

ten (Honisch, S. 19: die „Gruppe Junger Westen, in der außer Emil Schumacher und Ernst Herrmans vor Originalität niemand überschäumte“). Da jedoch dem Besucher durch keinerlei Wegweiser geholfen wurde, verwandelte sich ihm die Ausstellung bald in ein Labyrinth. Erst der große Informel-Saal wirkte als Wegmarke. Dann ging es weiter durch alle Haupt- und Nebenwege der westdeutschen Kunstgeschichte mit einer Vollständigkeit, die auch den Geduldigsten ermüdete. Zero, Farbfeld, Neuer und Kritischer Realismus, Pop Art, Spurensicherung, Fluxus, Video, Kunst und Politik, bis zu „Es wird wieder gemalt“ — da wurde nichts ausgelassen, alles ordentlich angeführt zwischen Wunderlich, Ulrichs, Paik und Endart. Parkplätze an dieser schier endlosen Autobahn waren der Zero-Raum, der für den Hausherrn einen, wenn nicht *den* Höhepunkt der deutschen Nachkriegskunst markierte, ferner ein Raum mit Berliner Malerei aus den frühen 60er Jahren, ganz wie in London, ein Düsseldorf-Raum mit Polke, Richter, Beuys, Ruthenbeck, Palermo, endlich der untere zentrale Hauptraum mit — siehe da — Baselitz, Lüpertz, Kiefer, Immendorff, Penck und Höckelmann sowie die obere Halle, die als Spielwiese für die Allerjüngsten freigegeben war, in einer Zusammenstellung allerdings, die ein Konzept vermissen ließ. Was hier nun auch noch Richter und Hödicke (warum nicht Koberling?) zu suchen hatten, blieb unerfindlich.

Nicht nur die Überfülle, auch die Qualität mancher Einzelwerke ließ ein Unbehagen aufkommen. „Lieber früh als gut“, faßte Honisch die Ausstellungsphilosophie zusammen; im Zweifelsfall wurde das kunsthistorische Dokument erstklassiger Qualität vorgezogen. Um so stärker erlebte man die bedenklichen Seiten am inflationären Wandel der Stile und Stimmungen unserer Zeit, wo die Thesen von gestern bereits heute abgenutzt klingen.

Neue Erkenntnisse über „Kunst in der Bundesrepublik“? In Berlin erschien diese Kunst nur als guter internationaler Durchschnitt, der Probleme mit der Vergangenheit hat, Anregungen aus Frankreich, Italien und Amerika holt. Das Außergewöhnliche der jüngeren Hauptgestalten Beuys, Baselitz, Lüpertz, Polke, Richter, Immendorff, Kiefer oder Rückriem wurde nicht recht deutlich. Das war in London besser gelungen.

Ernst Busche

Rezensionen

JANET COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*. Princeton, New Jersey, 1984, 343 S., 198 Abb., \$110.50

Titel und Untertitel des gewichtigen Buches von Janet Cox-Rearick werden dem Leser erst nach Bewältigung der Lektüre voll verständlich. Während der Haupttitel, wohl aus Gründen der Publizität gewählt, vermuten läßt, daß hier die großen dynastischen Bildersyklen der Medici im Palazzo Vecchio etc. im Zentrum stehen (sie kommen nur am Rande vor), lenkt der Untertitel den Blick auf einen Maler und drei Mitglieder der Medici-Familie, die mit ihren Lebensdaten das gesamte 15. und drei Viertel des 16. Jahrhunderts umfassen.

Neugierig gemacht durch diese enigmatische Titelei, schlägt man das Inhaltsverzeichnis auf und sieht, daß das Buch in vier große Abschnitte gegliedert ist: 1) „Imagery of Dynasty and Time in Leonine Florence (1513—1521)“; 2) „Imagery of Dynasty and Time at Poggio a Caiano (1490—1582)“; 3) „Cosmic and Dynastic Imagery in the Art of Leo X (1513—1521)“ und 4) „Cosmic and Dynastic Imagery in the Art of Duke Cosimo de' Medici (1537—1574)“.

Aus dieser Gliederung erhellt schon, was Cox-Rearick dann ausführlicher in ihrer Einleitung darlegt: es geht ihr in erster Linie um „images of dynastic continuity that proclaimed the family's legitimacy as rulers of Florence“ (S. 6), sowie um die kosmischen und astrologischen Bildthemen, die die göttliche Vorsehung der Medici-Herrschaft unter Beweis stellen sollten („the cosmic and astrological images that were used to demonstrate that the Medici were predestined by Divine Providence to rule“, *ibid.*). Das Hauptaugenmerk gilt der Zeit Leos X., von dessen Aufträgen aus der Blick auf die Vorläufer unter Lorenzo il Magnifico und das Nachwirken unter Cosimo I. und Francesco gerichtet wird. Im Brennpunkt steht dabei die Villa Poggio a Caiano (deren Dekorationsphasen allen drei Epochen angehören) und hier besonders die im Auftrage Leos X. von Pontorno gemalte Lünette *Vertumnus und Pomona*, die nicht nur im zweiten Abschnitt ausführlich behandelt wird, sondern erneut ein ganzes Kapitel im dritten, den kosmologischen Bildern gewidmeten Abschnitt beansprucht.

Für dieses Fresko hatte erstmals Matthias Winner 1964 eine politische Interpretation vorgeschlagen („Pontorno und die Medici in Poggio a Caiano“, *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, N. F. 12, 1963—64, 9—11) und damit den Grundstein für eine Reihe weiterer Untersuchungen zur politischen Ikonographie der Medici gelegt. Auf die Ergebnisse dieser Arbeiten greift Cox-Rearick in den ersten Kapiteln ihres Buches zurück, in denen sie sich mit den Themen der Medici-Propaganda zur Zeit Leos X. beschäftigt und eine ausführliche Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse gibt.

Die propagandistische Thematik erlebte einen ersten Höhepunkt in den ephemeren Dekorationen zur Feier der Rückkehr der Familie aus dem Exil (1512), die teilweise auf den Medici-Impresen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts basierten (dem Diamantring mit dem Motto SEMPER, dem immergrünen bzw. neuausschlagenden Lorbeer, „broncone“, u. a.), die Cox-Rearick eingehend bespricht, wobei sie (nicht immer überzeugend) dafür plädiert, die Anfänge der politischen Medici-Ikonographie (d. h. hier vor allem: die dynastische Thematik) bereits in der Zeit des Lorenzo il Magnifico anzusiedeln. Dazu schlägt sie vor, eine Reihe von Impresen, die nach Auskunft der späteren Quellen im 16. Jahrhundert entstanden sind, in die Zeit des Lorenzo il Magnifico zurückzudatieren; diesem Ziel dient auch ihre Interpretation des Majolika-Frieses vom Portikus der Villa Poggio a Caiano als politische, auf Lorenzo il Magnifico bezogene Allegorie der Medici-Herrschaft („Laurentian allegory of Medici dynasty and rule“, S. 83). Es fragt sich allerdings, ob hier nicht Werken des 15. Jahrhunderts programmatische Aussagen unterstellt werden, die erst in der Kunst des 16. Jahrhunderts eine Rolle spielen sollten. C.-R.s Versuch, der politischen Medici-Ikonographie des Cinquecento eine möglichst weit zurückreichende Tradition zu verleihen, birgt die Gefahr in sich, die Unterschiede, die zwischen den Medici-Programmen des 15. und denjenigen des 16.

Jahrhunderts bestehen, zu nivellieren: zu dem Faszinosum des von C.-R. untersuchten Zeitraums gehört doch gerade, daß eine bereits bestehende, aber im wesentlichen von humanistisch-literarischem Gedankengut geprägte Bilderwelt nach der Exilrückkehr der Medici plötzlich mit neuen, politischen Aussagen „aufgeladen“ wird.

Unter den Medici-Impresen ist es vor allem die des Lorbeer-Broncone, der man in der Kunst der Medici immer wieder begegnet, so auch in Pontormos Porträt des Cosimo Vecchio, dem ein eigenes Kapitel vorbehalten ist. Wie in der Literatur bereits öfter bemerkt, bringt in diesem, um 1519 datierten Bildnis des berühmtesten Medici-Ahnen der Lorbeer zusammen mit dem Virgil entlehnten Motto „*uno avulso non deficit alter*“ die Hoffnung auf dynastischen Fortbestand der Medici zum Ausdruck. Darin spiegelt sich die dynastische Situation der Zeit, die nach dem Tode Giulianos (1516) und Lorenzos (1519) mehr als prekär war und die auch die Freude Leos X. über die Geburt eines Sohnes in der bis dahin politisch wenig einflußreichen Nebenlinie der Familie begreiflich macht: gemeint ist der am 11. Juni 1519 geborene Cosimo, Sohn des Giovanni dalle Bande Nere; ein Ereignis, mit dem der Porträtauftrag an Pontormo verschiedentlich in Beziehung gesetzt wurde. Es erscheint jedoch fraglich, ob seine Geburt tatsächlich „an important theme (...) in the dynastically oriented art of the Medici in the late years of Leo's pontificate“ (S. 43 f.) war, oder ob hier nicht dieser Geburt nachträglich, aus der Kenntnis des Verlaufs der späteren Medici-Geschichte, eine Bedeutung unterlegt wird, die sie für Leo X. und seine Zeitgenossen, zu einer Zeit, als die Überlebenschancen eines Neugeborenen stets fraglich waren und die Hoffnungen sich eher auf Ippolito und Alessandro stützten, schwerlich haben konnte. Die dynastische Thematik, die in dieser Zeit die Aufträge der Medici (mit-)bestimmt, basiert vermutlich vielmehr auf allgemeinen Konzepten als auf der spezifischen Figur des neugeborenen Cosimo — dessen Geburt allenfalls die Hoffnungen auf eine positive Zukunft der Dynastie bestärkte, ohne daß sich jedoch diese Hoffnungen allein auf ihn gründeten.

Dynastische Thematik und die reichliche Verwendung von Medici-Impresen kennzeichnen auch die auf Wunsch Leos X. begonnene Dekoration des Salone in Poggio a Caiano, deren Erörterung im Mittelpunkt der Arbeit von Cox-Rearick steht (S. 87—153 u. 199—227). Für das Programm zeichnete der dem Kunsthistoriker vor allem als Verfasser der ersten Abhandlung über Impresen bekannte Paolo Giovio verantwortlich, während, will man den Worten Vasaris Glauben schenken, die Auftraggeberseite drei Familienmitglieder der Medici umfaßte: Leo X., Kardinal Giulio sowie Ottaviano de' Medici. Nimmt man hinzu, daß beim Tode Leos X. (1521) weniger als ein Drittel der zur Verfügung stehenden Wandflächen bemalt war, daß ein Versuch Clemens' VII. (= Giulio de' Medici), die Fresken in den dreißiger Jahren durch Pontormo vollenden zu lassen, erfolglos blieb und daß die Fertigstellung der Ausmalung erst zwischen 1578 und 1582 durch Alessandro Allori erfolgte, der das Dekorationssystem erheblich änderte und hinsichtlich der Themen durch Vincenzo Borghini beraten wurde, so ist dies eine Situation, die in mehr als einer Hinsicht Spekulationen Tür und Tor öffnet, wie Cox-Rearick selbst freimütig zugibt: „...invites speculation as to the nature of, and possible interrelation between, three programs for its decoration“ (S. 93). Ihre an anderer Stelle (z. B. S. 221) geäußerte Vermutung, es habe möglicherweise auch noch ein Plan aus

der Zeit Lorenzos zur Verfügung gestanden, würde diese Lage zusätzlich komplizieren, kann jedoch außer acht gelassen werden.

Cox-Rearicks Aussagen darüber, wie diese Programme ihrer Meinung nach zusammenhängen, sind freilich nicht immer eindeutig: liest man auf S. 96 noch: „the extent to which Vincenzo Borghini and Allori followed Giovio's original scheme is far from clear“, so wird man auf S. 97 dagegen mit der Vermutung konfrontiert, daß Allori die antiken römischen Themen aus dem Programm Giovios übernahm, und lediglich ihre Beziehung zu den bereits 1520/21 ausgeführten Fresken sowie deren Anspielung auf die Medici nicht mehr richtig verstand (und entsprechend werden im folgenden die Themen der Fresken Alloris als Bestandteil des ursprünglichen Programms behandelt); erst wenn man schließlich liest, das Motto in der Lünette Alloris habe Borghini möglicherweise aus Giovios Programm übernommen („may have been adopted from Giovio's original program for the lunette“, S. 148) wird deutlich, daß Cox-Rearick von der Annahme ausgeht, das Programm Paolo Giovios habe Borghini noch in schriftlicher Form vorgelegen; eine Annahme, die stillschweigend voraussetzt, daß a) 1520 ein Programm *schriftlich* festgelegt wurde, b) dieses um 1578 Vincenzio Borghini noch zur Verfügung stand und c) er diesem auch noch folgen wollte. Gegen jede dieser Annahmen sprechen eine Reihe von Gründen. Um mit dem letzten Punkt zu beginnen: Schon die Vermutung Cox-Rearicks, daß man sich bei der Wiederaufnahme der Ausmalung nach über 50 Jahren an dem ursprünglichen Programm orientiert habe, hätte einer ausführlicheren Begründung bedurft; gibt es doch mehr als ein Beispiel dafür, daß politisch-propagandistische Freskenzyklen nach weit kürzerer Unterbrechung (und bei vorhandenem schriftlichem Programm) mit geänderter Thematik vollendet wurden. Gegen das Vorhandensein eines solchen Programms sprechen aber nicht zuletzt die von Vasari überlieferten mythologischen Themen, mit denen Pontormo unter Clemens VII. (der ja bereits an der ersten Ausstattungsphase beteiligt war) die Fresken vollenden sollte. Schließlich ist aber zu fragen, ob überhaupt ein schriftliches Programm je vorlag; da Paolo Giovio nachweislich 1520 in Florenz war, hätte er die Themen durchaus auch mündlich mit den Künstlern besprechen können. Im Hinblick auf die Ergänzung des Programms Giovios, wie es Cox-Rearick sieht, muß ferner angemerkt werden, daß es alles andere als selbstverständlich ist, daß nur vier Historienszenen geplant waren; das ursprüngliche Dekorationssystem der Längswände (vor Alloris einschneidenden Änderungen) war, wie bereits Ingeborg Fraenkel (*Andrea del Sarto*, Straßburg 1935, S. 116—120; ebenso John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, S. 80 f. mit Rekonstruktionszeichnung) gezeigt hat, daraufhin konzipiert worden, beide Wände in drei gleichbreite Felder zu gliedern; jeder Rekonstruktionsversuch des Programms Giovios müßte also in Rechnung stellen, daß möglicherweise sechs oder mehr (denn was unterhalb der Lünetten geplant war, entzieht sich völlig unserer Kenntnis) Historien vorgesehen waren. Cox-Rearick hat ferner übersehen, daß die Landschaft im Fresko Franciabigios in den schmalen Streifen rechts der ursprünglich das Hauptbildfeld begrenzenden Säule hineinreicht; ihre Vermutung, daß diese schmalen Felder möglicherweise Personifikationen aufnehmen sollten (S. 92), ist damit hinfällig.

Nach diesen Prämissen sei nun im einzelnen auf das eingegangen, was Cox-Rearick zu dem, was sie als Programm Giovios ansieht, an Interpretationen vorschlägt. Wie alle

bisherigen Interpreten der Fresken des Salone muß sie sich dabei mit der Deutung Raffaello Borghinis auseinandersetzen, der 1584 Franciabigios *Rückkehr Ciceros aus dem Exil* als Anspielung auf Cosimo il Vecchio und dessen Exilrückkehr, Sartos *Tribut an Caesar* und die beiden Fresken Alloris als Anspielungen auf Lorenzo il Magnifico erklärt hatte. Bei Franciabigios *Cicero* folgt Cox-Rearick der Interpretation Raffaello Borghinis; ferner sieht sie hier aber auch eine Anspielung auf Lorenzo de' Medici, (da in seinem Leben ebenfalls eine Rückkehr, nämlich die vom Besuch bei Ferrante in Neapel, eine Rolle spielte), und noch einen weiteren Verweis vermutet sie hier, nämlich den auf Giuliano de' Medici, da dieser der erste Medici war, der nach der Verbannung 1512 wieder nach Florenz kam. Während letztere Anspielung, die erstmals Matthias Winner vorgeschlagen hatte (und für die die jugendlichen und bärtigen Gesichtszüge des „Cicero“ einen sichtbaren Anhaltspunkt im Fresko bilden), bis zu einem gewissen Grade hypothetisch bleiben muß — und die Anspielung auf Lorenzo noch mehr, da hier nichts im Fresko darauf hinweist und das Ereignis überdies auch keine Rückkehr aus dem Exil war —, so sieht Cox-Rearick hierin bereits ein Muster für die Interpretation der übrigen Szenen („this association sets a pattern for the *istorie* of a secondary allusion in each to Leo's father“, S. 103). Gewiß: Viele derartige Anspielungen wären möglicherweise den Zeitgenossen vorstellbar gewesen; wenn es jedoch um die Erklärung der *Fresken* geht, dessen, was das Bild an Bedeutung sichtbar machen kann, so muß ein solches Vorgehen doch das sprichwörtliche Rasiermesser Ockhams fürchten.

Als nächstes Fresko behandelt Cox-Rearick Alloris Darstellung des *Titus Quinctius Flaminius bei den Achäern*, ein Thema, das ihrer Meinung nach im ursprünglichen Programm Giovios auf Piero de' Medici, den Sohn des Cosimo Vecchio, anspielen und sich auf eine Rede beziehen sollte, mit der er seine Gegner überzeugte, sich auf die Seite der Medici zu stellen (S. 106). An anderer Stelle nennt sie das Thema eine „allusion to the justice displayed by Piero de' Medici in dealing with the enemies of the family“ (S. 153). Da Cox-Rearick aber keine zeitgenössische Quelle für diese Rede des Piero anführen kann und auch Giovio selbst in den wenigen Zeilen, die er in der *Vita Leonis X* Piero widmet, kein entsprechendes Ereignis erwähnt (während er der Rede Lorenzos in Cremona, an die die Szene laut Raffaello Borghini und Allori selbst erinnern soll, mit rühmenden Worten gedenkt), bleibt man diesem Deutungsvorschlag gegenüber skeptisch. Die traditionelle Deutung bildet für Cox-Rearick eine weitere Sinnschicht, während eine letzte sich auf ein zeitgenössisches Ereignis, das Lateran-Konzil von 1513–1516 beziehe, denn „the Giovanian program for this fresco *must* have included an allusion to Lorenzo and a secondary reference to contemporary Medici events“ (S. 106, Hervorhebung des Rez.). An dieser Stelle ist es vielleicht erforderlich, den Leser noch einmal darauf hinzuweisen, daß sich diese Überlegungen auf ein hypothetisches Thema eines hypothetischen Programms Paolo Giovios beziehen, nicht jedoch auf das Fresko Alloris, das man heute in Poggio a Caiano sehen kann; ein Satz wie „It is not surprising that Allori read the Titus fresco as an allegory of Lorenzo il Magnifico“ (S. 115) zeigt, daß Cox-Rearick selbst nicht immer mit der erforderlichen Schärfe die Unterschiede zwischen *Themen* und *Fresken* sowie zwischen *lesen* und *darstellen* trifft.

Wenig überzeugend erscheint auch die Cox-Rearick vorgeschlagene neue Interpretation des Caesar-Freskos Andrea del Sartos als primäre Anspielung auf Leo X. („It pays

homage to Leo X. as a ruler receiving tribute in the form of gifts of animals", S. 107); die Giraffe im Hintergrund des Fresko, das aufregendste Tier unter den Geschenken an Lorenzo 1487, wird lediglich als „Medici *topos*“ angesehen, während die Szene als Ganzes auf die Tiergeschenke, die Leo X. 1514 vom portugiesischen König erhielt, hinweist — nur fragt man sich, warum diese Abweichung von der bisherigen Deutung notwendig ist, zumal der berühmte Elefant Hanno, der diese *primäre* Anspielung auf Leo X. erlaubt hätte, nicht gezeigt wird. Überdies verkennt Cox-Rearick aber die *raison d'être* des Bildthemas — ebenso wie die des Cicero-Freskos — völlig, denn das Bildthema ist nur in Anspielung auf Lorenzo entstanden zu denken: Wie der *Cicero* stellt auch der *Caesar* kein Ereignis dar, für das es, in der dargestellten Form, eine antike literarische Quelle gibt (zumindest ist mir keine bekannt, auch Cox-Rearick führt keine solche an), beide Themen sind aus dem Vergleich Antike-Gegenwart geboren, in ihrer eigentümlichen Form sind sie nur aus dem Wunsch, diese Parallelen zum Ausdruck zu bringen, zu erklären — darin unterscheiden sie sich von den späteren Fresken Alloris, die lediglich Szenen aus Livius illustrieren (und laut einer Quelle des 17. Jahrhunderts sogar zeitweilig Inschriften mit den entsprechenden Textpassagen hatten). Franciabigio zeigt den auf den Schultern getragenen Cicero und verbildlicht damit eine von Cicero selbst gebrauchte Metapher, die auf Cosimo übertragen worden war; daß die tatsächliche Rückkehr beider anders ausgesehen hat, dürfte Giovio und den Florentinern bekannt gewesen sein. Caesar hatte, wie die Humanisten wußten, die erste Giraffe nach Rom gebracht — unter Lorenzo hatte man die erste Giraffe in Florenz gesehen; die Parallele wurde, wenn auch vorsichtig, von den Zeitgenossen formuliert. Allerdings ist der Caesar des Freskos für Cox-Rearick auch nicht Julius Caesar, sondern Augustus Caesar; somit sei die „primary message“ (S. 109) des Freskos der Hinweis auf das mediceische Goldene Zeitalter unter Leo X. Hätte Cox-Rearick mit ihrer Interpretation des Freskos Andrea del Sartos als „Augustus = Anspielung auf Leo X.“ recht, würde dies bedeuten, daß selbst die scharfsinnigsten und gebildetsten Betrachter des 16. Jahrhunderts weder Thema noch Anspielung verstanden hätten.

Brechen wir hier die Besprechung der Interpretationsvorschläge für die Historien-szenen des Salone ab und wenden unsere Aufmerksamkeit dem zu, was Cox-Rearick zu dem Lünettenfresko Pontormos sagt. Für dieses Fresko, das unübersehbar die Lorbeer-Imprese thematisiert und das einen Schlüssel zu seiner Deutung in Gestalt mehrerer Inschriften enthält, hatte der Rezensent 1972 einen Deutungsversuch vorgelegt, in dem unter anderem auf die enge Beziehung zu einem 1519 entstandenen Gedicht Ariosts hingewiesen wurde. Damit konnte dafür plädiert werden, in dem Fresko nicht mehr eine Darstellung der Ovidschen Erzählung von Vertumnus und Pomona zu sehen, sondern eine dynastische Allegorie auf die Medici, in der der Medici-Lorbeer dem Schutz von Liber-Bacchus und Ceres (rechts und links des Okulus) und Vertumnus und Pomona (die äußeren Figuren der unteren Zone) anvertraut ist. Diese Interpretation hatte den Schönheitsfehler, daß sie für zwei der vier Figuren der unteren Zone, die insgesamt als Personifikationen der Jahreszeiten interpretiert wurden, keine Namen angeben konnte.

Für diese bislang namenlosen Landleute schlägt Cox-Rearick nun, einer Idee von Susan McKillop (*Franciabigio*, Berkeley, Los Angeles, London 1975, S. 75) folgend, die Benennung als Venus *hortorum* und Saturn vor; Venus, weil sie auch im Gedicht

Ariosts genannt ist, Saturn jedoch, weil er der Herrscher des Goldenen Zeitalters sei. Die Notwendigkeit zu dieser Identifizierung der beiden Figuren (deren Darstellung somit gänzlich jeder ikonographischen Tradition widerspräche) wird allerdings erst unter dem Aspekt der später vorgeschlagenen astrologischen Deutung der Lünette verständlich. An dieser Stelle folgt Cox-Rearick noch weitgehend den bisherigen Interpretationen, zieht es jedoch vor, Liber und Ceres als Sol-Apollo und Diana-Luna zu bezeichnen. (Die Kommentare zu dem Virgilvers, der das zentrale Motto der Lünette bildet, lassen es möglich erscheinen, daß diese beiden Gestalten auf Sol und Luna anspielen; es muß jedoch festgehalten werden, daß die Ceres die ihr zukommenden traditionellen Attribute, Ährenkranz und Mohnblüten, aber keines einer Luna-Diana aufweist.) Darüber hinaus, so argumentiert Cox-Rearick, könne in Sol-Apollo eine Anspielung auf Leo X., in Luna-Diana eine solche auf Astraea-Justitia gesehen werden. Ferner sei das Rundfenster innerhalb der Lünette als die Diamantring-Imprese der Medici zu lesen (S. 119), während die doppelte Horizontale der Mauer, auf der Pontormo die Figuren gruppiert hat, möglicherweise auf Leos Joch-Imprese verweise (S. 120). Angesichts dieser Deutung (der der Rez. nicht zu folgen vermag) sowie der literarischen Quellen, die bei der Genese des Freskos Pate standen, und des offensichtlich allegorischen Charakters der gesamten Komposition Pontormos verwundert es, an anderer Stelle zu lesen, das Fresko stelle vordergründig die Ovidische Erzählung von Vertumnus und Pomona dar: „the ostensible subject of the fresco is the story of the disguises assumed by Vertumnus to gain entrance to Pomona's garden“ (S. 200, ähnlich auch S. 143 u. 220).

Ist die bis hierher von Cox-Rearick vorgeschlagene Interpretation von Pontormos Fresko schon derart vielschichtig (C.-R. spricht von einem „primary“ und „two additional levels of meaning“, S. 121/123), daß dem Leser Zweifel kommen, ob der Künstler tatsächlich all diese Bedeutung wissentlich bei der Gestaltung seines Werkes berücksichtigen konnte, so erfährt man wenig später, daß das Fresko noch sehr viel komplexer ist, da es auch noch eine astrologische Bedeutungsebene enthält. Um diese verständlich zu machen, gibt Cox-Rearick einen ausführlichen Überblick über die Astrologie und astrologische Dekorationsprogramme in der Renaissance und bei den Medici (S. 156–198); auf das Thema der Astrologie wird auch in den letzten beiden Kapiteln des Buches, die die astrologischen Themen unter Cosimo I. behandeln, eingegangen. Es sind dies die interessantesten und kulturgeschichtlich informativsten Teile des Buches, in denen man eine Menge über die Interpretation von Horoskopen und ihre Bedeutung für Impresen etc. erfährt. Dem mit der Himmelsmechanik und den sphärischen Koordinatensystemen nicht Vertrauten wird die Lektüre allerdings bisweilen etwas schwer gemacht durch die reichliche (und bei jeder ernsthaften Behandlung der Astrologie unumgängliche) Verwendung der Fachterminologie, die den uneingeweihten Lesern (der Rez. rechnet sich zu diesen) nicht immer ausreichend erklärt wird und in die sich bisweilen wohl auch Fehler eingeschlichen haben; wenn man z. B. von „sun at 28° Sagittarius 08' south declination“ (S. 206) liest, so fragt man sich, ob hier wirklich die Deklination der Sonne, die, wie auch die Renaissance wußte, nie 23,5° überschreitet, oder nicht vielmehr die Sternenlänge gemeint ist. Eine ausführlichere Darstellung dieser Zusammenhänge findet man in einer Arbeit, auf die Cox-Rearick anläßlich ihrer Besprechung der astrologischen Bedeutung der Decke der Sala dei Pontefici verweist (C.

Rousseau, *Cosimo I de' Medici and Astrology: the Symbolism of Prophecy*, Diss. Columbia Univ. 1983, Univ. Microfilm Int. Nr. 8311867).

Die von Leo X. in Auftrag gegebene Dekoration der Decke der Sala dei Pontefici, die Cox-Rearick unter Zuhilfenahme von Leos Horoskop interpretiert, ist in der Tat der monumentalste Beweis für das Interesse dieses Papstes an der Astrologie. Wie alle anderen Freskenzyklen astrologischen Inhalts, macht sie jedoch ihre „kosmische“ Thematik durch die Form der Darstellung selbst (Zodiakalzeichen usw.) unmißverständlich deutlich — im Unterschied zu Pontormos Lünette in Poggio a Caiano.

Dieser Unterschied wird von Cox-Rearick damit erklärt, daß es Pontormos Absicht gewesen sei, hinter der Fassade der Ovidschen Erzählung (s. o.) die astrologische Bedeutung zu verbergen, „the conceit of rustic disguise is also skilfully manipulated to conceal — but ultimately to reveal — the astrological message of the fresco“ (S. 200). Darüber hinaus gebe es aber eine Anzahl von Indizien dafür, daß Pontormos Lünette ein kosmisches Schema zugrundeliege, nämlich a) der blaue Himmel, der suggeriere, daß Pomonas Garten im Himmel angesiedelt sei; b) „the unusual bands framing the sky“ (S. 200) — gemeint ist der profilierte Bogen, der sieben Stufen habe und damit die Planetensphären andeute (aber dieser Rahmen ist, wie aufgrund seiner Farbe und anderer Anzeichen unschwer zu erkennen ist, eine Hinzufügung Alloris!), und schließlich die *dramatis personae*, von denen ja vier, nach der oben referierten Interpretation, Planetengottheiten sind. Dies veranlaßt Cox-Rearick, in der Lünette „astrological imagery“ aus den Horoskopen Cosimos I. und Leos X. zu sehen. Schließlich projiziert sie die Hälfte des kreisförmig dargestellten Horoskops Cosimos I. (auf dessen Geburt hier, wie man sich erinnert, möglicherweise angespielt wird) auf die Lünette, um zwischen Fresko und Horoskop mehr als nur zufällige Übereinstimmungen zu entdecken. Abgesehen davon, daß die kreisförmige Horoskopdarstellung, von der die moderne Astrologie Gebrauch macht (und die auch in diesem Buch reichlich vertreten ist), der Renaissance zwar aus antiken Quellen möglicherweise bekannt war, aber wohl nicht angewandt wurde (alle von Cox-Rearick gezeigten Horoskope des 16. Jhs. haben das übliche quadratische Schema), basiert die Annahme dieser Übereinstimmung auf so vielen Hypothesen und muß zu so wahrhaft okkulten Erklärungen greifen wie der, Pontormo habe einen Hinweis („visual clue“) auf die Anwesenheit des Zodiakalzeichens Scorpio in den Troddeln der linken Standarte gegeben, „which are arranged so as to resemble the glyph for Scorpio“ (S. 218), daß sich eine weitere Diskussion dieser These doch wohl erübrigt.

Von einer derartigen Arbeit, die zwangsläufig in vielen Teilen spekulativ bleiben muß und dem Leser einiges an gutem Willen, der Argumentation der Autorin zu folgen, abverlangt, möchte man annehmen, daß sie sich dort, wo sie sich auf herkömmlichen kunsthistorischen Pfaden bewegt, der größtmöglichen Genauigkeit und Zuverlässigkeit befleißigt. Doch gerade in der Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur zum Thema wie auch bei Fragen, die mit einfachen Hilfsmitteln zu lösen sind, stößt man auf eine Reihe von Unstimmigkeiten, die die Skepsis eines aufmerksamen Lesers gegenüber dem von Cox-Rearick neu Vorgebrachten eher steigern dürften. Daß man schon in der ersten Zeile des Buches (S. 3) liest, Vasari (1511—1574) habe seine „Ragionamenti“ 1577 geschrieben, mag ein Druckfehler sein; daß die Zeilen des *Orlando Furioso*, in denen Astraea genannt wird, mit dem Datum 1516 gegeben werden (S. 136), obwohl sie

bekanntermaßen erst in der Ausgabe 1532 stehen, mag eine entschuld bare Flüchtigkeit sein; daß der Text der „Apotheose Cosimos“ an der Decke des Salone im Pal. Vecchio: SPQF OPTIMO PRINCIPE (sic, aber nach Analogie entsprechender Inschriften sicher „Principi“ zu lesen) CONSTITVTA CIVITATE AVCTO IMPERIO PACATA ETRVRIA, als „The Senate and the People of Florence. The Best Prince. The State Established. The Realm Enlarged. Etruria Pacified“ (S. 281) übersetzt wird, verwundert schon eher. Daß die Joch-Imprese Leos X. mit der Inschrift N. SVAVE (die gelegentlich, aber nicht immer, mit dem Diamantring kombiniert erscheint) nicht nach dem Vorschlag Paolo Giovios mit dem Vers Matth. 11.30 „*iugum enim meum suave est...*“ in Verbindung gebracht wird, wozu schon das „N“, die bekannte Abkürzung für *enim*, auffordert (allerdings zitiert C.-R. den Bibelvers unter Auslassung des *enim*) — die Imprese mit ausgeschriebenem *enim* findet sich in der Udienza des Pal. Vecchio — sondern allein auf eine Deutung des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen wird („*anulus nectit iugum suave*“ nach Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Bd. 38 — nicht 37! —, Venedig 1846, S. 45), wäre, für sich genommen, der Bemerkung nicht wert, wenn es nicht symptomatisch wäre für die bisweilen allzu leichtfertige Ablehnung von Quellen, die sich mit den Thesen der Verfasserin nicht vereinbaren lassen. Dazu gehört auch die Lesung der Abkürzung P.P.P. auf den posthumen Medaillen des Cosimo Vecchio (und auf Pontormos Porträt), die bisher unter Berufung auf zeitgenössische Schlüssel epigraphischer Abkürzungen als „*Primus Pater Patriae*“ gedeutet wurde, von Cox-Rearick jedoch wenig überzeugend als „*Pater Patriae Parens*“ oder „*Pater Parensque Patriae*“ gelesen (S. 59); ein Titel, für den weder eine zeitgenössische noch eine antike Parallele angeführt werden kann. Erneut wird die näherliegende zeitgenössische Leseart zugunsten einer *lectio difficilior* verworfen, ein Prinzip, daß hier schwerlich überzeugen kann. Ihre Widerlegung, die auf der Überlegung fußt, daß ein *Primus* ohne einen *Secundus* keinen Sinn ergäbe, läßt überdies außer acht, daß Cosimo in der Tat der erste neuzeitliche Träger dieses Titels war (der später auch anderen verliehen wurde, so z. B. Niccolò Vitelli 1484). — Schließlich liest Cox-Rearick die Inschrift der linken Standarte in Pontormos Lünette in Poggio a Caiano statt VTINAM als VTINAT (S. 126), was sie zu einer unhaltbaren Interpretation führt. Die stark verblaßte Inschrift ist heute allerdings nur mittels einer Leiter lesbar (und wurde auf diese Weise vom Rezensenten 1971 entziffert), an der Lesung VTINAM kann jedoch keinerlei Zweifel bestehen; für das „M“ wurde das gleiche Kürzel verwendet wie im Wort „STVDIUM“ der mittleren Inschrift. Überdies ist *utinare* ein fast unbekanntes Wort; die einzige Quelle, die Cox-Rearick dafür anführen kann, ist R. E. Latham, *Revised Medieval Latin Word-List from British and Irish Sources*, London 1965, S. 502 (der zweite Teil des Titels bei Cox-Rearick ausgelassen). Die Vermutung, Giovio habe ein Wort verwandt, daß nur in britischen Manuskripten des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist, scheint doch die humanistischen Ideale des 16. Jahrhunderts in Italien im Allgemeinen und Giovios im Besonderen und damit aber auch die Geisteshaltung, aus der heraus das Programm von Poggio a Caiano entworfen wurde, zu verkennen.

Es mag ungerechtfertigt sein, der Verfasserin vorzuhalt en, daß sie eine Reihe von Fragen, die einem bei der Betrachtung der von ihr behandelten Bilder kommen, nicht erörtert hat; da ihr Interesse vorzüglich der Darstellung von „*Dynasty and Destiny*“

gilt, mag es ihr gutes Recht sein, Probleme, die von dieser Thematik ablenken könnten, außer acht zu lassen. Aber auch bei dieser legitimen Einengung des Blickwinkels hätten vielleicht einige Punkte eine etwas ausführlichere Diskussion verdient. Dazu gehört nicht zuletzt die Frage, wer für den Inhalt der Bilder (das Programm) verantwortlich war, der Auftraggeber (im Falle Poggio a Caianos: Leo X. in Rom, sein Stellvertreter in Florenz, Kardinal Giulio de' Medici, oder der mit der Aufsicht über die Künstler beauftragte Ottaviano), der Programmverfasser (Paolo Giovio) oder eventuell die jeweiligen Künstler? Gerade Poggio a Caiano hätte für die Diskussion dieses Problems einen guten Ausgangspunkt geboten: Über die Gedankenwelt Paolo Giovios sind wir aus seinen Schriften über die Medici und über die Impresen sowie aus seinen Briefen relativ gut informiert; dieser Komplex ist von Ute Davitt Asmus 1977 anlässlich ihrer Behandlung des Bildnis des Lorenzo il Magnifico von Vasari ausführlich erörtert worden (*Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der Renaissance*, Berlin 1977, S. 41—113); Cox-Rearick, die das Bild (S. 236) behandelt, ist diese Arbeit — wie auch andere neuere Literatur — allerdings unbekannt geblieben. Die Frage, wieweit der Inhalt des Bildes schließlich vom Künstler selbst bestimmt wurde, ließe sich gerade anhand der Lünette Pontormos, deren Genese durch die vielen Studien gut zu verfolgen ist, noch weiter behandeln. Eine andere Frage, die in einer Arbeit, in der soviel von Programmen die Rede ist, einer näheren Erläuterung bedurft hätte: Was ist eigentlich ein „Programm“, wie weit wurde der Inhalt von Bildern einschließlich aller Anspielungen dem Künstler verbindlich vorgeschrieben? Eine Untersuchung der erhaltenen schriftlichen Programme des 16. Jahrhunderts zeigt, daß selten mehr als der primäre Aspekt der Werke festgelegt wurde, daß dem Künstler die Anspielungen, die ein Literat mit dem Thema verbinden konnte, oft gar nicht mitgeteilt wurden — er diese also auch nicht in verschlüsselter Weise (etwa mittels der Komposition, wie hier für Pontormo postuliert) darstellen konnte. Mit anderen Worten: bestimmte Anspielungsmöglichkeiten mögen zwar oft zur Wahl eines Themas geführt haben (und verdienen daher durchaus Aufmerksamkeit), sind jedoch nicht immer etwas vom Künstler Gestaltetes. Dies führt zu der Frage, ob der Interpretation von Bildern (d. h. der primären Quellen des Kunsthistorikers) als unmittelbarer Manifestation des politischen Willens ihres Auftraggebers nicht Grenzen gesetzt sind, die enger sind, als von Cox-Rearick (stillschweigend) angenommen wurde. Über ähnliche Fragen zur Methode hat sich im letzten Jahrzehnt eine Diskussion entsponnen (ausgehend von E. H. Gombrichs Vortrag *Topos and Topicality in Renaissance Art*, Society for Renaissance Studies, London 1975; zu nennen wäre hier u. a. Charles Hope, „Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance“, in: Guy Fitch Lytle und Stephen Orgel [Hrsg.], *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981, 293—343, sowie jüngst E. McGrath, „'Il senso nostro': The Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes in the Palazzo Vecchio“, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di studi, Arezzo, 8—10 ottobre 1981, Florenz 1985, 117—134), eine Diskussion — zu deren Thesen gerade unter Berufung auf das von Cox-Rearick untersuchte Gebiet Gegenpositionen denkbar wären —, deren Reflex man in dem hier besprochenen Buch aber vergeblich sucht.

Julian Kliemann