

kers shop for Croesus“ nannte, konzedierte: „I love his Fragonard Room“. Dann zogen die Bilder weiter nach Amerika, und nach Morgans Tod 1913 erwarb sie Frick und installierte sie in seinem neuen, an eine französische *Maison de Plaisance* erinnernden Haus an der Fifth Avenue, in dem er – wie in New York noch um 1960 verbreitet wurde – zwischen seinen märchenhaften Kunstschatzen die *Financial Times* gelesen haben soll.

Die Schilderung dieser Odyssee von Fragonards Panneaux ist der glänzendste und archivalisch lückenlos abgesicherte Teil von Baileys Buch. Die ganz große Monographie über Fragonards Ge-

mälde, welche diese in die Tradition der Liebesgartenbilder seit Rubens stellen müsste, bleibt noch zu schreiben. Rosenbergs Wunsch, mit dem wir diese Besprechung begannen, ist noch nicht erfüllt.

PROF. DR. WILLIBALD SAUERLÄNDER

Raum, Macht, Geschlecht: Repräsentatives Bauen in der Toskana

Ilaria Hoppe
**Die Räume der Regentin. Die Villa
 Poggio Imperiale zu Florenz.**
 Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2012.
 344 S., 129 s/w Abb., 17 Farbtaf.
 ISBN 978-3-496-01442-3. € 49,00

Die vorliegende Arbeit stellt eine aktualisierte und gekürzte Fassung der im Jahr 2003 an der Technischen Universität Berlin eingereichten kunsthistorischen Dissertation der Autorin dar. Die Publikation ist reich illustriert; allerdings sind die Schwarz-Weiß-Abbildungen durchgehend sehr klein gedruckt, so dass zahlreiche Details des umfangreichen Freskenprogramms der Villa Poggio Imperiale leider nicht ausreichend zur Geltung kommen.

Gegenstand des Buches ist der Umbau der Villa bei Florenz durch die habsburgische Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich (1589–1631),

die jüngste Tochter des gegenreformatorisch eingestellten Erzherzogs Karl II. von Innerösterreich und seiner Frau Erzherzogin Maria. Zu letzterer erschien vor kurzem eine umfangreiche Monografie (Katrin Keller, *Erzherzogin Maria von Innerösterreich [1551–1608]. Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Wien/Köln/Weimar 2012), die die derzeitige „Konjunktur“ in der Frühneuzeitforschung zu europäischen Höfen und zur aristokratischen Kultur unterstreicht.

REPRÄSENTATIONSARCHITEKTUR

Die Frage, in welcher Hinsicht Maria Magdalena die architektonisch und in den Wandmalereien neu gestaltete Villa tatsächlich für ihre eigenen Repräsentationsansprüche nutzte, ist – auf der Basis einer guten Quellenlage – das zentrale Problemfeld der Autorin. Über Fragen der ikonographischen Konzeption hinaus bietet sie Interpretationen des ge- und umbauten Raums als Ausdruck sozialer Ordnung. Die Autorin hat insofern mit kunsthistorischen *und* historischen Fragestellungen zu tun, als es dabei nicht nur um die Ausstat-



Abb. 1 Filippo Tarchiani, Deckenfresko im Großen Saal des Erdgeschosses der Villa Poggio Imperiale, nach 1624 (Hoppe 2012, Taf. XVII)

tung, sondern auch um die Stellung der Erzherzogin selbst geht, der von der Forschung lange vorgeworfen wurde, die unter ihrem Gemahl, Großherzog Cosimo II. de' Medici (1590–1621), blühende Kultur in Florenz durch Bigotterie beendet zu haben (Estella Galasso Calderara, *La Granduchessa d'Austria. Un'amazzone tedesca nella Firenze medicea del '600*, Genua 1985; die grundlegend negative Einschätzung von Maria Magdalena geht zurück auf: 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).

Wie kaum an einem anderen Beispiel des italienischen 17. Jh.s können somit anhand der Villa Poggio Imperiale Fragen der Verbindungen zwischen Raum, Macht und Geschlecht am Hof der Frühen Neuzeit (so auch der Titel des ersten Kapitels) ausführlich behandelt werden. Diesem Umstand trägt die Autorin mit einem längeren Kapitel zur Person der habsburgischen Erzherzogin Rechnung (17–34), deren besondere Bedeutung auch darin zu suchen ist, dass nach dem plötzlichen Tod

ihres Gemahls, Cosimos II., zwar dessen erstgeborener Sohn Ferdinando als Großherzog eingesetzt wurde, aber bis zu seiner Volljährigkeit (1628) Mutter und Großmutter gemeinsam die Regierung innehatten. Diese signifikante Zäsur des Jahres 1628 unterstreichen zudem zahlreiche Porträts (unter anderem Maria Magdalenas als Witwe) mit programmatischem Anspruch, die sie an europäische Höfe sandte, wie Hoppe ausführlich darlegt (28–30).

1622, und damit wird der eigentliche Konnex zur Ausstattung der Villa Poggio Imperiale hergestellt, kaufte Maria Magdalena den ehemals als Villa Baroncelli bekannten Landsitz und ließ ihn bis 1624 durch den Architekten Giulio Parigi zu einem repräsentativen Vierportikenhof mit einem ausgefeilten Raumprogramm und – dies wird besonders in der Gestaltung des Innenhofs deutlich – manifesten „Anspruch an Magnifizenz nach antikem Vorbild“ (55) umgestalten.

ANTIKENNAHE AUSSTATTUNG

Das im Anhang des Buches abgedruckte Inventar von 1625 sowie die Hofchronik versetzen die Autorin in die glückliche Lage, Funktion und Dekoration der Räumlichkeiten genauer bestimmen zu können: Die Ausstattung reicht über Darstellungen berühmter Frauen der Antike (Semiramis, Artemisia, Sophonisbe und Lukrezia) sowie Fürstinnen des Heiligen Römischen Reiches im „großen Saal“ (95–124; *Abb. 1*) über das ehemalige Vorzimmer der Regentin, das zwischen dem Saal und dem Schlafgemach lag und mit Taten alttestamentlicher Frauen in den Lünetten ausgestattet ist (124–146), bis zum anschließenden Raum, dem ehemaligen Schlafgemach der Erzherzogin, mit der dortigen Visualisierung von Märtyrerinnen des Frühchristentums (146–168). Den Abschluss der Enfilade, zu der auch mehrere Kabinette gehörten, bildete eine Galerie (*volticina*).

Eine Ergänzung findet dieses Programm durch Repräsentationsräume des jungen Erzherzogs, der innerhalb des Appartements seiner Mutter über zwei Räumlichkeiten verfügte, die Szenen aus dem Leben habsburgischer Regenten von Rudolf I. bis Ferdinand II. zeigen (169–178), ergänzt um

Episoden der *Pietas* Rudolfs I. und Maximilians I. (178–189). Das umfangreiche Programm gipfelt in der *Vita Cosimos II. de' Medici* in einer am Ende der südlichen Enfilade des Erdgeschosses gelegenen *volticina*.

Damit sind allerdings nur die wandfesten Teile der umfangreichen Ausstattung bezeichnet. Gerade die Auswertung des angesprochenen Inventars verdeutlicht aber, warum die Villa bereits im 17. Jh. zu den erstrangigen Attraktionen gerechnet werden konnte, als deren eigentliche konzeptuelle Urheberin von der Autorin Erzherzogin Maria Magdalena bezeichnet wird (72).

INHALTLICHE SPEZIFIKA

Worin liegt nun angesichts der Tatsache, dass in der Villa Poggio Imperiale essentielle Elemente mediceischer Repräsentationskultur übernommen wurden, das inhaltliche Spezifikum der Ausstattung dieser Villa? Ilaria Hoppe vermutet hier eine „Verbindung von mediceischer Sammlungstradition, reformkatholisch geprägter Ikonographie sowie habsburgischer Heraldik und Verweisen auf die kaiserliche Tradition“ (76), wobei durch die prominente Positionierung des österreichischen Bindenschildes, von Hoppe fälschlich als „habsburgische Bindenschild-Legende“ (110) bezeichnet, eine viel weiter reichende Traditionslinie bemüht wird. Der nicht geringe Anspruch, der mit einem solchen Programm im Kontext einer *villa suburbana* verbunden ist, steckt zugleich den herrschaftlichen und ideellen Handlungsraum Maria Magdalenas ab.

Aus diesem Grund beschränkt sich Hoppe nicht nur auf die minutiöse Darlegung des detailreichen Programms, sondern zugleich werden das Zeremonielle, die Überschneidungen öffentlicher wie privater Handlungsräume sowie die damit angesprochenen Adressatenkreise in ihre Untersuchung einbezogen (84–93). Auch wenn die Autorin überzeugend darlegen kann, dass die Erzherzogin selbst gleichsam als Initiatorin für die Ausgestaltung der Villa anzusprechen sein dürfte (ein Befund, den auch die Wahl des Buchtitels, *Die Räume der Regentin*, spiegelt), so greift das eingangs skizzierte Bildprogramm doch ungewöhnlich weit über

Abb. 2 Matteo Rosselli, Rudolf I. und der Priester, nach 1624. Fresko im ehem. Schlafgemach Ferdinandos II. in der Villa Poggio Imperiale (Mina Gregori [Hg.], *Fasto di Corte*, Bd. I, Florenz 2006, Taf. XCIV)



die Repräsentationsabsichten einer Witwe als Regentin hinaus.

Eine erneute, detaillierte Betrachtung des Freskenprogramms zeigt, dass zwischen den Personen, die als „historische Modelle“

(102) zu bewerten sind, so etwa den Heldinnen aus der antiken und alttestamentlichen Geschichte sowie den Fürstinnen des Heiligen Römischen Reiches mit einem sich in ihren Handlungen und Eigenschaften spiegelnden, in Personifikationen konkretisierten Tugendkanon von Opferbereitschaft, Gehorsam und Keuschheit einerseits, und den Regenten des *Sacrum Imperium* andererseits zu differenzieren ist. Zudem legt der sehr weite Referenzrahmen der Persönlichkeiten aus Antike, Altem Testament und Historie nicht nur konkrete Identifikationspotentiale in Bezug auf Maria Magdalena und ihre Dynastie frei, sondern muss auch – dem Zeitgeschmack entsprechend – die Möglichkeit mit einschließen, dass hier Moden gefolgt wird, wie sie in Ausstattungen dieser Zeit häufig auftreten.

Daran ändert auch der Umstand nichts, dass jeweils Momente aus den Historien festgehalten sind, die das jeweilige Verdienst der dargestellten Frauen betonen, seien es alttestamentliche Heroinnen oder heilige Jungfrauen bzw. Märtyrerinnen. Dazu kommt das Faktum, dass durch das malerische Programm jeweils unterschiedliche Stände (Jungfrau, Witwe etc.) angesprochen werden, die zwar generell als vorbildlich gelten mussten, aber zugleich unterschiedliche Lebenshaltungen und -muster reflektierten und nicht im Hinblick auf eine Person zur Deckung gebracht werden konnten.

PIETAS AUSTRIACA

Eine zusätzliche Steigerung erfährt diese Problemstellung durch das Ausstattungsprogramm in den Räumen für Ferdinando II. de' Medici, da hier im wesentlichen Momente der *Pietas Austriaca* im Zentrum stehen und damit jene mit der eucharistischen Frömmigkeit, der Kreuzesfrömmigkeit und der Marienverehrung als zentral angesehene Wesenseigenschaften, welche die Auserwähltheit des Erzhauses Habsburg unterstreichen sollten. Da eine schriftliche Ausformulierung des Konzepts nicht vor der wichtigen Publikation *Pietas Austriaca* von Diego Tafuri (Innsbruck 1655) festzumachen ist, handelt es sich bei dem großen Freskenprogramm der Villa Poggio Imperiale eigentlich um eine Visualisierung habsburgischer Frömmigkeit *ante litteram*.

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber auch hier, dass das Konzept weiter ausgreift und jenseits der *Pietas Austriaca* eben nicht auf theologische oder frömmigkeitsgeschichtliche Spezifika des Hauses Habsburg zielt, sondern vor allem mittels politischer Ereignisse oder Schlachten die ruhmreiche Geschichte der Verteidigung der Rechtgläubigkeit in den Mittelpunkt stellt. Diese Vorgehensweise leuchtet insbesondere angesichts der Funktion der Räume für den jungen Ferdinando ein (169–189). Insofern geht es um eine bewusst vor Augen geführte Polarität von *ecclesia catholica*

und unterschiedlichen „Glaubensfeinden“, ob diese nun – wie die Osmanen – 1529 vor Wien standen oder aber wie im Jahr 1535 von Kaiser Karl V. aus Tunis vertrieben wurden. Parallel dazu wird in zwei Szenen wiedergegeben, wie der spätere Kaiser Ferdinand II., der Bruder der Erzherzogin Maria Magdalena, Protestanten aus Innerösterreich vertreibt bzw. 1620 in der Schlacht am Weißen Berg über diese triumphiert.

In raffinierter Weise fungiert in den beiden letztgenannten Darstellungen der berühmte (kaiserliche) Namensvetter Ferdinand (!) als Garant für den Sieg des Katholizismus, wobei in der Auswahl der Szenen Frömmigkeitsgeschichte und weltpolitisches Ereignis im Sinne von eben erst stattgefundenen Zeitgeschichte zusammenfallen. Diese auffällige Betonung des Zeitgenössischen verdeutlicht nicht zuletzt die Visualisierung der *Vita Cosimos II. de' Medici* in der *volticina* (189–198): Sie ist – damit die Tradition habsburgischer Ruhmestaten weiterführend – den militärischen Erfolgen über die Osmanen durch den St.-Stephans-Orden unter der Herrschaft Cosimos gewidmet.

GEMALTE LEGITIMATION

Auch im Schlafgemach Ferdinandos sind den Darstellungen in den vier Lünetten Eigenschaften habsburgischer Herrscher zugeordnet, welche die *Pietas Austriaca* eigentlich nur tangential berühren und vielmehr auf Tapferkeit und Treue zielen. Dies wird nicht nur bei der Verurteilung Hans Pienzenauers durch Maximilian I. als Exemplum für die harten Folgen mangelnder Treue gegenüber dem Herrscher deutlich, sondern auch in der sehr speziellen Wiedergabe des berühmten Sujets „Rudolf von Habsburg und der Priester“, das der ausführende Künstler Matteo Rosselli weniger im Zeichen der Eucharistieverehrung wiedergab, vielmehr Rudolf in der Ausführung des „Stratordienstes“ zeigt (*Abb. 2*) und mit diesem Nachweis des rituellen Dienstes eines Stallknechts den habsburgischen Stammvater geschickt in der ruhmreichen Genealogie des ersten christlichen Imperators, Konstantin, positioniert. Auch hier ist es der von Hoppe betonte Gedanke der „kontinuierliche[n] Sukzession“ (185) von Rudolf I. bis zur

Gegenwart, der als wichtiges Argument für die Legitimierung der Dynastie dienen konnte.

Die Autorin geht in ihrer Erläuterung der unterschiedlichen Themenkreise auch auf die Tradition der Fürstenspiegel im 16. und 17. Jh. ein (186–189). Weniger als theoretische Begründung dürfte aber für die Wahl der Sujets von Bedeutung gewesen sein, dass mit siegreicher Schlacht, Demütigung des Aufständischen, Treueeid und Stratordienst vier exemplarische Eigenschaften des Fürsten im Sinne eines „ideale[n] Bild[es] des männlichen Herrschers“ (185) schlechthin vorgeführt werden. Die *Pietas* steht hier weniger als Kennzeichen im Sinne eines dynastischen Frömmigkeitsnachweises im Mittelpunkt, sondern vielmehr als integraler Bestandteil der Biographien von Habsburgerregenten.

I laria Hoppe führt mit ihrem präzise recherchierten Werk zur Programmatik der Villa Poggio Imperiale ein instruktives Beispiel vor, das zudem geeignet ist, grundsätzliche Fragen frühneuzeitlicher Repräsentationskultur zu beleuchten. Darstellungen „berühmter Frauen und Männer“ fungieren in der malerischen Ausstattung als Grundlage für ein Programm, „das auf die Ansprüche der Regentin Maria Magdalena von Österreich zugeschnitten war“ (205). Die Erstellung des entsprechenden Konzepts traut die Autorin der Erzherzogin selbst zu (219). Das Studium der ikonographischen Folgen der „Donne famose“ oder der „Neuf Preux“ zeigt aber zugleich, dass man bei der Ausarbeitung der Konzeption für Poggio Imperiale höchst subtil vorging und keineswegs standardisierte Schemata übernahm, vielmehr tradierte Konzepte motivisch und inhaltlich höchst variantenreich auf die Fürstin übertrug. Diese eröffnete sich mit einem Netzwerk von mythologischen und sakralen Identifikationsfiguren einen schillernden Handlungsraum, der viel über das Selbstverständnis einer ganzen Dynastie auszusagen vermag.

PD DR. WERNER TELESKO