

Elisabeth Oy-Marra

Repräsentation als Selbstbehauptung:

Das dynastische Selbstverständnis der Maria de' Medici am Beispiel der Ausstattung ihres Audienzimmers im Palais du Luxembourg

urn:nbn:de:0009-9-19697

Zusammenfassung

Statt des bekannten Bild-Zyklus von Rubens zu Ehren Maria de' Medicis sollen in diesem Beitrag jene zehn in der Forschung bisher weit weniger beachteten Bilder in ihrem Audienzzimmer, dem 'Cabinet doré' im Palais de Luxembourg, in ihrer Bedeutung für das Selbstverständnis der Fürstin analysiert werden. Die Bilder werfen Fragen nach dem Umgang der Königinmutter mit den Mitteln der Repräsentation auf. Gegenstand des Zyklus sind Ereignisse, die die Hochzeiten verschiedener Mitglieder des Hauses Medici sowie bedeutende Episoden aus der Geschichte des bekannten Geschlechts zum Inhalt haben. Durch dieses einzigartige Beispiel für den Rekurs einer Fürstin auf die Geschichte ihrer Herkunftsfamilie, mit der sie ihren Rang am Hof des Ehemanns offenbar zu konsolidieren suchte, wurde Maria ihrem Ruf gerecht, die mediale Repräsentation wie kaum ein Fürst ihrer Zeit betrieben zu haben. Auch wird deutlich, dass sie die Affirmation ihrer Position und ihrer Friedenspolitik mit großem Geschick zu inszenieren wusste.

Einführung

<1>

Wohl kaum ein Bild-Zyklus hat mehr zur Memoria eines Herrschers beigetragen als jener zu Ehren von Maria de' Medici aus der Hand Peter Paul Rubens'.¹ Ruhm und Wirkung haben dem Zyklus und seiner Adressatin, der Königin Maria de' Medici, den Ruf beschert, ihre mediale Repräsentation wie kaum ein Fürst ihrer Zeit betrieben und vor allem aufgrund ihres erfahrenen Beraters über die Maßen beherrscht zu haben. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war dies für eine Fürstin höchst ungewöhnlich. Es ist deshalb auch kein Wunder, dass die Präention der königlichen Selbstdarstellung sowie ihre besonderen Schwierigkeiten von den Interpreten des Zyklus immer wieder thematisiert wurden.²

¹ Vgl. hierzu vor allem Otto von Simson: Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens, Straßburg 1936; Jacques Thuillier / Jacques Foucart: Rubens' Life of Maria de' Medici in the Luxembourg Palace, New York 1972; Ronald Forsyth Millen / Robert Erich Wolf: Heroic deeds and mystic figures. A new reading of Rubens' Life of Maria de' Medici, Princeton 1989; Matthias Waschek: Le cycle Médicis comme discours panégyrique, in: Françoise Graziani / Francesco Solinas (Hg.): Le "siècle" de Marie de Médicis (= Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI^e - XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française), Alessandria 2003, 125-136; Geraldine Anne Johnson: Pictures fit for a Queen. Peter Paul Rubens and the Marie de' Medici cycle, in: Norma Brode (Hg.): Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism, Berkeley 2005, 447-469.

² Johnson: Pictures (wie Anm. 1); Catherine Crawford: Perilious Performances. Gender and Regency in Early Modern France, Cambridge 2004.

<2>

Im Folgenden soll nun aber nicht der Medici-Zyklus von Rubens im Zentrum der Überlegungen stehen, sondern jener weitaus weniger beachtete ihres Audienzimmers, des 'Cabinet doré' im Palais du Luxembourg, der aus zehn etwa gleichgroßen Gemälden bestand, die die Königin bereits 1623 in Florenz angefordert hatte und der erst nach mehrfachem Drängen 1627 endlich in Paris eintraf.³ Gegenstand dieses Zyklus, von dem heute nur noch sieben Gemälde erhalten sind, sind Ereignisse, die die Hochzeiten verschiedener Mitglieder des Hauses Medici sowie bedeutende Episoden aus der Geschichte des bekannten Geschlechts zum Inhalt haben. Mit einer Ausnahme beziehen sich die Ereignisse auf eine nicht allzu lang zurückliegende Vergangenheit vor der Ankunft Maria de' Medicis in Frankreich und stellen – so meine These – den Versuch einer dynastischen Legitimation der Königin dar, wie es für Fürstinnen – soweit ich sehe – bis dahin nicht üblich war. Die Bilder werfen insofern Fragen nach dem Selbstverständnis der Königinmutter und nach ihrem Umgang mit den Mitteln der Repräsentation auf, denen ich in diesem Beitrag nachgehen möchte.

Der Auftrag als Bitte um ein Geschenk

<3>

Es fällt auf, dass Maria de' Medici sich erst nach 1620 im großen Stil mit der Einrichtung des bereits 1611 begonnenen Witwensitzes, des Palais du Luxembourg, beschäftigte, für den auch die von ihr in Auftrag gegebenen großen Bildzyklen bestimmt waren.⁴ Die Gemälde von Rubens und den Florentiner Künstlern entstanden also nicht, wie man denken könnte, zur Zeit ihrer größten Machtfülle, sondern vielmehr nach ihrer Regentschaft und nachdem sie gerade den schweren Konflikt mit ihrem erwachsen gewordenen Sohn Ludwig XIII. von Frankreich einigermaßen unbeschadet überstanden hatte. Ihr Sohn hatte sie 1617 nicht nur in die Verbannung getrieben, sondern auch ihren engsten Berater Concino Concini samt seiner Frau ermorden lassen.⁵ Nach ihrer Rückkehr aus dem Exil hatte sich das Verhältnis zu ihrem Sohn zwar wieder entspannt, aber trotz ihrer erneuten Beteiligung an der

³ Anthony Blunt: A series of Paintings illustrating the History of the Medici Family executed for Marie de Médicis, in: *The Burlington Magazine* 109 (1967), 492-498 und 562-566; Deborah Marrow: Maria de' Medici and the decoration of the Luxembourg Palace, in: *The Burlington Magazine* 121 (1979), 783-791; Geraldine Anne Johnson: Imagining Images of a powerful Women. Maria de' Medici's Patronage of Art and Architecture, in: Cynthia Lawrence (Hg.): *Women and Art in Early modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, University Park 1997, 126-153, hier: 140f; Christina Strunck: Bilderdiplomatie zwischen Palazzo Vecchio und Palais du Luxembourg. Die Frankreichkontakte Leos X. in Darstellungen des Cinque- und Seicento, in: Götz-Rüdiger Tewes / Michael Rohlmann (Hg.): *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich (= Spätmittelalter und Reformation NR 19)*, Tübingen 2002, 547-589; Roberto Contini, Pittori Minori – ma veramente tali? – Per il Cabinet Doré, in: Françoise Graziani / Francesco Solinas (Hg.): *Le siècle de Marie de Médicis (= Actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVIe-XVIIe siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli)*, in: *Franco Italica* 21-22 (2002), 119-124; Roberto Contini: Il ciclo di tele commissionate da Maria de' Medici per il Cabinet Doré del Palais du Luxembourg, in: Caterina Caneva / Francesco Solinas (Hg.): *Maria de' Medici (1573- 1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia (= Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Pitti)*, Livorno 2005, 287-289.

⁴ Zum Palais du Luxembourg vgl. Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek: *Un palais pour une reine mère*, in: dies. (Hg.): *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, Paris 1991, 167-223; zu Maria de' Medici als Auftraggeberin vgl. Andreas Tönnemann: *Pariser Witwensitze. Zur Architektonischen Repräsentation von Frauen in der Frühen Neuzeit*, in: Anne-Marie Bonnet / Barbara Schellewald (Hg.): *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln / Weimar / Wien 2004, 189-211, hier: 199-205.

⁵ Albert Cremer: *Ludwig XIII. 1610-1643*, in: Peter C. Hartmann (Hg.): *Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498-1870*, München 1994, 171-188, hier: 174f.

Regierung hatte sie erhebliche Machtkompetenzen eingebüßt. In dieser Situation widmete sie sich nun verstärkt der Ausstattung ihrer Residenz.

<4>

Zu diesem Zweck wandte sie sich an ihre Verwandten in Italien, und zwar nicht zuletzt deswegen, weil die beiden Großherzoginnen Christina von Lothringen und Maria Magdalena von Österreich Erbinnen des Vermögens von Leonora und Concino Concini geworden waren, das nach deren Tod nach Florenz zurückerstattet worden war. Aus dem von Deborah Marrow publizierten Briefwechsel mit dem Florentiner Botschafter in Paris, Giovan Battista Gondi, und dem Florentiner Hof selbst geht hervor, dass es gerade die Schwierigkeiten um die Restitution des Concini-Vermögens waren, die Maria darauf brachten, anstatt des Geldes Bilder für die Ausstattung ihres Palastes zu fordern.⁶ So heißt es in einem Brief Gondis an den Florentiner Sekretär Picchena vom 5. Mai 1623, die Königin wäre nun damit einverstanden, nichts mehr zu fordern. Im Gegenzug habe sie jedoch die Bitte an die regierenden Großherzoginnen Christina von Lothringen und Maria Magdalena von Österreich, ihr das ein oder andre schöne Gemälde für die Ausstattung ihres Palastes zu schicken: "...restando sua Maestà d'accordo di non pretendere niente, sebene in considerazione di questa facilità ella vorebbe che Loro Altezze si contentassero, che ella facesse loro una medesima preghiera, che ella dice di fare agli altri suoi parenti d'Italia, cioè Savoia e Mantua, di mandarle qualche bel quadro per ornare le gallerie del suo Palazzo [...]"⁷ Dabei äußerte sie den konkreten Wunsch nach sechs Gemälden aus der Hand Passignanos, überließ jedoch die Wahl der Sujets der Bilder, nach allem was wir aus dem Briefwechsel wissen, ihren Tanten.⁸

<5>

Hatten bei der Konzeption des Rubenszyklus Gesichtspunkte der Interpretation historischer Begebenheiten, aber sicherlich auch die Sorge um eine angemessene Memoria eine Rolle gespielt, so gelangten dagegen nun in den Gemälden des 'Cabinet doré' Episoden des Hauses Medici zur Darstellung, die kaum etwas mit den Taten der Königin zu tun haben. Die Tatsache, dass die Entscheidung über das Bildprogramm den Verwandten überlassen wurde, mag erstaunen. Im Laufe des Briefwechsels erweist sich jedoch, dass Maria zusätzlich zu den von den beiden Florentiner Regentinnen vorgeschlagenen Sujets eigene Vorschläge machte, so dass ihr eine durchaus aktive Rolle in der Zusammenstellung des Bildprogramms zugesprochen werden muss.⁹

Die Gemälde und ihre Sujets

<6>

Lässt sich aus der Auftragsgeschichte kein programmatisches Kalkül herleiten, so wird doch die Rekonstruktion der Hängung Aufschluss darüber geben, welche Argumentation Maria de' Medici mit diesen Gemälden verfolgte. Dass die in Florenz bestellten Gemälde von Anfang an für das Audienzzimmer der Königinmutter vorgesehen waren, lässt sich vor allem aufgrund der Tatsache vermuten, dass Maria in einem Brief den Verwandten genaue

⁶ Marrow: Maria de' Medici (wie Anm. 3), 783f; Baudouin-Matuszek: Un palais (wie Anm. 4); Tönnesmann: Pariser Witwensitze (wie Anm. 4); Cremer: Ludwig XIII. (wie Anm. 5).

⁷ Brief Gondis an Picchena vom 14. 11. 1623, Archivio di Stato di Firenze (ASF) Medici 4637, unpaginiert, zitiert nach Marrow: Maria de' Medici (wie Anm. 3), 787.

⁸ "per l'istoria che devino rappresentare, rimette in tutto per tutto all'elezione et al gusto di Loro Alt. ..." Gondi an Picchena vom 8.2.1624, ASF Medici 4637, unpaginiert, zitiert nach Marrow: Maria de' Medici (wie Anm. 3), 787.

⁹ Gondi an Picchena vom 29.3.1624, ASF Medici 4637, unpaginiert, zitiert nach Marrow: Maria de' Medici (wie Anm.3), 787.

Maßangaben für die einzelnen Gemälde übermittelt.¹⁰ Christina von Lothringen, die eigentliche Adressatin Marias, zögerte nicht, Historien aus der Geschichte der Medici vorzuschlagen.¹¹ Schon zu einem recht frühen Zeitpunkt stand fest, dass es sich um genealogische Szenen der Eheschließungen handeln sollte, doch stritt die Königin darüber hinaus noch um weitere Sujets. Sie legte vor allem Wert auf Themen, die die geschichtsträchtigen Hilfeleistungen der Medici gegenüber Frankreich zum Ausdruck brachten.¹² Von den zehn ursprünglich in Auftrag gegebenen Gemälden sind nur noch sieben erhalten, die jedoch alle erst in die Jahre 1626 und 1627 datiert werden können.¹³ Das erhaltene Bildprogramm besteht tatsächlich fast zur Hälfte aus Hochzeitsszenen, die die Abstammung der Königin vor Augen führen. Auf den Gemälden von Bianchi Buonavita und Jacopo Ligozzi sind die Eheschließung Caterina de' Medicis mit Heinrich II. (Abb. 1) und die der Eltern Marias, Francesco I. de' Medici mit der Kaisertochter Johanna von Österreich (Abb. 2), dargestellt.¹⁴



Abb. 1: Jacopo Ligozzi (1547-1627), Die Eheschließung zwischen Caterina de' Medici und dem Dauphin Heinrich II. von Frankreich 1533, Mari-Cha Collection

¹⁰ Brief von Gondi an Picchena vom 1.2.1624, ASF Medici 4637, unpaginiert: "Mando a V.S. Ill.ma il disegno anzi la misura die quadri chiesti dalla Regina...". Zitiert nach Marrow: Maria de' Medici (wie Anm. 3), 787.

¹¹ Zu Christina von Lothringen bereitet Christina Strunck gerade eine umfangreichere Arbeit vor, vgl. hierzu den für 2009 geplanten Tagungsband: Artful Allies. Medici Women as cultural Mediators 1533-1743. Tagung Florenz 15.-17. Oktober 2008.

¹² Vgl. hierzu den Brief von Gondi an Picchena vom 8.2.1624, ASF, Medici 4637, publiziert in Marrow: Maria de' Medici (Anm. 3), 787.

¹³ Vgl. hierzu Contini: Il ciclo di tele commissionate (wie Anm. 3).

¹⁴ Vgl. hierzu Roberto Contini, Marie de Médicis et la peinture à Florence autour de 1600, in: Paola Bassani Pacht u.a. (Hg.): Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts, Katalog der Ausstellung Blois 2003, 183f.



Abb. 2: Francesco Bianchi († 1658), Die Eheschließung zwischen Francesco de' Medici und Johanna von Österreich 1565, Mari-Cha Collection

<7>

Diese Gemälde wurden nach dem Vorbild der Hochzeitsszenen von Jacopo da Empoli konzipiert, die in Florenz in der Sala de' Cinquecento des Palazzo Vecchio ausgestellt waren.¹⁵ Die Eheschließung Caterinas mit Heinrich II. von Frankreich stand hier der Eheschließung Marias mit Heinrich IV. gegenüber. In Paris folgte diese jedoch jener der Eltern Marias. Auch die 'Einschiffung der Königin nach Frankreich' in Livorno ist Bestandteil des Zyklus und wurde von ihrem bevorzugten Maler Passignano ausgeführt (Abb. 3).¹⁶

¹⁵ Francesca De Luca: *Le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV.* Jacopo da Empoli per l'apparato di Palazzo Vecchio, Florenz 2006.

¹⁶ Contini: *Marie de Médicis* (wie Anm. 14), 186f.



Abb. 3: Domenico Cresti (1559-1638), Die Einschiffung der Maria de' Medici nach Marseille am 17. Oktober 1600, Mari-Cha Collection

<8>

Während diese Gemälde sowohl die dynastische Verklammerung der Medici mit Frankreich als auch Marias Abstammung vom Kaiserhaus demonstrativ zur Schau stellen, heben die übrigen Gemälde Ereignisse und Taten aus der Geschichte der Medici hervor. Diese spiegeln ganz und gar die mediceische Perspektive und sollten offenbar die finanzielle und machtpolitische Potenz ihrer Ursprungsfamilie in Erinnerung rufen, die sich dynastisch eigentlich nicht mit dem französischen Königshaus messen konnte. Zudem zeigen die Bilder gerade jene Momente, in denen die Medici dem französischen Königshaus willkommene Hilfe geleistet hatten. So stellt das Gemälde Anastagio Fontebuonis, eines Schülers Passignanios, die militärische Unterstützung durch die Entsendung des Feldherren Troilo Orsini an Caterina de' Medici dar, mit dessen Hilfe der französische König in den Glaubenskriegen gegen die Hugenotten gesiegt hatte (Abb. 4).¹⁷

¹⁷ Contini: Marie de Médicis (wie Anm. 14), 187.



Abb. 4: Anastasio Fontebuoni (1571-1626), Troilo Orsini bringt Karl IX. von Frankreich die Hilfe Cosimo I. de' Medicis, Mari-Cha Collection



Abb. 5: Giovanni Bilivert (1585-1644), Das Treffen zwischen Franz I. von Frankreich und Papst Leo X. im Palazzo Publico in Bologna am 11. Dezember 1515, Mari-Cha Collection

<9>

Bei der von Giovanni Bilivert ins Bild gesetzten Szene der Begegnung Franz I. von Frankreich mit Papst Leo X.¹⁸ handelt es sich um ein in der mediceischen Geschichtsschreibung und Bildpanegyrik beliebtes Ereignis, das in Florenz eine zentrale Stelle der künstlerischen Dekoration des Appartamento Leos X. im Palazzo Vecchio von Giorgio Vasari und seinen Mitarbeitern einnimmt.¹⁹ Wurde in Florenz stolz auf den Papst aus der eigenen Familie verwiesen, so interpretierte Bilivert in Paris die dynastischen Verhältnisse zugunsten der Medici, sinnfällig dargestellt durch die Verbeugung des französischen Königs vor dem Medici-Papst. Beide Gemälde halten eine Begebenheit des Jahres 1515 fest, bei der sich der Papst dem Anliegen des französischen Königs, sich mit ihm gegen Spanien zu verbünden, widersetzt hatte.²⁰ Wie Christina Strunck zu Recht hervorgehoben hat, wird die Szene in der Version von Bilivert ins Positive gewendet, indem sich der Papst selbst von seinem Stuhl erhoben hat, um Franz I. von Frankreich entgegenzukommen und ihn wieder aufzurichten, so dass das Bild, das ursprünglich die antifranzösische Haltung Cosimos I. zum Ausdruck gebracht hatte, hier in eine frankreichfreundlichere Version abgewandelt wurde, die allerdings immer noch die Rangverhältnisse von mediceischem Papst und bittsuchendem französischen König unmissverständlich vor Augen führt (Abb. 5).



Abb. 6: Valerio Marucelli (1589-1627), Der Austausch der Bräute Elisabeth von Frankreich und Anna von Spanien 1615 am Grenzfluss Bidassoa, Mari-Cha Collection

¹⁸ Contini: Marie de Médicis (wie Anm. 14), 182f.

¹⁹ Strunck: Bilderdiplomatie (wie Anm. 3), 565-580, vgl. auch Abb. 10.

²⁰ Strunck: Bilderdiplomatie (wie Anm. 3), 556-558.

<10>

Allein das Gemälde Valerio Marucellis, das den Austausch der französischen bzw. spanischen Prinzessinnen am Grenzfluss Bidassoa 1615 zum Gegenstand hat, führt eine zentrale Leistung der Politik Marias vor Augen (Abb. 6).²¹ Hier wird ihr bündnispolitischer Schachzug thematisiert, mit dem es ihr gelang, Spanien zum Frieden zu bewegen, indem sie nicht nur ihre eigene Tochter Elisabeth dem spanischen König Philipp IV. zur Frau gab, sondern im Gegenzug auch die spanische Infantin Anna zur Braut ihres eigenen Sohnes Ludwig XIII. bestimmte. Dargestellt sind zwei überdachte Boote, die die beiden Prinzessinnen in gleicher Geschwindigkeit über den Bidassoa in die jeweils entgegengesetzte Richtung zu ihren Verlobten bringen sollten.

Die Anordnung der Gemälde im 'Cabinet doré' des Palais du Luxembourg

<11>

Wir sind erstaunlich gut über die Disposition der Gemälde an den Wänden des 'Cabinet doré' informiert, die die Lesart und ihre damit verbundene Botschaft überhaupt erst konstituierten. Der Rekonstruktion Anthony Blunts zufolge verteilten sich die Gemälde in klaren thematischen Gruppen an den Wänden, die Marias gut ausgeprägtes Bewusstsein für mediale Formen der Repräsentation verraten, so dass die Vermutung nahe liegt, die geplante Anordnung sei in Florenz bekannt gewesen.²² Das Zentrum des Zyklus bildete das an der Stirnwand gegenüber den Eingängen gehängte Gemälde der spanisch-französischen Doppelhochzeit aus dem Jahr 1615 (Abb. 6), unter dem Maria wahrscheinlich ihre Audienzen gehalten hat. Da das Gemälde eine herausgehobene Position im Audienzzimmer erhielt, sollte es vermutlich auch eine besondere Botschaft vermitteln. Als einziges Gemälde thematisiert es Verdienste der Königin, die im Zeitraum ihrer Regentschaft eine erfolgreiche Heiratspolitik betrieben hatte. Damit wurde nicht nur ihre Rolle als treusorgende Mutter, sondern auch als Friedenstifterin unterstrichen.

<12>

Obgleich das Gemälde ein lange zurückliegendes Ereignis darstellte, kam seiner exponierten Position im Jahr 1627, dem Jahr der Ankunft der Gemälde in Paris und ihrer Hängung im Audienzzimmer des Palais du Luxembourg, eine äußerst aktuelle Botschaft zu. Zu diesem Zeitpunkt stand die Königin bereits in einem sich immer weiter verschärfenden Konflikt mit Kardinal Richelieu, dessen politische Überzeugungen sie nicht mehr teilte. Im Gegensatz zu Richelieu war Maria de' Medici von einer Politik des Ausgleichs zwischen Spanien und Frankreich überzeugt, deren Grundlage sie mit der Doppelhochzeit von 1615 gelegt hatte.²³ Während ihrer Audienzen rief sie ihre Rolle als Friedenstifterin durch das Gemälde in Erinnerung, das als historisches Argument für ihre politische Überzeugung fungierte. Interessanterweise konnte sie sich auch auf das Alter des Gemäldes berufen, das tatsächlich nicht in der Rückschau der 1620er Jahre in Auftrag gegeben worden war, sondern eine ältere Darstellung wiederholt, die zum Bildprogramm der Volticina Cosimos II. de' Medici in der Florentiner Villa Poggio Imperiale gehört, die seine Gemahlin Maria Magdalena von Österreich zum Andenken an ihren früh verstorbenen Mann in Auftrag gegeben hatte.²⁴ Hier ist in einem von Grottesken umrahmten Bildausschnitt die gleiche, ebenfalls Marucelli zugeschriebene Szene zu sehen. Wie Ilaria Hoppe nachweisen konnte, geht die strenge, das

²¹ Contini: Marie de Médicis (wie Anm. 14), 190f.

²² Blunt: Series of Paintings (wie Anm. 3).

²³ Cremer: Ludwig XIII. (wie Anm. 5), 176-179.

²⁴ Vgl. hierzu die demnächst erscheinende Dissertation von Ilaria Hoppe, Das Gemach einer Regentin. Zu Form, Funktion und Ausstattung der Räume Maria Magdalenas von Österreich in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz (1625), Diss. TU Berlin 2003, 237-247.

überdachte Boot der Prinzessinnen inmitten des Flusses darstellende Komposition auf eine im Zusammenhang der Planung des Zeremoniells entstandene Zeichnung von Matteo Bartolini zurück.²⁵ Das Florentiner Vorbild hatte insofern einen hohen dokumentarischen Charakter, der auch noch in der recht genauen Wiederholung der Szene im Pariser Gemälde erhalten blieb. Als vergrößerte 'Kopie' des Florentiner Freskos beanspruchte das Gemälde eine besondere Art der Authentizität nicht zuletzt auch deswegen, weil es als 'wahrheitsgetreue', den Berichten über das Ereignis folgende Darstellung gelten konnte. Interessanterweise legt das Bildprogramm der Volticina nahe, dass man in Florenz die Verdienste dieser Doppelhochzeit dem diplomatischen Geschick des Großherzogs Cosimo II. zuschrieb. Diese Vorstellung spiegelt sich sogar in der frühen Geschichtsschreibung des Großherzogtums Toscana wider, denn noch Riguccio Galluzzi rechnete die Anbahnung der französischen und spanischen Hochzeit dem Großherzog zu.²⁶ Erst indem Maria de' Medici das Gemälde von den übrigen in ihrem Audienzzimmer isolierte, beanspruchte die Königin die Verdienste um die Doppelhochzeit für sich. Dies dürfte 1627 in Paris auch nicht bezweifelt worden sein, denn das Ereignis war bereits zuvor in ihren biografischen Zyklus von Peter Paul Rubens integriert worden. Rubens hatte sich in seinem Bild jedoch nicht am Florentiner Vorbild orientiert, sondern eine allegorisierende Darstellung gewählt, die die beiden Prinzessinnen in Nahaufnahme auf dem Boot zeigt.²⁷

<13>

Umso mehr dürfte die streng das historische Ereignis aus der Vogelperspektive in Szene setzende Gemälde Marucellis den zeitgenössischen Betrachter überrascht haben, denn hier wird Marias Rolle als Friedensstifterin gänzlich losgelöst von ihrer Person dargestellt. Der Austausch der beiden Prinzessinnen auf dem Grenzfluss Bidassoa vollzieht sich über die Maßen geordnet und friedlich. Die ruhigen Wasser des Flusses werden von der aufgehenden Sonne bestrahlt. An den Ufern des Bidassoa haben sich die Truppen beider Mächte in repräsentativer Ordnung gruppiert, während die eigentlichen Würdenträger das Geschehen von Tribünen an beiden Ufern verfolgen. Eine ausgeglichene, auf Ordnung und Gleichgewicht hin konstruierte Szene, die die Verdienste der Königin weitab von persönlicher Ruhmanmaßung ganz in das Ereignis selbst verlegt, so als sei der Frieden der verfeindeten Mächte eine Konsequenz der Ordnung von Mensch und Landschaft.

<14>

Diesem Gemälde nun standen an den Längswänden Episoden gegenüber, die rechts die Beziehungen der Medici zu Frankreich und links die Hochzeit Maria de' Medicis und ihre Einschiffung nach Frankreich zeigten. Im Gegensatz zur friedvollen Hauptszene an der Stirnwand ist diesen Bildern nun ein erheblicher kriegerischer Ausdruck eigen. Besonders die Abfolge der Ereignisse an der rechten Längswand, die sich um die schon erwähnte Begegnung Franz I. von Frankreich mit Papst Leo X. gruppieren, ist von einem bemerkenswerten Kalkül gekennzeichnet. Wohl mag man den Tenor der abgebildeten Begegnung des französischen Königs mit dem mediceischen Papst im Vergleich mit der

²⁵ Hoppe: Gemach einer Regentin (wie Anm. 24), 245-246 mit Abb. 234 und 235; mein Dank gilt der Autorin für den Hinweis und für die Einsicht in ihre leider noch ungedruckte Dissertation; zu Poggio Imperiale siehe auch Ilaria Hoppe: Räume von und für Frauen? Die Gemächer der Maria Magdalena von Österreich in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz, in: Bonnet / Schellewald: Frauen (wie Anm. 4), 213-234.

²⁶ Riguccio Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il Governo della Casa Medici, a Sua Altezza Reale il Serenissimo Pietro Leopoldo Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Arciduca d'Austria, Granduca di Toscana*, 3 Bde., Florenz 1781, III, S. 315; vgl. hierzu Hoppe: Gemach einer Regentin (wie Anm. 24), 246.

²⁷ Vgl. zuletzt Waschek: *Le cycle Médicis comme discours panégyrique* (wie Anm. 1), Abb. XXXVII.

Darstellung im Florentiner Palazzo Vecchio freundlicher bewerten (Abb. 5), doch bleibt auch in Paris der Hinweis auf die Hoheit des Papstes unübersehbar. Das Gemälde wurde zur linken von der heute verlorenen Darstellung eines Seesieges des Florentiner Stefansordens über die türkische Flotte flankiert. Rechts davon folgte die Schilderung einer direkten militärischen Hilfeleistung des Florentiner Großherzogs an den französischen König, der in den Glaubenskriegen gegen die Hugenotten in arge Bedrängnis geraten war (Abb. 4).

<15>

Auf dem Gemälde von Anastagio Fontebuoni ist ganz zentral auf der linken Bildhälfte Caterina de' Medici zu sehen, vor der sich der herbeigeeilte, von Cosimo I. de' Medici geschickte Florentiner Feldherr Troilo Orsini als treuer Diener empfiehlt. Hinter ihm erstreckt sich eine beeindruckende, bis an den Horizont reichende Reiterkohorte, deren aufgerichtete Lanzen Kampfbereitschaft und Geschlossenheit zugleich demonstrieren und unmissverständlich das militärische Potenzial des Florentiner Feldherrn vor Augen führen. Caterina zeigt indes auf ihren ganz am linken Bildrand dargestellten jugendlichen Sohn, Karl IX. von Frankreich, für den Troilo Orsini in den Krieg ziehen soll. Die Abbildung des jungen Königs am unmittelbaren Bildrand verleiht der ausgreifenden Präsenz des Feldherrn mit seinem großen militärischen Aufgebot ein deutliches Übergewicht, gegenüber dem der König geradezu hilflos oder zumindest in hohem Maße hilfsbedürftig erscheint. Caterina selbst nimmt dabei eine vermittelnde, aber deutlich dirigistische Rolle ein.

<16>

Die beiden Pendants der "Begegnung Franz I. mit Leo X.", die man sich hier mittig platziert denken muss, der Sieg der Stephansritter gegen die Türken und die militärische Hilfeleistung der Florentiner in den Wirren der Glaubenskriege, verweisen jedoch – wie ich meine – nicht nur auf die militärische Macht des toskanischen Großherzogs, sondern ebenso auf dessen Sorge und Einsatz im Kampf für den rechten Glauben in Europa. Aus dieser Perspektive erfährt die Begegnung Franz I. mit Leo X. eine weitere Akzentverschiebung, wird doch den Franzosen und ihren Königen demonstriert, dass sie ohne die Dynastie der Medici ihre Ziele im Kampf für den rechten Glauben kaum hätten erreichen können. So gewinnt auch die Episode der Einschiffung der Maria de' Medici in Livorno nach ihrer Hochzeit im Jahr 1600 – einst wohl im Zentrum der linken Längswand platziert – die Bedeutung einer Hilfeleistung für die Franzosen (Abb. 3).

<17>

Anders als bei Rubens, der die Ankunft Marias in Frankreich mit der gut sichtbaren Königin in der Mitte des Bildes gemalt hatte, verschwindet Maria im Gemälde Passignanos geradezu vor der mächtigen Kulisse der Fortezza Livornos. Anstatt auf ihre Person wird die Aufmerksamkeit des Betrachters vor allem auf das mit den Fahnen des Stephansordens beflaggte Schiff in der Bildmitte gelenkt. Im Vordergrund rahmen unterschiedliche Figuren den Ausblick, die die repräsentative Darstellung des Schiffes auflockern und dem Lieblingsmaler Marias die Möglichkeit eröffneten, seine Kunst unter Beweis zu stellen. Das Nebeneinander von Edelleuten, Stephansrittern und einfachen, als muskulöse Rückenfiguren besonders bemerkenswerten Ruderern zeigt ein Gesellschaftsportrait, das sich gegenüber der eigentlichen Episode der Einschiffung fast verselbstständigt hat. Doch auch hier werden die militärische Macht der Medici und jene des von ihnen gegründeten Stephansordens besonders hervorgekehrt. Dieses Gemälde wurde einst von der heute verlorenen "Einnahme von Bona" rechts und links von der Hochzeit Maria de' Medicis flankiert (Abb. 7).



Abb. 7: Jacopo di Chimenti da Empoli (1551-1640), Die Verehelichung von Maria de' Medici und Heinrich IV. von Frankreich 1600, Mari-Cha Collection

<18>

Interessanterweise bildete nicht die Darstellung der Hochzeit Maria de' Medicis das Zentrum der Gemäldefolge an dieser Wand, sondern jene ihrer Einschiffung (Abb. 3). Zudem ist nicht ihre förmliche Hochzeit in Paris zu sehen, wie auf dem Gemälde von Rubens, sondern ihre Verehelichung per Prokura am 5. Oktober 1600 in Florenz, bei der der französische König von Marias Onkel Ferdinando I. de' Medici vertreten wurde und Kardinal Pietro Aldobrandini das Zeremoniell vollzog. Dieser Szene gingen zwei Hochzeitsszenen voraus, die in der Nähe der Eingänge des 'Cabinet doré' gehängt waren. Auf der rechten Wand war die Hochzeit des Herzogs von Orléans (des späteren Heinrich II. von Frankreich) mit Caterina de' Medici zu sehen, ihr gegenüber jene der Eltern Marias, Francesco I. und Johanna von Österreich, dargestellt (Abb.1 und 2). Die Hochzeitsgemälde zeichnen sich dabei durch eine bemerkenswerte Gleichförmigkeit aus, die ganz dem immer gleichen Zeremoniell der Eheschließung geschuldet zu sein scheint. Alle Personen sind durch ihre Porträts in den Gemälden wiederzuerkennen, auch die Kleidung wird sehr präzise wiedergegeben. Darüber zeigte sich die Königin in ihrem Dankeschreiben nach Erhalt der Bilder besonders erfreut, denn sie konnte sich in ihrem Kleid auf ihrem Verlobungsbild wiedererkennen, worüber sie offensichtlich sehr glücklich war.²⁸ Diese Art der Darstellung mag künstlerisch unbefriedigend sein, ihr kam jedoch gerade aufgrund dieser Kunstlosigkeit der Charakter eines Dokuments zu.

<19>

²⁸ "... e nella tavola che rappresenta i suoi sponsali dice d'essersi riconosciuta con quella medesima veste messe quel che ellasi messequel giorno", Brief Gondis an Cioli vom 31. 12.1627, ASF Medici 4640, fol. 753, publiziert in Marrow: Maria de' Medici (wie Anm. 3), 791.

An den Seitenwänden des 'Cabinet doré' wechselten sich also militärische und damit auch finanzielle Machtdemonstrationen von Marias Ursprungsfamilie mit Hochzeitsszenen ab, die die genealogische und dynastische Vernetzung Marias deutlich sichtbar machen sollten. Diese Mischung aus Zeremonial- und Ereignisbildern scheint nicht konsequent, doch ist zu fragen, ob der Königin die üblichen Mittel genealogisch-dynastischer Repräsentation überhaupt zur Verfügung standen. Wohl wissen wir, dass sie tatsächlich auch zwei Porträtbüsten ihres Vaters und ihres Onkels, Francescos I. und Ferdinandos I. de' Medici, aus Florenz geschickt bekam.²⁹ Als Gemälde für das 'Cabinet doré' wurden anstatt einer kontinuierlichen Abfolge von Stammesvätern jedoch Ereignisbilder gewählt, die die langjährigen Beziehungen zwischen dem toskanischen Großherzog und den französischen Königen zum Thema haben und diese zugunsten der Bedeutung der Medici interpretieren. Dabei wird der hohe Rang der französischen Könige mit dem finanziellen Potenzial der Italiener wenn nicht aufgewogen, so doch verglichen. Im Hinblick auf die Früchte der Heiratspolitik der Königinmutter, die chronologisch das letzte Ereignis markiert, dem auch durch seine Position im Audienzzimmer eine Sonderstellung zugewiesen wurde, lässt sich die Abfolge und Gegenüberstellung der Historienszenen auch als Vorgeschichte der Regentschaft der Königinmutter verstehen, auf die ihre Erfolge fokussiert, wenn nicht ganz und gar zurückgeführt werden. Als Abkömmling der Medici wird Marias Position in den Gemälden des 'Cabinet doré' unmissverständlich in der Tradition vormals geleisteter Hilfe verstanden. Maria wurde nach Frankreich geschickt, um dem Land zu helfen, ihre Ankunft fügt sich nahtlos in die wiederholten Hilfeleistungen ihrer Familie in der Vergangenheit.

Zusammenfassung

<20>

Nun wird man nicht behaupten wollen, die Gemälde aus Florenz könnten mit dem Rubenszyklus künstlerisch in Konkurrenz treten. Gleichwohl kommt ihnen eine programmatische Bedeutung zu, die nicht zu unterschätzen ist. Aus der Präsentation ihrer dynastischen Herkunft und dem Verweis auf die finanzielle Potenz ihrer Herkunftsfamilie spricht das ungewöhnliche Selbstbewusstsein einer Fürstin, deren Ansehen in Paris eher darunter gelitten haben dürfte, "nur" als Tochter eines italienischen Großherzogs betrachtet worden zu sein. In der Berufung auf ihre Herkunftsfamilie erhoffte sie sich offenbar ein Maß an Anerkennung, das ihr am französischen Hof nicht immer entgegengebracht wurde. Es ist dabei bemerkenswert, welche Argumentation mit den Florentiner Gemälden transportiert wird. Wie bereits gezeigt, führen uns die Bilder selbst an den Florentiner Hof zurück. Einige von ihnen haben den Charakter von Kopien bzw. Varianten bereits existierender Gemälde. Dies gilt nicht allein für die Hochzeitsszenen, die allesamt nach den Gemälden bzw. Vorzeichnungen Jacopo da Empolis geschaffen wurden und Variationen eines Sujets darstellen, das in Florenz ganz prominent im 'Salone da Cinquecento' des Palazzo Vecchio präsentiert wurde, sondern auch einige Ereignisbilder, allen voran für das zentral gehängte Gemälde, der Austausch der Prinzessinnen auf dem Grenzfluss Bidassoa.

<21>

Ging es in den 'Originalen' in Florenz eher um den Stolz, die eigene Familie durch hochrangige Eheschließungen mit dem europäischen Hochadel verschwägert zu sehen und dabei vor allem bedeutende politische Allianzen gewonnen zu haben, so war Maria de'

²⁹ Im Brief Gondis an Picchena vom 22.11.1624 ist die Rede von "due statue di marmo de' Ser.mi Gran Duchi Ferdinando e Francesco di gloriosa memoria [...] di mano di Gio. Bologna", ASF Medici, 4637, unpaginiert, publiziert in: Marrow: Maria de' Medici (wie Anm. 3), 788. Am 21.1.1625 schreibt Gondi an Picchena, dass die beiden Statuen bereits eingetroffen sind, ASF Medici 4638, unpaginiert, publiziert in Marrow: Maria de' Medici (wie Anm. 3), 788.

Medici darum bemüht, ihre eigene Abstammung nicht allein auf die Familie Medici zurückzuführen, sondern ihre Stellung als Enkelin des Kaisers und Nachfahrin einer französischen Königin zu unterstreichen. Für ein solches Beispiel der dynastischen Argumentation einer Frau gibt es kaum Vorbilder. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass das Vorbild auch hierfür in Florenz zu suchen ist. Zur gleichen Zeit, in der Maria sich Gedanken über ihr Audienzzimmer machte, ließ sich Maria Magdalena von Österreich, die Witwe des früh verstorbenen Cosimo II., einen imposanten Witwensitz einrichten. Mit der Freskierung zahlreicher seiner Räume beauftragte sie den Maler Matteo Roselli und seine Werkstatt. Erstaunlicherweise finden wir hier in der sogenannten 'Anticamera del Granduca' einen Freskenzyklus, der Episoden aus der habsburgischen Geschichte zeigt, wie etwa die Belagerung von Tunis durch Karl V. bis hin zu den Taten des Bruders der Großherzogin, Kaiser Ferdinands II.³⁰ Auch dieser Zyklus wurde 1623 begonnen, so dass er Maria nicht als Anstoß gedient haben kann. Dennoch sind die Fresken das einzige mir bekannte Beispiel für den Rekurs einer Fürstin auf die Geschichte ihrer Herkunftsfamilie, mit der sie ihren Rang am Hof des Ehemanns offenbar zu konsolidieren suchte. Maria beließ es freilich nicht bei unverfänglichen Historien aus der Geschichte der Medici. Ihr ging es offenbar um die Affirmation ihrer Position und ihrer Friedenspolitik, die sie mit großem Geschick zu inszenieren wusste.

Autorin

Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra
FB 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
55099 Mainz
oymarra@uni-mainz.de

Empfohlene Zitierweise:

Elisabeth Oy-Marra : Repräsentation als Selbstbehauptung: Das dynastische Selbstverständnis der Maria de' Medici am Beispiel der Ausstattung ihres Audienzzimmers im Palais du Luxembourg , in: *zeitenblicke* 8, Nr. 2, [30.06.2009], URL: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/oy-marra/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-19697
Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.

³⁰ Hoppe: Räume (wie Anm. 24).