriae aus dem Exil ist in dessen Saal dargestellt worden, sondern auch der Augenblick des beginnenden Exils. Dieses Fresko befindet sich ebenfalls an der Decke, direkt neben dem zentralen Fresko der Rückkehr. Die Personen sind im Profil dargestellt und reiten auf Pferden am Betrachter vorüber. Vasari beschrieb das Fresko wie folgt:

*Quello da quel berrettone rosso è Averardo de' Medici, il quale fu confinato seco; l'altro più giovane è Puccio Pucci, e Giovanni e Piero figliuoli di Cosimo, li quali, con quelli staffieri, vestiti come si usava in quel tempo, escono fuor della porta a S. Gallo, e vanno ... al confino; drieto dove sono i carriaggi, vi è il restante della famiglia di Cosimo.*¹⁹²

¹⁹¹ Vgl. Van Veen, *Cosimo I de Medici and his self-representation*, S. 21.

¹⁹² Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 90.

Cosimo Pater Patriae wurde von seinen Kindern und Freunden ins Exil begleitet. Wie bereits erwähnt, hatte Cosimo Pater Patriae diese Entwicklung kommen sehen und vorgesorgt.

Warum ist dieses Fresko in seinem Saal zu sehen? Im ersten Augenblick ist es verwunderlich, dass ein Ereignis wie dieses Eingang in die Fresken im Palazzo della Signoria gefunden hat. Gerade weil die meisten Fresken die Stärke der Medici aufzeigen, fällt dieses Fresko besonders auf.

Auf den zweiten Blick wird aber klar, dass auch das Fresko des Exils geschickt ausgewählt wurde. Neben dem grossen Fresko der Heimkehr aus dem Exil konnte so noch einmal verdeutlicht werden, wie eng die Medici mit Florenz und auch Florenz mit den Medici verbunden waren. Der Gegensatz zwischen dem Weg ins Exil und der ruhmreichen Rückkehr wurde betont. Der Betrachter konnte aus diesen beiden Fresken den Schluss ziehen, dass alles Positive in Florenz nur den Medici zu verdanken war. Durch ihre Rückkehr aus dem unrechtmässigen Exil verhalfen die Medici in ihren Augen Florenz zu dem, was es geworden war. Die Untrennbarkeit zwischen Medici und Florenz wurde durch die beiden Szenen aufs Deutlichste aufgezeigt.

Ein weiteres interessantes Fresko im Saal von Cosimo Pater Patriae befindet sich an der Decke (Abb. 71). Auf einem erhöhten Podest sitzt ein Mann mit sehr markanten Gesichtszügen. Er wird von weiteren stehenden Männern umringt. Diese halten zum Teil Pergamente in der Hand und scheinen dem Mann in der Mitte etwas vorzutragen bzw. zu präsentieren.

Die sitzende Person ist Cosimo Pater Patriae. Neben ihm sind vorne rechts Marsilio Ficino¹⁹³ und links mit dem Rücken zum Betrachter Luca della Robbia¹⁹⁴ zu erkennen. Rechts hinter Cosimos Schulter sind Donatello¹⁹⁵ sowie oben rechts Brunelleschi¹⁹⁶ abgebildet. Das Fresko zeigt also, wie Cosimo Pater Patriae von Künstlern und Literaten aus seiner Zeit umgeben ist. Das Podest, auf dem Cosimo Pater Patriae sitzt, hebt ihn aus dem Kreis der Künstler deutlich hervor. Er bildet

¹⁹³ Marsilio Ficino (1433 - 1499) wurde als Sohn des Leibarztes von Cosimo Pater Patriae geboren und studierte die humanistischen Fächer. Er übersetzte vor allem die Werke von Platon ins Lateinische. Von den Medici wurde er grosszügig unterstützt.

¹⁹⁴ Luca della Robbia (1400 - 1482) gehörte einer florentinischen Bildhauerfamilie an und wurde ursprünglich als Goldschmied ausgebildet. Von ihm stammen Marmorskulpturen und eine Bronzetür zur Sakristei im Dom von Florenz sowie Relieffiguren am Campanile.

¹⁹⁵ Donatello (1386 - 1466)

¹⁹⁶ Filippo Brunelleschi (1377 - 1446)

das Zentrum des Freskos. Die Künstler scharen sich um ihn und zeigen ihm zum Teil Entwürfe ihrer Werke. Auf dem Fresko wird Cosimo Pater Patriae als Mäzen dargestellt. Dies erkennt man auch daran, dass er in seiner linken Hand eine Geldbörse hält, aus der er die Künstler entlöhen wird. In diesem Punkt zeigt das Bild eine Tatsache. Cosimo Pater Patriae war ein Förderer der Künste. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil war Cosimo Pater Patriae der reichste Mann in Florenz gewesen. Es war eines seiner Ziele, die Art und Weise, wie er zu diesem Vermögen gelangt war, zu erklären. Um dieses Ziel zu erreichen und für politische Zweck, diente Cosimo Pater Patriae die Kunst. In diesem Sinne förderte er sie auch. Das Thema des von Künstlern umgebenen Medici taucht im Palazzo della Signoria noch an weiteren Stellen auf. So wurde ein ähnliches Fresko bereits bei Cosimo I. gesehen.

Mit der Wahl dieses Themas wollte Cosimo I. aufzeigen, dass die Medici die Kunst immer gefördert hatten. Sie betrieben in grossem Stil Patronage. In Verbindung mit Cosimo I. bedeutete dies, dass er sich selbst als Fortsetzer einer langen Tradition betrachtete. Wenn Cosimo I. selbst die Literaten und Architekten in Florenz förderte, konnte er sich als Erbe von Cosimo Pater Patriae profilieren. Natürlich kreierte die Künstler meistens Werke, die den Patron in ein gutes Licht stellten. Sie trugen mit ihren Werken zur Steigerung des Ansehens des Herrschers bei. Dies war eine Absicht, die Cosimo I. ohne Zweifel ebenso verfolgte, wie dies bereits seine Vorgänger getan hatten. Unter Cosimo I. erreichte die Kulturpatronage einen weiteren Höhepunkt. Kein anderer Medici hatte einen gesamten Palast mit Fresken unter anderem zur Geschichte der eigenen Familie ausschmücken lassen.¹⁹⁷

Ein anderes Fresko im Saal von Cosimo Pater Patriae geht in dieselbe Richtung (Abb. 72). Es zeigt Cosimo Pater Patriae am linken Bildrand in seiner vollen Grösse. Um seine Taille hängt eine Geldbörse. Mit ausgestrecktem linkem Arm weist er mit dem Finger auf eine sich im Bau befindende Kirche. Mit der rechten Hand weist er vor sich auf ein Modell dieses Bauwerkes, das ihm von zwei Männern präsentiert wird. Der eine kniet ehrfürchtig vor Cosimo Pater Patriae. Die Szene ist im Hintergrund von verschiedenen Handwerkern umgeben.

Vasari beschreibt dieses Fresko in den Ragionamenti wie folgt:

¹⁹⁷ Vgl. Chandler, *Vasari's Tondo of Cosimo*, S. 121.

*Questa è, quando Cosimo dopo la morte di Giovanni Bicci, suo padre, finito di murar la sagrestia di S. Lorenzo di Firenze, che egli lassò imperfetta, prese a far murare la chiesa e la canonica, con ordine del priore, dei preti e de'popolani di quel luogo, fattone far la pianta a Filippo di Ser Brunellesco, architettore, e a Lorenzo di Bartoluccio di Cione Ghiberti, il modello di legname.*¹⁹⁸

Die beiden Männer vor Cosimo Pater Patriae können als Brunelleschi und Ghiberti identifiziert werden. Durch die Darstellung der architektonischen Bemühungen von Cosimo Pater Patriae wird erneut aufgezeigt, dass die Medici bereits im 15. Jahrhundert nicht nur ohne offizielles Amt über Florenz herrschten, sondern auch als Mäzene auftraten.

Interessant ist, dass im Saal von Cosimo Pater Patriae neben szenischen Fresken viele Darstellungen von personifizierten Tugenden zu finden sind. Es sind dies Prudenza, Astuzia, Animosita, Diligenza¹⁹⁹, Religione, Eternita und Fama. Auf alle diese Personifikationen genauer einzugehen, würde zu weit führen.

Diese Tugenden befinden sich zwar im Saal von Cosimo Pater Patriae, hatten aber auch für Cosimo I. eine Bedeutung. Auch Cosimo I. nahm für sich in Anspruch, diese alle auf sich zu vereinen. Es waren nicht so sehr persönliche Tugenden von Cosimo Pater Patriae, sondern eher "familiäre" Tugenden, die für alle Medici Geltung hatten.

Am Rand der Decke im Saal von Cosimo Pater Patriae sind die Abbildungen von einigen berühmten Medici zu finden. Es sind dies Giovanni di Bicci, Piero de' Medici, Giovanni de' Medici und Lorenzo de' Medici. Es handelt sich dabei um den Vater, zwei Söhne und den Bruder von Cosimo Pater Patriae. Ihre Darstellung verweist auf das familiäre Umfeld von Cosimo Pater Patriae. Die Vor- und Nachfahren darzustellen bedeutet, dass die Macht von Cosimo Pater Patriae eine Herkunft und eine Zukunft hatte. Seine Macht in Florenz wurde mit einer Familie verknüpft, den Medici.

¹⁹⁸ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 97.

¹⁹⁹ Siehe hierzu Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 99:

Questa è la Diligenza, che usò sempre Cosimo negli edifizii per onor di Dio (...) l'altra è la Religione cristiana, che egli amò tanto e tanto onorò.

Im Saal von Cosimo Pater Patriae sind des Weiteren einige Handwerkskünste dargestellt sowie das Wappen der Medici und ein persönliches Impresa von Cosimo Pater Patriae. Es ist dies ein Falke mit Diamanten. Dieses persönliche Zeichen wurde von späteren Medici-Herrschern übernommen und zu so etwas wie einem Familienzeichen. Dieses wird im Kapitel über die Imprese genauer erläutert werden.

Neben Cosimo Pater Patriae war ein kompletter Saal dem ersten Papst aus der Familie der Medici gewidmet, Giovanni de' Medici oder Leo X.. Das Hauptfresko an der Decke des Saales ist einem historischen Ereignis, der Vertreibung der Franzosen aus Mailand, gewidmet (Abb. 73).

Vasari beschreibt das dargestellte Ereignis in seinen Ragionamenti:

*Per questo successo di vittoria avendo tutti i capitani ripreso animo con gran credenza in questo augurio di pigliar Milano, e avviati verso la porta Romana in ordinanza, ch'è quella che è quivi sopra quel baluardo, trovando per credere d'essere sicuro, Lutrech disarmato spasseggiando a cavallo per la via, non credendo che senza artiglerie i nimici si accostassero a Milano.*²⁰⁰

Natürlich darf in einem Saal, der dem ersten Papst aus der Familie der Medici gewidmet ist, der Weg von Giovanni de' Medici zu seinem Papsttitel nicht fehlen. Papst Leo X. wurde als Giovanni de' Medici am 11. Dezember 1475 als zweiter Sohn von Lorenzo de' Medici und dessen Frau Clarice Orsini in Florenz geboren. Bereits mit sieben Jahren hatte er die Tonsur erhalten. Durch den grossen Einfluss seiner Familie wurden ihm schon bald Pfründe, Abteien und Rektorate zuteil.²⁰¹

Das zu besprechende Fresko findet man an der Decke des Saales, allerdings nicht an zentraler Stelle. Etwas links von der Mitte ist auf diesem Fresko eine Art Podest zu sehen, auf dem ein Mann sitzt. Diesem wird von zwei anderen Männern ein "Hut" aufgesetzt. Viele weitere Männer scharen sich um das Podest und wohnen der hier stattfindenden Zeremonie bei. Hinten rechts sind vier Männer zu sehen, die verschiedene Standarten mit sich tragen.

Es handelt sich bei diesem Fresko um die Wahl von Giovanni de' Medici zum

²⁰⁰ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 160.

²⁰¹ Vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste*, S. 19.

Papst. Genauer gesagt um den Augenblick der Krönung. Die sitzende Person ist Giovanni de' Medici, Papst Leo X.. Ihm wird von Giovanni Piccolomini und Lodovico d'Aragon die Papsttiara aufgesetzt. Die Figuren um den Papst herum sind Kardinäle. Während die rechts nicht weiter bestimmt werden können, sind jene links als Alfonso Petrucci, Marco Coronaro, Alessandro Farnese, Bandinello Sauli, Francesco Soderini und Antonio del Monte bestimmt worden. Die vier Standartenträger können von links nach rechts genauer identifiziert werden: Giulio de' Medici mit der Standarte der Religion, Giovanni delle Bande Nere mit derjenigen des Papstes, Alfonso d'Este mit der Standarte der Kirche und Francesco Maria della Rovere mit jener des römischen Volkes.²⁰²

Die Wahl Giovanni de' Medici zum Papst war nicht eindeutig vorauszusehen gewesen. Denn es gab einen triftigen Grund, der gegen seine Wahl sprach: sein Alter. Mit erst achtunddreissig Jahren war es nicht üblich, Papst zu werden, da die Wahl meist auf einen wesentlich älteren Kandidaten fiel, um so eine allzu lange Amtsdauer zu verhindern. Bei Giovanni de' Medici konnte seine starke Gichterkrankung durchaus als ein Vorteil angesehen werden, die ihm unter anderem zur Wahl verholfen hatte. Es gab natürlich auch andere Punkte, die ihn für das Papstamt geeignet erscheinen liessen und die Wahl beeinflussten. Zum einen der Name seiner Familie - die Medici waren nämlich eine bekannte und angesehene Familie, auch über die florentinischen Stadtgrenzen hinaus. Zum anderen trug seine angesehene Stellung unter Papst Julius II. sowie seine Parteinahme gegen Frankreich zu seiner Wahl bei.²⁰³

Wie gelangte Giovanni de' Medici nun in sein Amt? Das Konklave, in dem er gewählt wurde, fand 1513 statt. Es nahmen fünfunddreissig Kardinäle daran teil; neunzehn davon waren Italiener, zwei Spanier und je einer Franzose, Schweizer, Ungar und Engländer.

Am Morgen des 11. März 1513 wurde Giovanni de' Medici zum neuen Papst gewählt. Das Ergebnis der Wahl entsprach nicht den allgemeinen Erwartungen. Darüber berichteten sowohl kaiserliche als auch venezianische und florentinische Gesandte. Aus deren Schreiben kann man entnehmen, dass äussere Einflüsse bei der Wahl nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatten. Dafür wurde der Aufspaltung in jüngere und ältere Kardinäle viel mehr Bedeutung zugesprochen. Die Niederlage der älteren Kardinäle hatte ihre Ursache vor allem in deren

²⁰² Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 117.

²⁰³ Vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste*, S. 16.

Uneinigkeit und Unentschlossenheit.²⁰⁴

Cosimo I. hatte das Thema der Wahl ausgewählt, weil es die Einsetzung von Macht zeigt. Giovanni de' Medici erhielt durch seine Wahl zum Papst einen Machtzuwachs und mit ihm die gesamte Familie Medici. Leo X. war zudem der erste Papst, der aus der Familie der Medici stammte. Seine Wahl bedeutete deshalb auch einen grossen diplomatischen Erfolg. Die italienischen Familien, die ein Mitglied aus ihren Reihen auf den Stuhl Petri brachten, waren angesehen und spielten auf dem politischen Parkett eine wichtige Rolle.

Cosimo I. liess die Wahl Leo X. zum Papst erklärend darstellen, da die Realität nicht triumphierend genug war. Ein schwierig ausgehandeltes und lange geheim gehaltenes Kardinalat sowie eine eher unspektakuläre Papstwahl liessen sich nicht so darstellen, als dass sie zu Ruhm gereichten. Zudem interessierte es nach der Wahl keinen Medici, ob Leo X. von Anfang an ein Favorit war oder nicht. Es zählte nur das Ergebnis und das war die Wahl. Das Hauptziel des Freskos ist es, die Wichtigkeit der Wahl eines Medici zum Papst hervorzuheben.

Eine weiteres wichtiges Fresko im Saal von Leo X. ist nicht an der Decke, sondern an der linken Seitenwand zu sehen (Abb. 74). Auf einem riesigen Platz befinden sich sehr viele Menschen, die an einer Art von Umzug teilnehmen. Die meisten Personen sind als Würdenträger - der Kirche oder der Stadt - zu erkennen. Im rechten Teil des Bildes sind zwei rote Baldachine zu sehen. Unter dem ersten wird gut geschützt eine Monstranz getragen. Unter dem zweiten Baldachin sitzt auf einer Sänfte der Papst, der einen Segensgestus ausführt. Im Vordergrund rechts des Bildes ist eine grosse Skulptur abgebildet.

Dieses Fresko zeigt die sogenannte "Entrata", das heisst den Einzug von Leo X. in Florenz nach seiner Wahl zum Papst. Die dargestellte Szene spielte sich auf der Piazza della Signoria ab. Dies kann man gut an der *Loggia dei Lanzi* erkennen sowie am Gebäude links, das den Palazzo della Signoria darstellt. Im Hintergrund sind weitere Umrisse von Florenz sowie die umliegende Landschaft zu sehen.

Neben den vielen Kardinälen sieht man auf dem Fresko auch Verwandte von Leo X.. Der Mann im vorderen Teil des Bildes links hinter dem schwarzen Pferd ist Giovanni delle Bande Nere, der Vater von Cosimo I.. Unter den Kardinälen sind Giulio de' Medici und Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, anzutreffen.

²⁰⁴ Vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste*, S. 15.

Dieser steht links neben Giovanni delle Bande Nere und trägt einen schwarzen Hut. Vor dem Palazzo della Signoria erkennt man die bekannte Statue des David von Michelangelo.

Wie hatte sich diese "Entrata" zugetragen? Leo X. und Franz I. wollten sich 1515 wegen politischer Fragen in Bologna treffen. Da hatte der Papst beschlossen, auf dem Weg dorthin seine Heimatstadt Florenz zu besuchen. Auf seinem Weg nach Florenz machte Papst Leo X. in Cortona Station und empfing dort sechs angesehene Einwohner aus Florenz. Diese waren ausgewählt worden, ihm im Namen der Mitbürger Ehre zu erweisen.²⁰⁵

Am 26. November 1515 gelangte der Papst schliesslich vor die Tore von Florenz. Bis die letzten Vorbereitungen für seinen Besuch in der Stadt getroffen waren, wohnte er in Marginolle in der Villa von Jacopo Gianfiliazzi.

Der folgende Einzug in Florenz war ein Fest, welches unter anderem enorm zum Ansehen der italienischen Feste um 1515/20 beitrug. Florenz war zu dieser Zeit noch immer die Stadt, die am besten mit künstlerischen Talenten ausgestattet war. Diese wurden mit der Gestaltung der Stadt für diesen Besuch beauftragt. Der Einzug von Leo X. war sowohl politisch als auch visuell bedeutsam.²⁰⁶ Es war das erste Mal, dass ein Florentiner und ein Medici als Papst die Stadt betrat, dementsprechend wurden keine Mühen gescheut, um dem Papst einen möglichst beeindruckenden Empfang zu bieten.

Am 30. November 1515 zog Papst Leo X. schliesslich in einem feierlichen Akt in die Stadt ein. Jedes kleinste Detail war vom Zeremonienmeister Paris de Grassis aufs Genaueste geplant worden. Die päpstlichen Triumphzüge mussten einer strengen Vorschrift folgen. Selbst die Umzugsroute war von der Tradition vorgeschrieben. Sie führte von der Porta San Piero Gattolini bis zur Kirche Santa Maria Novella. Nicht nur die zu Ehren des Papstes errichteten Kunstwerke liessen die Erinnerung an die Antike wieder aufleben, sondern auch der Einzug selbst, der an einen antiken Triumphzug erinnerte. Es nahmen daran neben Papst Leo X. auch 18 Kardinäle sowie die Behördenvertreter von Florenz und Lorenzo de' Medici teil.²⁰⁷

Die Stadt selbst war von den bekanntesten Künstlern zu Ehren des Papstes geschmückt worden. Insgesamt wurden zwölf Triumphbogen geschaffen, die alle

²⁰⁵ Vgl. Roscoe, *Life of Leo the Tenth*, S. 32.

²⁰⁶ Vgl. Shearmann, *The Florentine Entrata of Leo X.*, S. 136.

²⁰⁷ Vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste*, S. 90.

mit Skulpturen und Malereien versehen waren. Ebenso wurden Bauten aus dem antiken Rom nachgeahmt und es gab allegorische und schmeichelhafte Inschriften zum Lob des Papstes, wie es Pastor nennt.²⁰⁸

Bereits beim Stadteingang gab es einen grossen, mit historischen Figuren dekorierten Triumphbogen von Jacopo di Sandro und Baccio da Montelupo. Ein weiterer Triumphbogen von Giuliano del Tasso befand sich auf der Piazza di San Felice. Dort stand auch die Statue von Lorenzo de' Medici, dem Vater des Papstes. Dies zeigt auf, wie durch einen Papst aus den eigenen Reihen der ganzen Familie Medici Ehre entgegengebracht wurde.

Bei Santa Trinita gab es ein Büste von Romulus, der Legende nach Stadtgründer von Rom, sowie diverse Statuen. Auf der Piazza de Signori war ein oktogonaler Tempel errichtet worden, während in der Loggia eine grosse Figur von Herkules von Baccio Bandinelli stand. Die meisten Kunstwerke stellten eine Verbindung mit der Antike her und setzten so Leo X. und indirekt seine Familie in eine Linie mit der römischen Geschichte. Florenz sah sich in dieser Zeit als eine Art Erbe Roms.

Interessant ist beim Fresko im Saal von Leo X., dass Papst Leo X. nicht im Zentrum des Bildes steht, sondern ganz an den rechten Rand gedrängt wurde. Cosimo I. hatte dieses Thema und vor allem seine Ausführung so gewählt, weil es eine Hommage an die Stadt Florenz und seine Bürger sein sollte. Auffallend ist, dass je später die Fresken im Palazzo della Signoria gemalt wurden, die Stadt immer mehr ins Zentrum rückte. Dies ist bei diesem Fresko besonders augenfällig: Es wurde als eines der letzten in diesem Quartier ab 1561 gemalt.

Der Saal von Lorenzo de' Medici ist ähnlich ausgeschmückt wie die vorangehenden Säle. Neben historischen Szenen sind hier ebenfalls Portraits und Darstellungen von Tugenden sowie Impresa zu finden. Vier Fresken mit historischen Szenen können aus der Dekoration des Saales von Lorenzo dem Prächtigen herausgefiltert werden: Lorenzo, der Geschenke von verschiedenen Diplomaten erhält; Lorenzo in Cremona beim Reichstag; Lorenzo in Napoli bei Ferrante d'Aragon und Lorenzo inmitten von Philosophen und Literaten.

Auf dem zentralen Fresko (Abb. 75) des Saales ist ein Mann zu erkennen, der auf einem durch mehrere Treppenstufen erhöhten Podest sitzt. Der Mann ist in ein

²⁰⁸ Vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste*, S. 89.

langes Gewand gekleidet und beugt sich leicht nach vorne. Um ihn herum sind sehr viele Menschen zu sehen, vor allem Männer. Die ihn umgebenden Personen sind verschiedenster Herkunft. Vorne links führt eine Figur, die antikisierte Kleider trägt, zwei Löwen und Pferde zum Podest hin. Direkt vor dem Podest kniet ein weiterer Mann, der in die entgegengesetzte Richtung blickt. Im oberen rechten Eck des Bildes führt ein Mensch mit dunkler Hautfarbe eine Giraffe und Kamele mit sich, während neben ihm ein anderer einen Papagei trägt. Im hinteren linken Bereich des Bildes sind Soldaten zu sehen, welche die Szene bewachen und verschiedene Banner und Flaggen mit sich tragen. Dazwischen sind zwei weibliche Gestalten, die eine mit einer Schlange in der Hand und die andere aufgestützt auf eine Säule. Ungefähr in der Mitte des Bildes überreicht eine Figur dem sitzenden Mann einen roten Hut.²⁰⁹

Das Fresko zeigt auf dem Podest Lorenzo den Prächtigen. Die Personen um ihn herum sind Botschafter der Hauptmächte Europas. Da erkennt man etwa den Botschafter von Iacopo Petrucci aus Siena und Giovanni Bentivoglio aus Bologna. Diese vier Botschafter stehen im Fresko nebeneinander vor der Giraffe. Lorenzo dem Prächtigen werden verschiedene Geschenke dargebracht. Vorne links ist ein Aragonese abgebildet, der zwei Löwen und Berberpferde bringt. Augenfällig ist die Person in der Mitte des Freskos mit einem roten Umhang; es ist ein Diener von Papst Innozenz VIII.. Dieser übergibt Lorenzo dem Prächtigen einen Kardinalshut, der für seinen Sohn Giovanni de' Medici bestimmt ist.²¹⁰

Dem Betrachter dieses Freskos wird der Gedanke an die Darstellung eines Königs nahegelegt. So wie Lorenzo der Prachtige abgebildet ist, macht es den Anschein, als ob er von den wichtigsten Männern Europas gehuldigt wird. Das Bild soll die Ehrerbietung aufzeigen, die Lorenzo dem Prächtigen und den Medici von anderen Herrschern zuteilwurde. Es soll aufgezeigt werden, dass die Medici als Herrscher anerkannt waren. Der Kardinalshut als Geschenk des Papstes soll suggerieren, dass zwischen Papst Innozenz VIII. und Lorenzo dem Prächtigen gute Verbindungen herrschten.

Fand diese Szene wirklich so statt? Das Erlangen eines Kardinalstitels für seinen Sohn Giovanni war für Lorenzo den Prächtigen ein langer Kampf. Das Bild hinterlässt hingegen den Eindruck, als ob der Kardinalstitel von einem Papst geschenkt wurde, der die Gunst von Lorenzo dem Prächtigen gewinnen wollte.

²⁰⁹ Vgl. Muccini, *Palazzo Vecchio*, S. 68.

²¹⁰ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 137.

Dem war aber nicht so. Dem Kardinalstitel gingen lange Verhandlungen zwischen den beiden Seiten voraus. Lorenzo der Prächtige suchte nach Mitteln, um seine Macht zu sichern, und dies konnte durch gute Beziehungen geschehen, in denen man sich gegenseitig einen Gefallen tat. Nachdem die Beziehungen zu Papst Sixtus IV. schlecht gewesen waren, gelang es Lorenzo, zu dessen Nachfolger Innozenz VIII. ein besseres Verhältnis aufzubauen. Schon lange war es ein Bestreben von Lorenzo dem Prächtigen gewesen, für einen seiner Söhne ein Kardinalat zu erlangen. Indem Lorenzo seine Tochter Maddalena mit Franceschetto Cibo, dem Sohn des Papstes, verheiratete, erhielt sein Sohn Giovanni als Gegenleistung die Kardinalswürden. Durch diesen Titel waren die Beziehungen zwischen Rom und Florenz wieder in vielversprechendere Bahnen gelenkt worden.²¹¹

Auf dem Fresko ist Giovanni de' Medici nicht zu sehen, obwohl der Kardinalshut für ihn bestimmt war. Warum? Dafür gibt es eine einfache Erklärung: Giovanni war mit seinen vierzehn Jahren noch zu jung, als Innozenz VIII. ihn am 9. März 1489 zum Kardinal ernannte. Es mussten noch drei Jahre gewartet werden, um die Ernennung offiziell zu verkünden. In dieser Zeit war es Giovanni de' Medici auch verboten, die Insignien eines Kardinals zu tragen.

Das Thema dieses Freskos zeigt die Gunst, die den Medici entgegengebracht wurde. Es zeigt, dass Lorenzo der Prachtige ein anerkannter und beliebter Herrscher gewesen war. Cosimo I. hatte dieses Thema ausgewählt, weil er sich in einer Reihe mit Lorenzo dem Prächtigen sah. Er wollte genauso von den europäischen Mächten anerkannt werden. Eines der Ziele, das Cosimo I. verfolgte, war die Schaffung eines Territoriums, welches die gesamte Toskana umfasste. Um dieses zu erreichen, brauchte er die Anerkennung der anderen Mächte Europas. Des Weiteren war das "Goldene Zeitalter" eine Metapher, die unter der Regierung von Cosimo I. erneut auftauchte. Durch die Förderung der Künste versuchte er an die Zeiten von Lorenzo dem Prächtigen anzuknüpfen und so ein Wiederaufleben von Florenz als Kulturzentrum in Italien zu erreichen. In diesem Sinn ist auch das andere Fresko im Saal von Lorenzo dem Prächtigen zu verstehen, auf dem Lorenzo unter Philosophen und Literaten zu sehen ist.

In einem anderen, halbrunden Fresko ist Lorenzo an der rechten Seite, sitzend, zu sehen (Abb. 76). Er ist leicht an den charakteristischen dunklen Haaren und der

²¹¹ Vgl. Reinhardt, *Die Medici*, S. 99.

markanten Nase zu erkennen. Neben ihm ist Herzog Ercole d'Este mit einer roten Berretta zu sehen. Ungefähr in der Mitte des Freskos mit weissen Haaren und ebensolchem Bart steht ein rot gekleideter Mann, der mit seinem rechten Arm auf Lorenzo weist; es ist der Legat des Papstes und Kardinal von Mantua. Des Weiteren sind Alfonso, Herzog von Calavria, und Lodovico Sforza zu sehen. Lorenzo hat seine rechte Hand auf ein Füllhorn gelegt und die Linke auf sein Schwert. Diese Szene stellt den Reichstag in Cremona dar, der im Februar 1483 stattgefunden hatte, und von Lorenzos Verbündeten Ferrante d'Aragon und Lodovico Sforza gegen die Venezianer und den Papst einberufen worden war. Das vierte Fresko zeigt Lorenzo den Prächtigen in Neapel bei Ferrante d'Aragon. Die Reise an den Hof von Neapel fand von 1479-80 statt und endete erfolgreich. Durch die Ragionamenti von Giorgio Vasari ist es möglich, auch die anderen neben Lorenzo und Ferdinando auf dem Fresko anwesenden drei Figuren am unteren Bildrand zu benennen - es sind dies von links nach rechts Paolantonio Soderini, Piero Capponi und Giovanni de' Medici. Die Szene wird von den allegorischen Figuren Pieta und Fede begleitet.

Ein weiterer Saal ist Giovanni delle Bande Nere gewidmet, dem Vater von Cosimo I.. Er lebte von 1498 bis 1526.

Der Saal von Giovanni delle Bande Nere wurde von der Forschung bis anhin vernachlässigt. Diese Fresken wurden noch nirgends ausführlich untersucht, was daran liegen mag, dass Giovanni delle Bande Nere zwar ein bedeutender Söldnerführer gewesen war, nicht aber dem "richtigen" Familienzweig der Medici angehört hatte, das heisst nicht der Linie von Cosimo Pater Patriae.

Zudem sind beinahe die gesamten Fresken in diesem Saal den militärischen Erfolgen von Giovanni delle Bande Nere gewidmet, was diesen Saal im Vergleich zu den anderen weniger spektakulär macht. Dennoch soll dieser Saal in die Betrachtungen mit einbezogen werden. Vier Fresken mit historischen Szenen, die Giovanni delle Bande Nere zeigen, sind in diesem Saal zu sehen: Giovanni, der mit seinem Heer Po und Adda durchquert; Giovanni, der die Ponte Rozzo verteidigt; Giovanni, der einen spanischen Ritter tötet und die Schlacht von San Secondo gewinnt.

Eines dieser Fresken wird genauer betrachtet. Es zeigt im linken Bildbereich einen Soldaten auf einem Pferd. Reiter und Pferd sind im Vergleich zu den übrigen

Figuren übergross dargestellt. Der berittene Soldat hält in seiner rechten Hand ein Schwert. Der rechte Arm ist schwungvoll nach oben gehalten, um im nächsten Augenblick auf die sich vor ihm befindende Person niederzusausen. Auf der rechten Bildseite zu Füßen des berittenen Soldaten ist denn auch ein weiterer Reiter zu sehen, der von seinem Pferd gestürzt ist und nun auf dem Boden liegt. Das Pferd liegt neben ihm auf dem Bauch, während der Ritter kniend und mit erhobenem Schwert in der rechten Hand sich zu verteidigen versucht.

Das Fresko zeigt Giovanni delle Bande Nere, der soeben einen spanischen Ritter tötet. Diese Szene soll sich in dieser Weise im Jahr 1526 während eines Scharmützels in der Nähe von Mailand zugetragen haben. Dort hatten Truppen der Liga, bestehend aus Truppen der Venezianer, des Papstes und der Franzosen gegen den Kaiser gekämpft.²¹²

Die Frage nach dem Warum dieser Fresken erübrigt sich beinahe. Auch wenn Giovanni delle Bande Nere daran erinnerte, dass Cosimo I. nicht in direkter Linie von Cosimo Pater Patriae abstammte, zeigt sich in dessen Saal etwas, was Cosimo I. persönlich zu Ruhm verhelfen konnte: Giovanni delle Bande Nere wurde in allen Fresken als erfolgreicher Söldnerführer dargestellt. Er vertrat damit etwas, was in der Familie Medici ansonsten nicht besonders vertreten war. Die Medici waren eher Strategen, die andere für sie kämpfen liessen, um das Ziel zu erreichen. Hier vertrat Giovanni delle Bande Nere einen völlig anderen Typus. Mit Hilfe der Fresken von Giovanni delle Bande Nere wurde Cosimo I. mit den Tugenden eines grossen Kriegsführer verbunden - etwas, was dem Glanz von Cosimo I. nur zuträglich war. Dies scheint eine schlüssige Erklärung für die unzähligen Schlachtendarstellungen im Saal von Giovanni delle Bande Nere zu sein.

Im Saal von Clemens VII. gibt es fünf Fresken, die Cosimo I. anfertigen liess, auf denen sein Verwandter Papst Clemens VII. zu sehen ist. Es handelt sich um folgende Szenen: Clemens VII. krönt Karl V. in Bologna; Clemens VII. verheiratet Katharina de` Medici mit Henri II. von Frankreich; Clemens VII. kehrt von Frankreich nach Rom zurück; Clemens VII. ernennt seinen Neffen Ippolito de` Medici zum Kardinal und Clemens VII. bei der Porta Santa 1525.

Genauer betrachtet werden an dieser Stelle die Krönung von Kaiser Karl V., die

²¹² Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 155.

Hochzeitsszene sowie die Verleihung der Kardinalswürden an Clemens Neffen.

Das erste Fresko, die Krönung von Karl V., ist an zentraler Stelle an der Decke des Saales angebracht und überragt die anderen Fresken an Grösse (Abb. 77).

Das Fresko scheint in der Mitte zweigeteilt. In der oberen Hälfte rechts sitzt auf einem Podest, das aus mehreren Stufen besteht, der Papst, der den vor ihm knienden Mann krönt. Zahlreiche Kardinäle wohnen dieser Zeremonie bei. Im Hintergrund sind Fahnen und auf den Balustraden viele Menschen zu erkennen.

Die untere Hälfte des Bildes wird durch einige Stufen abgetrennt. Links und rechts sind dicht gedrängt Menschenmassen zu sehen, während am untersten linken Bildrand fünf Männer besonders hervortreten.

Das Fresko zeigt den Augenblick, in dem Papst Clemens VII. Karl V. die Krone aufsetzt. Dieser hält in seiner rechten Hand bereits das Zepter und in seiner Linken den Reichsapfel. Es ist ein feierlicher Augenblick, dem viele Kardinäle beiwohnen. Ganz zu unterst am Podest, rechts am Bildrand, steht Ippolito de' Medici. Die fünf Männern am unteren Bildrand sind Don Pietro di Toledo, Vizekönig von Neapel; die weiteren im Uhrzeigersinn gesehen sind Alessandro de' Medici, Andrea Doria, Antonio di Leva und Francesco Maria della Rovere.²¹³

Die Krönung fand am 24. Februar 1530 in Bologna statt und war die letzte Kaiserkrönung, die durch einen Papst vorgenommen wurde.²¹⁴ Das Fresko zeigt einen starken Medici-Papst, was den Interessen von Cosimo I. diente.

Das zweite Fresko "Die Hochzeit zwischen Katharina de' Medici und Henri II. von Frankreich" wie auch das dritte Fresko "Die Verleihung der Kardinalswürden" zeigen, wie die Medici für die Zukunft vorzusorgen versuchten. Dies geschah einerseits durch Heirat und die sich daraus ergebenden Allianzen, andererseits durch die Ernennung von neuen Kardinälen aus der eigenen Familie und damit der Stabilisierung der Macht in Rom.

Das Fresko mit der Hochzeitsszene ist ein ovales Fresko an der Decke des Saales von Clemens VII.. In der Mitte der Szene ist Clemens VII. zu sehen, der die eine Hand auf den Arm eines Mannes und die andere auf den Arm einer Frau gelegt hatte. Bei dem Mann handelt es sich um Henri II. von Frankreich, Herzog von Orleans, und bei der Frau um Katharina de' Medici. Ihre Ehe wurde in diesem Augenblick durch den Papst geschlossen.

²¹³ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 168.

²¹⁴ Vgl. Kohler, *Karl V.*, S. 199.

Der Szene wohnt auch der König von Frankreich und zugleich Vater des Bräutigams, Franz I. bei. Er ist links schräg hinter Henri II. zu sehen. Vor ihm steht ein kleiner Mann, nämlich Gradasso, der Zwerg des Königs von Frankreich. Auf der linken Seite des Freskos sind zudem die beiden Kardinäle Ippolito de' Medici und Santiquattro zu sehen.

Die Frau hinter Papst Clemens VII. und Katharina de' Medici ist Maria Salviati, die Mutter von Cosimo I.. Soweit bekannt ist, handelt es sich bei diesem Fresko um die einzige Darstellung von Maria Salviati auf einem Fresko mit historischen Szenen im Palazzo della Signoria. Die weiteren Figuren dieser Szene können nicht identifiziert werden.

Clemens VII. hatte die Allianz mit Frankreich herbeigeführt. Gekrönt wurde die Verbindung durch die Heirat eines französischen Prinzen mit einem Mitglied aus dem Haus der Medici 1533 in Marsiglia.

Das dritte zu besprechende Fresko ist ebenfalls von ovaler Form und befindet sich an der Decke des Saales von Clemens VII. (Abb. 78). Die beiden Hauptpersonen in dieser Szene sind deutlich an ihrer hervorstechenden Grösse zu erkennen. Links Papst Clemens VII., der einen Kardinalshut in seiner Hand hält und diesen der anderen, rechts vor ihm knienden Figur über den Kopf hält. Die Figur ist Ippolito de' Medici, der Neffe von Clemens VII., der in diesem Augenblick die Kardinalswürde verliehen bekam.

Bei Vasari ist eine Beschreibung der an dieser Zeremonie anwesenden Personen zu finden.²¹⁵ Im Bildvordergrund erkennt man vier Personen, von denen nur der Kopf zu sehen ist. Es sind dies Tornabuoni, der Erzbischof von Sansepolcro, Giovanbatista Ricasoli, der Erzbischof von Pistoia, Piero Carnesecchi und Alessandro Strozzi.

Diese Situation kam zustande, nachdem Kardinal Lorenzo Pucci Papst Clemens VII. überzeugt hatte, die Kardinalswürde an Ippolito zu übergeben.

5.2.3 Gonzaga

Bei der Familie der Gonzaga waren in der Sala Marchesi und der Sala Duchi im Palazzo Ducale in Mantua Kunstwerke zu finden, die der Familiengeschichte gewidmet waren. Die acht von Jacopo Tintoretto geschaffenen Gemälde, die

²¹⁵ Vgl. Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 167.

ursprünglich im Palazzo Ducale hingen, befinden sich heute in der Alten Pinakothek in München.

Die Gemälde entstanden zwischen 1578 und 1580 im Auftrag von Guglielmo Gonzaga. Je vier Kunstwerke befanden sich in der Sala dei Marchesi und Sala dei Duchi, wobei sich dem Namen des Saales entsprechend in der Sala dei Marchesi vier Markgrafen der Gonzaga wiederfanden. Es werden wichtige militärische und politische Szenen aus der Geschichte der Familie Gonzaga wiedergegeben. Diese erste Serie der Gemälde wurde 1579 beendet. In der Sala dei Duchi waren drei Gemälde Federico II. gewidmet, die ihn in Schlachtszenen zeigen. Das vierte Gemälde zeigte Francesco Gonzaga, der 1549 Philipp II. in Prato di Castello traf.²¹⁶ Diese Gemälde wurden von Tintoretto bis 1580 gemalt.

Tintoretto war am Hof von Mantua bereits vor diesem Auftrag bekannt gewesen. Die ikonographischen Themen für die genannten Gemälde wurden nicht vom Künstler selbst entworfen, sondern von Herzog Guglielmo Gonzaga zusammen mit Teodoro Sangiorgio vorgegeben. Nicht bei jedem der acht Gemälde wurden die historischen Ereignisse korrekt wiedergegeben.

In der Sala dei Marchesi wurden die wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Markgrafen von Mantua zur Darstellung gebracht. Das erste Gemälde zeigt Gianfrancesco Gonzaga, der 1433 den Titel des Markgrafen von Mantua erhält. Dieses Ereignis entsprach den Tatsachen und wurde bewusst ausgewählt, da es die eigentliche Machtbegründung der Gonzaga in Mantua zeigte.

Auf dem zweiten Gemälde wurde suggeriert, dass es dank Ludovico II. Gonzaga in Legnago 1439 zu einem Sieg gekommen sei. Dies war allerdings historisch nicht korrekt, denn es war sein Vater Gianfrancesco, der an diesem Sieg beteiligt gewesen war.

Das dritte Gemälde zeigt Federico I., der Legnago bei einer Schlacht befreit (Abb. 79). Doch auch dieses Ereignis spielte sich anders ab. Der Feind wurde bereits aus Legnago vertrieben, bevor die Gonzaga vor Ort waren.

Auf dem vierten Gemälde in der Sala dei Marchesi konnte indes wieder ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis betrachtet werden: Hier wurde der Sieg von Francesco II. Gonzaga bei der Schlacht von Taro 1495 gezeigt.²¹⁷

Drei der Gemälde in der Sala dei Duchi zeigten Federico II. Gonzaga bei verschiedenen Schlachten. Einmal im militärischen Konflikt um Parma 1521,

²¹⁶ Vgl. Bourne, *The Art of Diplomacy*, S. 178.

²¹⁷ Vgl. Rebecchini, *The art of Mantua*, S. 214.

gegen Milano im selben Jahr und schliesslich gegen Pavia 1522, wo er als Sieger dargestellt worden ist. Das achte Gemälde dieses Zyklus ist Philipp II. von Spanien und seinem Einzug 1549 in Mantua gewidmet.²¹⁸

Dieser Zyklus von Tintoretto für Guglielmo Gonzaga zeigte die Verbindung zwischen der Familie Gonzaga und Mantua auf deutliche Weise auf. Die Ursprünge ihrer Macht als Markgrafen wurden ebenso gezeigt, wie die danach erfolgten Siege in verschiedenen Schlachten. Insbesondere dem ersten Herzog von Mantua wurde in den Darstellungen viel Platz eingeräumt.

Dieser Historienzyklus war ein von Guglielmo geschickt eingesetztes Mittel, um die Ereignisse darzustellen, die ihn selbst in die Position eines Herzogs gebracht hatten. Es wurde der Gedanke platziert, dass Mantua ohne die Herrschaft der Gonzaga niemals den Status eines Herzogtums erreichte hätte und die positive Entwicklung des Territoriums nur auf die umsichtige Herrschaft der einzelnen Gonzaga-Herrscher zurückging.

Wie bei den Medici wurde auch hier von Guglielmo Gonzaga die Geschichte zugunsten der herrschenden Familie ausgelegt.

5.2.4 Farnese

Die nachstehenden Fresken wurden alle nicht von einem Farnese Herzog in Auftrag gegeben - weder von Pier Luigi noch von Ottavio Farnese - sondern von Kardinal Alessandro Farnese. Da allerdings das "Unternehmen" Herzogtum bei keiner anderen betrachteten Familien in derart grossem Umfang nicht vom Herzog selbst, sondern von anderen geistlichen Familienmitgliedern abhing, scheint es gerechtfertigt, die Fresken mit historischen Darstellungen aus der Villa in Caprarola in diese Untersuchung mit einzubeziehen.

Am weitesten zurück in der Geschichte der Familie Farnese greift ein Fresko, das sich im sogenannten "Saal der Helden" befindet (Abb. 80). Die Inschrift verrät sogleich, was auf dem Fresko dargestellt ist:

PETRVS FARNESIVS HOSTIBVS S ROMANAE ECCLESIAE FVSIS
AC PROFILIGATIS IN VESTIGIIS COSAE VVLCIENTIVM
ORBITELLVM VICTORIAE MONVMENTVM CONDIDIT ANNO

²¹⁸ Vgl. Rebecchini, *The art of Mantua*, S. 215.

Diese Szene wurde bewusst von den Farnese ausgewählt, um die eigene Familie mit den antiken Römern zu verbinden. Volci war von den Etruskern gegründet worden. Diese wurden jedoch 280 v. Chr. von den Römern geschlagen und die Römer gründeten auf dessen Ruinen 273 v. Chr. Cosa. Es ist erwiesen, dass Orbetello von den Farnese weder gegründet noch beherrscht wurde, auch wenn Panvinio in seinem Werk schrieb, dass Pietro Farnese, Kommandant der päpstlichen Kavallerie, siegreich über die Feinde der Kirche gewesen sei und Cosa unter dem Namen Orbetello wiederbegründet hatte.²²⁰

Das Fresko zeigt folglich falsche Tatsachen. Obwohl die dargestellte Szene um 1110 stattgefunden haben soll, trägt keine der gezeigten Figuren eine mittelalterliche Rüstung, sondern alle antike Gewänder. Dies sollte zusätzlich die Abstammung von den Römern unterstreichen.

Die einzige, nachgewiesene Berührung der Familie Farnese mit Orbetello bestand erst ab dem Jahr 1535, als Kardinal Alessandro Farnese Abt des Klosters "Tre Fontane" wurde. Der Abt des Klosters galt nominell als der Herrscher von Orbetello.

Im Spätmittelalter war der Ort unter der Jurisdiktion der ausserhalb von Rom gelegenen Abtei Tre Fontane gestanden. Eine Legende aus dem 12. Jahrhundert und ein mittelalterliches Fresko im Kloster besagen, dass Orbetello und die dazugehörenden Ländereien der Abtei 805 von Karl dem Grossen geschenkt worden waren. Dies geschah angeblich aus Dankbarkeit für den Schutz durch den heiligen Anastasius, den der Herrscher bei der Schlacht von Ansedonia (Cosa) erhalten hatte.²²¹

Hier wird deutlich, dass der Auftraggeber der Fresken, Kardinal Alessandro Farnese, sich selbst sowie sein Amt als Abt in ein günstiges Licht rücken wollte. Ein Vorfahre, der Orbetello gegründet hatte, konnte seine Position als Abt von

²¹⁹ Pietro Farnese, nachdem er den Feind der Kirche geschlagen hatte, gründete zum Zeichen seines Sieges die Stadt Orbetello auf den Ruinen von Cosa, das zu Volci gehörte im Jahr der Erlösung 1100.

²²⁰ Siehe Onofrio Panvinio, „La vita di Paolo III“ in: *Le vite de' pontefici di Bartolomeo Platina cremonese, parte seconda; da Sisto IV sine al presente pontefice Benedetto XIII descritte da Onofrio Panvinio e da altri autori piu moderini*, Venedig 1730, S. 512:

Nel Pontificato ancora di Paschale II che sono gia CCCCLX anni, un'altro Pietro Farnese Capitano della Cavalleria della Chiesa, avuto una bella vittoria de gl'inimici del Papa nelle marine di Toscana, restitui, e fece riabitare sott il nome di Orbetello, Cossa, antichissima colonia.

²²¹ Vgl. Partridge, *Divinity and Dynasty at Caprarola*, S. 510.

“Tre Fontane” und damit eigentlicher Herrscher von Orbetello nur unterstreichen. Hier wurde so etwas wie eine kontinuierliche Verbindung mit dieser Ortschaft suggeriert, die so nicht bestanden hatte.

Das folgende Fresko (Abb. 81) zeigt Guido Farnese im Jahr 1313. Die dazugehörige Inschrift lautet:

GVIDO FARNESIVS VRBIS VETERIS PRINCIPATUM CIVIBUS
IPSIS DEFERENTIBUS ADEPITVS LABORANTI INTESTINIS
DISCORDIIS CIVITATI SEDITOS FACTIONE ELECTA PACEM ET
TRANQVILLITATEM RESTITVIT AN MCCCXIII²²²

Wie bereits im vorangehenden Fresko wurden auch in diesem die historischen Fakten manipuliert. Es war nicht so, dass Guido Farnese der Herrscher über Orvieto war, sondern Bischof in diesem Ort. Prinz von Orvieto war Pietro Farnese, der Sohn von Ranuccio. Wie im ersten betrachteten Fresko wurde auch hier eine Anlehnung an die römische Geschichte gesucht und zwar an das sogenannte *congiarium*. Dies war im antiken Rom die Verteilung von Geld.

Guido sitzt auf dem Fresko wie ein römischer Kaiser auf einem Podium und hält ein Zepter in seiner Hand. Auf beiden Seiten wird Guido Farnese von offiziellen Regierungsmitgliedern sowie vom Volk umgeben. Linkerhand steht eine Figur, die in eine weisse Börse greift. Die Figur neben ihr hält eine Schriftrulle in der Hand und liest oder rezitiert aus dieser vor. Sie handelt vermutlich von Guido als Prinz sowie seinem gefeierten Sieg über die Ghibbelinen. Wie im antiken Rom wird hier ein Sieg mit einem *congiarium* gefeiert.

Dadurch dass Guido als siegreicher Prinz dargestellt wurde und nicht als Bischof, hatten alle Fresken auf diesem Deckengewölbe in der Villa in Caprarola farnesianische Militärkommandanten zum Thema. Zusammen mit dem vorangehend besprochenen Fresko bildet dieses ein Paar. Das eine zeigt, wie die Farnese für die weltliche Macht kämpften, und das andere, wie sie das für die geistliche Macht taten. Beide Ortschaften, sowohl Orvieto als auch Orbetello, grenzten im mittelalterlichen Italien an den Kirchenstaat. Durch diese Fresken

²²² Guido Farnese, auf Bitten des Volkes Prinz von Orvieto, löschte die gegnerische Gruppe aus und stellte in der Stadt, in der Unstimmigkeiten herrschten, wieder Ruhe und Frieden her im Jahr 1313.

konnten die Farnese aufzeigen, dass ihnen dieses Gebiet damals bereits Untertan war.

Die Szenen mit verschiedenen Vorfahren der Farnese, die durch ihre militärische Leistung aufgefallen waren, setzt sich in diesem Saal weiter fort. Als nächstes wird Pietro Niccolo Farnese gezeigt, wie er 1361 Bologna befreite (Abb. 82). Die Inschrift zum Fresko lautet:

PETRVS NICOLAVS FARNESIS ROMANAE POTENTISSIMIS
HOSTIBVS MEMORABILI PRAELIO SVPERATIS IMMINENTI
OBSIDIONIS PERICVLO BONONIAM LIBERAT AN SAL
MCCCLXI²²³

Pietro Niccolo Farnese war zwar nicht der Kommandant der päpstlichen Truppen - dies war Kardinal Albornoz - aber er war dennoch einer der wichtigen Heerführer, die zum Sieg der Kirche gegen die Visconti führten. Zu dieser Szene gehört, wie auch bereits zuvor, ein Gegenstück. Es zeigt Pietro Farnese, der 1362 Pisa verteidigte (Abb. 83). Auch dieses Fresko trägt eine Inschrift:

PETRVS FARNENSIVS REIPVBLICAE FLORENTINAE IMPERATOR
MAGNIS PISANORVM COPIIS CAPTO DVCE OCCIDIONE OCCISIS
VRBEM FLORENTIAM TRIVMPHANS INGREDITVR AN
MCCCLXII²²⁴

Wie Partridge schreibt, ist anzunehmen, dass es sich bei Pietro Niccolo und Pietro um ein und dieselbe Person handeln muss. Diese Annahme wird durch eine Inschrift gestützt, die sich an einem Denkmal im Dom von Florenz befindet, das zu Ehren des florentinischen Sieges über Pisa errichtet worden war. Dort wird der Farnese Pietro Niccolo genannt. Wie bereits die vorangehenden Fresken sind auch diese komplett in antik-römischer Form gehalten und stilistisch einem römischen Relief nachempfunden. Die Figuren sind wiederum in antiker Rüstung gekleidet.

²²³ Pietro Niccolo Farnese, der den äusserst schlagkräftigen Feind des Heiligen Meeres in einer denkwürdigen Schlacht geschlagen hatte, befreite Bologna von einer drohenden Belagerung im Jahr der Erlösung 1361.

²²⁴ Pietro Farnese, Kommandant der Republik Florenz, zog im Jahr 1362 triumphal in Florenz ein, nachdem er eine grosse Zahl der besiegten Pisaner getötet und deren Kommandanten gefangen genommen hatte.

Es folgen drei Fresken, die drei Militärkommandanten aus der Familie Farnese aus drei verschiedenen Jahrhunderten wiedergeben (Abb. 84). 1362 wurde Raniero Farnese Kommandant der florentinischen Armee, 1435 Ranuccio Farnese der päpstlichen Armee und 1535 der erste Herzog der Farnese, Pier Luigi, ebenfalls von der päpstlichen Armee. Die beiden erstgenannten Fresken sind hier von Interesse.

Das eine Fresko trägt die Inschrift:

RAINERIVS FARNESIVS A FLORENTINIS DIFFICILI
REIPUBLICAE TEMPORE IN PETRI FRATRIS MORVI LOCVM
COPIARVM OMNIVM DVX DELIGITVR ANNO CHRISTI
MCCCLXII²²⁵

Auch das andere Fresko wird von einer Inschrift begleitet:

RANVTIVS FARNESIVS PAVLI III PAPAE AVVS AB EVGENIO IV P
M ROSAE AVRAE (sic AVREAE) MVLIERE (sic MVNERE)
INSIGNITVS PONTIFICII EXERCITVS IMPERATOR
CONSTITVITVR ANNO CHRISTI MCDXXXV²²⁶

Diese beiden Fresken bilden wiederum ein Paar. Raniero Farnese war zusammen mit Pietro Farnese Kommandant der Armee von Florenz gewesen, die 1362 gegen Pisa gewann. Sein Gegenstück in diesem Fresko, Ranuccio Farnese, war Kommandant der päpstlichen Armee. Der Grossvater von Papst Paul III. hatte den Grundstein für den Aufstieg der Farnese gelegt.

Bevor weitere Fresken betrachtet werden, kann man einiges zu den gesehenen drei Freskenpaaren und deren Intention festhalten.

Es wurde viel Wert darauf gelegt, die Decke des Saales in sich ergänzenden Paaren zu gestalten. Jedes der abgebildeten Paare zeigt eine Szene, die für die säkulare Welt steht und auch eine Szene, die für die geistliche Welt steht. Dies

²²⁵ Raniero Farnese wurde von den Florentinern gewählt in einer schwierigen Zeit, um für die Republik Kommandant der gesamten Armee zu sein anstelle seines verstorbenen Bruders Pietro im Jahr des Herrn 1362.

²²⁶ Rannuccio Farnese, Grossvater von Papst Paul III. und ausgezeichnet mit der Goldenen Rose von Papst Eugenius IV, wurde als Kommandant der päpstlichen Armee ernannt im Jahr des Herrn 1435.

wurde bewusst so gewählt, da es den Farnese ein Anliegen war, sich als Familie zu stilisieren, die diese beiden Welten miteinander verbinden konnte. Und zwar nicht nur im 16. Jahrhundert durch Papstamt und Herzogswürde, sondern bereits viel früher, wie die Fresken über die Vorfahren zeigen.

Alle Farnese auf diesen Fresken werden bei wichtigen militärischen Aktionen gezeigt. Diese Darstellungsweise vermittelt den Eindruck, dass die Farnese schon seit früher Zeit wichtige und erfolgreiche Militärführer und Herrscher gewesen waren. War es da nicht gerechtfertigt, dass eine derart über die Jahrhunderte hinweg erfolgreiche Familie ein Herzogtum zustand? Mit dieser Frage spielten die besprochenen Fresken. Die Herrschaft der Farnese konnte jedem Territorium nur Vorteile bringen, begründet durch ihr militärisches Können - dies die Botschaft hinter den Bildern.

Es war zudem wichtig, die von den Vorfahren besetzten Ämter festzuhalten und zu zeigen, damit nicht in Vergessenheit gehen konnte, was die Familie bereits alles erreicht hatte. Ämter sowie die wichtigen Verbindungen zu anderen Herrscherhäusern waren Instrumente, um sich den Weg in eine höhere Liga der Macht zu sichern. Die Farnese waren eine Familie, die dafür insbesondere auch die geistliche Macht mit einbezog und auf eine Weise sich zu Nutze machte, wie es keine andere Herzogsfamilie im 16. Jahrhundert tat.

5.2.5 Synthese

Die Darstellung der Vorfahren war ein weitläufiges Gebiet, das grosse künstlerische Möglichkeiten mit sich brachte. Keiner der erwähnten Herrscher legte allerdings bei den Darstellungen einen besonderen Wert auf die Realität der Ereignisse: Es wurde geschönt und verbessert was man konnte. Das Ziel war klar vorgegeben - jeder wollte möglichst erfolgreiche Vorfahren haben, welche die Macht durch Ruhmestaten erlangt hatten. Nebst den Portraits der Herzöge war die Darstellung der Vorfahren eine der effektivsten und ergiebigsten Möglichkeiten, um persönliche Machtsteigerung zu erlangen, da gerade bei einem vererbten Titel die Herkunft und Abstammung von grosser Bedeutung war.

In dieser Fülle von Kunstwerken gab es dennoch Unterschiede in der Darstellungsweise. Die meisten Kunstwerke rückten die Handlung der Vorfahren ins Zentrum der Betrachtung. Eine Ausnahme bildete hier die Ausgestaltung des

Innenhofes der d'Este im Castello Estense in Ferrara. Hier wurde das Augenmerk nicht auf die Taten, sondern auf die Personen selbst gelegt. Jede einzelne Persönlichkeit wurde wie in einer Genealogie dargestellt - ihre Verdienste wurden jedoch nicht aufgezeigt. Es liegt die Vermutung nahe, dass die d'Este ihre Familiengeschichte, die zur Erlangung ihrer Herzogswürde geführt hatte, bereits ein Jahrhundert zuvor dargelegt hatten und es nicht für nötig erachteten, auf diese Ereignisse erneut zurückzugreifen.

Bei den Farnese fällt in diesem Themenbereich auf, dass ein besonderes Augenmerk auf die angeblich in ihrer Familie schon immer bestandene Verbindung zwischen Religion und politischen Ämtern gelegt wurde. Durch diese Verbindung konnte eine natürliche Argumentationskette aufgebaut werden, die den Eindruck entstehen liess, die Farnese seien durch ihre religiösen Ämter zugleich die logische Besetzung für die Herrschaft des von "ihrem" Papst neu geschaffenen Territoriums.

Ähnlich wie bei den Selbstdarstellungen spielten auch hier militärische oder politische Auseinandersetzungen bei den Darstellungen eine wichtige Rolle. Jedes Mal wenn ein Vorfahre einen Konflikt mehr oder weniger positiv zu seinen Gunsten entschieden hatte, konnte dieser Erfolg als Grundlage für eine künstlerische Umsetzung dienen. Dies geschah besonders deutlich bei den Medici im Palazzo della Signoria (Appartement von Leo X.), aber auch in weniger ausgeprägtem Mass bei den Farnese. Bei Familien, die nicht so eng mit dem Territorium verknüpft waren, wie etwa die della Rovere, wurde komplett auf die Darstellung der Vorfahren verzichtet. Da die della Rovere im 16. Jahrhundert erst kurze Zeit mit Urbino und Pesaro verbunden gewesen waren und diese Verbindung in den ersten Jahren nicht von Konstanz geprägt war, gab es überhaupt keine Vorfahren, die zur Darstellungen hätten gelangen können und dabei eine positive Wirkung auf die Verbindung des Herzogs mit seinem Territorium ausgeübt hätten.

Die grosse Gemeinsamkeit, die allen Kunstwerken innewohnt, ist die Wiedergabe eines von Ruhm und Ehren strotzenden Vorfahrens, der entweder ein würdevolles Amt erhalten hatte oder eine militärische Auseinandersetzung positiv beendet hatte.

5.3 Imprese

Was ist ein Impresa? Hier die Begriffserklärung von Paolo Giovio. Er war ein grosser "Erfinder" von Imprese, wie in diesem Kapitel zu sehen sein wird. Giovio zählte in seinem Werk *Dialogo dell'Imprese* die wichtigsten Punkte auf, die ein Impresa ausmachten:

Ma prima ch'io venga a questi particolari, è necessario, ch'io vi dica le conditioni universali, che si ricercano, a fare una perfetta impresa: il che forse è la piu difficile, che possa essere ben colta da un' ingengo perspicace & ricco d'inventioni, laquale nasce dalla notitia delle cose scritte da gli antichi. Sappiate adunque M Lodovico mio, che l'inventione ò vero impresa, s'ella debbe havere del buono, bisogna c'habbia cinque conditioni; Prima giusta proportion d'anima & di corpo; Seconda, ch'ella non sia oscura, di sorte, c'habbia mistero della Sibilla per interprete e volerla intendere; ne tanto chiara, ch'ogni plebo l'intenda; Terza, che sopra tutto habbia bella vista, laqual si fa riuscire molto allegra, entrandovi stelle, Soli, Lune, fuoco, aqua, arbori verdeggianti, instrumenti mecanici, animali bizzarri, & vcelli fantastichi. Quarta non ricerca alcuna forma humana. Quinta richiede il motto, che è l'anima del corpo, & vuole essere communemente d'una lingua diversa dall'Idioma di colui, che fa l'impresa, perche il sentimento sia alquanto più coperto: vuole anco essere breve, ma non tanto, che si faccia dubbioso; di sorte che di due ò tre parole quadra benissimo, eccetto se fusse in forma di verso, ò intero, ò spezzato: Et per dichiarare queste conditioni, diremo, che la sopradetta anima & corpo, s'intende per il motto, ò per il sogetto; & si stima che mancando ò il soggetto all'anima, ò l'anima al sogetto, l'impresa non riesca perfetta.²²⁷

²²⁷ Paolo Giovio, *Dialogo dell'Imprese Amoro et Militari*, Rom 1555, S.9 (Faksimile Neudruck hg. N. K. Farmer, New York 1976)

Aber bevor ich auf diese Einzelheiten zu sprechen komme, ist es nötig, dass ich euch die allgemeinen Bedingungen nenne, die erforscht sein müssen, wenn man eine vollkommene Imprese machen will: und dies - es geht aus den Schriften der Alten hervor - ist vielleicht das Schwierigste, was von einem scharfsinnigen und erfindungsreichen Geist verrichtet werden kann. Wisset also, mein Herr Lodovico, dass die Erfindung oder die Imprese selbst, wenn sie gut sein soll, fünf Bedingungen erfüllen muss: erstens muss sie das richtige Verhältnis von Seele und Körper besitzen; zweitens darf sie nicht so dunkel sein, dass sie zu ihrer Deutung das Geheimnis der

Es folgt eine weitere Definition, die klar ausdrückt, was ein Impresa ausmacht. Eine moderne Definition. Alan Young beschreibt in seinem Artikel “The Place of Imprese in an Index of Emblem Art” das Imprese als ein:

*“self-portrait, a projection of the self in terms of personal terms and goals, private principles, feelings and state of mind.”*²²⁸

Es wird das Portrait des Herrschers gezeichnet. Allen gemeinsam ist das symbolhafte Bild und das dazugehörige Motto.

Paolo Giovio sah in einem Impresa immer das Portrait eines Herrschers. Anstelle der gemalten Figur des Herrschers stand das Symbol zusammen mit dem Motto als Stellvertreter. Giovio war der erste Autor, der den Imprese ein ganzes Werk widmete. Für Giovio verweisen die persönlichen Zeichen auf einige Aspekte der Persönlichkeit und der Tugend des Trägers. In diesem Sinne gelten Imprese im 16. Jahrhundert als Ausdruck frühmoderner Individualität.²²⁹

Auffallend beim Impresa ist, dass es in der wissenschaftlichen Literatur als ein vorwiegend literarisches Phänomen betrachtet wird. Es gibt unzählige Abhandlungen über Embleme in der englischen, französischen und italienischen Literatur. Es konnte jedoch kaum ein Werk gefunden werden, das sich mit dem historischen und kunsthistorischen Aspekt der Imprese auseinandersetzt. Es ist unbestritten, dass die Herrscher ihre Imprese nicht selbst erfanden, sondern gelehrte Männer damit beauftragten. Da es sich bei diesen Gelehrten meist um

Sibylle braucht, wenn man sie verstehen will; sie darf aber auch nicht so klar sein, dass der Pöbel sie versteht; drittens soll sie einen schönen Anblick bieten, den man dadurch recht lebhaft machen kann, dass man Sterne, Sonne, Mond, Feuer, Wasser, grünende Bäume, mechanische Instrumente, seltsame Tiere und phantastische Vögel hinzufügt. Viertens soll sie keine menschliche Gestalt suchen. Die fünfte Bedingung erfordert einen Wahlspruch, der die Seele des Körpers ist, und der üblicherweise in einer anderen Sprache als der desjenigen sein soll, der die Imprese trägt, damit deren Bedeutung etwas verdeckt ist; obendrein soll er kurz sein, aber auch wieder nicht so kurz, dass er zweifelhaft wird; und zwar so, dass von zwei oder drei Worten alles oder ein Teil hervorragend zusammenpasst, ausser wenn es sich um eine Versform handelt. Und um diese Bedingungen zu verdeutlichen, werden wir sagen, dass die oben erwähnte Seele und Körper sich auf das Motto oder auf den dargestellten Gegenstand beziehen. Und man urteilt, dass die Imprese nicht vollkommen gelungen ist, wenn entweder dem Gegenstand die Seele oder der Seele der Gegenstand fehlt.

²²⁸ Young, *The Place of Imprese in an Index of Emblem Art*, S. 23.

²²⁹ Auf die genauere Definition eines Impresa im Gegensatz zu Emblemen wird bei Elena Laura Calogero und Donato Mansueto, *The Italian Emblem: a collection of Essays* eingegangen.

Literaten und nicht um Maler gehandelt hatte, ist relativ leicht zu erklären, warum die Imprese heute derart in der Literaturwissenschaft verwurzelt sind. Durch die Definition des Begriffs Impresa wurde aber deutlich, dass diesen Zeichen und Motti ein oft in historischen Begebenheiten liegender Grund / Sinn innewohnt. Nie wurde ein Impresa grundlos entworfen. Die Verbindung zur Geschichte des Trägers muss deshalb gesucht und dargelegt werden. Sie erlaubt es, die Imprese in einem erweiterten Zusammenhang zu sehen. Eine tiefergreifende Untersuchung der Imprese unter dem historischen und kunsthistorischen Blickwinkel wäre ein für die Zukunft wünschenswertes Projekt.

Was kann man durch Vergleiche der verschiedenen Imprese erfahren? Hier sind vier wesentliche Punkte zu nennen:

- 1) Man erfährt, was für Symbole in einer Familie immer wieder auftraten und warum.
- 2) Durch den oft in der antiken Literatur liegenden Hintergrund der Motti können die Beweggründe des Herrschers besser verstanden werden.
- 3) Einige Zeichen tauchen bei verschiedenen Familien auf. Dies erlaubt es, Verbindungen und auch Hierarchien zwischen den Familien zu erkennen.
- 4) Der politische und hierarchische Standpunkt des Herrschers wird deutlich. Die gezeigten Symbole geben Aufschluss über den politischen Standort des Betreffenden und seine verfolgten Ziele.

Anhand dieser vier Punkte lässt sich ein gutes Bild über den Sinn und Nutzen der Imprese im 16. Jahrhundert unter den italienischen Herzögen bilden.

Damit ein Nutzen aus der Betrachtung der Imprese gezogen werden kann, muss wie folgt vorgegangen werden: Das Impresa ist am Kunst- oder Bauwerk des jeweiligen Herrschers zu finden und zu beschreiben. Was genau ist zu sehen?

Insbesondere wichtig ist die spezielle Bedeutung des Impresa für den Herrscher, das heisst der dahinterliegende Sinn. Das Impresa war dazu da, um sich von anderen abzugrenzen oder auch das Gegenteil, um sich mit anderen zu verbinden - es hat also eine zweifache Deutungsmöglichkeit.

5.3.1 D'Este

Alfonso I. d'Este hatte zwei bekannte Imprese, die genauer betrachtet werden können. Das eine Impresa (Abb. 85) zeigt eine grosse metallene Kugel, die von drei Löchern durchbrochen ist, aus denen glühende Flammen züngeln. Dieses Impresa trägt das Motto LOCO ET TEMPORE.

Das Impresa bezeugt, dass Alfonso I. sehr von der Artillerie angetan gewesen war. Er war in der Liga von Cambrai und kämpfte in der Schlacht von Ravenna an der Seite der Franzosen. Nach dieser Schlacht im Jahr 1512 wird das oben erwähnte Impresa erstmals beschrieben. Paolo Giovio schreibt in seinem *Dialogo dell'Imprese*, dass Alfonso I. während der Schlacht eine glühende, metallene Kugel bei sich getragen haben soll, die den Ursprung für dieses Impresa bildete.²³⁰ Das Motto *loco et tempore* wurde bereits kurze Zeit nach der Schaffung dieses Impresas nur noch auf Französisch verwendet und lautete *a lieu et temps*. Es handelt sich bei diesem Motto um die Worte von Ariosto.

Dieses Impresa verdeutlicht die grosse militärische Macht und Ausdauer von Alfonso I. d'Este. Siehe hierzu seine Aktivitäten und Bemühungen zur Erhaltung des Territoriums von Ferrara.

Ein weiteres Impresa von Alfonso I. d'Este steht in direktem Zusammenhang mit dem Tod von Papst Leo X. 1521. Die Kunde vom Tod des Papstes bedeutete für den Herzog eine solche Freude, dass er angeblich eine Medaille fertigen liess, auf der dieses Impresa zum ersten Mal zu sehen war. Das Bild zeigt einen Mann, der ein Lamm aus den Klauen eines Löwen befreit. Das Motto für dieses Impresa lautet EX ORE LEONIS, was so viel heisst wie "aus dem Mund des Löwen befreit".

Überdeutlich ist hier zu erkennen, dass der Löwe für Papst Leo X. steht. Das Schaf, ein Sinnbild für die Gläubigen der Kirche, wurde nach der Meinung von Alfonso I. nicht durch den Papst geschützt, sondern von ihm selbst in Form eines Löwen bedroht. Leo X. missbrauchte sein Amt und agierte nicht zum Schutz der ihm anvertrauten Gläubigen, so die Aussage des Impresa.

Wieso hegte Alfonso I. d'Este einen derart grossen Groll gegen Papst Leo X.? Bei Roscoe ist nachzulesen, wie die päpstliche Armee 1521 gegen Ferrara vorgerückt ist und Alfonso I. sowie seine Armee unter grossen Druck geraten waren:

²³⁰ Vgl. Giovio, *Dialogo dell'Imprese*, S. 74.

*(...) they [papal commanders] turned their arms against the duke of Ferrara, who, by an act of open hostility, had now afforded the pope that pretext for a direct attack upon him, which he had long sought for. The towns of Finale and San Felice were speedily retaken and many of the principal places of the duchy of Ferrara, on the confines of Romagna, were occupied by the papal troops (...) In the midst of these hostilities the pope issued a monitory, in which, after loading the duke with reproaches, he excommunicated him as a rebel of the church, and placed the city of Ferrara under an interdict.*²³¹

Ercole II. d'Este, der vierte Herzog von Ferrara, hatte als einziger der Herzöge aus der Familie d'Este ein Impresa, das mit einem griechischen Motto versehen war. Das Impresa zeigt eine weibliche Figur (Abb. 86), bei der es sich um eine allegorische Darstellung der "Pazienza" handelt. Das griechische Motto dazu lautet ΟΤΤΩΣ ΑΠΑΝΤΑ, was soviel bedeutet wie "Auf diese Weise". Die Pazienza war die Herrscherin über allem. Dies bedeutet, dass auch die Regierung Ercoles in allen Bereichen von Pazienza geprägt werden sollte, das heisst von Geduld und Weitsicht.²³²

Nicht nur bei der Wahl des Impresa entschied sich Ercole II. für die Figur der Pazienza, sondern auch bei weiteren Kunstwerken. Im Castello Estense widmete er ihr einen kompletten Saal, wie später im Kapitel über die Mythologie noch zu sehen sein wird.

Von Alfonso II. d'Este ist ein einziges Impresa überliefert, über dessen Hintergründe bisher überhaupt nichts bekannt ist. Was das Impresa für einen Körper hatte, das heisst, was es zeigte, konnte nicht ausfindig gemacht werden. Einzig das Motto ist überliefert. Es lautet EXCELSA FIRMITVDINE, was so viel heisst wie "Durch erhabene Beständigkeit". Vermutlich verweist dieses Impresa auf die in der Zeit von Alfonso II. d'Este herrschende, relativ grosse Beständigkeit im Innern des Herzogtums Ferrara. Allerdings darf man nicht vergessen, dass Alfonso II. keinen legitimen Erben für das Herzogtum hervorbrachte. Die Herrschaft der d'Este über Ferrara ging bekannterweise mit dem Tod von Alfonso II. zu Ende und das Herzogtum fiel daraufhin dem Kirchenstaat anheim. Aus

²³¹ Roscoe, *The life and pontificate of Leo the tenth*, S. 368.

²³² Vgl. Bury Palliser, *Historic devices*, S. 96.

diesem Blickwinkel kann keinesfalls von Beständigkeit die Rede sein. Aus diesem Grund muss die betonte Stabilität auf die Regierungsqualitäten von Alfonso II. bezogen werden.

5.3.2 Della Rovere

Eines der bekanntesten Imprese von Francesco Maria I. della Rovere zeigt einen grossen, wilden Löwen, der seine Vorderbeine in die Luft hebt und auf seinen Hintertatzen steht (Abb. 87). Er befindet sich auf einem beinahe ausgedörrten Feld. In der vorderen rechten Tatze hält er hoch erhoben ein Schwert. Das Motto dieses Impresa wird in einer Banderole gezeigt, deren Anfang der Löwe in seiner linken Tatze hält. Auf der Banderole, die über das gesamte Impresa reicht, steht NON DEEST GENEROSO IN PECTORE VIRTUS.²³³ Das Löwen-Impresa wurde von Castiglione erfunden.

Dieses Impresa findet sich auch im *Dialogo dell'Imprese* von Paolo Giovio wieder. Dort wird darauf hingewiesen, dass Francesco Maria I. della Rovere dieses Zeichen nach einem bestimmten Ereignis angenommen hatte und zwar nach der Ermordung des Kardinals von Pavia in Ravenna, an der Francesco Maria I. selbst beteiligt gewesen war. Francesco Maria I. war mit achtzehn Kommandant der päpstlichen Truppen geworden. Nach dem Verlust von Bologna klagte der Kardinal von Pavia, Francesco degli Alidosi, ihn an, Bologna leichtfertig aufgegeben zu haben. Des Weiteren wird bei Giovio aufgeführt, dass Francesco Maria I. das Impresa nicht sehr oft öffentlich verwendet und gezeigt hatte. Als Grund hierfür wird Rücksichtnahme auf die Kardinäle angeführt. Wenn es stimmt, was Giovio über die Verwendung dieses Impresa schreibt, ist es interessant zu sehen, dass ein und dasselbe Ereignis, nämlich die Ermordung des Kardinals, völlig gegensätzliche Auswirkungen auf dieses Zeichen hatte. Zum einen ist es als Erinnerung an das Ereignis entstanden, zum anderen soll es aufgrund dieser Erinnerungsfunktion nicht allzu oft öffentlich benutzt worden sein.

Das Motto dieses Impresa weist auf die Gründe für die Entstehung des Zeichens

²³³ Giovio, *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motte e disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*, S. 63.

Io m'era quasi scordato di dirvi una che ne portò il sig. Francesco Maria della Rovere duca d'Urbino, dappoichè con le sue mani ammazzò il cardinale di Pavia in Ravenna per vendicare l'importantissime ingiurie, che da lui aveva ricevuto. E fu un leone rampante, di color naturale in campo rosso, con uno stocco in mano, e con un breve, che diceva: NON DEEST GENEROSO IN PECTORE VIRTUS.

hin. Es ist ein Verweis auf die Tugendhaftigkeit von Francesco Maria I. della Rovere. Es soll verdeutlichen, dass auch ein Mord nicht dazu fähig war, diese Tugendhaftigkeit anzukratzen oder gar zu zerstören. Guy de Tervarent erklärt in seinem Werk *Attributs et symboles dans l'art profane* die genaue Bedeutung des Löwens. Dieser steht für den Mut.

Es wird deutlich, dass dieses Impresa von Francesco Maria I. della Rovere fest mit einem konkreten Ereignis aus seinem Leben in Verbindung stand.

Francesco Maria I. della Rovere hatte ein weiteres bekanntes Impresa, das sich ebenfalls im *Dialogo dell'Imprese* von Paolo Giovio wiederfinden lässt. Es handelt sich um eine einzelne Palme (Abb. 88), die an einem ihrer Äste ein marmornes Gewicht befestigt hat. Dieses Gewicht zieht den Ast in Richtung Boden. Rund um den Stamm der Palme ist eine Banderole gelegt, die das Motto dieses Impresa trägt: INCLINATA RESVRGIT.

Die Entstehung dieses Impresa stand in direktem Zusammenhang mit der Zurückgewinnung des Herzogtums Urbino durch Francesco Maria I. della Rovere. Nach dem Tod von Papst Leo X., der das Herzogtum an seinen Verwandten Lorenzo de' Medici übergeben hatte, konnten die Medici dieses Territorium nicht mehr halten. In der Folge ging das Herzogtum Urbino an die della Rovere zurück. Nach diesem Ereignis wurde Paolo Giovio von Thomas Manfredi, einem Diplomaten am Hof des Herzogs, der Auftrag erteilt, ein passendes Impresa zu kreieren. Er erfand ebendiese Palme mit Gewicht.

Das Gewicht weist in diesem Impresa darauf hin, dass der zur Erde gebogene Ast der Palme immer wieder seine natürliche Form annehmen kann, auch wenn er zuvor für lange Zeit gebogen war. Diese Aussage stützt sich auf Plinius, der über Palmen sagt, dass sie immer wieder ihre natürliche Form annehmen können.²³⁴

Das hinzugefügte Motto weist auf die Tugenden des Herzogs hin. Im übertragenen Sinn steht dieses Impresa für die Rückkehr von Francesco Maria I. della Rovere nach Urbino. Genauso wie der Ast der Palme an ihren natürlichen Ort zurückkehrt, wenn das Gewicht entfernt wird, so kehrte auch Francesco Maria I. nach seiner Vertreibung nach Urbino zurück. Die Herrschaft der Medici wird mit dem Gewicht des Marmorblocks verglichen. Unnatürlich ist es, den Marmorstein an einer Palme festgebunden vorzufinden. Im Verständnis von

²³⁴ Vgl. Giovio, *Dialogo dell'Imprese*, S. 75.

Francesco Maria I. war die Herrschaft der Medici in derselben Weise unnatürlich zustande gekommen, da sie durch die Protektion von Leo X. aktiv gefördert worden war. Erst nachdem Papst Leo X. gestorben war, konnte in Urbino wieder eine legitime Herrschaft ausgeübt werden - die der della Rovere.

Ein weiteres Impresa zeigt eine grosse Flamme (Abb. 89), die bis in den Himmel hinauf reicht. Das Motto hierzu lautete QVIESCAT IN SUBLIME. Was so viel bedeutet wie "Lass es ruhen auf der Höhe". Der dahinter verborgene Sinn ist auf den Intellekt von Francesco Maria I. bezogen. Der Geist des Herzogs wird nie Erfüllung finden ausser bei höheren Aufgaben. Damit sind sowohl künstlerische als auch militärische Aufgaben gemeint. Das Impresa verweist auf die hohe geistige Bildung des Herrschers und seiner Abneigung gegenüber Einfachem und Niederem.²³⁵

Von Guidobaldo II. della Rovere sind ebenfalls zwei Imprese bekannt. Eines davon zeigt einen Tempel, vor dem zwei Säulen zu sehen sind. Unterstrichen wird dieses Symbol durch das Motto HIC TERMINVS HAERET.

Das zweite Impresa von Guidobaldo II. zeigt verschiedene Buchstaben, die durch einen gordischen Knoten miteinander verbunden sind. Es sind dies die Buchstaben seines eigenen Namens, das heisst ein G, und jene seiner ersten und zweiten Frau. Bei der ersten Frau ein G für Giulia und bei der zweiten Frau ein V für Vittoria. Begleitet wird dieses Impresa durch das Motto GORDIO FORTIOR. Die Verbindung zwischen den Eheleuten war stärker als ein gordischer Knoten, durch den die beiden Initialen miteinander verbunden wurden.

Dieses Impresa hat keinen militärischen oder politischen Hintergrund, sondern einen familiären. Die Liebe des Herzogs zu seiner Frau steht im Mittelpunkt des Zeichens.

5.3.3 Medici

Alessandro de' Medici hatte ein bekanntes Impresa getragen, das im Werk *Dialogo dell'Imprese* von Paolo Giovio beschrieben wurde. Es handelt sich um ein Nashorn (Abb. 90), begleitet von folgendem spanischem Motto NON

²³⁵ Vgl. Bury Palliser, *Historic devices*, S. 260.

BVELVO SIN VENCER. Das Motto verdeutlicht, dass das Nashorn bis zum Sieg nicht aufgibt.

Alessandro de` Medici hatte Giovio gebeten, ein *bella impresa* für ihn zu schaffen. Das Nashorn schien Giovio dafür am geeignetsten. Das Tier auf diesem Impresa wurde nicht durch Zufall ausgewählt. Das Nashorn gilt als der grösste Feind des Elefanten und darin liegt die Begründung für die Wahl dieses Tieres. Während des Krieges von Kaiser Karl V. gegen Papst Clemens VII. sandte Emanuel, der König von Portugal, einen Elefanten an den Papst, der ihn im Krieg unterstützen sollte. Bei Porto Venere kam es allerdings vor seiner Ankunft zu einem Unglück. Das Schiff, das den Elefanten transportierte, lief auf Grund auf und kenterte. Der Elefant konnte sich nicht schwimmend an Land retten und ertrank.²³⁶ Diese Geschichte soll zeigen, dass sich Alessandro mit mehr Macht ausgestattet sah, als sein Verwandter Clemens VII..

Bei Plinius gilt das Nashorn zudem als der zweitgrösste Feind des Elefanten, während der grösste Feind der Drache ist. Plinius der Ältere weist in seinem Werk *Naturalis Historiae* in Buch acht darauf hin, dass Elefanten und Nashörner erbitterte Gegner sind. Das Nashorn soll sein Horn an einem Stein schärfen und damit dem Elefanten den Bauch aufreissen.²³⁷

Das Nashorn zusammen mit dem Motto zeigen den Durchhaltewille und die vermeintliche Stärke von Alessandro de`Medici. Es scheint klar, dass Alessandro nicht ohne Erfolg nach Florenz zurückkehren wollte. 1530 wurde Alessandro Herzog von Florenz, was für ihn als Sieg zu werten ist. Dies war jedoch ein Sieg, der das Resultat von Verhandlungen und Abkommen war. Aufgrund der Verhandlungen zwischen Kaiser und Papst wurde es Alessandro de` Medici möglich, als Sieger in die Heimat zurückzukehren. Das Impresa ist also ein Symbol der Stärke, für einen Sieg, der nicht als solcher gesehen werden kann.

Eines der wichtigsten Imprese von Cosimo I. de` Medici war der Steinbock (Abb. 91). Das Zeichen zeigte einen springenden Steinbock vor dem Hintergrund einer Stadt, bei der es sich um Florenz handelt. Über dem Tier hängt eine Banderole mit dem Motto FIDEM FATI VIRTUTE.

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, hatte der Steinbock grosse Bedeutung für

²³⁶ Vgl. Burry Palliser, *Historic devices*, S. 178.

²³⁷ Die Bücher acht bis elf der *Naturalis Historiae* von Plinius dem Älteren sind der Tierkunde gewidmet. Über das Nashorn und den Elefanten berichtet der Autor in Buch 8, 20.

Cosimo I., da er in dessen Horoskop als Aszendent auftrat. Dies verband den Herzog mit dem römischen Kaiser Augustus, der denselben Aszendenten gehabt haben soll. Der dritte in diesem Bunde war Kaiser Karl V.. Genauso wie Rom unter Augustus Aufschwung und Protektion genoss, sollte dieses Zeichen eine Vorausdeutung der umsichtigen Herrschaft von Cosimo I. sein.

Cosimo I. und Augustus konnten beide an demselben Tag im August (1. August) grosse militärische Erfolge feiern. Augustus errang an diesem Tag seinen Sieg über Antonius und Kleopatra. Ab dem 1. August 30 v.Chr. war er unangefochtener Herrscher (princeps). Cosimo I. konnte in der Schlacht von Montemurlo gegen die Exilflorentiner gewinnen und seine Macht in Florenz sichern. Dasselbe Geburtszeichen wie Augustus zu haben, wurde von Cosimo I. als vorgegebenes Schicksal gedeutet. In diesem Sinn ist auch das Motto zum Impresa zu verstehen. Durch das Schicksal, das ihm durch die Geburt unter dem Zeichen des Steinbocks auferlegt wurde, sah sich Cosimo I. voller Tugend.

Ein weiteres Impresa von Cosimo I de' Medici war die Schildkröte, die oft zusammen mit einem Segel dargestellt wurde und vom Motto FESTINA LENTE begleitet wurde (Abb. 92). Auch bei diesem Zeichen gibt es eine Anlehnung an Kaiser Augustus. Dieser trug ein ähnliches Zeichen, dem dieselbe Aussage zugrunde lag: eine Krabbe und ein Schmetterling.²³⁸ Dieses Impresa war in leicht abgeänderter Form, jedoch immer mit derselben Aussage, relativ häufig anzutreffen. Vespasians Impresa schmückte ein Delphin zusammen mit einem Anker und auch Paul III. trug dieses Impresa, allerdings mit Delphin und Chamäleon.²³⁹

Auch in den Fresken des Palazzo della Signoria lässt sich dieses Impresa von Cosimo I. wiederfinden. Auf dem Fresko "Darbietung der ersten Früchte der Erde an Saturn" im Saal der Elemente im Quartier der Elemente ist eine Fortuna abgebildet, die eine Schildkröte mit einem Segel unter dem Arm trägt. Hierzu steht bei Guy de Tervarent:

Vasari et ses aides en [la tortue] ont orné les poutres transversales au

²³⁸ Mehr über die Bedeutung der Abwandlung dieses Symbols findet sich bei Deonna W., „The Crab and the Butterfly: a study in animal symbolism“ in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 17, 1954, S. 47-86.

²³⁹ Vgl. Bury Palliser, *Historic devices*, S. 182.

*plafond de la Salle des Eléments, Palazzo Vecchio et d'autres endroits de ce Palais.*²⁴⁰

Der Sinnspruch zu diesem Impresa kann mit den Worten "Eile mit Weile" übersetzt werden. Es sollte nicht kopflos gehandelt werden. Selbst wenn wichtige Entscheidungen schnell gefällt werden mussten, musste oder konnte der Herrscher einen kühlen Kopf bewahren.

Francesco de' Medici, der Nachfolger von Cosimo I., hatte als Impresa eine Kröte zusammen mit einem Wiesel (Abb. 93). Die Kröte starrt das Wiesel an, welches einen Zweig in seinen Pfoten hält und diesen gegen die aufgerichtete Kröte hält. Das dazugehörige Motto lautet AMAT VICTORIA CVRAM, was so viel bedeutet wie, dass der Sieg die Umsicht / Sorgfalt liebt.²⁴¹

Dieses Motto stammt von Catullus. Dort heisst es *Jure igitur vincemur, amat Victoria curam.*²⁴²

Hinter diesem Motto steckte ein ähnliches Prinzip wie hinter FESTINA LENTE. Um zu gewinnen, musste umsichtig und bedacht gehandelt werden.

Auch Ferdinando de' Medici hatte ein Impresa. Dieses zeigt einen Schwarm von Bienen, die sich um ihre Königin versammelt haben. Das Bild wird vom Motto MAJESTATE TANTVM begleitet.

Dieses Impresa ist auch auf dem grossen Reiterstandbild von Cosimo I. in Leghorn zu sehen, das von Ferdinando de' Medici in Auftrag gegeben worden war.

Das Impresa unterstrich die Absicht von Ferdinando, die Regierungsgeschäfte von Florenz nach dem Tod seines Bruders Francesco als Grossherzog zu übernehmen. Dieses Impresa wurde auch von einem anderen Motto begleitet. Es lautete PRO REGE EXACVVNT, was bedeutet, dass die Bienen ihren Stachel für die Königin einsetzten. Dieses Motto stammt aus Vergils Georgien IV.

Die Medici hatten allerdings auch zwei Imprese, die nicht nur an ein Familienmitglied gebunden waren, sondern während mehreren Generationen

²⁴⁰ Vgl. de Tervarent, *Attributs et symboles*, S. 444.

²⁴¹ Vgl. Bury Palliser, *Historic devices*, S. 182.

²⁴² Das Motto stammt aus Gaius Valerius Catullus *Carmine* und zwar von der *Vesper adest* mit der Nummer LXIV.

weitergegeben worden waren und zu so etwas wie Familienzeichen wurden. Bei dem einen Impresa handelte es sich um einen Diamantring mit einem Falken. Dieses Zeichen wurde später in drei ineinander verschlungene Diamantringe erweitert.

Bei de Tervarent kann man lesen:

*C'est pourquoi le diamant, monté sur une bague, est devenu la devise de deux grandes familles, celle des Médicis et celle des Este.*²⁴³

Das erste Mal trat der Diamantring bei Cosimo Pater Patriae in Erscheinung. Sein Sohn Piero de' Medici erweiterte das Symbol durch die Krallen eines Falken, die den Diamanten halten, und das Motto SEMPER.

Ein weiteres Zeichen der Medicifamilie war der abgebrochene Zweig, aus dem es neu ausschlägt. Dieses Bildnis wurde von dem bereits bekannten Spruch PRIMO AVULSO NON DEFICIT ALTER begleitet. Dieses Symbol wurde bereits an anderer Stelle erörtert.

5.3.4 Gonzaga

Eines der bekanntesten Imprese von Federico II. Gonzaga ist der Berg Olymp (Abb. 94). Auf dessen Spitze führt ein Weg. Zuoberst befindet sich ein Altar, auf dem zugleich das Motto des Impresa eingraviert ist: FIDES.

Dieses Impresa widmete Karl V. Federico II. nach dessen Einsatz in der Schlacht von Pavia 1525. Man findet dieses Bild auch im Palazzo del Te in der *Sala dei Cavalli* wieder.

Ein weiteres wichtiges Zeichen, allerdings für die ganze Familie Gonzaga, war das Labyrinth. Es wurde bereits für Ausschmückungen im frühen 16. Jahrhundert im Palazzo Ducale verwendet.

Les mots qui serpentent dans les détours du labyrinthe au plafond de la salle de ce nom dans le palais ducal de Mantoue: " Forse che sì. Forese che no" mostrerait alors que cette ascension de l'âme n'est pas chose à

²⁴³ de Tervarent, *Attributs et symboles*, S. 182.

*laquelle on soit sûr de parvenir, pas plus qu'on n'est sûr de devouvrir, les yeux au plafond, le chemin à suivre pour atteindre le centre du labyrinthe et en sortir.*²⁴⁴

Dieses Impresa war für Vincenzo Gonzaga geschaffen worden. Das Labyrinth war die Grundlage für weitere solche Abbildungen im Palazzo del Te.²⁴⁵

*...le motif du labyrinthe se retrouve huit fois répété dans le pavement de la Salle de Psyché au Palazzo del Te à Mantoue...*²⁴⁶

Im Palazzo del Te wurde den Imprese ein eigener Saal gewidmet. Obwohl der Palazzo im Auftrag von Federico II. ausgebaut worden war, sind in diesem Saal nicht nur seine Imprese, sondern auch die seiner Vorfahren zu sehen. Insgesamt sind in der Sala delle Imprese fünfzehn Zeichen zu sehen. Diese Zeichen werden hier genauer betrachtet. Um einen Überblick zu gewinnen, folgt eine Aufzählung der vorhandenen Imprese in diesem Saal:

- Eine Sonne. Die Sonne führten die Gonzaga in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Symbol, begleitet von den Worten “per un disir”.
- Eine Eidechse. Ein Symbol von Federico II. Gonzaga.
- Nackter Cupid zwischen einem grünen und einem kahlen Baum. Ebenfalls ein Symbol von Federico II..
- Gold in einem Schmelztiegel und auf Flammen. Dieses Symbol wurde von Francesco II. geführt und von den Worten *Probasti Domine (Gott, du hast mich geprüft)* begleitet. Dieses Symbol wurde von Francesco II. gewählt, nachdem er des Verrätertums angeklagt worden war.
- Zwei geflügelte Krallen halten einen Ring. Ein Symbol, das Ende des 14. Jahrhunderts benutzt worden war.
- Eine Taube auf einem aus dem Wasser springenden Fisch. Das Impresa von Gianfrancesco Gonzaga mit dem französischen Motto “Vrai Amur ne se change”.
- Eiserner Handschuh einer Rüstung. Das Symbol von Ludovico II. mit dem Motto “Buene te no es mudable” spielt auf die Treue an.

²⁴⁴ de Tervarent, *Attributs et symboles*, S. 274.

²⁴⁵ Vgl. Hartt, *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*, S. 158.

²⁴⁶ de Tervarent, *Attributs et symboles*, S. 274.

- Ein Feuerbock. Das Symbol von Federico II..
- Berg Olymp. Ein weiteres Symbol von Federico II..
- Eiserner Korb. Dieses Symbol wurde von Francesco II. getragen und vom Motto *Cautius* begleitet. Der Hintergrund dieses Zeichens war eine Mahnung zur besonderen Umsicht des Herrschers.
- Turm im Wasser. Ein Symbol von Ludovico II. Gonzaga. Der Turm symbolisiert den Widerstand gegen die Feinde.
- Sitzender Hund. Auch dieses Symbol spielt mit seinem Motto *Donec* auf die Treue an. Gianfrancesco Gonzaga war der Träger dieses Symbols.

Das wichtigste persönliche Zeichen von Federico II. Gonzaga war der Olymp. Auf diesem wurde oft ein Altar abgebildet, der die Worte FIDES trug. Dieses Zeichen erhielt er 1521 nach der Besetzung von Mailand als Anerkennung für seine militärischen Leistungen von Kaiser Karl V. zugesprochen.²⁴⁷

In seinem Werk führte Gelli das Impresa mit dem Olymp zweimal auf. Das erste Mal ist der Berg über dem Wappen²⁴⁸ der Gonzaga, bestehend aus dem Kreuz und den vier Adlern, zu sehen. Der Berg selbst wurde hier mit seinem griechischen Namen versehen und dem Motto AD MONTEM DUC NOS. Auf dem Gipfel des Olymps ist ein Altar mit der Inschrift FIDES zu sehen.

Die zweite Version desselben Impresa zeigt ebenfalls den Olymp mit einem Grabmal auf der Spitze, das wiederum von einer Krone geziert wird.

In der Antike glaubte man, dass der Olymp nicht von den Kräften des Windes beeinflusst werden konnte, da er über ihnen lag. Es gibt ein weiteres Impresa von Federico II., das einen Berg zeigt. Hier ist zuoberst auf der Spitze ein Diamant zu sehen. Das Motto lautet INNOCENS. Dieser Berg war eine Anlehnung an den Olymp und das Olympimpresa. Das Impresa zeigte auf, dass der Herzog sich nicht von Sünde und Strafe beeinflussen liess.

Ein weiteres zuvor genanntes Impresa war die Eidechse (Abb. 95), die ebenfalls ein Impresa von Federico II. Gonzaga war. Die Inschrift zu diesem Impresa lautete QVOD HUIC DEEST ME TORQUET. Dieses Tier, so glaubte man,

²⁴⁷ Vgl. Hartt, *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*, S. 153.

²⁴⁸ Der Adler tauchte bei den Gonzaga immer wieder als symbolisches Element auf, erinnerte er doch an den Aufstieg der Familie zu Markgrafen. Neben dem Kreuz kommen vier Adler im Wappen der Gonzaga vor. Diese durften die Gonzaga ihrem Wappen mit Erlaubnis von Kaiser Sigismund hinzufügen, nachdem er sie 1433 in den Rang von Markgrafen erhoben hatte.

konnte nicht durch Feuer verletzt werden. Aus diesem Grund stand es als Symbol für einen Menschen, der nicht von der Liebe gequält werden konnte. Federico II. wollte mit diesem Impresa aufzeigen, dass bei ihm das Gegenteil der Fall war. Im Gegensatz zur kaltblütigen Eidechse wurde er von der Liebe bewegt. Oft fand man dieses Symbol im Palazzo Te oberhalb von Feuerstellen. Bei de Tervarent steht:

*Cette devise se fonde sur un passage d'Aristote. Dans son traité sur la durée de la vie, chap. V. il dit que les lézards sont d'une nature froide.*²⁴⁹

Der Schmelztiegel (Abb. 96) mit dem Gold war das Impresa von Gianfrancesco Gonzaga, der nach der Schlacht von Taro von den Venetianern des Verrats angeschuldigt worden war. Das Motto zu diesem Impresa stammt von Psalm 139 *probasti me Domine et cognovisti*.

Zu Federico II. Gonzaga gehörte ebenfalls der nackte Cupid stehend zwischen einem grünen und einem kahlen Baum (Abb. 97). Dieses Impresa ohne Motto spielte auf den Nachnamen der Geliebten von Federico II. - Isabella Boschetto - an. Ihr Nachname Boschetto bedeutet auf italienisch Wäldchen. Die Liebe, symbolisiert durch Cupid, konnte im Wald auf Leben oder Tod treffen. Diese wurden durch den grünen und den verdorrten Baum symbolisiert.

Ein weiteres Symbol von Federico II. war der Feuerbock. Dieser konnte inmitten des Feuers stehen, ohne selbst Schaden zu nehmen. Dieses Symbol wurde vom Motto *Licet* begleitet. Die Bedeutung dieses Impresa war dieselbe wie bei der bereits erwähnten Eidechse.

5.3.5 Farnese

Ottavio Farnese, der zweite Herzog von Parma, hatte als Impresa eine Keule, einen Faden sowie drei kleinere Bälle (Abb. 98). Das dazugehörige Motto lautete *HIS ARTIBVS*.

Dieses Impresa stützte sich auf die mythologische Geschichte von Theseus, der

²⁴⁹ de Tervarent, *Attributs et symboles*, S. 280.

erfolgreich den Minotaurus besiegte. Hierfür benötigte er einen Faden, die drei Bälle und schliesslich die Keule. Das Impresa will verdeutlichen, dass drei wichtige Qualitäten vonnöten sind, um höchste militärische Ehren zu erreichen. Dies sind Klugheit, List und Kraft / Stärke. Alle diese Qualitäten waren in Ottavio Farnese angeblich vereint.

Der Faden stand für die Klugheit, die es Theseus erlaubte, den Weg aus dem Labyrinth hinaus wiederzufinden. Die Bälle dienten Theseus dazu, den gefährlichen Mund des Minotaurus zu stopfen und sind daher gleichbedeutend mit einer List. Schliesslich brauchte Theseus auch Kraft, um den Minotaurus mit einer Keule zu erschlagen.²⁵⁰

Ottavio Farnese hatte noch ein weiteres Impresa, das den Berg Olymp zeigte. Hierzu gehörte das Motto NVBES EXCEDIT, was so viel bedeutet wie höher als die Wolken. Dieses Motto stammte von Lucan, der schrieb, dass der Olymp über die Wolken hinausragt.

Dieses Motto sollte die Grösse von Ottavio Farnese unterstreichen. Auf dem Olymp, der über die Wolken ragt, lebten bekanntlich die Götter. Wenn sich nun ein Herrscher mit diesem Symbol schmückte, wollte er damit zeigen, dass er selbst mit "göttlichen" Herrscherqualitäten gesegnet war.

Alessandro Farnese, der dritte Herzog aus der Familie Farnese, der General von Philipp II. in Flandern war, hatte als Impresa mehrer Blitze, die von dem Motto HOC VNO JVPITER VLTOR begleitet wurden (Abb. 99). Dieses Impresa trug der Herzog auf seiner Standarte.

Jupiter wird hier als Rächer benannt und von Blitzen begleitet. Diese sind als Symbol für die "Blitze" der Kirche zu verstehen, was in diesem Fall die drohende Exkommunikation war. Diese konnte wie ein Blitz über die Ungläubigen fallen. Es ging dabei darum, dass Alessandro Farnese als Vertreter des römischen Papstes die Rechte der katholischen Kirche gegenüber den Protestanten verteidigte. Um dieses Rechte durchzusetzen wurde oft mit dem Ungemach einer Exkommunikation gedroht.

²⁵⁰ Vgl. Bury Palliser, *Historic devices*, S. 102.

5.3.6 Synthese

Die Imprese können als kleine Abbildungen der von einem Herrscher gewünschten Tugenden und Charaktereigenschaften verstanden werden. Mit einem kurzen Motto versehen zeigen sie einen wichtigen Aspekt der Regierungszeit des Herzogs auf. Es fällt auf, dass jene Zeichen am wichtigsten waren, welche die Tugenden des Herrschers am besten vermitteln konnten. Den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend hatte jeder Herrscher ein oder mehrere persönliche Zeichen. Beliebte Zeichen stammten aus der griechisch-römischen Götterwelt und der Mythologie, zum Beispiel der Berg Olymp, Pazienza oder Herkules. Zeichen, die aus der Mythologie stammten, erfreuten sich grosser Beliebtheit, da diese von Helden geprägt ist.

Situationsbedingt konnten neue Imprese dazukommen, das heisst etwa nach einer erfolgreichen Schlacht oder einem anderen prägenden Ereignis. Als Beispiel dient das Impresa von Alfonso I. d'Este mit dem Motto *ex ore leonis* nach dem Tod von Papst Leo X..

Einige Imprese waren leicht verständlich und erschlossen sich dem Betrachter auf den ersten Blick. Andere wiederum konnten nur mit Hilfe von Erklärungen verstanden werden. Dennoch wurden sie von den Herrschern zu ihren persönlichen Zeichen gewählt, da viele dieser Themen nicht nur im Impresa, sondern auch im gesamten, durch den Herrscher in Auftrag gegebenen, künstlerischen Programm wieder auftauchten. So etwa die Pazienza-Symbolik bei Ercole II. d'Este, der im Castello Estense in Ferrara sogar ein ganzer Saal gewidmet worden war. Pazienza war in diesem Fall die Tugend, welche die gesamte Regierungszeit von Ercole II. begleiten und lenken sollte.

Die Imprese konnten durch ihren symbolhaften Charakter leicht in verschiedene Kunstwerke eingefügt werden und so einen dezenten Hinweis auf den Auftraggeber geben. Es gab allerdings auch Imprese, etwa bei den della Rovere, die nach einem bestimmten Ereignis entstanden waren und später nicht mehr verwendet wurden, da sich die hinter dem Impresa verborgene Aussage gegen den Träger selbst wenden konnte. Bestes Beispiel dafür ist das Impresa von Francesco Maria I. della Rovere, das nach dem Tod von Bischof Alidosi nur noch äusserst

selten verwendet worden war.

Jeder der hier betrachteten Herzöge im 16. Jahrhundert konnte mindestens ein Impresa aufweisen. Neben den persönlichen Zeichen gab es aber auch noch so etwas wie Familienimprese, das heisst Zeichen, die über mehrere Generationen hinweg von der Familie immer wieder verwendet worden waren. Bei den Medici war dies beispielsweise das Zeichen der drei ineinander verschlungenen Diamantringe.

Imprese hatten immer etwas mit dem individuellen Charakter des Herrschers zu tun, weshalb es praktisch unmöglich ist, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den verschiedenen Herrscherfamilien festzustellen.

6. Territorium

6.1 Territorien und Karten

6.1.1 D'Este und della Rovere

Für die Herzöge der Familie d'Este konnten keine entsprechenden Darstellungen, das heisst Karten, die das eigene oder ein anderes Territorium zeigen, für das 16. Jahrhundert gefunden werden.

Die Kartographie und verschiedene Karten sind zwar heute im Castello Estense in Ferrara zu sehen - es gibt sogar zwei eigens danach benannte Säle -, doch diese sind erst nach dem 16. Jahrhundert entstanden.

Die *Sala dei Paesaggi* ist mit diversen Landschaften ausgeschmückt. Diese wurden im 17. Jahrhundert von Giuseppe Zola geschaffen. Die *Sala Geografica* wiederum zeigt Karten, die 1709 - 1710 Anton Felice Ferrari gemalt hatte. Beides Werke, die nach der Herrschaftszeit der Familie d'Este entstanden sind.

Mit den Herzögen aus der Familie della Rovere verhält es sich ebenso wie mit den d'Este. In einigen Fresken in der Villa Imperiale in Pesaro sind im Hintergrund eines Bildes Landschaften auszumachen. Es handelt sich jedoch nicht um die vordergründige Absicht des Künstlers, eine Abbildung der Gegend um Urbino und Pesaro zu geben. Die Landschaft ist als Ergänzung des Kunstwerkes zu sehen.

Wiederum stellt sich hier die Frage, warum diese beiden Herzogshäuser im 16. Jahrhundert keine kartografische Darstellung ihres Gebietes in Auftrag gaben?

Die Geschichte der beiden Familien und ihrer Macht ist bei beiden eine grundsätzlich andere. Die d'Este sind von den betrachteten Familien jene, die früh zu Herzögen wurden und am längsten mit ihrem Territorium verknüpft waren. Im vorangehenden Jahrhundert²⁵¹ hatten sie bereits einiges getan für die Sicherung ihres Titels mit Hilfe von Kunstpropaganda. Zudem blieb das Territorium von Ferrara über das 15. Jahrhundert hinweg mehr oder weniger bestehen, das heisst

²⁵¹ Im 15. Jahrhundert war Mantegna einer der berühmtesten Hofkünstler der d'Este. Er war von Luigi III. Gonzaga mit dem Auftrag betraut worden, einen Freskenzyklus für die Camera degli Sposi im Castello di San Giorgio zu schaffen, der bis heute eines der berühmtesten Kunstwerke in Ferrara ist - auch wenn ein grosser Teil der Fresken heute verloren ist.

die Grenzen veränderten sich nicht wesentlich - dies im Gegensatz zu anderen Gebieten.

Die d'Este waren nicht gezwungen, diese Veränderungen zu dokumentieren. Dies kann eine mögliche Erklärung für das Fehlen von Darstellungen von Landschaften, Gebieten und Karten in der Kunst sein.

Bei den della Rovere verhält es sich anders. Francesco Maria I. della Rovere war als erster Herzog der della Rovere mit seinem Territorium verknüpft. Seine Herrschaft war zudem nicht von Kontinuität geprägt. Von 1516 bis 1523 wurde er als Herzog von Urbino abgesetzt und Lorenzo de' Medici wurde dieser Titel übergeben. Die Verbindung der della Rovere mit dem Gebiet Urbino war nicht ausgeprägt.²⁵² Hätte es hier nicht einer deutlichen Darstellung der "eigenen" Gebiete bedurft, um den Machtanspruch zu stärken? Diese Frage bleibt unbeantwortet.

6.1.2 Medici

Wenn nach Darstellungen von Karten und Territorien im 16. Jahrhundert unter den Medici-Herzögen gesucht wird, stösst man unweigerlich wiederum auf den Palazzo della Signoria. Hier zeigt der Saal von Cosimo I. de' Medici im Quartier von Leo X. einige Landschaften, die als bestimmte Ortschaften in der Nähe von Florenz erkannt werden können.

Zu sehen sind hier rechteckige Landschaftsbildnisse, die verschiedene Dörfer und Städtchen mit ihren charakteristischen Merkmalen zeigen.

Bei den gezeigten Ortschaften handelt es sich um Darstellungen von Piombino, Livorno, Empoli, Lucignano, Montecarlo, Scarperia sowie von Florenz und Siena, den Hauptzentren der Macht der Medici.²⁵³

Im Palazzo della Signoria gab es zudem im 16. Jahrhundert einen eigens den Karten gewidmeten Saal, die *Sala delle Carte Geografiche*.

Um was für Gebiete handelte es sich bei den dargestellten Ortschaften in der *Sala di Cosimo I.* und in welcher Beziehung standen sie zur Herrschaft von Cosimo I.?

²⁵² Papst Sixtus IV., Francesco della Rovere stellte eine adlige Herkunft der Familie von den Grafen von Vinovo bei Turin her, obwohl die Farnese ursprünglich eine Familie von Händlern gewesen war. Siehe dazu Verstegen, *Patronage and Dynasty*, S. xiv.

²⁵³ Vgl. Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 195.

Am Beispiel von Piombino soll dies genauer erläutert werden.

Piombino war ursprünglich ein unabhängiger Stadtstaat gewesen, der 1399 unter die Herrschaft von Pisa gelangte. 1399 wurde Piombino zusammen mit Elba von Gian Galazzo Visconti zum Dank für seine Verdienste an Gherardo Appiano übergeben. Diese Familie herrschte auch im 16. Jahrhundert, jedoch mit einigen Schwierigkeiten, über Piombino.

1545 war auf Jacopo V. Appiano sein Sohn Jacopo VI. gefolgt, der allerdings bei seinem Machtantritt noch minderjährig war. Aus diesem Umstand heraus entstanden für das Fürstentum einige Unwägbarkeiten - Piombino sollte wieder in das Reich eingezogen werden und der junge Fürst eine Entschädigung erhalten.

Cosimo I. unterstützte die kaiserlichen Interessen an Piombino, da er sich berechnete Hoffnungen machte, das Fürstentum vom Kaiser zugesprochen zu erhalten. Am 22. Juni 1545 geschah genau dies. Kaiser Karl V. liess Piombino Cosimo I. durch Diego de Mendoza übergeben, jedoch nur unter einer Bedingung: Der Kaiser hatte bei Cosimo I. zu diesem Zeitpunkt noch offene Schulden im Wert von 200 000 Scudi. Sobald diese Schulden abbezahlt würden, war Cosimo I. dazu verpflichtet, Piombino wieder an den Kaiser zurückzugeben. Zudem musste er sich an der finanziellen Entschädigung von Jacopo VI. Appiano beteiligen.

Dieser Jacopo VI. Appiano war mit dem Entscheid naturgemäss nicht zufrieden und intervenierte beim Kaiser. Er wies darauf hin, dass Mendoza seine Auftragsmacht überschritten hatte und er deshalb Piombino wieder zurückbekommen sollte. Aufgrund dieser Intervention wurde Cosimo I. de' Medici bereits einen Monat später Piombino wieder weggenommen und an Appiano zurückgegeben.

Erst am 12. August 1552 konnte sich Cosimo I. in dieser Sache endgültig durchsetzen und Piombino wurde ihm erneut vom Kaiser übergeben. Aber auch diese Herrschaft war nicht von langer Dauer. Als der Kaiser über den Verbleib von Siena entschied und dieses Cosimo I. zusprach, beschloss er zugleich, dass dieser Piombino wieder an Jacopo Appiano zurückgeben musste.²⁵⁴

Die Landschaftsszenen bilden so etwas wie den Abschluss der Deckenfresken in diesem Saal. Sie sind am untersten Rand der gewölbten Decke wie ein schmaler

²⁵⁴ Vgl. Leo, *Geschichte der italienischen Staaten*, S. 464. Hier sind die wechselhafte Herrschaft über das Fürstentum Piombino und die Bemühungen von Cosimo I. de' Medici ausführlich beschrieben. Cosimo I. nützte seine gute finanzielle Lage, um dem Kaiser Geld zur Verfügung zu stellen und dadurch bei Verhandlungen ein kleines Druckmittel zu besitzen.

Gürtel um den gesamten Saal gelegt. Auf einer Seite befinden sich jeweils zwei verschiedene landschaftliche Darstellungen, die durch ein eingefügtes Medaillon voneinander getrennt wurden. Das Bild ist an den Seiten halbkreisförmig abgeschlossen. Die jeweiligen Landschaften, in deren Zentrum hauptsächlich städtische Siedlungen zu sehen sind, wurden in hellen Farbtönen gemalt und weisen als Erkennungszeichen für die jeweilige Ortschaft charakteristische Merkmale auf.

Im Folgenden wird kurz auf die dargestellten Gebiete und ihre Verbindung zu Cosimo I. de' Medici und Florenz eingegangen. Bei den dargestellten Gebieten handelt es sich vorwiegend um Territorien, die während der Herrschaftszeit von Cosimo I. zum Herzogtum Florenz hinzugekommen waren, wenn auch zum Teil nur für kurze Zeit. Der Saal von Cosimo I. wurde zu dessen Lebzeiten gestaltet und zeigt so die vermeintlichen Erfolge, die der Herzog bei der Vergrößerung seines Herrschaftsgebietes errungen hatte.

Für jene Gebiete, wie etwa Piombino, bei denen die Herrschaftsverhältnisse nicht restlos geklärt waren, konnten die Fresken ein wichtiges Ausdrucksmittel sein, um den eigenen Anspruch zu manifestieren. Ob der Machtanspruch im Endeffekt durchgesetzt werden konnte, war für die Entstehung dieser Fresken irrelevant - ihre Aufgabe hatten sie zu diesem Zeitpunkt längst erfüllt.

Die *Sala delle Carte Geografiche* wurde zwischen 1563 und 1565 von Giorgio Vasari geplant und umgesetzt. Es ist ein Saal im Palazzo della Signoria, dessen Wände mit ungefähr zwei Meter hohen Schränken ausgekleidet sind, in denen Karten von den verschiedensten Regionen der Welt zu sehen sind. Diese Kartenausschnitte wurden von den beiden Mönchen Egnazio Danti und Stefano Bonsignori geschaffen.

In der Mitte dieses Saales befindet sich ein grosser Globus, der zwischen 1564 und 1568 ebenfalls von Egnazio Danti kreiert wurde.

Was ist auf diesen Karten zu sehen, die zweifelsfrei von Cosimo I. und seinem Nachfolger Francesco in Auftrag gegeben worden waren?

Die beiden Künstler haben sich bei der Gestaltung dieses Werkes stark an Ptolemäus angelehnt und Karten verschiedener Territorien geschaffen. Als Beispiel dient hier der Kartenausschnitt von Italien (Abb. 100):

Es ist ein quadratisches Bild, an dessen Ränder ein umlaufender Massstab zu sehen ist. Auf der Karte selbst ist Italien mit seiner bekannten Stiefelform sowie die Inseln Sizilien, Korsika und Sardinien zu sehen. Auch wenn am rechten oberen Bildrand noch die Umrisse von Kroatien auszumachen sind, wurde dieser Teil der Karte nicht ausgearbeitet, sondern nur das italienische Gebiet. Hügel und Berge sind als kleine, dreieckige Erhebungen vom flachen Land abgesetzt. Während das Land in einem beige-gelb gemalt wurde, zeigt sich das Meer in türkis. Auffallend sind die vielen Ortsbezeichnungen, die auf der Karte zu finden sind - sowohl für Ortschaften als auch für Meeresteile. Die verschiedensten Flüsse sind ebenfalls deutlich zu erkennen. Die Karte wird durch drei Textfelder vervollständigt, die sich oben und unten rechts sowie am linken Rand befinden und durch goldene Ornamente vom Rest abgesetzte wurden.

Was war der Sinn und Zweck eines solchen Saales? Die Karten über die eigenen Gebiete des Herzogs zeigten dem Betrachter die Grösse des herzoglichen Territoriums. Dies war ein Ausdruck von Macht und Besitz. Und durch das Sammeln und Präsentieren von Weltkarten entstand der Eindruck von Gebildetsein. Nur der höchste Adel konnte sich eine grosse Kartensammlung leisten.

Die Karten befinden sich in der Guarderoba von Cosimo I. im Palazzo della Signoria. Diese war dafür gedacht, spezielle Gegenstände und Schätze aufzubewahren. Die Decke des Saales war in zwölf Teile gegliedert, welche die Fauna und Flora der gezeigten Länder veranschaulichten. Hinzu kamen die Portraits verschiedener Herrscher. Dreihundert Portraits von berühmten Männern hingen zudem über den Karten.²⁵⁵

Der Zweck dieses Saales wird von Giorgio Vasari in den folgenden Worten umschrieben:

*(...) per mettere insieme una volta queste cose del cielo e della terra giustissime e senza errori, e da poterle misurare e vedere, et a parte e tutte insieme.*²⁵⁶

Aus der Beschreibung wird ersichtlich, dass es nicht einzig um die Darstellung von Territorien und Karten ging, sondern eher um eine enzyklopädische

²⁵⁵ Vgl. Quinlan-McGarth, *Caprarola's Sala della Cosmografia*, S. 1091.

²⁵⁶ Vasari, *Opere*, Bd. VII, S. 635.

Gesamtschau der zu dieser Zeit bekannten Welt. Diese Art von Darstellungen wurde oft in Bibliotheken und Studierzimmern wiedergefunden.

Es wurde deutlich, dass Karten auch im 16. Jahrhundert ein hervorragendes Mittel waren, um Herrschaftsansprüche aufzuzeigen und zu festigen. Dieses Mittel wurde von einigen Herrschern bewusst genutzt. Mit den aufgezeigten Beispielen wurde klar, dass Cosimo I. de' Medici und sein Sohn Francesco I. definitiv zu dieser Gruppe gehörten.

6.1.3 Gonzaga

Karten waren am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Mantua ein grosses Thema, wie nach einem kurzen Blick in die einschlägigen Quellen zu sehen ist. Heute ist davon durch die Zerstörung des Palazzo di San Sebastian leider nichts mehr zu sehen. Die Karten in diesem Palazzo waren von Francesco II. Gonzaga in Auftrag gegeben worden. Francesco II. war der Vorgänger von Federico II. gewesen und Markgraf von Mantua. Obwohl es sich bei diesem Herrscher noch nicht um einen Herzog gehandelt hat, ist es trotzdem interessant, sich mit den Karten aus dem Palazzo di San Sebastian zu befassen. Francesco II. hatte mit den dortigen Karten ähnliche Ziele verfolgt, wie es die anderen Herzöge im 16. Jahrhundert mit ihren territorialen Darstellungen taten.

Der Palazzo di San Sebastian war zwischen 1506 und 1512 entstanden. Er diente Francesco II. als Anerkennung seiner Person sowie seiner Karriere als Markgrafen von Mantua. Francesco II. liess nicht aus Zufall einen ganzen Saal den Karten widmen. Er galt unter seinesgleichen als Sammler von Karten mit hoher Qualität und benützte diese auch als exquisite Staatsgeschenke.²⁵⁷

Die *Camera del Mapamondi* enthielt neben einer Weltkarte auch Karten von Italien und Ansichten von Kairo und Jerusalem.²⁵⁸ Über die Quellen, die den

²⁵⁷ Vgl. Bourne, *Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua*, S. 67.

²⁵⁸ Francesco II. hatte nicht nur den Palazzo di San Sebastian mit Karten ausschmücken lassen, sondern auch andere Bauwerke. Es sind vier Zyklen in der Entstehungszeit der Karten einzugrenzen. Der erste Zyklus war noch in Gonzaga, dem Heimatort der Gonzaga entstanden. Der zweite und dritte Zyklus entstand in Marmirolo und der vierte im Palazzo di San Sebastian. Keiner dieser Kartenzyklen überdauerte bis in die heutige Zeit. Der Palast in Gonzaga wurde am Ende des 18. Jahrhunderts zerstört. Die grössten Ausschmückungen waren in der Camera della Citate zu finden gewesen. Acht Städte (Konstantinopel, Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Kairo, Genua, Paris oder Jerusalem) waren dort zu sehen gewesen. Im Allgemeinen hatten Karten eine lange

Darstellungen zugrunde liegen, können nur Vermutungen angestellt werden.

6.1.4 Farnese

Der bedeutendste Saal mit Karten im 16. Jahrhundert, der unter einem Mitglied der Familie Farnese entstanden ist, befindet sich in der Villa in Caprarola - es ist die *Sala del Mappamondo*, die vor allem für ihre astrologischen Darstellungen berühmt ist.

Dieser Saal ist zweigeteilt und enthält sowohl kartographische als auch astrologische Darstellungen. In diesem Kapitel geht es vorwiegend um die Karten, die an den Seitenwänden des Saales zu sehen sind. Insgesamt gibt es sieben Karten, die vor allem durch ihre starke Farbgebung ins Auge des Betrachters fallen. Die Karten sind den vier zu dieser Zeit bekannten Kontinenten sowie Italien und Palästina gewidmet. An den Seitenrändern wird jede Karte von Personifikationen der gezeigten Länder flankiert. Komplettiert wird die Darstellung von fünf Entdeckern (Abb. 101).²⁵⁹

Die südliche Wand der *Sala del Mappamondo* wird von einer Weltkarte geschmückt. Auf der gegenüberliegenden Wand befinden sich Karten von Palästina und Italien, dazwischen die Darstellung von Vespucci. Auf der westlichen Wand sind die Karten von Europa und Afrika zu finden, während die gegenüberliegende Wand Asien und Amerika zeigt. Hier wurde eine komplette Übersicht über die zu jener Zeit bekannte Welt geboten. Die Meere sind auf den Karten in einem kräftigen blau dargestellt, die Inseln in goldigen Farbtönen, während die Flächen grün ausgefüllt sind und die Berge als kleine Erhebungen in braun dem Betrachter ins Auge fallen.

Die Karten entstanden von 1573 bis 1574 unter Giovanni Antonio Vanosino, der aus Varese stammte.²⁶⁰ Der Künstler hatte sich auf ein heute verschollenes

Tradition, doch die Städteansichten hatten nur einen bekannten Vorgänger in der Loggia der Villa Belvedere von Innozenz VIII. in Rom gehabt. Der zweite und dritte Zyklus in Marmirolo wurde ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts zerstört. Die Camera del Mapamundi und Camera Graeca waren mit Karten ausgeschmückt. Die Camera del Mapamundi wurde 1494 mit einer flachen geografischen Darstellung der Erde ausgeschmückt. In der Camera Graeca waren fünf Orte am Mittelmeer, Konstantinopel, Adrianopel, Dardanellen, Vlore und Rhodos zu sehen. Diese Orte waren kurz vor dem Entstehen der Karte in die Hand der Türken gefallen. Francesco II. hatte grosses Interesse an der ottomanischen Kultur.

²⁵⁹ Gezeigt werden hier Marco Polo, Ferdinand Magellan, Amerigo Vespucci, Christoph Kolumbus und Ferdinand Cortes

²⁶⁰ Vanosino kam in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Rom und begann sich dort auf die Darstellung von Karten zu spezialisieren. Vor seiner Anstellung bei Kardinal Alessandro

Programm von Fulvio Orsini gestützt.²⁶¹

Die Karten der *Sala del Mappamondo* wurden bereits 1581 von Michel Montaigne in seinem Tagebuch mit wenigen Worten beschrieben:

*... Car l'édifice est voûté lesquelles il y en a une admirable (chambre); en laquelle à la voûte au-dessus (car l'édifice est voûté partout), on voit le globe céleste avec toutes les figures. Tout autour aux murailles le globe terrestre, les régions et la cosmographie. Tout chose peinte fort richement sur le mur même.*²⁶²

Montaigne erkannte in den Ausschmückungen der *Sala del Mappamondo* eine beeindruckende Darstellung von weltlichen und astrologischen Karten. Dieser Saal darf allerdings nicht in seinen Einzelteilen gedeutet werden, sondern muss als ganzes Kunstwerk Beachtung finden, denn gerade die Verbindung von weltlichen und himmlischen Karten kann als politischer und geistlicher Führungsanspruch von Kardinal Alessandro Farnese für sich selbst und seine Familie verstanden werden. Die Welt, hier dargestellt und vertreten durch die geographischen Karten sowie die Herrscher, wird durch die Kräfte der Sterne und ihre Konstellationen gelenkt. Eine genauere Deutung dieses Saales wird im Kapitel über astronomische Darstellungen vorgenommen.²⁶³

Warum wurden in diesem Saal nicht nur die vier zu dieser Zeit bekannten Kontinente dargestellt, sondern auch Italien und Palästina? David Woodward schreibt hierzu in seiner Monographie *Art and cartography*, dass diese beiden Karten als christliches Element in der Gesamtdarstellung zu verstehen sind. Sowohl Italien als auch Palästina waren Schauplätze der frühen christlichen Religion und trugen zur Etablierung des Christentums bei.²⁶⁴ Zu dieser christlichen

Farnese schuf er für Pius IV. die sogenannte *Cosmographia* in der Loggia von dessen Palast. Siehe hierzu einen Brief, den Fulvio Orsini am 2. September 1573 an Kardinal Alessandro schrieb:

Farmi sapere in tempo s'io devo menare meco quel Giovanni Antonio, che dipinse la cosmografia nella loggia di palazzo a tempo di Pio quarto et col quale s'è già convenuto di consenso di V.S. Illma. che si debbia fare quella della sala nuova di Caprarola. Aus *Archivio storico per le province parmensi*, xxi, 1921, S. 162.

²⁶¹ Die Quellen für diese Darstellungen der Karten sind umstritten. Es wurden keine bekannten Karten detailgetreu übernommen. Man kann aus diesem Grund nur von einer Anlehnung an bekanntes Kartenmaterial sprechen. Über die möglichen Quellen für jede der gezeigten Karten kann bei Kish, *The „Mural Atlas“ of Caprarola*, S. 53-55 Genauerer nachgelesen werden.

²⁶² Montaigne, *Tagebuch*, S. 273.

²⁶³ Vgl. Götze, *Der öffentliche Kosmos*, S. 373.

²⁶⁴ Die aufgeführte Meinung ist eingehender nachzulesen bei David Woodward, *Art and cartography: six historical essays*, S. 101.

Deutung der Karten trägt bei, dass sich in den Lunetten der Decke verschiedene Propheten wiederfinden, die allerdings durch ihre fehlenden Attribute nicht genauer bestimmt werden können.

Von Kish wurde die Präsenz der Karten von Italien und Palästina in anderer Weise gedeutet. Für ihn sind diese zusammen mit den Karten der vier Kontinente ein Symbol für Wissen und Macht. Was in diesem Fall Wissen über die Welt und damit Macht über diese Landstriche und ihre Menschen bedeutet. Das Vorhandensein der Karte Italiens wird zudem damit begründet, dass dieses Land die Heimat des Auftraggebers und der Künstler war.²⁶⁵

Es gibt noch eine weitere kartografische Darstellung aus dem 16. Jahrhundert, die von einem Mitglied aus der Familie Farnese in Auftrag gegeben wurde, nämlich von Herzog Ottavio Farnese. Zur Ausschmückung gelangte die Bibliothek des Klosters San Giovanni Evangelista in Parma. Dies geschah zwischen 1574-75. Im Gegensatz zur oben beschriebenen Darstellung von Karten in Caprarola wurden die Karten in Parma nicht von kosmographischen Darstellungen begleitet, sondern von einem historischen Abriss der Geschichte der Farnese und Parmas.²⁶⁶

Zu sehen waren Karten des Heiligen Landes bevor und als es den Israeliten gehörte sowie von Griechenland, Italien und natürlich dem Herzogtum Parma. Die Karten waren umgeben von Texten und Bildern, welche die dargestellten Gebiete in den Kontext einer grossen, von Gott regierten Welt stellten.

Zu den Bildern gehörten unter anderem Darstellungen der Könige von Israel, der römischen Kaiser und Päpste, der Arche Noah, des Tempels von Solomon, der Stadt Jerusalem und der Schlacht von Lepanto. Dieses Bildprogramm sollte als eine Art Spaziergang durch die Zivilisation verstanden werden: beginnend bei der Besetzung von Kanaän, über die klassische griechische Kultur, der Geburt des Christentums in Jerusalem, seiner Ausbreitung in Italien und dem "Endpunkt" 1570, der Schlacht von Lepanto, in der die Christen die Türken besiegten. Wichtig war, dass in diesen Darstellungen der Bezug zu Ottavio (als erfolgreicher Teilnehmer der Schlacht von Lepanto) und der Familie Farnese nicht fehlen durfte.

Im Palazzo Farnese in Caprarola gibt es zwei weitere Darstellungen von

²⁶⁵ Vgl. Kish, *The „Mural Atlas“ of Caprarola*, S. 52.

²⁶⁶ Siehe hierzu Schulz, „Maps as Metaphors“ in: *Art and Cartography*, 1987, S. 97-122, S. 119.

Territorien, allerdings nicht in Form von Karten, sondern von Landschaftsansichten. Es handelt sich um zwei Fresken, die 1573 von Paolo Ponzoni geschaffen worden waren und sich oberhalb der Türen in der Sala d'Ercole befinden. Beides sind Fresken, deren rechteckige Form an ihrem oberen Ende in einen Halbkreis führt. Das eine Fresko vermittelt die Sicht auf Parma, das andere jene auf Piacenza.

Auf dem Fresko mit Sicht auf Parma ist in der Mitte ein grosser Fluss zu erkennen, der mit seiner Y-Form den Stadtkern auf zwei Seiten umfließt. Im Bildvordergrund sind rechts und links des Flusses zwei unterschiedlich grosse Höfe zu sehen. Bis kurz vor die Stadtmauern sind Felder, auf denen Menschen arbeiten. Die Stadt selbst ist von der Stadtmauer umgeben. Einige Kirchentürme stechen als markante Punkte aus dem Häuserwirrwar hervor. Im Hintergrund sind begrünte Hügel zu erkennen. Durch den wolkigen Himmel fliegen einige Schwalben.²⁶⁷ Erstaunlich ist, dass die Höfe im Vordergrund klarer und deutlicher zu erkennen sind als das eigentliche Zentrum des Freskos, die Stadt.

Die Sicht auf Piacenza ist im gleichen Stil gehalten. Im Bildvordergrund sind unten links drei kleinere Höfe zu sehen, ansonsten wird der gesamte Vordergrund von einem Fluss eingenommen, auf dem viele Boote fahren. Ein Kanal führt auf die Stadt zu und passiert deren Mauer. Die gesamte Breite des Bildes wird von Häusern ausgefüllt. Hier sind nebst Kirchtürmen auch Palazzi zu erkennen. Im Hintergrund sind etwas grössere Hügel auszumachen. Auch hier fliegen mehrere Schwalben durch den wolkigen Himmel.²⁶⁸

Die beiden Fresken von Parma und Piacenza im Palazzo von Caprarola zeigen den angeblichen territorialen Besitz der Farnese, entsprechen allerdings nicht ganz den tatsächlichen Gegebenheiten. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Fresken hatte sich Piacenza bereits nicht mehr im Besitz der Farnese befunden, sondern war an den Kaiser zurückgefallen.

6.1.5 Synthese

Kunstwerke, die Territorien oder Karten zeigten, waren nicht bei allen Herzogsfamilien verbreitet. Aus machtpolitischen Gründen war jedoch jeder Herzog darum bemüht gewesen, seine Territorien zu halten oder zu erweitern.

²⁶⁷ Vgl. Bertini, *Center and Periphery*, S. 107.

²⁶⁸ Vgl. Bertini, *Center and Periphery*, S. 107.

Grosse Gewinner waren etwa die Medici, die zusätzliche Gebiete für Florenz hinzugewinnen konnten. Die Gonzaga und d'Este waren eher damit beschäftigt, ihre Gebiete zu halten, währenddessen die della Rovere und Farnese darum bemüht waren, in den Besitz ihrer Gebiete zu gelangen und diese dann zu konsolidieren.

Die Medici, in diesem Fall Cosimo I., liessen Kunstwerke von jenen Gebieten anfertigen, die sie erobert hatten. Als Beispiel dienen die Freskendarstellungen von Pisa und Siena im Saal der Fünfhundert im Palazzo della Signoria.

Auf dieselbe Weise wurden bei den Farnese Parma und Piacenza in der Villa von Caprarola dargestellt. Beides Städte, die erst seit kurzer Zeit in Familienhand waren und den Kern des Herzogtums ausmachten. Bei den Farnese wurde diese Darstellung mit einer Selbstverständlichkeit gemacht, die doch erstaunen lässt, da weder die Herrschaft über Parma noch jene über Piacenza längerfristig gesichert war. Warum sollte man allerdings nicht mit Bildern festigen, was sich noch nicht in Form von Herrschaft gefestigt hatte? Dieser Methode hatten sich die Farnese als einzige der hier betrachteten Familien bedient.

Das Sammeln von Karten - hier nicht unbedingt von Ansichten des eigenen Territoriums, sondern von allen Weltteilen - war unter den Herrschern weitverbreitet. Hier standen auch die d'Este, Medici und Gonzaga nicht zurück. Der Besitz dieser Karten an sich stellte den Herrscher unter das Licht des Weltmännischen. In den Palazzi der drei genannten Familien gab es jeweils spezielle Säle, die nur der Aufbewahrung und Ausstellung der entsprechenden Karten gewidmet waren.

6.2 Darstellungen von Schlachten

6.2.1 Della Rovere

Darstellungen von Schlachten, bei denen das Territorium deutlich zu erkennen ist, konnten bei den della Rovere keine gefunden werden. Natürlich zeigt auch das Fresko des Treueschwurs in der Sala del Giuramento in der Villa Imperiale in Pesaro einen landschaftlichen Hintergrund. Hier ging es allerdings nicht um eine konkrete Gebietseroberung für Francesco Maria I. den Herzog, sondern um Francesco Maria I. als Condottiere und die ihm zuteilwerdende Treue der Soldaten. Es gab keine erfolgreiche Eroberungen in der Geschichte der della Rovere, die dem Herzog zu Ruhm gereicht hätten. Die Ereignisse rund um den Rückgewinn von Urbino konnten nicht mit erfolgreichen Schlachten in Verbindung gebracht werden, da bei dieser Art der Darstellung der zuvor erfolgte Verlust des Herzogtums immer mitgeklungen hätte.

6.2.2 Medici

Die zwei grössten Darstellungen von Schlachten - die Belagerung und Eroberung von Siena und Pisa - befinden sich im Saal der Fünfhundert des Palazzo della Signoria. Dies waren zwei wichtige Ereignisse für die Medici und Florenz.

Der Saal der Fünfhundert war in republikanischer Zeit jener Saal gewesen, in dem die Zusammenkünfte der regierenden Bevölkerung von Florenz stattgefunden hatten. Als Cosimo I. in den Palazzo della Signoria einzog, wollte er den ehemaligen Sitz der Stadt in einen herzoglichen, wenn nicht sogar mediceischen Palast umwandeln. Einer der wichtigsten Schritte hierzu war die Umwandlung des Saals der Fünfhundert - einer der republikanischsten Säle im gesamten Palast - in einen Audienzsaal. Der Saal der Fünfhundert war bis anhin meist in Zusammenhang mit der Opposition gegen die Medici gestanden, deshalb war eine Veränderung in diesem Saal unumgänglich. Diesen grossen Saal künftig als Audienzsaal zu nützen, bedeutete, dass alle, die zum Empfang geladen waren, die Ausschmückungen des Saales wahrnehmen würden. Dies machte bei der Auswahl

der Freskenthemen eine sorgfältige Vorgehensweise besonders wichtig.²⁶⁹

Sowohl an der Decke als auch an den langen Seitenwänden ist ein ausgeklügeltes Freskenprogramm zu sehen. Hier wird nur auf die für diese Arbeit wichtigen Fresken eingegangen.

Das Konzept für die Ausschmückung dieses Saales wurde in drei Schritten zwischen Januar 1563 und November 1564 ausgearbeitet. Die Beteiligten an dieser Arbeit waren Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini und Cosimo I., der bei der Themenwahl das abschliessende Wort hatte.

Auf beiden Seiten der Decke sind unter anderem zwei achteckige Fresken entstanden, die Szenen aus dem Krieg gegen Pisa und Siena zeigen. Auf jeder der beiden Seiten folgen drei rechteckige Fresken mit Belagerungsszenen. In der Mitte der Decke sind in einem grossen Rechteck der Sieg über Pisa von 1509 und der Sieg über Siena von 1555 zu sehen. Diese Szenen umschliessen das zentrale Tondo, das Cosimo I. beinhaltet.²⁷⁰

An der Decke im Saal der Fünfhundert sind verschiedene Abbildungen von Schlachten zu finden, die in der Zeit von Cosimo I. entstanden sind. Es handelt sich hierbei sowohl um Ereignisse aus der Regierungszeit von Cosimo I. als auch um Schlachten, die bereits vor seinem Machtantritt 1537 stattgefunden haben.

Eines dieser rechteckigen Fresken zeigt im Hintergrund zwischen Hügel gelegen die Silhouette einer Stadt, die von einer Festung umgeben ist. Vor der Stadt, im Bildvordergrund, ist das Lager eines militärischen Heeres zu sehen. Die verschiedenen Zelte und Soldaten sind detailreich wiedergegeben.

Unterhalb des Freskos ist die Jahresangabe ANNO SALUTIS MCDXCVIII (1498) zu lesen.

Die gezeigte Schlacht fand vor der Zeit von Cosimo I. de' Medici statt - es war die Einnahme von Vicopisano. Giorgio Vasari spricht in den *Ragionamenti* über dieses Fresko:

(...) la presa di Vicopisano, (...) e ci sono sotto le parole che dicono: VICUM FLORENTINI MILITES IRRUMPUNT: dove ho fatto una banda di Svizzeri vestiti secondo il loro costume, insieme con la cavalleria e altri soldati; e il castello con il paese ho ritratto al naturale, e anco com' era

²⁶⁹ Vgl. Van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation*, S. 14.

²⁷⁰ Vgl. Williams, *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio*, S. 176.

*disposta la batteria allora quando fu preso.*²⁷¹

Eine weitere interessante Darstellung aus der Zeit vor Regierungsantritt von Cosimo I. ist im Saal der Fünfhundert in einem rechteckigen Fresko an der Decke wiederzufinden (Abb. 102). Es wird die Schlacht von Barbagianni bei Pisa gezeigt. Im Hintergrund des Freskos sind die Häuserprofile einer Stadt zu sehen, die sich durch die Darstellung des Schiefen Turms und des Doms deutlich als Pisa zu erkennen geben. Die Stadtmauern sind von den bereits stattgefundenen Kämpfen in starke Mitleidenschaft gezogen und sind zum Teil zerstört. Vor den Stadtmauern befinden sich unzählige Soldaten, die sich alle auf die Mauern hinzubewegen. Am unteren linken Freskenrand befindet sich ein berittener Kommandant mit erhobenem rechtem Arm.

Dieser Angriff auf die Stadtmauern von Pisa fand am 30. Juni 1500 statt. Der unten links abgebildete Kommandant ist Signor di Beaumont. Bei Guiccardini steht über die Ereignisse Folgendes:

*Allein Beaumont (...) schlug am vorletzten Tag des Juni sein Lager vor der Stadt Pisa auf zwischen dem Tore am Ufer des Arno und dem Tore, welches nach Calci führt, gegenüber dem Stadtviertel, welches Barbagianni heisst. In der nämlichen Nacht beschossen die Belagerer die Stadt mit grosser Heftigkeit, setzten die Beschiessung während des grössten Teils des folgenden Tages fort und schossen wegen der Güte ihres Geschützes ungefähr 60 Ellen von der Mauer zu Boden. Als sie das Feuer eingestellt hatten, eilten sogleich Fussgänger und Reiter, ohne Drohung und ohne alle Manneszucht untereinander gemengt zum Sturme herbei ohne bedacht zu haben, auf welche Weise sie über einen tiefen Graben setzen könnten, der von den Pisanern zwischen der zusammengeschossenen Mauer und dem inwendig aufgeführten Walle gemacht worden war, so dass sie, als sie den Graben erblickten, von dessen Breite und Tiefe erschreckt, den Rest des Tages mehr mit Beaugenscheinigung der Schwierigkeit, als mit Sturmlaufen zubrachten.*²⁷²

Vasari selbst beschrieb auch dieses Fresko:

²⁷¹ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 213.

²⁷² Guiccardini, *Geschichte Italiens*, S. 540.

Questa è la batteria delle mura di Pisa fatta al luogo detto il Barbagianni (...) che furon rotte dall'artigleria, dentro alle quali volendo i soldati passare, trovarono un' altro riparo, di sorte che furono costretti a combattere; e come la vede, i fanti ed i cavalli corrono per entravi dentro; di più ho ritratto la fanteria Francese con gli abiti de'soldati di que'tempi.²⁷³

Warum liess Cosimo I. diese zwei Fresken anbringen, die Ereignisse weit vor seiner Zeit zeigten? Insbesondere die Darstellung der Eroberung von Pisa durfte im Audienzsaal nicht fehlen, weil sie eine der wichtigsten territorialen Eroberungen von Florenz zeigte. Auch wenn es zu dieser Zeit in Florenz noch keine Alleinherrschaft der Medici gegeben hatte, wird das Fresko in einer Reihe mit den eigenen von Cosimo I. errungenen Eroberungen genannt und soll so den Eindruck entstehen lassen, der territoriale Gewinn sei seit jeher unter der Herrschaft der Medici vonstattengegangen.

Drei weitere Fresken im Saal der Fünfhundert zeigen Belagerungen oder Schlachten, die während der Regierungszeit von Cosimo I. de' Medici stattgefunden hatten. Ein achteckiges Fresko an zentraler Stelle der Decke zeigt die Schlacht von Marciano (Abb. 103) im Val di Chiano.

Die gezeigte Szene spielte sich am 2. August 1554 ab. Das kaiserlich-mediceische Heer unter der Leitung des Marchese von Marignano und das Heer der Franzosen und Exilflorentiner unter Pietro Strozzi trafen bei dieser Schlacht aufeinander. Zehn Stunden wurden gekämpft, ohne dass am Ende ein eindeutiger Sieger feststand. Das Fresko wird von einer Inschrift begleitet: GALLI REBELLESQ PROELIO CEDUNT. POST PARTUM VIRGINIS MDLIII.

Weitere Szenen aus diesen Auseinandersetzungen fanden Eingang in die Freskendekoration des Saales. Bereits am 26. August 1554 war es zur Belagerung der Festung Monteriggioni gekommen. In einem rechteckigen Fresko an der Decke des Saales ist im Hintergrund eine Häuserzeile und eine Festung zu sehen, die von Soldaten belagert wird. Viele Soldaten ziehen gegen die Festung wie auch ein langes Gespann aus Ochsen, das Kanonen zur Belagerung der Stadt

²⁷³ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 214.

herbeischafft. Auf diesem Fresko ist die Vorbereitungsphase des Angriffs dargestellt.²⁷⁴

Giorgio Vasari beschrieb das Fresko:

*(...) mi sono ingegnato principalmente ritrarre il luogo al naturale insieme con le genti del duca; e ci ho fatto molti, che conducono l'artigleria con i buoi per batterlo, e ho ritratto molti bombardieri.*²⁷⁵

Monteriggioni wurde nach einer drei Tage andauernden Belagerung von den medicischen Streitkräften eingenommen. Dieses Fresko wurde ebenfalls von einer Inschrift und Jahreszahl begleitet. MONS REGIONIS EXPUGNATUR. POST PARTUM VIRGINIS MDLIII.

Ein ähnliches Fresko zeigt die Belagerung von Casole (Abb. 104). Erneut ist in einem quadratischen Fresko vor einem hellen Hintergrund eine Hügelkette zu erkennen, auf deren einen Erhöhung eine Stadt mit Stadtmauern zu sehen ist. Im Vordergrund befinden sich unzählige Soldaten, die sich scheinbar in alle Richtungen bewegen.

Die Inschrift gibt Aufschluss über das Gezeigte und die Jahreszahl. CASULI OPPIDI EXPUGNATIO: POST PARTUM VIRGINIS MDLIII. Auch über dieses Fresko ist bei Giorgio Vasari ein Kommentar nachzulesen:

*(...) la presa di Casoli, dov'è il marchese di Marignano a cavallo, che vi fece piantare l'artiglierie, e fece parlamento con i suoi soldati; poi presero la terra, e vi entrarono dentro.*²⁷⁶

Siena verlor die Stadt Casole am 24. Oktober 1554 an Florenz. Der Verlust dieses Gebietes bedeutete für die Sienesen eine grosse Niederlage, da die Stadt und vor allem ihre Umgebung sehr fruchtbar gewesen waren. Somit fiel ein guter Lieferant unter anderem von Getreide aus, was eine Schwächung des sienesischen Widerstandes gegen die Einnahme von Siena zur Folge hatte.

²⁷⁴ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio*, S. 240.

²⁷⁵ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 218.

²⁷⁶ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 217.

Es handelt sich bei den beschriebenen Fresken nur um eine Auswahl aus der gesamten Deckendekoration der Sala del Cinquecento. Allen diesen Fresken ist gemeinsam, dass sie in ähnlichem Stil und in ähnlicher Ausschmückung gehalten sind. Es wird immer das belagerte und zu erobernde Gebiet gezeigt. Im Bildvordergrund taucht immer das Heer oder eine Ansammlung von Soldaten auf. Mit allen diesen Fresken sollte dem Betrachter vor Augen geführt werden, dass das Gemeinwesen von Florenz im 16. Jahrhundert nur deshalb auf so hohem Niveau stand, weil Florenz unter den Medici diese zwei Städte, Pisa und Siena, für sich einnehmen konnten. In abschliessender Konsequenz zeigen die Ausschmückungen des Saals der Fünfhundert, dass sich die Medici als die Fortführer der Tradition, das heisst der Republik, sahen.

6.2.3 Farnese

Bei den Darstellungen von Schlachten, die unter der Farnese-Herrschaft im 16. Jahrhundert entstanden sind, gibt es verschiedene Darstellungen, die als Beispiele dienen können. Auf den bereits betrachteten Fresken mit Darstellungen historischer Ereignisse der Vorfahren aus der Villa in Caprarola sind insbesondere militärische Auseinandersetzungen zu sehen gewesen. So zeigt etwa das eine Fresko Pietro Farnese, der die Feinde der Kirche bezwingt und 1100 Orbetello gründete. Da der Fokus in diesem Kapitel auf Darstellungen von Schlachten aus dem 16. Jahrhundert liegt, kann dieses Fresko nicht berücksichtigt werden.

Ein weiteres Fresko aus der Villa in Caprarola, auf dem zwar keine eigentliche Schlachtszene zu sehen ist, wird aber gleichwohl betrachtet. Das Fresko (Abb. 105), geschaffen von Taddeo Zuccaro, wird beherrscht von einer Gruppe berittener Männer im Zentrum des Bildes und mächtigen Kanonen am rechten Bildrand. In der Mitte der berittenen Gruppe ist Kaiser Karl V. zu sehen, der von Ferdinand I., seinem Bruder, und dessen Sohn Maximilian II. flankiert wird. Über dieser berittenen Gruppe sind die Banner von Österreich (rot-weiss) und des Kaiserreichs (der Doppelkopfadler auf gelbem Grund) zu sehen. Auch der Papst ist auf diesem Fresko zugegen, wenn auch indirekt, durch seine Vertreter - Kardinal Alessandro Farnese mit dem päpstlichen Banner und Ottavio Farnese mit dem Banner der Farnese. Diese beiden Personen werden von zwei Fusssoldaten

begleitet. Angeführt wird die gesamte Gruppe von zwei Soldaten in antiker Rüstung, die ihren Blick auf Karl V. gerichtet haben.²⁷⁷

Das Fresko ist mit folgender Inschrift versehen:

PAVLVS III PONTIFEX MAXIMVS CAROLO V IMP CONTRA
LVTHERANOS BELLVM GERENTI ALEXANDRO FARNESIO
CARDINALE LEGATO ET OCTAVIO EIVS FRATER PARMAE ET
PLACENTIAE PRINCIPE COPIARVM DVCE MAGNA ITALORVM
AVXILLA MITTIT ANNO SALVTIS MDXLVI²⁷⁸

Die Schlacht findet auch bei diesem Fresko nicht auf dem Gebiet der Farnese statt. Es geht bei dieser Szene um den Krieg gegen die Liga von Schmalkaldien. In den Jahren 1546 bis 1547 kämpften Truppen von Kaiser Karl V. und seinen Verbündeten gegen die protestantischen Landesfürsten unter der Leitung von Hessen und Kursachsen. Die Anerkennung des protestantischen Glaubens im Reich sollte verhindert werden.²⁷⁹ Der Krieg endete in einem militärischen Erfolg für die vereinten Truppen von Kaiser und Papst. Dieses Freskenthema wurde als positives Beispiel ausgewählt, auch wenn zur Entstehungszeit dieses Freskos bereits klar gewesen war, dass der Norden Europas nicht zur Alten Kirche zurückkehren würde.

Wiederum wurde auf diesem Fresko ein mit dem Papst in Verbindung stehendes Thema ins Zentrum gestellt - dieses wurde bewusst vorgeschoben, um die persönlichen Absichten der Farnese hinter der Religion zu verstecken. Ein durchaus plausibles Vorgehen, haben die Farnese ihre Macht doch der Kirche und dem Papsttum zu verdanken. Das Fresko zeigte zudem, dass die Farnese sich für übergeordnete Themen einsetzten und nicht nur für ihr eigenes Gebiet.

Im Unterschied zu den Medici kommen bei den Farnese keine eigenen zu diesem Zeitpunkt aktuell von Auseinandersetzungen betroffenen Gebiete vor. Dies mag zu einem grossen Teil auch daran liegen, dass die Farnese und das Territorium Parma nicht auf natürliche Weise verbunden waren und es keine Schlacht gegeben hatte, deren Darstellung den Farnese zu Ruhm und Ansehen verholfen hätte. Ottavio Farnese wird als treuester Diener des Papstes gezeigt. Das eigene Gebiet, welches nicht unumstritten in den Händen der Farnese lag, konnte nicht gezeigt

²⁷⁷ Vgl. Partridge, *Divinity and Dynasty*, S. 519.

²⁷⁸ „Papst Paul III. sandte grosse Teile der italienischen Truppen, um Kaiser Karl V. zu helfen, der mit Kardinal Alessandro Farnese als Legaten und Ottavio, dessen Bruder, Herzog von Parma und Piacenza als Kommandant Krieg gegen die Lutheraner führte.“

²⁷⁹ Vgl. Schindling, *Krieg und Konfession im Alten Reich*, S. 261.

werden, da es hier keine ruhmreichen Schlachten zu zeigen gab.

6.2.4 Synthese

Bei einer Schlacht ging es immer um die Erhaltung oder die Erweiterung eines Territoriums. Da kann der Eindruck entstehen, es müssten viele Kunstwerke mit dem Schlachtthema von den Herzögen in Auftrag gegeben worden sein. Dem ist allerdings nicht so. Es konnten wenige Kunstwerke zu diesem Thema gefunden werden. Bevorzugt wurde hier nicht die Darstellung der Schlacht selbst, sondern jene des siegreichen Herzogs mit Symbolen und Insignien der Macht nach geschlagener Schlacht.

Ein möglicher Grund für die wenigen Kunstwerke zu diesem Thema mag darin liegen, dass Darstellungen von Schlachten immer den Beigeschmack des noch nicht komplett Entschiedenen hatten. Auch wenn ein Herzog seine eigenen Truppen in Übermacht und im Vormarsch darstellen liess, blieb der Gedanke eines möglichen Scheiterns im Kopf des Betrachters des Kunstwerks präsent.

Jene Herrscher, die sich allerdings doch an dieses Thema heranwagten, legten grossen Wert auf die Darstellung möglichst eindeutiger Kriegssituationen. Gerade die Farnese legten bei dieser Art des Kunstwerkes grossen Wert darauf, dass deutlich wurde, dass jede militärische Auseinandersetzung, in die sie verwickelt waren, nicht nur ihnen und ihrem Herzogtum zu Vorteil gereichte, sondern als Hilfe für das Papsttum ausgelegt werden konnte.

Bei den Medici wurden die Schlachten von Pisa und Siena gezeigt, da sie einen grossen Erfolg für die Medici beinhalteten.

Die della Rovere, insbesondere Francesco Maria I. della Rovere, zeigten militärische Szenen, aber mit einem anderen Hintergrund als die Medici: Das Individuum Francesco Maria I. wurde als erfolgreicher Condottiere und nicht als Herzog gezeigt.

7. Antike Darstellungen

Was ist gemeint mit antiken Darstellungen? Das Thema dieses Kapitels sind Kunstwerke, welche die Antike zum Thema haben. Dies sind etwa Darstellungen von griechischen oder römischen Helden, von Kaisern oder Künstlern, von Ereignissen, die in der Antike stattgefunden haben, aber auch Darstellungen der antiken Lebensweise.

7.1 D'Este

Bei der Familie d'Este können die Ausschmückungen in zwei Sälen des Castello Estense in Ferrara eindeutig als Darstellung der antiken Lebensweise angesehen werden. Beide tragen einen ähnlichen Namen. Zum einen die *Salone dei Giochi* und zum anderen die *Saletta dei Giochi*. Wie es der Name der beiden Säle bereits vorwegnimmt, handelt es sich bei deren Ausschmückungen um Szenen diverser Spiele. Es sind nicht zeitgenössische Spiele - das heisst Spiele, die im 16. Jahrhundert in Mode waren -, sondern vorwiegend Spiele, die in der Antike praktiziert wurden. Einige davon hatten die Zeit allerdings überdauert und wurden auch noch von den d'Este und anderen adligen Familien gespielt.

Ein erster Blick auf die Decke der *Saletta dei Giochi* vermittelt einen Überblick über die gezeigten Spiele. In der Mitte der Decke in einem Quadrat werden in allegorischer Form die vier Jahreszeiten gezeigt. Oberhalb und unterhalb sowie rechts und links wurden in grösseren Fresken die ersten Spiele aufgemalt. Links der Pfeilwurf, rechts der Kampf der Gladiatoren, oben das Spiel mit der Ziegenhaut und unten das Cestus-Boxen.²⁸⁰ Der Pfeilwurf und der Kampf der Gladiatoren benötigen keiner weiteren Erklärung. Auf die anderen Spiel- oder Kampfesarten wird näher eingegangen.

Beim Spiel mit der Ziegenhaut ist jemand in eine "Ziegenhaut" geschlüpft und wurde von anderen verfolgt.

Unter Cestus verstand man in der Antike einen speziellen Lederriemen, der wie ein Handschuh während des Boxens an der Hand getragen wurde. Das Cestus-Boxen (Abb. 106) war eher eine Mischung aus Boxen und Ringen. In der Antike

²⁸⁰ Vgl. Borella, *Il Castello Estense*, S. 31.

nannte man die Art des Kampfes, bei welcher der Cestus zum Einsatz kam, Pankration. Der Cestus wurde bei den antiken olympischen Spielen benutzt, wurde aber später, 30 nach Christus, wegen zu grosser Verletzungsgefahr verboten.²⁸¹

Direkt neben dem zentralen quadratischen Fresko befinden sich noch zwei weitere Spielszenen - jene mit den Kegeln und jene mit dem Kreisel. Beide Spielarten sind uns heute nicht unbekannt.

In einem grossen umlaufenden Rechteck werden weitere acht Spiele oder Vergnügungsarten gezeigt - die Poesie, der Umgang mit der Schleuder, der Ringkampf, das Fischen, das Musizieren, das Spiel mit Ball und Ring, das Racketspiel sowie eine Art Rundtanz.

Im anderen Saal, dem *Salone dei Giochi*, werden erneut antike Spiele aufgezeigt - elf an der Zahl: Der pirrische Tanz, das Schwimmen (Abb. 107), ein Ballspiel genannt *il Trigonale*, das Wagenrennen, der Diskuswurf, der Ringkampf, die Pankration, Weitwurf und drei weitere Ballspiele. Alle diese Szenen werden von einem farnesischen Adler überwacht.

Beim Diskuswurf sind zum Beispiel auf einem rechteckigen Fresko am linken Bildrand vier Männer zu sehen, die in antike Gewänder gehüllt alle gleichzeitig mit ihrem rechten Arm eine Diskusscheibe werfen. Zwei Scheiben fliegen bereits durch die Luft, während die zwei anderen noch in den Händen der Werfer liegen. Am rechten Bildrand ist das Ziel dieses Wettkampfs aufgebaut. Auf einem Marmorsockel sind drei lange Pylonen zu sehen, die getroffen werden sollten.

Beim Ringkampf werden drei männliche Paare gezeigt, die vor dem Hintergrund eines Palastes in ihren Kampf vertieft sind.

Diese beiden Säle im Castello Estense waren Teil des sogenannten *Appartamento dello Specchio*. Die Räume wurden ab 1574 im Auftrag von Ercole II. d'Este mit Fresken ausgeschmückt.²⁸²

Was für ein Motiv konnte sich dahinter verbergen, wenn ein Herzog zwei Säle mit antiken Spielen und vergnüglichen Aktivitäten ausschmücken liess? Die Spiele werden in diesem Fall nicht nur als antike Formen des Vergnügens angesehen, sondern auch als Mittel, um durch diverse Betätigungen ein körperliches Ideal zu

²⁸¹ Vgl. Sinn, *Das antike Olympia: Götter, Spiel und Kunst*, S. 155.

²⁸² Vgl. Borella, *Il Castello Estense*, S. 29.

erreichen. Im Prinzip handelt es sich bei diesen zwei Freskendecken um Anschauungsmaterial, damit die idealen Möglichkeiten aufgezeigt werden konnten, die sich am höfischen Leben boten, um nicht nur als Herrscher in der Politik ein Idealbild zu verkörpern, sondern um auch seinen eigenen Körper zu einem Ideal zu formen. Die antiken Spiele werden in diesem Fall als Beispiele für den kulturellen Teil des höfischen Lebens gesehen. Wie bereits gesehen ging es den d'Este im 16. Jahrhundert hauptsächlich darum, sich selbst als ideale Herrscher für Ferrara aufzuzeigen. Die Fresken mit dem Motiv der antiken Spiele formten ihr Bild des perfekten Herrschers weiter.

7.2 Medici

Cosimo I de' Medici widmete einer Figur aus der Antike einen kompletten Saal im Palazzo della Signoria. Marcus Furius Camillus wurde die *Sala dell'Udienza*, das heisst der Empfangssaal gewidmet. Camillus war im Jahr 403 vor Christus Zensor in Rom gewesen. Insgesamt hatte er fünf Mal die Diktatur inne gehabt und wurde auch als der zweite Gründer von Rom angesehen, da er sich erfolgreich gegen verschiedene etruskische Einfälle wehrte und Rom 390 vor Christus von den Galliern befreite.²⁸³

In der *Sala dell'Udienza*, die in republikanischen Zeiten der Gerichtssaal gewesen war, sind verschiedene Themen aus dem Leben von Furius Camillus sowie allegorische und mythische Gestalten dargestellt worden. Zwischen 1543 und 1545, also zu einem recht frühen Zeitpunkt der Regierung von Cosimo I. und kurz nachdem die Festung von Florenz unter seine Kontrolle übergegangen war, hatte Francesco Salviati diese Fresken gemalt. Von den einzelnen Darstellungen wird an dieser Stelle nur der Siegeszug des Camillus (Abb. 108) genauer betrachtet. Auf diesem Fresko ist ein römischer Triumphzug zu sehen, bei dem ein goldener Streitwagen von vier weissen Pferden gezogen wird. Vor und hinter dem Streitwagen sind etliche Menschen abgebildet, die ebenfalls am Zug teilnehmen. Besonders auffallend ist der Lorbeerbaum im linken oberen Teil des Bildes. Durch seine Lage auf einem Hügel und seine Grösse ist die Betonung des Baumes in diesem Fresko besonders gross. Ursprünglich scheint der Baum zwei gedeihende Äste gehabt zu haben, von denen allerdings nur noch einer auf dem

²⁸³ Vgl. Schlitt, *The Patronage of Style*, S. 2.

Fresko zu erkennen ist.²⁸⁴ Dieser hatte für Cosimo I. eine tiefer gehende Bedeutung. Der spriessende Lorbeerbaum steht bei Cosimo I. für die triumphale Rückkehr der Medici nach ihren diversen Exilaufenthalten. So wie Camillus auf diesem Fresko triumphierend nach Rom zurückkehrt, kehrten auch die Medici nach Florenz zurück. Indem ein spriessender Lorbeerbaum dargestellt wurde, verwies man geschickt darauf, dass an diesem Baum immer wieder ein neuer Zweig nachwachsen wird, genauso wie aus der Familie der Medici immer wieder ein neuer Herrscher von Florenz hervorgehen wird.²⁸⁵

Der Lorebeerbaum wurde bereits vor Cosimo pater patriae als Symbol für den Fortbestand der Familie in der Bildkunst der Medici verwendet. Bei Cosimo I. war der Lorbeer sehr präsent. Direkt nach seiner Wahl zum Herzog erschuf Domenico di Polo eine Münze, auf der Cosimo I. und ein gedeihender Lorbeerbaum mit einem gebrochenen Ast zu sehen waren. Die Inschrift lautete: VNO AVVLISO / NON DEFICIT ALTER²⁸⁶.

Auf dem Fresko der triumphalen Rückkehr von Camillus ist der Lorbeerbaum an einem Ast ebenfalls beschädigt. Bei weiteren Abbildungen des Lorbeerbaumes, die viel später in der Regierungszeit von Cosimo I. entstanden sind, wurde nur noch der Lorbeerbaum ohne beschädigtes Astwerk gezeigt. Dies konnte dann als ein Hinweis auf die vielen Nachkommen, die Cosimo I. inzwischen hatte, verstanden werden und sollte die garantierte Unsterblichkeit dieser Linie der Medici symbolisieren.²⁸⁷

Die Figur des Camillus konnte in Florenz auf eine längere Tradition bereits vor der Zeit von Cosimo I. zurückblicken. Besonders in verschiedenen literarischen Werken erschien die Figur immer wieder. In Texten von Petrarca bis zu Machiavelli und auch in anderen Quellen aus dem 16. Jahrhundert wurde Camillus als Held gelobt, dessen Erfolg als Staatsmann in direktem Zusammenhang mit seinen Tugenden stand.²⁸⁸ In einigen Texten werden seine Tugenden auch mit früheren Mitgliedern aus der Familie Medici verglichen.²⁸⁹

²⁸⁴ Vgl. Muccini, *Palazzo Vecchio*, S. 108.

²⁸⁵ Vgl. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny*, S. 253.

²⁸⁶ Einer losgetrennt, leidet der andere keinen Mangel.

²⁸⁷ Vgl. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny*, S. 240.

²⁸⁸ Bei Machiavelli steht über Camillus: *Was ihm [Camillus] Bewunderung verdiente, war seine Tätigkeit, Klugheit, Geistesgrösse, Geschicklichkeit in der Schlacht und im Heerbefehl.*

Machiavelli, *Vom Staate oder Betrachtungen über die ersten zehn Bücher des Titus Livius*, Bd. 1, Kap. 23, S. 339.

²⁸⁹ Vgl. Schlitt, *The Patronage of Style*, S. 8.

Der früheste Text hierzu befindet sich in einem Manuskript aus dem 15. Jahrhundert von Antonius Tudertinus. Er übersetzte das *Proemio* aus dem Leben des Furius Camillus von Plutarch. Diesen Text widmete er 1465 Lorenzo de' Medici, dem Bruder von Cosimo Pater Patriae. Camillus wird in diesem Text als besonders tugendhafter Mensch hervorgehoben, der einen aussergewöhnlichen Geist und ein perfektes militärisches Training hatte - Qualitäten, die laut Tudertinus auch die zwei Medicibrüder mit sich brachten. Die Bedeutung von Camillus für die Medici kann auch anhand der Festlichkeiten zu San Giovanni im Jahr 1514 aufgezeigt werden. Die Medici stifteten hierfür eine Maske, die den Triumph von Camillus aufzeigte. Die Geschichte von Florenz wurde geschickt mit Camillus in Verbindung gebracht und die Tugenden von Camillus mit denen der Medici.²⁹⁰

Indem auf den verschiedenen Fresken in diesem Saal die Geschichte von Camillus erzählt wird und dazwischen verschiedene Tugenden ihre Darstellung finden, wird ein goldenes Zeitalter aufgezeigt. Camillus hat Rom diese neue, viel versprechende Zeit gebracht und Cosimo I. war nach seinem Sieg in Montemurlo dabei, dieses goldene Zeitalter auch für Florenz wieder herbeizuführen, nachdem es unter seinen Vorgängern zum Teil schon gelebt wurde.²⁹¹ Die Nähe der Entstehungszeit der Fresken zum Sieg von Cosimo I. in Montemurlo lassen die gedachte Verbindung zwischen Camillus und Cosimo I. offensichtlich erscheinen.²⁹²

Camillus war keine von Cosimo I. neu eingeführte Person in den Kunstdarstellungen der Medici. Bereits am 23. Juni 1514, dem Festtag des Stadtpatrons, liess Lorenzo de' Medici einen antiken Triumphzug mit siebzehn Wagen nachstellen. Er liess hier den Siegeszug des Camillus nachbilden.²⁹³

Als Cosimo I. 1540 in den Palazzo della Signoria zog, war er sich durchaus bewusst, was für ein symbolisches und auch politisches Zeichen er damit setzte. Als er den Palazzo della Signoria vom ehemaligen Sitz der Republik von Florenz zu seinem Wohnsitz umwandelte, wusste er auch, dass er weder die historische Legitimität noch die absolute Macht hatte, um einen solchen Bruch leicht

²⁹⁰ Vgl. Schlitt, *The Patronage of Style*, S. 13.

²⁹¹ Als Vergleich dient das Goldene Zeitalter unter Lorenzo dem Prächtigen. Auch unter Leo X. wurde bereits von einer Rückkehr des Goldenen Zeitalters gesprochen. Diese beiden Vorgänger von Cosimo I. betrieben zudem Kulturpatronage, was zu dem von ihnen wahrgenommenem Bild beitrug.

²⁹² Vgl. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny*, S. 252.

²⁹³ Vgl. Tewes, Rohlmann, *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich*, S. 201.

durchführen zu können. An diesem Punkt traten die Künstler in den Vordergrund wie Salviati oder Vasari, die mit den richtigen Themen (eines davon war Camillus) den Wandel erleichtern und beschleunigen sollten.

Cosimo I. wollte als Herrscher wahrgenommen werden, der selbst Geschichte schrieb und dies schlug sich in allen Fresken im Palazzo della Signoria nieder. Die Fresken wurden zu politischen und propagandistischen Zwecken benutzt, wie das auch an der Figur des Camillus deutlich zu erkennen ist. Für den antiken Autoren Livius war Camillus eine Art Präfiguration von Augustus gewesen. Einmal mehr tritt Augustus ins Zentrum des Blickes. Diese Vorwegnahme von Augustus durch die Figur von Camillus wird in der *Sala dell'Udienza* deutlich, da in einem kleineren eingerahmten Fresko an der süd-östlichen Wand erneut ein Steinbock abgebildet ist.

Camillus gilt auch als Bildnis, das eine gewisse Tradition verkörpert. Schon die Vorfahren von Cosimo I. wurden mit den Qualitäten von Camillus verglichen. Camillus gilt als grosses Vorbild in Bezug auf Herrscherqualitäten. Seine Moral und Tugend als umsichtiger Herrscher werden als Qualitäten gelobt und durch die bildliche Darstellung in der *Sala dell'Udienza* auch auf Cosimo I. und seine Regierung übertragen.

Es gibt im Palazzo della Signoria ein weiteres Fresko, das die Antike zum Thema hat und diese zugleich mit der Geschichte von Florenz verknüpft. Es handelt sich hierbei um ein Fresko (Abb. 109) im zentralen Bereich der Decke des Saals der Fünfhundert. Auf der linken Seite des Bildes ist ein zweistufiges Podest zu sehen, auf dem drei Männer nebeneinander sitzen. Sie sehen sich alle drei sehr ähnlich, einzig die zu ihren Füßen hingelegten Helme unterscheiden sie. Ganz links ist ein Helm mit Steinbock, Globus und Ruder zu sehen; vor dem mittleren Mann liegt ein Helm, der mit einer kleinen Figur verziert ist, während der dritte Helm von einem Pferd gekrönt ist. Der mittlere dieser Männer übergibt eine Standarte an einen vor ihm knienden Mann. Auf dieser Standarte ist eine Lilie zu erkennen. Im Hintergrund sieht man zum einen zwei Ochsen, die einen Pflug ziehen, während auf der linken Seite diverse Soldaten im Anmarsch sind. Noch weiter im Hintergrund befindet sich eine Stadt. Ihr Kolosseum und ihre Tempel sind gut zu erkennen.²⁹⁴

²⁹⁴ Vgl. Scorza, *Vasari's Painting of the Terzo Cerchio*, S. 183.

Unterhalb des Freskos ist eine Inschrift angebracht, die lautet: FLORENTIA ROM[ANORUM] COLONIA LEGE IULIA A III VIRIS DEDUCITUR: AB URBE CONDITA ANNO ANTE CHRISTUM NATUM LXX.²⁹⁵

Das Fresko zeigt Florenz als eine römische Kolonie bei seiner Gründung 43 v.Chr.. Vasari und Borghini waren bei der Darstellung der Anfänge von Florenz sehr darauf bedacht, die Tatsachen darzustellen. Deshalb lehnten sie von Anfang an die traditionelle Vorstellung über die Gründung von Florenz, die vor allem von Villani und anderen Autoren aus dem 14. Jahrhundert verbreitet worden war, ab. Bei diesen Historikern hiess es, Florenz sei auf Anordnung von Julius Caesar gegründet worden. Es existierten zu dieser Zeit auch noch andere Meinungen über die Gründungszeit von Florenz. Leonardo Bruni vertrat etwa die These, Florenz sei in republikanischer Zeit unter Sulla²⁹⁶ gegründet worden. Die italienischen Humanisten und Geschichtsschreiber in der Zeit von Cosimo I. stützten sich jedoch auf die Theorie von Poliziano, wonach Florenz vom zweiten Triumvirat 43 v.Chr. als römische Kolonie gegründet worden war. Poliziano bezog sich auf die sogenannten *Libri regionum*, die kurz zuvor aufgefunden worden waren. Die Meinung von Poliziano zur Gründung von Florenz ist einem 1492 verfassten Brief an Piero de` Medici zu entnehmen:

*Florentiam ... aliam prorsus habuisse originem, quam que ab historiae scriptoribus prodatur. Deduxere igitur Florentiam Coloniam Triumviri, Caius Caesar, qui deinde Augustus, Marcus Antonius et Marcus Lepidus.*²⁹⁷

Auf diese Theorie stützten sich auch Borghini und Vasari bei der Komposition des Freskos. Die Theorie von Poliziano war auch schon vor der bildlichen Darstellung im Palazzo della Signoria an anderer Stelle verwendet worden. Für die Festlichkeiten zu Ehren von Giuliano de Medici, der die römische Bürgerschaft erhalten hatte, wurde auf dem Kapitol ein Theater erbaut, in dem die Gründung von Florenz durch das Triumvirat Octavianus, Antonius und Lepidus dargestellt worden war. Auf diesen Fresken war auch die Verteilung von Land zu sehen gewesen, während Vasari im Palazzo della Signoria nur den Akt der Gründung

²⁹⁵ Vgl. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, S. 242.

²⁹⁶ Lucius Cornelius Sulla Felix. 134 v.Chr. bis 78 v.Chr.. Diktator in der Spätphase der römischen Republik. Siegte 82 v.Chr. im Bürgerkrieg und liess sich als Diktator ausrufen.

²⁹⁷ Poliziano, *Epistola ad Petrum Medicum*, S. 5.

von Florenz und die ersten Bauten zeigt.²⁹⁸

Im Vordergrund des Bildes im Palazzo della Signoria sieht man ebenfalls das Triumvirat bestehend aus Octavianus, Antonius und Lepidus. Diese drei nehmen die Gründung der neuen Kolonie vor. Man kann die drei Personen anhand ihres Helmschmuckes identifizieren. Der erste Triumvir, im Vordergrund stehend, trägt einen Steinbock mit Globus und Steuerruder auf dem Helm - es ist Octavianus, der dieselben Symbole oft auf seinen Münzen abbilden liess. Octavianus steht auf diesem Fresko bewusst im Vordergrund, da er bei der Gründung der Kolonie die Führungsrolle übernommen hatte. In derselben Weise wie Augustus auf diesem Fresko als Begründer der Stadt Florenz auftritt, trat Cosimo I. in den Fresken im Saal der Fünfhundert im Palazzo della Signoria als Begründer des neuen toskanischen Staates auf. Besonders durch Darstellungen des Sieges im Krieg gegen Siena liess sich Cosimo I. auf dieselbe Weise als Begründer eines neuen Territoriums feiern.

Auf dem mittleren Helm ist eine kleine Statue zu erkennen, bei der es sich um eine Abbildung von Herkules handelt. Diese Person ist Antonius. Von ihm wurde gesagt, dass er von Herkules abstamme, deshalb die Figur auf seinem Helm als Erkennungszeichen. Doch nicht nur deswegen war die Figur des Herkules auf diesem Fresko dargestellt. Herkules war nämlich auch auf früheren Amtssiegeln der Kommune von Florenz zu sehen gewesen und war auch von Cosimo I. wie ein Siegel auf einer seiner Münzen genutzt worden. Antonius ist auf dem Fresko dabei, einem der Kolonisten das *vexillum*, das Banner, zu überreichen. Der mittelalterlichen Tradition entsprechend ist auf dem Banner eine weisse Lilie auf rotem Grund, das Zeichen für Florenz, abgebildet.

Die dritte Person aus dem Triumvirat ist leicht als Lepidus zu erkennen. Auf seinem Helm ist eine Ritterfigur angebracht. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Lepidus auf einigen Münzen in der Antike als Reiter dargestellt worden war. In der Mitte des Freskos ist zu sehen, wie die neue Kolonie erbaut wird. Die Stadtmauern stehen schon beinahe. Links im Fresko sind die römischen Veteranen zu erkennen, die in militärischer Ordnung (*sub vexillo*) auf ihre neue Heimat zumarschieren. Zwei grosse Ochsen ziehen einen Pflug, der die Grenze der neuen Kolonie markiert. Eines der neuen Stadttore ist auch schon errichtet.²⁹⁹

Es war Vasari ein Anliegen, die Gründung der Stadt Florenz möglichst historisch

²⁹⁸ Vgl. Rubinstein, *Vasari's Painting of the Foundation of Florence*, S. 66.

²⁹⁹ Vgl. Rubinstein, *Vasari's Painting of the Foundation of Florence*, S. 67.

korrekt darzustellen, deshalb sind auf dem Fresko auch nur Gebäude zu sehen, die nach der Meinung der zeitgenössischen Historiker zur Gründungszeit tatsächlich vorhanden gewesen waren. Drei Gebäude stechen nebst dem Stadttor besonders ins Auge. Dies ist zum einen innerhalb der Stadtmauern der Tempel des Mars. Nach der Meinung von Villani war der Tempel zugunsten des ersten Schutzpatrons von Florenz unter der Regierung von Augustus erbaut worden. Bei diesem Gebäude handelte es sich um das spätere Baptisterium. Im Westen kann man ein Aquädukt erkennen, das zu einem Reservoir führt, welches die neue Kolonie mit Wasser vom Monte Morello versorgen sollte. Ausserhalb der Stadtmauern wurde schliesslich auch ein Amphitheater dargestellt, das in seinem Aussehen stark demjenigen von Rom nachempfunden ist.³⁰⁰

Im Hintergrund des Freskos ist auf einem Hügel Fiesole zu sehen. Die Stadt zeigt sich hier als weit entwickelt, mit Tempel und Festung. Diese Darstellung entspricht jedoch nicht ganz der Tatsache, denn Fiesole, damals Faesulae, war zwar eine Gründung der Etrusker im 5. Jahrhundert v.Chr. und hatte dementsprechend schon vor Florenz bestanden. Seine Blütezeit erreichte Fiesole aber in der Zeit des Augustus. In dieser Zeit wurden ein Theater, Thermenanlagen sowie weitere Bauten errichtet. Die auf dem Fresko dargestellten Bauwerke waren in dieser Zeit im günstigsten Fall erst am entstehen, auf keinen Fall aber schon fertig gebaut.³⁰¹

Im Palazzo della Signoria findet sich auch ein Fresko, das Gaius Julius Caesar zeigt (Abb. 110). Es wurde von Giorgio Vasari geschaffen und befindet sich an der Decke des Schreibzimmers, welches an den Saal von Giovanni delle Bande Nere angrenzt. In einem Oval sieht man Caesar, in typisches antikes Gewand gehüllt, an einem Schreibtisch sitzen. In der rechten Hand hält er einen Stift, mit dem er Notizen macht, während die linke Hand weiter vorne auf dem Schreibtisch liegt und eine Schriftrolle umfasst. Caesar widmet sich mit konzentrierten Gesichtszügen seinen Aufzeichnungen. Sein beinahe kahler Kopf wird von einem Lorbeerkranz gekrönt. Die gesamte Szene spielt sich in einem düsteren Raum ab, der kaum von einem rechteckigen Fenster im Hintergrund erhellt wird. Vor diesem Fenster, auf dem Schreibtisch, steht ein Globus.

Dieses Fresko zeigt Julius Caesar beim Schreiben seiner berühmten Kommentare.

³⁰⁰ Vgl. Rubinstein, *Vasari's Painting of the Foundation of Florence*, S. 68.

³⁰¹ Vgl. Bocci, *Faesulae*, S. 322.

Das Thema des Bildes scheint passend für die Decke eines Schreibzimmers ausgewählt worden zu sein.

Obwohl es sich um ein relativ kleines Fresko in einem weniger beachteten Raum handelte, sind dennoch einige Symbole der Macht auf dem Fresko zu erkennen. Die Figur des Julius Casear und seine Stellung sind Machtsymbole, aber auch der Lorbeerkranz und der gut erkennbare Globus. Der Lorbeerkranz zeigt den Sieger und der Globus unterstreicht die Ausdehnung der Macht von Julius Caesar. Seine Macht beschränkte sich nicht nur auf Rom oder Italien. In diesem Sinne stand Caesar als Beispiel für die perfekte Erweiterung des eigenen Territoriums. Auch Cosimo I. strebte danach, das Territorium von Florenz kontinuierlich zu erweitern. Caesar diente Cosimo I. mit seinen Symbolen der Macht als antikes Vorbild.

Auch im Liliensaal, der Sala dei Gigli, des Palazzo della Signoria, befinden sich Fresken, die antike Figuren zeigen. Auf der einen Seite Brutus, Mutius Scaevola und Furius. Auf der anderen Seite Camillus, Decius, Scipio und Cicero. Diese Fresken wurden allerdings bereits im 15. Jahrhundert von Domenico Ghirlandaio ausgeführt und fallen deshalb nicht in die Regierungszeit eines Herzogs der Medici.

7.3 Gonzaga

Federico II. Gonzaga widmete im Palazzo del Te einen gesamten Saal antikisierten Darstellungen - er liess einen Saal der Kaiser errichten. Dieser Saal wird manchmal auch Saal von Caesar genannt. Dies ist auf den Inhalt des zentralen Freskos zurückzuführen (Abb. 111).

Die Freskenausschmückungen befinden sich im Saal der Kaiser an der Decke. In der Mitte ist ein grosses langgezogenes Oktogon, in dessen Mitte eine sitzende Figur dargestellt ist, bei der es sich um Julius Caesar handelt. Von beiden Seiten - von links und rechts - kommen unzählige Männer auf Caesar zu und bringen ihm diverse Pergamentrollen und andere Schreiben. Die Darstellung zeigt den Moment, als Julius Caesar befahl, dass die Briefe des Pompeius verbrannt werden sollten. Julius Caesar weigerte sich als siegreicher Militärführer nach der Schlacht von Pharsalus, die Papiere seines besiegten Feindes Pompeius zu lesen. Diese Tat wurde von Plinius als ein Beispiel für politisch korrektes Handeln aufgeführt.

In einem Kreis um das oktagonale Bildnis herum befinden sich sechs weitere Fresken in langgezogenen Quadraten. Sie zeigen jeweils eine männliche Figur in Kriegsausrüstung. Verheyen sagte über die Dargestellten, dass es sich um “famos soldiers³⁰²” handeln soll. D’Arco hatte sie jedoch bereits vorher als antike Kaiser benannt:

*Imperadori od antichi guerrieri per costumanze fra loro diversi*³⁰³

Fünf der sechs Männer sind auf den Fresken bewaffnet. Der sechste Mann hat einen Olivenzweig, ein Zeichen des Friedens, in seinen Händen. Von den auf den sechs Fresken dargestellten Männern konnten vier genauer bestimmt werden. Es sind dies Alexander der Grosse, Philipp von Mazedonien, Augustus und Julius Caesar. Die zwei Übrigen sind nicht identifizierbar. Das Fresko zeigt die moralischen Tugenden des Herrschers, zu dessen militärischen Qualitäten auch die Pflicht zum Frieden schliessen gehörte.

Zwischen den Bildnissen von Alexander dem Grossen und Philipp von Mazedonien ist ein kleineres rundes Fresko zu sehen. Dieses zeigt die Mässigkeit des Scipio Africanus (Abb. 113). Bei der Einnahme von Neu-Karthago 209 v.Chr. fiel dem römischen Feldherrn Scipio Africanus die Braut des Celtibererfürsten Allucius als Kriegsbeute zu. Als der Feldherr erfahren hatte, dass die Frau bereits verlobt war, überliess er sie dem Bräutigam.³⁰⁴

Auch zwischen dem Bildnis eines unbekannten Kriegers und Julius Caesar befindet sich ein rundes Fresko, in dessen Zentrum eine grosse langgezogene Kiste mit aufgeklapptem Deckel zu sehen ist. Hinter ihr befinden sich viele Soldaten, die gespannt in diese Kiste blicken. Auf der Vorderseite sitzt ein Mann, der als Alexander der Grosse identifiziert werden kann. Er hat in der linken Hand ein Buch und hält es über die offene Kiste, während er mit der anderen Hand ein weiteres Buch aus den Händen eines Mannes in Empfang nimmt.

Dieses Fresko zeigt Alexander den Grossen, der die Werke von Homer in eine Kiste legt (Abb. 112). Nach der Eroberung von Gaza brachten die Söldner eine Kiste zu Alexander, die sie aus dem Schatz des Darius entwendet hatten und baten ihn, seine wichtigsten Schätze dort hineinzulegen. Alexander der Grosse legte

³⁰² Verheyen, *The Palazzo del Te*, S. 36.

³⁰³ d’Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, S. 72.

³⁰⁴ Vgl. Baumgärtel, *Ein Fest der Malerei*, S. 134.

daraufhin die Illias und die Odyssee von Homer in die Kiste.

Der Saal der Kaiser wird an den vier Ecken der Decke mit je einem Impresa von Federico II. Gonzaga abgerundet. Es zeigen sich dort die bekannten Imprese eines Boschetto, der Olymp, die Eidechse und das Sternkreiszeichen³⁰⁵.

Die Darstellungen im Saal der Kaiser verweisen auf die wichtigsten, mächtigsten und erfolgreichsten Herrscher in der Antike. Federico II. liess in diesem Saal aber nicht nur die Macht dieser Herrscher demonstrieren, sondern auch Augenblicke des Friedensschlusses und der Nachsichtigkeit. Er wollte sich selbst als einen Herrscher sehen, der nicht nur militärisch stark war, sondern auch menschlich.

Zwei Gemälde aus der Schule von Giulio Romano zeigen ebenfalls Szenen aus der römischen Geschichte. Beide Gemälde sind 1537 entstanden und befinden sich heute im Besitz ihrer königlichen Hoheit der Queen. Das erste Gemälde zeigt Kaiser Nero, der Lyra spielt, während Rom in Flammen steht. Dieses Gemälde befand sich ursprünglich im Gabinetto dei Cesari im Palazzo Ducale. Die dargestellte Szene zeigt eine Passage aus Suetons Werk "Zwölf Caesaren" (VI, 38). Diese Textquelle berichtet, dass Nero zu seiner eigenen Unterhaltung Feuer in Rom legte und dabei die Illias von Homer sang.

Auf dem Gemälde ist Rom detailgetreu wiedergegeben und deutlich zu erkennen. Wichtige und bekannte Gebäude stehen im Vordergrund. Es sind dies das Kolosseum, der Konstantinbogen und das Pantheon. Nero sitzt im Septizonium. Es handelt sich um ein Gebäude auf dem Palatin, das im 16. Jahrhundert als Turm des Maecenas identifiziert worden war. Im Gegensatz zur literarischen Quelle von Sueton, wo Nero kein Instrument spielt, ist er auf dem Gemälde mit einer Lyra zu sehen. Der Kopf von Nero ist sehr detailgetreu wiedergegeben. Es wurden dafür Ansichten des Profils von antiken Münzen herbeigezogen, da es Federico II. sehr daran gelegen war, dass man historische Figuren genau portraitierte. Im Vordergrund des Gemäldes ist die Bevölkerung von Rom zu erkennen.³⁰⁶

Das zweite Gemälde aus derselben Künstlerhand zeigt die Weissagung von Claudius kaiserlicher Macht. Ursprünglich hing dieses Gemälde im Gabinetto dei Cesari. Wie bereits beim zuvor beschriebenen Gemälde ist auch hier die

³⁰⁵ Das Impresa des Sternkreiszeichen: Man sieht die Kreise eines Horoskops. Die Sterne liegen in der Konstellation des Stiers. Das war das Zeichen, in dem Federico II. geboren wurde. Die Inschrift zu diesem Impresa lautet: IN EODEM SEMPER, was so viel heisst wie immer am gleichen Ort. Dies bezieht sich auf die Konstanz der Liebe von Federico II. zu seiner Geliebten.

³⁰⁶ Vgl. Chambers, *Splendours of the Gonzaga*, S. 192.

literarische Quelle Suetons Zwölf Cäsaren (V,7). Es wird gezeigt, wie Claudius, der von seinem Neffen Kaiser Gaius zum Konsul gemacht wird, das erste Mal das Forum betritt und seine zukünftige Grösse erahnt, nachdem ein Adler über ihn geflogen war.

Dieses Gemälde ist nicht komplett in antikem Stil gehalten, sondern auch von Elementen des 16. Jahrhunderts durchzogen. Während das Profil von Claudius wiederum von einer antiken Münze abstammt und die ihn begleitende militärische Eskorte all'antica dargestellt ist, tragen die Früchteverkäufer und die Frauen Kleider des 16. Jahrhunderts. Die Architektur des gezeigten Palastes erinnert stark an jene des Palazzo del Te.

Ein wichtiges Element, das zur Wahl dieses Themas für das Gemälde geführt hatte, war die Darstellung des Adlers. Der Adler war sowohl das Symbol für die Gonzaga als auch für das gesamte Reich. Er war in der Antike zudem ein Augure (das heisst Voraussager) von grossem Glück.³⁰⁷

7.4 Synthese

In Kunstwerken mit antiken Themen gelangten Vorbilder der Macht aus der griechischen und vorwiegend römischen Geschichte zum Ausdruck. Sich in Form eines Kunstwerkes symbolisch mit einem römischen Kaiser in Verwandtschaft zu setzen, bedeutete eine ungemeine Erhebung der eigenen Person.

Cosimo I. de' Medici pflegte eine besonders enge Beziehung zum römischen Kaiser Augustus. Dieses Thema zog sich durch seine gesamte Zeit, in der er Kulturpatronage betrieb. Ferner griff Cosimo I. auf eine weitere antike Figur zurück, der er einen bedeutenden Platz einräumte, nämlich Camillus. Auch wenn Camillus nicht Kaiser, sondern ein berühmter Feldherr gewesen war, erfüllte er die Funktion des positiven Helden, der seine Charaktereigenschaften an Cosimo I. weitergab.

Auch die Gonzaga setzten auf römische Kaiser in ihren Kunstwerken. Bei Federico II. waren es Kaiser Nero und Claudius. Bei der Darstellung von Nero wird nicht unbedingt ein positives Ereignis gezeigt, dafür eines, in dem Macht demonstriert wird.

Die Medici und Gonzaga zeigten Gemeinsamkeiten in diesem Themenbereich, da

³⁰⁷ Vgl. Chambers, *Splendours of the Gonzaga*, S. 191.

sie beide auf die Ausdruckskraft der römischen Kaiser in ihren Kunstaufträgen setzten.

Aus dem Rahmen der erwähnten antiken Kunstwerke in Form von Darstellungen mächtiger antiker Männer fielen die Ausschmückungen der d'Este in zwei der Säle in ihrem Castello Estense in Ferrara. In der *Sala dei Giochi* und der *Saletta dei Giochi* wurde nicht nach bekannten Menschen gerufen, sondern nach Formen der körperlichen Betätigung in der Antike. Hier stand nicht der mächtige Herrscher im Zentrum des Interesses, sondern eine Lebensart. Der antike Lebensstil sollte im Ferrara der d'Este wieder aufleben und damit auf subtilere Weise aufzeigen, dass die d'Este mit ihrer Lebensart, die an die Antike anzuknüpfen versuchte, dem höchsten Adel Europas ebenbürtig waren - auch wenn das Territorium in seinen Massen manch einem anderen unterlegen war.

Der Grund für diese andersartige Darstellung antiker Themen mag in der kulturpolitischen Situation von Ferrara zu suchen sein. Die d'Este mussten nicht mehr wie die anderen Herzöge auf grosse antike Figuren setzen, um ihre Macht zu verankern. Die d'Este waren, wie schon öfters in dieser Arbeit gesehen, einen Schritt weiter und wollten sich als traditionell, seit der Antike mit ihrem Gebiet Verbundene präsentieren. Die Fresken sollten aufzeigen, dass die kulturellen Sitten von der Antike bis ins 16. Jahrhundert erhalten geblieben waren.

Der Unterschied in der Darstellungsweise antiker Themen zwischen den Medici und Gonzaga oder den d'Este ist frappant. Die einen zeigten auf deutliche Weise herrschaftliche Macht, während die anderen auf subtile Hinweise an ein langes kulturelles Bestehen setzten.

8. Religion

8.1 D'Este

Kunstwerke mit religiösen Motiven lassen sich bei der Familie d'Este im Castello Estense wiederfinden. Dort gibt es die Herzogliche Kapelle oder auch Kapelle Renata di Francia genannt - nach der Frau von Herzog Ercole II. d'Este und der Mutter von Alfonso II. d'Este.

Diese Kapelle wurde in den Jahren 1590 bis 1591 im Auftrag von Alfonso II. neu gestaltet. Da die Wände in dieser Kapelle recht karg sind und nur die Decke Freskenmalereien aufweist, wurde oft die Vermutung geäußert, dass dies in Zusammenhang mit der religiösen Gesinnung von Renata von Frankreich stand, die sich für die Reformation eingesetzt hatte.³⁰⁸

Renata di Francia sympathisierte - ihrer Herkunft aus Frankreich entsprechend - mit dem reformerischen Gedankengut. Sie unterstützte auch diverse Gelehrte und bot ihnen sogar Schutz am herzoglichen Hof vor möglicher Verfolgung wegen ihres Glaubens. So nahm Renata zum Beispiel Clement Marot an ihrem Hof auf. Er kam im Frühling 1535 nach Ferrara, nachdem er aus religiösen Gründen aus Frankreich flüchten musste. Auch ein Freund von Marot, Lyon Jamet, kam nach Ferrara und hielt sich an Renatas Hof auf.³⁰⁹ In Ferrara kam es auch zu Anklagen wegen Häresie, aber erst nachdem sich Ercole II. durch stetigen Druck von aussen dazu gezwungen sah, sich gegen seine Frau durchzusetzen.³¹⁰

Die Decke der Kapelle ist allerdings mit Fresken ausgeschmückt (Abb. 114), so dass es unwahrscheinlich ist, dass Alfonso II. bei seinem Auftrag zur Ausschmückung der Kapelle die religiöse Gesinnung seiner Mutter berücksichtigt hatte. Zumal ihre Gesinnung in Ferrara eher geduldet als akzeptiert worden war.

Was ist an der Decke zu sehen? Es sind vier halbovale, um eine oktagonale Mitte geformte Fresken, die von ihrem Aufbau alle genau gleich sind. Auf einer Wolke sitzend ist jeweils ein Mann dargestellt, der sich über ein Pergament beugt und mit

³⁰⁸ Vgl. Borella, *Il Castello Estense*, S. 29.

³⁰⁹ Vgl. Jenkins Blaisdell, *Politics and Heresy*, S. 75.

³¹⁰ Für Ercole II. war die Situation mit den religiösen Flüchtlingen an seinem Hof ein grosses Risiko. Als Herzog war er dem Papst verpflichtet und durfte diese Zustände auf seinem Territorium eigentlich nicht akzeptieren. Dennoch tat er es so lange, bis er zum Handeln gezwungen wurde. Ausführliche Darlegungen zu den Ereignissen finden sich in folgendem Artikel: Ch. Jenkins Blaisdell, „Politics and Heresy in Ferrara 1534 - 1559“ in: *Sixteenth-Century Journal*, VI, 1, April 1975, S. 67 - 93.

einem Stift einen Text verfasst. Jedem der vier Männer dient ein anderer Gegenstand als Sitzgelegenheit. Es sind dies ein Löwe, ein Stier, ein Adler und ein Engel. Auf jeder Seite fliegen mehrer Putti um die Hauptszenen. Die vier Ecken der Kapelle sind mit je einer weissen Taube ausgefüllt.

Die Fresken in der Kapelle sind den vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes gewidmet. Jeder Evangelist ist mit seinem für ihn charakteristischen Symbol wiedergegeben. Für Markus steht der Löwe und für Johannes der Adler, für Matthäus der Engel und für Lukas der Stier. Die Symbole entsprechen der ikonographischen Tradition. Bereits im 4. Jahrhundert wurden die Evangelisten in Schriftrollen bildlich gezeichnet. Im 16. Jahrhundert war die Ausschmückung von Vierungskuppeln mit Evangelistenbildern in der Kunst aufgekommen. Die Evangelisten stehen im Zentrum der Darstellung, auch wenn sie von ihren Symbolen begleitet werden. Die Symbole stehen vorwiegend für die geschriebenen Evangelien und gehen auf Ezechiel 1-28 und die Apokalypse 4,1-2 zurück. Die weissen Tauben weisen auf den Heiligen Geist hin. Sie versinnbildlichen die Inspiration der vier Evangelisten.³¹¹

Die Ausschmückung einer Kapelle mit den vier Evangelisten war auch im 16. Jahrhundert ein klassisches Motiv, das keiner weiteren Erklärung bedarf. Diese Fresken wurden ohne dahinter verborgen liegende machtpolitische Aspekte in Auftrag gegeben.

Ein weiteres Kunstwerk mit religiösem Thema entstand bei den d'Este 1512, als Alfonso I. d'Este bei einem Goldschmied namens Antonio Leli da Foligno drei Silberplatten in Auftrag gegeben hatte. Sie hatten den Heiligen Maurelius zum Thema, welcher der Stadtheilige von Ferrara war. Die Benediktiner in der Kirche San Giorgio fuori le Mura bewahrten die Reliquien des Heiligen auf.

Auf einer dieser drei Platten ist auch Alfonso I. zu sehen. Links ist der heilige Maurelius im bischöflichen Gewand abgebildet, der in seiner linken Hand den Bischofsstab hält. Vor ihm kniet Herzog Alfonso I.. Dieser erhält von Maurelius den Segen. Alfonso I. wird als Kriegsfürst gezeigt - mit Rüstung und Schwert. Der Helm seiner Rüstung liegt vor dem Herzog auf dem Boden. Anhand seines Gesichtsprofils ist der Dargestellte eindeutig als Alfonso I. zu erkennen. Seitlich hinter ihm steht sein Pferd. Einer der Diener hat seinen Arm auf den Nacken des

³¹¹ Vgl. Büttner, Gottdang, *Einführung in die Ikonographie*, S. 96.

Tieres gelegt. Ein weiterer Diener hält die Streitaxt von Alfonso I..

Die Entstehungszeit dieser Silberplatte 1512 stimmt mit dem Jahr einer wichtigen Schlacht für Alfonso I. überein. In der Schlacht von Ravenna konnte Alfonso I. für Ferrara einen überaus wichtigen Sieg erringen.³¹² In der Folge versuchte er durch dieses Kunstwerk, die Erinnerung an den Stadtheiligen und die Erinnerung an seine eigenen grossen Taten zu verbinden. Wenn nun des Heiligen gedacht wurde, fiel durch dieses Kunstwerk gelenkt der Blick auch bewusst auf die ruhmreichen Handlungen des Herzogs.

Alfonso I. erhält auf der Silberplatte den Segen von Maurelius. Als Stadtheiliger gibt er Alfonso I. damit auch indirekt die Aufgabe, Ferrara als Herrscher vor Angriffen zu schützen und legitimiert ihn so in der Position des Herzogs. Der Heilige erwies Alfonso I. seine Gunst und bot ihm bei der Schlacht Schutz - diese Macht konnte folglich nicht nur von irdischer Natur sein.

8.2 Medici

Bei den Medici gibt es ein wichtiges Gemälde mit religiöser Thematik, das in der Zeit von Cosimo I. entstanden ist. Es zeigt die Jungfrau Maria zusammen mit einer weiteren Frau - der römischen Gottheit Flora. Das Gemälde (Abb. 115) wurde von Benedetto Pagni gemalt und findet auch in Giorgio Vasaris Werk eine kurze Erwähnung.

Was ist genau zu sehen? Gross, die Mitte des Gemäldes und die linke Seite ausfüllend, ist Maria zu erkennen. Sie sitzt und hält auf ihrem Schooss ein relativ grosses Jesuskind. Dieses liegt eher auf ihren Knien, als dass es sitzt. Es blickt mit offenen Augen auf den Betrachter des Kunstwerkes. Maria hat ihre rechte Hand um den Kopf des Kindes gelegt. Ihr Blick ist auf ihre linke Hand gerichtet. Dort hält sie eine Krone, die sie aus den ausgestreckten Händen von Flora entgegengenommen hatte. Auf den Armen von Flora liegen noch fünf Kugeln, zwei Kronen und ein Band mit weiteren eingestickten Kugeln. Flora kniet am rechten Bildrand. Ihr Blick ist auf das Gesicht von Maria gerichtet. Im Hintergrund zwischen den beiden weiblichen Figuren ist deutlich ein Lilienstrauß zu erkennen.

Dieses Gemälde ist voller Symbole, die in Verbindung mit der Medici Herrschaft

³¹² Vgl. Colantuono, *Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance*, S. 235.

stehen. Direkt ins Auge stechen der grosse Lilienstrauß und die vielen Kugeln. Die Lilie war nicht nur ein Symbol für die Republik Florenz, sondern auch für die Medici. Im Wappen der Republik kam die rote Lilie vor, deren Abbild von der florentinischen Iris stammt. Diese ist weiss und in der Gegend um Florenz weit verbreitet. 1251 wurde die Farbe des Wappens von der ursprünglich weissen Lilie in eine rote Lilie aufweissem Grund umgewandelt. Die weisse Lilie blieb das Symbol der Ghibellinen.³¹³

Die Medici hatten zudem drei Lilien als Symbol für ihr Wappen erhalten. Piero de' Medici hatte unter anderem als grosszügiger Kreditverleiher vom französischen König Ludwig XI. das Recht erhalten, drei Lilien auf der oberen hellblauen Kugel im Wappen zu führen.

Die Kugeln auf dem Gemälde verweisen direkt auf das Wappen der Medici. Die *palle* waren Hauptbestandteile ihres Wappens. Die Deutung der Kugeln ist allerdings unterschiedlich. Für einige sind es Pillen, die auf den namensgebenden Beruf der Medici - den Arzt - anspielen.

Interessant ist auf diesem Fresko auch die Darstellung von Flora. Die römische Göttin des Frühlings steht für Frieden und Prosperität. Hier wurde die Stadt Florenz als Flora dargestellt. Diese Darstellungsform war in der Zeit von Cosimo I. weitverbreitet. Flora bedankt sich bei der Jungfrau Maria für den Ruhm und die Ehre, die den Medici und auch Florenz durch die Herrschaft der Medici zugekommen ist. Maria hatte schon immer eine besondere Stellung unter den Heiligen von Florenz eingenommen. Sie war eine der ersten Stadtpatroninnen von Florenz gewesen. Dies ist an der Kathedrale Santa Maria del Fiore deutlich zu sehen. Aber auch die Medici hatten eine lange Tradition in der Verehrung und ikonographischen Darstellung der Jungfrau Maria. Diese Tradition begann bereits bei Cosimo Pater Patriae.

Die Krone in der Hand von Maria ist als die florentinische Herzogskrone zu erkennen. In Ripas *Iconologia* stehen Kronen für Reichtum und die würdevolle, ruhmreiche Geburt eines Prinzen.³¹⁴ Das Gemälde spielt damit auch auf die göttliche Vorsehung an, die Cosimo I. zuteilwurde. So soll bereits bei dessen Geburt in den Sternen geschrieben gewesen sein, dass Cosimo I. ein erfolgreicher Herrscher von Florenz werden wird. Das Schicksal, vorgegeben durch die Sterne, wurde auch von zeitgenössischen Schriftstellern beschrieben:

³¹³ Vgl. Weber, *Zeichen der Ordnung und des Aufruhrs*, S. 562.

³¹⁴ Vgl. Wright, *Benedetto Pagni's Medici Madonna in Sarasota*, S. 95.

*The fruit of (Giovanni delle Bande Nere's) merits is that high station in which haven perpetuated you on that day on which you were chosen, thanks to the providence of the stars and the good faith of friends...*³¹⁵

Dieses Gemälde verband auf eine einfache, aber eindruckliche Weise die Stadt Florenz und ihr Wohlergehen mit den Medici. Geschickt wurden hier Symbole von Florenz, das heisst der ursprünglich republikanischen Stadt, mit solchen der Medici verwoben.

Eine weitere wichtige religiöse Figur für die Medici war der Heilige Antonius (Abb. 16). Dieser wurde erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts unter Ferdinando de' Medici von der Familie zunehmend verehrt, nachdem ihm in der Salviati Kapelle in Florenz sechs Reliefs gewidmet wurden. Obwohl es sich bei den Auftraggebern für diese Reliefs um die Brüder Averardo und Antonio Salviati und nicht um Ferdinando de' Medici selbst handelte, sind die ausgewählten Themen massgeblich von den Medici beeinflusst. Die Kapelle und ihre Reliefs wurden zudem anlässlich der Festlichkeiten zur Hochzeit von Ferdinando de' Medici und Christine de Lorraine eingeweiht, in dem eine Prozession mit den Gebeinen des Heiligen Antonius von seinem Sarkophag in San Marco zu seiner neuen Grabeskappelle durchgeführt wurde. Diese fand am 15. April 1589 statt.³¹⁶

Die Salviati unterstützten den Grossherzog bei seinen Bemühungen, der Verehrung des Heiligen Antonius neues Leben einzuhauchen. Die Medici waren darum bemüht, den Kult um diesen Heiligen für ihre eigenen Interessen zu vereinnahmen. Die sechs Reliefs in der Kappelle der Salviati, geschaffen von Giambologna, zeigen denn auch Situationen aus dem Leben des Heiligen Antonius, in denen seine Tugenden zur Geltung kamen.

Die erste Szene spielt sich in einem Kirchenschiff ab. Erkennbar ist dies an dem Säulengang, der zu einem Altar im Hintergrund führt. Zwei Figuren in der Mitte des Reliefs sind die Hauptakteure. Links ein sitzender Mönch, der hinter sich blickt und dort aus den Händen eines anderen stehenden Mönches ein Gewand entgegen nimmt. Vor ihm kniet ein junger Mann, dessen Blick demütig auf den Boden gerichtet ist. Auf der linken Seite wohnen der Szene weitere Brüder bei

³¹⁵ Aus einem Brief von Aretino vom 5. Mai 1537. Pietro Aretino, *The Works*, II, S. 107.

³¹⁶ Vgl. Nirit, *Giambologna's Salviati Reliefs of St Antonius*, S. 197.

und auf der rechten Seite Männer in zivilen Gewändern. Die Kirche ist als San Marco erkennbar.

Das erste Relief zeigt Antonius, der den dominikanischen Habit aus den Händen von Giovanni Dominic erhält.

Das zweite Relief zeigt: Auf einem durch Stufen erhöhten Podest am linken Bildrand steht ein Mann, der anhand seiner Kleidung und seiner Kopfbedeckung als Bischof erkannt werden kann. Seine beiden Hände sind nach vorne gestreckt und verteilen etwas, das nicht erkennbar ist, in die offenen Hände zweier Menschen, die sich vor dem Podest befinden. Während die hintere Figur fast komplett durch die vordere Figur verdeckt ist, kann man bei der vorderen erkennen, dass ihr linker Unterschenkel amputiert worden war und sie sich auf einen Stock abstützen muss. Hinter den beiden Männern stehen weitere Menschen, die in einfache Tücher gehüllt sind. Im rechten Bildvordergrund liegt ein halbnackter Mann, der flehend seine rechte Hand zum Bischof hin reckt.

Dieses zweite Relief zeigt Antonius, der unter den Armen und Lahmen Almosen verteilt.

Die Szene des dritten Reliefs spielt erneut in einer Kirche, bei der es sich wiederum um San Marco handelt. Am linken oberen Bildrand auf einer Kanzel steht ein Priester, der mit erhobener linker Hand zu den Zuhörern spricht. Es sind verschiedene Gruppen von Zuhörern zu erkennen: Hinten, direkt unter der Kanzel, Mönche; am linken Bildrand sind nur Frauen zu sehen, während sich direkt gegenüber der Kanzel nur Männer befinden. Am linken unteren Bildrand stillt eine Frau ihr Kind, während sie den Worten des Priesters lauscht. Diese Frau zeigt eine Analogie auf - während sie ihr Kind nährt, nährt der Priester die Zuhörer mit Liebe und Fürsorge.

Auf dem dritten Relief predigt Antonius zu den Einwohnern von Florenz.

Auf dem vierten Relief sind unzählige Menschen zu sehen und im Hintergrund die Fassade des Palazzo della Signoria, rechts die Loggia dei Lanzi. Die Szene spielt sich folglich auf der Piazza della Signoria ab. Während im Hintergrund zwei Reihen Männer in Reih und Glied sitzen, ist auf der Mitte des Platzes unter einem Baldachin ein Kopf mit Bischofsmütze auszumachen, der über die anderen herausragt. Im Vordergrund sind Soldaten zu Fuss und auf Pferden zu erkennen.

Das vierte Relief zeigt Antonius, der sich an die florentinische Signoria wendet und zu ihr spricht. Auf diesem Relief ist in der Mitte vor dem Portal einer Kirche -

es handelt sich um den Dom Santa Maria del Fiore - erneut der Bischof zu sehen, der sich leicht nach vorne beugt. Rechts hinter ihm sind kirchliche Würdenträger abgebildet. Vor ihm, der durch Stufen erhoben steht, bilden Frauen und Männer sowie Kinder und ein Hund eine Gasse. Sie alle haben eine Hand zum Gruss erhoben.

Auf dem fünften Relief verzeiht Antonius der florentinischen Signoria, nachdem er sie zu einem früheren Zeitpunkt exkommuniziert hatte.

Auf dem sechsten Relief stehen links und rechts am Rand unzählige Menschen - Männer und Frauen, Alte und Junge. Sie alle blicken entweder auf einen Jungen, der in der Mitte zwischen ihnen auf dem Boden sitzt, oder an die Decke des Raumes, wo am hinteren linken Ende eine Gestalt auszumachen ist, die auf das Geschehen herunterblickt. Anhand des Bischofshutes ist diese Figur als Antonius zu erkennen. Er heilt den Sohn der Familie Filicia.

Auf diesen Reliefs sind nicht nur die für eine heilige Figur wichtigen Themen des Helfens, der pastoralen Fähigkeiten und der übernatürlichen Kräfte zu sehen, sondern auf zwei Reliefs auch politische Aktivitäten.

Vor diesen Darstellungen gab es noch keinen verehrenden Kult, der sich um den heiligen Antonius drehte. Es ging deshalb in erster Linie darum, den Heiligen zu etablieren. Vor allem nachdem Antonius besonders auf die Bestrebungen der Medici-Päpste Leo X und Clemens VII. hin heiliggesprochen worden war.³¹⁷

Die Verehrung des Heiligen Antonius brachte für den herrschenden Grossherzog Ferdinando de' Medici einen dreifachen Nutzen mit sich. Zum einen bildete er durch sein Leben von 1389 bis 1459 und seine Taten als Erzbischof von Florenz und Gründerabt von San Marco eine Verbindung zu früheren Medici und damit zum familiären Erbe des Herrschers. Als zweiter Nutzen kann sein Symbolwert für den Frieden zwischen Kirche und Politik geltend gemacht werden. Durch seine Bemühungen wurde die Exkommunikation von Florenz wieder aufgehoben. Schliesslich darf als dritter Grund nicht vergessen werden, dass der Heilige Antonius ein Dominikaner war, genauso wie es Savonarola gewesen war.³¹⁸ Er bot eine Alternative zu Savonarola, dessen Verheissungen und Wirkungen auf die Herrschaft der Medici noch nicht aus dem Gedächtnis der Menschen gestrichen war. Es lag den Medici deshalb viel daran, Savonarola durch einen für sie und

³¹⁷ Vgl. Nirit, *Giambologna's Salviati reliefs of St Antonius*, S. 215.

³¹⁸ Vgl. Nirit, *Giambologna's Salviati Reliefs of St Antonius*, S. 217.

Florenz würdevollen Heiligen zu ersetzen.

Ein wichtiges religiöses Gesamtkunstwerk der Medici im 16. Jahrhundert war die Cappella di Eleonora im Palazzo della Signoria. Ab 1540 wurde sie von Agnolo Bronzino ausgeschmückt. Vor allem die Szenen aus der Geschichte von Moses sind von grosser Bedeutung. Diese befinden sich an den Wänden der Kapelle. An der Decke sind in den vier Kompartimenten vier verschiedene Figuren zu sehen: Einerseits ein alter, bärtiger Mann mit einem Stein in seiner rechten Hand und einem liegenden Löwen zu seinen Füßen. Dies ist der heilige Hieronymus. Weiter rechts ist ebenfalls ein älterer Mann, der in seiner linken Hand ein aufgeschlagenes Buch hält und seinen Blick in die Ferne schweifen lässt. Neben ihm steht ein Adler. Dieser Abschnitt zeigt folglich Johannes den Evangelisten. Das dritte Bildnis zeigt einen Engel, zu erkennen an seinen Flügeln: Er schwingt in seiner rechten Hand ein Schwert. Links unter ihm befindet sich eine dämonische Gestalt. Dieses Bildnis zeigt den Erzengel Michael, der gegen die Dämonen kämpft. Auf dem vierten Teil ist schliesslich zweimal ein Mönch in brauner Kutte zu sehen. Einmal hat er seine Hände und seinen Blick gegen den Himmel erhoben und kniet. Auf dem anderen Bild scheint er hingefallen zu sein, denn er sitzt auf dem Boden und stützt sich mit der rechten Hand ab. Seine linke hält er schützend vor die Augen. Dieses Bildnis zeigt den Heiligen Franziskus, der die Wundmale empfängt.

An den Wänden der Kapelle ist Moses abgebildet, der Wasser aus einem Felsen schlägt (Abb. 117): Direkt neben dem Eingang in die Kapelle ist ein grauhaariger, bärtiger Mann zu sehen, Moses, der seinen Blick nach oben zum Himmel gerichtet hat. Dort ist ein hellgelbes Leuchten zu sehen. Seine linke Hand hat er erhoben, während er in seiner rechten einen dünnen Stab hält, mit dem er eine graue Felswand berührt. Aus ihr ergiesst sich eine Art Wasserfall, der in einen kleinen See mündet. Entlang dieses Wassers erfrischen sich Männer und Frauen, die entweder direkt von diesem Wasser trinken oder Schalen damit füllen.

Das andere Fresko, der Durchzug durch das Rote Meer (Abb. 118), befindet sich an der rechten Wand der Kapelle. Auf der rechten Seite dieses Freskos ist der bärtige Moses zu erkennen, der in seiner linken Hand erneut den dünnen Stab hält und seine rechte Richtung Meer erhoben hält.

Auf der gesamten rechten Seite des Freskos sind auf einem schmalen Landstrich Menschen zu sehen. Der linke Teil des Freskos wird von Figuren beherrscht, die im Meer um ihr Überleben kämpfen. Rechts neben Moses befindet sich eine in ein rotes Gewand gehüllte hochschwängere Frau.

Dieses Fresko entspricht folgenden Bibelstellen:

*Mose streckte seine Hand über das Meer aus und der Herr trieb die ganze Nacht das Meer durch einen starken Ostwind fort. Er liess das Meer austrocknen und das Wasser spaltete sich. Die Isrealiten zogen auf trockenem Boden ins Meer hinein, während rechts und links von ihnen das Wasser wie eine Mauer stand. Die Ägypter setzten ihnen nach; alle Pferde des Pharao, seine Streitwagen und Reiter zogen hinter ihnen ins Meer. (...) Darauf sprach der Herr zu Mose: Streck deine Hand über das Meer, damit das Wasser zurückflutet und den Ägypter, seine Wagen und Reiter, zudeckt. Mose streckte seine Hand über das Meer und gegen Morgen flutete das Meer an seinen alten Platz zurück, während die Ägypter auf der Flucht ihm entgegenliefen. So trieb der Herr die Ägypter mitten ins Meer.*³¹⁹

*Der Herr antwortete Mose: Geh am Volk vorbei und nimm einige von den Ältesten Israels mit; nimm auch den Stab in die Hand, mit dem du auf den Nil geschlagen hast, und geh! Dort drüben auf dem Felsen am Horeb werde ich vor dir stehen. Dann schlag an den Felsen! Es wird Wasser herauskommen und das Volk kann trinken.*³²⁰

Die Geschichte des Moses muss in Bezug auf den Auftraggeber der Fresken, Cosimo I., als eine Prophezeiung und deren Erfüllung verstanden werden. So wie Gott die Rettung der Isrealiten voraussagte und Moses sie umsetzte, genauso wird die Regierung von Cosimo I. die Menschen von Florenz in ein friedliches und erfolgreiches Zeitalter führen.

Die Durchquerung des Roten Meeres steht aber auch sinnbildlich für die Taufe. Es gab auch in späterer Zeit Darstellungen des Durchzuges durch das Rote Meer - meist als künstlerische Ausschmückung für eine Taufe. So etwa 1577 bei der

³¹⁹ 2. Mose 14, 21-28.

³²⁰ 2. Mose 17, 5-6.

Taufe von Filippo, dem Sohn von Francesco de' Medici. Die Verbindung zwischen der Geschichte von Moses und der Taufe wird bei einem Augenzeugen - Francesco Settmani - beschrieben:

*Nella tribuna fu posta la tela a olio, alta braccia 15 e larga 13, ove era il Battesimo di Nostro Signore, e dalle bande in una il Diluvio, nell'altra gli Ebrei che passano il Mar Rosso, figure amendue del Battesimo. La pittura fu di Giorgio Vasari.*³²¹

Es ist nicht nur so, dass der Durchzug durch das Rote Meer als eine Art Taufe angesehen wird. Auch wird Moses in der Bibel direkt mit der Taufe in Verbindung gebracht:

*... und alle auf Mose getauft wurden in der Wolke und im Meer...*³²²

Die Darstellung der Geschichte von Moses im Palazzo della Signoria zeigt deutlich auf, dass Cosimo I. de' Medici sich als getaufter Gläubiger in der Gunst von Gott stehend sah. Seine Herrschaft wurde durch eine grössere Macht gelenkt und er sah sich im Amt des Herzogs als vom Schicksal Vorausbestimmter und Ausführender dieser Macht.

Die Sala de' Dugento im Palazzo della Signoria liess Cosimo I. de' Medici mit religiösen Wandbehängen ausschmücken. Der Saal, in dem früher die Republik getagt hatte, zeigte Szenen aus der alttestamentlichen Geschichte von Joseph. Diese Wandbehänge wurden von Bronzino, Pontorno und Salviati zwischen 1545 und 1553 entworfen und in Werkstätten aus den erlesensten Materialien wie etwa Seide gewoben.

Das komplette Kunstwerk bestand ursprünglich aus 20 Wandbehängen. Auf einem der bedeutendsten Wandbehänge befindet sich Joseph, der seine Brüder an einem Bankett unterhält. Das rechteckige Bild ist von einer Bordüre umwoben, die Obst und Gemüse zeigt. Das dargestellte Bankett findet in einem Palast statt. In der Mitte des Kunstwerkes ist eine ansteigende Treppe zu sehen, die durch einen architektonischen Bogen nach draussen führt. Im Vordergrund steht links

³²¹ Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, S. 216.

³²² 1. Korinther 10,2.

ein runder Tisch und rechts ein langgezogener rechteckiger. Weiter hinten folgen weitere Tische. An ihnen sitzen überall Männer, die essen und trinken. Am runden Tisch ist jedoch nur ein Mann zu erkennen. Auf ihn richten sich die meisten Augenpaare, denn es ist Joseph.

Die Wandbehänge zeigen vor allem Szenen aus der letzten Phase des Lebens von Joseph. Er konnte in dieser Zeit einen Triumph feiern.³²³

Insgesamt sind diese Wandteppiche als eine Anspielung auf die Familie Medici und ihre Verbindung mit Florenz zu sehen. Wie bereits die Szenen aus der Geschichte von Moses zeigten, wird auch hier Joseph von Gott auserwählt. Genauso kann Cosimo I. als der Auserwählte zur Leitung der Geschicke von Florenz angesehen werden.

*[...] like Cosimo de' Medici himself, Joseph was the second founder of his family, who guided his people to a new golden age after a period of poor government, famine and despair.*³²⁴

Deutlich wird hier, dass auf den zweiten Gründer der Familie angespielt wird. Als erster Begründer der Familie Medici gilt Cosimo Pater Patriae. Durch den abrupten Tod von Alessandro de' Medici war die direkte Abstammungslinie in Bezug auf die Herrschaft in Florenz zerstört worden. Doch in Cosimo I. konnte ein Nachfolger gefunden werden, der sich selbst geschickt als einzig mögliche Option für die gute Herrschaft von Florenz darstellen liess. Nicht nur durch seinen Namen war er mit Cosimo Pater Patriae verbunden, sondern auch in seinem Willen, an die Errungenschaften und Erfolge seines Namensvetters anzuknüpfen. Die Wahl von Cosimo I. zum Herzog von Florenz fiel - folgt man der Aussage der Wandteppiche - nicht ohne Grund auf ihn, sondern durch das Schicksal der Vorsehung.

Im Palazzo della Signoria wurde im Auftrag von Cosimo I. de' Medici auch eine für die Medici wichtige Heiligengruppe dargestellt: die Heiligen Cosmas und Damian. Es handelt sich dabei um ein Fresko, das von Giorgio Vasari geschaffen wurde und sich in der Kapelle des Quartiers von Leo X. befindet. Nur die zwei Heiligenfiguren rechts und links des in der Mitte stehenden Gemäldes sind von

³²³ Vgl. Crum, Paoletti, *Renaissance Florence: a social history*, S. 135.

³²⁴ Smith, *Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio*, S. 193.

Giorgio Vasari. In der Mitte befindet sich ein anders Bild, die sogenannte Madonna dell' Impannata von Raphael.

Dieses Kunstwerk ist bereits im Kapitel Allegorien (3.3.3) beschrieben worden. Es wird deshalb auf die dortigen Ausführungen verwiesen. Neben der dort erwähnten Botschaft von Cosimo I. als legitimem Erben vermittelte das Fresko aber noch einen weiteren wichtigen Eindruck: Indem Cosimo I. und auch sein Vorfahre als heilige Figuren dargestellt wurden, wurden sie in eine göttliche Sphäre erhoben. Zudem war es in jener Zeit üblich, dass die Leute Heilige angebetet hatten. Wurden nun diese beiden Heiligen, Cosmas und Damian, angebetet, schob sich zugleich das Bild der Medici ins Bewusstsein, was Cosimo I. und Cosimo Pater Patriae in eine Position versetzte, die sie über den Menschen von Florenz stehen liess.³²⁵

8.3 Gonzaga

Ein bekanntes Gemälde von Tizian, das von Federico II. Gonzaga in Auftrag gegeben worden war, zeigt die Madonna mit dem Jesuskind zusammen mit der Heiligen Katharina. Maria sitzt auf diesem Gemälde umgeben von einer idyllischen Landschaft am Boden und trägt einen blauen Umhang. Ihr Kopf ist von einem durchsichtigen Schleier umhüllt. Neben ihr, ebenfalls am Boden kniend, befindet sich die Heilige Katharina, die ein weisses Kleid trägt und ein weingoldfarbenes Tuch um ihre Hüften gebunden hat. Die heilige Katharina kniet auf einem Rad, welches das Symbol für ihr erlittenes Martyrium ist. In ihren Händen trägt sie das Jesuskind, das sie Maria entgegenhält. Maria hält mit der einen Hand den Kopf des Kindes umfassen. Mit der anderen Hand berührt sie einen weissen Hasen, der sich neben den Frauen und dem Kind aufhält.

Am rechten unteren Bildrand ist ein Hirte zusammen mit seiner Schafherde. Ein schwarzes Schaf hält er mit seinen Armen umfassen.³²⁶

Ein besonderes Augenmerk auf diesem Gemälde gilt dem weissen Hasen, der von Maria zur gleichen Zeit wie das Jesuskind berührt wird. Der Hase kann als zweifaches Symbol verstanden werden, sowohl für Fruchtbarkeit als auch für Reinheit.

Dieses Gemälde sollte nicht nur Abbild einer Heiligenszene sein, sondern auch

³²⁵ Vgl. Reinhardt, *Florenz zur Zeit der Renaissance*, S. 267.

³²⁶ Vgl. Merkel, Mokrosch, *Humanismus und Reformation*, S. 68.

eine Verbindung zum Irdischen schaffen. Dies geht insbesondere daraus hervor, dass keine der dargestellten Heiligenfiguren einen Heiligenschein trägt. Eine weitere Verbindung zum Irdischen ist der Hirte am unteren rechten Bildrand. Durch ihn und die Landschaft wird die gesamte Szene verweltlicht. Diese Szene hätte sich nämlich auch irgendwo in einem ländlichen Gebiet von Mantua abspielen können.

Es gibt diverse Spekulationen über den Entstehungsgrund dieses Gemäldes von Tizian. Eine geht davon aus, dass dieses Gemälde anlässlich der Hochzeit von Federico II. geschaffen worden war und deshalb die Symbolik der Fruchtbarkeit eine wichtige Stellung einnimmt.³²⁷ Durch das Jesuskind in Verbindung mit dem Hasen wird sie zum Ausdruck gebracht und verweist auf die Hoffnung von Federico II. Gonzaga anlässlich seiner Hochzeit, bald einen eignen Erben zu haben.

8.4 Farnese

Im Palazzo Farnese in Caprarola wurde die *Stanza della Solitudine* religiösen Themen gewidmet. Dieser Saal war von den Brüdern Taddeo und Federico Zuccari zwischen 1563 und 1565 ausgeschmückt worden. Das Programm zur Ausschmückung hatten zwei verschiedene Personen entworfen. Zuerst war Onofrio Panvino, ein augustinischer Mönch und Höfling von Kardinal Alessandro Farnese, damit betraut worden. Später arbeitete auch Annibal Caro, der Sekretär von Kardinal Alessandro, am Programmentwurf mit. Die Fresken aus der *Stanza della Solitudine* werden in Briefen genau beschrieben, die Caro an Panvino geschrieben hatte.

Auf der einen Seite ist in einem Fresko Christus zusammen mit dem Heiligen Paulus und dem Heiligen Johannes zu sehen. Als Gegensatz konzipiert sind auf der anderen Seite in einem anderen Fresko verschiedene Platonisten abgebildet. Während sich Christus den Menschen zuwendet (Abb. 119) und mit ihnen spricht, wirft auf dem anderen Fresko der Platonist Timon Steine auf die Menschen. Diese zwei Fresken sollen verdeutlichen, dass sich Christus den Menschen zuwandte,

³²⁷ Genauerer zu den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten und zum Aspekt, dass beim dargestellten Hirten die Gesichtszüge von Federico II. Gonzaga wiederzufinden sind, ist nachzulesen bei: Merkel, Mokrosch, *Humanismus und Reformation*, Münster 2001.

während sich die Philosophen mit ihren Lehren von den Menschen abwandten.³²⁸

Diese Fresken werden von zwei weiteren begleitet. Auf der einen Seite sieht man den römischen König Numa Pompilio neben einem Brunnen im Heiligen Wald stehen und mit der Nymphe Egerian über Gerechtigkeit sprechen:

*e fari Numo Pompilio ne la valle d` Egeria con essa Egeria Ninfa a ragionar seco appresso a un fonte, con boschi ed antri e tavole di legge d'intorno.*³²⁹

Das zweite Fresko zeigt den Philosophen Minos, der aus einer Höhle kommt, wo Jupiter ihm Gesetze diktiert hatte, die der Philosoph nun unter das Volk bringen soll:

*Ne l'altro de l'altro testa di rincontro, farei Minos primo legislatore de la Grecia che uscisse d'un antro con alcune tavole in mano, e che ne l'oscuro de l'antro fosse un Giove, dal quale egli diceva d'aver le leggi.*³³⁰

Erneut wurde hier ein für die Farnese wichtiges Thema aufgezeigt: ihr Bezug zur Religion. Deutlich zeigen die Fresken, dass Christus im Vergleich zu den Philosophen ein Menschenfreund ist. Daraus lässt sich schliessen, dass es sich mit dem Vertreter von Christus auf der Welt, dem Papst, gleich verhält. Wenn nun ein Staat vom Papst gegründet und der herrschende Herzog von ihm eingesetzt worden war, musste dies für die ansässige Bevölkerung etwas Positives bedeuten. Es lässt sich daraus schliessen, dass der Herrscher von Parma seinen Untertanen wohlgesinnt ist.

Auch in der Stanza della Penitenza im Palazzo Farnese in Caprarola gibt es Fresken mit religiösen Themen. Diese Fresken sind zwischen 1569 und 1571 entstanden und wurden von Jacopo Bertioia geschaffen.

Im Zentrum der Decke (Abb. 120) befindet sich ein ovales Fresko, auf dem ein grosses Kreuz zu sehen ist, das durch Engel zum Himmel gehoben wird. Dieses zentrale Fresko wird von weiteren Figuren umgeben, die mit lateinischen oder

³²⁸ Vgl. Witte, *The artful hermitage*, S. 59.

³²⁹ Greco, A. Caro. *Lettere familiari*, S. 238.

³³⁰ Greco, A. Caro., *Lettere familiari*, S. 238.

griechischen Inschriften versehen wurden. Das zentrale Fresko des Kreuzes selbst wird von einem Motto des griechischen Kirchenhistorikers Sozomenus umgeben.³³¹

Um das Zentrum dieses Freskos herum waren vier Heilige Figuren angeordnet. Es sind dies der Heilige Paulus, der Heilige Antonius sowie die Heiligen Macarius und Pambo. Der Heilige Paulus wird vor einem Altar kniend und betend gezeigt, während sein Geist bereits in den Himmel aufsteigt. Die dazugehörige Inschrift lautet: HUIC SENI NUDO QUID UNQUAM DEFUIT?³³²

Der Heilige Antonius blickt zu fliegenden Putti auf, die von einem Monster bedroht werden. ANTONI EXI ET VIDE³³³ lautet hier die entsprechende lateinische Inschrift. Die beiden anderen Heiligen, Macarius und Pambo, werden bei schwerer körperlicher Arbeit gezeigt. Der Heilige Macarius trägt zwei Körbe gefüllt mit Sand, passend zur lateinischen Inschrift VEXANTEM ME VEXO³³⁴. Der Heilige Pambo wird von den Worten NULLUM DIEM SINE OPERE PREATERMISI PANEM AB ALIQUO DATUM GRATIS NON COMEDI³³⁵ begleitet.

Die Bedeutung des an der Decke gezeigten Kreuzes wird durch Guglielmo Sirleto, der das Programm der Ausschmückungen für die Stanza della Penitenza geschaffen hatte, in einem Dokument festgehalten.

*Una croce come quella che si han proposta tutti quelli che han fatto vita solitaria perché la vita monastica come eremitica non era altro che la professione di abnegare se stesso et portar la croce di Christo.*³³⁶

Das Kreuz steht also für all jene, die ihr privates Leben zugunsten eines kirchlichen Lebens aufgegeben hatten. Diese Deutung des Kreuzes traf auch auf den Auftraggeber dieser Fresken zu - Kardinal Alessandro Farnese. Erneut wird hier die grosse Verbindung der Farnese mit der Kirche deutlich.

³³¹ Ω ΣΥΑΟΝ ΜΑΚΑΡΙΣΤΟΝ ΕΟ ΦΘΕΣ ΕΣΕΤΑΝΥΣΟΗ [sic] Übersetzt: Gesegnetes Holz, an dem der Herr hing.

³³² An was hat es diesem alten, nackten Mann jemals gemangelt?

³³³ Antonius, geh raus und sehe!

³³⁴ Ich peinige meinen Peiniger

³³⁵ Ich habe nie einen Tag ohne Arbeit verbracht, noch habe ich Brot gegessen, das mir von jemandem geschenkt wurde.

³³⁶ BAV, Vat. Lat. 7031, fol. 311r. Zitiert aus: Witte, *The Artful Hermitage*, S. 63.

8.5 Synthese

Im 16. Jahrhundert spielte die Religion eine wichtige Rolle. Durch die neu aufkommenden reformatorischen Ansichten war sie besonders in den Fokus geraten, auch wenn mit Ausnahme der d'Este keine andere der hier betrachteten Herzogsfamilien zu Beginn des 16. Jahrhunderts direkt mit dem neuen Glauben in Berührung gekommen war.

Die privaten Kapellen in den Palästen wurden sehr gerne mit den vier Evangelisten ausgeschmückt. Dies ist etwa bei den d'Este und den Medici zu sehen. Nicht nur die vier Evangelisten als Person waren hier zu sehen, sondern auch die Darstellung ihrer Symbolik war weit verbreitet.

Ein weiterer wichtiger Aspekt waren Heiligenbilder. Ähnlich wie im Kapitel über die antiken Darstellungen bereits erwähnt, stand auch hier das Ansehen der Heiligenfiguren im Zentrum des Gedankens. Dieses Ansehen sollte auf den Herrscher abfärben und die Tugendhaftigkeit desselben aufzeigen. Auch in diesem Punkt waren die Medici mit ihrer Cosmas- und Damian-Thematik sehr gewandt. Über Generationen hinweg wurden Darstellungen dieser beiden Heiligen in Auftrag gegeben und so eine vorteilhafte Bindung geprägt. Im Zentrum der Betrachtungen standen nun nicht mehr die Heiligen selbst, sondern die jeweils verkörperten Mitglieder der Familie Medici.

Ähnlich und doch anders verhielt es sich mit dem von Federico II. Gonzaga in Auftrag gegebenen Mariengemälde. Hier stand nicht die Figur eines Heiligen, sondern jene des guten Hirten im Zentrum. Der gute Hirte mit den Gesichtszügen des Herzogs verstärkte die Aussage des Gemäldes jedoch auf dieselbe Weise wie bei den Medici.

Sei es der Gute Hirte bei den Gonzaga oder die Heiligen bei den Medici - der Hintergrund war bei beiden Darstellungsformen die Beschützerrolle gegenüber den Untertanen einzunehmen, denn zu diesen religiösen Figuren konnte gebetet und um Hilfe gebittet werden. An diesem Punkt schob sich das Bild des Herzogs vor die Augen der Gläubigen und verstärkte so auf geschickte Weise dessen Bindung an den Herrscher.

Cosimo I. de' Medici versuchte zudem, seine eigene Geschichte mit den biblischen Figuren in Einklang zu bringen. Moses und Joseph dienten hierzu als positive Helden, die sich für ihre Gemeinschaft eingesetzt hatten und von Gott

dafür bestimmt worden waren. Cosimos Gedanke bei der Themenwahl war es hier gewesen, die eigene Vorbestimmtheit für sein Amt zum Ausdruck zu bringen. Anders die Farnese, die versuchten durch Fresken die göttliche Herrschaft - und die Herrschaft dessen Stellvertreters - als die Beste aller Herrschaften zu verherrlichen. Die Vermutung liegt nahe, dass dies aufgrund der eigenen Gründungsgeschichte der Fall war.

9. Mythologie

9.1 D'Este

Im Castello Estense ist ein ganzer Saal der Figur der Pazienza gewidmet. Dieser Saal war im 16. Jahrhundert komplett neu gestaltet worden.

Vor diesem kompletten Umbau und der Neugestaltung hatte der Saal dem jungen Herzog Alfonso I. d'Este als eine Art Studienraum gedient, in dem er diverse Kuriositäten aufbewahrt hatte. Bei einem grossen Feuer, das im Februar 1554 im Palast wütete, wurde dieser Raum komplett zerstört. Ercole II. d'Este liess danach den Saal wieder aufbauen und ausschmücken. Die Dekorationsarbeiten nahmen zwei Jahre in Anspruch und endeten 1556. Ercole II. hatte den Auftrag für die Ausschmückung dieses Raumes an Girolamo da Carpi erteilt. Das zentrale Thema war die Beschreibung der Tugend der Pazienza. 1598 war der Saal bei der Übernahme der Regierung von Ferrara durch päpstliche Legaten zerstört worden. Heute kann man vom ursprünglichen, von Ercole II. in Auftrag gegebenen Saal nichts mehr erkennen.

Aus Rekonstruktionen weiss man aber, dass an den Wänden neben der Figur der Pazienza, geschaffen von Camillo Filippi, noch andere allegorische Figuren zu sehen gewesen waren: *L'Occasione* von Girolamo da Carpi, *Pace* und *Giustizia* von Battista Dossi. Auch Portraits der Herrscherfamilie von Jacopo Vighi di Argenta gehörten zu diesem Zyklus.

Woher stammte die Idee für eine allegorische Darstellung der Pazienza im Castello Estense?

Ursprünglich war die allegorische Darstellung der Pazienza von Giorgio Vasari für Bischof Minerbetti erfunden worden. Sie diente als Illustration des persönlichen Emblems des Bischofs. Bereits vor der Entstehung des Saales der Pazienza fand diese Illustration 1553 am Hof von Ferrara grossen Anklang. Der Pazienza wurde von Ercole II. d'Este nicht nur ein Saal gewidmet, sondern sie wurde in erster Linie zu seinem eigenen persönlichen Symbol.

Ercole II. liess seine Pazienza auf dieselbe Weise darstellen wie bei Minerbetti. Aus diesem Grund wird hier die Erklärung wiedergegeben, die Vasari der

Minerbettipazienza beigefügt hatte³³⁷:

*Una femmina ritta, di mezza età, ne tutta vestita ne tutta spogliata, accio tenga fra la Ricchezza et la Povertà il mezzo, sia incatenata per il pie manco per offender meno la parte più nobile, sendo in libertà sua il potere con le mani sciolte scatenarsi et partirsi a posta sua. Haviamo messo la catena à quel sasso; et lei cortese, con le braccia mostra segno di non voler partire, fin chel' tempo non consuma con le goccioline dell' acqua la pietra, dove ella è incatenata ...*³³⁸

Warum hatte Ercole II. die Pazienza zu seinem Zeichen gemacht?

Es war eine der grössten Leistungen von Ercole II., in seinem kleinen Herrschaftsstaat Frieden zu erhalten, obwohl er sich inmitten des Spannungsfeldes der grössten Mächte befand. Durch seine Frau Renata, der Tochter von Louis XII. von Frankreich, war Ercole II. eng mit Frankreich verbunden. Doch auch Frankreichs Gegner, den Papst und Karl V., unterstützte er. Es war ein sprichwörtlicher Balanceakt zwischen den Mächten, den Ercole II. vollführte. Zum Gelingen dieses Drahtseilaktes und damit zu Erhaltung seines Staates trug seine Tugend der Geduld bei. Im Übrigen handelte es sich bei der diplomatischen Lage von Ercole II. um eine typische Situation für kleinere Herrschaftsgebiete im Italien des 16. Jahrhunderts.³³⁹

Die Erklärung von Giorgio Vasari, die er dem Emblem von Bischof Minerbetti hinzugefügt hatte, zeigt, dass die Figur der Pazienza nicht selbsterklärend

³³⁷ Erklärung von Vasari: a) die weibliche Figur der Pazienza sollte weder gänzlich bekleidet noch gänzlich unbekleidet dargestellt werden. Grund: um die Ausgewogenheit zwischen Armut und Reichtum zu verdeutlichen. b) am Fuss gefesselt c) ihre Arme an den Oberkörper gebunden. Sie zeigt auf diese Weise keine Absicht, ihre Arme zur Befreiung zu benutzen d) sie wartet, bis das Wasser einer „Wasseruhr“ den Felsen abschleift, an den die Fesseln geschmiedet sind. Ercole II. war lange auf der Suche nach einem guten Symbol der Pazienza. 1552 war Kardinal Ippolito auf dem Weg nach Siena und mit ihm Marcantonio Falconi, Bischof von Cariate, der in Minerbetti's Haus wohnte. Als Varchi in Florenz mit ihnen ass, fragte Falconi, ob dieser ihm bei der Erfindung einer Darstellung der Pazienza helfen könne. Minerbetti zeigte den Entwurf und die Erklärung von Vasari, die sofort als Kopie an Ercole II. gesandt wurden. Genauer bei: Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasari's*, I, 1923, S. 341. Vgl. Wittkower, *Patience and Chance*, S. 172.

³³⁸ Brief von Giorgio Vasari an Bernardetto Minerbetti, 14. November 1551 aus: Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, S. 313.

³³⁹ Vgl. Wittkower, *Patience and Chance*, S. 172. In diesem Zeitschriftenartikel von Wittkower wird verdeutlicht, wie erklärungsbedürftig das Emblem der Pazienza gewesen war. Alleine durch das Bildnis konnte der Sinn hinter der Allegorie nicht verstanden werden, so dass davon ausgegangen werden kann, dass ausserhalb der Herrscher- und Gelehrtenkreise kaum jemand die Bedeutung der Verbindung zwischen Ercole II. d'Este und der Figur der Pazienza verstanden haben dürfte.

gewesen war. Es ist erstaunlich, dass Ercole II. sie trotzdem zu seinem persönlichen Zeichen gemacht hatte, zeigt aber auf, wie hoch sein persönliches Interesse an dieser Allegorie gewesen war.

Ein weiterer Saal im Castello Estense hatte für Ercole II. d'Este eine grosse Bedeutung: nämlich die *Sala del Governo*. Dieser Saal war der Ort, wo der Herzog Hof hielt, regierte und wichtige Urteile fällte. Die in der *Sala del Governo* zu sehende Holzdecke wurde in den Jahren zwischen der Feuersbrunst von 1554 und dem Erdbeben von 1570 geschaffen. Das zentrale Bildnis der Decke ist in ein Oval gefasst und zeigt den Mythos von Pan (Abb. 121). In den anderen Kompartimenten der Decke sind weitere mythologische Darstellungen zu sehen. Die Ikonographie verweist auf literarische Quellen, insbesondere die Genealogie von Boccaccio, und auch auf Werke von Natale Conti und Lilio Gregorio Giraldi. Die Erzählung von der Gottheit Pan stammt allerdings hauptsächlich aus den Metamorphosen von Ovid. Es gab noch ein weiteres Gemälde am Hof, geschaffen von Dosso Dossi um 1530, das Pan zeigte.

Bei Gustav Schwab wird die Gottheit Pan kurz beschrieben:

*Zu ihnen [ERDGOTTHEITEN] gehörte des weiteren der gehörnte PAN (FAUN lateinisch), der Gott der heissen Sommertage, der, um Hirt und Herde besorgt, mit seinem ihm ähnlichen Urvolk die Berge und Heiden durchstreift.*³⁴⁰

Der Mythos des Pan war sowohl bei Alfonso I. als auch bei Ercole II. d'Este zu finden. Beide Herrscher haben ähnliche Werke in Auftrag gegeben. Im oben genannten Zitat über die Gottheit Pan kommt etwas Bedeutendes für diese Werke zur Sprache: Pan, der um Hirte und Herde besorgt war.

Die Herrscher der d'Este sahen sich in ähnlicher Weise um ihre Stadt und deren Bewohner besorgt. Sie sahen sich als deren Beschützer. Insbesondere die *Sala del Governo*, in der Audienz gehalten und wichtige Geschäfte verabschiedet wurden, konnte durch ihre Ausschmückungen diese Aussage den Anwesenden immer wieder direkt vor Augen führen.

³⁴⁰ Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, S. 14.

Wie viele Mitglieder der Familie d'Este - man denke hier an Isabella d'Este - war auch Alfonso I. fasziniert von Antiquitäten. Er gab unzählige Aufträge, um Kunstwerke in klassischem Stil zu schaffen. Eines der bedeutendsten Kunstwerke, das aus dieser Faszination hervorgegangen ist, war das *Studio dei Marmi*. Es handelte sich dabei um einen privaten Raum von Alfonso I., der komplett mit Ausschmückungen aus Marmor verkleidet war. Das *Studio dei Marmi* wurde von Antonio Lombardo geschaffen.³⁴¹

Das bekannteste und wichtigste Kunstwerk aus dem *Studio dei Marmi* ist die sogenannte Geburt der Athene in der Schmiede von Vulkan (Abb. 122). Es handelt sich um ein Marmorrelief, das komplett dem hellenistischen Stil nachempfunden ist. Heute ist dieses Relief, entstanden zwischen 1508 und 1511, im Hermitage Museum in Sankt Petersburg zu sehen.

Die Figuren dieser Skulptur stehen vor einem mit antiken Reliefs verzierten Hintergrund. Die Schmiede des Vulkan ist der zentrale Mittelpunkt des Kunstwerkes. Auf der rechten Seite neben der Schmiede ist Vulkan zu erkennen. Ein bärtiger Mann mit dem Schmiedeeisen in den Händen. Auf der anderen, linken Seite ist Zeus zu sehen. Er hat seinen rechten Arm erhoben und man kann in seinen Gesichtszügen und seinem offenen Mund deutlich den Schmerz erkennen. Das Relief zeigt den Augenblick, kurz nachdem Vulkan Athene aus dem Kopf von Zeus geschmiedet hatte. Die Beine des Priesters, der bei diesem Akt mitwirkte, können hinter der Figur von Zeus ausgemacht werden.

Durch die Darstellung des bärtigen Zeus zitierte der Künstler die 1506 ausgeführte Laokon-Gruppe. Antonio Lombardo rühmt Alfonso I. d'Este durch diesen Verweis sowohl als Herrscher als auch als Sammler, der durch gute Kenntnisse der antiken Kunst brillierte.

Ein weiterer Saal, das Alabasterzimmer, war von Alfonso I. d'Este mit mythologischen Szenen ausgeschmückt und gestaltet worden. Das sogenannte Alabasterzimmer war das private Studierzimmer von Alfonso I. gewesen. Mehrere Gemälde mit mythologischen Szenen, die vorwiegend auf die Themen Liebe und Heirat anspielten, schmückten diesen Raum.

Eines der wichtigsten und bekanntesten Gemälde aus dem Alabasterzimmer war das Fest der Götter, welches das Kernstück des Raumes war. Dieses Gemälde

³⁴¹ Antonio Lombardo, 1438-1516, war der älteste Sohn von Pietro Lombardo und Tullio's Bruder.

wurde von Giovanni Bellini und Tizian ab 1511 geschaffen und ist heute in der National Gallery of Art in Washington D.C. zu sehen.

Das mythologische Thema dieses Gemäldes greift auf die *Fasti*, ein langes klassisches Gedicht von Ovid, zurück. In den *Fasti* werden viele römische Riten und Feste genauer beschrieben und erklärt. Auf dem Gemälde wird ein Fest unter Göttern gezeigt. Im Zentrum der Szene steht allerdings die Geschichte von Priapus und der Nymphe Lotis, die sich während dieses Festes abspielte.

Von links nach rechts sind auf dem Gemälde folgende Figuren zu sehen:

- Bacchus, der junge Gott des Weines, der mit Weintrauben gekrönt ist.
- Silvanus, der Waldgott, der Tannennadeln als Bekleidung trägt.
- Merkur, der Bote der Götter.
- Jupiter, der König der Götter, geschmückt mit einem Adler.
- Persephone, die eine Frucht in der Hand hält. Die Frucht ist das Sinnbild für die Heirat.
- Pan, ein Satyr mit Schäferpfeife.
- Neptun, der Meeresgott mit seinem Dreizack.
- Ceres, die Göttin der Fruchtbarkeit.
- Apollo, der Gott der Sonne und der Kunst, gekrönt mit Lorbeer und mit der *lira da braccio*, einem Renaissanceinstrument.
- Priapus und Lotis.

In der mythologischen Erzählung von Priapus und Lotis versucht Priapus, der Sohn von Bacchus, an einem Fest zu Ehren seines Vaters die schlafende Nymphe Lotis zu vergewaltigen. Dies wird allerdings durch den Schrei des Esels Silenius, der alle aufweckt, verhindert.³⁴²

Das auf diesem Gemälde dargestellte Fest der Götter wird in Buch I. und VI. der *Fasti* von Ovid³⁴³ erwähnt. Die Darstellung auf dem Gemälde differiert jedoch von Ovids Text. Nicht Bellini oder Tizian hatten dieses Fest als Thema für das Gemälde ausgewählt, sondern Mario Equicola, ein Gelehrter, der vorwiegend für Alfonsos Schwester Isabella d'Este gearbeitet hatte.

Neben diesem Gemälde mit dem Fest der Götter schmückten noch andere Bilder das Alabasterzimmer. Hinzu kamen die Verehrung von Venus, die Bachanalien

³⁴² Vgl. Bruchner, *Geschichte der Venezianischen Malerei*, S. 184.

³⁴³ Siehe Ovid, *Fasti*, 1,391-440; 6,319-348.

der Andriener, Bachus und Ariadne, alle gemalt von Tizian sowie mehrere Gemälde des Hofkünstlers Dosso Dossi. Bei diesen handelte es sich um zehn kleinere Gemälde, die oberhalb der anderen Kunstwerke in Form eines Frieses die Wand schmückten. Diese kleinen Gemälde von Dosso Dossi waren um das Jahr 1520 entstanden und zeigen die Abenteuer von Aeneas, der als Gründer Italiens verehrt wurde. Eines dieser Gemälde ist heute ebenfalls in der National Gallery of Arts in Washington D.C. zu sehen und zeigt Aeneas und seine Freunde, die vor der lyrischen Küste kenterten.

Das Fest der Götter kann als eine Anspielung auf die Hochzeit von Alfonso I. d'Este mit Lucrezia Borgia am 30. Dezember 1501 verstanden werden. Auf dem Gemälde wird Bachus als junger Gott gezeigt. In der klassischen Antike konnte Bachus in vier verschiedenen Altersstufen dargestellt werden, welche die Jahreszeiten verdeutlichen sollten. Bachus als Kind stand für den Winter. Da die Hochzeit des Herrschers im Winter stattgefunden hatte, kann dies ein möglicher Hintergrund sein.

Über das gesamte 16. Jahrhundert waren die Herzöge aus der Familie d'Este besonders der mythologischen Darstellung der Bachanalien verpflichtet, wie anhand der entstandenen Kunstwerke zu erkennen ist. Von Alfonso I. bis zu Ercole II. zog sich dieses Thema als roter Faden durch die Auftragswerke.

9.2 Della Rovere

Eines der bedeutendsten und bekanntesten Kunstwerke, das im 16. Jahrhundert unter Auftrag der Herzogsfamilie della Rovere entstanden war, ist das Gemälde mit dem Namen "Venus von Urbino".

Es gibt die unterschiedlichsten Theorien darüber, ob die sogenannte Venus von Urbino (Abb. 123) wirklich im Auftrag eines Herzogs aus der Familie della Rovere entstanden ist. Bei J. Grabski wird die Meinung vertreten, dass die Colonna den Auftrag gegeben haben sollen.³⁴⁴

³⁴⁴ Weitere wichtige Literatur zu diesem Thema: Th. Reff, "The Meaning of Titian's Venus of Urbino" in: *Pantheon*, 21, 1963, S. 356-366; R. Goffen, "Renaissance Dreams" in: *Renaissance Quarterly* 40, 1987, S. 682-706; D. Rosand, "Ermeneutica amorosa.: Observations on the Interpretations of Titian's Venuses" in: *Tiziano e Venezia*, S. 375-381; J. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, London, 1909, vol.II, S. 323-324; vol.III S. 65-68; E. Panofsky, *Problems in*

Fest steht, dass dieses Gemälde nicht unbedingt in eine der hier vorgegebenen Kategorien passt, denn die Darstellung der Venus ist allegorisch zu sehen. Das Gemälde gelangte durch das Hauptmotiv - einer nackten Frau - zu seinem Namen. Dennoch wurde es hier zu den mythologischen Kunstwerken gerechnet, da das Verständnis der mythologischen Figur Venus Einfluss in die Deutung des Gezeigten finden soll.

Was ist zu sehen? In das Auge des Betrachters fällt sogleich eine unbekleidete Frau, die, leicht auf ihren linken Arm aufgestützt, auf einem Bett liegt und den Betrachter ansieht. In ihrer rechten Hand hält sie einen Strauss von Rosen, aus dem sich ein welkes Blütenblatt gelöst hatte und neben die Frau auf das Bett gefallen ist.

Auffallend ist die scharfe und akkurate Zweiteilung des Gemäldes. Auf der linken Seite ist in hellen Farben die sogenannte Venus vor einem dunklen Hintergrund, einer Art Vorhang, zu sehen. Auf der anderen Seite dominieren helle und klare Farben. Dort sind die zwei Dienerinnen der Venus zu sehen. Die eine wendet kniend dem Betrachter den Rücken zu und beugt sich vorneüber in eine grosse Truhe hinein, während die andere neben ihr steht und ein dunkles Kleid in ihren Armen trägt. Dieses dunkle Gewand gehört scheinbar der vorne auf dem Bett liegenden Frau. Während die erste Dienerin ein schlichtes weisses Kleid trägt, ist die andere aufwändiger gekleidet, die Farben weiss und rot wechseln sich ab - sie ist eher wie eine Frau der gehobenen Schicht gekleidet.

Das Gemälde "Venus von Urbino" ist 1538 von Tizian geschaffen worden und ist heute im Palazzo Pitti in Florenz zu sehen.

Dieses Gemälde ist ein Spiel mit den Kontrasten. Einerseits in den Farben zwischen hell und dunkel, andererseits aber auch in seiner Aussage zwischen Liebe und Tod, die beide hier vereint zur Darstellung kommen. Doch wo ist auf diesem Gemälde Liebe und wo Tod zu sehen?

Durch verschiedene Symbole werden hier die Liebe und der Tod nahe zueinander gerückt und so die Vergänglichkeit des Lebens dargestellt. Bereits der kleine Rosenstraus in den Händen der sogenannten Venus versinnbildlicht diesen Gedanken. Die Rosen, ein Zeichen der Liebe, sind bereits verwelkt und auseinandergefallen. Der vorherrschende Kontrast im Gemälde zwischen hellen und dunklen Abschnitten führt dieses Thema weiter. Die zwei Dienerinnen im

Hintergrund kümmern sich um ein dunkles Gewand, das in der Trauerzeit nach dem Tod eines nahestehenden Menschen getragen wurde. Hier stellt sich allerdings die Frage, ob das Gewand weggeräumt oder hervorgeholt wird. Beziehungsweise, ob die zentrale Figur des Gemäldes eben erst ihre Liebe verloren hat und nun in Trauer ist oder ob die Trauerzeit bereits beendet ist. Diese Frage kann nicht beantwortet werden.³⁴⁵

Wer auch immer dieses Kunstwerk in Auftrag gegeben hatte, wollte die Ambivalenz zwischen einer trauernden und einer liebenden Frau dargestellt wissen.

Weitere mythologische Szenen sind in der Villa Imperiale in Pesaro zu finden. Dort wurden die Taten des Herkules dargestellt und zwar in der Camera delle forze di Ercole. Auf den acht Lünetten des Saales sind folgende Taten von Herkules zu sehen:

- der Kampf gegen den nemeischen Löwen
- die lernäische Schlange
- Kerberos
- die Zähmung des kretischen Stiers
- zwei Säulen, die von Herkules herbeigeschleppt werden und als Zeichen für seine weitesten Fahrten gelten
- Herkules trägt anstelle von Atlas die Himmelskuppel
- Herkules erschlägt Eryx, den Faustkämpfer, mit einer Keule
- Herkules hebt den Riesen Antäos hoch und erdrosselt ihn.³⁴⁶

Dieser Saal wurde zwar nach Herkules benannt, er wird aber auch von anderen Freskenthemen ausgeschmückt wie etwa der Verleihung der Generalwürde an Francesco Maria I. della Rovere durch den Dogen von Venedig.

Herkules war eine starke mythologische Figur, der dies durch das Bewältigen der an ihn gestellten Aufgaben zum Ausdruck brachte. Francesco Maria I. della Rovere wollte sich diese Unbesiegbarkeit zu Nutze machen, was angesichts der Geschichte rund um den Verlust und Wiedergewinn von Urbino vonnöten gewesen war. Die Stärke von Herkules spielte auch auf die militärischen Qualitäten von Francesco Maria I. als Condottiere an.

³⁴⁵ Vgl. Grabski, „Victoria Amoris“: Titian's „Venus of Urbino“, S. 17.

³⁴⁶ Vgl. Patzak, *Die Villa Imperiale*, S. 350.

9.3 Medici

Im 16. Jahrhundert sind viele Kunstwerke auf Bestreben der Medici entstanden, die mythologischen Themen gewidmet waren. Alle diese Kunstwerke in dieser Arbeit eingehender untersuchen zu wollen, würde zu weit führen. Es kommen deshalb hier nur die wichtigsten und bedeutendsten mythologische Darstellungen zur Sprache.

Im Palazzo della Signoria in Florenz befindet sich ein grosses Gesamtkunstwerk, das sich hauptsächlich der Darstellung von mythologischen Figuren - in diesem Fall von Göttern - widmet: das Quartier der Elemente. Dieses Quartier besteht aus mehreren Sälen, die hier einzeln vorgestellt werden. Da sich in jedem dieser Säle unzählige Freskenmalereien befinden, können nur die wichtigsten Aufnahme in diese Untersuchung finden.

Das Quartier der Elemente besteht aus dem Saal der Elemente, dem Saal von Ceres, dem Saal von Ops, dem Saal von Jupiter und dem Saal von Herkules. Dazwischen befinden sich noch weitere kleinere Räume, die zum Beispiel den Musen gewidmet waren. Die gesamte Ausschmückung des Quartiers der Elemente geht auf Giorgio Vasari zurück, der zusammen mit Gehilfen diese Fresken von 1555 bis 1558 geschaffen hatte. Mitarbeiter waren Cristofano Gherardi, genannt il Doceno, und Marco Marchetti da Faenza. Jeder der Säle wurde einer antiken Gottheit gewidmet. Das Quartier der Elemente steht in engem Zusammenhang mit dem darunterliegenden, in dieser Arbeit bereits besprochenen Quartier von Leo X.. Jedem der sich unter dem Quartier der Elemente befindenden Saal eines Medici wurde eine entsprechende antike Gottheit gewidmet. Das Thema des Quartiers der Elemente hatte Cosimo Bartoli entworfen; er hatte auch die anderen Freskenprogramme entworfen, die unter der Herrschaft von Cosimo I. de' Medici ausgeführt wurden.

Der Saal der Elemente befindet sich gleich zu Beginn des Quartieres, wird aber erst im Kapitel über Astronomie und Astrologie zur Sprache kommen. Deshalb zuerst zum Saal von Ceres: Wie auch in den anderen Sälen befinden sich die Fresken an der Decke. Dem zentralen Fresko wurde, wie fast überall, die grösste Bedeutung beigemessen. Hierbei handelt es sich um ein Fresko in rechteckiger

Form. Ceres ist zu sehen, die Proserpina sucht (Abb. 124).

Eine Frau in einem wallenden hellrosa gefärbten Gewand steht auf einem kleinen vierrädrigen Wagen, der von zwei Drachen gezogen wird. Beide Drachen sind in Seitenansicht dargestellt. Der vordere hat seinen Kopf nach hinten gewandt und blickt die Frauengestalt an. Diese lenkt nur durch einen dünnen Faden ihr Drachengespann. Im rechten Arm, mit dem sie nach hinten ausholt, hält die Frau eine glühende Peitsche.

Ceres war die Tochter von Jupiter und Ops. Für die Römer war Ceres die Frau des Königs Sicano und Königin von Sizilien. Dem Mythos nach ging Ceres neun Tage und neun Nächte durch alle Länder, um ihre Tochter Proserpina zu suchen.

Il cercare, col carro tirato da 'serpenti, di Proserpina, non è altro che il continuo pensare e con la prudenza cercare per li altrui paesi di condurre di continuo de 'luoghi fertili le biade nel suo dominio per salute pubblica de 'populi e per abbondanzo della sua città.³⁴⁷

Es wird deutlich, dass dieses Fresko in Zusammenhang mit der Förderung der Landwirtschaft in Pisa und auf der Insel Elba durch Cosimo I. steht. Die Unterstützung, die Cosimo I. den entsprechenden Gebieten zukommen liess, wird aus einem weiteren Zitat von Giorgio Vasari deutlich:

... e non solo nel dominio di Pisa, ma nell'isola dell'Elba ha fatto il medesimo con lo aver murato case e mulini, e fatto comodità ed utili, inverso gli abitatori, grandissimi, bonificando quel paese ed altri vicini con tante comodità.³⁴⁸

Ein weiterer Saal im Quartier der Elemente ist der Göttin Ops gewidmet (Abb. 125). Das zentrale Fresko in ovaler Form befindet sich wiederum in der Mitte der Decke. Um dieses Fresko sind die vier Jahreszeiten mit jeweils einem Fresko sowie die zwölf Monate angeordnet.

Auf Griechisch hiess die Göttin Ops Rea. Sie war der Mythologie entsprechend die Mutter der Götter und Vorsteherin des Universums. Auf dem Fresko im Palazzo della Signoria wurde sie auf einem goldenen Wagen dargestellt, der von

³⁴⁷ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 57.

³⁴⁸ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 57.

vier Löwen gezogen wird.

Zusammen mit ihrem Mann Saturn stand Ops für die Prosperität, das heisst das Wachstum auf der Erde, sowohl der Bewohner selbst als auch ihrer Landwirtschaft. Sie war auch für grossen Kinderreichtum verantwortlich.

Die Corbianti, die auf dem Fresko der Göttin vorausgehen, sollen verdeutlichen, dass in diesen Zeiten alle bewaffnet sein mussten, um ihr Land zu verteidigen.

Die Darstellung von Ops machte auch genealogisch einen Sinn für Herzog Cosimo I.. Saturn war zusammen mit Ops der Vater von Jupiter und somit auch der Vater von Cosimo - im übertragenen Sinne -, der unter diesem Zeichen geboren wurde.

Bei Giorgio Vasari wird auf die Bedeutung von Ops für Cosimo I. genauer eingegangen:

*Opi è moglie di Saturno, e Saturno è pianeta del Duca Cosimo, il quale ancora è nominato aiuto e soccorso de' populi, cioè Opi, e viene a trionfare in su la carretta d'oro tirata da' leoni, segno di Fiorenza, cioè da' suoi cittadini, i quali, così come il leone è re degli animali, così gli uomini toscani e gl'ingegni loro sono più sottili e più belli, che tutti li ingegni dell'altre nazioni, in ogni professione, così della scienze come dell'arme, e poi di tutte l'arti manuali; avendo con quelli per tutto il mondo lasciato opere eccellenti de' loro fatti.*³⁴⁹

Im Saal von Jupiter zeigt das zentrale Deckenfresko (Abb. 126) die Kindheit von Jupiter. Besonders auffallend an dieser Darstellung ist der riesige, weisse Steinbock, der sich im Zentrum des Bildes befindet und an dem der junge Jupiter trinkt.

Dieses Fresko zeigt auf eindruckliche Weise das Hauptsymbol von Cosimo I.. Zwischen Jupiter und Cosimo werden Parallelen gezogen. Deutlich wird dies auch durch die Tatsache, dass der Saal von Cosimo I. aus dem Quartier von Leo X. sich direkt unterhalb des Saales von Jupiter befindet.

Jupiter wurde auf der Insel Kreta geboren und trank die Milch der Ziege Amaltea, die hier mit ausgewachsenen Hörnern dargestellt wurde. Der junge Mann rechts auf dem Kunstwerk, der das Tier festhält, kann als ein Pastore des Monte Ida

³⁴⁹ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 46.

identifiziert werden. Die gesamte Szene spielt sich unter einer Eiche ab, die das Symbol der Stärke ist. Jupiter war der Sohn von Ops und Saturn. Er war der zukünftige Vater der Götter. Die Tugenden des Jupiter sind auch die guten Eigenschaften von Cosimo I., denn er war auch ein “Vater” für das Herzogtum und später Grossherzogtum der Toskana. So wie von Jupiter die anderen Götter abstammten, sollte auch die Herrschaft der Medici über Florenz von langer und erfolgreicher Dauer sein.

Interessanter Weise wurde die Ziege auf diesem Fresko mit Hörnern dargestellt, die an einen Steinbock erinnern. Folgt man Vasari, machte der Aszendent des Steinbocks aus Cosimo I. einen ähnlich grossen Herrscher, wie es einst Kaiser Augustus gewesen war.

*... come fu di Augusto, così è ancora del duca Cosimo nostro, con le medesime sette stelle; e così, come egli operò che Augusto fusse monarca di tutto il mondo, così giornalmente si vede operare in Sua Eccellenza che lo ingrandisce e lo accresce, che poco gli manca a esser re di Toscana: e ne seguita, che contro il pensiero o la volantà di qualcuno fu fatto duca di Fiorenza: e non solo questo segno o animale si adoperò, ma tutte le quarant'otto immagini del cielo vi concorrono; figura che quarant'otto cittadini lo elestano, dopo la morte del duca Alessandro, principe e duca di Fiorenza.*³⁵⁰

Auf diese Art und Weise konnten Verbindungen zwischen Jupiter, Augustus und Cosimo I. geschaffen werden, welche die Grösse des Letzgenannten unübertreffbar werden liess.

Im Saal von Herkules sind an der Decke in verschiedenen Fresken die mythologischen Taten des Herkules zu sehen (Abb. 127). In der Mitte in einem grossen rechteckigen Fresko wird Herkules als Kind gezeigt, das die Schlangen mit seinen blossen Händen erwürgt. Auf diesem Fresko geht es darum, dass Herkules als Kleinkind mit zwei Schlangen acht Monate zusammen war, ohne dass diese ihn getötet hätten.

Die Schlangen auf diesem Fresko sind ein Symbol für den menschlichen Neid, der

³⁵⁰ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 66.

in grossem Gegensatz zu den guten Tugenden steht. Cosimo ...

*... partorito appena dalla bontà di Dio per esser capo di questo governo, ed involto ancora nelle fasce, di quello, quando il veleno della simulazione della invidia de' cardinali venne per divorargli lo stato, che egli con le mani ancor tenere strangolò tutti i pensieri, che non seguì loro l'effetto velenoso e maligno.*³⁵¹

Um das zentrale Fresko sind vier runde Fresken angeordnet, die weitere Szenen aus der Mythologie von Herkules zeigen: Herkules bezwingt Hydra, Herkules kämpft gegen Cerberus, Herkules besiegt Cacus und Herkules besiegt Nesso. Dazwischen befinden sich vier rechteckige Szenen, in denen Herkules gegen den Stier von Kreta kämpft, den nemäischen Löwen besiegt, die Äpfel der Hesperiden raubt sowie Anteus erstickt.

Dieser Saal ist nicht zufällig Herkules gewidmet worden. Einige Szenen aus der Mythologie können mit Situationen aus dem Leben des Herzogs verglichen werden und wurden aus diesem Grund bewusst in Szene gesetzt.

Genauso wie die vielen Köpfe der Hydra, die immer wieder nachwachsen, von Herkules bekämpft werden mussten, müssen auch Scheinheiligkeit und Falschheit in einem Staat vom guten Fürsten bekämpft werden. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass es eine Aufgabe des Herzogs ist, die richtigen Ämter mit den richtigen Leuten zu besetzen.

Wenn man Vasari folgt, erinnert der Kampf gegen den nemäischen Löwen des Herkules an ein Ereignis in der Antike, nämlich an Ciceros Kampf gegen Catilina und seine Verbündeten:

*Ed al tempo nostro il duca Cosimo quanti ne ha distrutti di questi simili uomini!*³⁵²

Dies ist eine Anspielung auf die diversen Angriffe insbesondere von Exilflorentinern, die Herzog Cosimo I. auf seine Herrschaft aushalten und abwehren musste.

³⁵¹ Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 81.

³⁵² Vasari-Milanesi, *Ragionamenti*, VIII, S. 81.

Das Quartier zeigt als Ganzes den Ursprung der Götter und ihrer Taten. Diese Götter haben der griechisch-römischen Mythologie entsprechend die Welt geformt und für den Menschen belebbar und bewirtschaftbar gemacht.

Die Parallelen zu Cosimo I. sind offensichtlich. Er wird in diesem Freskenzyklus mit den mythischen Göttern verglichen und als Wegweiser des blühenden Florenz und sogar der unter seiner Herrschaft und dem Vorrang von Florenz entstandenen Toskana gepriesen. Florenz konnte sich in der Tat unter der Herrschaft der Medici-Herzöge territorial erweitern. Obwohl Cosimo I. den Titel eines Königs der Toskana angestrebt hatte, blieb ihm dieser verwehrt. Was ihm jedoch schlussendlich zuteilwurde, war der Titel eines Grossherzogs der Toskana.

Eines der wichtigsten mythologischen Kunstwerke, eine Statue, die unter Cosimo I. entstand, ist die Perseus-Statue (Abb. 128) in der Loggia dei Lanzi auf der Piazza della Signoria in Florenz. Das Kunstwerk wurde zwischen 1545 und 1554 von Benvenuto Cellini erschaffen. 1547 erfuhr das Werk eine Vergrößerung durch einen Marmorsockel sowie 1552 durch zwei Bronzeplatten, von denen allerdings nur eine beim Kunstwerk zu sehen ist.

Das gesamte Kunstwerk ist drei Meter zwanzig hoch und steht auf einem knapp zwei Meter hohen Sockel. Es ist der Augenblick dargestellt, in dem Perseus Medusa getötet hatte. Er hat seinen linken Arm mit dem Kopf der Medusa siegreich erhoben. In der rechten Hand hält er das Schwert, das nach dem Akt des Tötens noch nicht gesenkt wurde. Der linke Fuss von Perseus berührt leicht den Oberkörper der Medusa, der vor ihm liegt. Aus ihrem Hals strömt Blut. Der Legende nach soll sich aus diesem Blut Pegasus erheben. Davon ist an dieser Stelle jedoch nichts zu sehen. Durch sein scheinbares Verharren strahlt die Statue von Perseus eine Unverwundbarkeit und damit eine versteckte Drohung gegen all seine Feinde aus.

Perseus, der in diesem Kunstwerk für die Tugend steht, siegte über Medusa, die in diesem Fall das Laster versinnbildlicht. Das Laster liegt am Boden zerstört. Der Sieg der Tugend ist eindeutig zu erkennen. Der Triumph des Perseus entsteht sowohl durch das Stehen über ihrem Körper als auch durch das Hochhalten ihres abgeschlagenen Kopfes.

Interessant sind die Gegensätze, die in diesem Kunstwerk zum Ausdruck kommen - einerseits die ruhige Körperhaltung des Perseus und zugleich seine triumphale

Geste; die Besonnenheit, die zu seinem Erfolg führte, und die Bewegung; aber auch das Leben und der Tod. Der Sieg über die Medusa und die Drohung an alle, die diesem Schauspiel beiwohnen, verschmelzen ineinander.

In der Entstehungsgeschichte und im Standort der Statue wird deutlich, dass diese für die Öffentlichkeit gedacht war. Es sollten die Tugenden des Herrschers - in diesem Fall von Cosimo I. - vor Augen geführt werden.

Für die Gründe der Entstehung des Perseus im Auftrag von Cosimo I. de' Medici gibt es zwei Deutungsweisen. Thomas Hirte sagt in seinem Artikel "Die Perseus- und Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz", dass hinter der Statue eine politische Intention steckt. Genauso wie Perseus über das Laster siegte, hatte der Herzog über die Exilflorentiner und die rebellischen Republikaner gesiegt.³⁵³

Dagegen vertritt Corinne Mandel in ihrem Artikel "Perseus and the Medici" die Meinung, die Statue sei grundsätzlich eher eine Erinnerung an die Zeit von 1530 und die Machterlangung der Medici. Am 27. April 1530 wurde Alessandro de' Medici zum ersten Herzog von Florenz ernannt. Auf diese Weise soll Perseus als Sieg der Familie gegenüber der Republik angesehen werden.

Beide Deutungsweisen sind möglich. Wobei der Zeitpunkt des Arbeitsbeginns an der Statue, 1545, eher auf eine Stärkung der Person von Cosimo I. und eine Hervorhebung seiner bis zu diesem Zeitpunkt mit unnachgiebiger Strenge durchgeführten Bestrebungen zu Erhaltung seiner Macht hindeutet.

Es gibt ein Gedicht von Lodovico Domenichi, das Cosimo I. mit Perseus identifiziert und Medusa mit der "superbia Siena", die er befreien werde.³⁵⁴

*Quel che già fe' sul' africana arena
Con l'aiuto di Pallade Perseo
Quando condusse a fine acerbo e reo
Medusa, ond'esso gloria, ell'ebbe pena,
Con destra di valore e fede piena,
Nuova material dell'antico Orfeo
Tosto vedrem che 'l chiaro Semideo
Cosmo farà della superba Siena;
E come a quel lo scudo di Minerva*

³⁵³ Vgl. Hirte, *Die Perseus- und Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz*, S. 208.

³⁵⁴ Vgl. Zech, „Imago boni Principis“. *Der Perseus-Mythos zwischen Apotheose und Heilserwartung in der politischen Öffentlichkeit des 16. Jahrhunderts*, S. 55.

*Fu schermo contra 'l fiero, orrido volto,
Ch'anch'oggi del Cellin l'arte conserva,
Cosi col senno suo provvido molto
Questi liberarà l'ingrata serva,
Poi che l'avrà tutto l'orgoglio tolto.*³⁵⁵

Deutlich wird bei diesem Gedicht, das der Dichter die Futurform benützte. Cosimo I. wird über Siena siegen. Das Gedicht muss zwischen 1554 und 1555 entstanden sein oder aber es ist eine Art prophetische Weissagung und damit eine Huldigung an den Herzog. Dafür sprechen die deutlichen Worte des Dichters, der Siena als die Sünde sieht.

Aus diesem Gedicht wird deutlich, dass Cosimo I. eine grosse Verbindung zur Figur des Perseus pflegte. Aus diesem Grund scheint es gut möglich, dass er sich in der Statue des Perseus ein Stück weit selbst wiedererkannte.

Ein bekanntes Gemälde, das von Herzog Cosimo I. in den 1540er Jahren bei Agnolo Bronzino in Auftrag gegeben wurde, zeigt weitere mythologische Themen. Es sind auf dem Gemälde Venus und Cupid zu sehen (Abb. 129). Auf einem drapierten Stoff kniet eine Frau, die in ihrer linken Hand eine Kugel hält. Ihr rechter Arm ist nach oben gestreckt. In dieser Hand hält sie einen Pfeil. Ihr Blick ist auf diesen Pfeil gerichtet. Neben dieser Frau ist rechts ein Jüngling und links eine weitere Frauengestalt zu sehen, welche die Frau umarmt und ihr einen Kuss gibt. Alle diese Figuren sind nackt. Die linke Frauengestalt trägt auf ihrem Rücken Flügel.

Die Figur in der Mitte ist Venus und daneben ihre Tochter Cupid. Die goldene Kugel in Venus Hand ist eine Art Reichsapfel, das heisst die Kugel kann als Herrschaftssymbol gedeutet werden. Zugleich handelt es sich dabei um den goldenen Apfel, der Venus von Paris geschenkt wurde, als er sie als Gewinnerin des Schönheitswettkampfs zwischen ihr, Juno und Minerva auserkor. Zugleich ist eine Kugel immer auch ein Symbol für die Medici. Die *palle* aus dem Wappen der Medici sind dafür das beste Beispiel.

Der Jüngling am rechten Bildrand ist Giuoco. Er hält einen kleinen Rosenstrauß in den Händen. Über ihm ist das alte und runzlige Gesicht von Chronos, der Zeit

³⁵⁵ Mabellini, *Le Rime di Benvenuto Cellini*, S. 273.

zu erkennen. Die beiden Figuren bilden einen Gegensatz zwischen jung und alt, hell und dunkel, gekraustem Haar und Kahlheit, finsterem Blick und einem leichten Lächeln.

Dieses Gemälde wurde von Cosimo I. bei Agnolo Bronzino im Bewusstsein in Auftrag gegeben, dass es sich um ein Geschenk für den französischen König Franz I. handeln sollte. Es war unter den Herrschern dieser Zeit bekannt, dass Franz I. sich besonders für erotische Kunstwerke interessierte. Dies ist sicherlich einer der Gründe, die zur Themenwahl führten.

Für Cosimo I. diente dieses Gemälde aber nicht nur als Demonstration, dass er ausgezeichnete Künstler in seinem Dienst hatte, sondern auch als Ausdruck für den gehobenen Intellekt, der in Florenz herrschte. Das Gemälde bedient sich einer gehobenen Sprache, um dem Status der beiden Männer - Cosimo I. und Franz I. - Ausdruck zu verleihen.

9.4 Gonzaga

Die wichtigsten Kunstwerke der Gonzaga im 16. Jahrhundert mit mythologischem Inhalt wurden beinahe komplett im Palazzo del Te verwirklicht.

Einer der wichtigsten Säle - aus dem mythologischen Blickpunkt - ist die Camera dei Giganti im Palazzo del Te. Der gesamte Saal ist mit Fresken ausgeschmückt, wobei die Decke wie so oft das Zentrum bildet. In einem grossen Fresko (Abb. 130) ist in der Mitte eine Kuppel zu sehen, die auf Säulen getragen wird. Unter ihr steht unter einem Baldachin auf einem Podest ein Adler mit weit geöffneten Schwingen. Diese Darstellung ist ein Sinnbild für den Palast und den Thron des Gottes Jupiter.

Um dieses Zentrum sind Wolken sowie ein Kreis aus unzähligen wütenden Figuren angeordnet. Die meisten von ihnen blicken nach unten auf den Betrachter. Eine dieser Figuren ist ein bärtiger Mann mit je einem riesigen Blitz in seinen Händen. Dies ist Jupiter, der mit Blitzen gegen die Giganten kämpft. Neben ihm steht seine Frau, Juno, die in einer Hand ebenfalls einen Blitz hält und mit einem Finger nach unten zeigt. Neben ihr steht eine weitere Frau, die eine Art Festung auf dem Kopf trägt - es ist Cybele. Der bärtige Mann neben ihr, mit Löwenfell und Keule über der Schulter, ist eindeutig als Herkules zu erkennen. Vulkan ist als wütender, bärtiger Mann wiedergegeben, der seinen Hammer mit beiden Händen ergriffen hält und über seine Schulter hebt. Der Jüngling neben ihm mit langem,

gewelltem Haar und einer Lyra ist Apollo. Minerva ist mit Kriegshelm und Brustpanzer dargestellt. Die nackte Frau daneben mit langem wehendem Haar ist Aurora. Diana wird auf einem Wagen, gezogen von einem Schimmel, gezeigt. Der Mann mit zwei Gesichtern und einem Schlüssel in der Hand sowie jener neben ihm mit der Sense sind Janus und Chronos. Neben ihnen ist die einzige Figur zu erkennen, die nicht zornig, sondern traurig nach unten blickt. Es handelt sich dabei um Gea, die Mutter der Giganten. Schliesslich dürfen auch Mars, Venus und Cupid auf diesem Fresko nicht fehlen. Sie sind nahe beieinander zu sehen. Mars trägt eine Rüstung. Direkt neben ihm steht Venus in einem wallenden Gewand und mit offenen Haaren. Etwas unterhalb von ihnen zwischen den beiden steht der geflügelte Cupid.

Auch die Seitenwände der Camera dei Giganti sind mit Fresken geschmückt, die den Sturz der Giganten zeigen. Besonders hervorzuheben sind hier ein Riese mit kräftigem Körper, der halb unter Steinbrocken begraben liegt und mit seinen Armen rudert. Es ist Typhoeus, der unter den Felsmassen von Sizilien begraben liegt. Weiter hinten, relativ klein, ist eine männliche bärtige Figur zu sehen, die einen wehenden Umhang trägt und einen Zweizack in den Händen hält. Dies ist Pluto, der auf etwas Unsichtbares einsticht. Ferner ist halb von Steinklötzen bedeckt ein Ungeheuer zu sehen, das sich mit aller Kraft gegen die Felsen stemmt - es ist ein Zyklop.

Quellen zur Mythologie des Kampfes der Götter gegen die Giganten sind sowohl Diodor 4,15,1 als auch Apollodor 1,6,1. Nachdem Jupiter die Weltherrschaft durch den Sturz der Titanen erlangt hatte, musste er mit allen anderen Göttern - die seine Geschwister waren - gegen die Giganten kämpfen. Diese waren von der Erdmutter Gaia in den Kampf gegen Jupiter geschickt worden. Das Ziel der Giganten war es, den Olymp zu erobern. Wie es der Name bereits sagt, waren die Giganten Riesen, deren Körper zum Teil eine schuppige Schlangenform hatten. Sie kämpften mit Felsblöcken und Baumstämmen gegen die Götter und liessen durch ihre unglaubliche Kraft sogar Berge entstehen. Ihr gemeinsames Vorgehen gegen die Giganten liess die Götter schlussendlich als Sieger aus diesem Kampf hervorgehen.³⁵⁶

Bei der Darstellung mythologischer Themen gab es eine Vielzahl von Themen,

³⁵⁶ Vgl. Krauss, Uthemann, *Was Bilder erzählen*, S. 5.

die den Herrschern zur Auswahl offen standen. Die Darstellung des Kampfes zwischen den Göttern und den Giganten zeigte den Ursprung der Götterherrschaft und dass diese sich gegen Angriffe von vermeintlich Grösseren und Kräftigeren durchsetzen konnten. Dieser Aspekt ist es, den Federico II. vermutlich dazu bewogen hatte, das Thema auszuwählen. Mantua, ein eher kleineres Territorium umgeben von grösseren Mächten, musste sich zum Teil ähnlich wie die Götter auf diesem Fresko behaupten.

Ein weiterer äusserst wichtiger Saal im Palazzo del Te ist die Sala dei Venti, wo die Geschichte von Amor und Psyche erzählt wird. Die Kassettendecke besteht aus unzähligen kleinen Kompartimenten, angeordnet um ein grösseres Fresko in der Mitte. Wenn man den Fresken folgt, kann die gesamte Geschichte von Amor und Psyche aus den Bildern gelesen werden. Die Mitte zeigt den krönenden Schlusspunkt der Geschichte. Im Olymp findet die Heirat von Amor und Psyche statt (Abb. 131). Jupiter verleiht Psyche die Unsterblichkeit. Bis es soweit gewesen ist, war der Weg dorthin steinig. Das Fresko der Heirat zeigt in der Mitte ein hellgelbes Leuchten. Rechts und links davon stehen Amor und Psyche, die sich eine Hand reichen. Durch die dunklen Wolken, welche diese Szene umrahmen, entstand eine etwas angespannte Szenerie.

Die Metamorphosen von Apuleius erzählen die Geschichte von Amor und Psyche.³⁵⁷

Psyche war eine Königstochter, die durch ihre besondere Schönheit auffiel. Die Menschen huldigten ihr für ihre Schönheit und nicht der Göttin Venus. Dies erzürnte Venus. Sie befahl ihrem Sohn Amor, Psyche in ein hässliches Wesen zu verwandeln. Dies geschah jedoch nicht, da sich Amor bei ihrem Anblick in Psyche verliebte. Bei einem Opfer an den Gott Apollo überbrachte Amor in Form eines Orakelspruchs eine Nachricht an Psyche: Sie sollte sich zur Hochzeit vorbereiten und alleine auf einen Berggipfel begeben. Von dort wurde Psyche durch einen sanften Wind zu einem herrlichen Schloss getragen. Amor besuchte sie dort und sie wurden eine Liebespaar. Amor versprach Psyche, jede Nacht wiederzukommen, auf keinen Fall dürfe sie aber versuchen herauszufinden, wer er sei.

Nach einiger Zeit besuchten ihre beiden Schwestern Psyche. Diese waren neidisch

³⁵⁷ Siehe hierzu die Metamorphosen von Apuleius 4,28-5,24.

auf die vielen Geschenke, die Psyche bekommen hatte und drängten sie, endlich herauszufinden, wer der Unbekannte ist. Deshalb ging Psyche am nächsten Abend mit einer Öllampe und einem Dolch ins Bett. Sie hielt den Dolch stossbereit in ihrer Hand, als sie das Licht auf ihren Liebhaber lenkte. Von seiner unglaublichen Schönheit ergriffen, verschüttete sie daraufhin einen Tropfen ihrer Öllampe, der auf Amor fiel. Dieser erwachte und verschwand augenblicklich.

Von diesem Moment an suchte Psyche Amor auf der ganzen Welt. Sie übernahm sogar schwierige Aufgaben, die ihr von Venus gestellt wurden. Heimlich half ihr Amor bei der Bewältigung dieser Aufgaben. Später hatte Jupiter jedoch Erbarmen mit Psyche und liess sie zum Olymp geleiten, wo sie mit Amor vermählt wurde.³⁵⁸

Das zentrale Deckenfresko wird von zwanzig kleinen Szenen umrahmt. In der genauen Reihenfolge zeigen sie Folgendes:

- Viele Leute verehren Psyche wegen ihrer Schönheit.
- Eine wütende Venus zeigt ihrem Sohn Amor die unglaubliche Schönheit von Psyche und gibt ihm den Auftrag, sie zu bestrafen.
- Amor verletzt sich selbst mit seinem eigenen Pfeil und verliebt sich in Psyche.
- Psyche besucht das Orakel von Milet und erfährt, dass sie jemanden heiraten wird, der kein menschliches Wesen ist.
- Psyche wartet wie vom Orakel vorausgesagt allein auf einem Berg und wird dort von Zephyr mitgenommen.
- Psyche liegt schlafend zwischen Gräsern und Blumen in einem schönen Tal.
- Psyche betritt einen wunderschönen Palast und wird von unsichtbaren Wesen zu einem Fest eingeladen.
- Psyche erhält Besuch von ihren beiden Schwestern, die neidisch auf ihr Glück sind.
- Psyche will Amor sehen und leuchtet mit ihrer Öllampe in sein schlafendes Gesicht: Ein Tropfen Öl fällt herunter und Amor flüchtet.

An dieser Stelle ist der Hauptmythos von Amor und Psyche erzählt. Dies ist an der anderen Form der Fresken für die folgenden Szenen zu erkennen. Bis hierhin hatte jedes Fresko die Form eines Oktogons.

Im Folgenden ist zu sehen:

- Venus verfolgt die verletzte Psyche.
- Ceres und Juno setzen sich für Psyche ein.

³⁵⁸ Vgl. Krauss, Uthemann, *Was Bilder erzählen*, S. 31.

- Psyche flieht vom Palast und fleht um Ceres Hilfe, die nicht erhört wird.
- Psyche bittet Juno um Hilfe, die ebenfalls nicht erhört wird.
- Venus bittet Jupiter, dass Merkur die Flüchtige Psyche sucht.
- Merkur verkündet, dass Psyche unter den Menschen gefunden werden muss.
- Psyche wird gefangengenommen und an den Haaren festgehalten, während die Folter auf Geheiss von Venus vorbereitet wird.
- Psyche werden vier verschiedene schwierige Aufgaben gestellt.

Ein weiterer sehr kleiner Raum im Palazzo del Te mit mythologischer Ausschmückung ist das Camerino di Ovidio. Sein Namen rührt von dem umlaufenden Fries aus mythologischen Fresken aus Ovids Metamorphosen. Zwischen jeder mythologischen Szene ist eine Landschaft zu sehen. So wie die Gemälde gemalt und angeordnet sind, erinnern sie an römische Malereien, die im 16. Jahrhundert in den Brandruinen der Domus Aurea gefunden wurden.

Bei den mythologischen Szenen handelt es sich um Bacchus und Ariadne, Apollo und Marsyas, Orpheus in der Unterwelt, die Entscheidung von Paris, Tanz der Satyre, Wettbewerb zwischen Apollo und Pan und einem betrunkenen Dionysus. Die Künstler dieser Fresken sind Anselmo Guazzi und Agostino Mozzanica. Sie wurden sehr früh in der Entstehungsgeschichte des Palazzo del Te geschaffen, nämlich bereits 1527.

Eine der wichtigsten mythologischen Ausschmückungen abseits des Palazzo del Te ist der Trojanische Saal im Palazzo Ducale in Mantua (Abb. 132). Er wurde vom Hofkünstler von Federico II., Giulio Romano, ab 1538 an ausgeschmückt. Das Ziel dieses imposanten Saales war es, einen eindrucklichen, dem Status des Herrschers angepassten Raum zu erschaffen. Ursprünglich waren sowohl die gesamten Seitenwände als auch die Decke mit Fresken bemalt gewesen. Wie es der Name des Saales sagt, handelte es sich hierbei um Szenen aus dem trojanischen Krieg.

Aufgrund der grossen Fülle an Fresken in diesem Saal können hier nur die wichtigsten genannt werden. An der Decke ist die Tapferkeit von Diomedes zu sehen. An den Wänden zeigen zwei Szenen den bewaffneten Achill. Eine gesamte Seitenwand ist Paris gewidmet; dieser wird hier jedoch als Antiheld gezeigt und seine Taten sind verurteilungswürdig.

Die Lobeshymnen auf Herzog Federico II. entstanden hier durch die sogenannte Darstellungsform der Paragone, das heisst das Gute wird durch den Kontrast mit dem Gegenteil besonders hervorgehoben.

Auf den ersten Blick scheint es klar, dass die Szenen in diesem Saal aus der Aeneis von Vergil stammen, zumal es in Mantua eine lange Tradition in der Verehrung von Vergil gab. Vergil galt unter den Mantuesen als einheimischer Künstler. Talavacchia zeigt jedoch in seinem Artikel "Homer, greek Heros and Hellenism", dass die literarische Quelle bei diesem Saal nicht in der Aeneis zu finden ist. Als Beweis hierfür gilt, dass bei Vergil mit keinem Wort auf die Eskapaden des Paris eingegangen wurde. Im Umkehrschluss sind Szenen aus der Aeneis nicht in den Ausschmückungen des Saales wiederzufinden. Warum stütze sich Giulio Romano bei der Ausschmückung des Saales nicht auf Vergil? Es scheint offensichtlich, dass Romano als Künstler, selbst vorwiegend Maler, einen Humanisten zur Seite hatte, der das Konzept für den trojanischen Saal entworfen hatte. Dies wird durch einen Brief bestätigt, den Giulio Romano am 13. Juni 1538 an Herzog Federico II. geschrieben hatte.

*... et acciò V. S. sappia ch'io son desideroso de servire; io ho lavorato tutte le feste di pasqua con la febre, acciò non si stia in dorno. In questo mezzo serrò drieto a Mess. Lampridio che mi dia il resto di sotto del cornisotto; et spero di comferire cosa seco che serrà molto più superba che di sopra, et più breve.*³⁵⁹

Aus diesem Brief geht hervor, dass ein Messer Lampridio mit Romano zusammen arbeitete. Nachdem man weiss, dass es sich dabei um Benedetto Lampridio³⁶⁰, einen Humanisten von Cremona handelte, der für die Erziehung eines Sohnes von Federico II. zuständig gewesen war, ist klar, dass dieser das Programm für den Saal konzipiert hatte. Nur wenige Jahre vor der Entstehung des Saales war ein neues, ausführliches Werk zur Mythologie erschienen, auf das sich Lampridio bei seinem Programm stützte. Das Fabularum Liber von Jacobus Micyllus erschien 1535 und enthielt die Fabulae von Hyginus. Talavacchia hat vollumfänglich dargelegt, dass sich die Fresken an den Wänden im trojanischen Saal des Palazzo

³⁵⁹ ASM AG, Autografi, b.7, c.253v, zitiert aus Talavacchia, *Homer, greek Heros ans Hellenism*, S. 241.

³⁶⁰Für weitere Details zum Humanisten Benedetto Lampridio siehe Luigi Cisorio, *Medaglioni umanistici*, Cremona 1919, S. 45-57.

Ducale komplett auf die Fabulae stützen.³⁶¹ Dagegen stützt sich die gesamte Ausschmückung der Decke auf die Illias von Homer. Hier wird eine progriechische Haltung eingenommen, im Gegensatz zu anderen italienischen Freskenausschmückungen im 16. Jahrhundert. Zu dieser veränderten Darstellungsform scheint es aus zwei Gründen gekommen zu sein:

Erstens liess Federico II. diesen Saal in einem Augenblick des Triumphes und des Sieges ausschmücken. Es ist üblich, dass Sieger die Geschichte aus dem Blickwinkel des Siegers darstellen lassen. Es gab für Federico II. aber nicht nur gefühlsmässig einen Sieg zu feiern, sondern auch objektiv betrachtet konnte er um 1538 einiges vorweisen: Er hatte kurz zuvor von Kaiser Karl V. nach langem politischem Kampf die Herrschaft über das Montferrat erhalten, was eine Erweiterung seines Machtspielraums bedeutete.

Der zweite Grund für die progriechische Darstellung verweist auf die Frau von Federico II.. Seine Frau Margherita Paleologa stammte von der herrschenden griechischen Familie in Byzanz ab. Die erfolgreichen griechischen Helden der Mythologie huldigten durch ihre Darstellung dieser Abstammung.³⁶²

9.5 Farnese

Ein ganzer Saal in der Villa Farnese in Caprarola ist Herkules gewidmet. Der Saal von Herkules zeigt an der Decke und an den Wänden verschiedene Szenen aus dem Leben des Helden. An den Seitenwänden kommen zusätzlich Fresken mit territorialen Darstellungen der Farnese hinzu.

Das zentrale Deckenfresko zeigt eine idyllische Landschaft. In der Mitte liegt ein See, der rechts und links sowie im Hintergrund von ausgewachsenen Bäumen gesäumt wird. Am Ufer des Sees im Bildvordergrund stehen unzählige, spärlich bekleidete Menschen, die fast alle ihren Blick auf das Zentrum des Sees gerichtet halten. Im See schwimmt ein junger kräftiger Mann - es ist Herkules.

Auffallend ist, dass es sich bei dieser Darstellung nicht um irgend einen See handelt, in dem der Held schwimmt, sondern um einen genau bestimmten See: den Lago di Vico.

Es stellt sich die Frage, warum diese Szene an derart prominenter Stelle

³⁶¹ Vgl. Talavacchia, *Homer, greek Heros and Hellenism*, S. 236.

³⁶² Vgl. Talavacchia, *Homer, greek Heros and Hellenism*, S. 235.

ausgeführt wurde, da sie in keiner literarischen Quelle explizit zu finden ist.³⁶³ Vieles deutet auf eine Verbindung mit einem realen Ereignis hin: Vignola, der dieses Fresko entworfen hatte, war nicht nur Freskenmaler, sondern auch Ingenieur gewesen. Er hatte zusammen mit Kardinal Farnese ein System entwickelt, das es erlaubt hatte, den Wasserstand im Lago di Vico zu kontrollieren.³⁶⁴

Der Lago di Vico lag im Herrschaftsgebiet der Farnese. Der Rio Vicano floss von ihm durch Ronciglione bis in den Tiber, der wiederum nach Rom floss.³⁶⁵ Auf diese Weise verband sich nicht nur Wasser aus dem Gebiet der Farnese mit der Hauptstadt des Papsttums, sondern auch sinnbildlich die Familie Farnese mit dem Papsttum.

Doch Herkules schwamm nicht nur in diesem See, sondern war auch dessen Erschaffer, wie aus den vier, das zentrale Bild umgebenden Fresken zu entnehmen ist. Auf dem ersten Fresko (Abb. 133) ist Herkules zu sehen, wie er in seiner rechten Hand einen langen Stab hält, den er offensichtlich mit Schwung nach unten schlägt. Neben ihm befinden sich verschiedene Männer, die ihm dabei zusehen. Auf dem zweiten Fresko ist der lange Stab bereits fest in den Boden gerammt. Herkules steht links am Bildrand locker an einen Baum gelehnt und blickt über das vor ihm stattfindende Spektakel hinweg. Dort versuchen mehrere Männer mit vereinten Kräften den Stab wieder aus dem Boden zu ziehen, was ihnen offensichtlich nicht gelingt. Das dritte Fresko zeigt erneut Herkules, der den Stab dieses Mal bereits aus dem Boden gezogen hat. Aus dem sich am Boden befindenden Loch tritt sprudelnd Wasser hervor, an dem sich die umstehenden Männer erfreuen. Bisher fanden die Ereignisse alle in einem naturbelassenen, von Bäumen umgebenen Gebiet statt. Das vierte Bild stellt dazu einen Kontrast dar. Im Hintergrund ist ein See zu sehen. Davor steht ein halbfertiger Tempel. Im Vordergrund werden Steine für den Bau des Tempels gefertigt. Hier arbeiten die Bewohner des Gebiets, die Herkules für die Entstehung des Sees durch einen Tempelbau die Ehre erweisen.

Im Gegensatz zu anderen in dieser Zeit bekannten Darstellungen des Mythos von Herkules stehen hier andere Szenen im Zentrum der Aufmerksamkeit des

³⁶³ Bei den anderen Ausschmückungen mit Szenen aus dem Leben des Herkules wurde in diesem Saal auf Servius, *Commentarii in Vergilium* zurückgegriffen.

³⁶⁴ Vgl. Partridge, *The Sala d'Ercole*, S. 52.

³⁶⁵ Vgl. Partridge, *The Sala d'Ercole*, S. 50.

Betrachters. Insbesondere das grosse, zentrale Deckenfresko und die danebenliegenden vier Fresken zeigen Herkules von einer anderen Seite und legen das Hauptaugenmerk nicht auf seine bekanntesten Heldentaten.

Die vier Szenen, die sich um den von Herkules in den Boden gerammten Stock drehen, zeigen Herkules als ein Wesen, das Wunder vollbringen konnte. Er hatte den Stock in den Boden gerammt, die jungen Männer konnten ihn mit vereinter Kraft nicht herausziehen, Herkules schaffte dies jedoch und zugleich hatte er den Menschen eine neue Wasserquelle geschenkt, die mit einem Brunnen zu seinen Ehren überbaut wurde. Wenn es sich nicht um eine mythologische Darstellung handeln würde, könnte man davon sprechen, dass die gezeigten Menschen Herkules als einen Heiligen verehrten. Dies ist aber genau die Anspielung, die hinter den Fresken verborgen liegt. Herkules wird als mythologische Figur verchristlicht. Nicht nur seine Taten als Held sollen als Vorbild für die Herrscher dienen, sondern auch seine Tugenden und Werte. Durch seine mit dem Territorium der Farnese verbundene Geburt wurde zusätzlich eine Verbindung zwischen Herkules und den Farnese geschaffen. Die Farnese sahen sich selbst als eine Familie, die von christlichen Werten geprägt war. Man muss festhalten, dass in der Verbindung der Familie mit der Religion der Ursprung ihrer Macht begründet war. Die Fresken im Saal von Herkules zeigen allerdings auf, dass es nicht genügt, die Tugenden und Werte zu leben, sondern dass diese auch durch Taten Ausdruck verlangen.

9.6 Synthese

Das Themenspektrum der Mythologie erwies sich als ein weitläufiges Gebiet. Die unterschiedlichsten griechisch-römischen Mythen gelangten zur Darstellung, oft geprägt von den persönlichen Vorlieben der Herzöge.

Eine mythologische Figur konnte im Repertoire mehrerer Herzöge wiedergefunden werden - nämlich Herkules. Besonders präsent war er bei den Medici und den Farnese.

Cosimo I. de' Medici liess sich selbst als Herkules abbilden und die Farnese sahen Herkules als den Begründer ihres Territoriums an. Herkules war durch seine Stärke und das Bewältigen der zwölf an ihn gestellten Aufgaben eine Figur, die beeindruckte und mit der sich jeder Herrscher gerne identifizieren wollte. Kaum eine andere Figur in der Mythologie war derart von Erfolg geprägt, wie es

Herkules war. Und genau das war es, was die verschiedenen Herzöge an seiner Figur anzog und sie dazu verleitete, Kunstwerke mit dieser Thematik in Auftrag zu geben.

Einige Herzöge widmeten in ihren Palazzi komplette Säle einzelnen mythologischen Themen - Cosimo I. de` Medici sogar ein komplettes Quartier, das Quartier der Elemente. Die Verbindung verschiedener antiker Gottheiten mit real existierenden Medici war ein überaus durchdachter Schachzug, um die Familie in das Licht der übermächtigen Figuren zu rücken. Die Götter und das antike Rom waren eine Symbiose, die sich jeder vorstellen konnte. Genauso sollte es mit den Medici und Florenz werden. Ein Fortbestehen des einen ohne das andere sollte unmöglich werden.

Die mythologischen Themen im Palazzo Te der Gonzaga wiederum waren anders ausgewählt und ausgerichtet worden. Dies lag zu einem grossen Teil auch am Charakter des Bauwerks. Während der Palazzo della Signoria während Jahrzehnten oder gar Jahrhunderten das Zentrum der Macht in Florenz gewesen war, entstand der Palazzo Te erst im 16. Jahrhundert ausserhalb von Mantua und dem direkten Machtzentrum des Staates. Die mythologischen Themen - etwa Amor und Psyche - zeigen den Charakter des Palazzos, der eher ein Lustschloss gewesen war. Diese Fresken waren nicht mit der Absicht entstanden, eine machtpolitische Aussage zu tätigen, sondern die Liebe zu einer Frau zum Ausdruck zu bringen.

Mythologische Themen in der Kunst waren sehr beliebt gewesen. Einer der Vorteile hierbei war, dass aus einem grossen Spektrum an Figuren und Mythen ausgewählt werden konnte. Diese Vielfalt bot jedem Herzog die Möglichkeit, seinen Präferenzen Ausdruck zu verleihen. Bedingt durch die vielen Mythen gibt es mit Ausnahme von Herkules aber auch kaum Figuren, die von mehreren Herrschern zugleich bevorzugt wurden.

10. Astronomie und Astrologie

10.1 D'Este

Die d'Este liessen vor allem im Palazzo Schifanoia astrologische Darstellungen anbringen. Dies geschah allerdings bereits im 15. Jahrhundert. Von 1467-1471 wurde die *Sala dei Mesi* mit Tierkreiszeichen und Monaten im Auftrag von Borso d'Este gestaltet. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts war es in italienischen Adelsresidenzen verbreitet, den Zeitfluss und das Universum in irgendeiner Weise darzustellen.

Eine kleinere Darstellung findet sich auch aus dem 16. Jahrhundert im Castello Estense in der *Sala dell'Aurora* wieder. Dieser Saal wurde von Alfonso II. d'Este in Auftrag gegeben. Die ikonographische Ausarbeitung hatte Pirro Ligorio übernommen. Es gibt einige Dokumente über die Entstehung in den Archiven, so zum Beispiel einen Brief von Ligorio von 1574. Der ausführende Maler war Ludovico Settevecchi gewesen.³⁶⁶

Es handelt sich um eine quadratische Decke, in deren Mitte sich ein Rechteck befindet. In diesem ist räumlich abgetrennt von den anderen Fresken die allegorische Darstellung der Zeit zu sehen. Um diese Mitte herum sind vier weitere Fresken angeordnet. Oberhalb *Il Tramonto*, der Sonnenuntergang, rechts *la Notte*, die Nacht; unten *l'Aurora*, die Morgenröte und links *il Giorno*, der Tag. Es sind deutlich erkennbar die vier Tageszeiten.

Das Fresko der Aurora hat eine dreieckige Form, bei dem die Spitzen durch Ornamente gekappt sind. Auf der linken Seite ist ein goldener, zweirädriger Wagen zu sehen, der von vier Schimmeln gezogen wird. Auf dem Wagen steht eine Frau mit Pfeil und Bogen, umgeben von einem goldenen Glanz. Auf der rechten Seite des Freskos befinden sich auf einer grünen Wiese zwei mit Früchten gefüllte Körbe. Einer davon ist umgefallen und auf dem anderen sitzt ein grosser schwarzer Vogel, der von einer Frau mit Fackeln aufgescheucht wird. Über ihr schwebt ein Engel, der einen Schild in seinen Händen hält. Auf diesen Schild zielt die Frau im Wagen mit ihrem Pfeilbogen. Der schwarze Vogel symbolisiert die Nacht, die durch die Morgenröte vertrieben wird.

³⁶⁶ Vgl. Colantuono, *Estense Patronage*, S. 213.

Das Fresko des Tages zeigt einen Mann, der unter einem Baum liegt. Eine Frau mit ihrem Wagen, der von zwei Schimmeln gezogen wird, reicht dem Mann ihre rechte Hand und will ihn mit sich ziehen.

Der Sonnenuntergang (Abb. 134) zeigt, dass es die Frau geschafft hat, den Mann auf ihren Wagen zu locken. Auf einem römischen Streitwagen fahren sie davon, das heisst, das Licht wird von der Erde weggenommen.

Das Fresko der Zeit zeigt im Zentrum eine Amphore, hinter der sich ein bärtiges männliches Wesen mit Flügeln befindet. Links und rechts von diesem steht je eine Frau, die etwas aus der Amphore herausnehmen. Hinter dem Mann steht eine weitere Figur. Die Vergänglichkeit der Zeit soll durch die Amphore dargestellt werden.

Auf allen Fresken wurde in Form von Allegorien der entsprechende Augenblick dargestellt. Der Fluss der Zeit in der Mitte der Freskendecke wurde hier anhand der vier Tageszeiten aufgezeigt. Er hatte das Ziel, dem Betrachter des Kunstwerkes das Wiederkehrende eines Tages, aber auch den Fluss und das Vergängliche der Zeit vor Augen zu führen. Den Darstellungen der vier Tageszeiten lag auch der Gedanke der Kontinuität und des Wiederkehrenden inne. Insbesondere Alfonso II. d'Este, der keinen legitimen Nachfolger hatte, hatte bis zuletzt auf die Kontinuität der Linie der d'Este gehofft.

10.2 Gonzaga

Bereits in seiner Zeit als Markgraf von Mantua hatte Federico II. Gonzaga verschiedene architektonische und künstlerische Programme in Auftrag gegeben. Eines der wenigen Projekte aus der Zeit von 1519 bis 1522, das bis heute erhalten geblieben ist, befindet sich im Castello di San Giorgio - die *Camera dello Zodiaco*. Die Wände dieses Saales sind mit verschiedenen landschaftlichen Szenen ausgeschmückt worden, während sich die astrologischen Zeichen, die dem Saal seinen Namen geben, an der Decke befinden. Die gesamte Decke (Abb. 135) wurde in zwölf Segmente eingeteilt, so dass jeder Teil einem der zwölf Tierkreiszeichen entspricht. Die gesamte Szene wird von sieben göttlichen Figuren begleitet, die für die damals bekannten Planeten stehen. Saturn mit seiner Sense, Apollo mit seiner Lira, Merkur mit gefiederten Füßen, Mars und Venus umarmen sich, Luna mit einem aufgehenden Mond im Haar und Pfeil und Bogen haltend, Jupiter mit seinem Zepter, den Blitzen und dem Adler.

Im Zentrum des Freskos auf einer Wolkenbank befindet sich Herkules, mit einem Eichenkranz gekrönt und den Waffen seiner bezwungenen Feinde geschmückt. Einige Wissenschaftler sind der Meinung, dass Herkules auf diesem Fresko die Gesichtszüge des jungen Federico II. Gonzaga trägt.³⁶⁷ Dies ist nach Lippincott gut möglich. Es gibt zwei Gründe, die für diese Möglichkeit sprechen. Erstens war es üblich, dass sich das Bildnis des Herrschers in der Mitte seines Horoskops wiederfand. Zweitens ist erwiesen, dass die Position der Planeten-Götter auf dem Fresko in der *Camera della Zodiaco* das Horoskop von Federico II. Gonzaga zeigen.³⁶⁸

Die Details des gezeigten Horoskops stimmen mit jenem vom Federico II. überein. Es bleibt die Frage, warum er als einer der ersten überhaupt sein eigenes Horoskop in Form von Fresken darstellen liess.

Die Darstellung der herrschenden Sternkonstellation bei der Geburt des Herzogs war ein interessantes Mittel, um die eigenen Stärken aufzuzeigen. Das Horoskop tätigt eine klare Aussage: Zum Zeitpunkt der Geburt von Federico II. zeigte der Himmel eine Sternkonstellation, die ihn zum Regieren und für die Herrschaft prädestinierten. Auf diese Weise konnte der Herzog seine Herrschaft nicht nur anhand der Erbfolge begründen und seinen vom Kaiser erhaltenen Titel als Anerkennung seiner positiven Taten auslegen, sondern auch auf das Schicksal hinweisen, das ihn bereits bei der Geburt zu Höherem bestimmt hatte. Seine Macht wurde so durch eine göttliche Instanz legitimiert und damit konnte jegliche mögliche Kritik an seinem Amt als Auflehnung gegen eine höhere Macht verstanden werden.

Der Palazzo del Te beherbergt in seiner Sala dei Venti eine weitere astrologische Darstellung (Abb. 136). Der gesamte Saal ist als ein riesiges Horoskop zu deuten. Über der Tür zum Saal steht die Inschrift *DISTAT ENIM QUAE SYDERA TE EXCIPIANT*.

Zentral an der Decke ist der Olymp zu sehen, der hier nicht mythologisch, als der Sitz der Götter verstanden werden sollte, sondern als Himmelszelt.³⁶⁹

Es werden die zwölf Tierkreiszeichen dargestellt. Unterhalb von ihnen befinden

³⁶⁷ Siehe hierzu Brown, „The Decoration of the Private Apartment of Federico II Gonzaga on the Pianterreno of the Castello di San Giorgio“ in: *Guerre, Stati e Città. Mantova e l'Italia Padana del secolo XIII al XIX*, Mantua 1988, S. 315 - 343.

³⁶⁸ Vgl. Lippincott, *The Camera dello Zodiaco of Federico II Gonzaga*, S. 245.

³⁶⁹ Vgl. Gombrich, *The Sala dei Venti*, S. 189.

sich - wie ein Fries zu verstehen - 16 umlaufende Medaillons. Ebenso sind die zwölf Monate zu sehen sowie die bekannten Planeten. Diese wurden hier allerdings durch olympische Götter ersetzt, wie dies bereits in der *Camera dello Zodiaco* im Castello San Giorgio der Fall gewesen war.

Dieser Saal trägt seinen Namen - *Sala dei Venti* - aufgrund des schmückenden Stucks, der die sechzehn Winde zeigt.

Gombrich ist der Meinung, dass es sich bei dieser Darstellung nicht um ein individuelles Horoskop handeln kann. Es werden die Einflüsse aller Zeichen aufgezeigt. Weiter ist Gombrich der Meinung, dass sich dieses Kunstwerk auf zwei Hauptquellen stützt. Zum einen auf das Buch V der *Astronomica* von Marcus Manilius und zum anderen auf Libri VIII der *Matheseos* von Julius Firmicus Maternus.

Die Darstellungen in den Medaillons korrespondieren mit den Beschreibungen der beiden Autoren zu den einzelnen Tierkreiszeichen und deren Auswirkungen auf den Gemütszustand der unter ihnen Geborenen. Da in diesen Medaillons die wichtigsten Einflüsse eines jeden Zeichens dargestellt wurden, handelt es sich bei diesem Fresko eindeutig nicht um ein individuelles Horoskop von Federico II..³⁷⁰

Es scheint einigen Wissenschaftlern unlogisch, dass Federico II. Gonzaga die Eigenschaften aller astrologischer Konstellationen anbringen liess, ohne seine eigenen guten und positiven Sterne besonders zu betonen oder hervorzuheben.

Geboren wurde Federico II. am 17. Mai 1500. Es gibt auch ein überliefertes Geburtshoroskop von ihm. Dieses findet man bei Lucas Gauricus *Tractatus Astrologicus*. Sein Aszendent ist dort als Stier angegeben. Diese Menschen sind nahe bei den Pleiaden geboren. Bei Manilius und Firmicus wird diesen Menschen folgende Persönlichkeit nachgesagt: Liebe zu Luxus und die Lust an der Zuschaustellung der eigenen Person. Dies ist eine recht passende Charakterbeschreibung von Federico II..

Diese Pleiaden sollen aber einen problematischen Einfluss haben, weshalb Gauricus etwas im Geburtshoroskop veränderte. Er wird zitiert:

... *si natur fuisset horoscopante 23 (Tauri) parte prope Pleiades et ibidem Saturnus, fuisset turpissimus. Sed Gaurico iudice venit in lucem horoscopante 5.15 (Geminorum). Decima 8.00 (Aquarii) et ita horoscopi,*

³⁷⁰ Vgl. Gombrich, *The Sala dei Venti*, S. 195.

*et solis directio intulit.*³⁷¹

Die Darstellung der zwölf Planeten in Form der zwölf olympischen Götter wurde bereits im astrologischen Freskenzyklus im 15. Jahrhundert in Ferrara vorweggenommen. Dass die Tierkreiszeichen von den Planeten und den Monaten begleitet wurden, beruht auf der Tradition mittelalterlicher Kalenderillustrationen.³⁷²

Sein eigenes Horoskop hatte Federico II. bereits in früheren Jahren darstellen lassen. Eine Gesamtschau aller Einflüsse der Sternkonstellationen unterstrich ein weiteres Mal die Bedeutung, die Federico II. den Sternen zumass. Unverkennbar wurde noch einmal deutlich gezeigt, dass ihr Einfluss auf die Menschen nicht zu vernachlässigen ist.

10.3 Farnese

Die Sala della Cosmografia oder auch Sala del Mappamondo genannt in Caprarola enthält neben ihren bereits in einem früheren Kapitel besprochenen Ausschmückungen auch astronomische und kosmografische Darstellungen. Der Saal war zwischen November 1573 und Dezember 1575 ausgeschmückt worden.³⁷³

Der Hintergrund des Deckenfreskos (Abb. 137) bildet ein blauer Himmel, auf dem fünfzig astronomische Konstellationen³⁷⁴ bildlich dargestellt sind. Es sind die im 16. Jahrhundert bekannten Sternkonstellationen. Heute sind deren achtundachtzig bekannt. Das Fresko wird in einem Werk von Fabio Ardito beschrieben. Im September 1578 unternahm Papst Gregor XIII. eine Reise zur Madonna von Quercia. Alle Stationen dieser Reise wurden vom Chronisten Ardito festgehalten, unter anderem auch der Aufenthalt in Caprarola. Dazu hielt dieser fest:

³⁷¹ Gauricus, *Tractatus Astrologicus*, fol.44r.

³⁷² Vgl. Gombrich, *The Sala dei Venti*, S. 197.

³⁷³ Vgl. Colona, *La volta Celesta*, S. 5. Hier ist alles über den Fortschritt der künstlerischen Arbeiten in der Sala del Mappamondo nachzulesen.

³⁷⁴ Es handelt sich um die folgenden fünfzig Konstellationen: Wassermann, Altar, Andromeda, Antinoo, Adler, Widder, Fuhrmann, Walfisch, Waage, Krebs, grosser Hund, kleiner Hund, Jagdhunde, Steinbock, Kassiopeia, Fohlen, Cefeo, Zentaur, Schwan, Nördliche Krone, Südliche Krone, Rabe, Krater, Delfin, Drache, Herkules, Eridano, Pfeil, Zwillinge, Hydra, Löwe, Hase, Lira, Wolf, Schiff von Argo, Orion, grosser Bär, kleiner Bär, Hirte, Pegasus, Perseus, Fisch, Schütze, Skorpion, Schlangenträger, Schlange, Stier, Dreieck, Jungfrau.

*Nel cielo et volta di detta sala sono depinti tutti quarant'otto segni celesti, et vicino a loro, nel muro, in vaghissimi compartimenti d'oro, le loro favole con molte belle imprese del signor cardinal Farnese, usate in diversi tempi. Questa sala è ricchissima per molto oro, che non solo negli stucchi ma quasi in tutti i contorni, linie et compartimenti delle provintie mirabilmente risplende tra l'azzurro del mare.*³⁷⁵

Damit sich der Betrachter des Freskos leichter zurechtfinden konnte, sind vier Hauptlinien im Himmelszelt eingefügt: Equatore, Eclittica, Tropici und Coluri.

Achtundvierzig der fünfzig dargestellten Konstellationen kamen im Werk des in dieser Zeit bekannten Astronomen Claudio Tolomeo vor. Hinzu kamen Antinoo, der hübsche Begleiter des Kaisers Adriano, der starb und vergöttlicht wurde, sowie die Hunde von Caccia. Diese Konstellation wurde erst 1678 offiziell eingeführt und ist nur aus einer Karte aus dem Jahr 1536 von Apiano bekannt.³⁷⁶

Im Jahr 1741 erschien eine Beschreibung des Palazzo Caprarola von Leopoldo Sebastiani. Der Autor beschrieb in diesem Werk unter anderem die zwölf Zeichen des Horoskops, die auf dieser Darstellung ebenfalls vertreten waren. Hier wird zum genaueren Verständnis des Freskos die Beschreibung des Zwilling-Zeichens wiedergegeben:

*Per il primo [segno] vi sono dipinti due Gemelli, i quali prendono due Cavalli, che dà loro Nettuno. Sono essi i due Fratelli, Castore e Polluce, che nacquero da Leda e Giove in un istesso parto, ed ebbero in dono da detto Nettuno i due famosi Cavalli Xanto e Cillaro. Furono essi Gemelli si amorevoli fra di loro, ed essendo uno mortale e l'altro immortale, si partirono la mortalità e l'immortalità e vivevano e morivano a vicenda, e però meritavano d'esser posti in cielo tra i dodici segni, dove le due loro principali stelle, Espero e Fosforo, a vicenda si vedono.*³⁷⁷

Die in Form von Fresken aufgezeigte Sternkonstellation konnte bis heute nicht

³⁷⁵ Vgl. Fioravanti, *Antiche decrizioni*, S. 15.

³⁷⁶ Vgl. Colona, *La volta Celesta*, S. 12.

³⁷⁷ Sebastiani, *Descrizione e relazione istorica del nobilissimo e real palazzo di Caprarola*, zitiert nach: Colona, Fioravanti, *La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola*, S. 17.

eindeutig gedeutet werden. Obwohl Jupiter in dieser Konstellation besonders hervorsteht, bleibt seine Präsenz ein Rätsel. Es wird davon ausgegangen, dass hier in verschlüsselter Form der politische und geistliche Führungsanspruch von Kardinal Alessandro Farnese zum Ausdruck kam. Durch die Lage der Sterne sollte verdeutlicht werden, dass er sich auch für die Wahl zum Papst berufen fühlte.³⁷⁸

Die Fresken in der Sala del Mappamondo sind auf Kardinal Alessandro Farnese und dessen persönlichen Ambitionen bezogen. Aus diesem Grund spielen sie für das Herzogtum der Farnese nur insofern eine Rolle, als dass ein erneuter Papst aus der Familie der Farnese den territorialen Ansprüchen zu mehr offizieller Unterstützung verholfen hätte.³⁷⁹ Dennoch wurde auch hier die Darstellung der Sternkonstellationen benutzt, um einen Herrschaftsanspruch als vom Schicksal vorgegeben zu begründen.

10.4 Synthese

Für einige Herzogsfamilien im 16. Jahrhundert, etwa die Gonzaga und die Farnese, spielte die Darstellung von astronomischen und astrologischen Themen eine wichtige Rolle. Insbesondere Federico II. Gonzaga räumte diesem Thema in seinen in Auftrag gegebenen Kunstwerken einen grossen Stellenwert ein. Bereits bevor Federico II. den Herzogstitel vom Kaiser erhalten hatte, liess er einen Saal mit seiner eigenen Sternkonstellation ausschmücken und zeigte sich damit als der unter den "richtigen" Sternen Geborene und damit zum Herrschen Auserkorene. Bemerkenswert ist, dass Federico II. Gonzaga der einzige Herzog war, der sich die Darstellungsform des persönlichen Horoskops zu Nutze machte. Gerade bei einem Herrscher wie Cosimo I. de' Medici, der sich sehr auf seine vom Schicksal vorausbestimmte Macht berufen hatte, könnte man eine solche Darstellungsweise ebenfalls erwarten.

Das eigene Horoskop diente dazu, um die eigenen positiven Charaktereigenschaften aufzuzeigen. Während die positiven Eigenschaften einer Sternkonstellation betont wurden, wurden die negativen Seiten vernachlässigt. Bestes Beispiel dafür ist die Camera dello Zodiaco von Federico II. Gonzaga im

³⁷⁸ Vgl. Götze, *Der öffentliche Kosmos*, S. 373.

³⁷⁹ Über die Sala del Mappamondo gibt es einen sehr ausführlichen Zeitschriftenartikel von Partridge L., „The room of maps“ in: *The Art Bulletin*, 77, 1995, S. 413-444. Hier wird jedes einzelne Zeichen der Himmelskarte genau beschrieben und gedeutet.

Castello San Giorgio.

Allgemein gehaltene Darstellungen von Planeten- und Sternkonstellationen zeigten, dass der Herrscher sich mit einem Thema befasste - der Astronomie und Astrologie -, das im 16. Jahrhundert nur wenigen Menschen offenstand. Der Gedanke, dass das Schicksal von Sternen gelenkt wurde und jemand einzig durch die Geburt unter einem bestimmten Sterneneinfluss positive Eigenschaften erhalten konnte, beeinflusste die Kunstwerke, welche die Gonzaga und Farnese in Auftrag gegeben hatten.

Die d'Este wählten mit der Darstellung der vier Abfolgen eines Tages ein starkes Bild der Kontinuität. Insbesondere für den Auftraggeber der Fresken, Alfonso II., war es wichtig, aufgrund des Fehlens eines legitimen Erbens, wenigstens in Form von Kunstwerken Kontinuität aufzuzeigen.

11. Schluss

Das Ziel dieser Untersuchung war es, einen Vergleich zwischen fünf italienischen Herzogsfamilien des 16. Jahrhunderts und ihrer jeweiligen Imagebildung in Form von Kunstwerken zu ziehen.

Bereits bei der Auswahl der Familien - die d'Este, della Rovere, Medici, Gonzaga und Farnese - wurde deutlich, dass diese ihren Herzogstitel in unterschiedlicher Weise errungen hatten. Haben etwa die d'Este ihren Titel bereits im 15. Jahrhundert erhalten und sind somit innerhalb dieser Arbeit als eine bereits etablierte Herzogsfamilie in Erscheinung getreten, so blickten die anderen Familien auf eine kurze bis sehr kurze Geschichte ihres Herzogtums zurück.

Die Betrachtung der verschiedenen Kunstwerke, die als Quellen dienten, wurden in dieser Arbeit zum besseren Verständnis in sieben grössere Themenaspekte gegliedert. Als hauptsächliche Quellen dienten Fresken und Gemälde, aber auch Skulpturen und Münzen wurden in die Untersuchung mit einbezogen. Bereits zu Beginn bei der Sammlung von Quellenmaterial fiel auf, dass es zu einigen Familien wesentlich mehr Untersuchungen gibt als zu anderen. Insbesondere die Medici führen die Fülle an wissenschaftlichen Arbeiten an, während die Familien della Rovere und auch d'Este in Bezug auf ihre Tätigkeiten als Kunst- und Kulturförderer im 16. Jahrhundert in eher bescheidenerem Rahmen erforscht sind. Bei der Familie der Medici gibt es zu einigen Kunstwerken - insbesondere Porträts aus der Zeit von Cosimo I. de' Medici - Untersuchungen, die den Blickwinkel auf die Verbindung zwischen Kunstwerk und machtpolitischer Aussage gelegt hatten. Im Gegensatz dazu lassen sich bei den anderen Herzogsfamilien praktisch keine solchen Untersuchungen für das 16. Jahrhundert wiederfinden. Dies lässt dem vergleichenden Charakter dieser Arbeit eine besondere Bedeutung zukommen.

Eines der wichtigsten Mittel sich selbst als Herrscher zu zeigen, war auch im 16. Jahrhundert das Portrait, welches sich in der heutigen Zeit am ehesten mit einer Fotografie der dargestellten Person vergleichen lässt. Persönliche Stärken wurden bei diesem Kunstwerk hervorgehoben und mögliche Schwächen übertüncht. Es war ein Anliegen des Herrschers, sich in bestmöglicher Manier zu zeigen. Dies ist

ein Grundsatz, der für alle Herrscher Geltung hat. Insofern erscheint es auf den ersten Blick schwierig, Unterschiede zwischen den einzelnen Herzögen ausfindig zu machen und daraus Rückschlüsse zu ziehen. Es gibt allerdings einen Punkt, der es erlaubte, persönliche Aussagen innerhalb des Porträts zu tätigen und sich damit durch eine persönliche Note von den anderen Herrschern zu unterscheiden. Dies gelang durch das Hinzufügen verschiedener, sorgfältig ausgewählter Symbole. Diese verliehen dem Porträt einen individuellen Charakter.

Alle Herzöge zeigten sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf ihren Portraits in militärischer Rüstung. Sie demonstrierten so ihre Stärke und vermittelten das Bild, im Notfall ihre Gebiete erfolgreich nach aussen wie nach innen verteidigen zu können. Dies die grosse Gemeinsamkeit unter den Herzögen. Individuelle Aussagen wurden durch die den Portraits beigefügten Symbole getätigt.

Cosimo I. de' Medici zeigte sich in Rüstung neben einem kleinen Lorbeerbaum. Dieses Symbol, das auch innerhalb der Familie einen immer wiederkehrenden Charakter hatte, zeigte die Unsterblichkeit der Familie und damit ihre Verbundenheit mit der Macht auf. Immer wieder spross aus dem vermeintlich abgestorbenen Strunk ein neuer Zweig hervor und war damit ein grosses Symbol der Kontinuität, die Cosimo I. de' Medici in derselben Weise für sein Amt anstrebte. Der kurz vor Cosimos Herrschaft erlangte Herzogstitel sollte innerhalb der Familie Medici verbleiben und an die nächste Generation weitervererbt werden.

Ein anderes Portrait, jenes von Francesco Maria I. della Rovere, zeigt durch mehrere Symbole der Macht, dass die dargestellte Person grosses militärisches Ansehen genoss und ein erfolgreicher Condottiere war. Durch die Betonung des Militärischen wurde auf die für Zeitgenossen durchaus bekannten Erfolge von Francesco Maria I. della Rovere als Kommandant verwiesen. Eine heikle Darstellungsweise, wenn man bedenkt, dass derselbe Mann sein eigenes Territorium an Papst Leo X. und dessen Neffen verloren hatte und erst nach dem Tod von Leo X. zurückerlangen konnte. Es war aber auch Francesco Maria I. della Rovere, der nicht durch direkte Erbfolge Herzog von Urbino und Pesaro geworden ist, sondern durch Adoption. Diese Art der Machterlangung konnte man als einen Mangel betrachten, den es in der Erinnerung der Menschen auszumerzen galt. Hierfür eigneten sich bestens die äusserst erfolgreichen militärischen Aktivitäten des Herzogs. Was nicht durch Geburt erlangt werden konnte, sollte

durch militärisches Können kompensiert werden. Ein Gedanke, der nicht nur bei den Portraits von Francesco Maria I. della Rovere eine Rolle spielte, sondern auch bei anderen Darstellungen, die ihn als erfolgreichen militärischen Herrscher zeigen.

Dies kommt insbesondere in den Ausschmückungen der Villa Imperiale in Pesaro zum Ausdruck, wo Francesco Maria I. nirgends als Herzog zu sehen ist, sondern immer als erfolgreicher Condottiere. Geschickt versuchte er seine Eignung für das Amt des Herzogs aus seinem militärischen Können abzuleiten.

Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts rückte die Darstellung des Herrschers mit Rüstung und militärischen Symbolen in den Hintergrund und der Herrscher zeigte sich als idealer, mit allen Aspekten des höfischen Lebens vertrauter Herzog. Die Portraits lehnten sich ab der Mitte des 16. Jahrhunderts stärker an das Bild jenes idealen Herrschers an, das im Werk "Il Corteggiano" von Baldassare Castiglione beschrieben wird. Gut ersichtlich wird dies insbesondere bei den d'Este. Zeigte sich Alfonso I. noch in kompletter Rüstung und neben einer Kanone stehend, so gibt es von Alfonso II. ein Portrait, das ihn während eines Theaterbesuches zeigt. Gerade bei der Familie d'Este ist dieser Wandel besonders deutlich zu sehen, was unter anderem damit zusammenhängt, dass die Familie sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts bereits als Herrscher von Ferrara etabliert hatte.

Nicht nur auf das Portrait des Herrschers, sondern auch auf seine Person in Aktion, also während eines bestimmten Ereignisses, wurde oft in Kunstwerken eingegangen. Auch hier gab es bei dieser Art der Darstellung bei einigen Herrscherfamilien grössere Bemühungen als bei anderen. Aufgefallen sind das Quartier von Leo X. im Palazzo della Signoria und verschiedene Säle in der Villa Imperiale. An beiden Orten liessen die jeweiligen Herrscher - Cosimo I. de' Medici und Francesco Maria I. della Rovere - sich selbst in Situationen wiedergeben, die für die Herrschaft und die Herrschaftssicherung von Bedeutung waren. Die Medici und die della Rovere waren beide Herrschaftshäuser, die in Bezug auf ihre Machterlangung aus dem Rahmen fielen - auf intensive Weise kümmerten sie sich deshalb um die zur Schaustellung der eigenen Erfolge und Errungenschaften. Einerseits Cosimo I. de' Medici, der durch Wahl in sein Amt gelangt war und nun durch die Fresken in der Sala di Cosimo aufzeigen wollte, dass er das Herzogsamt zu Recht ausführte. Dies unterstrich er mit Darstellungen

der verschiedenen zu Beginn seiner Herrschaft errungenen Erfolge, unter anderem dem Sieg gegen die Exilflorentiner in Montemurlo und der Errichtung einer Festung in Cosmopoli. Andererseits Francesco Maria I. della Rovere, der durch Adoption zu seinem Herzogtum gelangt war und dieses nach kurzzeitigem Verlust wieder neu an sich binden musste. In den verschiedenen Sälen der Villa Imperiale in Pesaro wird immer wieder das Thema des militärisch starken Francesco Maria I. aufgeworfen. Wie ein roter Faden zieht sich diese Aussage durch die Fresken der Villa. Es war sein Leben als erfolgreicher Condottiere, das der Herzog in den Vordergrund stellen wollte, um auf diese Weise von seiner unüblichen Machterlangung abzulenken und seine Schwierigkeiten zu Beginn der Herrschaft in Vergessenheit geraten zu lassen.

Bei den d'Este hingegen gibt es keine Kunstwerke, die einen Herzog während seiner Amtsführung zeigen. Da die Familie bereits im 15. Jahrhundert an die höchste Macht in Ferrara gelangt war, waren solche Darstellungen in dieser Zeit zur Ausführung gelangt. Ein Jahrhundert später bestand kein Bedarf mehr an Kunstwerken, die den eigenen Aufstieg zur Macht zeigten, da es jetzt vielmehr darum ging, die Macht zu sichern. Der Unterschied im Zeitpunkt der Machterlangung zu den anderen Herzogsfamilien zieht sich wie ein roter Faden durch alle von den d'Este in Auftrag gegebenen Kunstwerke.

Die Farnese wiederum, die erst in jüngster Zeit zu ihrem Titel gelangt waren, nutzten die Möglichkeit der zur Schaustellung der eigenen Person in Form von Kunstwerken. Sowohl Pier Luigi als auch Ottavio Farnese wurden in der Villa in Caprarola auf Fresken wiedergegeben, welche die beiden in verschiedenen Ämtern zeigten. Die Ämter waren ihnen vom Papst verliehen worden, der zugleich auch der Begründer des Herzogtums Parma und Piacenza gewesen war. Auf der einen Seite wurde so die Verbindung der Herzöge mit dem Papsttum verdeutlicht, auf der anderen Seite wurde dem Betrachter der Fresken ihre Prädestination zur Herrschaft deutlich vor Augen geführt.

Als grosse Gemeinsamkeit hebt sich bei allen Kunstwerken, welche den Herzog in historischer Manier zeigen, der Augenblick der Machtsicherung hervor. Dies war der Hauptgedanke, der sich hinter Kunstwerken dieser Art verbarg. Die Herzöge wurden aus diesem Grund in Momenten der Stärke gezeigt, etwa bei der Übergabe der Herzogswürde, bei militärischen Erfolgen, bei der Erlangung diverser Ehrentitel, bei der erfolgreichen Rückkehr aus Schlachten oder bei der

erfolgreichen Verwaltung des eigenen Territoriums.

Eine gesteigerte Ausdrucksform der erfolgreichen eigenen Person war die allegorische Darstellung, bei der der Herrscher als eine andere historische Figur in Erscheinung trat. Im Gegensatz zu den selbst ausgeführten Taten des Herzogs in den zuvor genannten Kunstwerken stand hier eine andere Person im Vordergrund, die mächtiger und ruhmvoller als der Herzog gewesen war und somit diesem etwas von ihrem Glanz abtrat. Dies geschah dadurch, dass der ausführende Künstler dem Helden die Gesichtszüge des Herzogs verlieh. Die Apotheose, die vergöttlichte Darstellung des Herzogs, zeigte vom Herrscher ebenso ein absolut positives Bild. Hier gab es zwei Familien - die Medici und Farnese - die eine solche Darstellungsweise wählten. Bei beiden hatte die Apotheose jedoch eine unterschiedliche Bedeutung. Einerseits die Apotheose von Cosimo I. de' Medici, die das Schicksal betonen sollte, das Cosimo I. als Herrscher von Florenz vorausbestimmt hatte und ihn als einzig Möglichen und für das Bestehen von Florenz unverzichtbaren Herzog zeigte. Andererseits die Apotheose bei den Farnese, deren Bedeutung darauf beruht, die beständige Verbindung des Herzogtums mit der religiösen Macht zu manifestieren. Aus dem Kirchenstaat war das Herzogtum hervorgegangen und stand aus diesem Grund - so sollte glaubhaft gemacht werden - unter dem Schutz des Papstes und gar noch einer höheren Macht, nämlich Gott. Dessen Wille war es auch, dass die Farnese über das Herzogtum herrschten.

Nicht nur in der Apotheose, sondern auch in vielen allegorischen Kunstwerken liess sich Cosimo I. de' Medici wiedergeben. Von allen Herzogsfamilien dieser Untersuchung bediente sich Cosimo I. mit Abstand am häufigsten der allegorischen Darstellungsweise. Als Hauptfigur trat hier Kaiser Augustus auf den Plan, als den er sich im Palazzo della Signoria zeigte. Der Vergleich zwischen Cosimo I. de' Medici und Augustus trat nicht nur einmalig auf, sondern zog sich durch das komplette Herrschaftsleben des Herzogs. Geschickt wurden durch die Sternenkonstellation bei der Geburt und das vorherbestimmte Schicksal als Herrscher Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Figuren geknüpft, die den kaiserlichen Ruhm von Augustus auf Cosimo I. abfärben liessen.

Es war aber nicht nur Augustus, dessen positiver Strahlungskraft sich Cosimo I. de' Medici bediente, sondern auch anderer Figuren, sowohl mythologische als

auch religiöse. Herkules war eine Figur aus dem mythologischen Figurenkanon, die durch das heldenhafte Lösen der zwölf an sie gestellten Aufgaben dazu prädestiniert war, positive Eigenschaften an den Herzog weiterzugeben. Ebenso verhält es sich mit dem Heiligen Cosmas, der zusammen mit dem Heiligen Damian bereits seit längerer Zeit von den Medici als Projektionsfläche ihrer eigenen Person genutzt wurde. Im 15. Jahrhundert hatte sich die Darstellungsweise der beiden Heiligen mit den Gesichtszügen der aktuell an der Spitze der Familie stehenden Medici etabliert. Cosimo I. führte diese beinahe schon zur Tradition gewordene Bildgebung weiter. Er liess sich selbst als heiligen Cosmas darstellen, was zudem eine Verknüpfung mit seinem Namen erzeugte und die positiven Qualitäten des Heiligen auf ihn übertrug.

Die allegorische Darstellungsweise wurde von Cosimo I. de' Medici im Gegensatz zu den anderen Herzogsfamilien am stärksten angewendet. Einzig bei Federico II. Gonzaga konnte ein Gemälde gefunden werden, das den Herzog als Guten Hirten zeigt, der eine Herde Schafe bewacht. Die Gesichtszüge von Federico II. wurden aber sehr wahrscheinlich aus privaten Gründen jenen des Hirtens verliehen.

Es erstaunt nicht, dass es ausgerechnet Cosimo I. de' Medici war, der sich der Allegorien bediente. Es war schliesslich eine seiner wichtigsten Aufgaben, sich selbst als geeignete Person für das Herzogsamt darzustellen. Die verschiedenen bei den Allegorien verwendeten Figuren gaben ihre positiven Eigenschaften an den Herzog ab und untermauerten damit seine Fähigkeiten in Bezug auf sein Amt. Die Aussage der Kunstwerke war: Es gibt keine andere Möglichkeit, als Cosimo I. die Herzogswürde zu verleihen.

Die Herzöge allein wären niemals zu ihren Titeln gelangt, wenn es nicht noch etwas Wichtigeres als die einzelne Person gegeben hätte - die Familie. Die Herrschaft an die nächste Generation weiterzugeben, war eines der grössten Bestreben der sich auf dem Thron befindenden Herzöge. Aus diesem Grund wurden auch Kunstwerke, welche die Familie zeigten, in Auftrag gegeben. Einerseits der lebenden Familienmitglieder, das heisst der Frauen und Kinder, andererseits der bereits verstorbenen Verwandten, die in Bezug auf das Herzogtum Grosses geschaffen hatten.

Jeder Herzog liess zumindest ein Portrait von seiner Frau fertigen. Meistens auch mehrere, da Portraits in dieser Zeit oft als diplomatische Geschenke verwendet

wurden. Neben den einzelnen Portraits gab es bei den Gonzaga und Medici auch Doppelportraits: Der Herzog und seine Frau liessen sich beide vom selben Künstler malen. Bei Federico II. Gonzaga war dies der Fall. Cosimo I. de' Medici wiederum gab Portraits in Auftrag, die ihn zusammen mit seiner Familie zeigten. Nicht nur der Herzog und Eleonora di Toledo waren zu sehen, sondern auch ihre Kinder. Cosimo I. war der einzige Herzog, der diese Art von Portraits in Auftrag gegeben hatte. Er machte von dieser Darstellungen oft Gebrauch. Wenn der Herzog sich mit der gesamten Familie zeigte, wurde deutlich, dass er eine Vielzahl Kinder hatte und damit für das Fortbestehen der Macht in den eigenen Reihen gesorgt hatte. Der Herzogstitel war für die Medici gesichert und sollte an die nächste Generation weitergegeben werden. Nach dem gewaltsamen Tod von Alessandro de' Medici hatte es keinen direkten Nachfolger gegeben. Dies hatte zur Wahl von Cosimo I. geführt. Die Kunstwerke führten nun vor Augen, dass dies nicht noch einmal geschehen konnte. Es war ausgeschlossen, dass Cosimo I. keinen Nachfolger vorweisen konnte.

Einen ähnlichen Gedanken verfolgten auch die anderen Herzöge, wenn sie Portraits ihrer Frau anfertigen liessen, nur war hier die Ausdruckskraft des Kunstwerkes um einiges geringer, als wenn die gesamte Familie zu sehen war. Es fehlten die Kinder, die das Fortbestehen der Linie garantierten. Bestes Beispiel hierfür ist Alfonso II. d'Este, mit dessen kinderlosem Tod die Macht der d'Este in Ferrara erloschen war.

Portraits der Ehefrauen wiesen auch auf die Verbindungen unter den verschiedenen Herrschaftshäusern hin. Heiratspolitik spielte auch im 16. Jahrhundert eine grosse Rolle. Innerhalb der hier betrachteten Herrschaftshäuser wurden mehrmals durch Heirat Allianzen geschlossen. Ein Beispiel dafür ist Renata von Frankreich, die Frau von Ercole II. d'Este. Diese Hochzeit hatte zu einer Zeit stattgefunden, als es für die d'Este wichtig war, gute Beziehungen zu Frankreich zu unterhalten. In späterer Zeit wurde diese Verbindung allerdings zu einer Schwierigkeit, da durch Renata zusehends wegen ihres Glaubens Verfolgte am Hof in Ferrara aufgenommen wurden, was zu einem Konflikt für Ercole II. führte, der dem Papst verbunden war.

Francesco Maria I. della Rovere hatte mit Eleonora Gonzaga eine Frau geheiratet, die ihm gute Beziehungen nach Mantua einbrachte. Während seines Exils, als Urbino von Lorenzo de' Medici regiert wurde, konnte Francesco Maria I. auf die

Loyalität der Gonzaga zählen und hatte auch einige Zeit seines Exils an deren Hof verbracht. Auf diese Weise kamen die durch Heirat geschlossenen und durch Portraits zum Ausdruck gebrachten Allianzen zum Tragen.

Die historischen Darstellungen der Vorfahren waren von noch grösserer Aussagekraft, als es bereits die Portraits waren. Hier konnten nicht nur tatsächliche Ereignisse wiedergegeben werden, sondern auch Beschönigungen vorgenommen werden und die Geschichte aus dem für den Herzog positiven Blickwinkel aufgezeigt werden. Dies war ein ideales Instrument, um die eigene Macht zu festigen. So ist es nicht verwunderlich, dass sich die meisten Herzöge dieses zu Nutze machten.

Aus dem Rahmen fallen hier erneut die d'Este. Sie liessen zwar ebenfalls ihre Vorfahren darstellen, allerdings auf andere Weise als die anderen Herzogsfamilien. Hier befanden sich nicht das Ereignis und die daraus entstandenen Konsequenzen im Zentrum, sondern die einzelnen Personen. Im Hof des Castello Estense wurde durch die Darstellung der Vorfahren eine Art Stammbaum geschaffen. Die Menschen lagen hier im Fokus und nicht ihre Taten. Sie standen - heute sind davon kaum mehr als vier Fragmente zu sehen - statisch nebeneinander. Im Gegensatz zu den anderen Herzogsfamilien, welche die Ereignisse in den Mittelpunkt stellten, war hier das Aufzeigen der langen Kontinuität der d'Este wichtiger. Der Herzogstitel war den d'Este bereits im 15. Jahrhundert zuerkannt worden, so dass das Interesse auch in diesem Jahrhundert darin bestanden hatte, die ruhmreichen Taten der Familie aufzuzeigen. Im 16. Jahrhundert war man bereits einen Schritt weiter als die anderen Herzogsfamilien. Die d'Este hatten es nicht mehr nötig, ihre Macht zu begründen, sie wollten vielmehr die Kontinuität ihrer Macht aufzeigen und sich als eine Familie mit perfekter höfischer Tradition stilisieren.

Cosimo I. de' Medici hatte das gesamte Quartier von Leo X. im Palazzo della Signoria den Taten der Vorfahren gewidmet. Obwohl Alessandro de' Medici der erste Herzog aus der Familie der Medici gewesen war, kamen hier Medici zur Darstellung, die zur machtvollen Position der Medici in Florenz beigetragen hatten. Die Fresken wurden dahingehend verändert, dass der höchstmögliche Ruhm auf die Vorfahren und damit auch auf den aktuellen Herrscher zurückfiel. Es sollte der Eindruck entstehen, dass Florenz nur unter der Führung der Medici

zu einer angesehenen Republik hatte heranwachsen können und die Krönung darin bestand, dass die Macht nun in geordnete Bahnen, das heisst in das Herzogsamt für die Medici mündete.

Die Farnese versuchten ebenfalls durch Fresken, die ihre Vorfahren zeigten, auf eine möglichst lange Tradition der Macht und Verbundenheit mit dem beherrschten Territorium aufmerksam zu machen. Es sollte nicht zur Sprache kommen, dass die Farnese erst seit kurzer Zeit mit ihrem Herzogtum verknüpft waren. Aus diesem Grund wurden Vorfahren ins Spiel gebracht, die angeblich bereits als Vorsteher des Klosters Tre Fontane Gewalt über die entsprechenden Gebiete gehabt hatten. Ein geschickter Schachzug, der einmal mehr auf die beständige Verbindung zwischen religiöser und weltlicher Macht bei den Farnese hinwies. Das Motiv, das sich dahinter verbarg, war eindeutig: Wenn Gott die Farnese als würdig erachtete, die religiöse Macht innezuhaben, konnte es nur Recht sein, wenn die Menschen ihre weltliche Macht ebenfalls akzeptierten.

Bei den Gonzaga wurden durch die von Tintoretto geschaffenen Gemälde insbesondere der Aufstieg von Markgrafen zu Herzögen betont. Einerseits der Saal der Markgrafen, wo die Begründung der Macht der Gonzaga durch die Verleihung des Titels eines Markgrafen an Gianfrancesco Gonzaga und weitere wegweisende Ereignisse in der Geschichte der Gonzaga als Markgrafen gezeigt wurden. Andererseits der Saal der Herzöge, in dem Federico II. als erster Herzog der Gonzaga als Sieger verschiedener Schlachten zelebriert wurde. Die Machtsteigerung der Gonzaga wurde durch das Nebeneinanderstellen der beiden Titel für den Betrachter der Gemälde deutlich.

Die della Rovere waren die einzige Familie, die keine Vorfahren in Kunstwerken zeigten. Dafür gibt es eine einleuchtende Erklärung: Francesco Maria I. della Rovere hatte den Herzogstitel durch Adoption erlangt. Es ist klar, dass er aus diesem Grund seine Vorfahren nicht ins Spiel bringen konnte. Ein Verweis auf die da Montefeltro war ebenso ausgeschlossen. Die Vorfahren konnten Francesco Maria I. in keiner Weise bei der Machtsicherung hilfreich sein, so dass sie keine Erwähnung fanden.

Jeder der hier betrachteten Herzöge hatte in Kunstwerken, insbesondere in den Ausschmückungen der Palazzi, eigene Imprese einflechten lassen. Diese Zeichen, versehen mit einem Motto, waren Ausdrucksmöglichkeit einer individuellen

Botschaft, welche die Aspekte und Ziele der Herrschaft beinhaltete. Beliebte waren hier bei allen Herzögen Zeichen aus der Mythologie, die den Eindruck des Grossen und Überweltlichen vermittelten. Ein Vergleich zwischen den verschiedenen Imprese ist nur schwer möglich, da es sich bei diesen um sehr individuelle Zeichen gehandelt hat. Die Zeichen nahmen zum Teil Bezug auf persönliche Erlebnisse oder Herrschaftsziele. Alfonso I. d'Este hatte zum Beispiel nach dem Tod von Papst Leo X. ein Impresa geführt, das ein Lamm zeigt, welches sich aus den Klauen des Löwen befreite und das Motto *ex ore leonis* trug. Dieses Impresa war aus der persönlichen Beziehung von Alfonso I. mit Leo X. entstanden, die zum Teil von negativen Erlebnissen, etwa der Exkommunikation des Herzogs durch den Papst, geprägt war. Nach dem Tod von Leo X. drückte Alfonso I. mit diesem Impresa seine persönliche Meinung aus.

Es war nicht nur der Titel allein, der einen Herrscher ausmachte, sondern in grossem Masse auch die von ihm regierten Territorien. Aus diesem Grund wurden von den Herzögen Kunstwerke in Auftrag gegeben, welche die eigenen Gebiete oder den Kampf um diese zeigen. Vor allem Stadtansichten waren hier vorherrschend, zum Beispiel Ansichten von Parma und Piacenza, in Auftrag gegeben von den Farnese. Kartensammlungen wiederum waren in einem grösseren Radius angelegt und zeigten neben neu dazugewonnen Gebieten vor allem andere Länder.

Cosimo I. de' Medici gab für den Palazzo della Signoria nicht nur den Auftrag, neu dazugewonnene Städte - wie etwa Siena - wiederzugeben, sondern auch Gebiete, die bereits in früheren Jahrhunderten von Florenz erobert worden waren. Als bekanntestes Beispiel dient hier Pisa. Die Medici benützten dieses Thema in den Kunstwerken als Beweis ihres Erfolges, der von territorialem Wachstum gekrönt war. Auf ähnliche Weise verfahren die Farnese, sie zeigten Parma und Piacenza im Palazzo in Caprarola. Hier waren die Besitztümer längst nicht eindeutig geklärt, die Farnese schufen aber mit diesen Fresken Tatsachen, die dem Betrachter keinen Zweifel über ihre Herrschaft in beiden Gebieten geben sollten.

Von den d'Este und den Gonzaga gibt es kaum Kunstwerke mit territorialen Darstellungen. Diese beiden Familien waren mit anderen Themen beschäftigt. Die d'Este einerseits mit dem Ausbau, der Vergrösserung und der Entwässerung der Stadt Ferrara, die Gonzaga andererseits mit der Erhaltung ihrer Gebiete, die von

verschiedenen Seiten unter Druck standen. Auch von den della Rovere fehlen solche Kunstwerke. Ihre Macht war gerade zu Beginn der Herrschaft unter Francesco Maria I. della Rovere viel zu instabil, als dass Gebiete und Territorien hätten gezeigt werden können.

Darstellungen von Schlachten waren ähnlich motivierte Kunstwerke. Obwohl es im 16. Jahrhundert oft zu militärischen Auseinandersetzungen gekommen ist, bei denen auch die italienischen Herzöge beteiligt gewesen waren, gibt es relativ wenige, direkt vom Herrscher in Auftrag gegebene bildnerische Zeugen dieser Ereignisse. Die Medici und die della Rovere treten hier am häufigsten in Erscheinung. Cosimo I. de' Medici liess nicht nur Siena als Stadt und Teil des Herzogtums wiedergeben, sondern auch Schlachtszenen, die zum Erfolg geführt hatten. Selbst die Planung der Schlacht von Siena wird im Palazzo della Signoria gezeigt. Es sollte der Eindruck entstehen, dass dieses militärische Ereignis erfolgreich geplant und ohne grössere Schwierigkeiten durchgeführt wurde. Dass die Realität etwas anders ausgesehen hatte, ist hinlänglich bekannt. Die Schlachten galten aber trotzdem als Erfolg für die Medici und wurden auch als solcher zelebriert.

Francesco Maria I. della Rovere zeigte sich mehrmals auf Fresken in der Villa Imperiale in Pesaro als Mittelpunkt militärischer Szenen. Diese Darstellungen von Schlachten hatten aber einen komplett anderen Hintergrund, als dies bei den Medici der Fall war. Es ging hier nicht in erster Linie um den territorialen Gewinn, sondern um die militärische Stärke des Gezeigten. Francesco Maria I. wurde als herausragender Condottiere gefeiert. Das damit vermittelte Bild verwies auf die persönliche Stärke des Herzogs und sein militärisches Können. Es gab keinen Hinweis auf die von ihm regierten Gebiete Urbino und Pesaro. Dies machte durchaus Sinn, da das Herzogtum unter seiner Herrschaft keine Beständigkeit erleben durfte. Deshalb war es von Vorteil, die dargestellte Macht von Francesco Maria I. so allgemein wie möglich zu halten.

Die Antike hatte mit ihrer Strahlkraft auch Eindruck auf die Herzöge des 16. Jahrhunderts gemacht, weshalb verschiedene Kunstwerke entstanden sind, die Helden oder die Lebensweise aus der Antike zum Thema hatten. Hervorzuheben ist hier erneuert Cosimo I. de' Medici, der gleich zwei antike Figuren für sich beansprucht hatte. Dies war einerseits Augustus, mit dem er sich in besonderem

Mass verbunden fühlte, und andererseits Camillus, dessen Fähigkeiten als Staatsmann nicht nur von Cosimo I., sondern auch von anderen Gelehrten aus dem 16. Jahrhundert bewundert wurden. Beide Figuren waren in ihrer Zeit als Kaiser oder Feldherr Helden gewesen. Sie waren mit positiven Merkmalen besetzt, deren Nachwirkung auch noch in der Zeit von Cosimo I. präsent gewesen war. Durch ihre Stärke und ihren Erfolg waren sie für Cosimo I. nicht nur Vorbilder gewesen, sondern vor allem Vergleichsfiguren. Er sah sich auf einer Ebene mit diesen beiden Helden und im selben Mass erfolgreich. Federico II. Gonzaga hatte ebenfalls zwei Gemälde in Auftrag gegeben, auf denen römische Kaiser zu sehen waren - auf dem einen Claudius und auf dem anderen Nero. Diese beiden Figuren waren Ausdruck von Macht. Diese imperiale Macht war für den Herzog unerreichbar, sie diente ihm aber als Vorbild.

Die d'Este traten bei den Kunstwerken mit antiken Themen erneut aus dem Rahmen. Sie liessen nicht antike Persönlichkeiten festhalten, sondern entschieden sich für antike Spiel- und Sportformen wie etwa das Ringen oder den Faustkampf. Es ging den d'Este darum, einen ganzen Lebensstil in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen. Nicht die Macht der antiken Herrscher wurde hier zur eigenen Stilisierung benützt, sondern eine Lebensform, die einem Ideal besonders nahe kam. Zugleich wurde durch die Anlehnung an antike Spielformen die Kontinuität betont, die am Hof von Ferrara herrschte. Die lange Tradition der Familie d'Este und eine Abstammung aus der Antike waren weitere Punkte, die darauf anspielten. Gerade weil die d'Este ihren Herzogstitel im 15. Jahrhundert erhalten hatten, waren sie darauf bedacht, sich von den anderen Herrscherhäusern durch das Betonen einer langen Tradition abzuheben.

Anders die della Rovere und Farnese, die Kunstwerken mit antiken Themen keine Bedeutung zumassen. Die della Rovere hatten andere Prioritäten, die Festigung ihres Territoriums, während die Farnese sich vor allem auf die Verbundenheit der Familie mit religiösen Themen stützte.

Mythologische Themen in den Kunstaufträgen der Herzöge machten einen grossen Teil aus. Durch die grosse Vielfalt an bekannten griechisch-römischen Mythen gab es eine Vielzahl an mythologischen Figuren, die den Herrschern zur Auswahl standen, um individuelle Aussagen zu machen. Es wurden jene Helden ausgewählt, mit deren Geschichte sich der Herzog am stärksten identifizieren

konnte und denen er sich selbst am ähnlichsten fühlte. Sehr beliebt war Herkules, der sowohl bei den Medici als auch bei den Farnese Verwendung gefunden hatte. Cosimo I. de` Medici identifizierte sich selbst mit Herkules und machte sich dessen sinnbildliche Stärke zu Nutze. Durch das erfolgreiche Bestehen der zwölf Aufgaben, die an Herkules gestellt worden waren, stand dieser für heldenhaftes Handeln - ein positiver Aspekt, den Cosimo I. anstrebte. Die Farnese wiederum zeigten in Fresken Herkules sogar als Begründer ihres Territoriums. Durch das Einschlagen eines Stabes in den Boden schuf Herkules den Lago di Vico.

Federico II. Gonzaga hingegen stütze sich auf die mythologische Geschichte von Adonis und Psyche. Der Palazzo del Te, abseits des städtischen Machtzentrums von Mantua, enthielt verschiedene Elemente, die auf Federicos Beziehung zu Isabella Boschetto anspielten. So auch dieser Freskenzyklus, der äusserst detailliert die Geschichte von Psyche wiedergab. Die Schönheit von Psyche und die Liebe standen im Mittelpunkt.

Bei den d' Este wiederum wandte man sich oft bachischen Themen zu. Das Fest der Götter war ein Gemälde, das dieses Thema aufgegriffen hatte.

Darstellungen von mythologischen Figuren machten nur dann einen Sinn, wenn das Territorium und der Titel bereits gesichert waren. Aus diesem Grund spielte die Mythologie in der Kunst bei den della Rovere keine grosse Rolle.

Religiöse Motive waren in der Kunst des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. In jedem herzoglichen Palast gab es zudem eine Kapelle, die oft mit den Bildnissen der vier Evangelisten ausgeschmückt worden waren. Bei einigen Familien hatten die Kunstwerke mit religiösen Themen einen besonderen Stellenwert, so bei Cosimo I. de` Medici und Federico II. Gonzaga - sie liessen sich beide als religiöse Figuren darstellen. Bei Cosimo I. fand dies in äusserst ausgeprägtem Masse statt. Die biblischen Geschichten von Moses und Joseph wurden vom Herzog auf eine Weise interpretiert, die ihn selbst unter das positive Licht dieser beiden Figuren stellte. Aber auch Heilige, wie der heilige Cosmas, wurden von Cosimo I. benutzt, um sich selbst zu stilisieren. Bereits die Vorfahren von Cosimo I. hatten den heiligen Cosmas und Damian die Gesichtszüge von lebenden Medici verliehen und so eine Verbindung geschaffen, die den gläubigen Betrachter der Kunstwerke nicht nur zu den Heiligen beten liess, sondern indirekt auch zu den dargestellten Medici. Diesen Effekt machte sich auch Cosimo I. de` Medici zu

Nutze.

Von Federico II. Gonzaga gibt es ein ähnlich gelagertes Kunstwerk, das jedoch bei Weitem nicht die gleiche Tradition vorzuweisen hatte. Der Herzog zeigte sich als Guten Hirten, der für seine Schafe und damit indirekt für seine Untertanen sorgte. Dieses sorgende Bild sollte positive Auswirkungen auf die Beziehung zum Volk haben.

Wieder anders war es bei den Farnese. Sie zeigten sich nicht selbst als religiöse Figuren, sondern mit verschiedenen kirchlichen Ämtern geschmückt. Diese schon in vorhergehenden Jahrhunderten besetzten Ämter sollten einen Verweis auf die Macht sein, mit denen Gott die Farnese direkt ausgestattet hatte. Durch das Papstamt und die daraus folgende Gründung ihres Herzogtums wurde bewiesen - so die Aussage - dass die Farnese von Gott als würdig angesehen worden waren, nicht nur religiöse, sondern auch weltliche Macht auszuüben.

Die Astronomie und Astrologie als abschliessendes Kapitel dieser Arbeit zeigte, dass Federico II. Gonzaga als einziger Herzog sein persönliches Horoskop in Form von Fresken darstellen liess. Sein Geburtszeitpunkt und die daraus resultierende Sternkonstellation wurde leicht abgeändert, um den Herzog mit möglichst positiven Charaktereigenschaften auszustatten. Dies war auch das Ziel einer solchen Darstellung. Der Herzog wollte sich selbst als positiven Herrscher stilisieren und seine Macht unter anderem damit begründen, dass die Sterne zu seinem Geburtszeitpunkt seine zukünftige Herrschaft bereits festgelegt hatten. Dies war eine äusserst starke Begründung von Macht, da sie nicht von Menschenhand festgelegt worden war, sondern von einer überirdischen Kraft.

Bei den anderen Herzogsfamilien, wie etwa den Farnese, wurden in Form von Fresken alle zwölf bekannten Sternkonstellationen gezeigt. Ein individuelles Horoskop war hier nicht zu finden.

Alle fünf Herzogsfamilien hatten sich der Kunst bedient, um eigene Ideen und Machtbestrebungen zu fördern. Es wurde in dieser Arbeit deutlich, dass der Ursprung der Macht, die Titelerlangung, eine grosse Rolle bei der späteren Imagebildung in Form von Kunst spielte. Je nach Herkunft des Titels, setzten die Herzöge unterschiedliche Themenschwerpunkte. Obwohl sich alle fünf Familien im Italien des 16. Jahrhunderts wiederfanden, hatte kein Herzog dieselbe

Ausgangslage - was sich in den Kunstwerken deutlich widerspiegelte. Man bediente sich oft derselben Form, füllte sie aber mit unterschiedlichen Inhalten und Aussagen.

Die Kunst war ein Mittel zum machtpolitischen Zweck - in schönen Bildern wurden geschickt individuelle Ansprüche getarnt.

12. Literaturverzeichnis

12.1 Primärliteratur

Adriani G.B., *Scritti varii editi e inediti di G.B. Adriani e di Marcello suo figliuolo*, Bologna 1871.

Ammirato S., *Discorsi del Signor Scipione Ammirato sopra Cornelio Tacito*, Venezia 1607.

Castiglione B., *The Book of the Courtier*, trans. Ch. Singleton, New York/London 2002.

Muratori A., *Annali d'Italia*, Venezia 1823.

Muratori A., *Delle antichità Estensi ed italiane*, part I, Modena 1717.

Montaigne M. de, *Tagebuch einer Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland*, Zürich 2005.

Ovid, *Fasti*, übers. Heimeran E., München 1960.

Panvinio O., "La Vita di Paolo III" in: *Le vite de' pontifici di Bartolomeo Platina cremonese, parte seconda; da Sisto IV sine al presente pontefice Benedetto XIII descritte da Onofrio Panvino e da altre autori piu moderni*, Venedig 1730.

Pigna G. B., *Historia de principi di Este*, Ferrara 1570.

Ripa C., *Iconologica*, Venedig 1645.

12.2 Sekundärliteratur

Allegrì E., *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980.

Antenhofer Ch., "Die Gonzaga und Mantua. Kommunikation als Mittel der fürstlichen Herrschaft in der Stadt" in: Oberste J. (Hg.), *Kommunikation in mittelalterlichen Städten*, Regensburg 2007.

Bertini G., "Center and Periphery: Art Patronage in Renaissance Piacenza and Parma" in: Rosenberg Ch., *The court cities of northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini*, Cambridge 2010, S. 71-137.

Blaisdell J., "Politics and Heresy in Ferrara 1534-1559" in: *Sixteenth-Century Journal*, VI, 1, April 1975, S. 67-93.

- Bocci Pacini P., "Faesulae" in: Stillwell R; Macdonald W.L. (Hrsg.), *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, Princeton 1976, S. 322.
- Borella M., *Il Castello Estense di Ferrara*, Ferrara 1990.
- Bourne M., "Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua" in: *Imago Mundi*, 51, 1999, S. 51-82.
- Bourne M., "The Art of Diplomacy: Mantua and the Gonzaga, 1328-1630" in: Rosenberg Ch., *The court cities of northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini*, Cambridge 2010, S. 138-195.
- Bridgeman J., Waits K., "Armour, weapons and dress in four paintings by Dosso Dossi" in: *Apollo: a Journal of the arte*, Vol. 151 No. 456, 2000, S. 20-27.
- Brown, "The Decoration of the Private Apartment of Federico II Gonzaga on the Pianterreno of the Castello di San Giorgio" in: *Guerra, Stati e Città. Mantova e l'Italia Padana del secolo XIII al XIX*, Mantua 1988, S. 315-343.
- Bruchner G., *Geschichte der Venezianischen Malerei*, Wien 2007.
- Burke P., *Eyewitnessing. The Use of Images as historical Evidence*, London 2001.
- Burroughs B., "The Portrait of Alfonso d'Este by Titan" in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 22 No. 4, 1927, S. 97-101.
- Büttner F.; Gottdang A., *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.
- Calogero E.; Mansueto D. (Hrsg.), *The Italian Emblem: A Collection of Essays*, Glasgow 2007.
- Campbell M., *Il Ritratto del Duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: Contesto e Significato*, Florenz 1985.
- Cashman, "Performance Anxiety: Federico Gonzaga at the Court of Francis I and the Uncertainty of Ritual Action" in: *Sixteenth Century Journal*, 33, 2, 2002, S. 333-352.
- Chambers D., *Splendours of the Gonzaga*, London 1981.
- Chandler W., "Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio. Typology and Re-Identification of Portraits" in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 15, 1971, S. 105-121.
- Cittadella C., *Catalogo storico de pittori e scultori ferraresi*, II, Ferrara 1782.

- Cochrane E., *Florence in the Forgotten Centuries 1527 - 1800: a history of Florence and the Florentines in the age of the grand dukes*, Chicago 1973.
- Coffin David R., "Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara" in: *The Art Bulletin*, Vol. 37 No. 3, 1955, S. 167-185.
- Colantuono A., "A Dies Alcyoniae: The invention of Bellini's 'Feast of the Gods'" in: *The Art Bulletin* 73, 1991, S. 237-256.
- Colantuono A., "Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance 1395-1598" in: Rosenberg Ch., *The court cities of northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini*, Cambridge 2010, S. 196-243.
- Colona P., "La volta Celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola" in: *Biblioteca società*, 27, 2008, S. 5-19.
- Cox-Rearick J.; Westerman M., "Public and Private Portraits of Cosimo I de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin" in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 101-159.
- Cox-Rearick J., *Dynasty and Destiny in Medici Art*, Princeton 1984.
- Crisorio L., *Medaglioni umanistici*, Cremona 1919.
- Crum R., "'Cosmos, the World of Cosimo': The Iconography of the Uffizi Facade" in: *Art Bulletin*, LXXI, 2, 1989, S. 253-273.
- Crum R.; Paoletti J. (Hrsg.), *Renaissance Florence: A Social History*, New York 2006.
- Deonna W., "The Crab and the Butterfly: a study in animal symbolism" in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol 17, 1954, S. 47-86.
- Edward Wright D.R., "Benedetto Pagni's Medici Madonna in Sarasota: A Study in Medici Patronage and Iconography" in: *The Burlington Magazine*, VI, 128, No. 995, 1986, S. 92-99.
- Erben D., "Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung" in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1996, S. 287-358.
- Forster K., "Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici" in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 15, 1971, S. 65-104.
- Gamrath H., *Farnese: Pomp, power and politics in Renaissance Italy*, Rom 2007.
- Gardner E. G., *Dukes and Poets in Ferrara: a study in the poetry, religion and politics of the fifteenth and early sixteenth century*, 1972.

- Gibbons F., *Dosso Dossi and Battista Dossi. Court painters at Ferrara*, Princeton 1968.
- Giovio, *Dialogo dell'Imprese Amorofo et Militari*, Rom 1555.
- Gottschlack K.F., *Almanach der Ritter-Orden*, Leipzig 1918.
- Götze O., *Der öffentliche Kosmos. Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 2009.
- Grabski J., "Victoria Amoris: Titian's 'Venus of Urbino'. A Commemorative Allegory of Martial Love" in: *Artibus et Historiae*, 20, 1999, S. 16-25.
- Gregg R., *Panorama, power and history: Vasari and Stradano's city views in the Palazzo Vecchio*, Ann Arbor 2008.
- Gulinelli M. T. "Iconografia ed imprese estensi nelle fonti numismatiche" in: Borella M. (Hg.), *Este a Ferrara. Il Castello per la città*, Milano 2004.
- Hale J., *Florence and the Medici. The Pattern of Control*, London 2001.
- Hamburgh H., "Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici" in: *Sixteenth Century Journal*, 27, 3, 1996, S. 679-704.
- Hartt F., "Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te" in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, S. 151-188.
- Hollingsworth M., "Art Patronage in Renaissance Urbino, Pesaro, and Rimini, 1400 - 1550" in: Rosenberg Ch., *The court cities of northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini*, Cambridge 2010, S. 325-368.
- Kish G., "The 'Mural Atlas' of Caprarola" in: *Imago Mundi*, 10, 1953, S. 51-56.
- Kohl J., *Fama und Virtus. Bartolomeo Colleoni's Grabkapelle*, Berlin 2004.
- Konecny L., "Nouveaux regards sur Le Jeune Chevaliers de Vittore Carpaccio" in: *Artibus et Historiae*, Vol. 11 No. 21, 1990, S. 111-124.
- Krauss H., Uthemann E., *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum*, München 1987.
- Langedijk K., *The Portraits of the Medici. 15th - 18th Centuries*, 3 vols., Florenz 1983.
- Leithe-Jasper M.; Distelberg R. (Hrsg.), *Kunsthistorisches Museum Wien: die Schatzkammer*, Wien 1998.
- Leo H., *Geschichte der italienischen Staaten: vom Jahre 1492 - 1830*, Hamburg 1832.

- Lippincott, "The Camera dello Zodicao of Federico II Gonzaga" in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, S. 244-247.
- Malett, "The Condottiere" in: Garin E. (Hg.), *Renaissance Characters*, Chicago 1991, S. 23-45.
- Mann J. G., "An Embossed Visor of Guidobaldo II, Duke of Urbino" in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 82 No. 478, 1943, S. 14-17.
- Merkel H.; Mokrosch R. (Hrsg.), *Humanismus und Reformation: historische, theologische und pädagogische Beiträge zu deren Wechselwirkung*, Münster 2001.
- Muccini U.; Cecchi A., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989.
- Müller-Jentsch W., *Die Kunst in der Gesellschaft*, Wiesbaden 2011.
- Nickel H., "Carpaccio's Young Knight in a Landscape: Christian Champion and Guardian of Liberty" in: *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 18, 1983, S. 85-96.
- Nirit Ben-Aryeh D., "Giambologna's Salvati Reliefs of St Antonius of Florence: saintly images and political manipulation" in: *Renaissance Studies*, 22, 2, 2008, S. 197-220.
- Ossola C., "Varianti del Potere: Caronte e Plutone" in: Quondam (Hg.), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza*, Bd. 2, Rom 1978, S. 275-289.
- Palliser B., *Historic devices, badges and war-cries*, London 1870.
- Panofsky E., "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst" in: *Logos*, 21, 1932, S. 103-119.
- Panofsky E., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996.
- Paoletti J.; Radke G. (Hrsg.), *Art in Renaissance Italy 1350 - 1500*, London 2005.
- Partridge L., "The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, Part I" in: *The Art Bulletin*, 53, 1971, S. 467-486.
- Partridge L., "Divinity and Dynasty at Caprarola. Perfect History in the Room of the Farnese Deeds" in: *The Art Bulletin*, 60, 1978, S. 494-530.
- Partridge L., "The room of maps" in: *The Art Bulletin*, 77, 1995, S. 413-444.
- Pastor L. von, *Geschichte der Päpste von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 1925.
- Patzak B., *Die Villa Imperiale in Pesaro: Studien zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissancevilla und ihrer Innendekoration*, Leipzig 1908.

- Pecchiai P., *Roma nel Cinquecento*, Bologna 1948.
- Perifano A., *L'Alchimie à la Cour de Côte Ier de Médicis: savoirs, culture et politique*, Paris 1997.
- Quinlan-McGrath M., "Caprarola's Sala della Cosmografia" in: *Renaissance Quarterly*, L, 22, 1997, S. 1045-1100.
- Reinhardt V., *Florenz zur Zeit der Renaissance. Die Kunst der Macht und Botschaft der Bilder*, Freiburg 1990.
- Reinhardt V., *Die Renaissance in Italien: Geschichte und Kultur*, München 2007.
- Reinhardt V., *Die Medici: Florenz im Zeitalter der Renaissance*, München 2011.
- Rimondi R., *Estensi: storia e leggende, personaggi e luoghi di una dinastia millenaria*, Ferrara 2004.
- Roeck B., *Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*, Wien 2004.
- Rona A., "Zur Identität von Carpaccios Ritter" in: *Pantheon*, Vol. 41, No. 4, 1983, S. 295-302.
- Roscoe W., *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, 6 vols., London 1846.
- Rubinstein N., "Vasari's Painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio" in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, New York 1967.
- Schaefer S., "The Studiolo of Francesco I de' Medici: A Checklist of the known Drawings" in: *Master Drawings*, Vol. 20, No. 2, 1982, S. 125-130.
- Schlink W., *Tizian: Leben und Werk*, München 2008.
- Schlitt M., "The Patronage of Style: Francesco Salviati's Frescoes of 'Camillus' and Cosimo I de' Medici" in: Wilkins D.; Wilkins R. (Hrsg.), *The Search for a Patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Lewiston 1996, S. 157-177.
- Schreiber H., *Florenz. Eine Stadt und ihre Menschen*, 2004.
- Schulz, "Maps as Metaphors" in: *Art and Cartography*, 1987, S. 97-122.
- Schwab G., *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, Stuttgart 1854.
- Scorza R., "Vasari's Painting of the Terzo Cerchio in the Palazzo Vecchio: A Reconstruction of Medieval Florence" in: Jacks P. (Hg.), *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S. 182-205.
- Selgando M., "Terracotta and Iron. Mantuan Politics" in: Mozzarelli C.; Oresko

- R.; Ventura L. (Hrsg.), *La corte di Mantova nell'eta di Andrea Mantegna, 1450-1550*, Rom 1997, S. 15-60.
- Shearmann J., "The Florentine Entrata of Leo X. 1515" in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, S. 136-154.
- Simon R., "Bronzino's Portrait of Cosimo I in armour" in: *Burlington Magazine*, 125, 1983, S. 527-539.
- Simon R., "Bronzino's Cosimo de' Medici as Orpheus" in: *The Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 81, 1985, S. 17-27.
- Sinn U., *Das antike Olympia: Götter, Spiel und Kunst*, München 2004.
- Smith, "Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio" in: *Renaissance and Reformation*, 6, 1982, S. 183 - 196.
- Steinberg L., "Pontormo's Alessandro de' Medici or, I only have eyes for you" in: *Art in America*, 63, 1975, S. 62-65.
- Sunderland Wethey A.; Wethey H., "Titian: Two Portraits of Nobleman in Armour and Their Heraldry" in: *The Art Bulletin*, Vol. 62 No. 1, 1980, S. 76-96.
- Talavacchia B., "Homer, greek Heros and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy" in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1988, S. 235-242.
- Tervarent G. de, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genf 1964.
- Tewes G.-R.; Rohlmann M. (Hrsg.), *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich*, Tübingen 2002.
- Texler R., Lewis M., "Two Captains and Three Kings: New Light on the Medici Chapel" in: *Studies in Medieval and Renaissance History IV*, 1981, S. 141-161.
- Torriti P., *Francesco di Giorgio Martini*, Florenz 1993.
- Van Veen H., *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge 2006.
- Venturelli R., *La corte farnesiana di Parma (1560-1570): programmazione artistica e identità culturale*, Rom 1999.
- Verstegen I. (Hrsg.), *Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy*, Kirkville 2007.
- Walkers-Oaks V., "Representing the Perfect Prince: Pontormo's Alessandro de' Medici" in: *Comitatus*, 32, 2001, S. 127-146.

- Weber Ch., *Zeichen der Ordnung und des Aufruhrs, Heraldische Symbolik in italienischen Stadtkommunen des Mittelalters*, Münster 2010.
- Wethey H., *The Paintings of Titian*, 3 Bde., London 1975.
- Williams R., "The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara" in: Jacks Ph. (Hg.), *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, S. 163-181.
- Witte A., *The artful hermitage: the Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation Dieta*, Rom 2008.
- Wittkower R., "Patience and Chance. The Story of a political emblem" in: *The Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937, S. 171-177.
- Wright E., "Benedetto Pagni's Medici Madonna in Sarasota: A Study in Medici Patronage and Iconography" in: *The Burlington Magazine*, VI, 128, No. 995, 1986, S. 92-99.
- Young A., "The Place of Imprese in an Index of Emblem Art" in: Daly P. (Hg.), *The Index of Emblem Art Symposium*, New York 1990, S. 21-35.
- Zemanek E., *Das Gesicht im Gedicht: Studien zum poetischen Porträt*, Köln 2010.

13. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Rimondi R., *Estensi. Storia e leggende, personaggi e luoghi di una dinastia millenaria*, Ferrara 2008, S. 105.

Abb. 2 <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110002281>, 30.01.2013

Abb. 3 Borella M., *Il Castello Estense di Ferrara*, Ferrara 1990, S. 6.

Abb. 4 <http://www.bildindex.de/obj20284123.html>, 01.05.2013.

Abb. 5 Rimondi R., *Estensi. Storia e leggende, personaggi e luoghi di una dinastia millenaria*, Ferrara 2008, S. 171.

Abb. 6 Konecny L., “Nouveaux regards sur Le jeune cheavlier de Vittore Carpaccio” in: *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 21, 1990, S. 112.

Abb. 7 <http://www.polomuseale.firenze.it/en/musei/?m=uffizi>, 25.7.2012

Abb. 8 Reed C. S., “The codpiece: social fashion or medical need?” in: *Internal Medicine Journal*, Vol. 43, 2004, S. 686.

Abb. 9 Gillgren P., *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic*, Burlington 2011, S. 178.

Abb. 10 Strehlke C. B., “Pontormo, Alessandro de’ Medici, and the Palazzo Pazzi” in: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 81, No. 348, 1985, S. 5.

Abb. 11 Strehlke C. B., “Pontormo, Alessandro de’ Medici, and the Palazzo Pazzi” in: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 81, No. 348, 1985, S. 4.

Abb. 12 Cox-Rearick J.; Westerman H., “Public and Private Portraits of Cosimo I de’ Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino’s Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin” in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 119.

Abb. 13 : Flate A. R., *Medals and Plaquettes in the Ulrich Middeldorf Collection at the Indiana Univerity Art Museum*, Bloomington 2012, S. 20.

Abb. 14 Simon R., “Bronzino’s Cosimo I. De’ Medici as Orpheus” in: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 81, No. 348, 1985, S. 22.

Abb. 15 Cox-Rearick J.; Westerman H., “Public and Private Portraits of Cosimo I de’ Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino’s Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin” in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 120.

Abb. 16 Heil W., “A Rediscovered Marble Portrait of Cosimo I de’ Medici by Cellini” in: *The Burlington Magazine*, Vol. 109. No. 766, 1967, S. 5.

Abb. 17 Crum R., “Cosmos, the World of Cosimo” in: *The Art Bulletin*, Vol. 71, No. 2, 1989, S. 242.

Abb. 18 http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120023531?rpp=20&pg=1&rndkey=20130130&ft=* &where=Florence&who=Pietro+Tacca&pos=4, 30.01.2013

Abb. 19 Cox-Rearick J.; Westerman H., “Public and Private Portraits of Cosimo I de’ Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino’s Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin” in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 114.

Abb. 20 Cox-Rearick J.; Westerman H., “Public and Private Portraits of Cosimo I de’ Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino’s Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin” in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 146.

Abb. 21 Heikamp D., “Agnolog Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551” in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 7, H. 2, 1955, S. 135.

Abb. 22 <http://www.summagallicana.it/lessico/f/Francesco%20I%20de%20Medici.htm>, 01.05.2013

Abb. 23 <http://www.summagallicana.it/lessico/f/Francesco%20I%20de%20Medici.htm>, 01.05.2013

Abb. 24 Erben D., “Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz” aus: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 40 H. 3, 1996, S. 289.

Abb. 25 <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/federico-gonzaga-i-duke-of-mantua/oimg/0>, 25.7.2012.

Abb. 26 http://www.coingallery.de/KarlIV/Ital-Z_E.htm#07, 01.05.2013.

Abb. 27 <http://www.royaltyguide.nl/images-families/gonzaga/mantua/1533%20Francesco.JPG>, 21.8.2012.

Abb. 28 <http://www.kleio.org/en/history/famtree/habsburger/4366.html>, 30.01.2013.

Abb. 29 <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2505>, 25.7.2012.

Abb. 30 Museo Nazionale di Capodimonte Napoli, No. TTV-12953.

Abb. 31 Gamrath H., Farnese. *Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Rom 2007, S. 109.

Abb. 32 Goldsmith Philips, “Ottavio Farnese“ in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 12 No 8, S. 233.

Abb. 33 <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, 21.8.2012.

Abb. 34 Gamrath H., *Farnese. Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Rom 2007, S. 115.

Abb. 35 http://www.villaimperialepesaro.com/Villa_Imperiale_Pesaro__sito_ufficiale/, 25.7.2012.

Abb. 36 http://www.villaimperialepesaro.com/Villa_Imperiale_Pesaro_-_sito_ufficiale/Gallery_-_foto_-_immagini_-_Villa_Imperiale.html#19, 25.7.2012.

Abb. 37 http://www.wga.hu/html_m/g/genga/pesaro1.html, 30.01.2013.

Abb. 38 http://www.villaimperialepesaro.com/Villa_Imperiale_Pesaro_-_sito_ufficiale/Gallery_-_foto_-_immagini_-_Villa_Imperiale.html#13, 25.7.2012.

Abb. 39 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 69.

Abb. 40 Palazzo Vecchio, *Catalogo delle cose d'arte*, n. 427.

Abb. 41 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 70.

Abb. 42 Chandler W., "Vasari's Tondo of Cosimo I in the Palazzo Vecchio" in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 15, H. 1, 1971, S. 107.

Abb. 43 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 44.

Abb. 44 Hamburg H., "Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici" in: *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 27, No. 3, 1996, S. 684.

Abb. 45 Partridge L., "Divinity and Dynasty at Cpararola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds" in: *The Art Bulletin*, Vol. 60, No. 3, 1978, S. 508.

Abb. 46 Partridge L., "Divinity and Dynasty at Cpararola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds" in: *The Art Bulletin*, Vol. 60, No. 3, 1978, S. 508.

Abb. 47 Partridge L., "Divinity and Dynasty at Cpararola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds" in: *The Art Bulletin*, Vol. 60, No. 3, 1978, S. 511.

Abb. 48 Partridge L., "Divinity and Dynasty at Cpararola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds" in: *The Art Bulletin*, Vol. 60, No. 3, 1978, S. 520.

Abb. 49 Colantuono A., "Dies Alcyoniae: The Invention of Belini's Feast of the Gods" in: *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2, 1991, S. 238.

Abb. 50 http://www.villaimperialepesaro.com/Villa_Imperiale_Pesaro_-_sito_ufficiale/Gallery_-_foto_-_immagini_-_Villa_Imperiale.html#18, 25.7.2012.

Abb. 51 Forster K., "Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici" in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 15, 1971, S. 71.

Abb. 52 Smith G., "Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio" in: *Renaissance and Reformation*, S. 184.

Abb. 53 Cox-Rearick J.; Westerman H., "Public and Private Portraits of Cosimo I de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin" in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 112.

Abb. 54 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 74.

Abb. 55 Crum R., "Cosmos, the World of Cosimo" in: *The Art Bulletin*, Vol. 71, No. 2, 1989, S. 242.

Abb. 56 Simon R., "Bronzino's Cosimo I. De' Medici as Orpheus" in: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 81, No. 348, 1985, S. 16.

Abb. 57 <http://musee.louvre.fr/oal/viergeaulapinTitien/indexEN.html>, 25.7.2012.

Abb. 58 Hues N., Wolters W. (Hrsg.), *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, München 1996, S. 287.

Abb. 59 http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=45090&titolo=Vecellio+Tiziano+%2C+Ritratto+di+Giulia+Varano+della+Rovere%2C+duchessa+di+Urbino, 01.05.2013.

Abb. 60 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 54.

Abb. 61 Cox-Rearick J.; Westerman H., "Public and Private Portraits of Cosimo I de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin" in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 113.

Abb. 62 Cox-Rearick J.; Westerman H., "Public and Private Portraits of Cosimo I de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin" in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 115.

Abb. 63 Cox-Rearick J.; Westerman H., "Public and Private Portraits of Cosimo I de' Medici and Eleonora di Toledo: Bronzino's Paintings of his Ducal Patrons in Ottawa and Turin" in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 107.

Abb. 64 Heikamp D., "Agnolog Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551" in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 7, H. 2, 1955, S. 135.

Abb. 65 Wethey H., *The paintings of Titian*, Bd. 2, London 1997, S. 95.

Abb. 66 Hickson S. A., *Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua*, Surrey 2012, S. 107.

Abb. 67 Gamrath H., *Farnese. Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Rom 2007, S. 55.

- Abb. 68 <http://www.wga.hu/art/t/tiziano/10/22/04farnes.jpg> 11.02.2013.
- Abb. 69 Gamrath H., *Farnese. Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Rom 2007, S. 63.
- Abb. 70 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 64.
- Abb. 71 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 130.
- Abb. 72 Chandler W., "Vasari's Tondo of Cosimo I in the Palazzo Vecchio" in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 15, H. 1, 1971, S. 108.
- Abb. 73 Allegri E., *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980, S. 116.
- Abb. 74 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 63.
- Abb. 75 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 68.
- Abb. 76 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 68.
- Abb. 77 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 76.
- Abb. 78 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 76.
- Abb. 79 <http://www.pinakothek.de/lightbox?nid=23567>, 19.07.2012.
- Abb. 80 Partridge L., "Divinity and Dynasty at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol 60 No 3, S. 502.
- Abb. 81 Partridge, "Divinity and Dynasty at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol 60 No 3, S. 502.
- Abb. 82 Partridge, "Divinity and Dynasty at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol 60 No 3, S. 505.
- Abb. 83 Partridge, "Divinity and Dynasty at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol 60 No 3, S. 505.
- Abb. 84 Partridge, "Divinity and Dynasty at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol 60 No 3, S. 505.
- Abb. 85 http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_0520&pageid=0082&pid=gioa045, 01.05.2013.
- Abb. 86 <http://www.nomosag.com/default.aspx?page=ucDetailsStock&id=12731>, 01.05.2013.
- Abb. 87 http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_0520&pageid=0150&pid=gioa089, 01.05.2013.

Abb. 88 http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_0520&pageid=0083&pid=gioa046, 01.05.2013.

Abb. 89 Palliser B., *Historic devices, badges and war-cries*, London 1870, S. 262.

Abb. 90 http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_0520&pageid=0057&pid=gioa028, 01.05.2013.

Abb. 91 http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_1462&pageid=0167&pid=rusa033, 01.05.2013.

Abb. 92 Palliser B., *Historic devices, badges and war-cries*, London 1870, S. 183.

Abb. 93 Palliser B., *Historic devices, badges and war-cries*, London 1870, S. 183.

Abb. 94 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_impresa_12.jpg, 01.05.2013.

Abb. 95 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_impresa_03.jpg, 01.05.2013.

Abb. 96 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_impresa_05.jpg, 01.05.2013.

Abb. 97 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_impresa_04.jpg, 01.05.2013.

Abb. 98 http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_1766&pageid=0017&pid=pita007, 01.05.2013.

Abb. 99 http://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/picturae.php?bookid=sm_0520&pageid=0139&pid=gioa082, 01.05.2013.

Abb. 100 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 50.

Abb. 101 Partridge L., "The Room of Maps at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 3, 1995, S. 436.

Abb. 102 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 47.

Abb. 103 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 48.

Abb. 104 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 50.

Abb. 105 Partridge, "Divinity and Dynasty at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol. 60 No 3, S. 518.

Abb. 106 <http://www.castelloestense.it/ita/castello/visita/dettagli/saletta/02.html>, 25.7.2012.

Abb. 107 <http://www.castelloestense.it/eng/castello/visita/dettagli/salone/02.html>,

20.02.2013.

Abb. 108 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 108.

Abb. 109 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 46.

Abb. 110 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 72.

Abb. 111 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_imperatori_01.jpg, 25.7.2012.

Abb. 112 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_imperatori_02.jpg, 25.7.2012.

Abb. 113 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_imperatori_03.jpg, 25.7.2012.

Abb. 114 <http://www.castelloestense.it/ita/castello/visita/dettagli/ducale-soffitto.html>, 25.7.2012.

Abb. 115 Wright E., “Benedetto Pagni’s Medici Madonna in Sarasota: A Study in Medici Patronage and Iconography” in: *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 995, 1986, S. 92.

Abb. 116 Nirit Ben-Aryeh D., “Giambologna’s Salviati Reliefs of St Antonius of Florence: saintly images and political manipulation” in: *Renaissance Studies*, 22, 2, 2008, S. 202-220.

Abb. 117 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 95.

Abb. 118 Cox-Rearick J., “Bronzino’s Crossing of the Red Sea and Moses Appointing Joshua” in: *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 1, 1987, S. 48.

Abb. 119 Witte A., *The Artful Hermitage: The Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation Dieta*, Rom 2008, S. 61.

Abb. 120 Witte A., *The Artful Hermitage: The Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation Dieta*, Rom 2008, S. 64.

Abb. 121 <http://www.castelloestense.it/eng/castello/visita/salagoverno.html>, 25.7.2012.

Abb. 122 Schwarzenberg W., “La Gelosia di Vulcano alle corti di Mantova e di Ferrara” in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 49, 2005, S. 301.

Abb. 123 Grabsi J., “Victoria Amoris: Titian’s Venus of Urbino.” in: *Artibus et Historiae*, Vol. 20 No. 40, S. 10.

Abb. 124 <http://www.museicivicifirentini.it/en/palazzovecchio/visitamuseo/>

sala_di_cenere.htm, 18.8.2012.

Abb. 125 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S.85.

Abb. 126 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 69.

Abb. 127 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 89.

Abb. 128 Muccini U., *Palazzo Vecchio*, Florenz 1989, S. 67.

Abb. 129 Kleiner F, *Gardner's Art Trough the Ages*, Boston 2010, S. 491.

Abb. 130 Carabell P., "Breaking the Frame: Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti" in: *Artibus et Historiae*, Vol. 18, No. 36, 1997, S. 93.

Abb. 131 http://www.palazzote.it/pte/zoom.htm?image=detail_amore_psiche_22.jpg, 25.7.2012.

Abb. 132 Talavacchia B., "Homer, greek Heros and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy" in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1988, S. 39.

Abb. 133 Partridge L., "The Farnese Circular Courtyard at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 2, 2001, S. 281.

Abb. 134 <http://www.castelloestense.it/ita/castello/visita/dettagli/aurora/05.html>, 25.7.2012.

Abb. 135 Lippincott, "The Camera dello Zodicao of Federico II Gonzaga" in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, S. 63.

Abb. 136 Gombrich E., "The Sala dei Venti" in: S. 50.

Abb. 137 Partridge L., "The Room of Maps at Caprarola" in: *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 3, 1995, S. 415.

14. Abbildungen



Abb. 1 Dosso Dossi, *Alfonso I. d'Este*



Abb. 2 Tizian, *Alfonso I. d'Este*



Abb. 3 Girolamo da Carpi, *Ercole II. d'Este*



Abb. 4 Pompeo Leoni, *Medaille Ercole II. d'Este*



Abb. 5 Cesare Aretusi, *Alfonso II. d'Este*



Abb. 6 Carpaccio, *Junger Ritter in Landschaft stehend*



Abb. 7 Tizian, *Francesco Maria I. della Rovere*



Abb. 8 Agnolo Bronzino, *Guidobaldo II. della Rovere*



Abb. 9 Federico Barocci, *Francesco Maria II. della Rovere*



Abb. 10 Giorgio Vasari, *Alessandro de' Medici*



Abb. 11 Pontormo, *Alessandro de' Medici*



Abb. 12 Agnolo Bronzino, *Cosimo I. de' Medici*



Abb. 13 Domenico di Polo de Vetri, *Medaille Cosimo I. de' Medici*, Steinbock



Abb. 14 Domenico di Polo de Vetri, *Medaille Cosimo I. de' Medici, Herkules*



Abb. 15 Baccio Bandinelli, *Cosimo I. de' Medici*



Abb. 16 Benvenuto Cellini, *Cosimo I. de' Medici*



Abb. 17 Vincenzo Danti, *Cosimo I. de' Medici*



Abb. 18 Giambologna, *Cosimo I. de' Medici*



Abb. 19 Francesco Ferrucci, *Relief Cosimo I. de' Medici*



Abb. 20 Palazzo della Signoria, *Cosimo I. de' Medici*



Abb. 21 Agnolo Bronzino, *Francesco I. de' Medici*



Abb. 22 Agnolo Bronzino, *Francesco I. de' Medici*



Abb. 23 Agnolo Bronzino, *Francesco I. de' Medici*



Abb. 24 Giambologna, *Ritterstatue Cosimo I. de' Medici*



Abb. 25 Tizian, *Federico II. Gonzaga*



Abb. 26 *Medaille Federico II. Gonzaga*



Abb. 27 *Unbekannt, Francesco III. Gonzaga*



Abb. 28 *Unbekannt, Guglielmo Gonzaga*



Abb. 29 Frans Pourbus, *Vincenzo I. Gonzaga*



Abb. 30 Tizian, *Pier Luigi Farnese*



Abb. 31 Unbekannt, *Pier Luigi Farnese*



Abb. 32 Pastorino, *Ottavio Farnese*



Abb. 33 Giulio Campi, *Ottavio Farnese*



Abb. 34 J.B. de Saive, *Ottavio Farnese*



Abb. 35 Villa Imperiale, *Sala del Giuramento*



Abb. 36 Villa Imperiale, *Camera delle Cariatidi*



Abb. 37 Villa Imperiale, *Camera dei Semibusti*



Abb. 38 Villa Imperiale, *Camera degli Amorini*



Abb. 39 Palazzo della Signoria, *Anerkennung von Cosimo I. als Herzog*



Abb. 40 Palazzo della Signoria, *Sieg in Montemurlo*



Abb. 41 Palazzo della Signoria, *Cosimo I. auf der Insel Elba*



Abb. 42 Palazzo della Signoria, *Cosimo I. umgeben von Architekten*



Abb. 43 Palazzo della Signoria, *Cosimo I. plant die Einnahme von Siena*



Abb. 44 Palazzo della Signoria, *Alchemistenküche*



Abb. 45 Villa in Caprarola, *Präfekt von Rom*



Abb. 46 Villa in Caprarola, *Kommandant der päpstlichen Armee*



Abb. 47 Villa in Caprarola, *Vermählung*



Abb. 48 Villa in Caprarola, *Ottavio Farnese erhält Parma zurück*



Abb. 49 Giovanni Bellini, *Fest der Götter*



Abb. 50 Villa Imperiale, *Sala della Calunnia*



Abb. 51 Palazzo della Signoria, *Alessandro als Alexander der Grosse*



Abb. 52 Niccolò della Casa, *Cosimo I. als Herkules*



Abb. 53 Villa Ganucci-Cancellieri, *Hochzeit von Kana*



Abb. 54 Palazzo Vecchio, *Cosmas und Damian*



Abb. 55 Vincenzo Danti, *Cosimo I. als Augustus*



Abb. 56 Agnolo Bronzino, *Cosimo I. als Orpheus*



Abb. 57 Tizian, *Madonna mit Heiliger Katharina und Hase*



Abb. 58 Tizian, *Eleonora Gonzaga*



Abb. 59 Tizian, *Giulia Varano*



Abb. 60 Palazzo della Signoria, *Eleonora di Toledo*



Abb. 61 Giovanni Antonio de Rossi, *Gemme*



Abb. 62 Domenico Compagni, *Gemme*



Abb. 63 Agnolo Bronzino, *Eleonora und Francesco*



Abb. 64 Agnolo Bronzino, *Giovanni de' Medici*



Abb. 65 Tizian, *Isabella d'Este*



Abb. 66 Giulio Romano, *Margerita Paleologa*



Abb. 67 Tizian, *Papst Paul III. und Enkel*



Abb. 68 Tizian, *Kardinal Alessandro Farnese*



Abb. 69 Piombo, *Margarete von Österreich*



Abb. 70 Palazzo della Signoria, *Rückkehr aus dem Exil von Cosimo Pater Patriae*



Abb. 71 Palazzo della Signoria, *Cosimo Pater Patriae* umgeben von Künstlern



Abb. 72 Palazzo della Signoria, *Cosimo Pater Patriae* als Mäzen



Abb. 73 Palazzo della Signoria, *Vertreibung der Franzosen aus Mailand*



Abb. 74 Palazzo della Signoria, *Entrata von Leo X.*



Abb. 75 Palazzo della Signoria, *Lorenzo de' Medici unter Diplomaten*



Abb. 76 Palazzo della Signoria, *Lorenzo de' Medici umgeben von Künstlern*



Abb. 77 Palazzo della Signoria, *Clemens VII. krönt Karl V.*



Abb. 78 Palazzo della Signoria, *Clemens VII. verleiht Ippolito de' Medici die Kardinalswürde*



Abb. 79 Tintoretto, *Schlacht bei Legnago*



Abb. 80 Villa in Caprarola, *Pietro Farnese gründet Orbetello*



Abb. 81 Villa in Caprarola, *Guido Farnese wird Herrscher von Orvieto*



Abb. 82 Villa in Caprarola, *Pietro Farnese befreit Bologna*



Abb. 83 Villa in Caprarola, *Pietro Farnese verteidigt Pisa*

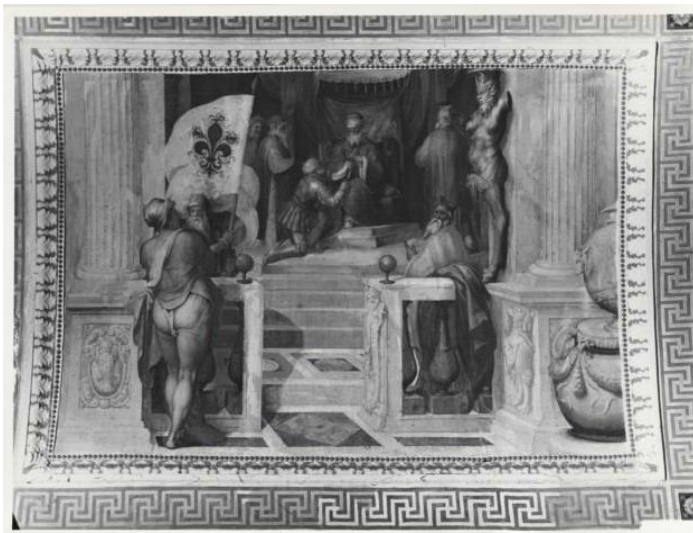


Abb. 84 Villa in Caprarola, *Militärkommandanten*

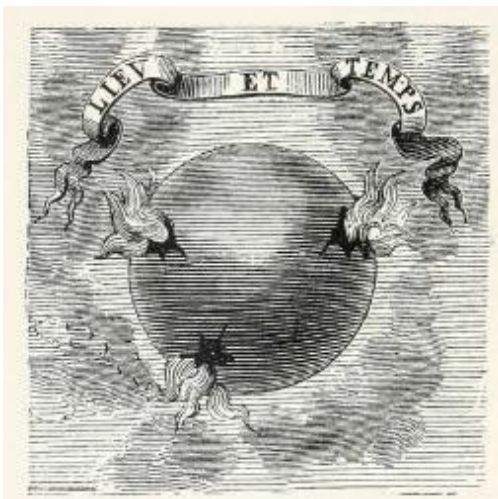


Abb. 85 Impresa von Alfonso I. d'Este



Abb. 86 Impresa von Ercole II. d'Este



Abb. 87 Impresa von Francesco Maria I. della Rovere

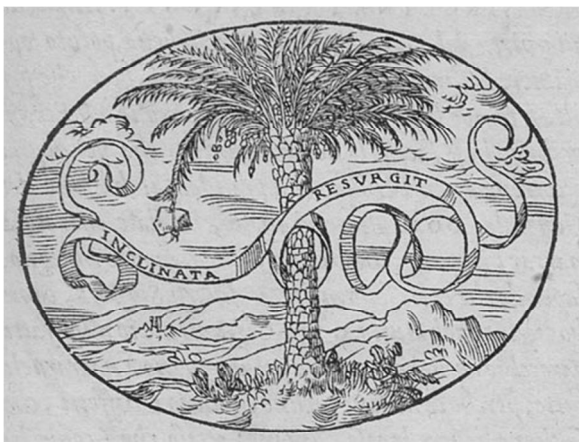


Abb. 88 Impresa Francesco Maria I. della Rovere



Abb. 89 Impresa von Francesco Maria I. della Rovere

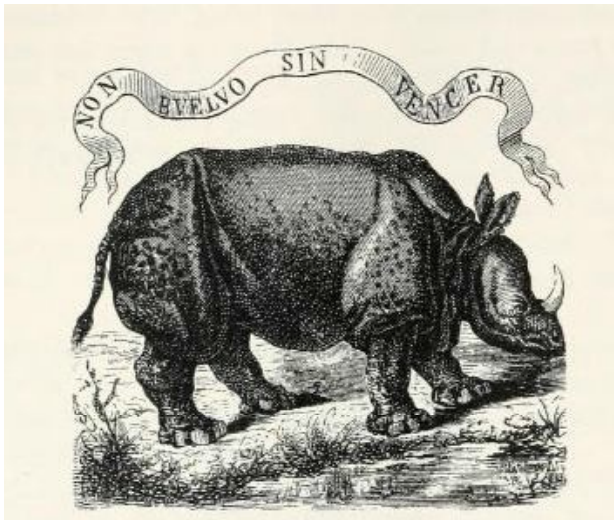


Abb. 90 Impresa von Alessandro de' Medici



Abb. 91 Impresa von Cosimo I. de' Medici

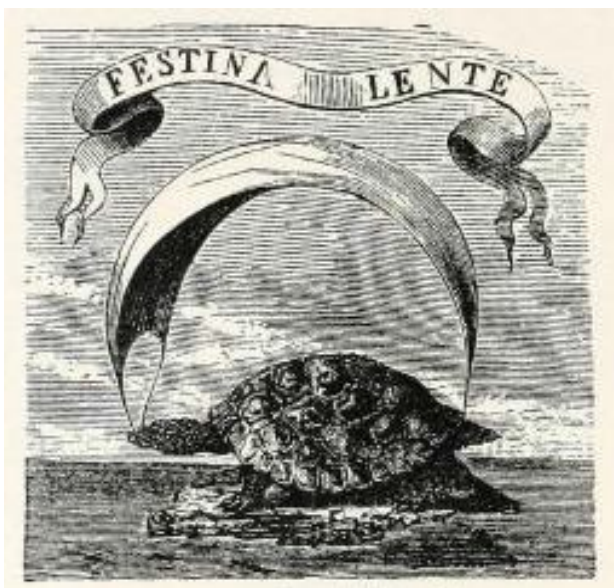


Abb. 92 Impresa von Cosimo I. de' Medici



Abb. 93 Impresa von Francesco I. de' Medici



Abb. 94 Impresa von Federico II. Gonzaga



Abb. 95 Impresa von Federico II. Gonzaga



Abb. 96 Impresa von Francesco II. Gonzaga



Abb. 97 Impresa von Federico II. Gonzaga



Abb. 98 Impresa von Ottavio Farnese



Abb. 99 Impresa von Alessandro Farnese

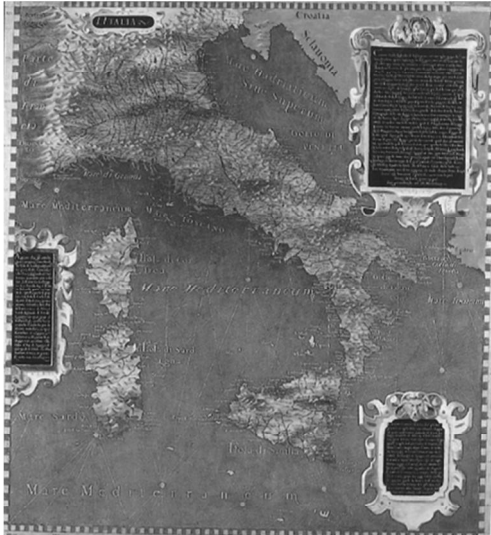


Abb. 100 Palazzo della Signoria, *Sala delle Geografiche*



Abb. 101 Villa in Caprarola, *Ferdinand Magellan*



Abb. 102 Palazzo della Signoria, *Schlacht bei Barbagianni*



Abb. 103 Palazzo della Signoria, *Schlacht bei Marciano*



Abb. 104 Palazzo della Signoria, *Belagerung von Casole*



Abb. 105 Villa in Caprarola, *Schmalkaldischer Krieg*



Abb. 106 Castello Estense, *Saletta die Giochi*



Abb. 107 Castello Estense, *Salone die Giochi*



Abb. 108 Palazzo della Signoria, *Triumph von Camillus*



Abb. 109 Palazzo della Signoria, *Gründung von Florenz*



Abb. 110 Palazzo della Signoria, *Gaius Julius Caesar*



Abb. 111 Palazzo del Te, *Gaius Julius Caesar*



Abb. 112 Palazzo del Te, *Alexander der Grosse legt die Werke Homers in eine Kiste*



Abb. 113 Palazzo del Te, *Mässigkeit des Scipio Africanus*



Abb. 114 Castello Estense, *Deckenfresko Kapelle*



Abb. 115 Benedetto Pagni, *Medici Madonna*



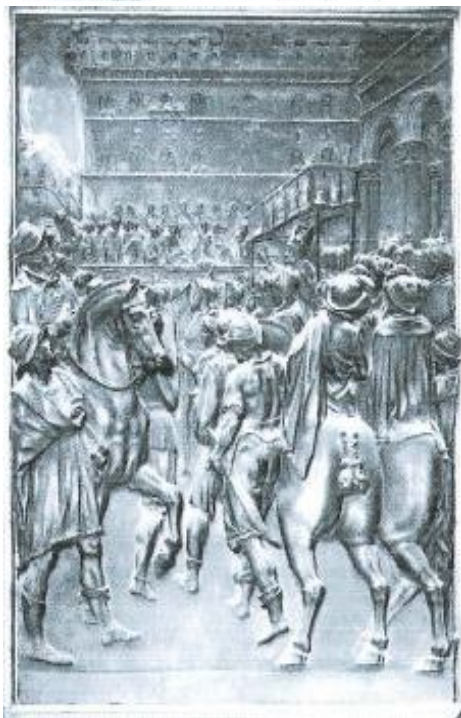




Abb. 116 *Heiliger Antonius*



Abb. 117 Palazzo della Signoria, *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*



Abb. 118 Palazzo della Signoria, *Durchzug durch das Rote Meer*



Abb. 119 Villa in Caprarola, *Christus wendet sich den Menschen zu*



Abb. 120 Villa in Caprarola, *Engel mit Kreuz*



Abb. 121 Castello Estense, *Pan*

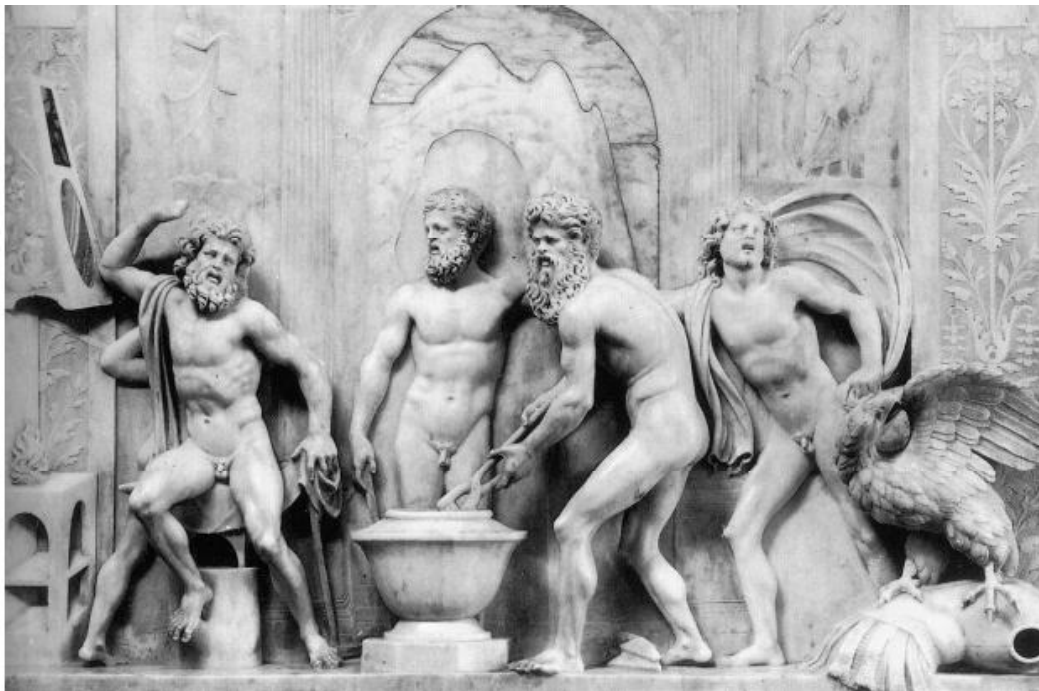


Abb. 122 Antonio Lombardo, *Geburt der Athene*



Abb. 123 Tizian, *Venus von Urbino*



Abb. 124 Palazzo della Signoria, *Ceres sucht Proserpina*



Abb. 125 Palazzo della Signoria, *Saal von Ops*



Abb. 126 Palazzo della Signoria, *Saal von Jupiter*



Abb. 127 Palazzo della Signoria, *Saal von Herkules*



Abb. 128 Benvenuto Cellini, *Perseus*



Abb. 129 Agnolo Bronzino, *Venus und Cupid*



Abb. 130 Palazzo del Te, *Sturz der Giganten*



Abb. 131 Palazzo del Te, *Amor und Psyche*



Abb. 132 Palazzo Ducale, *Trojanischer Saal*



Abb. 133 Villa in Caprarola, *Herkules*



Abb. 134 Castello Estense, *Sonnenuntergang*

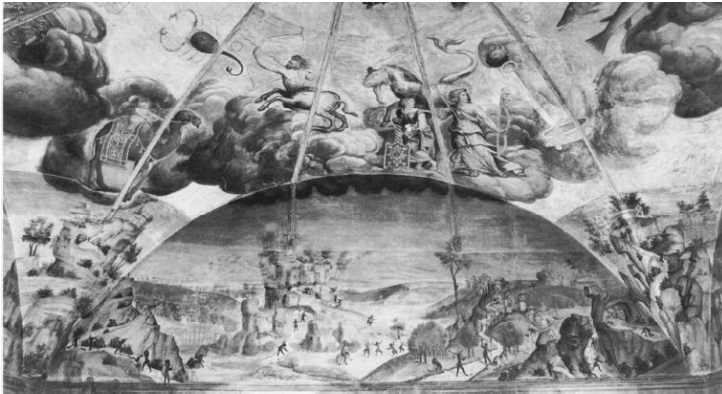


Abb. 135 Castello San Giorgio, *Camera dello Zodiaco*



Abb. 136 Palazzo del Te, *Sala dei Venti*



Abb. 137 Villa in Caprarola, *Sala della Cosmografia*